



Facultad de Filología y Geografía e Historia  
Departamento de Estudios Clásicos

María del Carmen ENCINAS REGUERO

TRAGEDIA Y RETÓRICA EN LA ATENAS CLÁSICA:  
LA *RHESIS* TRÁGICA COMO DISCURSO FORMAL EN SÓFOCLES

Dirigido por:

Dra. Milagros QUIJADA SAGREDO

Vitoria-Gasteiz

2007



ISBN 978-84-691-0341-8

Reservados todos los derechos  
© María del Carmen Encinas Reguero  
Universidad de La Rioja

Logroño, 2008

Universidad de La Rioja  
Biblioteca Universitaria  
C/ Piscinas s/n  
26006 LOGROÑO  
LA RIOJA – ESPAÑA

E-mail: [dialnet@unirioja.es](mailto:dialnet@unirioja.es)  
Página web: [dialnet.unirioja.es](http://dialnet.unirioja.es)

Esta tesis doctoral, dirigida por la Dra. Dña. Milagros Quijada Sagredo, fue leída en la Universidad del País Vasco el 13 de marzo de 2007 y obtuvo la calificación de Sobresaliente *cum laude* por unanimidad.

El tribunal estuvo formado por los siguientes miembros:

Dr. D. Francisco Rodríguez Adrados

Dr. D. Manuel García Teijeiro

Dr. D. Máximo Brioso Sánchez

Dr. D. José Antonio Fernández Delgado

Dr. D. José María Lucas de Dios



τὸ γὰρ λέγειν ὡς δεῖ τοῦ φρονεῖν  
εὖ μέγιστον σημεῖον ποιούμεθα

*“El hablar con propiedad es para nosotros  
la mayor prueba de una buena inteligencia”*

Isócrates 15. 255



## ÍNDICE DE CONTENIDOS

NOTA PREVIA	5
INTRODUCCIÓN	9
1. INTERÉS DEL ESTUDIO DE LA RETÓRICA EN LA TEMPRANA TRAGEDIA DE SÓFOCLES	9
1.1. La cuestión externa: el nacimiento de la retórica	9
1.2. Interés del estudio de la retórica en la tragedia: el caso de Sófocles	14
1.3. El discurso como indicador de la estilización retórica	20
1.4. Algunos estudios anteriores	23
2. MÉTODO Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO	28
ESQUEMAS DE LAS TRAGEDIAS	37
<i>Áyax</i>	39
<i>Traquinias</i>	44
<i>Antígona</i>	49
<i>Edipo Rey</i>	54
<b>PARTE PRIMERA: ARGUMENTACIÓN</b>	
1. PRUEBAS NO TÉCNICAS (πίστεις ἄτεχνοι)	61
1.1. TESTIGOS (μάρτυρες)	64
1.1.1. Criterio cuantitativo	68
1.1.2. Criterio cualitativo	74
1.1.2.1. Los dioses y personajes dotados de autoridad	74
1.1.2.2. La víctima de la acción debatida	77
1.1.3. Índice de pasajes	79
1.2. DECLARACIÓN BAJO TORTURA (βάσανος)	80
1.2.1. Índice de pasajes	84
1.3. JURAMENTO (ὄρκος)	84
1.3.1. El juramento presente (o simultáneo a la acción)	87
1.3.2. El juramento pretérito (o anterior a la acción)	91
1.3.3. Índice de pasajes	95
1.4. LEYES (νόμοι)	96
1.4.1. Índice de pasajes	102
1.5. CONCLUSIÓN	102
2. PRUEBAS TÉCNICAS (πίστεις ἔντεχνοι)	114
2.1. ARGUMENTOS DERIVADOS DE LO εἰκός	120

2.1.1. PLANTEAMIENTO DE PROBABILIDADES O εἰκότα	126
2.1.1.1. Método simple	126
2.1.1.2. Método exhaustivo	131
2.1.1.3. Método acumulativo	139
2.1.1.4. Índice de pasajes	143
2.1.2. ARGUMENTOS BASADOS EN EL BENEFICIO (κέρδος)	144
2.1.2.1. El bien común de la ciudad y de los ciudadanos	146
2.1.2.1.1. Argumentos que buscan hacer cumplir una ley	146
2.1.2.1.2. Argumentos que buscan justificar un castigo	152
2.1.2.2. El bien individual o personal	159
2.1.2.2.1. La persuasión a través de un beneficio	159
2.1.2.2.2. Ataques basados en la existencia de un móvil egoísta	171
2.1.2.3. Índice de pasajes	180
2.1.3. ANTICIPACIÓN O REFUTACIÓN POR ADELANTADO (προκατάληψις)	181
2.1.3.1. Índice de pasajes	189
2.1.4. FALTA DE PROBABILIDAD	190
2.1.4.1. Lo contrario a lo comúnmente aceptado (παράδοξον)	190
2.1.4.2. Lo no <i>eikos</i>	197
2.1.4.3. Reducción al absurdo	203
2.1.4.4. Índice de pasajes	207
2.2. ARGUMENTOS DERIVADOS DE INDICIOS (σημεία)	208
2.2.1. INDICIOS O <i>SEMEIA</i> FÍSICOS	213
2.2.1.1. Índice de pasajes	230
2.2.2. ARGUMENTOS DERIVADOS DE LO MÁS Y LO MENOS (ἐκ τοῦ μᾶλλον καὶ ἥττον)	231
2.2.2.1. Índice de pasajes	242
2.2.3. HECHOS DEL PASADO	242
2.2.3.1. Cuando el objetivo es la credibilidad ( <i>ethos</i> )	243
2.2.3.2. Cuando predomina el sentimiento ( <i>pathos</i> )	249
2.2.3.3. Cuando los hechos del pasado se utilizan en el nivel del <i>pragma</i>	254
2.2.3.4. Índice de pasajes	258
2.2.4. ARGUMENTO DE AUTORIDAD	259
2.2.4.1. Argumentos de autoridad cualitativos	261
2.2.4.1.1. Cuando la autoridad emana de los dioses	261
2.2.4.1.2. Cuando la autoridad emana de algún mortal relevante	265
2.2.4.2. Argumentos de autoridad cuantitativos	268
2.2.4.3. Índice de pasajes	273
2.3. LA RESPONSABILIDAD	274
2.3.1. TRANSFERENCIA DE LA RESPONSABILIDAD A UNA TERCERA PERSONA ( <i>remotio criminis</i> o μετάστασις)	276
2.3.1.1. Índice de pasajes	286
2.3.2. TRANSFERENCIA DE LA RESPONSABILIDAD A LA VÍCTIMA ( <i>relatio criminis</i> o ἀντέγκλημα)	286
2.3.2.1. Índice de pasajes	291
2.3.3. LA COMPETENCIA DEL ACUSADOR ( <i>status translationis</i> o μετάληψις)	291
2.3.3.1. Transferencia de la responsabilidad al adversario	292
2.3.3.1.1. La responsabilidad de la discusión	295
2.3.3.2. Se acusa del mismo tipo de delito (ἀντικατηγορία)	300
2.3.3.3. Se pone en duda la competencia del acusador	306
2.3.3.4. Índice de pasajes	309
2.4. CONCLUSIÓN	309



## PARTE SEGUNDA: COMPOSICIÓN DE LAS *RHESEIS*

1. TIPOS DE <i>RHESEIS</i>	329
2. PROCEDIMIENTOS DE COMPOSICIÓN	330
2.1. ESTRUCTURA RETÓRICA	332
2.2. COMPOSICIÓN EXPANSIVA O EN QUIASMO	348
2.3. MOVIMIENTO CIRCULAR	353
2.4. DIVISIÓN POR TEMAS	359
2.5. CONTRASTES Y CORRESPONDENCIAS	363
2.6. DIVISIÓN POR PERSONAJES: LA DESPEDIDA DE ESCENA	372
2.7. ORDEN TEMPORAL	375
2.8. SECUENCIA CAUSAL	395
3. FÓRMULAS	401
3.1. LUGARES COMUNES Y FÓRMULAS DEL PROEMIO	402
3.2. EL ANUNCIO DE LA NARRACIÓN	403
3.3. LAS FÓRMULAS EN LA ARGUMENTACIÓN	406
3.4. LA EXPRESIÓN FORMULAR DEL EPÍLOGO	409
4. CONCLUSIÓN	413

## PARTE TERCERA: CONCIENCIA RETÓRICA

1. ELEMENTOS QUE DENOTAN CONCIENCIA RETÓRICA	423
1.1. DECLARACIONES DE LOS PERSONAJES: EL PODER DE LA PALABRA	426
1.1.1. Índice de pasajes	437
1.2. REFERENCIAS EXPLÍCITAS AL ACTO DE HABLAR	438
1.2.1. Índice de pasajes	446
1.3. <i>SUPPRESSIO VERI</i>	447
1.3.1. Índice de pasajes	454

1.4. ADAPTACIÓN POR PARTE DEL ORADOR	455
1.4.1. ADAPTACIÓN A LA SITUACIÓN	456
1.4.2. ADAPTACIÓN AL RECEPTOR	460
1.4.2.1. Adaptación a receptores diferentes	460
1.4.2.2. Adaptación al punto de vista del adversario	462
1.4.2.2.1. Vuelta de las palabras del adversario en su contra	473
1.4.2.2.2. Negación de las palabras del adversario	476
1.4.3. ADAPTACIÓN FORMAL A LA LÓGICA DEL ADVERSARIO	480
1.4.4. ÍNDICE DE PASAJES	481
1.5. RÉPLICA PUNTO POR PUNTO AL Oponente	482
2. CONCLUSIÓN	493
CONCLUSIÓN GENERAL	503
1. Observaciones finales	503
2. Hacia una interpretación	510
APÉNDICE A: ÍNDICE DE ARGUMENTOS CITADOS EN LAS TRAGEDIAS TEMPRANAS	565
APÉNDICE B: ÍNDICE DE ARGUMENTOS CITADOS EN LAS TRAGEDIAS TARDÍAS	583
BIBLIOGRAFÍA	595
ÍNDICE DE PASAJES CITADOS	629

## NOTA PREVIA

Antes de comenzar este trabajo, se impone hacer alguna observación sobre las ediciones, traducciones o abreviaturas empleadas a lo largo del mismo.

