

**TRABAJO DE FIN DE MÁSTER EN:**  
**EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA**  
**CULTURA OCCIDENTAL**

**TÍTULO DEL TRABAJO:**

**La religiosidad de Edipo en la tragedia griega y su  
pervivencia mítica y heroica en la poesía de Cavafis**

**Autor:** David Zapardiel Gómez

**Tutor:** Dra. Helena Guzmán García

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**UNED**

**CONVOCATORIA DE SEPTIEMBRE**

**AÑO ACADÉMICO 2019/2020**

Agradecimientos:

Quiero expresar mis agradecimientos, en primer lugar, a todos aquellos que, sin excluir épocas, no importa el siglo o el año, han dedicado algún momento de su vida a la labor de investigar y de transmitir los textos clásicos con excitado ánimo y perseverancia, sean anónimos o célebres, fueran sus trabajos fundamentales o colaboraran a través de miniaturas, que aun en su pequeñez, se convirtieron en la primicia de una obra posterior más grande o colectiva.

Asimismo, quisiera expresar todo mi agradecimiento a mi directora de TFM, Helena Guzmán García por su ayuda permanente desde el primer día que comenzó mi relación académica con ella, por su extraordinaria predisposición ante cualquier pregunta o ruego que pudiera haber necesitado para llevar a cabo la investigación y la realización del trabajo, sin importarle que la ocasión fuera más propicia o lindase lo intempestivo, y sobre todo, por haberme demostrado que es una persona generosa, paciente y preclara.

Y, por último, a mis seres queridos, sin los cuales ni un ápice de sentido hubiera adquirido yo solo de estos clásicos hermosos y difíciles. Estos seres queridos se mostraron como son en sus dadivosas acciones, mientras me veían deambular entre libros y escenarios edípicos. Para ellos dedico y agradezco esta páginas, porque en su sincera mirada me veían feliz entre los textos antiguos, sin que yo supiera, realmente no lo sabía, que iba a desear pausar el tiempo con todas mis fuerzas antes de este ahora, sobre todo por mi queridísima gata India, la más excelente compañera que tuve en los catorce años que decidió pasarlos conmigo, fidelísima hasta que hace tres meses, sin querer, nos separamos. A ella le dedico especialmente mi trabajo, a quien tantas noches se quedó dormida en mi regazo mientras leíamos juntos cómo hablaban Janto y Balio a su querido Aquiles. Era nuestro pasaje favorito y *se me murió como del rayo, con quien tanto quería*. Descansa en paz.

*Aquí, donde la isla creció entre mares,  
Un peñón de ofrendas bruscamente erigido,  
Aquí bajo negro cielo se enciende  
Zaratustra sus fuegos de altura,  
Señal de fuego para navegantes sin rumbo,  
Signo de interrogación para los que tienen respuesta...*<sup>1</sup>

Nietzsche. Ditirambos de Dioniso. *La señal del fuego*.

*φράζο Τυδεΐδη, καὶ χάζο, μηδὲ θεοῖσιν  
Ἴς' ἔθελε φρονέειν, ἐπεὶ οὐ ποτε φῶλον ὁμοῖον  
ἀθανάτων τε θεῶν χαμαὶ ἐρχομένων τ' ἀνθρώπων*<sup>2</sup>.

*Il. V: 440-442.*

---

<sup>1</sup> “Das Feuerzeichen / Hier, wo zwischen Meeren die Insel wuchs, / ein Opferstein jäh hinaufgethürmt, / hier zündet sic hunter schwarzem Himmel / Zarathustra seine Höhenfeuer an, / Feuerzeiche für verschlagne Schiffer, / Fragezeichen Für Solche, die Antwort haben...”. Nietzsche, F. *Ditirambos de Dioniso*. Poesía completa bilingüe. Editorial Trotta. Edición y traducción de Laureano Pérez Latorre. Madrid, 1998, p. 71.

<sup>2</sup> “¡Reflexiona, Tidida, y repliégate! No pretendas tener designios iguales a los dioses, nunca se parecerán la raza de los dioses inmortales y la de los hombres, que andan a ras de suelo.” Traducción de Emilio Crespo Güemes, editorial Gredos.

**Título: La religiosidad de Edipo en la tragedia griega y su pervivencia mítica y heroica en la poesía de Cavafis**

ÍNDICE GENERAL:

<b>1. Metodología empleada</b> .....	8
<b>2. Introducción al mito de Edipo y los Labdácidas</b> .....	14
<b>3. Precedentes arcaicos del mito edípico y su vinculación con la religión griega</b> .....	21
3.1. Breve aproximación a la religión griega. Configuración. Peculiaridades.....	21
3.2. Religión, teatro, democracia. El ritualismo en Edipo .....	30
3.3. Elementos folclóricos en el mito edípico.....	39
3.4. La tierra de Edipo y algunos de sus mitos. Tebas. Beocia.....	43
<b>4. Primera literatura del mito de Edipo y su familia</b> .....	55
4.1. La épica. El Ciclo Tebano.....	56
4.1.1. <i>La Edipodia</i> .....	61
4.1.2. <i>La Tebaida</i> .....	68
4.1.3. <i>Los Epígonos</i> .....	73
4.1.4. <i>La Alcmeónida</i> .....	76
4.2. Homero.....	78
4.3. Hesíodo .....	82
4.4. Estesícoro de Hímera .....	84
4.5. Píndaro .....	86
<b>5. La religiosidad de Edipo y su desarrollo en la tragedia griega</b> .....	91
5.1. <b>Esquilo:</b> la teología social de Grecia. <i>Los Siete Contra Tebas</i> .....	91
5.1.1. Esquilo y la tragedia <i>teológico-social</i> . Aproximación a <i>Los Siete Contra Tebas</i> .....	91

5.1.2. Principales elementos de la trama argumental de <i>Los Siete Contra Tebas</i> .....	99
5.1.3. La importancia del coro y su relación con los demás personajes.....	112
5.1.4. Esquilo y su concepción religiosa en la tragedia.....	115
5.1.5. Una interpretación de la trilogía edípica de Esquilo según los fragmentos y testimonios conservados.....	123
<b>5.2. Sófocles: el gran creador trágico de Edipo como héroe sacralizado.....</b>	<b>133</b>
5.2.1. <i>Antígona</i> . Consideraciones generales. Estructura de la tragedia.....	133
5.2.2. <i>Edipo Rey</i> .....	141
5.2.2.1. Aspectos generales de la religiosidad de Edipo en Sófocles como autor canónico.....	141
5.2.2.2. <i>Edipo Rey</i> . Edipo y su relación con los demás personajes en la tragedia central del mito .....	153
a) El <i>agón</i> o enfrentamiento entre Edipo y Tiresias .....	153
b) Encuentro de Edipo y Yocasta.....	156
c) <i>Agón</i> de Edipo y Creonte .....	158
d) El gran personaje religioso de la tragedia. El coro de <i>Edipo Rey</i> . Estructura del coro .....	160
5.2.2.3. Tránsito del Edipo canónico al Edipo sacralizado.....	164
5.2.3. <i>Edipo en Colono</i> Consideraciones previas en relación con <i>Edipo Rey</i> .....	170
5.2.3.1. Introducción a la obra de <i>Edipo en Colono</i> .....	176
5.2.3.2. Breve síntesis y estructura de la tragedia de <i>Edipo en Colono</i> .....	179
5.2.4. Conclusiones sobre la sacralización de Edipo en Sófocles .....	200

5.3. <b>Eurípides:</b> la sutileza mítica en la acción trágica. <i>Las Fenicias. Fragmentos</i> de Eurípides y de los trágicos menores sobre Edipo.....	212
5.3.1. Introducción a la tragedia <i>Las Fenicias</i> de Eurípides y una Breve sinopsis.....	212
5.3.2. Análisis de la estructura y del contenido de <i>Las Fenicias</i> .....	215
5.3.3. El <i>Edipo</i> perdido de Eurípides.....	241
5.3.4. Breve información de los fragmentos de los trágicos menores sobre Edipo.....	245
<b>6. Pervivencia de Edipo y de la sacralidad griega antigua en la obra de Cavafis</b> .....	248
6.1. Introducción .....	248
6.2. Nota biográfica de Constantino Cavafis (1863-1933) .....	250
6.3. Planteamiento general del pensamiento de Cavafis en su obra .....	256
6.4. Pervivencia mítica y heroica en Cavafis. El poema <i>Edipo</i> .....	265
<b>7. Conclusiones personales</b> .....	278
<b>8. Bibliografía</b> .....	281
<b>9. Anexos</b> .....	290
- Textos .....	290
- Iconografía.....	294

## 1. Metodología empleada

El motivo de este trabajo es el estudio de la religiosidad de Edipo, para llevar a cabo este fin tendremos en cuenta las opiniones de los expertos en el mito y su tradición, las fuentes disponibles y los diversos elementos que se integran en la religión griega, siguiendo a los numerosos historiadores que han intentado explicar sus significados y relaciones, intentando, en lo posible, detallar ciertas conclusiones personales contrastadas con los contenidos académicos, al respecto del héroe y su halo sobrenatural, dentro de los diferentes métodos que han resultado provechosos para producir resultados competentes.

A continuación, de forma breve, voy a mencionar el sistema metodológico empleado para desarrollar el trabajo dentro de una visión claramente filológica, basado en el texto-fuente, y en el plano histórico-filosófico, con los datos de que disponemos de los hechos y su contexto y la interpretación del pensamiento griego antiguo que se reflejan en las obras. El recorrido es largo, al partir el estudio de tiempos micénicos, cuando surge el mito de Edipo con sus propias características, recorriendo los tiempos posteriores arcaicos y luego clásicos (punto central de la elaboración al analizar las obras trágicas detenidamente), terminando en los tiempos modernos de Cavafis, como colofón expositivo del mito, en un final llamativo por ser una influencia tan prolongada y fructífera, y como veremos con una, a mi juicio, pervivencia clara del talante heroico griego.

Existen formas de interpretar, variadas y tenaces, que son capaces de aportar múltiples detalles posibles de utilidad, y en otras ocasiones, pueden reinventar sagaces conclusiones quizás demasiado elaboradas que la conveniente finalidad del mito no requería. No obstante, la desmedida forma que se les pueden dar a estos enigmáticos y eternos relatos no debe ser criticada más de la cuenta, si el exceso corre a cargo de un tributo basado en honrarlos. El esfuerzo, ya desde antiguo<sup>3</sup>, y tras el intenso interés mitológico que surgió de nuevo en los tiempos modernos, los nuevos conocimientos y técnicas hermenéuticas desarrollaron las perspectivas, que bajo mi visión, sanearon en cada contraste y cada nuevo punto de vista la riqueza del conjunto de los relatos y los mitos griegos que pervivieron, y que aún hoy, el azar y el deseo constante de hallazgo, nos compensan con un fragmento

---

<sup>3</sup> Con Teágenes de Regio tenemos la primera exégesis alegórica de los poemas de Homero, como intento de salvaguardar la lección verídica de los mitos. Es una defensa de Homero a través de los comentarios que destaparían la verdad profunda de sus mitos y poemas. Cf. García Gual (2013:198 y ss.). Véase también, Bettini y Guidorizzi (2008:48-49); Vernant, (2009:185).

lírico nuevo<sup>4</sup>, una ánfora desleída o un *óstrakon* en su última tenue capa pintada, quizás con un ligero hexámetro de poesía cotidiana<sup>5</sup>.

La complejidad y utilidad de este acervo cultural único y bello, bien compensa cualquier esfuerzo o dedicación para acercarse a su motivo íntimo, a su cercana autenticidad o a su construcción esencial que la sostienen tan vivaz como nos parece. La tarea es difícil, pero la elección tan sugestiva que vale la pena el reto de, si no se descubre nada nuevo, al menos conseguir mantener un orden expositivo coherente y resaltar los componentes religiosos pre-trágicos, y por supuesto, hacer emerger de los textos de los dramaturgos griegos los símbolos y estructuras que se mantuvieron como válidos en esa misteriosa relación que se plantea entre lo divino y lo humano, cuya lectura atenta y repetida puede desvelar un indicio o al menos, un detalle, si se interpreta bien algún fugaz atisbo de vida griega en las palabras, disipando los enmarañados pensamientos en plenitud de presente y futuro, o de un romanticismo clásico que pueda crear sentimientos en vez de vestigios reales del entender y padecer griegos, aunque como percibiera el apasionado Shelley, *todos somos griegos*<sup>6</sup>, y por ese renovado ser a partir de lo helénico, la posibilidad de acercamiento puede convertirse en algo más que un intento, en más que un aroma intuido y nostálgico, en una verdadera proyección del espíritu griego a través del tiempo.

---

<sup>4</sup> En el año 2014 se produjo un sorprendente descubrimiento de varios fragmentos inéditos de Safo. En la última edición de su libro, *Safo, Poemas y testimonios*, del año 2020, donde recoge estos textos, Aurora Luque nos informa en su prólogo de la siguiente forma: “Los papirólogos S. Burris, J. Fish y D. Obbink publican en *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* una serie de fragmentos del Libro I de Safo en su edición helenística”. Algunos de ellos han aportado nuevas lecturas de poemas ya conocidos y algún resto de otros poemas ignotos, y lo más importante fue el fragmento de cinco estrofas intactas de un poema completamente nuevo, llamado *El poema de los hermanos* y un par de estrofas de otro poema también nuevo, *La canción de Cipris*. Interrogado el eminente helenista Martin L. West al respecto dijo: “Mi impresión inicial fue que se trataba de una cosa muy pobre y lingüísticamente problemática. Pero cuanto más lo examino, más estupendo me parece. No es desde luego uno de sus mejores poemas, pero su ADN lo recorre de arriba abajo” (Obbink: 2016b, 52).

<sup>5</sup> De forma mágica y como si vinieran realmente del mito de las Edades de Hesíodo, de vez en cuando se encuentran tesoros artísticos que nos hablan de los héroes griegos y de sus fiestas y bailes en compañía de sus dioses, y contra todo lo que se podía esperar, a finales del s. XX se encontró la más antigua inscripción que tenemos del griego antiguo en el alfabeto que tomó de los fenicios, y lo sorprendente es que no es un documento administrativo de recolección de grano o un formulario contractual con rebaños, sino que es un primoroso hexámetro que adorna un *οἶνοχόη* conocido como la jarra de Dipilón, de Atenas (ca. 740-730 a.C.), que dice así: “*HOΣNYNOPXEΣTONHANTONATAAOTATAHAIZEITOTOΔEKAMIN*”, [“*Aquel de todos los bailarines que ejecute con mayor destreza, a él este...*”]. Un poco más tardía es la llamada Copa de Néstor, que también tiene una inscripción en verso que dice: “*Yo soy la deliciosa copa de Néstor. Quien bebe de esta copa pronto será presa del deseo de Afrodita, coronada de belleza*”. Cf. Marcos García, 2016:23-24).

<sup>6</sup> Referencias tan célebres a esa enorme pervivencia del mundo clásico, concretamente del griego, en nuestra cultura occidental, siguen estando en boga incluso actualmente, simplemente recordemos uno de los últimos ensayos de antropología comparada que publicó Marcel Detienne en 2005, en esa misma línea asociativa, *Los griegos y nosotros*. Y aquí en España se constata con la famosa frase del filósofo Zubiri, “los griegos somos nosotros” o el interesante pero breve tratado de Lasso de la Vega, *Grecia y nosotros*, publicado en la Revista de la Universidad de Madrid, Vol. IX, nº 34, aprox. 1960.



Hay que acercarse a esos textos con la ayuda de todo el bagaje erudito que nos facilitan los estudiosos y sus métodos. Contemplando los vínculos y las nociones, el nacimiento y el desarrollo de ese elemento tan cambiante y rico como es la religiosidad griega que envuelve tantos ámbitos, podemos extraer algunas conclusiones que resulten a veces seguras, al constatar que la religión es algo innato en el hombre surgida por sus carencias, aflicciones, ignorancia y por la necesidad de sublimar las causas, pero en otras ocasiones el entramado postular parecerá que engulla el vivaz mito griego. Pero creemos en el relativo buen uso de la metodología empleada que continúo exponiendo.

Enfocamos el estudio desde un punto de vista filológico e histórico del pensamiento griego en su aspecto más religioso, sin olvidar que la mitología es más compleja, hecho que vamos a ir confirmando en cada paso del trabajo, intentando no errar demasiado en el objetivo, en un comienzo, enmarcado en la vertiente literaria-teológica de la figura de Edipo. En esta indagación con base en los textos de Edipo y los Labdácidas sobre todo referida a las fuentes trágicas, hemos debido de atenernos a la variedad de estratos de contenido asociables a significados dúctiles y de difícil clasificación, lógicos de la mitología, complicados de asumir y ajustar en su sentido aproximado para la interpretación moderna. Por ello, hemos intentado ceñirnos a los textos que la tradición nos ha conservado de Edipo y su familia, admitiendo como válidos para elaborar conjeturas los elementos representativos de nuestro héroe en el marco de la religiosidad griega. Sabemos que la relación entre mitología y religión es importante, pero más ambigua de lo que aparentemente se observa en un primer momento. Ciertamente muchos mitos tienen un telón de fondo religioso pero sus elementos trascienden muchas veces este aspecto, encontrándose en su análisis otras características frecuentes del cuento popular (*folktale*) o de otros campos de más difícil delimitación formal, como sucede con el mito edípico.

La búsqueda de esos elementos religiosos insertados en el mito de Edipo me ha hecho prestar especial atención a autores como Martin Nilsson o Walter Burkert<sup>7</sup> que vuelven la

---

<sup>7</sup> Este sobresaliente erudito, proclamado con razón como uno de los mayores expertos en religión y mitología griega de las últimas décadas, defendía el papel fundamental de complementariedad que tenían el mito y el rito, uno respecto al otro. Aquel cumpliendo una función explicativa del rito, ya que puede ser malinterpretado o incluso caer en desuso por su carácter difícil o aparentemente absurdo de sus actos, y por su parte el rito contribuye a hacer más palpable la palabra del mito, prestándole una solidez y una vivacidad participativa de la que carece. Otra problemática que trató este autor gracias a la cual se consiguió ampliar la interpretación del mito griego, fue la atención que procuró a las influencias del Oriente Próximo sobre las elaboraciones que habían perdurado en Grecia, haciendo hincapié tanto en las diferencias como en las similitudes que encontraba entre las diferentes culturas contrastadas. Su obra es extensa, pero véase a este último respecto, v. gr., *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*. Harvard University Press. 1998.

mirada al rito y su relación con el mito, en cuanto que son dos realidades fundamentales de la vida religiosa griega. Anteriormente la *Escuela de Cambridge* (desde su perspectiva ritualista con autores como Gilbert Murray, Jane Harrison, etc.) ya había puesto el énfasis en ese vínculo, cuyos integrantes defendían en ocasiones que el mito derivaba del rito y viceversa, dentro de una adaptabilidad de posturas que tras el contraste y estudio de los fenómenos les servía para dilucidar qué realidad original proyectaba sobre la otra sus influencias. No obstante, como afirma Suzanne Saïd (1998:65), estos autores no establecían esa prioridad siempre, manteniendo la importancia de ambos elementos. Toda esta relación que asocia el mito con el rito ha propiciado que tuviera en cuenta, igualmente, los estudios de los diversos autores y corrientes de la antropología más destacada, como el estructuralismo, iniciado por Lévi-Strauss, y sobre todo la llamada *Escuela de París*, a cuya cabeza estaba Jean-Pierre Vernant, discípulo de Louis Gernet (y otros autores que aparecerán por estas páginas), cuyo interesante postulado de ver el mito como el “hecho social total”, a través del cual se puede descubrir las categorías mentales de los griegos (Saïd, 1998:79), me ha ayudado para poner cierto orden en las diferencias habituales que surgen en el desarrollo del mito edípico, desde sus primeras referencias a su enorme desarrollo posterior. La estructura del mito, que asume esta corriente, constituida por partes que deben ser integradas y donde cada una informa y adquiere sentido en su lectura total, hace tamizar el significado en un análisis que no solo engloba la mimesis que se haga de una determinada realidad, sino también el hondo tratamiento que se estime de la misma, construyendo a veces un reclamo inverso para explicar un motivo o suceso que debe ser desvelado. Las obras de Vernant, Nicole Loraux, y de otros que siguen este método son auténticos referentes para mi estudio.

Muchos más eruditos y profesores serán contrastados, como C.S. Kirk, representante del empirismo interpretativo inglés, cuya advertencia expuesta en su clarificador y motivador libro, *La Naturaleza de los mitos griegos*, de las cinco teorías monolíticas, hago válida en mi trabajo sin descartar todo aquello que pueda ser útil de estas mismas importantes doctrinas pero marginando el unívoco convencimiento de ser el verdadero método que cancela al resto (cf., v.gr., *Escuela de Cambridge*), como a su vez constata Kirk.

Mención especial por cercanía y mérito tienen los trabajos de tantos estudiosos españoles que surgieron en momentos difíciles pero que fueron decisivos para dar notoriedad e impulso a la Filología Clásica, y a otras disciplinas afines en esta tierra. Profesores embelesados por la *paideía* y los frutos artísticos y de conocimiento helénicos que

cubrieron con sus obras el erial que dejaba una guerra civil y décadas de hambruna física e intelectual. Muchos son sus nombres, y desde luego que aparecerán como coordenadas ineludibles en mi trabajo, como cimera monumentales de erudición y pasión clásica, pero con cierto reparo, por ser tan numerosos y querer dar a todos su merecimiento al nombrarlos uno a uno, cosa que me es imposible, solo mencionaré, representando a todos ellos, a unos pocos: Francisco Rodríguez Adrados, José S. Lasso de la Vega, Ana Iriarte, Mercedes Vílchez Díaz, Ricardo Olmos, Carlos García Gual, etc.

Aun a día de hoy el magisterio e ímpetu de estos expertos viven en tantos otros estudiosos, traductores e investigadores de facultades, institutos e instituciones académicas, que en sus obras se comprueba la depurada especialización que han alcanzado en sus temáticas y el laborioso empeño en el necesario estudio comparado internacional con otros colegas, que les facultan como referentes en sus grupos de investigación.

Terminando este apartado solamente concretar que para el desarrollo del trabajo me he servido de los textos de la literatura clásica, tanto de sus precedentes épicos, líricos y filosóficos, como evidentemente, de los textos de los trágicos y los fragmentos que conservamos, donde la figura de Edipo, o la información vinculada a él o a su familia, es abundante y predilecta dentro de la multiplicidad de mitos que se utilizaron como argumento a desarrollar en la tragedia griega. Los textos fragmentarios de los trágicos, las obras de la comedia o las referencias posteriores del periodo clásico, como lo escrito en los útiles compendios de mitología de Apolodoro e Higino o en la poesía helenística, han sido sólidos eslabones de apoyo para la comprensión evolutiva del mito y para contrastar la acogida de Edipo y los Labdácidas en la literatura y pensamiento latinas, siendo Séneca el gran referente al respecto.

Algunas imágenes del arte griego me han sido muy útiles para conjeturar algunas partes del mito de Edipo<sup>8</sup> observando en qué detalles los antiguos incidían en su representación, y por ello, he incluido algunas de esas obras, que aunque por sí solas bastarían por su calidad de soporte histórico complementario para acreditar su presencia, no es menos cierto que están presentes en el trabajo como credencial global de la importancia del mito en todas las

---

<sup>8</sup> Con la enorme relevancia que ha tenido el mito de Edipo en la oralidad y en literatura griega, y por supuesto, en todo el desarrollo que ha tenido en la posteridad como motivo recurrente constante en infinidad de obras y medios, es curioso constatar como en el arte, en palabras del profesor Elvira Barba (2013: 402): “El mito de Edipo ha sido tratado de forma desigual. Dejando de lado muy escasas representaciones antiguas de la muerte de Layo, toda la juventud y madurez de Edipo, hasta el momento de su entronización, se resume en un pasaje: el de su enfrentamiento con la Esfinge”.

disciplinas griegas y por su alto preciosismo estético, que aun siendo muy elogioso supera el mero orden artístico, actuando como sostenes acreditativos de algún que otro mensaje del desarrollo propuesto en el estudio.

Con todo lo expuesto no se vería perjudicado el fin último del trabajo si su valoración obtuviera un prudente optimismo o cierta ambigua simpatía, aunque solo fuera por su obstinado esfuerzo de entreverar nuevas opciones disponibles. No dudo de que la laboriosidad no sea garantía de frutos abundantes que germinen néctares o ambrosías, pero sí que creo que puede realzar fertilidades en lo que labra, siempre que se evite simbolizar en ello del regocijado Tántalo la desmesura castigada en sus famélicas ansias, mostrando en cambio su cara prometeica del que trabaja para el hombre sin remedar lo ya purgado o inútil. Esta dudosa fértil tarea quizá se acerque más a una construcción filosófica *sui generis* que a una conclusión monolítica irrevocable, sobre todo si atendemos a la humildad del método que parece que no impone un sistema que sirva de plantilla interpretativa para otros. Mas todo esto son apreciaciones del anfitrión que ya no debe encomendar ningún aprecio o vocerío a lo ya servido en el texto, y que entre sus vaguedades se insinúan querencias y buenos ratos que le hacen difícil su *expositio* pública, aunque el objeto de su nacimiento ya lo supeditaba a ello, por lo que si es de destino compartir su naturaleza declaro ya su abandono, y que por sí solo, se le juzgue y goce.

## 2. Introducción al mito de Edipo y los Labdácidas

El mito de Edipo, como relato tradicional, lleva consigo un conjunto de valores que se acumulan como un tesoro de conocimiento, religión y placer estético, por lo que podemos decir que trasciende la mera historia, que, según Platón (cf. *República*), pasa de generación en generación con unos orígenes indeterminados, siendo el medio adecuado para aclarar y repensar los problemas y asuntos que preocupan a una sociedad.

Realmente esta sería la función más importante de todo mito, la reinterpretación de temas constantes y fundamentales dentro de un grupo, para darles una explicación o causación (*aitía*) si no satisfactoria, al menos, esclarecedora, aunque sus medios sean poéticos o fabulosos, centrandó su atención en la vida humana pero sin olvidar su relación con el universo y con los poderes naturales y superiores, presentando paradigmas de comportamiento y los comienzos ideales del tiempo como estadio original, primitivo, legendario y generador de todas las cosas. En este momento primordial y prestigioso, pues de él nacen los seres y acontecimientos que van a ordenar la esfera divina-natural y humana, se construirán las bases sagradas y sociales con las que se van a regir los hombres como *nomoi* testimoniales y seguras, cuando la duda asalte a la conciencia o la controversia necesite ser acometida.

La figura de Edipo y de su familia y de todos aquellos personajes que rodean sus acontecimientos y que reaparecen en los distintos textos, así como los lugares por los que sus hechos se rememoran como asombrosos, dejándoles un poso de enigmática tierra fecunda en mitos y piedad, como la sagrada Tebas o la divina Beocia, conviene tratarlos como asuntos configurados de complejas transposiciones significativas en un entorno hostil para el pensamiento moderno, que puede ver veredas o fuentes míticas allí donde solo hay improvisaciones o constructos insensatos, inaccesibles en la mente generatriz antigua helena. La disposición mítica está efectuada según unos parámetros vividos en unos tiempos pasados con una curiosidad primitiva que lejos de ser dócil o simplemente limitada a la especulación (como la percibían algunos estudiosos creyendo que en lo remoto la vivencia era menos abstracta, más resignada y por lo tanto, incorporaba un recorrido conceptual sin un destacado trauma de comprensión), se nos presenta como una experiencia que ordena causas y fenómenos, naturales y de conducta humana, y a la vez, otorga al mundo un absoluto cariz sobrenatural y de continua relación de asombro y de

lucidez con el entorno; destacando ese mundo mítico griego por una atenta mirada a cualquier simbología que pudiera determinar los hechos y los pensamientos, que mostrase en ese concepto de vida rebosante y continua una respuesta nueva y creciente que pudiera ser recogida en una comprensión permanente, a través de relatos orales y luego escritos o hechos arte, dentro de la escucha, el aprendizaje y la transmisión común, en una corriente creadora constante.

Sabemos que la religión en Grecia estaba en muchos aspectos de la vida ordinaria de las personas y en innumerables detalles, ya fueran estos pequeños o menos leves, pero también en los momentos decisivos, como los de paso, iniciación o muerte, incorporando rituales adaptados al caso oportuno, sosteniendo con relatos a veces esos ritos con cuidadas palabras adornando crueles o deliciosas tradiciones, y otras veces, esas leyendas servían como sustrato primordial del que surgían las dramatizaciones o gestos que complementaban lo contado, haciendo revivir profundamente en la comunidad hechos trascendentes pasados que actuaban de nuevo fuera de un tiempo lineal y congruente, pero no por eso menos real y práctico, dentro de un significado profundo y necesario como sostén y guía de un presente difícil, en los mejores casos, o violento, con la guerra como constante actividad fuente de dicha en la victoria (*kléos*, saqueos, piratería) o de desastre en la derrota (muerte, esclavitud)<sup>9</sup>.

El pensamiento griego, desde su fase arcaica, concebía toda cualidad o noción siempre desde una visión de contraposición con su correspondiente término opuesto (Lasso de la Vega, 1963:258-262), mostrándose aún más evidente en el campo religioso, por ejemplo, en las diferencias entre los dioses y los hombres o entre los dioses mismos, que solían tener una figura contrapuesta (aunque en muchas ocasiones varias divinidades pudieran encarnar cualidades similares con distintos grados de manifestación, o convergencias de bipolares características necesarias para una determinada cualidad o representación específica de la

---

<sup>9</sup> Heráclito en el siglo VI a. C. ya advertía de ese permanente estado natural para la vida en la que los contrarios son comunes y sus efectos prósperos (B 53 DK): “La guerra es el padre y el rey de todas las cosas; a unos los muestra como dioses y a otros como hombres, a unos los hace esclavos y a otros libres” (Traducción de Alberto Bernabé, editorial Abada). Cf., fr. B 53 DK.: “Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους”. *Die Fragmente Der Vorsokratiker*. Tomo I. Diels, H. y Kranz, W. Editorial Weidmann. Alemania, Hildesheim, 1989, p. 162. Véase también el fragmento, B 80 DK, p. 169., en donde la necesidad y la contienda forman para Heráclito unos términos contrarios pero indisociables, que se relacionan correlativamente el primero con lo común y el segundo con la justicia. A pesar de su sufrimiento esta dicotomía produce el orden, de ahí que viera también en las Erinias no solo la representación de unas divinidades vengativas cuando se derrama la sangre, generalmente, de un familiar, sino como garantes de la Justicia y de ese orden que no debe ser transgredido (cf. B 94 DK).

deidad). Ese *pensamiento polar*, como lo llama Lasso de la Vega, se ve reflejado incluso en el mismo ser divino significando una cualidad y su contraria en muchas ocasiones, como sucede con Zeus, que no solo se rige en el orden celestial como la suprema divinidad del rayo y el trueno, sino que a la vez pueda ser nombrado como Zeus *Ctónio*, o Zeus *Sotér*, y actuar con las habilidades que su epíteto conlleva<sup>10</sup>. En un grado más ambiguo pero desde luego igual de significativo, podemos encontrar esa doble polaridad en los héroes de los poemas. Heracles o Áyax pueden ser terribles o tercios en su grandeza de héroes pero también pueden mostrarse sensatos y caviladores. Este pensamiento de opuestos es claro también en la dicotomía hombre-dios a la vez que comparten formas, sentimientos y pasiones, pero siempre distinguiéndose en sus cualidades que conceptualizan su esencia, como la inmortalidad o la potencia en el dios, o la necesidad de sobrevivir del hombre con afanes y sufrimientos.

El mito de Edipo y de su entorno, lleno de figuras enigmáticas que escancian saberes arcaicos seduciendo las imaginaciones más selectas y repleto de miedos poderosos que perturban las entregadas almas ávidas de romper la corrección que se estima prudente, abren el correlato de los instintos llenos de alevosa insensatez y surgen los sucesos más sobrecogedoramente humanos. Y por tanto trauma anquilosado en motivo popular, tanta simbología religiosa que expande su ámbito hasta el mito, y tanto rito que amortigua la sólida palabra con el sistemático gesto fácil de la fiesta sacra en su reiterativo y centenario cumplimiento, se nos va a mostrar esa ambigüedad clásica griega de contar las cosas pudiendo ser interpretadas en un desesperado número que no finiquita la lectura. En ese leer incesantemente el mito, como decimos, se perpetúa Edipo, Yocasta, Tiresias o Antígona. En una rémora satisfactoria de ocultas novedades siempre intuitas por más que en la mente se dramaticen las palabras del estásimo sublime del coro, de los *comos* envolventes o de las esticomitias fugaces de los trágicos. La unicidad es materialidad en Edipo, pura apariencia que se solventa con una simple lectura más, con un solo intento de entender lo leído o visto, solo requiere compaginarse en un punto definido con el texto para comprender que lo que se quiere abarcar es tan amplio como imposible de ser coordinado, interceptado. La tragedia de Edipo ha incorporado tanta tradición y pensamiento griego en sus motivos, que implica un conocimiento de todos los estratos culturales transmitidos,

---

<sup>10</sup> El profesor J.P. Vernant (2009:93) ha recalcado que en los mitos griegos, en las creaciones literarias se insiste sobre todo en una imagen de los dioses desde el punto de vista de la unidad, al menos relativa como en Homero, pero en el culto es, por lo contrario plural. Esto quiere decir que la unidad por ejemplo de Zeus no es la de una persona singular y única, sino la de una potencia cuyos diversos aspectos pueden manifestarse en planos diferentes.

desde la oralidad, que fidelizaba en el habla, en el *aire semántico* (*phoné semantiké*)<sup>11</sup>, los hechos con primoroso detalle para *no olvidar con la verdad* (*α-λεθεία*), hasta en los textos inscritos en materiales caducos que fueron copiados en valiosos receptáculos obviando las seculares *ágrapha dogmata*.

En esas voces sabias y teológicas que recorren todo el mito de Edipo deberán transcurrir las pesquisas y suposiciones del método empleado, en ese construir ideas llevando un claro camino de descubrimiento, pero en el mismo sentido que tenía para los griegos, en un “estar en camino”<sup>12</sup>, disfrutando en ese regreso doloroso pero necesario (*nostoi*) que impone toda meta o viaje. El conocimiento podría ser entonces un andar en un cruce de caminos, elegir una respuesta que pueda hacer destruir al monstruo o a esa voz que introduce un enigma aparentemente comprendido, pero a la vez regresar a casa sin saberlo, y arrojarte al entendimiento de lo inesperado, al interior de uno mismo. Tan sencillo como un lugar de paso para recuperar la invalidez de un niño expuesto, que había olvidado el estigma que la intuición ya había sentido en el parto, y que su pueblo se encargó de hacerlo perenne, incluso una vez hecho salvador, tirano y héroe.

Conservar esa capacidad crítica y de sorpresa ante lo que representa el mito de Edipo y su familia es positiva para su aproximación, más todavía si observamos los primeros pasajes y fragmentos, escasos, parciales y, a veces, pertenecientes a distintas variantes, donde encontramos información relativa a la leyenda. Tenemos primero lo narrado en Homero, Hesíodo y en el ciclo épico, que desarrollan, sobre todo en este último conjunto de poemas, los momentos más angustiosos de los personajes y la sensación constante de caída de una ciudad poderosa y arcaica como Tebas. Es un episodio bélico que parece remontarse a remotos tiempos de disputa con los argivos, quizá motivado, como sugiere el pasaje hesiódico, por la captura de unos rebaños del mítico rey. A los rebaños, sugestiva causa agonística tan griega para iniciar una trama épica, vendrían a sumarse las tierras de sus pastos, sus aguas, sus vías de paso, en definitiva, el sustento completo de una tierra tan fértil como la beocia, con llanuras inmensas propicias para que el hombre prosperase en la Edad Heroica.

El Ciclo Tebano iniciará la decadencia de la época de los héroes que anunció Hesíodo, y sus personajes nos traerán la historia de Layo, de su hijo Edipo y su mujer Yocasta. Las impactantes vidas de Polinices y Eteocles, con ese tono tan arcaico en sus gestos y

---

<sup>11</sup> Cf. Lledó, E. (2015:15 y 50). Término aristotélico.

<sup>12</sup> Cf. Lledó, E. (2015:51).



decisiones que nos hacen contemplar con cierto sentido reacciones humanas de esos tiempos, comprender mejor sus hechos, en ese contraste que dispone el análisis de dos momentos tan distantes. La piadosa Antígona, que como su nombre parece indicar, “*la hija que sustituye al hijo*”, no abandona nunca a su padre y casi con un don de omnipresencia se encuentra donde su amor familiar la lleva, donde su *philia* la requiere; junto a la muerte rencorosa y fratricida de sus hermanos, en el suicidio de su madre sobre sus cadáveres (en *Las Fenicias* de Eurípides), en el afecto funerario al cuerpo de su querido hermano Polinices (en la versión de Sófocles), en la despedida apoteósica de su padre, que después de todo no contempla y debe contentarse con las palabras informantes de otro.

Los líricos nos recordarán los momentos de sus vidas triunfales (Píndaro) y patéticas<sup>13</sup>, y los trágicos nos devolverán redivivas esas figuras poderosas pero lejanas en un intento de acercar lo heroico al ciudadano ateniense, no solo para recordarle su pasado ejemplar sino para activar en el presente su capacidad de sacrificio social y sus logros como pueblo, recompensando en su identidad personal el valor de un individuo en un grupo que logra méritos, purificando los miedos que causa la esencia solitaria que le desvalida como uno, a cambio de rectificar en sociedad el error, la *hamartía*, que le expone al agravio común pero necesario para conseguir un fin justo, en un correcto y divino orden que calma lo desmedido.

En el mito general de los Labdácidas se entremezclan los contenidos antiguos y cambiantes componiendo un complejo entramado mítico con diversidad de elementos e informaciones, como iremos viendo, llegando a la tragedia a través de estas múltiples tradiciones hasta alcanzar una nueva significación canónica con la obra de Sófocles, que aun conservando parte de lo estimado con anterioridad, añadió elementos propios que ensalzaron su creación como contenido modélico en este particular mito, con un casi agotamiento del mismo a través de su finalizada vida expresada en su última obra, *Edipo en Colono*, con la muerte religiosa y definitiva de su héroe. Esta predilección del héroe se muestra clara al asociar su término vital con el final de Edipo en muchos conceptos que analizaremos, pudiéndose afirmar que la tragedia contemplaría una especie de testamento literario religioso de Sófocles en paralelo con el que dejó Eurípides con *Las Bacantes*, cada uno inmerso en las

---

<sup>13</sup> Los líricos consagrarán sus mejores recursos poéticos en ofrecernos momentos particulares pero inolvidables, por su tratamiento espontáneo, relevante y de alta plasticidad, de los héroes y heroínas de los mitos, como la grandiosidad que atribuye a Tersandro Píndaro, recuperando la gloria labdácida con su estilo lleno de *semmótes* (σεμνότης) esquileo, en su *Olímpica* II (vv. 42 y ss.), o en un ámbito heroico diferente, el especial y conmovedor *páthos* que pone Simónides en los acontecimientos dramáticos que sufren Dánae con su pequeño hijo, Perseo, abandonados en un cofre en el mar, cf. Bowra (2014:150-151).

concepciones personales que alcanzaron a dilucidar en el terreno de lo sagrado y en el aspecto espiritual humano.

Como decíamos, las primeras fuentes se basan en el conflicto de los hijos de Edipo, Polinices y Eteocles, por el poder de Tebas, reino en pugna causado por maldiciones en proceso y por la permanente codicia humana. Los motivos sobrenaturales parecen iniciarse con la trayectoria de Layo debido al rapto de Crisipo cuando era huésped de Peleo, quien le maldijo seguidamente, proscribiendo a aquel personaje e iniciándose una de las posibles faltas hereditarias de la familia, llegando a Edipo y sus hijos. Pero este comienzo desafortunado continúa con los enrevesados acontecimientos posteriores y con las demás maldiciones edípicas hacia sus hijos, produciéndose una cadena de venganzas humanas y de aplastantes designios divinos de difícil clausura. Este inicio bélico del relato por los rebaños y tierras de Edipo que se sitúa en los primeros contenidos míticos y que se refleja con notable claridad en la obra de Esquilo, *Los Siete contra Tebas*, con su evidente toma de partido en los detalles y en la elección de las tradiciones, deriva en la tragedia sofoclea con la concreción de nuestro personaje y sus vicisitudes, y no solo eso, sino que estaríamos ante el centro temático de nuestro propósito, la religiosidad del héroe y su transcendencia más allá de la épica.

Aun reservando su pormenorizado análisis en el apartado correspondiente con respecto al campo religioso que nos interesa, sintetizo muy brevemente como nota informativa de lo que va a venir, después de haberlo hecho en los términos épicos, lo que llegó a ser el legado mítico de Edipo en la tragedia de Atenas, en el siglo V a.C., con las obras de Sófocles como vector argumentativo.

*Edipo Rey*: el gran y admirado rey que liberó a Tebas de la temida y mortífera Esfinge, debe de iniciar una investigación para conocer quién fue el asesino del anterior rey, de Layo, que al parecer se encuentra en la ciudad, tras la orden del oráculo de Apolo para acabar con una nueva plaga, peste (*loimós*) destructiva que asola Tebas por las consecuencias de haber quedado dicho crimen impune. En el proceso de búsqueda descubre que es él mismo el que había matado al rey en una encrucijada de caminos, sin haberlo sospechado nunca, y que además era su padre y que por lo tanto, se casó con su madre con quien tuvo hijos al asumir el mando real como recompensa por vencer a la Esfinge. Deberá exiliarse y errar mancillado lejos de su reino con sus penas incomparables, conociendo al fin su auténtica identidad.

*Edipo en Colono*: el héroe desterrado está acompañado por sus hijas Antígona e Ismene cuando llega a Colono, cerca de Atenas, donde morirá y será enterrado en el lugar fijado por una profecía transformándose en héroe, pero no sin antes haberse enfrentado con Creonte, quien le querrá llevar por la fuerza a Tebas para que su cuerpo, al morir, beneficie a su tierra por sus poderes heroicos benefactores. También encontramos su amargo encuentro con Polinices, quien enigmáticamente impasible acata la decisión de su padre de permanecer en Colono como destino último a la vez que éste le reitera con máxima crudeza la maldición que le prorrumpió en su momento, que suena a estas alturas como una condena segura para su hijo. La figura de Teseo, enorme y reparadora, aparece como la imagen protectora de una poderosa Atenas ante las injusticias presentes y la correcta conducta piadosa del pueblo ático, capaz de resolver los incidentes con un sentido humanitario, y a la vez, hacer de cauce religioso en el momento de la muerte del héroe, acompañándole a su tumba en el *témenos* de las Euménides (con un valor próximo al de *psicopompo*, Teseo-Hermes) en un final particularmente heroico y asombroso.

### 3. Precedentes arcaicos del mito edípico y su vinculación con la religión griega

#### 3.1. Breve aproximación a la religión griega. Configuración. Peculiaridades.

La relación del griego antiguo con la religión hay que tratarla con la precaución debida por su complejidad cultural y la distancia que nos separa de ella. Para poder aproximarnos a ese reto intelectual basado en la noción de lo que es el hombre y lo divino, y su consustancial vinculación e influencia, debemos silenciar de nuestra mente moderna lo que distorsione o aumente las dimensiones de los conceptos que extrapolamos a otro acontecimiento periódico pasado, por muy estudiado que haya sido o lo consideremos como raíz principal de nuestra cultura. Toda mentalidad es adquirida en base a procesos complicados y constantes, insertos en el tránsito histórico y en la creación del pensamiento con el que se orienta el hombre, al margen del componente personal implícito en el ser humano y de nuestra propia recepción de lo social, que influye en la deriva circunstancial y en la percepción cambiante y ambigua, intensificada, en nuestro mundo moderno, en una contemporaneidad plena de puntos de fuga en los valores religiosos, morales o civiles, por la sobreexposición de la información relativa, por la caducidad de los contextos, por los infinitos datos incontrastables y contradictorios que falsifican las proposiciones lingüísticas con las que regimos nuestra razón y decisión, y por los conjuntos de reglas discriminatorias impositivas que desgajan la sociedad en grupos, mientras se diluyen las amplias simpatías sociales o la totalidad integradora de una comunidad o pueblo<sup>14</sup>.

Por todo ello, acercarse con sensatez intelectual y con unas adecuadas herramientas interpretativas a la psicología del individuo griego antiguo, intentando alejarlos de ciertos patrones al uso, puede ayudar a re-conceptualizar los términos estudiados con cierta fiabilidad, o al menos, podemos considerar que no nos estamos basando en una idiosincrasia actual o una superioridad mal avalada por una visión que reconduce el pasado como algo joven y primitivo, ajeno a toda abstracción rigurosa, mientras nos complacemos de nuestros avances técnicos, por otro lado, cada vez más potencialmente dañinos. Así, concibiendo la larga tradición griega y su contexto dentro de unos resortes genuinos que

---

<sup>14</sup> Rasgo en cambio esencial en el mundo griego. El pertenecer a un grupo que velara por los intereses de todos es básico para el orden de vida del hombre griego, la peor calamidad que le podía suceder era perder la libertad y ser desposeído o marginado de la patria.

deben ser replanteados para su revelación<sup>15</sup>, un acercamiento al concepto de religión griega, dentro de unos límites arcaicos y clásicos, podría ser aquello que engloba un conjunto de creencias y de prácticas que intentan regular la relación de los seres humanos con otros seres considerados superiores o dioses, y de los que aceptan depender<sup>16</sup>. A partir de esta concepción genérica, podemos afirmar algunas de las principales características en las que parecen que están de acuerdo los estudiosos, como por ejemplo, en que los griegos no poseían unos códigos doctrinales o libros sagrados, ni tampoco existía una homogeneidad religiosa basada en dogmas<sup>17</sup> con una casta sacerdotal profesional o estructurada. Todo ello favorecía una flexible comunicación con lo divino, pudiendo cualquier ciudadano realizar las labores del sacerdote en ciertos ritos<sup>18</sup>. Era una religión eminentemente social, de Estado, en la que la ciudad parte como el referente para organizar la vida de los individuos a través de los ritos y las ceremonias sacras. No participar en estos actos públicos conllevaba un castigo grave de impiedad (*asébeia*), que era un delito tanto

---

<sup>15</sup> Los métodos de la hermenéutica filosófica pueden servir para vislumbrar conclusiones aproximativas en el análisis de procesos históricos o literarios, que conlleven iniciativas validas de investigación o resultados conjeturales. Dentro del campo de las disciplinas antiguas y clásicas pueden ser útiles para una correcta comprensión de una realidad pasada. La hermenéutica filosófica atiende a una ontología de la comprensión, asentada en la comprensión previa para adquirir una totalidad del sentido de lo estudiado, esto es, la pre-comprensión, que marca en la investigación del asunto el principio denominado de la historicidad del comprender. Los elementos anticipatorios que nos pueden dar resultados positivos en un determinado estudio de una realidad pasada o de lo que fue una secuencia temporal, para el estudioso H. G. Gadamer (1992: 331-458) son el *prejuicio* y la *tradición*. En su teoría de la comprensión previa intenta rehabilitar el sentido valorativo del prejuicio y de la tradición como resortes imprescindibles para un entendimiento óptimo, teniendo en cuenta la intrínseca historicidad de la comprensión. No hay un *punto cero* del comprender ni un final último o definitivo, por lo que la comprensión está atravesada por la historia y sin tradición no cabe entendimiento. El prejuicio crítico y la autoridad crítica como factores positivos consolidarían los pasos para interpretar un pasado correctamente, lo que llevaría a una *historia efectual* o *historia de los efectos*, en la que determinadas obras canónicas o clásicas obtendrían el papel central de esa tradición necesaria para una comprensión histórica y correcta. La reconsideración sería constante, donde el reducto de contenidos excepcionales, conservados y sedimentados por una reelaboración permanente de sus significados, y su contexto en el que son actualizadas, marcarían el dinamismo del ser humano en su búsqueda de verdad y comprensión, sin que un tiempo determinado guie o menosprecie una tradición fontanal o nutricia. Estos factores pueden abrir perspectivas en el estudio de una realidad tan compleja como es la religión griega en sus textos, y dentro de nuestras capacidades hemos intentado ejercitarlas junto a otras herramientas de interpretación.

<sup>16</sup> Definición escueta pero suficiente que rehúye los elementos taxativos que se han visto con posterioridad como innecesarios o contraproducentes, en muchos casos, para la comprensión del fenómeno religioso griego antiguo. Para iniciar el recorrido que le asocia con el teatro y, en definitiva, con el mundo heroico y ritualista de Edipo y su familia, vamos a definir determinados elementos propios de la religiosidad griega general, conducente a una exposición lo más clara posible de la concreta realidad mítica-religiosa del héroe. Cf. Bernabé, A. Religión Griega. Una visión integradora. Bernabé y Macías Otero, S. (eds.). Editorial Guillermo Escolar. Madrid, 2020. Artículo llamado, *Algunas cuestiones generales*, pp. 13-31.

<sup>17</sup> Cf. Otto, W.F. (2007:135): “*La religión griega es adomática aunque conoce las reglas del culto sin ninguna fe obligatoria, con excepción de aquella que se refiere a la existencia, sin más, de los dioses, exigiendo una actitud de respeto.*” Muchos autores tratan este punto, véase, v. gr., Rodríguez Adrados, 1999:20 y ss.

<sup>18</sup> En muy pocos lugares había templos o santuarios con sacerdocio específico, con famosas excepciones como el de Delfos, con la sagrada Pitia. Cf. *Ibid.* Bernabé, p. 18. Véase también David Hernández de la Fuente (2008:179 y ss.).

religioso como político perseguido por las leyes civiles. El *nómos*, la ley, la norma, era un concepto muy amplio en el que no solo cabían realidades políticas en sentido estricto, sino también religiosas o tradicionales que estructuraban la sociedad. Cultos, creencias, ritos (como los fundamentales sacrificios) eran obligatorios para una correcta cohesión general.

Como estamos viendo la religión griega tiene sus peculiares características muy relacionadas con la política y la vida en común, y por eso se hace comprensible que no tuvieran ni siquiera una palabra para designarla<sup>19</sup>, pudiéndola aislar como una realidad distinta y separada, sino que sucedía todo lo contrario, pues la naturalidad con que se presentaba en todas sus actividades apartaba todo conflicto al respecto, aunque como es sabido, desde época muy temprana se criticaban las obras de los grandes poetas como Homero o Hesíodo, que habían configurado un conjunto de mitos, dioses y héroes que catalogaban y fundamentaban el contenido religioso y narrativo del pueblo griego. Estas críticas no eran simplemente irreverencias o entretenimientos escandalosos sino que se hacían en busca siempre de un argumento racional de las causas<sup>20</sup>, aunque estas palabras pudieran contener cierta ironía.

De esta manera Heráclito de Éfeso o Jenófanes de Colofón en el siglo VI a.C. ya se habían encargado de evidenciar los detalles más controvertibles de la religiosidad griega,

---

<sup>19</sup> No solo ocurría con la palabra religión, las diferencias entre los conceptos modernos y los antiguos se distanciaban en muchas ocasiones según las interpretaciones que se daban a esas situaciones concretas. V. gr., la expresión que utilizaba el griego, normalmente, a la hora de expresar la creencia en los dioses era *Nomízein toús theoús*, que significa “reconocer a los dioses”. Esto nos da la pista a la hora de entender la universalidad que tenía la divinidad en todas las situaciones de la vida del ser humano, pudiendo encontrar su presencia en cualquier lugar y circunstancia tanto en representación como en esencia, gracias al dominio absoluto que ejercía sobre el mundo del hombre. También nos habla de aquel que es capaz de percibir una divinidad cerca de él. De esta manera el prodigio podría resultar beneficioso, aunque para el griego no todo encuentro con un dios o el motivo de una epifanía era símbolo de bonanza; los dioses solían ser egoístas y caprichosos, y tras su indiferencia podía esconderse una terrible intención con un poder imparable. Para este sentimiento de desconfianza y de horror reverencial que provoca el acercamiento de toda fuerza, de todo ser sobrenatural que se cree ver en la naturaleza o en el mundo humano, tenían una palabra, de origen prehelénico, *θάμβος* (cf. Flaceliere, 1993:237), en esa costumbre tan griega de dar nombres a las cosas o experiencias, en un intento continuo de definir todo aquello que le interrogaba.

He comprobado que aparece este término en varios pasajes importantes con similares significados, v.gr., cf. *Il.* IV, 79; *Od.* III, 372; *Plat. Phaedr.* 254c.

<sup>20</sup>“Jenófanes -Werner Jaeger nos dice- fue el primero en formular el universalismo religioso, aunque no era el único, se limitó a colocar a la plena luz de la conciencia las inevitables consecuencias de la revolución filosófica para la fe religiosa a que conducían las teorías jónicas sobre la naturaleza”. Cf. Jaeger, W. (2011:43-59). El fragmento de Jenófanes claramente confirma este parecer defendiendo una sola divinidad no antropomórfica: “Εἷς θεός, ἔν τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισι μέγιστος, οὐτὶ δέμας θνητοῖσι ὁμοίος οὐδὲ νόημα” (fr. *Jen.* 23 DK).

También nos recuerda el erudito alemán que Homero en sus poemas ya presentaba a los griegos y a los troyanos orando a los mismos dioses. Esto nos hace pensar a nosotros, que fuera o no la intención del poeta, transmitía en su obra una unidad en el sentimiento religioso interiorizado en todos los hombres, destacando la actitud piadosa universal hacia lo superior antes que la diversidad exterior con la que se representaba cada divinidad en los diferentes pueblos.

basándose en los nuevos criterios de pensamiento que estaban teniendo como vector esencial el descubrimiento de la Naturaleza, de la *physis*, como realidad generadora de conocimiento y de contraste de verdad. Estos detalles objeto de crítica precisamente eran los más característicos de las divinidades, hablaban del antropomorfismo de los dioses como algo difícil de creer, como en el célebre fragmento de Jenófanes, donde se percibe no solo una cierta burla hacia este asunto que le parece pintoresco, sino también una crítica más profunda reclamando una religiosidad nueva, menos banal, comenzando con un aumento progresivo en la moralización de los dioses<sup>21</sup>. Otros, como los pitagóricos o Empédocles, renegaban del sacrificio cruento, remoto y fundamental, poniendo en duda la base de la propia religión, el rito, y ofrecían alternativas no sangrientas compuestas de ofrendas vegetales o de libaciones.

La completa integración de la religión en la vida griega también influyó en la conceptualización de lo sagrado, ampliando la terminología en esta realidad inmersa en todas las facetas humanas<sup>22</sup>. Las diferencias conceptuales no deben distanciarnos demasiado en el entendimiento de los presupuestos de los que partimos. Aunque la prudencia sea necesaria. La misma incertidumbre podemos tener cuando intentamos comprender aquello que otro pueblo, lleno de genio y con unas concepciones particularísimas de las vivencias, ha creado para acomodar su comportamiento siguiendo unas pautas ciertamente sólidas y generatrices de otras cadenas de reacción de conductas. Cómo saber cuándo entendemos un hecho griego, un suceso, una imagen o un texto, incluso cuando nos servimos de ese caudal de imaginación, respuestas y sabiduría que son los mitos griegos.

---

<sup>21</sup> Cf. fr. *Jen.* 14-16 DK. Tema muy tratado por los estudiosos, como afirma el profesor Adrados: “Incluso cuando no hay mito, en un momento dado, el mito es en gran medida, el modelo”. Se refiere cuando una vez que el mito ha sido criticado y puesto en duda en Grecia, sustituyéndose en ocasiones por otros medios, lo que sucede es que realmente no se margina del todo al mito y sigue condicionando, por ejemplo, en *Los Persas* de Esquilo, donde se sigue apreciando que el esquema es mítico o en la figura de Sócrates, que en su voluntad de morir por una idea, lo que realmente está haciendo es *una continuación no mítica del heroísmo mítico*. Cf. Rodríguez Adrados (1999:26-28).

<sup>22</sup> Cf. Bremmer, J.N. (2006:21). Muchos de estos términos serán analizados en los apartados siguientes tras la estela de la religiosidad de Edipo y su Casa Real. Comentar también, por lo que significa para nuestro estudio, que la parte de la religión griega que se observa en muchas facetas del vivir helénico es el mito. Éste dio contenido al rito, el otro gran aspecto religioso, y de esta unión surgió el teatro (en una simplificada explicación), haciendo de la tragedia, en concreto, el medio sagrado y social más valioso de la democracia ateniense (cf. Rodríguez Adrados, 1999:55 y ss.), y al héroe, el referente de enseñanza, pero no como modelo, sino como lectura dramatizada de cómo evitar el error (*hamartía*) en lo profano y ante lo divino, y cómo saber sobrellevar el dolor cuando, con toda seguridad, llegue. Edipo en este caso es el paradigma perfecto de esta muestra de aprendizaje moral y de entereza, en su existencia transida por la contrariedad religiosa.

Racionalizar completamente el mito es una labor ardua y, probablemente, de cierta esterilidad, por lo que intentar seguir su lógica puede resultar tan atractivo como emocionante, aunque no se sepa realmente cómo se expondrán las conclusiones.

La palabra de los poetas que dicen verdades teológicas, si las musas quieren<sup>23</sup>(los poemas, los mitos), llenaba el pensamiento y la imaginación, determinando comportamientos individuales con una finalidad de aceptación general y de excelencia ante los demás. El componente público era la base de la actitud y de todo compromiso ciudadano en cada estadio participativo social (*phylai, phratriai, géne, demoi, póleis*, anficionías).

Como hemos dicho, la religión griega se basaba en el conjunto de prácticas y creencias con las que todo miembro de la sociedad se integraba en ella, destacando la multitud de ritos comunes que se organizaban en honor de la divinidad protectora o en el culto al héroe benefactor o fundador. En algunas ocasiones los ritos o los cultos eran compartidos por todo el mundo griego convirtiendo esos lugares en santuarios o certámenes panhelénicos<sup>24</sup>, fomentando el concepto de unidad cultural de los griegos. El griego vivía la religión de la misma forma intensa y vital como lo hacía en las demás esferas de su existencia, e incluso esas actividades de gozo y disfrute de la vida se incorporaban a su propia percepción religiosa, intensificando los actos de culto con humanos entretenimientos como los juegos, las danzas, los banquetes, los espectáculos, los certámenes, la poesía, etc. Todo aquello que en su intensidad pudiera borrar los límites entre vida y religión era convertido en herramienta para unir lo sagrado y lo secular, haciendo que la conducta del hombre fuera dinámica, natural y anhelante de sensaciones, en claro contraste con ese pensamiento pesimista tan característico griego que veía en las miserias que padecía, lo efímero de su vida, el implacable destino y los dioses temidos e indiferentes, los motivos para explorar y sentir los placeres ordinarios (*éros*) y los grandes logros (*kléos*), como la verdadera parte

---

<sup>23</sup> Cf. Hesíodo, *Teogonía*, vv. 26-29. Hesíodo concebía su misión en la sociedad como la de un maestro o sacerdote, depositario de un conocimiento transcendente. Siente que tiene una vocación poética asimilable a una epifanía de poderes sobrenaturales, como la de un vidente que posee una información única y que se dirige a los otros con la absoluta pretensión de transmitirlo por su valor divino (cf. Gil, 1967: 21-26).

<sup>24</sup> Grandes santuarios como el de Zeus en Olimpia o el de Apolo en Delfos fueron ganando prestigio sobre todo durante los siglos VII y VI a.C. (cf. Pomeroy: 2011: 156-158). En ellos se celebraban competiciones musicales y atléticas, se consultaban oráculos o se veneraban a los dioses. Con respecto a los juegos atléticos es claro que se mantuvieron vivos tanto el contenido como el espíritu originales descritos en los funerales de Patroclo en la *Ilíada* (cf. *Il.* XXXIII), por lo que el antiguo ideal de héroe singular de ser reconocido como el mejor (*áristos*) tras la victoria, seguía vigente de alguna forma.



esencial del hombre mientras pudiera retenerla, esa parte que para los dioses era eterna y de dicha incomparable, que les acercaba y alejaba al mismo tiempo de ellos<sup>25</sup>.

Estos dioses griegos se habían ido constituyendo a través de muchos siglos con una serie de influencias determinantes. No solo conservaban en la época arcaica y clásica dioses remotos propios indoeuropeos, sino que también habían asimilado aquellos que consideraron igualmente admirables o dignos de respeto de las culturas mediterráneas con las que se iba encontrando. La influencia cretense, con su refinada civilización minoica, tenía unas creencias espirituales distintas, basadas al parecer en las fuerzas subterráneas, dispensadoras de la fecundidad y de energías salutíferas sobrenaturales. Sus cultos de tiempos muy antiguos, veían en la Madre-Tierra, el germen de la vida y de su continuación permanente, adorando a diosas maternas de la fertilidad y de la vida eterna, los mundos divino y humano, aunque diferentes, admitían ciertos grados de comunión.

Los greco-micénicos incorporaron estas ideas religiosas a las suyas constituyendo lo que Nilsson (1968:17-52) llama, la religión *cretomicénica*, que se consolidó de forma natural en una religiosidad que se integró a lo largo de los años de contacto entre ambos pueblos, primero, y de dominio micénico después. La religión antigua micénica se basaba sobre todo en la corriente llamada uránica, que veía en el cielo y en sus potencias los dioses principales. Esta tendencia se explica por el carácter patriarcal y jerarquizado de su sociedad, con una vida nómada y con los rebaños como su principal sustento<sup>26</sup> (como recuerda Hesíodo, cf. *Trabajos y días*, vv. 120-121, haciendo ricos en rebaños a los hombres de la Edad de Oro en tiempos de Cronos, como símbolo de total felicidad y prosperidad humanas), distinguiendo tajantemente la esfera de los dioses, inmortales, felices y jóvenes, del penoso mundo mortal y decrepitoso.

---

<sup>25</sup> La poesía y el arte griego dieron continuamente buena cuenta de ello, simplemente recordemos un bellissimo canto lírico arcaico: “¿*Qué vida, qué placer existe sin la dorada Afrodita? Ojalá muera yo cuando ya no me importe la unión amorosa en secreto, ni los dulces dones de la diosa, ni el lecho, que son las más amables flores de la juventud para los hombres y las mujeres; pues cuando llega la hora de la dolorosa vejez, que hace deforme incluso al hombre hermoso, siempre le rondan el corazón tristes inquietudes y ya no se regocija contemplando los rayos del sol, sino que es motivo de odio para los jóvenes y de desprecio para las mujeres: tan triste hizo la vejez la divinidad*”. (Mimnermo de Colofón, 1 (1 D), *Nanno*, traducción de Francisco Rodríguez Adrados, Alma Mater).

<sup>26</sup> Veremos en el apartado de los antecedentes de Edipo como los rebaños tenían una importancia fundamental en la época micénica, pudiendo ser motivo de luchas desastrosas, y que se anuncia ya en nuestro mito con cierta simbología (cf. *infra*). Véase también, Hesíodo, *Trabajos y días*, vv. 161-165, en donde dice el poeta que en la Edad de los Héroes se produjo la guerra de Tebas, refiriéndose al mito de *Los Siete* y, puede ser, que también a los *Epígonos*, en donde se menciona qué lucha se originó por los rebaños de Edipo. Véase también Vernant (2017: 168 y ss.) para ampliar la explicación de la importancia de los rebaños en la economía griega.

No hay una yuxtaposición de dioses y espiritualidades inconexas, sino una síntesis original en la que se conforma una religiosidad compleja y llena de matices diferentes. Se aprecia claramente cuando se analizan las características de cada uno de los dioses del panteón griego por antonomasia, los doce, o incluso en el resto de las numerosas divinidades que enriquecen su religión, que pueden tener cualidades dispares, *ctónicas* u olímpicas (uránias) en una convergencia gradual<sup>27</sup>.

Los mitos son otro ejemplo perfecto de la sobreabundancia de caracteres y matices que interesaron e incorporaron tan bellamente a su acervo espiritual.

Un tercer factor se unió a este compendio religioso dándole aún más profundidad y brillantez, la influencia oriental, cuando en su época micénica, aproximadamente en el s. XIV a.C., los griegos, en una potente expansión territorial, se instalaron en numerosas zonas de Asia anterior contactando con culturas de elementos religiosos particulares y, por supuesto, con civilizaciones tan asombrosas como Egipto (Léveque, 2006:15), cuyas huellas son evidentes entre los griegos.

En toda esta formación religiosa a través de siglos y territorios, centrándonos en el fundamental pasado micénico, podemos decir que no es simplemente un recuerdo para el griego, sino la adecuación histórica con resultados cultuales de un tiempo antiguo, de alguna forma de difícil comprensión, en el que su componente cultural se acomoda a un significado mítico que aporta contenido religioso, y por su extrañeza y grandiosidad, un aspecto prestigioso. La secuenciación de hechos que van desde la época pre-micénica, pasando por los *Años Oscuros* griegos hasta llegar al periodo arcaico y clásico, de los que conservamos mejores testimonios y documentos, muestran cierta coherencia en los elementos heredados que pueden facilitar interpretaciones en sus vestigios arqueológicos y en las escasas, pero importantísimas, lecturas que se pueden entresacar de las tablillas micénicas de la escritura silábica Lineal B. Aun así, la prudencia se consolida como un primer factor para valorar con sensatez académica las múltiples interpretaciones e hipótesis que generan estas variantes históricas llenas de incertidumbre y lagunas sin conclusiones absolutas, condicionadas igualmente por la productiva y especial visión del genio griego en

---

<sup>27</sup> El erudito Walter Burkert (2007) fue uno de los primeros autores en advertir que las diferencias entre las divinidades ctónicas (subterráneas) y las olímpicas no eran tan pronunciadas. Rohde, sin embargo, en el siglo XIX, continuaba con la creencia de que esta división entre el inframundo y el olímpico era taxativa y que más allá de las cualidades de los seres, había otras diferencias entre ellos, incluso en los rituales dedicados a cada una de estas deidades, que estaban marcados por determinados actos y gestos dependiendo a que esfera pertenecieran (cf. Rohde, 1973:161-162; 210-219). Recordemos que los muertos ordinarios, poderosos o los héroes recibían culto y eran considerados como potencias ctónicas.

sus variantes culturales, convirtiendo cualquier elemento instigador con potencia creativa en fundamentos actualizados de causas remotas de la inventiva griega. Desde luego que hay asociaciones aparentemente claras entre ese pasado y el despertar griego en muchos elementos que podemos observar, pero ese momento pre-griego se presenta casi olvidado con base en vestigios inarticulados para su descubridor. Éste tiene incorporados determinados elementos consustanciales como herencia identitaria, como son su lengua griega o sus bases conceptuales religiosas relativas a importantes nombres de dioses<sup>28</sup> o sus funciones esenciales. Pero no solo tiene una parte heredada de ese pasado o ha adquirido contenidos válidos míticos o religiosos que aumentan su acervo cultural, sino que también de alguna forma inconsciente y por motivos vinculados a ritualizar componentes que empastan la tradición religiosa y el pensamiento orgánicamente dinámico del culto a los dioses, como vector social e individual del hombre antiguo, se formalizaban ritos o escenarios de acercamiento o invocación hacia las fuerzas superiores, actualizando viejas historias o a través de dar respuestas o nuevos usos a determinados restos materiales arcaicos presentes en sus lugares y que psicologizaban según su práctica histórica y mítica, valorando y dando funciones nuevas a antiguas estructuras o construcciones micénicas o pelásgicas, las cuales se convertirían en importantes asunciones religiosas típicas griegas, como el templo, sede de los dioses, o las tumbas de sus mejores héroes<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Como ejemplo de lo que llegó a ser una integración de un mismo sistema religioso en la Hélade, con las evidentes distinciones locales en ritos, cultos o dioses, tenemos los nombres en las tablillas micénicas de Lineal B, en diferentes lugares como Pilos (Mesenia), de algunas divinidades importantes que se convirtieron en dioses comunes como, Posidón, divinidad destacada en la región y que llegó a ser fundamental en todo el territorio griego, denominado *Posidaijo*. Curiosamente en estos yacimientos de Pilos encontramos también la réplica femenina, *Posidaijeia*, que, como nos confirma la profesora Chirassi Colombo (2005:17-19), “estaba citada junto a otras divinidades femeninas como destinataria de tributo”. Parece ser que *la pareja masculino-femenino de un dios reflejaría una condición andrógina del mismo, frecuente en los panteones de la Edad de Bronce*. Interesantísimo también es la posibilidad de entender en la mención micénica *diwo ijewe*, “hijo de Zeus”, como un *teónimo* que se ajustaría al nombre del dios Dioniso. Hallamos en dos tablillas el término en genitivo, *Diwonusojo*, por lo que si aceptamos la correspondencia con Dioniso, la vinculación de este importante dios con Grecia sería mucho más antigua de lo que en principio se creía.

<sup>29</sup> La vieja estructura del hogar micénico, el *mégaron*, podría estar en el origen del templo griego, que luego desarrollaría sobre esta base sus características particulares (cf. Ricardo Olmos, *Historia del Arte. El mundo antiguo*, 2005:249-250). Probablemente había una indefinición en los usos de los espacios sagrado y profano, lo que permitía la conjugación de un lugar de culto dentro de la casa, costumbre que perduraría en las casas griegas a través del hogar sagrado o el *lararium*, pequeño altar, en la antigua Roma.

Para concluir este apartado diremos, por lo tanto, que los aspectos *ctónicos*, uránicos y orientales<sup>30</sup> conformaron la religión griega junto con los sucesivos cambios que se iban produciendo en las diferentes fases históricas en sus niveles políticos, sociales y culturales. El mundo griego era cada vez más independiente al amparo de su gran espíritu creativo. Un movimiento imparable parece que hacía caducar los modos de vida tradicionales, en una exigencia cada vez más fuerte del pueblo de acceder a derechos y posibilidades reservadas a los miembros aristocráticos. Se sucedían revueltas civiles producidas por los problemas de desigualdad entre clases o por el aumento de casos en los que personas perdían la libertad debido a deudas económicas, se transformaba profundamente la política pasando de formas aristocráticas a otras tiránicas, y desde luego, se fue consolidando el nacimiento de la democracia y su perfeccionamiento con figuras como el eupátrida Solón o Clístenes. Había un dinamismo social que facilitaban los cambios y que reestructuraban intensamente el orden de convivencia. Otros conflictos bélicos, a su vez, conllevaron una confirmación de los ideales helénicos y una mayor confianza en el destino. Dentro de la habitual rivalidad griega entre las distintas *póleis* y territorios que acababa en numerosas ocasiones en guerras, los combates y las victorias contra los persas afianzaron las semejanzas entre los griegos, aunque la hegemonía ateniense provocara, al final, el enfrentamiento contra Esparta en el año 431 a.C. con los resultados calamitosos que sabemos.

---

<sup>30</sup> El profesor Lasso de la Vega (1963: 256-258) apunta tres rasgos de la religión griega que se encuentran presentes en los poemas homéricos, siguiendo a Nilsson y Rohde, se refiere al elemento aqueo (minoico-micénico), aristocrático y jónico. Las dos primeras serían constatables pero diluidas en las obras y la tercera sería básica en determinados aspectos de la religión homérica. El desciframiento de las tablillas micénicas confirmaron los presupuestos teóricos en este sentido, demostrando que la mayoría de los elementos religiosos mencionados en los poemas son de origen postmicénico. Otros como el enterramiento o el culto a los muertos están ausentes en Homero por su cultura jónica.

### 3.2. Religión, teatro, democracia. El ritualismo en Edipo.

La religión griega iba a la par, y a veces hacía de sostén principal, de todos los acontecimientos extraordinarios que lograban los helenos, y gracias a ella surgió igualmente una de sus más importantes derivaciones culturales junto a los juegos atléticos, esto es, el teatro. Y aquí entramos en uno de los elementos fundamentales del trabajo como espacio complementario a analizar en la trayectoria de Edipo, donde vamos a observar en los siguientes apartados, qué puntos se mantuvieron vivos en el mito edípico en estas etapas transitorias hasta llegar a la tragedia, y cómo los grandes trágicos interpretaron sus concepciones religiosas personales sobre la identidad mítica del épico personaje que les había llegado en las distintas versiones. Cada autor hará prevalecer unos rasgos u otros dentro de unos intereses narrativos y de pensamiento, y de un contexto histórico dinámico e inesperado, los iremos viendo. Pero también es importante resaltar cómo la democracia sirvió de constante acicate para preservar y mejorar una herramienta genial que parificaba anhelos y que instruía en los delicados, pero ya no tan nuevos, valores democráticos de igualdad y libertad ciudadana, y que se vio en seguida básica para la construcción de la mente crítica del griego en la estimada *politeía* que estaba en continua posibilidad de distorsión demagógica, su principal peligro. La tragedia era el medio para elevar a plegaria situaciones que habían tenido una óptima repercusión que cohesionaba la correcta conducta ordinaria del hombre con la teología adecuada a la *Δίκη* esperada, y que fundaba la buena relación con lo divino provocando unos hechos reales ante enormes peligros de una repercusión excepcional, como la victoria contra los persas ante la incredulidad general.

Religión, democracia y tragedia conjugaron un producto de una originalidad y de un rendimiento cultural tan extraordinario, que quizás se pueda decir que nunca antes se había logrado con el mismo refinamiento en los resultados ni con la misma necesidad, en cuanto a poder apreciar la invariabilidad lógica de un entramado humano exitoso, para que los hechos que estaban sucediendo obtuvieran una decantación tan clara y notoria hacia un lado del conflicto, o podríamos decir, hacia la parte autora del logro provechoso conseguido, el mundo griego<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Las grandes victorias griegas sobre los persas pueden dar una buena pauta de esta concepción a la que nos referimos. La bibliografía es extensa, *v gr.*, cf. Miralles (1968: 93-95); Lesky (1985: 272-274); Pomeroy (2011: 227-229). Heródoto VIII, 144. La obra de Esquilo, *Los Persas*, representada en el año 472, según una didascalía que poseemos, es el modelo trágico de esta unión tripartita, religión-democracia-tragedia, que aglutina la excelencia *paideútica* griega en una única composición (originalmente formaba parte de una

Esto podría ser una razón más para que esa tesis defendida por la mayoría de los estudiosos, no solo los ritualistas como James G. Frazer o la *Escuela de Cambridge*, de considerar la ritualidad como uno de los elementos fundamentales de la religión griega, pueda favorecer el replanteamiento de la figura de Edipo en esa religiosidad estratificada que nos proponemos analizar, distinguiendo los componentes más folclóricos de los que pueden adquirir un cariz más mítico en un orden relacionado con lo divino, dentro de esas tres dimensiones básicas incluidas en el rito teatral: religión, democracia<sup>32</sup> y tragedia.

Para ello debemos decir que compartimos plenamente la afirmación de los eruditos que consideran que los géneros literarios provienen del ámbito ritual, y como defienden Francisco Rodríguez Adrados (1972) y J.M. Lucas de Dios (1982:8) en sus amplias y excelentes bibliografías al respecto, estos dependen, y por supuesto también el teatro, no de un único tipo de rito sino de un conjunto de prácticas rituales de la religión griega. La diferenciación entre géneros vino después, en la forma en que se adoptó el contenido común en cada uno. La tragedia iría tomando en su desarrollo una conformación basada en los elementos tristes y serios de los ritos, descartando los más alegres y lúdicos. La dificultad entre el saber deslindar lo que es una nota puramente religiosa de lo que es ya un componente trágico de creación es dificultoso, quedándose en muchos casos el elemento concreto en un terreno compartido entre el culto y lo literario o poético, pero en todo caso será utilizado en el trabajo por realizarse con un propósito religioso, que es lo que nos interesa aquí.

---

tetralogía). Esquilo reúne todas las características de este concepto. Sus cualidades y experiencias condicionan este parecer: combatió con pasión contra los persas en las llamadas, Guerras Médicas, en Maratón y probablemente en Salamina, fue educado en los valores democráticos con un trasfondo heroico de valores nobles, vivió el fin de la tiranía, gozaba de un sentimiento muy piadoso de la vida, su pensamiento democrático conservador le daba una respetuosa comprensión de los valores atenienses y cívicos, su capacidad artística fue incomparable, su vinculación con la formación de la tragedia fundamental, era consciente de ser un continuador de la poesía didáctica con la que guía al pueblo y los vincula con los dioses (como la poesía pindárica), y ante la miseria y el dolor humanos es evidente que muestra una actitud combativa y con un halo de cierta esperanza.

<sup>32</sup> Este término, en los antecedentes del mito de Edipo antes del advenimiento y consolidación de la democracia, es sustituido para su comprensión por la forma de gobierno oportuna del momento determinado. A finales del siglo VI a.C. cuando la democracia ya está alcanzando una cierta madurez y ya se han efectuado las reformas de Clístenes, aún hay poetas que expresan en sus composiciones, como en la lírica coral de Píndaro que Bowra la considera una metafísica aristocrática, panhelénica y de élite (2014:157-158), una tendencia señorial en la defensa de los valores, no sería el único pero sí el más importante. Hay que recordar que había nacido en un pueblo próximo a Tebas, en Beocia, y que aunque admiraba mucho a Atenas, su pertenencia a un clan aristocrático y sus odas dedicadas a tiranos sicilianos en sus abundantes viajes con un marcado aspecto religioso arcaico, le acercaban a posiciones más tradicionales. A lo largo del siglo V a.C. el choque entre posiciones más o menos progresistas o conservadoras en la época democrática en Atenas, no solo se verán en el campo de la política sino también en las obras poéticas o literarias.

En los pormenores analíticos del apartado dedicado a las obras trágicas de Edipo y su familia, se repasarán sus principales tipos culturales, como el agón, el treno, las oraciones a los dioses (como la antiquísima forma religiosa del himno de invocación, cf. Esquilo, *Agam.*, vv. 160 y ss.), las escenas del mensajero (que aunque por sí sola no es un tipo de ritual sí que formaba parte de otra ceremonia preteatral), etc.<sup>33</sup>.

Para obtener información sobre los elementos originalmente ritualistas en el teatro griego hay que saber que es claro que esta institución cultural religiosa está llena sobre todo de danzas rituales al servicio de la expresión de un mito tradicional o literario (Rodríguez Adrados, 99:30 y ss.). Superada la postura de Aristóteles, y con él la de Wilamowitz (que propuso la idea de un ditirambo de sátiros para el origen de la tragedia), que hacía derivar el teatro griego de géneros dionisiacos rituales, en el caso de la tragedia del ditirambo (himno en honor a Dioniso), creemos en las razones de Adrados que postula el origen de los tres géneros teatrales, la tragedia, la comedia y el drama satírico, en la diversidad de los ritos y de los mitos de Grecia y no solo en los que se mueven en la esfera dionisiaca. Entre esta variedad de rituales podemos citar el del culto a los héroes, donde el treno al muerto tendría una enorme importancia y que aparece inscrita como elemento formal de la estructura trágica.

Una vez que Tespis (ca. 534-532 a.C.) inicia el paso de la forma preteatral fija, aun conservando elementos del rito, a una representación con un determinado repertorio, presumiblemente según mandato del tirano Pisístrato para gloria suya y de la ciudad de Atenas, crea el espectáculo teatral, rebasando a su vez la lírica en el momento de que el actor recita. A pesar de todo, seguía manteniendo el carácter religioso, mítico y ritual, pero sí que es cierto que unido a un espectáculo diferente. No olvidemos que las tragedias se representaban en un espacio sagrado, en el santuario de Dioniso (a las faldas de la Acrópolis sagrada de Atenas), se celebraban en las dos grandes fiestas de la divinidad, en las *Grandes Dionisias* (o *Dionisias Urbanas*<sup>34</sup>) y en las *Leneas*, con música, vestimentas, máscaras, etc., lo que significaba que era el equivalente de las diversas danzas corales tradicionales o literarias que se celebraban en la pista circular o *chorós*, con esos elementos

---

<sup>33</sup> El profesor J.M. Lucas de Dios analiza detenidamente en su libro, *Estructura de la tragedia de Sófocles* (1982), los elementos arcaicos que aún conservaba Sófocles en sus obras, advirtiendo los esquemas paralelos a los existentes en la situación preteatral, que se fue modificando con base a esas realidades rituales haciendo evolucionar las formas trágicas y literarias.

<sup>34</sup> Pickard-Cambridge (1968:57 y ss.).

característicos de su naturaleza religiosa y ritual en su momento (Rodríguez Adrados, 99:33).

Algunas partes del rito serán asumidas por el teatro en su configuración. El *como* o grupo ritual en la época preteatral se convertirá en el coro del teatro, de la tragedia, siendo el punto central de la acción y de la obra, como así vemos en la obra de Esquilo, *Las Suplicantes*, pero posteriormente fue perdiendo importancia. Este *como* se encuentra bajo la tutela del héroe o dios y se relaciona con él directamente mediante un solo individuo o en conjunto. Estas individualidades del culto pasarán al teatro con el nombre de actores. En los rituales podía haber enfrentamientos entre coros, que en la tragedia quedan excluidos, produciéndose la lucha entre el coro y el individuo oponente, o entre varios individuos más tarde (Lucas de Dios, 1982:7-14). Todo ello nos dice que estos participantes son heredados del ámbito del culto y que la conexión con el coro es una de las notas más religiosas de la tragedia, al ser un elemento preteatral arcaico de total importancia religiosa en su acción ritual, danzando y cantando.

Estos ritos de los que hablamos y que son la base inicial del teatro, tal y como se ha organizado creando un producto derivado de los mismos, igual que los Misterios o la Lírica (Rodríguez Adrados, 1972:498), “pertenecen al ámbito agrario en su función de la renovación de la vida tras su muerte invernal, mediante la presentación de determinados mitos de dioses o héroes agrarios, de aspecto vegetal, animal o humano, que triunfan y mueren y resucitan, desaparecen y vuelven a aparecerse o que son expulsados o capturados o se enfrentan en un agón; normalmente en unión de un “como” de seguidores. Aquí surge la mimesis, el hecho de que alguien, enmascarado o no, se siente como encarnación del dios o el héroe o sus compañeros”. Hay bastante distancia entre el ritual, solo parcialmente mimético, en gran parte simbólico, y el Teatro, casi totalmente mimético y antropomórfico, y plenamente verbalizado. Y, sin embargo, es posible hallar sorprendentes coincidencias entre las unidades elementales del Teatro y las de los rituales; e incluso, entre los conjuntos en que se organizan unas y otras (Rodríguez Adrados, 1972:15).

Vemos una clara exposición de la teoría del origen del teatro con bases rituales que engarzan con populares interpretaciones que han tenido un importante papel desde principios del siglo XX, cuando empezó a decaer la consideración mitológica en los estudios del siglo anterior con una falta de delimitación clara entre religión y mitología. La nueva forma de acercarse a la religiosidad griega se decantó por el ritual como elemento



central de estudio. La *Escuela de Cambridge*, Nilsson o Burkert<sup>35</sup> elaboraron teorías al respecto, pero fue Miss Harrison quien inició esta corriente duradera<sup>36</sup>. Es importante decir que para esta autora los mitos fueron creados como explicaciones etiológicas de los ritos y que los dioses pertenecen al campo de los mitos, por eso pueden ser añadidos *a posteriori* en ese escenario arcaico. El hecho de que ciertos héroes sean considerados como dioses desvalorizados hasta convertirse en divinidades menores de la fecundidad (ctónicas) y unificadas en un solo *daímon* (*δαίμων*) que muere y resucita cada año, nos introduce en uno de los roles que adquirió Edipo a los ojos de algunos intérpretes (Robert, 1915), al que Harrison denominó *eniautòs daímon*<sup>37</sup>. El profesor Ruipérez (2006:97), sin estar de acuerdo, menciona que en esta teoría ritualista, la muerte de Layo por su hijo Edipo, encubriría el mencionado rito del dios anual, el *eniautòs daímon*, que tiene que dar muerte al dios del año anterior. Es en este tipo de interpretaciones donde más claramente vemos la influencia del método analítico de Frazer que aplicó en su monumental obra, *La Rama Dorada*, llamado comparatismo etnográfico, que considera *toda la religión primitiva como un conjunto de rituales mágicos de carácter agrario con una finalidad de mantener la fecundidad de la tierra, las mujeres y el ganado mediante unos medios sobrenaturales que suplirían la ausencia de un verdadero conocimiento científico y técnico* (Bermejo,

<sup>35</sup> Para el profesor J.C. Bermejo, Nilsson representa la culminación de los trabajos de la escuela filológica-histórica alemana. Aunque le critica una falta de método sistemático en el análisis del mito griego considera que sus resultados en los problemas históricos-religiosos son extraordinarios. Por otro lado, considera que Walter Burkert continúa la senda de la corriente ritualística pero renovando “*la teoría del mito y del ritual, al tratar éste como un lenguaje específico y al vincular el estudio de los gestos de los animales a la ciencia de la etología*”, sin embargo, en su opinión, tampoco consigue crear un método ni una teoría total (cf. Bermejo, 1988:34, 59-60). Burkert pone el énfasis en el ritual como fermento del mito, y para sus análisis frecuentemente acude al método comparativista, que por otro lado es muy común en la mayoría de los autores como técnica complementaria.

<sup>36</sup> En palabras de otro fundamental miembro de la *Escuela de Cambridge*, G. Murray, en su libro *La religión griega* (cf., pp. 8-9 y 27), hace recaer en esta autora la nueva visión crítica en la que se atiende a un escenario religioso previo sobre el que se configuraron los dioses canónicos de Grecia. El verdadero culto primitivo, lleno de gestos y fiestas rituales, en ocasiones se revela como una estructura con un contenido anterior. Existe una artificiosidad extraña de estratos diversos en el que reinan los olímpicos, asumiendo funciones y hechos claramente no identificables con ellos. De ahí que a veces un mismo dios o ser divino represente un ambivalente papel o poder, quizá apoyado también en esa mentalidad griega de los contrarios (cf. *supra*, pp. 14 y 15). Para esta consideración de la supremacía de los dioses olímpicos sobre los cultos arcaicos, pone varios casos de ritos que no iban dirigidos a ellos, donde hay rastros precedentes a la alusión, por ejemplo, de Zeus del acto religioso, y claramente existen datos que acercan el ritual a otros seres, los *chthonioi*, como sucede en las fiestas *diasias*.

<sup>37</sup> Cf. Ruipérez (2006:36-38). Para este erudito, Edipo no estaría dentro de la nómina de dioses que pudieran justificar las teorías de los autores ritualistas que ven en él un *eniautòs daímon* (*ἐνιαυτός δαίμων*), o de los que le tratan como un dios solar (como Decharme; ya desde antiguo se le relaciona con Helios como su hijo, así aparece en un esolio a Eurípides en *Las Fenicias*, 26, cf. Bettini y Guidorizzi, 2008:48-49), ni de aquellos que le bendicen con otro tipo de alegorías de fecundidad (Pötscher), sino que categóricamente niega que su mito vaya asociado a algún tipo de ritual, y le retira la categoría de dios, manteniéndose al margen de todas esas *modas* (cf. n. 24, cap. 5) especulativas, dice: “*sencillamente es un personaje de la leyenda heroica griega, figura principal de una creación literaria popular primitiva*”(pp. 65-66). Es la misma postura sobre Edipo que defiende Nilsson en sus libros.

1988:37-38). Con estos postulados es fácil entender que la corriente ritualista de Cambridge haya considerado el mito como un simple medio de explicar el arcaico ritual del que todo indicio religioso pende.

La explicación ritualista agraria, de la que nos hablaba el profesor Adrados, que era la base del ritualismo popular, en donde una divinidad desaparece y luego vuelve a aparecer en la tierra como Dioniso o Perséfone, concede a la muerte un valor generativo esencial para el culto que explica. Y por ello probablemente fue desapareciendo el papel de los dioses en los rituales agrarios que desarrollaba la tragedia. La cualidad inmortal de los dioses hizo ceder el protagonismo, con excepciones como Dioniso, a los héroes que son seres mortales y tienen una cercanía mayor con los hombres. Estos héroes pueden ser vistos como dioses degradados, como hace C. Robert<sup>38</sup> con Edipo, o como personajes importantes de la guerra o del deporte, con su componente religioso añadido, como es lógico en el pensamiento griego.

Estos héroes que asumían el papel principal en la tragedia, incorporaban una lección dirigida al público a través del ejemplo. Edipo haría ver los peligros de un desconocimiento de los propios límites presentando sus propias desgracias. Pero era una enseñanza general y no un dogma, para que el espectador pudiera reflexionar en un clima de libertad.

La *parrhesía* de la que gozaban los personajes en los dramas, exponiendo sus situaciones y pensamientos, que en Eurípides alcanzó una especial significación, reflejaban el síntoma democrático y de diálogo que caracterizaba la Atenas del siglo V a.C.

Con la aparición de los sofistas en sus distintos niveles de radicalidad, con los que Eurípides tenía relación, la palabra pasó a ser una herramienta política fundamental para alcanzar cierta dignidad ciudadana en las instituciones. Útil valioso que mercantilizó las ambiciones de los hombres, juego intelectual que se vio perjudicado con la demagogia asamblearia, pero además, la palabra, el discurso (*lógos*), se convirtió en un objeto de estudio, dejó de ser solo un deleite o un motivo suficiente para validar juramentos ante los

---

<sup>38</sup> Nilsson está en desacuerdo con C. Robert en considerar a Edipo un dios en su origen y que el lugar de su culto (la sepultura), en Etéonos (antigua ciudad de Beocia nombrada en el Catalogo de las Naves en la *Iliada*), es el único verdadero. Considera, sin embargo, que era desde el inicio no un héroe de culto sino legendario. Niega que las cuatro tumbas conocidas de su culto sean auténticas y lo razona por las dudas que surgen al no poder ser demostrado, por la celebridad que tenían los grandes héroes del Ciclo Tebano o troyano en toda la Hélade, que las tradiciones locales, donde se sitúan los enterramientos, faciliten datos fiables. Pues, por ejemplo, en cualquier lugar pudo adjudicarse el nombre del héroe a un culto ya medio olvidado o a una sepultura sin nombre, cf. Nilsson (1968:88-89 y n. 16-17). Véase también, cf. Nilsson (1983:103).

dioses (Medea, en la obra de Eurípides, se queja de cómo el juramento había perdido todo su valor como institución inviolable, rasgo de la impiedad de su época<sup>39</sup>).

Pero después del declive moral de la política, la filosofía halló respuestas, acusando de manido al mito pero usado en el envés de la palabra (el mito es eterno y cíclico), anduvo caminos conducentes a otras aporías pero con la apertura de una nueva fuerza ética como nunca antes había existido, y con Sócrates, el mundo interior del hombre se individualizó con la acción, se proclamó una nueva voluntad en ciernes que aún no podía ser definida, todavía tenía que ser alumbrada. Para dar las respuestas a todas aquellas preguntas generadas por sofistas o por taumaturgos que enredaban cordura y codicias, que trajeron la inseguridad a Atenas, que habían sumido de desconfianza y perplejidad al ciudadano<sup>40</sup> en una disputa permanente rodeado de discursos contrarios (*δισσοὶ λόγοι* = antilogías), se elaboraron profundas racionalizaciones sobre el sentido del lenguaje, sobre la verdadera relación con los otros, con uno mismo, con los dioses, con el mundo exterior, aunque fuera bárbaro.

Edipo se muestra defensor de su verdad y en su búsqueda no duda en utilizar esa garantía de palabra para acometer las variadas situaciones episódicas que se desarrollan en las tragedias, que es en donde conocemos realmente su espontaneidad de actos y discursos ante los sucesos que vive. Se muestra muchas veces duro y áspero en su relación con los demás, y no solo en ese marcado carácter tiránico (en el sentido de la vieja monarquía griega con valores obstinados y competitivos), sino también ante el Destino que le provoca

---

<sup>39</sup> Eurípides trata de forma reiterativa la calamitosa costumbre que se estaba instalando en la sociedad griega de su tiempo de no cumplir los juramentos, una y otra vez el autor impone su crítica a ese dañino síntoma de alteración de valores a otros menos fiables, anulando la palabra dada, única garantía de las relaciones sociales justas y armónicas. Parece considerar la institución del juramento como un medio tradicional pero efectivo de relacionarse y poder sostener realidades humanas con los dioses como garantes. En su obra *Medea* este tema es todavía más destacable. Hay muchos ejemplos en el drama, véase: en el prólogo la nodriza nos dice que Medea pide que se cumpla el juramento que le dio Jasón vv. 20 y ss.; en otra ocasión Medea se queja a la diosa Temis, garante de los juramentos (cf. 205 y ss., intervención del coro) y a Ártemis que esté atada por el juramento al esposo que ha roto su palabra y súplica ayuda; la nodriza la escucha desde el exterior y comenta la calamidad, vv. 160-174. El propio coro, dentro de su perfecto comportamiento de compañero y benefactor del personaje central de Medea, lamenta la situación de la heroína y la pérdida del valor de los juramentos (cf. vv. 439-445 “*βέβακε δ’ ὄρκων χάρις, οὐδ’ ἔτ’ αἰδῶς / Ἑλλάδι τᾶ μεγάλα μένει, αἰθερία δ’ ἀνέπτα*”, ed. Murray 1966), así como de la degradación de los actos justos y el desapego de los hombres a los dioses.

<sup>40</sup> Cf. *Las Nubes*, de Aristófanes. El genial comediógrafo defiende la educación tradicional ante las nuevas formas sofisticas engañosas, perversas y por lo tanto hostiles desde su concepción antigua. Aristófanes ejecuta a través del personaje principal de la comedia, Estrepsíades, una feroz crítica a las modas que imperaban en el ámbito de la educación en la Atenas del siglo V a.C., con las situaciones paródicas e ingeniosas tan características de su estilo y de la Comedia Antigua, utilizando a Sócrates como centro de la censura pero probablemente por su celebridad en la *pólis* y su llamativo comportamiento, más que por querer darle un escarmiento cruel o señalarle como culpable directo de la decadencia de la tradicional *paideía* griega. Recordemos que Platón le trata con simpatía y admiración en su dialogo, *Sympósion*.

incredulidad y le exige explicaciones, las reclama en sus lamentos también a los dioses. Su libertad de palabra se adapta para cada uno los diferentes planos que su identidad múltiple requiere. Es el *lógos* del hombre (en los momentos de desconcierto), el del héroe (ante las quiebras del hado, cuando se dirige a sus súbditos y ante los dioses) y el del ser elevado que se acerca a su final *daimónico* (que habla a un plural de sujetos, su expresión es más genérica y cuando se individualiza sobre alguien adquiere un matiz de advertencia descomedida, imprecación divina o de designación oracular).

Terminando con el culto al héroe, como elemento preteatral que se incorpora también a la tragedia en su noción combinatoria de unidades diferentes ritualistas y culturales, hemos visto que está constituido por rituales agrarios, partes emotivas (treno), himnos, agones en su honor, por el culto a los muertos y por un aspecto antropomórfico (salvo excepciones, característica que se adoptó también para los dioses, quedando los rasgos teriomórficos para figuras religiosas inferiores como los sátiros) y mortal, por oponerse a los dioses, con las excepciones oportunas como las resurrecciones de Dioniso, Heracles, Jacinto o Asclepio, objeto de apoteosis (Rodríguez Adrados, 1972:601-602).

Y todos estos elementos del culto a los héroes, al ganar protagonismo frente a los dioses, permitieron que pudieran ser historizados o mitologizados, con una finalidad celebrativa y religiosa. Esta mitologización heroica fue un componente fundamental para el desarrollo del género trágico, que explicaba mejor los asuntos humanos que las olvidadas y complejas interpretaciones que se hacían de los ciclos agrarios y asuntos cosmogónicos, representados en rituales que iban perdiendo el sentido entre los humanos por su falta de comprensión a pesar de su repetición meticulosa y constante a lo largo de siglos.

Hemos visto entonces, que existía un culto heroico de Edipo con carácter funerario tributado por sus reconocidas leyendas o porque se le había asociado alguna vez a un personaje real, y ya fuera por un motivo o por el otro, actuaba benéficamente desde su tumba<sup>41</sup>. Sus elementos de cuento popular fueron integrándose con los elementos míticos que elaboraba la épica, luego la lírica y finalmente la tragedia, con la inclusión de otros componentes particulares que aportaban de manera indirecta cada uno de los géneros que

---

<sup>41</sup> Nilsson nos informa que a Edipo al menos se le asignaron cuatro tumbas, según él, ninguna de las cuales era auténtica. Esto se explica porque desde un comienzo fue un héroe legendario, no un héroe de culto (cf. 1968:88-89), y probablemente se habría incorporado su nombre, ya famoso por la épica, a algunas tumbas antiguas con culto funerario dedicadas a otros héroes olvidados. El profesor Ruipérez nos da los lugares exactos donde se encontraban estos sepulcros heroicos: “en Esparta, en el Areópago de Atenas, en Colono del Ática, en Eteono de Beocia”. (Cf. 2006:39) Curiosamente ninguno en Tebas pero sí junto al conocido monte donde fue expuesto.

lo trataron, motivados por los contenidos y su estructura formal. Encontramos incluso un culto de Edipo y su tumba en el santuario de Deméter en Eteono (Beocia), junto al monte Citerón<sup>42</sup>. Este culto al héroe, relativamente antiguo, era defendido por el erudito C. Robert, quien concluía que debía de ser el emplazamiento histórico más verídico de la tumba de Edipo, por pertenecer a la región original de los mitos tebanos (Guidorizzi, 2008:50).

Cabe recordar que el mito tiene diferentes variantes con respecto al enterramiento de Edipo, la tradición épica dice que muere y es enterrado en Tebas (cf. Il. 23679; *schol. Thereto=Hes. Fr. 192 M-W, Catalogo de las Mujeres o Eeas*); por otra parte, Sófocles, en su última obra, le dirige a Colono, cerca de Atenas, y allí ubica su tumba, y Esquilo, en *Los Siete contra Tebas*, hace decir a Antígona una vez que sus hermanos han muerto, que descansarán con su padre en la ciudad, Tebas (cf. *Aesch. Sept. 1004*). Otras tradiciones locales le hacen salir de Tebas y ser enterrado fuera de estas tierras (Edmunds, 1996:95).

Todos estos elementos, que hemos expuesto en el apartado, confluyen en las obras trágicas de Edipo y su familia, configurando el rito teatral catártico y alternativo a otras realidades religiosas con fines más escatológicos, en los que se incorporaban también gestos dramáticos y efectistas (*v. gr., imitatio mortis*)<sup>43</sup>, como los Misterios de Eleusis.