En las citas de autores y obras antiguas, hemos hecho uso, en el caso del griego, de las abreviaturas recogidas en el *Greek-English Lexicon*, 1940 (1843<sup>1</sup>) de Liddell y Scott y, en el caso del latín, nos hemos servido de las que recogen Lewis y Short en *A Latin Dictionary*, Oxford 1879<sup>1</sup>.

Por otra parte, las abreviaturas de los títulos de las revistas en las que se han publicado los artículos que recogemos en la bibliografía manejada para la elaboración de este trabajo son las que normaliza *L' Année Philologique*.

Nuestro estudio emplea fundamentalmente las obras de tres autores de la antigüedad, a saber, Sófocles, que es nuestro objeto de análisis, y Anaxímenes y Aristóteles, autores de los dos tratados retóricos griegos más antiguos conservados –ambos del s. IV a.C.–, que nosotros utilizamos como fuente principal de comparación en el intento por conocer el grado de desarrollo que pudo haber alcanzado la teoría retórica en la época en la que Sófocles compone. Las ediciones que empleamos en las citas de estos tres autores son las que siguen.

Para Sófocles hemos empleado la edición de H. Lloyd-Jones y N.G. Wilson, *Sophoclis Fabulae*, Oxford 1990. En el caso de la *Retórica* de Aristóteles, la edición del texto que seguimos es la de M. Dufour, *Aristote. Rhétorique*, 3 vols., Paris 1967. Hemos seguido ésta aunque en fecha reciente se ha publicado una nueva edición de la obra aristotélica; nos referimos a la de C. Rapp, *Aristoteles. Rhetorik*, 2 vols., Berlin 2002. Por último, la *Retórica a Alejandro* atribuida a Anaxímenes de Lámpsaco está citada en el texto griego según la edición de M. Fuhrmann, *Anaximenes Ars Rhetorica. Quae vulgo fertur Aristotelis ad Alexandrum*, Leipzig 1966. No obstante, también en época reciente ha salido a la luz una nueva edición de esta obra: la de P. Chiron, *Pseudo-Aristote. Rhétorique à Alexandre*, Paris 2002. En ambos casos hemos mantenido como fuente de nuestras citas las ediciones de Dufour y Fuhrmann respectivamente, aunque hemos consultado puntualmente las obras posteriores, publicadas cuando ya teníamos avanzado este trabajo.

Las traducciones de los textos citados no son propias, sino que hemos optado por emplear traducciones ya publicadas. Para las tragedias de Sófocles nos hemos servido de la de A. Alamillo, *Sófocles. Tragedias*, Madrid 1992 (reimpr. 1981). En el caso de la *Retórica* de Aristóteles la traducción que hemos seguido es la de Q. Racionero, *Aristóteles. Retórica*, Madrid 1990. Y, por último, para la obra de Anaxímenes hemos empleado la traducción de J. Sánchez Sanz, *Retórica a Alejandro*, Salamanca 1989. En momentos puntuales, sin embargo,

hemos sentido la conveniencia de incluir alguna variante u observación sobre la traducción, algo que hemos hecho en notas a pie de página.

Éstas son las tres obras en las que se basa fundamentalmente el presente trabajo. Aparte de ellas, citamos también ocasionalmente pasajes de otras obras y autores. Las ediciones o traducciones empleadas en cada caso las recogemos en el primer apartado de la bibliografía final.

En otro orden de cosas, hemos incluido al final de cada uno de los apartados del trabajo, y también globalmente en apéndices al final del mismo, unos cuadros en los que recogemos los pasajes tratados con respecto a cada uno de los puntos analizados. Cuando en ellos aparece un asterisco (\*) antes de algunos versos, éste indica que se trata de pasajes que no pertenecen a ninguna *rhexis*.

Por otra parte, he de decir que la elaboración de este trabajo comenzó dentro del período de disfrute de una beca de investigación predoctoral concedida durante cuatro años (de 1998 a 2002) por el Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco. Durante ese tiempo, además, el mismo organismo me concedió una ayuda para la realización de una estancia de investigación, que llevé a cabo en el Departamento de Filología Clásica e Indoeuropeo de la Universidad de Salamanca bajo la tutoría del Dr. J.A. Fernández Delgado.

Así mismo, esta tesis doctoral se ha llevado a cabo con el apoyo y en el marco de desarrollo de varios Proyectos de Investigación y de Ayuda a la Investigación de la Universidad del País Vasco (UPV 106.130-HA 100/99 y 1/UPV00106.130-H-14000/2001) y del Ministerio de Educación y Ciencia (HUM2006-07163), centrados todos ellos en el estudio del teatro griego del s. V a.C. La investigadora principal ha sido en todos los casos la Dra. Milagros Quijada Sagredo.

Quede aquí constancia de mi profundo agradecimiento tanto a esos organismos públicos como a las personas que me han ayudado a llevar adelante este trabajo. Entre estas últimas de manera especialmente sentida a la Dra. Milagros Quijada, que ha guiado en todo momento mis pasos y me ha demostrado su buen hacer académico pero también su afecto, calidez humana y apoyo personal.

Del mismo modo quiero manifestar mi agradecimiento a quienes conforman el Departamento de Estudios Clásicos de la Universidad del País Vasco. También al Dr. J.A. Fernández Delgado, que aceptó ser mi tutor durante mi estancia en la Universidad de Salamanca, e igualmente a cuantos allí me recibieron y ayudaron, especialmente a la Dra. Francisca Pordomingo y al Dr. Francisco Cortés Gabaudan. Y, en general, a todos aquellos profesores o compañeros con los que he coincidido y me han aconsejado.

---

Y desde un punto de vista más personal, a mi familia, amigos y marido, que me han animado y sostenido en los momentos de desaliento.



## INTRODUCCIÓN

### **1. Interés del estudio de la retórica en la temprana tragedia de Sófocles**

#### **1.1. La cuestión externa: el nacimiento de la retórica**

El s. V a.C. en Grecia es un momento de cambios profundos, resultado de caminos previamente hollados, que provocan una verdadera revolución intelectual. De todos ellos, el cambio probablemente más significativo y con mayores repercusiones es el paso del *mythos* al *logos*, que se produce de la mano de la filosofía jonia, y concretamente a consecuencia de las aportaciones de los filósofos presocráticos. Implica el paso de una visión mítica del universo a una visión naturalista de la realidad. Y esto a su vez justifica una nueva comprensión del mundo, de corte racionalista y antropocéntrico, que permite por primera vez cuestionarlo todo y someterlo al imperio de la razón. Como consecuencia, el hombre comprende que el universo se guía por leyes naturales y regulares y que no depende en exclusiva, como hasta entonces se había pensado, de la voluntad de entes divinos.

Este profundo cambio en la concepción del mundo se acompaña de una transformación paralela en el lenguaje. Así, del mito vinculado a la poesía se pasa a una prosa más analítica. Pero, sobre todo, en esta transición se crea un lenguaje apto para la explicación teórica. Los filósofos presocráticos no solo cambian la concepción del mundo, sino que expresan dicho cambio y para ello necesitan crear un lenguaje adecuado. Lo hacen utilizando el artículo neutro τὸ con ciertos sustantivos y favoreciendo el uso metafórico de ciertos términos, de modo tal que amplían la significación de la terminología empleada y la hacen adecuada para la expresión de conceptos abstractos, a través de una sintaxis analítica e igualmente abstracta. Pero, además, todo esto sucede mientras se pasa de una sociedad eminentemente oral a otra en la que la escritura va cobrando fuerza. Y es precisamente gracias a la escritura como el discurso, tan importante en la cultura griega, se ‘objetifica’ y la reflexión teórica al respecto empieza a florecer.

Todos estos cambios, que se desarrollan en un ámbito espacial muy amplio, acaban focalizándose en Atenas, una ciudad que por motivos fundamentalmente políticos se convierte en el catalizador de las nuevas ideas. Esta ciudad había vencido a los persas en las Guerras Médicas y había instaurado una talasocracia que la había convertido en la capital de toda la Grecia marítima, consiguiendo con ello poder y prestigio. Así, confirmada su superioridad, los atenienses entran en el s. V a.C. con confianza y entusiasmo, lo que afecta a su forma de pensar y de actuar y los prepara para generar y aceptar los cambios que se dan en la *polis* en este momento en todos los niveles. Es entonces cuando Atenas instaura un

régimen democrático que representa unos niveles de libertad política como nunca antes se habían tenido. Ese nuevo régimen implica, entre otras cosas, el acceso al poder de una nueva clase, la participación del ciudadano en la toma de decisiones públicas y una valoración del individuo que ya no descansa exclusivamente en su origen y linaje, como había sucedido hasta ese momento. En esta situación de cambio, de libertad política y de racionalismo antropocéntrico se produce el desarrollo de una nueva *techné*, la retórica<sup>1</sup>.