---

<sup>42</sup> Era habitual encontrar diversos cultos en un mismo santuario, incluso como en este caso el de un héroe en el mismo recinto o templo sagrado. Especialmente acumulativo y sagrado era el *Erecteion*, el lugar más sagrado de la Acrópolis de Atenas (cf. Pollitt, 1987:116-117), podemos encontrar el culto a Atenea y Posidón asociados a la tumba heroica de Erecteo, uno de los primeros reyes míticos de Atenas que introdujo el culto a Atenea y fundó la fiesta de las Panateneas, y que fulminado por Posidón, fue enterrado en el lugar donde más tarde se hizo este templo, también encontramos la tumba de Bootes y de Pándroso (“la que todo humedece”). El *Erecteion* tiene una planta inusual precisamente para poder albergar los diferentes cultos antiguos de distintas épocas (se remonta más allá de la Edad de Bronce). Consta de tres cámaras situadas en varios niveles. La cella o naos está dividida en varias partes destinadas a albergar los objetos de culto, la imagen de Atenea, probablemente el xoanon de madera de la diosa más arcaico y sagrado, la imagen de Cécropé y Erecteo, el tridente de Posidón, el olivo milagroso de la diosa, la grieta en que el dios niño serpentino Erecteo custodiaba el lugar, quizás alguna cisterna para el agua marina del dios, etc. Y al sur, junto a la célebre tribuna de las Cariátides dedicada a Pándroso, hija de Cecrope, su santuario. Esta virgen hija de Cecrope está vinculada a un extraordinario y antiguo ritual afín con las *Tesmoforias* y *Panateneas*, llamado las *Arreforias*, que se realizaba en la Acrópolis como rito prenupcial donde jóvenes *parthenai* descendían de la cumbre sagrada hasta el recinto de Afrodita y llevaban sobre la cabeza la cesta con objetos sagrados, mientras hacían los secretos gestos de la ceremonia, depositándolos allí y subiéndolos otros objetos indecibles (*árreta hierá*). Cf. Parke (1977:141-143); Daraki (2005:151-153); Loraux (2017:59-60); Kirk (2002:220-221). Simplemente ha quedado puntualizado el rito ya que se tratará más adelante con detenimiento por su valor asimilativo con el mito.

<sup>43</sup> Parece ser que la experiencia de los Misterios eran muy intensas, en el que se incorporaban actos en los que el iniciado (*mýstes*) realizaba el tránsito desde el sufrimiento y el miedo hasta la exaltación y la promesa de otra vida mejor. En la *imitatio mortis* el objetivo era que el iniciado superara el temor a la muerte con la esperanza de obtener una vida más feliz (cf. Bernabé, 2020:27).

### 3.3. Elementos folclóricos en el mito edípico.

El mito de Edipo no excluye, por supuesto, un número elevado de componentes folclóricos, al menos en su núcleo, como ya han confirmado autores como Nilsson, para quien pertenece claramente al ámbito del cuento popular y que terminó localizándose en la Tebas micénica<sup>44</sup>. Lo que complica aún más si cabe el análisis de sus unidades míticas. Las características principales del cuento popular suelen ser que no están ubicados en un espacio determinado, los nombres de sus personajes son parlantes por algún rasgo que le define en el relato o por alguna función que desempeña en él, y los motivos que configuran sus temas son tópicos del género, como estudió detenidamente Vladimir Propp. Para este autor, representante del formalismo ruso, el mito de Edipo estaría integrado por antiguos motivos y por otros nuevos, que se habrían añadido con el paso del tiempo por los cambios que sufren las sociedades. Dando pie a que “lo viejo siga coexistiendo con lo nuevo, bien de manera paralela, bien integrándose con ello en compuestos de carácter híbrido que no son posibles en la naturaleza ni en la historia. Estos compuestos, a pesar de dar la impresión de ser fantasía pura, siempre surgen, no obstante, de manera completamente independiente entre sí allí donde se han producido los cambios históricos que les han dado vida” (Propp, 2007:10).

En el folclore, el argumento de Edipo se conocería en forma de cuento, y desde el punto de vista de su composición, constituiría un cuento mágico muy típico para este autor. Los principales motivos del relato edípico serían: la exposición del niño; el asesinato del padre, al que no conoce; la lucha con un monstruo; el premio de casarse con la reina, que es su madre, a quien tampoco conoce. Dentro de estos grandes motivos del cuento popular habría otros integrados como la profecía, la vuelta a su tierra de incógnito una vez crecido, etc. Pero también hay elementos que se distinguen del cuento mágico popular como la diferencia en la sucesión de los hechos en el mito de Edipo. Por ejemplo, según Propp (2007:67): “en el canon folclórico primero aparece la tarea difícil y después el asesinato del rey; pero en Edipo primero se produce el asesinato del rey y luego se plantea la difícil tarea de liberar a la ciudad de la Esfinge”. Se hace explícito en *Las Fenicias* de Eurípides, donde se anuncia que entregarán la mano de la reina viuda y la corona real como premio a

---

<sup>44</sup> Otros autores como C. Robert, en su obra, *Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffes im griechischen Altertum I*, Berlin 1915, o M. Delcourt, en su estudio, *Oedipe ou la légende du conquérant*, Liège, 1944, apoyan esta tesis de los orígenes folclóricos del mito de Edipo. La estudiosa Delcourt además de analizar los motivos del cuento popular en el relato mítico de Edipo, en su libro divide el mito en secuencias inspiradas en ritos basados en la lucha por el poder real como, la muerte de Layo, el combate con la Esfinge o el incesto de Edipo con Yocasta (*hierogamia*). Cf. 2006:38.

quien venza al monstruo. A Propp (2007:86-88) le parecen idénticas las leyendas de Edipo, de Gregorio o de Andrés de Creta, aunque estas últimas hayan asumido los componentes populares con el cariz cristiano, convirtiendo el sufrimiento de Edipo, que es personal, y su protección *daimónica* de la *pólis* ante la guerra, según los estándares griegos, en un sufrimiento que se traslada del individuo a otro más comunitario, santificando al doliente y haciéndole protector de los que sufren, que por otro lado, en el pensamiento griego sería incomprensible o repudiable. El griego tiene un entendimiento de la vida con base social, y la escisión de la sociedad en grupos según los pormenores individuales de cada uno, directamente ni es contemplada ni reclamada por ningún miembro por inútil.

Con respecto a los nombres parlantes o descriptivos que como hemos comentado son propios del *folktale*, también se encuentran en el mito de Edipo de forma habitual. Hay nombres descriptivos como el de Layo, el padre de Edipo, que aparece por primera vez en la tragedia, lo que no significa que no se conociera de antes, debe identificarse con *Láios* (Ruipérez, 2006:77-84) con el significado de “zurdo” (recordemos que el encuentro que tiene con su hijo se produce en un simbólico cruce de caminos, y Layo va por su izquierda lo que iniciará la disputa con Edipo) o el de Yocasta, la madre, que parece que significa “la que es famosa por su hijo” (Ruipérez, 2006:69-77), nombre que puede adscribirse a época micénica, y que en el texto homérico aparece nombrada como Epicasta, lo que hace suponer que es una tradición posterior, seguramente de tiempos de Homero.

Otros nombres son: Lábdaco (*Lábdakos*), que su etimología nos llevaría a una fase posterior del mito, una vez pasada la época micénica, *ac.* IX-VIII a.C., que significaría “cojo”, que derivaría de *lábda*( nombre más antiguo de la letra del alfabeto griego *lámabda*); y distinto son los nombres de sus hijos Eteocles y Polinices, que según el profesor Ruipérez (2006:59; que sigue a su vez a H. von Kamptz) en los pares de nombres de hermanos, el primero es un nombre perteneciente a la onomástica ordinaria, mientras que el segundo sí que sería un nombre parlante, así, Eteocles (*Etewokléwēs*) sería un antropónimo micénico y Polinices (*Polynelkēs*) significaría “*el Pendenciero*”. Pasaría lo mismo con los nombres de sus hijas Ismene (*Ismēnē*) y Antígona (*Antigónē*), la primera formaría parte de los nombres tebanos (una de las colinas cercanas a la acrópolis de Tebas se llamaba Ismenio) y la segunda que significaría algo así como, “la hija que sustituye al hijo”.

Hay más nombres parlantes y descriptivos que iremos analizando en el momento oportuno, pero nos vamos a detener brevemente en el de Edipo, para detallar sus rasgos más cercanos al relato popular, alejándolo de su sentido más religioso. Es aceptado desde la Antigüedad y confirmado por la filología clásica que el nombre de Edipo (*Oιδίπους*), significa “*el del pie hinchado*”. Al no estar atestiguado en el griego histórico se supone que su antigüedad es elevada, y casa con su largo pasado en la tradición greco-micénica fijada en los cantos remotos, el Ciclo Tebano y en los poemas posteriores.

Explica el profesor Ruipérez<sup>45</sup> que nuestro personaje tiene un *αἴτιον* para poder explicar el pie hinchado que ya los grandes trágicos incluyeron en sus obras. Tanto Eurípides como Sófocles contaban que al ser expuesto en el monte Citerón le perforaron los pies para colgarle mejor de un árbol. Hecho que en un principio parece ser demasiado rebuscado o gratuito para concederle una alta credibilidad como causa originaria del significado de su propio nombre, al margen de acrecentar en alguna medida el propio *pathos* del héroe, ya de por sí grave. Lo que parece ser más bien es que su nombre se relaciona con un momento crucial de su vida, la *ékthesis*. Tiene una etimología popular en su nombre porque pertenecía a la creación literaria primitiva del pueblo y era habitual dar a esos personajes alguna referencia destacada para hacerle protagonista, y normalmente eran nombres que señalaban de alguna forma el destino especial del individuo, alguna fuerza sobrenatural que surgirá en su debido momento.

Como afirma el profesor Ruipérez, tanto el curandero Melampo como Edipo comparten el hecho de haber sido niños expósitos, y quizá ambos, siguiendo el desarrollo teórico de Frazer y Lévi-Brühl, debieron de haber tenido nacimientos anómalos, como nacer de pies, lo que en muchas culturas y algunas partes de Grecia, como Esparta, era considerado como un fenómeno que podía atraer cosas negativas o malograr, por ejemplo, cosechas y fertilidades, por lo que la sociedad primitiva intentaba deshacerse de esos niños o alejarlos de la comarca. Lo que Ruipérez dice es que a ojos de la comunidad portaban una tara mística, que podía ser buena o mala. Por lo que parece, el defecto de Edipo podía ser considerado como negativo al ser abandonado. Los pies, las taras al nacer, los partos

---

<sup>45</sup> Para una explicación más exhaustiva del origen del nombre de Edipo y de su vinculación con los nombres y habilidades de los curanderos míticos Macaón, Melampo y Podalirio, véase el artículo del profesor Ruipérez publicado en el libro homenaje de Luis Gil, Vv. Aa. (1994). *ΧΑΡΙΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ*. Aguilar, R.M., López Salva, M. y Rodríguez Alfageme, I. (Eds.). Editorial Complutense. Madrid, pp. 231-240. También se puede consultar la referencia que hace el profesor Luis Gil en su obra, *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico*, en la editorial Guadarrama, Madrid, 1969.



difíciles, los sueños premonitorios y con contenidos asombrosos, y tantos otros más, eran elementos populares que condicionaban a los personajes imaginados representantes de dichas sustanciaciones alegóricas de la poesía y el pueblo. Esta sería una posible explicación original del nombre de Edipo que evidentemente, como hemos visto con el ejemplo de los trágicos, se irían sumando más significados y motivos haciendo crecer los rasgos del personaje completando un *êthos* más atractivo que el que sale en los pocos fragmentos de que disponemos de la épica, o en autores a medio camino entre el primer género y la lírica, como Estesícoro, y seguidamente en el teatro, como explosión de la personalidad literaria clásica del héroe griego.

Por lo tanto, tenemos que Edipo se enmarca en ese nacimiento que es advertido como una anomalía en el ambiente popular, maléfica o benéfica. Con esto, nos empezamos a acercar así a una penetración del concepto religioso en el relato. Esas disposiciones consideradas especiales al venir al mundo, estigmatizan al niño al nacer, que terminará siendo expuesto por imprecación más que por agente activo de males. Lo sobrenatural actúa sobre el ser humano, necesitando su entorno una explicación satisfactoria para no ser marginado. La experiencia y la mentalidad del grupo le predisponen a tener un fin cruel por el bien de todos, y por eso mismo, el componente de abandono sin una acción directa, final, de exterminio del sujeto considerado con mácula, le proporciona una posibilidad de salvación que debe ser asumida por una divinidad que podría reconvenir esa actuación humana si se hubiera basado solo en ignorancia y miedo. También puede resultar que el destino le guarde un tránsito distinto lleno de hazañas que en la ciudad no podría realizar, ni tampoco desarrollar esas habilidades excepcionales usurpadas por sus normas, y que solo en este caso, los montes, las cuevas, los bosques, la naturaleza del otro lado del vivir humano, donde habitan los dioses y *daímones*, donde el *θάμβος* espanta toda presencia que tiembla por ser efímero, le puedan suministrar el contacto con el otro orden y que así, logre brotar su aspecto excepcional, su identidad salvaje por divina imposición, levantar ese veto que su mundo, su ciudad, le había negado con la muerte prematura pero que a la vez, por la concepción ignominiosa del arcano defecto místico, ha colaborado en que renaciera en el extraviado su facultad heroica. Este retornar a su pueblo, a su lugar de origen, una vez que es dado que se produzca en su ahora reclamación justa para reintegrarse, le acogerá como al ser excepcional que por su miedo venerable le salvó la vida, matando al simple hombre en la *ékthesis*.

### 3.4. La tierra de Edipo y algunos de sus mitos. Tebas. Beocia.

El mito de Edipo fue ubicado en Tebas, por lo que todas sus partes se desarrollan en este territorio o cercanías, haciendo que sus motivos legendarios y míticos se incluyan en el entramado político de la ciudad, que por otro lado gozaba de un amplio reconocimiento como tierra sagrada, dentro de la igualmente venerable Beocia, llena de relatos y orígenes míticos.

Corinto (Sición en otras variantes, cf. Grimal, 2008:147), Delfos o Atenas son otros lugares que también encuentran acomodo en el mito de Edipo, pero desde luego la referencia cuando hablamos de la tierra del héroe es Tebas y los caminos por donde se desarrollan sus principales vivencias, que la épica había dado como escenarios del mito edípico. Corinto es la ciudad de sus padres adoptivos Pólipo y Mérope (o Peribea en otras versiones, cf. *infra*) y donde crece y se educa. Delfos posiblemente no es un elemento muy antiguo del mito, que quizá debió de incluirse en el momento que el santuario délfico estaba en su esplendor y condicionaba la política de las ciudades griegas, e incluso los relatos y mitos de la Hélade, incluyendo su oráculo como referente religioso, siendo un factor publicitario incomparable. Colono en el Ática, junto a Atenas, es donde Sófocles sitúa el sepulcro de Edipo, el sitio donde consigue un enterramiento digno amparado por el gran Teseo, después de una disputa violenta que se escenifica en la obra, exactamente en el sacratísimo interior del *témenos* de las Euménides, pero en el secreto paraje marcado por la voz de la divinidad (cf. *Edipo en Colono*, vv. 1625-1630). Lugar importantísimo en las aportaciones del trágico al mito edípico por el final, podríamos decir, apoteósico. Pero los detalles de estos lugares y acontecimientos los veremos en los apartados correspondientes a las obras trágicas, que son donde adquieren relevancia.

Como decíamos, Beocia es un lugar de héroes, mitos y dioses que rivaliza con la Argólida en fama mitológica. Tebas, la ciudad más destacada de ese territorio, es la segunda en importancia después de Micenas en el mundo aqueo. Acapara grandes ciclos míticos en absoluta relación con el importante papel que tenía en la cultura y economía micénicas (Nilsson, 1968:58). El *Ciclo Tebano* con *la Tebaida*, *la Edipodia* y *los Epígonos* junto con las seis tragedias completas atenienses referidas a Tebas<sup>46</sup>, hacen de este lugar un centro

---

<sup>46</sup> Cf. Rodríguez Adrados (1999:115). Al margen de los fragmentos solo han llegado hasta nosotros seis tragedias tebanas: *Los Siete contra Tebas* de Esquilo; *Edipo Rey*, *Antígona* y *Edipo en Colono* de Sófocles; *Las Fenicias* y *Las Bacantes* de Eurípides.

mítico y literario indiscutible, además de otros poetas beocios fundamentales como el propio Hesíodo, Píndaro o Corina.

Los inicios de la ciudad nos llevan a tiempos muy antiguos, cuando se formó el primer asentamiento humano en Tebas, sobre todo por el control estratégico, visual y económico de las grandes llanuras beocias. La Cadmea, la acrópolis de la ciudad, estaba situada en una colina a doscientos metros de un pequeño cerro llamado Ismenio, lugar del gran santuario de Apolo en la ciudad. A los pies de la Cadmea, en su zona septentrional, se asentó la ciudad, en sus colinas y llanos. La primera ocupación está datada en el Neolítico Final, en el cuarto milenio, pero no exactamente en la Cadmea sino en su periferia. Ésta se pobló aproximadamente entre el 2600-2000 a.C. En esta ciudad se han descubierto vestigios arqueológicos de palacios (como la llamada Casa de Cadmo), muros ciclópeos, tablillas inscritas, casas de adobe y tumbas de la época del Heládico Medio (2000-1600 a.C.), como la hallada en el monte Anfión, en forma de túmulo<sup>47</sup>. Parece que es el monumento que Pausanias menciona en su libro IX sobre Beocia y que los antiguos identificaban con las tumbas de Anfión y Zeto<sup>48</sup>, que serían, muy probablemente, remotos héroes locales que provocaban en los tebanos admiración y respeto y servían a la ciudad para reivindicar un pasado de prestigio, y que utilizarían para versionar uno de los orígenes de la fundación de la ciudad. Al haber al menos dos versiones y con la dificultad que conlleva toda conjetura cronológica referida al mito, nos parece probable que esta versión de los héroes locales pudiera ser aún más arcaica que la versión de Cadmo, al menos en algunos de sus elementos, como los mencionados héroes.

No obstante, la versión de Cadmo se muestra tan enrevesada y llena de elementos contradictorios, legendarios y populares, empastados de forma ruda a veces, como forzadas escapatorias para continuar el relato ante aporías míticas, que puede llevarnos a pensar en la caótica forma de auténtica antigüedad avalada por la estratificación temporal de muchas

---

<sup>47</sup> Cf. Pascual. *Mito y arqueología en el nacimiento de ciudades legendarias de la antigüedad*, editado por la Universidad de Sevilla. Obra de varios autores, véase el cap. de Tebas del profesor José Pascual, pp. 65-69.

<sup>48</sup> cf. IX, 17,4-7. Entre otras cosas aquí Pausanias nos cuenta que los habitantes de Tintorea, en la Fócide, se llevan tierra del túmulo de los hermanos cuando el sol está pasando por Tauro en el cielo, porque así su pueblo producirá abundantes frutos, lo contrario que le pasará a Tebas. Incluye el sugerente oráculo que propicia esta superstición, siendo una prueba más del pensamiento religioso griego de creer en ese carácter benefactor que tienen las tumbas heroicas, pero que en este caso se añaden las creencias cosmológicas muy habituales desde hacía tiempo. Pienso que con el desplazamiento de un poco de tierra de un lugar a otro del sepulcro original, manteniendo su poder mágico, se rompe de alguna manera el efecto limitado territorial que la tumba heroica ejerce, quizás por un desarrollo más extensible del prodigio sobrenatural, asimilándose la propia tierra ubicada en un sitio de poder a la misma reliquia del héroe. Esquilo localiza la tumba de Anfión junto a la quinta puerta de Tebas, llamada Bóreas, cf. *Los Siete contra Tebas*, v. 529.

tradiciones. Aun así, la prudencia debe ser mayor cuando vemos rasgos délficos en esta versión, como el mismo oráculo que dictamina lo que debe hacer el héroe, y también su función civilizadora, con evidentes mensajes culturales y políticos. Pero lo que parece cierto, son las diferencias tan notables que hay entre ambas versiones, con elementos tan dispares.

Otras tumbas que se encontraron en la ciudad y que la tradición tebana asignaba a los hijos de Edipo, Eteocles y Polinices son las que, probablemente, pertenecieran a la realeza micénica con frescos en muros y entrada, que se encuentran excavadas en la roca blanda de las colinas con un *dromos*<sup>49</sup> que les antecede. Curiosamente, al igual que en la obra de Sófocles donde Edipo rehúye reposar a su muerte en la ciudad que le expulsó, la tumba de Edipo no se va a encontrar en Tebas. Sin embargo, algunos otros lugares sí que levantaron un culto al héroe sobre tumbas de héroes anónimos o en santuarios de dioses, siendo la más cercana la de Eteono, en el santuario de Deméter, al lado del Citerón.

Pero gracias al mencionado libro IX de Pausanias, que es un compendio de datos valiosísimos para el conocimiento de la disposición religiosa de la ciudad en sus edificios y costumbres, sí que encontramos algunos lugares relacionados directamente con la leyenda de Edipo, como cuando nos habla de la fuente Edipodia, donde se lavó la sangre de su padre después de haberle matado (IX, 18,6), pero lo que se percibe sobre todo en el libro dedicado a Beocia, es que mucho de lo que se conserva en el pensamiento mítico de Tebas y alrededores está impregnado del héroe y de los sucesos de su familia, en especial de sus hijos Eteocles y Polinices.

El antiguo palacio denominado el *Viejo Cadmeo*, en la zona de la Cadmea arcaica, que comentamos antes, el profesor Pascual nos dice “*que permaneció hasta la época cristiana como espacio sacro, concretamente como el santuario de Dioniso Cadmeo, el lugar mítico de nacimiento del gran Dioniso.*”(cf. Pausanias IX, 12,4, donde nos cuenta que se dice que cayó del cielo un leño, así es como se obtenía de los dioses este tipo de estatua antigua llamada *xoanon*, de ahí su carácter especialmente sagrado en el culto, que llamaban Cadmeo; hay dudas sobre a qué personaje estaba dedicado en concreto).

---

<sup>49</sup> Para las indicaciones arqueológicas precisas descubiertas en los tiempos modernos y para algún otro detalle histórico de la ciudad actualizado, he utilizado sobre todo, entre otras fuentes, la obra compuesta por varios autores, *Mito y arqueología en el nacimiento de ciudades legendarias de la antigüedad*, editado por la Universidad de Sevilla, con César Fornis como coordinador, especialmente el capítulo dedicado a Tebas y sus alrededores escrito por el profesor José Pascual, pp. 59-101.

El santuario de Heracles estaba cerca de las Puertas Electras (Pausanias IX, 11.1-3) y a unos doscientos metros se han encontrado restos, tumbas y construcciones de época micénica, donde en torno al siglo VIII existió un *hêrôôn* con un altar con restos de animales quemados procedentes de sacrificios. Cerca también se han hallado vasos con inscripciones referidas al culto de Heracles, restos de esculturas, cuchillos sacrificiales, etc. (Pascual, 2019:76-77). Esta documentación confirma que este era el primer Heracleo activo desde el VIII a.C.<sup>50</sup> en Tebas, que sería un elemento más de la aristocracia para consolidar su influencia en la ciudad y alrededores en una configuración ancestral y ejemplar de sus linajes, repercutiendo en la identidad del pueblo y en su progresión económica de cara a las demás *póleis* y a su propia población. Reflejándose en los valores guerreros y culturales de esos héroes y dioses, siendo amparados por el conjunto de divinidades protectoras que proliferaban en la sagrada Beocia, y que tenían que ser prestigiosos y promocionar sus hazañas y cultos, sobre todo de cara a poder compararse con las vecinas y rivales tierras de la Fócide y el Ática, insignes en sus tradiciones religiosas, leyendas y mitos.

Tebas poseía numerosos recursos míticos para incrementar su fama y lo hacía, no solo cuidando y difundiendo sus celebrados relatos, sino también con una política de edificación expansiva en términos religiosos (en esa época política y religión no eran divisibles). Cada elemento mítico era sopesado y si era visto como válido, se le buscaba una ubicación si la tradición no se había encargado ya de disponerla. Encontramos innumerables restos y tenemos documentados muchos más espacios que existieron en donde lo mítico y lo histórico se integraban en una especie de aparente confusión, que lo único que producía era realmente la natural tradición tebana, su cultura y su historia venerada. Las lindes se desvanecen en la conceptualización religioso-mítica griega al uso; entre los sucesos legendarios y las crónicas locales la división no existe, produciendo una

---

<sup>50</sup> Los hallazgos arqueológicos son esplendidos para confirmar que estamos ante un *heroon* verdadero, como es el caso de este lugar, ya que a veces es difícil saber si estamos ante un culto heroico o ante un enterramiento de aspecto grandioso pero sin vinculación a héroe alguno. Un caso parecido lo recoge en su excelente estudio Marta González González, llamado, *Creencias y rituales funerarios: el más allá en la Grecia antigua*. Ilustra el ejemplo del *heroon* de Lefkandi (Eubea), descubierto en 1981 en la isla de Eubea, datado ca., s. X a.C. Aunque se le conoce como *heroon* desde el comienzo de su descubrimiento, no hay acuerdo sobre su origen y uso. Tiene un enterramiento de una mujer y varios caballos, y los restos incinerados de un hombre, se baraja distintas posibilidades, desde que pueda ser simplemente un lugar de sepultura de una familia noble, a que sea un prototemplo, o un santuario de celebraciones múltiples, cf. González González, 2018:27-28. El profesor Ricardo Olmos se decanta por ver en el *hêrôôn* de Lefkandi un auténtico culto heroico (cf., *Historia del Arte. El mundo antiguo*, 2005:249), “donde se recrean rituales heroicos, con una gran sala central posiblemente para banquetes funerarios y con un enterramiento de un guerrero con cuatro caballos, que evoca funerales como los de Patroclo o Héctor descritos en los últimos cantos de la *Ilíada*.”

asimilación de cualquier componente virtual, si ha sido admitido por la tradición social, en la habitual y periódica historia de la ciudad.

Otros datos relevantes para nuestro estudio que cabe mencionar que se encontraban en la ciudad son: la fuente Dirce; el *témenos* de Yolao con *hêrôôn* incluido al norte de la Cadmea (s. V a.C.); en el s. VIII a.C. habría un santuario de tipo oracular que lo conectaría con Delfos dentro de los cultos políados (Apolo Ismenio fue una divinidad central para Tebas); la tumba de la poetisa Corina que se encuentra en el interior de la ciudad y donde se le había homenajeado pintándola en un mural del gimnasio, atándose una cinta en la cabeza después de ganar un certamen de canto a Píndaro en Tebas (cf. Pausanias IX, 22,3), o la tumba del mismo Píndaro, que nos dice Pausanias que se encontraba pasando el estadio a la derecha, dentro del hipódromo (IX, 23,2). Dignísimo lugar para el poeta de los epinicios inmortales; o la tumba de Meneceo, también mencionada por Pausanias.

En un sentido más cercano a nuestro mito concreto, por su significación épica y trágica, podemos mencionar que se ha intentado encontrar las famosas Siete puertas de Tebas en las excavaciones arqueológicas, por esa resonancia fundamental arcaica y clásica, pero solo se han hallado las Puertas Electras flanqueadas por dos torres circulares (Micenas contaba con dos y Gla con cuatro)<sup>51</sup>. Tanto Píndaro como de nuevo Pausanias (IX, 8,4) comentan la existencia de las Siete puertas, que han sido algunas de las bases literarias con las que han contado los arqueólogos en esa emulación ya casi sistemática de combinar la técnica del gran Schliemann, que lejos ya de ser una anécdota se tienen los textos muy en cuenta, con otros métodos y técnicas, a la hora de derivar investigaciones hacia unos caminos u otros, por lo que no hay que descartar que su epíteto épico no configure una realidad y sea solo mero recurso estilístico de Homero u otros poetas. La opción de que los siete jefes argivos dieran la base a la creación del elemento mítico de las puertas con el mismo número como recurso narrativo, tampoco debe ser marginada, aunque ninguna de estas opciones consuma las posibles conjeturas.

Los fundamentales mitos griegos de Cadmo, Anfión y Zeto (estos dos relatos cuentan la fundación de la ciudad, es difícil encontrar diferentes formas de relatar una misma fundación mítica entre los griegos, que se recogen en varias fuentes como Homero, Eurípides, Apolodoro, Higino, u Ovidio), Edipo, los Siete, y muchos más personajes, sucesos o dioses han hecho célebre a Tebas. Los mitos fundacionales y los relacionados

---

<sup>51</sup> Cf., *op. cit.* Pascual, p. 86-87.

con Edipo y los Siete se desarrollan con anterioridad a los héroes de Homero, en concreto los héroes de la guerra de Tebas pertenecen a la Edad Heroica, pero son de dos o tres generaciones antes que los héroes de la guerra de Troya, como recordaba el nostálgico Néstor (*Il. I*, 247 y ss.).

Por su relevancia, en este apartado dedicado en concreto a la ciudad de Tebas y Beocia, reproducimos de forma sintetizada la explicación que hace Apolodoro de este segundo relato fundacional de la ciudad, sin duda, mucho menos conocido que la tradicional versión de Cadmo, y comentaremos algún punto destacado que aporte información a nuestro mito:

Anfión y Zeto, gemelos e hijos de Zeus y Antíope, cuñada de Polidoro e hija a su vez del río Asopo cercano al sur de Tebas dio a luz en Eléuteras, de Beocia, y expuso a los recién nacidos obligada por Lico, pues era su prisionera (de nuevo el habitual motivo de la *expositio*, tan generalizada en Grecia y común como elemento recurrente de los personajes de los cuentos populares con un destino especial, y gracias al cual, alcanza unas cualidades excepcionales). Criados por un boyero les dio sus nombres (de nuevo la relación tan estrecha en los mitos del buey con la tierra tebana y Beocia, que deriva del griego *bous*, buey; en el otro relato fundacional es un buey sin uncir, que al echarse a descansar después de haberle seguido, es el que señala el lugar que tiene que establecerse Cadmo para fundar la ciudad, plan dictado anteriormente por el oráculo de Delfos).

Zeto se dedicó a apacentar sus vacas y Anfión a la música, pues Hermes le había regalado una lira. Con el tiempo se encontraron con su madre y la reconocieron (*anagnórisis*) y dieron muerte a Lico que había maltratado a su madre como prisionera después de matar a su marido Epopeo, en Sición. Éste había ocupado el trono mientras Layo era menor y luego como polemarca, elegido por los tebanos. Obtenido el reino fortificaron la ciudad con las piedras atraídas por la lira de Anfión (Eurípides nombra la lira y el *aulós*, cf. *Phoen.* 823-825) y construyeron las famosas siete puertas, que se convirtió en el epíteto épico de Tebas (cf. *Od. XI*, 263-265). La esposa de Zeto, Teba, dio el nombre a la ciudad y Anfión se casó con la hija de Tántalo, Niobe. Proscribieron a Layo y éste siendo huésped de Pélope, se enamoró y raptó a su hijo Crisipo.

Tenemos aquí una de las posibles faltas hereditarias de los Labdácidas. Presumiblemente Hera castigaría este comportamiento *contra naturam* de Layo (quizás la explicación mítica

del origen del amor homosexual<sup>52</sup>) como diosa que protege el matrimonio y su orden, enviando a la Esfinge a Tebas para castigar el crimen que los propios tebanos no habían resarcido. Como nos recuerda el erudito Vernant (2009:105-106), era responsabilidad de los miembros de la sociedad encargarse de purificar el hecho causante de polución. La sociedad que se sentía amenazada por la contaminación, para evitar el contagio, debía iniciar las acciones necesarias para expulsar del territorio al ἄγνος<sup>53</sup>, y que no contaminara los lugares sagrados como el templo o los lugares públicos. La *pólis* entera era la que estaba amenazada convirtiéndose la contaminación en un *μίασμα*, una potencia de contagio superior y más dañina para todos, cuando la impureza que había adquirido el ἄγνος era especialmente sacrílega, como parece ser el caso de la violación del amor *contra naturam* de Layo, con la agravante de estar casado, rompiendo el juramento del matrimonio y su orden, y quebrar las leyes sagradas de la hospitalidad, *proxenia*, al raptar al joven Crisipo.

Estas maldiciones heredadas por actos impíos de ascendientes, como la que Layo comete con Crisipo con la consiguiente maldición de Pélope, su padre, son muy utilizadas como contenido dramático por su impresión de desdicha hacia lo humano, su perdición por *áte*, o su error habitual (*hamartía*) por desobediencia o desmesura y por la actuación de los poderosos dioses como Apolo o Zeus, que se encargan del seguimiento del castigo para que sea efectuado. Eurípides también usó este tema para componer una tragedia con el mismo nombre, *Crisipo*, de la que nos quedan solo unos fragmentos y es tenida como la más antigua fuente conocida de esta tradición (que es recogida por la edición de Nauck-Snell)

La discusión entre expertos está en si Eurípides se lo inventó, como dice C. Robert, aunque otros eruditos como H. Lloyd-Jones, le conceden la autoría a Esquilo, que podría haber dispuesto este tema en su tragedia *Layo*<sup>54</sup>, pero no parece muy claro pues ni siquiera tenemos la referencia de Sófocles en sus obras, que no lo menciona. No obstante, otras fuentes además de la obra de Apolodoro y Eurípides donde aparece este tema concreto de Crisipo, es el epítome de Pisandro, con el aval que tiene de poder haber utilizado la antigua *Edipodia*, y el argumento III en Esquilo, *Los Siete contra Tebas* (p. 3, Smith)<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> Cf. Bernabé (1999:46).

<sup>53</sup> Véase Parker (1990: 5 y ss.) para conocer las características propias de este término y diferenciarlo del de *μίασμα*.

<sup>54</sup> Cf. Guidorizzi (2008:39, n. 13).

<sup>55</sup> Cf. Guidorizzi (2008:33).



Sea como fuere, desde el s. IV a.C. el motivo se hace muy célebre y aparece repetidamente en la pintura cerámica como se puede apreciar en la excepcional base iconográfica LIMC (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*).

Aunque no todas las fuentes están de acuerdo en quién envió el monstruo a Beocia, parece ser bastante antigua la versión de Hera que ya aparece en un epítome de la perdida *Edipodia*, atribuido al mitógrafo helenístico Pisandro que bien podría haber conocido el poema original y que transmitió a su vez en un escolio de *Las Fenicias* de Eurípides, v. 1760<sup>56</sup>.

En algunos autores, escoliastas o intérpretes antiguos aparecen otras divinidades como Dioniso, lo que muestra la rica adaptación de los mitos en el desarrollo del pensamiento griego (v.gr., Eurípides, que en la misma obra menciona al menos dos dioses, Hades, cf. *Phoen.* v. 810, y Ares, sin mencionarlo directamente, cf. *Phoen.* vv. 1060-1066).

El anterior mito de la fundación de Tebas relatado por Apolodoro tiene discrepancias, como es natural en las múltiples versiones que muestran todos los mitos con su agrupación de informaciones de distintas fuentes y épocas, con otros autores como Higino, por ejemplo. En éste, el marido de Antíope es precisamente su raptor en Apolodoro, Lico. En Higino aparece el simbólico elemento de la encrucijada cuando va a dar a luz en el Citerón, dándole más profundidad al significado mítico del nacimiento de los hijos de Zeus.

Los relatos legendarios de Tebas continúan en Apolodoro, pero hasta el momento es suficiente para ir desgranando la simbología de la ciudad de Edipo, que como hemos visto junto a Pausanias nos sirven de apoyo informativo en su desvelamiento.

Hemos comprobado que esta tierra también tiene una vinculación especial con varios de los más importantes dioses y héroes, y especialmente con aquellos que tienen una naturaleza ambigua y que acabaron siendo dioses, pero su definición podía saltar de dios a héroe y de héroe a dios, como le ocurría a Dioniso<sup>57</sup>, que en algunos mitos griegos, en algunas épocas, parecía que se albergaban ciertas dudas sobre su categoría divina o se le menciona en aventuras que le quieren expulsar de un lugar concreto, escatimando su estatus de dios o no siendo bienvenido (como cuando el escandalizado Penteo se enfrenta a él y es despedazado por su propia madre Ágave, enfervorecida del dios), o es presentado en retoño aspecto y huyendo del violento Licurgo que le rechaza ( *Il.* VI, 135-136), como

---

<sup>56</sup> Cf. Bernabé (1999:44-46).

<sup>57</sup> Cf. Hernández de la Fuente (2017:50-53).

si su constitución divina pudiera sufrir el fácil menoscabo del hombre por falta de potencia, y le revistieran con infantiles atributos.

Estos héroes gloriosos que eran hijos de Zeus consagran las tierras tebanas, como el mismo Heracles que nació en Tebas, hijo de la unión de Zeus y Alcmena (*Teogonía* vv. 525-530 y 940-945), aunque sus principales hazañas se desarrollen en Tirinto. Otras uniones de Zeus hacen de la dinastía tebana un eslabón heroico con los dioses, que de alguna forma acerca también a los hombres su presencia, por ejemplo, la que tuvo con la hija de Cadmo y Harmonía, Sémele, de cuyo fruto surgirá el gran dios antes aludido, Dioniso (*Teogonía*, vv. 940-945). La antigua tradición tebana cuenta que tanto quería a su madre que una vez divinizado por sus hazañas bajó al Hades (*catábasis* o descenso, Ruiz de Elvira, 2015:223) a rescatar a su madre llevándosela al Olimpo, con el nombre de Tione. La tradición lacedemonia hacía de Dioniso un expósito junto a su madre en un cofre arrojado al mar por Cadmo, que llegando a Laconia fue criado allí y su madre, que había muerto en el trayecto, enterrada<sup>58</sup> (en esta versión la *ékthesis* o *expositio* aparece de nuevo como característica en la antigua dinastía tebana; en el mito edípico es un motivo fundamental en la línea desarrollada por los trágicos, como ya veremos).

Al igual que la ciudad de Tebas impone una abrumadora ubicuidad en los mitos beocios, el monte Citerón y sus caminos, así como los lugares alejados de poblados, asumen una importancia nada relativa en los sucesos legendarios de Edipo y de otros personajes de su leyenda, pero esta vez como lugar de contraste con la ciudad, donde se traban las historias y los seres (*ἄτη*)<sup>59</sup> venidos a reclamar la maldición (*ἄρα*) o divinos encargos, apestan la fecundidad de la vida y exhuman miasmas, sin olvidar el inquietante *θάμβος* que a ojos griegos posee todo aquello que se percibe como extraño por su componente divino, o que puede dar una respuesta inesperada o múltiple, como un cruce de caminos, o un ambivalente resultado *contra naturam*, nefando o no.

Como en otros montes sagrados en donde se abren espacios de intercambio entre mundos o razas opuestas, se revelan realidades o se dispone a la muerte, cuyos nombres asombran por tanta riqueza legendaria como el monte Ida, el Parnaso, el Helicón o el Pelión, el beocio monte Citerón pone al hombre en comunicación con el aspecto más salvaje de la existencia y con las potencias extrañas que pueblan esos bosques.

---

<sup>58</sup> Cf. Grimal, P. (2008:476).

<sup>59</sup> Cf. Guidorizzi (2008:69).

Por eso mismo encontramos a Dioniso celebrando sus ritos desmesurados en esos lugares, apartados y llenos de irracional instinto al abrigo de lo agreste, o suponemos a la Esfinge que consume hombres en un encrespado risco del monte, imponiendo su feroz boca en la lucha o el enigma, desfigurando los contornos reales de la comprensión humana, y ese marcado erotismo es solo el primer dudoso terror que la hace tan impenetrable como la muerte. Y a estos parajes en los que sus habitantes, o poseen cualidades especiales, como el divino centauro Quirón, o se termina adquiriendo la capacidad de *polýtropos* (πολύτροπος) como Edipo, al heroizarse en su lograda *expositio*, con ambivalentes poderes en varias esferas que causan efectos sin imposibilitarles las lindes, acuden los hombres cuando les acucian las preguntas que no pueden fundarse en lo aprendido en las zonas habitadas, con sus inservibles herramientas civilizadas al otro lado del camino, donde el monte es supremo, o cuando necesitan contactar con entidades divinas (oráculos), acceder a lugares ctónicos (como las grutas al inframundo) o desinhibirse de su razón en papeles anti-sociales (rituales de las bacantes).

El mismo nombre de Citerón se amplifica en sentidos míticos tan dispares que al menos el siguiente comentario facilita algunas claves de la temida sacralidad del lugar. Grimal (2008:108) nos da una información erudita valiosa, dice: “También decíase que Citerón y Helicón eran dos hermanos; éste de natural dulce y afable; el otro, violento y brutal. Citerón había acabado por matar a su padre y arrojar a su hermano desde lo alto de una peña; él se mató de una caída. Se dieron los nombres de Citerón y Helicón a dos montañas vecinas; a la primera, en recuerdo del héroe brutal, por ser la mansión de las Erinias; a la segunda, en recuerdo del héroe benévolo por ser la de las Musas”.

La explicación asocia la negatividad de la que está cargado el monte Citerón derivada de los numerosos acontecimientos míticos cruentos que hemos señalado más arriba, con las arcaicas divinidades de la venganza, que en su misión de justicia primordial que ejecutan con intratable eficacia, solventa los crímenes graves de sangre y de familia. Parece ser una simbología reminiscente de los hechos míticos que persiguen a Edipo, ya sea por la culpa heredada de su padre o por las acciones involuntarias que él llevo a cabo. De hecho el héroe del fragmento que toma ese nombre mata a su padre y se quita la vida, estos detalles, sin entrar en pormenores, nos recuerdan a la misma historia de Edipo llena de salvajismo, de ruptura de convenciones. Igualmente, al ver en el monte Helicón un lugar bello y dulce acorde al canto divino (que simboliza el arte y la poesía) y la verdad (que simboliza todas las formas de pensamiento) de las Musas, reflejado en el héroe benévolo, lo que está

haciendo la leyenda es seguir otorgando la misma fama y pureza que tiene el lugar como acogedora residencia de las divinas hijas de Mnemósine y Zeus, en contraste con otro tipo de divinidades más sangrientas que ordenan los actos desviados y advierten de no salirse de los propios límites que la naturaleza impone y que bajo la *hýbris* reaccionan.

Sin embargo, en relación a los montes encontramos la contrapartida en un poema de la poeta beocia Corina, en donde a esa figuración de caracteres contrarios que hemos visto en el mito recogido por Grimal, con Helicón siendo dulce y afable, y el Citerón violento y brutal, ahora aquél es el salvaje e iracundo y el monte-héroe Citerón es delicado y querido por los dioses, que sale victorioso de la pugna lírica. El poema está incompleto y se encuentra en un papiro de Berlín.<sup>60</sup> Presenta el agón poético entre Helicón y Citerón (dos héroes que dieron nombre a estos dos sagrados montes de Beocia), ahora convertidos en líricos, donde las Musas lo presiden, como suele ser habitual en estos certámenes míticos, y los dioses son el jurado. No tenemos tampoco el comienzo del poema pero podemos interpretar que está terminando el enfrentamiento poético cuando Citerón está recitando acerca de Zeus niño, y cómo pudo escapar de su padre por las maniobras de su madre Rea y los curetes. Al concluir el canto, las Musas piden el voto a los dioses que dictaminan al momento, considerando a éste como vencedor, y le adornan de coronas triunfales. Sin embargo, Helicón apesadumbrado trepó a una roca y se lanzó contra las piedras desde lo más alto del monte, que le acogió.

Podemos entender que quizás el perder en un certamen agonístico hacía que el elevado concepto de orgullo arcaico (los personajes simbolizaban héroes antiguos) conllevaba un despecho suicida tras la pérdida de la excelencia personal. Igual que la Esfinge se arrojó ante las mañas o las fuerzas de Edipo (según la versión), el héroe Helicón se arrojó a las rocas tras la derrota, como el monstruo raptor.

Pero también puede ser que la poeta quisiera jugar con la tradición que distinguía y daba personalidad a esas entidades terrestres y naturales, según los sucesos que ocurrían en sus faldas agrestes. Y ante las Musas del divino Hesíodo el monte Helicón se sacralizaba, mientras al monte Citerón le aquejaban miserables crónicas de abandonos, asesinatos, *sparagmós* y siniestros monstruos voraces y pervertidos. Y por esa razón pudo Corina querer iluminar al monte Citerón, sacudiéndole la sangre que macula sus campos,

---

<sup>60</sup> Para analizar el poema he utilizado el mismo que recogen los profesores Helena Rodríguez Somolinos y Alberto Bernabé en su libro, *Poetisas griegas*. Ediciones Clásicas. Madrid, 1994, pp. 97-103. *PMG* 654 vid. Ebert, *ZPE* 30, 1978, 5-12.

presentando al Helicón en un gesto cobarde pero a la vez pleno de orgullo por el valor de la poesía, pero en ningún caso violentando al otro, ni adquiriendo su arrojada mancha. Corina deshizo la mala fama de los montes imponiendo su poema como bálsamo consentido por el jurado de los dioses, como un sello conciliatorio y purificador de lirismo divino.

Pero en los montes que ocurren mitos, no en todos ellos se contempla un final lírico o casi bucólico, y tenemos que hablar de uno de esos sucesos que queríamos sepultar gracias al lirismo de Corina, y lo hacemos porque esto es lo que realmente acontece en los lugares sagrados que frecuentan dioses, cosas maravillosas e incomprensibles para el hombre, hablamos del compañero del relato mítico que se asocia con el Citerón, el ritual, el ritual dionisiaco del despedazamiento (*sparagmós*) de Penteo por obra de su madre, sus tías Ino y Autónoe y otras mujeres, en pleno arrebató báquico en el monte Citerón inducidas por Dioniso (cf. variante de Eurípides en el relato del mensajero, *Bacch.* 1043-1147). Otro mito escabroso ocurrido en la familia tebana fue el de Acteón, hijo de Autónoe, que fue devorado por sus propios perros como castigo impuesto por los dioses en el mismo monte sagrado de Citerón, donde sufrió la *ékthesis* Edipo. Y aquí lo dejamos de momento porque son innumerables sus mitos.

#### 4. Primera literatura del mito de Edipo y su familia

En este apartado, deberíamos acercarnos a ese estadio más original del mito de Edipo, desgajado de toda conmemoración poética añadida, que la propia fama de lo narrado hubiera podido compaginar con nuevos episodios o variantes, dentro de esa capacidad creativa que tiene el hombre para invadir su realidad con poesía y leyendas. Pero esta inapelable proyección se sobreentiende que es el prurito del entusiasta proceso investigador, y sin que sea un fracaso por imposible, puede acogerse como solo fantasía, pues despojar a un mito tan complejo y antiguo de aquello que pueda haberse adherido como nueva materia mítica, folclórica o religiosa a la estructura esencial de lo que en su arcaica contemplación podría poseer el relato oral, se impone como la tara acostumbrada del mal viajero, del mal aficionado al arte, que descubre su placer en la acumulación de desplazamientos o de obras, sin percibir que en el torcido gesto de una efigie rota, en el arrozal verdeado junto al camino en molienda, se repite la presencia arcaica de la misma estatua o del mismo lugar que vivió el espíritu griego, como en el cincel de Praxíteles o en el dominio aventurero sin límites del fiero Alejandro.

Esa primera versión del mito que adopta el posterior entramado multiforme gracias a la tradición cultural y literaria que le rodea y conturba, dejará a su vez otros ejemplos arquetípicos que hagan sostener debidamente lo que quede de la narración original, aunque se muestre cercenada o pervertida, porque incluso esas aparentes lagunas que soliviantan al filólogo, se mostrarán a veces de nuevo en la impronta de los recientes textos paradigmáticos, y quizá en algunos detalles de fuentes más o menos indirectas, que se mostraban soberbiamente modernas o arrumbadas por antimodélicas. En sus detalles puede aparecer un elemento original o un eslabón arcano. Recuérdese que en algunas ocasiones la obra de Pausanias, *Descripción de Grecia*, fue considerada una pintoresca guía de viajes para entusiastas de la Hélade, y hoy, en general, recuperada su valía, se le otorga la hacendosa importancia de una compilación monumental de datos valiosísimos aun por tratar, a la espera de una ejemplar investigación erudita.

De igual modo podríamos intentar hallar el *aítion* que explique el mito de Edipo, o al menos, la causa de su nombre, pero se nos antoja excesivo al poseer innumerables significaciones cada una de sus partes, sin mencionar las múltiples variantes del relato, que engendran un cúmulo mítico dúctil y difícil. Poder generar una causa que englobe todas, es tan absurdo como cuando se intenta dar esa explicación primera y evidente, con posible

literalidad del nombre, que todo hace pensar que es una justificación secundaria, “*el del pie hinchado*”. No puede ser que, como ocurre en Sófocles o en Eurípides, se explique porque al ser expuesto de niño Edipo le perforaron los pies para colgarle mejor de un árbol. Puede servir como un inicio de *ἄτιον*, pero no como un paso definitivo. Creemos que el mito de Edipo no contiene un rito concreto asociado, ningún *ἄτιον* para explicar el origen de un ritual o institución pasada.

Continuemos con los primeros momentos del mito que conservamos hoy en día, para ir delimitando posibles explicaciones y contrastes entre las fuentes.

En la épica griega encontramos una serie de documentos que nos van a guiar en ese primer tránsito del mito de Edipo. Analizaremos primero el Ciclo Tebano que por su contenido más fragmentario, dentro de unos poemas que deberían tener tradiciones diversas de las que disponemos de forma clara en otras fuentes y múltiples contenidos importantes, dificulta más la labor de interpretación y exige cautela. De esta forma podremos esclarecer en parte la nebulosa información del Ciclo desde un primer momento para poder obtener a continuación los contrastes en las siguientes fuentes menos dañadas en la transmisión textual. La épica de Homero y Hesíodo se tratará seguidamente a pesar de ser considerada anterior al Ciclo.

#### 4.1. La épica. El Ciclo Tebano

Desgraciadamente tenemos solo unos pocos fragmentos de esos ciclos épicos que narraban los hechos y circunstancias de Edipo y su familia, como son *la Edipodia* (*Oidipódia*), *la Tebaida*, *los Epígonos* o *la Alcmeónida* (algunos autores no lo incluyen dentro del Ciclo), que seguramente no eran los únicos poemas antiguos que circulaban oralmente por Grecia, pero que son las composiciones que nos han quedado y muy fragmentariamente, al lado de las alusiones que se hacen en la *Iliada* y en la *Odisea*, o de algún que otro escolio o comentario relativo al mito, junto con fragmentos sin atribución unánime, como el recogido en el llamado *Catalogo de las Mujeres* o *Eeas*, considerado de Hesíodo.

Aquellos fragmentos del ciclo épico puede que se remonten al siglo VII a.C. y en muchos detalles muestran diferencias con la información que tenemos de las obras de Homero y de la tradición posterior, tanto de los líricos como de los trágicos y de los mitógrafos tardíos,

como Apolodoro e Higino, que facilitan datos que pueden basarse en versiones distintas de las consideradas canónicas, pero que no por ello debemos tenerlas como menos antiguas.

Las primeras creaciones puede que incluso se remonten a época micénica, como defiende el gran historiador de las religiones M.P. Nilsson<sup>61</sup>, tesis que se da por cierta, y que las sitúa en los territorios donde estos albergaban importantes centros de poder como Micenas, Atenas, Esparta, Tebas o Troya, en el periodo reciente de la Edad de Bronce (*ca.* 1550-1100 a.C.), aspecto que se ha confirmado con los célebres e importantísimos descubrimientos arqueológicos de los dos últimos siglos. En estos yacimientos se han encontrado restos del culto a los héroes en los lugares donde se habían enterrado poderosos reyes micénicos. Este culto parece que se inició alrededor del siglo VIII a.C., ya que las ofrendas votivas depositadas en las llamadas tumbas homéricas no podrían ser anteriores a *ca.* 750-650, según las pruebas de datación llevadas a cabo (González González, 2018:19-25). En estas fechas los poemas épicos habrían adquirido una proliferación mayor debido a la influencia de las obras de Homero. Podría haber ocurrido que debido a esta mezcla de sorpresa ante las grandiosas y ricas tumbas micénicas en la Argólida y Mesenia, creyendo que podían pertenecer a héroes remotos, junto con la imaginación desbordada que producían los extraordinarios poemas homéricos con batallas de héroes fabulosos y dioses hospedadores de méritos gloriosos, el culto al héroe se expandió y comenzó a verse como un elemento más del orden religioso griego junto con el culto a los dioses<sup>62</sup>. En determinadas zonas, el culto al héroe remoto no sufrió interrupciones tan notables, por ejemplo en el Ática, a la entrada de la tumba de cúpula de Menidi, solo parece que cerró su actividad en la época en la que se usaban los vasos del llamado tercer estilo micénico, pero el culto continuó ininterrumpidamente hasta el siglo V a.C. (Nilsson, 1968:49-52).

---

<sup>61</sup> Cf. Nilsson (1983:100 y ss.)

<sup>62</sup> Existe una conformidad general que acepta la tesis de Nilsson de ver una continuidad directa en el culto a los héroes desde épocas micénicas hasta tiempos clásicos, en el que además se considera que se adoptó la misma forma que el culto a los muertos, que debió de ser su verdadero origen. La diferencia estaría en que el culto al héroe se produciría al asumir la comunidad los respetos sagrados a ese muerto eminente, pasando de un deber familiar a una decisión popular. Muchas tumbas de héroes locales o desconocidos, en la mayoría de las ocasiones vacías por saqueos, que recibían culto en diversos lugares con un seguimiento religioso desde antaño, cambiaron de propietario heroico o de dios degradado en héroe (como Jacinto), convirtiéndose en nuevos, conocidos y poderosos personajes míticos (cf. Nilsson, 1968). Otros héroes locales continuaron con su culto, donde hubo una continuidad racial (González González, 2018:20-23), como Academo o Erecteo en Atenas. Sea como fuere es conveniente separar el culto a los muertos, el culto al héroe y el culto a las divinidades *ctónicas* que aunque pueden tener semejanzas cada una guarda unas características propias, aunque hubieran podido coincidir en algún caso concreto. También hay que decir que por muy influyente que fueron las obras homéricas en el mundo helénico, no fue la única razón por la que surgieron o se acrecentaron los cultos heroicos, y junto a otros motivos los últimos estudios ponen el énfasis en el uso que hicieron los aristócratas de la Edad Geométrica de las monumentales tumbas micénicas y de la Edad de Hierro, para obtener el refuerzo legendario y religioso en su lucha por la preeminencia social y económica de las tierras, ante una situación conflictiva de enfrentamiento entre clases y discrepancias en cuanto a los privilegios.



La conexión entre estos ciclos épicos y la cultura greco-micénica es evidente y se atestigua en muchos detalles de los mitos que nos han llegado, como la leyenda de la expedición de Argos contra Tebas, es decir, el mito de *Los siete contra Tebas*, argumento muy habitual en la tragedia, o los *Epígonos*. De esta manera la información nos hace establecer una clara relación de continuidad entre los relatos orales micénicos<sup>63</sup>, que se transmitían entre los distintos lugares de Grecia, basados en mitos y relatos legendarios, y aquellos hechos históricos, de conquistas, sucesos que se cantaban y recordaban como ejemplares, que aparecían como reales, gracias a los vestigios civilizatorios con su cultura material, que se podían observar en los lugares que se recordaban dentro de un pasado prestigioso. Recuerdos que pasaban de generación en generación en un compuesto tradicional e histórico, que habían sido asimilados como auténticos dentro de una impresión mágica y antigua, y de difícil diferenciación con el paso del tiempo.

En estos datos históricos que suponen una vinculación entre hechos ocurridos en Tebas y otras comarcas, y las leyendas e historias que se elaboraron al albur de los temas que eran objeto de tratamiento poético o narrativo, situamos el mito de Edipo y de los demás personajes del ciclo. No obstante, ninguno de los nombres aparece referido por escrito en las tablillas ni en ninguna otra inscripción, y aunque autores como H.J. Rose creen ver en Edipo un personaje real, un príncipe que formaba parte de la corte tebana en época micénica, otros autores como Nilsson (1983:103-106) reconocen en nuestro personaje y su leyenda un claro ejemplo de cuento popular en el mismo núcleo del mito, reflejado en las dos características típicas del *folk-tale*: los nombres de los personajes y los motivos particulares que constituyen los temas (Ruipérez, 2006:39), cf. *supra*. El origen de Edipo en el cuento popular no le restaría ninguno de los elementos del ámbito religioso que fue adquiriendo en etapas sucesivas junto a aquellos otros rasgos que permanecían en el carácter mítico, que pudiera también reconocerse como algún tipo de creencia previa.

---

<sup>63</sup> Los datos que tenemos sobre la escritura que se utilizaba en el mundo micénico sobre tablillas de barro o cerámica inscrita, la escritura Lineal B de carácter silábico, que fue descifrada por Michael Ventris con un método combinatorio deductivo y su sensacional talento que demostró que era un idioma helénico, nos informa que se utilizaba para fines administrativos del complejo palacial, en las que en algunas ocasiones aparece algún nombre que se reconoce como el de un dios olímpico o algún epíteto que pudiera ser el germen de alguna divinidad posterior. No obstante, autores como Webster (1962) suponían que la ausencia de textos poéticos u otros que no fueran administrativos se explica porque sus soportes eran más perecederos o porque no se han encontrado aún en las excavaciones los lugares de custodia (cf. González García, 1991:73). Para una mayor profundización en la temática de las tablillas micénicas en español, apoyada en una excelente explicación y guía, véase el estudio de Manuel Fernández-Galiano, *Diecisiete tablillas micénicas*, CSIC, 1959.

Existen posturas diversas a la hora de detallar cuáles son los antecedentes de los poemas épicos pero parece ser clara la influencia en la tradición oral de las relaciones entre tres componentes que suelen integrarse en la poesía homérica, esto es, la Saga, el cuento popular y la ficción<sup>64</sup>. El Ciclo Tebano estaría caracterizado por estos elementos, que se habrían confeccionado dentro de un mundo realmente heroico, de guerras, amplios vagabundeos terrestres y de conquistas por ultramar, que sería el que representaría la Edad Micénica, origen de la composición de los grandes ciclos épicos y de los poemas homéricos. Nilsson es defensor de esta teoría del origen micénico de los sustratos épicos con un desarrollo posterior durante la llamada Edad Oscura.

Por lo tanto para Nilsson, el contenido de estas leyendas y mitos micénicos, origen de la poesía épica griega que llega hasta Homero y otros aedos, sería el material de base desarrollado por los siglos posteriores en lo que parece una transmisión eminentemente oral (cf. Nilsson en: González García, 1991:65-67). En posturas parecidas encontramos a Gilbert Murray que piensa que estaríamos ante un conglomerado épico de historias mitológicas, con divinidades incluidas, y personajes que estarían vinculados con hechos pasados, en un escenario con realidad histórica. Denys L. Page estaría en la misma línea de defensa de los orígenes micénicos en la poesía épica griega pero con un entusiasmo aún mayor, aceptando totalmente la hipótesis de la composición oral de Milman Parry en el surgimiento de los poemas épicos, como resultantes o finalizadores de otros micénicos con siglos previos de antigüedad, que fueron contados una y otra vez hasta llegar a lo que hoy conocemos como épica griega, que es una versión muy tardía de aquellos (González García, 1991:71).

Por estas y otras razones a las que ha llegado la investigación filológica moderna sabemos que los poemas épicos se apoyan en una tradición oral muy antigua, que continuó su desarrollo con una dicción formular hecha de segmentos de otros versos formularios, que se aprecian cuando, por ejemplo, aparece un personaje y se le describe (*el muy ingenioso Ulises*) o se narran escenas típicas, configurándose un repertorio de situaciones y sucesos eminentemente épicos.

---

<sup>64</sup> El estudioso Carpenter (1974), defiende que el componente de la ficción es el más importante a la hora de la composición final de la obra homérica, gracias al cual el poeta ha podido darle verosimilitud, cf. González García, 1991:68-69. Carpenter creía reconocer algunos rasgos del cuento popular en la figura de Aquiles en la *Ilíada*, pero que se encontrarían muy elaborados por la unidad dramática del poema. Como en *Edipo* otros personajes importantes de la épica estarían marcados por elementos folclóricos muy antiguos.

El problema que tenemos con los poemas del Ciclo Tebano (y con los demás comprendidos en los ciclos épicos) es que conservamos muy pocos fragmentos y solo algunas alusiones indirectas, testimonios, epítomes o reelaboraciones, que hacen de esta tradición una desconocida y sugestiva composición objeto de conjeturas, pero digna de tenerse en cuenta como contraste con los elaboradísimos y estudiados poemas homéricos y hesiódicos, teniendo en su parco contenido un referente filológico para medir la importancia de los contenidos y perspectivas de los poemas mejor conservados y fijados<sup>65</sup>.

La épica griega arcaica es también una tradición rica no solo por la importancia de su contenido y por ser un género matriz de la literatura griega sino también, como nos advierte el profesor Alberto Bernabé (1999:8-9), por estar prácticamente en toda la Hélade, donde en cada región contaba con una tradición épica local<sup>66</sup> y porque entiende, a la par que los estudiosos antes mencionados, que abarca una duración temporal enorme al iniciarse en época micénica hasta rebasar el siglo VIII a.C., que es cuando alcanza el momento más creativo con Homero, luego parece estancarse en un estado más latente con elementos más reproductivos, y posteriormente, al decaer su principal rasgo, la oralidad, cuando se establece el uso habitual de la escritura, empieza a decaer sustancialmente, pero ya basado en unos tonos melodramáticos y en plena competencia con otros géneros literarios, perdiendo la preeminencia y sus características principales y originales, y así influido por el ambiente cultista de la Alejandría del siglo III a.C. y persuadido por los tonos un poco artificiales y algo inoportunamente eruditos de la época, encontramos obras como *Las Argonauticas* de Apolonio de Rodas. Evidentemente esta decadencia (el género llega activo, con todas sus transformaciones, hasta el s. V d.C. con Nonno de Panópolis) no fue igual en todas las regiones pero el cambio ya se había producido de forma imparable, y figuras como Paniasis de Halicarnaso en el s. V a.C. (probablemente tío de Heródoto) escribió una *Heraclea* en catorce libros (solo nos quedan unos pocos fragmentos), con la que continuaba la tradición épica aun con esmerada originalidad y mérito. Comenta Albin Lesky (1985:131) que *la crítica antigua* (Dion. Hal. *De imit.* 2.

---

<sup>65</sup> Las obras que nos han llegado de Hesíodo o de Homero están en un estado excepcional en comparación con otras composiciones, aunque en muchas ocasiones pueden presentar partes corruptas o interpoladas, lo que por otro lado añade una carga de información tradicional antigua que puede ser valiosísima, pero el arduo trabajo que requiere su pulido y concreción en el sentido correcto del texto o de su contexto, puede desdibujar la propia composición o algún fragmento de ella, amén de otros dilemas de autoría o cronología que pueden derivar en verdaderos retos filológicos con escaso éxito, pero como decimos, dentro de un enriquecimiento compositivo textual también a valorar en cierta manera.

<sup>66</sup> Algunos ejemplos de la épica local serían en la Argólida, la *Forónida* y la *Danaida*; en Esparta el *Cinetón*; en Corinto, Eumelo; en Creta, Epiménides, o la *Focaida* en Focea. Cf. artículo de Bernabé, pp. 91-92, en el libro de Cátedra coordinado por López Férez, *Historia de la literatura griega*, 2008.

*Qintil. 10, I, 54) elogió su estructura y vinculó su nombre al de Homero, Hesíodo, Pisandro y Antímaco en el canon de los cinco clásicos épicos y que desconocido se nos ha quedado su otro poema Ionica, que habrá referido en dísticos la fundación de las colonias jónicas.*

El Ciclo Tebano asume las características formales de la épica griega utilizando la lengua épica, el hexámetro y las fórmulas tradicionales, y en cuanto al contenido busca una continuación de algún elemento temático marginado por Homero, usando el material tradicional antiguo que aún se transmitiera en la época. La inclusión de temas folclóricos en el terreno épico y la asimilación de lugares o sucesos, aparentemente con vinculación histórica, informan del desarrollo del Ciclo desde el punto de vista social, antropológico y de los hechos pasados de los griegos de esas zonas, o incluso de acontecimientos panhelénicos (la guerra de Troya). La caída de la ciudad de Tebas tiene visos razonables de ser verdad por las investigaciones arqueológicas y por otras fuentes (esta sería una de ellas, por muy indirecta que nos pueda parecer) de que ocurrió en tiempos micénicos.

El Ciclo Tebano engloba la *Edipodia (Oidipódia)*, la *Tebaida*, los *Epígonos* y, sin unanimidad, la *Alcmeónida* (Bernabé, 1999:13), vamos a analizar brevemente estos fragmentos de poemas que nos han quedado del Ciclo.

#### 4.1.1. *La Edipodia.*

Se centra en la historia de Edipo, de sus sucesores y antecesores, que cometen trágicas y siniestras acciones que han marcado claramente su contenido y son la causa de su enorme fama y uso por los autores posteriores para sus propias intenciones compositivas (a veces hasta llegando a una elaboración muy libre del material originario), como los líricos y los trágicos, viendo un filón inagotable en las traiciones, el incesto, la violencia fratricida, las maldiciones, etc.

No tenemos una datación y autoría definitiva del poema, pero poseemos una fuente, la *Tabula Borgiana*, que nos dice que el autor es un poeta lacedemonio llamado Cinetón. No obstante, al no tener otra fuente más fiable o de contraste con la *Tabula* los estudiosos no se ponen de acuerdo para ubicar autor o lugar, incluso proponen varios poemas con el mismo título o contenido, por otro lado muy frecuente en la Antigüedad. Solo recordemos lo que sucede en la tragedia con Edipo, cuyo nombre era reutilizado continuamente, y

nosotros distinguimos las obras de los distintos autores incorporándoles una especificación, como *Edipo Rey* (Tirano), de Sófocles. Que fuera escrita en Beocia o en otra zona, lo cierto es que su realización se fijaría aproximadamente en el siglo VIII a.C. y en estas fechas, la temática épica nos presenta al héroe Edipo con las características propias de este tipo de héroe arcaico y guerrero, más ardoroso y visceral, en la línea de Heracles o Teseo, que con los caracteres con los que le presentan en la tragedia, suponiéndole menos impetuoso pero más intelectual y moralizado según los avances políticos, aunque con un tono igualmente religioso, al menos según los parámetros necesarios para la tragedia en su configuración sacra y las necesidades piadosas de sus autores que se aprecian en sus textos.

Por lo tanto, vamos a comprobar cuáles son las diferencias que podemos percibir a través de estos fragmentos épicos de nuestro héroe y sus protagonistas, y el cambio en el ámbito religioso que puede suponer en sí mismo con respecto a las épocas posteriores, que elaboraron la composición del mito a medida de sus propios cambios sociales y culturales, sobre todo en el complejo mundo de la tragedia y la democracia que la acompaña.

El profesor Alberto Bernabé recoge en su obra los *Fragmentos de la épica griega arcaica* dos textos básicos como fuentes indirectas de la *Edipodia*: de la obra de Pausanias, en su *Descripción de Grecia*, el apartado del libro IX, 5,10-11 y el otro fragmento que integra es el escolio Cód. Mon., 560, a Eurípides, *Las Fenicias*, v. 1760. El primero tiene su interés porque confirma una información homérica, una conjetura que podían haber seguido otros autores y una noticia de la historia del arte, del tipo de las que a él le interesa documentar. La argumentación, que sigue a la vez lo recogido en la *Edipodia* según lo que él dice, es que si los dioses anunciaron rápidamente a los demás hombres los vergonzosos acontecimientos que se habían producido entre Yocasta (Epicasta según su versión, probablemente siguiendo los datos épicos) y Edipo, no habrían tenido tiempo de tener cuatro hijos, por lo que la noticia de que tuvo una segunda mujer, Euriganía, con la que tuvo sí descendencia le parece muy plausible. El documento artístico es que Onasias pintó en Platea, en el templo de Atenea Area, a Euriganía abatida por la batalla entre sus hijos, por lo que sería aquí la madre de Polinices y Eteocles.

El segundo testimonio más breve, el escolio, afirma que la Esfinge devoró al hermoso y divino Hemón, hijo de Creonte. Y advierte que la *Edipodia* es la única fuente (de la que tuviera conocimiento el escoliasta) que cuenta este pormenor. Se podría comentar que presentan a Hemón con las características típicas del que va a ser entregado a un acto de expiación pública, virginal, bellísimo y querido por los dioses, o sea, divino, como la

*parthenos* y también sacrificada Ifigenia. El escolio confirma que la Esfinge se encuentra desde antiguo en el mito, una vez más.

Pasamos al siguiente testimonio indirecto al margen de los textos incluidos entre los fragmentos de la *Edipodia* pero que tiene un interés especial que nos interesa analizar por su extensión y contenido, es el epítome atribuido a Pisandro (“¿quizás un mitógrafo helenístico?”<sup>67</sup>), que nos ha llegado a través de un escolio en *Las Fenicias* de Eurípides, v. 1760.

Su escrito es puesto en duda por algunos estudiosos pero parece ser que sí que conocía la *Edipodia*<sup>68</sup> e incluso puede ser que hubiera dispuesto de más de un cauce tradicional. En el resumen, Pisandro nos cuenta básicamente que la Esfinge fue enviada por la diosa Hera desde la remota Etiopia, porque no habían castigado a Layo (suponemos que los tebanos) por la impiedad que cometió contra Crisipo raptándole y obligándole a que mantuviera con él relaciones sexuales (en este punto muestra un parecido con la versión de Apolodoro, atribuyéndole también a Hera la venida de la raptora, cf. III, 5,8). A continuación describe a la Esfinge, “ser *con cola de serpiente*” que devoraba a grandes y pequeños, y también hizo lo mismo con Hemón. Aquí nos detenemos porque este personaje sufre toda clase de suertes en las distintas versiones. Apolodoro (cf. III, 5,8) coincide otra vez con la información que nos da Pisandro, de que el hijo de Creonte es comido por la Esfinge, sin embargo, en otros autores es distinto, por ejemplo en Eurípides, en *Las Fenicias* vv. 766 y ss., está vivo y nos presenta a Eteocles pidiendo a Creonte que se encargue de la boda de su hermana Antígona con Hemón, por si le ocurre algo al enfrentarse con los argivos y con su hermano Polinices en la defensa de la ciudad. En Sófocles tampoco muere por la Esfinge e igualmente esta prometido con Antígona. En Higino (*Fab.* 72), Hemón está prometido con Antígona y la salva de la condena a muerte que le había impuesto Creonte, aunque más adelante por otros motivos terminó matándola y suicidándose. Si tenemos en cuenta la muerte de Hemón por la acción de la Esfinge, según relata Pisandro, y la muerte de

---

<sup>67</sup> Para el profesor Lucas de Dios (2008:403) la identificación de Pisandro y de las fuentes que utiliza es bastante problemática desde antiguo, nos informa que la corriente más actual se decanta por ver en el escolio, más que un resumen de la *Edipodia* o de la *Tebaida*, la *síntesis de la obra de un prosista, tal vez de época helenística, que describía la historia mítica de los Labdácidas sirviéndose de diversas obras poéticas de época temprana, y que habría alterado no en pequeña medida, sin olvidar los accidentes habituales de la transmisión textual*. Sea como fuere, la importancia del testimonio nos obliga a hacer un detenido y cauteloso análisis del mismo.

<sup>68</sup> Para Guidorizzi (2008:61) Pisandro se basaría para hacer su resumen, al menos, en parte de la pérdida *Edipodia* épica. Alberto Bernabé también es partidario de que el escoliasta conocía el poema o un resumen del mismo, al margen de que seguramente usaría otras fuentes, lo que dificulta el saber qué motivo narrativo pudo sacar de cada una (1999:44).

Meneceo por los vaticinios de Tiresias en *Las Fenicias* de Eurípides, Creonte habría perdido a sus dos hijos varones como *pharmakós* (chivo expiatorio, pero no en su efecto que conlleva una marginación del individuo sino por su valor que remite a la sacralización) por el bien de la ciudad al unir estas dos variantes.

Continúa Pisandro indicando que Layo fue el primero que tuvo el amor ilícito y que Crisipo termina suicidándose por vergüenza con una espada. Cabe referirse al dato conocido de que el héroe griego, en la tradición antigua, tiene la idea de que la muerte con la espada es más digna porque representa la batalla honorable y gloriosa, que es como vive un hombre en la épica, guerreando. La muerte con espada es propia del héroe, por eso lo vemos no solo en este caso del que habla Pisandro sino en muchos más, como cuando Áyax, en Sófocles, se suicida ensartándose con la espada de Héctor (cf., *Áyax*, vv. 815-865) que ahora le pertenecía tras el intercambio que habían hecho; no es casualidad que haya utilizado para el suicidio el arma del más valeroso héroe troyano por ser un objeto que amplificará en gloria su gesto lleno de pundonor y a la vez de vergüenza. Y curiosamente, aunque no es tan asombroso si se profundiza en el pensamiento y en las obra de Eurípides, Yocasta, en *Las Fenicias*, se suicida también con una de las espadas de sus hijos que yacen muertos tras matarse mutuamente y cae sobre ellos<sup>69</sup> (recuérdese también que el deseo de venganza de los muertos contra sus enemigos, como en el caso del centauro Neso con Heracles, tratado en las *Traquinias* de Sófocles, o en este caso concreto de Áyax, se realiza a través de los que fueran sus objetos una vez que ya han fallecido).

Seguidamente, continúa Pisandro, aparece el adivino Tiresias (imponente en sabiduría sobrenatural que vuelve a exhibir) y se anticipa en el epítome disuadiendo a Layo a no acudir al oráculo, pues sabía su respuesta, indicándole que cuidase su relación con Hera haciéndole sacrificios en su honor. Layo no le hace caso y en la encrucijada (enorme elemento simbólico del mito), de camino al oráculo le mata Edipo<sup>70</sup>. Pero cuenta que

---

<sup>69</sup> Véase el excepcional pero breve libro de Nicole Loraux que analiza las diferentes formas de morir de las heroínas griegas en las tragedias. En este caso concluye que la espada es un medio masculino de suicidio y de querencia en la muerte por su simbología heroica, siendo el ahorcamiento el método empleado en la mayoría de los casos por las mujeres, por lo que la autora la considera una muerte femenina; la soga, el ahorcamiento es una muerte de mujer. El suicidio es la salida de la mujer ante el dolor excesivo, ante un infortunio irremediable, es un medio vergonzoso de morir, sin *andreia*, pero verdadero auxilio que soluciona cómo llegar a la muerte. Cf. Loraux (1989:32-34).

<sup>70</sup> En Pisandro encontramos otra variante mitográfica importante ya que se separa de la versión canónica de Sófocles en el encuentro mortal entre Edipo y su padre, estableciendo el punto en un lugar al sur de Tebas, en la ruta del monte Citerón, en vez de en la Fócide camino de Delfos. Esta versión marginal es la que seguía Esquilo (según el fr. 387a, recogido por el profesor Lucas de Dios, 2008:405 y 734, autor que ya se fijó en la diferencia de ubicación del encuentro antes indicado).

muere él y su auriga, tras golpearle con el látigo, terrible afrenta para un impetuoso y joven héroe. En Sófocles, sin embargo, se nos habla que le acompañaban al rey Layo varios hombres, de los cuales todos murieron excepto uno que escapó de la ira del asesino o asesinos (este carácter singular de la hazaña del atacante va a ser uno de los elementos que hagan a Edipo concluir al final que ha sido él el que ha matado al rey, al entender que solo hubo una persona que atacó a la comitiva real).

Luego nos cuenta Pisandro que les enterró en el camino pero que se quedó con el cinturón y con la espada de Layo (elementos típicos para que se pueda dar la *anagnórisis* posterior de Edipo). Entrega el carro real a Pólipo, su padre putativo y vuelve, descifrando el enigma. Pisandro no se detiene en contarnos cuál es en su urgencia en detenerse solo en los detalles que le interesan. A continuación, aparece Yocasta, la viuda real desposada con el héroe sabio y montada en un carro después de haber realizado Edipo unos sacrificios en el sagrado monte Citerón, pasando por la encrucijada le muestra el lugar comentándole lo que le sucedió aquel día y le muestra el cinturón de Layo. Ya conoce la reina quién es el asesino pero guarda silencio<sup>71</sup> ignorando aun que es también su hijo. Luego nos cuenta que apareció un caballero de Sición (otra variante de la ciudad de Corinto donde reina Pólipo) y contó todo sobre Edipo, a él y a su mujer (probablemente), lugar dónde le encontró, a quién se lo entregó (Mérope, la madrastra habitual, aquí no es llamada Peribea, que ya hablaremos de ella más adelante por la información novedosa que nos puede aportar, cf. *infra*). Luego se refiere sin detalles a la muerte de Yocasta, a la ceguera de Edipo y que se casó con Euriganía (*Eurugáneia*), hija de Hiperfante, con la que tuvo sus cuatro hijos. Pausanias, en su *Descripción de Grecia* IX, 10-11 (es muy interesante este testimonio porque atribuye estos datos a la *Edipodia*), y Ferécides (Ferecide, FGrHist, 3 F

---

<sup>71</sup> Imposible callar el desgraciado silencio que se imponía a la mujer en el mundo griego que se percibe en innumerables textos y costumbres que dislocaban explícitamente las funciones que desempeñaban cada género en la sociedad. En un concepto compacto, que se requeriría ampliar, podríamos dividir el papel del hombre como político y guerrero, y el de la mujer como doméstico y generativo, con las diferentes pautas de conducta que esas responsabilidades conllevarían. Libros extraordinarios como el de Ana Iriarte, *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego* o los excepcionales libros de Nicole Loraux, *Los hijos de Atenea. Ideas atenienses sobre la ciudadanía y la división de sexos* o *Las experiencias de Tiresias (Lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*, analizan el papel silencioso de la mujer y los lugares donde sus voces se hacían oír o eran determinantes, además de otras claves que desvelan significados que valoraban obsesivamente a la mujer en Grecia, aunque gustaban de esconderlo en un juego antagónico de ambivalencias. Un ejemplo muy significativo de lo que se esperaba de la modélica mujer ateniense, conservando su αἰδώς (pudor, vergüenza) femenino, lo tenemos en el llamado *Discurso Fúnebre de Pericles*, que recogió en su obra Tucídides y que se considera mero transcriptor del mismo, entiéndase con los evidentes cambios estilísticos del historiador pero con el espíritu del estratega, y dice así, en el penúltimo párrafo del epidíctico: “Y si también he de decir algo de la virtud de las mujeres que ahora se encontraran viudas, todo lo diré con un breve consejo. A saber, que vuestra mayor gloria consistirá en no ser inferiores a vuestra naturaleza y en que, para bien o para mal, entre los hombres se hable de vosotras lo menos posible”. (Tucídides, II, 45, de la traducción de Patricia Varona Codeso, Sequitur).



95 (= 95 Fowler) que se extrae de un escolio de Eurípides, *Las Fenicias* 53)<sup>72</sup> mencionan también que esta mujer fue la madre de sus hijos (Apolodoro, III, 5, da las dos versiones, Yocasta y Euriganía). La diferencia con las demás versiones también es notable en estos puntos.

Parece ser que Pisandro usó varios documentos por el plural al que hace referencia dirigiéndose a sus fuentes. Por otro lado, si Yocasta ha muerto y Edipo vive, entendemos, o que la ha matado Edipo por venganza al enterarse del abandono siendo ya rey por la recompensa, culpándola también de la concatenación de los hechos posteriores (como el asesinato de su padre por desconocimiento, el haber perdido la infancia y juventud con ellos, la vergüenza de haber sido expuesto, etc., pero por lo que no puede haber reproche es por haber tenido hijos con su madre, aunque haya habido otro tipo de relaciones que causan vergüenza en el transcurso del tiempo entre la derrota de la Esfinge y la *anagnórisis* del héroe, que no nos atrevemos a decir nada por falta de datos en el epítome) o bien podemos interpretar que la reina se suicida por vergüenza. Esta última situación, que se puede presentar más habitualmente en una época remota o arcaica, quizás en una variante antigua cuando aún lo indeseable es la humillación pública que se siente por las acciones externas en una cultura que es conocida precisamente así, de la *vergüenza* (*shame culture*), cuando lo que piensa el otro, el grupo, es lo más importante para evitar la marginación, que es la muerte o la pobreza extrema casi segura en estos momentos de la historia. No se apreciaría un sentimiento claro de culpa que es a lo que se somete al individuo en una cultura que se ha denominado igualmente de la *culpa* (*guilt culture*), que despuntaría más claramente al final del arcaísmo y se instalaría en la época clásica<sup>73</sup>. También aparece en

---

<sup>72</sup> Cf. Guidorizzi, 2008:56-57 y también, García Gual, 2012:86-87. Ferécides (s. V a.C.), mitógrafo arcaico, seguía una tradición que quizá pudiera depender de la antigua *Edipodia*, primero se casó con Yocasta con la que tuvo a Frastor y Laonutas que murieron en la guerra contra los minios de Orcómeno (enemigos tradicionales de los tebanos), y posteriormente se casó de nuevo al morir su esposa con Euriganía de la que nacieron los cuatro hijos conocidos por la tradición trágica. Una vez que falleció su segunda mujer se volvió a casar con Astimedusa. Esta mezcla de linajes era habitual entre los mitógrafos para ordenar las diferentes tradiciones genealógicas y reunificar lejanas variantes del mito, integrándolas en una sola. Los aristócratas gustaban de tener un antepasado heroico.

<sup>73</sup> Ya nos advierte E.R. Dodds (2010:30-70) que “el sumo bien del hombre homérico no era disfrutar de una conciencia tranquila, sino de disfrutar de *timé*, de estimación pública. Y la mayor fuerza moral que el hombre homérico conocía no era el temor de Dios, sino el respeto por la opinión pública, *aidós* (αἰδώς)”. Esta cultura denominada de la “vergüenza” (*shame*) fue transformándose gradualmente, incluso llegaron a convivir simultáneamente, en la llamada “cultura de la culpabilidad” (*guilt culture*), la cual asumía un crecimiento de ese sentimiento de culpa con múltiples consecuencias, siendo una de ellas, por ejemplo, la transformación de la idea de *ἄτη* en el discurso religioso. Claramente se puede identificar la *ἄτη* en los poemas de Homero como un comportamiento imprudente o inexplicable cuando la mente está nublada o la conciencia normal se muestra afectada, lo que podría equivaler a una locura pasajera y como tal, provocada por un agente externo *demoníaco*, es decir, divino, lo que el profesor Dodds llama *intervención psíquica* (*op. cit.*, p. 19). En los tiempos siguientes llegó a adquirir el sentido de desastre, más o menos objetivo, en la tragedia, aunque

el resumen su segunda mujer lo que, posiblemente, evitaría el incesto de Yocasta con su hijo y la procreación aberrante causante de la contaminación sexual invirtiendo o corrompiendo los papeles familiares.

Tenemos realmente, en un resumen tan breve, muchos datos, pero por la importancia del mito hubiéramos deseado muchos más, pues cada información es una repercusión en el conjunto del planteamiento del mito.

En el epítome no se nos aclara por qué acude Layo al oráculo, si sabía o no la advertencia de que no tuviera hijos, solo se aprecia una insistencia en acudir allí y la arrogancia con la que desdeña a Tiresias, que como suele ser habitual es la forma con la que los tiranos tratan a los adivinos. Cosa llamativa cuando en este caso Tiresias tiene un papel fundamental en los distintos textos del mito edípico, lo que nos puede decir que tuvo un papel crucial en él, mucho antes que la institución delfica legitimara su supremacía mántica.

El tema de la Esfinge para Pisandro no le presenta ninguna duda como se ha explicado arriba, y lo vincula con el rapto de Crisipo por Layo. Pero es llamativa la descripción que hace de ella, como hemos comentado antes, con cola serpentina, cuando nos es más conocida la imagen de cabeza de mujer y cuerpo de león alado que se conocía en Grecia desde tiempos muy antiguos (probablemente tomada de las esfinges egipcias) y era usada en el arte cerámico o en otro tipo de imaginería como un motivo habitual, por ejemplo, de adorno en el cenit de las estelas arcaicas (cf., figura nº 1)<sup>74</sup>. En la épica encontramos el testimonio de Hesíodo que la da el nombre beocio de Fix<sup>75</sup> y dice que es la hija de Quimera y de Orto, “*la funesta Esfinge, ruina para los cadmeos*” (*Teogonía*, v. 326). Vemos cómo introduce ese elemento que asocia a la Esfinge con la desgracia en Tebas y que pertenece por genealogía a la serie hesiódica de los seres primordiales<sup>76</sup>. Con esta línea parental el monstruo se situaría en el círculo de seres violentos y devoradores que domina Hera para espantar y extinguir a sus enemigos u otros objetivos que considera hostiles para sus intereses. Lo que no es extraño que se vincule el desastre tebano con la ira de Hera.

---

convivía con otros significados igualmente relevantes que los pensadores y poetas introducían en sus obras, me estoy refiriendo al castigo, en cuyo termino *ἄτη* se veían afectadas las Erinias en su función de vengadoras, y hasta el mismísimo Zeus se convertía, por esa gradual significación de la culpa, en la personificación de la justicia universal, como bien observamos en las tragedias de Esquilo. Véase también, Alsina (1983:133-136).

<sup>74</sup> Véase dentro del anexo final, en el apartado de iconografía que acompaña al estudio.

<sup>75</sup> Cf. *Teogonía*, v. 326: “ἢ δ’ ἄρα Φῖκ’ ὀλοὴν τέκε Καδμείοισιν ὄλεθρον”. Edición bilingüe de Emilio Suarez de la Torre, editorial Dykinson.

<sup>76</sup> Cf. artículo de Jorge Pérez de Tudela en la obra comunitaria, *Seres híbridos en la mitología griega*. Editorial Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2012, p. 54-55.

Entre los elementos modernizados que probablemente incorpore Pisandro tenemos la ceguera o el exilio de Edipo que los demás textos de la épica silencian explícitamente, lo que nos puede hacer entender que el segundo matrimonio que celebra con Euriganía podría estar incluido en la *Edipodia* original (o al menos en alguna de ellas, si hubiera varias composiciones). Eurípides que podría seguir esas tradiciones épicas a través, de entre otros, de Estesícoro, hace aparecer a Edipo al final de *Las Fenicias*, no está exiliado el héroe, pero sigue casado con Yocasta.

#### 4.1.2. La Tebaida.

Está incluida dentro del Ciclo Tebano porque es la guerra o expedición que realizaron los argivos contra Tebas con Eteocles como rey de la ciudad y Polinices, su hermano, como uno de los jefes que apoyados por Adrasto y otros caudillos intentan tomarla por la violencia. Es el escenario de la guerra fratricida entre los hijos de Edipo, con el fracaso de Argos como fondo de la contienda. Es un episodio mítico muy conocido que algunos ven como recuerdos legendarios de sucesos bélicos históricos tomados de la Antigüedad de Grecia. Los Epígonos sería la siguiente expedición argiva contra Tebas, que esta vez sí que resultaría vencedora Argos, donde participaría el hijo de Polinices, Tersandro (cf. *Olímpica* II, vv. 42 y ss.), y obtendría el poder de la ciudad<sup>77</sup>. Entre una expedición y otra pasaría solo una generación (la guerra de Troya sería aproximadamente en la generación siguiente). Arqueológicamente se ha demostrado que existió la destrucción de Tebas por una invasión argiva, anterior a la guerra de Troya y también se han constatado asentamientos micénicos. El profesor Bernabé recoge en su edición de los *Fragmentos de Épica Griega Arcaica* los siguientes testimonios que integrarían la que nos queda de la Tebaida:

**1**, fragmento del *Certamen de Homero y Hesíodo* 254, Allen; **2**, Fragmento de Ateneo, 465e; **3**, el escolio L. a Sófocles, *Edipo Rey*, v. 1375; **4A**, el fragmento recogido de Pausanias, VIII, 25, 8; **4B**, escolio AB a la *Ilíada*, XXIII, v. 346; **5**, Píndaro, *Olímpica* VI, 15, y escolio a.l.; **6**, fragmento de Apolodoro, I, 8,4; **7**, Pausanias, IX, 18, 6; **8**, Ateneo, 317a +Zenobio, I, 24; **9**, escolio Genovés a la *Ilíada*, V, 126.

---

<sup>77</sup> Cf. Grimal (2008:504).

Probablemente se remonta al siglo VIII a.C. porque parece ser que el lírico Calino ya conocía *la Tebaida* en el siguiente siglo, según el testimonio de Pausanias, diciendo el poeta que el autor era Homero (en la Antigüedad era habitual dar la autoría de poemas celebres a autores totalmente consagrados como Hesíodo u Homero, lo vemos en las obras que se les atribuyen y en algunos casos son visiblemente espurias). Lo que sí es cierto, ante las dudas que plantea la autoría, es que Homero incluye en el canto IV (vv. 365 y ss.) de la *Ilíada*, un episodio de *Los Siete* que se englobaría en *la Tebaida*, en la que se menciona a Polinices, Eteocles, Tideo, al hijo de Capaneo, la guerra de *los Epígonos*, etc., en un momento de recuerdo de los héroes en la campaña troyana, comparándose con sus padres, los primeros sitiadores de Tebas.

Otros autores, por el ejemplo anterior, piensan incluso que puede preceder a las obras homéricas sobre las que pudo influir<sup>78</sup>. Pausanias le otorga ser el tercer gran poema en cuanto a calidad por detrás de la *Ilíada* y el de la *Odisea*<sup>79</sup>.

La Tabula Borgiana nos dice que el poema constaba de seis mil seiscientos versos y estaba centrada en la batalla contra Tebas en la expedición de los Siete, con los hijos de Edipo como vector de las disputas tras las maldiciones de su padre. Tendría luchas y diálogos, y probablemente aquellos recursos que observamos en Homero, en el mismo tono que la *Ilíada*. De los pocos fragmentos que nos han quedado, hay varias referencias a Edipo y la maldición (*ará*) que prorrumpe a sus hijos.

En el primer fragmento incluido en *la Tebaida*, del *Certamen de Homero y Hesíodo* 254, Allen, vemos cómo se hace autor de la misma a Homero, que comenzaría el poema con la misma invocación a las Musas utilizada en la *Ilíada*, después de conocerse que en el certamen poético el vencedor habría sido Hesíodo. Se nombra a Argos ya desde el inicio, lo que significa la importancia que va a tener en el poema esta ciudad. Parece ser que las noticias que se introducen en la obra, el *Certamen*, estarían invalidadas por la crítica moderna siendo curiosidades o hipótesis actualmente indemostrables.

En el segundo fragmento de *la Tebaida*, el de Ateneo, 465e, se nos dice que Edipo maldijo a sus hijos después de que estos le ofrecieran bebida en los enseres de su padre, que él tomó como burla y recuerdo del asesinato y desgracias que habían acontecido a la familia, y después de mirar enajenado la copa de oro que le entregaba Polinices, les maldijo con la

---

<sup>78</sup> Cf. Guidorizzi (2008:63). Véase también, Bernabé (1999:59, nota 4).

<sup>79</sup> Cf. Bernabé (1999:59).

fórmula de que no distribuirían su patrimonio en armonía sino siempre con luchas hasta el fin, cuya imprecación llegó a la percepción de las Erinias justicieras.

La maldición es un elemento crucial en este caso como resultado de una acción irrespetuosa. Parece que el rey, quizás avejentado (“¿impedido por ciego?”), con unos hijos soberbios y deseosos de repartirse la hacienda y el trono de Edipo, cometen el error de ensoberbecer al agriado tirano, que tiene la imprecación fácil y lo que nos puede parecer locura es el resultado de una cadena de maldiciones y resentimientos que vienen de antiguo, y se solapan entre varios familiares y angustiosos oráculos. No es la primera vez que Edipo arroja una maldición, en *Edipo en Colono* mantiene la inquina hacia su hijo Polinices cuando le viene a pedir que regrese a Tebas para que le favorezca su sagrado cadáver.

En el tercer fragmento incluido, el escolio L. a Sófocles, *Edipo Rey*, v. 1375, al escoliasta le parece mezquina la imprecación de Edipo por un tema tan nimio como es que sus hijos en vez de enviarles la parte acostumbrada de una víctima, por desidia o por maldad, una vez le enviaron otra peor, y a continuación dice exponer lo que el autor (desconocido) de *la Tebaida* explica, que no es más que de nuevo la maldición deseándoles que Zeus cumpla su venganza y sucumban al Hades. Bernabé explica que esta irascibilidad aumentada de Edipo se puede explicar porque el poema estaba compuesto para gloria de Argos y en parcialidad con esa ciudad (p. 67, n. 18).

Hilando con este argumento del profesor puedo entender, que al ser Polinices visto con aprecio o con una positiva medida de lealtad a su causa en el poema, el plan es visto como un suceso esperado y aplaudido por contemplar la caída de la ciudad como algo realmente integrado en los deseos de la composición de la *Tebaida* argiva, aunque esto mismo no ocurra hasta el poema *los Epígonos* (en la *Olímpica* II Píndaro habla de Polinices y de su hijo Tersandro, que será quien recupere Tebas, y a la vez enderece el declive de la familia de los Labdácidas).

El siguiente testimonio es un fragmento recogido por Pausanias, VIII, 25, 8. En este caso estamos ante unas palabras con las que se intenta decir que el padre de Arión era Posidón, comparando versos de la *Ilíada* y de la *Tebaida*. Se menciona que en la *Tebaida* Adrasto huyó de Tebas. Sobrevivió junto a Anfiarao. Este testimonio nos confirma que Adrasto estaba en la expedición como aparece en otras fuentes (Esquilo o Eurípides), entre otros caudillos o jefes pero no tenemos el nombre de los Siete que aparecen en otros textos.

Aparte de Adrasto confirmamos Anfiarao, Partenoqueo y Tideo que aparecen en los otros fragmentos conservados del poema.

En el siguiente fragmento del esolío AB a la *Iliada*, XXIII, v. 346, se nos cuenta cómo Adrasto, según los Cíclicos, nos dice el escoliasta, consiguió salvarse de la guerra de Tebas con el caballo que le regaló Heracles. Este caballo sobrenatural llamado Arión (cosa que sabemos por el anterior fragmento analizado) nació de la unión de Posidón y de Deméter.

En el fr. 5, Píndaro, *Olímpica* VI, 15, y esolío a.l., hay probablemente una mención muy literal del poeta beocio de un fragmento de la *Tebaida*, como advierte el esolío. Aparece Adrasto quemando muertos de su ejército sobre piras y echando de menos la fuerza guerrera con la lanza y el poder adivinatorio de Anfiarao, que presumiblemente había sido ya tragado por la tierra.

En el fragmento de Apolodoro, I, 8,4, aparecen nombrados los padres de Tideo, Eneo y Peribea, y también se dice que gracias a la *Tebaida* podemos saber que la tomó como recompensa tras saquear Oleno. Podría ser una de las digresiones típicas de la épica, en la que se habla de familias o vinculaciones entre los personajes y ciudades.

En el fr. 7, Pausanias, IX, 18, 6, encontramos una información contradictoria que nos recuerda Pausanias que hay entre la tradición que se encuentra en Tebas y lo que aprecia en la *Tebaida*, sobre quién mató a Partenoqueo, en esta se nos dice que fue Periclímeneo y en aquella Asfódico. Este texto nos confirma otro de los nombres de los Siete.

En el siguiente texto, Ateneo, 317a +Zenobio, I, 24, parece ser que Anfiarao se despide de su hijo Anfíloco al marcharse a la expedición contra Tebas, dándole el consejo de ser prudente y que se adapte a las circunstancias, personas y lugares. No llegaría a participar en esta primera guerra pero sí en *los Epígonos*. Encontramos un pasaje emotivo propio de un héroe que se va a la batalla dándole instrucciones de vida a su hijo también héroe, como realmente le llama en el texto Anfiarao. Píndaro (fr. 43, Snell) utilizó también este fragmento<sup>80</sup>, por lo que según sus palabras podemos confirmar que pertenecería a la *Tebaida* y no a los *Nostoi*, como se ha comentado alguna vez.

El último fragmento que recoge Bernabé de *la Tebaida*, el esolío Genovés a la *Iliada*, V, es bastante interesante por tener una lectura alternativa al apreciarse en el testimonio una representación de un posible significado de antropofagia guerrera, muy escasa en los textos

---

<sup>80</sup> Cf. Bernabé (1999:63, n. 12).

griegos que poseemos. Tideo es herido mortalmente por Melanipo en la guerra tebana, y Anfiarao, tras matarle, le lleva la cabeza cercenada a Tideo<sup>81</sup>, que sorbe el cerebro, o para adquirir la fuerza del muerto por mágicamente al verse en un estado cercano a la muerte, como una especie de sortilegio escabroso de magia negra, o por un estallido de ira, que en el desenfreno habitual heroico de falta de medida, sucumbiría en el estado de venganza sin compasión ni siquiera por un muerto que merece exequias. La brutalidad y salvajismo de la acción le acerca a lo abominable, estado que es ratificado por Atenea al negarle la inmortalidad que le iba a otorgar. La recompensa se vuelve castigo y su ser irreconocible para un dios.

Interesante también, al hilo de la revocación del don inmortal, el saber que la disposición de los dioses, a veces, es favorable a este tipo de recompensas, al menos como iniciativa, las cuales quedan frustradas más veces que concebidas. Aun así, la posibilidad queda abierta, y el héroe puede con sus acciones ganarse un beneplácito seguramente hartamente merecido. Esto nos abrirá la vía de la apoteosis de Edipo, como se verá en el apartado de Sófocles, contemplada como una opción disponible en el marco de las dádivas finales que un dios alberga realizar.

El relato, nos dice el escoliasta, se ha recogido de los *Cíclicos*.

Hemos visto, para concluir, que la ceguera de Edipo es una duda en la épica y en Homero. Sin embargo, el efecto de las maldiciones es brutal, y la violencia de la guerra en las muertes y en las acciones de los héroes son estremecedoras (Tideo comiéndose a su enemigo). La épica es el campo legendario de la realidad que vivían los griegos, y que los micénicos les recordaban que las historias de brutalidad eran las mismas como ellos las contaban en sus mitos.

Intuimos, también en *la Tebaida*, la calamitosa y desgraciada situación de Edipo, que se encontraría despojado de su poder o vejado por sus hijos, tal como aparece en *Las Fenicias* de Eurípides, marginado y excluido de toda acción relevante. Al final de la obra huye de su ciudad en medio de la guerra, ganada para Tebas de momento, pero con sus hijos muertos y con el conflicto aún caliente, sin que se hayan retirado los cadáveres todavía de los

---

<sup>81</sup> Para el profesor Vernant (2008:39, vol. I) este es el resultado del más absoluto salvajismo a la que puede llegar la virtud masculina de la *andreia* cuando el frenesí del guerrero le lleva a cometer las brutalidades más extremas. Comenta: *hipervirilidad que, en este caso, bascula hacia la animalidad, hacia la salvaje bestialidad*. En esa actitud brutal ve asomarse en la cara del poseído por la ferocidad la escalofriante máscara de Gorgo.

campos y murallas. Sin esperar pero pidiéndole la mano a su hija Antígona, Edipo se aleja para siempre de su ciudad maldita “¿moriría Edipo en *la Tebaida* antes de este fin o los funerales de los que se habla en el fr. 192 M.-W., de Hesíodo (y también en el escolio Townl. II. XXIII 679) se producen durante la guerra, dentro de palacio, sin llegar al errabundo viaje que soterrará su ira primitivamente épica al final?”.