La relevancia de ésta se entiende rápidamente si tenemos en cuenta que en Atenas la habilidad y oportunidad para expresar las opiniones de uno (libertad de discurso o *parrhesia*) se convirtió en el equivalente de la libertad misma<sup>2</sup>. Además, el nuevo sistema político implicaba la toma de decisiones en foros públicos (asamblea y tribunales), a los que todo ciudadano tenía acceso no solo como espectador, sino también como orador. Esta apertura del discurso a la población explica, en primer lugar, el gusto por los discursos, algo que probablemente ya existía previamente, pero también el hecho de que se sintiese la necesidad de saber hablar bien en público.

Así, aunque la oratoria es importante desde Homero<sup>3</sup>, la retórica como *techné*, esto es, como conjunto de normas que se aplican racionalmente para conseguir el fin deseado, no nace hasta mucho más tarde. En realidad se trata de una cuestión debatida dónde situar el nacimiento de este arte. Algunos autores vinculan el nacimiento de la retórica con la fijación de una teoría por escrito y con la acuñación de un lenguaje técnico para expresar dicha teoría<sup>4</sup> (por ejemplo, la palabra ῥητορικὴ, referida a τέχνη, aparece por primera vez en

---

<sup>1</sup> Sobre las circunstancias que rodean el desarrollo de la retórica en Atenas, cf. JOHNSTONE, 1996, POULAKOS, 1995, 11-52. Habitualmente se explica el interés en la retórica que se da en esta *polis* por motivos prácticos, porque en la democracia representaba un instrumento de acceso al poder. Sin embargo, GRIMALDI, 1972, 1-17, sugiere que el propósito del estudio de la retórica entre los griegos tuvo un carácter más serio y que la *Retórica* de Aristóteles reproduce ese interés.

<sup>2</sup> La mitad de todas las apariciones del adverbio *eleutheros* en el s. V a.C. tienen lugar con verbos de hablar. Para los atenienses ser capaz de hablar libremente en público, especialmente en la Asamblea, era la definición primaria de la ciudadanía en su democracia; cf. HEATH, 2005, 177.

<sup>3</sup> Ya en la antigüedad se reconocía en Homero a un maestro del lenguaje, cuyos versos en ocasiones se utilizaban para ejemplificar elementos retóricos. De hecho, los discursos ocupan en *Ilíada* y *Odisea* prácticamente dos tercios del total de la obra. Es más, Aristóteles incluso cuenta que Homero fue el primero en utilizar el *dolos* y las inferencias falsas como técnicas persuasivas efectivas (*Po.* 24, 1460a18-26). En los mismos poemas homéricos se admira el don de la elocuencia (ser un buen orador y un hombre de acción era la ambición de todo griego desde los tiempos de Homero; cf. *Il.* 9. 443) e incluso se habla explícitamente de persuadir mediante el discurso. Los verbos *peitho* (persuadir) y *peithomai* (ser persuadido y, por tanto, obedecer) aparecen repetidamente tanto en *Ilíada* como en *Odisea*. Y, de hecho, toda la trama de *Ilíada* se desenvuelve precisamente en torno a tres intentos de persuasión: se intenta persuadir a Agamenón para que devuelva primero a Criseida y luego a Briseida, más tarde a Aquiles para que vuelva al combate y finalmente otra vez a Aquiles para que devuelva el cuerpo de Héctor. Por su parte, *Odisea* está llena de pasajes en los que Odiseo persuade a otros personajes para que crean algo que no es cierto. Los discursos de ambos poemas son en muchas ocasiones un ejemplo de oratoria. Sobre la oratoria y la retórica en Homero, cf., por ejemplo, KARP, 1977, TOOHEY, 1994, 153-62. No obstante, la cuestión principal es si la oratoria homérica responde a algún tipo de elaboración racional del discurso o, por el contrario, es el reflejo de una oratoria natural que se daba en la sociedad de la época. Sobre la discusión al respecto, cf. IGLESIAS ZOIDO, 2000, 46-56.

<sup>4</sup> Cf. COLE, 1991b, SCHIAPPA, 1999.



Platón)<sup>5</sup>. Esto los lleva a situar el nacimiento de la retórica en el s. IV a.C. Sin embargo, tradicionalmente este hecho se data en el s. V a.C.<sup>6</sup>, al vincularlo con ese clima creciente de racionalismo y de tecnificación de las distintas disciplinas<sup>7</sup> y también con la libertad de discurso. Sea como fuere, sin embargo, lo cierto es que la retórica como sistematización teórica debió de seguir a la práctica oratoria, de modo que, cuando se señala el s. V a.C. como fecha convencional de su ‘nacimiento’, lo que con ello se entiende es que debió de ser en ese siglo cuando se dio paso a una teorización de la misma como arte o *techne*<sup>8</sup>. Los rasgos del discurso trágico que nosotros vamos a estudiar son aquellos que pueden ser asociados con dicha teorización.

Siguiendo con la versión tradicional, el nacimiento de la retórica se ha situado convencionalmente en Siracusa (Sicilia)<sup>9</sup> (según el relato de Cicerón en *Brutus* 12. 46-48, quien cita como autoridad a Aristóteles) y se ha vinculado a las aportaciones de Córax y Tisias, ya sea en el campo judicial o en el deliberativo<sup>10</sup>. Parece que Córax<sup>11</sup>, maestro de Tisias, sería el ‘inventor’ de la retórica y parece también que el manual que conocieron algunos autores de la antigüedad atribuido a ambos habría sido escrito en realidad por Tisias recogiendo las enseñanzas verbales de Córax<sup>12</sup>, aunque lo cierto es que el nacimiento de este nuevo arte está lleno de interrogantes. En cualquier caso, lo que sí parece que podemos afirmar es que las aportaciones principales de la retórica en este momento son el argumento de *eikos*<sup>13</sup> y el primer intento de división racional del discurso<sup>14</sup>.

---

<sup>5</sup> Existe un acuerdo general en que efectivamente la palabra ῥητορικὴ aparece por primera vez en Platón. Más discutido es, sin embargo, el diálogo donde esto ocurre. MARTIN, 1974, 2, explica que la primera aparición del término se da en Pl. *Phdr.* 261a, aunque es mucho más frecuente en el diálogo *Gorgias* (por ejemplo, 449d-450e). Otros autores, sin embargo, se inclinan por datar *Gorgias* antes que *Fedro* y esto repercute en la cuestión que nos afecta y convierte a *Gorgias* en el texto donde por primera vez podemos encontrar el término ῥητορικὴ. Esta interpretación parece ser la más extendida. Sobre esta palabra, cf. SCHIAPPA, 1999, 14-29. Ahora bien, incluso en el s. IV a.C. el término aparece casi exclusivamente en las obras de Platón y Aristóteles. En su lugar, tanto en el s. V como en el IV a.C. se prefiere la expresión τέχνη λόγων; cf. KENNEDY, 1997, 3.

<sup>6</sup> Cf., por ejemplo, NAVARRE, 1900, 3-9.

<sup>7</sup> En el s. V a.C. no solo nace la retórica como *techne*, sino que se da un proceso de tecnificación que afecta igualmente a otras disciplinas, como, por ejemplo, la medicina. Efectivamente, en este momento se produce el nacimiento de la medicina científica, puesto que, aunque en un principio ésta se basaba en creencias religiosas o incluso mágicas, en el s. V a.C. surge el interés por comprender el funcionamiento del cuerpo humano.

<sup>8</sup> Frente a quienes, como COLE, 1991b y SCHIAPPA, 1999, consideran que el nacimiento de la retórica supone un cambio revolucionario en un momento dado de la historia, muchos autores defienden, sin embargo, que la retórica como *techne* surge al final de una evolución a partir de formas naturales del discurso, que se desarrollan como consecuencia de la relación sustancial que existe entre pensamiento y expresión; cf., entre otros, ENOS, 1993, THOMAS y WEBB, 1994.

<sup>9</sup> Sobre las circunstancias que propician el surgimiento en Sicilia de un clima apto para el nacimiento de la retórica, cf. ENOS, 1993, 45-52.

<sup>10</sup> Hay dos teorías sobre el origen de la primera retórica: una que la vincula con el género político y otra, más aceptada, que vincula la retórica con el género judicial. Cf. nota 320.

<sup>11</sup> Sobre la figura de Córax y su aportación a la retórica, cf. COLE, 1991a, 65-84. Este autor defiende la idea de que Córax y Tisias son una misma persona.

<sup>12</sup> Cf. NAVARRE, 1900, 12-4, HINKS, 1940, 61-2.

<sup>13</sup> Para que surgiese la idea de probabilidad fue imprescindible el surgimiento de la visión naturalista del mundo, ya que para considerar que algo es probable debemos entender que el mundo se rige por una cierta regularidad; cf. JOHNSTONE, 1996, 11-2.