#### 4.1.3. *Los Epígonos*.

La datación y autoría de ese poema no tiene una solución de momento definitiva, pero sí que tenemos una pista algo más sólida que en *la Tebaida*, al poder dar cierta credibilidad a un escolio a Aristófanes que nos ofrecería una posibilidad de atribución aun no descartada. El escolio es el de la *Paz*, v. 1270, que da como autor a un tal Antímaco, que probablemente se remontaría al 753 a.C. según Plutarco. Entonces tenemos a Antímaco de Teos como un posible candidato a autoría del s. VIII a.C. muy cercano a las fechas de las obras de Homero o Hesíodo. El profesor Bernabé<sup>82</sup> apoyaría que la obra podría ser una continuación de *la Tebaida* por la fama que adquirió.

En este poema encontramos el siguiente suceso lógico tras la derrota de los argivos ante Tebas en su primera expedición que es un segundo intento, que en esta ocasión con la siguiente generación a los Siete, consigue remediar con éxito. Se enfrentan en esta ocasión el hijo de Eteocles, que termina refugiándose en la ciudad hasta que es tomada, y por otro lado encontramos a Tersandro, el hijo de Polinices, que logra el objetivo de conquistar al fin Tebas. El poema es relativamente breve, unos siete mil versos, por lo que hay que tener precaución a la hora de ver en él la composición que pudiera aglutinar las referencias posteriores que se le adhieren. En la *Iliada* encontramos párrafos en los que sus personajes hablan de haber coincidido con los grandes héroes de la generación anterior que estuvieron en las murallas tebanas<sup>83</sup>.

Píndaro en su *Pítica*, VIII, vv. 50-53, hace referencia de forma muy explícita a los acontecimientos también de este poema, confirmando la participación de Adrasto, que

---

<sup>82</sup> Cf. Bernabé (1999:71-79). Incluye en su libro la tesis de Severyns que defiende la imitación y continuación de *la Tebaida* en *los Epígonos*.

<sup>83</sup> Cf. Bernabé (1999:72) nos da la pista al mencionar el parlamento de Esténelo recogido de la *Iliada*, IV, vv. 405 y ss.



quedó superviviente de la primera expedición, pero recogiendo los restos de su hijo Egialeo muerto en la batalla. También habla de Alcmeón, el hijo de Anfiarao, que acude a la guerra engañado por su madre, que había sido seducida en esta ocasión por Tersandro con una túnica mágica de Atenea.

Los fragmentos que recogemos que se integran en *los Epígonos* son, siguiendo al profesor Bernabé: **1**, *Certamen de Homero y Hesíodo*, 258, Allen; **2**, fragmento de Focio y Suda, s.v. Teumēsía; **3**, Heródoto, IV, 32; **4**, Escolio a Apolonio de Rodas, I, 308; **5**, de Aristófanes, *Paz*, vv. 1282 y ss.; **6**, Escolio L., a Sófocles, *Edipo en Colono*, v. 378.

**1.** El primer fragmento pertenecería al proemio del poema pidiendo a la Musa ayuda para poder transmitir el poema de la expedición con verdad. Está incluido en la obra *Certamen de Homero y Hesíodo*, lo que nos hace ser precavidos dentro de la importancia que tiene todo testimonio antiguo,

**2.** El segundo fragmento narra la historia de la zorra de Teumeso que fue enviada por los dioses a Tebas. El protagonista ha cambiado con respecto al que ya conocíamos, es decir, nuestro héroe Edipo. Aquí aparece Céfalo, ateniense, que con su perro persiguió a la zorra hasta que ambos animales se convirtieron en rocas junto al Teutemo. Nos dice el narrador que ha sido tomado del *Ciclo Épico*. Lo interesante del fragmento para nuestro estudio es que este es un tema incluido en el *Ciclo* pero que ha sido a la vez tratado en el mito de Edipo directamente, en alguna tradición. La muerte de la zorra Teumesia había sido ya recogida en un testimonio indirecto de la poetisa Corina (que se haría eco de una variante local beocia), referido en un escolio de *Las Fenicias* de Eurípides, v. 26<sup>84</sup>, donde se decía que Edipo no solo mató a la Esfinge sino también a la zorra Teumesia. Esto indicaría, quizás, un momento del mito en el que nuestro personaje tuviera una función más salvadora y combativa de las regiones despobladas ( aunque a veces el ser maligno estaba a las puertas de las ciudades o dentro del núcleo urbano como la Acrópolis, como algún documento tardío recoge que estaba la Esfinge) eliminando monstruos, una tarea más civilizadora, como hacía Heracles en su trabajosa extinción del dominio salvaje y primitivo de los primeros seres pobladores, utilizando igual que el gran héroe su aspecto violento y

---

<sup>84</sup> Cf., Ruipérez (2006:98). Véase también, Corina, fr. 19 Page (*Poet, Mel. Gr.*, 672=Escolio a Eurípides, *Las Fenicias*, v. 26).

salvaje, a favor de la pacificación de los lugares para la supervivencia y progreso de los hombres<sup>85</sup>.

Hay otras versiones del relato de la zorra de Teumeso, por ejemplo, la que menciona Pausanias (IX, 19, 1). En este caso, es la cólera de Dioniso contra los tebanos la que provoca la aparición de la zorra, y el personaje que la persigue con su perro (que le regalo Ártemis) es Procris, la hija de Erecteo. También los dos animales se convirtieron en piedra.

3. El testimonio tercero de Heródoto tiene cierta ambigüedad, pero pone en relación los hiperbóreos con el poema de *los Epígonos*. Puede ser que se refiera a algún tipo de aventura o viaje de los tebanos hacia el norte o alguna otra mención menor que estuviera incluida en el poema. Heródoto duda de que Homero haya compuesto la obra, asunto ya desmentido pero que provocaba la incertidumbre desde la Antigüedad.

4. En el escolio siguiente aparece el adivino Tiresias, tan fundamental en todos los mitos de Tebas, aquí también lo sería. Se cuenta que en la obra su hija, Manto, era capturada y enviada a Delfos consagrada como botín para Apolo. Por los detalles que describe abría una digresión contando su sufrimiento por las pérdidas de la guerra y los sucesos que le continuaron pasando.

5. El siguiente fragmento es de Aristófanes (*Paz*, vv. 1282 y ss.) por lo que la calidad del testimonio parece sólida. Encontramos un momento de descanso de los guerreros en la contienda. Comiendo carne de buey y limpiando a los caballos. Después de esto la batalla continúa de nuevo sin tregua. Sería un ejemplo de la dureza y sinsentido de la guerra para un Aristófanes pacifista, hartos de la guerra contra Esparta. Son unos versos en los que un niño recita parte de la *Iliada* y de *los Epígonos*, los que no se corresponden con la obra de Homero se ha decidido encuadrarlos en el poema cíclico. Es una muestra de la importancia que tenía la épica en el aprendizaje de los niños.

---

<sup>85</sup> Véase la fig. 4 del anexo iconográfico. En esta imagen vemos como el *lekythos* recoge el momento en el que Edipo está pisando la cabeza de la Esfinge, con la lanza en alto, justo en el momento de ir a golpearle con el ímpetu de la lucha. Podría adaptarse esta figura al momento en el que Edipo ejercía esa dominación brutal y guerrera sobre la tierra acostumbrada campar a sus anchas con sus hijos terribles y antagónicos al hombre. Presentaría el mito de Edipo, en este momento de contienda con los seres primordiales, en su concepción de héroe tosco y violento, por más que le estilice el pintor de cerámicas con un espléndido desnudo y un gesto danzarino en el golpe. La doble cualidad del personaje, violento e impetuoso, y a la vez, dialogante y servicial, es mostrada en la tragedia de forma modélica. La turbación del personaje por los gestos violentos de los héroes primitivos no tenía que ser obstáculo para la composición profunda de los grandes trágicos, como así demostraron. En la ilustración se ve a Apolo sentado a la derecha de Edipo y a Atenea de pie observando la escena de lucha a la izquierda. A la derecha de Apolo estarían los Dioscuros.

6. En el último testimonio es difícil apreciar la inserción del pasaje en el poema. El profesor Bernabé (1999:75-76) duda de si puede pertenecer a esta obra. Trataría sobre la descendencia de Filónide, comparándola con el fr. 64, vv. 14 y ss.

#### 4.1.4. *La Alcmeónida*

Vamos a tratar con brevedad, por último, en este apartado de la Épica Tebana, *la Alcmeónida*, que no todos los autores la consideran inmersa en este *Ciclo*. Es un poema más tardío que los otros (*ca.* 600 a.C.)<sup>86</sup> y cuyo autor también se desconoce, aunque se ha conjeturado que pudiera ser un adivino de Corinto donde se utilizaban de forma improvisada el verso épico para las profecías. Se intenta vincular el epónimo de Acarnán (acarnianos) con Anfiarao.

Pudo ser compuesta para vincular el Ciclo Tebano con el Troyano, y para explicar por qué algunos de los Epígonos no se presentan en Troya.

Los temas principales son las relaciones entre los tres miembros más importantes de la familia, Anfiarao, Erífila y Alcmeón, con la expedición a Tebas, el matricidio y los viajes y aventuras en Acarnania y Etolia. Alcmeón mató a su madre por la traición de ésta a su padre, tras la victoria de los argivos en Tebas (según la versión de Apolodoro y Diodoro, pero otros mitógrafos sitúan el asesinato antes de la expedición, y acudir a la batalla podría haber sido una purificación del asesinato para evitar las *Erinias*<sup>87</sup>). Anfiarao había tenido un lugar destacado en *la Tebaida* y en *la Ilíada*, en ésta es nombrado al menos dos veces con total respeto. Alcmeón y Erífila también fueron personajes muy tratados en las composiciones posteriores. Estesícoro escribió su *Erífila*, Píndaro habla de ella en la *Nemea IX*, 16, (cf. *infra*) y también aparece en la *Odisea*, y los trágicos, aunque casi todas están perdidas, también aludieron o compusieron dramas con todos ellos como figuras centrales<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> Fecha fijada por Wilamowitz al citarse la colonia Léucade fundada por los corintios a finales del s. VII a.C., cf. Bernabé (1999:81).

<sup>87</sup> El asesinato de Erífila fue castigado con las acostumbradas Erinias que perseguían al enloquecido Alcmeón, cf. Apolodoro (III, 5-7). También nos facilita la muerte del héroe por causas aún derivadas de los efectos seductores y mágicos del collar y del peplo.

<sup>88</sup> Para una explicación con más detalle en la que se enumeran las obras trágicas donde aparecían estos personajes véase, Carlos García Gual, *La venganza de Alcmeón. Un mito olvidado*. Editorial Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2014, pp. 19-22.

Entre los testimonios que podemos destacar con referencias posibles de *la Alcmeónida* sacadas del texto tenemos a Tucídides, II, 102 y ss., que relata la huida de Alcmeón después de matar a su madre y la necesidad de purificarse y habitar una tierra libre de su mancha. Parece ser que aquí el historiador alude a las aventuras posteriores a la toma de Tebas que se relatarían en el poema.

Los otros fragmentos que incluye Bernabé incluidos en *la Alcmeónida* son:

**1A**, Escolio a Eurípides, *Andrómaca*, v. 687; **1B**, escolio Vaticano a Eurípides, *Andrómaca*, v. 687; **2**, testimonio de Ateneo, 460b; **3**, del *Etymologicum Gudianum*, s.v. *Zagreús*; **4**, Apolodoro, I, 8, 5; **5**, testimonio de Estabón. X, 452; **6**, escolio a Eurípides, *Orestes*, v. 997; **7**, testimonio de Filodemo, *De la Piedad*, p. 51 Comperz.

El **1A** y el **4**, se refieren a homicidios difíciles de determinar en la acción del poema. El primero sería el homicidio de Foco por sus hermanos Peleo y Telamón. En el escolio **1B** se nos dice también que a Foco le mataron sus hermanos por la envidia que tenían de que en las competiciones les ganara. Parece que Éaco puede ser el padre, no solo de Foco, sino de Peleo y Telamón. En el **4**, Tideo sería el asesino de ocho héroes en *la Alcmeónida*. El fragmento de Ateneo, **2**, parece que puede referirse a alguna ceremonia relatada en el poema en el que los muertos serían honrados en un banquete funerario, quizá relacionada con el fin de la expedición de *los Epígonos*, o con el entierro de Alcmeón (cf., *supra* muerte del héroe en Apolodoro). El texto **3** sería una invocación a la tierra y a Zagreo, que luego fue identificado con Dioniso. Para el estudioso Huxley (cf., Bernabé: 1999:88) podría ir dirigida a estas entidades por boca de Alcmeón, cuando recibió el oráculo de Apolo con las directrices de buscar una tierra nueva y pura para establecerse y purificarse por el matricidio. Desde luego que en principio serían deidades oportunas para pedir ayuda. El texto **5** podría darnos la información de que en estos lugares llamados así por sus héroes epónimos, transcurrirían algunos episodios del poema, como Léucade. Estrabón remite a Éforo, del que habría sacado estos datos (Éforo aumenta las noticias en su fr. 123 Jacoby, pudiendo haber tomado la información directamente del texto de *la Alcmeónida*, nos confirma que Alcmeón participó en la batalla de *los Epígonos*, y ganó la guerra y que luego extendió sus conquistas por Acarnania. También nos comenta la enemistad que tuvo con Agamenón que propició que Alcmeón no participara en la guerra de Troya). En el texto **6** el profesor Bernabé nos lleva hasta la rivalidad de Tiestes y Atreo (hijos de Pélope), provocada por Hermes como venganza tras matar Pélope a su hijo Mírtilo. Lo que

hizo fue introducir un carnero de oro entre el rebaño de Atreo. Tiestes le robó el carnero al seducir a la mujer de su hermano Aéreo. Posiblemente tenga razón Severyns en su propuesta de que ciertos precedentes de esta historia estuvieran en el poema. En el texto 7 se menciona que *la Alcmeónida* habla de la época de la Edad de Cronos como la más feliz de los seres humanos. La asociación directa nos lleva al mito de las Edades de Hesíodo, lo que nos dice que los poemas épicos se nutrían no solo por mitos o historias antiguas, sino que entre sí también validaban su propia temática que ya había tenido buena aceptación o que era fecunda para la nueva epopeya a narrar. Hay motivos épicos insustituibles, y el tema de las Edades es muy claro, por la evocación de eternidad y heroicidad humana.

#### 4.2. Homero.

El primer testimonio que tenemos de Edipo se encuentra en la obras de Homero.

En la *Ilíada*, tenemos un pequeño pasaje referido a Edipo, *Il. XXIII*, vv. 677-680:

“Euríalo fue el único que se levantó, mortal igual a un dios,

Hijo de Mecisteo, el soberano Talayónida,

Que una vez había ido a Tebas después de la caída de Edipo

Para los funerales y allí fue venciendo a todos los cadmeidas<sup>89</sup>.”

Y en la *Odisea* otro fragmento más amplio, en la *Nekyia* (*ἡ νέκυια*) de Odiseo, en el descenso al Hades con intención evocativa se encuentra con su madre, pero también con otros personajes del pasado, héroes y heroínas, entre ellos se encuentra Epicasta, madre de Edipo, y así se narra, *Od.*, *XI*, vv. 271-280:

“Vino luego la madre de Edipo, la bella Epicasta,

que una gran impiedad cometió sin saberlo ella misma,

pues casó con Edipo, su hijo. Tomóla él de esposa

tras haber dado muerte a su padre y los dioses lo hicieron

---

<sup>89</sup> Traducción de Emilio Crespo, editorial Gredos.

a las gentes saber. Él en Tebas, rigiendo a los cadmios,  
en dolores penó por infaustos designios divinos  
y ella fuese a las casas de Hades de solidos cierres,  
que, rendida de angustia, se ahorcó suspendiendo una cuerda  
de la más alta viga. Al morir le dejó nuevos duelos,  
cuantos suelen traer a los hombres las furias maternas<sup>90</sup>.”

En ambos fragmentos Homero nos dice que Edipo permaneció en Tebas reinando hasta su muerte, en el de la *Ilíada*, y de forma indefinida, en el pasaje de la *Odisea* especialmente más largo y detallado, pasando grandes sufrimientos tras haber matado a su padre y habiendo tomado a su madre como esposa de forma impía. Anuncia también que fueron los mismos dioses los que propagaron estos hechos pero sin aclararlo. Puede referirse a la llegada de la Esfinge a causa de esa contaminación religiosa, o a través de un oráculo o adivino que hiciera saber los desgraciados actos en nombre de alguna divinidad, quizá de nuevo Hera, por el detalle de que el poeta se refiere a Epicasta (Yocasta) cuando parece buscar un culpable a la impiedad, como queriendo decir que la mujer es la garante del matrimonio recto y sin inversión de los papeles, en representación de Hera. Aunque tampoco quedaría del todo confirmado, pues hace a Edipo víctima de dos momentos de graves penurias, el primero al sucederse las iniciales infracciones de matar al padre y el unirse a su madre, que aquí le vendrían dadas por la mancha del incesto y por las Erinias del asesinato de Layo, y el otro momento calamitoso estaría motivado por el suicidio de su madre, siendo las Erinias, en este caso de ella, las que quebrantarían en suplicios vengativos su vida. Las maldiciones actúan incluso cuando los hechos son ignorados por sus causantes. En la época arcaica no eximia la culpa su desconocimiento y menos en asuntos tan graves, en los que tenían que actuar las leyes tradicionales y se creía que los dioses las promoverían o harían públicos los hechos, como sucede en la alusión homérica de la *Odisea* (cf. Vernant).

En el pasaje de la *Odisea*, en concreto, se abre una interpretación más cercana a los contenidos de Sófocles, ya que aunque dice que permanece en Tebas rigiendo a los

---

<sup>90</sup> Traducción de José Manuel Pabón, editorial Gredos.

tebanos, el tiempo no se determina, y por los tormentos que parecen que se le acumulan tras los diversos sucesos, pueden dar a entender múltiples agonías que bien podrían ser las que escribió el trágico una vez que Epicasta (Yocasta) se había suicidado. Aun así la diferencia entre ambos autores es fundamental, ya que si sigue reinando en la ciudad decanta la postura del rey como respetada por su familia y pueblo, con las dudas que provoca el que existieran entonces determinados motivos inherentes a Edipo en otras versiones del mito, aunque como hemos dicho antes, el mencionar los múltiples tormentos en el fragmento homérico podrían incluir estos motivos, pero dentro de una conducta arcaica que le permitiera a pesar de todo ello, reinar por la fuerza o por el poder hereditario del cargo. También, les puede separar a los dos poetas la ceguera de Edipo, aunque bien podría estar incluido en esas dos genéricas expresiones de Homero, “*en dolores penó por infaustos designios divinos*” y en “*Al morir le dejó nuevos duelos, cuantos suelen traer a los hombres las furias maternas*”. No obstante, que no se mencione la ceguera es un factor a resaltar pues es un elemento fundamental en las obras sofocleas tanto en *Edipo Rey*, al ser uno de los impactos cenitales de las maldiciones y desgracias del héroe, como en *Edipo en Colono*, en la que lleva una vida errante y desvalida de vagabundo ciego acompañado de su hija Antígona. En estas dos obras la ceguera es excusa argumental para muchos trasuntos dramáticos. Sin embargo, en el aedo no se especifica, y eso ha hecho que los mitógrafos o los escoliastas se sorprendan y lo anoten, como en el escolio a Homero, *Od. XI, 271*, que dice: “*Homero ignora la ceguera de Edipo*” (cf. Guidorizzi, 2008:58).

Un comentario merece también el verso que habla de que los dioses revelaron el secreto a los humanos. Aquí el oráculo puede servir de advertencia no solo a una persona, familia o grupo, sino a toda una comunidad extensa de personas que en su revelación marca lo inadecuado de una acción o la conveniencia del hecho, que muestra el devenir divino o inexorable.

El fragmento de la *Iliada* es claro por su concisión. Euríalo acude a los juegos fúnebres en honor del héroe muerto en Tebas. La única suposición que puede dejar fuera que Edipo no permaneció hasta su muerte en su ciudad es que lo trajesen de otro lado y le enterrasen posteriormente en Tebas. Pero en este caso, “¿se le habrían tributado los honores reglados de un héroe o alto mandatario a un exiliado por infaustos crímenes, que por eso mismo le habrían expatriado?”. Parece dudoso. Puede ser también que estuviera en Tebas pero sin reinar (como en *Las Fenicias* de Eurípides) pero que igualmente se le hubieran dado los honores fúnebres tras su muerte; o que simplemente la fuente de Homero para Edipo en la

*Ilíada*, no contemplase la parte desgraciada del incesto, asesinato o suicidio y que su vía tradicional solo contase sus hazañas épicas como héroe, en una tradición paralela más arcaica y guerrera, que fue perdiendo fuerza de transmisión en favor de las otras alternativas narrativas más folclóricas y con los elementos escabrosos supeditando los épicos. Todas estas suposiciones tampoco extinguen la posibilidad de que Homero obviara las noticias cruentas de la vida de los Labdácidas en su primer poema, pero que por las características de contenido y formales de la *Odisea* decidiera incluirlas en su segunda obra (Homero, o los poetas, o el poeta que compusieron estos cantos, pero esta polémica insalvable en la literatura griega que puede dar otras opciones a la interpretación, no se va a entrar a valorar, pero sirva esta mención como apreciación suficiente de la notoria cuestión homérica).

Tenemos pues que en la fase homérica del mito Edipo mata a su padre (*exenaríxe*, que vendría a ser “despojar de las armas”, lo que podría indicar otra versión arcaica del mito como contempla Guidorizzi)<sup>91</sup>, permanece en Tebas al menos hasta la muerte de Yocasta y todo apunta que mucho más, que sus hijos no le abandonan o que no tiene, pues no se menciona nada al respecto, que rige la ciudad como máximo gobernante y que se le tributan honores a su muerte. Pero también observamos que existen maldiciones y sufrimientos, la muerte de Epicasta (Yocasta) y que los dioses estaban muy pendientes de que los hechos considerados impíos o inadecuados se supieran para que fueran corregidos por los humanos y las mismas divinidades garantes de la justicia y de la venganza. Hay elementos clásicos del mito que echamos en falta como la aparición y el enfrentamiento con la Esfinge, la ceguera, la errabunda vida o el desprecio de sus hijos.

---

<sup>91</sup> Cf. Guidorizzi (2008:60-63). A este tema nos hemos referido al detenernos en el epítome de Pisandro, cuando Edipo y Yocasta van en carro y este le muestra en la encrucijada donde mató a Layo el cinturón que le arrebató comentándole el asunto. Este mitógrafo con bastante probabilidad utilizó la *Edipodia*, de la que pueden haber surgido este tipo de alternativas diferentes de las homéricas o hesiódicas, quizás menos épicas y más del cuento popular. De hecho este motivo en el que la cosa arrebatada o intercambiada con el muerto aparece de nuevo como punto de reconocimiento que provoca un desenlace en contra del homicida, o cuando el objeto es un medio directo de venganza del muerto, como en el caso del suicidio de Áyax, es un recurso folclórico muy común (cf. *supra*). En el epítome de Pisandro nos encontramos, por lo tanto, con el mismo verbo *eksenaríksas*, despojar (cf., Bernabé, Fragmentos de épica griega arcaica, 1999:51), utilizado en Homero, lo que les puede vincular a una misma fuente compartida en la que no hay simplemente un asesinato sino un despojo del cadáver, que por otro lado parece normal para el que comete una acción de este tipo como vemos en otros testimonios. Pausanias, en su *Descripción de Grecia*, en el libro IX, 5,10-12, también recoge el verbo a través de Homero, que es uno de los fragmentos indirectos que poseemos de la *Edipodia*.



### 4.3. Hesíodo.

En Hesíodo también encontramos alguna mención breve pero destacada sobre Edipo. En el siguiente fragmento atribuido a Hesíodo vemos cómo Edipo permanece en Tebas. En el fr. 192 M.-W., y también en el escolio Townl. II. XXIII 679 (Ruiz de Elvira, 2015:248-249), la hija de Adrasto, Argea, que estaba casada con Polinices, acude a Tebas a los funerales de Edipo. Esto nos puede dar a entender que aún había un buen trato entre sus hijos a su muerte, y que por eso acude Argea al duelo, pero según esta llegada, Polinices no viviría en la ciudad, sino que probablemente lo hiciera en Argos con su mujer y con su suegro Adrasto, y no como exiliado por los problemas de poder con su hermano, sino previamente a los conflictos. Y que a la muerte de Edipo se iniciarían las disputas y el rey de Argos, por su compromiso familiar, aceptaría entrar en guerra con la Tebas de Eteocles, que se habría hecho con el poder directamente al haber permanecido en tierra tebana o porque no cumpliría con el pacto de repartición acordado con su hermano.

Este fragmento hesiódico que habla de los funerales de Edipo en Tebas concuerda con el fragmento de Homero de la *Iliada* del canto XXIII.

Hesíodo hace otra mención a Edipo en su obra, *Los Trabajos y los días*, cuando está describiendo el mito de las Edades, vv. 161-167:

“A unos (los semidioses) la guerra funesta y el temible combate los aniquiló bien al pie de Tebas la de las siete puertas, en el país cadmeo, peleando por los rebaños de Edipo, o después de conducirlo a Troya en sus naves, sobre el inmenso abismo del mar, a causa de Helena de hermosos cabellos. [Allí, por tanto, la muerte se apoderó de unos<sup>92</sup>.]”

Aquí se aprecia que una de las guerras que lleva a cabo Tebas con sus enemigos se ha producido por los rebaños de Edipo (cf. *supra*, p. 26 y n. 26), pudiéndose referir a las grandes guerras contra los argivos y cuando muchos héroes murieron defendiendo la ciudad, probablemente también Edipo, o sus hijos. Guidorizzi considera que los héroes se pelean por los rebaños de Edipo muerto (2008:59 y 199), ubicando la referencia hesiódica concretamente en los hechos de la guerra de los Siete contra Tebas. Sin embargo, al profesor Ruipérez le crea alguna duda el relato de Hesíodo a la hora de especificar la guerra exacta en la que murió Edipo, ya que no se detalla este aspecto, por lo que mantiene cierta prudencia en determinar que se refiera a la expedición de Argos contra Tebas

---

<sup>92</sup> Traducción de Aurelio Pérez, editorial Gredos.

(2006:25-26); da un apunte como posible suceso que abriría las opciones para no decantarse por una guerra en concreto a la hora de situar la muerte de Edipo, por el simple motivo de que en aquellos tiempos la guerra era una constante y hay noticias de otros conflictos, como el que menciona Ferécides (s. V a.C.) entre tebanos y minios de Orcómeno (cf., *supra*, n. 72).

Un pequeño fragmento atribuido dudosamente a Hesíodo y que está incluido también en el llamado *Catalogo de las Mujeres* o *Eeas*, el número 193 (*Papiro de la Sociedad Italiana 131*), habla de forma muy sesgada, por la pérdida de la mayor parte del texto, de las hijas de Pélope. Entre este contenido tan fragmentado aparece mencionado Edipo. Veámoslo:

“... a Alcmaón, pastor de pueblos...las hijas de Cadmo de rezogantes velos...se quedó atónita tras ver frente a frente el cuerpo...de Edipo, causa de muchas desgracias...riquezas...héroes dánaos, sirvientes de Ares...para Polinices...los oráculos procedentes de Zeus...”<sup>93</sup>”

Podemos apreciar de nuevo los temas clásicos de las desgracias de Edipo (...*causa de muchas desgracias*...) pero esta vez parece ser que se queda alguien atónita, quizás una hija de Cadmo (Ino, Sémele, Autónoe, Ágave), de Pélope, y está frente a su cuerpo, si entendemos esa secuencia como válida. La perplejidad puede ser por la mancha que acarrea Edipo por sus desgracias que hace que la gente que se acerca a él, conocedora de sus miserias, se muestre turbada y espantada (recordemos, *v.gr.*, el coro de *Edipo en Colono*). “¿Será este el motivo?”, “¿o se referirá al cuerpo sin vida del héroe que de forma inesperada se lo encuentra de frente, y el asombro no se generaría tanto por una polución o *μίασμα*?”.

Poco después aparece Polinices, pero ya la dificultad aumenta, pues la desconexión con el sentido original se escapa, pero curiosamente le antecede una palabra que puede hablar de esa herencia paterna objeto del conflicto con su hermano, “...*riquezas*...”, y seguidamente surgen las palabras, “...*oráculos procedentes de Zeus*...”, de tanta repercusión en el mito edípico, y con tantas lecturas variadas en los distintos autores (Estesícoro, Sófocles, Esquilo). Interesante por hallar su nombre y las palabras que podrían casi resumir su mito en un texto tan incompleto, que nos hace querer averiguar aún más si cabe en sus misterios y significados, que parecen poder adaptarse a cualquier otro segmento mítico por sus aspectos fuertemente identificativos y desconcertantes.

---

<sup>93</sup> Traducción de A. Martínez Díez, *Fragmentos*, editorial Gredos.

#### 4.4. Estesícoro de Hímera.

Se cambió el nombre por el de Tisias y según la Suda viviría entre el 632/29-556/53 a.C. Para nuestro estudio nos interesa el lugar intermedio que ocupa entre la epopeya y la tragedia, teniendo un papel fundamental para el desarrollo de la narrativa lírica extensa en Baquílides o en las odas de Píndaro. También tuvo un papel de transmisor e inspirador de mitos en el arte del s. VI a.C. Se aprecia el prolífico recreador de mitos que fue al llevar los ceramistas estos temas a sus pinturas. Solía tratar asuntos heroicos en sus cantos corales, con una intención de rejuvenecer los mitos en formas más dinámicas. En esta narración lírica extendida parece ser que no fue el único o el primero, conocemos a Sácadas de Argos que escribió en Esparta a finales del s. VII a.C., y que compuso una *Iliupersis* (Ateneo, 13610c) y a Janto de Lidia, antes que Estesícoro también, escribió una *Orestíada* (Ateneo, 12, 512 y ss.<sup>94</sup>). Pudo haberle precedido alguno más como Jenócrito o Jenócrates (Nestle, 1944:78). Simónides le equiparaba con Homero en el aliento compositivo y Quintiliano decía que había cargado sobre la lira el peso de la epopeya.

Las obras de Estesícoro están fragmentadas y hoy en día podemos apreciar parte de los *Nostoi*, la *Palinodia* de Helena, la *Orestíada*, la *Caza del Jabalí de Calidón*, la *Gerioneida*, la *Iliou persis*, la *Erífila* y para nuestros propósitos lo más importante es el último hallazgo que recoge parte de una posible *Tebaida*, un poema desconocido hasta entonces sobre la familia de Edipo y la pugna de Polinices y Eteocles (P. Lille, 73 y 76), que casi con toda probabilidad pertenecen al poeta<sup>95</sup>. Consiste en un discurso de la reina tebana, quizás Yocasta. La parte del texto en mejor estado se aprecia la preocupación de la reina por la profecía del adivino Tiresias diciendo que su hijo Polinices irá a Argos y se casará con la hija de Adrasto, y el resultado será nefasto para él y para la ciudad. En esta narración sitúa con detalle los lugares por donde pasa, Citerón, Atenas, Corinto, Lerna y Argos. Con un fuerte *pathos* y destacando las situaciones emocionantes, Estesícoro hace un discurso espléndido. Yocasta intenta anticiparse dando una solución a la prevista hostilidad de sus hijos, con las palabras más prudentes y amantes que una madre puede dar ante un conflicto humanamente ambicioso de poder y riquezas. No deja de ser tampoco práctico el consejo ofreciendo en dos lotes la herencia de su padre Edipo, uno compuesto por los rebaños, bienes y oro, y otro por el reino de Tebas, y para que la *Necesidad* (*Ananké*) juegue

---

<sup>94</sup> Cf. Charles Segal en la obra conjunta, *Historia de la literatura clásica. Literatura Griega. Tomo I.* Easterling, P.E. y Knox, B.M.W (eds.). Cambridge University. Editorial Gredos. Madrid, 1990, p. 210-226.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 211.

también su papel, sugiere que el azar disponga los lotes. Tiresias y Yocasta intentan de esta forma mediar en el conflicto fraterno como también hacen en el *Edipo Rey* de Sófocles, pero esta vez con el tirano, teniendo la reina un marcado carácter protector con el impetuoso Edipo.

En este punto no sabemos si Edipo vive o se ha exiliado o permanece en Tebas pero sin poder, como en *Las Fenicias* de Eurípides (quien decide traer a escena, al final de la obra, a Edipo desposeído y en situación miserable de rey depuesto y encerrado (“¿pudo leer este final en Estesícoro?”). Yocasta o Epicasta está viva y es madre (en otras variantes parece que no lo es o le atribuyen los hijos de Edipo a Euriganía en vez de a ella, cf. *supra*; en el tema de seguir con vida sabemos que Yocasta se suicida en otras tradiciones, como hemos observado, o que según algún escolio, que ignoramos de dónde saca la información y que aumenta la torsión mítica, la reina es asesinada por su marido después de conocer el incesto<sup>96</sup>), y parece que la tensión que provoca el vaticinio hace suponer que han sucedido las cosas terribles que se manifiestan en la familia de Edipo. Es una variante distinta de la homérica y sofoclea, pero se parece, como hemos apuntado, a la eurípidea, que ya siguió en su momento para otra obra suya, *Helena*, la composición que de ella hizo Estesícoro. Una de las dificultades del fragmento es saber si el poeta innovó como era habitual en él, cambiando en obras posteriores, como sabemos que podía hacer, sus propios detalles, o nos encontramos ante una deriva distinta del mito que recoge Estesícoro o estamos ante una versión primitiva de Edipo que quiso el poeta rescatar por ser desconocida dándole un halo de novedad a un mito tan utilizado. En todas las opciones su relativa antigüedad, S. VII-VI a.C., en comparación con la mayoría de las fuentes que tenemos del mito, presentan estos fragmentos como valiosas piezas textuales de contraste del mito.

El fragmento del discurso goza de fuerza épica pero a la vez es ágil cuando invoca a los dioses, a sus hijos, para que medien y no sucumban al odio, aunque en versos se repita la plegaria a un dios o a otro, o al poderoso Destino. Recuerda de alguna forma los profundos parlamentos de las tragedias.

Es Charles Segal quien nos dice que gracias a este descubrimiento sabemos que “*la forma épica de la narrativa heroica pausada seguía lado a lado con los poemas cortos ocasionales de los monodistas sobre política contemporánea o asuntos amorosos*”. La narrativa citárica (Segal, 226) de Estesícoro coexistía sin intención opositora ni

---

<sup>96</sup> Escolio a Eurípides, *Las Fenicias* 26.

reaccionaria con otros géneros líricos inclinados en la búsqueda de la expresión individual o intimista. La narrativa objetiva viva y con trasfondo épico de Estesícoro tuvo como sucesor a Baquilides, influyendo a su vez en las obras de los grandes trágicos, de quien extrajeron gran cantidad de temas y detalles míticos para sus obras (como Esquilo o Eurípides).

#### 4.5. Píndaro.

Varias son las referencias que hace este espléndido y devoto poeta sobre Edipo que vamos a analizar. Nacido en Cinoscéfalas (Beocia) a finales del s. VI a.C., aristócrata y seductor de tiranos y de deportistas de elite con sus maravillosos epinicios en honor de los vencedores consideraba su arte como un don divino y a la vez como algo natural que sus dotes espirituales potenciaban con absoluta libertad creadora. Exigía a sus clientes y admiradores que se sintieran elegidos por el son de sus cantos, y no solo por reconocerse descendientes de los antiguos héroes y dioses que él también admitía con deleite en sus poemas, pero la bendición de sabiduría que emanaban sus cantos debía de ser confirmada sin reproche por todos.

Sus odas y composiciones engrandecían a esos personajes ya de por sí exitosos por su vida social aristocrática y por su genealogía divina. Su interés era descubrir el sentido final y profundo de los mitos, obteniendo un conocimiento del bien y de la verdad, en busca de la *areté*, solo digna de algunos hombres y de sus queridos dioses. En Píndaro los mitos no son accesorios o meras justificaciones para comentar sus originales pensamientos dándoles un halo sublime o influyente, sino esencias fundamentales que rodean las acciones más sagradas que se puedan contemplar, porque vienen de los dioses y de su mundo superior, y la poesía le entrega el medio perfecto para acceder a ese orden que justifica todo suceso en la esfera humana, sin discusión que evite la evidencia moral y sagrada de un designio divino.

La luz, tantas veces invocada en sus poemas, le permite suponerse estimulado verdaderamente de la atención divina, él sabe que es un elegido de los dioses desde su nacimiento, siente su propia piedad igual que su ejemplar excelencia, innata, pura, como se entrega toda la tradición de un pueblo que acoge al nuevo individuo que valida el mundo con su oportuna excepcionalidad, incondicionalmente, con la misma naturalidad del héroe

que invoca para otros en sus cantos, como la esencia divina que ve en el triunfo de otros en sus epinicios, así él participa de la felicidad suprema, en una justa concesión de virtudes aristocráticas y heroicas afirmadas por los dioses.

Píndaro en su poesía coral utiliza la fuerza y expresividad del mito para ilustrar la variedad de aspectos de la acción humana. La forma de elegir un mito u otro va a depender de las circunstancias que rodea aquello sobre lo que va a centrar la composición. Readapta con su arte lírico el mito que va a usar incorporándolo al personaje o al hecho determinado. Suele usar partes breves o momentos fulgurantes del mito y no de forma amplia o directa.

Explicadas estas características pindáricas pasamos a analizar las referencias que encontramos de Edipo o de su entorno. En la *Olímpica* II (476 a.C.)<sup>97</sup>, con una métrica con combinaciones yámbicas, dedicada al tirano Terón de Agrigento donde canta las virtudes del ganador, encontramos cómo vincula la estirpe del rey con la genealogía heroica de Cadmo y Edipo, a través de Tersandro, el único descendiente de Edipo que siguió con vida<sup>98</sup>. A través del infortunio, los horrores de Layo y Edipo, y de la prosperidad, como la nueva gloria que alcanza el hijo de Polinices con la recuperación de Tebas y su participación en la Guerra de Troya, dice el poema, la sangre heroica de la familia de Edipo llegó hasta el tirano Terón, después de consecutivas generaciones. Píndaro entre sus fognazos líricos nos va dando detalles del mito que se asemeja a grandes rasgos con el que continúa en la tragedia. Llama a Edipo “*hijo fatal*” de Layo. Nos cuenta que le mata y de esta manera hace realidad el oráculo de la Pitia. Destaca que las Erinias actúan de nuevo extinguiendo a la estirpe guerrera de los Labdácidas con los hermanos muertos en fratricidio, o Yocasta y Edipo extinguidos tras tormentos, y como hemos comentado antes, queda vivo Tersandro que recupera la gloria familiar maltrecha, e incluso es vencedor en juegos deportivos panhelénicos, transmitiendo el ímpetu y la gloria al tirano que ha conseguido también la heroicidad atlética para él y para su ciudad Agrigento. Como comenta bien Guidorizzi (2008:57), el poeta parece dar más importancia a las Erinias paternas que a las maternas, es decir, el parricidio de su padre Layo sobre el incesto y el suicidio de su madre Yocasta. En Homero es precisamente lo contrario.

---

<sup>97</sup> Para este apartado de Píndaro he utilizado las ediciones de Alfonso Ortega, de la editorial Gredos, la de Emilio Suarez de la Torre, de Cátedra.

<sup>98</sup> Es el hijo de Polinices y Argia, lo que unió los linajes de Edipo y Adrasto y participó en la expedición de Epígonos contra Tebas. También participó en la primera expedición de Troya donde le mató Télefo. Hay otra tradición de la que se hace eco Virgilio (cf. *Virg. En.*, II, 261) según la cual participó en la famosa guerra de Troya, y figuraría entre los que estaban en el interior del caballo de madera, (cf. Grimal, 2008:504).

Con palabras que recuerdan las vidas de los héroes y sus dulces destinos como la Isla de los Bienaventurados, hazañas, nombres legendarios como Heracles, Aquiles o Héctor o de dioses como el soberbio Zeus, envuelve de atmósfera heroica el canto que con toda seguridad satisfacía al tirano. Posibles ideas religiosas órficas o pitagóricas que glorifican aún más los triunfos de Herón, que además posiblemente profesaba, purificarían su viaje no solo terrenal con estos laudatorios hechos sino en el más allá, en la simbología elevada de una escatología salvadora, en una transmigración del alma. Pero quizás simplemente Píndaro estaría mostrando un paralelismo heroico ofertado al rey como distinción por cargo y sangre, como era habitual en la Grecia antigua, dentro de su poderosa poesía incomparable.

Edipo es utilizado por Píndaro de una forma, diríamos, canónicamente trágica en los detalles, ensalzando su posterior linaje y resarcido su figura a través de la gloria de sus descendientes, entregándole una porción del éxito incluso a través de Herón, expresamente por su connotación heroica, que sigue generando consecuencias míticas, por superiores, a través de su sangre, como autor de las nuevas glorias familiares.

Edipo, de esta forma, creo que parece quedar purgado tras sus enormes desdichas y horrores atravesando generaciones hasta Herón, que con su victoria deportiva y religiosa, no solo obtiene él el reconocimiento sino que el héroe es purificado en una apoteosis con la nueva sangre de su estirpe más humana, que representa el tirano, en un renacer elíseo o en una luz migrante, más celestial o divina.

Pasamos a la siguiente mención que hace Píndaro de Edipo, en esta ocasión la encontramos en la *Pítica*, IV (462 a.C.), dedicada a Arcesilao de Cirene, vencedor en la carrera de carros en Delfos. En este generoso poema de Píndaro, utiliza su acostumbrada técnica lírico-narrativa<sup>99</sup> en su expresión más magnífica, y rememora los hechos más importantes que pueden vincularse a la ciudad del rey y sus orígenes, como la expedición de los argonautas al Mar Negro, y otros detalles míticos y personajes para vincular la genealogía heroica al vencedor y su familia. Se refiere a oráculos, dioses como Apolo, y heroínas como Medea. Su mayor extensión hace que la oda triunfal típica de Píndaro se complique más, y se asemeje a un poema con tintes épicos pero basados en detalles destacados y alusivos, parecido en cierta forma a los de Estesícoro. La mención a Edipo se hace en los versos 263-269, cuando el mismo Píndaro se dirige a Arcesilao y le propone un enigma que

---

<sup>99</sup> Cf. Píndaro, edición de Alfonso Ortega (1995:161-162).

deberá de resolver con la habilidad e ingenio con que Edipo resolvió el de la Esfinge. El elogio por parte del poeta tiene lógica en su visión de la excelencia heredada, proponiendo al héroe como paradigma de la sagacidad para solucionar acertijos o dilemas complejos o imposibles, como el que él plantea a su interpelado. Su sabiduría es tenida como mítica, incomparable o sanadora (es llamativo que en los versos siguientes Píndaro recomienda, tras el enigma, medida en el gobernar como si fuera un médico que debe cuidar a la ciudad; la vinculación de Edipo con las capacidades de curación es proporcional a su estigma de *ἄγνος*, como hemos visto y lo seguiremos haciendo), como era habitual entre los griegos ante aquellas preguntas o aporías que solo los sabios arcaicos podían descifrar (en la línea de los “Siete sabios de Grecia” pero en un orden religioso o sobrenatural). El poeta aconseja a Arcesilao que cuide de las “*llagas*” de la ciudad convenientemente, y no nos puede extrañar que haya asociado Píndaro las impurezas de una sociedad que necesita extirpar su rey, con la capacidad innata de Edipo de contaminar espacios y hechos, y su igual solvencia de empedernir su *êthos* ante pugnas o pruebas de paso heroicas (como ya hizo).

No es casualidad que en el verso 263 presente al héroe como paradigma, cuando va a dar pistas vinculadas con su forma de sapiencia al tirano de cómo tiene que resolver el problema, es decir, a la manera edípica, cuyo dilema parece ser de orden político-religioso.

En la *Nemea IX* (ca. 474 a.C.), el destinatario de la oda es Cromio de la corte de Hierón, a quien comparará con el héroe Héctor. Píndaro menciona la guerra de los Siete contra Tebas, encuadrada en la leyenda de Adrasto. Recogemos para el interés de nuestro estudio lo que destaca de la expedición de los Siete. Nombra a Erifila (v. 17) que fue seducida por el collar de Harmonía, mujer de Cadmo, que le había prometido Polinices, hijo de Edipo. Convenció a su marido Anfiarao que tomara parte en la batalla aunque sabía, como adivino que era, que la expedición fracasaría. Píndaro nos cuenta cómo sucumben los argivos en la expedición junto al Ismeno, río de Tebas, a excepción de Adrasto y Anfiarao (que desapareció bajo tierra tras un trueno fragoroso de Zeus), y que se prepararon para los héroes siete piras en Tebas (vv. 22-24). Los detalles que utiliza están dentro de la información que disponemos también en otros autores.



Otras referencias más sutiles pero que sirven para entender la importancia que tenía el tema de *Los Siete*, recogido en *la Tebaida*, tanto en Píndaro como en los líricos griegos se pueden encontrar en la *Olímpica* VI, *Pítica* VIII, *Nemea* VIII e *Ístmica* VII. También Baquilides trata el tema en su *Epinicio* IX.

## 5. La religiosidad de Edipo y su desarrollo en la tragedia griega.

### 5.1. Esquilo: la teología social de Grecia. *Los Siete Contra Tebas*.

#### 5.1.1. Esquilo y la tragedia *teológico-social*. Aproximación a *Los Siete Contra Tebas*.

Con Esquilo encontramos lo que muchos autores consideran el inicio de la tragedia griega, tal como la conocemos nosotros, denominándole, sin muchas dudas, como el creador<sup>100</sup> de la misma, aunque los antecedentes venían de Tespis y de otros autores como Frínico, Quérito o Prátinas con recursos más toscos, por incipientes, pero fundacionales. Se le atribuye el haber logrado la condensación por primera vez en sus composiciones de unas características dramáticas más significativas para la escena y más sublimes para la expresión poética, ante un público amplio e identitario. En este último aspecto nos referimos al realce de la visión de grupo del orgullo y comprensión de los valores o principios que aglutina un marco ciudadano colectivo, partiendo de una tradición arraigada altamente religiosa, exponiendo sus semejanzas vitales y su proyección armónica ante necesarias respuestas convergentes, sobre todo ante lo ajeno (bárbaro) o lo amenazante (el persa). Es en este sentido cuando hablamos de la connotación social de la obra de Esquilo y de la fundamentación religiosa que establece tanto en la presentación de los motivos trágicos, como en las respuestas que determina como concluyentes, aunque en una primera apreciación pudieran parecer evasivas por su eminencia teológica. Desde una perspectiva personal diría que también está incluida esa sacralidad indubitada en su poesía elevada, que reclama un lugar real y presente ante el espectador al ser recitada o cantada, en esa excelcitud que surge si la acompañamos además de sus elementos coreográficos de danza<sup>101</sup> y del tempo que surgiría en la ejecución poética y en la misma acción, elementos

---

<sup>100</sup> Cf. Murray (2013:23).

<sup>101</sup> Ateneo (cf. 21F Y 22A) nos dice que: “el famoso maestro de danza Télesis o Telestes ha inventado muchos pasos [un poco más arriba nos decía que Aristófanes hizo decir al mismo Esquilo (cf. PCG III 2, fr. 696): *Para los coros yo mismo compuse los pasos*], representando magistralmente las palabras con las manos... Aristocles afirma que Telestes el bailarín de Esquilo era tan magistral, que cuando bailaba *Los Siete contra Tebas* hacía patente la acción con la danza”. Ateneo nos confirma la importancia que tenía el cuidado de la escenografía y los detalles de la representación en la tragedia también cuando nos cuenta seguidamente: “Aristocles nos dice así mismo que los poetas antiguos: Tespis, Prátinas, Cratino, Frínico eran llamados bailarines porque no solo hacían la coreografía de sus propios dramas, sino que además, al margen de sus composiciones, enseñaban a bailar a quienes lo desearan.” Para una explicación de la importancia en este sentido de la danza en el drama véase, Pickard-Cambridge (1968:246-257).

Parece ser, entonces, que Esquilo cuidaba de todos los detalles de la representación y que tenía muy en cuenta el impacto visual de la escenografía, medida que se puede sobreentender por la atención que dedicaba a las imágenes y metáforas poéticas en sus textos, llenas de plasticidad y repercusiones sensoriales, que bien podían servir de excusa para montar un escenario asombroso que ayudase al sobrecogimiento del espectador, ayudado por sus trabajadas máscaras o por las *mechanaí* (*μηχαναί*) Por ejemplo, la puesta en escena de *Prometeo Encadenado* debió de producir mucha tensión a un público ávido de ver a un dios convertido en

que se vislumbran en la estructura compositiva esquílea. Como recoge Rodríguez Adrados (1997:113) siguiendo a G. Murray, Esquilo destaca por tres principios en cuanto a su función de creador de la tragedia en el sentido de haber consolidado su estructura, a saber: *la semnótes (σεμνότης) o elevación de su estilo y lenguaje, la fastuosidad de la escenografía y puesta en escena y la profundidad del pensamiento.*

Pero volvamos al componente político y social de Esquilo antes de analizar la religiosidad de su pieza fundamental y completa de su *Edipodia* trágica, *Los Siete contra Tebas*. “¿De dónde podría venir ese compromiso tan notable del trágico con su pueblo y esa obsesiva plasmación de normas y conductas propicias que pudieran beneficiar la marcha victoriosa y moral del ciudadano y del conjunto, tanto en su componente particular y religioso como en su inercia progresiva y prudente, lograda anteriormente con la resistencia popular al enemigo y al invasor que ya se había mostrado bárbaro en su peor aspecto reprochable por su ajenidad cultural y su execrable violación de lo sagrado?”.

Posiblemente la respuesta nos acercaría a los acontecimientos históricos gloriosos que se daban en la época democrática, como las inesperadas, pero confiadas por lo sagrado de su deprecación, victorias contra los persas, lo que impelía a ver los sucesos heroicos y míticos del pasado como un presente bien asimilado, dentro de una percepción colectiva e individual entre los griegos, regenerando, en alguna medida, esa concepción única y excepcional del continuo acontecer divino y humano, concebida en una amalgama estrecha y conjunta, y que todo heleno determinaba como hechos seguros.

La historia griega perseveraba en el reconocimiento y admiración que se tenía de la cultura propia como el elemento decisivo del avance y de las victorias de un pueblo que se regía por sus vivencias. El florecimiento de méritos en multitud de campos artísticos y sociales y la asimilación de modelos ajenos reinterpretados originalmente favorecerían la aparición de nuevos y poderosos valores con identidad comunitaria, de pueblo diverso pero con un mismo origen, que permitirían una solvente predisposición al entusiasmo ante cualquier reto

---

héroe enfrentándose al sumo Dios, Zeus. Gilbert Murray (2013:49) imagina en la tragedia: “un precipicio tempestuoso, y una gigante figura crucificada contra ella en un escenario permanente. A continuación, se utilizarían generosamente las *mechanai*”. Esta aterradora crucifixión de un dios rebelde y oracular, Prometeo, por los poderes ancestrales personificados por *Krátos* (Poder) y *Bía* (Violencia), y el obligado, en el cometido, dios olímpico Hefesto, continuaría con un imponente silencio de la víctima en soledad, una vez atada y abandonada al castigo, convertida en un mártir solado a pesar de su divinidad. Al final de la obra, en el momento del derrumbe de la montaña por el terremoto producido por el impetuoso Zeus ante la presencia del mensajero Hermes que advierte en balde, unido a los majestuosos monólogos de resistencia de Prometeo, resultaría un espectáculo realmente admirable, en un ejercicio emocionalmente revulsivo y de enorme contención ante la energía vitalista, por sus momentos extremos, y a la vez sombría de los actos presenciados.

sin certidumbre siempre que se concibiera la empresa como auténticamente defensora del orden griego.

La victoria ante los persas, como en la épica recordada, llena de simbología protectora de los dioses y por las cualidades sobresalientes de sus gentes, mantenía erguida la confianza en su destino conspicuo, el cual estaba amparado gracias a una rigurosa ordenación del tratamiento hacia lo divino, con unos procedimientos tradicionales ya contrastados, pulcros y respetuosos en la distinción de los dos fundamentales órdenes, divino y humano, en donde el hombre se reservaba la parte acorde a su natural comportamiento y esencia, siempre teniendo en mente su tendencia a la ambición desmedida y a las actitudes denigrantes y violentas, por las que recurría a limitar sus arbitrarias acciones, reglando, con una intención social de vida, las necesidades de subsistencia, y facilitando, ante las a veces difíciles circunstancias, una imaginación reflexiva que mantenía activo el progreso como pueblo y la alegría combatiente ante la desesperanza humana (objetivo que tenía en la Filosofía, el arte y los mitos sus principales procedimientos óptimos). Asignaba a los dioses las parcelas más lóbregas, en el sentido de inescrutables e impedidas para la facultad humana, incluidas las soñadas experiencias imposibles, como habitar las celestes alturas o comer ambrosías, u obtener los más fabulosos dones (la inmortalidad por encima de todas) o los más maravillosos placeres. También determinaba la sublimación de lo divino en una esfera pudiente de afanes y recursos no sólo propios por sí mismos sino además facilitados por el hombre en su obligación de piedad exigida por ellos (como el valioso sacrificio tan querido por el dios), o suscitada por acuerdos convenidos y provechosos para ambas clases de entidades inconmensurables.

La posibilidad de realizar tragedias con un cariz histórico podría haberse visto como una opción interesante y digna de ser escenificada en el teatro griego, gracias a esas características excepcionales, arriba señaladas, de los tiempos y aspectos culturales helenos, y también por sus antecedentes notables de los que disponían, como la obra perdida de Frínico, *La Toma de Mileto*, o la pieza más antigua representada de la que disponemos del año 472 a.C., y la única completa que no está basada en una narración mítica presentando unos hechos reales, *Los Persas* de Esquilo. Sin embargo, la preferencia seguía siendo la historia mítica tradicional, atractiva para el público y los dramaturgos, donde cada autor construía su propio argumento dentro de las limitaciones que le imponía el tema elegido dentro de su tradición, o incluso las propias formalidades de la tragedia.

Esquilo cuando compuso *Los Persas* dotó al tema, aun siendo eminentemente realista, con un carácter religioso muy acorde con sus posturas piadosas, que son clave para su entendimiento del mundo y de qué manera asume los hechos que ocurren o se plantean. El famoso rasgo tan griego de la desmesura, el asunto de la *hýbris*, es de nuevo muy importante en esta pieza, como lo es en todas sus demás obras, junto con otros elementos religiosos que giran alrededor de su pensamiento fundamental para organizar sus respuestas ante situaciones complejas.

Sin embargo, como decíamos, atendiendo a la obra de Frínico como una de las primeras tragedias históricas que acercaban demasiado el dolor a la escena por reconocer unos hechos recientes y auténticos, ya constatamos la reticencia ateniense. La gloria de los sucesos reales no amortiguaba el miedo y el sufrimiento. La famosísima fórmula de Aristóteles parecía que no producía el efecto deseado con este armazón realista en el argumento (*μῦθος*)<sup>102</sup> y la *κάθαρσις* (purificación por el temor y la compasión)<sup>103</sup> era bloqueada por la repulsa y la crispación. Todo esto no fue suficiente para que el pueblo ateniense admitiera una situación de total verosimilitud de unos hechos dolorosos acaecidos recientemente en una ciudad con lazos de unión mutuos, esclareciendo, por su realismo, un acontecimiento demasiado traumático y poco festivo, discriminando toda la ambigüedad reconfortante que percibe el espectador en el tono espacial y temporal de todo relato de contenido mítico.

---

<sup>102</sup> Aristóteles. *Poética*. Edición de García Yebra. Editorial Gredos. Madrid, pp. 126-127. Nótese que en la *Poética*, cuando Aristóteles se refiere a la palabra *μῦθος*, debemos entenderla en su significado de *argumento*, es decir, como los sucesos o momentos esenciales de la acción imitada en el poema, como nos señala en la n. 5 el profesor García Yebra. No obstante, igual que otras nociones o conceptos aristotélicos la semántica particular de esta palabra, que surge desde el primer fragmento de la *Poética*, tiene cierta polémica, pues acomoda los términos dentro de su propio sistema, dándoles, como es lógico en Filosofía, un sentido adecuado a sus fines. Por ejemplo, el profesor López Férrez lo interpreta en su sentido general de mito, como relato fabuloso griego, destacando la importancia de la tradición mítica, veámoslo: *De la importancia del mito para la tragedia nos da cumplida información Aristóteles (Poética 1449b-1450a)*, en el estudio, Cuaderno de Literatura griega y latina. Géneros literarios poéticos grecolatinos II. SEEC. Vv. Aa. P. 152. En el apartado 1450a 30-35, probablemente tengamos una clave al respecto, y nos dice: *Por otra parte, aunque uno ponga en serie parlamentos caracterizados y expresiones y pensamientos bien contruidos, no alcanzará la meta de la tragedia; se acercará mucho más a ella una tragedia inferior en este aspecto, pero que tenga fabula (μῦθος) y estructuración de hechos. Además, los medios principales con que la tragedia seduce el alma son partes de la fábula (μῦθος); me refiero a las peripecias y a las agniciones (anagnórisis, ἀναγνώσεις)*. Parece ser que el fundamental reconocimiento del héroe en la trama, así como sus peripecias (cambios de fortuna), vendrían a ser las partes principales del *μῦθος*, ya se sustentara en un relato mítico u ordinario, lo que nos podría acercar más al significado de argumento que al de relato mítico en este caso. Aun así, el profesor Carlos García Gual sostiene que Aristóteles utiliza la palabra *μῦθος* en los dos sentidos diversos, como relato heredado de tradición mitológica, descrito en 1453b 22-26 de la *Poética*, y como argumento, en el 1350a 15 (cf. García Gual, 2004: 21).

<sup>103</sup> Aristóteles, *op. cit.*, pp. 144-145.

Entonces si *objetivar su propio tiempo en una obra dramática*<sup>104</sup> era la intención de Frínico, aun desconociendo la pieza, y pensando en la crudeza del relato y la repercusión negativa que tuvo, quizás provocó la reacción de Esquilo sin abandonar la idea de emparentar lo mítico, lo real y su creencia sumamente religiosa del acontecer, y realizó *Los Persas*, y la confeccionó desde la óptica del vencido, que no era el griego, equilibrando el papel dramático del enemigo derrotado, en un contexto de humano respeto y de carga religiosa que castiga la desmesura e impiedad del bárbaro, con un fondo de triunfo de los valores helenos y de sus dioses que les protegen, dentro de un destino acorde a una justicia divina que sella las relaciones de supeditación del hombre con lo superior, pero que, igualmente, consigue transcender en una necesidad mutua.

Todo esto nos indica que el propio ateniense ante el drama tenía sus propias preferencias, y por mucho que se deleitara con la comedia y le sirviera de momento de distensión, mofa y jolgorio, si hubiera tenido que elegir un género cultivado en su tierra se hubiera decantado, tal vez, por la tragedia, como variedad particularmente idiosincrática de su entorno, ya que no se conformaba con velar su entendimiento con historias placenteras o felices—aunque vertebradas en un fondo de crítica política e instrucción encubierta tan aristofánico—, sino que afrontaba el mal, la muerte o la desdicha con el prestigio que otorgaba el producto salvífico del espíritu del hombre inmerso en la esencia trágica, irrumpiendo en el final

---

<sup>104</sup> Lesky (1985: 257 y ss.) considera muy probable que el resultado de Frínico fuera una obra histórica y para ello recurre al testimonio de Heródoto (6,21), donde se dice que los atenienses, reviviendo la ocupación de la ciudad procedieron contra el poeta con una sanción de mil dracmas y la prohibición de representar la obra. Lesky especula para la representación del drama con una fecha muy cercana a la caída de la ciudad en el 494 a.C., lo que contribuyó al malestar de los ciudadanos. No obstante, piensa que probablemente en aquellos años se dieran una serie de obras donde la historia se utilizase como argumento trágico, *teniendo en cuenta que para los antiguos griegos el mito era parte de su historia, y los límites menos rígidos*. Probablemente, también en opinión de Lesky, Frínico pudo resarcirse con el público a través de otras obras de contenido histórico pero en esta ocasión presentando la derrota persa, como la pieza llamada *Las Fenicias* en el 476 a.C., con la debacle de Salamina y el triunfo de Temístocles. No está de más recordar que el uso del tema histórico en la tragedia griega, aunque era aislado con respecto a su tema general por antonomasia, el mito, tuvo algunos continuadores como Cleofonte, Mosquión, Teodectes, Filisco, Licofrón (cf. Alsina. *Historia de la Literatura griega*. López Férrez (ed.). Alianza Editorial, p. 275) o el propio Agatón, conocido por las innovaciones en sus obras, como los cambios que efectuó en la lírica coral incorporando canciones intercaladas (*ἐμβόλιμα*) ajenas a la fábula o con sus figuras musicales gorgianas recargadas (cf. García Yebra, *Poética*, 2010: 275, n.150). Agatón fue elogiado por Platón (cf. sus diálogos, *Protágoras* y *El Banquete*) y Aristóteles no parece que tuviera un juicio negativo sobre él, le menciona varias veces en su obra y en el fragmento de la *Poética* (1451b 19-23) le considera como ejemplo de autor que no sigue el esquema mítico conocido: *Sin embargo, también hay tragedias en que son uno o dos los nombres conocidos, y los demás, ficticios; y en algunas ninguno, por ejemplo, en la Flor (Ἄνθει) de Agatón (Ἀγάθων), pues aquí tanto los nombres como los hechos son ficticios, y no por eso agrada menos*. A continuación Aristóteles (1451b 27-30) destaca que *el poeta debe ser artífice de fabulas más que de versos, ya que se es poeta por imitación, e imita las acciones. Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta*. Aquí parece dejar clara su postura ante las tragedias con bases históricas que según el filósofo no modificaría las características esenciales del género. Eruditos destacados, como Wilamowitz, son críticos ante esta postura aristotélica considerando elemento esencial el relato tradicional mítico en la tragedia (cf. García Yebra, 2010: 275-276).

acontecido de la obra, el reconocimiento de ser algo más que muerte o el pasatiempo de una vida violenta e incomprensible. La tragedia emplazaba al griego a una victoria noble y llena de belleza en una representación fuera del tiempo, en compañía de héroes tradicionales seguros de sí mismos e indomeñables frente a situaciones decisivas, envueltos en palabras y pensamientos sugestivos e inspiradores que por muy oscuras y angostas que parecieran sus experiencias, el espíritu trágico prevalecía dulcificando los terrores existenciales resguardados en la poderosa tradición mítica griega.

Esa crudeza de la vida que debía ser afrontada por el griego con un carácter valiente y trágico, era mostrada en las obras de Esquilo de una forma tan vívida que el público podía asociar momentos que realmente habían ocurrido o que incluso habían presenciado (como el mismo autor, que participó en las batallas de Maratón y Salamina si seguimos las fuentes disponibles), como las recientes guerras contra los persas. Con respecto a la única obra completa de Esquilo que nos ha llegado del ciclo tebano, es decir, *Los Siete contra Tebas*, aun siendo una pieza trágica *llena de Ares* (según la famosa calificación que hace el sofista Gorgias de Leontinos de la obra<sup>105</sup>) en la que, como hemos dicho, se reflejaban los atenienses (junto con la tragedia *Los Persas*, cf. *Las Ranas*, vv. 1019-1027) en ese furor guerrero popular que más de una vez les había salvado de caer en la temida esclavitud y el desastre, encontramos, al igual que en las otras seis obras que mantenemos completas, una verdadera actitud religiosa con la presencia de lo divino, permanentemente, a lo largo del texto, en todas los aspectos populares atendidos y perfeccionados por la mano diestra del, probablemente, mejor pensador, poeta y teólogo de la época en Atenas.

En esta primera aproximación de lo que he llamado la teología social de Esquilo, hemos comprobado que ésta se produce por la preocupación del autor por llevar a cabo su función de enseñanza y de guía espiritual en su arte, para utilidad de su pueblo, quedando reflejada en sus tragedias bajo un fundamento lírico majestuoso pero a la vez tremendamente práctico. Esta practicidad a la que me refiero, que con maestría desempeña Esquilo, la consigue a partir de unos mensajes míticos muy bien seleccionados y desarrollados posteriormente, que por su tono grandioso y ejemplar llega al público nítidamente, en un resonante complejo de situaciones inolvidables y profundamente determinantes, que pueden exponer tanto la naturaleza alevosa e inesperada del hombre y de sus acciones

---

<sup>105</sup> Cf. Aristófanes, *Las Ranas*, v. 1021. El propio Esquilo convertido en personaje aristofánico hace suyas las palabras de Gorgias sobre su tragedia. Murray (2013:121) recoge en su libro también esta información “*Δρᾶμα Ἄρεως μεστόν*”. Véase también, Plutarco, p. 715E.

imprevisibles, con su castigo correspondiente, o la piedad y el comportamiento modélico de seres que reaccionan pertinentemente ante los sucesos y las complicaciones de la vida, bajo la mirada, en este caso, de la complaciente Justicia divina que le entrega un atisbo más de conciencia y valía, ante su pueblo, los dioses y él mismo (la variedad de recursos de Esquilo de presentar situaciones y personajes es inmensa, sin contar con aquellos que de por sí ya tiene la tragedia y que son de absoluta consideración, como el imprescindible y adaptable coro).

A este arte consumado y predispuesto a encontrar verdades y a mostrar alternativas dentro de lo cambiante e inesperado del espíritu humano, debemos sumar el concepto de Destino, a la *Μοῖρα* esquílea, que surge cuando los acontecimientos truecan (*περιπέτεια*, cf., *infra*), y que añade, a su vez, nuevos elementos a todo este enigma que debe de ser resuelto en los momentos más imprevistos del ser humano, revelando aspectos distintos de su alma que conducen a una situación vertiginosa sin respuesta clara, en los que se entrelazan los designios divinos con las voluntades y actos humanos, en un enmarañado estado de perturbación.

Por último, un apunte más sobre los males del pueblo, sobre esa idea recurrente en Esquilo de intentar evitar a la gente anónima el sufrimiento que puede ser apaciguado por sus gobernantes.

Ese ideal cívico, como decimos, recae en el grupo como parte de las esperanzas del individuo, aquellas que no corresponden a su limitada parcela o a la porción de la religión que resuelve lo inédito. Por eso el grupo conceptualiza para Esquilo las necesidades y manifestaciones sociales de la *pólis* que deben ser atendidas. Sirve también para criticar la política inaceptable de un gobierno o de unos líderes cuando la generalidad es la perjudicada. Pero ese concepto ideológico que convierte a la suma de individuos desconocidos en un todo, no lo genera para explicar tal o cual vivencia detallada y concreta, para eso el trágico utiliza al personaje (o al héroe), sino que utiliza el término, la abstracción para engarzarlo con el sentido más profundo, con el significado más determinante que tiene al alcance en la explicación del sentimiento anónimo, del sufrimiento que castiga a quien no conocemos. El concepto de grupo, de sociedad o de *pólis*, al ser genérico y anónimo restaura lo que acontece y no protagoniza ningún testimonio o glorioso canto, ninguna fama que lo sea por el hecho de ser representada, de tener una voz que la proclame. El concepto que generaliza, sin embargo, es cívico y genera



más justicia política, que no es otra cosa que aquella que beneficia, no solo al sintomático desorden de las individualidades que sopesan rendimientos autónomos como consecuencia, sino a aquellos otros con los que se solventan intereses innominados agrupados en la *pólis*.

Estos elementos y otros se continuarán analizando en los apartados sucesivos pero para finalizar estos párrafos exponemos algunos datos de la obra y su breve resumen, seguidamente se explicarán los elementos más destacados de la tragedia y su relevancia religiosa en Edipo y de su familia.

Esta obra formaba parte de una *Edipodia* trágica compuesta por: *Layo*, *Edipo*, *Los Siete contra Tebas* y del drama satírico *La Esfinge*. Trilogía con la que Esquilo consiguió el primer premio en el año 467 a.C. Gracias a una didascalía<sup>106</sup> que recoge el argumento a Esquilo de *Los Siete*, sabemos también que fue representada en el arcontado de Teágenes (468-467) en la 78 Olimpiada, y que en segundo lugar quedó Aristias con *Perseo*, *Tántalo* y el drama satírico *Los luchadores de la palestra*, dramas de su padre Prátinas. Y en tercer lugar quedó, Polifrasión con la tetralogía la *Licurgía*<sup>107</sup>.

A grandes rasgos su sinopsis sería la lucha fratricida por el control de la ciudad de Tebas de los dos hijos de Edipo, Eteocles y Polinices, tras negarse el primero a ceder el trono al segundo, en base al acuerdo que habían llegado de sucederse sucesivamente cada año<sup>108</sup> él mismo. Los dos héroes cometen acciones injustas e impías, ya que Polinices, en una decisión llena de ira y envidia, decide atacar la ciudad con auxilio de los argivos obviando los horrores que sufrirá su pueblo. Los dos terminarán matándose mutuamente, quedando Tebas liberada momentáneamente de las corrosivas consecuencias de las maldiciones de los Labdácidas.

La religiosidad de Edipo continúa vigente en esta tragedia especialmente por esa fuerza que caracterizan sus imprecaciones y que cumplirán su voluntad hasta el final.

---

<sup>106</sup> Está recogida en la completísima obra de José María Lucas de Dios (2008:91), donde se agrupan y comentan los pocos fragmentos y testimonios que nos han llegado de las piezas perdidas que conformaban la trilogía de los Labdácidas y el drama satírico *La Esfinge* de Esquilo, que se irán comentando oportunamente.

<sup>107</sup> Parte de esta información se puede confirmar también en el *Papiro de Oxirrinco* 2256, fr. 2, con las conjeturas de B. Snell, que recoge igualmente el profesor Lucas de Dios (2008:91). Existen además dos escolios a Aristófanes en *Las Ranas*, 102 y el otro el 1026, que junto a los *Comentarios* a esta misma pieza de Tzetzes, 1026, comentan ambiguamente cuál tenía la mayor antigüedad o cuál había sido representada antes, si *Los Persas* o *Los Siete*, pero lo que sí parece que tienen claro es que la autoría de las dos obras es de Esquilo y que ambas se representaron (cf. Lucas de Dios, 2008:92).

<sup>108</sup> Como hemos visto a lo largo del trabajo incluso en este punto las diferencias son notables (cf. *supra*). En Estesícoro, por ejemplo, Yocasta aconseja dividir en dos lotes la herencia de Edipo, uno compuesto por los rebaños, bienes y oro, y otro por el reino de Tebas, y para que la *Necesidad* (*Ananké*) juegue también su papel, sugiere que el azar disponga los lotes.

### 5.1.2. Principales elementos de la trama argumental de *Los Siete contra Tebas*.

En la versión de Esquilo<sup>109</sup> se incorpora el mito de la expedición de los *Siete* grandes héroes contra la ciudad dirigidos por Polinices con la intención de reclamar sus derechos sobre el poder real. Otros elementos destacados de su argumento serían:

a) Edipo ha muerto (no aparece al final de la obra como en *Las Fenicias*), el papel de Yocasta y la responsabilidad de Antígona; b) El asedio y la guerra civil colapsan Tebas; c) El duelo entre los hermanos, convertido en verdadero *agón*, (cf. Rodríguez Adrados, 1999:118) se produce fuera de escena, a los pies de las murallas; d) Los *agones* se producen entre el coro, el cual muestra una actitud enormemente piadosa y un miedo justificado ante la situación bélica por sus posibles consecuencias terribles para todos, y Eteocles, inflexible, práctico y haciéndose responsable de las decisiones ante el peligro inminente de la batalla<sup>110</sup>; e) La enumeración de los Siete héroes atacantes que se apostan en las siete puertas de Tebas, describiendo sus escudos y actitudes junto a la réplica y toma de decisiones de Eteocles; f) La maldición (*ἀρά*) de Edipo sobre sus hijos es advertida directamente por los personajes en momentos muy concretos, por ejemplo Eteocles en los vv. 70 y ss., o en el 653 y ss., cuando parece perder la templanza que hasta ese momento había exhibido, como si la maldición de su padre se apoderara de él (así lo sostiene Murray, 2013:127-128) decidiéndose a enfrentarse él mismo con su hermano, y también es advertida por el coro en momentos de mayor intensidad o cuando Eteocles parece más enajenado, perdiendo la templanza inicial<sup>111</sup>.

Vamos a detallar un poco más estas líneas importantes de la trama:

a) Se considera que Edipo ha muerto y que por ello se inicia la lucha entre los hermanos para establecerse el vencedor como dueño del poder. En la tragedia se confirma sin

---

<sup>109</sup>Eurípides tomará como base para su obra *Las Fenicias*, la tragedia de Esquilo, con el añadido de otras variantes, de las que dispondría, y de algunas novedades ideológicas y formales propias, en su querencia de estudiar y buscar los fundamentos de los mitos tratados o de incorporarles una explicación etiológica.

<sup>110</sup> Al ser una tragedia con elementos arcaicos, de situación y con un solo actor en escena (cf. Rodríguez Adrados, 1999:118), podemos apreciar la evolución dramática de Esquilo y del género, en contraposición con su posterior trilogía, *Orestíada*, que afortunadamente se nos ha transmitido y que tiene diferencias apreciables.

<sup>111</sup> Cf. *Los Siete contra Tebas*, vv. 953 y ss.: “*Ἀραὶ τὸν ὀζῖν νόμον...*”. En estos versos de lamento del coro encontramos las maldiciones de Edipo (*Ἀραὶ*) que sin estar en permanente alusión es notorio que desencadenan la acción de fondo. *Ἄτη* es igualmente nombrada en estos versos, con un significado probablemente cercano a la perdición en la que cae un héroe, o más precisamente en este caso una familia, motivada en último término por lo divino con la que consigue aplacarse (véase para la explicación de este término *supra*, p. 65, n.68).

reservas este punto en la conversación que mantienen Ismene y Antígona al final del texto, cuando Eteocles y Polinices ya se han matado. Antígona, muy preocupada por el enterramiento honroso de sus hermanos, como veremos especialmente en la obra de Sófocles, se pregunta dónde lo harán, y se contesta a sí misma (v. 1004):

“¡Ay, ay! ¡Descanse este dolor junto a su padre!<sup>112</sup>”

Confirmación clara de que Edipo reposaba en Tebas, en una línea directa con la tradición épica ya estudiada, y en contra de la versión de Sófocles que establecía su tumba heroica en Colono (Ática).

Antígona, ante la noticia del heraldo de no enterrar a Polinices en la ciudad y *arrojarlo fuera insepulto como botín para los perros* (vv. 1014 y ss.) por traidor, según la disposición del Consejo del Pueblo<sup>113</sup> de la ciudad de Cadmo (como llama Esquilo a Tebas en toda la obra), se niega desde un primer momento a cumplir ese decreto y se muestra tan beligerante como aparecerá más tarde en la tragedia sofoclea. En los vv. 1026 y ss., se pone a disposición de las leyes sagradas y al servicio de la voluntad del muerto en ausencia de los padres, Edipo y Yocasta, que hubieran velado por ese deber sagrado de sepultar los cadáveres. En este fragmento, a mi entender, tendríamos el dato relevante de que Yocasta, desaparecida hasta ahora en la tragedia, está también muerta —infeliz madre, dice de ella en el v. 1032—, pues es Antígona quien asume la responsabilidad de su madre con Polinices y, como hemos dicho, no participa de los difíciles sucesos como reina, madre o viuda (además, sería también acorde con la tradición épica y Homero que la presentan muerta o habiéndose suicidado, sin contar con aquella versión tan marginal en la que era Edipo quien la mataba, pero que igualmente estaría fallecida).

Por su parte, al actuar Antígona como una madre, con la obligación de la madre muerta de hacer reposar el cadáver del hijo muerto según las leyes sagradas, lo único que está haciendo es llevar a la práctica su posición de hermana como garante del cumplimiento del

---

<sup>112</sup> Para estos versos y para los demás casos sacados de esta tragedia de *Los Siete* utilizo la traducción de Bernardo Perea Morales, de la editorial Gredos.

<sup>113</sup> No se hace referencia a Creonte por el poco tiempo transcurrido desde la muerte de los hermanos y el decreto del Consejo, por lo que aun, suponemos, no había tomado la regencia de la ciudad como sin embargo sí que hará más tarde. La ausencia de este principal personaje en la trama de Esquilo no excluye que su decisión fuera fundamental para el Consejo del Pueblo y que no estuviera como miembro en el mismo. En Sófocles, su decisión es menos democrática y más autoritaria, la única que es válida y es determinada de forma urgente, sin reparar en la opinión de otros, ni siquiera de la familia real, como son Antígona, su sobrina, o su hijo Hemón. Pero estas peculiaridades habría que tenerlas en cuenta para la obra de Sófocles, ya que Hemón, por ejemplo, no aparece en Esquilo y ya sabemos que en la épica fue devorado por la Esfinge, cuya tradición es probablemente en la que se fijó nuestro autor para su composición. En *Las Fenicias* está vivo (cf., *supra*, pp. 62-63).

deber familiar del que queda vivo respecto al querido cadáver, por lo que no habría posibilidad de discusión acerca de su sentimiento de *philía* hacia su hermano dentro de un orden genealógico correcto. Por lo tanto, elucubrar con una falta *contra naturam* que fuera hereditaria en cada generación de los Labdácidas, como insisten ciertas corrientes psicoanalistas, pervirtiendo los sentimientos fraternos de Antígona por otros más incestuosos, resulta realmente inapropiado y, como diría el eminente profesor Vernant (2008:31) en relación con el complejo de Edipo del mismo Edipo por estas teorías, *la perspectiva freudiana parte de una vivencia íntima, la del público, no situada históricamente; el sentido atribuido a esa vivencia es proyectado luego sobre la obra independientemente de su contexto sociocultural*<sup>114</sup>. Recomienda al psicoanalista, metido en estos campos, que procure mejor trabajar como un historiador, dando a entender que una labor que no garantice una metodología apropiada al objeto de estudio puede reconvertir inconvenientemente su función, en este caso, como si fuera un nebuloso terapeuta textual, convirtiendo al texto en un paciente. A mi parecer no cabe en absoluto la posibilidad de que exista confusión de roles afectivos en Antígona, ni en esta obra esquiléa ni en la de Sófocles.

b) La guerra entre los hermanos determina que se produzca una guerra civil (*ἡ στάσις πόλει*) en Tebas, entre Eteocles con el grueso de la ciudad y Polinices con sus partidarios y los argivos que le acompañan en el asedio. De esta forma se produce en Tebas, en varias generaciones consecutivas motivados por los Labdácidas, los peores temores que un griego podía imaginar que podían hacerse efectivos sobre una ciudad, la peste (normalmente surgida por una actuación impía o por el olvido de los deberes divinos) o la guerra civil (*ἡ στάσις πόλει*) entre ciudadanos y familias de un mismo territorio. Precisamente ambos acontecimientos son los miedos que Esquilo hizo presuponer a la sombra aparecida de Darío que habrían afectado al que fue su Imperio, en *Los Persas*, (v. 715):

*Τίνοι τρόπω; λοιμοῦ τις ἦλθε σκηπτός, ἡ στάσις πόλει;*

---

<sup>114</sup> Con ello Vernant (2008:79-101), en el apartado del volumen I llamado con toda la intención “*Edipo*” *sin complejo*, nos pone en alerta de la posible inversión o alteración que pueden sufrir los contenidos de los textos por los medios inadecuados utilizados en las corrientes freudianas o vinculadas a la investigación psicoanalítica en su interpretación. La psicología histórica paliaría estas deficiencias con sus métodos y disciplinas conjuntas utilizadas.

El asedio y la guerra civil colapsan de esta forma Tebas con los ciudadanos como grandes víctimas en el momento que ambos hermanos dirimen cuál de los dos tiene de su parte a la Justicia. Polinices en su escudo proclamará con más intensidad, que en este caso el mentar los poderes divinos sin verdadera justificación suele acabar en arrogancia, en la temida *hýbris* trágica, que la Justicia esté de su parte. Olvida el héroe que el asedio, el atacar a su propio pueblo (familia incluida) conlleva la gravísima culpa que despertará a las vengativas Erinias y articulará el desprecio humano y divino, con las consecuencias inexorables que sabemos, marginando el posible derecho al trono que pudiera tener. La desmesura de la acción, el inmotivado personalismo de la misma hará actuar al orden divino desamparando su súplica de justicia parcial. En la obra el mensajero, en los vv. 631 y ss., nos informa de las maldiciones que impreca contra toda la ciudad y el furioso desafío que envía a su hermano para matarle (al igual que Eteocles empieza a dar síntomas evidentes de que la maldición de su padre tiene un efecto claro seguidamente a esta intervención del mensajero, vemos cómo en Polinices su juicio se ha nublado hace tiempo (*ἄτη*) y la *ἀρά* edípica se estaba cumpliendo ya en él de manera patente). Esquilo describe su escudo como hace con los otros seis héroes argivos que atacan la ciudad. Nos dice (vv. 641 y ss.): *que es enteramente redondo, con un doble blasón adaptado, en el que se ve un hombre cincelado en oro, un guerrero al que una mujer guía con prudencia. Dice que es Justicia, según manifiesta su letrero: “Haré regresar del exilio a este hombre, que posea su ciudad patria y vuelva a habitar a su palacio”*.

Como se ve la Justicia ornamenta su escudo con un mensaje claro de la intención de Polinices de recuperar su honor y sus derechos por encima de la ciudad o de otros bienes que puedan pisotearse. Eteocles decide enfrentarse a él en la séptima puerta en una decisión prevista, como si fuera una continuación del combate singular entre Aquiles y Héctor, que ante las murallas de Troya resonaba el nombre de éste como el de Eteocles en Tebas, en busca de resarcir un ultraje con voluntad de gloria.

c) Como bien ha observado el profesor Adrados el auténtico *agón* se encuentra en el duelo entre hermanos que se produce, al final, fuera de escena, en la batalla. No tenemos un encuentro dialógico cara a cara como sí aparece en *Las Fenicias* de Eurípides (vv. 446 y ss.)<sup>115</sup>. Ambos han expuesto sus posturas antes del combate, Eteocles con la oportunidad

---

<sup>115</sup> El profesor Murray también se fijó en este detalle (2013:122).

de ser el héroe de la tragedia<sup>116</sup> mostrando su *êthos* en sus palabras y decisiones, y Polinices a través de lo informado por el mensajero y el trasfondo de las situaciones que se producen (como la actitud de sus hermanas y las intervenciones del coro).

Se ha creído ver en la obra la primera vez (según los textos conservados, por supuesto) que estamos ante una tragedia con un héroe destacado, como personaje central de una situación general donde se marca una distancia con los demás participantes a través de su visión y apreciación del dilema. Indudablemente Eteocles lleva el peso de la trama (junto con el coro) y su disposición heroica es usada por el autor para destacar, dentro de los errores o las cualidades innatas del hombre, acciones semejantes a cierto acomodo modélico o a su precisa fórmula religiosa-moral.

d) En este caso no tenemos enfrentamientos claros entre los personajes pero sí que hay actitudes desiguales o *agones* que muestran en el diálogo sus pensamientos o pretensiones, con un héroe seguro ante las situaciones a las que se enfrenta con sentido práctico y directo anteponiendo las súplicas y los ruegos, que tuvieron su momento, a las circunstancias dramáticas y decisivas que amenazan la ciudad. El héroe reconviene al coro su actitud por el peligro que tiene que afecte a los ánimos del pueblo antes del asedio, ya que se encuentra nervioso y con mucho miedo, inquieto y gesticulante, reclamando la protección de los dioses a través de súplicas constantes.

La obra se inicia con un prólogo de Eteocles dirigiéndose al pueblo ante las circunstancias adversas que se divisan para que se unan a la defensa de la ciudad y de los altares de los dioses. En este parlamento el héroe menciona al célebre adivino Tiresias, que como es habitual, aparece en todas las obras de los Labdácidas, directa o indirectamente. Acepta el augurio del profeta que indica que esa misma noche se está decidiendo el mayor ataque de los enemigos, y ordena la defensa de la ciudad. A continuación, realiza una petición directa al sumo dios Zeus-Protector, la divinidad a la que Esquilo asignaba la grandeza sagrada de la Justicia (*Δίκη*). Esta primera y fundamental intervención ya le hace aparecer como el máximo exponente del poder tebano sin resquicio de duda en sus palabras y gestos, dirigiéndose directamente a la entidad divina más potente, dejándonos una sensación alejada de una piedad temerosa o sumisa sino más bien cercana a la soberbia, en un

---

<sup>116</sup> Se considera el primer héroe trágico que pisa la escena griega dentro de las obras conservadas (cf. Rodríguez Adrados, 1999:122; Murray, 2013:130).

comportamiento con tintes arrogantes, equiparándose, tal vez, al mayor rango de lo divino, Zeus. Sin embargo, el coro en sus múltiples súplicas se dirigirá a numerosos dioses olímpicos sucesivamente<sup>117</sup> de forma individual, aunque el ruego terminará dirigiéndose a la totalidad de las deidades omnipotentes (vv. 166-169).

A pesar de la crudeza con la que se dirige al coro y la mentalidad fría del guerrero que se prepara para la batalla, reclutando miembros, enardeciéndoles el valor y reduciendo el miedo que genera la lucha y la posible pérdida de libertad (verdadera desesperanza del griego), Eteocles tiene varias pausas para implorar a los dioses y prometerles sacrificios tras su victoria. Igualmente incita al coro a que cambie el tipo de súplica lastimera a una más contractual con los dioses, más activa y enérgica, evitando la dispersión de la petición y el nerviosismo prebélico (cf. vv. 264 y ss.).

El coro, el otro gran personaje de esta tragedia, representa a la ciudad con sus muchachas piadosas pero sin una vocación heroica como la que representa Eteocles. Con éste mantiene los diálogos *epirremáticos* elevando la intensidad de la crítica situación con el dinamismo de las intervenciones. Como Murray (2013:122) advirtió, correctamente a mi parecer, que la tragedia se centra de forma muy realista y plástica en los momentos previos a un asedio urbano, suceso prolífico en la imaginación antigua, quedando en un segundo plano los motivos del conflicto, que aflorarán cuando la situación angustiosa haya quedado patente en la impactante y profunda poesía de Esquilo.

e) Dentro de ese ambiente bélico y palpitantemente realista que quería dar Esquilo a su obra, el mensajero, en conversación con el rey, nos hace una presentación de los héroes que acuden junto a Polinices a tomar la ciudad de Tebas. En esa información detallada<sup>118</sup> que comparte con Eteocles le describe tanto sus nombres y caracteres como sus indumentarias, poniendo el énfasis en los escudos<sup>119</sup> que cargan, los cuales ocultan mensajes de sus intenciones o simplemente intentan con ellos agraviar con imágenes o palabras al pueblo tebano.

Comienza con el héroe Tideo que se sitúa junto a la puerta Preto maldiciendo al adivino Anfiarao — compañero en esta empresa con motivos menos deshonorosos que el resto y que

---

<sup>117</sup>Cf. vv. 116 y ss.: El coro jóvenes tebanas se dirige e implora a las estatuas de Zeus (repetidas veces), Atenea (también en varias ocasiones), Posidón, Ares, Afrodita, Apolo, Ártemis, Hera.

<sup>118</sup> Las explicaciones serán extensas según el gusto griego por el diálogo y la palabra, como así le pide directamente el rey en el v. 480.

<sup>119</sup> Un análisis muy interesante y detallado de los escudos de los *Siete* con el original de la descripción esquílea en griego y con comentarios sugestivos lo encontramos en Naquet (2008:109-141, vol. II).

además es un gran adivino<sup>120</sup>—, porque según los augurios de los sacrificios no es el momento de cruzar el río Ismeno para el ataque a Tebas. Su comportamiento es arrogante<sup>121</sup> y vocinglero y en el escudo lleva grabado un emblema con un cielo fulgente de estrellas, y en medio, la luna llena. Eteocles ante este héroe decide poner enfrente a Melanipo valiente y honorable (cf. *supra*, p. 72 para saber su escabroso final). A cada caudillo argivo presente en cada una de las puertas pone a uno de sus mejores héroes beocios eligiéndolos por representar lo contrario de lo que el atacante parece ser según su escudo, gestos o conducta. Los argivos son caracterizados como hombres jactanciosos, arrogantes, desmesurados, amenazadores e impíos simbolizados estos rasgos en los detalles de sus escudos. Esta presentación negativa provoca una distancia y una repulsa considerable con estos héroes, cuya descripción la utiliza Esquilo para motivar la derrota argiva.

En la segunda puerta se nombra a Capaneo que se dice que es un gigante y que su jactancia le hace *tener pensamientos que superan la humana medida* (v. 425-436). Es tan grande su *hýbris* que ni siquiera tendría en cuenta la oposición de Zeus (*asébeia*). Como blasón tiene un hombre sin armas portador de fuego, y dice en letras de oro: “Prenderé fuego a la ciudad”. Ante este enemigo Eteocles pone a Polifontes que es conocido por ser ajeno a la fanfarronería y tener gran coraje. Es una garantía también por estar contrastado que tiene el apoyo y la benevolencia de Ártemis y de otras deidades.

En la tercera puerta llamada Puerta-Nueva está Eteoclo gritando palabras ansiosas para el combate, también con engreído talante. En su escudo aparece un hoplita con todas sus armas que sube los peldaños de una escala pegada a la torre. A este héroe se le presenta Megareo que es hombre humilde con fortuna. Esta característica última es importante a la hora de elegir un guerrero u otro para Eteocles, el que tenga contrastada la fortuna. En estos versos (475 y ss.) el rey comenta uno de los valores más importantes que un auténtico y buen héroe debe tener en mente en cada una de sus acciones de gloria, a la vez que destacan por su precioso significado hondamente humano, que es que la muerte sea la oportunidad que tiene el héroe (el hombre) de devolver a la madre tierra con gratitud lo que le había dado.

---

<sup>120</sup> Anfiarao sabe desde antes de partir a la batalla que la expedición fracasará y que el “morirá” en ella, pero acude igualmente según la tradición más conocida por cumplir la palabra que había dado a Adrasto al casarse con su hermana, la cual consistía en que ante cualquier diferencia que tuvieran, la polémica la decidiría su esposa Erifila. Finalmente determinó que participara en la guerra, tras un soborno que recibió de Polinices, el collar de Harmonía (Grimal, 2008:27-28; García Gual, 2014:31-34).

<sup>121</sup> Vamos a observar como todos los héroes que acuden a las puertas de Tebas son violentos e impíos, a excepción de Anfiarao, como si estuvieran presos del delirio o fueran víctimas de la *ἄτη* de los Labdácidas (Saïd 1978:115-118).



En la cuarta puerta denominada Onca-Atenea se encuentra Hipomedonte dando voces y poseso por Ares, con un escudo de cara factura en el que aparece Tifón que por su boca exhala fuego con el borde del cóncavo escudo lleno de sierpes (este ser primordial era el enemigo de Atenea). Para este espantoso guerrero Eteocles dispone a Hiperbio con aspecto, corazón y armas (pues en su escudo tiene a Zeus invicto, verdadero contrario de Tifón) sin reproche.

En la quinta puerta, que es la de Bóreas, cerca de la tumba del héroe Anfión<sup>122</sup>, está plantado el arcadio<sup>123</sup> Partenopeo, afrentando también a Zeus, hermoso e hijo de Atalanta, con carácter cruel que no disimula, pues lleva en el escudo<sup>124</sup> el mayor insulto para la ciudad que es la carnicera Esfinge, la cual adorna su defensa brillante y en relieve sujeta por clavos. Entre sus garras lleva atrapado a un cadmeo. La arrogancia es tal que no le importa que los tebanos le fijen como blanco de sus flechas y lanzas. Frente a él sitúa Eteocles a Áctor, que la propia imagen tan odiosa para los tebanos le hará mantener fuera de la ciudad la lengua impía y las asesinas acciones del héroe. En la misma obra el coro ya menciona a la odiada *Ker* (Esfinge), v. 775, recordando cuando Edipo la venció y consiguió evitar más muertes en la ciudad. Esquilo no explicita más sobre ella ni siquiera cómo fue ese encuentro o combate, pero en las obras anteriores de la trilogía tendría un lugar destacado, al seguir mostrándola en esta tercera parte como un elemento aun perturbador.

En la sexta puerta llamada Homoloide se encuentra Anfiarao. A este héroe se le trata con mucho respeto, el cual tiene la doble cualidad de adivino y guerrero. En el fragmento de la obra aparece valiente criticando e insultando al asesino, por fama, Tideo, culpándole de ser junto a Polinices el responsable del asalto. A éste último le acusa de haber promovido una gesta criminal e impía contra su familia y su pueblo. Para él mismo vaticina su final, que ya sabía desde antes de partir a la batalla (vv. 587-589). En el escudo de Anfiarao no hay emblema, lo que simboliza la humildad y la virtud del héroe, que es la que da la verdadera gloria limpia de defectos, y se aproxima al verdadero conocimiento que nace de las

---

<sup>122</sup> En este fragmento, en el v. 529, se menciona la tumba de Anfión, hijo de Zeus, cercana a la puerta. Véase *supra*, donde se narra su mito, para extender la información de este importante personaje mítico para la fundación de Tebas.

<sup>123</sup> Esquilo explica que Partenopeo ha acudido al combate como pago por la gratitud que tiene con la tierra argiva al haberle criado con toda excelencia. En este caso el héroe, a pesar de la crueldad que le precede, va a poder adelantar su agradecimiento en vida a la tierra de crianza (terminará haciéndolo al menos dos veces), ya que tras su muerte lo hará como dispone el orden humano (como mencionamos antes por los bellos versos al presentar a Megareo, cf. *supra*).

<sup>124</sup> Naquet (2008:130-132, vol. II) afirma que con Partenopeo y posteriormente con Polinices entramos de la realidad de la guerra extranjera que amenaza a Tebas, al conflicto trágico de la familia de Edipo con sus causas y motivos que desgarran a la ciudad.

acciones y pensamientos nobles. Esquilo añade la cualidad religiosa de la cercanía y mediación de los dioses, como rasgo definitorio a temer como indispensable en la victoria. Para él es el hombre que puede hacer cambiar la balanza de la contienda. Ante Anfiarao Eteocles pone a Lástenes *que viejo de mente tiene fuerza de joven*, para contrarrestar la sabiduría del adivino. El rey conoce de la valía de Anfiarao y que él no es como los otros que incumplen los preceptos de la hospitalidad y actúan con *asébeia*. También sabe de la profecía de Loxias (Apolo) que anuncia que morirá en la batalla.

En la séptima y última puerta (que no se le da nombre como ocurre con otras; realmente Esquilo solo denomina cinco de ellas: Preto, Puerta-Nueva, Onca-Atenea, Bóreas y Homoloide) se encuentra el fuerte Polinices clamando Justicia y llamando a su hermano, para que se encuentre con él. En su escudo se ve a *un guerrero cincelado en oro al que una mujer guía con prudencia*, que es Justicia, y en un letreo del mismo se puede leer: *Haré regresar del exilio a este hombre, que posea su ciudad patria y vuelva a habitar su palacio* (vv. 645-649). El propio Eteocles, como dijimos más arriba, decide hacerle frente, la maldición continúa cumpliendo sus ciclos<sup>125</sup>.

Hasta este momento el texto está centrado, prácticamente, en la exposición de lo observado en la batalla, recreando la angustia y la ferocidad de los hechos, pero es a partir de aquí cuando los acontecimientos se precipitan con las advertencias del coro a Eteocles de que no acuda a la puerta séptima (le dice cómo no cumplir el Destino pero el rey está ya arrebatado por la *ἄτη* que le lleva a actuar al margen de su propio juicio) y con el canto de temor con el que irrumpe después, informando de los sucesos que han llevado a esta situación desesperada a los Labdácidas y a la ciudad.

f) En ese rápido desarrollo de los hechos que se produce en esos momentos adquiere un protagonismo destacado la maldición (*ἀρά*) de Edipo sobre sus hijos, el elemento religioso que más presente está del héroe en la obra—sin contar con los recursos propiamente de Esquilo que son usados en la generalidad de sus tragedias y que se están analizando en la pieza, como la *Δίκη* o la *Μοῖρα*<sup>126</sup>—. Ya sabemos que Edipo está muerto y enterrado (por

---

<sup>125</sup> Vernant (2008:30-31) nos dice que Eteocles al escuchar hablar a su hermano frente a la puerta llamándole y pidiendo Justicia deja de preocuparse por la *pólis* y como *vuelto de otro universo se transforma de nuevo en labdácida, el hombre de la génē sobre la que pesan las mancillas y las maldiciones ancestrales*. Es decir, la maldición le hace otra vez efecto y la *ἄτη* penetra en su mente y enajena su conducta en la dirección de la pelea fraterna.

<sup>126</sup> Esquilo suele retomar una serie de ideas teológicas arcaicas, que presenta en sus obras, dándoles un adecuado tono personal según un plan acorde al argumento o a los personajes que utiliza para desarrollarlo en un determinado sentido con agudeza, conforme a la relación que tiene el hombre con el mundo y los dioses. *Dentro de su arcaica teoría de la religión es fundamental el tema del castigo del soberbio que viola los*

las palabras de Antígona), y que igualmente Yocasta debe yacer en suelo tebano, pero lo que nos llama la atención del texto es que Eteocles en la contienda, en la arenga que multiplica los ánimos de resistencia de los ciudadanos o en sus parlamentos valientes e impostados, no haga una expresión de súplica al sepulcro de su padre o al menos, no decida acercarse al lugar donde está el garante cuerpo sepultado de Edipo. Pensamos que por mucho que la maldición continúe su curso y encuentre su origen en el mancillado héroe, habría una colisión de fuerzas contrarias que al menos debería ser presentada, por un lado la protección y la benevolencia que debería infundir a Tebas como héroe sepultado, y por otro lado, el curso irremediable de la maldición y de los procesos sobrenaturales aun sin satisfacer.

Difícil encuentro que de producirse se debe de desarrollar subrepticamente, pero el caso es que la maldición de Edipo se percibe en el fondo violento que se ha revuelto contra Tebas, como una red tupida de odio y ofuscación, entre la que bien claramente Esquilo hace destacar a las víctimas en el fondo impávido de una correría de espanto de ida y vuelta, al mismo punto posible de salvación en lo sagrado, que junto a la debilidad del coro exasperadamente humana, refulgen, no obstante, fuerzas ganadoras que ruegan a los dioses, a los pies de sus venerandas estatuas, y a la Justicia, que ejecuta sin importarle de qué orden inferior vienen los llantos o las violencias generadoras de caos, sin una articulación medida que sería la forma de cometer la violencia sin soliviantar los resortes divinos que la disponen como válida.

De esta forma, podemos decir que no hay conciliación de fuerzas opuestas sino solo la victoria de *Δίκη*, y he aquí que el coro de nuevo muestra su capacidad de encontrar la verdad antes de que el resultado evidencie las acciones, el coro tiene otra vez la razón en Esquilo, al conformar sus propósitos, miedos y deseos al quehacer previsto de lo divino.

Podemos decir que no nos encontramos con una tragedia de súplica a pesar de utilizar este recurso continuamente el coro, como pueden ser *Las Suplicantes* o *Prometeo Encadenado*<sup>127</sup>, pero hay momentos relevantes al respecto. Las idas y venidas lastimeras

---

*antiguos tabús religiosos* (cf. Rodríguez Adrados 1997:118), como podemos ver en la presentación de los *Siete* que impiamente y con *hýbris* atacan la ciudad, especialmente Polinices que suma además la deshonra de violentar a los de su propia sangre.

<sup>127</sup> En Esquilo encontramos la súplica como elemento religioso fundamental; personajes, héroes o el coro ruegan a los dioses o a otros participantes en momentos donde la elección es limitada o la situación extremadamente difícil. En el *Prometeo* esquileo los personajes secundarios suplican intensamente para que el héroe-dios ceda y pueda evitar el castigo (cf. Rodríguez Adrados, 2010:31, en la *Presentación de Los Siete contra Tebas*, Gredos. Para entender mejor este acto religioso en Grecia, véase: Gould, John, "HIKETEIA", *The Journal of Hellenic Studies* 93, (1973: 74-103); Rodríguez Adrados, *Las tragedias de súplica: Origen, tipología y relaciones internas*. Cuaderno de Estudios Clásicos, SEEC, tomo XXVIII (nº 90), (1986) 27-45 y

de las jóvenes tebanas (del coro) suplicando a las estatuas de los dioses la gracia de la salvación para conservar la libertad (v. gr., v. 116). Este respeto o reverencia que se dirige a un ser determinado por su posición honorable —la cual puede ser por su superioridad<sup>128</sup>, como un dios o un rey, pero también por el estatus especial de protección al que pertenece en esa ambigua concepción griega de reconocer lo que distingue, la diferencia, que perturba por inaprensible o desubicada, como un mendigo o un anciano—unido al pudor o a la modestia del que lo realiza corresponde al término tan complejo como extraordinario del *αἰδώς*.

Esta conducta o este tipo de percepción que se tiene hacia algo o alguien, central en la *shame culture* griega (cf., p. 66, n. 73), forma parte del fundamental acto religioso de la súplica (*ἱκετεία*), la cual debe ser realizada según unas normas precisas<sup>129</sup> que varían dependiendo de las circunstancias dadas y los seres que participan de la misma. Recordemos que no devolver convenientemente la *αἰδώς* recibida podía incurrir en una grave falta de ofensa a los dioses que protegen al suplicante, pudiendo actuar en tal caso la *νέμεσις* divina con fatales consecuencias<sup>130</sup>.

El coro de los *Siete* logra esta disposición de ánimo que debe tener el suplicante con los gestos adecuados para su correcta ejecución, esto es, con humildad, sumisión, acercamiento a un lugar sagrado (si es posible) y con contacto físico con el suplicado o con el objeto sagrado mediador (una estatua, un altar)<sup>131</sup>. Aunque hablemos de estos ejemplos esquíleos tenemos que decir que hay otros autores menos exigentes— si bien sus diferencias son consecuencia de la búsqueda de otras finalidades trágicas— a la hora de que sus personajes pergeñen estas reglas precisas de la *ἱκετεία*, como sucede con Eurípides y algunas de sus obras en donde se transgrede la *αἰδώς* en situaciones de máxima tensión, pudiendo nombrar a Casandra como ejemplo específico<sup>132</sup>.

---

Muñoz Llamosas, V. (2001). “La transgresión de ΑΙΔΩΣ en situaciones de máxima tensión: *Ifigenia, Casandra, Clitemnestra, Polixena y Helena*”. Habis 32, pp. 67-79.

<sup>128</sup> Uno de los momentos de súplica más inolvidables y emotivos de la literatura griega y un ejemplo de *ἱκετεία* en Homero, en la que se produce la devolución del *αἰδώς* por parte del suplicado es la que sucede en el canto XXIV de la *Ilíada*, al final del poema, entre Príamo, rey de Troya, que suplica la devolución del cadáver de su hijo Héctor, y el héroe Aquiles, que le había matado en duelo y ultrajado su cuerpo posteriormente, reteniéndole en su tienda sin permitir devolverlo a la familia para darle sepultura.

<sup>129</sup> Gould, J., *op. cit.* (1973:74-103).

<sup>130</sup> Un buen ejemplo de *αἰδώς* devuelto con gran atención y siguiendo las reglas debidas es el del rey Pelasgo de Argos ante las suplicantes, de la obra de Esquilo con el mismo nombre (*Las Suplicantes*).

<sup>131</sup> Muñoz Llamosas, *op. cit.* (2001:69).

<sup>132</sup> *Ibid.* (2001:74-75). Esta ruptura con el proceso de súplica se puede observar en documentos iconográficos y en fragmentos trágicos, como ocurre con Casandra en una representación plástica (recogida en *LIMC VII/1* p. 967 y *VII/2* p. 685, fig. 202), donde como suplicante transgrede el concepto de *αἰδώς*, mostrando una mirada directa al suplicado, Clitemnestra, sin bajar la cabeza, y dejando al descubierto su pecho al resbalar el

En la tragedia que nos ocupa hay gestos directos de súplica del coro sentándose en los altares, orando a los dioses, veamos: v. 95, “¿Me postraré ante las imágenes de los dioses patrios?; v. 110, “...batallón de doncellas que vienen en súplica...”; vv. 171 y ss., “Escuchad a estas vírgenes. Escuchad con arreglo a justicia nuestras súplicas hechas alzando los brazos.”. Estos ejemplos, entre muchos otros que hay, dejan claro que las plegarias<sup>133</sup> van dirigidas a aquellos que más poder tienen para conseguir el propósito del suplicante en el momento de angustia, que normalmente es salvar la vida o pedir un favor muy especial, que en este caso son los dioses protectores pero también se encaminan a Eteocles, el rey de la ciudad, aunque en este último caso el coro encuentre un héroe más guerrero y problematizado en sus circunstancias que un receptivo personaje consciente de la implicación de lo religioso, dificultando por ello el éxito<sup>134</sup> de la *ικετεία*. Por eso por mucho que la maldición de su padre constriña sus acciones no se muestra consciente de sus consecuencias— como dice su hermana Ismene en el v. 1001: “¡Ay! ¡Estaban presos por la deidad que ciega la mente” (la *Ἄτη*)— encomendando la victoria de la ciudad y su gloria personal sobre todo a sus propias facultades, que no duda en exhibir con franca seguridad. A pesar de ello Eteocles sabe de la carga que conllevan las Erinias de su padre que aun manteniendo su firme carácter y sus férreas acciones se están mostrando poderosas, afectando no solo los destinos de la Casa de Edipo sino los de ciudades enteras y numerosos seres humanos. Y por eso invoca a otros seres poderosos como Zeus o la Tierra para que le gratifiquen con hazañas cercanas a lo imposible o al menos restauren, en algo, la paz perdida o la destrucción que presiente.

---

peplo. Estos efectos desesperados suelen ser inútiles y no logran la inhibición del suplicado. La ruptura del uso convencional del código de conducta puede mostrar gestos extravagantes con el cuerpo o duelos desafiantes con la mirada, como hemos dicho, orillando el auténtico significado del *αἰδώς*, humilde y respetuoso. En el caso que comentábamos de Casandra, ni en Esquilo ni en Eurípides hay petición de *αἰδώς*, porque sabe, como profetisa, de su muerte segura y porque acepta la decisión inapelable de los dioses. La inutilidad del acto, porque no exista la duda que haga pensar en una reciprocidad del *αἰδώς* por parte del suplicado, quiebra su demanda, lo que significa que el entorno coactivo y la desesperanza de que el solicitado complazca la acción, son elementos casi indispensables para desarticular el sentimiento de *αἰδώς*, dando pie a la ruptura de los códigos de conducta del posible suplicante o a la temida reacción verbal de las tan temidas maldiciones.

<sup>133</sup> En las tragedias la plegaria es un elemento principal que suelen realizar todos los personajes y sobre todo el coro, que eleva oraciones por infinitos motivos y en disparidad de situaciones desde su hondura religiosa. En el plano épico tenemos muchos ejemplos, igualmente, que heredaron los demás géneros con héroes que entonan sus plegarias a los dioses, como cuando Aquiles ora a Zeus en la *Iliada*. El profesor Jan N. Bremmer nos recuerda que *estos medios rituales se basaban en una estructura determinada que incluía una invocación, una interpelación y un ruego. Lo que echa en falta es la el sentimiento de gratitud que es sustituido por la expresión de alabanza o de honor. Otras veces las plegarias podían ser cantadas en forma de himnos, que solían dedicarse a un determinado dios como los peanes a Apolo o los ditirambos en honor a Dioniso* (2006:71-72).

<sup>134</sup> Cf. Rodríguez Adrados (1986:33).

El coro en los vv. 720 y ss., confirma el poderoso enemigo que tienen ahora mismo los hijos de Edipo con la destructora Erinis, la cual, dice, “no es semejante a las otras deidades, la muy verdadera profetisa del mal”. La divinidad que no perdona y que tampoco descansa, en busca de esa sangre que calme los nefandos delitos o las causales ofensas que accionaron su venganza, que es la misma que surge cuando se impreca al mal para obtener la justicia<sup>135</sup>. Pero a la vez nos asegura que la maldición de Edipo se está cumpliendo sin pausa, y que surgió por un arrebato incontrolable que nubló su mente. El coro asume que Eteocles y Polinices están siendo arrastrados por la discordia que ha generado la maldición y que no terminará hasta su cumplimiento<sup>136</sup>. En estas palabras corales se nos muestra la

---

<sup>135</sup> Me refiero a la justicia arcaica de la sangre, de la culpa que no se expía sin antes haber sufrido la misma condena violenta e inexcusable del *diente por diente, de la sangre por la sangre*. Este antiguo debate que ya se estaba quedando viejo junto con otros preceptos o costumbres que aun recalcitaban la espléndida democracia ateniense, Esquilo decidió trascenderlo con un acuerdo de intereses entre las arcaicas normas y las nuevas necesidades de reconciliación que reclamaba un pueblo empeñado en la revalorización de los términos sociales y de justicia (preocupación constante del trágico que daría sus frutos en sus obras de madurez intelectual, una vez que definió para sí la finalidad de la Justicia y su más adecuado tratamiento en las relaciones entre los hombres). Este cometido que había decidido superar que se basaba en normas generadoras de violencia o que discriminaban el ambiente positivo de perdón de la democracia y del diálogo marginando la nueva moral, o mejor dicho, la nueva mentalidad social en alerta reprobación del valor con jerarquía caduca por inútilmente cívico, lo llevó a cabo en la Orestíada u Orestía. Y esto lo hizo una vez que había utilizado el vigor religioso arcaico de los poderes subterráneos y oscuros de estas divinidades de la venganza y el pavor en sus obras, como recordatorios del inmenso poder del orden cósmico y la Justicia— como hemos visto en estos versos—; de tal manera que en el final de *Las Euménides*, la última obra de la trilogía, atribuye a la diosa Atenea un rasgo característico del gobierno ateniense, basado en los principios de jurisdicción de los jueces populares en el juicio que se celebra por el crimen de Orestes. *Se trataba de determinar qué era más condenable, si el acto de asesinar a un marido o el hecho de que un hijo asesinara a su madre* (Iriarte, 1996:13). En la tragedia, Orestes se había refugiado en Atenas por el crimen de su madre, Clitemnestra, perseguido por las Erinias de está. Pero antes, las deidades subterráneas habían exigido a Apolo que no se protegiera al criminal, que había implorado el perdón en Delfos y el dios le había amparado. En el juicio, ante Atenea exponen sus antiguas razones que justifican el castigo a los crímenes de sangre, pero finalmente Atenea disuelve el empate del tribunal y vota a favor de absolver a Orestes, con ello había decidido priorizar los derechos del varón sobre los de la mujer, justificando, de alguna forma, la venganza del hijo de Agammenón sobre su madre que había asesinado a su padre. Pero lo más importante es que con este hecho se había fundado el tribunal del Areópago que mantendría el imperio de la nueva ley. Con esta decisión se consigue cerrar la cadena de muertes y venganzas, y de esta forma, las terribles Erinias cambian de papel y aceptan convertirse en las benévolas y fecundas Euménides que recibirán un nuevo culto y honores en Atenas, protegiendo a la ciudad que las venera. La obra significaba otro y fundamental paso para consolidar la democracia ateniense a través de los textos de los autores más respetados, que daban por buenos los necesarios cambios políticos, como en este caso concreto las reformas radicales del Areópago por Efiltes (cf. Easterling y Knox, 1990:313).

<sup>136</sup> Hay unos versos (814-819) del mensajero que traerá la noticia de la muerte de Eteocles y Polinices que resume la parte humana de la tragedia en su desesperada realidad. Cuando dice que al final han conseguido repartir las posesiones y las tierras de su padre según la maldición de éste: “... se repartieron...la plena posesión de los bienes: tendrán la tierra que en la tumba reciban”. En ese instante ya se han acabado las luchas y la codicia ha conseguido repartir el reino que no es más que la tierra que reciban cada uno para su propia tumba. Este fragmento que condensa de alguna forma el sentido de la tragedia y también el fin cumplido de la maldición de Edipo, podemos asociarlo con un pequeño relato de Tolstoi que en su apariencia anacrónica (pero ejemplo de la influencia clásica) nos revela, sin embargo, un mismo sentido, la desmesura, la falta de medida humana. En este cuento moderno vemos como la codicia de un *mujik*, la de un campesino ruso por acaparar una inmensa cantidad de tierra de siembra en una apuesta le provocará la pérdida de su vida, con un final exacto a este fragmento esquileo. El fruto de una lucha fratricida por un reino o la

fuerza destructora de la maldición de Edipo que marca uno de los componentes fundamentales y característicos de su profunda religiosidad una vez muerto, en confrontación, como dijimos (cf., *supra*), con su aspecto benefactor que reposa en su tumba de héroe y que difunde protección.

Una vez que la maldición de Edipo se ha consumado en el duelo fratricida, el mensajero notificará la muerte de los hermanos y se producirá la entrada de Antígona e Ismene, con su diálogo de tristeza por la muerte de los héroes junto con la preocupación de poder enterrar a sus hermanos tras el decreto del Consejo del Pueblo que negaba la sepultura a Polinices. Hay un enfrentamiento entre Antígona y el heraldo encargado de informar la decisión popular<sup>137</sup>. Al final el coro se dividirá entre las muchachas que acompañen a Antígona a enterrar a Polinices y las jóvenes que vayan con Ismene a sepultar a Eteocles. La última intervención es del semicoro segundo que confirma la salvación de Tebas gracias a las deidades, al poder de Zeus y a Eteocles, a quien, al parecer, terminó alentando la Justicia.

### 5.1.3. La importancia del coro y su relación con los demás personajes.

En el apartado anterior hemos analizado algunas de las características fundamentales del coro y de sus intervenciones destacadas en esta tragedia, pero por su importancia especial en Esquilo y, en esta obra en concreto, vamos a destacar algunos de sus puntos más relevantes con respecto a su función y a la relación que mantiene con otros personajes.

Al margen de las ocasiones en las que hemos podido encontrar en la obra matices o referencias expresas a la religiosidad de Edipo y de su familia a través de las acciones, los diálogos, las consecuencias o los resultados— los cuales engloban un acercamiento al poder sobrenatural inmerso en estos personajes y en sus situaciones en la tragedia—, cabe analizar con más meticulosidad las intervenciones del coro, que nos van a aportar connotaciones absolutamente relevantes como personaje destacado en el arte esquiléo dentro de su marcada vinculación con el arcaísmo trágico.

---

recompensa por la desmesurada imaginación que surge del excesivo afán por tenerlo todo, solo puede acabar con la ganancia de un puñado de tierra con el que otros te entierren (cf. *¿Cuánta tierra necesita un hombre?* Lev Tolstói. *Relatos*. Alba Editorial, 2006, pp. 290-306).

<sup>137</sup> Hay eruditos que creen que los fragmentos de las hermanas han sido interpolados y que la obra original terminaba con los lamentos del coro por los muertos (cf., *op. cit.*, 1990:316; Lesky, 1985:277).

Las tragedias de Esquilo están muy consolidadas en la estremecedora belleza de los coros de la que surgen constantemente alusiones en honor a los dioses, a su poder turbador, y a la vez, indagan sobre la naturaleza, profundamente inestable y sombría, de la condición humana. Estaríamos en la tragedia, como dice el profesor Adrados<sup>138</sup>, en donde la relevancia coral es destacadísima, ante el fenómeno casi místico de la mimesis, en donde este género aborda temas ampliados del mito cargados de pensamiento religioso y humano. Y en este sentido la poesía de Esquilo es modélica, al darle la fuerza arcaica y original con sus danzas y cantos al coro mimético de la tragedia ateniense.

Encontramos en Esquilo, por lo tanto, una asimilación perfecta de la naturaleza de la tragedia al conferir un contenido religioso, poético y filosófico a los grandes temas que utiliza el drama, como son: el poder, la grandeza de los héroes con sus caídas irremediables, las relaciones entre los hombres y las mujeres, la apreciación de la justicia humana en contraste con la verdadera Justicia divina, el acontecer de la vida con sus realidades, sombras y espejismos insondables, y algunos otros asuntos que someten a juicio o a sorpresa los resultados de los hechos que no son realmente cognoscibles para el ser humano, aunque éste crea convertirlos en rutina. Y entre todos estos temas los misterios religiosos de Edipo son motivos perfectos que han tenido en el arte de Esquilo un añadido majestuoso excelente a la perpleja suerte labdácida.

Como estamos viendo la importancia de hacer representar en la tragedia una voz que integre al pueblo pero que se comporte con una acusada predisposición al bien, lo piadoso y lo justo— sin olvidar la reconditez propia del coro en su tono y palabras—, es una tarea que obliga al creador a someterse a las mejores habilidades de la poesía, la técnica formal y el contenido ideológico, por otra parte hartamente complejo y que prevalecía en Atenas a finales del siglo VI y comienzos del V (que es cuando nuestro autor recibe su esmerada y difícil educación griega plagada de nuevas causas y quebradas formas antiguas de entendimiento y de vida).

El coro en Esquilo es habitualmente el pueblo que expresa en sus intervenciones las preocupaciones y las posibles soluciones a los conflictos. Con un marcado carácter religioso, acude con sus oraciones y súplicas a los poderes divinos que resultan venturosos para las partes frágiles de la sociedad que desean la paz y la justicia. Pero la angustia por la resolución puede llegar a ser tan apremiante como desconsoladora, y a veces, la falta de

---

<sup>138</sup> Cf. Rodríguez Adrados, en la presentación de *Los Siete contra Tebas*, Gredos, 2010, pp. 9-10.



acomodo, provoca una plegaria honda y reiterada que estremece no solo al público al que va dirigido— y que en un asombroso contraste especular se intuye tras las máscaras y danzas del coro en una mueca de tristeza—, sino a los personajes que le acompañan en la suerte incierta, como ocurre con esta obra, donde Eteocles percibe el miedo por los cantos del coro y le ordena recatar el lastimoso círculo de oraciones.

El coro, como parte preponderante e implicada en la acción, tiene un número muy alto de versos en la obra, ya que es a este personaje grupal al que más le concierne el resultado de lo que sucede, y la marcha de los acontecimientos modifican lo que expresa y la intensidad con que lo hace. Al margen de este gran interés por lo que ocurre el coro normalmente no tiene mucha capacidad de reacción y su papel destaca por los parlamentos o apuntes críticos que comparte. Su expresividad emotiva e intuitiva representa el estado de la cuestión principal que se contempla en la obra en sus consecuencias directas, y así, se muestra en *Los Siete contra Tebas*, características sobresalientes que acompañan al coro en su función, podríamos decir, de perfecto espectador de la realidad que acontece en su entorno, a veces incluso sin un equilibrio dominante que obture el primer impulso. Pero junto a esta totalidad de facultades primarias en plenitud podemos observar también, una profunda capacidad del coro en el análisis de la existencia vital y de los conflictos que arredran a los personajes, consiguiendo complementar con sus pensamientos y palabras las acciones trágicas de los demás participantes del enredo, en una unión que otorga al drama ciertas características evocativas y misteriosas, que se intensifican aún más con las habituales danzas, el vestuario, los gestos o las plegarias que acompañan a la ya de por sí impresionante voz de los cantos corales.

Esta vinculación del coro con el héroe que se da en esta obra no siempre fue tan notoriamente utilizada, y el coro fue perdiendo este carácter central en la tragedia a pesar de seguir manteniéndose como elemento dramático, y esa unión estrecha con los principales protagonistas fue perdiendo fuerza cuanto más se modernizaba en estructura y contenido el género, llegando convertirse con el tiempo en algo casi ornamental, como en algunas tragedias de Eurípides<sup>139</sup>(cf., Romilly, 2011:31-32). Pero antes de este desfallecimiento de los cantos corales encontramos en las obras esquiléas, y en otras de Sófocles y Eurípides, la magnificencia de la lírica unida a la filosofía y el pensamiento más

---

<sup>139</sup> Nietzsche en su obra *El nacimiento de la tragedia* le señala como uno de los principales culpables de la decadencia y muerte de la tragedia junto a Sócrates. El ensayo está repleto de alusiones a estos dos personajes pero puede verse, por ejemplo, el capítulo XVII.

recóndito, en un compuesto lleno de solemnidad y de verdad. Aun en esta obra vemos cómo el gran héroe, Eteocles, concentrado por la gravedad antológica de su inestable existencia atrapada sin remedio a la famosa Casa de los Labdácidas, escucha y se debate internamente por esas palabras del coro, que en su vínculo con su sentido arcano y popular, le reserva sus pensamientos para contrastar sus conclusiones y lamentos, en una lucha todavía pujante por no descreer de la gran conciencia trágica coral, que él mismo empezará a sustraer para sí, agrandando con sus acciones la renovada esencia de la tragedia con la nacida conciencia del héroe, que generará su propia reflexión y aceptará su destino al conocer la realidad.

#### 5.1.4. Esquilo y su concepción religiosa en la tragedia.

El argumento de *Los Siete contra Tebas* hemos visto que puede encuadrarse en ese conflicto tan esquileo de lo justo o injusto, sin una concreción exacta de dónde se encuentra el término de lo correcto entre las posiciones a dirimir, pues se presentan las situaciones sin una determinación clara o, incluso diríamos, cambiante, o con elementos compuestos de aciertos y errores.

Entre Eteocles y Polinices, en ocasiones, parece que el rey de Tebas encuentra una tendencia más honrosa en sus acciones (como la defensa de los inocentes ciudadanos) dentro de su difícil posición de ser miembro de los Labdácidas, con las equivocaciones y turbaciones que sabemos que tienen sus miembros, pero cuando pensamos decantarnos entre una postura u otra, Esquilo nos presenta la motivación de una acción, el porqué de un acontecer que apreciábamos oscuro o sin sentido, o nos advierte de la dificultad de encontrar una verdad (siempre y cuando ésta esté al margen del marco divino, de Zeus, por supuesto, ya que en este caso el mero origen de la verdad la hace auténtica, y ya no depende de la intuición humana sino que “es” en esencia y sin discusión, con efectos seguros entre órdenes inferiores y superiores) en sucesos llenos de sospecha alienable o con una sensación transcendente, que se nos escapa cuando la enjuiciamos como hombres.

Tal caso lo encontramos en esta tragedia, por ejemplo, con toda la problemática que surge de la prohibición de enterrar a Polinices. En esta *aporística* situación de mediar entre las posiciones esencialmente intolerables que pugnan entre cumplir la ley popular o la de sepultar a un muerto, se debe reaccionar, más bien, con vías alternativas, y elegir aquella

que nos encauce, si queremos comprenderla, en los parámetros de la religión<sup>140</sup>, bajo los ojos del crédulo que le vale una súplica para confortar la duda (que podrá ser premiado por su correcto posicionamiento y reconvenido por su despistada causa piadosa) o del creyente que encara el dilema con la solución prestablecida del dios, y que tarde o temprano, deberá ser dispensado de su petición por cumplir los honores y los deberes con las deidades. Cualquiera de estas dos posiciones revelará más (según la visión de Esquilo) del suceso controvertiblemente religioso, que el que confíe exclusivamente en la desmesura de su genio o en la limitación de su razón humana, sin la presencia efectiva y suprema— es decir, que actúa con distancia, con una intención secundaria o indiferente para los intereses humanos— del dios.

Estas posiciones que se acercan más a las soluciones de los dilemas de transcendencia religiosa que plantea Esquilo, suelen ser las expresadas o defendidas por el coro, con excepciones notables como el caso de Antígona en esta pieza, que marca un preámbulo evidente de la obra homónima de Sófocles.

Como vemos, Esquilo es el poeta de la religión, de lo más justo, y es Zeus el que ostenta en ese aspecto la batuta de quien no duda en castigar aquello que no le marque su patrón cósmico e inflexible. Tiene medios para ello, por ejemplo, facultades que no puede ni imaginar la raza de los mortales, divinidades insaciables capaces de reordenar un quebrado límite y fuerzas con poderes sobrenaturales que dirigen esos imperturbables designios que ni el tronante dios se molesta perturbar en balde o por capricho, ni siquiera para salvar a su querido hijo Sarpedón muerto en batalla en Troya (*Μοῖρα*). Sin embargo, a veces el hombre surca con su débil inconsistencia la plena armonía establecida y traspasa su mensura sembrando un pequeño caos prontamente restituido, lo que le provoca las infinitas calamidades y sufrimientos, el *páthos*, pero a la vez, le otorga la libertad que le hace humano, la pequeña realidad autónoma de su voluntad localmente reducida a su orden mortal, apocado a lo mínimo si fuera un dios quien lo viviera ( y cuando nosotros soñamos serlo o enajenados creemos sentirnos divinos, sofocamos en penas al solo entender sentirlo sin serlo) pero gigantesco, creativo, infinitamente mejorable si es un humano el que se aventura por ese dolor y conocimiento.

---

<sup>140</sup> No hay que olvidar que el teatro griego es eminentemente religioso y que su interpretación no puede olvidar este rumbo que ya viene prefijado por el trágico, aunque desde luego no es la única perspectiva que hay que tener en cuenta dentro del complejo género en el que está construido.

En esta finitud es Esquilo el que se siente comprometido con su *raza* de mortales, con los humanos que aprenden y sufren necesitando al sabio, al poeta que les incite a la concordia, a la moderación y a la justicia perenne. Y en su teológica idea nos calma con el poder del conocimiento, sabiendo que primero es necesario errar y luego ser castigado, para que en ese revivir lo sucedido y reconocer las equivocaciones, conseguir aprender a reconocerse en la ignorancia y dar el paso a saber algo. En ese *πάθει μάθος* que identifica la obra de Esquilo, la tragedia asume una de sus principales enseñanzas.

Ya Aristóteles, en su *Poética*, afirmaba que había varios elementos que constituían el esquema trágico paradigmático, y que al analizarlos, entiendo, que serían el recorrido del *páthos* del héroe antes de pasar a la siguiente fase de aprendizaje, pero que a la vez se considerarían ineludibles para el proceso, es decir, la *ἀμαρτία* (la falta, sobre todo por *áгноia*, ignorancia, cf. *Poética*, 1453a 8-10 y 1453a 15-16), la *περιπέτεια* (catástrofe o cambio de la acción en sentido contrario, cf. *Ibid.* 1452a 22-23), la *ἀναγνώρισις* (reconocimiento, cf. *Op cit.* 1452a 30-1452b 13) y el *πάθος πράξις* (el lance patético, que es una acción destructora o dolorosa como las heridas, los tormentos, cf. *Ibid.* 1452b 10-13).

Junto a esa promesa de aprender con el sufrimiento Esquilo está preocupado por la Justicia (*Δίκη*), la cual nos va a aproximar, bien entendida, a la parte o porción (*Μοῖρα*) que todo hombre debe asumir como disfrute y límite según la naturaleza y lo establecido previamente para ese sujeto, aunque a veces, el prever el marco de acción se antoja más difícil de lo pensado, y desde luego totalmente decisivo. Esto puede parecer abrumador, ya que los límites de una existencia están fijados en todas las parcelas, desde la gloria que se puede obtener a las miserias y alegrías que se podrán vivir. La *Δίκη* de Zeus debe ser respetada y la *hýbris* auto-complaciente del hombre es el motivo más recurrente en el drama para iniciar una cadena expeditiva de castigos ante los agravios, las impunes violencias y los impíos desmanes.

Pero la duración de una vida es uno de los significados más importantes que ha tenido la *Μοῖρα* desde Homero, dispensando el tiempo y el momento oportuno de cada muerte, que ni siquiera Zeus se atreve a modificar aunque su voluntad le llame a hacerlo por mor de no alterar el orden cósmico del que se beneficia (recordemos que es él quien en esta situación determinada gobierna sobre los diferentes órdenes).

Con lo que hemos visto hasta ahora podemos afirmar, junto al profesor Wilhelm Nestle (1981:93), que Esquilo *tiene la convicción de la sublimidad moral de los dioses y se esfuerza en eliminar todos los rasgos impuros de las divinidades* (aspecto que le vincula con la poesía de Píndaro, otro genial poeta con ideas religiosas y de excelencia—*areté*— parecidas en algunos puntos, en otros temas se distancian bastante, sobre todo en la faceta democrática del trágico). Y especialmente de Zeus, el baluarte de la armonía del mundo, el que gobierna sabiamente la vida determinando lo que debe triunfar, aunque dejando un resquicio individual al hombre para poder actuar, con la consiguiente rectificación, si el orden primordial lo establece. La predisposición del ser humano para actuar es orientada por todas las medidas sobrenaturales y de Destino que ostenta lo divino. El acontecer subyuga al hombre en sus decisiones sobre lo que es el mal y lo que es el bien, en una insondable lógica cósmica, en el sentido de Justicia divina universal que rige los órdenes jerarquizados e interconectados en diferente gravedad. En esta coyuntura aparentemente solitaria del ser humano —Esquilo considera que la sociedad ampara al hombre y lo divino le ofrece resoluciones y directrices orientadoras— es posible encontrar fundamentos protectores que le sirvan para una comprensión moderada del medio interno en relación con lo externo, o con aquello que es intratable humanamente, por descomedido. La independencia de acción así vista puede que no sea tal, para que pueda ser suficiente o adquiriera un rango autónomo real, pero el simple hecho de que se le otorgue al héroe la conciencia trágica (cf., *supra*) le permite ofrecerse más alternativas que las proyectadas con la supremacía original del coro, cuando dependía de un entramado que evitaba su acción múltiple. Con este cambio, el héroe es capaz de generar más acciones haciendo de la tragedia una elaboración con progresión argumentativa, a la par que crece su conciencia hacia la realidad de los hechos, pero como sabemos, de esta forma la esencia coral queda mermada, lo que representa a la vez una pérdida sustancial de la significación original de la tragedia.

“¿Hasta dónde llega la libertad del hombre?”, “¿cuáles son los planes de Zeus?”, “¿qué decido yo y qué es imposible que trame con mis propios recursos humanos?”. Estas son algunas preguntas que hemos intentado contestar en alguna medida sobre lo que Esquilo nos deja entrever en sus textos, pero todavía podemos profundizar un poco más con un par de ideas antes de cerrar este punto y pasar al modelo paradigmático de Edipo con Sófocles.

Esquilo es un autor, por lo que hemos observado, con un concepto moderno de los dioses, y en eso estamos de nuevo de acuerdo con el profesor Adrados<sup>141</sup>, ya que sublima a Zeus, omnipotente divinidad, alejándose del concepto diseñado por los filósofos jonios al darle una identidad, aunque ésta fuera sobrenatural, y no se acerca a ese concepto panteísta físico tendente a una dispersión indeterminada (*ápeiron*) que propugnaban autores como Anaximandro que heredaron luego en sus conceptos los *modernos* filósofos, como Jenófanes o Heráclito con una crítica religiosa menos velada (especialmente el primero).

Igualmente se va alejando de los dioses primordiales (recordemos el cambio que opera en las Erinias convirtiéndolas en la Euménides), pero esto no quiere decir que los resortes arcaicos que enlazan con los hombres hayan quedado completamente marginados, seguirá usándolos cuando le sea fructuoso. Zeus, máxima divinidad y vástago del antiguo y poderoso dios Cronos, le configura con un liderazgo indiscutiblemente divino. Acepta sin reservas el protagonismo del joven Zeus en la nueva ordenación genealógica del conjunto religioso de los numerosos dioses. Un orden creado por Zeus mediante la asimilación de potencias como la divinidad Metis que le atribuye una inteligencia creativa y profunda. En el mito engulle a su primera esposa (o amante) para asegurarse ser el único que ejerce el poder en el cosmos bajo los principios del entendimiento que dispensa todo acierto y sustenta todo el conocimiento superior, marginando toda posibilidad de engendrar en la inteligentísima Metis un ser que le dispute su poder<sup>142</sup>. De esta forma, en ese símbolo repetible y evolutivo que es el mito, fue él mismo el que dio a luz por la cabeza, ayudado

---

<sup>141</sup> Rodríguez Adrados (1993: 37-48).

<sup>142</sup> No es la única vez que Zeus debió de tener cuidado con la compañera con la que sufría deseos de lecho. De Tetis, futura madre de Aquiles, fue advertido por un oráculo de Temis, de no recoger el fruto del mismo árbol copulativo con la diosa, con el fin de evitar la existencia de una potencia incontrolable con esa juntura, la cual pudiera rebasar los límites prudentes y desarmonizar lo ya reglado, que incluso el padre de los hombres y de los dioses debía admitir como aceptable y seguro. Otras fuentes informan que el oráculo provenía de Prometeo, como en la obra atribuida a Esquilo, *Prometeo Encadenado*. De esta forma tanto Zeus como su poderoso hermano Posidón, cesaron en su disputa para hacerse con la hermosa nereida, casándose ésta posteriormente con Peleo y pariendo al ejemplar héroe homérico Aquiles. En este caso, hay una muestra clara de las reglas especulares que valen tanto para el orden humano como para el divino, donde se yuxtaponen situaciones anómalas sobre convenciones estables acordadas, suponiendo una alteración grave de la línea vital individual y social del afectado. Aquí es Tetis quien debe asumir esa imposibilidad de matrimonio con un igual perteneciente a su esfera divina, frustrando su proyección de madre de dioses y vida superior por estirpe. Este trastorno se verá desarrollado en su propio mito con las continuas disputas con su marido mortal, como también, por ejemplo, en sus permanentes intentos obsesivos de convertir a sus hijos tenidos con Peleo en inmortales (el relato del talón de Aquiles y la laguna Estigia es uno más). Por supuesto, el matrimonio termina rompiéndose por la incompatibilidad esencial de los misterios naturales que les separan. Otro caso que revela esa alteración del orden social e individual de un personaje mítico fundamental por su relación con un ser de otra esfera, en este caso el contrario es un dios siendo ella una mortal, es Casandra, que vio alterado todo su curso vital en las principales facetas de mujer griega, frustrando su papel de mujer casada, siendo además víctima de violencia sexual y también por sufrir la irrelevancia pública al no ser creída como adivina de Apolo, aun diciendo la verdad profética, como castigo del dios.

por Hefesto, a su querida hija Atenea. Esto es lo que subyuga la imaginación potente de Esquilo, el que un dios se genere de la inteligencia, siga buscando la inteligencia y dé a luz por sí mismo a la diosa de la sabiduría y las artes. Parece ser un magnífico dios que puede lograr actuar con la elevada *Δίκη* y por eso considera a Zeus el único en poder controlar un cosmos tan caótico y violento como este, gracias a su enorme comprensión de la verdad (*ἀλήθεια*) y su actitud justa y férrea, que toda la colección de mitos le dispensan.

Pero ante este conjunto de virtudes con las que estamos colmando al Zeus de Esquilo es posible que nos preguntemos si en algún caso puede utilizar un tipo de dios o un precepto divino que sea más riguroso que en las ocasiones que llamaríamos de normalidad griega, por ejemplo, ante una situación en la que interviniera un no griego, un bárbaro. En este caso debemos decir que tenemos un caso concreto para poder contestar, la tragedia de *Los Persas*, y no vemos, en un análisis superficial, una diferencia notable de tratamiento, sino más bien cercano a lo homogéneo, haciendo que los personajes, sobre todo la sombra de Darío, se comporten con la nobleza necesaria acorde al rango que ostentan o la representación que se les atribuye, en este caso de rey de un imperio. Pero nos surgen ciertas dudas todavía, ya que en algunos casos nos inspira cierta incredulidad esta postura demasiado compasiva, al recordar que estamos ante unos monarcas que invaden grandes parcelas de la libertad de su pueblo y sin duda se comportan con cierto nivel de despotismo, y, sobre todo, fueron los enemigos más peligrosos de los griegos, por lo que debemos de profundizar un poco más en la visión de Esquilo.

Vemos que Esquilo trata a los persas sin un ciego revanchismo, eso sí, recuerda en la pieza los motivos de su caída (*hýbris*)<sup>143</sup> y las consecuencias terribles que sufren por ello. Han sido impíos con la tierra griega, con su sagrada naturaleza (tras pasar por el estrecho de Hele de forma artificial quebrantando el mar sobre un puente formado por barcos atados, vv. 65-74, perdiendo el respeto a las aguas del mar, vv. 110-114), con sus dioses y crueles con sus habitantes. Pero lo que puede anunciar algún cambio en el grado de fuerza a la hora de ejecutar la justicia de los dioses en la tragedia, no parece ser el componente de bárbaro o enemigo, en el caso de Esquilo, sino el nivel tan alto de desmesura y de poder

---

<sup>143</sup> La conducta impregnada de *hýbris* (*ὑβρις*) conlleva aparejada irremediablemente una acción anti-naturaleza humana porque viola la *Δίκη*, (cf., Mercedes Vílchez, 1999:237-242) y normalmente va aparejada con personajes inmersos en un círculo de poder (*κράτος*), y en este caso, el del Imperio persa y sus monarcas es evidente. El extralimitarse más allá de su naturaleza es proporcional al poder adquirido, de ahí el miedo de Esquilo en conseguir poner coto al poder real. Pero esto es en los parámetros de la mentalidad esquílea, sin embargo, en Homero el límite del poder está en la *φύσις*, en la propia naturaleza del ser que es de donde surge, como sucede con Aquiles o Agammenón. Véase también Saïd (1978:108-110), donde relaciona la *ἄτη* a la *ὑβρις*, en una unión casi causal, *como la fruta y la flor*, en este caso de Jerjes (*Los Persas*, vv. 821-822).

exhibido para desempeñar un plan individual (el de Jerjes) en un desequilibrio de fuerzas y con un comportamiento infame, sin estimación alguna del lugar que ocupa un solo ser en el proyecto divino, que bien claramente se muestra separado en niveles estanco y particulares. Y por eso Zeus actúa a través de los recursos y de sus poderes sobrenaturales que son muchos, y por no tener necesidad de ser identificado por los persas opera con medios despersonalizados (*ἀλάστωρ*) o incluso con el engaño. En los vv. 94 y ss. tenemos la advertencia del coro de que aparecerá el engaño y de la *ἄτη* cuando el hombre mortal deba ser castigado<sup>144</sup>. Vemos cómo *la racionalización esquílea se superpone a la concepción premoral* (Vílchez, 1976:240-241) en esta obra, pero que no deja de ser el mismo tipo de pensamiento que asume Esquilo en la generalidad de sus textos. La insensatez, el intento de desprendimiento de la esencia del hombre termina por ofuscar al héroe provocando el error, y el dios solo tiene que enajenar su mente para mostrarle lo desvalido de su acción.

La *hýbris* tiene una contrapartida, como cada paso indebido del hombre tiene una respuesta casi automatizada del orden divino para su restauración ideal. Puede parecer en un primer instante una explicación inadecuada o fácil para un pensador del nivel de Esquilo, pero hay que decir aquí que este recurso es solamente el principio sobre el que se va a basar toda una teología elaborada y solemne, reflejada en sus escritos, con respuestas profundas — como hemos estado analizando— que su maravilloso arte poético y compositivo no deja de multiplicar en su hondo secreto.

Pero dentro de ese universo moralizado del que gusta extraer respuestas Esquilo, la famosa envidia de los dioses (*φθόνος*)<sup>145</sup> por los felices avatares de los humanos no tiene cabida. Las deidades suelen mostrar su indiferencia hacia los hombres en la mayoría de las ocasiones y solo intervienen en ese bajo orden por simpatía hacia un héroe o heroína, cuando una causa es de su agrado o cuando tiene que revertir una situación descomedida o injusta. Para Esquilo el héroe no es originalmente injusto, sino que comete una falta en un momento de total incertidumbre y son los dioses quienes saben de la equivocación y

---

<sup>144</sup> La profesora Vílchez (1976:233-242) nos recuerda que junto al engaño de un dios puede encontrarse la *ἄτη* como fuerza exterior que arrastra enteramente a un hombre, con características demoníacas, en una decisión exclusivamente tomada por un dios que a ojos humanos se explica como la arbitrariedad divina.

<sup>145</sup> El *φθόνος* (*phthónos*) de los dioses es ajeno a *la cultura de vergüenza* en su concepto de represalia por envidia del éxito humano, según nos refiere Dodds (2010:41 y ss.), no tiene importancia para los héroes de Homero en la *Ilíada* (otra apreciación matizada se puede hacer de la *Odisea*), pero *a finales de la Época Arcaica y a principios de la Época Clásica se convierte esa idea en una amenaza opresiva, en fuente o expresión de una angustia religiosa* (como en Esquilo, Solón o Heródoto). Esta amenaza divina actuaba a través del *ἀλάστωρ*. En autores como Esquilo el *φθόνος se moralizó interpretándolo como némesis* (*νέμεσις*, “desaprobación pública”, Dodds, *op. cit.*, p. 37, n. 109), *en una tendencia a transformar lo sobrenatural en general, y a Zeus en particular, en un agente de justicia*.



someten al errado al castigo. En estos casos el héroe no pierde toda su honradez, al incorporar el trágico la ignorancia en la actuación de los hombres, hay una posible escapatoria (no en todos los casos) al verdadero mal que destruiría del todo al hombre. Sea porque Zeus actúe a veces con poderosas herramientas u oscuros seres indeterminados muy poderosos como el *ἀλάστωρ* (genio vengador del crimen<sup>146</sup>, el que envía a Jerjes v. gr. v. 354, *Los Persas*) o porque haya fuerzas o divinidades independientes de los dioses inteligentes como las Erinias, el hecho es que se produce un reajuste en el actuar conflictivo del hombre en su mismo orden, que suele interrumpir, a la vez, el ciclo general que se ha establecido a niveles superiores, que por eso actúan. La diferencia suele venir cuando la acción humana punible se apoye en algún momento en un precepto divino que la sostenga o ampare, o por el contrario, no haya defensa de ningún dios, lo que producirá en ese caso la intervención de la fuerza inexpresable o indeterminada como el *ἀλάστωρ*<sup>147</sup>.

Pero ninguna fuerza de castigo puede actuar sin el consentimiento, al menos tácito, de los dioses justos griegos (mantenemos al margen, por su específica problemática, el poder indeleble y distribuidor de la *Μοῖρα*, que por otra parte se ha hablado muy brevemente de ella más arriba), y así, el *alástor* (*ἀλάστωρ*) actúa ante la impiedad mayor o ante la *hýbris* del bárbaro, que multiplica en su ignorancia el error común (pero no simplemente por extranjero). Esta excepcionalidad puede surgir porque no hay alternativa, como sin embargo sí se ofrece a la acción de un griego, posiblemente porque su vinculación con sus propios dioses es más fuerte y no necesita un castigo más fulminante o menos *dialógico*, entiéndase dentro del dilema interior al que se enfrenta el héroe griego ofreciendo diferentes opciones en la aporía asociada a la acción. La alternativa no suple o aminora el error sino que postula la capacidad de elección del héroe. El oscuro dilema sigue vigente pero en una conciencia libre para equivocarse. El resorte divino para aniquilar al hombre griego ante situaciones de castigo ofrece así cierta ventaja compensatoria, por paradójica que parezca, frente al arma expedita arrojada sobre el bárbaro, que hace que su incomprensión del elevado sentido de los preceptos divinos griegos alterados justifique su uso, quedando incluso marginada la ocasional notoria crueldad de lo divino, previsión justa amparada bajo la subversión del indiferente persa que violenta el orden cósmico ignorándolo.

---

<sup>146</sup> Cf., Burkert (2007:245).

<sup>147</sup> Para profundizar más en este matiz del castigo divino y en sus diferencias véase Rodríguez Adrados (1962:29-32).

La dicotomía problemática ante la que se enfrenta el héroe resulta ampliada en Esquilo al sumar a esa aporía irresoluble por el entendimiento humano, la división de posibilidades o alternativas susceptibles de ser elegidas que ofrece lo divino. En este caso las posturas son diferentes y están representadas o por los dioses que Esquilo presume (estima) superiores como Apolo, o por los dioses más vehementes e incomprensibles por su primitiva concepción como las Erinias. Para Esquilo hay preceptos que vienen de determinados dioses que son más importantes, que son más elevados que otros principios divinos.

Y por último, cabe preguntarse si existe en Esquilo una evolución de Zeus en lo relativo a su función de ser justo. Podría contestarse que sí, pues hay un replanteamiento de la Justicia indagando su función y resultados cuando se trasciende la actuación humana y se experimenta con un sujeto divino, es decir, hay obras en las que Esquilo no alterna la acción entre la esfera humana y la divina (*Prometeo Encadenado*), sino que fija su atención o sitúa el drama exclusivamente en el mundo superior, al margen de las consecuencias que puedan tener esas acciones en el mundo inferior posteriormente. Pero esto nos llevaría por otros rumbos, lo que demuestra el complejo y maravilloso mundo teológico esquileo.

5.1.5. Una interpretación de la trilogía edípica de Esquilo según los fragmentos y testimonios conservados.

La pérdida de las otras obras que formaban la trilogía de Esquilo sobre los Labdácidas es evidente que nos aleja de una interpretación razonable del conjunto de las piezas, e incluso puede acarrear que determinados detalles de *Los Siete* sean mal entendidos o pasados por alto. Imaginamos que al ser una secuencia de acontecimientos repartidos entre varias generaciones la relación de hechos y pormenores deberían haber seguido cierto curso lógico dentro del conjunto de la trilogía, como en una acción en tres partes. Por eso mismo, al disponer de la última obra podemos intentar acercarnos al tono que Esquilo siguió en las otras dos anteriores, e incluso puede ayudarnos, por esa natural clausura de asuntos previamente abiertos que produce el fin del ciclo, a entrever algún rasgo inédito o alguna información relevante de esas piezas perdidas.

La trilogía estaba formada por: *Layo*, *Edipo*, *Los Siete contra Tebas* y del drama satírico *La Esfinge*. De los cuales nos han quedado un mínimo de fragmentos y testimonios que

complica realizar las conjeturas de su composición original. El profesor Lucas de Dios recoge en su excelente libro los vestigios que nos han llegado, unos pocos testimonios y fragmentos<sup>148</sup> (véase *supra*, p. 90, n. 100-101).

De la *Edipodia*<sup>149</sup>:

- **Fr. 58a** Argumento a Esquilo, *Los Siete contra Tebas*. Se nos informa de que ganó el certamen Esquilo y de cuándo fue representada, el arcontado y los nombres de las obras, así como aquellos autores que participaron.
- **Fr. 58b** *Papiro de Oxirrinco* 2256 Fr. 2. Nos da una información parecida al comentario anterior que sirve de contraste.
- **Fr. 59** Aristófanes, *Las Ranas* 1019-1027. Aristófanes incluye en sus versos una conversación entre el dios Dioniso y Esquilo, en la que el trágico se enorgullece de haber escrito una obra llena de *Ares*, refiriéndose a *Los Siete contra Tebas*.
- **Fr. 60a** Escolio a Aristófanes, *Las Ranas* 102. En este escolio se menciona *Los Persas* y *Los Siete contra Tebas*.
- **Fr. 60b** Escolio a Aristófanes, *Las Ranas* 1026. No confirma la mayor antigüedad de *Los Persas* frente a *Los Siete*, pero por sus palabras entendemos que la autoría de las dos obras es de Esquilo.
- **Fr. 60c** Tzetzes, *Comentarios a Las Ranas* de Aristófanes 1026. Insiste en la información de los escolios, pero sin querer dar una mayor antigüedad a una u otra obra, aunque sabemos que *Los Persas* es anterior.
- **Fr. 61a** Plutarco, *Arístides* 3,4. Se recoge un fragmento de *Los Siete*, vv. 592-594, referidos al carácter admirable del héroe Anfiarao, pero en este caso quiere ser utilizado para halagar a Arístides.
- **Fr. 61b** Plutarco, *Máximas de reyes y generales* 186 B. Se recoge el mismo fragmento que en el anterior texto pero con leves cambios habituales que se producen en la transmisión textual.
- **Fr. 81** Ateneo, 21F<sup>150</sup>(como se ha comentado más arriba, para estos documentos testimoniales y fragmentos recogidos véase *supra*, p. 90, n. 100-101). Con este

---

<sup>148</sup> El profesor Carlos Miralles también recogió parcialmente esta información en su libro *Tragedia y Política en Esquilo* (véase pp. 95-110).

<sup>149</sup> Lucas de Dios (2008:91-93).

<sup>150</sup> Lucas de Dios (2008:102).

texto conocemos que el maestro de danza e instructor de Esquilo era Télesis o Telestes que compuso la coreografía de *Los Siete*.

De la tragedia de *Layo*:

- **Fr. 121** Hesiquio, *α 6993*, cuyo contenido es interpretado como *una referencia a una araña que dentro del presente contexto narrativo, se podría aventurar con la máxima cautela la posibilidad de una referencia aquí de la Esfinge*<sup>151</sup>.
- **Fr. 122** Escolio a Aristófanes, *Las Avispas 289 e Koster*. En este testimonio se suele entender que Esquilo, frente a la versión canónica de Sófocles, aportó a la leyenda de Edipo que la exposición se hizo dentro de una vasija de barro<sup>152</sup>.
- **Fr. 122a** Etymologicum Genuinum, *α 970 Lasserre-Livadaras*<sup>153</sup>. Tenemos una referencia a la obra de Esquilo *Las mujeres de Perrebia* y otra a *Layo*. En este último caso se describía parte de su muerte, dice: "...y que además probaban la sangre y la escupían.". Lo que puede significar que en la obra esquiléa se hablaba del encuentro más pormenorizadamente que en *Edipo Rey*, si este fragmento se refería a la discusión con su hijo, lo que haría que la muerte se produjera en la primera pieza de las tres.

Con estos datos y el contraste con lo estudiado puede decirse que Esquilo escribió una tragedia titulada *Layo* una vez que había tenido a Edipo, quizás desoyendo a la profecía de Apolo, exponiendo al niño en el monte Citerón en una vasija de barro. No está claro que en esta parte de la trilogía se produjera el encuentro entre padre e hijo con la muerte del viejo rey en un lugar al sur de Tebas, en Potnias<sup>154</sup>. Probablemente este elemento quedaría para la siguiente pieza, la de *Edipo*, y aquí simplemente se allanaría el camino dejando claro que la maldición que recaía sobre Layo de no tener hijos, o puede que la que le dirigió

---

<sup>151</sup> *Op. cit.* (2008:410).

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 411.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 411.

<sup>154</sup> Véase en el apartado iconográfico la figura 2. En esta ánfora de figuras negras se ha creído ver a Layo en carro, acompañado por una escolta y un guía, en el camino, delante de la encrucijada en la que se encontraría con su hijo Edipo. Al otro lado de la ánfora aparece la figura de un joven a caballo, supuestamente es el héroe, junto a un compañero acercándose al lugar donde está el viejo rey y su comitiva. Esta interpretación la hizo D'Hancarville y aunque hoy puede resultar demasiado exacta y detallada, como reza en la descripción del *The British Museum*, se realizó de modo muy sugestivo y con virtuosismo académico al asociar motivos del mito de Edipo con los elementos decorativos de la pintura cerámica. Lo que es cierto es que el análisis sigue vigente y, con todas las reservas en cuanto a las conjeturas arriesgadas que realiza, la posibilidad es respetable y nos da una pista de lo difícil que es componer una tesis verosímil en el plano textual o artístico en su aspecto fragmentario.

Pélope por el rapto de Crisipo, iba a cumplirse bajo el manto de la justicia de Zeus confirmado por el oráculo de Apolo<sup>155</sup>, en un ambiente donde la decadencia de la ciudad podría ir a la par de la de los Labdácidas<sup>156</sup>. La Esfinge puede que tuviera ya una importancia en esta obra de Esquilo en correlación con la centralidad de la maldición que iba cumpliéndose, como un símbolo de la necesidad de la Justicia divina de cumplirse, y su aparición en plena ciudad de Tebas acercaría la asfixiante presencia aterradora del monstruo al espectador como latente recuerdo de desgracias avenidas. El adivino Tiresias también debía de aparecer en la obra, tal vez, con el tono agonal habitual que suele mostrar ante los Labdácidas, y la consiguiente replica despreciativa de Layo, y el coro podría estar formado por mujeres tebanas preocupadas por la situación de la ciudad. El mensajero podría tener la relevancia también habitual para describir los momentos más dramáticos. Según un fragmento de didascalia encontrado que se incluye en el *Papiro de Oxirrinco*, 2256 Fr. 1, el prólogo de la obra lo transmitía Layo, que podría aprovechar para hacer avanzar a la acción hasta el punto querido por Esquilo e informar de los detalles pertinentes según el interés narrativo.

#### De la tragedia de Edipo:

- Incorporo en este apartado el **Fr. 387a** escolio a Sófocles, *Edipo Rey* 734, pero podría incluirse entre los fragmentos de la obra de Layo, no hay unanimidad en este caso, y el profesor Lucas de Dios (2008:734) lo sitúa fuera de estas dos obras por motivos intrínsecos al orden de su libro, admitiendo que es muy probable que pertenezca a la supuesta trilogía de los Labdácidas de Esquilo, con la preferencia de incluirlo en Layo. El texto que recoge este fragmento marca una clara diferencia en la ubicación de la encrucijada donde se produjo el encuentro mortal entre Layo y Edipo. La variante canónica de Sófocles lo sitúa en la Fócide, camino de Delfos, y la versión que al parecer utiliza Esquilo lo localiza en un lugar al sur de Tebas, en

---

<sup>155</sup> No habría que descartar la importancia de Hera en el origen de las maldiciones de Layo por el tema del rapto de Crisipo, ya explicado en el trabajo al hablar del epítome de Pisandro, por lo que su significación en la tragedia podría estar incluida a través de la visita del viejo rey, ante los problemas presentados, al *témenos* de Hera en busca de respuestas y auxilio, que se encontraba en el Citerón (Lucas de Dios, 2008:408), por el territorio de Potnias (información también señalada por Pisandro).

<sup>156</sup> El profesor Lucas de Dios (1999:645-658) ve en la trilogía *el cumplimiento de la maldición, tarea ésta bajo la tutela de Zeus y en la que colabora Apolo a través de su labor oracular. Esa maldición es calificada en Los Siete como παλαίφατος*. La ciudad estaría al margen de toda responsabilidad surgida de la misma, y solo el individuo debería responder por ella, manchando a las individualidades afectadas que son aniquiladas, mientras la ciudad queda salvada (Lucas de Dios, 1999:657).

la ruta del Citerón —también utilizada por Pisandro en su epítome, cf. *supra*—. El texto de Esquilo diría: “...llegamos al cruce hollado por ruedas de carro de la ruta de la encrucijada, y allí atravesábamos las confluencias de las tres rutas en el territorio de Potnias”.

- **Fr. 173 AESCH.** 173 (Nauck)<sup>157</sup> = 387a Radt.<sup>158</sup>

Con estos datos y los antecedentes, sobre todo en atención a la obra *Los Siete*, podemos hacer el siguiente esbozo hipotético de la obra. La maldición sería el vector referencial de la obra como en la de *Layo*, pero en este caso sobre todo la de Edipo hacia sus hijos (la de Pélope seguiría activa por el efecto generacional de la culpa hereditaria estando aún vivo Edipo). Hay que decir que de forma lógica en el argumento de *Los Siete* una vez que ya ha tenido el primer plano la maldición de la familia en las dos primeras piezas de la trilogía, a pesar de seguir teniendo el protagonismo en la tercera parte, se muestra en esta ocasión desde el fondo de la acción, hasta pasada la primera parte de la tragedia que adquiere de nuevo toda la centralidad. El parricidio, si lo incluimos en esta pieza, asumiría una porción destacada de la obra, con el encuentro mortal, como hemos indicado, en Potnias, al sur de Tebas, en el mismo posible lugar donde Yocasta descubriría la verdad de Edipo tras contárselo éste (como en el escolio de Pisandro, “¿siguiendo a *la Edipodia*?”).

La Esfinge sería crucial, con su hipotético enigma y no con el enfrentamiento armado (aunque esto no es seguro), así como el consiguiente ascenso al trono, casándose y teniendo hijos con Yocasta, como premio por vencer al monstruo. El profesor Lucas de Dios (2008:493-505) lanza la hipótesis de un Edipo con edad avanzada, en donde habría referencias narrativas de diversos episodios importantes de su vida, disminuyendo la acción en la pieza. La maldición se produciría cuando los hijos eran ya mayores, al igual que la *anagnórisis* de la verdad de Edipo y Yocasta. Pero esta maldición podría tener unos motivos ya vistos, como el desprecio y falta de respeto hacia su padre de Eteocles y Polinices como aparece en *la Tebaida* (véase *supra* el apartado donde se trata extensamente), o incluiría unas nuevas causas incorporadas por Esquilo. Como hemos comentado en otros apartados, Yocasta conocería los hechos y acabaría, posiblemente, suicidándose (ahorcándose). Pero recordemos que en Estesícoro y Eurípides está aún viva y con el papel de mediadora de sus hijos.

---

<sup>157</sup> Cf. Nauck (57:1964).

<sup>158</sup> Lucas de Dios, *op. cit.* (2008:505).

Con respecto a Edipo muy probablemente que se autocegara, aunque no tenemos datos concluyentes (en el *Edipo* de Eurípides son los criados de Layo quienes lo hacen al descubrir la verdad). Pero lo que sí parece claro es que se vería como un impuro (*ἄγος*) y excluido, por él mismo y por los otros, al que se le arrebataría el poder o se le marginaría de él, no sin antes haber imprecado a sus hijos probablemente con querellas y casi con seguridad con la recíproca aniquilación. Su muerte es claro que se daría en Tebas, posiblemente apenado y viejo, que Antígona nos confirma enterrado en su tierra en un verso de *Los Siete* (v. 1004).

Del drama satírico *La Esfinge*:

- **Fr. 235** Ateneo, 674 D<sup>159</sup> (que está relacionado con el fr. 202, Ateneo, 674D). dice: “...y para el extranjero incluso una corona, antigua guirnalda, la mejor de las ataduras en palabras de Prometeo”. Se hace una referencia a lo que Esquilo menciona en el drama.
- **Fr. 236** Aristófanes, *Las Ranas* 1287. *Los escoliastas a esta línea dicen que esta frase estaba tomada de La Esfinge de Esquilo*<sup>160</sup> y se refería al monstruo cuando arrasaba Tebas, comenta Lucas de Dios. Y el fragmento dice así: “...a la Esfinge, de los días de infortunio perra prítana...”
- **Fr. 237** Hesiquio, K 3141: *knoūs: el chirrido procedente del eje. También se emplea el termino knoē. Y el ruido de los pasos, como en La Esfinge de Esquilo.*

De este drama satírico perdido con un nombre tan evocador para este trabajo, podemos interpretar pocas cosas, pero sí que podemos estar seguros de que escribió una obra con ese nombre por estar recogida en el Catálogo esquileo y en los tres fragmentos recogidos aquí, al igual que está certificada su existencia y otros datos relevantes a través de otros testimonios didascálicos que hemos incluido en este trabajo, como: el año de representación, la victoria que Esquilo consiguió con la trilogía de los Labdácidas, los competidores que tuvo en el certamen, etc.

Probablemente, al ser un drama satírico, aparecerían en la obra un grupo de débiles sátiros sometidos por un monstruo, que sería la Esfinge, y que conseguirían la liberación a través de Edipo quizás adivinando el famoso enigma u otro parecido, después de que ellos lo intentaran sin éxito. Los detalles son difíciles de establecer pero hay autores que sirviéndose también de la cerámica encontrada con motivos referidos a Edipo exponen

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, pp. 556 y 613.

<sup>160</sup> *Ibid.*, pp. 613-614.

posibles soluciones argumentales, y algunas de ellas son como poco sugestivas y seriamente valoradas, como la de Simon<sup>161</sup>. Con el fr. 235 podemos estar ante el premio, una corona de guirnaldas, que se concede al vencedor del enigma de la Esfinge y por lo tanto, el salvador de los sátiros. El calificativo de extranjero sería adaptable para Edipo en su encuentro con los sátiros tebanos y el fr. 237 nos puede estar apuntando a un rasgo escenográfico del drama, en el que el monstruo se moviera convertido en una máquina de madera rudimentaria que hiciera sonar sus pasos para provocar miedo, mientras los sátiros espantados corrieran por la escena produciendo la risa del público. Esta característica movable podría estar certificada en las pinturas cerámicas que presentan a la Esfinge en el escenario en confrontación con seres asustadizos, o bien en zonas altas o rodeada de estos seres con los que mantendría charlas cómicas y sorprendentes.

Como vemos, la Esfinge también puede ser un recurso de sátira o ser un *buen actor* de comedias, y Ateneo nos lo recuerda al mencionar una muy concreta que comparte el mismo nombre con el drama esquiléo y la recoge junto a otras obras en una simpática digresión localizada en Ath., III 75a-76e. Al lado del drama satírico *Las bodas de Helena* de Sófocles o el *Escirón* de Eurípides (otro drama), nombra la comedia titulada *La Esfinge* de Epicarmo<sup>162</sup>.

Independientemente de estos testimonios y fragmentos de *Layo*, *Edipo* y *La Esfinge* tenemos un par de textos, también recogidos en el libro de Lucas de Dios (2008:296-298), que nos pueden estar hablando de *los Epígonos* de Esquilo. No se sabe cuál sería el tema general de la trama, y ni siquiera se puede confirmar que estemos ante una trilogía y no sea una pieza independiente, pero se la suele considerar como la tercera, siendo *Los Argivos (-as)* y *Los Eleusinos* las dos primeras<sup>163</sup>. Para el profesor Lucas de Dios el tema general habría que encuadrarlo en una situación previa a la segunda expedición contra Tebas. Para ello se basa en el fragmento 55 Escolio a Píndaro, *Ístmica* VI 10a (recogido en su libro). En el canto de Píndaro se recogen en orden unas libaciones a los dioses y héroes, primero a Zeus y a Hera, luego a los héroes y por último una libación suplicante a Zeus Salvador, y el escoliasta comenta que de esta manera se hace también en *los Epígonos* de Esquilo.

---

<sup>161</sup> El cántaro Fujita que Simon (1981) cree que representa una escena del drama (cf., Lucas de Dios, 2008:611-613).

<sup>162</sup> Cf. Helena Guzmán (2004:307).

<sup>163</sup> Trilogía que también recoge el profesor Miralles (1968:96) bajo la autoría de Esquilo.



La primera supuesta obra de la trilogía, *Los Argivos* o *Las Argivas*<sup>164</sup>, trataría, según los fragmentos de que disponemos y de los contrastes con otras obras como *Las Suplicantes* de Eurípides, del momento siguiente a la derrota argiva contra Tebas bajo el mando de Polinices, como se nos describe en *Los Siete contra Tebas*. Recordemos que solo Adrasto se salva y Anfiarao es engullido por la tierra en una acción divina. Adrasto intentará dar sepultura a sus compañeros pero Creonte se niega, como hace con Polinices (argumento paralelo al de Antígona). Piden ayuda a Atenas donde Teseo, como héroe conciliador y modelo *humanitario panhelénico* —con todas las reservas oportunas que se quiera o entendido desde la perspectiva compasiva de Esquilo— se la presta cumplidamente. El profesor Lucas de Dios (2008:211-215) nos pone en la pista de la laguna fundamental que nos acucia ante esta obra cuando nos dice: “Pero nos queda por determinar el espacio de relato entre la derrota de *Los Siete* y su enterramiento en Eleusis por intercesión del rey ateniense”. Sin embargo, Píndaro en la *Nemea* IX 22-24 y la *Olímpica* VI 15 y ss. nos habla de las siete piras fúnebres en Tebas para los héroes argivos<sup>165</sup>, lo que significa que una vez más estamos ante una variante distinta de un mito o de una reelaboración trágica ateniense habitual del mismo (por la entrada de Atenas para mediar en el conflicto, muy del tono esquiléo, por otra parte).

Los fragmentos recogidos por Lucas de Dios de esta obra son:

- **Fr. 16** Harpocración, 306, 4. Se nos dice cómo se utiliza el nombre de *Khlēdos*, “pila”, y que es así como la utiliza Esquilo en la pieza.
- **Fr. 17** Etymologicum Genuinum, s.u. *enēlúsia*, p. 112 Miller: *enēlúsia*: ágiles, y *ēlusin*: la llegada. Esquilo en *Los Argivos*: “... de Capaneo me queda/ solo lo que el rayo/ de sus miembros abrasados ha dejado”. Sigue el erudito antiguo explicando en la entrada del término: *Otros lo interpretan como “arrasados”. Así entre los rétores. Pero entre los etimológicos encontré que se aplica a aquellas cosas sobre las que se precipita el rayo, que también están dedicadas a Zeus y se les llama ádula, “impenetrables”, y ábata, “inaccesibles”*. En Esquilo el héroe Capaneo es presentado en *Los Siete* como engreído e impío, arrogante contra Zeus, y en su

<sup>164</sup> En el manuscrito Zavordense del *Léxico* de Focio registra el título de *Las Argivas* ante el testimonio de los diferentes *Etymologica* (cf. Lucas de Dios, 2008: 214, n. 264) que mencionan *Los Argivos*.

<sup>165</sup> El profesor Jan N. Bremmer (2006:105) nos informa que *era frecuente que las ciudades se apropiaran de figuras de la mitología panhelénica para un culto local* —cosa que ya hemos visto en apartados anteriores como cuando comentamos que en Atenas se instituyó un culto para Edipo pero lo llamativo en este caso es que—, y *según ha demostrado una inscripción descubierta recientemente, Argos fundó, en el siglo VI a.C., un hêrôn para los Siete guerreros, que de tal forma reclamaba como propios*.

escudo exhibía un mensaje triunfal de que iba a quemar la ciudad. Todo esto hace pensar (con el profesor Lucas de Dios, p. 213-214) que Esquilo le reservaba en la obra una muerte por rayo acorde al segundo significado de la palabra, “arrasado”, “abrasado” y al pequeño fragmento conservado. En otro orden de cosas cabe decir, que tanto en este fragmento como en el *Catalogo* esquiléo (es decir, la lista de piezas de Esquilo recogida en varios manuscritos, véase Lucas de Dios, 2008:100-101) el título se decanta por la versión de *Argivos*, otros intérpretes modernos no lo tienen tan claro usando otros testimonios que contienen la ambigua lectura de *Argías*.

- **Fr. 18** Hesiquio, α 6627: *apóskēmma*: soporte. Esquilo en *Las Argivas*.
- **Fr. 19** Nauck = 424a Radt.

Para aclarar algo del contenido de la segunda supuesta pieza de la trilogía, *Los Eleusinos*, Lucas de Dios (2008:294-296) utiliza una información de Plutarco, *Teseo* 29.4, donde aparece el héroe Teseo persuadiendo a Adrasto para llegar a un armisticio y así poder recuperar los cadáveres de sus hombres. El conflicto del enterramiento del ejército argivo y sus aliados ante las murallas de Tebas sería el tema general, llegando así a un armónico final político-religioso del gusto de Esquilo, donde Teseo tendría un lugar destacado (*Las Suplicantes* de Eurípides tratan del momento de la intervención de Teseo y Atenas en el conflicto tebano-argivo, lo que nos permite un contraste de información con la pieza de Esquilo). El profesor Lucas de Dios nos aporta dos fragmentos más:

- **Fr. 53 a** Dídimio, *Comentario a Demóstenes* 13, 32. Donde se nos dice que la situación de los cadáveres era apremiante y que Esquilo decía esto en su obra, pudiendo cuadrar, al fin, este pasaje con el de Plutarco con el beneplácito de los eruditos modernos.
- **Fr. 54** Hesiquio, α 5652. Tenemos la siguiente aportación léxica para escudriñar el contenido de la obra: *aozēsō*: prestaré ayuda, socorreré. Esquilo en *Los Eleusinos*.

Para acabar este apartado podemos concluir entonces que la trilogía de los Labdácidas dramatizaba la maldición que castiga los actos que provocan la aversión de los dioses o la violación de las normas básicas de los hombres y que saltan de los padres a los hijos hasta

la tercera generación, la idea ya aparece en Solón<sup>166</sup> y Esquilo plantea el caso concreto en los Labdácidas. Esto nos puede llevar a interpretar que en estas tres obras los personajes que deben expiar las culpas de sus progenitores o antepasados, se han configurado como sujetos dirigidos a acabar con las maldiciones y las causas inexorables que acarrearán desgracias, sufriendo la aniquilación de la estirpe en vez de tratar de superar el conflicto<sup>167</sup>. Esta hipótesis vendría a dar cuenta de una forma diferente de desarrollar tramas *aporísticas* con una elevada carga de religiosidad y trascendentalismo humano. En este caso Esquilo se enfrentaría con el precepto arcaico de la maldición y la sangre derramada con base a la culpa hereditaria, un viejo asunto griego, que querría delimitar en su marco familiar— salvando a la inocente ciudad— y en el sufrimiento particular de unas acciones que operan en beneficio de la salvación del resto, no sin antes haber sobrecogido a todos con sus espantosos hechos. El último héroe que se postula en la obra esquiílea como sujeto a batir por la *daímon* de la maldición es Eteocles, que— como dice el profesor Jaeger— “en una actitud grandiosa se enfrenta a la muerte segura con la novedosa conciencia trágica” heroica (recuérdese que actualmente se estima que en esta obra se representa por primera vez la perfecta individualidad de un héroe en la tragedia, cf., *supra* p. 98 y ss.). La maldición hereditaria, el linaje sucesivo embarrado en la culpa de Layo y a continuación en la de Edipo *se ve espoleada por la ciega intervención (ἄτη, cf., Dodds, supra p.66, n. 73) y toma de decisiones de ambos hermanos, que Eteocles termina por reconocer (v. 719) que “Si los dioses nos los conceden, no puedes evitar los infortunios” (Cf., Guzmán Guerra (2005:81).*

---

<sup>166</sup> Cf. Jaeger, W. (2006:242).

<sup>167</sup> La hipótesis de la aniquilación de la estirpe fue planteada por José Alsina (1971:36-37), y como él afirmaba: esta perspectiva nos *lleva a un proceso sin salida, que aboca inevitablemente a un conflicto cerrado. Un clima espiritual diferente al de otras tragedias como el de la Orestíada, sin la presencia del juego dialéctico tesis/antítesis/síntesis.*

## 5.2. Sófocles: el gran creador trágico de Edipo como héroe sacralizado.

### 5.2.1. *Antígona*. Consideraciones generales. Estructura de la tragedia.

Empezamos con esta obra de Sófocles simplemente por una decisión temporal, al ser la pieza relacionada con Edipo y su familia más antigua que poseemos. A continuación, analizaremos *Edipo Rey* y, por último, terminaremos este apartado de Sófocles con *Edipo en Colono*.

Primero vamos a hacer una breve introducción a la tragedia que tenemos la fortuna de que haya sobrevivido al complejo mundo de la transmisión de los textos clásicos, la cual está vinculada a la leyenda que nos ocupa, la de los Labdácidas, y es totalmente fundamental en ese mundo religioso en el que nos estamos moviendo junto a Edipo y su familia, pero en este caso es su hija, la gran heroína Antígona, la que nos va a dar las claves imprescindibles para seguir comprendiendo la sacralidad de Edipo, que también se canaliza a través de este vástago sagrado que en su impenitente actitud ante la ley superflua del vivo que excluye al muerto, abre de nuevo la mediación con el orden marginal, por lejano, de lo divino. Las experiencias que ha vivido con su padre, heroización incluida, le otorgan la comprensión que el político Creonte no puede ver, en su cerrado concepto del poder autoexcluyente de realidades semejantes.

Junto con *Edipo Rey* y *Edipo en Colono* forma la tríada de obras que tenemos conservadas de Sófocles sobre Edipo y su entorno. Según los autores podría fijarse casi con exactitud la fecha de representación en el 441 o 442 a. C. Tuvo tanto prestigio con esta obra que según Aristófanes de Bizancio lo eligieron general de la *pólis*<sup>168</sup>.

En esta ocasión Sófocles se mantiene al margen de los cambios y de la actualidad política de Atenas, prefiriendo un tema inactual y relacionado con la *pólis* y su gobierno solo indirectamente. Aunque la obra puede ser interpretada de muchas maneras y como obra clásica y maestra produce infinitos detalles de desarrollo y de creatividad, intentaremos, soslayando el máximo riesgo, afirmar determinadas realidades literarias que pueden verse plasmadas sin dificultad en el texto.

Sófocles nos muestra la oposición entre dos personas, caracteres, hombre y mujer, tío y sobrina, con forma de díptico, de tal manera que en la primera parte se describe el destino de Antígona, y en la segunda parte, lo que le sucede a Creonte, el nuevo rey

---

<sup>168</sup> Cf. Naquet, Pierre-Vidal (2004:13).

autoproclamado por herencia de sangre y verdugo de ésta. De esta forma presenciamos un encuentro entre dos maneras de atenerse a las leyes divinas o humanas. Una colisión de las viejas normas religiosas y familiares con la innovadora razón de estado, representada por un tipo de gobernante autocrático, valedor de la nueva ordenación democrática, teniendo al hombre y su convivencia con los demás, como algo por encima de las demás leyes y tradiciones. En pleno siglo de Pericles en el que la sofística actúa en la parcela de la *pólis*, vemos cómo el antropocentrismo empieza a tener consciencia, igualando los propios edictos del hombre y los desarrollos legislativos con las tradiciones ancestrales y normas aún vigentes sacrosantas.

Ya Hegel había observado la oposición entre Antígona y Creonte juzgándola como una pugna entre dos esferas de poder, igualmente válidas la divina y la humana, la de la familia y la del estado. Pero incluso en este punto de vista la obra de Sófocles parece no atenerse a categorías, puesto que ninguno de los dos personajes parece tener todo el favor ni del coro (siempre referencia en nuestro estudio), ni del lector. Producen ambos cierta frialdad, sin menoscabo de las situaciones dramáticas que les suceden, ni los parlamentos tan efusivos y emocionantes que declaman.

Con respecto a Creonte parece ser que con su decisión de negar sepultura a Polinices, considerándolo un traidor, ya que se enfrenta a su hermano, que en esos momentos ostentaba el cargo del rey de Tebas, y que muere junto a su éste, Eteocles, matándose recíprocamente, se puede pensar que está cumpliendo una norma de la ciudad de no enterrar en su suelo a traidores. Pero si lo vemos desde el punto de vista de que es Polinices quien reclama con justicia el trono de Tebas, ya que según una de las tradiciones conocidas habían acordado turnarse la regencia y no le había traspasado los poderes su hermano, al tiempo que se negaba, pasa de traidor a la ciudad a justo reclamante del trono, y darle sepultura sería conveniente según la ley humana y por supuesto, la ley divina como reclama desde el inicio de la obra su hermana Antígona. Sabemos que todos estos puntos de vista cambian según la versión que se quiera tomar como relevante, pero continuemos con esta variante, al menos de momento, que pasa por ser una de las argumentaciones prudentes.

Ambas posibilidades quedan abiertas, entonces, aunque Sófocles no pone su atención en este detalle, creyendo que lo verdaderamente importante es la dicotomía entre las dos posturas enfrentadas y que según la actitud de ambos personajes son irreconciliables.

Ambos expresan la defensa de sus posturas sin el menor resquicio de entendimiento. Es como si solo vieran una de las dos posibilidades sin atender a la otra, como si no existiera o fueran incompatibles.

Esta frialdad de posturas provoca la sensación de que el desenlace se va a precipitar rápido y con fatales consecuencias, afectando incluso a personajes que en principio no aparecen en escena. Esto puede ser causado por la contundencia de las determinaciones, caracteres enfrentados y por la gravedad de las palabras y el remolino de amenazas y juramentos que se proclaman en todos los agones. La muerte atraviesa la obra y parece que es la que se está juzgando o evaluando en su importancia y tratamiento.

Mientras que Creonte, sin llegar a ridiculizar, interpreta la muerte sin connotaciones escatológicas, solo desde el punto de vista de justa o no, según el orden de la *pólis*. Para Antígona, la escatología de la misma, alcanza valores sublimes, apartando sus obligaciones de ciudadana y de persona, que tiene unas necesidades más inmediatas como mortal en su convivencia política y de subsistencia. Desde el primer momento, descarta sus necesidades de protección individual y su prolongación vital, manteniendo con absoluta firmeza su obstinación del cumplimiento de la labor ritual, manteniéndose a la par con sus hermanos muertos en el más allá, como si hubiera venido del Hades, ya muerta, a cumplir una misión divina. La propia sepultura ceremonial simbólica que hace a su hermano Polinices por segunda vez, sin que le dé tiempo a terminarla al ser descubierta, parece que nos la presenta como un espectro fantasmal homérico que en la primera ocasión de libación al muerto, hubiera regresado a ultratumba y vuelto sistemáticamente para purificar el daño hecho por la ley humana, no trascendente, dando publicidad a los hechos y existencia de los dioses. Es más, dando protagonismo a estos seres superiores olvidados por esas costumbres nuevas y egoístas que mantienen lo divino al margen del nuevo orden, Antígona vendría a ser como el hecho natural ceremonioso e inexplicable en esa Tebas, como un ciclo lunar que en la reiteración rutinaria hermosísima es solo el hombre, el que obnubilado con su nueva magia de normas, pensamiento, arte y técnica, le quita su importancia y sublimidad sin tiempo.

Estructura de la tragedia.

Prólogo (vv. 1-99).

Sófocles utiliza el prólogo para la exposición del dilema entre el diálogo de dos personajes, en este caso Antígona y su hermana Ismene. Previamente, en breve esbozo, se exponen los antecedentes de la tragedia. Esto es, la muerte de los dos hermanos recíprocamente, Polinices y Eteocles por el control del trono de Tebas. Creonte es el nuevo rey, que es su tío, el cual ha publicado un bando negando sepultura a Eteocles por traidor y amenazando con la muerte a aquel que incumpla su edicto.

En el prólogo, Antígona se muestra muy contundente proclamando que va a contradecir al nuevo rey, y por su situación familiar con Eteocles le va a dar sepultura, asumiendo las consecuencias del bando, que es la muerte por lapidación. Su hermana decide no seguirla en su decisión. La acción ya ha comenzado.

*Párodos* (vv. 100-161).

Una vez que salen de escena Antígona y su hermana, el coro entra a través de la orquesta, y formado por quince ancianos tebanos dirige un canto de saludo al sol naciente.

El coro junto con el corifeo anuncia lo sucedido con Polinices, explica el asalto a Tebas de sus enemigos, proclama la insigne protección de los dioses como Zeus, Dionisio, y mencionan al nuevo rey Creonte y sus nuevos edictos, base de la controversia.

La *párodos* estaría dividida en cuatro partes: la invocación (vv. 100-109), narración (vv. 110-146), exhortación (vv. 147-154) y entrada a la escena siguiente (vv. 155-161).

Escena del Mensajero (vv. 162-440).

Aparece Creonte que mantiene un diálogo con el mensajero o guardián que le informa de la violación de su edicto, ya que alguien ha intentado sepultar a Polinices. Aquí al margen de comenzar verdaderamente el nudo de la acción dramática, vemos cómo Creonte va a tener una postura inflexible para hacer cumplir su norma. Con respecto al guardián

podemos decir que tiene una función de cierta representación del pueblo llano. Mostrando los problemas, temores y las reacciones que podrían tener ante esas circunstancias cualquiera de los espectadores. Podría ser un guiño al público y marcar una pequeña distensión en los efectos emocionales intensos que provoca la tragedia.

En esta misma parte de la obra se da el celebrado pasaje a través del coro en el que quizás por primera vez, pero desde luego en una tragedia, se muestran las virtudes más reconocibles del hombre haciendo de ellas un elogio, que aunque muy hermoso, podría tildarse de vanidoso. Se elogia el pensamiento, la palabra, la técnica y los avances en todas las parcelas humanas, incluida, la novedosa medicina, que en aquellos momentos tenía importantes logros. Solo pone una dificultad ante la cual el hombre no puede tener solución y se muestra inquebrantable, que es, la muerte. Este discurso teniendo en cuenta el anacronismo del término podría defenderse por cualquier humanista o filántropo. Quizás Sócrates se regocijó con él.

En esta larga escena aparece de nuevo el guardián con Antígona detenida, acusada de ser la culpable del enterramiento de su hermano.

Los *agones* (vv. 441-1114).

La aparición de Antígona, con la despedida y perdón al mensajero por capturar al culpable, provoca el primer *agón* o combate dialéctico entre los principales personajes de la obra.

*Primer agón: Creonte- Antígona.* El enfrentamiento entre los dos personajes llega a ser muy tenso. Creonte se muestra grosero cuando se dirige a su sobrina, introduciendo aburridas máximas morales, junto con un desprecio y una superioridad hacia la muchacha muy irritante. Por otro lado, Antígona se muestra indomable en su carácter y contundente, con las cosas muy claras. Su personaje se acrecienta, apoyando así su trágica decisión. Se nos muestra sin miedo a la muerte manteniéndose firme en sus convicciones. El propio coro, que al principio se muestra receloso, empieza a tener sus propias dudas de si podría o no tener razón la heroína. En su discurso, valora los edictos del rey frente aquellas normas, costumbres que son las eternas y divinas, las no escritas promulgadas por Zeus y la Justicia, defendiendo así el perdón y el amor frente a la memoria del rencor y el odio.



Aparece en escena Ismene culpabilizándose también del delito. Su hermana Antígona rechaza su compromiso con la acción que ella sola ha llevado a cabo. Creonte iracundo amenaza con sentenciar a las dos heroínas. En este cruce de revelaciones nos enteramos que Antígona es la prometida de su hijo Hemón. El rey, sin poder soportar más confesiones, se mantiene estupefacto.

En todo este desarrollo que se produce vemos cómo Sófocles nos presenta cómo de difícil es juzgar quién tiene de su lado la verdad y se apoya en ella, y quién aparentemente teniéndola, se apoya en una ofuscación o retórica vacía. Toda esta sucesión de acontecimientos va alterando cada vez más al rey, enconando su actitud y no transigiendo con ninguna opinión ni consejo.

*Segundo agón: Creonte- Hemón.* Desaparecen de escena las hermanas y los criados, que se las llevan, y aparece Hemón. A lo largo del diálogo que mantienen padre e hijo, la tensión se va incrementando. En un primer momento ambos se tratan de forma respetuosa y con cariño, pero terminan el enfrentamiento verbal furioso el uno con el otro. Para Creonte la decisión está tomada, y la sentencia contra Antígona es firme, pues la ciudad necesita para la buena convivencia el orden y aplicación inquebrantable de las leyes. Por lo tanto, solicita de su hijo la comprensión en su actuación como gobernante y que no le ridiculice como padre, desobedeciendo sus órdenes, Hemón por su parte, intenta entender y ponerse en el lugar de Creonte, pero su amor por Antígona es muy grande, y la falta de sensibilidad de su padre para con ellos le va provocando una frustración enorme hasta acabar en ira, saliendo de escena precipitadamente y lanzándole advertencias.

Creonte seguidamente confirma al corifeo su intención de dar muerte a Antígona para limpiar la mancha que ésta ha provocado a la ciudad incumpliendo la ley, cambiando la pena de lapidación a encerrarla en una cueva pétrea y alejada de allí.

Posteriormente Sófocles nos muestra la conversación de Antígona con el corifeo, en la que ésta se muestra convencida de que actúa correctamente y en defensa de la ley superior divina. El corifeo se manifiesta enternecido ante la solemnidad de las palabras y la decisión de Antígona, incluso achacando a la mancha paterna la culpa heredada de ésta, exculpando así sus acciones. Antígona nos revela su carácter de desdichada y solitaria, en su papel de heroína sofoclea en los siguientes discursos, despidiéndose cuando se dirige a la cueva sin reproches y con cierto optimismo, al ver que ha ejecutado sin vacilación la defensa de sus convicciones con los hechos. Aquí nos encontramos con una declamación de Antígona

preciosa, defendiendo el amor de la familia, y haciendo incluso en ciertos aspectos, cercana y amistosa la muerte, vv. 891 y ss.:

*¡Oh, tumba, oh cámara nupcial, oh subterránea morada que me habrá de guardar siempre...<sup>169</sup>!*

Es tan plástica la imagen que nos regala Sófocles en estos versos, que parece que Antígona se dirige realmente, no al sufrimiento, a la soledad y la extinción, sino al lecho idílico y matrimonial donde los deseos de compañía y amor con el amado, van a realizarse en su máxima y eterna expresión idílica.

Después de este último parlamento de Antígona se dirige al campo junto sus ejecutores. Creonte empieza a tener ciertas dudas con respecto a su decisión.

*Tercer agón: Creonte- Tiresias.* En este tercer *agón* aparece el adivino Tiresias que de forma cortante intenta aconsejar al rey, advirtiéndole que no lleve a cabo su sentencia. Tras varias réplicas despreciativas, Tiresias le informa que según los auspicios debe enterrar a Polinices, pero éste le despacha (otra vez el acostumbrado desprecio a la mántica), y se va anunciándole graves calamidades en su familia. Este último enfrentamiento con el adivino le hace dudar del todo de su posición y de lo que está sucediendo, y pide consejo al corifeo de lo que debe hacer, quién le confirma que era él quien se estaba equivocando y que debe rectificar cuanto antes su error. En ese mismo momento desiste de sus acciones e intenta haciendo caso a Tiresias y al corifeo, poner remedio para que no se cumplan los vaticinios trágicos.

Aquí se cierra el periodo agonal. Toda esta estructura de diversas escenas agonales es característica del teatro de Sófocles, y de esta forma el aprovechamiento de los enfrentamientos entre personajes hace elevar a Antígona al papel central de la tragedia, aunque sea Creonte el que haya intervenido en más de ellos. Se aprovecha de la idea sofoclea de poner a su servicio los recursos formales que tradicionalmente eran utilizados por el papel protagonista. De esta forma se convierte en la verdadera heroína de la pieza.

*Estásimo* “en falso” (vv. 1115-1154).

Se trata de un canto ritual: un himno a Dioniso para que purifique la ciudad.

---

<sup>169</sup> Traducción Assela Alamillo, editorial Gredos.

Escena del Mensajero, desenlace (vv. 1155-1256).

Después de la acumulación de emociones y de la alta tensión trágica que Sófocles ha provocado hasta este punto, parece que viene un momento de relajación y que todo puede solucionarse, pero esta sensación dura poco ya que aparece en escena un mensajero informando de las peores noticias. En este momento aparece por primera vez la mujer de Creonte, llamada Eurídice, que se entera por boca del guardia que su hijo Hemón ha muerto.

El mensajero le relata lo ocurrido. Los acontecimientos dramáticos se han sucedido produciéndose el suicidio de Antígona en la cueva, la llegada desconsolada de Hemón ante su prometida muerta, la infructuosa rectificación de Creonte, encontrándose en el lugar la escena de los amantes, el intento rabioso de su hijo de asestar una puñalada a su rey padre, y el posterior suicidio por impotencia de Hemón. Ahora la consolación de Creonte es muy improbable. El silencio elocuente de la reina tras escuchar el relato del mensajero, nos dice que ella será la tercera víctima.

Acción hacia el final de la tragedia (vv. 1257-1352).

En los últimos versos se ha desencadenado ya todo el argumento de la obra, y se nos muestra a Creonte totalmente desconsolado, trayendo a su hijo en sus brazos muerto, con la noticia añadida del suicidio de su mujer, con entera conciencia de ser el culpable de todos los sucesos, suplicando ser conducido allí donde nadie le vea, recordándonos al otro rey de Tebas, Edipo. Nos deja claro con sus palabras que ya Creonte no existe, que tuvo su oportunidad y falló irremediablemente como humano. No hay posibilidad para la redención. El destino se ha cumplido. El castigo anticipado por el adivino se ha ejecutado. Se cierra la tragedia con las últimas palabras del corifeo aconsejando la cordura, la piedad, la abstención de la *hýbris* (desmesura) y de la *parrhesía* (verborrea descontrolada).

## 5.2.2. *Edipo Rey*.

### 5.2.2.1. Aspectos generales de la religiosidad de Edipo en Sófocles como autor canónico.

*Edipo Rey* es la tragedia paradigmática de la figura de Edipo, de la que más información se puede extraer de los diversos aspectos que le conforman, de su religiosidad que nos incardina con lo más esencial de los elementos trágicos primarios. Esta perfecta obra en su género<sup>170</sup> está siendo, junto con *Edipo en Colono*, la piedra de toque de todo el contenido e interpretación del presente estudio y por ello, sin olvidar ninguna otra información relevante, vamos a analizar, con más cuidado si cabe, cualquier información valiosa que nos confirme los fundamentos diferenciales o más destacados de la religiosidad de Edipo.

Recuerdo muy brevemente antes de seguir analizando con detalle la obra el argumento que utiliza Sófocles:

*Edipo Rey*: el gran y admirado rey que liberó a Tebas de la temida y mortífera Esfinge, debe de iniciar una investigación para conocer quién fue el asesino del anterior rey, de Layo, que al parecer se encuentra en la ciudad, tras la orden del oráculo de Apolo para acabar con una nueva plaga, peste (*loimós*)<sup>171</sup> destructiva que asola Tebas por las consecuencias de haber quedado dicho crimen impune. En el proceso de búsqueda descubre que es él mismo el que había matado al rey en una encrucijada de caminos, sin haberlo sospechado nunca, y que además era su padre y que por lo tanto, se casó con su madre con quien tuvo hijos al asumir el mando real como recompensa por vencer a la Esfinge. Deberá exiliarse y errar mancillado lejos de su reino con sus penas incomparables, conociendo al fin su auténtica identidad<sup>172</sup>.

Toda la tragedia de Sófocles emana los ecos sagrados de los rituales griegos pretéritos y de las historias reservadas al culto, que sigilosamente muestran verdades custodiadas en otro tipo de expresión pero que igualmente logran transmitir mensajes con su profundo misterio.

---

<sup>170</sup> Aristóteles también se muestra partidario de esta idea y dedica buena parte de su *Poética* en justificarlo, como hemos estado viendo y lo seguiremos haciendo en el trabajo.

<sup>171</sup> Parker, R. (1990:257) apunta que el tipo de calamidad que surge en Tebas es tan amplia y dañina que es mejor utilizar el término griego *loimós* que plaga u otro similar que normalmente se utiliza, para ajustarse más al sentido original que se pierde notablemente en esos casos. Las siguientes menciones se harán con la palabra griega. El profesor Vernant (2008:125-126) explica que *en Homero y Hesíodo es en la persona del rey, vástago de Zeus, de la que depende la fecundidad de la tierra, de los rebaños y de las mujeres. Si sus acciones y pensamiento se extravían, la ciudad paga por la falta de uno solo, y el Cronida hace caer sobre todos las desgracias del loimós y del limós (hambruna)*. Situación que se muestra semejante a la descrita en *Edipo Rey*.

<sup>172</sup> Esta brevísima síntesis es la misma que he realizado para el final del apartado segundo de mi trabajo.

Desde el comienzo hasta el final de la obra hallamos elementos dedicados a lo sagrado, veámoslo. En el inicio de *Edipo Rey* Sófocles nos presenta al héroe en la plenitud de su condición de monarca o tirano, y por la seguridad que muestra de sí mismo al recibir a los suplicantes también diríamos que está en el momento más alto de su *αἰδώς*. Es venerado y las súplicas, los lamentos, el olor a incienso de los altares, el *eiresiōne*<sup>173</sup> del suplicante y los peanes catárticos, como enumera el mismo Edipo, nos hace suponer no solo que hay un gran peligro sobre el que se quiere actuar, sino además un individuo al que se le otorgan estos gestos sagrados en paralelo con el dios al que se está invocando<sup>174</sup>.

Edipo sale del palacio a preocuparse por los ciudadanos que encuentra en actitud de suplicante y comprobamos inmediatamente que de nuevo a través de las palabras del tirano conocemos que es él el protagonista de la solicitud<sup>175</sup>, de la súplica (*ἰκετεία*), cuando casi define este acto religioso en los siguientes versos, 9-13:

“Ea, anciano, habla, puesto que es conveniente que seas tú el que haga uso de la palabra en nombre de éstos ¿Con qué actitudes habéis llegado hasta aquí?, ¿en un acto de temor o en un acto de deseo?, puesto que yo estoy dispuesto a ayudar en todo. Insensible al dolor, la verdad, yo sería si no me compadeciese ante tal actitud<sup>176</sup>.”

La súplica tiene ese acto de petición por temor o por deseo (cf., *supra*, p.107-109), como dice el héroe, y en los versos también comprobamos que la acepta, que devuelve ese *αἰδώς* reconociendo la posición especial de los suplicantes, respetándoles, haciendo de esta forma que el dios que representan, en este caso Zeus, se congratule con él, evitando también cualquier conflicto con esa divinidad (recordemos que en esta obra el dios omnipresente, sin embargo, es Apolo). El mensajero de Zeus en su intervención deja claro lo que significa Edipo para la tierra tebana, esto es, el primer hombre, el más noble, aquel que está congraciado con los dioses de los que recibe ayuda y sabiduría. Menciona como ejemplo cuando resolvió el enigma de la cantora, de la Esfinge, y la fortuna que tiene en sus acaeceres, es decir, el haber ganado un reino y una esposa real cuando era solo un extranjero en Tebas.

---

<sup>173</sup> Los *hiketeriai* portaban para sus súplicas el *eiresiōne*, que era un ramo de olivo o de laurel con cintas de lana, adornado de frutos, de pasteles y de pequeños frascos de aceite y de vino (Vernant, 2008:122-124).

<sup>174</sup> El sacerdote que está al frente de los suplicantes pertenece a Zeus pero los peanes son en honor a Apolo. Éste último dios está presente y de alguna forma condiciona (pero no determina, a nuestro juicio) toda la tragedia.

<sup>175</sup> En la siguiente intervención del sacerdote queda explícito que también a él le suplican.

<sup>176</sup> La traducción utilizada de *Edipo Rey* en este fragmento y en los siguientes, salvo especificación en contra, es la del profesor J.M. Lucas de Dios de su edición recogida en Alianza Editorial.

Edipo pasará en esta tragedia de tener el absoluto respeto de los demás, *αἰδώς*, a convertirse en *μίασμα*, en el *ἄγνος* que la ciudad necesitará expulsar, oprobio y mancha capaz de contaminar la vida y destinos circundantes.

Continuando con estos versos del sacerdote, concretamente en el v. 43, encontramos un asunto que en la siguiente obra, *Edipo en Colono*, será crucial para comprender esa doble progresión que tiene Edipo tras dos interrupciones que la anteceden, me estoy refiriendo a la voz divina que dice el religioso que debió de recibir el héroe para solucionar el enigma de la Esfinge la primera vez, y la segunda voz, absolutamente misteriosa<sup>177</sup>, que le envía un dios al final de su vida en Colono cuando se dirige a su tumba. En ambas ocasiones el resultado es bendito para el héroe pues sin motivo atribuible a su persona, por lo menos desde la perspectiva de sus posibilidades naturales (dejemos por un momento de lado también las cualidades heroicas que pueden suplantar a las normales) consigue logros inexplicables que solo el consentimiento y el presente de un dios pueden justificar.

En estos versos también conocemos la posición de Sófocles ante una de las variantes del mito que crea discusión, la Esfinge. En su caso opta por la solución del enigma a la hora de derrotar al monstruo<sup>178</sup> que le llama la cruel cantora<sup>179</sup> o la Esfinge de cantos enigmáticos, v. 130 (Esquilo se refería a ella como *Ker*<sup>180</sup>, “carnicera Esfinge”, en *Los Siete*, y Eurípides

---

<sup>177</sup> En el análisis de *Edipo en Colono* explicaré en que consiste esa progresión definitiva que acontece tras la voz divina final.

<sup>178</sup> En apartados anteriores hemos tratado el tema de la Esfinge, si se quiere ampliar la información me remito a ellos, no obstante, quisiera mencionar una postura más racionalista en contraste con la visión clásica y personal de Sófocles. Hay autores tardíos que dieron a la Esfinge una interpretación más racionalista. Es el caso concreto de Pausanias (IX 26, 2-4) que da distintas versiones, una más tradicional que la presenta cantando el enigma y capturando a los hombres *para su perdición*, pero también cuenta que era una mujer pirata que fue aniquilada por Edipo y su ejército. Aún recoge una tercera versión que resume así: era una hija ilegítima de Layo a la que amaba y le había descubierto un secreto oráculo transmitido por Cadmo a sus hijos, cuyo conocimiento facilitaba el trono. Esta muchacha entonces retaba a los hijos de Layo a desvelar el secreto y si fallaban los mataba. Edipo consiguió adivinarlo tras soñar la respuesta convirtiéndose en rey.

<sup>179</sup> Véase en el apartado iconográfico la figura 5, en la que aparece pintado Edipo frente a la Esfinge en una bella crátera de figuras rojas del s. V. a.C. En esta pintura aparece el héroe en un momento pleno de juventud con una actitud tranquila, sentado sobre una roca con la lanza en la mano (también podría ser un cayado de caminante) y con el *πέτασος* que suele llevar Hermes y con el que es habitual que se represente a todo aquel que se encuentre de viaje por los caminos, mientras observa satisfecho cómo se precipita desde lo alto el monstruo, al que debía de haber vencido en el instante previo de arrojarse al vacío. La gran piedra donde se encuentra Edipo nos dice que están en una zona natural, alejada de la ciudad (otras versiones la presentan en la misma Acrópolis de Tebas como Apolodoro), lo que encaja con la versión que presenta a la Esfinge en los montes (quizá en el *Phikion*, cf. Guidorizzi 2008:163) o alrededores, en un lugar agreste y alto, como el que debería de corresponder a un ser de este tipo por su propia naturaleza y donde los tebanos le llevarían el tributo hasta ser vencida, tal como menciona Sófocles, vv. 35-36.

<sup>180</sup> Nos confirma la profesora Marta González González (2018:41-42) que *Ker* aparece con frecuencia en Homero especialmente en su forma plural *keres*, y se suele traducir por “suerte”, “destino” o “muerte”. Pero también puede significar las almas o los espíritus de los muertos que han vuelto de ultratumba (*Op. cit.*, p. 90), interpretación que casaría con la relación de la Esfinge con el más allá.

también le da varios nombres y adjetivos, uno curioso lo encontramos al comienzo de *Las Fenicias*, vv. 46 y ss., “la sabia muchacha” o la presenta “con cantos carentes de armonía”, v. 808).