<sup>14</sup> Cf. NAVARRE, 1900, 14-20.

Esta retórica siracusana debía de implicar todavía un desarrollo primitivo de la *techne*. Sin embargo, al llegar a Atenas, algo que sucedió pronto<sup>15</sup>, su desarrollo aumentó de modo singular al convertirse en el objeto de interés de los sofistas en una sociedad donde, como hemos visto, el discurso era un elemento fundamental del funcionamiento institucional y un instrumento de poder indispensable.

Efectivamente, en esta época Atenas atrae a numerosos intelectuales de otras ciudades. El primero, Protágoras, debió de llegar poco después de 450 a.C. y uno de los más significativos, Gorgias, lo hizo en la embajada que su ciudad, Leontinos, envió a Atenas en 427 a.C.<sup>16</sup>. Este movimiento centrípeto hacia Atenas deriva en el movimiento sofístico que se desarrolló en esta *polis* en la segunda mitad del s. V a.C. Pues bien, uno de los elementos fundamentales de esta explosión cultural es precisamente la retórica o, en términos más generales, el manejo del *logos*. De hecho, el interés por el discurso es uno de los puntos que tienen en común todos los sofistas<sup>17</sup>, ya que éstos comprenden, al igual que, como veremos, hacen, entre otros, los trágicos, que la relación entre el *logos* y lo que éste comunica no es sencilla<sup>18</sup>. Así pues, son precisamente los sofistas los que inauguran hacia mediados del s. V a.C. el estudio del lenguaje y del funcionamiento de la comunicación oral.

Tanto Protágoras como Gorgias, dos de los principales sofistas, abren nuevos caminos. El último descubre la magia del discurso<sup>19</sup> y los recursos del estilo, comprendiendo la fuerza persuasiva de la emoción que hace del orador un *psychagogos*; el primero establece un método de discusión y revela los cimientos dialécticos de toda argumentación. Las dos defensas ficticias de Gorgias (el *Encomio de Helena* y la *Defensa de Palamedes*) no solo

---

<sup>15</sup> Las relaciones de comercio entre Atenas y Sicilia remontan al menos a finales del s. VI a.C. En el primer cuarto del siglo siguiente Siracusa y Agrigento se convierten en capitales intelectuales de Grecia y los tiranos hacen llegar a sus cortes a los poetas más renombrados del momento. Estas relaciones continúan en el s. V a.C. después de la expulsión de los tiranos. Así pues, parece lógico creer que la retórica surgida en Siracusa llegó a Atenas casi desde su nacimiento; cf. NAVARRE, 1900, 21-3.

<sup>16</sup> En ocasiones se ha subrayado la enorme relevancia de Gorgias, siciliano al igual que Córax y Tisias, en el desarrollo retórico; cf. ENOS, 1993, 72-85. Su logro principal consiste en exagerar rasgos naturales del lenguaje, sobre todo, los típicos de la dicción gnómica y poética, y en recurrir con profusión al argumento de *eikos*. Pero no podemos olvidar que hay numerosas evidencias de argumentos de probabilidad conscientes antes de 427 a.C.; cf. GOEBEL, 1983, 142-5. Y, por otra parte, como defiende NOËL, 1999, ni siquiera los γοργίεια σχήματα hay que entenderlos necesariamente como característicos del estilo de Gorgias, pues la expresión en cuestión surge más tarde en el contexto de la pugna entre aticistas y asianistas.

<sup>17</sup> De las aportaciones retóricas de Protágoras y Gorgias vamos a hablar en esta introducción. Pero, además de ellos, otros sofistas también se interesaron por el lenguaje. Por ejemplo, Alcídamente distinguió los cuatro *logoi* principales (afirmación, negación, pregunta y apelación), Pródico se preocupó por el uso correcto del vocabulario y la distinción exacta del significado de términos comúnmente considerados sinónimos, Hípias creó un sistema mnemotécnico, Trasímaco experimentó con el uso de ritmos en la prosa y con la apelación a las emociones de la audiencia, etc. Sobre la relación entre los sofistas y la retórica, cf. KERFERD, 1981, 68-77, GOMPERZ, 1985, ROMILLY, 1997, 69-102, WALKER, 2000b, 26-34.

<sup>18</sup> Como GOLDHILL, 1986, 236, afirma, a nuestro juicio acertadamente, “it is precisely in their awareness of the uncertainties of language and of man’s social and ethical position with regard to logos and the traditions of the past, and also in their confident and powerful explication of these problematics, that the sophists and tragedians are linked as the ‘wise men’ of fifth-century Athens”. Como este autor defiende (*ibid.*, 222-43), no es que los sofistas hagan surgir un trasfondo intelectual que influya en los trágicos, sino que, más bien, la tragedia y la sofística, como manifestaciones de la cultura de ese momento, dan cuenta de las tensiones que se dan en el lenguaje y en la ideología de la Atenas del s. V a.C.

<sup>19</sup> Cf. ROMILLY, 1975, GARCÍA TEJEIRO, 1987.

muestran el uso poético del lenguaje tan característico de este autor sino que, además, revelan un manejo sabio del argumento de *eikos* y del análisis *a priori* y también de la psicología del hombre en general. Protágoras, por su parte, asume un principio revolucionario, a saber, que ‘el hombre es la medida de todas las cosas’, que acaba con toda creencia en una verdad objetiva. Él, como el resto de sofistas, defiende que solo hay opiniones y que no existe la verdad absoluta<sup>20</sup>. Así, entiende que a toda tesis se opone una antítesis y que se puede sostener una u otra a elección del orador y de sus intereses puntuales. Por otra parte, este autor alardea de poder invertir la superioridad de un *logos* sobre otro, esto es, de ser capaz de hacer más fuerte el argumento más débil.

Pero en términos generales podemos decir que los sofistas en su conjunto hicieron una aportación fundamental al desarrollo de la retórica, ya que suscitaban interrogantes sobre problemas sustanciales acerca del ser humano y, además, demostraron que no siempre hay respuestas absolutas<sup>21</sup> para estos problemas, con lo que justificaron el argumento de probabilidad y la necesidad del mismo.

Por otra parte, es importante también tener en cuenta el modo en que se producía en el s. V a.C. la instrucción retórica. Esto entronca con dos temas complejos. De un lado, el que afecta al contenido de las enseñanzas sofistas y de las *technai rhetorikai*; y, de otro, el relativo al desarrollo en ese siglo de la escritura como elemento de transmisión de conocimientos.

Parece claro que las enseñanzas oratorias de los sofistas se reducían esencialmente a cuatro operaciones: 1) ἐπιδείξεις o lecturas públicas, 2) sesiones de improvisación, 3) crítica de poetas y 4) disputas erísticas<sup>22</sup>. Se trataba, por lo tanto, de una enseñanza eminentemente oral y, sobre todo, práctica.

Ahora bien, sabemos que en el s. V a.C. circulaban también algunos tratados de retórica. La tradición habla del que escribieron Córax y Tisias, pero también adjudica tratados similares a autores posteriores, como Antifonte, el primer orador, además, en publicar sus discursos. Determinar qué contenían dicho tratados no es, sin embargo, tarea

---

<sup>20</sup> Como ROMILLY, 1997, 238, apunta, “los sofistas son los primeros en dedicarse a una crítica radical de todas las creencias en nombre de una razón metódica y exigente. Son los primeros en tratar de pensar el mundo y la vida en función del hombre en solitario. Son los primeros en hacer de la relatividad de los conocimientos un principio fundamental y en abrir los caminos no solamente del pensamiento libre, sino de la duda absoluta en todo lo que es metafísica, religión o moral”. De hecho, como sabemos, Gorgias rechaza la posibilidad del conocimiento absoluto en una parodia del razonamiento eleático titulada *Sobre el no ser*. Aunque el tratado se ha perdido, el argumento nos lo resumen dos fuentes tardías. Las principales tesis son éstas: 1) que nada existe; 2) que si existe, no se puede conocer; y 3) que si se pudiese conocer, no se podría comunicar. Sobre el relativismo de los sofistas, véase también KERFERD, 1981, 83-110.

<sup>21</sup> El relativismo es una característica general del s. V a.C., que en parte surge de la apertura de horizontes surgida a consecuencia de los crecientes contactos con otros pueblos a causa de las guerras, los viajes y la fundación de colonias. Esto hizo que costumbres, conductas o ideas que antes se habían aceptado como absolutas y universales, se empezasen a concebir como relativas y locales. La *Historia* de Heródoto es una obra típica de mediados del s. V a.C. por el afán con que recoge costumbres de otros pueblos y subraya las diferencias respecto a las costumbres griegas; cf. GUTHRIE, 1994, 28.

<sup>22</sup> Cf. NAVARRE, 1900, 31-66.

fácil. Hay quien, como Gercke<sup>23</sup>, considera que las tempranas *technai* consistían prácticamente de manera exclusiva en discursos modelo. Sin embargo, la valoración de la literatura que se nos ha conservado al respecto hace difícil mantener esta interpretación. Tras su análisis, Wilcox<sup>24</sup> llega a la conclusión de que las *technai rhetorikai* debían de incluir también enseñanzas teóricas y que existía una teoría tanto oral como escrita<sup>25</sup>. Así pues, aunque seguramente la transmisión de los preceptos retóricos se haría, más bien, de manera oral a través de los muchos discursos que se pronunciaban en la *polis* ateniense en las numerosas arenas habilitadas para ello, hemos de entender que tras esos ejemplos orales existía en el s. V a.C. una cierta fundamentación teórica, que no podemos despreciar<sup>26</sup>.