El primer testimonio literario que tenemos que menciona el enigma de la Esfinge es el de Píndaro en *Fr.* 177d Sn-M (Lucas de Dios, 2008:401, n. 1123), anteriormente los datos pueden llevarnos a pensar que el enfrentamiento podría ser físico, pero no todos los eruditos siguen la misma línea en este tema complejo. Por ejemplo, este monstruo primigenio lo encontramos en la épica en el testimonio de Hesíodo que le da el nombre beocio de Fix<sup>181</sup> y dice que es la hija de Quimera y de Orto, “*la funesta Esfinge, ruina para los cadmeos*” (*Teogonía*, v. 326), pero no podemos precisar en este tipo de contenidos la solución al tipo de enfrentamiento que había. Del mismo modo hay fuentes que estiman que la Esfinge apareció en época de Layo, como suele interpretarse el texto de Pisandro, y otros indican que su llegada es posterior, como Apolodoro (*Biblioteca* III, 5, 8) o Diodoro Sículo (IV, 64, 3). Sófocles en este caso no dice nada expresamente, por lo que el caso se puede acomodar a diversas posturas, pero yo me decantaría por interpretar que el monstruo surge tras el asesinato de Layo al preguntar Edipo al respecto a Creonte, extrañado de que no se hubiera investigado en su momento el regicidio, vv. 128-129: “¿Qué clase de desgracia se interpuso, cuándo así cayó la soberanía, e impedía llegar a saber esto con exactitud?”. Creonte contesta que la Esfinge (Σφιγγίς), que según responde parece como si la urgencia para resolver el problema del monstruo no solo fue por su grave destrucción sino también por la capacidad hipnótica de sus cantos enigmáticos, que les hizo abandonar cualquier otro asunto importante.

La Esfinge es una imagen muy poderosa visualmente y cargada de significados que en el mundo griego tuvo una importancia sobresaliente ya desde sus comienzos micénicos<sup>182</sup>, como podemos apreciar en la famosa Casa de las Esfinges de Micenas, en donde se

---

<sup>181</sup> Cf. *Teogonía*, v. 326: “ἢ δ’ ἄρα Φῖκ’ ὀλοὴν τέκε Καδμείοισιν ὄλεθρον”. Edición bilingüe de Emilio Suarez de la Torre, editorial Dykinson.

<sup>182</sup> Desde época micénica encontramos a la Esfinge con su habitual forma de mujer joven alada y cuerpo de león para uso ornamental o con funciones más expresas como *daímon* (en su sentido primitivo y de ser poderosísimo, cf. Burkert, 2007:243-246) protector de tumbas en su mirada apotropaica, o en su capacidad de conducir las almas al más allá (ser psicopompo), pero con esa marca violenta que puede hacer suponer que el hombre cuando también es cuerpo, antes de morir puede temer su rapto o perecer devorado. Más tarde o con otra variante aparece como entidad irresistible con motivaciones sexuales violentas hacia muchachos jóvenes que se muestran aterrorizados en la cerámica (véase los comentarios y las ilustraciones que incluye Ana Iriarte en su libro, 1990:131-144). En este estupro divino es importante ver la agresión erótica del lado femenino de lo sobrenatural, como iniquidad en contraste con la tradicional violencia masculina en los distintos órdenes.

encontraron entre sus muros numerosas placas de marfil con la forma del monstruo datadas en el s. XIII a.C.

Su representación siempre ha tenido ese cariz de estar entre dos mundos a la vez, con posibilidad de acción en ambos lados, pero en esa doblez duplicada, tanto en su sentido sobrenatural y humano como en la vinculación con lo fúnebre y lo vivo. Por eso la incorporación de la Esfinge en el mito de Edipo, que se mueve también en varios planos, se explica convincentemente, obteniendo una especial importancia en su progresión singular, o quizás mejor sería utilizar la expresión: favorable en llegar a su particular fin destinado.

Esa impresión que nos aporta este monstruo que supera lo previsto y se adentra más allá de lo permitido y posible, se puede contestar primeramente por la trabazón que en los orígenes micénicos tiene su significado con los usos egipcios, de donde fue tomado, con sentidos asociados al poder y a la inmortalidad del faraón, a su vinculación con los dioses. Pero hay que tener prudencia en yuxtaponer conceptos religiosos entre culturas por la originalidad que sucede en cada entorno. Es decir, en todo mito griego desde luego que puede haber influencias egipcias (o de otros pueblos como el fenicio), pero no podemos contentarnos con la explicación de la fuerza civilizadora que tiene Egipto en lugares como Grecia. Detrás del “gran Sol cultural” egipcio hay otros lugares que aportan también orígenes valiosos aunque no lleguen a convertirse en grandes constelaciones *híper-devoradoras* como aquella.

La Esfinge griega tiene un fundamento egipcio pero con sus propios resortes. Aunque veamos que su aspecto es parecido, si la analizamos comprobamos que tenía una forma distinta que fue disfrazada con esa influencia, e incluso fue querida por el griego en su sugestiva idealización del arcano egipcio, pero solo en su estética, en su despampanante viejo armazón que seducía a Grecia, pero para su símbolo vuelto al hombre —que recogió Sófocles para Edipo—, en su significado prefería darle el suyo. Su primitivo sentido guarda relación con *daímones* eminentemente griegos, lo que nos dice el engendro griego no lo cuenta el egipcio, que es silencio y terror en el *dromos* mayúsculo del túmulo faraónico.

La Esfinge de Edipo habla más de un *psicopompo* terrible y pervertido que se alimenta de la desmesura del hombre individual, que rectifica la medida sobrehumana con castigos, medie o no maldición. No es un silencioso dominador de espacios ultraterrenos de faraones que devoran sin palabras, o sombras de linderos que observan al ínfimo hombre al que



nunca se dirigirá su dios-rey. La Esfinge griega primero canta, luego entona, más tarde habla, y cuando te confías te incluye en el enigma para que tú mismo te despeñes en la *hýbris* que te domina.

Para Sófocles, por lo tanto, es sobre todo la criatura cantora que anticipa al héroe su capacidad destructora y le avisa, sin éxito, de que sus hazañas van a afectarle a él mismo y a su entorno en dimensiones inesperadamente amplias. La palabra de la Esfinge no se mide por la belleza de su canto, ni por el terror que le acompaña, sino por el mensaje que lleva en el enigma, de un mundo que vuelve en ignorancia la verdad humana, así de recóndita es su esencia. Es un recado vuelto en palabras mortales con una distorsión armónica del canto que preludia lo extraño, la severa ley de lo indefinidamente divino, y solo por eso debería ser tratado con multiplicidad de sentidos aunque aparentemente el transmisor muera tras exponerlo y fingir que se ha tenido la ganancia. Pero la actitud posterior al conseguir un logro es normal que se acentúe y se olviden los comunicados finales, especialmente cuando las consecuencias empezaban a ser luctuosas para Tebas y el premio por evitarlas era supremo para un hombre como Edipo, un reino y una reina.

Edipo enfrentado a la Esfinge, con esa entidad que le presenta un enigma que realmente sabe invertir su esencia y hacer de su respuesta una puerta que se abre para cerrarse posteriormente. Al pasar por ella olvidó muy rápido que la peor divinidad es más perfecta que la mejor virtud de un hombre. La solución aparente fue como un espejo inútil que se aparta una vez que la imagen se ha reconocido. La fuerza que integra este reto tiene un elegido y la función de todo ello se disemina en el tiempo, sobre un lugar, a la espera del único que puede verse configurado en esa pregunta como una eternidad primordial incesante, al igual que le ocurrió en su castigo sin suplencia al gigante Atlas que sostiene la bóveda del cielo, o al artificioso Prometeo que regenera su órgano cada noche en su personalísima enmienda punitiva, de esta forma la cruel cantora impávida, espera y sucumbe ante Edipo —no puede ser otro— una vez cumplido el reflejo con su nombre, con el que intercambiará su naturaleza, el destino, lo monstruoso, el dilema que aún adivinado sigue negando una única verdad, una esencia definida, como a todo hombre le sucede en su perenne cambio. Edipo de nuevo está invertido y en ese ser él mismo y sus contrarios llegará a revitalizar su caída al final, en Colono, en un último y emergente ensalzamiento en su mudar hacia lo divino.

Una vez que hemos tratado la Esfinge continuamos con los demás elementos religiosos destacados que siguen apareciendo en la tragedia. Edipo ha tranquilizado al sacerdote de Zeus haciendo suyo el dolor de cada tebano y el de la ciudad en conjunto (vv. 58 y ss.). El tratamiento del dolor en el héroe es especialmente peculiar, no solo por todo el recorrido doliente que representan sus circunstancias que necesitan del compromiso conjunto de todas las cualidades de su ser para no desfallecer ante la supresión de cualquier atisbo de reconstruir su despedazada vida, su irrecuperable ordenación de la cabal, ajustada existencia, sino que su condición de criatura de pesares puede atraer para sí los dolores de otros o los males que maculan los seres o lugares, lo que le convierte en un *pharmakós*<sup>183</sup> prototípico, pero voluntario, en su aspecto político y general por su cargo real<sup>184</sup> (favoreciendo la mayor simbología grupal y su efecto con poder extensible) y por ser un sujeto perfectible de recibir las máximas impurezas por su condicionada, a la vez, esencia expiatoria.

El parricidio de Edipo o el incesto son las culpas más horribles que carga de improviso, no han sido causados por su carácter (*êthos*) ni por una falta moral (*adikía*), pero aunque desde la visión del derecho humano es inocente, desde la perspectiva religiosa sí que es culpable e impío, y por eso mismo debe ser purificado, y como primer paso es expulsado, marginado del trato y compañía de los hombres (*ápolis*). Vernant<sup>185</sup> le califica de *daímon* en vida, afirmación con la que estoy completamente de acuerdo a pesar de la trascendencia que conlleva, y no solo por el estigma sobrevenido sino por el paso a un nivel de poder divino semejante a una fuerza disociada de lo humano. La impureza que le acompaña suma a la vez *hierós* a su esencia, y aunque su revés impida permanecer puro como la tumba

---

<sup>183</sup> Para completar la información sobre el origen y el antiguo rito de purificación del *pharmakós* véase: Vernant (2008:120 y ss.) que recoge parcialmente una variada información muy interesante al respecto de algunos autores como Lisias, Hesiquio, Hiponacte, el escoliasta de Aristófanes (*Caballeros*, 1133) o de Focio en su *Biblioteca*; Kirk (2004:224); Gernet (1981:146-150). Este último erudito fue el profesor de Vernant al que estimaba grandemente, continuó en sus trabajos muchas tesis abiertas por Gernet y este caso de los *Pharmakoí* es un ejemplo más.

<sup>184</sup> Vernant (2008:117 y 125, vol. I) llama a esa dualidad de Edipo, *Rey divino-pharmakós* y resalta que no fue Sófocles el que la inventó puesto que ya *estaba inscrita en la práctica religiosa y en el pensamiento social de los griegos*.

<sup>185</sup> El profesor Vernant (2008:113-114, vol. I), siguiendo a B. Knox (*Oedipus at Thebes. Sophocles Tragic Hero and his Time*, 1998:138), nos explica el proceso de inversión en el empleo de los términos en el curso de la acción trágica en Edipo, mostrando que este tipo de efectos nos articulan un conocimiento de doble sentido con la importancia que tiene. La ambigüedad en este caso se convierte no en una confusión sino en un aumento de información valiosa del personaje que se despliega a lo largo de todo el drama (acción trágica). En la figura del rey podría asociarse, en este juego de duplicidades y de cambios de sentido, el del *pharmakós* como ocurre en Edipo. *Su ἄγνος hace de él un Katharmós, un kathársios, un purificador* (Vernant 2008:126-127). Muy interesante es señalar también que para el profesor Vernant la simetría del *pharmakós* y del rey legendario podría ilustrar la institución democrática del ostracismo, rescatando con matices una teoría en este caso de J. Carcopino (1935), véase *op. cit.* 127 y ss.

bienhechora que llegará a ser, de momento la parte visible es la entidad maculada que en su sagrada concentración instituye con *páthos* la puerta a lo divino.

La investigadora Lida de Malkiel (1971:154-160) percibe también ese aspecto *daimónico* en el *pharmakós* de Edipo y lo presiente como el momento en que la tragedia griega está más cerca de su antigua raíz dionisiaca (*celebración ritual de la pasión de la tragedia*). El héroe le recordaría a ese *eniautòs daímon*, llamado así por Miss Harrison en su célebre explicación ritualista agraria en el que veía a Edipo como uno de esos dioses desvalorizados hasta convertirse en una divinidad menor de la fecundidad, que en la obra de Sófocles la profesora Malkiel le atribuye además una concepción voluntaria en su expiación, humanizando ese carácter obligatorio del sacrificio en un sentido redentor (para ampliar esta información véase *supra*, pp. 34 y ss.).

Edipo no es un *pharmakós*<sup>186</sup>, como el personaje que se expulsaba ritualmente en la ciudad de Atenas en la fiesta de las Targelias, pero sí que lo es en cuanto que es uno de los *términos límite* (Vernant 2008:14-15, vol. II) que se vinculan o participan de los significados del héroe. Edipo es quien ha traído el *μίασμα* y voluntariamente quiere limpiar a Tebas de sus efectos perniciosos, no es la comunidad quien alivia sus culpas colectivas sobre un *pharmakós* que debe asumirlas y desecharlas<sup>187</sup>.

Edipo tiene numerosísimos significados e interpretaciones al margen de ser ese sujeto que se acerca al *pharmakós* ateniense, como estamos viendo, también en esta línea, por ejemplo, puede ser objeto de *kathársion* (sacrificio purificador) pero no en un sentido angosto que limite su finalidad a una limpieza ritual cuando se requiere a un chivo expiatorio para ser expulsado de la ciudad, sino que es un ser doliente e impuro que trasciende la simple revulsión esperada.

Y en esta agrupación de valores puros, benefactores y con poderes reales vinculados con los favores de los dioses que representa Edipo, encontramos también esa cara sombría de las desgracias que acarrea ser un elegido en el mundo divino y humano, en el que se

---

<sup>186</sup> Cf. Burkert (2007:114-117).

<sup>187</sup> Es en este punto, y algún otro más, en el que discrepan varios autores como Vernant (2008: 14-15, vol. II) o García Gual (2012:254-259) con las proposiciones de René Girard (v. gr., *La violencia y lo sagrado*, 2016:79-99) y su teoría sobre la violencia universal y los métodos simbólicos de descarga, como el del *pharmakós* en el que presenta a Edipo como un modelo de lo que significa su método. Como hemos comentado, tanto la voluntariedad de Edipo de purgar la ciudad como que la mancha surge de él mismo, así como otros rasgos del personaje y de los hechos (como que las Erinias no persiguen culpas colectivas sino de crímenes de sangre en las familias) no permiten ajustarle con escrupulosidad ejemplar a las tesis expuestas por Girard, por muy divulgadas o interesantes que sean.

confunden esas reverencias y virtudes con la asunción de los asuntos que derrochan ponzoña y revierten en maleficio o exceso lo logrado. Esta situación de extremos conduce al héroe a un cúmulo de complejidades muy poco adaptables a una sociedad o a una única concepción de su persona, lo que le convierte en un individuo repulsivo por su imposible categorización en su estatus confuso, por sus límites, y asombroso, por su reputación e imprevisibilidad. En Edipo el adquirir una posición o ser usado para un fin u otro puede ser vanagloria de una divinidad (o el reclamo de una responsabilidad sagrada junto a una rectificación en el divino proceder) o el empleo útil de unos hombres que intensifican la cualidad demandada del héroe en favor de una situación de auxilio (*pharmakós*) o arbitraria (*ékthesis*). Sean unos motivos u otros es muy posible la aparición del *phthónos* (*φθόωος*<sup>188</sup>) en el dios (o en el hombre en su propia vertiente con efectos distintos) que haga sucumbir lo conseguido, y nuestro Edipo es, una vez más, un ejemplo paradigmático en su religiosidad. Este sentimiento arcaico griego es frecuente y Esquilo lo recoge en sus tragedias (por ejemplo, recae sobre Jerjes en *Los Persas*, véase este concepto *supra*, p. 120, n.145), anteriormente lo leemos en otros autores y con toda claridad aparece en Solón:

*ἀνδρῶν δ' ἐκ μέγαλων πολὺς ὄλλεται*<sup>189</sup>.

Y nos preguntamos ante todo esto que hemos expuesto si puede ser que Edipo llegue a convertirse en receptáculo del mayor cúmulo de dolores cuando el héroe, que por definición trágica es expuesto a una multiplicidad de contratiempos y penurias, además supere la cadena de purgaciones y logre conciliar su primera naturaleza heroica con el propósito divino, a la que el resultado final ya habría convertido en la pura trascendencia del sufrimiento, es decir, habría logrado la conversión del efecto dañino en causa y fin del mismo, y con ello ser una abstracción con la potencia y fuente de ese humano acaecer, es decir, un nuevo dios en la definitud plena del dolor.

Puede ser que esta expresión máxima del dolor nos haga vislumbrar nuevas realidades para Edipo, pero hace ya mucho tiempo el genio de Nietzsche recogía en uno de tantos imprescindibles libros suyos algo que podría encaminarse a ese ídolo doliente más allá quizás del héroe benefactor enterrado:

---

<sup>188</sup> Para el profesor Vernant (2008:128-133) sería a la vez tanto la envidia como la desconfianza religiosa respecto al que alcanza elevadas cotas o triunfa demasiado. Sentimiento arcaico griego que Esquilo recoge en sus tragedias (en *Los Persas*, por ejemplo, véase este concepto *supra*, p. 120) y anteriormente lo leemos en Solón.

<sup>189</sup> Vernant, *op. cit.*, 128, n. 118. Fr. 9-10, Edmonds: “Una ciudad perece por sus hombres demasiado grandes”.

“El personaje más doliente de la escena griega, el desgraciado Edipo, fue concebido por Sófocles como el hombre noble que, pese a su sabiduría, está destinado al error y a la miseria, pero al final ejerce a su alrededor, en virtud de su enorme sufrimiento, una fuerza mágica y bienhechora, la cual sigue actuando incluso después de morir él<sup>190</sup>.”

Es en *El nacimiento de la tragedia* donde escribe estas palabras que definen a Edipo en su naturaleza heroica a la sombra de un alcance quizás mayor, pero poco más adelante Nietzsche comenta una nueva apertura motivada por la jovial resolución divina (y tan griega) de desenredar dialécticamente un inviable cúmulo de hechos, lo que concede a Edipo un revivir sin aporías heredadas ni otras sufridas con un horizonte en el que se implica la divinidad<sup>191</sup> pero “¿con qué consecuencias?”. Al final del capítulo XVII de esa misma obra nos dice el filósofo:

“ Acaso sea *Edipo en Colono* donde más puro resuene el sonido conciliador, procedente de un mundo distinto... Tras haber sido martirizado suficientemente por el destino, el héroe cosechaba un salario bien merecido, en un casamiento magnífico, en unas honras divinas”.

Vemos aquí cómo Nietzsche deja abierta la posibilidad de conversión divina del héroe, incluso un poco más adelante dentro de la idea filosófica central que está desarrollando nos dice que se utiliza el *deus ex machina* en la rehabilitación de Edipo para concederle la libertad tras su muerte. Pienso que Nietzsche entendió el final que Sófocles da a su héroe en la misma línea que nosotros, al creer ver en la tragedia una posibilidad más generosa en la recompensa con el personaje. El salto de orden existencial no estaría avalado solo para una consolidación ultraterrena al estatus de héroe benefactor o *daímon*<sup>192</sup> que actuase desde su tumba en dádivas hacia su entorno, sino que a través del uso simbólico del *deus ex machina* y de la libertad que se le concede, el héroe adquiriría una dimensión todavía más divina.

Nietzsche nos da la pista metafísica del *deus ex machina* para proyectar un halo de dirección celestial al destino del héroe distinta de la aparente entrada subterránea al inframundo que puede interpretarse al final de la obra, (aunque esto es solo apariencia a nuestro entender, como explicaremos en el análisis de *Edipo en Colono*). Y también al

---

<sup>190</sup> Cf., Nietzsche, F. (1997:89). Traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial. Para todos los fragmentos incluidos de esta obra me remito a la misma traducción indicada.

<sup>191</sup> *Ibid.*, 90-91.

<sup>192</sup> Dentro de esta palabra que tiene muchos y complejos usos para el griego, me estoy refiriendo sobre todo en el significado que con que lo utiliza Esquilo cuando en *Los Persas* se refiere a la sombra del rey Darío al ser invocado (v. 641). Véase también Burkert (2007:246).

incluir entre sus recompensas a la libertad, ya que la especial importancia de este concepto en el actual contexto nos hace suponer que, del grado de menor disposición que tiene Edipo antes de su desaparición limitado por su naturaleza aunque con posibilidades de actuación menores pero en ese espacio que le pertenece, y sin una significación que pueda superar en efectos lo impuesto, pasa a un grado más alto para poder ejercer actos más allá de sus circunstancias como entidad verdaderamente libre y en condición completa de divinidad.

Siguiendo con la intervención que tiene Edipo en el diálogo con el sacerdote de Zeus al comienzo de la obra, extraemos de sus palabras que ha enviado a Creonte a informarse al oráculo de Apolo en Delfos de cómo salvar a la ciudad de los terribles males. Este aspecto da firmeza a la situación del dios en la obra, que es preferente, y va manifestándose con elementos cruciales en la trama hacia esa finalización planificada. Creonte le contará la orden del dios de que deben de encontrar al asesino de Layo, que ha crecido en esta tierra tebana, para purificar la región con su expulsión o su muerte. Aquí aparece de nuevo el problema de solucionar los delitos de sangre con la muerte del asesino, con las Erinias como garantes religiosas del cometido, o con la expulsión, es decir, con la pérdida de todos sus beneficios de ciudadano y el alejamiento para restablecer la pureza. Edipo destaca que la respuesta de Apolo es muy respetable y adecuada, por ser la palabra del dios y por querer dar justicia a un muerto (acto piadoso fundamental en Grecia). El héroe tal como es presentado desde los primeros versos se muestra resuelto, activo y totalmente determinante en su pensamiento y actuación, y el cumplimiento de la religiosidad acompaña su rectitud de tirano o monarca. Poco más adelante, a pesar de los desvelamientos que le harán padecer altibajos en su ánimo, seguirá mostrando esa determinación, esa piedad y esas notabilísimas dotes de gobernante en favor de la ciudad, al margen de sus enfrentamientos con los demás personajes llenos de duras palabras recriminatorias y ciertos comportamientos irascibles.

La inquebrantable decisión de hacer lo debido produce que Sófocles aumente la categorización de Edipo en su naturaleza de héroe. En esa actitud que pertrecha lo necesario a la hora de solventar las dolencias se nos muestra la ironía trágica en repetidos comentarios incluso del propio héroe, que se acerca a su *anagnórisis* y a las situaciones indubitables, pero que necesitará de la obvedad para creerse lo que el destino le aguardaba y lo que el coro en sus últimos versos advertía, pensando en ser Edipo, como siempre pasa, la excepción a los grandes dolores y al infortunio, vv. 1528-1530:

“De tal forma que, siendo mortal  
Hasta no ver el día postrero  
A nadie hay que tener por dichoso,  
Antes que la meta de la vida traspase  
Sin haber sufrido dolor alguno.”

Pero Sófocles quiso convertir a Edipo, que asumía de las obras precedentes con la señal denigrativa de la maldición y las faltas, en el héroe del dolor y de la simbología del mensaje divino —del enigma— que no solo se tiene que comprender *con el intelecto sino con el compromiso del yo entero* (Lasso de la Vega, 2003:107). Y continuó con su indagación del misterio trascendente y ahondó en la religiosidad del héroe que por sus añadidos debía de estar revestido de insondables fundamentos, y por eso, para darle el sentido auténtico de la nueva formulación de hacer de él la representación de la tragedia en su principio generador, también hizo que sucediera lo que es más que improbable concediéndole en su última obra la gran excepción, la reconversión del sufrimiento y un final en libertad y eternidad.

Antes de la *párodos* del coro en el verso 151, en el prólogo, ya tenemos planteado el dilema, y la trama dirige su curso con ligereza. Los elementos sobrenaturales también siguen la inercia y se nos presenta la fuerza del dios que los mantiene activos. Apolo y sus recursos (la plaga [*loimós*], el oráculo que dicta la orden de buscar al asesino, los rituales, peanes y súplicas que robustecen su posición, etc.) deben de medirse ya con la resolución determinada, y seguiremos viendo más medios del dios en la pieza —como Tiresias—, que desequilibre sin remisión la disputa en una exhibición ostentosa en provecho de la jactancia de un poder que se sabe invencible y que coarta por su violencia e incompreensión<sup>193</sup>. Edipo se enfrentó con éxito, y tal vez con ayuda divina, al enigma de la Esfinge y ahora deberá calcular sus posibilidades de victoria ante el dios oracular, frente a la palabra y la acción que solo se percibe si el que dispone la clave muestra su conforme deseo de concluir el divertimento.

---

<sup>193</sup> Apolo es un dios vengativo y violento que es difícil apaciguar ante una falta que merme el respeto que se le debe o cualquier parcela que gobierne. Por la incontestabilidad de sus métodos que hemos visto reflejada en varias obras (la más importante puede verse en el primer canto de la *Ilíada*) es el ejemplo perfecto griego del porqué del temor y la reverencia que se tributa a cualquier divinidad. También el hombre tiene mecanismos para calmar a un dios soliviantado pero no puede predecir hasta donde reclamará su pago en daños.

El coro en su entrada obsequiará con plegarias a Apolo (seguidamente a Atenea y a otros dioses) incorporándose como elemento sustancial de la religiosidad que acompaña a la de Edipo en la pieza. No abandonará a su rey en todo el texto (cf. *infra*, los *estásimos* del coro), y se unirá igualmente a ese conjunto amplio de recursos religiosos que impone Apolo en el ambiente de la tragedia, resaltando el tósigo que va incorporando en la consecución del fin. A partir de aquí los agones se suceden junto a los *estásimos* del coro y la acción luce perfecta.

En el siguiente apartado continuamos con los encuentros de Edipo con los otros personajes que desvelarán su verdad y los elementos que les vinculan o diferencian en la perspectiva de los hechos. También analizaremos algunos de los componentes religiosos que representan o proyectan.

5.2.2.2. *Edipo Rey*. Edipo y su relación con los demás personajes en la tragedia central del mito.

En *Edipo Rey* y *Edipo en Colono* de Sófocles tenemos los elementos fundamentales para constatar la relación de Edipo con su entorno en el contexto de la tragedia, y exponer algunos de los aspectos religiosos que perduran o aquellos que se han potenciado por distintos motivos que veremos. Expongo, en primer lugar, los agones más significativos de la tragedia canónica de Edipo:

a) El *agón* o enfrentamiento entre Edipo y Tiresias.

El personaje central de la obra, Edipo, reúne los grandes rasgos del héroe trágico dentro de una amalgama de significados y referencias. Edipo, del que se pueden extraer variadísimas lecturas, nos presenta en sus vicisitudes y sus diálogos, donde nos verbaliza el acontecer de su drama no exento de perplejidad y arrojo, los mejores ejemplos sofocleos de la relación de los hombres con el mundo divino, principal raíz temática de la tragedia desde su nacimiento, con sus orígenes de ritual y muestra de paradigma en la obra de nuestro autor. La riqueza argumental y formal de Sófocles no rompe el fino equilibrio religioso, sino que le permite engrandecer el género y llevarlo a sus más elevados logros. Su obra aglutina filosofía, innovación literaria, compromiso social, profundo pensamiento y desde luego, influencias espirituales e históricas de su época. El perfecto desarrollo de la tragedia en la que vemos cómo el personaje central se desenvuelve en un continuo vaivén de



experiencias y acontecimientos imprevistos, provoca una permanente atención, quizá a veces conformidad dentro de un plano de bienestar incontrolablemente humano, y en ocasiones, una claudicación emocional, a la espera de un desenlace violento o traumático, como diría Aristóteles catártico (*kátharsis*).

Las etapas de felicidad y de profunda crisis moral y de acción del personaje central, a la vez que impuesta y preconizada por el dios vaticinador Loxias (Apolo), y expuesta por Tiresias en sus oscuras palabras de adivino, poseedor de la verdad que acontece y se cumple, provocan en el espectador la advertencia de que incluso una vida ejemplar siempre tiene sus momentos de desgracia, aunque a primera vista nos parezca idílica. Cada uno de nosotros no es consciente de todas las etapas de nuestra vida, ni controla el destino que nos es reservado por los dioses, ya sea por estigmas propios o de nuestros antepasados. Eso es lo que nos dice el piadoso Sófocles: que la fugacidad de lo tenido en gracia, de nuestra felicidad, de nuestras acciones más relevantes y elogiadas, no deja de ser algo supeditado y regalado por las entidades superiores. La advertencia es clara, observa cómo hasta el más dichoso hombre, e incluso aparentemente merecedor de dádivas por sus provechosas acciones para los demás y habiendo adquirido regalos de la Fortuna por haber sido víctima de estos (recordemos su *expositio* o *ékthesis*), puede ser tenido como criatura apestada, si los dioses quieren, y odiado, y sobre todo lastimoso y desgraciado por los acontecimientos sorprendentes y maculados de los que es objeto.

La pena hacia el héroe por el mal trato obtenido de los hombres se queda en un segundo plano en comparación con la pena que provoca lo que la divinidad, con la rigurosidad de lo desconocido, extraño e insondable, acontece en Edipo. La compleja y efectiva estructura argumental de la obra nos lleva a interpretaciones plurales que hace de ella una fuente permanente de conceptos y de constante acicate intelectual (no es necesario mencionar la enorme influencia y elogios que ha tenido a lo largo del tiempo). Como es sabido, los diálogos de enfrentamiento o agones del texto, son capitales en la tragedia. El de Tiresias, por su especial relevancia en la ruptura de la feliz vida de Edipo como héroe y se podría decir, modélica, resulta interesantísima y crucial en lo religioso. A mi entender, tanto la figura de uno como la del otro, representan ciertas fuerzas divinas que se enfrentan y complementan. Tiresias posee el don del augur que con la palabra dicta el plan de Apolo, y Edipo, con determinadas acciones, por ejemplo venciendo a la Esfinge, representa lo más cercano a un héroe semidivino. Se nos presenta un combate en diálogo sin el escenario olímpico, en el que las influencias de los dioses entre los mortales se muestran clarísimas y

testimoniales. Un pobre ciego, sin querer decir la verdad que sabe y con una vida errante y visionaria, se enfrenta en último término, con el héroe de la ciudad que cae en desgracia, después de llevar a cabo proezas únicas, más o menos dispuestas a resolverse por el dios en su ayuda, como si la ironía trágica del juego divino se cebase con toda máxima autoridad lograda por un humano.

Suena extraño que la cantora, como se llama al monstruo enigmático, posea la facultad del dios que pergeña los acontecimientos del héroe, y diciendo en cantos, como sibila que responde, con Edipo se enfrenta, adquiriendo éste el dominio de la inspiración divina con significados cifrados (pues, *el Señor cuyo oráculo está en Delfos ni dice, ni oculta, sino que hace señales*, Heráclito<sup>194</sup>), mientras el salvador Apolo, omnipresente en la obra, envuelve de elementos vaticinadores y símbolos musicales cada parte del texto a voluntad. El mismo Edipo fue capaz de descifrar el enigma en verso, como le recuerda Tiresias en el v. 440, con dotes que exceden las normales, incluso llega a decirse que un dios se lo había dicho. Igualmente, en la encrucijada donde mata a su padre y acompañantes, excepto a uno, demuestra cualidades portentosas o ayuda divina. También los ciudadanos de Tebas se postran admirados por sus acciones como cuando se entona un deán apolíneo (v. 31), al igual muestran esta gracia por el intermediador de dioses y divino Tiresias (vv. 286 y ss.). Es claro que la ruta vital del héroe está marcada por acontecimientos ineluctables. Tanto Tiresias como Edipo comparten otra cosa en común. Los dos son agraciados por los dioses y víctimas de sus dones regalados. Evidentemente hay diferencias de consciencia por el papel que desarrolla cada uno en el juego de los dioses pero son personajes dimanantes de la acción olímpica en el entorno humano. Y me pregunto, “¿qué hay del parecido entre Edipo y su hija Antígona, en la obra homónima, donde el carácter sagrado de la sepultura, del muerto y del dios, adquieren para ambos importantes acontecimientos trágicos, y el componente religioso es decisivo para la *pólis* cuando en sus compromisos con los dioses y con el muerto producen, para algunos autores, actitudes extremas o patológicas?”, “¿está esta postura de locura mántica o de furor de Hércules filicida provocada por los dioses en sus acciones, o tiene algo que ver con la histeria humana generada en determinados contextos críticos y de aporía existencial, y por lo tanto, su explicación sería más antropológica que sobrenatural?”.

Pero sigamos para encontrar más respuestas sobre la religiosidad de Edipo con el siguiente agón, o en este caso mejor llamarlo encuentro, con la gran reina Yocasta.

---

<sup>194</sup> Cf. fr. 93, Plutarco, de Pyth.-21, 404E. Kirk, fr. 244, 1999:305.

## b) Encuentro de Edipo y Yocasta.

Con respecto a la escena de Edipo con Yocasta y la importancia de este último personaje en la obra hay que resaltar que la primera intervención de Yocasta, presentada por el mismo corifeo en el *agón* de Edipo y Creonte (v. 634 y ss.), comienza con la fuerza de una *mater familias* reconviniendo la actitud inmadura, en sus *directes*, de los gestos infantiles y con intereses particulares de su hermano y esposo (hijo), altos dirigentes de la *pólis*. El trato que les dispensa es directo y familiar, avergonzada por la situación inesperada y abrupta que ambos soberanos se están dirigiendo, y que por otro lado, se cree impensable por el buen trato que hasta ese momento se otorgaban. Yocasta, en su primera intervención, incorpora un elemento, “la lengua” (v. 635), en el sentido de componente prefigurativo productor de palabras y gestos de honor o de calumnia, reponedor de justicia o incitador de odio.

El mundo griego conocía perfectamente la fuerte dicotomía de esa maravillosa capacidad humana, y Sófocles, elevando su sentido trascendental y curativo, entona una amarga súplica de crítica a la irresponsabilidad de los contendientes en boca de Yocasta, disuadiéndoles en el envite discursivo ritual del diálogo *agónico*, a mostrar el respeto reverencial inherente que debe poseer la palabra. El dolor que aflige su ánimo se muestra al servicio de una ciudadanía absorta de sufrimientos ante las miserias que provocan las maldiciones. Su carácter de reina y madre que alienta en sus soberanas palabras recias y de concordia, modula una postura contraria a las diatribas que se lanzan Edipo y Creonte en su irreconciliable pugna surgida dramáticamente en poco tiempo, por la gravedad de los hechos presentados, asumiendo cada uno un interés más personal que político.

Yocasta postula de este modo su sólida argumentación de legataria tácita dirigente de la ciudad, ante las sombras de enfrentamiento trágico que parecen producirse. El coro y Yocasta interceden a favor de un comportamiento amistoso y cordial, aunque junto a esta defensa clara y responsable de reina, asume sorprendentemente una actitud con posibles notas de *asébeia*<sup>195</sup>, si tenemos en cuenta la delegación e impronta divina que pueda poseer en su medida lo negado por ella al hombre, actuando al menos con irreverencia religiosa al descartar a todo humano de poseer artes adivinatorias acertadas; aunque luego asumirá de

---

<sup>195</sup> También podemos decir que la desconfianza en los adivinos no es un aspecto único de este episodio o tragedia. Se puede ver en muchos otros fragmentos de Sófocles o de otros autores, pero siempre sin perjudicar el miedo y respeto al poder del dios, que son dos acciones compatibles pero no iguales. Por otro lado, la actitud suspicaz de la reina puede ser provocada por elementos psicológicos ante los graves sucesos acaecidos, solo por los que hasta ese momento conoce, o también, por la pura intuición de heroína.

nuevo la sumisión y las plegarias al dios, rechazando esta actitud de rebeldía piadosa. “¿Puede ser, que detrás de esta afirmación anteriormente expresada, se encuentre el arrepentimiento de acciones moralmente punibles en la conciencia interior de Yocasta, habiendo supeditado el amor de madre al miedo insuperable ante las directrices insondables e ineludibles de los oráculos o vaticinios de los dioses?”. A pesar de todo, lo que sí parece claro es que el miedo y los reparos en creer lo descabellado del nuevo oráculo y lo ambiguo de su lenguaje afectan a la reina, y esto es transmitido a Edipo, presentándole una nueva perspectiva real en confrontación con lo expresado por Tiresias, su propia experiencia y memoria y los hechos que se están produciendo a su alrededor, adquiriendo un panorama cada vez más indubitable sobre estos inesperados acontecimientos pero a la vez veraces sobre la casta de los Labdácidas, convirtiéndole en una víctima más del dios y en héroe paradigmático de la tragedia griega.

Desde este momento, el pensamiento de Edipo transcurre en una espiral de consciencia vital, haciendo de su *páthos* el pilar sobre el que sostiene su cambio de rumbo predestinado y asumido por inquebrantable. Aquí nos encontramos con la soledad del héroe. El descenso al dolor debe de hacerlo solo, pues en la caída del héroe se personaliza la identidad excepcional del personaje salvador del conjunto, limitando en la propia unicidad reconocida, la diferencia de la suma que advierte y toma ejemplo para su comportamiento futuro, en el paradigma conformado por el hado divino. Edipo, en el diálogo con Yocasta, encuentra su posible primera falla moral al relatarse los detalles del asesinato de Layo, asumiendo de esta forma su autoría. Se le presenta así una comprensión del oráculo (ya que la voz vaticinadora del dios está confluyendo sus designios) que junto al testimonio de los demás personajes, presentan la escena tal y como se desarrollaría teniendo en cuenta no las componendas sugestivas y mentales individuales de cada uno, sino la realidad interdetallada aglutinadora de un sentido total y continuo de los hechos claros y no interpretables.

Una vez que Edipo acepta dejar a Creonte marcharse por las palabras de su mujer (madre), comienza a darse cuenta que los detalles que le está comentando ésta, de la muerte de Layo y del vaticinio de Apolo sobre la familia, junto con toda la información de los anteriores personajes, le están poniendo bajo la sospecha de ser él el asesino. Pero esto solo será un paso más hacia la revelación final, que se irá produciendo progresivamente con los siguientes intervinientes. Con la llegada del mensajero que trae la noticia de la muerte de Pólipo, las revelaciones añadidas que le sigue anunciando respondiendo a las preguntas

incisivas de Edipo, acrecienta de nuevo las dudas sobre su linaje, y lo que parecía arreglarse, se complica de nuevo sin remisión posible, azuzándole febrilmente a escrutar la verdad que ya groseramente se va mostrando en su pavorosa crudeza. Y finalmente, con la llegada del viejo pastor y sus demostraciones obligadas, termina sumiéndole en la desesperante y solitaria verdad divina.

Antes de la confirmación del viejo pastor, ya Yocasta, sabe de toda la trama oracular cumplida, y atormentada y horrorizada abandona la escena; pocas estrofas después aparecerá ahorcada por sí misma en palacio. Como el coro nos advierte, en las escenas expuestas, la impiedad (*asébeia*), la arrogancia y la insolencia del hombre frente a los dioses y sus palabras llevan a la locura o a una caída en desgracia segura. El abandono voluntario de Yocasta, de su propia vida, es prueba contundente de la resolución del héroe que no puede ser menos desgraciada, compartiendo el mismo umbral de involución de felicidad a una soledad ya iniciada con su propio nacimiento, y recorrido en el *μίσμα* humana y mortal de Edipo y su stirpe. El terrible final está ya acontecido.

### c) *Agón* de Edipo y Creonte.

Creonte aparece en tres escenas a lo largo de la obra con una línea clara de compromiso con la ciudad, de hombre político en defensa y apoyo de la *pólis* y de su de máximo dirigente, que la guía. Se podría decir que su férrea aportación de baluarte social y de integridad a las normas (*nomoi*) que la *pólis* se ha dado para su dirección, son las cualidades excepcionales de este hombre de estado, paradigma del esfuerzo humano para consolidar y conjugar las convenciones que una sociedad pacta para la convivencia y el progreso (Sófocles, ya se encargará de poner en duda la solvencia e idoneidad de estas reglas en su tragedia *Antígona*, precisamente personalizadas en el mismo Creonte en contraposición con las inmutables, justas y omnipotentes normas divinas defendidas por Antígona, trasunto, posiblemente, del parecer y pensamiento del propio trágico).

Como muestra de su responsabilidad y servicio con la ciudad-estado podríamos recordar que gobernó Tebas en tres ocasiones, tras la muerte de Layo, tras el abandono de Edipo y después de morir Eteocles. El enfrentamiento con Edipo se produce en la segunda ocasión que aparece en escena, afectado por la acusación del rey tebano que le culpa de una confabulación para derrocarlo del poder, estar detrás de las palabras del adivino Tiresias y

de haber, incluso, asesinado a Layo. Creonte, prudente y reflexivo, intenta llegar a puntos de entendimiento con Edipo pero este, ofuscado, carga su ira contra su cuñado (tío) y le expulsa de la ciudad. Poco más adelante, con la conversación con su mujer (madre) que entra en escena, empezará a tener serias dudas de si está actuando correctamente con los demás, ante lo que se va desvelando progresivamente, y de si su propia inocencia es real.

El *agón* entre estos dos personajes es rico también en significados. Se podría hablar de la ceguera que sobre sí mismo produce el poder del que lo ostenta; de la dificultad que tiene el dilucidar los acontecimientos más cercanos del que tiene el cargo supremo; del *autocegamiento*<sup>196</sup> que conlleva el ser coronado envuelto en las sombras del que todo lo puede y es *primus inter pares*, deslizándose el héroe en un vacío tenebroso lleno de anónimo destino después de sus encumbradas acciones; de la delegación irresponsable e inconsciente de sus obras transitando hasta el acto voluntario delegatorio de su apartamiento del cargo público, con su mutilación física y reveladora mancha individual. Los dos personajes en su enfrentamiento trágico se encuentran en posiciones vitales irreconciliables. Sófocles los enfrenta y sabe del despropósito que es que se entiendan. Edipo, por su parte, está inmerso en su propia revelación imprevista, e incrédulo, hace frente al destino. Creonte, con la seguridad del que no le acontecen caprichosas revelaciones inexorables de “moiras”, actúa con lealtad, y dialoga sin que la impotencia que antecede al germen de la ira haya brotado. Su mano tendida y su prudencia acompañarán a Edipo en su caída hasta el final de la obra. Pensamiento que me trae a la mente la secular imagen de la *Piedad Florentina* de Miguel Ángel, en la tierna deposición pétreo en la que Nicodemo postra a Cristo en su descendimiento de la cruz. Al fin, el calvario del héroe griego, como será el del héroe cristiano, ha llegado a término, siguiendo

---

<sup>196</sup> Véase la figura 7 del apartado iconográfico. A pesar de ser un elemento de la historia de Edipo hoy sobradamente conocido, en las obras artísticas que nos han llegado pocas veces es ilustrado, este es un ejemplo poco usual pero realmente valioso del *autocegamiento* del héroe. La acción de cegarse a sí mismo que hace Edipo es uno de los motivos más recordados de la tragedia de Sófocles tanto por el rico contenido interpretativo que da al drama como por la fuerza de la imagen que proyecta al espectador o al lector. En otros autores la ceguera es producida por terceros, por ejemplo, en los fragmentos que conservamos del *Edipo* de Eurípides quienes ciegan al héroe son los antiguos siervos de Layo al enterarse de que él fue su asesino. El *autocegamiento* sofocleo, sin embargo, es un acto de pura desesperación con el que comienza la complicada purificación del héroe, que más que por causas luctuosas lo lleva a cabo por la incredulidad y la vergüenza que le produce lo descubierto y su reacción va condicionada por la asimilación de la culpa, aunque solo sea como sujeto activo inconsciente del daño. Edipo actuará de esta manera ante la incompreensión de los extraños hechos que le han sucedido iniciándose para él un nuevo cambio en el rumbo vital. El gesto de herirse tan gravemente extirpándose los ojos con las fíbulas de Yocasta con la consecuencia de la falta total de visión es un deslizamiento más hacia la soledad implacable e inevitable, en esa búsqueda de respuestas que le llevará encontrarlas toda su existencia. Vernant (2008:111) ve en este gesto *la imposibilidad de sostener la mirada de ninguna criatura humana, tanto viva como muerta* después de conocer los hechos de su vida.

los designios inescrutables de sus dioses, porque el poder también es religioso aunque crea secularizarlo vertiendo delitos de sangre.

d) El gran personaje religioso de la tragedia. El coro de *Edipo Rey*. Estructura del coro.

Antes de entrar a analizar en detalle el coro de la tragedia canónica. Intentaré resolver el porqué del título de este subapartado.

El elemento coral en la tragedia griega es importantísimo desde el mismo nacimiento del género. Sus características son tan complejas como antiguas y por eso mismo, la asociación con cada tipo de obra es múltiple y significativa, dando riqueza y solidez a la trama trágica. La discusión sobre la finalidad sustancial del coro se ha debatido desde los inicios con multitud de posturas, con defensores afirmando su mero papel de espectador (G. Kaibel o C. Robert), otros sosteniendo el valor cambiante del coro en consonancia o disonancia según las necesidades del desarrollo argumental, así como aquellos que han destacado en sus cantos e intervenciones la voz del pueblo o del autor, con Wilamowitz como uno de los estudiosos más eminentes, con sus componentes morales, religiosos o civiles, hasta que llegamos a esos otros autores que defienden su absoluta principalidad en la acción dramática del coro, conformado como uno más, con independencia y rigurosa personalidad en el drama, al margen de sus especiales características que incrementan su posición destacada. En esta última idea, podemos mencionar al profesor Ignacio Errandonea<sup>197</sup>, que ya fue discretamente celebrado en el pasado siglo por Werner Jaeger o G. Murray, por sus continuos estudios y conclusiones sobre los coros de Sófocles. El gran soporte intelectual del profesor para no abandonar su empeño y postura aparentemente frágil y solitaria, por ir contracorriente de los grandes nombres que ya se habían posicionado anteriormente en controversia con sus tesis, fue Aristóteles, en su *Poética* (1456a 25-32), donde nos dice que: “*el coro debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción, como lo hace Sófocles*”, en contraposición al trabajo de Eurípides o Agatón.

---

<sup>197</sup> El profesor Ignacio Errandonea tiene libros valiosísimos sobre el coro en Sófocles, v. gr., *Sófocles y la personalidad de sus coros. Estudio de dramática constructiva*. Editorial de Moneda y Crédito, Madrid, 1970 o *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros*. Editorial Escelicer, Madrid, 1958.

De esta forma, a mi entender y después de haber leído detenidamente y en varias ocasiones la obra, opino que lejos de creer en la interpretación parabásica del coro o mantenerme junto a una postura que solo añade cierta tranquilidad crítica con una ambivalente impresión agnóstica del tema (Lesky), me reafirmo en el sentido auxiliar, completo y transcendental de este recurso como prioritario en la obra de Sófocles, en *Edipo Rey* concretamente; donde sus múltiples funciones son llevadas al mejor término en la obra, dando una riqueza de detalles y de elementos eficaces incontrovertibles, haciendo de su presencia y participación, así como de su componente religioso y auspiciador de verdades humanas (morales) y divinas (sagradas), eje vertebrador de la tragedia.

Analicemos todo esto un poco más al detalle. Estructura del coro:

La entrada del coro o *párodos* se produce en el verso 151 y la primera palabra es para referirse a Zeus, en una total sumisión y respeto a su “dulce habla” (Sófocles lo hace en expresión dórica) y designios, advirtiéndole que de los inmortales que de él nacen y auguran, el salvador Apolo atemoriza con su don profético a los frágiles humanos. Entrada imponente y de elevado lirismo donde en la antístrofa primera honra a las diosas Atenea y Ártemis (también a Apolo), queridas hijas de Zeus, implorando su protección ante los pesares de Tebas. Es una hermosa párodos piadosa que nos informa de los lúgubres acontecimientos y recalca el papel del coro como digno representante común de la *pólis* ante los dioses. Su esperada presencia ennoblece la petición directa a éstos, consolidando, como no podía ser de otra forma en la tragedia sofoclea, su función moral y ejemplar ante la automatizada situación profética y la gravedad de los sucesos. Otros dioses, como Dioniso o Ares, son mencionados en las estrofas siguientes con un sentido religioso totalmente ajustado a las fuerzas que personifican, benefactoras o no, que son inherentes a cada divinidad. La identificación con su pueblo en sus sinsabores y la atención al detalle religioso marcan claramente la primera intervención del coro.

La participación del coro en toda la obra va a ser constante, reflexionemos brevemente otros tres momentos puntuales, aunque como se habrá comprobado con la lectura del texto se ha ido desgranando poco a poco en meditaciones, pero no está de más puntualizar algún que otro detalle importante:

En la escena del mensajero (vv. 924 y ss.), vemos en su primera puntualización recitada una muestra ideal de ironía trágica; el corifeo, sin saberlo realmente, está dejando al descubierto la trágica verdad, al presentar a Yocasta al mensajero como “*la esposa y madre*



*de sus hijos...*” (De Edipo). Incluso el mismo coro parece no poder evadirse de este recurso tan teatral griego, a pesar de su componente consciente y la enorme responsabilidad comunitaria que representa. Al estar sometido al más alto juicio moral entre todos los personajes, su discreción y acierto debe ser excelente. Es el personaje al que por su naturaleza se le exige un cumplimiento piadoso y moral más elevado. Podemos decir que la ironía trágica sofoclea es impenitente a la hora de expresar su continuo significado en la elaboración de la obra. Al igual que usa un lenguaje claro para el espectador que percata el sentido real de las palabras anexas a la voluntad del autor, incluso a veces también algún que otro personaje se adelanta a la comprensión del héroe trágico.

La crueldad en retruécano de las expectativas presentadas se muestra irónicamente punzante en los acontecimientos que sin mucho esfuerzo, deberían haber continuado en su tranquila rutina sin ofensas de las acciones principales. Sófocles es ingenio siempre y hace que Edipo, antes de ser rey de Tebas, averigüe el acertijo mortal de la divina, por engendro, Esfinge.

“¿Cómo este hombre con aguda muestra de *metis* y acompañado de una aparente fortuna envidiable, sabe resolver adivinanzas imposibles y con igual inversa ignorancia es el último en reconocer su auténtica caída espectral en desgracia de héroe preternatural, siendo víctima sacrificial de *hybris* ajenas atemporales a su existencia?”.

Realmente es ironía vencer al monstruo infalible y no ver su propio destino escrito. El camino del héroe aparece con cierto tono cómico totalmente controlado y junto al espanto que nos provoca la enorme carga de su sufrimiento, paradójicamente admitimos una tímida sonrisa interna al observar que vemos más que el propio personaje en la omnisciencia total de la obra, colocándonos en una posición misericordiosa y quizá altanera, apreciando de soslayo las impresiones olímpicas que deberían tener los potentísimos dioses pergeñadores de hados. Ironía humana inalcanzable por naturaleza, solo aprehensible por el sentido religioso que nos otorga vivencias imposibles. Sófocles juega así con el concepto piadoso, abriendo un camino místico con la ironía trágica, conformando un regalo de dioses al sacrificar al mejor de los hombres en el acto lustral del sacrificio humano, paradigma de la religión griega como elemento esencial. La tragedia sofoclea se configura, sin reparos, en una obra eminente y conscientemente purificadora.

Como hemos comentado en este tercer episodio, el mensajero revela hechos cruciales, y ya el coro presiente el fatal desenlace al abandonar aterrada Yocasta la escena, solo Edipo

confunde el sentido último de los acontecimientos mientras los demás (salvo alguna excepción como el propio mensajero), o lo saben, o lo intuyen, o han conseguido comprenderlo (Yocasta). El coro después de la información del mensajero está más nervioso y angustiado, sus expectativas empeoran, aunque se muestra leal al lado de su rey Edipo y las esperanzas las deposita en las noticias que pueda ofrecer el viejo pastor ausente, al que todos esperan.

Después de esta relación que tiene el coro con el mensajero y ciertos personajes del drama, analizamos de su estructura los *estásimos* del coro, por ser fuente principal de componentes religiosos que le atañen igualmente a Edipo:

Los *estásimos* del coro:

*Estásimo* primero (vv. 463-512). En el agón de Edipo y Tiresias hemos comprobado la seriedad, inquietud y cierto mutismo del coro por las palabras de los personajes, interviniendo en el momento más tenso para mediar entre ellos y centrar el tema cuando derivaba hacia un momento de conflicto más personal. El respeto del coro por las dos figuras es extraordinario y se hace notar. En este primer *estásimo* esto le lleva a querer saber la verdad, sin creer las palabras del adivino pero preocupándose por ellas, manteniendo una actitud religiosa férrea, confirmando la infalibilidad de los dioses. Se muestra al lado de su rey.

*Estásimo* segundo (vv. 863-910). El coro vuelve a componer un canto de elevado lirismo, pero no olvida conducir estos sentimientos desbordados que los expresa tan hermosamente, con una motivación en cierta medida racional para ajustarse convenientemente a lo que está sucediendo, que es grave y necesario resolver. El coro, en este *estásimo*, no censura a Edipo, aunque se vayan desarrollando precipitadamente los hechos. Está empeñado en inculpar, pero con razones objetivas, con averiguaciones, la justicia y honorabilidad de Edipo, su rey. En esta implicación tan emocional, la caída de Edipo sería su caída.

*Estásimo* tercero (vv. 1086-1109). En presencia de Edipo el coro canta (y presumiblemente danza) unos emocionantes y elogiosos versos, solicitando la ayuda divina por su rey, donde vuelve a confirmar su lealtad, renovando el entusiasmo por él, posiblemente para alegrarle y acompañarle en los últimos momentos previos al fatal desenlace. Es un notable contraste estético muy bien calculado por Sófocles. La aparente ingenuidad del coro para dar una

solución benefactora al rey, llegando incluso a hacerle hijo o protegido de alguna Ninfa Heliconia, muestra el enorme afecto e intención salvadora hacia su admirado soberano, ensanchándonos el alma en su cuidado mimo, siendo quizá la confesión de amor fraternal más sincera y hermosa hecha coralmente para un mortal trágico.

*Estásimo* cuarto (vv. 1186-1222). Una vez que las esperanzas se han derrotado y que la revelación final se ha producido, el coro angustiado, testigo magnánimo, canta la incomprensible fragilidad de lo humano, la fácil desdicha del hombre y su breve felicidad. Pero a pesar del antes y del después de Edipo, el coro incansable busca una posible explicación para inculpar a su querido héroe, y lo encuentra con matices, en el mal hado de Layo, su padre, obteniendo las fuerzas suficientes para renegar, con reservas, del rey-héroe.

En los últimos versos el coro sigue fiel a Edipo, y tras el suicidio de Yocasta y la mutilación en absoluta desesperación del héroe, continúa los avatares de éste, preocupándose por su estado y escuchando sus lamentos y profiriendo los suyos. Y aquí sucede la comunión más importante entre ambos personajes. Edipo, después de la primera purgación en palabras (maldiciéndose) y en actos (cegándose), contesta al coro con la misma sinceridad y pleno de gratitud, con la que éste le había acompañado y protegido durante toda la obra, produciéndose una emoción liminar en cuanto a significado de reconocimiento cívico y trágico. El pueblo, en boca y actitud del coro, despide y agradece el servicio a su rey-héroe.

#### 5.2.2.3. Tránsito del Edipo canónico al Edipo sacralizado.

Hemos analizado a los personajes, las escenas más importantes con los encuentros que va teniendo Edipo y las intervenciones del coro, también hemos introducido los elementos religiosos significativos, pero ahora debemos entrar a investigar más profundamente las ideas y aspectos que hacen de esta tragedia la obra canónica en esa relación entre los elementos heroicos y los religiosos en la disposición sofoclea del personaje, y por qué sirve como introducción a la obra que termina por sacralizar a Edipo, *Edipo en Colono*, que se analizará después de este apartado.

La religiosidad de Edipo transcurre en consonancia con los cambios sustanciales que se iban produciendo en la moralidad y en la creencia de cada época, independientemente de esos

conceptos originales que en la práctica tradicional iban acompañando al personaje mítico, como son: su fundamento heroico; su implantación ritual; su ejemplaridad aristocrática y arcaica que le confiere prestigio y un valor secularmente folclórico; o el benefactor influjo relacionado con su culto de héroe. Los demás elementos religiosos más específicos como el de *ἀγός*, el *μίασμα* o el *φαρμακός* fueron incorporándose en el héroe literario debido a la continua transformación moralizante de las creencias griegas. Esto no quiere decir que estos conceptos no existieran antes, sino que con sus nuevas connotaciones o características se fueron incluyendo en determinados entornos, y por supuesto, la lírica y la tragedia griega, en particular, por su carácter religioso, se vieron afectadas por estas circunstancias cambiantes, absorbiendo elementos novedosos o transformados de la política, de la conducta social o de las doctrinas que se estaban perfilando como alternativas básicas del pensamiento. El antiguo acervo marcado por un primitivismo en la superstición y en la conceptualización de las realidades referidas a lo popular, literario y mítico, entró en concurso con el nuevo proceso doctrinal y con su complementaria moralidad de época en influencia mutua. En este tránsito social y dinámico determinado por la nueva política y el emergente pensamiento transformador filosófico que se estaba generando en Grecia, se ampliaron los límites comprendidos hasta entonces fusionando la tradición remota y los fundamentos de la *paideía*, con los nuevos términos de comportamiento necesarios para rendir en beneficio común los empeños surgidos del cambio drástico del momento.

Como hemos visto en los apartados anteriores Edipo no acarrea una culpa tan elevada en Hesíodo o en la *Iliada* de Homero, donde después de lo ocurrido sigue reinando en palacio y es enterrado tras un acto bélico con honores en Tebas, sino que es posteriormente en la *Odisea* o en la *Tebaida* cuando la repercusión del daño le lleva a una marginación funesta, y sobre todo, en la tragedia, donde los abismos se ensanchan atterradoramente y es Sófocles quien lo culmina en sus piezas. Después llegará la apaciguadora sublimación final que reparará a su querido héroe en Colono, pero la ofuscación que causa el protagonista lleno de *ἀγός* en la tierra y a los seres es enorme, llevando lo impuro a los límites de la soledad y la incompreensión humana, mientras paradójicamente podemos decir, que le hace asumir un carácter de víctima-verdugo-victima ante la deidad, justificado por esos réditos finales. De esta forma, se normaliza en el orden divino su caso mediante la caída propiciatoria ante la esfera humana, que purifica su entorno y, a la vez, se le restituye con el descanso heroico en un recinto sagrado tras ese penar triste, precisamente en el *témenos* de las descarnadas

Erinias—ahora Euménides— que tanto habían perseguido sus faltas, dándole la fama de héroe singular en su tránsito terrestre cargado de hechos impíos y apariencias desveladas, que se trocaron en los sufrimientos más simbólicos del temor humano al poder tóxico de la instigación de lo divino (lo que Dodds llama *la intervención divina*<sup>198</sup>) por la *ἄτη*, la *ἀρά*, y la *μοῖρα* que reparte las suertes y porciones y, paralelamente, restablece con el dolor lo indebido.

En esta tragedia no se está tratando un ejemplo sobre la culpa y la expiación, el error en lo correcto no atañe a la moral en la *ἀμαρτία* aristotélica, esto nos lleva a no reducir la fuerza inaudita trágica a un ejemplo moral. Esto lo vio muy bien T. van Wilamowitz en su libro sobre Sófocles, como destaca Lesky (2010:9-52), al considerar la tragedia como un producto capaz de ser interpretado de muchas formas, de tal manera que la exégesis racional no puede agotar otros posibles sentidos que se basan en las propias reglas trágicas que son menos accesibles. El examen racional de la obra es importante pero no es el único procedimiento, no tiene un valor absoluto, por lo que comprender esas leyes particulares y acercarlas a su real contexto es la clave de una hermenéutica satisfactoria.

Como decíamos, la facilidad de Edipo en el error guarda relación con el predominio abrumador de lo divino pero no excluye la querencia del héroe en encontrar respuestas e incluso a poder percibir la felicidad, a pesar de la losa fatal que merma estas posibilidades y su libre albedrío<sup>199</sup>. La perseverancia en la verdad de Edipo abre la consideración de estimar su valentía, que es incluso superior que en los demás, siendo él la víctima (el *pharmakós*) propicia del oráculo delfico. Por esto y otros motivos, vemos cómo los oráculos desempeñan un papel fundamental en *Edipo Rey* (y en otras obras sofocleas como *Las Traquinias*). A través de ellos los dioses hablan y los hombres creyendo alejarse se aproximan a su cumplimiento. *En la tragedia el oráculo es siempre enigmático pero nunca miente, no engaña al hombre sino que le da la ocasión de errar* (Vernant, 2008:95). Pero no es misión del mismo oráculo rasgar la conciencia del suplicante y entregar verdades que no serían interpretadas en sus justos términos. La antigüedad de sus palabras incoa la iniciativa del sujeto a revelar su propio *êthos* a sí mismo, de lo contrario, sin este lenguaje que dice sin conceder, el personaje no respondería a la antigua máxima griega de

---

<sup>198</sup> Cf. Dodds (2010: 19-37 y 46 y ss.).

<sup>199</sup> El profesor García Gual (2012:126-127) también defiende la no centralidad del tema de la fatalidad del destino en el drama de Edipo, sino en *el carácter magnánimo del héroe* y de ser él mismo su *descubridor* (se apoya en el erudito W. Kaufmann, en su obra *Tragedia y Filosofía*, que tiene una visión parecida haciendo hincapié en la originalidad de Sófocles en el carácter de su héroe fascinante y consistente tan alejado del Edipo del pasado mítico).

“Conócete a ti mismo”. La enseñanza como siempre está en el ejemplo, también de uno mismo cuando los actos responden cuestiones aunque sea demasiado tarde.

Pero a pesar de todas estas advertencias y de los medios prudentes que se intenten usar, comprobamos realmente que las propias normas de la tragedia en las situaciones creadas por Sófocles son para nosotros irresolubles, como por ejemplo en la extremada fatalidad de Edipo o, siguiendo con la comparativa de *Las Traquinias*, de Heracles con finales tremendos en ambos casos. Y Lesky<sup>200</sup> nos dice que Sófocles no parece contentarse con la solución esquílea del aprender por el sufrimiento (*πάθει μάθος*) sino que facilita una solución acorde a su sobresaliente sentimiento de piedad hacia lo inaccesible, manteniendo una fe en esa voluntad secreta con la que actúa lo sobrenatural en sus héroes, sintiendo verdadera *devoción hacia este elemento divino en el que se manifiesta su poder de la forma más despiadada*. Sófocles veneraría lo divino por su propia realidad recóndita sin buscar una explicación concreta.

El *aprender por el dolor* (*πάθει μάθος*) de Esquilo, por lo tanto, no explica lo que espera al héroe en el pensamiento de Sófocles. Para Esquilo el hado doliente tendría una función de aprendizaje. Sin embargo, para Sófocles la respuesta no es tan fácil cuando hablamos del destino fatal que distribuye tormentos y sucesos que desamparan las almas de los héroes. Una aproximación podría ser el admitir lo sorprendentemente variado y controvertido que resulta inferir los secretos del mundo y a la vez, confirmar el valor intuitivo del hombre que desliza verdades ante la pasmada poderosa razón. O quizás, podría entenderse que Sófocles en el momento de la derrota de sus héroes, como Edipo o Áyax, ante el sino cumplido, confía su postura en la veneración de lo divino por su esencia misteriosa, germinadora de potencias sorprendentes e inaccesibles aunque ejecutoras por sí mismas de acontecimientos en otras esferas vulnerables y dependientes, las cuales no confirmarían un resultado efectivo contrario y recíproco, por lo que el humano en sus características vulnerables se vería abatido pero surgirían otras cualidades en sintonía con el sufrimiento infringido.

El problema estaría en saber cuáles son estos atributos nuevos que inesperadamente surgen en algunos hombres y mujeres que condensan novedades (novedosas virtudes), pero que sin llegar a enervar de nuevo el orgullo por la fuerza arrolladora que quebró sus defectos egoístas, muestran actitudes sobrenaturales o admirables sin que sirvan de ejemplo por no

---

<sup>200</sup> *Op. cit.*, pp. 26-28.

poder ser repetidas, pero que desde luego, se muestran como paradigmas de dignidad y excelencia inalcanzables en conjunto. Aun así, el mortal, en su parcela máxima que es la mínima para la divinidad, confiado en los actos del héroe, efectúa acciones venerables y comunitarias cuando en su mente enaltece sus propósitos, y en esta parte de la *paideía* griega que es la tragedia, con el pensamiento del trágico que ilustra e intelectualiza los grandes temas (tradicionales), y el mito desarrollado en la obra, que moraliza y entretiene con sus fábulas, hace brotar el sentimiento social y de pertenencia a un grupo victorioso, aunque su decadencia sea transformada en autoconciencia del ser que *es*<sup>201</sup>. Y así, el hombre, consolidado el mundo humano, el espectador que se ha dolido y se ha sobrecogido tremendamente, la persona en potencia que ha de salir a la realidad cambiante, incomprensible y dañina, obtiene un grado de certeza de qué es lo que acontece en la sobrenatural sombra que le rodea y quién es él mismo o sus semejantes cuando en sí delega sus posibilidades libres de acción<sup>202</sup>.

Entonces, hemos observado con todo esto que en la obra canónica de Sófocles Edipo no es solo sufrimiento, por mucho que padezca, hay altivez, resolución, también posee lo que se suele llamar el orgullo tiránico (Vernant 2008: 95-96) que tiene figuras como Agammenón. Esa confianza en su juicio le hace llamarse a sí mismo el descifrador de enigmas, pero ahora lo que ha tenido que desenredar es el enigma argumentativo de la propia obra, el gran enigma. Pero de la *hýbris* orgullosa pasará hasta llegar a Colono al exceso mismo de su mácula, como en un inverso y exponencial cambio con la máxima intensidad de lo potencialmente dañino (*ἔβρους*) al daño (*μίασμα*) en potencia. Su mancha es demasiado esplendente para poder ser vista con ojos humanos. Deberá apartarse de la sociedad de los hombres, invoca hechos en sumo inaprensibles para ser aceptados sin marginarle, cuanto más brillan más deben ser ignotos y apartados. El coro de *Edipo en Colono* no podrá soportar mirarle y clamará de pavor cuando sepa su nombre (vv. 224 y ss.).

Pero para los dioses la estima por un héroe no sigue una medida acorde al entendimiento humano. Un dios puede sentir simpatía por un ser inferior por diversos motivos no fáciles de entender a veces, y desde luego, siempre con el componente de la parcialidad divina. Aquel que ha logrado méritos o los más importantes hechos en comparación con otros, a

---

<sup>201</sup> El ser, *ov-*, de Parménides o de Gorgias.

<sup>202</sup> Como veremos más adelante están en los detalles aparentemente más humanos, y por lo tanto vulnerables, paradójicamente, los más alejados del mundo divino. La *parrhesía*, la palabra, etc., son atributos que no doblegan del todo al hombre y sirven de sostén, en cierta forma, virtuoso, sobre todo entre iguales (entre humanos, digo), pero a la vez, tampoco es una excelencia que invada las parcelas de lo divino, son menguas propuestas como soluciones o, líricamente, barcas de socorristas a la deriva.

los ojos divinos, adquiere una condición llana, insignificante, puede que incluso peligrosa o envidiada (*φθόνος*). Este *páthos* del héroe le hará conocedor de verdades antes ocultas o ignoradas en una realidad construida de soberbia y desmesura tiránica. La violencia de Edipo es característica común de los héroes griegos que se hace efectiva en múltiples circunstancias, allí donde su honor o su supervivencia se ven amenazadas. Como sucede en múltiples ocasiones en las obras de Sófocles, pudiendo pasar del amor más incondicional de padre hacia sus hijas, a la cólera más inexpresable y aterradora instantes después hacia su hijo Polinices (vv. 1348 y ss.), confirmando además las terribles maldiciones con una sombría inflexibilidad.

En un principio puede parecer que sobre Edipo no recaen las miradas divinas más compasivas o apreciativas, parece casi evidente, pero escudriñando como estamos haciendo las motivaciones, si es que las hay, de las divinidades, las decisiones aparentemente negativas o incomprensibles, podemos encontrar sorpresas estimulantes para el desgraciado Edipo disimuladas en contradicciones, en vistosas renunciaciones impenetrables pero que purgan acciones, regenerando los límites que creíamos clausurados. Tal vez, los resultados finales serán lustrosos o monumentales, y solo un héroe como Edipo que traspase esas lindes de la contradicción puede hacerlos visibles, retirarles el moho y la lánguida perversidad que ensuciaba la alternativa pétreo y real, capaz de subvertir aquella confusión que demolía la piedra sostenedora de lo trascendente en el hombre.

La tragedia tiene una capacidad bastante efectiva de convertir antiguos rituales o restos de culto en productos literarios ampliados por los medios de su género artístico pero manteniendo ese rasgo esencial del componente arcaico religioso. De hecho, la muerte de Edipo en la última obra de Sófocles vendría a corroborar el factor literario como dispensador de evoluciones dispares pero adecuadas dentro de la naturaleza del mito y del ritual<sup>203</sup>. En nuestra opinión el mito estaría detrás, en estos casos, de la ficción ritualista histórica, sirviendo de acicate a los ritos arcaicos aun existentes y a otros más difusos y aparentes en su origen, pero igualmente activos en su práctica. También podría haberse dado la fundación de un mito con una base consolidada más antigua desarrollado en un rito nuevo a través de la invención artística, llegando a ser un elemento útil en las prácticas religiosas locales y para la sutil cultura griega y helenística que gustaba tanto del deleite.

---

<sup>203</sup> Este sería uno de los principios de trabajo de J. G. Frazer y de la *Escuela de Cambridge*, según destaca Kirk (2002:67-69).



La religión, el placer del ánimo y la *paideía* son componentes indiscutibles de la cultura griega y su conjunción es muy habitual en sus elaboraciones, generando nuevos intereses religiosos que pueden adquirir o no influencias de rituales pasados o diversos resultados espontáneos y libres de modelos vinculantes, como pueden ser la adopción de cultos heroicos de otros lugares sin prejuicios, o a veces, sin conexión directa del personaje con el entorno (muy frecuente, v. gr. Heracles suele ser acogido como héroe protector), o sin ir más lejos, nuevos géneros literarios, con la tragedia como máximo modelo de creatividad religiosa-ritual singular y excepcional, y dentro de esta invención genial *Edipo en Colono* es un perfecto ejemplo de composición consecuente<sup>204</sup>.

### 5.2.3. *Edipo en Colono*. Consideraciones previas en relación con *Edipo Rey*.

Dentro de este universo social y cultural que Sófocles hereda consigue elaborar en *Edipo en Colono* una obra trágica que recoge su propio mundo espiritual<sup>205</sup> que ha podido fijar con sus condicionantes (al margen de las posibles interpolaciones posteriores que sufriera el mito, como hemos visto en otras obras en los apartados anteriores, como el final de *Los Siete contra Tebas* de Esquilo que algunos autores consideran espurio). La multitud de obras y transmisiones nos pueden dar una idea compleja del planteamiento espiritual en su totalidad, de ahí la necesidad de contrastar entre sí las mismas obras con temas parecidos o piezas elaboradas partiendo de los mismos conceptos o fuentes, aunque se desarrollen con elementos particulares. Pero la situación es muy compleja en este sentido aunque se compartan determinadas líneas de pensamiento y un mismo contexto social, porque un dramaturgo como Sófocles está cuestionando la tradición mítica que hereda a través de un género de origen ritualista en una realidad nueva y cambiante, con unas circunstancias personales que problematizan los temas como pensador y poeta para decir un mensaje de profundidad autónoma con reglas trágicas *sui generis*. La dificultad para comparar las obras es enorme, ya que aunque se establezcan límites en los asuntos, la elaboración y el resultado es divergente como estamos viendo en el caso de Edipo. En Sófocles el personaje tiene un carácter cargado de un poder religioso temible.

---

<sup>204</sup> En este aspecto las obras de Esquilo guardarían mayores vinculaciones entre rito y mito o mito que resurge o reelabora el rito con el añadido artístico trágico motivado por su tendencia a respetar las formas arcaicas y su sentido más religioso.

<sup>205</sup> De ahí las asociaciones al presentar a su personaje Edipo con las circunstancias personales del autor como la edad, el saldo final de cuentas con la vida, el tema principal de la religión como guía ante la adversidad, etc.

En la ambigüedad de la tragedia aparece su profundidad estética y significativa ampliando el espectro del enigma, tan necesario en toda pieza de arte y de conocimiento. La dificultad de esta ambigüedad para la interpretación moderna le implica rastrear soluciones con caminos excluyentes. Una aporía solapa a otra pero no descarta esa multiplicidad en una elogiosa tranquilidad de causas, sino en una nerviosa incoherencia de verdades sin sustento de asideros lógicos. La determinación racional de un dilema excluye el campo de pruebas ambivalente de lo que es una tragedia, es decir, la dualidad de opuestos de igual trascendencia en la verdad y en el desarrollo del drama. De ahí que el enigma sea una faceta fundamental de la tragedia griega y en *Edipo en Colono*, en la última pieza sofoclea, se crea esa tensión necesaria para no amputar la crucial resistencia al conflicto, vista comúnmente en el *agón* tan característico del género, pero no es el único espacio donde aparece.

El enigma, como elemento esencial de la tragedia, se produce en multitud de lugares: en el lenguaje; en sus temas; en sus fuentes míticas; en sus opuestos; en sus orígenes; en la ironía trágica; en el *êthos* de los héroes y heroínas; en el *daímon* divino; en los diversos significados de las palabras que varían según cada personaje provocando cierta incomunicación; en sus despertares nuevos y en los desarrollos improvisados impensables (aquí se ampliaría esa diferencia entre la lógica y la religión), etc. Es decir, la ambigüedad trágica<sup>206</sup> se vería reflejada en diversos planos y elementos, incluso en lo aparentemente indivisible por su concepción unitaria, por ejemplo, la dualidad u opuestos en el mismo personaje o divinidad, circunstancia que en Edipo coinciden por entero.

Pero no solo podemos encontrar que cada autor da un significado o expresión a cada palabra que utiliza, proyectando su pensamiento a través del rico lenguaje plástico y flexible de la lengua griega y germinando en una conceptualización propia en su disciplina y entorno, sino que cada personaje hace uso de los vocablos según su *êthos* y el universo que le circunda. El propio coro también hace una interpretación superior de las palabras por su naturaleza, y alcanza un grado mayor de comprensión por su finalidad colectiva y su incursión en la trama en primera persona, pero al margen del conflicto. Los personajes, como decíamos, tienen diversos discursos y a veces dobles con mala fe. En este caso ya no es por su *êthos* que por unilateralidad no puede llegar a un entendimiento con su discurso ante otro, sino que conscientemente condiciona sus palabras al doble sentido, ocultando sus

---

<sup>206</sup> Para conocer a fondo hasta donde llega la ambigüedad en la tragedia véase la obra de Vernant (2008:23-44 y 103-136).

valores maliciosos con esquivos significados o directamente con manipuladores términos de falsa bondad. Esta ambigüedad en el discurso se produce entre personajes, es decir, en el primer nivel del sentido dramático donde se enreda el drama.

Sin embargo, en *Edipo Rey* vimos cómo el equívoco surge de lo que Vernant (2008:107) llama el *ambiguo estatuto que le corresponde a Edipo en todo el drama y sobre el que está construida toda la tragedia. La ambigüedad de sus palabras no traduce la doblez de su carácter, que es todo de una pieza, sino, más profundamente, la dualidad de su ser*. En el lenguaje edípico (otro elemento más de religiosidad) aparece el lenguaje misterioso de los dioses que expresa las múltiples dimensiones formulares de las que solo el hombre capta algunas nociones. El enigma divino se introduce en el discurso de Edipo, como una fuente clara de respuestas para el que sabe escuchar el rumor profético. Edipo, de nuevo, como canal religioso, atestigua en sus palabras su componente numinoso que poco a poco va proyectando en su tránsito singular más allá de lo racional, asumiendo el papel que le dispensa el plano divino superior por su desgracia ejemplar, por su extremo patetismo y la configuración, a su fin, de héroe benefactor sagrado. El discurso de los dioses que reenvían a Edipo son palabras deformadas que rectifican el sentido que les da el héroe, haciendo del gesto una macabra broma llena de realidad.

También podemos encontrar más de una categoría de lo religioso, en muchas ocasiones se diferencia entre lo defendido por el héroe de la pieza y el coro, pero puede darse entre varios personajes o en diferentes corrientes de defensa ante un evento (Vernant 2008:35-36).

En este último punto un caso claro sofocleo lo encontramos entre Antígona y Creonte, pero hay muchos más ejemplos, como el de Eteocles y el coro en *Los Siete* de Esquilo. Ni siquiera en esa delimitación temática se puede tener un campo preliminar según unos elementos visualizados en su generalidad, pues lo griego, una vez más, cumple con su distintivo referencial de ser complejo, ambiguo e inicialmente, inaprehensible.

La religiosidad de Edipo nos lleva también al mundo movedizo de lo difícil bajo coordenadas aparentes de docilidad conceptual. Edipo como personaje de la tragedia, con antecedentes míticos, y como hemos visto, legendarios, está inmerso en ese plano histórico en su sincronía puntual y nebulosa, y convertido con el tiempo en suceso testimonial correlativo a la influencia heroica que llegará con sus cambios hasta nuestros días, como significado cultural deslizado hacia un acomodo multidisciplinar universal. Y por eso

Sófocles puede incorporar en su héroe el cambio propicio para su final meditado, según ese juego trágico de ambigüedades y de la duplicidad de mensajes. Esa maestría de la confrontación constante entre el mundo de los dioses y el de los hombres es la misma que produce la manifestación de lo divino en las mismas acciones de los hombres, sin que pueda desprenderse un sentido del otro, o sin poder establecer el límite entre ambos.

Edipo se sitúa en una tesitura difícil en Colono, aunque en el final actúe de nuevo esa capacidad ambigua de la tragedia y del arte de Sófocles, engrandeciendo más de lo que puede preverse la muerte del héroe superando una normalidad inconsecuente por fingida en la escena. Edipo tiene el carácter de un héroe que ha pasado por vicisitudes muy difíciles, se encuentra en un último tránsito en una ciudad de la que es extranjero pero conservando la confianza por ir a cumplir la profecía de su entierro, donde él sabe que se ha decidido. Pero aun así, conoce que sus acciones serían débiles e inútiles si no contase con la voluntad de los dioses para concluir un plan o una acción relevante, de esta forma se lo han hecho ver a lo largo de sus penurias y reveses<sup>207</sup>.

El destino conserva siempre su cualidad de indescifrable, tanto como la vida que el héroe contempla antes de tomar una decisión o como el poder incomprensible de los dioses, o incluso que las palabras que obtiene de las deidades cuando estas se inclinan en responderle. El mensaje en la palabra y la decisión en la acción es tan impenetrable y accidental (*ἄγνοια*, ignorancia y *ἁμαρτία*, error) como somera y tramposa es la seguridad con la que percibe el hombre su dominio y su relación con su naturaleza (*φύσις*), el otro y con los dioses, por comportar simplemente algo aparente. Por eso mismo, Edipo solo acepta su Destino al final, en Colono, y mientras tanto su culpa convive con la amargura de sentirse víctima de una trampa divina imposible de evitar.

En muchos casos se dirige a los demás personajes toscamente y con acritud, impotente de asumir su auténtico papel de mancillado y ejecutor de crímenes. Su arrogancia, a veces

---

<sup>207</sup> Cf. Vernant (2008:67-72). El tema de la libertad del hombre sobre qué decide o hasta dónde llega su decisión y cómo le influye la fuerza divina es bastante complicado, hasta el punto que los eruditos exponen sus opiniones en muchos casos con diferencias muy sutiles, incluso me atrevería a decir, que sus discrepancias son lingüísticas, sin que por ello caigan en *discusiones bizantinas* sino que llegan a resoluciones extremadamente complejas e interesantísimas con la lengua como recurso formador de conceptos puros. En esta ocasión, por lo extenso del asunto, incluyo mi razonamiento personal al respecto—no es la primera vez que lo expongo en el trabajo, con diferentes matices—, y la opinión del profesor Vernant. Básicamente su idea es que en *la decisión trágica colaboran o se conjugan los designios divinos y los proyectos o las pasiones de los hombres*, empleándose en muchos casos términos jurídicos que clarifican los conceptos usados. El profesor considera que el *êthos* y el *daímon* se configuran simultáneamente en el héroe produciendo la decisión, coincidiendo en mayor o menor grado sin que por ello desaparezca la fuerza de la Necesidad (*Ananké*) que parte de un automatismo al margen del hombre.

extrema, su ira y su irreductible imprecación hacia sus agraviadores (la obsesión con Polinices es llamativa en *Edipo en Colono*, aunque comprensible desde una mentalidad arcaica por lo sucedido; puede ser un vestigio antiguo) retrasa su expiación y la asunción de la nueva realidad, que por otro lado no puede terminar hasta su muerte, hasta aceptar globalmente lo que han sido todas sus acciones y regenerarse con el consentimiento del dios como una nueva entidad protectora, un *daímon* purificado de un lugar, en beneficio de los hombres desde su tumba. No obstante, en el drama con el ánimo resignado irá asumiendo su Destino por la imposibilidad de reaccionar, pero con una inconformidad<sup>208</sup> permanente por su desgracia venidas de las dolosas manos de los dioses. Erguido acusa con palabras a esos poderes pero, a la vez, obra con piadosos actos según le lleve la necesidad purificante. El nacimiento de la palabra como rebelión ante lo sagrado que no acusa pero quiebra vidas, se convierte en el único canal de la libertad individual más ostensible, como una especie de *parrhesía* ante lo sagrado (una libertad extrema de palabra), sin que quepa olvidarse de la ejecución de los actos que quiere el hado, que es, en definitiva, de lo que está compuesto el poder sagrado, es decir, la imposición de la voluntad divina. Y ante esta fuerza, solo las palabras pueden reconvenir en un plano, ficticio o humano, lo determinado por la divinidad. En muchas ocasiones vemos cómo los héroes antiguos dicen una cosa utilizando expresiones fuertes y envalentonadas, incluso referidas a dioses y, sin embargo, realizan sus acciones contrariamente de forma piadosa.

Pero hay casos en los que la ruptura con la norma sagrada y en último término con esa obligación piadosa mencionada, no solo ocurre de palabra sino que lleva al personaje a imaginar estados de suficiencia personal al margen del beneplácito de la tradición secular religiosa, incorporando su total identidad al curso de la consumación fatal de lo advertido y predicho por lo divino, haciendo del acto humano el argumento inexcusable y perfecto de la desgracia acontecida por la divinidad (o la fuerza divina), a través de las múltiples formas de mancha o culpabilidad religiosa que precipita al héroe.

Con respecto a la palabra, como estaba comentando, cabe decir que ésta adquiere autonomía antes que los actos, y frente al carácter sagrado del acto con el que se vincula el orden divino toma el diálogo, sin embargo, su carácter profano al necesitar una acción posterior para tener reales consecuencias, por lo que de alguna forma el lenguaje configura

---

<sup>208</sup> Como recoge Vernant (2008:41, n. 26) en su libro, siguiendo a Lesky, “La libertad y la coacción se hallan unidas de manera genuinamente trágica —porque uno de los rasgos mayores de la tragedia es—, la estrecha unión entre la necesidad impuesta por los dioses y la decisión personal de obrar”.

la primera salvedad individual del humano ante la finalidad coercitiva que tienen los hechos por sus efectos en ambos órdenes, el del hombre y el divino dentro de la tragedia, espejo del acontecer histórico, a su vez, del momento griego y que está implicado en el drama (en algunos autores más que en otros, sobre Eurípides<sup>209</sup> es en quien más incide). La libertad de palabra (*parrhesía*) se amolda en todos los sucesos del teatro sin distinguir personajes ni situaciones conflictivas. Se muestra el discurso único garante de la voluntad humana antes de que los hechos emerjan las decisiones de los dioses. El debate, por tanto, se muestra como elemento marginal, en muchos casos, y preliminar en otros, de los planos que configuran la tragedia, el divino y el humano.

Edipo cuando llega a Colono reúne esos atributos de un héroe en estado de gracia, en plenitud, y su conducta se independiza de otros comportamientos que llevarían a cabo otros personajes ausentes de ese cambio drástico que está teniendo el héroe, lo que le supone una reacción extraordinaria acorde con la situación que está viviendo. Con ello, se acentúa su libertad de acción y de palabra, y además surge ese ímpetu tan característico del héroe en estos momentos con el que desborda todas sus decisiones, como si desconociera o no le afectaran esas trabas o determinaciones previamente planeadas por el hado o la dirección férrea de una voluntad divina, aspectos con los que estamos acostumbrados a apreciar o remodelar prejuiciosamente los actos de estos personajes.

En estas circunstancias se encuentra Edipo cuando llega a Colono tras pasar por situaciones tan difíciles como hemos estado comentando, su paciencia se ha visto colmada en innumerables ocasiones, la contención de su *hýbris* tiránica no ha sido siempre exitosa, la maldición y los errores se han acumulado con desgracias imprevistas y a su moderación no le ayuda su carácter ambiguo y su personalidad dúplice, que le acarrea problemas constantes con otros y consigo mismo, sobre todo cuando la cólera estalla y no argumenta razones previas. Pero a pesar de todo esto, él tiene cualidades tan especiales que veremos a qué escenario tan imprevisible nos lleva. También podemos decir que ha superado momentos insoportables evitando soluciones más drásticas que sacarse los ojos o hacer una vida errabunda de purificación. El deseo de la muerte le ha sobrevenido pero no ha

---

<sup>209</sup> En Eurípides, en concreto, se encuentra más patente ese rasgo inequívoco de lo humano pero al mismo tiempo se perfilan las personalidades en sus figuras, y sus discursos se muestran más libres de sus condicionantes sobrenaturales aunque no menos errados en sus decisiones, y de esta forma, se precipitan a la compleja y oscura *psique* humana sin un designio divino imperante en su hado pero, tal vez, subyugados al océano múltiple de la elección engañosa, dispersa y, por número, irresponsable casi siempre.

apreciado acogerse a un final suicida<sup>210</sup>. Edipo se ha castigado por sus acciones (él no se cansa de decir que son involuntarias, en *Edipo en Colono* Sófocles lo hace recurrente), se ha herido, se ha maldecido pero no ha llegado a suicidarse. La inmolación debe ser vista por él como el último paso ante la aporía de la más absoluta vergüenza de sí mismo.

Edipo, como héroe trágico, lleva la mácula, el *pathos* sufriente como emblema recordatorio de la impureza otorgada. Su mancha debe transformarse en tradición etiológica, no en una negligencia última de *hýbris* que solvente el dolor de forma autónoma. Debe consumir su propio paradigma para honrar en su muerte la tumba heroica en el cumplimiento del hado trágico. Edipo trama su destino, una vez clarificado, en la vía *mística* del hombre-héroe refulgente de *andreia* y afecto en su papel de guía espiritual de la sociedad, así es como parece actuar también ante los pocos pero importantes personajes que le acompañaran en su muerte (solamente la presencia de Teseo simboliza a todo el Ática). La solemnidad de ese momento no está alejado de la actitud ejemplar que él sabe que debe primar ante unos hechos que aun siendo tan dañinos y desintegradores de su buena memoria, son reconocidos con la dignidad de su verdad gracias a la involuntariedad de los mismos. Los dioses confirmarán este ánimo inconformista de reintegración entre los hombres, en el que insiste Edipo y le permite fortalecerse en sus infortunios, cuando le ensalcen en un estatus privilegiado.

#### 5.2.3.1. Introducción a la obra de Edipo en Colono.

Analizamos a continuación la última obra de Sófocles que fue representada póstumamente por su nieto homónimo Sófocles el Joven, en el 401 a.C. con la que obtuvo el primer premio pero que la escribiría en torno al 406/407 a.C. (con unos noventa años), la cual es fundamental para las tesis de nuestro trabajo. Antes ofrecemos unas notas del drama y del final de la vida del autor, luego una pequeña síntesis de la pieza junto con algunos elementos destacados. Estudiamos y ampliamos, por último, las conclusiones religiosas que cierran las ideas expuestas en la tragedia anterior sobre Edipo.

Sófocles nació en *Colono Hippeios* en el año *ca.* 496 y vivió hasta el 406 a.C., un largo periodo que le hizo meditar a fondo en muchos temas que implicaban a su ciudad Atenas y

---

<sup>210</sup> Otros héroes eligieron esta solución como Ajax (cf. de Sófocles, *Áyax*) pero otros con tormentos físicos indecibles soportaron el no suicidarse aunque su desamparo y podrían haberles encaminado a contemplar un suicidio rápido, como Filoctetes (cf. de Sófocles, *Filoctetes*).

sobre su arte trágico, llevando en su última pieza, *Edipo en Colono*, vivencias y elementos de su vida longeva y plena de emociones y éxitos. El esfuerzo estriba en saber acotar esos parecidos y darles una explicación válida, pero hay algunas que parecen más evidentes. Con esta obra quiso homenajear y resarcir a su gran héroe Edipo manteniéndole con vida hasta una edad tan avanzada como la suya, una vez que había llegado a la sabiduría de la vejez, y se inspiró en parcelas de su vida haciendo un paralelismo entre ellos, como llevarle a enterrar a su tierra, a su *demo Colono Hippeios*<sup>211</sup> y el encumbrarle, como a él le hicieron luego, en héroe protector. Pero la identificación no solo parece corresponderse con el héroe sino que también se aprecian posibles pensamientos del autor en algunos cantos del coro, como cuando elogia al *demo* de Colono o habla de sentimientos fácilmente extrapolables al carácter o al ánimo del trágico.

Sófocles era un hombre muy piadoso cuya cualidad no solo se manifiesta en sus obras sino también en su existencia, donde podemos ver estímulos religiosos con verdadera actitud virtuosa. Por el interés del trabajo mencionamos su participación activa que tuvo lugar en el 420 a.C., en plena guerra del Peloponeso, cuando los atenienses introdujeron en la *pólis* el culto al gran dios de la medicina y la curación, Asclepio, que en época clásica era considerado como un dios, desplazando al propio Apolo en esa función<sup>212</sup>. El trágico contribuyó no solo con el sentimiento comunitario de piedad sino que ofreció su casa para hospedar a la imagen del dios mientras se construía su templo, convirtiendo su residencia en la vivienda de la divinidad<sup>213</sup>. Su generosa hospitalidad le llevó a dedicarle un altar.

---

<sup>211</sup> Sófocles aprovechó una de las tradiciones que señalaba a su querida tierra Colono como lugar del enterramiento de Edipo, para atraer a la región del Ática a su héroe y beneficiar de esta manera a su pueblo al vincularle con la historia ateniense como patrono y benefactor mítico. Otra de las posibles razones por las que estableció definitivamente, a través de su obra, a Edipo en las cercanías de Atenas, fue la incursión espartana que consiguió rechazar el pueblo ateniense precisamente en Colono, en conmemoración de ese éxito bélico. Aprovecharía esa situación para hacer aún más infranqueable el entorno ático por medio de la fuerza espiritual de la piedad sagrada con la tumba del héroe como protección. Todo recurso, pensaría Sófocles, es bueno para el resguardo de su pueblo y el acudir a la invocación de los héroes como una forma más de participar en la defensa de la ciudad ante el acoso espartano, que por aquellas fechas merodeaban muy próximos a Atenas, le resultaría obligada, efectiva y necesaria acorde a su piadoso entendimiento del mundo.

<sup>212</sup> Cf. García Gual (1998: 238-239). En el siglo V a.C. la celebridad del gran santuario del dios, el *Asclepion* de Epidauro, donde los suplicantes enfermos acudían para ser sanados por la divinidad, prolongó su influencia a otras ciudades, incluida la Atenas de Sófocles. Sus instalaciones eran monumentales y reunían diversos edificios de culto en un gran santuario, entre ellos se encontraba un teatro espléndido, que afortunadamente hoy podemos visitar y estudiar. En época clásica comprobamos una tendencia a reconsiderar o a aumentar la influencia religiosa de héroes con pasados y hazañas especiales, como ocurrió con Asclepio, que llegó a ser deificado. Sabemos que Heracles empezó a tener un culto más relevante y empezó a extenderse su consideración de dios, con su famosa apoteosis, sobre todo por el ímpetu religioso del s. VI a.C.

<sup>213</sup> Cf. López Férrez, (2008:313). Siguiendo al autor aportamos la fuente, Plutarco, *Num.* 4.



Según nuestras noticias<sup>214</sup> compuso para el momento un peán de bienvenida, cuyas partes conservadas el profesor Lucas de Dios incluye en su obra *Fragmentos*, de Sófocles.

Como mencionamos antes, el propio Sófocles por sus iniciativas culturales recibió honras de héroe después de muerto, como Dexio (*heros dexion*, el que recibe y acoge con hospitalidad). En vida entre sus reconocimientos en materia religiosa fue un sacerdote de un héroe de la salud llamado Halón<sup>215</sup> (según nos dice la *Vita*).

Comprobamos así que el trágico tuvo un destino cercano a los héroes de los que escribía, con una caracterización heroica en sus ventajas y en su condición otorgada por la ciudad que tanto le admiraba y ahora podría venerarle como *daímon* protector, y no nos tiene que extrañar demasiado que tratara a Edipo en su obra con una magnanimidad superior a la que le había deparado el mito en el siglo de Pericles, especialmente si entendemos que él estaba en un camino ascendente desde su estatus natural y vería lógico que su héroe subiera de posición, como ya estaba sucediendo con otros personajes como Heracles, Asclepio o Halón.

El espíritu de Sófocles cuando compuso su obra se encontraba en un momento especial y su noble arte seguía siendo de la misma calidad y hondura, como se aprecia sin dificultad en el texto. Al igual que sucedió con la última obra de Eurípides en la que retorna a un tema clásico con *Las Bacantes* con componentes religiosos en un marcado énfasis particular y profundo, como si quisiera presentar un legado inconformista con la religión tradicional en un formato trágico más arcaico acorde al contenido misterioso e inefable que intenta mostrar, Sófocles hizo su *Edipo en Colono* con los habituales usos ambiguos de su lenguaje religioso, expresando sus más profundas concepciones en una pieza con un determinado carácter testamentario. En esta obra logra crear una poderosa sensación de fuerzas ajenas al control del hombre con una inspirada trama trágica, con grandes significados en una contenida acción ligera y pausada conforme a lo representado, el final glorioso de Edipo.

---

<sup>214</sup> Cf. Filóstrato, *Vida de Apolonio de Tiana* III, 17. Cf., Lesky (1985:300-302). Restos del peán se encontraron en fragmentos de inscripciones de la época del imperio (cf., D. *Ant-h. Lyr. Suppl.* 4 y 56). La zona donde se halló la inscripción fue en la ladera sur de la Acrópolis (Lucas de Dios, 1983:448-449). La Suda nos habla de los peanes de Sófocles pero solo hemos conservado parcialmente este de Asclepio, me remito a la obra del profesor Lucas de Dios.

<sup>215</sup> Nestle (1981:147) nos informa que habría sido sacerdote en el culto del héroe médico Aminós, venerado junto a Asclepio. Pero Lesky (1985:301) no está de acuerdo con Nestle al no utilizar para esta afirmación los recientes descubrimientos que harían inconveniente sustituir Halón por Aminós, y al tener las noticias de la *Vita* nombrando con claridad a aquél, primaria su información sobre especulaciones arriesgadas sin confirmar.

La obra tiene un auténtico aroma de lo que un hombre piadoso del siglo V a.C. debía de sentir a las puertas de la muerte, y más si el creyente era un individuo con la tenaz e indisimulada búsqueda hacia lo sagrado como nuestro trágico. Estamos ante ese momento en el que culmina una vida con, todavía, deseos de postergar la desaparición, que reclama la parte inerte de la existencia —la muerte— para otro instante de un tiempo que quizás ya sucumba, pero en el que los grandes dioses poderosos o la imaginación generatriz de esperanzas apoyadas en tantas historias griegas de maravillosa poesía, eran invocados por los moribundos o los próximos a ese estado para conseguir un destino sobrenatural, no salvífico como creencia general, pero sí dentro de esa fuerza evocadora donde cabe la posibilidad de actos mágicos, ciertos e inesperados, siendo resguardados, en tal caso, en la excepcional actuación divina.

Por estas y otras razones *Edipo en Colono* como sucede con *Edipo Rey* comprobamos que, con palabras de Lesky (1985:315), es una obra *colmada del elemento divino*. Ante esta tesitura a la que enfrenta Sófocles a su personaje tenemos que decir mucho en las páginas siguientes, pero bastará ahora especificar que el autor logra una modificación sustancial del personaje con respecto a los tratamientos que se habían dado previamente a la tragedia o en el mismo género con los demás tragediógrafos, encontrando en esos cambios la versión canónica del mito edípico a través de estas dos tragedias de coherente continuación artística personal. Convierte en concreto su *Edipo en Colono* en una tragedia episódica, según palabras del profesor Rodríguez Adrados (1999:203-204), dentro de la tendencia de la acción dramática libre con ciertas libertades en el uso de las formas tradicionales.

#### 5.2.3.2. Breve síntesis y estructura de la tragedia de *Edipo en Colono*.

*Edipo en Colono*: el héroe desterrado está acompañado por sus hijas Antígona e Ismene cuando llega a Colono, cerca de Atenas, donde morirá y será enterrado en el lugar fijado por una profecía, transformándose en héroe benefactor pero no sin antes haberse enfrentado con Creonte, quien le querrá llevar por la fuerza a Tebas para que su cuerpo, al morir, provoque ganancias para su tierra por sus poderes heroicos bienhechores. También encontramos su amargo encuentro con Polinices, quien enigmáticamente impasible acata la decisión de su padre de permanecer en Colono como destino último a la vez que éste le reitera con máxima crudeza la maldición que le prorrumpió en su momento, que suena a estas alturas como una condena segura para su hijo. La figura de Teseo, enorme y

reparadora, aparece como la imagen protectora de una poderosa Atenas ante las injusticias presentes y la correcta conducta piadosa del pueblo ático, capaz de resolver los incidentes con un sentido humanitario, y a la vez, hacer de cauce religioso en el momento de la muerte del héroe, acompañándole a su tumba en el *témenos* de las Euménides (con un valor próximo al de *psicopompo*, Teseo-Hermes) en un final particularmente heroico y asombroso.

Prólogo (vv. 1-116).

En el prólogo Edipo habla con su hija Antígona al llegar a Colono junto al bosque del santuario de las Euménides, donde al poco tiempo aparece un extranjero con el que dialogan antes de que haga su aparición el coro con la *Párodos* (vv. 118-236).

Edipo aparece sabio en palabras al recomendar a su hija Antígona que le acomode en un lugar público o en un recinto sagrado para mientras descansan averiguar dónde se encuentran. Viejo y errabundo, en lugares y días, está cansado y vemos que su petición es humilde y respetuosa. La estatua del héroe Colono presenciaría la escena en el teatro y el *témenos* de las divinidades propiciarían una sensación de hondura espiritual, dentro de un ambiente de suficiencia divina generando la expectación y el misterio en el ánimo del público. Ningún elemento de la obra, y dentro de ésta la escenografía o coreografía, sería superfluo para las intenciones (religiosas y protectoras) de la tragedia. Antígona nos anticipa en su primera intervención lo que ha sido el pasado y es el presente de su padre con las palabras: “desgraciado padre mío”<sup>216</sup>, sentándole sobre una roca que pertenece al lugar sagrado.