Así, llegamos a la cuestión de la diferencia que pudiera existir entre oratoria y retórica. Aunque en un principio ésta es clara –la oratoria se refiere al discurso práctico, mientras que la retórica alude a las normas teóricas en las que éste se fundamenta; la primera existe desde que existe la literatura griega, pero la segunda ‘nace’ en el s. V a.C.–, lo cierto es que los límites entre una y otra se confunden en muchos momentos, ya que, como hemos visto, la oratoria en el s. V a.C. probablemente estaba influida por los preceptos retóricos y, además, constituía seguramente el medio principal en las enseñanzas retóricas<sup>27</sup>.

## 1.2. Interés del estudio de la retórica en la tragedia: el caso de Sófocles

La retórica adquiere protagonismo rápidamente no solo en los foros de la vida pública, sino, debido a la influencia de éstos, también en todos los géneros literarios, destacando especialmente, aparte de la oratoria, la historiografía y el drama. Durante varios siglos la elocuencia había tenido en Grecia un carácter que podríamos denominar homérico, donde el razonamiento seguía una línea bastante elemental basada en la yuxtaposición de

<sup>23</sup> Cf. GERCKE, 1897, 348 *apud* WILCOX, 1942, 137-8.

<sup>24</sup> Cf. WILCOX, 1942, 137-41.

<sup>25</sup> La cuestión del grado de desarrollo que había alcanzado la escritura en el s. V a.C. en Atenas es compleja. Parece que sí podemos afirmar que en ese momento la importancia de la escritura y su presencia pública se incrementan de forma notable. Los poetas trágicos introducen en sus obras referencias a la escritura y en la cerámica se multiplican las escenas de escuela o de lectura poética. Pero, sobre todo, a partir de la primera mitad del s. V a.C. se produce una aceleración en el desarrollo del hábito epigráfico, que consiste en la conmemoración de acontecimientos tanto públicos como privados por medio de un texto escrito sobre soporte duradero y expuesto a toda la comunidad. Sobre el desarrollo de la escritura en este momento histórico, cf., entre la ingente cantidad de literatura al respecto, HARRIS, 1989, 65-115, HOZ, 2004.

<sup>26</sup> Respecto a la importancia capital de la escritura en la evolución de la oratoria y retórica antiguas, cf. IGLESIAS ZOIDO, 2000.

<sup>27</sup> La confusión o identificación entre oratoria y retórica se percibe en muchos momentos en los estudios que sobre ellos se plantean. Así, por ejemplo, LÓPEZ EIRE, 1987, 16-7, señala que “*la oratoria es tan antigua como la misma literatura helénica en general, y como ella fue también en un principio oral. Sólo así se explica que desde sus orígenes como género la oratoria exhiba una serie de rasgos y unidades estructurales de forma y contenido que se repiten con profusión tanto en los discursos propiamente dichos, pertenecientes en rigor al género, como en los que aparecen incluidos en obras propias de otros géneros literarios. Por eso no es absurdo hablar de una ‘pre-retórica’ o de una ‘retórica avant la lettre’ o sea: anterior a su definitiva configuración como ciencia de los discursos, o a su pleno desarrollo como tal*”.

hechos contrarios o idénticos y en el uso de ejemplos y máximas. El siglo V a.C. marca también en la literatura el paso a una nueva forma de argumentación y es fácil percibir la presencia del arte retórico en autores tan significativos como Tucídides<sup>28</sup>, Aristófanes<sup>29</sup> o Eurípides, representantes de géneros bien distintos.

Si nos centramos en el caso concreto del drama, y particularmente en la tragedia, se advierte rápidamente la relevancia en este género del código retórico, algo motivado en gran medida por las propias características de las representaciones<sup>30</sup>. Así, la tragedia, el teatro en general, al igual que el género oratorio, se representa en un foro público y ante una audiencia multitudinaria, pero, además, en un contexto competitivo. A ello se añade que en ambos géneros, que alcanzan en esta época su mayor apogeo al estar vinculados al triunfo del régimen democrático en la *polis*, se aprecia el predominio de la palabra sobre la acción, ya que en ambos lo que prima no es tanto la acción en sí misma sino, más bien, el debate respecto a ésta. Y la posición privilegiada de la palabra en ambos géneros los lleva a su valoración en relación con la sofística, el movimiento intelectual que marcó a la Atenas democrática<sup>31</sup>. Por otra parte, el propio carácter agonístico de la tragedia, planteando conflictos éticos y discutiéndolos desde puntos de vista enfrentados<sup>32</sup>, favorece su conexión con la retórica, una conexión asumida desde la antigüedad. Platón, entre otros, vislumbró las analogías entre la competición dramática y los tribunales de justicia y condenó tanto la oratoria forense como la mimesis trágica (cf., por ejemplo, Pl. *Grg.* 502b-d). Por su parte, Aristóteles poco después defenderá las creaciones a que ambas actividades dan lugar, fundamentándolas sobre principios similares.

Modernamente se asume de manera generalizada que la retórica alcanzó tal relevancia en la sociedad del momento que no pudo dejar de ejercer cierta influencia, mayor o menor, en los autores más representativos de la época, al mismo tiempo que, en sentido

---

<sup>28</sup> Sobre la influencia de la sofística y la retórica en Tucídides, cf., por ejemplo, BLASS, 1979, 203-44.

<sup>29</sup> Pese a que Aristófanes se muestra enemigo de los cambios intelectuales que se estaban produciendo en su época y reacio a aceptar las nuevas ideas, parece claro que no fue ajeno a las mismas. Aunque siempre desde la parodia y la crítica, lo cierto es que el manejo que hace este autor de la retórica muestra el buen conocimiento que tenía de ella. Véase al respecto el estudio de MURPHY, 1938.

<sup>30</sup> Sobre las semejanzas entre teatro y oratoria, cf. MCCLURE, 1999, 15-9, GARNER, 1987, 97-9.

<sup>31</sup> Como muy bien señala GOLDHILL, 1997b, 135, en contra de lo que era habitual en la crítica temprana, en la actualidad se interpreta que la influencia retórica en la escena trágica no es necesariamente un ejemplo de la actualización del dramaturgo, que busca así agradar a una audiencia acostumbrada a los tribunales. Más bien, los dramaturgos y los sofistas comparten un desarrollo intelectual similar. Es un desarrollo donde las actitudes hacia la justicia, la responsabilidad, el racionalismo, etc., están siendo continuamente debatidas y donde el lenguaje mismo es un tópico central de discusión. Que algunos sofistas escribiesen tragedias y que los trágicos empleasen la retórica sofística no es casual, sino que da testimonio del debate activo y público sobre el hombre, el lenguaje y la *polis* en la Atenas democrática. El uso que hace la tragedia de la retórica en acción es una parte integral de su interés por la vida pública en la ciudad contemporánea.

<sup>32</sup> El *agon* es fundamental en la cultura griega desde sus comienzos. En un principio se desarrolló dentro de un contexto militar; en Homero, de hecho, el *agon* es un combate individual entre héroes. Pero ya en la época de Homero y Hesíodo hay *agones* en contextos que no son militares. Así, tenemos referencias a competiciones atléticas, poéticas y, ya en el s. V a.C., de tipo más variado, como las disputas entre astrónomos o filósofos, además de las legales. En esta época el *agon* se establece ya como parte fundamental en la tragedia y la comedia.

recíproco, éstos debieron de contribuir también al desarrollo de esta nueva técnica. Pero es cierto que dicha influencia varía de unos autores a otros. Así, Schmalzriedt<sup>33</sup>, en un estudio sobre la retórica en Sófocles, distingue tres etapas por lo que se refiere a la relación y el reflejo en la tragedia de la técnica retórica: 1) el juicio de Orestes en *Euménides* de Esquilo; 2) las obras tempranas de Sófocles y *Alceste* de Eurípides; 3) las obras tardías de Sófocles y la producción de Eurípides a partir de *Medea*. Ésta es una visión con la que parece existir un acuerdo amplio en líneas generales.

Efectivamente, de los tres autores trágicos por excelencia es Eurípides, sin duda, el más permeable a la influencia retórica (como lo fue, en realidad, con respecto a todas las innovaciones de la época), lo que justifica ampliamente los numerosos estudios que de sus obras se han realizado en este sentido. En la obra de Eurípides la retórica es un elemento fundamental. Es pieza esencial en la argumentación, los discursos son estilizados mostrando así su influjo, la simetría entre *rheseis* enfrentadas es sorprendente, pero, sobre todo, el nivel de conciencia retórica de que dan muestra sus personajes indica que Eurípides conoce el arte, lo busca y lo utiliza con maestría y plena conciencia<sup>34</sup>. Los personajes de Eurípides son conscientes del uso que hacen de la retórica, de los efectos que buscan, llegando incluso en ocasiones a expresar explícitamente la fundamentación teórica general que subyace tras el uso retórico concreto. Incluso, si comparamos la escena de *agon* de Sófocles y Eurípides, por ser ésta la escena donde la retórica juega un papel más destacado, se advierte una diferencia esencial. El *agon* de Sófocles se inserta de manera más natural dentro de la trama de la obra; no supone ruptura alguna. El de Eurípides, en cambio, sí lo hace. Es un *agon* más rígido y que en ocasiones supone una especie de pausa en la acción, durante la cual el autor se deleita en la explotación de las posibilidades retóricas<sup>35</sup>. En definitiva, la reflexión de Eurípides sobre la *techne rhetorike* sobrepasa a la de cualquier trágico<sup>36</sup>. No es extraño, entonces, que Esquilo y Sófocles hayan quedado relegados a un segundo plano dentro de los estudios enfocados desde este punto de vista.

---

<sup>33</sup> Cf. SCHALZRIEDT, 1980, 106.

<sup>34</sup> Como señala BERS, 1994, 181-2, Sófocles tiende a incorporar en sus obras el pensamiento contemporáneo de una manera semitransparente, mientras, en cambio, Eurípides lo hace con total transparencia. El ejemplo que este autor proporciona tiene que ver con la cuestión de la relación entre *physis* y *nomos*, tan debatida en el s. V a.C. En *Filoctetes* Sófocles concede a este tema un papel predominante pero en todo momento manipula los términos para evitar que la disputa sofística que había detrás tome protagonismo en la escena. Por eso probablemente en ningún momento de la tragedia *physis* se opone a *nomos*, pese a que esto era lo esperado. Eurípides, sin embargo, no tiene ningún problema en emplear argumentos y términos que remiten al debate contemporáneo de su sociedad y en *Ión*, por ejemplo, une *physis* y *nomos* sin mayor complicación.

<sup>35</sup> COLLARD, 1975, 59-60, analiza las diferencias esenciales que existen entre el *agon* de Sófocles y el de Eurípides. Como él señala, el *agon* de Sófocles es menos rígido en su estructura, se acomoda de forma más natural al episodio, tiene una argumentación más circunstancial, etc.

<sup>36</sup> Como sabemos, en el s. V a.C. los valores heroicos predominantes en los poemas homéricos ya no eran universalmente válidos y estaban sometidos a un importante cuestionamiento, del que la tragedia es parte esencial. Pues bien, es Eurípides precisamente quien dramatiza de la manera más agresiva el choque entre los antiguos y los nuevos valores. Para ello, vuelve sobre los viejos argumentos homéricos pero sometiéndolos a la forma del nuevo debate sofístico. De esta manera propicia la reflexión acerca de los conceptos del castigo, la responsabilidad, etc.; cf. GOLDHILL, 1986, 238.

Es por eso por lo que en este trabajo hemos optado por centrar nuestro interés en este ámbito menos estudiado, y lo hemos hecho concretamente en Sófocles. De los tres trágicos él es el más longevo (nace ca. 496 y muere en 404 a.C.) y su producción conservada se extiende a lo largo de prácticamente medio siglo, esto es, la segunda mitad del s. V a.C., la época más significativa en el desarrollo de la retórica y del movimiento sofístico con ésta vinculado. El período en el que estas tragedias se representan por primera vez nos haría pensar en una fuerte influencia retórica, sin embargo, los matices se tornan necesarios.

Aunque el influjo de la retórica en las obras tardías de Sófocles, sobre todo en *Edipo en Colono*, ha sido reconocido desde antiguo, no ha sucedido lo mismo con las tragedias de época temprana. Así, como Schmalzriedt percibe y arriba señalábamos, existe una elaboración retórica mucho mayor en las últimas obras conservadas de Sófocles que en las primeras.

Sus tragedias tardías (*Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*) dan cabida a unos recursos retóricos y a unas estructuras formales que implican un desarrollo importante de este arte. Además, también la propia temática de las obras, donde el engaño y la reflexión acerca del empleo del mismo pasan a un primer plano, muestra que la preocupación acerca del *logos* y de su uso es ya una cuestión ineludible.

En las tragedias tempranas (*Áyax*, *Traquinias*, *Antígona* y *Edipo Rey*) la estructuración de los discursos es, sin embargo, más natural y menos marcada por los convencionalismos que impone la retórica, los argumentos están, sin duda, menos desarrollados, y la reflexión acerca del *logos* y de su empleo no es, en términos generales, tan evidente. No obstante, en nuestra opinión tanto la retórica como la reflexión acerca del empleo y manipulación interesada del *logos* son ya un factor a tener en cuenta en esta etapa de la producción artística del autor. Así, la elaboración retórica de la argumentación es indiscutible en el contexto judicial que reproducen las escenas de debate de *Áyax*, la oposición entre un discurso público y uno privado adquiere relieve en *Antígona*, la importancia de estar alerta ante el uso engañoso del lenguaje destaca en *Traquinias* y la reflexión acerca de las propias limitaciones de la razón humana es incuestionable en *Edipo Rey*.

Aunque con diferencias y de manera más sutil y menos delatora del nuevo arte, la tragedia temprana de Sófocles muestra una estilización retórica del discurso y una reflexión acerca del *logos* y de su empleo que no podemos poner en duda. Por eso, este trabajo se centra en las tragedias de esta época, menos estudiadas desde el punto de vista retórico, es cierto, pero testimonio de valor incalculable para conocer el desarrollo de esta *techne* en un momento todavía temprano y de formación incipiente.

Podríamos sentirnos tentados a interpretar la ausencia de una retórica muy elaborada en la fase temprana de composición de Sófocles como consecuencia de una mera cuestión cronológica. Sin embargo, aunque, por supuesto, la cronología es un factor a tener en cuenta, hacerlo así sería, en nuestra opinión, un error, ya que no se trata únicamente de una cuestión de este tipo. Detengámonos un momento en cuestiones cronológicas.

De los siete dramas de Sófocles los únicos que podemos datar con cierta seguridad son *Antígona* en 442-1 a.C.<sup>37</sup>, *Filoctetes* en 409 a.C. y *Edipo en Colono* en 401 a.C., que se representó póstumamente. El resto plantea problemas importantes, aunque parece que podemos decir que *Electra* se representó en la década de 410 a.C.<sup>38</sup>, *Edipo Rey* en la primera mitad de la década de 420 a.C.<sup>39</sup> y *Áyax* hacia mediados de siglo<sup>40</sup>. Los mayores problemas los ha presentado *Traquinias*, que, por sus características, ha sido datada tanto en época temprana como tardía, aunque parece que se prefiere lo primero<sup>41</sup>. Nosotros vamos a

<sup>37</sup> Se acepta de manera generalizada que *Antígona* fue representada por primera vez en el año 442-1 a.C. porque se tiene noticia (Aristófanes de Bizancio, l. 17-18) de que precisamente esta obra motivó que Sófocles fuese elegido *strategos*, un cargo que, parece ser, ostentó en 441-0 a.C. Ahora bien, pese a ello, existe alguna voz discordante, que propone una fecha alternativa. Así, Lewis data esta tragedia en 438 a.C.; cf. LEWIS, 1988.

<sup>38</sup> No existe acuerdo sobre la fecha de la primera representación de *Electra*, aunque se acepta de manera bastante generalizada que debió de ser en la década de 410 a.C. El tema de discusión fundamental al respecto es si la *Electra* de Sófocles se compuso antes o después de la de Eurípides, datada en 413 a.C.

<sup>39</sup> Se han propuesto fechas muy dispares para datar la primera representación en Atenas de *Edipo Rey*, fechas que oscilan entre 456-5 (Bruhn) y 411 (Perrotta). Sin embargo, la opinión más generalizada tiende a situar esta obra en la primera mitad de la década de 420. De hecho, el *terminus post quem* es 430, el año en que apareció la plaga de Atenas, que parece que puede haber inspirado a Sófocles en la descripción de la peste que asola a Tebas en esta tragedia; el *terminus ante quem* sería el año 425, en que se representó *Acarnienses* de Aristófanes, donde Diceópolis (v. 27) se expresa con los términos ὦ πόλις πόλις, que parecen un eco de OT 629. No obstante, ha habido intentos de delimitar aún más la datación de esta obra. Si aceptamos, como algunos autores defienden, que Eurípides imita ciertos pasajes de *Edipo Rey* en su *Hipólito*, representado en 428 a.C., tendremos un *terminus ante quem* que nos lleva a datar *Edipo Rey* en 429 a.C. Esta opción la defienden, entre otros, WEBSTER, 1969, 4-5, NEWTON, 1980.

<sup>40</sup> No se conoce la fecha exacta de la representación de esta tragedia, que la *communis opinio*, amparándose en razones fundamentalmente estilísticas y técnicas, considera la más antigua del autor, anterior, por lo tanto, a *Antígona*, datada en 442-1 a.C. Probablemente habría que situarla en la década de los cincuenta, tal vez hacia 456-5 a.C., como defiende RONNET, 1969, 324-9, basándose en la relación que guardan ciertos elementos de la obra con sucesos acaecidos en ese momento histórico. Otros autores, como STANFORD, 1981, 294-6, partiendo de la relación de *Áyax* con otras tragedias datadas, la técnica dramática, el metro y la dicción, datan la obra a finales de la década de 440 y dudan incluso de la secuencia cronológica entre *Áyax* y *Antígona*.