En estos primeros versos sabemos que están en Atenas y que Edipo está ciego conforme a su final en *Edipo Rey*. Y lo primero que le dice el extranjero al verle es que se retire, que no pise el recinto sagrado en el que está porque pertenece a las diosas que es mejor no nombrar, aunque se haya dulcificado su nombre de Erinias a Euménides<sup>217</sup>. Las llama las temibles diosas de la Tierra y de lo Oscuro. Al saberlo Edipo recuerda el oráculo de Apolo

---

<sup>216</sup> La traducción que he empleado para *Edipo en Colono* es la de Assela Alamillo de Gredos, si no se dijera lo contrario me refiero siempre a su trabajo en los fragmentos utilizados.

<sup>217</sup> Por *Las Euménides* de Esquilo sabemos que Atenea les prometió un lugar de culto en Atenas añadidas sus nuevas funciones y con su nombre diferente que se ajusta a los propósitos acordados. Sófocles emplea este nuevo motivo para ubicar el temido y venerado santuario en Colono, que será el lugar en el que sitúe la tumba del héroe en una clara referencia a la reconciliación con las diosas tras su muerte, después de la larga y sufrida purificación.

que le destinaba a poder descansar, al fin, después de su errabunda vida en un lugar venerable, que sería un lugar de ganancias para esa tierra y sus habitantes y se cumplirían las desgracias imprecadas sobre los tebanos y sus hijos que le habían expulsado de Tebas sin contemplaciones. El extranjero sorprendido dice algo que señala el carácter democrático de la ciudad, que no obligará al anciano a salir del lugar sagrado sin antes haber consultado con la misma y le informa que el rey es Teseo, al que en la tragedia se le va a adornar con todas las grandes virtudes de las que presumía Atenas por entonces, destacando la hospitalidad o el sentido humanitario. Sófocles realiza aquí su último tributo a su admirado pueblo, el homenaje ideal a Atenas a través de su mítico y antiguo héroe.

En esta sintonía de tierras tan sagradas es como si Sófocles hubiera querido destacar que toda Atenas es veneranda en su presente como en su pasado mítico lo era Tebas. De esta manera hermana las dos grandes ciudades religiosas a través de sus destacados personajes legendarios y sus sagas imperecederas, entrelazando la historia de su emblemático héroe Edipo con la *pólis* democrática que otorgará como benefactor divino a su tierra honrada y como ejemplo de hospitalidad al dignísimo Teseo<sup>218</sup>.

Edipo pide hablar con el rey de Atenas y el extranjero acepta dirigirse primero al pueblo de Colono para tratar su asunto. En el v. 72 tal vez proclame Edipo su sagrado estado de héroe muerto benefactor en el que se convertirá cuando fallezca desde la tumba. En el v. 74 enigmáticamente para el extranjero confirma las cualidades que empiezan a acercarle a poseer dones sobrenaturales como el de vaticinio (habrá más facultades excepcionales), aunque en este caso el oráculo ya lo supiera de antes, pero por su convencimiento con el que se dirige hacia su final y por su dicción segura y rotunda nos anticipa la transformación que llevaba gestándose, pero que ahora se irá cumpliendo con celeridad.

En los vv. 84 y ss. Edipo resume el efecto, antes mencionado, que actúa sobre la tierra y las personas cuando un héroe es enterrado en un lugar, qué beneficios produce. También explica el oráculo que hemos recordado pidiendo a las Euménides (sin nombrarlas, las llama soberanas de terrible rostro) que le amparen en el vaticinio y le acepten en su *témenos*. Otra cosa importantísima de la que habla en este fragmento es que como garantía para saber que está en el sitio adecuado que anuncia la profecía, Zeus le hará claras señales como un seísmo, un trueno o su propio rayo. Más adelante veremos que esto sucederá, pero

---

<sup>218</sup> Para un mayor conocimiento de la *xenia* ritualista que representa Teseo en nombre de Atenas en *Edipo en Colono*, véase Edmunds (1996:130-134).

también que la verdadera señal auspiciadora será la voz divina llena de sumo misterio que le requerirá a su encuentro. En este pasaje repleto de alusiones religiosas también encontramos la referencia que hace el héroe sobre el tipo de ofrenda que se entregaba a las Euménides, la cual no se realizaba con vino sino con agua y miel mezcladas, este tipo de libación se hacía para poner fin a las hostilidades o para apaciguar a determinadas entidades especialmente peligrosas<sup>219</sup>. Poco más adelante entre los versos 466-492 encontramos un texto que en el ámbito de la religión griega se puede decir simplemente que es imprescindible, pues hallamos una de las descripciones más detalladas de un rito de libación de que disponemos, la hace Edipo en el bosque sagrado de las Euménides como forma de expiación.

Edipo se está mostrando como un suplicante en su posición actual de extranjero inmerso en la necesaria humildad y miseria para ser atendido o al menos escuchado, pero cuando se descubra su identidad y una vez pasado el temor que infunde, se comprobará que cuanto más miserable sea en los efectos adversos del hado, más sagrado será visto entre los humanos por su ejemplar realidad y posible ganancia, aunque en su doble plano sagrado y mancillado sabemos que surge el sentimiento de precaución por esa posible reacción de la contaminación y del daño hasta su muerte, de la que los demás sabrán por él mismo que falta muy poco para que ocurra.

Antes de que llegue el coro de ancianos se oculta en el bosque sagrado. Acostumbrado a actuar entre divinidades, el único que venció a la Esfinge, el único que parece no temer a las Euménides y las contempla, no las evita, es llamado con razón por los viejos colonenses osado.

La *Párodos* (vv. 117-253).

Hace su aparición el coro en escena buscando al anciano ciego que está oculto y se muestra con cierto temor y en silencio ante el bosque sagrado, como resultado del encogimiento del espíritu y como antídoto a la poderosa fuerza de lo divino que representan las Euménides. Su actitud es de absoluto respeto y temor. Los ancianos colonenses buscan a Edipo y a Antígona y éstos salen del *témenos* espantando al coro tal vez por la osadía de haber penetrado en el lugar o porque creen haber visto por un momento la figura de una deidad.

---

<sup>219</sup> Las libaciones hechas con miel, aceite o agua eran llamadas *spondai* y también se usaban para los *chthónioi* como las Euménides (cf. Burkert 2007:98-102). La libación descrita por Sófocles en la obra para Burkert es una de las más detalladas que tenemos de los textos clásicos, al respecto el erudito nos dice que *la silenciosa paz de este acto se convierte en un símbolo de la misteriosa desaparición del moribundo Edipo*.

Edipo mantiene con el coro un *agón epirremático*<sup>220</sup> al querer expulsarlo del santuario, que no llega a ser muy ofensivo, pero el hecho es que una vez pasada la primera impresión se muestran molestos con el anciano ciego y extranjero y teme que las Euménides provoquen daños a la población por la posible impiedad de Edipo. Curiosamente manifiestan que intentarán que no recaiga sobre él más maldiciones si llegara el caso, el anciano provoca al coro piedad desde un primer instante. Le advierte sin acusarle. Parece como si Edipo entrara en el bosque como una divinidad más en vez de como un extranjero que desconoce las costumbres de un lugar ajeno.

Al fin, sale del *témenos* y el coro le promete que aunque ya no esté en lugar sagrado ellos velarán para que nadie le lleve a otro lado contra su voluntad. A Edipo le cuesta alejarse del santuario porque está totalmente convencido de que es el sitio al que se refería el oráculo cuando anunció la tierra que acogerá su tumba. El coro le da las instrucciones precisas para sentarse en el lugar exacto y de la forma correcta mientras solucionan su petición. Estas órdenes tienen que ver con el carácter devoto del coro que quiere ajustarse a lo adecuado según la composición religiosa en la que se encuentran. Antes de que empiece el primer episodio los ancianos colonenses descubrirán quién es el viejo ciego, lo que causará el espanto entre ellos. Hasta aquí la sensación que estaba dejando la tragedia es que el silencio y la tranquilidad adecuaba la acción, pero a partir del reconocimiento de Edipo parece como si la acción trágica se acelerara. Se produce una reacción inmediata, progresa el tiempo de los sucesos y de las palabras. La pausa disforma la acción, la aceleración motiva acontecimientos, más hechos. La reacción del coro se ha convertido en el motor de la aceleración del tiempo en el drama, en el Destino. Como en *Edipo Rey* se ha dado una circunstancia que ha propiciado el cambio de la pausa a la reacción haciendo llegar el fin que cumpla el Destino.

El coro quiere que se vaya para que no contamine su tierra. Una vez más, Antígona se manifiesta como amante de su padre y protectora de lo sagrado —de aquello en lo que se está convirtiendo Edipo en la obra<sup>221</sup>—, e intercede entre el miedo del coro y la rectitud humana de la compasión haciendo, a la vez, que se cumpla la consideración velada de la divinidad, y habla al coro con súplicas para beneficiar a su anciano padre y a ella misma, apelando al derecho sagrado de la hospitalidad y recalcando la involuntariedad del anciano ciego en los actos que le persiguen y sufre.

---

<sup>220</sup> Cf. Rodríguez Adrados (1999:203).

<sup>221</sup> Es decir, Edipo ahora es más sagrado que humano, el establecimiento de su culto heroico está próximo.

Este fragmento nos lleva a pensar que padre e hija están en un espacio entre los hombres y los dioses, son temidos y odiados por ambos umbrales, la desconfianza de los demás precede a sus actos dejando una línea muy fina para recuperar la normalidad de sus vidas o al menos un resquicio de ayuda. Lo mudo de estos mundos ajenos a ellos precede igualmente a sus acciones al descubrirse sus identidades y el silencio se impone a su vez como consecuencia. De esta forma pasamos al episodio primero.

Episodio Primero (vv. 254-667).

Ese silencio como consecuencia hace que el coro no sepa qué decir ante Edipo y se aferra al talante piadoso para temer los designios y refrenar los actos compasivos. Pero el héroe ante la parálisis que invade al otro, tras conocer su nombre que su reputación agrava, recuerda la fama de Atenas de piadosa y protectora de extranjeros maltratados y reitera la involuntariedad de los actos que le persiguen y agobian, cosa que su hija ya había señalado poco antes. En esta intervención recuerda que en los hechos que ocurrieron él solo o se defendió (en el encuentro con su padre que primero fue golpeado o agraviado por Layo) o sufrió el abandono siendo un recién nacido, y que si realmente es un impío los dioses ya se encargarán de seguir enviándole castigos, pero que ellos actúen como los hombres piadosos y ancianos que son y le concedan conmiseración. Pide también que su nombre o que su cara que atemoriza por la falta de ojos no precipite el juicio de lo que deben hacer. Cuenta al coro la dicha que trae a esta tierra protegido por la divinidad y como suplicante, y pide que venga el soberano del pueblo, Teseo, para desvelarle los detalles de la bendición que él supone para Colono.

El coro accede a avisar al héroe ateniense y en el verso 325 hace su aparición Ismene, que llega muy preocupada y Edipo al reconocerla deja al lado su ruda personalidad y su inconsiderado temperamento y abraza a sus dos hijas con un afecto verdaderamente delicado y entrañable, en contraste con el trato que dispensará a otros personajes como Creonte o Polinices o incluso con respecto a cómo nos lo podemos imaginar que se comportaría en los lejanos relatos épicos. Edipo pregunta por sus hijas a Ismene y les reprocha que no se hayan encargado de él y que sin embargo sus hijas hayan realizado ese cometido que los varones debían haber hecho (aquí nos viene a la mente el significado de Antígona según la traducción del profesor Ruipérez, “la hija que sustituye al hijo”, acorde con el papel inseparable que tiene en relación con su padre en Sófocles, cf., *supra*, p. 40).

Parece ser que en este parlamento se quiere resarcir la reputación de Ismene por haber estado ausente en la vida errabunda de Edipo, también aparece la mención de unos oráculos de difícil interpretación que no se encuentran en otras obras.

En la intervención de Ismene de los vv. 361-384, encontramos una serie de temas algo modificados que hemos estado tratando en las obras y en los autores precedentes. Una vez que la hija defiende de nuevo el porqué de su ausencia indicando que ha tenido muchos pesares, informa a su padre y a su hermana de la nueva desgracia que se acerca a Tebas. Los dos hermanos que en un principio no querían manchar la ciudad (*χραίνεσθαι πόλιν*) al enfrentarse por el trono, iban a cedérselo a Creonte, pero por la enajenación de algún dios han cambiado de idea y los tres van a luchar para apoderarse del reino incluso a expensas de la seguridad de la ciudad. Sófocles detalla que Polinices es mayor que Eteocles, circunstancia que contradice lo que sabíamos al respecto, y quizás lo haya incluido para reducir parte de su culpa al haberse presentado normalmente como el más indigno de los dos hermanos por atacar a su pueblo con un ejército enemigo. De esta manera el héroe aparecería disculpado en parte y su ofensa algo más aceptada. Aun así, relata que al ser desterrado adquirió un nuevo parentesco, una nueva familia casándose con la hija de Adrasto, rey de Argos.

Ismene cuenta a su padre lo que dice el nuevo oráculo de Apolo, que consiste en que los tebanos vendrán a buscarle bien vivo o ya muerto porque su cuerpo es un privilegio y ventaja del que lo posea. Con esto la obra da un paso más en esa sucesión de hechos que están encumbrando a Edipo, a pesar del escepticismo con el que recibe el héroe las noticias. Precisamente por los hechos tan calamitosos que le han precedido no se atreve a pronosticar con optimismo ese cambio de fortuna, de peripecia (*περιπέτεια*) que vemos que está sufriendo, pero no súbitamente sino despacio, y tampoco termina por creerse esas sensaciones que le están llevando a su final, que a estas alturas ya nos atrevemos a decir, apoteósico.

Ismene le dice que Creonte le quiere capturar para que cuando muera poder enterrarle a las puertas de Tebas como protección de la región. Polinices y Eteocles también quieren hacerse con su padre para beneficiarse del apogeo de su cuerpo egoístamente, incluso en contra de su voluntad, esto hace que Edipo tenga la excusa perfecta para confirmar sus maldiciones. Pese al carácter inamovible de toda imprecación que se ha emitido, Edipo las reitera de nuevo con enorme vehemencia ante los nuevos propósitos infames de sus hijos y



cuñado/tío. En Tebas no recibió el apoyo ni la defensa de sus hijos cuando iban a expulsarle de la ciudad y ahora actúan con maldad y egoísmo contra él directamente. La ofensa crece y la maldición se enlazará con ella como una prisión de muerte mutua para los hermanos.

Ante lo escuchado por boca de su hija pide ayuda al coro y a las Euménides a cambio de ser el salvador de la tierra de Colono, y plantea su enemistad a los cadmeos considerando solo a Atenas como merecedora de sus dádivas. El coro acepta la súplica de Edipo y para expiar un posible acto negligente que pudo cometer al introducirse en el santuario de las Euménides, le aconseja realizar un rito concreto y le guía paso a paso en su ejecución en los vv. 466-492 (es el momento de la libación comentada, cf. *supra*). Edipo ignora el rito de la libación local de Colono para las Euménides y se deja orientar, Ismene acude por orden de su padre a realizar el rito como corresponde, con sus plegarias y gestos al bosque sagrado.

Una vez que se ha ido su hija, el coro, curioso, le pregunta por sus males y su leyenda, cosa que hace a disgusto y muy parcamente pero con los detalles suficientes para que los ancianos manifiesten perplejidad y compasión. Edipo repite su inocencia porque no sabía realmente lo que estaba haciendo por lo que ante la ley no es culpable (frente a los hombres) pero sí ante los dioses, de ahí sus desgracias.

En el verso 551 entra el gran héroe Teseo a escena. Reconoce a Edipo por su lamentable rostro sin ojos y le compadece por sus desgracias. Siente cercanía con el anciano porque los dos fueron desterrados y pasaron calamidades y peligros. En este primer discurso de Teseo Sófocles ya le presenta con las virtudes del buen ciudadano y orador. Edipo le cuenta qué provecho le trae y que le dé sepultura él mismo en Atenas, cuando llegue en breve tiempo el momento de hacerlo. Teseo no muestra impedimento en cumplirlo pero sí curiosidad por saber más cosas. Edipo le cuenta que ya no solo le preocupa el hado de la familia sino las acciones de los hombres que van a querer llevárselo por la fuerza, y los efectos del nuevo oráculo que está produciendo ese comportamiento entre los tebanos, pues quien tenga su cuerpo cuando muera, tendrá protección y salvación para su tierra. Atenas con el cuerpo del héroe derrotaría a Tebas en una futura guerra, y viceversa, de ahí la preocupación tebana y la disputa.

Edipo plantea lo que puede ocurrir tras su muerte, se presenta como un privilegio de un héroe, no solo tendrá *kléos* sino consecuencias sobre los mortales con sus decisiones

incluso una vez muerto. De alguna forma percibe que ya es un héroe tras todos los acontecimientos malditos que ha vivido y por el último oráculo de Apolo, que ya lo presenta con el poder del culto heroico, anticipado en la reacción que ya está ocasionando en la codicia de los hombres.

Edipo pide a Teseo un juramento aunque por su nobleza se conformará con la palabra. El héroe ateniense se muestra solícito de sus deseos y a la vez prudente por las connotaciones religiosas que conlleva que Edipo sea un suplicante. También deberá cumplir el deber de hospitalidad con él, quehacer obligatorio para todo ateniense.

Finalmente le permite quedarse en Colono o ir con él a Atenas, pero Edipo decide quedarse en el *demo*. A pesar del miedo del anciano ciego de que Teseo se aleje del lugar, éste se muestra decidido y seguro de que puede estar tranquilo, ya que el coro le protegerá y porque sin su voluntad nadie se atreverá a hacerle daño, así de fuerte es su nombre incluso sin su presencia. Sale Teseo de la escena.

*Estásimo* Primero (vv. 668-719).

Hemos visto cómo el coro se ha comprometido a cuidar a Edipo para poder proteger a Colono con sus benéficos propósitos y también porque el monarca de Atenas le ha pedido que le resguarde de los que le quieran violentar.

Este primer *estásimo* es un canto en honor a Colono que elogia sus virtudes y sirve también para presentar a Edipo la tierra que el oráculo ha elegido para él, como lugar natural de dicha eterna y merecida. Tierra de dioses y de dones sagrados, como *el árbol indomable que crece espontáneamente*, refiriéndose al olivo del *Erecteion* en la Acrópolis de Atenas. El gran patrón Posidón y los mejores dioses tutelares como Dioniso, Atenea, Zeus, Deméter son nombrados en el poema con delicados elogios.

Episodio Segundo (vv. 720-1043).

Entra Creonte en escena acompañado por soldados tebanos, Edipo inquieto pide auxilio al coro que le tranquiliza recordando la fuerza vigorosa que tiene Atenas que les protege.

En el *agón* entre Creonte y Edipo vemos ciertas influencias sofisticas que pueden parecer normales por la época en la que se están escribiendo las obras, su efecto es claro pero no abusa tanto de los discursos como podía hacerlo Eurípides u otros. En la Atenas del s. V a.C. se elaboraban los discursos con el fondo cultural y político de las disputas entre los sofistas o entre los aprendices de retórica. En pleno auge del uso del parlamento los diálogos se complementan con recursos retóricos para convencer o para buscar posturas adaptables a diferentes propósitos, también con los célebres argumentos opuestos.

En la intervención de Creonte observamos cómo intenta incitar a Edipo con palabras pausadas y comedidas que suenan falseadas por intereses ocultos. Para que vuelva apela al carácter de nodriza de la tierra que le sirvió de crianza y sustento. También advierte a Antígona de los posibles peligros que puede tener en tierra extranjera si cae en malas manos, perdiendo su posibilidad de contraer matrimonio o porque sea raptada. El discurso peca a su vez de inquirir a Edipo a que se oculte y le obedezca, olvida en este punto el carácter impetuoso del ciego que hará surgir su palabra vehemente.

Le contesta que cuando todo se descubrió siguió en el palacio de Tebas a pesar de que le pedía que lo desterrara, cosa que no hizo, y que más tarde cuando ya su situación se había calmado algo decidió expulsarle de la ciudad. Ante esto y por todas las soledades pasadas le desea que su espíritu vengador, cuando él muera, acuda a la tierra tebana para hacerles daño y que sus hijos mueran por sus infamias. Les maldice y le recuerda que su visita es simplemente interesada para llevarle y aprovecharse de su cuerpo bendecido por el oráculo.

Ambos se reprochan utilizar la lengua para intentar embaucar o mentir. Es un tema recurrente en la tragedia griega, la elocuencia y las distintas formas de usar la poderosa palabra. El breve *agón* termina con la amenaza de secuestrar a Antígona como ya ha hecho con Ismene. Edipo desesperado pide ayuda al coro que amenaza a Creonte por sus acciones impías, pues no solo está realizando acciones desmedidas y violentas sino que seguramente Ismene fue llevada por la fuerza mientras hacia las libaciones en el *témenos* de las Euménides. También debemos tener en cuenta la circunstancia de que ya en estos momentos Edipo tiene un carácter sagrado (y en cada episodio aumenta), y la vejación a la que se le está sometiendo incrementa el grado de impiedad del incorrecto y despótico Creonte.

En esta tragedia no sale bien parado el viejo hermano de Yocasta si la comparamos con otras apariciones en obras de Sófocles. En *Edipo Rey*, como hemos analizado, tiene un comportamiento de elevada nobleza y honradez, con miramientos hacia la familia y la ciudad, con un alto grado de responsabilidad, sabiduría y lealtad. En la pieza *Antígona* actúa siguiendo unos criterios de auténtica pulcritud normativa aunque estamos ante un estimable gobernante, hasta que su defensa de las normas, que se había dado la ciudad, llega a extremos tan intransigentes y además mantiene una inflexibilidad en su discurso sin escuchar otras posturas, que terminan provocando una desastrosa desgracia familiar.

En los vv. 828 y 829 parece como si Antígona estuviera aun aprendiendo, personalidad que terminará de madurar en la obra homónima de Sófocles, a primar la justicia divina sobre la humana. Los acontecimientos que viva también ahora le harán reconocer el sentido de lo divino, de lo religioso, por encima de lo convencional y egoísta del orden humano. En la pieza *Antígona*, aunque se compuso mucho antes, el personaje sigue una coherencia adecuando sus acciones a situaciones posteriores a la trama de esta pieza.

El coro advierte a Creonte y clama ayuda junto a Edipo, mientras tanto aquél se lleva por la fuerza a Antígona y recrimina al viejo ciego que siempre se deje gobernar por la cólera (*ὄργη*) que resulta ser su perdición. Cuando en el desorden el corifeo intenta que no huya Creonte, éste amenaza con que aún no ha terminado su tarea, pues su intención es llevarse también a Edipo, éste le maldice pidiendo que las Euménides le otorguen más fuerza en su voz. Esta situación es otro ejemplo de la fuerza religiosa directa que estaba adquiriendo Edipo en su transformación, aspecto que siempre se había mostrado potente pues sus maldiciones se estaban cumpliendo, pero ésta en concreto que desata contra Creonte y su familia, se cumplirá con denuedo a pesar de afectar a muchos miembros. La fuerza de imprecación de Edipo ha aumentado y con ello, se asegura el mal para su enemigo Creonte y para sus hijos que en estos momentos de culminante poder ha reiterado su deseo de venganza contra ellos. Con esta fuente de poder verbal, con las maldiciones proferidas se defiende Edipo contra Creonte, que con sus actos no podrá vencer al viejo ciego que ya solo con sus palabras poderosas, sin necesidad de acción, hace de sus maldiciones el verdadero espanto de su ser todavía más que su mancilla, que inversamente parece perder ahora toda la fuerza.

Finalmente, Creonte cansado del diálogo decide llevarse a Edipo con violencia mientras se revuelve y el coro en sus cantos habla con nuestro héroe y recrimina la actuación de

Creonte mientras pide auxilio. Y en ese momento entra de nuevo Teseo, que tendrá un *agón* con éste, acompañado de unos soldados impidiendo la captura de Edipo. Le cuenta las afrentas que ha recibido del tebano y la osadía que ha cometido prendiendo a sus dos hijas para llevárselas a Tebas y así obligarle a él a volver. Teseo, que estaba haciendo un sacrificio de una res a Posidón (es presentado como un piadoso dignatario por la importante labor religiosa con la que terminará la obra acompañando a Edipo a la tumba sagrada), en un largo parlamento conforme a su calidad de excelente líder democrático que actúa y habla con justicia, aunque está molesto por el atrevimiento del viejo tebano, da las órdenes pertinentes para recuperar a las muchachas y prohíbe a éste escapar hasta que no se encuentren. Le acusa de impío por vulnerar los derechos de los suplicantes de su ciudad siendo propiedad de los dioses por su estatus intocable, pero exculpa a Tebas para que Creonte asuma él mismo las vergonzosas acciones cometidas contra lo divino, los hombres y las leyes atenienses. Creonte responde con un halago a Teseo y al tribunal del Areópago indicando que actuó así por creer que no cobijarían a un parricida incestuoso, causante de impureza en esta ciudad ejemplar. Termina diciendo que su situación solitaria le hará retractarse de sus acciones pero no de sus palabras con *desvergonzada arrogancia*, como le contesta Edipo a continuación. Se defiende de las acusaciones del viejo tebano en un largo discurso en donde destaca que sus desgracias, que especifica, le han venido de su linaje y no de sus obras, al haber sido involuntarias y queridas por los dioses. Invoca a las Euménides como vengadoras y aliadas. El coro intercede por Edipo que le considera honrado. Teseo ordena a Creonte que le acompañe a buscar a las hijas del ciego suplicante mientras obedece con desgana y amenazante. Edipo en contraste con su ira, que propicia maldiciones, desea lo mejor para el rey de Atenas y le colma de bendiciones.

Estásimo Segundo (vv. 1044-1095).

En este canto el coro imagina en bellos versos, y de forma *dramática*, cómo estaría Teseo rescatando a las hijas de Edipo con la ayuda de los dioses. Habla de Apolo, de Atenea, de Zeus, de Ártemis, con ese espíritu regocijado con el que trata el coro los quehaceres de sus dioses. Avisa de que llegan las hermanas con Teseo y su escolta. Para el profesor Errandonea (1970:130-131 y 139-142) el coro no solo utiliza todas las intervenciones para realizar el empeño que le ha encargado el soberano de que Edipo elija quedarse en tierra ática para enterrarse por los beneficios que traería, sino que también a través de los

bellísimos cantos de los *estásimos* trata de convencerle de esta elección, describiendo en evocadoras imágenes la región prospera, hermosa y hospitalaria de Colono y de sus dioses con una intención panegírica indudable, en cuyos versos Sófocles, desde luego, quería dejar manifiestamente su propio pensamiento.

Episodio Tercero (vv. 1096-1210).

Son versos en los que Edipo y sus hijas se reúnen de nuevo con una alegría entrañable, como si fueran una familia donde todo estuviera perfectamente excepto el paso transcurrido del tiempo y se acabaran de encontrar de nuevo. Nadie diría que esta es la misma persona que fríamente va a despachar a su hijo Polinices con las palabras dañinas de muerte y maldición en su boca en unos momentos, se produce un fuerte contraste tras estos abrazos sinceros y primorosos a sus hijas. Otra vez podríamos hablar de ese carácter doble o de esa esencialidad duplicada que hemos visto que se integra con claridad en el héroe.

El agradecimiento hacia Teseo por parte de Edipo ahora mismo ya es máximo y le considera el mejor hombre con el que se ha encontrado, al fin encuentra la piedad en el mundo gobernado por humanos. Es un ejemplo relevante de las emociones que puede despertar una tragedia cuando dos figuras míticas tan importantes comparten una misma trama y se encuentran con sus personalidades, su pasado legendario y con su situación determinada en la pieza que enriquece sus atributos heroicos. Es una auténtica suerte poder disfrutar del emparejamiento de estos dos héroes en un mismo drama, como cuando lo hacemos con personajes como Áyax y Odiseo o con la tríada Filoctetes, Neoptólemo y Odiseo, en las obras de Sófocles.

Llega el momento que hemos anticipado antes, la entrada en la acción de Polinices, que se lo cuenta Teseo a su padre, el cual se ha abrazado a la estatua de Posidón como suplicante donde estaba el soberano haciendo el sacrificio de la res al dios marino. Ha pedido tener una conversación con Edipo pero éste no quiere recibir a ese hijo aborrecido. Teseo le recuerda que no es piadoso y que le obliga la actitud de súplica de su hijo, y que además puede ofender gravemente al dios por no atender al suplicante al poder proceder los motivos de súplica de lo divino. La vinculación entre suplicante y suplicado es básica. Antígona también le aconseja atender a su hermano y le señala que debe reprimir su cólera

irracional (*θυμοῦ*) que muchos problemas le han traído en un pasado, como el sacarse los ojos. Acepta con la salvaguarda de Teseo, que devoto, le promete que no le pasará nada estando él para protegerle salvo que un dios lo quiera pero no un hombre. Se va Teseo y su escolta y quedan solos el coro con Edipo y sus hijas.

*Estásimo* Tercero (vv. 1211-1248).

Este *estásimo* entona un canto de comedimiento ante el excederse en vivir mucho tiempo, ya que lo viejo aturde y provoca muchos dolores perdiéndose los goces. Está presente el pensamiento tan griego, de época arcaica<sup>222</sup>, de que es mejor no haber nacido o morir pronto o cuanto antes. Sófocles puede que se esté identificando con estos versos por su avanzada edad y la nostalgia que le daría la juventud perdida (otro tema recurrente de la poesía griega arcaica) pero no podemos estar seguros porque Edipo y Creonte son también viejos y los componentes del coro son ancianos igualmente, puede que nos esté intentando decir algo más en esta obra, aunque si bien es cierto la mayoría de sus personajes son mayores. Nos quedamos con el análisis que primero nos viene a la mente al leer los versos, que realmente es un canto de ánimo, paradójicamente, dedicado a Edipo en relación con el difícil trance que ha venido a hacer a Colono, a enterrarse como héroe, a morir o desaparecer tras un Destino abrupto y sufriente. La muerte, con toda probabilidad, es el momento crítico en el que está pensando el coro en su canto de ánimo y elogio hacia el fin que ya Edipo debe tener por viejo.

Episodio Cuarto (vv. 1249-1555).

En este episodio se produce el *agón* entre el hijo y el padre que llega a alcanzar una intensidad casi insoportable por las emociones que originan los conflictos tan enquistados o irresolubles que tienen entre los dos, siendo de la misma sangre. Entra Polinices llorando y solo. Hace una descripción de su padre impresionante, tal como lo habría hecho cualquier persona que se hubiera cruzado con él por esos caminos beocios. Entendemos ahora mejor la impresión que ha causado a todos los personajes anteriormente, provocando compasión y miedo por el tremendo poder de los dioses y el hado en sus acciones

---

<sup>222</sup> Idea muy común entre los poetas griegos arcaicos. Algunos autores como Teognis, Solón o Heródoto la recogieron en sus obras.

repercutidas en un individuo. Es un ejemplo de destrucción y olvido de un ser humano cuando es lo divino lo que ejecuta. Es la soledad del héroe sin dioses, maldito y en decrepitud constante.

Acepta su culpa al ver a su padre en el estado tan calamitoso en el que se encuentra. El retrato que ha hecho de él está lleno de compasión y verdad. Edipo sigue en silencio, sabe que su cólera, como le avisó antes su hija, le hará perder definitivamente a su hijo en el momento que pronuncie alguna palabra. Solo su abstención silenciosa puede guardar una oportunidad al hijo nefando pero inexorablemente maldito. Pero hablará y su voz solo gritará venganza y muerte. Polinices solo podrá volverse apático, triste, funesto hacia su destino que ya no le conmueve por desear como nunca su final.

Pero a pesar de este carácter rudo e indómito debemos decir que la intervención de Polinices humaniza al héroe por su expreso retrato del deterioro que ha sufrido, y a la vez, lo aleja de una existencia normalizada, presentándole como el marginal apestado, solitario y maculado por el temor de lo humano y el desprecio que causa, siendo ejemplarizador de lo divino que actúa y sopesa en beneficio propio la desgracia del que incumple lo justo o causa impiedad en el marco anticonvencional de lo sagrado, al arbitrio, exclusivamente, del hado y la voluntad inconmensurable e ignota de un dios.

Polinices ante el silencio de su padre le continúa explicando su situación. Le dice que por tener más edad que su hermano está más ofendido por el trato que ha recibido, le habla de su exilio de Tebas y que ha llegado a la conclusión de que son las Erinias suyas las que están provocando todo esto. Luego le confiesa que ligado en juramento con Adrasto ha decidido ir con él y cinco más, los Siete, a conquistar la ciudad por los hechos lamentables que ha sufrido. En el parlamento Polinices nombra los Siete jefes que conforman la expedición contra Tebas, y le anuncia que conoce el último oráculo, que consiste básicamente en que vencerá aquel con quien Edipo se vaya, y le pide que le ayude a él por haber sufrido esas injusticias. Le presenta su actitud de suplicante junto a la de los otros jefes hacia su persona. Cree en los oráculos sin dudarlos y le pide que le ayude y que le instalará en el palacio junto a él en cuanto gane la guerra.

Edipo le responde que le ha escuchado porque se lo había pedido el divino Teseo y seguidamente le reprocha que le haya expulsado de Tebas cuando él tenía el trono, y que se encuentra en esta miseria por su culpa. Esta es otra de las variantes, junto con la de que es mayor que Eteocles, que incluye Sófocles. En otras versiones nunca llegó a reinar. El



haberlo hecho y haber cedido sin litigio a su hermano el cetro para que gobernara su parte del tiempo, también parece que se presta a resarcir parte de la mala fama del héroe. Edipo confirma sus maldiciones contra él y su hermano, para que se maten mutuamente, dejando segura a la ciudad, como sucede en la obra *esquílea*. Edipo se comporta con sus hijos y con Creonte con una dureza tan excesiva que se asemeja a la manera que lo harían los dioses a los que piden venganza y que habitan en el bosque sagrado elegido para su tumba, las Euménides. Sus maldiciones claman justicia vengativa inmisericorde y muerte.

Tras esto, Polinices derrotado y con la angustia de saber que las maldiciones se cumplirán pide a sus hermanas que le entierren con el ritual debido si muere en la guerra. Es una alusión que hace el autor a la trama que desarrolló en su obra *Antígona*. Su hermana intenta convencerle de que no ataque Tebas como último intento de salvarle y evitar otras calamidades, pero la maldición es imparable y tras el temor sentido antes, achaca ese sentimiento a algo fortuito y olvida esa seguridad del poder de la imprecación que le hacía clamar piedad a su padre hace solo un momento. El sentimiento de venganza, la necesidad de saciar con violencia el pundonor herido le acerca al cumplimiento de las Erinias de Edipo.

Hay una nota que me gustaría destacar con respecto a *Antígona* en este fragmento con su hermano. En los vv. 1424-1425 parece que al preguntar la heroína:

“¿No ves que así harás que se cumplan las predicciones de él, que os anuncian la muerte a los dos por vuestras mutuas manos?”.

Nos está confirmando que para ella las predicciones necesitan de una acción humana para que se cumplan, aunque, tal vez, sepa en su interior que aquellas se llevan a término a pesar de que los deseos mortales sean otros y se planifique evitarlas. Desde luego que en su carácter parece que cometería el error con unas actitudes menos insensatas, pero esto no deja de ser una mera hipótesis proyectiva. No obstante, debemos tener en cuenta que las peticiones de Polinices a *Antígona* de que le dé una religiosa sepultura en su momento están justificando el error de ella, pero se dirige por unos caminos pacíficos y no violentos, por lo que quizás lo dicho antes no esté tan desencaminado. La *ἄτη* actuaría sustancialmente diferente o serían necesarios otros recursos de abolición de la voluntad más parecidos a los que sufre el héroe Hipólito en la obra de Eurípides, cercanos a la experiencia sagrada (ceguera o sublimación sagrada), gracias a su espíritu reparador y benéfico que demuestra en cada intervención, en cada obra de Sófocles, *Antígona*.

Sale, al fin, Polinices de la escena deseando a sus hermanas que no sean desgraciadas.

Y ahora sucede una de las señales que estaba esperando Edipo para saber que está en el lugar correcto para enterrarse, el trueno de Zeus, que reduplica más fuerte de nuevo su signo en el tronar, y manda llamar urgentemente a Teseo. El trance más importante de Edipo comienza ahora. Mientras tanto el coro se muestra nervioso y con mucho miedo, pero sabe que algo importante va a hacer Zeus, estas señales ocurren por algo, pero duda de si serán por nuevos males provocados por el viejo ciego. De nuevo la reputación misteriosa y mancillada de Edipo hace desconfiar a los ancianos colonenses, sin embargo, Edipo está a un solo paso para dar ganancias sin recelos. Antes de que llegue Teseo, el viejo ciego se despide de sus amadas hijas y les comunica que va a morir ya, mientras los truenos no cesan. No está errado en esta ocasión. En cada tronar interviene el coro pidiendo ayuda entre plegarias y expresa su arrepentimiento por si la mácula del maldito no debía de haberla visto (en estas intervenciones del coro se nos presenta el *Comos* 1447-1499).

Edipo quiere otorgar a Teseo y a la ciudad el mayor don tangible que posee, por eso espera que llegue pronto para que le acompañe a su lugar sagrado, pues el momento se precipita y los dioses cuando son heraldos no engañan con sus signos y tiempos. El escenario se llena de relámpagos y los truenos sin cesar hacen que el gran héroe ateniense se vuelva totalmente crédulo ante las profecías de Edipo, en un ambiente inhóspito para el escéptico. Le pide que le diga lo que necesita que está preparado para lo que sea. Edipo sereno y sabedor de cómo se va a producir el misterio, le habla de lo que deberá hacer ahora. Le prohíbe desvelar a nadie dónde va a ocurrir el suceso, dónde estará su tumba para que nadie pueda moverla de sitio o dañarla. Y le dice unas palabras enigmáticas como si fuera él mismo su propio oráculo, vv. 1526-1527:

“Las cosas más sagradas que no se pueden remover con palabras, tú mismo las aprenderás cuando allí acudas solo”

Le pide que solo lo revele al final de su vida al mejor y que éste haga lo mismo que él, con la misma prudencia. Las normas divinas, dice Edipo, sostienen las ciudades y los hombres, son lo más importante. Parten hacia el paraje pero antes se despide de sus hijas que no pueden acompañarles pues debe ir solo Teseo. El viejo ciego ha adquirido ya hasta el poder de ser guía de los demás, como estamos viendo, cuando llevaba tanto tiempo a expensas de los otros. Va alcanzando su independencia de los hombres y de los dioses a través de su

transformación. Edipo avanza firmemente hacia el lugar sagrado elegido para su tumba y mientras tanto va diciendo unas palabras en diálogo con los dioses.

Estásimo Cuarto (vv. 1556-1578).

El coro en un emotivo y breve *estásimo* compuesto por una estrofa y una antístrofa, desea al héroe una buena bienvenida de los dioses infernales y en el v. 1565 canta:

“Que, tras haberle llegado tantas inútiles penas, un dios justo le ensalce de nuevo”.

Este verso explica los mejores deseos que se pueden tener hacia un héroe y más si lo menciona el coro, que colabora de una cercanía especial con los dioses<sup>223</sup>, como sabemos por otros que llegaron a ese punto y fueron reconducidos a un altar más elevado o bienaventurado que el que se coloca normalmente a un semidiós. Ejemplos claros son Asclepio o Heracles. Quizás Edipo tenga también la fortuna de ser ensalzado por un nuevo dios que tenga otros planes para él, como dice el coro en el verso al bendecirle.

Éxodo (vv. 1579-1779).

En este final de la pieza la escena del mensajero que llega para informar de la muerte o de la desaparición de Edipo es perfecta, como suelen ser estas partes en las tragedias que conservamos. Lo primero que dice el nuncio es que le es imposible dar la noticia de que haya muerto, pues muchos prodigios han sucedido y ninguno determinante que diluya lo misterioso de los sucesos ocurridos. Lo que él puede decir es que *ha abandonado la vida* (vv.1583-1584) pero no que esté muerto. Este es un resquicio, entre otros, que hace escapar del Hades a Edipo. El corifeo pregunta, y esto también es sorprendente por el hecho de que la duda la tienen todos, si *acaso ha tenido un destino divino* (v. 1585).

En los vv. 1586 y ss. el mensajero explica cuidadosamente los detalles de que dispone. Especialmente va haciendo un recorrido de los lugares por los que pasa no pudiendo completarlo porque en los últimos pasos el secreto y el misterio de lo que está sucediendo se hace aún más grande, al no poder acompañarle nadie al último lugar sagrado salvo

---

<sup>223</sup> De forma indefinida por imposibilidad de concreción en este párrafo sobre este tema, quiero decir, que el coro es más que un hombre por ser un grupo, y más que un personaje por su carácter sagrado. Para una explicación más extensa acerca de la sacralidad del coro, véase los apartados referentes al mismo que se reparten a lo largo del trabajo.

Teseo, que está obligado a no contar nada de lo que observe. Pero antes de esto Edipo anda por el camino *abrupto arraigado por broncíneos cimientos* donde se creía que se comunicaba con el mundo subterráneo. Se detiene *cerca de la cóncava hondonada de la roca, donde se hicieron los pactos de lealtad eterna entre Teseo y Pirítoo, y se coloca entre la roca Toricia y el peral silvestre hueco y la tumba de piedra*, sentándose ahí. La minuciosa descripción que hace hasta ahora de los sitios por los que pasa contrastará con la falta de información del final del suceso.

A continuación, detalla cómo se quita las ropas mugrientas y ayudado por sus hijas comienza a lavarse y a hacer las libaciones por los dioses. Tras el cambio de ropa y el baño lustral Zeus volvió a mandar sus signos con el trueno, y las hijas de Edipo se despedían de su padre llorando y lamentándose a sus pies. Éste se despide de ellas confirmando que es el día de su muerte y que las quiso con todo el amor que se merecían. Tras un vivo abrazo se hizo un profundo silencio que marcó un acontecer especial, un momento de epifanía divina subyugante siempre para un humano. Una voz ostensiblemente severa, sin duda de un dios, que aterroriza a todos los que la oyen, le reclama por su nombre a acercarse sin demora al lugar que le tiene reservado, y le dice que llega con retraso. Esto nos hace recordar el *estásimo* tercero de la obra en donde el coro entonaba un canto de comedimiento ante el excederse en vivir mucho tiempo y que hay que llegar a la muerte a tiempo, sin demoras. Sería otro elemento religioso del coro que siempre dice las palabras justas en algún momento de sus intervenciones para dar las claves correctas de la acción, o anticiparse a ella a la par como lo haría una fuerza divina o un mensajero de lo sagrado.

Esta voz<sup>224</sup> que unos pueden interpretar, por ejemplo, como la de Caronte cumpliendo con la *Moïpa* o la de Hermes en su función de acompañante de almas al más allá (*psicopompo*), prefiero asociarla con ese ensalzamiento que desea a Edipo el coro en el v. 1565, como uno, pero fundamental, de los muchos gestos que nos señalan su destino transformador. Esta voz no aterroriza al inducido y éste solicita que se acerque Teseo para pedirle que cuide de sus hijas, el héroe accede bajo juramento a ello. Seguidamente pide que se vayan todos excepto Teseo, y cuando lo hacen y se vuelven a lo lejos, el mensajero cuenta que Edipo ya no estaba presente y que Teseo, a solas, *se ponía la mano delante del rostro tapándose los ojos, como si se le hubiera mostrado una visión terrible e insoportable de ver*.

---

<sup>224</sup> Para el profesor Naquet esta voz proviene de la *Peithô*, la santa Persuasión que lo engaña y anima, pasar de Atenas a otro mundo (cf. 2008:199).

El misterio es grande y la imaginación aportada por Sófocles alienta la nuestra, tal como él quería. Los siguientes versos no disminuyen en intensidad y en datos que sin ser concluyentes superan la lógica esperada en estos momentos, como advierte el mensajero, y complementan las dos posibilidades, ambas con participación divina, por cierto, a la espera de la elección del lector. Una de ellas es una alternativa con la que estamos más de acuerdo que abre la vía olímpica al héroe, pero las opciones son claras: “arrodillándose —Teseo—, adora, a la vez —alternativas—, a la tierra y al Olimpo de los dioses en la misma plegaria” (vv. 1653-1655).

El mensajero sabe de estas alternativas fuera de lo normal pero en su intento de ser escrupuloso con los datos deja abierta las dos opciones. Muchas informaciones suponen la consolidación de una de las dos posturas como: las señales de Zeus, no de otro dios, insistentes y celestiales; la voz rigurosa que reclama no excederse de la porción de vida particular; el bosque sagrado de las ahora Euménides que acogen a aquel que tanto dolor ha obtenido de ellas cerrando un ciclo purificador con la indulgencia; los deseos del coro de que otro dios le ensalce (podemos descartar a Hades de esta cualidad); el compromiso del mayor héroe ateniense como testigo y compañero de un destino especial, y su llamativo asombro ante lo visto, él tan acostumbrado a lo colosal en sus aventuras, etc. Son datos que realmente contienen símbolos conscientes pero enrevesados por su integración, que nos hacen decantarnos por unas nuevas circunstancias de Edipo dignas de un pasado divino muy remoto y preclásico, pero solventado por los rasgos recuperados y fortalecidos con otros.

Para terminar con el análisis de los últimos fragmentos de la obra solo decir que tras las palabras del mensajero entran Antígona e Ismene y nos dejan un importante detalle. La versión de Antígona, recordemos que ella no ha presenciado el último momento de Edipo pero estuvo allí hasta ese momento, es que *las praderas tenebrosas* —de las Euménides— *se lo tragaron, llevado por un oscuro destino* (vv. 1680-1681). Su idea de lo que ha pasado no es tan optimista como la del coro o la nuestra, sino que imagina que debe estar en relación con la vida desgraciada que ha llevado su padre, que le vincula con las Erinias portadoras del mundo subterráneo. Para ella, en estos momentos su muerte puede haber sido, en el mejor de los casos, una desaparición ordenada por un dios, que la tierra se haya tragado a su padre como sucedió con el héroe Anfiarao protegido por Zeus, que abrió la tierra ante él de un trueno fragoroso e hizo que ésta lo engullera con caballos, carro y

auriga<sup>225</sup> para que pudiera escapar de la muerte. Este pensamiento quizás nos dé una nueva perspectiva parecida a la del mundo subterráneo pero con el componente de no saber con certeza en qué se ha convertido y con qué finalidad, ni siquiera del lugar exacto, sin embargo, sí de donde se produjo pero sin conocimiento de su destino.

En este asunto concreto, Erwin Rohde (1973:132 y ss.) nos pone de nuevo tras una pista difícil como ésta y nos da su visión interesante. Para él Anfiarao, que podríamos hacer extensible a Edipo desde este punto de vista de que un dios podría haberle conducido a algún lugar abriendo la tierra con un propósito, es llevado a las profundidades para concederle la inmortalidad. Zeus es el mismo dios que a Edipo le da las señales debidas a través del oráculo de Apolo, al que suele utilizar para sus designios, y a Anfiarao le protege Apolo y es Zeus quien le concede la eternidad. La similitud es grande, casi armoniosa. Y hay más, Rohde en una pequeña nota (*Ibid.*, p.132, n. 2) de su obra se acerca a estos argumentos sin profundizar en ellos, nos dice: “En Sófocles, Antígona repite que Edipo ha muerto, en tanto que éste, como Anfiarao, ha sido arrebatado vivo”. No dice nada más al respecto, deja un vínculo entre los dos héroes y nada más. Pero parece que está vivo para él, no ha muerto y no se ha convertido desde su tumba en héroe benefactor, sino que está vivo, se ha transformado o adquirido un don que le hace no tener que morir. Esto también me recuerda otro arrebato sin muchas explicaciones, el de Menelao, otro gran misterio, al que se le concedió la inmortalidad porque su suegro era Zeus y su mujer Helena, sin más méritos aparentes.

Finalmente en las últimas intervenciones el coro anima a las muchachas diciéndoles que lo que ha sucedido lo ha provocado una divinidad por lo que hay que saber soportarlo. Antígona se expresa una vez más con ese amor tan especial que da a los suyos como una madre, en este caso dirigiéndose a su padre. Recuerda que está bajo tierra en el lugar que deseaba, en la tierra extranjera de Colono. Está preocupada por su destino y el de su hermana, pero lo que más le importaba era el desenlace de su padre, que se cumpliera como él deseaba, dejando de sufrir. En el verso 1732 tenemos otra información dicha en esta ocasión por Ismene que no solo es importante por su sobriedad sino porque ella no suele dar opiniones ajenas al realismo en el que vive, y afirma, tras decir su hermana que le gustaría ir a *ver la subterránea morada...*<sup>226</sup>, de su padre:

---

<sup>225</sup> Cf. Grimal (2008: 27-28).

<sup>226</sup> Los puntos suspensivos no son míos, lo que le da un misterio y un énfasis mayor a las terribles dudas que tienen todos del paradero de Edipo. Ruego apreciar también que Antígona no habla de tumba sino de morada,

“Que murió sin tumba, separado de todo.”

La realista<sup>227</sup> Ismene deja claro en pocas palabras su posición. No hay tumba para ella, su padre no está en la pradera en un sepulcro especial de héroe, es más, parece que para ella su padre no ha muerto sino que está *separado de todo*, con un destino especial, transformado en algo más allá o más potente, por inexplicable, de un mero poder local en una tumba. Una fuerza *daimónica* quizás, un nuevo dios que como tal actúa sin necesitar un lugar concreto, como Zeus que gobierna todo sin desplazarse. La duda es menos general en ella pero abre respuestas más complejas, por eso su afirmación escueta es casi perfecta para la ocasión, de ahí que ya Antígona no le pueda replicar nada, sino arrojarse a la pasión humana al no concebir el misterio pidiendo la muerte, entregarse a la respuesta segura que no está en la vida.

Después de esto aparece Teseo y tras una última petición de Antígona de que le lleve donde está su padre, éste le responde que eso no es posible porque ni Edipo, ni la divinidad, ni el Juramento (hijo de Zeus) que hizo a su padre y que oyó el dios (estaría presente en epifanía) lo permiten. El secreto permanece guardado, por lo que Atenas está protegida. Las muchachas deciden volver a Tebas para intentar impedir la muerte de sus hermanos (esto lo comenta, por supuesto, Antígona) y Teseo promete ayudarlas en todo lo que pueda cumpliendo los deseos de Edipo. El coro concluye la tragedia pidiendo cesar el treno (los lamentos) pues todo se ha cumplido, según lo quieren los dioses.

#### 5.2.4. Conclusiones sobre la sacralización de Edipo en Sófocles.

Un final verdaderamente emocionante de un héroe, inquietante también. Hay procesos y situaciones que eran esperadas y que están descritas con un detalle exquisito, formalidades religiosas como las libaciones o las purificaciones del sujeto que requiere la limpieza lustral por las que tenía que pasar un personaje de este tipo, pero entre estos significados importantes, también para la esencia de la tragedia, Sófocles ha incluido diferencias muy notables entre Edipo y los demás héroes, al menos en relación con los de sus obras. Sus

---

lo que aleja la posibilidad de su muerte y estaría pensando más en una desaparición o arrebato, y en este caso tampoco se puede pensar que esté hablando la heroína en sentido figurativo, como es evidente, de considerar el sepulcro como la *morada* eterna de un muerto, no se está cuestionando este asunto ni haciendo lucimientos líricos en estos versos, sino que se está intentando dar respuestas a la ambigua muerte de Edipo.

<sup>227</sup> Pero para posición realista en este punto tenemos la de Apolodoro (III, 5, 9) que en muy pocas palabras nos cuenta este excepcional momento: “con Antígona llegó a Colono, en el Ática, donde está el recinto sagrado de las Euménides, se sentó allí como suplicante y, acogido por Teseo, *murió poco después*”.

desgracias y cómo se enfrenta a ellas es una causa de estas diferencias y su, podríamos llamar, apoteósico final resume ese ser especial en énfasis heroico al que le ha llevado Sófocles.

Ahora ya sabemos que el máximo horror que sintió Edipo tras conocer que había vulnerado las más sagradas leyes naturales y religiosas mediante el asesinato de su padre y el incesto<sup>228</sup> de su madre, le llevó a una escalada de actos violentos, agresivos, dañinos, que le sirvieron como expiación, con su huida de Tebas o con cegarse a sí mismo, lo que provocó, paradójicamente, que pudiera evitar la secuencia dictaminada por lo divino, deshaciendo en cada agresión hacia su cuerpo (*sóma*, en su noción clásica, s. a.C.<sup>229</sup>, de auténtica conexión activa con lo más delicioso y bello de la vida, encanto y placer, *τέρψις*, de aquello que alegra a los mortales, *τερψίμβροτος*) u orgullo el entramado del hado como fuerza incontestable. Su libertad fue salvada a través del dominio que ejecutó en su padecer y en su purificación (*kátharsis*) sistemática, hasta alcanzar la redención que estimaba adecuada y los dioses le conminaron a suspender su aflicción (a través del último oráculo de Apolo que le vaticinaba su enterramiento en poco tiempo y en un lugar determinado con las señales oportunas) que terminó siendo sagrada en su final errante. La epifanía fónica del dios ha consumado el halo divino que fue adquiriendo en el errabundo destino, saludando, posiblemente, a su casi paritaria naturaleza última con su voz<sup>230</sup> misteriosa que le reclamaba.

En ese dolor en el que se hundió su vida, Edipo no se resignó y enrostró sus desdichas soportando lo advenedizo, resistiendo los golpes más fuertes sin reparar en sufrimientos una vez que conoció su ser, su verdadera naturaleza desvelada, en un délfico destino

---

<sup>228</sup> Había muchas formas de que se produjera una mancha especialmente grave que debía ser reparada con urgencia al margen de los casos más conocidos como el homicidio, las impurezas de origen natural, como la sangre vertida en un parto o la corrupción de un cuerpo, o las acciones tenidas como transgresoras de lo sagrado por no respetar los templos o los objetos de culto. Estos otros actos que al griego le repugnaban particularmente y que conllevaban la aparición de una impureza muy grave eran el incesto o el canibalismo, porque eran considerados como crímenes monstruosos que generaban una mancha difuminadora de las barreras que separaban los hombres de los animales (cf. Bremmer, 2006: 25-26).

<sup>229</sup> Cf. Snell (2008:23 y ss. especialmente para este caso véase la nota 13, p. 25) en la que se aprecia la utilización de la palabra por parte de Arquíloco, si no igual al menos parecida al concepto expresado. El poeta abraza el *σῶμα καλόν* [*sóma kalón*] de la hermana de Neóbule, en un gesto vital de participación sensorial y emotiva.

<sup>230</sup> La voz misteriosa no es el único elemento que añade ese cariz divino al nuevo estatus especial de Edipo, como estamos viendo, detalles menos sorprendentes que este esforzado sonido elocuente que es la voz, actúan en conveniencia de ese fin. Minúsculos pormenores o incluso datos significativos de personajes míticos entresacados de los textos antiguos, como es el caso del sentido, a este respecto, que puede aportar Peribea, la madre adoptiva de Edipo. Esto no deja de ser una mera hipótesis de trabajo planteada en el apartado de Eurípides, más adelante, pero me parece interesante mencionarlo.



cumplido de conocimiento interior, y medurado antes que por la apolínea advertencia remota, sobre todo, por la herencia heroica del no quebrar la medida de uno mismo.

Con la entrada de Edipo en la honda tierra ateniense de su tumba, ha logrado alcanzar no solo esa gracia divina que le convierte en fuerza sobrenatural benéfica (*daímon*), sino también el de ciudadano en plenitud de la ciudad de Atenas después de su vagar constante con un destino largo y cruel, haciendo de su salvación una protección del lugar que le entrega la vida en comunidad después de muerto. Sacralidad y ciudadanía<sup>231</sup>, en una recíproca asunción de salvaciones y derechos —religiosos y civiles— entre Edipo y Atenas, con Teseo como testigo del pacto entre todos los órdenes que le disputaron su propia vida, el divino y el humano.

Es difícil, como estamos viendo, el interpretar para el espectador el papel de estos dioses de Sófocles que castigan y luego enaltecen, y es también difícil para el hombre que cohabita con ellos, para Edipo, interpretar sus designios en una secuencia normal de hechos, donde lo pasado (que es lo querido por el dios, y por eso eterno, que supera el límite de continuidad) vuelve como un futuro que anima el presente, es decir, donde el pasado adquiere más vitalidad que el presente, que se muestra suspendido en el letargo de un futuro armonioso y regular en apariencia, perdiendo una reacción firme a ese pasado que impera.

Cuando un dios quiere que el orden humano interactúe con su eternidad solo tiene que quererlo. En *Edipo Rey* los dioses quisieron que las acciones terribles del héroe lo supieran los otros y así fue (ejemplos hay en la *Iliada* de esta forma de actuar divina). En la obra de Sófocles comprobamos que los dioses actúan bajo la apariencia del tiempo, en su cualidad de eterna videncia, en su aspecto de reorganizador de acciones, imponiendo la *Δίκη* allí donde no se ha respetado, asociando la decisión divina con el tiempo, el *cuándo* del hombre. Hay una cancelación del tiempo en base a un parámetro mayor, que es la decisión, la ejecución de una acción, pensamiento o deseo de un dios hacedor de justicia (Zeus-Apolo), como encontramos en las piezas de Edipo.

Pero todo esto está asociado con la finalidad religiosa del agente humano, con sus límites y cómo superarlos (si es posible). La finalidad religiosa de la tragedia presenta al hombre

---

<sup>231</sup> Para profundizar en ambos conceptos remito al trabajo de Vernant (2008:103-135, vol. I) y al de Naquet (2008:187 y ss., vol. II). No obstante, como habrá comprobado el lector ambos términos se analizaron profundamente en los apartados anteriores de Sófocles, y estos estudios señalados fueron incorporados entre las referencias.

como agente inconsciente o consciente de un destino trágico que le proporciona en su intensidad y como sujeto capacitado de soportar sufrimiento, la naturaleza heroica que le concede el trascender en grandeza, y en destacar en su debilidad orgullosa la sublimación mayor de lo divino, consolidándolo en una esfera inalcanzable como contrapartida necesaria de todo acto recíproco piadoso, abriendo la posibilidad de administrar *Δίκη* a ese sujeto concretizado con el héroe que ha cumplido su Destino (no todos llegan, hay cierta autonomía, Edipo lo hizo).

Pero Edipo, según nuestras conclusiones, consiguió con Sófocles alterar su estatus con una ganancia divina más allá de la heroización de la que nos habla Naquet<sup>232</sup>, no hay que olvidar que las divinidades sufren modificaciones frecuentes en su alcance e influencia, altibajos en su potencia y posicionamiento en el orden cósmico, como ha sido habitual a lo largo del tiempo. El caso de las Euménides es notable y lo mencionamos por la cercanía que tiene con Edipo, ya que es en su santuario donde se establece la ubicación de su sagrada tumba y ellas cumplían la ejecución de sus desgracias, y porque también nos van a dar pie para observar mucho mejor la transformación de Edipo.

De esta forma vemos que los dioses de una época cultural se convierten en los *daímones* de la siguiente, como sucede con algunos de los dioses preolímpicos (las Erinias, las Horas, las Gorgonas, etc.), adquiriendo la preponderancia los olímpicos. En otros casos las modificaciones invierten otros estatus como el de Prometeo o el de Helena y Menelao. Tenemos el culto de este matrimonio conflictivo en Esparta, en concreto Helena, a la vez que heroína literaria y política, tenía la consideración de diosa en Esparta<sup>233</sup>. Menelao, nos cuenta Homero en la *Odisea* (IV, vv. 560-569), está destinado a vivir para siempre en los Campos Elíseos. Este es uno de los casos más excepcionales en los que un mortal o un héroe consigue escapar a la muerte, trasladándole a un lugar remoto e inaccesible. No es hijo de Zeus, solo es pariente indirecto por estar casado con Helena. Excepcional suerte que alienta nuestras hipótesis sobre Edipo quien también fue remitido a un lugar desconocido y, a todas luces, afortunado.

Pero también encontramos héroes como Odiseo quien se negó a ir a la Isla de los Bienaventurados. Rechazó llevar una vida de ensueño entre los dioses o en mundos de vida

---

<sup>232</sup> Naquet (2008:187-189) a pesar de mostrar sus reticencias achacables a la influencia cristiana en los estudiosos a ver ejemplos escatológicos en las obras antiguas, señala la especial heroización de Edipo en Sófocles que llama simplemente *mutación heroica*.

<sup>233</sup> Cf. González González (2018:23). De esta forma lo confirma la profesora González siguiendo a Burkert (2007).

dichosa regidos por ellos. Descartó la proposición de Calipso prefiriendo continuar con su complicado regreso a Ítaca, para encontrarse con su zurcidora esposa y afrontar sus deberes pospuestos (cf. Rohde: 1973, 88 ss.).

En el caso de las Erinias/Euménides, como decíamos, son supervivencias de la fe originaria que sirve de fundamento a todos los cultos locales tributados a dioses subterráneos. El reino de los dioses *ctónicos*, de los espíritus y de las almas era considerado como un territorio cercano. En muchos lugares de Grecia existían “plutonia”, o sea accesos directos para llegar al mundo subterráneo<sup>234</sup>(como la que hemos encontrado en el témenos de las Euménides de Colono, donde los pactos de lealtad eterna entre Teseo y Piríto) *psicopompeia*, que eran fracturas en la roca por donde las almas podían asomarse a la luz. La grieta que estaba junto al Areópago<sup>235</sup> en Atenas, se consideraba que era el habitáculo de las divinidades subterráneas Erinias<sup>236</sup>. En este gran santuario de las Euménides es donde Pausanias (I, 28, 7) situaba la tumba de Edipo (Naquet, 2008:196, vol. II). Curiosamente Sófocles también incluyó la tumba de su héroe en otro de los *témenos* de estas divinidades pero en esta ocasión en Colono, del cual solo él da noticias de que existiera, por lo que tal vez, este lugar sagrado fuera invención suya.

Pero lo que sí es cierto es que hace coincidir estos lugares con una zona que se utilizaba como sitio monumental con una finalidad de alabanza y recuerdo para los caídos en la guerra, donde eran también enterrados, era el conocido cementerio de *Demosion Sema*. Esta información la menciona Tucídides (II, 31, 1-8)<sup>237</sup>. Al parecer se extendía a lo largo del camino que iba hacia la Academia. En este trayecto había dos opciones, que estuviera en la vía más ancha que salía de la Puerta de Dipilón o, por otro lado, la posibilidad que estuviera en la vía de la Puerta Leokoriou, al este de la otra puerta que se desviaba en dirección al *demo* de *Colono Hippeios*. Había otro cementerio, en esta ocasión no de época democrática sino aristocrática que sí, con seguridad, pasaba por el camino que llevaba al

---

<sup>234</sup> Había múltiples oráculos obtenidos por medio de la invocación a las almas de los muertos que se podían encontrar por toda la Hélade e incluso por las colonias como Cumas. Cf. Rohde. *Psique* (1973:217, vol. I).

<sup>235</sup> Recordemos que el nombre de esta antigua institución ática, que con inteligencia utiliza para su argumento de *Las Euménides* Esquilo, tiene firmes bases religiosas. Efialtes, el máximo líder del grupo político que representaba la democracia más radical e ilustrada, en el año 462 a.C. llevó a cabo importantes reformas en esa institución, símbolo de la aristocracia, mermando el poder y el prestigio del Consejo, antes de su asesinato y, por consiguiente, del ascenso en el partido del ilustre Pericles. Según el mito, el Areópago (*Areios págos*, “colina de Ares”) lleva este nombre porque allí se llevó a cabo el litigio entre Posidón y Ares, dándole el nombre al lugar este último. El tribunal estuvo presidido por remotos héroes áticos como Cécrope. Cf. p. 177, de la introducción de Manuel Fernández-Galiano de las *Tragedias* de Esquilo, Gredos.

<sup>236</sup> Cf. Eurípides, *Electra*, vv. 1266 y ss., en la parte oriental de la colina. Véase también Rohde (1973:217, vol. I).

<sup>237</sup> Cf. González González (2018:119-123).

*demo* de Sófocles por ser una zona elitista y noble asociada a los caballos, como el propio nombre de *Colono Hippeios* indica. El autor habría vinculado esta parte de la región de Atenas, su propio *demo*, con su héroe, a través de su tumba, como un guiño al pasado tradicional ateniense y como una relación lógica de lo que significa un héroe, con sus cualidades y valores antiguos, en la mitología griega. Con esta asociación daba a su héroe más elementos para potenciar su consolidación en el territorio ateniense, más fuerza fundadora para el culto de Edipo.

Continuando con las Erinias, sabemos que estos violentos e inexorables seres son latentes númenes que personifican la venganza y actúan con la misión de castigar a los homicidas, incluso casuales, sobre todo si la muerte se produce en la misma familia, de ahí su protagonismo indiscutible en estas tragedias. Pueden actuar igualmente por la imprecación de una maldición, como la que pronunció Edipo contra sus hijos varones, si el maldiciente acarrea una mancilla aún sin resolver, emponzoñando su entorno con impurezas con su palabra o acción, o porque el que maldice despierta con justicia a las *Venerables* tras haber sido víctima de esos casos de actuación divina<sup>238</sup>.

En lo referente a los cambios que se dan entre las divinidades, como hemos comentado antes, un caso importante es el que hizo Esquilo en su obra *Las Euménides*, donde se aprecia perfectamente ese proceso evolutivo religioso incluso en su aspecto cultural más social como es el político, modificando drásticamente la funcionalidad básica del *daímon* por la conveniencia del pacto democrático. La venganza del grupo sobre el criminal de sangre se verá amparada por el tribunal que solventará el castigo según las leyes cívicas evolucionadas y proporcionales a la madurez política. Las feroces Erinias, que ni dialogan ni olvidan, se retratan de nuevo a través de un concepto más jurídico, ampliando su función basada en el sentimiento primordial de odio y restitución en un grado igual o mayor al daño causado a través de un componente avalador, que no rompa el pacto ciudadano, donde prima la cohesión, admitiendo una mayor reconciliación y una búsqueda justificativa de las acciones humanas, por muy perversas que se muestren en ocasiones a los ojos del sagrado parentesco o del deber hospitalario afín al que queda a merced del auxilio.

Este proceso en el que el ser es modificado según el interés cultural, se muestra más esquivo de apreciar en determinados casos en los que la falta de fuentes visibles que

---

<sup>238</sup> Cf. Esquilo, *Los siete contra Tebas*, vv. 69 y ss.

apoyen esa mutación, podríamos decir evolutiva del relato, condicionan su posibilidad de interpretación. Ya sea por este motivo o porque el cambio se traduce en un nuevo componente mítico añadido por un autor en el caso estudiado, en esta ocasión en Edipo por Sófocles, las dificultades no desaparecen frecuentemente, pero es en este último parámetro donde puede ser relativamente útil una valoración innovadora sobre el texto.

En Sófocles, la idea de que Edipo en su último periplo a Colono, sea recuperado como héroe prototípico otra vez, que nos interpela con sus palabras y acciones en muchos casos enigmáticas y más desde nuestra perspectiva alejada del espectador ideal de la tragedia, posición en cambio asumida por el antiguo griego (cf. *infra*, nota siguiente), revela la intención dramática de transformar al sujeto en su carácter y propósitos. Pero hasta el final de la obra no se va a vislumbrar ese resultado, aunque de por sí sea ya importante el habitual argumento breve de la tragedia que busca un aspecto del mito, que en este caso se basa en escenificar el componente divino del famoso héroe tebano. Estos importantes detalles que el autor desarrolla con su especial imaginación sin menoscabar las profundas raíces míticas del relato, construyen la concomitancia entre el factor misterioso que en sí posee el mito y que hace ser a la tragedia un sublime canto de las profundidades del ser humano, y el elemento crucial que apoya esa alternativa potenciadora fundada en la religiosidad trascendental en la que asciende el ser heroico, logrando un estatus prácticamente inasequible para el resto. El desenlace, cada vez menos ponderado según la naturaleza del hombre, llega al clímax coincidiendo con lo que todo espectador espera en este caso, esto es, la muerte del viejo ciego más allá de lo convencional y según los honores acordes a su entidad de héroe. Pero las intenciones de Sófocles no solo prevén este recurso lógico de la tragedia entregando resortes al que mira que amortiguan su capacidad de creerse un ser omnisciente en determinados momentos del drama<sup>239</sup>, sino que se reserva esa alteración impredecible que ilustre la renovación del relato recurriendo a una sorpresa conspicua o más allá de lo permitido, en apariencia, con una inquietud de la tradición

---

<sup>239</sup> En este caso uno de los debates interesantes con respecto al espectador sería el reconocerlo como una entidad asociada, en su omnisciencia, y por lo tanto en sus reacciones y comentarios, con el coro de la obra. Es cierto que cada autor influido por la propia necesidad de su arte y también por su época utiliza más una faceta u otra de las funciones y expresiones que se otorgan al coro y que en este sentido hay una disensión entre los estudiosos del teatro clásico en cómo valorar este aspecto fundamental, reconociendo en este personaje colectivo o, para otros, en este recurso multifuncional, abundantes finalidades acomodaticias al interés de cada obra. Así, entre el espectador y el coro se advierte esa conexión ante el *μῦθος* aristotélico de la obra en múltiples ocasiones, asintiendo aquel con sorpresa, temor, enfado, sublimación o con su piedad, reverberando en la mente del oyente sus propios pensamientos de asombro que el mismo canto entona lleno de emoción palpitante complementado por el énfasis embelesador de la danza coreica. El coro es la sublimación del propio público que con su participación le introduce en la esfera especial y religiosa que comparte la realidad y el mito en la tragedia, subyuga al espectador.

heredada. “¿No es posible entonces, que en este último aspecto, lo determinado por Sófocles sea incluir a Edipo, por su trayectoria secular en la tradición griega y por lo sustancial que llegó a ser para la tragedia y su influencia en el pueblo a través de su *Edipo Rey*, en un ámbito sagrado más discursivo o polémico dentro de una apoteosis divina y celestial más que en una consumación honorífica subterránea digna de culto y veneración por su componente benefactor?”; “¿podría haber querido admitir una sublimación del propio héroe una vez que ya había adquirido una importancia divina sin igual en el grupo heroico, fundando sus méritos en ese *páthos* único de Edipo como el más sufriente, solitario y odiado ser humano hundido hasta lo inconcebible por la crueldad de lo divino haciendo de él una nueva divinidad del Dolor?”

La respuesta se hace evasiva pero quizás urgente, dentro de la necesidad literaria de este dilema trágico. Ponerse de acuerdo en estos pormenores es difícil por lo mucho que condicionan el conjunto de la visión periférica de un héroe inaprensible. El profesor Reinhardt creyó ver en *Edipo en Colono* el resultado meditado y espiritualizado de una vida piadosa y susceptible a las experiencias religiosas<sup>240</sup>. Entiendo que la última obra de Sófocles añade un paso más, pese a las dificultades de su época —la pieza es del 407/406 a.C. — a la defensa y el orgullo de una religión como la que profesaba el gran trágico. Sus responsabilidades con la *pólis* en sus realidades políticas (educativas) como religiosas no dejaron nunca de estar activas y observables en sus obras. No nos ha de extrañar que la intención con su héroe, que le acompaña hasta su muerte depositándolo en el mejor de los finales, haya sido respetar su determinante creencia de conseguir un destino gemelar al suyo. Su última lección, su emotiva complacencia hacia sí mismo y a los dioses que tanto veneraba y que nunca restringía exigiendo causas, y a los que siempre respetaba en su infinito misterio, la llevó a cabo en premisas simbolizadas en Edipo, consiguiendo resquebrajar los límites como otros autores previamente a él habían hecho, Homero el primero<sup>241</sup>, que con la literatura desbordaba la religión a través de la imaginación poética

---

<sup>240</sup> Nos dice el profesor Reinhardt (2010:230): *El culto al heros dexion con el que Atenas consagra al poeta trágico después de su muerte, junto al culto anterior del “defensor” (Amino), puede que dejen entrever, desde la perspectiva de quien lo recibe, algo del espíritu por el que se legó esta obra y su secreto.*

<sup>241</sup> “Φράζεο τυδείδη καὶ χάζεο, μηδὲ θεοῖσιν/ ἴς’ ἔθελε φρονέειν, ἐπεὶ οὐ ποτε φύλον ὁμοῖον/ ἀθανάτων τε θεῶν χαμαὶ ἐρχομένων τ’ ἀνθρώπων.” *Il.* V: 440-442. “¿Reflexiona, Tidida, y repliégate! No pretendas tener designios iguales a los dioses, nunca se parecerán la raza de los dioses inmortales y la de los hombres, que andan a ras de suelo.” Traducción de Emilio Crespo Güemes, editorial Gredos. Podría parecer que Homero también tenía sus límites en estos temas a tenor de estas expresiones tan severas de los dioses, pero a la vez la ambigüedad e ironía homérica también generaba nuevos cauces y superaba los aparentes menguas mortales.

que genera también lo sagrado<sup>242</sup>. De la misma manera actuó Sófocles. Y de un muerto sufridor del que solo se esperaba la heroización poderosa pero local, hizo surgir un nuevo motivo literario que sería la base de una nueva ascensión divina. Esto es lo que pensamos.

No todos los héroes parecen terminar sus días en una misma situación, el acaecer en muchos casos es divergente y los que viven como héroes no tienen porqué ser heroizados. Todos sufren al tomar sus decisiones pero no todos mueren. El profesor Rodríguez Adrados (1962:33) menciona algunos claros ejemplos, dice: “aun cuando muere (el héroe), queda elevado a la culminación de la dignidad humana. Edipo se convierte en un ser semidivino; Áyax encuentra sepultura honorable; Filoctetes se convierte en árbitro de la guerra de Troya; Heracles sube a la pira desde la que se cumplirá su apoteosis.”

No duda el profesor de admirar al modélico héroe Edipo a su muerte. Le otorga la *semidivinidad* de su culto y de su individualidad. Pero para nosotros, resulta ser una ganancia mayor la que le da Zeus, no cualquier dios sino el supremo. De tal modo que de ser *el sueño de una sombra*<sup>243</sup> por sí mismo, un desvalido trasunto de lo que fue en vida, ha alcanzado en ese arrebato dispensador del que no daba crédito su hija Antígona, el nuevo estatus sin dejar de ser un hombre, por la altísima fuerza de Zeus, en esa entidad omnipotente que engloba todas las funciones divinas en su única expresión nominal, ha recibido “la luz esplendente” (pindárica) que le distingue de los demás seres que también están a recaudo de lo divino.

Los dioses son la causa de la religiosidad de Edipo, sin sus indiferencias primero ante sus desgracias y sin su atención posterior no sería posible ninguna vinculación con lo sagrado. La impasibilidad inicial de lo divino ante el dolor de Edipo da pábulo a su naturaleza trágica. Edipo representa ese dolor que puede acoger cualquier héroe o mortal en su evidente esencia de *páthos*. El grado de amenaza ante los dramáticos sucesos que acompañan a Edipo en sus vivencias, nos hace dudar de la posible recompensa final de descanso y divinización del héroe, anteponiéndose, quizás, una intención ejemplarmente cruel o una significación planificada dentro de una preconcebida voluntad divina de advertencia al mundo que perece<sup>244</sup> o de una suplantación de lo simbólico e

---

<sup>242</sup> El profesor Luis Gil (1967:17-20) nos comenta en su pequeño y bello tratado la relación de pertenencia de Homero, del αἰδοῖος, con la divinidad.

<sup>243</sup> Cf. Píndaro, *Pítica* VIII, vv. 95 y ss.

<sup>244</sup> Como una nueva intención de Zeus de exterminar al hombre por los agravios cometidos a los dioses y entre ellos mismos, al igual que hizo con la estirpe de la Edad de Plata que terminaron sucumbiendo por violentos e impíos.

incomprensible, pero lleno de sentido en sí misma, en una extrapolación de ordenes paralelos cuasi-complementarios ( a veces, supletorios en sus fenómenos sin atender a los fines).

Pero aunque todo el trayecto de Edipo está marcado por la duda en su elección y por el dolor en todas sus etapas de experiencia, su perseverancia le va premiando con un conocimiento de la verdad. Tanto los acontecimientos nimios vitales como los pasos cruciales de existencia conllevan una consecuencia problemática que repercute en su percepción segura del entorno. La duda, la descomposición de sus necesarios lazos sólidos con la realidad le aíslan en el entramado vital, marginando su recorrido, que por otro lado, él se empeña siempre en rectificar, o enderezar. Su energía en vivir según unos cánones que él estima convenientes y seguros (en un antiguo mundo griego pleno de principios y valores) caracteriza uno de los aspectos más significativos de Edipo. Se puede decir que se aprecia su querencia por la asunción de un papel con rasgos heroicos y su disgusto por el complejo armazón subrepticio que le aparta o le conmina continuamente en ceder al empeño normalizador de sus circunstancias. En Edipo el camino, la duda que despierta toda sospecha, incluso de quién o qué es, y el saber que endeuda placeres básicos pero le otorga seguir ese trayecto interminable adecuadamente, entrecruzan sus efectos al presentársele.

Estos son los dos grandes sucesos que llevan a la divinización de Edipo, es decir, la decisión de lo divino en esas claves propuestas y la determinación constante de su carácter heroico. Los demás añadidos ya se han explicado con detalle. A continuación, y para terminar este apartado y seguir con la versión de Eurípides, paso a confeccionar un pequeño cuadro, muy personal, de las etapas por las que pasa Edipo y de sus rasgos esenciales que más le distinguen, advirtiendo de los estereotipos más claros en los cuales, probablemente, se fijó Sófocles para confeccionar su abigarrado drama.

Etapas y estereotipos de Edipo en Sófocles:

1. Niñez:

- Germen oracular de Layo con la finalidad de evitar el nacimiento del héroe.
- Le precede una maldición de su padre Layo a causa de Pélope (diferente al oráculo).
- *Pre-malditismo* sin autoría de Edipo.



-Abandonado, expuesto. Primera mancha una vez nacido. Posibilidad de cancelar el mal con su muerte en la *expositio* (*ékthesis*) pero si vive la maldición persiste a través de su salvación<sup>245</sup>.

-Recogido. La compasión de los pastores hace que continúe el oráculo. Ha sido salvado, con ello recupera su maldición inmanente heredada de Layo.

## 2. Adolescencia:

- Corinto. Vida real en Corinto. Principal estado: la ignorancia (*áгноia*).

- Primera anagnórisis (parcial). Alguien le desvela sobre su posible adopción.

## 3. Mayoría de edad:

- Escapada para descubrir sus orígenes. Delfos.

-Cruce de caminos. Parricidio en un encuentro fortuito. Nacido maldito ahora por el asesinato también está manchado (*ἄγνος*) pero es ignorante de ello.

- Muerte y derrota de la Esfinge. Primer gran logro heroico por una acción personal. Héroe maldito, manchado, ignorante, protector y sabio (en su arte, en su conocimiento, que es distinto de otros saberes como el de Tiresias).

-Entrega del trono de Tebas y de la reina viuda Yocasta (madre-mujer). Edipo seguro de sí mismo busca siempre su autonomía.

## 4. Rey de Tebas:

- Hijos con Yocasta. Polinices, Eteocles, Antígona e Ismene. Se añade la segunda mancha. Incesto (doble mancilla).

-Venerado rey (casi divino). Admirado y prudente. Protector maculado inconsciente.

## 5. Edipo Rey:

---

<sup>245</sup> Layo y Yocasta deseaban la muerte del niño por miedo a la maldición que decía que Edipo mataría al padre, pero esto no sucede porque los pastores le rescatan. La debilidad sentimental (no matarle sino exponerle) y el acontecer ineludible de lo divino con la instrumentalización o no de lo humano (los pastores) evitan esta alternativa de anular el designio. Esto nos lleva a pensar si es mero artificio, juego o excusa de los dioses o si es necesaria la participación del nivel mortal para que sucedan acontecimientos ya fijados, a la espera de que solo transcurra el tiempo humano, en vez de alterar por incisión divina las vicisitudes ínfimas no influyentes por sí solas en el fin “¿Es una posibilidad abierta o solo es excusa aparente?”.

- Aparece el *μῖασμα*. *Anagnórisis* progresiva. Reconocimiento de la verdad. Rey maldito y mutilado sin ojos. Abandona Tebas.

#### 6. Edipo ciego:

- Vagabundo maldito acompañado de Antígona. Anciano errante e iracundo. Su mancha le va sacralizando con la purificación.

- Ciego, profeta, hacedor de maldiciones (a Creonte, a sus hijos, a Tebas) y viejo suplicante en Atenas, Colono.

- Heroización. Tumba sagrada junto a las Euménides.

-Divinización. Desaparición del cuerpo llevado a lugar excepcional. Sacralizado.

Como se aprecia en este reducido cuadro sinóptico y en los últimos apartados del trabajo, Edipo alcanza con Sófocles en sus tragedias un modelo original de la Grecia enigmática y profunda cercana a una religiosidad psicológica. Su figura arcaica, lejana y atractiva es convertida en la del perfecto héroe trágico que acerca a ese presente de Sófocles, la religiosidad de un pasado refrendado por las fabulosas composiciones épicas próximas al venerado Homero, pero que ahora es adornado con los excesos etiológicos y con recursos argumentales de una época clásica ansiosa de respuestas y de seguir participando en esa religión viva que se regenera indomable a través del mito y de la poesía. Sófocles consigue con estos elementos de su tiempo y con sus extraordinarias dotes artísticas y de pensamiento refundar esas ansias religiosas y de sabiduría, y de ahí, brotan los primeros eslabones de un proceso complejo que culminará con la sacralización de Edipo. Y es con el sutil e inquieto Eurípides con quien seguiremos desvelando este maravilloso ocultar que es la tragedia edípica, a través de su mano experta buscadora de *αἰτία*.

5.3. **Eurípides:** la sutileza mítica en la acción trágica. *Las Fenicias*. Fragmentos de Eurípides y de los trágicos menores sobre Edipo.

5.3.1. Introducción a la tragedia *Las Fenicias* de Eurípides y una breve sinopsis.

Se fecha la tragedia en el *ca.* 411 a.C.<sup>246</sup>, es decir, en los últimos años del dramaturgo y en las postrimerías también de la Guerra del Peloponeso, años muy aciagos para Atenas. Hacía muy poco tiempo, *ca.* 415 a.C. que había aparecido en escena su impresionante tragedia *Las Troyanas*, un auténtico alegato en hermosos versos en contra de los desastres de la guerra y el saqueo de la ciudad caída, simbolizados en la mítica guerra de Troya (*Iliupersis*), con claras referencias a los lustros de sucesos bélicos infaustos entre las fuerzas espartanas y las atenienses. En esta tragedia las víctimas protagonizan el drama, a quienes se mantiene en el centro de la acción trágica para no olvidar sus sufrimientos y el valor con el que llevan sus vidas, en detrimento de los griegos vencedores que con sus acciones impías y llenas de *hybris* nos explican el porqué de sus desgraciados destinos, con héroes asesinados sin conmiseración o ahogados en el ponto, y otros perdidos durante años en viajes sin rumbo<sup>247</sup>.

En *Las Fenicias* tenemos también el miedo de una ciudad asediada, la angustia de un pueblo de convertirse en una Troya tomada y arrasada con la bravura inclemente del furor de Ares. Como un infeliz e inquietante escenario tétrico con viso de perpetuidad encontramos a Tebas, sin bonanza desde hace años, en un constante conflicto familiar que acarrea pestes, maldiciones, muertes y monstruos pavorosos que consumen fertilidades de rebaños, tierras y mujeres, mientras que a sus jóvenes vigorosos *la sabia muchacha con cantos carentes de armonía*<sup>248</sup> los apura como núbiles primicias. Esta es una causa principal del drama pero hay más motivos que destacan en la tragedia, tenemos un argumento vigoroso y variado, múltiples cruces de discursos— con el *agón* entre Eteocles y Polinices como pieza decisiva— y posiciones que acrecienta el interés por la obra en esa intensa muestra de perfiles dispares, de psicologías trabajadas por una aguda mentalidad crítica (Eurípides) que utiliza la palabra más que ningún otro recurso dramático, sin olvidar otros fundamentales como la continuidad de acciones de los héroes y heroínas o la

---

<sup>246</sup> Para las diversas posturas entre los estudiosos sobre la composición exacta o aproximada de la obra se puede acudir a la explicación que da de ello García Gual (2006:221-222), con la valoración incluso del erudito alemán Wilamowitz.

<sup>247</sup> Se hace referencia a los *Nostoi* o regreso de los griegos después de la guerra de Troya cada uno a su pueblo o tierra de origen. Son famosos los de Agammenón, Odiseo, etc., con diferentes finales y vicisitudes, muchos de ellos terminaron mal o sufrieron los cambios de fortuna provocados por los dioses.

<sup>248</sup> Formas que tiene Eurípides de llamar a la Esfinge en la obra, por ejemplo, cf. vv. 46 y ss. y 808.

acumulación de sucesos en una variedad de situaciones patéticas, quebrando con todo ello la unidad temática. Lo que también observamos es la pérdida de otros elementos clave o la disminución en su importancia, como pasa con el coro, sobre todo si lo comparamos con la tragedia de Esquilo, *Los Siete contra Tebas*, con la que se hermana por temática. En el eleusino el coro es básico, sin él no tenemos tragedia esquiléa, pero en Eurípides se convierte en un medio diferente y sin principalidad con escasa repercusión fuera de la informativa<sup>249</sup> o poética, pero con altas funciones líricas, pues es un poeta excepcional, y muchos helenistas estiman con justicia sus espléndidos cantos corales.

Como decíamos, las diferencias son muchas con respecto al drama que hizo Esquilo, ya estudiado anteriormente en este trabajo, no solo por el tratamiento de los personajes o por el estilo menos arcaico, o por esos elementos formales que hemos comentado antes, sino también por las modificaciones importantes en el argumento, como que Yocasta aún vive y media entre los hermanos introduciendo a Polinices furtivamente en el palacio para que hable con Eteocles y que puedan reconciliarse, o, más importante todavía para nuestro estudio, porque Edipo sigue con vida y aparece ciego al final de la obra. Las semejanzas también son abundantes y las estudiaremos igual que los asuntos en los que disienten, pero al margen de estas dos obras enfrentadas analizaremos lo ya estudiado en el trabajo, fuentes y variantes, intentando buscar las tradiciones y versiones que frecuentó Eurípides para componer su tragedia, y los contrastes que surgen con la generalidad de textos que estamos utilizando. Algunos de estos datos ya se han destacado anteriormente de forma oportuna pero profundizaremos en ellos y en otros nuevos. Los pocos fragmentos que nos han quedado en relación al héroe de las otras obras perdidas del autor serán objeto también de atención, sabemos que compuso una tragedia con el nombre de *Edipo*, y tiene algún detalle importante, lo veremos.

Siguiendo con esta introducción de *Las Fenicias* comentaremos que el nombre precisamente del coro ya es una peculiaridad del pensamiento de Eurípides al elegirlo. Se

---

<sup>249</sup> Estamos de acuerdo con el profesor García Gual en entender que el coro en esta obra es utilizado por Eurípides para introducir pasajes míticos en torno a sucesos o personajes legendarios relacionados con Edipo y la historia de Tebas, que incrementan afortunadamente la información al respecto o nos da su perspectiva esencial aumentando su significación (cf. García Gual, 2006:223). A pesar de estos aspectos positivos, como hemos comentado, el coro se aleja de la acción trágica, pero su recurso lírico le sirve al autor para hacer un trasfondo más evocador o mágico en contraposición a su elaboración dramática más realista o más pendiente de los detalles de la psique de los personajes. En otro orden de cosas pero que influye de alguna forma en lo que estamos hablando con respecto al alejamiento del coro con la acción trágica, el profesor Naquet (2008: 198-199, vol. II) cree ver en esta obra de Eurípides el ejemplo más patente, junto con *Edipo en Colono* de Sófocles, de una separación física en el escenario entre los actores y el coro, quizás por medio de alguna plataforma elevada donde se ubicaría éste.

está refiriendo a las esclavas que están en el palacio de Tebas enviadas de Fenicia a Delfos para el servicio de Apolo, no tienen una vinculación estrecha con la situación calamitosa que está sucediendo en Tebas. Sí que es cierto que se relacionan con el pasado legendario de los primeros pobladores de la región, cuando Cadmo fundó la ciudad, pues éste era fenicio y se estableció en esa región siguiendo las órdenes de un oráculo, pero no dejan de ser en este momento unas extranjeras con ese parentesco lejano. Por esta razón, lo que primero pierde el coro, al margen de lo explicado antes, es la carga emotiva al no pertenecer plenamente al pueblo que está afectado por la desgracia, por lo que puede hacer un tratamiento *a priori* más imparcial o menos exaltado ante el miedo y la incertidumbre que produce el enfrentamiento entre los hermanos.

En aspectos como estos pero también en la variación del argumento, Eurípides muestra su originalidad y también esa impronta que suele dejar en sus obras al tratar los mitos que le sirven para sustentar sus tragedias, acercándose a unas versiones más conocidas o recurriendo a otras menos célebres siguiendo su gusto por extraer el *áition* o la causa que las expliquen.

Breve sinopsis de la tragedia:

La obra parte de la temática de *Los Siete* elaborada por Esquilo, con notables diferencias, y que se inserta dentro del argumento de *la Tebaida* justo en el momento en el que Polinices ha reunido un ejército argivo con seis grandes héroes y está junto a las murallas de Tebas para ocuparla y hacerse con el trono. Esta decisión la ha tomado el héroe después de que su hermano Eteocles le hubiera negado su parte de la herencia y no cumpliera con la cesión del trono por un año según el pacto que habían acordado, basado en la alternancia anual. Yocasta vive en Tebas y entrega un salvoconducto a su hijo Polinices para que acceda al palacio y pueda conversar con su hermano para llegar a una conciliación antes de que la maldición, a través de la guerra, continúe con su desgraciado cumplimiento. Antígona será una aliada de su madre para buscar una solución al conflicto, Tiresias traerá el vaticinio de un sacrificio humano que salve a la ciudad pero no a la familia de Edipo, Creonte asumirá la estrategia de la batalla y Edipo aparecerá sorprendentemente al final del drama, en unos versos también admirables de hermosa belleza inesperada. Hay multitud de sucesos en una acción trágica trepidante y plena de *páthos*<sup>250</sup>, al lado de un coro excepcionalmente lírico

---

<sup>250</sup> Para Aristóteles *Eurípides es el más trágico de los poetas*, aunque también nos dice que *no administra bien los demás recursos* (cf. Aristóteles, *Poética*, 1453a 30). Esta obra es una buena muestra de esa intensidad trágica plena de *páthos* de la que habla Aristóteles y, a nuestro juicio, los demás medios también

que nos trae del impreciso pasado los grandes mitos de Tebas y de Edipo, con la pavorosa Esfinge sobrevolando la trama símbolo de una gloriosa victoria o de un perfecto anzuelo divino. Y por último, una maestría indudable en la asimilación de lo recogido y en la composición de una variante argumental que incorpora nuevos elementos interesantes al material edípico y lo consolida valiosamente.

### 5.3.2. Análisis de la estructura y del contenido de *Las Fenicias*.

Prólogo (vv. 1-201).

Analizamos muy detenidamente el prólogo de la obra porque Eurípides, en boca de Yocasta, nos plantea la argumentación del mito y en qué va a basar el desarrollo de su tragedia. La información en estos primeros versos es fundamental para la siguiente exposición dramática.

Comienza la pieza con las palabras de Yocasta, por las que comprobamos que está viva, que no se ha suicidado como en la versión de Sófocles en *Edipo Rey*. Esta es la primera de muchas de las variantes que incluye Eurípides en su obra, y quiere empezar avisando ya desde el principio de la pieza que su tratamiento va a ser único y que tiene la intención de aumentar las perspectivas y lecturas de este episodio labdácida, con la inclusión además de los dos detalles más relevantes, que Yocasta vive y que Edipo está presente en la desgracia que provoca su maldición inalterable. Estos personajes muestran las dos posiciones diferentes que pugnan ante una misma situación. Por un lado, la esperanzadora Yocasta combatiendo la ofuscación de sus hijos y el maleficio de Edipo, que intenta un encuentro dialogado entre Eteocles y Polinices, como elemento de ruptura que propicie el perdón y la anulación de la cólera del padre y, por otro lado, tenemos a Edipo que como una sombra lejana y penante influye con su inicua presencia a que se cumpla su maldición indeleble, sin que el espíritu propicio de su mujer altere ni un ápice su negativa disposición a la indulgencia. Su penar parece que incluso hace agonizar el tiempo, que rebelde ante tanta inquina, solo le entrega los versos finales, pero suficientes, para confirmar su deseo de venganza, aunque suavizado por un momento ante el cadáver de sus hijos que en esta

---

están muy bien empleados, en esta ocasión, sobre todo teniendo en cuenta la complejidad del mito y de su extensión. Con trágico puede ser que se refiriera el filósofo a que sus finales son especialmente terribles y penosos, posiblemente porque no encontraba ningún consuelo en lo que ocurría ni tenía una explicación satisfactoria. Para la profesora Romilly (2011:147-148) uno de los logros de esta pieza eurípidea es también el *páthos* tan humano que desprende.

versión eurípidea sí que presencia, y para despedirse palpando el cuerpo de su amada mujer/madre a ciegas, en una despedida de máxima belleza.

En el largo prólogo que hace Yocasta nos transmite lo que ha sucedido en la familia y cómo se ha llegado a la situación tan calamitosa del presente.

La riqueza de detalles míticos que expone Yocasta es extraordinaria, emocionante para un estudioso del Mundo Clásico. Expone la genealogía de Cadmo, el fundador de Tebas, hasta llegar a Layo, se presenta a ella misma como hija de Meneceo y hermana de Creonte, esposa de Layo, y continúa con el oráculo de Febo (Apolo) que originó todo el conflicto con los dioses y la desgracia de Edipo desde antes de nacer, pues se había prohibido que naciera varón de su esposo a riesgo de que le matara y de que su Casa recibiera desgracias de sangre, esa era la advertencia divina para que no se desoyera su voluntad.

Yocasta sigue con la exposición del mito, pero nos detenemos un momento en un pormenor. Eurípides nos dice a través de su personaje:

“que expusieron a Edipo en el prado de Hera, en el monte Citerón, tras horadar por en medio sus tobillos con unas puntas de hierro, motivo por el cual la Hélade le dio el nombre de Edipo”<sup>251</sup>.

Por los fragmentos y testimonios de la obra perdida de Esquilo, *Layo*, y por el epítome de Pisandro (entre otras fuentes) sabemos de la importancia de Hera en el mito de Edipo, y no solo por el envío de la Esfinge como castigo a Tebas por las acciones de Layo contra Crisipo y su rapto (la diosa Hera es una de las candidatas por la que se opta en este tema pero no es la única, como ya estudiamos en otros apartados), sino también porque el viejo rey, ante los problemas presentados, pudo acudir al *témenos* de Hera en busca de respuestas y auxilio, que se encontraba en el Citerón, por el territorio de Potnias. Lugar que coincide con esta información que nos da Eurípides donde exponen a Edipo, *en el prado de Hera*. La siguiente información de cómo horadan los tobillos del héroe es una explicación causal más del gusto del autor sobre las circunstancias míticas.

Estos detalles también nos indican la variedad de fuentes que podía usar el trágico, en este caso se podría estar remontando a tradiciones tan remotas como *la Edipodia*. Lo antiguo podía significar lo arcano y, a su vez, sería algo más digno de crédito en relación a las informaciones históricas o legendarias para una mentalidad escrutadora como la de

---

<sup>251</sup> Todos los fragmentos de *Las Fenicias* que se incorporen en el trabajo están extraídos de la traducción de Juan Miguel Labiano, cuya edición está recogida en la editorial Cátedra, cualquier otra versión que se utilice será mencionada debidamente.

Eurípides. En los detalles olvidados o no mencionados podía estar la esencia de un mito o de un motivo concreto, es decir, la explicación más primaria de un hecho capaz de introducirnos en los demás significados posteriores. De ahí que el trágico haga uso de ello permanentemente y su investigación se acomode a variantes y tradiciones que se cruzan o que se remontan a tiempos o a lugares, a veces, indeterminados. Por otro lado, lo local es motivador para Eurípides y la verdad de lo concreto que da esa noticia cerrada en un espacio limitado es atractiva por su vivacidad y su aspecto perenne. Esto lo vemos en el fragmento anterior, en el detalle de concretar minuciosamente el sitio de la *expositio* de Edipo, exactamente *en el prado de Hera*, con la información añadida que incorpora proporcionándonos significados tradicionales valiosísimos.

En los versos 28 y ss. vemos cómo Eurípides se refiere a que la mujer de Pólipo (no dice su nombre) tras entregársela unos cuidadores de caballos de su marido hace creer a aquél que ha tenido ella al niño (Edipo). No sabemos si no quiso decir el nombre de Mérope o Peribea<sup>252</sup> (según las versiones) por motivos pertenecientes al propio personaje de Yocasta, molesta de decir el nombre de la mujer que crio a su hijo o por hacer más creíble la memoria falible de cualquier persona sin poder recordar todos los datos (esto quizás es menos defendible en este caso, pues una madre si conociera a la persona que adoptó a su hijo difícilmente podría olvidarla por un sentimiento o por otro).

---

<sup>252</sup> La madre adoptiva de Edipo aparece normalmente con el nombre de Mérope (en Sófocles es así) pero en algunas fuentes (como pasa con Yocasta que también es conocida como Epicasta, así ocurre en la *Odisea* de Homero) como en el mitógrafo Higino (Fábulas, 66, que encuentra a Edipo en el mar mientras lavaba la ropa) o en Apolodoro (III, 5, 7, se lo entregan unos boyeros de Pólipo) aparece con el nombre de Peribea. Una cosa curiosa es observar como ha pasado desapercibida normalmente Peribea (salvo alguna posible excepción como el *Edipo* perdido de Eurípides), y más todavía si tenemos en cuenta la versión que nos trasladan Apolodoro e Higino, en menor medida, en donde adquiere una importancia, a mi juicio, muy destacada en las circunstancias iniciales de Edipo. Nos dice Apolodoro que Peribea tomó a su cargo al niño haciéndolo suyo tras entregárselo unos boyeros de su esposo, y después de curarle los tobillos heridos, lo llamó Edipo a causa de sus pies hinchados. En el caso de Higino lo encuentra en el mar y se lo lleva a Pólipo, y como no tenían hijos lo educaron como propio y también le pusieron Edipo por tener los pies perforados. Lo importante de estos datos es que Edipo recibe su nombre tras la *expositio* de su nueva madre corintia Peribea. Resulta que esta mujer que le da un refugio, una educación y una casa materna aparece escamoteada de la tradición edípica. Ella misma le dio su nombre por la doliente señal que en sus pies sufría y que indica el porqué de su divinización sofoclea en Colono. Edipo, hijo de Peribea, es la que le da en silencio, a partir de entonces, el nombre de héroe del dolor, en un significado unívoco que vincula sin fisuras la esencia del héroe con su apodo. Esta heroína es una de las claves que están dispersas entre los textos antiguos, que si se relaciona con los demás elementos o simplemente se atiende a los significados que plantea su figura, puede configurar o apoyar la lectura divinizadora que Sófocles hace de Edipo en sus obras. A pesar de todo esto que estamos indicando, como dijimos al principio de la nota, parece ser que hay una excepción en la que se le dio cierto protagonismo a Peribea en la tragedia griega, según algunos autores como H. van Looy (2019:443) o T.B.L. Webster, en el drama perdido de Eurípides, *Edipo*, se cree ver a Peribea informando a su hijo en Tebas de la muerte de su padre Pólipo, sería la persona que le revelaría quién es realmente y cómo había sido recogido y criado. Si esto fuera así la compensación por tanto olvido hacia un personaje crucial se vería confirmado de alguna forma en una de las últimas tragedias de Eurípides, se fecha *ca.* 408 a.C.



En los siguientes versos Yocasta relata que Edipo crece en Corinto y cuando deja la adolescencia le surgieron algunas dudas sobre quiénes eran realmente sus padres, por lo que se marcha a Delfos para preguntar al oráculo, y en el camino, en una bifurcación en la Fócide se encuentra con Layo que también acudía al mismo lugar para saber si su hijo expósito vivía. En este encuentro entre padre e hijo, Yocasta recalca la actitud soberbia (la clásica *hýbris* del héroe) de Edipo, que no se apartaba ante el rey de Corinto, y ocurrió el parricidio.

También en esta intervención menciona a la Esfinge, *sabia muchacha*, y sus raptos de jóvenes y el anuncio de Creonte de entregar a la reina viuda al que logre averiguar el enigma. Lo hace Edipo y ambos se casan, ignorantes del vínculo que les relaciona. En esta parte se sigue la variante canónica de Sófocles. Aparecen los nombres de sus hijos e hijas y dice de Polinices que es renombrado y fuerte, parece como si quiera destacar en positivo a este personaje en contraposición con Eteocles, del que no dice nada. En *Edipo en Colono* vimos también el intento de Sófocles de resarcir de alguna forma la pésima fama que tenía Polinices, como puso de relieve Esquilo en *Los Siete* favoreciendo a su hermano como héroe digno y noble defensor de Tebas.

En los vv. 58 y ss. obtenemos una información importante que también coincide con Sófocles pero que se alejará de lo que el mismo Eurípides relate en su obra perdida llamada *Edipo*, de la que tenemos algunos fragmentos conservados y precisamente disponemos de información sobre cómo se quedó mutilado<sup>253</sup>, y nos dice que los fieles servidores de Layo, en una emboscada, le quitaron con violencia los ojos al conocerse que era el asesino de su rey<sup>254</sup>. En el texto de *Las Fenicias* se nos dice que Edipo se saca los ojos con las fíbulas doradas de Yocasta cuando supo del incesto en el que habían estado durante todos estos años, teniendo cuatro hijos. Esto sucede también en la pieza sofoclea, lo único que en este texto Yocasta sigue viva y lo está contando ella misma, y en *Edipo Rey*, una vez que ella se ha suicidado dentro de palacio ahorcándose al conocer la noticia, es cuando se quita los ojos el héroe, totalmente desconsolado, con los broches de oro del manto de su mujer<sup>255</sup>.

---

<sup>253</sup> Cf. fr. 541 Nauck= 5 Jouan- Van Looy.

<sup>254</sup> Unas páginas más adelante se tratará la tragedia perdida *Edipo* con más detenimiento para conocer las dos versiones de Eurípides que conocemos sobre el héroe y los personajes importantes que le rodean, como Yocasta, Creonte o Peribea. Debemos decir, no obstante, que la reconstrucción argumentativa de este drama no deja de tener sus dificultades y sus puntos importantes de desacuerdo entre los estudiosos, como veremos.

<sup>255</sup> En esta escena de *Edipo Rey* tenemos, una vez más, un reflejo o una indicación clara de la proximidad de los dioses con Edipo. En el momento en el que está buscando a su mujer en el interior del palacio real tras saber la horrible verdad de quién es y lo que ha pasado, nadie le responde a su pregunta de dónde está

Pasan los años tristemente y los hijos al hacerse adultos deciden acabar con la visión rutinaria del padre, al que al parecer deben de tener bastante aversión y el trato entre ellos no debe de ser bueno. Su presencia estorba y recuerda los peores momentos de la familia y determinan encerrarlo bajo llave en una ala recóndita del palacio. Ante esto Edipo lanza sus peores maldiciones contra sus dos hijos, en las que vaticina que morirán por la espada mutua<sup>256</sup>.

De esta forma tenemos que Edipo sigue vivo, en una situación lamentable y lleno de remordimientos, manteniéndose en el palacio real como una lacra apartada y odiada — en una situación bastante más perjudicada y sin esa nobleza de ánimo y empuje vigoroso que apreciamos en Sófocles— y a Yocasta teniendo, al parecer, mucho que decir y presenciar en los sucesos de la Casa, con unos hijos varones ya mayores disponiéndose a tomar el relevo de su odiado padre. Observemos que en esta pieza el comportamiento de Eteocles y Polinices es ya aversivo contra el padre (quizá por la maldición heredada de Layo) antes de que Edipo impreque las suyas más personales, que desde luego afectarían más directamente en la voluntad y designios de los hermanos.

En los vv. 70 y ss. los hermanos se ponen de acuerdo para alternarse en el gobierno del reino en períodos de un año. Comprobamos que Polinices es más joven (en *Edipo en Colono* de Sófocles es el mayor) así lo dice Eurípides, y abandona la ciudad a la espera de que pasara el primer plazo. No hay sorteo o mediación previa al conflicto por parte de Yocasta y Tiresias como sucede en *Estesícoro*, sino que existe un acuerdo voluntario que incumplió Eteocles desde el trono expulsando para siempre a su hermano, por lo que Polinices se vio impelido a proteger sus intereses (su plazo anual de gobierno y su parte en las tierras) presentándose ante las murallas de Tebas con un ejército, con la ayuda de los argivos, incluyéndose en la familia real a través del matrimonio con la hija del rey de Argos, Adrasto.

---

Yocasta, sin embargo, el mensajero real que está explicando lo sucedido al coro dice que en su excitación (tal vez, en la enajenación enviada por los dioses), vv. 1259 y ss.: “*alguno de los dioses se lo indica, no uno de los hombres que estábamos cerca. Tras lanzar un grito terrible, como si alguien le sirviera de guía...*”. Una señal, un signo o una voz le marca el lugar donde está muerta su querida Yocasta, lo divino hace continuar sin remedio la desdicha de Edipo pero vemos que todo transcurre en su vida bajo la supervisión de lo sobrenatural, hay una comunicación, una conexión muy ligada y se relacionará con ella, al menos, hasta la voz misteriosa final (la soledad edípica puede que sea relativa al poseer una fuerza *daimónica* que le fiscaliza permanentemente con castigos y premios).

<sup>256</sup> Esta situación tensa entre Edipo y sus hijos, Eteocles y Polinices, nos recuerda a las tradiciones antiguas que hemos estudiado, como en *la Tebaida*, de las que puede que Eurípides extrajese estos contenidos. El que viviera en palacio después de toda la *anagnórisis* y la situación posterior, también coincide con los datos que tenemos de la obra homérica y hesiódica, como ya hemos visto.

Presentado el problema, Yocasta sí que manifiesta la intención de mediar en la disputa y ha enviado un salvoconducto a su hijo pequeño para que entre en palacio y hable con su hermano. Polinices ha aceptado, se ve su buena predisposición para solucionar el grave problema. Yocasta entona unas plegarias a Zeus para que acceda a su protección.

Edipo muestra la parte sombría de la religiosidad que se basa en el poder de la desdicha y en la acción del *μίασμα* que acarrea en sí mismo desde que la maldición del padre terminó por llevarle a la perdición total generando la suya propia (parricidio, incesto e imprecación a la familia), que le durará hasta el final de sus días. La presentación que nos hace Eurípides, a pesar de hacerla con menos afán en los detalles sobre el héroe, lo expone a un mayor peligro, de difícil purificación, denigrando su situación, humana y divina, a la que le puede llevar la carga negativa de unos poderes religiosos que conturban las posibles virtudes del hombre para mermar parte del poder dañino sobrenatural o templar sus efectos, normalizando su equilibrio anodino o simplemente pasivo en la repercusión de éstos.

En el *Edipo* euripideo perdido apreciamos que el héroe no tiene esa capacidad tempestuosa para buscar la verdad y esa ínclita inercia de enfrentarse a las situaciones más difíciles y arriesgadas, que es donde se desarrolla la cualidad de lo heroico, por lo que *la fuerza impulsora no fue la energía inquisitiva de Edipo, sino en parte el azar y en parte los celos (φθόνος) de Creonte*<sup>257</sup>. Esta situación hace que la óptima consideración por el héroe decaiga y disipe la situación meritoria alcanzada en Sófocles, marginando completamente el sentido sacro de su trayectoria y su final de heroización excepcional defendido en los apartados anteriores.

Una vez que termina su monólogo Yocasta, se adentra en el palacio y aparecen Antígona y su pedagogo que realizan lo que es denominado en la Grecia antigua *teichoscopia* (*τειχοσκοπία*) o revista desde la muralla, que consiste en una descripción de los héroes enemigos y de la situación de la contienda, en este caso refiriéndose a las tropas argivas que están frente a las puertas de Tebas (tal y como hizo Esquilo en *Los Siete* con Eteocles y

---

<sup>257</sup> Esta es la opinión de T.B.L. Webster (*The Tragedies of Euripides*, 1967: 246) siguiendo el libro de F. Jouan y H. van Looy (2019:440), en la que estamos de acuerdo en el sentido de lo explicado, pero debemos añadir también que no apreciamos en este Edipo esa religiosidad acorde a los dramas de Sófocles, al hacer soportar los principales fundamentos trágicos de los hechos a los impulsos humanos y a un azar demasiado accidental, en un mundo más improvisado y caótico, sin unas reglas claras que ordenen los sucesos, ya sea por un mundo superior o por otros cánones más naturales de causación.

el mensajero, junto con las descripciones minuciosas de los escudos de los héroes argivos, y como sucedió también con Príamo y Helena en Troya, en la *Ilíada*). Yocasta le ha dado permiso para salir a los balcones, la reina con estos gestos muestra aun cierta capacidad de liderazgo en la familia real, que como dijimos, sus cualidades denotan buen juicio y habilidades políticas, aparte de su condición maternal como madre preocupada por la infausta situación.

En el v. 110 Antígona se acoge a Hécate (Ártemis en este caso), por su condición prenupcial, al asustarse por el número de guerreros del ejército enemigo, que llama el pedagogo pelásgico (argivo). En los vv. 114-115, Antígona hace una referencia a una de las murallas llamándola Anfión, podemos entender que se está refiriendo a la que está en la puerta de Bóreas, que menciona Esquilo en *Los Siete* (v. 529) cerca de donde localiza la tumba de Anfión, uno de los héroes fundadores según una de las tradiciones.

El pedagogo menciona a los siete héroes presentándoles sucintamente con atributos casi sobrehumanos y con el carácter arrogante que se espera de unos asaltantes en una guerra, pero en ningún caso con la fuerza aterradora en sus gestos y palabras como describió Esquilo en un marco bélico sobrecogedor en su obra. Tampoco se entretiene mucho en su indumentaria como sí hizo Esquilo con unas completas descripciones incluyendo los escudos que portaban, aun así el repaso es correcto al nombrar a todos y el relato es ágil en una conversación dinámica entre Antígona y el pedagogo. Más adelante en la obra describirá en un par de ocasiones a estos héroes junto con algunas de sus acciones de guerra. También sabemos que el interés eurípideo no está dirigido hacia estos datos, y fija su atención en estos versos en las tumbas de personajes importantes para ubicar la posición de los héroes, en su tendencia a aportar elementos etiológicos<sup>258</sup> en sus tragedias, y en los vv. 160 y ss. donde la heroína no disimula cuáles son sus sentimientos de *philia* al ver a su hermano Polinices en el campo de batalla.

Antes de retirarse invoca a Zeus y a Ártemis por el miedo a perder su libertad y su futuro nupcial si ganaran la guerra los argivos. Ambos se van y entra el coro compuesto por mujeres fenicias.

---

<sup>258</sup> Evidentemente los lugares de enterramiento forman parte del elemento fundamental que instituye el culto de una divinidad, de un héroe o de un suceso pudiendo constituir parte de un rito o de un relato tradicional con independencia ritual, pero incluidos en el contexto religioso o popular. Es costumbre de Eurípides el introducir este elemento sepulcral por su importancia en la institución de mitos, e igualmente los configura él mismo dentro de la trama de sus obras como pasa en *Medea* (los hijos determinan el final de la tragedia). Nombra la tumba de Zeto y su ubicación, el otro héroe fundador gemelo de Anfión, y la de las siete hijas de Níobe.

La *párodos* (vv. 202-260).

El coro nos cuenta que son una primicia fenicia de esclavas llegada a Tebas para ser entregadas a Febo como siervas de él en Delfos. En el epodo hace una plegaria a Dioniso y recuerda que esta tierra beocia con sus lugares sagrados le pertenece, y para ello compone unos versos líricos llenos de preciosismo con maravillosas descripciones naturales. Como contraste en los siguientes versos nombra la guerra sangrienta que trae Ares y nombra la gran maldición de Edipo cuyas Erinias se encargaran de hacerla efectiva, y en los vv. 255 y ss. el coro termina entendiendo parcialmente las razones de Polinices, acorde a esa intención que dijimos que tiene Eurípides de repartir las culpas o de librar de una porción de ellas a quien había sido tan reprendido desde antiguo, diciendo:

“¡Temo tu potencial ofensivo —por la Erinias— y la intervención divina! La verdad es que no se lanza armado a este combate sin rectos motivos el hijo que aspira a recuperar su casa.”

El coro asocia la intervención de la Erinias, por la maldición de Edipo, las razones que justifican la actitud de Polinices y el amparo de los dioses para hacer cumplir esa Justicia divina para llamar la atención de las posibles desgracias que podrían hacer sucumbir a la ciudad. Eurípides en este caso reúne motivos religiosos y morales haciendo coincidir posturas identificables esquíleas (las dos primeras, la maldición y las Erinias con la intervención divina por la Justicia) y suyas propias (las dos últimas, intervención divina y rectos motivos humanos) que las que podría defender Sófocles, que utilizaría otras causas o razonamientos más tendentes a la aproximación de fuerzas poderosas o sobrenaturales que existen en el héroe o constituye lo divino, a la hora de definirse sobre un posible fin o una finalidad. Siempre sin excluir, claro, el uso de los otros recursos de forma complementaria.

Primer episodio (261-637).

Entra en escena Polinices gracias al salvoconducto que le dio su madre. Tiene cierta desconfianza por la indefensión que supone estar solo en el palacio donde están sus enemigos, observa que cerca hay un altar, que le podría dar protección como suplicante, lo que templó el ánimo. Se encuentra con el coro que le reconoce. Entra Yocasta llamada por las fenicias del coro y se abraza con Polinices *arrastrando sus ancianos pies con pasos*

*temblorosos* (v. 304, Yocasta vieja). Confirma en la monodia que su hermano le ha ultrajado (posicionamiento de Yocasta en cuanto hacia qué hijo se decanta la justicia — contraste con Esquilo— pero no en su postura de madre, que es imparcial.

En los vv. 326-335 nos relata cómo está Edipo lleno de pesadumbre por la situación de la familia, sin ojos y con intenciones suicidas. Ha tratado de quitarse la vida dos veces, una con la espada y otra con una soga para ahorcarse mientras se lamenta por las maldiciones que lanzó a sus hijos escondido en la oscuridad del palacio.

Yocasta maldice a quién ha hecho que su familia y su ciudad esté en estas calamitosas circunstancias, incluyendo a los dioses si tuvieran culpa. La desdicha le hace hablar de esta forma impía, lo mismo que le sucedía al personaje en la obra de Sófocles.

La intervención del corifeo hace un halago a la mujer en general por poder engendrar a los hijos y Polinices, a continuación, le dice que le entrega toda su confianza a ella para que la situación se enderece y todos dejen de sufrir. Pregunta por sus hermanas y por su padre en una muestra de cariño y un gesto que ennoblece al personaje. Yocasta se lamenta de las acciones que atañen a los dioses y que crean dolor, pero se retracta rápido por la necesidad de soportar la voluntad de los dioses, mucho tiene que ver el temor, por la impotencia ante lo divino, y la costumbre, en esta autocensura. Eurípides, a través de su personaje, ya lo hizo antes en los vv. 350 y ss., culpa a los dioses de esas situaciones desgraciadas de forma directa (inconformismo eurípideo)<sup>259</sup>.

Yocasta le pregunta a su hijo qué se siente al quedarse sin patria. Aquí vemos uno de los habituales excursos de sus obras. Podríamos decir que este es un fragmento didáctico, de influencia ilustrada, pseudo-filosófica. Recuerda a los diálogos filosóficos que se daban por aquel entonces como recurso literario y filosófico que después Platón hizo célebre. Y

---

<sup>259</sup> Ese inconformismo religioso que parece verse en las palabras de Yocasta y que pueden ser el pensamiento del propio Eurípides se pueden basar en no aceptar el temor y el castigo de los dioses que son indiferentes al dolor humano. Su búsqueda de una religión más consoladora, con un componente intenso de filosofía unida a la transcendencia necesaria del hombre, se ve claramente en las indignadas palabras de Yocasta. Como ejemplo último y modélico de su obra en este aspecto tenemos *Las Bacantes*, donde se presiente la inquietud por hallar otra religiosidad menos humana en sus defectos y más complementaria con la que necesita el hombre respecto a las nuevas profundidades de su ser, que se estaban despertando y se reflejaban en el espíritu y en el intelecto heleno del momento, con un afortunado caso en Eurípides, que dejó su marca en la historia de la tragedia. Para el interesado en este asunto recomiendo un estudio breve pero extraordinario que indaga en este misterio de la religión dionisiaca y de las nuevas perspectivas del alma que se poetiza en la obra de Eurípides, *El dionisismo y "Las Bacantes"*, de Mercedes Vílchez. Universidad de Sevilla. 1993. Véase también Rodríguez Adrados (1966:472-476).

curiosamente lo que más le preocupa al héroe es el perder la libertad de palabra<sup>260</sup> (*parrhesía*), de expresarse a voluntad, lo que corrobora esa influencia apreciada y ese espíritu educativo de estos versos<sup>261</sup>. Siento con rotundidad que lo que más le dolía haber perdido a Polinices era lo que más temía perder Eurípides, y lo desplegaba libremente en sus obras, y que seguramente empezó a notar que le inhibían cuando abandonó Atenas al final de su vida, retirándose a la corte de Arquelao I, en Pella (Macedonia).

En este fragmento en el que Polinices le cuenta a su madre cuál es su situación y los motivos que le han llevado a actuar así, queda claro que el quedarse sin patria conlleva los peores males para un ser humano. Perdida la patria, la libertad, la palabra y los conocidos solo la hospitalidad puede salvar al desgraciado. Podríamos ver en este concepto de desvalimiento de Polinices una situación, junto con la *expositio*, por la que suele atravesar la vida de un héroe, de ahí que en esta tragedia al sumarle unas cualidades más nobles al personaje de lo normal, al margen de la injustificable actuación de guerrear contra su propia familia y pueblo, le otorga una consideración más heroica que a su hermano Eteocles en esta pieza. Pero no son las únicas circunstancias que le ensalzan más a él que a su hermano, por ejemplo, la relación tan estrecha con Antígona también produce más simpatía y lástima a este héroe. Así mismo, podríamos decir que el motor argumentativo de la *Antígona* de Sófocles le hace ascender grados en la carrera como héroe con respecto a Eteocles, aunque con Esquilo se presentara como modélico en su momento, como vimos, con la primicia de ser el primer héroe autónomo en una tragedia. Sin embargo, con Eurípides la figura de este último queda en un segundo plano, además de la antipatía que le acompaña como usurpador del trono, con la que esta pieza colabora.

Polinices en el diálogo con su madre también le cuenta el oráculo que recibió Adrasto que le dio las señales para saber que Polinices y Tideo debían casarse con dos hijas suyas. Éste

---

<sup>260</sup> Eurípides defendía una libertad de palabra natural y sin artificios que pudieran confundir. Creía fundamental el dominio de este recurso tan humano pero con un control en sus fines, como muy bien se aprecia en muchos de los discursos de sus personajes que manipulan o tergiversan las verdades en beneficio propio o en un loco comportamiento difícil de justificar, si no fuera por el comodín de lo pasional. Como nos dice el profesor Rodríguez Adrados (1966:482): *también en Eurípides es frecuente el tema de la dificultad de conocer los hechos a través de las palabras*. Precisamente por esa capacidad de la alteración de la verdad de la que son capaces.

<sup>261</sup> Sócrates tenía amistad con Eurípides y solían frecuentar lugares y grupos de tertulia parecidos, con intereses y afinidades parecidas (dentro de las diferencias que hay tan marcadas entre estos dos genios griegos, por supuesto, en personalidad y propensión hacia determinados fines). El propio filósofo, según el anecdotario oficial, solo iba al teatro a ver las obras de su amigo. No olvidemos que Nietzsche en el nacimiento de la tragedia, culpa a esta pareja de deformar el espíritu dionisíaco del género y de socavar uno de los mayores logros espirituales y libres de la cultura griega: Pueden verse los capítulos del 12 al 18 de la obra (cf. 1997: 108-150), pero en todo el tratado hay referencias a este respecto.

le prometió bajo juramento que recuperarían el reino para él. Polinices justifica su acción contra Tebas porque le expulsaron y le quitaron todo, no le ha quedado más remedio que actuar así, no obstante, la maldición sigue reclamando su cumplimiento que en Eurípides sigue ejecutándose pero su centralidad está menguada. Esto se ve por afirmaciones como la que emite Polinices en los vv. 435 y ss. en donde después de reclamar a su madre su mediación, admite que él está realmente en Tebas por la riqueza, pues la pobreza hace al hombre convertirse en nadie.

En este momento entra Eteocles a escena. El corifeo lo presenta y recuerda a Yocasta su labor de conciliadora de sus hijos. Se inicia el *agón* con las palabras directas y urgentes del primogénito para acabar cuanto antes con el diálogo, su fe en la mediación es nula tanto como las ganas de repartir el reino, quizás solo el respeto hacia su madre le llevó a ceder y a compartir unas últimas palabras con su hermano. Yocasta les pone cara a cara, mirándose a los ojos y les pide que olviden las demás cosas pasadas y que lleguen a una conciliación. Invoca el auxilio de algún dios para que ocupe el puesto que le corresponde tradicionalmente por su poder y estatus, el de juez y reconciliador. Yocasta tendría esta función a nivel humano, con una capacidad de persuasión limitadísima en comparación con la *Peithô* divina.

Polinices no quiere usar discursos recargados que engañen, no quiere persuadir sino decir la verdad de los hechos, y para ello relata que salió del reino tras el acuerdo para espantar a la maldición de Edipo que se mostraba fuerte y de esta manera colaboraba para su desaparición, sin crear más situaciones coléricas, pero su hermano ni le dio su parte de la herencia ni le cedió su turno de gobierno aunque le prometió por los dioses cumplir él lo acordado. Reclama, pues le asiste la justicia y los actos sacrílegos de su hermano, no una compensación sino un restablecimiento del pacto. Repite que el discurso lo ha hecho sin recursos embaucadores solo con la naturalidad de la verdad, en una referencia negativa a la sofística ya madura por esas fechas (*ca.* 411a.C)<sup>262</sup> que se había escindido en una múltiple variedad de corrientes, no todas ellas extremas.

Seguidamente interviene Eteocles y habla como lo haría un idóneo representante del momento histórico en el que vive Eurípides, con la peculiar marca discursiva de la Atenas democrática en la que las verdades solo son universales entre los dioses porque entre los

---

<sup>262</sup> Que fuera un artista ilustrado, en el sentido que lo expone el profesor Rodríguez Adrados (1966:455 y ss.), no significa que admitiera los postulados sofísticos.



hombres hay disputa y cada uno, según su apreciación, puede tener una diferente sin la necesidad de otorgársela a ningún dios para refrendarla. Es un parlamento igualmente moderno desde otros parámetros pero actual de finales del s. V en Atenas. Se aprecia el problema de que las personas sean capaces de entenderse en una situación en la que se considera que no hay un mediador real entre las posiciones de entendimiento. Ambos hermanos solo están de acuerdo en el nombre de las cosas pero no en su significado. Se puede decir que el discurso de Eteocles es más sofisticado que el de Polinices, ya que trata de obtener una verdad ante el oyente a través de la utilización de la palabra en su ambigüedad léxica y argumental<sup>263</sup>. Su negativa de llegar a un acuerdo las basa en las siguientes razones, que suenan como excusas débiles y hechas *ad hoc*, se refiere a: las ventajas que le aporta su situación de ahora de tener el trono; el supuesto apoyo que le otorga Tebas que legitima su poder; la decisión de mantenerse firme ante una amenaza externa y que su hermano se presente con un ejército enemigo e intimide por la fuerza a todos. Pero lo cierto es que fue él quien rompió el pacto inicial con su hermano.

El corifeo reconviene a Eteocles por intentar justificar acciones aparentemente no muy nobles. Yocasta ve también faltas en el discurso de su hijo que se apoya en la ambición en vez de en la equidad en un momento tan delicado como este. Desmonta el discurso interesado, egoísta y artificioso, y se posiciona de parte del interés general de la *pólis* defendiendo la paz, criticando la guerra y preocupándose por las víctimas más débiles de toda contienda como las mujeres que son hechas esclavas (recuerda en su actitud a Hécuba en *Las Troyanas*, que vela como una madre por todos los ciudadanos y se responsabiliza de las acciones de los demás). Termina su parlamento también intentando reconducir el pensamiento necio de Polinices de poner en peligro a su propia tierra y sus habitantes, y hace un llamamiento a la sensatez para que no se recuerden equivocadamente como gloriosos, actos y personas que son puramente fatuos y estúpidos.

Después de esto Eteocles da por terminado el momento de los discursos y conmina a su hermano a abandonar el palacio quien intenta de nuevo que entre en razón para repartir con más justicia las posesiones pero no escucha esta disposición conciliadora y tampoco le permite poder ver a Edipo ni a sus hermanas, que se lo pide con encarecimiento. Se retan en una de las puertas. Yocasta advierte que sus actitudes van a favor de la maldición de su padre haciendo urgir su cumplimiento. Polinices teme que si gana la guerra sea de una

---

<sup>263</sup> Para ampliar la perspectiva de la tragedia como ambigüedad discursiva y de palabra, véase Vernant (2008: 23-44 y 103-136), obra ya referenciada y tratada en apartados anteriores, cf. *supra*, p. 171 y ss.

forma demasiado impía al matar y hacer sufrir a personas de su sangre y patria bajo la mirada de los templos y de las estatuas de los dioses que les protegen. Eteocles finaliza el *agón* recordando el porqué su hermano se llama Polinices, como si una divinidad previéndolo se lo hubiese puesto, “el de muchas querellas, disputas”, añadido o pequeño matiz etiológico eurípideo.

Primer *estásimo* (vv. 638-689).

En este *estásimo* el coro cuenta con detalle y belleza los orígenes de Tebas con el mito de Cadmo y de los *espartos*. También menciona a Épafo ascendiente de las muchachas fenicias del coro e invoca a Perséfone y Deméter para que protejan la tierra de Tebas.

Segundo episodio (vv. 690-783).

En esta parte de la tragedia se mantiene un diálogo entre Creonte y Eteocles sobre la inminencia del asalto argivo tras el fracaso del encuentro entre los hermanos. Creonte aconseja la estrategia a seguir (en esta obra está ausente del conflicto entre los hermanos y se manifiesta solo preocupado por los peligros de la contienda, así como de tener un plan adecuado para la victoria, guiando a su sobrino con su experiencia militar) y Eteocles, al contrario del héroe resolutivo y sensato que aparecía en Esquilo, actúa por impulsos e inconscientemente, y es el tío el que tiene que ir indicándole las decisiones a seguir con el ejército, que es dividirlo entre las puertas que tiene Tebas y posicionarlo con un héroe con valor y buen juicio al frente de cada grupo, para defender las siete entradas.

Pide a Creonte que se encargue de la boda de su hermana con su hijo Hemón si muere en la batalla. Aquí vemos que son novios como ocurría en la *Antígona* de Sófocles y que no ha sido devorado por la Esfinge como sucedía por lo que sabemos en la épica antigua (en *la Edipodia*, por lo que hemos visto). Esquilo no lo nombra en su obra.

Tiresias aparece por primera vez ahora en el drama, nombrándolo Eteocles pues necesitan saber, según la costumbre griega, qué auspicio para la batalla el adivino, mandará a su primo Meneceo a traerlo para que hable con él Creonte. Eteocles por su actitud crítica ante el arte adivinatorio de Tiresias y también en parte por no tener una creencia demasiado arraigada en lo divino, pide a su tío que medie con él. En los vv. 773 y ss. se expone el eje

argumental sobre el que gira la *Antígona* de Sófocles, engarzando esta obra con aquella que se compuso unos treinta años antes. Prohíbe que se dé sepultura a su hermano y que quien lo incumpla reciba como castigo la muerte aunque sea un ser querido de la familia. En Esquilo esto no lo declara Eteocles sino el Consejo del Pueblo y en Sófocles la medida es tomada por Creonte siguiendo las leyes de la ciudad. Después de esto, Eteocles invoca a Justicia y a Precaución, como divinidades tutelares, y se prepara para la lucha definitiva con su hermano.

Segundo *estásimo* (784-833).

El coro canta los atributos de Ares que acechan y ponen en peligro a la ciudad y los compara con los de Dioniso que dulcifican la vida de los mortales en vez de dañarles. La Discordia que atosiga a los Labdácidas es referida y puede interpretarse como la parte del hombre que colabora en la destrucción de la ciudad y de la familia.

En la antístrofa habla sobre el mito de Edipo, la *expositio*, la Esfinge y las nuevas disputas ocasionadas por los actos desafortunados como el incesto y los hijos que salieron de éste.

En este fragmento encontramos otra de las diferencias de Eurípides en el tratamiento del mito edípico. La Esfinge aparece descrita como un ser híbrido y enviado por Hades (debe ser que el trágico, en este caso, prefiere hacer una analogía con este dios del inframundo por la muerte que causaba en sus raptos el monstruo). Sería una doncella alada, montaraz con *cantos carentes de armonía* (probablemente por sus enigmas en verso o simplemente porque acorde a su naturaleza *daimónica* su canto sería desacompasado y tortuoso a oídos humanos) y que con sus cuadrúpedas garras se acercaba hasta las murallas tebanas, llevándose en vuelo a los ciudadanos de la ciudad. En esta versión el monstruo no intimida y asesina desde el monte Citerón o desde *Phikion*, en su habitual costumbre de estar en zonas alejadas, altas y escarpadas, sino que se acerca hasta la zona urbana o ante las murallas de Tebas para actuar<sup>264</sup>.

---

<sup>264</sup> Véase la fig. 3 del anexo iconográfico. En este *Lekythos* de figuras negras del Museo Británico, se puede apreciar a la Esfinge con las alas adosadas sentada seguramente sobre un altar, en frente de ella se encuentra Edipo, también sentado junto a una columna dórica. A la izquierda de la Esfinge, a su espalda, hay un hombre que bien puede ser Tiresias o Creonte, con la atención fija en la escena decisiva entre estos dos personajes que determinará el futuro del héroe. Parece una situación más tranquila de lo esperado pero tal vez esté motivada por el acuerdo previo a la contienda basado en el desciframiento del enigma, un pacto explícito que establecería las reglas en una situación tan delicada de vida o muerte. El monstruo se manifiesta

En el epodo describe parcialmente el otro mito de la fundación de Tebas, con la construcción de las murallas y torres de la ciudad por Anfión y Zeto. Nos habla también de los ríos que la rodean y de la fuente Dirce, importantes elementos naturales y sagrados del lugar.

Tercer episodio (834-1018).

Seguimos en el tercer episodio con la inclusión de nuevos personajes en esa característica tan de Eurípides de presentar para la trama diversos puntos de vista y una viva acción enriquecida y compleja. Aparece Tiresias, el gran adivino de Tebas y de todos sus reyes, acompañado de su hija que le sirve de lazarillo —con claros paralelismos entre Edipo y Antígona— y de Meneceo, el hijo de Creonte. Viene de Atenas tras haberla servido como adivino en una guerra que mantenía con el ejército de Eumolpo, en la que han obtenido la victoria y por ello le han hecho el regalo de una corona de oro con los despojos enemigos. Le recibe Creonte y le pregunta qué deben de hacer para ganar la batalla. En la siguiente intervención de Tiresias Eurípides da una versión de porqué Edipo maldijo a sus hijos, pero antes presenta su castigo como ejemplo para la Hélade. Comenta que después del conocimiento de las desgracias creyendo engañar o hacer olvidar a los dioses lo sucedido evitaron que siguiera en el trono y tampoco le mandaron al exilio sino que lo encerraron y lo ocultaron durante mucho tiempo propiciando el odio y las maldiciones del padre sobre los dos hijos. Termina diciendo que el resultado de la cruel guerra va a depender de si se realiza una acción o no difícil de cumplir, pero que intenta ocultar a Creonte porque le afecta directamente. Como sucede en *Edipo Rey* Tiresias rehúye contar todo lo que sabe para evitar una posible reacción negativa contra él, ya que las peticiones o las condiciones que ponen los dioses a los hombres para otorgar dones suelen ser muy dolorosas o imposibles, como sucede en este caso.

---

aparentemente más civilizado al rodearlo de un escenario con elementos urbanos como son una columna y un altar, que se interpretaría como un templo, situación que le alejaría del lugar agreste habitual en el que se sitúan las acciones de la Esfinge, acorde, en parte, a este fragmento de Eurípides que dispone el ataque de la cantora en las inmediaciones de Tebas, en sus murallas, o en el interior de la misma. No obstante, la ferocidad de la presentación en los versos contrasta con la parsimonia y quietud de la pintura, pues la crueldad de sus cuadrúpedas garras y de su vuelo con la presa humana tras la victoria que describe Eurípides, no coinciden con la necesaria presentación más calmada de un enigma como pugna en vez de una lucha física. La mínima circunspección y el sosiego del acertijo, como dijimos, sí que parece representarse en este *Lekythos*.

En el siguiente verso, que también se lo repitió a Edipo en su momento, se descubre la situación tan incómoda en la que suele moverse el adivino al tener las respuestas a las preguntas: “Ahora lo quieres, sí, pero dentro de nada no lo vas a querer”. Se refiere a conocer la verdad cuando se pregunta por ella. Las palabras de Tiresias son la fuerza infalible de la verdad, del orden divino que permanece cuando actúa y sin moverse genera las cosas, como Zeus que dirige el Destino sentado. El hombre busca, pide y exige la verdad, como Creonte, incluso de aquello que aún no ha sucedido, pero no tiene virtudes para adaptarse a su fuerza y poder, que es a la vez el poder de la divinidad, del Destino.

Creonte insiste y delante de su hijo Meneceo le dice el adivino lo que el vaticinio de los dioses pide, que es el intercambio entre la victoria cadmea y el sacrificio mortal del hijo. Creonte se niega a aceptarlo aunque esté en juego la salvación de toda la ciudad y de sus habitantes. Este es otro ejemplo en el que quiere señalar Eurípides la volubilidad de la verdad según el interés de cada uno, lo que supone, así lo interpretamos, que las circunstancias parceladas del individuo configuran la verdad que hace actuar según esta lógica interna, excluyendo el sentido real de la justicia y de la verdad como concepto puro y virtuoso, divinizados en el marco religioso griego.

Creonte suplica al anciano adivino postrándose ante sus rodillas que no diga este vaticinio a nadie, y ante la pregunta que le hace, que de dónde viene esta desgracia, Tiresias le dice, v. 930: “Correcta es tu pregunta y, ciertamente, estás provocando un debate de opiniones.” Un verso realmente moderno ante una situación tan brutal y arcaica como la que a continuación se explica, que es el sacrificio humano del hijo, lo que los dioses quieren a cambio de la victoria, ecos que nos llevan a Agamemón y a su hija Ifigenia. Posibles reminiscencias de los sacrificios humanos que se darían en la Grecia arcaica o micénica.

Al leer el detalle con el que describe el sacrificio Eurípides, nos puede hacer preguntarnos si está explicando desde algún punto de vista etiológico algún ritual que se diera en Tebas y del que él tuviera información. Nos surgen muchas preguntas como estas “¿puede ser que haya unido un *aition* al mito de Eteocles y de Polinices con base al sacrificio de Meneceo?”, “¿puede ser el papel desempeñado por el joven Meneceo un elemento inventado por Eurípides con una finalidad explicativa al mito?” Es muy interesante este fragmento literario que puede recomponer un rito real pero continuemos porque hay otras partes que resolver muy dramáticas también, como cuando le plantea a Creonte los dos destinos que tiene: el salvar a su hijo destruyendo la ciudad, o sacrificar a Meneceo

salvando a Tebas. Estaríamos aquí ante un dilema típico de los años en los que vive Eurípides entre los filósofos y artistas, la conocida libertad limitada del hombre en sus acciones. No habría libre albedrío pero sí elección dentro de los límites que impone el hado, circunscrito al orden divino<sup>265</sup>, vendría a decirnos el trágico.

Termina diciendo justamente lo que comentábamos un poco más arriba:

“Solo Febo debería recitar oráculos, porque no teme a nadie”

Los oráculos son perjudiciales para el adivino, a quien beneficia es al dios. Para sus protagonistas, el adivino y el que recibe o exige el mensaje es sobre todo un juego siniestro. El adivino es el mero canalizador de la voluntad divina, no actúa ni cancela consecuencias, solo incoa la primera acción a través de la veracidad ecuánime de su mensaje inalterable por su esencia sobrenatural, ni siquiera por su torpe o voluntaria intención mortal por defecto.

Creonte perplejo quita credibilidad ante su hijo del vaticinio por ser una verdad demasiado incómoda, tacha al adivino de mentiroso (como suele pasar en los dramas ante este tipo de augurios) y le dice a su hijo que escape fuera de la ciudad para que no le capturen y maten los tebanos. Engaña a su padre diciéndole que huirá para salvarse pero cuando desaparece de escena le dice a las fenicias del coro que su intención es dar su vida por la ciudad. A los mismos dioses que han hecho de él una víctima expiatoria por su tierra les encomienda su propia protección. La victoria de la ciudad depende de la decisión de un joven de convertirse en víctima, es una eficaz forma de tratar el tema del que hablábamos un poco más arriba, del espacio que le queda al ser humano de libertad, de decisión. Eurípides entrega a Meneceo la salvación de Tebas en base a su decisión, condicionada eso sí por una imposición divina, pero en una posibilidad dúplice de acción, hacerlo o no. La piedad del muchacho será un condicionante más, pero en este caso dentro del *êthos* del personaje, otro factor será la coyuntura del momento, aquí la destrucción de su ciudad o la pérdida de toda gloria si se actúa miserablemente, que puede presionar o alterar más o menos la decisión casi despersonalizada, ya que en esta situación la opción se reduce a menos incluso que a esa doble posibilidad que decíamos del sí o del no.

---

<sup>265</sup> Esta circunstancia aporética será analizada décadas después por Aristóteles en su obra *Ética a Nicómaco*. Hay muchos libros que tratan este tema pero se puede ampliar este concepto con algunas notas muy interesantes sobre la voluntad en el ser humano y algunos conceptos relacionados con ella en Vernant (2008:45-77, vol. I).

Termina la intervención Meneceo contando al coro sus planes de arrojarse desde las murallas sobre la guarida del dragón como decía el vaticinio de Tiresias. El joven es la víctima y el suplicante, es el don que otorgan los dioses para purificar la mancha y la traba a la expiación si se niega a ello, como una mancha por ser la víctima, como una macula o enfermedad con potencia purificante en su ambivalente razón sagrada.

Tercer *estásimo* (1019-1066).

En la estrofa el coro canta los dolores que trajo la Esfinge y las Erinias de los Labdácidas. Hay una nueva descripción del monstruo *que la lira no acompaña* y destaca por la insistencia en relatar que dejaba a la tierra cadmea sin varones, sus víctimas eran jóvenes a los que sus madres lloraban sin consuelo, transportados por los aires y devorados.

En la antístrofa cuenta la historia de Edipo desde que por una misión pítica se acercó a Tebas, resolvió el enigma, obtuvo el trono, se produjo el incesto y maldijo a sus hijos. Son sus etapas más importantes. Luego se refiere a Meneceo elogiándole por su decisión de salvar a Tebas con su sacrificio. En los versos finales el coro retrotrae la calamidad divina de los cadmeos a la propia fundación de la ciudad, cuando Atenea ayudó a Cadmo a matar al dragón de Ares, que guardaba la fuente y vivía en el lugar, como la primera vez que se derramó sangre en suelo cadmeo a golpe de piedra y empezó la calamidad tebana. Este momento sería el primero de la genealogía de Edipo en el que se cometió una grave falta y se transmitiría a las demás generaciones añadiéndose otras fallas o errores de otros héroes de la familia. El significado sería, tal vez, comprometer la figura poderosa del dios Ares como responsable primero, por venganza al ser asesinado su dragón (quizás su hijo), de la campaña argiva contra Tebas.

Cuarto episodio (vv. 1067-1283).

Aparece un mensajero con noticias de Meneceo, pero antes informa a Yocasta que sus hijos siguen vivos y las puertas de entrada a salvo. Seguidamente le cuenta que Meneceo se ha sacrificado por la ciudad matándose con una espada (al final parece que no se arrojó desde las torres aunque más adelante Creonte dirá que ha rescatado el cadáver de su hijo de los riscos del dragón). Luego describe los pormenores de lo que está sucediendo en la

guerra con los batallones, los gritos, algunas acciones heroicas y detalla las indumentarias de los héroes argivos y de sus armas y escudos. Su descripción es lacónica, menos intensa y algo convencional si la comparamos con la fuerza con la que lo hizo Esquilo décadas antes en *Los Siete*. Eso sí, no es la primera vez que nombra a los héroes contrarios, pues ya lo hizo el pedagogo con Antígona al principio de la obra.

En la descripción de los escudos no sigue las figuras y los emblemas que fijó Esquilo sino que surgen de su propia imaginación y elección simbólica. Y el nombre de las puertas tampoco coincide con Esquilo, ni quien se coloca en ellas. Por ejemplo, Polinices en *Los Siete* se sitúa en la última puerta, en la séptima que no tiene nombre, en Eurípides se coloca en la quinta y le da el nombre de Creneas, denominación que no aparece en ninguna de las puertas esquiléas como sucede con la puerta Ogigia donde se encuentra Hipomedonte.

Las puertas que nombra Esquilo son cinco: Preto, Puerta-Nueva, Onca-Atenea, Bóreas y Homoloide. Las que nombra Eurípides son: Neista, Prétide, Ogigia, Homoloide, Creneas, Electra y la última puerta, la de Adrasto, es la única que deja sin nombrar.

Tampoco describe al héroe que Eteocles puso como adversario a cada uno de los argivos (como hizo Esquilo) pero sí que relata algún episodio de la batalla y anuncia que Zeus está yendo del lado tebano haciendo que los micénicos (como también se les llama) vayan pereciendo, incluidos sus grandes héroes, hasta el punto que Adrasto cree que la batalla está perdida porque incluso Zeus se muestra hostil.

Importante es destacar que Capaneo aparece también con una *hýbris* excesiva como en *Los Siete*, retando al mismo dios supremo, acorde también con el fragmento que disponemos de la obra perdida de Esquilo de *Los Argivos* o *Las Argivas* (como comentamos en el apartado de los fragmentos destacados del autor, cf. *supra*). Reproduzco el fragmento que coincide con los versos de Eurípides cuando Zeus lo hiere con un rayo cuando ha alcanzado el alero de las almenas:

Fr. 17 Etymologicum Genuinum, s.u. *enélusia*, p. 112 Miller: *enélusia*: ágiles, y *ēlusin*: la llegada. Esquilo en *Los Argivos*: "... de Capaneo me queda/ solo lo que el rayo/ de sus miembros abrasados ha dejado".

Sigue el erudito antiguo explicando en la entrada del término: *Otros lo interpretan como "arrasados". Así entre los rétores. Pero entre los etimológicos encontré que se aplica a*



*aquellas cosas sobre las que se precipita el rayo, que también están dedicadas a Zeus y se les llama ádula, “impenetrables”, y ábata, “inaccesibles”*<sup>266</sup>.

Esto puede probar que Eurípides tenía a su disposición el drama perdido de Esquilo y que al menos en este punto pudo seguir la misma descripción para la muerte de Capaneo.

En los vv. 1200 y ss. el coro y Yocasta se alegran de que Tebas vaya ganando la guerra y que Eteocles y Polinices sigan vivos, pero la maldición de Edipo continúa sigue activa, pero en esta ocasión también en Creonte y su estirpe con el suicidio de Meneceo. Yocasta en su intervención menciona junto a los dioses una fuerza tan importante como el azar como los causantes últimos de lo favorable, siempre es un elemento euripideo decisivo al margen de los dioses que introduce en los parlamentos de la heroína, como un personaje piadoso a la vez que prudente, con cierto rasgo *racionalmente* sensato, podríamos decir, cercano a la versión más crítica de Eurípides<sup>267</sup>.

Yocasta insiste al mensajero, que es el escudero de Eteocles, que le siga contando más noticias de la guerra y de sus hijos, finalmente confiesa a la madre que los dos hermanos están a punto de enfrentarse en un duelo singular y que si tiene algún remedio para que no lo hagan, algunas palabras persuasivas o algún método no usado hasta el momento es ahora cuando debería de emplearlo, incluidos los encantamientos o filtros mágicos<sup>268</sup>. Pero todos conocen la maldición de Edipo y temen que sea inútil y que el fin de los dos haya llegado, de ahí que no quisiera seguir informando a Yocasta de lo que estaba sucediendo hasta que fue instado.

La madre llama a su hija Antígona y salen corriendo hacia donde están Eteocles y Polinices en el campo de batalla con el único plan que puede ser más efectivo que la magia o la *peithô*, las súplicas, entrometiendo la religiosidad de los hermanos en su disputa y haciendo que los dioses, si tienen alguna motivación o interés divino añadido a la maldición, la dispongan ahora como la única posibilidad salvadora a través de otra actuación extraordinaria, aunque sea desgraciada pero no mortal. Luego Yocasta anticipa

---

<sup>266</sup> Cf. Lucas de Dios (2008: 214-215).

<sup>267</sup> El profesor Rodríguez Adrados (1962:34) en este sentido nos dice que *el poeta a veces duda sobre la justicia del gobierno divino según el mito lo expresa*. De ahí, pienso, que en ocasiones busque en otras potencias, como el azar, las causas de los sucesos o incorporé componentes alternativos, también incomprensibles, para en unas ocasiones exculpar a los dioses lo que acontece de negativo o en otras, tener una opción articulada que constituya un proceso afirmativo de una nueva equidad, cosa que buscó en el hombre y en otros tipos de religiosidad que pudiera superar la convencional.

<sup>268</sup> Los recursos mágicos suelen estar asociados a las mujeres en el mundo trágico de Eurípides. Medea es paradigmática en este sentido.

lo que va a suceder, si ellos mueren, dice, que ella yacerá también hoy encima de sus cadáveres.

Cuarto *Estásimo* (1284-1307).

En la estrofa el coro canta su funesto presentimiento, siente más de lo que sabe pero difícilmente en estos casos las palabras corales fallan en sus pronósticos.

En la antístrofa sin significados ocultos entonan los peores presagios para los hermanos, la sangre ya ha nublado las mentes de Eteocles y Polinices, el coro presenta la victoria de las Erinias que ya han llegado para ver hoy su efectiva labor terminada. El estatus religioso del coro conoce ya lo que ocurrirá en breves momentos, su servicio fúnebre a los muertos enlaza con la segura presencia de las horrendas diosas, la epifanía es evidente en el instante sanguinario preciso en el que está ocurriendo este proceso previo a sus muertes.

Quinto Episodio (1308-1736).

Aparece Creonte en este episodio con el cadáver de su hijo que ha recogido de los riscos del dragón y le pide a Yocasta (no está en escena sino en el campo de batalla, realmente está hablando con el corifeo) que le haga el ritual de purificación y le amortaje debidamente según los honores a los muertos. Peticón para cumplir con la obligación que los vivos tienen con ellos, dice Creonte v. 1320-1321:

“Pues es preciso que quien no ha muerto dé culto al dios subterráneo rindiendo los debidos honores a los muertos”.

Este cumplimiento contrasta con la sepultura que negará a Polinices.

El mensajero procedente de la batalla entra informando que los hermanos han muerto. Creonte grita que el Destino ya se ha cumplido en la Casa de Edipo. En este momento el mensajero informa que Yocasta también ha muerto junto a sus hijos y continúa exponiendo con detalle todo lo que ha ocurrido. Creonte extenuado asume que la maldición de Edipo se ha cumplido totalmente. El mensajero explica cómo fue el combate destacando que cuando Eteocles creía que había matado a Polinices, codiciosamente arrojó la espada para hacerse con los despojos de su hermano que estaba herido y éste le clavó la suya en el hígado, y

ambos cayeron muertos en el polvo uno al lado del otro. El corifeo asustado grita que la maldición de Edipo la ha consumado un dios pues ha sucedido tal y como él la pronunció. Continúa diciendo que en el momento que estaban muriendo llegó Yocasta y gimiendo los abrazaba a los dos. Eteocles que ya no podía hablar miraba a su madre con amor mientras que Polinices decía a su madre y a su hermana Antígona que le dieran sepultura, después ambos murieron a la vez. Es en ese momento cuando Yocasta coge una de las espadas que estaba caída en el suelo por el combate y se la clava en la garganta suicidándose<sup>269</sup> por el dolor que soportaba, cayendo encima de sus dos hijos. Con la confusión generada el ejército tebano atacó al argivo consiguiendo la victoria mientras otros pocos huían lejos de estas tierras.

Antígona una vez que la contienda se había calmado recuperaba los cadáveres para introducirlos en la ciudad y poder darles el enterramiento apropiado. Aquí vemos como es habitual la idea recurrente en la heroína de dar cumplida cuenta de los honores a los muertos. Sale el mensajero y entra Antígona con el cortejo fúnebre. Es ahora cuando Antígona hace su bella monodia (vv. 1485-1538). Lleva el cadáver de sus hermanos y el de su madre después del cumplimiento de las maldiciones haciendo hincapié en el momento de no retorno, cuando Edipo descifró el enigma de la Esfinge. Se llama a sí misma *bacante de los muertos*, por el delirio que le ha causado la situación y la vinculación que tiene con el deber al muerto como familiar y por el entendimiento especial que demuestra hacia ellos en su nuevo estatus de ser del inframundo diferente al vivo. Antígona conoce estas distinciones que parecen pasar desapercibidas entre los demás héroes y heroínas, —sobre todo de aquel gobernador o tirano que negará su entierro (Creonte) —, al menos en su importante medida, no solo por el temor que producen sino también por los derechos que adquieren en su nueva esencia. De ahí el que considere al muerto como entidad aparte del vivo, sin que le definan los actos previos a su nueva e indefinida condición (aunque haya cometido agravios graves, como Polinices al luchar contra su tierra). Lo que le identifica ahora es su cualidad sagrada vinculada al más allá, al territorio del Hades, y su necesaria asimilación al marco divino como ser inaprensible a lo humano y sin potencia activa mortal gobernado por lo trascendente, equiparado en menor escala a lo sobrenatural. Este ámbito se especifica en la tradición de creencias de las que esos mismos héroes surgen y el mundo griego entiende al ser representado o expuesto en sociedad o en sus propias referencias culturales. Este temor al muerto se convierte en reverencia en el caso de los

---

<sup>269</sup> Cf. *supra*, n. 69. La espada como elemento del suicida.

héroes, haciendo de su culto un medio conciliador y camino de súplica desde una nueva ara salmódica con lo divino, añadiendo el factor benéfico para su entorno ubicando en su tumba el culto que solapa el terror al muerto y su esfera con el poder heroico semidivino.

Y por este motivo, el muerto se considera irresponsable de lo hecho por el vivo (cuando estuvo vivo) pero con unos derechos que amparan lo divino que no puede quebrantar el hombre que no comprende la transición religiosa a la muerte. La arrogancia del tirano es prueba necesaria de esa ignorancia de la otra esfera, al renunciar a los deberes sagrados con la ceguera que conlleva la ilusión del poder como antídoto (*phármakon*)<sup>270</sup> de lo indefinido. Sólo aquel que rechaza esa fuerza *de facto* puede traspasar lo ilusorio y razonar según los umbrales de dos escenarios opuestos pero no excluyentes, como hace Antígona.

Después de sus palabras que dilatan los significados de los diferentes estados del hombre, difícilmente averiguables sin una especial sensibilidad, sobre los tránsitos religiosos que le esperan, como posee la heroína— con ciertas habilidades de *psicopompo* en la frontera de los vivos—, llama a su viejo padre para que comparta el terrible momento de su cumplida maldición y de sus otras consecuencias, y también para que pueda despedirse de su amada mujer/madre. Aparece Edipo lento y cansado preguntándose por los lamentos inconsolables de su hija y ésta le explica lo sucedido, la muerte de sus hijos frente a las puertas Electras, *la libación criminal de sangre* (v. 1575) en la que han muerto y el suicidio de Yocasta. En esta confusión de sentimientos en los que Edipo y Antígona se encuentran hace su aparición Creonte intemperante y ladino aprovechando la situación para exponer sus decisiones. Él se quedará con el reino cedido por Eteocles, Antígona deberá casarse con Hemón (como le había dicho aquél) y Edipo debe abandonar definitivamente Tebas porque es la mancilla de esta tierra y provoca la desgracia con su *daímon* vengador según dice que ha dicho Tiresias.

Interviene Edipo (vv. 1595 y ss.) con lamentaciones y expone todas sus desgracias echando la culpa de ellas a los dioses por ser tan dolorosas y estúpidas para poder él mismo habérselas hecho. Acepta la imposición y con su orgullo característico se niega a implorarle perdón o auxilio. Creonte seguidamente hace la proclama de dejar insepulto el cadáver de Polinices y ordena entrar a palacio a Antígona. Utiliza las supuestas órdenes de Eteocles para reordenar, con él como rey, los posibles estorbos que impidan o dificulten

---

<sup>270</sup> Como antídoto o medicina no como víctima propiciatoria o chivo expiatorio. Para este significado y otros distintos de la palabra, véase Laín Entralgo (1987: 326-339). Eurípides suele utilizar este término en su sentido mágico pero como recurso para hechizar, véase *Alceste*, 962 y ss. (*op. cit.*, 326).

sus deseos al gobernar. Antígona en esta parte del *agón* con su tío le recrimina sus actos impíos y criminales. Le recuerda que “está decretado: no someter a ultrajes a los cadáveres” (v. 1665). Vemos cómo las dos posturas que se enfrentan son las mismas que en la *Antígona* de Sófocles. Cuando dice Creonte, “Te estás esforzando en vano, pues no va a tener éxito” en verter polvo sobre él en un simbólico gesto de enterramiento, el espectador sabe que sí, la obra de Sófocles es mucho anterior, es una gran ironía trágica la que hace Eurípides, que trasciende años y obras de sus rivales (compañeros) de tragedias.

Antígona rechaza el matrimonio amenazando matar a Hemón si Creonte le obliga a casarse con él, como una hija de Dánao (guiño a *Las Suplicantes* de Esquilo). El nuevo autoproclamado rey abandona la escena perplejo.

Están Edipo, su hija y el coro. Derrotado y cansado pide a su hija que se quede en Tebas para tener una vida sin problemas pero Antígona se niega porque quiere acompañar a su padre al destierro y cuidarle. Le requiere a que vuelva a tener el ánimo del héroe que descifraba enigmas, del que no se rinde. Edipo le pide que le acerque a su mujer para poder tocarla por última vez y su hija así lo hace, compartiendo entre ellos sus más íntimos sentimientos en unos versos líricos bellísimos:

“Edipo. —Ahora guíame hasta ella para poder tocarla.

Antígona. — ¡Velay! Palpa con tus manos a esta anciana tan querida.

Edipo. — ¡Oh, madre! ¡Oh esposa desdichadísima!”.

Emocionados momentos que continuarán al acercarse también a sus hijos muertos tocando sus rostros con la ayuda de su hija<sup>271</sup>.

Antígona se acerca a su amado hermano Polinices y llora por él. Edipo le dice que solo queda para que el oráculo de Loxias (Apolo) se cumpla del todo que muera en Atenas, en Colono. Este es uno de los motivos por los que se ha debatido la autenticidad o no de estos

---

<sup>271</sup> Véase la fig. 6 del anexo iconográfico. En este fragmento cerámico con una inscripción en la parte superior en griego que hace referencia a algunos versos de la obra, tenemos a un Edipo agachado, viejo y barbudo, envuelto en un *himatión* con la mano extendida probablemente hacia su mujer (v. 1693) para palpar su cuerpo yacente sobre sus hijos también muertos. La casualidad ha hecho que se conserve este emocionante gesto edípico que humaniza los últimos momentos de su maldición consumada, el fin de la caída de su familia. Alrededor se pueden apreciar partes de dos escudos que podrían ser los de Eteocles y Polinices, o los de otros guerreros esparcidos por el campo de batalla, donde se situaría la escena artística en relación con la obra.

últimos versos, al aparecer una información demasiado evidente sobre la que partiría unos pocos años después el último Edipo de Sófocles. Si las fechas que seguimos en ambas obras son correctas o se aproximan a ser auténticas, habría que plantearse si Sófocles inició su obra en el momento en donde lo dejó Eurípides o si por el contrario la originalidad del colonense es válida y en la pieza eurípidea habrían añadido algunas partes finales, incluidos estos versos para adaptarlo al argumento sofocleo como autor canónico de Edipo. No olvidemos que esta tragedia de Eurípides es una de las más extensas de las que tenemos conservadas<sup>272</sup>(junto con, curiosamente, *Edipo en Colono*), lo que podría añadir algún argumento a la posición de que se hubiera añadido alguna parte<sup>273</sup>.

Acabándose la pieza padre e hija empiezan a andar hacia el destierro mientras Edipo se queja de su mala fortuna y de las desgracias que tiene que soportar desde antiguo. Antígona le replica y creo entender que afirma que los dioses no se preocupan por los asuntos humanos, v. 1726: “¡No ve la Justicia a los malvados, ni castiga la necedad de los mortales! Puede ser una posible explicación de Eurípides a las desgracias humanas. No serían causadas por dioses u oráculos sino por maldades y necesidades humanas. Declaración de alcance ilustrado, es frecuente encontrar en sus obras alusiones de este tipo, menos teológicas y más morales con un componente racional.

Edipo insiste en haber descifrado el enigma, es uno de los elementos religiosos más importantes del personaje en Eurípides. Recuerda esa lucha con la Esfinge, esa victoria que cree haber tenido cuando otros personajes han dejado claro que ahí empezó su verdadera desgracia<sup>274</sup>, con el premio del triunfo. Puede ser que se precipitara el monstruo no por la derrota sino por haber cumplido con su canto el enigma personal de Edipo en esos criterios ordinarios antes de convertirse en *daímon* (*δαίμων*). Su Destino se cierra cuando la mortal Esfinge reconoce al ser que será heroizado sin que pueda arrastrarlo al más allá que domina.

Antígona muestra la intención de enterrar a Polinices y recuerda cuando estuvo como bacante en el cortejo de Sémele vestida con la cadmea piel de cervatillo como ofrecimiento a los dioses, a Dioniso. Duda de que las divinidades escuchen sus peticiones. Por su parte

---

<sup>272</sup> Cf. Murray (1949:98). Véase también García Gual (2006:225-226).

<sup>273</sup> El que formara parte esta tragedia de la llamada *Tríada bizantina*, “tan leída y comentada en Bizancio” (cf. López Férez, 2008:373), junto a *Hécuba* y *Orestes*, no tranquiliza en el sentido de que se salvaguardara tal y como salió de la primera composición del trágico para ser representada. Véase también, Lesky (1985:422).

<sup>274</sup> Antígona lo afirma (vv. 1485 y ss.) en el fragmento en el que transportaba los cadáveres de su madre y sus hermanos. El coro también lo menciona, v. *gr.*, el tercer *estásimo*.

Edipo se vanagloria, de nuevo, del triunfo contra la Esfinge y acepta todas las calamidades impuestas por los dioses, como mortal que es, mientras se marchan. La obra se cierra con la despedida anapéstica del coro.

Hemos visto que en la obra de Eurípides no se ha escatimado ninguno de los antecedentes de los Labdácidas para presentar una tragedia lo más completa posible sobre este tema mítico. La acción que precede todas las demás consecuencias sobre la que se van añadiendo otras dificultades y desgracias es la maldición de Layo (la que le profirió Pélope), que soporta toda la familia. A su vez, la maldición de Edipo sobre sus hijos con la fría ejecución de las Erinias sostiene también la trama ante la inflexible actitud del héroe. La Esfinge como elemento que relaciona la culpa heredada con la consecución de Edipo de sus propios errores de parricidio y de incesto, adquiere igualmente una importancia mayúscula en el desarrollo hasta su término del componente maldito y religioso. Como buen representante de la dicotomía del orden del mundo entre lo efímero, lo mortal y lo eterno determinado por lo divino, Edipo conserva esa configuración en un desarrollo y desenlace propios de lo heroico hacia un destino a todas luces privilegiado, polivalente por su ajuste a las acciones de una vida humana ejemplarizante y patética y una asimilación compleja de su destino sobrenatural, que se *re-actualiza* o *re-dimensiona* según los grados que vaya alcanzando en cada respuesta superadora e inesperada ante las aporías heroicas.

Edipo termina el drama de Eurípides escapando a un exilio con una familia destruida, ha presenciado la caída de sus miembros y ha colaborado no poco en ello. Ciego, viejo, miserable y aun dependiente de los dioses para continuar hacia el último paso infausto en Colono. Hemos visto a Yocasta viva al comienzo de la pieza cómo consigue despedirse de sus hijos antes de morir. Yocasta sigue asumiendo su papel de preservadora del amor en la familia y de los deberes para con todos en una entrega piadosa y fraternal. Los hermanos asumen protagonismos distintos que en la obra esquiléa, siendo Polinices aquí el que más ventura obtiene en cuanto a la comprensión de su papel desesperado y traicionado, sin embargo, Eteocles pierde la aureola de héroe comedido y noble, resurgiendo en la pieza con un carácter egoísta y beligerante. Creonte que no aparece en la obra esquiléa en Eurípides tiene una faz torva, tiránica y codiciosa si la comparamos con su figura en el *Edipo* de Sófocles, que se presenta más noble y responsable de sus acciones.

Como vemos muchos son los personajes que hace circular por su drama Eurípides con los que provoca la sensación, a pesar de ser una sola obra, de que estemos ante un mosaico de temas y protagonistas que cambian dependiendo del momento de la pieza sobre un fondo indiscutiblemente edípico. Otros personajes del mito no tienen cabida en ese numeroso elenco como Ismene, otros adquieren un protagonismo inusitado como Meneceo y, por ejemplo, alguno como Tiresias mantiene un papel destacado por el elemento que introduce en el drama pero con la brevedad acostumbrada, conservando su perfil áspero e individualista dentro de una correcta actuación en la advertencia que favorece a todos, llevada a cabo por su cualidad adivinatoria o como diría García Gual (2006:229) de agorero de desgracias.

### 5.3.3. El *Edipo* perdido de Eurípides.

En el estudio de la obra hemos mencionado también la existencia de unos fragmentos de la pieza perdida de Eurípides llamada *Edipo* que hemos contrastado parcialmente en las páginas anteriores, no obstante, vamos a hablar un poco más de unos detalles que pueden ser relevantes para nuestro trabajo. Los fragmentos (casi todos de tradición indirecta) que tenemos son: al margen de los cinco frs. 541 *Kn*; y del *POxy*. 2459<sup>275</sup>, los demás provienen de Estobeo pero al ser de naturaleza gnómica no desarrollan la acción, por lo que la información es incompleta en cuanto a la trama<sup>276</sup>.

El *Edipo* euripideo debemos situarlo al final de su periodo creativo por la presencia de tetrámetros trocaicos en el fr. 8<sup>277</sup>, T.B.L. Webster la sitúa entre el 408-406 a.C. probablemente en el palacio de Tebas y donde aparecerían, como es habitual en Eurípides, una variedad de personajes, aunque solo hay consenso general con Creonte, Edipo, Yocasta, Peribea y el mensajero. La propuesta para el coro es que estaría integrado por tebanos<sup>278</sup>. Otros autores como I.A. Hartung proponen un coro de corintias que acompañarían a Peribea a Tebas, pero no parece muy plausible, porque obligaría a que este personaje iniciase el prólogo, como apunta Van Looy<sup>279</sup>, en una ciudad que no es la suya.

---

<sup>275</sup> *Papiro de Oxirrinco* 2459, publicado por E. Turner, *The Oxyrinchus papyri*, 27, Londres. 1962, pp. 81-86.

<sup>276</sup> Cf. F. Jouan, H. van Looy (2019:429-430).

<sup>277</sup> Cf., *op. cit.*, (2019:435-436). Véase también Lesky (1985:422).

<sup>278</sup> Sugerencia de F.G. Welcker (F. Jouan, H. van Looy, 2019:436).

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 436



De los pocos fragmentos, veintidós<sup>280</sup>, podemos interpretar que Edipo se quedaba ciego, pero en este caso no por sus manos como en *Edipo Rey* o en *Las Fenicias*, del mismo Eurípides, sino que eran los siervos del rey Layo quienes le quitarían los ojos tras una emboscada al saber que él había matado a su señor. Este importante detalle lo encontramos en el fr. 5 de Jouan-Van Looy<sup>281</sup> con la supuesta intervención del mensajero. Al mencionar en el fragmento a Edipo como hijo de Pólipo, podemos entender que todavía estos hombres ignoraban toda la verdad, es decir, que Layo era su padre, y posiblemente por esto arremetieran contra Edipo con esa violencia.

En el fr. 1<sup>282</sup> tenemos que Layo no respetó la voluntad de Apolo, de Febo, y engendró un hijo, Edipo. Si esto fuera así podríamos determinar que la advertencia del dios a través de su oráculo también tendría mucho que decir en el destino de Edipo y de su familia en la obra, cometiéndose el parricidio como consecuencia del error, en este caso voluntario, de Layo. El oráculo nunca miente y siempre se cumple, como hemos aprendido.

En el fr. 8<sup>283</sup> atribuido a Yocasta, la reina está satisfecha por saber comportarse como una mujer leal y atenta junto a su marido Edipo (parece que aún no sabe que es su hijo por lo que no puede mostrar en el fragmento sentimientos filiales), a pesar de su vida lamentable, compartiendo el dolor juntos. Puede que ignore todas las verdades que rodean a Edipo, pero quizá supiera que mató a Layo (no es seguro) y que ya Edipo haya sido cegado por los siervos de Layo, pero sin que haya ocurrido la *anagnórisis* total.

Esta tortuosa venganza de sacarle los ojos puede que hubiera sido instigada por Creonte según nos dice Guidorizzi<sup>284</sup>, tesis refrendada por una escena pintada en una urna etrusca de Volterra<sup>285</sup> que representa a Edipo, sin duda, en el momento de la tortura, y que podría estar inspirada en la obra eurípidea. Aparecen unos hombres que le sujetan, uno más a la izquierda que observa atento, tal vez Creonte, y a la derecha una mujer asustada, que sería Yocasta con unos niños pequeños, “¿sus hijos?”. Esta interpretación de la urna nos puede llevar o no al texto de Eurípides, o a otra obra diferente de todas las que se hacían sobre Edipo en el siglo V a.C. y IV a.C. de autores desconocidos o de otros trágicos de los que

---

<sup>280</sup> En la edición de F. Jouan, H. van Looy (2019). En la de Nauck ya disponíamos de diecisiete fragmentos atribuidos (o seguros) y algunos otros incluidos entre los inciertos (o dudosos) del autor como el fr. 8 de la edición de F. Jouan, H. van Looy (Nauck, *Eur. Fr.* 540-557).

<sup>281</sup> Fr. 541 Nauck = 5 Jouan- Van Looy.

<sup>282</sup> Fr. 1 Jouan- Van Looy.

<sup>283</sup> Fr. 909 Nauck = 8 Jouan- Van Looy.

<sup>284</sup> Cf. Guidorizzi (2008: 70-72).

<sup>285</sup> Museo Etrusco, Firenze 538 (Guidorizzi, 2008:70). Véase también F. Jouan, H. van Looy (2019: 437-438).

poseemos casi únicamente sus títulos, y entre ellos aparecen algunos dedicados a nuestro personaje pero poco más, como veremos en unos momentos. En la urna que analizamos el dato de los niños nos hace plantearnos si son los hijos de Edipo y Yocasta, si esto fuera así el complot o la tortura a Edipo que aparece en la escena se daría siendo ya rey, habiendo pasado años de su reinado y que por motivos ignorados resultaría conocida la noticia de que él mató a Layo, y Creonte aprovecharía para dar un paso más hacia el trono, como en *Las Fenicias* hace autoproclamándose rey al morir Eteocles y Polinices.

Propongo otra conjetura basada en que Peribea, que aparece en la acción trágica del *Edipo*, trajese al héroe la noticia de la muerte de Pólipo y por alguna vicisitud desvelase sin querer en el encuentro palacial con otros personajes cercanos como Creonte (quizás sin la presencia de Yocasta) alguna información relativa a Layo (que podría proceder del carro de éste, el cual fue entregado por Edipo en su día a Pólipo al matar a su padre, por ejemplo) y que produjese la identificación de Edipo como asesino pero no como hijo, de momento, del viejo rey. Más tarde vendría la *anagnórisis* completa con las secuencias del incesto y el desvelamiento de las verdades en la reconstrucción verídica de los hechos, tal vez con Peribea también como responsable.

En la urna parece apreciarse en el lado izquierdo donde se encuentra Creonte una mujer sentada y asistida por un muchacho (“¿sirviente?”), pienso que puede ser Peribea de invitada en Tebas que propició sin saberlo la *anagnórisis* de Edipo al llevar la noticia de la muerte de Pólipo. Esta heroína tenía que tener un papel más destacado del que nosotros le hemos dado en general y por lo que parece lo pudo adquirir en esta obra. Pienso que si Eurípides la llevó al centro del dilema edípico, a Tebas, debió de ser porque el golpe de efecto iba a ser deslumbrante, y este puede ser una de las peripecias trágicas que quiso mostrar el autor con su *páthos* acostumbrado, el cegamiento, la tortura y la transición a un destino infausto de Edipo ante los ojos de sus dos madres.

Con respecto al texto fragmentario de *Edipo* en concreto H. van Looy (2019:443) y T.B.L. Webster sostienen (estamos de acuerdo como hemos dicho con los detalles expuestos antes, véase también lo expuesto por nosotros anteriormente sobre Peribea, *v. gr., supra*, n. 252) que Peribea llega a Tebas para informar a Edipo de la muerte de su padre Pólipo, sería la persona que le revelaría quién es realmente y cómo había sido recogido y criado.

También apreciamos que en el *Edipo* nuestro héroe no tiene esa capacidad tempestuosa para buscar la verdad y esa ínclita inercia de enfrentarse a las situaciones más difíciles y

arriesgadas, que es donde se desarrolla la cualidad de lo heroico, por lo que *la fuerza impulsora no fue la energía inquisitiva de Edipo, sino en parte el azar y en parte los celos (φθόνος) de Creonte*<sup>286</sup>.

Con respecto a Yocasta no se sabe, a pesar de los argumentos expuestos pues toda reconstrucción en estos casos es atrevida, si se suicida en la pieza o conoce la verdad finalmente de Edipo, ni se conoce realmente cómo se rebela esta realidad y si hay un fuerte enfrentamiento entre Creonte y Edipo<sup>287</sup> que acabó en la tortura o es una excusa posterior después de conocerse otros detalles importantes. Hay muchas preguntas aun sin contestar.

Para terminar con el *Edipo* de Eurípides quiero decir que en el *Papiro de Oxirrinco* 2459 se ofrece una descripción del manto jaspeado de la Esfinge que tendría una importante presencia en la tragedia, como así lo hemos visto en *Las Fenicias* con la multitud de referencias que se hacen de ella a lo largo de toda la pieza, hasta el punto de convertirse en un eslabón irrenunciable de la ambigüedad trágica en el que Edipo cree triunfar y solo está ejecutando, más rápido, el hado con el desciframiento del enigma<sup>288</sup>.

La descripción euripidea del monstruo estaría hecha tal vez por el mensajero o por alguien que hubiera presenciado la belleza cruel de la Esfinge, lo que hace suponer que lo hizo cuando Edipo se enfrentó a ella, viendo la escena, o en algún otro momento que pudiera atacar a algún muchacho y él salir con vida. Recordemos que en *Las Fenicias* el coro canta en el segundo *estásimo* que se acercaba hasta las murallas de la ciudad para cometer sus raptos.

De Eurípides también tenemos una tragedia sobre Crisipo, con su mismo nombre, que se representaba junto a *Enómao* y *Las Fenicias*<sup>289</sup> hoy perdida también, de la que nos quedan solo unos fragmentos y es tenida como la más antigua fuente conocida de este motivo mítico (hay otros autores que defienden que podría haber sido Esquilo el primero en utilizarlo en su *Layo*, cf. *supra*, pp. 49-50). En este tipo de obra se ponía el énfasis en las

---

<sup>286</sup> Esta es la opinión de T.B.L. Webster (*The Tragedies of Euripides*, 1967: 246) que sigue el libro de F. Jouan y H. van Looy (2019:440). El azar que menciona Webster que dice que es la fuerza motivadora del drama en el Edipo euripideo junto con los celos de Creonte, aparece repetidamente en *Las Fenicias*, v. gr., en el verso 64 por boca de Yocasta.

<sup>287</sup> Cf. F. Jouan y H. van Looy (2019:443-444).

<sup>288</sup> Esta interpretación nos lleva hasta el final del trabajo con el poema de Cavafis, *Edipo*, que será analizado en su apartado. El poeta alejandrino veremos cómo anuncia un papel de la Esfinge fundamental en la falsa victoria de Edipo, pero con el tratamiento tan personal que daba a sus composiciones sobre todo apreciado en la última estrofa.

<sup>289</sup> Cf. Lesky (1985: 401 y 421).

maldiciones heredadas por actos impíos de ascendientes, como la que Layo comete con Crisipo con su rapto y actos *contra naturam*, con la consiguiente maldición de Pélope, su padre, y eran muy utilizadas como contenido dramático por su impresión de desdicha hacia lo humano, su perdición por *áte*, o su error habitual (*hamartía*) por desobediencia o desmesura y por la actuación de los poderosos dioses como Apolo o Zeus, que se encargan del seguimiento del castigo para que sea efectuado.

#### 5.3.4. Breve información de los fragmentos de los trágicos menores sobre Edipo.

A lo largo del trabajo hemos podido analizar obras completas referidas al mito de Edipo y de los Labdácidas, como sucede con las tragedias de Sófocles, otras veces hemos analizado informaciones que se incluían en otras obras que versaban sobre otros contenidos, incluso compuestas en un género distinto, pero que incluían datos o referencias antiguas del mito que nos eran muy útiles para nuestros propósitos, como ocurre con la épica de Homero o de Hesíodo. Hemos tenido la fortuna también de disponer en el género lírico de algunos textos valiosos con referencias a nuestra temática, aunque su peculiar estilo integre el contenido expresado con su finalidad poética de manera especial, más preocupado por un lirismo personal y potente, descuidando de algún modo lo narrativo al reducir el número los datos pero con aportaciones ineludibles, este es el caso, por ejemplo, de la lírica pindárica.

Pero hay también documentos que se relacionan con nuestro mito gracias a fragmentos trágicos, como son las obras incompletas de la trilogía esquílea, *Layo y Edipo*, o del drama satírico, también de Esquilo y perteneciente a este conjunto, *La Esfinge* (ya analizados en el trabajo) y en una medida mínima alguna información obtenida de los trágicos menores, casi testimonial, por lo poco conservado. A este respecto encontramos algunas tragedias con el nombre de Edipo como título en algunos autores, a saber: Meleto<sup>290</sup>, Aqueo, Filocles, Jenocles<sup>291</sup> y Nicómaco, en el s. V a.C.; en el s. IV a.C. Carciano, Teodectas, Timocles y Diógenes de Sínope (el filósofo cínico): y en el s. III a.C.

---

<sup>290</sup> El profesor Lucas de Dios nos informa que *Meleto, el acusador de Sócrates, en los primeros diez años del s. IV compuso una serie ligada, una Edipodia*, raro para esa época que debió de tener un estrecho paralelismo con la versión esquílea. De este tema mítico surgieron muchos otros *Edipos* sueltos. Cf. Lucas de Dios (1990:37-49). *La tragedia griega perdida. Una valoración de conjunto*. Epos: Revista de Filología. Nº 6.

<sup>291</sup> Hizo un Edipo en el 415 a.C. que obtuvo el primer puesto frente a Eurípides que se presentaba con *Las Troyanas* (*op. cit.*, p. 44).

Licofrón<sup>292</sup> y Nicómaco de la Alejandría troyana. Se han preservado en un estado muy incompleto y en el mejor de los casos el fragmento es muy pequeño o simplemente es mencionado en un catálogo, léxico o enciclopedia bizantina como la *Suda*. Por ejemplo, de Aqueo<sup>293</sup> disponemos de las palabras ἀκάθαρτον y ἐκλωτίζεται referidas a su *Edipo*.

También disponemos de alguna mínima información, igualmente con un nivel de conservación muy bajo, del filósofo cínico Diógenes, que nombramos antes, al que Snell le concede cuatro testimonios, dos fragmentos de tragedias dudosas (cinco versos en total), y otros cinco fragmentos dudosos con veintidós versos<sup>294</sup>. Pero lo interesante para nosotros es que Diógenes Laercio (VI, 80) le atribuía siete tragedias, entre ellas un *Crisipo* y un *Edipo*. El profesor Lucas de Dios (1990:44) nos confirma que a través de Filodemo (s. I a.C.) sabemos que en su *Edipo* defendía la antisocial tesis del parricidio y del incesto. Otros autores discrepaban en la autoría de las tragedias como Juliano en el s. IV d.C. que introducía la posibilidad de que fueran del discípulo de Diógenes llamado Filisco.

Como se aprecia es difícil confirmar la autoría de fragmentos o testimonios tan reducidos y normalmente obtenemos algunos versos desvinculados del argumento de la obra o incluso del autor que las compuso, complicando mucho la labor interpretativa. Del gran número de autores trágicos que sabemos que escribieron y representaron desde el inicio del género (gracias a eruditos como Snell con sus *Fragmenta* que hacen una labor ímproba de recopilación y análisis o a la clásica *Tragicorum Graecorum Fragmenta* de Nauck), que en cifras apabulla superando los doscientos encuadrados históricamente pero todo apunta a que serían más<sup>295</sup>, solo de los tres grandes trágicos nos han quedado obras completas, si no fallamos en su verdadera autoría claro, como sucede con *Prometeo Encadenado* atribuido a Esquilo o con *Reso* que a pesar de ser atribuido a Eurípides aún existen dudas sobre ello<sup>296</sup>. No obstante, como hemos visto en el estudio, también disponemos de algunos fragmentos de los tres trágicos que nos dan pistas sobre las distintas perspectivas míticas, ideológicas y de composición de cada autor. De Sófocles tenemos algún pequeño testimonio, escolio o fragmento que se refieren a alguna de sus obras perdidas con algún dato de contenido cercano al mito de Edipo y de los Labdácidas, por ejemplo: *Anfiarao*,

---

<sup>292</sup> Autor que escribió además de dos *Edipos*, un *Layo* y un *Crisipo* por lo que sabemos.

<sup>293</sup> Frs. Achaei 30- 31 (Nauck) = 20 F 30-31 Sn.

<sup>294</sup> Cf. Vinagre, M.A. (2001). *Tragedia griega del siglo IV a.C. y tragedia helenística*. Habis 32, pp. 81-95.

<sup>295</sup> Cf. Lucas de Dios (1990). *La tragedia griega perdida. Una valoración de conjunto*. Epos: Revista de Filología. Nº 6, pp. 37-49.

<sup>296</sup> El profesor Lucas de Dios considera que la autoría de *Reso* es desconocida y no atribuible a Eurípides, sino a algún autor del s. IV (*op. cit.*, p.43).

*Alcmeón, los Epígonos o Erífila*<sup>297</sup>. Pero es claro que toda la información preponderante relativa al mayor grado de religiosidad en Edipo, se puede extraer de las tragedias *Edipo Rey* y *Edipo en Colono* que hemos analizado con mucho pormenor a lo largo de los apartados dedicados con exclusividad al autor, y en el contraste con las demás obras y poetas. Sus composiciones han sido clave y causa principal en las tesis que se han expuesto.

---

<sup>297</sup> Para ampliar la información y las posibles interpretaciones de estos mínimos restos trágicos de Sófocles véase Lucas de Dios, *Fragmentos*. Editorial Gredos. 1983.

## 6. Pervivencia de Edipo y de la sacralidad griega antigua en la obra de Cavafis

### 6.1. Introducción.

Llegamos al mundo moderno con Cavafis y con él, a la Grecia moderna, que influía aun desde Alejandría con su cultura más allá del Mediterráneo, compartiendo con Atenas las glorias de un pasado a punto de desaparecer pero que insistían en su pervivencia. La ciudad alejandrina persistía dentro de su decadencia griega pero con agitada modernidad, y Atenas resurgía en su cultura con el desafío polémico de establecer un tipo concreto de lengua pero dentro de su poco vigoroso progreso, que invalidaba su empuje internacional a pesar de estar arropada por su imponente cultura de siglos que el mundo admiraba. Desde una mirada posterior aquel mundo parecía próspero en su reciente estallido de conocimiento global aunque se produjera el desengaño, y ya nos distancien muchos años, muchas décadas con baldones de historia del poeta alejandrino, que harían parecer nostálgicas las guerras y las convulsiones de esos años tan agitados que fueron colmados con la llamada “madre de todas las guerras”, la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, peor hija tendría aquel mal agujero que sirvió de prueba descomunal de la maldad humana contra lo que le parece más reticente, su propia y simple existencia, de la que desconfía por completo.

La segunda gran derrotada fue la naturaleza que la técnica creyó iniquidad y enemiga, siendo, como el griego antiguo sabía, la parte defensora de esa supervivencia saludablemente natural de la fragilidad humana y con ello, respetuosa en su paritaria concepción de la tierra (ya Esquilo nos lo decía desde *Los Persas*<sup>298</sup>). Aquello que siempre ignora el hombre moderno por su sacralidad antigua solo se intuye en su derrota, resurge solo cuando está decrepita o se le acompaña a la morgue nutrida de ponzoña por los restos codiciosos, mientras se le apesta con el desaprensivo espíritu técnico, y solo ante esta iniquidad indisimulada se le otorga lo sagrado, como si antes la esencia del ser humano fuera ajena a la naturaleza. “¿Hay algo, acaso, más apartado de lo heroico que esta humillación de la propia condición humana en el momento crítico del sufrimiento, en el que apabullado de furia, no se resiste el envite ya indómito y se renuncia al devenir justo violentando aún más si cabe en su loca carrera, lo débil por sagrado y lo respetado por necesario?”, “¿hay una ineptitud más soberbia que el convertir en vestigio inerte una tradición que te advierte contra el peligro de una *hýbris* huraña y descomedida, mientras se

---

<sup>298</sup> Cf. La naturaleza sagrada no debe quebrantarse puesto que su orden es superior al del hombre, véase *Los Persas*, vv. 65-74 y 110-114. También puede verse en el trabajo *supra*, pp. 119-120.

devora el entorno que sustenta al incauto necio y la tierra exaspera la necesidad de un cambio de voluntades?”.

Esta sensación de falta de alivio que se creó en la desidia de los hombres, entre ellos y su entorno, desprestigiando la cultura y la heroicidad sensata, proponiendo pautas en una idiocia colectiva, devino en ese entramado de hechos que conducirían a esas calamidades. A pesar de toda la insonoridad que transmitían ahora los restos antiguos derrumbados a todo paseante agitado que se dirigiera presuroso a su oficina, a saldar su tiempo por una porción de dinero para intercambiar algo, la celeridad de noticias y trasuntos de historias que tensionaba la ciudad en una concomitancia de vidas convertidas, al final, en una monótona cadencia rutinaria, en toda esta realidad, sin embargo, aún se podía escuchar de fondo la cálida lengua griega que evolucionaba despacio en una detenida calma cultural. En este extraordinario lugar es donde el alejandrino postulante a poeta, comprendedor de reminiscencias griegas, agotaba esa lengua en palabras precisas, una y otra vez, con su metódica poesía en un café urbano, mientras su mirada se ausentaba a *Ítaca* o presenciaba *Las exequias de Sarpedón* en la efervescencia vital que resonaba en las calles y plazas de la ciudad de Alejandría, que desde luego a él no le molestaba, solo mitigaba su reticencia a la rutina con un gesto vacuo al levantarse que exclusivamente los más asiduos al local, que él frecuentaba, el muchacho al que había observado desde hacía días impenitentemente mientras fregaba las mesas del bar contiguo, o su amigo E. M. Forster con el que compartía mesa y resabios literarios, sabían que su turno laboral, en la oficina del Ministerio de Regadíos, había llegado.

Con esta breve introducción del mundo de Cavafis y de su persona iniciamos la primera aproximación a su vida y a su pensamiento que reduciremos lo máximo posible, sin desbancar asuntos notables, para proceder al análisis de algunos poemas que nos den la idea de qué podría pensar nuestro poeta sobre lo heroico y lo sagrado de Grecia. Dejaremos un apartado último dedicado a ese poema proscrito que es *Edipo*, que nos dará alguna pista para valorar su acercamiento al mito antiguo y a la tragedia griega desde sus primeros años creativos.



## 6.2. Nota biográfica de Constantino Cavafis<sup>299</sup>(1863-1933).

Fue el último hijo, el noveno, de Petros Yanis Cavafis y Jariclía Fotiadis ambos procedentes de familias griegas de Constantinopla que se establecieron en Alejandría. Su madre tenía ascendientes aristocráticos y su linaje estaba vinculado con la isla de Quíos, mientras que su padre procedía de una familia de Moldavia asentada en la capital desde el s. XVIII<sup>300</sup>. Los dos pertenecían al selecto barrio griego del Fanar bajo la influencia del patriarcado ortodoxo y estaban incluidos dentro del exclusivo grupo de los fanariotas, así era denominada esa aristocracia greco-otomana con vinculaciones históricas con la comunidad cristiano-ortodoxa.

Su padre era un importante comerciante que había fundado en Londres con su hermano una empresa de exportación y de importación. Llegó a adquirir la ciudadanía británica. Hacia el año 1850 se trasladan a Alejandría donde abren una sucursal de su empresa dedicándose al comercio de algodón con notable éxito, pero en 1870 muere su padre. Después de este suceso la familia, con la madre a la cabeza, cambia varias veces de residencia pasando unos años en Londres y después en Alejandría, de nuevo, pero al estallar el conflicto entre Inglaterra y Egipto, Cavafis y su madre se trasladan a Constantinopla a la casa del abuelo materno quien le introduce en el estudio de la historia bizantina y helena<sup>301</sup>, cosa que le agradeció durante toda su vida. Antes ya había frecuentado bibliotecas y comenzado un diccionario histórico que abandonó en la entradilla de Alejandro. A partir de 1885 regresan a Alejandría y Cavafis renuncia a la ciudadanía británica para poder adquirir la griega. La situación de la familia había sufrido diversos cambios y en estos momentos, después de los bombardeos de Alejandría de 1882 por los ingleses por los que tuvieron que huir a Constantinopla y otras malas rachas económicas, en las que la ineficaz gestión de sus hermanos colaboraba a empeorar, el negocio familiar se había definitivamente arruinado, lo que hizo que todos sus hermanos se tuvieran que buscar el sustento y su futuro, y él con ellos.

---

<sup>299</sup> Constandinos Petros Fotiadis Cavafis.

<sup>300</sup> Cf. Bádenas de la Peña (2017:23).

<sup>301</sup> Cf. Ribas Sanpons, J. (1982:14).

Liddell<sup>302</sup> nos cuenta un dato importante del carácter de Cavafis durante los tres años que vivieron en Constantinopla (tendría unos veinte años). Dice que *Cavafis, años después, dio a entender a Malanos*<sup>303</sup> *que en esa ciudad había estado viviendo en casa de dos familias distintas, alejadas unas de otras, y eso le había permitido, a veces, pasar alguna noche fuera sin ser controlado por su madre. Parece ser que los miembros de la familia tendrían la posibilidad de repartirse entre las residencias de varios familiares y gracias a esta coyuntura, Cavafis, pudo empezar a mantener sus primeras experiencias sexuales o amorias, para obtener esos placeres que sabría transformar en vida para sus poemas, en su obsesión de recordar el fulgor de los sentimientos pasados en los años de su soledad compelida:*

*Cuerpo, recuerda no solo cuánto se te amó,*

*no solo los lechos donde has yacido,*

*mas también aquellos deseos que por ti*

*en miradas brillaron claramente...*<sup>304</sup>

Al haber vivido Cavafis parte de su vida hasta esta fecha fuera de Alejandría y Grecia, pudo no solo evitar los problemas del nuevo estado griego<sup>305</sup> que se estaba configurando a través de la búsqueda de una identidad que integrara el pasado glorioso y el presente cambiante, sino adquirir una formación rica en lenguas y culturas, así como un espíritu cosmopolita e independiente. La influencia de Grecia sobre el entorno en el que todavía mantenía un vínculo cultural, incluida Alejandría, seguía siendo importante, y más si la expresión se hacía en griego y se pertenecía, por ascendencia, a su pueblo, por lo que el haber vivido otras realidades sociales o en diversos lugares amplió la perspectiva de Cavafis que no le llevó a un dilema de elección o a una crisis de escritura y pensamiento,

---

<sup>302</sup> Cf. Liddell (1989:38-39).

<sup>303</sup> Timos Malanos era un crítico de poesía griega moderna y escritor con el que compartió momentos Cavafis, pero a partir de 1924 surgen desavenencias entre ellos y comienzan las grandes discusiones por la interpretación que hacía el crítico de los poemas históricos del poeta (Ribas Sanpons, 1982:18-19).

<sup>304</sup> Cf. Traducción de Bádenas de la Peña (2017: 180-181). *Recuerda, cuerpo...* Poema canónico 67 en la edición mencionada.

<sup>305</sup> Con la llamada “unidad nacional”, que culmina en 1864 con la incorporación o *énosis* de las islas Jónicas a Grecia, hay un cambio de las letras griegas basado en ese entusiasmo nacional y victorioso al conseguir la independencia y la libertad. Años más tarde, después de la I Guerra Mundial ese sueño de la integración de todas las regiones griegas se vino abajo con la nueva Turquía empezó a ocupar zonas de Asia Menor y a apropiárselas. Véase, Alsina y Miralles, (1966:129 y ss.); De Villena, (1995:12).

pero de haber sido de forma contraria, quizás le hubiera provocado una mayor necesidad de participar en *el debate de la lengua* que dividía tanto a intelectuales como a sectores de la misma sociedad griega. Cosa que era frecuentísima entre los literatos y escritores del momento, que al ver su medio de expresión alterado o focalizado como herramienta política o de discriminación para uso de las diatribas políticas, tomaban partido entre una, la *cazarévusa*<sup>306</sup> (purificado) u otra, *dimotikí* (demótico), para posicionarse en un bando que no le presionara o le dejara actuar con más condescendencia.

En los primeros años de creación de Cavafis apareció la llamada Generación de 1880, encabezada por Costís Palamás<sup>307</sup> que defendía el uso de la *dimotikí* frente a la *cazarévusa* en la literatura. Veremos cómo a nuestro poeta, como ya se ha dicho, no le afectó este dilema ni le limitó su capacidad imaginativa. Escribió en una u otra dependiendo de la época y de su interés puntual, aunque en su producción más cuidada primaba el eclecticismo junto con el uso del griego clásico que le daba a sus poemas uno de sus rasgos característicos. También debemos decir que con respecto a la cuestión de la unidad nacional de Grecia le interesaba como un elemento de integración de todas las regiones griegas dispersas, pero más en ese deseo de unión panhelénico que añoraba la conservación de la cultura y de la lengua griega, y si fuera posible, en una ampliación superior bajo la visión cosmopolita o alejandrina (en el sentido expansivo de Alejandro Magno pero sin el cariz imperialista), más bien como una reactualizada perspectiva *isocrática*<sup>308</sup> en el que la educación y el talante humanista sirviera de base a la coherencia de un mundo o un territorio de convivencia pacífica, culta, pagana y hedonista. Estos últimos rasgos muy

---

<sup>306</sup> La *cazarévusa* es un registro arcaizante y culto del griego que se elevó a lengua oficial, y por lo tanto, para uso en todos los ámbitos de la sociedad. El profesor Bádenas de la Peña (2017:25) nos explica cómo y por qué se origina: *es una forma artificial del lenguaje, inventada en el contexto de la fabricación de conceptos de auto-representativos de la esencia nacional del joven estado-nación griego, que alcanzó su cenit en la transición del siglo XIX-XX— precisamente en plena época de creación de Cavafis —. Se intentaba determinar la ideología de la continuidad entre la nueva Grecia renacida con la antigua. como resultado en el plano lingüístico fue la limpieza de aquellos elementos no griegos y la creación de un vocabulario sobre los parámetros léxicos y gramaticales del griego antiguo.*

<sup>307</sup> No deberíamos quedarnos con la sensación de que Costís Palamás es simplemente un pope, en este caso de las letras griegas, de la defensa de un estilo o de una jerarquización lingüística basada en causas exclusivamente políticas. Este autor es relevante no solo por la encarnizada defensa de la *dimotikí* sino que su escritura desvela una estética y una metafísica muy digna de ser tenida como una de las mejores poesías griegas modernas. Su acusada oscuridad es retahíla de símbolos que nublan el entendimiento de improviso pero se esclarece según se va dando tiempo al poema a articular su sentido. Su filosofía contundente y su cercanía a lo arcano del pueblo sugiere una lectura honda y de filosofía poetizada. Para una pequeña introducción de este poeta ilustre véase, Alsina J. y Miralles, C. *La Literatura griega medieval y moderna*. Editorial Creds. Barcelona, 1966.

<sup>308</sup> Isócrates defendía una unificación de las ciudades-estado griegas bajo un concepto integrador basado en los valores helénicos y en la cultura de la Hélade. Su ideal llegó a ser un asunto de la máxima urgencia política para él, con la aparición del rey Filipo II de Macedonia y sus intenciones expansionistas (Bowra, 2014:327-329).

propios de Cavafis y de su poesía, que deberían de ser muy distantes de lo propugnado por los beligerantes políticos griegos de la nueva nación, acostumbrados al poder práctico y a la consecución de objetivos indudablemente más prosaicos y directos después de lograr por las armas la consecución de la unidad nacional.

Continuando con el pequeño esbozo de su vida comentábamos que la economía familiar había quebrado y Cavafis pronto deberá encontrar un empleo, situación que le incomodaba grandemente sobre todo porque podría interrumpir su deseo de convertirse en historiador y podría además perturbar su vocación de poeta, pero todavía le quedaban unos años de disfrute y aprendizaje gracias al dinero que le asignaba su hermano Petros. Leerá a los simbolistas, a los parnasianistas franceses, a los románticos europeos, alejándose del exagerado movimiento romántico ateniense que obligaba además a seguir unos preceptos realistas vinculados al papel social del poeta griego, ante el nuevo contexto político. Cavafis observará este fenómeno con interés pero con distancia, su poesía está construida sobre la pureza del lenguaje, la vivencia personal, el placer de los sentidos y el momento histórico y puntual de un pasado evocado como compromiso de lo griego, de sus valores paganos y eternos en un tiempo identificable con el poeta, con su interior sensible y hedonista. Por estos motivos la finalidad de esta poesía social que estaba centralizando la cultura ateniense de esos momentos no tenía lugar en esos poemas tan personales, pero eso no quiere decir que no encontremos en sus versos la reivindicación de lo justo, la crítica a la furia y a la insidia que marchita la belleza del inocente en la tortura o en la guerra, el ensalzar lo heroico ante la fealdad de la crueldad humana o la exhortación ante lo opresivo, pero siempre surgirá desde una moderación voluptuosa (difícil vínculo perfecto en Cavafis) sin deslizarse hacia lo desprovisto de belleza y hermosura, incluso ante incursiones demasiado realistas pero puntillosamente certeras con el matiz preciso de la verdad, veamos:

*Cuando lo llevaron los cristianos a la horca*

*Al inocente muchacho de diecisiete años,*

*Su madre, que allí, junto al patíbulo*

*Se arrastraba y golpeaba contra el suelo,*

[.....]

*“Diecisiete días tan solo”, gemía,*

“diecisiete días tan solo gocé de ti, hijo mío”<sup>309</sup>.

En este poema se ensalza a un muchacho egipcio que fue ahorcado por motivos políticos antibritánicos tras un tumulto en la que participaba gente pobre, campesinos a los que los militares británicos aleccionaron con medidas contundentes y homicidas, probablemente en este caso, por la edad, simplemente presenciaria la algarabía. Cavafis poetiza el momento en el que ejecutan al joven campesino, su cuerpo bello se torna un elemento importante donde se destaca la energía y la fatalidad de la hermosura en la juventud del hombre. Juventud y muerte incardinan la trayectoria culminante de la vida humana, y este suceso adquiere un significado más pleno por trágico, envolviendo la injusticia en una poesía atemporal de clamoreada sensualidad y hace de su muerte anónima el resarcido tesoro de una certera solidez del hombre ante lo injusto, admirando su elocuente belleza juvenil, símbolo de la ternura natural de todo ser humano contrario, precisamente, a la irracional, artificial y vengativa violencia que causa la muerte.

La heroicidad es vista por Cavafis desde distintos puntos de vista, en esta ocasión particular en el que hay violencia y una víctima que no podría dejar de serlo por su debilidad ante la situación y por su relación con la parte invariable y armónica de belleza e inocencia existente en el ser humano, la observa desde un sentido de pureza natural en contraste con la artificiosidad de lo agresivo, de lo que violenta el estado normal del individuo. El héroe no necesita una exteriorización contundente que ocasione un cambio drástico en el hecho, sino que debe asumir e interiorizar su verdadero ser en la asunción de sus valores que la violencia no puede modificar, pero que sin embargo, de no serlo alteraría su conducta. Lo poderoso está en la calma de prever esa contumacia del artificio para responder con la esencia que lo derrota en su infertilidad. Lo heroico está en la generadora irradiación de la esencia virtuosa y valiente del hombre, sin considerar enemigo ni la soga que le ahorca ni la orden que coacciona. La constancia del hecho, del instante preciso (histórico) es el único argumento necesario para volver el suceso violento en injusto, y en su caso en heroico —que si no lo fuera no lo poetizaría Cavafis en este tipo de poema—, junto con la capacidad de ser del propio héroe al asumir su esencia incontaminada por el daño.