<sup>41</sup> Sobre la fecha de *Traquinias* ha habido una gran discusión y se han propuesto soluciones muy dispares. Aunque tradicionalmente se la ha considerado, por sus características, sobre todo, estructurales, compositivas y métricas, una obra temprana dentro de la producción del autor, ha habido intentos de datarla en época tardía, concretamente entre 420 y 410 a.C., y ello fundamentalmente por tres rasgos a los que se ha asignado un carácter euripideo: 1) el prólogo, 2) la figura de Deyanira, que se cree pudo ser modelada sobre la de Alceste, y 3) las similitudes verbales con algunas tragedias de Eurípides, sobre todo, *Heracles* y *Alceste*. Sobre la cuestión, véase KIRKWOOD, 1994, 289-94, que refuta cada uno de estos tres puntos. Sin embargo, como digo, la tendencia es a asignar a esta tragedia una fecha temprana. LEVETT, 2004, 35-6, se muestra de esta opinión. Él cree que hay tres características que justifican su datación temprana: 1) la naturaleza del argumento, con monstruos y magia, tiene algo de los cuentos populares y es más propia de una época temprana; 2) hay menos diálogo, sobre todo diálogo entre tres personajes, y más narraciones y cantos corales; 3) tiene estructura díplica, al igual que *Áyax* y *Antígona*, un tipo de estructura que no volvemos a encontrar en el resto de obras sofocleas conservadas (sobre la estructura díplica de estas obras, cf. KIRKWOOD, 1994, 42-54. Sin embargo, KANE, 1988, defiende que *Traquinias* tiene una estructura en tres partes. Estas tres partes presentan un patrón que abarca ilusión, reconocimiento y acto compensatorio. El clímax en cada una de esas partes es el reconocimiento: el de Yole como objeto del amor de Heracles, el del hechizo de Neso como un mortífero veneno y el del oráculo de Zeus como un vaticinio de la muerte del héroe). EASTERLING, 1999a, 19-23, analiza también la cuestión de la datación de *Traquinias* y su conclusión es que pertenece al conjunto de obras tempranas junto con *Áyax* y *Antígona* y que cualquier fecha



considerar que esta peculiar tragedia pertenece a la época temprana, junto con *Áyax*, *Antígona* y *Edipo Rey*<sup>42</sup>.

Así pues, en líneas generales podemos decir que toda la producción sofoclea conservada se sitúa en la segunda mitad del s. V a.C. y, por lo tanto, es posterior al nacimiento de la retórica. Ahora bien, Eurípides, pese a ser más joven que Sófocles, es en gran medida un autor coetáneo. Aunque parece que su primera tragedia conservada, *Alceste*, representada en 438 a.C., no destaca por su elaboración retórica, ésta es ya innegable en la segunda tragedia, *Medea*, de 431 a.C., anterior, por lo tanto, a *Edipo Rey*.

Es decir, en una época en que los dos trágicos estaban componiendo, el reflejo de la retórica en ambos es desigual. Esto debe alejarnos de la idea de interpretar la situación que encontramos en el Sófocles temprano como la consecuencia simple de un desarrollo incipiente, aunque también esto pudo influir; antes bien, el hecho parece dar cuenta de un gusto distinto en ambos autores y de una actitud muy diferente frente a la retórica. Mientras el más joven se sentía atraído por el nuevo arte y sus múltiples posibilidades y le daba amplia cabida en sus obras, el mayor lo veía con temor y desconfianza y le daba una cabida más mesurada<sup>43</sup>.

Así, la forma más natural de los discursos sofocleos en época temprana probablemente ha de interpretarse en gran medida como una elección personal de Sófocles que, sin embargo, con el tiempo se abre gradualmente al influjo retórico, probablemente movido por el calado cada vez más profundo del arte del discurso formal en la sociedad. En

entre 457 y 430 a.C. es posible. HOEY, 1979, como otros, se decanta por un fecha temprana, ca. 450 a.C., y lo hace basándose en el estilo arcaico de la tragedia, en el uso que hace del argumento de *eikos* y, sobre todo, en las comparaciones que se pueden establecer entre *Traquinias* y varias obras de Esquilo, concretamente *Agamenón* y *Prometeo Encadenado*. MUSURILLO, 1967, 143-52, la sitúa entre 440 y 430 a.C. SEGAL, 1981, 60, se inclina por datar la obra en la década de 430 y situarla entre *Antígona* y *Edipo Rey*. MCCALL, 1972, 162-3, defiende, en cambio, como más plausible una fecha alrededor de principios de la década de 420.

<sup>42</sup> Si la datación absoluta de la mayoría de las piezas conservadas de Sófocles es problemática, la datación relativa de algunas de ellas parece que no lo es menos. No hay duda de que el orden de las tragedias tardías es *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*, de que la última tragedia temprana es *Edipo Rey* e incluso se asume de manera bastante generalizada que *Áyax* es la primera de todas. El problema principal nuevamente afecta a *Traquinias* y a su datación relativa con respecto a *Antígona*. Aunque hay rasgos que nos invitan a pensar que *Traquinias* es anterior a *Antígona*, y, de hecho, existe un amplio acuerdo al respecto, hay algunos autores que defienden que es posterior, debido, sobre todo, a las similitudes estructurales que advierten entre *Antígona* y *Áyax*. Nosotros estamos de acuerdo en que existen similitudes estructurales y de contenido importantes entre *Antígona* y *Áyax* y también, por otra parte, aunque menos señaladas, entre *Traquinias* y *Edipo Rey*. Ahora bien, dado que tan solo conservamos siete de las más de cien tragedias que pudo componer Sófocles a lo largo de su dilatada vida (sobre la producción trágica perdida, cf. LUCAS DE DIOS, 1990) y dado que ni siquiera conocemos los criterios en función de los cuales estas siete tragedias fueron elegidas en preferencia a otras (sobre la transmisión de los textos trágicos, véase, por ejemplo, KOVACS, 2005, y la bibliografía final que este autor recomienda), no podemos adjudicarle a Sófocles un desarrollo lineal de su arte y por lo tanto, no podemos extraer conclusiones de cronología relativa en función de un supuesto desarrollo lineal. Así pues, partiendo de las características que en *Traquinias* apuntan a una fecha temprana, vamos a seguir el siguiente orden: *Áyax*, *Traquinias*, *Antígona*, *Edipo Rey*, *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*, aún siendo conscientes de la extrema dificultad que afecta a la datación y ordenación de las obras.

<sup>43</sup> Como señala RITORÉ PONCE, 2005, 127, “las diferencias entre la técnica dramática de Sófocles y la de su rival, que sin duda son muy importantes, tanto en la intensidad de la retorización como en la función que desempeña la retórica dentro de las distintas obras, no deben plantearse, pues, en términos absolutos de conservadurismo frente a innovación, sino dentro de dos concepciones diferentes de la tragedia que en ninguno de los dos casos son ajenas a las nuevas corrientes literarias”.

ningún momento, sin embargo, desaparece esa concepción por parte de Sófocles de la retórica como un arte peligrosa.

Puesto que todo eso es más evidente en las tragedias tardías y puesto que éstas han sido mucho más estudiadas, hemos decidido centrar nuestro estudio en las tragedias de época temprana. Es cierto que la retórica es más sutil, pero nos sorprenderá ver hasta qué punto Sófocles es ya consciente en esta época de las posibilidades de ese arte.

Por otra parte, determinar qué entendemos por retórica en los discursos también es difícil. En líneas generales podemos optar respecto a esta cuestión por una postura estricta o bien por una más laxa. Si nos decantamos por lo primero, habremos de entender la retórica en un sentido más limitado, como el arte que se percibe en la artificiosidad del discurso y en su técnica. En cambio, si preferimos lo segundo, habremos de prestar atención a elementos y matices mucho más sutiles. Esta última postura implica el riesgo de utilizar el término en un sentido tan amplio que deje de ser iluminador, ya que en cierto modo todo lo que se dice es retórica, puesto que todo discurso busca la persuasión de su receptor. Aún así, y tratando de salvar ese obstáculo, creemos que, dado el *corpus* de obras que va a constituir nuestro objeto de análisis, unas obras cercanas cronológicamente al nacimiento de la retórica como *techne*, no es sensato restringir en exceso nuestro concepto de retórica. En su lugar vamos a optar, por lo tanto, por un criterio bastante laxo. Además, creemos que el estudio de la retórica ha de verse también como parte de un interés mucho más amplio en los problemas del lenguaje y de la comunicación.

### 1.3. El discurso como indicador de la estilización retórica

El mejor elemento en el que se pueden rastrear las huellas de una estilización formal y retórica es el discurso. De hecho, ya en *Ilíada* y *Odisea* los discursos directos aparecen aislados de la narración y sujetos a ciertas normas de composición<sup>44</sup>. Por supuesto, hemos de pensar que esta estilización es todavía eminentemente intuitiva, pero aún así es reflejo de la relevancia del discurso en la cultura griega<sup>45</sup>.

La estilización retórica es, por supuesto, más notable en la tragedia y se aprecia tanto en el nivel de las palabras<sup>46</sup> como, por supuesto, también en el del discurso, como unidad de

---

<sup>44</sup> Como ha señalado SCULLY, 1986, 137 n. 4, los discursos de *Ilíada* y *Odisea* están completamente separados de la narración. Cada uno de ellos es introducido brevemente por el narrador, quien también marca su final y en ningún momento del discurso da cuenta de su mediación. El discurso comienza siempre al principio del hexámetro y termina al final de éste –excepto cuando se trata de un discurso directo dentro de otro–, de modo que cada discurso es una unidad métricamente autónoma.