---

<sup>309</sup> Traducción de Bádenas de la Peña (2017). Poema inédito 208, titulado *27 de junio de 1906, 2 p.m.* Todas las referencias directas que se hagan a los poemas de Cavafis se extraen de la edición mencionada, si no fuera así se informaría debidamente.

Después de esta pequeña introducción al mundo heroico de Cavafis terminamos con la nota biográfica.

La urgencia le hace encontrar un empleo provisional en el Ministerio de Riegos egipcio, bajo la dominación inglesa y, por las tardes, gracias a su conocimiento de idiomas, también trabaja como corredor de comercio. Unos años después *El Diario Egipcio Ilustración* le publica dos poemas, *Anciano* y *Voces*. Realiza traducciones del inglés, entre otros encontramos a Shelley. Efectúa algunos viajes por Europa, a París y Londres. En 1899 muere su madre y en 1901 realiza su primer viaje a Atenas<sup>310</sup> pagado por su amigo Pericles Anastasiades en compañía de su hermano Aléxandros, en donde conoce algunos escritores y editores de la ciudad, lleva un diario en inglés lleno de apresuradas notas de viaje<sup>311</sup>. Pocas veces abandonará a partir de entonces su amada Alejandría, pero visitó Atenas tres veces más. Publica algún poema en el *Panathénaia* en el mismo medio cultural que le hará el primer estudio importante sobre su poesía. Empieza a ser reconocido en su ciudad y en Atenas, estamos en el año 1905.

Dos años más tarde Petridis, un joven médico intelectual, le incorpora en el grupo “*Nea Zoe*”, compuesto de artistas y escritores defensores del *dimotikí*. Su actividad periodística siguió hasta 1918, independientemente de la breve aventura editorial que años más tarde llevó a cabo al fundar su revista cultural. Publica poemas en *Ta Grammata*, pero nunca llegará a publicar ningún libro. Su ambición al respecto se limitaba a hacer circular sus poemas en pequeñas revistas locales o a través de hojas sueltas o pequeñas *plaquettes*, que él mismo editaba y distribuía entre su reducido círculo de amigos. Sus hermanos y conocidos van muriendo en esos años y él, al ser el hermano menor de nueve, se va quedando solo, situación que se refleja en sus poemas. En 1920 se retira del trabajo que tenía en el Ministerio después de treinta años. T.S. Eliot le traduce algunos poemas al inglés y su poesía empieza a interesar en Inglaterra. Un año antes E. M. Forster había publicado en Londres un estudio sobre su poesía. En 1926 pide el premio Nobel para Palamás como un gran honor para la nación griega. Ese mismo año funda una revista de arte y literatura, que paga y dirige él mismo, para paliar las continuas críticas que le hace

---

<sup>310</sup> Cf. Liddell (1989:111).

<sup>311</sup> Diario que está recogido entre la selección de prosas editadas por Pedro Bádenas de la Peña, en la que encontramos escritos muy interesantes de su labor de prosista en muchos casos sorprendente, no solo por este tipo de apuntes de viaje o por sus escritos de ideas o impresiones sino porque conocemos sus gustos literarios, como su afición por el misterio o por Poe. También se puede entrever sus posibles retos prosísticos de largo alcance que barajaba pero que nunca hizo (cf. Bádenas de la Peña, 16 y 195 y ss.).

Timos Malanos<sup>312</sup>. Empieza a tener un nombre entre los escritores griegos y los ingleses. Muere en 1933 de cáncer tras intentar recuperarse desde hacía meses incluso visitando a especialistas en Atenas, que no pueden hacer nada por él. Dos años más tarde aparece la primera edición de sus poemas canónicos (“canon cavafiano”) ordenados por el poeta, en Alejandría, que reunía los ciento cincuenta y cuatro que nuestro poeta reconoció como definitivamente acabados al cuidado de su heredera Rica Sengopoulou. A esta edición se sumarían los setenta y ocho poemas inéditos, que, bajo la supervisión de Giorgos Savidis, se publicaron en 1968, junto con algunos poemas en prosa<sup>313</sup>.

### 6.3. Planteamiento general del pensamiento de Cavafis en su obra.

Cavafis se consideraba poeta de un modo especial, no solo porque sus vivencias ocuparan un aspecto importante de su obra que le servían para asociar los pensamientos internos, frustraciones o anhelos con el remanente de esas experiencias y recuerdos, con el fin de prolongar así artísticamente las imágenes, sucesos y sentimientos, sino también por ese uso del elemento histórico como fuente de contenido para configurar un lenguaje poético especialmente expresivo y sugestivo. Lo mismo que ocurría con su personalísima utilización de la lengua en sus escritos combinando la *cazarévusa*, el *dimotikí* y el griego clásico (o voces helenistas o bizantinas) pero en un estilo rigurosamente limpio, pulcro, construyendo su propia lengua en la búsqueda de esa palabra evocadora por añeja o tan cotidiana que rescatada de su manido uso reprodujera la escena con un dramatismo preciso. Prefería utilizar un vocablo con su propio poder imaginativo a constructos metafóricos o a complicadas rimas. De esta forma vemos que su escritura es meditada y elaborada en la que Cavafis busca con una paciencia constante la palabra perfecta, para el lugar adecuado del texto que integre ese sentido intelectual y emotivo con el hechizo de lo extraordinario, ya sea en un marco corriente o en un ambiente histórico-épico. A lo largo de su vida artística reformuló y depuró su obra día tras día, en una incesante reelaboración artística, que en esos años, o poco más tarde, otros autores desarrollarán en sus escritos de forma semejante, con lo fragmentario como base de lo escrito o teniendo la historia para contar triturada y rehecha con una apariencia petrificada pero esbelta, donde se atisba un especial

---

<sup>312</sup> Cf. Ribas Sanpons (1982:18-19).

<sup>313</sup> Juan Manuel Macías (2015-16-17).

encanto artificioso. En este caso hablamos de autores como Borges<sup>314</sup> o Kafka, y en un derroche de lirismo incontenible con una peculiar concepción también del tiempo como Cavafis, el escritor Marcel Proust.

Como decíamos antes, el valor experimental y el carácter histórico que tienen sus escritos no son los únicos medios sobresalientes, encontramos una variedad de matices y recursos, la poesía de Cavafis suele adquirir una elocuente plasticidad emotiva y testimonial en ese momento exacto en el que nos describe al personaje, la sensación o la escena. Los tiempos históricos se aúnan compartiendo las finalidades de comunicación entre el posible narrador u observador del pasado con el del presente. Hay un deslizamiento de la temporalidad con la consiguiente situación desprevénida cuando se reproduce una escena de otro, de alguien ajeno, y además, en diferente espacio y tiempo que hace reaccionar con más atención. Se produce la revelación de algo como si fuera nuevo en cada poema, se convierte en un arte combinatorio donde lo oculto, el instante perdido, es traído, es mostrado. A Cavafis le

---

<sup>314</sup> Autor que también escribió sobre nuestro mito edípico dedicándole un poema llamado *Edipo y el enigma* (en su poemario *El Otro, El Mismo*, de 1964 [cf. 1999:261], se recoge como texto 2 en el anexo), bastante diferente en este caso en estilo y desarrollo con el de Cavafis, que analizaremos al final del trabajo. Borges en su poesía le hace portador y modelo de todos los hombres, despersonalizando sus atributos y sus méritos, desvaneciendo, por lo tanto, el trascendentalismo mítico y heroico característico de Grecia, que es lo que provee al héroe de su glorioso reconocimiento individual y de su enaltecimiento religioso. Le hermana con la Esfinge, y con él a todo hombre, con la explicación de que su cuerpo se metamorfosea (se “monstruiza”, como monstruo es ya la Esfinge en esencia) por el tiempo pero en la imaginación de que coincidan en un mismo instante todos esos cambios que le terminan diferenciando infinitamente, y para ello, le presenta como un engendro en el caso de que pudiera observarse de una vez en sus tres etapas vitales en sucesión decrepita. Como si el tiempo fuera la única solución para ver al ser humano como un verdadero monstruo, por su deterioro natural, obviando su evidente fealdad moral. Es ingenioso, no obstante, el juego poético del infinito del que parte la visión de sí mismo el hombre de ser un engendro, de poderse sentir como tal si pudiera verse así. De esta forma convierte un recurso mítico-religioso, como es el tradicional Edipo, en un medio fantástico acorde con el entretenimiento especular y filosófico propio de su poesía. Termina en la última estrofa con una resolución, curiosamente, religiosa, cuando le había extraído justamente esos rasgos griegos a Edipo, haciendo que sea “Dios” la razón piadosa de evitar al hombre tan grave conflicto, pero con esto, también la interpretación se expande, al ver en esta solución parcialmente *ad hoc* la necesidad realista de imposibilitar como sea, por sumamente improbable, este juego retórico-intelectual con final teológico, y para ello Borges resuelve, como decimos, el poema dando las gracias a “Dios” de que lo evite con la sucesión (la muerte) y el olvido. Una solución aparentemente religiosa se produce por una imperiosa evidencia mundana de lo que acontece cada día igual, con una explicación recreativa que se elogia por su misterio y su valor poético. La gran diferencia con Cavafis estribaría en la forma de concebir la lectura mítica de Edipo, Borges en un plano más fantástico y lúdico en la constante variedad de asociaciones asombrosas y con una especial preocupación por la esencialidad de la multiplicación simbólica constante, sin importarle el saltar de un marco significativo a otro, y por su parte, Cavafis buscaría una interpretación basada más en los textos disponibles, más hermenéutica, en su capacidad de indagar y rescatar de ellos lo insospechado, pero con su habitual componente atemporal y misterioso en una supresión secuencial, reuniendo en un mismo punto evocador, espacial y temporal, la escena entregada en su poesía (cf. infra, p. 273 y ss.). Para una interpretación muy interesante de la relación de Borges con el Mundo Clásico, véase el artículo del profesor García Gual, *Borges y los clásicos de Grecia Y Roma*, en la obra *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*. Ediciones Península, Barcelona, 1999.



gustaba denominarse “poeta historiador”<sup>315</sup> y esta fuente de referencias que era la historia antigua le servía para sus poemas y también para vivir: “Fuera de sus poemas, Cavafis no existe”, dijo de él Yorgos Seferis<sup>316</sup>.

Pero insistamos un poco más en ese aspecto si se quiere atemporal de su poesía. Todos vamos a estar de acuerdo que una parte de la poesía de Cavafis puede calificarse de urbana — es un poeta de la ciudad<sup>317</sup>, con Alejandría como la gran imagen-símbolo—, que estaría incluida especialmente dentro de la temática amorosa y de experiencia, pero también hay otros temas que se desarrollan en su obra y que ocupa, en este caso, la mayor parte de sus composiciones, son los poemas históricos, dentro de los cuales se aprecia mucho mejor el modo tan especial con el que actúa el tiempo. La situación descrita supone un planteamiento ya ocurrido, en un lugar donde los parámetros normales de presente y pasado son alterados, o más bien ignorados, y aunque las distancias igualmente se cambian en la percepción poética, es el tiempo el que impone una necesidad mayor de imaginación en esa evocación sensacional transfigurada. Se pinta de esta forma un nuevo decorado para una situación ya surgida y conocida (si se conoce el resabio histórico), tan viva como el presente del lector, como una crónica de ayer o una noticia vivida en el momento. La realidad ha sido trocada por lo que el efecto sensual afecta a la proyección mental o intelectual del poema, intensificándolo o suplantándolo en determinados momentos. Según esta explicación la comparativa con la tragedia no estaría muy desencaminada. En ese manejo temporal es frecuente encontrar las grandes retóricas cavafianas, mezclando lo íntimo con lo histórico (o épico) resultando una composición particularmente dramática y teatral, con un *páthos* en tensión que se alarga más allá de la escena y evoca encontrados sentimientos, veámoslo en *El dios abandona a Antonio*<sup>318</sup>:

---

<sup>315</sup> Cf. Ribas Sanpons (1982:88) este autor nos comenta que se documenta especialmente con los historiadores Heródoto, Polibio y Plutarco pero también con cronistas menos conocidos de la época romana y bizantina; véase también Bádenas de la Peña (2017:26-29). También consultaba, aparte de selectas bibliografías secundarias, colecciones de epigrafía, de numismática o de papiros. Para el profesor Bádenas no es un historiador ni diletante sino un erudito que escribe poesías con referencias históricas, un poeta historiador (*ποιητής ιστορικός*), o mejor dicho, un paciente poeta artesano (*ποιητής-τεχνίτης*).

<sup>316</sup> Cf. De Villena, L.A. (1995:15). Seferis ganó el Premio Nobel de Literatura en 1963, era otro de los grandes representantes de la modernidad neogriega.

<sup>317</sup> El símbolo de la ciudad para Cavafis es fundamental que en muchas ocasiones representa un lugar infeliz o melancólico y se coloca en distintos estratos en el tiempo, con los juegos imaginarios comunes de su poesía. En el poema *La Ciudad* (1910) no se le da nombre, a pesar de que nosotros pensemos que puede ser Alejandría, aunque otra correcta interpretación se acercaría a ver en ella el estado de ánimo del poeta. En el impresionante poema *El dios abandona a Antonio* (1911), Cavafis utiliza en su poema histórico-épico también a la ciudad como concepto simbólico que hace de elemento estático, ante el tiempo movible o reestructurado a conveniencia.

<sup>318</sup> *El dios abandona a Antonio* (1911). Poema 6 de la edición de Bádenas de la Peña (p. 81).

*cuando de pronto, a medianoche, se oiga  
pasar invisible un báquico cortejo  
con músicas maravillosas, con vocerío...  
tu fortuna flaqueante, tus obras  
fallidas, los sueños de tu vida  
que salieron todos vanos, no los llores inútilmente.  
como dispuesto desde hace tiempo, como un valiente,  
despide, despide Alejandría que se aleja.  
sobre todo, no te engañes, no digas que fue  
un sueño[.....].  
los maravillosos instrumentos del místico, báquico cortejo  
y despide, despide a la Alejandría que tú pierdes.*

Los poemas de Cavafis son normalmente breves, unas pocas palabras pueden ser una frase sentenciosa sin necesidad de añadir un recurso complementario. Sus contenidos agradecen esta voz casi monótona sobre todo en aquellos que hablan de sensaciones valiosas y pasajeras que se espera que vuelvan, pero que no encuentran la forma de hacerlo, no se reúnen con el sujeto que las requiere como si arrumbasen en un limbo misterioso que privaran al sentimiento de volver íntegro con su dueño, con el validador de su mérito único e irrepitible. Es una voz poética hecha para el recuerdo, para la melancolía, para el que vivió y ya entonces detentaba el misterio de hacer poesía. Por eso muchos poemas cavafianos siempre se asocian con las composiciones de epigramáticos como Luciano o Marcial, por su certera lengua coloquial y culta de decir lo ordinario como recién hecho con limpia ironía, o también se comparan con el erudito poeta Calímaco<sup>319</sup> en sus estrofas breves, refinadas y eruditas en búsqueda de la experiencia primorosa al vivir la calle o encerrando en un *αἶτιον* el bello mito que no se explica con el mundo.

---

<sup>319</sup> El gusto por la palabra exacta y por la fuerza del término, así como por las causas del lenguaje y sus sentidos o la brevedad del poema y el relativismo sensorial que ambos emplean (cada uno a su forma y con sus recursos) son aficiones compartidas por Calímaco y Cavafis.

Hemos visto cómo en esa parte de su poesía amorosa y experimental puede sustentarse por sí misma descubriendo sus límites, sus sensaciones y su capacidad de generar recuerdos sombreados por el anhelo o por la duda de no ser simplemente un disoluto, sin otra realidad que la complementa. Situación que palió nuestro autor con la poesía, la historia y lo mítico, que aunque en ocasiones seguía desconfiando de la necesidad real de obtener esos placeres necesarios para él, los del cuerpo, con la madurez consiguió despejar esas inquietudes advirtiendo la cualidad natural que tenía el placer y el hedonismo en el amplio sentir, también intelectual y erudito. No obstante, la presión de una sociedad y de un mundo lleno de prejuicios podría lógicamente turbarle, aunque él hubiera comprendido que el amor y el placer nada tenía que ver con la esclavitud del miedo y de la opinión tenaz e impedidora de los otros. Y de esta forma encontramos poemas de denuncia pero que también manifiestan la victoria del individuo que está haciendo suya su vida, sin que le invaliden los ardides y desencantos que la masa anónima o la penetrante mirada de un particular intenta quebrar por capricho o ignorancia. En este enfoque tenemos algunos ejemplos perfectos como: *Las Murallas* (1897) y el espléndido poema, *La ciudad*, con el que abre el profesor Bádenas de la Peña su monumental obra completa<sup>320</sup> del autor. Lo que sucede con este último poema, como pasa con las grandes composiciones, es que tiene muchas lecturas e interpretaciones, y podemos decantarnos por la perspectiva que hemos comentado o por otra línea que le relaciona con el célebre *Ítaca*. Para Bádenas de la Peña (2017:37-38) aunque pueda *La ciudad* considerarse un poema más moralizante en cierto modo desarrolla el mismo tema pero al revés, pues todo depende, en este caso, no del valor de la experiencia, sino de la actitud ante esta: es la idea horaciana de que el navegante muda de horizontes físicos, no anímicos. En *Ítaca* tendríamos, sin embargo, el viaje como fin garantizador de experiencias, que en el poema se expresa de forma sensual más que conceptual, sobre un fondo rico en lo extraordinario y evocador de aquello tan especial que aún queda por encontrar y sentir en un ambiente de libertad total<sup>321</sup>.

---

<sup>320</sup> Así es como se llama la edición pero tanto el profesor como nosotros sabemos que ese término en Cavafis es difícil de creer, nos lo advierte ya Bádenas en su prólogo, pero esta recopilación de poesías imprescindible del profesor es realmente exhaustiva y única en el mundo editorial español.

<sup>321</sup> El poeta José Ángel Valiente (1971:28) vio en el prólogo de su edición antológica de los poemas de Cavafis (cuya traducción elaboró junto con Elena Vidal) que *Ítaca* significa la explicación lírica de *la definitiva victoria del hombre basada en la capacidad de asumir, en un acto supremo de libertad, su propio destino, aun cuando se compruebe que el ideal perseguido no existe*. Esta lectura del poema nos ofrece una notable enseñanza de cómo una composición tan melancólica y con un tono tan intenso de ensueño puede referirse a un triunfo, y no con cualquier ganancia sino con la más alta categoría que un ser humano puede lograr, muy acorde a las máximas que ya nos son tan conocidas que se pueden extraer de la tragedia griega, con sus héroes expuestos a esa tesitura tan ambigua y confusa de la realidad y de la libertad en un mundo difícil de controlar y de entender, envuelto en fuerzas inexplicables y con destinos desparejados de los sueños de vida de cada uno.

Entendemos que en este poema podríamos hallar el modelo en el que fijar la propensión de búsqueda e infinitud del espíritu cavafiano, especialmente en aquello que despierta a la nostalgia revivida la intensidad del pasado, a través del presente que recoge el recuerdo y la querencia del futuro, y por último con el acaecer, como atractiva fórmula sensual que circunda el pasado con su ilusión de poder suceder lo excepcional en el ahora del viaje. Aquí lo nuevo (que el camino sea largo) y lo repetido (por ejemplo, el recuerdo de un beso ofrecido), siempre y cuando sea excepcional, comparten el encanto de desear vivirlo eternamente.

En todo este conjunto de esencias personales en las que se integraba Cavafis, como vemos complejas pero creativas que favorecían su desarrollo interno y artístico, encontramos su tendencia, que por otro lado es lógica según su carácter, hacia determinadas corrientes artísticas europeas como la simbolista, el Decadentismo francés, la ideología estética de los pintores y poetas victorianos, la segunda generación de pintores Prerrafaelitas<sup>322</sup>, que contribuía a generar esa obsesión ideal de elegancia que impregnase su escritura y trasladada también a ciertos comportamientos de Cavafis. En esta época y bajo esta influencia inevitable escribió poemas con este estilo, con mayor o menor acierto, como *Velas* (1899), *Flores artificiales* (1903), *Voces* (1904), *Deseos* (1904), con potentes símbolos donde trata las profundas esencias del mundo decadente como lo artificial, la muerte, la juventud o la belleza que se apaga.

Comentamos brevemente el segundo poema nombrado en el que manifiesta Cavafis una influencia más artificiosa y sofisticada del simbolismo y de sus aledaños literarios. Es una composición recargada de esa moda cultural de finales del siglo XIX, la exhibición del adorno, del objeto hecho con ingeniosa habilidad y replicante de algo natural o que se enfrenta a ella de alguna forma, con la suplantación o con el exceso. Esta estética se acerca a la recomendación fatua de estimar lo recreado y técnico antes que lo natural y espontáneo, digno de desprecio por vulgar o atrasado, dice:

*No quiero narcisos de verdad; ni me gustan*

*Los lirios, ni las rosas de verdad.*

*Adornan jardines concurridos y vulgares [.....].*

---

<sup>322</sup> Cf. Bádenas de la Peña (2017:18-19).

La anormalidad técnica que disfrazaba la naturaleza primaba sobre el elemento clásico o de propensión orgánica. Aquí se podría entrever también los comienzos de esa afinidad e inspiración de Cavafis con la ciudad y con la gran urbe del helenismo que era Alejandría, así como con la vida sofisticada y primorosa que frecuentaba en la época el modelo de erudito vital y pagano. Encontramos también una pugna entre lo deseado y lo que le impone la literatura, así como lo que se adapta por educación y cultura, es decir, marginalidad de lo vulgar, sofisticación y la visión ciertamente aristocrática de ensueños más que de realidades cercanas y con grados de confusión. Se aprecian esas dualidades cavafianas: yo-pueblo; sueño-vida; pasado-presente/futuro; helénico-griego; excepcional-vulgar, etc.

En la pintura, cercana a estas escuelas y movimientos, fundamentó igualmente determinadas creaciones poéticas persuadidas por su estética, entre los que encontramos el *Edipo*, basado en una descripción del cuadro simbolista de Gustave Moreau, *Edipo y la Esfinge*.

El poeta dedicaba la mayoría de sus esfuerzos a este vivir intensamente la vida y apurar los tiempos y experiencias junto a la escritura y la erudición, como nos dice el profesor Bádenas de la Peña, Cavafis estaba muy interesado *por la idea baudeleriana de que la experiencia humana está integrada por destellos vivificantes de las sensaciones que, por su intensidad, rompen con la absurda monotonía de la existencia*<sup>323</sup>. Esta influencia fue determinante para la poesía y biografía del poeta que le permitía dotarse de un mecanismo de escape y rebeldía ante el espíritu decadentista en sus peores rasgos pesimistas o destructivos, que sobrexceden lo oportuno si se vuelven incontrolables.

Actitud que tuvo fortuna a lo largo del siglo XX y principios del XXI con autores tan distantes en el tiempo y lugar como Francisco Umbral, en España,<sup>324</sup> que sintió

---

<sup>323</sup> Cf. Bádenas de la Peña (2017: 37).

<sup>324</sup> Resulta conveniente este ejemplo, aunque pueda parecer sorprendente, por ciertos paralelismos literarios y vitales que comparten estos autores pero que no vamos a exponer aquí extensamente, aunque puedan resultar interesantísimos. Simplemente vamos a decir que aun dentro de las obvias diferencias entre ellos, se aprecian semejanzas llamativas entre Cavafis y Umbral, como: el oficio de periodista; la asimilación de crónicas o documentos históricos en sus textos poéticos y periodísticos, incorporándolos con una intención evocativa y personal, y con finalidades argumentativas de exposición social; la búsqueda inicial de una voz personal que Cavafis encontró en esa artesanía que es su poesía a través de los simbolistas y decadentistas, y que por su parte Umbral, halló su inimitable voz en la fuente poética de Baudelaire y el simbolismo francés, así como en los poetas españoles de la Generación del 27 (v. gr., Vicente Aleixandre), que se nutrían también de los frutos artísticos europeos; la delicada salud de ambos que les incitaba a vivir esas experiencias necesarias para salir de lo anodino y recobrar la sutil esencialidad de la vida en el deseo y la belleza, y que convertían luego en literatura, reviviendo sus efebos y “muchachas en flor”; lo indómito de sus posiciones políticas y de pensamiento; el expresivo lirismo directo a la certera profundidad de lo que se estima decir; la urbanidad de

prematuramente la influencia de Baudelaire. Éste hechizó al portentoso escritor de diarios del que reconocía parte su flama creadora, y que consideraba la literatura como el espacio verdadero de la libertad, único reducto de la imaginación y creatividad del hombre, compartiendo con Baudelaire la máxima de “ser sublime sin interrupción”. Esta potente experiencia liberadora de la suntuosa bohemia parisina que circulaba por el tiempo iniciando adeptos desde su origen, se mezcló con la energía vitalista de Cavafis y con su deseo de componer poesía, intuyendo que una vez pasaran los días de gozar de la esbeltez propia y ajena y de sucumbir al deseo de la belleza donde estuviera presente la ininterrupción de lo excelso, se hallaría en el misterio de tener una voz de poeta, unas palabras dignas de decirse con el arcano código de la sublime lengua griega. Esta experiencia intensa aportaba una energía creativa necesaria para cumplir con el arte real y curativo, frente a la banalidad de una vida reducida a los oficios y horarios de la mera subsistencia o de la esencia ordinaria humana. Para el artista vital (que busca experiencias y sensaciones para su arte) la rutina del existir, la habitual y permanente formalidad de una existencia es considerada la violencia que depura los sentimientos y las fuerzas corporales hedonistas y exultantes, relativizando en su práctica la importancia de los auténticos valores del vivir (experiencias) y de los sentimientos más puros. Incluso sus efectos pueden ir más allá de la voluptuosidad erótica, ya que en el quehacer cultural, para poder adquirir un estatus solventemente culto conlleva estar fuera del mundo oficioso y coordinado, acercándose hacia una vivencia de dedicación y ascesis que en los poemas de Cavafis vemos cómo se va articulando en esta querencia, chocando incluso no solo con esa rutina

---

ambos, escribiendo y viviendo sus amadas y grandes ciudades, Madrid y Alejandría; la identificación con el joven-muchacha que disfruta del momento confundiendo con su mundo superficial pero sensitivo; la obstinada sabiduría de los dos de conocer la inclemente y pavorosa edad de la vejez desde sus primeros escritos y años, queriendo retener sus vivencias aun compartiendo la edad adolescente, haciéndoles parecer tótem sabios dulcificados por sus tempranas facciones; la amistad hacia el perdedor que empuja una inconsistente, inconsciente o amarga vida, testimoniando su derecho a ser igual que el que la fortuna le ha colocado en la primera fila de la historia pero que no le otorga mayor mérito ni dulce remisión a su naturaleza; en los dos autores el estilo, la voz es la preocupación constante en su escritura, por lo que el cómo decir la cosa que les interesa prima sobre lo dicho, por muy interesante o sugestivo que a nosotros nos pueda parecer, y eso hace que cualquier tema, por muy arduo o sorprendente que sea en un principio, lo elaboran y concluyen con una extraña felicidad efectiva, etc. Sin embargo, de las diferencias, por claras, solo mencionaré tres: su condición sexual, por otro lado irrelevante, que sobre todo se muestra amortiguada por los logros estéticos que iluminaron grandes ámbitos literarios en ambas culturas; un interés histórico diferente, siendo el de Umbral notoriamente contemporáneo, sin largos recorridos pretéritos; y por último, la disímil cantidad de producción compositiva, ya que Umbral ejerció una desmesurada prolijidad literaria y además publicada, con pocos inéditos tras su muerte, y en cambio, Cavafis, elaboraba y corregía sus textos con un excesivo celo, con una escrupulosidad técnica paciente, como un artesano de metopas *templarias* cincelaba en estrofas elegantes y de serenidad emotiva sus poemas atemporales. El estudio se presentaría, como dije, fascinante, pero con esto es suficiente como ejemplo de modernidad cavafiana más allá de su tiempo en otros autores, porque cuando él moría en Alejandría en 1933, Umbral nacía en esos años en un pueblo castellano.

sino con la búsqueda del placer, aunque intuimos en sus versos una necesaria aproximación al momento fugaz y eterno del amor y sus promesas incomparables, para reconstruir en esos recuerdos, pasado el tiempo, la añorada composición evocativa y sensual del momento disfrutado convertido en ruina salvadora en la decrepitud o cuando ya el instante es imposible de replicar. En esta técnica literaria vemos muy cómodo a Cavafis, que incluye en esta transición poética depurada y efectiva en sus emociones, la vertiente histórica de sus motivos utilizados, convirtiendo retazos de historia erudita griega, helenística, romana o bizantina, en propuestas sincronizadas con un suceso contemporáneo al que se refiere veladamente, ya sea con una repercusión histórica o social de su momento, o referida a un profundo pensamiento personal cautivo en su propio ser, que expande con la asociación compositiva. El tiempo y el espacio son resortes que no impiden a Cavafis la conexión de fechas o lugares como hechos distantes o antagónicamente irrepetibles, sino que le sirve para estimular y sacar a la luz lo que de universal tiene el hombre y su psicología redundante y conflictiva, en un mundo que cambia todo, menos sus esencias.

De esta forma, Cavafis, en algunos elementos es más moderno que sus corrientes modélicas simbolistas y que aquellas otras que destilan grandes dosis de exquisito detalle docto, frecuente en la época, iniciando repercusiones sugestivas con nuevos métodos muy personales en las fuentes históricas y míticas grecorromanas en combinación con el parecer y el acontecer íntimo, y en otros, encarrila su proyecto poético, y no olvidemos que también vital identificado en esa necesidad de experiencias, tras un camino pleno de simbolismo y un mundo artístico decadente semejante al de sus maestros franceses e ingleses, sobre todo en sus primeros poemas, cuando está confeccionando su estilo y empeña recursos que le sugieren una elevación estética. El ocaso del romanticismo que aun infundía temas creativos, la misteriosa expresión del elegante terror de Poe y las nuevos medios simbolistas se convirtieron en terrenos de prospección artística ineludible para la sensibilidad de nuestro poeta, que recargaron sus primeras poesías y que a pesar del deleite que le producía ese juego del lenguaje inventivo y dinámico, fue el paso necesario para encontrar su voz exenta de mezcla artificiosa y libre de alquimias que nublasen su certera plasticidad sensorial o su racional escorzo testimoniado y fijo.

Hemos visto cómo la religión y lo heroico están incluidos entre la multitud de aspectos intelectuales y emocionales que se reúnen en la obra de Cavafis, lo que apremia, de alguna forma, a testimoniar más detenidamente qué entendemos por el héroe cavafiano, y para ello, pasamos al siguiente apartado donde se exponen varios ejemplos con sus explicaciones pertinentes y puntos de vista (al margen de los ya expuestos, cf. *supra*), siempre teniendo en cuenta que la interpretación no es monocorde e incluso que hay algunos eruditos que niegan directamente este pormenor<sup>325</sup>. Nosotros solo vamos a comentar algunas de las posibles variantes de lo heroico en la poesía de Cavafis, desde el mayor respeto y emoción por basar la interpretación en lo percibido como lector de la expresión viva de los valores de la propia poesía cavafiana, o al menos, eso es lo que hemos querido hacer.

#### 6.4. Pervivencia mítica y heroica en Cavafis. El poema *Edipo*.

La escritura que dedica Cavafis a episodios o escenas históricas y épicas son desarrolladas con mucha personalidad, aquí la originalidad cavafiana tampoco es una excepción, ya que la hemos visto en los otros tipos que le conciernen con mayor frecuencia, como la poesía erótica y de experiencias, aunque bien es cierto que está presente en toda su obra (simbolista también). Sus elecciones no son azarosas y los comienzos o finales de las escenas poéticas son tan inesperados como el argumento que expresan, sin contar con su capacidad de metamorfosear los sentidos del poema y, consiguientemente, el cambio de interpretación como válida, incluido el mismo exegeta, que puede modificar una y otra vez las conclusiones ante el mismo texto. Esta es una clave que asocia su poesía con el teatro y con los fragmentos de la épica, su relación con la ambigüedad griega, con el incierto héroe griego, sobre todo, de la tragedia, y otra nota asociativa es su excelente escenificación dramática pero en sugerentes pinturas textuales.

Pero antes de continuar con el tema heroico —aunque se está desarrollando paralelamente en todo el apartado de Cavafis por su relevancia aquí—, que nos llevará a la última fase del apartado, vamos a hacer unas aclaraciones que vinculan la Grecia arcaica con la helenística

---

<sup>325</sup> Los profesores J. Alsina y C. Miralles (1966:159-163) *negaron que en la producción cavafiana hubiera rasgos heroicos*, es más, afirman que *está en las antípodas de lo heroico*. En nuestro estudio se defiende una variedad de sentidos heroicos en su poesía, siempre cercanos más a la tragedia que a la épica pero que también pueden compartir relaciones, las cuales deben ser explicadas pero que existen, y para su comprensión se remite al siguiente apartado del trabajo.



en Cavafis e integramos el posible pensamiento religioso cavafiano que experimentó con su obra, lo que nos dará un complemento al aspecto religioso y heroico antiguo en sus personajes.

Sabemos que Cavafis tiene realmente una atracción irresistible por todo el pasado de Grecia y Roma, y se extiende más allá del Imperio romano con el periodo bizantino. Las épocas homérica y clásica griegas son momentos altamente cavafianos —ahí tenemos grandes poemas como *Ítaca*, *Las Exequias de Sarpedón*, o *Termópilas* — y en esos periodos hemos seleccionado la mayoría de los poemas para analizar (aunque alguno hemos escogido fuera de ese marco por su significación) pero aun así, comprobamos que su vinculación con la época helenística es aparentemente mayor en cuanto a detalles históricos y su forma de ver el mundo más hedonista, libre y bulliciosa de gentes y vivencias, una multicultural gama de pueblos que se integraban en ese escenario mediterráneo con la lengua griega como bastión culto y unificador. Cavafis tuvo diferentes preferencias en el lenguaje a usar en sus primeros escritos entre la *cazarévusa* (purificado), en sus iniciales trabajos, y el *dimotikí* (demótico) hacia el año 1890, pero siempre conjugó<sup>326</sup> los dos diferentes registros del lenguaje griego. Pensó su lengua como un todo, pleno de posibilidades para descubrir la esencia suya, personal, y la de su pueblo más allá de las fronteras geográficas de Grecia, desde Alejandría, de la misma forma que trataba un acontecimiento histórico clásico, que en el instante concreto del suceso narrado encandilaba sus palabras pulcras, serenas y vivaces con su característico tono evocador, provisionado a lo largo de los siglos griegos desde Homero en el poso fecundo de su lengua y espíritu, otorgando al pasaje poético una inmortalidad mítica y de un realismo difícilmente igualables.

De esta forma es evidente constatar que su espíritu helenístico también está inmerso en todo el acervo cultural griego arcaico, y no solo por esa herencia lingüística y de pensamiento que a pesar de los cambios modernos él se empeñaba en salvaguardar en sus poesías históricas, con una anuencia no solo de diletante sino del que ha sido embaucado por el fruto de una conversación cercana y pasional ante una cultura determinada, imbuido

---

<sup>326</sup> En muchas ocasiones Cavafis, y este es uno de los rasgos más distintivos de su escritura, utiliza un lenguaje híbrido. Junto al *dimotikí* podía mezclar la dicción y la gramática de la *cazarévusa* y, a la vez, vocabulario específicamente del griego clásico (cf. Bádenas de la Peña, 2017:24-26). Su posición, por lo tanto, no solo era marginal con respecto al conflicto lingüístico en el que estaba anclado el debate cultural griego peninsular (la llamada “cuestión de la lengua”) sino que su eclecticismo venía abundado por su propia técnica de incorporar, allí donde considerara oportuno, palabras o frases del griego clásico dotando al poema de un matiz original y solemne totalmente acorde con el carácter histórico o legendario de lo descrito.

de su saber y sentimientos por sus artes y textos, sino que también está vinculado con ese pasado en su componente religioso —inherente en lo griego antiguo y que secunda lo romano—, en ese contraste de libertad que el mito griego produce ante una doctrina exasperante que reclama toda la atención moral y desvanece el placer en peticiones de abstinencia y recato, sin alternativas, como le sucedía a Cavafis con su educación cristiana-ortodoxa.

Cómo le asfixiaba esta religión en la que le habían instruido pero que a la vez no paraba de indagar en sus estudios, sopesando sus defectos pero también sus valores, interrogando a los grandes hombres cristianos y a aquellos que en su fachada pagana se atisbaba todavía el recelo de expulsar el ascetismo cristianizante de su alma —como el emperador Juliano<sup>327</sup>—, algo tendría que tener esa religión que subyugó al Imperio romano y configuró su querida Bizancio y que él mismo tan griego, pagano y hedonista, se sometía en sus peores horas, cuando su debilidad frente a tanta belleza pedía una derrota:

*Jura* (1915)<sup>328</sup>.

*Jura a cada poco                    empezar una mejor vida.*

*Pero cuando llega la noche    con sus sugerencias,*

*Con sus ofrecimientos        y promesas;*

*Pero cuando llega la noche    con la propia fuerza*

*Del cuerpo que ansía y busca, al mismo*

*Fatal goce vuelve perdido.*

Pero ese dominio persistente, a veces, tuvo momentos lúcidos que justificaban los momentos de arrebatos y de vida disoluta:

---

<sup>327</sup> Cavafis dedicó a la figura de Juliano al menos siete poemas (cf. García Blanco, 1984:131), lo que nos indica la relevancia que tenía este personaje para el poeta, tal vez, por su compleja personalidad que podía soportar diferentes lecturas y por la poliédrica forma de comportarse, en la que a veces se podía sospechar una tendencia pagana con aspectos cristianos, ya sea por una influencia personal difícilmente atenuable o por un uso consciente e intelectual del cristianismo para sus fines religiosamente paganos, a través de hacer paralelismos o extrapolaciones. Cavafis podría haberse identificado con Juliano (*el Apostata* es como le llamaban los cristianos) en cuanto a la dificultad de poder desprenderse de determinados elementos de la religión y en su reivindicación griega en un mundo en vías de una plena cristianización. Le habría influido en distintas épocas de su vida y se habría distanciado en otras, convirtiéndose su figura en objeto de una progresiva deserción o en una, más probable, comunicación ininterrumpida con alternancia de pareceres y complicidades, sin descartar los desengaños al apreciar detalles que hundieran la admiración de Cavafis por Juliano. Véase el artículo de García Blanco para una comprensión más cabal (*op. cit.* 31-39).

<sup>328</sup> Cf. Traducción de Bádenas de la Peña (2017:134-135)

*Los años de mi juventud, mi vida de placer;*

*Con cuánta claridad veo ahora su sentido*<sup>329</sup>.

Estas situaciones conflictivas que interiorizaba como una petición urgente e innegociable para resolver, en la que utilizaba el bagaje emocional, moral y religioso de que disponía le presentaban al poeta la dicotomía entre, por un lado, el deber, cierta repulsa y el miedo y, por otro lado, la libertad, el placer y el triunfo que para él simbolizaba el vívido helenismo.

En este caso muchos autores han visto una relación entre su homosexualidad y el dilema que le presentaba su educación cristiana y el orden social establecido<sup>330</sup>. Desde luego que son dos circunstancias que aumentan el número de factores potencialmente desestabilizadores con consecuencias imprevisibles, la educación y el orden social, pero también pueden despertar conciencias e incluso hacer del afectado un motivado creador con vivencias que canalicen en el arte o en la crítica correctiva, y esto ocurre cuando sus circunstancias personales chocan con el sistema monopolizador o contra un interés impedor de voluntades. El caso de Cavafis fue el aprovechar su ánimo helenístico, en sentido completo, y disponer de su realidad como un anticipo diario, en sus versos y lecturas, de un pasado primoroso que vitalizaba su presente anodino y cumplidor y explicaba su sabia experiencia en el placer y en la suficiencia en la compaginación de hechos y épocas.

Pero a pesar de este empuje propio que tenía Cavafis añoraba en momentos críticos ese férreo ideal de control ascético frente a la inclinación del ánimo, y este deshacer el rumbo del deleite se cumplía con el auxilio de la indeleble huella que le había dejado su educación cristiana primaria, que le acompañaba más allá de sus libres y contrarias elecciones adolescentes o adultas hasta poder observarla, sorprendentemente, en su última voluntad *contrito recibió los últimos sacramentos*<sup>331</sup> el poeta en una muerte bizantina en vez de pagana, como el emperador Constantino optó por el bautismo al término de su vida por complacer la cruz de su madre, que le había dado el trono unificado del paganismo.

Pero este es el final de nuestro querido poeta, y debemos continuar con el tema heroico, aunque vemos que nos da un ejemplo del sentido fundamental que tenía lo religioso en su vida y obra, ya fuera como pagano, con su inspiración particularmente necesaria para él de

---

<sup>329</sup> Cf. Traducción de Pedro Bádenas de la Peña (2017:10-141). Poema canónico 42 en la edición mencionada.

<sup>330</sup> Cf. De Villena, L.A. (1995:49-57).

<sup>331</sup> Cf. Liddell, R. (1989:217-218).

la que no se quería desprender o con la tradición ortodoxa-cristiana de su familia y pueblo que tenía por el entorno y época una capacidad coactiva mayor, pero que también está asociada a su poesía, que especialmente se aprecia cuando de las controversias que propiciaban la pugna entre las dos posturas en su estudio y en su mente resultaban las ideas de composición para sus personajes y escenas históricas. Estas situaciones desarrollaban distintas alternativas y tensiones haciendo vacilar su conducta acercándose hacia una u otra realidad.

Lo heroico en Cavafis, en este pensamiento recargado de opciones y extremadamente complejo del autor, hace que resulte extraño que pueda llevar a cabo esa poesía tan serena y meditada, pero es señal de esa superposición de razones disponibles el que la conclusión del poema suele ser abierta, aunque no discrimina la observación directa en algunas ocasiones. Vayamos con un poema que puede parecer un ejemplo concreto para este cometido desde el principio, con su título, *Termópilas* (1903), así lo es, pero con un giro final que nos atrevemos a calificar, una vez más, cercano a la tragedia griega:

*Honor a aquellos que en su vida*

*Fijaron y defendieron unas Termópilas.*

*Sin jamás apartarse del deber;*

*justos y rectos en todos sus actos,*

*pero además clementes y de buena entraña;*

*generosos cuando son ricos, y, cuando pobres,*

*igualmente generosos en lo poco,*

*fautores igualmente en lo que pueden;*

*diciendo siempre la verdad,*

*sin por eso odiar a los mendaces.*

*Y más honor aún se les debe*

*cuando prevén (y muchos son los que prevén)*

*que al fin llegará Efiálfes*

*y los medos por fin pasarán.*

Los atributos que dispone en esos hombres (espartanos) son muy parecidos a los que vemos en la épica homérica: honor, defender, recto, justo, clemente, etc. Incluso parece un surgir algún rasgo de la filosofía de Solón más tendente a una humildad de carácter añadido cuando es necesaria: *generosos cuando son ricos, y, cuando pobres, / igualmente generosos en lo poco, / fautores igualmente en lo que pueden*. Generosidad en cualquier situación. Con esto entenderíamos que lo heroico, por lo menos en algunos casos, linda con la poesía de Cavafis, pero lo verdaderamente interesante viene en la última estrofa cuando fagocita la individualidad de los atributos aristocráticos del héroe griego y expone un verdadero aspecto del héroe griego trágico: el ser consciente de la situación crítica en la que vive y de la posibilidad ineluctable del Destino, y aun así mantenerse firme ante el terrible fin que sin duda sufrirá. La acción no se tuerce gracias a la voluntad heroica de los guerreros, y su deber es solo un elemento que le incita pero no el único. El saber plenamente lo que se arriesga le otorga esa calificación de héroe griego sin despreciar las otras cualidades honorables que menciona, pero el llegar a esa situación con esa voluntad despejada y firme le equipara al Destino reservado solo a algunos, a los héroes.

Me gustaría destacar al margen de la interpretación hecha, que el poeta, al igual que da pistas elegantes para situar lo relatado y que no solo es un juego culto aunque sea interesante, ya que da información determinante, también calla otros detalles que se nos antojarían relevantes pero que no lo son, tiene de nuevo razón Cavafis, porque no dice nada nuevo de lo que quiere expresar. Me refiero a la omisión de los espartanos en el poema (ni siquiera se recuerda a su rey Leónidas, el anonimato les confiere más fuerza para convertirse en el héroe cavafiano adquiriendo un plano más especial, menos habitual en la regla heroica de glorificar un nombre concreto), que por otro lado su sola mención predispondría a darles desde el comienzo el título de héroe, aunque no solo lo evita por eso, sino también para dejar cabos sueltos en un episodio tan conocido y nombra a Efiates como contraposición, es el traidor de los héroes, y como juego erudito (esto siempre habría que ponerlo entre comillas porque el tipo de lector de Cavafis es muy amplio y este caso no es de los ejemplos más rebuscados del poeta). Otro poema donde tampoco se dice datos que en principio se creerían relevantes y se sustituyen por frases que contienen sus elementos o atributos lo vemos en el espléndido, *El dios abandona a Antonio* (1911), en

donde el dios que no se nombra es Dioniso, no podía ser otro para el contexto cavafiano (dios perfecto para su pensamiento ambiguo, hedonista y realmente mágico, mente y dios en este caso conjugan por sus cualidades en alto grado). En este poema la voz que relata le recomienda a Antonio el ser valiente, el unirse a ese número de auténticos héroes, que no niegue lo que ha vivido y no lo integre en la gran masa de los deseos y de lo que no ha sucedido, de los sueños, sino que le dé forma de recuerdo como la realidad que fue y así, será más potente y su honor, junto al dolor de la pérdida, mayor. Alejandría nos aparece como esa ciudad soñada y vivida de Cavafis, como el gran triunfo donde lo místico y único ocurren y el final es siempre marcado por el cortejo festivo y divino que simboliza la ciudad, que señala la partida cuando llega el instante de perder definitivamente la gran Alejandría (es decir, el placer, los mejores momentos) pero no como un sueño, sino como un recuerdo de dicha doloroso y mágico.

Continuamos con el poema *Las Exequias de Sarpedón* (1908)<sup>332</sup>. Trata el episodio de la *Iliada* en el que Patroclo mata a su hijo Sarpedón, en una descripción minuciosa de la decisión de Zeus de no obstaculizar la labor de la *Moïra* que aquí no aparece (pero sí en la versión descartada por él) en ese juego de equívocos o de justificar perspectivas, pero lo importante es que aquí estamos más cerca del héroe épico, el trágico no aparece. El guerrero Patroclo ha hecho su oficio y al matar a Sarpedón no queda nada más que el ritual y el sepelio. Este es el silencio de los héroes homéricos tras morir. Hasta Zeus sucumbe en la persona de su hijo a la fatalidad del hombre, que ya no es trágico, no es consciente, Sarpedón ha muerto como un héroe épico muriendo en batalla, con un bello cuerpo que será incinerado a pesar de ser querido por los grandes dioses Zeus y Apolo. El poeta perplejo parece preguntarse qué no nos pasará a los demás, mientras narra la escena totalmente luctuosa pero primorosamente. El hombre solo aparece en el último fragmento del poema, para hacer el túmulo y picar la piedra para la estela, que simboliza el final de cada uno. Es un poema excelente por combinar la escritura evocadora de Cavafis con uno de los fragmentos de Homero más relevantes por su alcance religioso y por ser hermosamente triste, en el que el final del héroe es el mismo que el del hombre, no hay remisión para ninguno. El cuidado con que se trata el cuerpo también es otra concomitancia muy pensada por el poeta, que ve en el del héroe muerto la mayor cualidad

---

<sup>332</sup> Esta composición tiene otra versión de 1898, con el mismo título, que reúne en su edición Bádenas de la Peña (2017:569) en el apartado de los proscritos con el número 252.

de belleza y placer del hombre, el lugar sagrado de la vida. Es un poema con alta carga fatalista, con la que Cavafis de vez en cuando nos anunciaba una de las posibilidades de sus creencias.

En el poema *Los corceles de Aquiles* (1897)<sup>333</sup> encontramos ahora la muerte del héroe que mató a Sarpedón, Patroclo. Si el anterior fragmento, que utiliza Cavafis para su composición, es uno de los más bellos de la *Ilíada*, este igualmente puede ser tenido a la par. Es otro ejemplo de poema fatalista donde el poeta destaca la suprema fatalidad de la muerte, que domina el mundo de los hombres<sup>334</sup>.

Nos relata los lloros de los caballos de Aquiles, Janto y Balio (Cavafis no los nombra) ante la muerte del querido amigo de Aquiles caído en la batalla ante Héctor (*Il.* XVII, vv. 426 y ss.). Aparecen también las lágrimas de Zeus quien recuerda la cualidad inmortal de los parlantes caballos. Su pena es doble, por un lado, por las muertes de los héroes (épicos) que demuestra la fatalidad que encierra al hombre, — Cavafis resalta a estos héroes a través del valor de sus bellos cuerpos que incorporan el alma (el hombre es nada sin su soporte físico, podríamos cavilar) —, y por otro lado, Zeus se entristece por lo que tienen que sufrir esos inmortales caballos tan especiales compartiendo las desdichas de los hombres, los cuales se apenan tanto como el dios:

*Las lágrimas vio Zeus de los inmortales*

*Corceles y llenóse de tristeza [.....]*

Esa actitud del dios podría incorporar una preocupación añadida, consistente en pensar que los seres divinos pudieran mancharse de las miserias humanas, como si pudieran ser además de desgracias, situaciones generadoras de polución no solo para los hombres o héroes. Estamos viendo que una de las características del héroe en Cavafis es su capacidad para morir, dignamente, con valor y con conciencia de ello, y la tristeza que supone por lo ineluctable esa muerte<sup>335</sup>.

---

<sup>333</sup> Número 82 en la edición de Bádenas de la Peña.

<sup>334</sup> Cf. Castillo Didier (2018:93).

<sup>335</sup> Para el profesor y filósofo Gabriel Albiac (2002: 15 y ss.) este fragmento homérico sería uno de los símbolos más potentes de la inanidad de la existencia humana, de un lirismo insuperable, en un texto bello y claro —*la Moïpa aciaga me dio muerte*—, donde el significado resulta suministrado tan plástica y emocionalmente que esa contención en la que se expresa quienes lo escenifican, seres sobrenaturales y carentes de la necesidad humana de sobrevivir a la muerte, es suficiente para una comprensión total de su significado en toda una época, en este caso, en el arcaísmo griego. Por lo que a mi juicio, la elección cavafiana es absolutamente perfecta para la idea que quiere transmitir.

Los mismos caballos especiales advertirán al gran Aquiles de su hado, que no ofrece posibilidad de contestación, en unos versos posteriores de la *Ilíada* (XIX, vv. 409-410)<sup>336</sup>:

*Pero está cerca el día de tu ruina. Y no nosotros*

*los culpables — de tu muerte—, sino el excelso dios y el imperio destino.*

Es el momento de pasar al poema *Edipo* (1896)<sup>337</sup>. Hemos comentado antes lo interesado que estaba también Cavafis por la pintura, cercana a escuelas y movimientos simbolistas y decadentes, con evidentes fundamentos románticos, y en estas influencias basó determinadas creaciones poéticas persuadidas por su estética, entre las que encontramos el *Edipo* (cf. *supra*, donde hemos analizado algunos poemas de esta época), basado en una descripción del cuadro simbolista de Gustave Moreau, *Edipo y la Esfinge*<sup>338</sup>.

El poema a pesar de pertenecer a la sección de los proscritos no significa que su calidad haya adquirido una calificación negativa o pobre para el autor (o para nosotros), ni tampoco debemos imaginarnos que la marginación del poema era para Cavafis definitiva. Muchas de sus poesías, en esa elaboración continua, pasaron por un reservorio antes de ser vistas por el autor como canónicas. El tiempo, como hemos aprendido, no era para Cavafis el mismo que para la generalidad de nosotros, tenía ese privilegio, y por eso bastantes poemas suyos aguardaron su momento desprovistos ahora de la indefinición temporal de su creador.

Lo primero que nos llama la atención es que se basó en una descripción del cuadro, por lo que sabemos, y no en haber visto la pintura original o una copia<sup>339</sup>, lo que puede hacer más interesante su interpretación e indicarnos que la idea que él tenía previamente de Edipo, puede cobrar más fuerza en el poema, y para nuestro caso, suministrar más significados literarios, posiblemente nutridos de las tragedias que hemos analizado a lo largo de nuestro trabajo.

---

<sup>336</sup> Traducción de Emilio Crespo Güemes, de la editorial Gredos. Si se quisiera recordar la explicación del poema de Borges sobre Edipo con la pequeña comparativa que se hizo con este concreto de Cavafis, véase *supra*, n. 314.

<sup>337</sup> Se puede acceder al texto en español y en versión original, en griego, en el anexo final del trabajo. En la edición de Bádenas de la Peña es el número 241 de los poemas proscritos.

<sup>338</sup> Véase la fig. 8 del anexo iconográfico. En el podemos ver el cuadro en el que se basó Cavafis para la composición de su poema. Autor, Gustave Moreau, 1864, París. Francia. Actualmente se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York, cat. 21.134.1.

<sup>339</sup> Cf. Bádenas de la Peña (2017:541).



Comienza la composición indicándonos que Edipo ha entrado ya, cuando describe la escena, en combate con la Esfinge. Para nombrarla utiliza su nombre y le adorna con atributos de verdadera furia:

*Sobre él la Esfinge está abatida*

*con dientes y garras en tensión,*

*con la fiereza toda de la vida.*

Vemos en el verso, *con la fiereza de la vida*, la concepción negativa de la vida, el fatalismo cavafiano, que desde un primer momento hace su aparición. La vida es representada como una fiera, algo que te espera y se encarama para darte la primera advertencia de que ni va a ser fácil ni posiblemente, por su fuerza y excepcionalidad, evitable. No puede haber triunfo sobre ella, salvo en un sentido alterado de la verdadera realidad u onírico, falseando lo efectivo y primando lo imaginario, como para nosotros se nos presenta la Esfinge, como mecanismo de defensa de la propia razón que al superarnos nos la imaginamos como monstruo irreal (esto lo que hacemos con los mayores problemas, y por supuesto, con la inexcusable muerte, que tal vez sea el verdadero simbolismo de esta Esfinge).

Aun Edipo no comprende la situación pero la Esfinge no le da tregua. El monstruo no ha cedido todavía para confundirle, más si cabe, con el triunfo inesperado que le llevará donde ahora no se imagina:

*A su primer embate cayó Edipo,*

*su primera aparición lo ha estremecido;*

Evidentemente se está refiriendo al enigma pero evita esa palabra para no dar una información obvia para los tiempos modernos. Está buscando una clave más, una nueva significación:

*una figura así y palabras tales*

*hasta entonces nunca había imaginado.*

Edipo ha escuchado el enigma y en su *hýbris* heroica está convencido de su victoria, sabe cómo va a descifrar el acertijo porque tiene la respuesta. La ceguera mental que hemos comentado antes actúa ahora mismo con total potencia, sumándose al error habitual del personaje, su condescendencia en su propio saber, confiado todavía en la Fortuna de los dioses, y sin vaticinar que tras un enigma nunca hay una respuesta definitiva. Es como un eco que reverbera sin exactitud, sin un punto que marque su fin una vez emitido o dicho, y por lo tanto, su recorrido se expande en más significados, o siguiendo con el símil, en otras direcciones, por lo que la arrogancia, la ignorancia, la sorpresa que se incorpora como una realidad más (en este caso la excepcionalidad del monstruo se normaliza, craso error, ha perdido el temor hacia lo inescrutable, hacia lo divino) y la ambición por la gloria sin sopesar produce la caída, que será mejor alargarla en un futuro para que otros participen del derrumbamiento paradigmático de Edipo:

*Mas, sus dos patas apoya*

*el monstruo en el pecho de Edipo,*

*éste aprisa se ha repuesto; en absoluto*

*siente ahora ya temor, pues tiene*

*presta la solución y va a vencer.*

De la ausencia de temor y de la exaltación por averiguar el enigma pasa a la tristeza, sin que le sirva el triunfo<sup>340</sup>. Suponemos que la Esfinge ya se ha precipitado, desaparecido o yace en el suelo muerta o perdida. No se nos dice nada. Pero este giro en el poema, parece ser, que va más allá del personaje. Sea porque la descripción que utilizó no daba más detalles o porque empieza ahora a prevalecer sobre todo las lecturas e interpretaciones de los textos en Cavafis, lo cierto es que el autor produce la pena a Edipo en su poema, se adelanta al cuadro en un cambio de actitud en el personaje, que la inmovilidad que vemos en el cuadro original no la habíamos apreciado en el poema, que era dinámico. Y también

---

<sup>340</sup> Sobre la inutilidad del triunfo de Edipo sobre la Esfinge ya hemos hablado a lo largo del trabajo, véase, v. gr., *supra*, p. 243, n. 288.

se adelanta a la información que conoce de las tragedias griegas aunque no hay rastro de las versiones épicas o de mitógrafos, que podría haber sabido o utilizado en la composición por su querencia contratada a la erudición. Relata el poema a partir de ahora guiando al lector en los vericuetos trágicos pero sin los ojos de Edipo. Le hace entristecerse antes de tiempo y en unos versos concluye su periplo en Colono, quitándole la única vida exitosa que vivió el héroe en Tebas antes de la *anagnórisis* plena. Los primeros versos sí que podemos asociar al héroe trágico con el Edipo cavafiano, pero estos últimos son meras informaciones que daría el coro o Tiresias ya advertido en un dilema clausurado, evitando cualquier *páthos* trágico a causa de una revelación prematura. Sí que nos simboliza en los versos el trayecto como errante o expatriado hasta el final de Edipo, estamos convencidos de que algo tendría que ver sus cambios de residencia y de país en su niñez y juventud, y sus conflictos de ciudadanía. Nada se dice de la ceguera, suponemos que es otro elemento omitido para desorientar al lector, al ser un rasgo tan identificable lo buscaría en todo el poema, sin embargo, sí que incluye la ciudad de Colono como elemento diferencial de lo convencional:

*No se alegra, en cambio, por este triunfo.*

*Con su mirada llena de tristeza*

*no mira a la Esfinge, ve más allá*

*el angosto camino que va a Tebas*

*y que culminará en Colono.*

Concluye el poema con una advertencia de nuevo evidente de que el enigma no había concluido, aquí se utiliza un pluralidad de mensajes que se supone serán dichos en Colono por el monstruo. La Esfinge no ha muerto ni se ha silenciado su voz con la muy parcial respuesta de Edipo. Tal vez Cavafis se esté refiriendo (y esto sí que es un dato muy erudito, respecto al lector de poesía convencional, que podría estar utilizando) a que la Esfinge es la dueña de la voz misteriosa que surge e impela a Edipo a acercarse a la tumba heroica. Pero si fuera así, es como si Edipo en ese momento final a solas con Teseo y con la divinidad que le habla no adquiriera, según la versión cavafiana, ningún estatus elevado

o apoteósico como hemos planteado en el trabajo, más allá de la mera *daimónica* esperada, ni siquiera la heroización convencional de la que hablaba Naquet, como bien vimos. Aquí la Esfinge, imaginamos, es utilizada en su condición de *psicopompo* terrible, de raptora de cuerpos y almas, que por lo que se ve no le lleva a ningún lugar de privilegio sino a la muerte heroica, pero tal y como él la veía en los personajes épicos antes estudiados, como una gloria por las hazañas hechas en vida, por el cuerpo y su belleza dadora de placeres, pero sin conversión ni en espíritu benefactor, ni en dios, ni siquiera en sombra pindárica u homérica. La fatalidad de nuevo arrollaría al héroe, y *ni el igual a un dios* (ισόθεος), Edipo, triunfaría sobre la muerte:

*Con nitidez también su alma presente*

*que allí volverá a hablarle la Esfinge*

*con mayores y más difíciles*

*enigmas que no tienen respuesta.*

## 7. Conclusiones personales

A lo largo del trabajo hemos hecho un recorrido amplio por el mito de Edipo y de los Labdácidas buscando la religiosidad del héroe en todos los aspectos que hemos tenido disponibles. Los textos trágicos y épicos han sido los referentes fundamentales, como no podía ser de otra manera, ante la fortuna de poseer aquellos que consideramos canónicos, los sofocleos, y que nos han aportado innumerables datos para confeccionar las tesis que se incluyen en el estudio. Pero debemos de ser generosos e indicar que muchos de esos datos relevantes se han encontrado allí donde en un principio mostrábamos más reservas, como en el epítome de Pisandro, verdadera fuente de contraste, o en lugares donde el texto nos ha aventurado por recovecos guardados de la intemperie, como llevados a uno de esos hermosos gabinetes de curiosidades o a la mismísima *Biblioteca* de Focio, que otros más sabios y más celosos de la pervivencia de lo clásico se apañaron en salvaguardar, desde luego, de la inclemente transmisión textual y de la obstinada persistencia del Petrarca de turno, que sin pereza displicente intentaba atesorar, o peor todavía, censurar entre murmullos.

Ahora que ya podemos intuir algo más de lo que percibíamos al principio del estudio, querríamos admitir que las previsiones hipotéticas se han mantenido parecidas en las conclusiones expuestas, con sus ajustes y correcciones de contenido y de pareceres evidentes, que básicamente resumiríamos en: una religiosidad edípica progresivamente trascendente hasta llegar a *Edipo en Colono*, pero con una singladura que en ningún momento ha dejado de emitir aspectos con referencias culturales, rituales o religiosas dependiendo del momento y del lugar (en la tragedia de Atenas del s. V a.C., por ejemplo, es el modelo perfecto donde se conjugó el tiempo y el espacio como elemento referencial de este fenómeno de Edipo). También concluimos que hemos apreciado una trascendencia mayor de lo admitido comúnmente para nuestro héroe, convertido en una divinidad poderosa del dolor como modelo mortal, por su imposible desistimiento de lo heroico.

Hay otras conclusiones que se refieren específicamente a un determinado rasgo puntual religioso o heroico de Edipo que se ha podido encontrar en algún autor determinado de los usados, con más o menos necesidad exegética, con el consiguiente trasvase interpretativo como causa o razón de algún argumento, que se habrá podido seguir en la lectura. En estos casos, normalmente, si se ha explicitado fue por una previsión productiva aislada o asociativa.

Son muchos los autores y las obras que hemos frecuentado, pero al margen del disfrute que ha sido estudiarlas, su comparativa y el posible dato extraordinario que se hubiera podido apreciar nos han proporcionado momentos satisfactorios que me confirman el acierto de haber escogido este enmarañado y arcaico asunto mítico. Esto significa que el tema de Edipo está vivo, y que se muestra solícito cuando se indaga desde sus raíces y se le recupera descartando *a priori* sus manidas y convencionales concepciones.

Con respecto al último apartado del trabajo en el que se ha analizado a Cavafis, me decanto por la conclusión que más me ha sorprendido de él, y que desde luego no me la esperaba hasta ese grado: su total capacidad de indagar lo insospechado y su facilidad de ocultar y de decir según su poder evocador, que realmente dilucida los momentos líricos de la historia, de la tragedia y de la épica. Su lección final, que se ha podido leer en el último párrafo del estudio, es conmovedora para un investigador de la literatura. A sus cualidades sublimes de poeta incorpora en sus textos su asombrosa sabiduría de mirar los matices de otros autores en sus obras cuando las trata en las propias, con un alcance, como poco, novedoso. Se puede apreciar en el tratamiento final de la Esfinge que hemos analizado.

Para terminar debo comentar que otro verdadero reto ha sido reformular la obra teniendo precaución con los múltiples contrasentidos que pueden favorecer una lejanía en el tiempo y en su contexto con la época actual. Pero los peligros no son solo esas implicaciones relativas a la antigüedad de los textos, omitiendo los problemas derivados de la dificultosa transmisión, sino las innumerables tomas de posición y tesis planteadas de los eruditos e investigadores, que no en todos los casos llegan a convertirse en fugaces teorías o en ambiguas lecciones, y que por otro lado son un acicate más dentro de ese amalgama compleja que expande la obra trágica y antigua en sus infinitas interpretaciones. También que me he encontrado con absolutas eminencias que en más de una ocasión me han parecido sus ideas tan geniales como secantes en su hermenéutica finalizadora. La bienvenida erudición en estos casos no deja de ser tan apaciguadora como melancólica, como cuando se concluye la lectura del último canto de la *Ilíada*, en su irrepetible acto de clausura, tras el gozo de la más excelsa hermosura poética.

Por otra parte, el estudio detallado de las mismas obras griegas clásicas puede absorber múltiples sentidos y significados, construyendo armazones discursivos aparentemente muy fiables pero que pueden confundir el resultado, si antes no se sopesa muy bien la lógica del texto frente a la corrosión argumental que protuberante habría ignorado los límites justos

del autor y la obra. Pero también en estos casos el fruto puede ser reprendido obteniendo ventajas con la distinción de lo espurio, o incluso aplaudido, si el nuevo camino emprendido es novedoso para un posterior esfuerzo investigador más comedido y prudente.

Un sistema fiable nos llevaría a recuperar las técnicas y recursos necesarios para solventar los grandes problemas de exegesis, que desde luego, están incorporados en nuestra ciencia filológica ya madura en su aspecto multidisciplinar, integrando lo religioso, lo histórico, lo antropológico, entre otras ramas, sin permitir, por supuesto, que ese soberbio caudal de conocimientos y métodos pueda doblegar o hacer sucumbir el texto original. Las tesis centrales y paralelas de esta forma se verían suficientemente revitalizadas en su originalidad y solidez sin apabullar lo estudiado, formulando sus propios términos que, aunque diferentes a los filológicos, planteen cuestiones y respuestas válidas en su ambigua universalidad.

Simplemente concluir con mi admirado Edipo. Se me ha presentado en toda su fortuna, como él quería. Ha surgido entre los textos con una fuerza contumaz en los primeros tiempos, seguidamente como un héroe ejemplar que silenciaron con los cultos afanosos para sus suplicantes, y en la tragedia se ha erguido con una energía sacralizada además de heroica. Con Cavafis se convirtió de nuevo en humano, dejando la heroicidad a los verdaderos hombres que sabios por el dolor, como Edipo, buscan desde entonces la felicidad en sus cuerpos, mientras preparan la estela y la tumba para sus propias muertes, pero ya lejos de los templos griegos, de los bosques sagrados, de los dioses y del culto añejo de los grandes héroes.

## 8. Bibliografía

### 1. Fuentes (Textos, traducciones y comentarios):

Aeschylus. *Septem Quae Supersunt Tragoediae*. Gilbert Murray. Oxford Classical Texts. 1960.

Apolodoro. *Biblioteca*. Editorial Biblioteca Clásica Gredos. Traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid, 1985.

Aristóteles:

- *Poética*. (2010). Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Editorial Gredos. Madrid.

Borges, J.L. *Obra poética*. Editorial EMECÉ. Barcelona, 1999.

Cavafis, C.P.:

- *Treinta poemas*. Versión de Elena Vidal y José Ángel Valiente. Editorial Llibres de Sinera. Ocnos. Barcelona, 1971.
- *Poesía Completa*. Edición y traducción de Pedro Bádenas de la Peña. Editorial Almuzara. Fundación Biblioteca de Literatura Universal. Córdoba, 2017.
- *Poesía Completa*. (2017). Traducción de Juan Manuel Macías. Epílogo de Vicente Fernández González. Editorial Pre-Textos. Valencia.
- *Selección de prosas*. (2017). Edición y traducción de Pedro Bádenas de la Peña. Editorial Almuzara. Fundación Biblioteca de Literatura Universal. Córdoba.

*Die Fragmente Der Vorsokratiker*. Tres tomos. Diels, H. y Kranz, W. Editorial Weidmann. Alemania, Hildesheim, 1989.

*Fragmentos de Épica Griega Arcaica*. Biblioteca Clásica Gredos. Nº 20. Edición de Alberto Bernabé. Madrid, 1999.

*Fragmentos Presocráticos*:

- Edición bilingüe a cargo de Alberto Bernabé. Editorial Abada. Madrid, 2019.
- Edición. Kirk, G.S., Raven, J.E. y Schofield, M. Edición bilingüe. Editorial Gredos. 1999.

Esquilo:

- *Fragmentos. Testimonios*. Edición de J.M. Lucas de Dios. Editorial Gredos. Nº 369. Madrid. 2008.
- *Los Siete contra Tebas*. Presentación Francisco Rodríguez Adrados. Traducción Bernardo Perea Morales. Editorial Gredos. 2010.
- *Tragedias*. Edición de Bernardo Perea Morales. Biblioteca Clásica Gredos. Nº 97. Madrid, 2008.



Eurípide. *Tragédies*. Tome VIII. *Fragments de Bellérophon à Protésilas*. F. Jouan, H. van Looy. Paris. 2019.

Eurípides.

- *Tragedias*. Vol. III. Edición de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. . Biblioteca Clásica Gredos. Nº 22. Madrid, 1985.
- *Tragedias*. Vol. III. Edición de Juan Miguel Labiano. Editorial Cátedra. Madrid. 2005.

Eurípides. *Fabulae*. Gilbert Murray. Tomus I. Oxford Classical Texts. 1966.

Heródoto. Editorial Cátedra. Edición de Manuel Balasch. Madrid, 2006

Hesíodo:

- *Obras y Fragmentos*. Biblioteca Clásica Gredos. Nº 13. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid, 1990.
- *Teogonía*. Edición bilingüe de Emilio Suarez de la Torre. Editorial Dykinson. Madrid, 2014.

Higino. *Fábulas mitológicas*. Traducción, introducción y notas de F.M. Del Rincón Sánchez. Alianza Editorial. Madrid, 2009.

Homero:

- *Ilíada. Odisea*. Edición bilingüe de Carlos García Gual. Editorial Espasa Calpe. Biblioteca de Literatura Universal. Traducciones de la Editorial Gredos, respectivamente, Emilio Crespo Güemes y José Manuel Pabón. Apéndice de Oscar Martínez. Madrid, 1999.
- *Ilíada*. Edición de Emilio Crespo. Biblioteca Clásica Gredos. Nº 150. Madrid.
- *Odisea*. Edición de José Manuel Pabón. Introducción de Manuel Fernández-Galiano. Biblioteca Clásica Gredos. Nº 48. Madrid.

*Líricos griegos. Elegiacos y Yambógrafos Arcaicos (siglos VII-V a.C.)*. Dos tomos. Colección Alma Mater. CSIC. Edición y traducción de Francisco Rodríguez Adrados. Salamanca, 1990.

Nietzsche, F., *Ditirambos de Dioniso*. Poesía completa bilingüe. Editorial Trotta. Edición y traducción de Laureano Pérez Latorre. Madrid, 1998.

Pausanias. *Descripción de Grecia. Libros VII-X*. Tomo III. Editorial Clásica Gredos. Nº 198. Edición María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid, 1994.

Píndaro:

- *Odas y Fragmentos*. Edición de Alfonso Ortega. Biblioteca Clásica Gredos. Nº 68. Madrid, 1995.

- *Obra Completa*. Edición de Emilio Suárez de la Torre. Editorial Cátedra. Madrid, 2008.

*Poetisas griegas*. Edición bilingüe. Traducción, introducción y notas de Alberto Bernabé y Helena Rodríguez Somolinos. Ediciones Clásicas. Madrid, 1994.

Safo. *Poemas y testimonios*. Edición y traducción de Luque, A. Editorial Acanalado. Barcelona, 2020.

Sófocles:

- *Áyax. Las Traquinias. Antígona. Edipo Rey*. Edición de J.M. Lucas de Dios. Alianza Editorial. Madrid, 2008.
- *Edipo en Colono*. Edición Assela Alamillo. Presentación de Albin Lesky. Editorial Básica Gredos. Madrid, 2010.
- *Fragmentos*. Edición de J.M. Lucas de Dios. Editorial Gredos. Nº 62. Madrid. 1983.
- *Tragedias*. Edición Assela Alamillo. Editorial Gredos. Madrid, 1981.

Tolstói, L. *¿Cuánta tierra necesita un hombre? Relatos*. Traducción de Víctor Gallego Ballester. Alba Editorial, 2006, pp. 290-306.

*Tragicorum Graecorum Fragmenta*:

- Nauck. A. *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TGF)*, Leipzig (*svpplementvm adiecit* Bruno Snell, Hildesheim, 1964).
- *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF) Vol. 1*. Snell, B. *Didascaliae tragicarum, catalogi tragicorum et tragoediarum. Testimonia et fragmenta tragicorum minorum*. Editorial Vandenhoeck&Ruprecht. Alemania (Gotinga), 1971.

## 2. Estudios:

Albiac, G. (2002). *La muerte. Metáforas, mitologías, símbolos*. Editorial Paidós. Barcelona.

Alsina, J.:

- (1971). *Tragedia, religión y mito entre los griegos*. Editorial Labor. Barcelona.
- (1983). *Literatura griega*. Editorial Ariel. Barcelona.

Alsina J. y Miralles, C. (1966). *La Literatura griega medieval y moderna*. Editorial Creds. Barcelona.

Bermejo Barrera, J.C. (1988). *Historia del Mundo Antiguo. Grecia*, volumen 16. *El mito griego y sus interpretaciones*. Editorial Akal. Madrid.

- Bernabé, A. y Pérez de Tudela, J. (eds.). (2012). *Seres híbridos en la mitología griega*. Editorial Círculo de Bellas Artes. Madrid.
- Bernabé y Macías Otero, S. (eds.). (2020). *Religión Griega. Una visión integradora*. Editorial Guillermo Escolar. Madrid.
- Bettini, M. y Guidorizzi, G. (2008). *El mito de Edipo. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*. Editorial Akal. Madrid.
- Bowra, C.M. (2014). *Introducción a la literatura griega*. Editorial Gredos. Madrid.
- Bremmer, J.N. (2006). *La religión griega. Dioses y hombres: santuarios, rituales y mitos*. Ediciones El Almendro de Córdoba. Córdoba.
- Burkert, W. (2007). *Religión griega arcaica y clásica*. Editorial Abada. Madrid.
- Castillo Didier, M. (2018). *Algunos aspectos de la poesía de Constantino Kavafis. Byzantion Nea Hellás*, (1). Universidad de Chile, pp. 52- 107. Web.
- César Fornis (coord.) et alli. (2019). *Mito y arqueología en el nacimiento de ciudades legendarias de la antigüedad*. Editorial Universidad de Sevilla. Sevilla.
- Chirassi Colombo, I. (2005). *La religión griega. Dioses, héroes, ritos y misterios*. Alianza Editorial. Madrid.
- Daraki, M. (2005). *Dioniso y la diosa Tierra*. Editorial Abada. Madrid.
- De Villena, L.A. (1995). *Carne y tiempo (Lecturas e inquisiciones sobre Constantino Kavafis)*. Editorial Planeta. Barcelona.
- Dodds, E.R. (2010). *Los griegos y lo irracional*. Alianza Editorial. Madrid.
- Easterling, P.E. y Knox, B.M.W (eds.). (1990). *Historia de la literatura clásica. Literatura Griega. Tomo I*. Cambridge University. Editorial Gredos. Madrid.
- Easterling, P.E. and Muir, J.V. (ed.). (2002). *Greek religion and society*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Edmunds, L. (1996). *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*. Rowman & Littlefield Publishers. Lanham.
- Elvira Barba, M.A. (2013). *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Editorial Sílex. Madrid.
- Errandonea, I.:
- (1958). *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros*. Editorial Escelicer, Madrid.

- (1970). *Sófocles y la personalidad de sus coros. Estudio de dramática constructiva*. Editorial de Moneda y Crédito, Madrid.

Fernández-Galiano, M., Rodríguez Adrados, F. y Lasso de la Vega, J. (1986). *El concepto del hombre en la antigua Grecia*. Editorial Coloquio. Madrid.

Flaceliere, R. (1993). *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Ediciones Temas de Hoy. Madrid.

Gadamer, H.G. (1992). *Verdad y método*. Dos tomos. Ediciones Sígueme. Salamanca.

García Blanco, J. (1984). *Juliano en Cavafis. Avgvralia. Estudios de lenguas y literaturas griega y latina*. Manuel Fernández-Galiano (ed.). Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 131-139.

García Gual, C.:

- (1998). *Mitología y Religión del Oriente Antiguo*. III. Indoeuropeos. Del Olmo Lete (ed.). García Gual, Bernabé, Lemosín y Pirart. Editorial AUSA. Sabadell.
- (2004). *Los mitos de Sófocles. Sófocles el hombre. Sófocles el poeta*. Pérez Jiménez, A., Alcalde Martín C. y Caballero Sánchez, R. (eds.) Editorial Charta Antiqua. Universidad de Málaga, pp. 21-42.
- (2006). *Historia, novela y tragedia*. Alianza Editorial. Madrid.
- (2012). *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México.
- (2013). *Introducción a la mitología griega*. Alianza Editorial. Madrid.
- (2014). *La venganza de Alcmeón. Un mito olvidado*. Editorial Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- (2017). *Diccionario de mitos*. Edición revisada y ampliada. Editorial Turner. Madrid.

Gernet, L. (1980). *Antropología de la Grecia antigua*. Editorial Taurus. Madrid.

Gil, L. (1967). *Los antiguos y la inspiración poética*. Ediciones Guadarrama. Madrid.

Girard, R. (2016). *La violencia y lo sagrado*. Editorial Anagrama. Barcelona.

González García, F.J. (1991). *A través de Homero. La cultura oral de la Grecia antigua*. Universidad de Santiago de Compostela.

González González, M. (2018). *Creencias y rituales funerarios: el más allá en la Grecia antigua*. Editorial Síntesis. Madrid.

Gould, John. (1973). "HIKETEIA", *The Journal of Hellenic Studies* 93, pp. 74-103. Web.

Grimal, P. (2008). *Diccionario de Mitología griega y romana*. Editorial Paidós. Barcelona.

Guzmán García, H. (2004). *Acercamiento literario a Las bodas de Helena de Sófocles. Sófocles el hombre. Sófocles el poeta*. Pérez Jiménez, A., Alcalde Martín C. y Caballero Sánchez, R. (eds.) Editorial Charta Antiqua. Universidad de Málaga, pp. 301-310.

Guzmán Guerra, A. (2005). *Introducción al teatro griego*. Alianza Editorial. Madrid.

Hernández de la Fuente, D.:

- (2008). *Oráculos griegos*. Alianza Editorial. Madrid.
- (2017). *El despertar del alma. Dioniso y Ariadna: Mito y misterio*. Editorial Ariel.

Iriarte, A.:

- (1990). *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Editorial Taurus. Madrid.
- (1996). *Democracia y tragedia: la era de Pericles*. Editorial Akal. Madrid.

Jaeger, W.:

- (2006). *Paideía: los ideales de la cultura griega*. México. Editorial Fondo de Cultura Económica. México.
- (2011). *La teología de los primeros filósofos griegos*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México.

Kirk, G.S. (2002). *La Naturaleza de los mitos griegos*. Editorial Paidós. Barcelona.

Knox, B. (1998). *Oedipus at Thebes. Sophocles' Tragic Hero and His Time*. Yale University Press. New Haven.

Laín Entralgo, P. (1987). *La medicina hipocrática*. Alianza Editorial. Madrid.

Lasso de la Vega, J.S. (2003). *Sófocles*. Ediciones Clásicas. Madrid.

Lesky, A. (1985). *Historia de la literatura griega*. Editorial Gredos. Madrid.

Léveque, P. (2006). *Tras los pasos de los dioses griegos*. Editorial Akal. Madrid.

Lida Malkiel, M.R. (1971). *Introducción al teatro de Sófocles*. Editorial Paidós. Buenos Aires.

Liddell, R. (1989). *Kavafis, una biografía crítica*. Editorial Ultramar. Barcelona

Lledó, E. (2015). *Fidelidad a Grecia*. Cuatro Ediciones. Valladolid.

López Férrez J.A.:

- (1998). *La tragedia griega*, pp. 129-166. Cuadernos de Literatura griega y latina. Géneros literarios poéticos grecolatinos II. SEEC. Madrid. Santiago de Compostela.

- (2008). *Historia de la literatura griega*. López Férez, J.A. (ed.). Editorial Cátedra. Madrid.

Loroux, N.:

- (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Editorial Visor. Madrid.
- (2017). *Los hijos de Atenea. Ideas atenienses sobre la ciudadanía y la división de sexos*. Editorial Acantilado. Barcelona.

Lucas de Dios, J.M.:

- (1982). *Estructura de la tragedia de Sófocles*. Editorial CSIC. Manuales y Anejos de *Emerita* – XXXIV. Madrid.
- (1990). *La tragedia griega perdida. Una valoración de conjunto*, pp. 37-49. Epos: Revista de Filología. N° 6. Web.
- (1999). *Léxico y reconstrucción dramática: El mito de Edipo en Esquilo. Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano. Τῆς φιλῆς τάδε δῶρα*. Editorial CSIC. Manuales y Anejos de *Emerita* – XLI. Madrid, pp. 645-658.

Marcos García, J.J. (2016). *Manual ilustrado de Paleografía griega*. Editorial Dykinson. Madrid.

Miralles, C. (1968). *Tragedia y política en Esquilo*. Editorial Ariel. Barcelona.

Muñoz Llamosas, V. (2001). “*La transgresión de ΑΙΔΩΣ en situaciones de máxima tensión: Ifigenia, Casandra, Clitemnestra, Polixena y Helena*”. *Habis* 32, pp. 67-79. Web.

Murray, G.:

- (1949). *Eurípides y su época*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México.
- *La religión griega*. Editorial Nova. Buenos Aires. Edición sin datar.
- (2013). *Esquilo. Creador de la tragedia*. Editorial Gredos. Madrid.

Naquet, P.V. (2004). *El espejo roto. Tragedia y política en Atenas en la Grecia antigua*. Editorial Abada. Madrid.

Nestle, W.:

- (1944). *Historia de la literatura griega*. Editorial Labor. Barcelona.
- (1981). *Historia del espíritu griego. Desde Homero hasta Luciano*. Editorial Ariel. Barcelona.

Nietzsche, F. (1997). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial. Madrid.

Nilsson, M.P.:

- (1968). *Historia de la religión griega*. Editorial Eudeba. Buenos Aires.
- (1983). *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*. University of California Press. Los Ángeles.

Otto, W.F. (2007). *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*. Editorial Sexto Piso. México.

Parke, H.W. (1977). *Festivals of the athenians*. Editorial Thames and Hudson. Londres

Parker, R. (1990). *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. Oxford University Press. Oxford.

Pickard-Cambridge, A. (1968). *The dramatic Festivals of Athens* (Revisado por J. Gould y D.M. Lewis). Segunda edición. Oxford University Press, Londres.

Pollitt, J.J. (1987). *Arte y experiencia en la Grecia Clásica*. Xarait Ediciones. Bilbao.

Propp, V. (2007). *Folclore y realidad. Tres ensayos sobre folclore*. Alianza editorial. Madrid.

Reinhardt, K. (2010). *Sófocles*. Editorial Gredos. Madrid.

Ribas Sanpons, J. (1982). *El autor y su obra. Kavafis*. Editorial Barcanova. Barcelona.

Rodríguez Adrados, F.:

- (1962). *El héroe trágico y el filósofo platónico*. Cuadernos de la Fundación Pastor. Nº 6. Taurus Ediciones. Madrid.
- (1966). *Ilustración y política en la Grecia clásica*. Editorial Revista de Occidente. Madrid.
- (1972). *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Editorial Planeta. Barcelona.
- (1986) *Las tragedias de súplica: Origen, tipología y relaciones internas*. Cuaderno de Estudios Clásicos, SEEC, tomo XXVIII (nº 90), pp. 27-45.
- (1993). “*Edipo, Hijo de la Fortuna*.” Estudios Clásicos 104, pp. 37-48. Web.
- (1997). *Democracia y literatura en la Atenas clásica*. Alianza Universidad. Madrid.
- (1999). *Del teatro griego al teatro de hoy*. Alianza Editorial. Madrid.

Rohde, E. (1973). *Psique*. Editorial Labor. Dos volúmenes. Barcelona.

Romilly, J. (2011). *La tragedia griega*. Editorial Gredos. Madrid.

Ruipérez, M.S.:

- (1994). *Edipo y los curanderos míticos*. Homenaje a Luis Gil. *XAPIΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ*. Aguilar, R.M., López Salva, M. y Rodríguez Alfageme, I. (Eds.). Editorial Complutense. Madrid, pp. 233-240.
- (2006). *El mito de Edipo. Lingüística, psicoanálisis y folclore*. Alianza Editorial. Madrid.

Ruiz de Elvira, A. (2015). *Mitología Clásica*. Editorial Gredos.

Saïd, S.:

- (1978). *La faute tragique*. Editorial François Maspero. París.

- (1998). *Introducción a la mitología griega*. Acento Editorial. Madrid.

Snell, B. (2008). *El descubrimiento del espíritu*. Editorial Acanalado. Barcelona.

Vernant, J.P. y Naquet, P.V. (2008). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Dos volúmenes. Editorial Paidós. Barcelona.

Vernant, J.P.:

- (2009). *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Editorial Fondo de Cultura Económica. Madrid.

- (2017). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Editorial Austral/Ariel. Barcelona.

Vílchez Díaz, M.:

- (1976). *El engaño en el teatro griego*. Editorial Planeta. Barcelona.

- (1993). *El dionisismo y "Las Bacantes"*. Universidad de Sevilla.

- (1999). *Sobre el léxico del poder en la Grecia arcaica y clásica. Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano. Τῆς φιλῆς τάδε δῶρα*. Editorial CSIC. Manuales y Anejos de *Emerita* – XLI. Madrid, pp. 237-242.

Vinagre, M.A. (2001). *Tragedia griega del siglo IV a.C. y tragedia helenística*. Habis 32, pp. 81-95. Web.

Vv. Aa. *Historia del Arte. El mundo antiguo*. Tomo 1 Alianza Editorial. Madrid, 2005.

Vv. Aa. *Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano. Τῆς φιλῆς τάδε δῶρα*. Editorial CSIC. Manuales y Anejos de *Emerita* – XLI. Madrid, 1999.

Vv. Aa. *Mitología y Religión del Oriente Antiguo*. Tomo III. Indoeuropeos. Editorial AUSA, Sabadell, 1998.



## 9. Anexos.

-Textos.

Texto 1

241 [15]

**EDIPO**

(1896)

*Escrito después de leer la descripción del cuadro*

*Edipo y la Esfinge de Gustave Moreau*

Sobre él la Esfinge está abatida

Con dientes y garras en tensión,

Con la fiereza toda de la vida.

A su primer embate cayó Edipo,

Su primera aparición lo ha estremecido;

5

Una figura así y palabras tales

Hasta entonces nunca había imaginado.

Mas, aunque sus dos patas apoya

El monstruo en el pecho de Edipo,

Éste aprisa se ha repuesto; en absoluto

10

Siente ahora ya temor, pues tiene

Presta la solución y va a vencer.

No se alegra, en cambio, por este triunfo.

Con su mirada llena de tristeza  
no mira a la Esfinge, ve más allá 15  
el angosto camino que va a Tebas  
y que culminará en Colono.  
Con nitidez también su alma presiente  
Que allí volverá a hablarle la Esfinge  
Con mayores y más difíciles 20  
Enigmas que no tienen respuesta.

241

## Ο ΟΙΔΙΠΟΥΣ

(1896)

Ἐγράφη ἔπειτα ἀπὸ ἀνάγνωσιν περιγραφῆς τῆς ζωγραφιᾶς  
“Ο Οιδίπους καὶ ἡ Σφιγξ” τοῦ Γουστάβου Μορώ.

Ἐπάνω του ἡ Σφιγξ εἶναι πεσμένη  
μὲ δόντια καὶ μὲ νύχια τεντωμένα  
καὶ μ’ ὅλην τῆς ζωῆς τὴν ἀγριάδα.  
Ὁ Οιδίπους ἔπεσε στὴν πρώτη ὀρμὴ της,  
τὸν πρόμαξεν ἡ πρώτη ἐμφάνισί της – 5  
τέτοια μορφή καὶ τέτοια ὁμιλία  
δὲν εἶχε φαντασθῆ ποτὲ ἕως τότε.  
Μὰ μ’ ὄλο πὸ ἀκκουμπᾶ τὰ δυο τοῦ πόδια

τὸ τέρας τοῦ Οἰδίποδος τὸ στήθος,  
συνῆλθη ἐκεῖνος γρήγοσα – καὶ διόλου 10  
τῶρα δὲν τὴν φοβᾶται πιά, γιατί ἔχει  
τὴν λύσιν ἔτοιμη καὶ θὰ νικήση.  
Κι ὁμῶς δὲν χαίρεται γι' αὐτὴν τὴν νίκη.  
Τὸ βλέμμα του μελαγχολία γεμάτο  
τὴν Σφίγγα δὲν κυττάζει, βλέπει πέρα 15  
τὸν δρόμο τὸν στενὸ πὸ πᾶει στὰς Θήβας,  
καὶ πὸ στὸν Κολωνὸ θ' ἀποτελειώση.  
Καὶ καθαρὰ προαισθάνεται ἡ ψυχὴ του  
πὸ ἡ Σφίγξ ἐκεῖ θὰ τὸν μιλήσῃ πάλι  
μὲ δυσκολώτερα καὶ πιο μεγάλα 20  
αἰνίγματα πὸ ἀπάντησι δὲν ἔχουν.

Texto 2

## **EDIPO Y EL ENIGMA**

Cuadrúpedo en la aurora, alto en el día  
y con tres pies errando por el vano  
ámbito de la tarde, así veía  
la eterna esfinge a su inconstante hermano,  
  
el hombre, y con la tarde un hombre vino  
que descifró aterrado en el espejo  
de la monstruosa imagen, el reflejo  
de su declinación y su destino.

Somos Edipo y de un eterno modo  
la larga y triple bestia somos, todo  
lo que seremos y lo que hemos sido.

Nos aniquilaría ver la ingente  
forma de nuestro ser; piadosamente  
Dios nos depara sucesión y olvido.

*El Otro, El Mismo, (1964).*

**- Iconografía.**



Figura 1. Estela funeraria de un joven y una niña con capitel y remate en forma de Esfinge.  
Mármol, 530 a.C., Ática, Grecia.  
Museo Metropolitano de Nueva York. Cat. 11.185a–c, f, g.

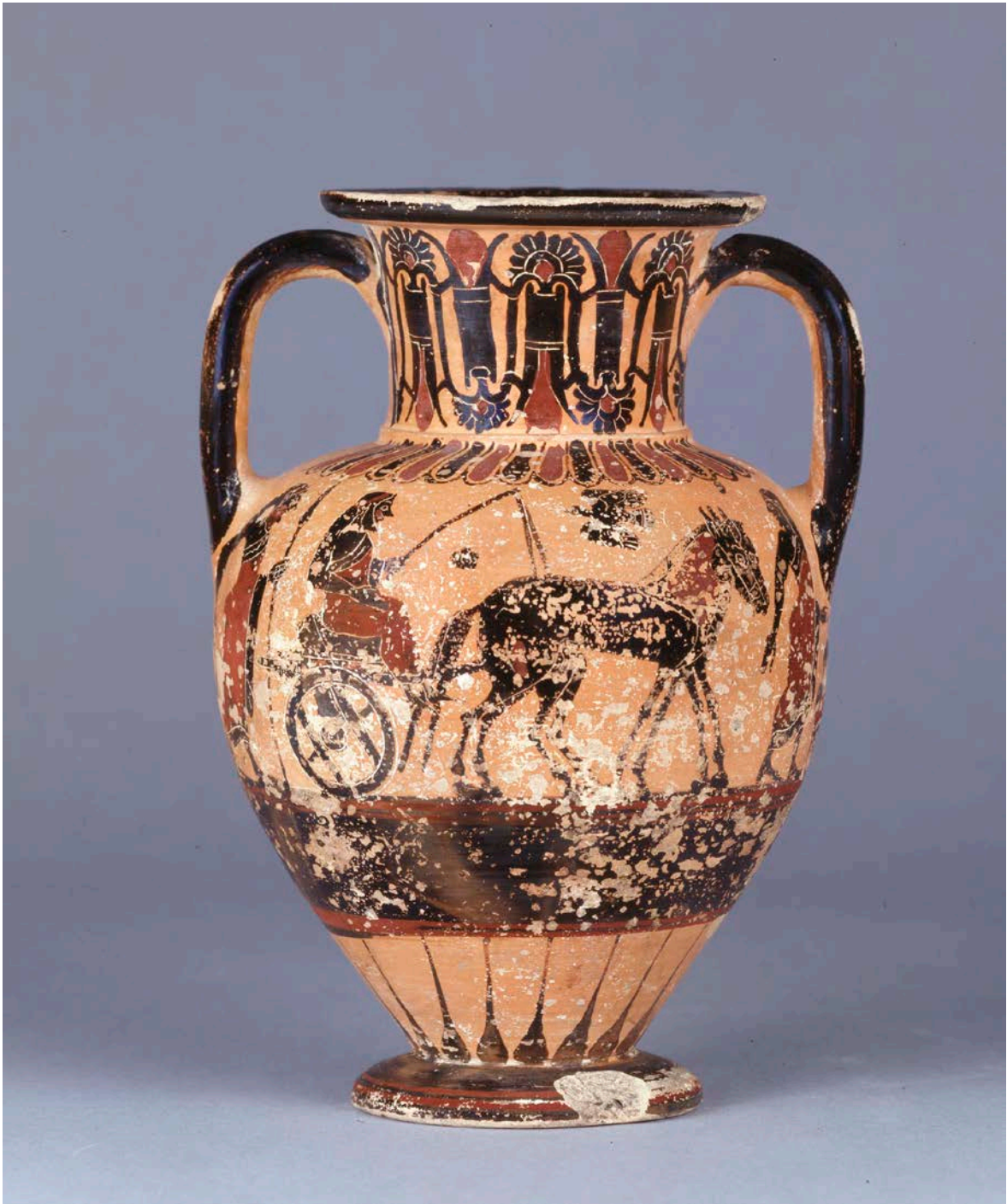


Figura 2. Layo en el viaje donde conoció a Edipo. (AEGR, p 120. d'Hancarville).  
Ánfora de figuras negras. Ca. 520 a.C., Sur de Italia.  
Museo Británico, Londres. Cat.1772,0320.5



Figura 3. Edipo y la Esfinge.  
Lekythos de figuras negras, 480-460 a.C., Italia.  
Museo Británico, Londres. Cat.1836,0224.162



Figura 4. Edipo matando a la Esfinge.  
Lekythos de figuras rojas, Mario y Arsinoe, ca. 420-400 a.C., Chipre.  
Museo Británico, Londres. Cat. 1887,0801.46





Figura 5. Edipo y la Esfinge.  
Crátera de figuras rojas, siglo V a.C., Apollonia Pontica, (Sozopol, Bulgaria).  
Instituto Nacional de Arqueología con Museo, Sofía, Bulgaria.



Figura 6. Edipo.

Fragmento cerámico con inscripción en la parte superior:

*ΟΥΣ ΚΕΛΕΥΕΙ... // ΤΩΜΑΤΗΣ ΑΥΤΟΥ ΜΗΤ // ΓΥΝΑΙΚΟΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΥΙΩΝ Οίδίπ] ους  
κελενει [άγειν προς // το π] τωμα της αυτού μητ [ρός τε // και γυναικός και των υιω [ν.*

Referencia: Eurípides, *Phoen.*, vv. 1480-1766 (especialmente, 1481 y 1693).

Ca. 300 -100 a.C., Atenas, Grecia.  
Museo Británico, Londres. Cat. 1871,0512.2



Figura 7. Edipo arrancándose los ojos.  
Piedra tallada romana.  
Ca., siglos II - III d.C., Italia.

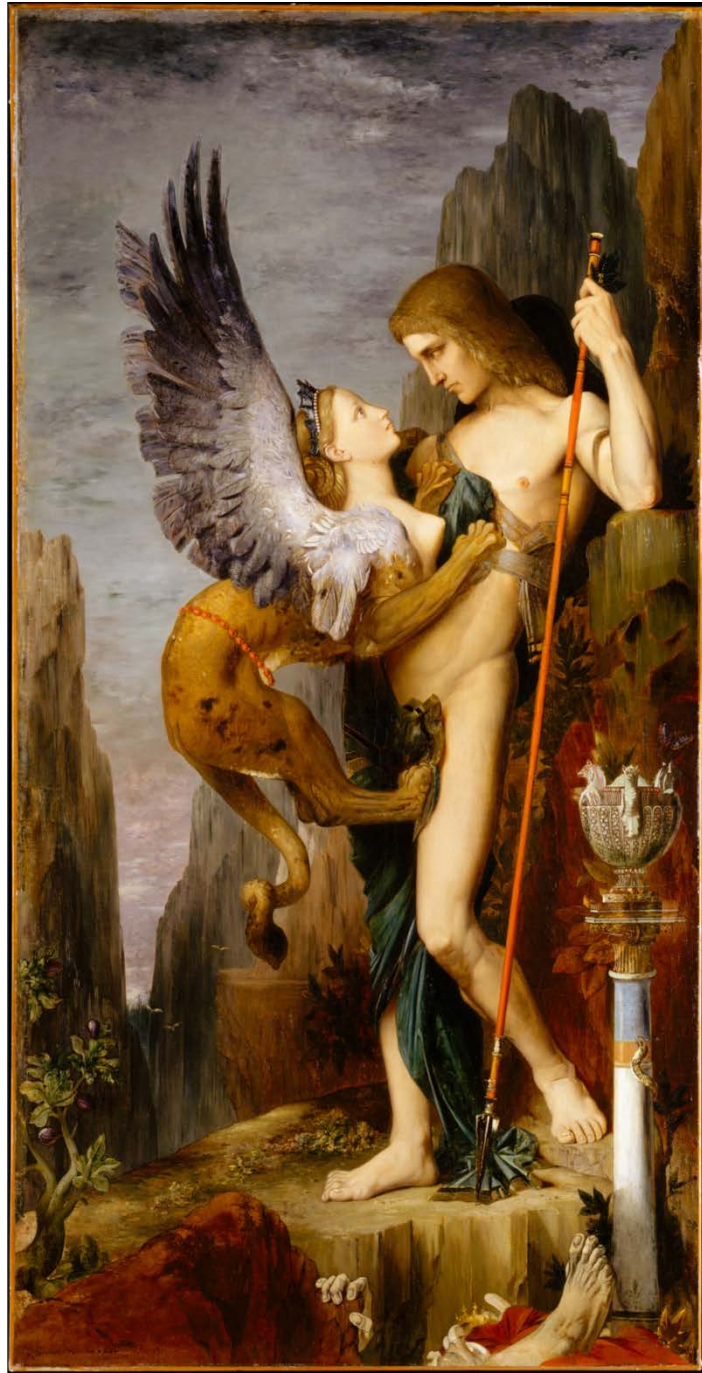


Figura 8. Edipo y la Esfinge.  
Gustave Moreau, 1864, París, Francia.  
Museo Metropolitano de Nueva York, cat. 21.134.1