<sup>45</sup> El discurso retórico, que se pronunciaba en todo tipo de ocasiones públicas griegas, formaba parte de la vida de los griegos; cf. WALCOT, 1976, 64-7. Sobre las características del discurso oral, cf. LÓPEZ EIRE, *ibid.*, 120-1.

<sup>46</sup> Es habitual en la tragedia que ciertas palabras tengan significado opuestos o diferentes en función de quién las utiliza y cómo. Así, las palabras, que teóricamente deben facilitar la comunicación entre los personajes, se

significado que es dentro de la obra trágica. De un lado, esto se debe al momento histórico en que se desarrolla el género, que, como hemos visto, es especialmente significativo, porque en él se sitúa convencionalmente el nacimiento de la retórica. Por otro lado, las características propias del género implican una destacada presencia del elemento discursivo, ya que gran parte del contenido trágico consiste en la reflexión respecto a las implicaciones morales de una acción.

El concepto de *rhesis* era conocido ya en la antigüedad referido a un elemento concreto de la tragedia. Se consideraba una innovación clave de Tespis<sup>47</sup>, que había quedado establecida ya con sus rasgos característicos hacia la mitad de la carrera de Esquilo. Y a juzgar por las referencias al aprendizaje y recitación de *rhesis* trágicas, la *rhesis* llegó a ser reconocida como un elemento mayor en la experiencia ateniense de la tragedia<sup>48</sup>.

La *rhesis* se puede definir como un conjunto de versos recitados, de cierta extensión y relativa independencia temática, a cargo de un personaje<sup>49</sup>. Teóricamente se puede considerar que forman una *rhesis* los parlamentos que sobrepasan los cinco o seis versos, siempre que éstos estén claramente articulados<sup>50</sup>. Nosotros, en cambio, hemos tendido a considerar estos parlamentos generalmente como *oligostichiae*, pues realmente en grupos de versos tan breves es difícil apreciar una argumentación o una estructura desarrolladas. El límite superior de la *rhesis* es mucho más fácil de establecer, pues es el que nos marcan las *rhesis* más largas que se nos han conservado y se sitúa en ciento diez versos (E. *Ba.* 1043-1152, *Ph.* 1090-1199). De los tres poetas trágicos Eurípides es el que compone las *rhesis* más largas y Esquilo las más cortas<sup>51</sup>. En Sófocles la *rhesis* más larga es *El.* 680-763.

Dentro de la tragedia la *rhesis* tiende a ocupar unos lugares determinados<sup>52</sup>. Ahora bien, como discurso retórico adquiere especial relevancia en las escenas de debate o *agon*, que son las que representan el conflicto central de la tragedia y sirven para dar expresión a los distintos puntos de vista enfrentados<sup>53</sup>. Las escenas de *agon* a veces tienen un carácter

---

convierten en indicadores de las barreras de comunicación que existen entre ellos y marcan el punto de conflicto esencial. La tragedia apunta de este modo a la existencia de zonas de opacidad e incomunicabilidad en las palabras que los hombres intercambian; cf. GOLDHILL, 1997b, 136.

<sup>47</sup> Es Temistio quien, en un pasaje célebre (*Or.* 26. 316d), explica que Tespis inventó el prólogo y la *rhesis*.

<sup>48</sup> Cf. HALLIWELL, 1997, 125.

<sup>49</sup> MANNSPERGER, 1971, 143, define la *rhesis* como “jede längere, gesprochene, in sich gegliederte Äußerung einer Person in der griechischen Tragödie”. Sobre la *rhesis* en general, véase el trabajo completo de MANNSPERGER, 1971.

<sup>50</sup> Cf. MANNSPERGER, 1971, 144-6.

<sup>51</sup> Cf. MANNSPERGER, 1971, 146-7.

<sup>52</sup> En las tragedias de Sófocles hay ciertos lugares fijos para la *rhesis*. El prólogo generalmente tiene la forma de un diálogo, cuya función es exponer la situación de la que parte la tragedia. Por eso, en el prólogo se encuentra siempre al menos una *rhesis*. Después de la *parodos*, el episodio primero comienza con una *rhesis* en la que un personaje expone sus esperanzas o temores en relación con la situación planteada. En el desarrollo del conflicto planteado los personajes recurren a monólogos o discursos agonales o de reflexión... Al final, el mensajero narra la catástrofe en otra *rhesis*; cf. MANNSPERGER, 1971, 177-8.

<sup>53</sup> Según GASTALDI, 1999, 115, los debates agonísticos revelan en el uso que hacen de los argumentos retóricos el peligro de la manipulación del lenguaje en una sociedad que reivindicaba la *parrhesia* o libertad de palabra.

marcadamente judicial, en el sentido de que representan acusación y defensa, y otras veces son de carácter más bien persuasivo, aunque la persuasión rara vez funciona. En uno y otro caso la escena proporciona un foro para la exposición de temas éticos.

Así pues, la concepción del discurso trágico como un elemento sometido a una importante estilización retórica justifica un estudio del mismo desde este punto de vista. En principio, el estudio de esa estilización retórica parece más justificado en los discursos que forman parte de la escena de *agon*, donde las marcas de una retórica formal suelen hacer acto de presencia. Ahora bien, sucede que también discursos ajenos a estas escenas, incluso los que tienen una función más informativa, pueden ser objeto de una importante estilización con repercusiones en el nivel de la persuasión. Nos basta con mencionar las *rheseis* narrativas de engaño para comprender que incluso aquellos discursos en los que la retórica parece no tener lugar pueden ser ejemplo de una importante reflexión acerca no solo de ésta, sino fundamentalmente del *logos* en general y, en consecuencia, de los problemas que implica el acto de la comunicación entre los seres humanos. Así pues, en nuestro trabajo hemos optado, para poder tener un espectro más amplio, por abarcar todos los discursos de la tragedia, incluso aunque esto implique no poder hablar en muchos momentos estrictamente de discurso retórico.

En consecuencia, el estudio va a tener en cuenta todas las *rheseis* de las obras sofocleas tempranas que nos parezcan de interés, desde el punto de vista que manejamos, con independencia de la escena de la que formen parte y con independencia también del tipo de discurso de que se trate<sup>54</sup>. Con todo, aunque el estudio que proponemos se centra en la *rhesis* trágica, en ocasiones también aludimos a lugares que no pertenecen a este contexto. El motivo generalmente es que determinados pasajes dialogados guardan relación con el análisis de pasajes discursivos. Por otra parte, hay, como veremos, una evolución respecto al lugar en que aparecen determinados razonamientos, de modo tal que en ocasiones éstos se hallan en las obras más tempranas en contextos estíquicos, generalmente dentro del diálogo de una escena de *agon*, y a medida que avanza el tiempo se observa una tendencia a que formen parte de una *rhesis*. Estos motivos hacen que sea interesante en ocasiones tener en cuenta también versos ajenos a la *rhesis*.

Por otra parte, hemos de tener en cuenta que el discurso de la tragedia es, en lo esencial y por las propias características del género, un discurso público, democrático y masculino<sup>55</sup>, es decir, el suyo es en todos los sentidos un lenguaje político<sup>56</sup>; esto queda

---

<sup>54</sup> Nos referimos a la triple división del discurso en judicial, deliberativo y epidíctico contenida en Arist. *Rh.* 1. 3, 1358b6-8, y que remonta a Anaxímenes (*Rh.Al.* 1. 1, 1421b7-11). Sobre el trasvase de la normativa que se produjo entre el género deliberativo y el judicial, cf. CORTÉS GABAUDAN, 1994a. Sin embargo, WILCOX, 1942, defiende que también la oratoria deliberativa tuvo un papel significativo en la instrucción retórica temprana.

<sup>55</sup> Tengamos en cuenta que el discurso, sobre todo el discurso público, corresponde en la Atenas del s. V a.C. a los hombres en exclusiva; cualquier uso del discurso por parte de las mujeres es objeto de sospecha y se piensa

enfaticado también por el influjo de la asamblea y los tribunales y de su lenguaje marcadamente legal, lo que remite de nuevo al marco de la *polis*. Sin embargo, el código público o político no es el único válido para la comunicación o para la expresión de un determinado conflicto.

Así, el estudio de la configuración retórica de los discursos no repercute solo en el conocimiento de la retórica y de su nivel de desarrollo en un momento y un autor dados, sino que, además, nos permite observar cómo el código retórico es utilizado en los discursos y en la tragedia en general en oposición a otras formas de expresión más personales e íntimas. Y el modo en que los diferentes códigos interactúan e influyen en la configuración de los discursos es un elemento importante para llegar a interpretar la tragedia<sup>57</sup>.

#### 1.4. Algunos estudios anteriores

El objetivo de este apartado no es ofrecer un estado de la cuestión riguroso acerca de los estudios sobre retórica, en sentido general, y sobre la influencia de ésta en los distintos géneros literarios, especialmente la tragedia, en sentido concreto. Nuestra intención, más bien, consiste en situar nuestro presente trabajo dentro del marco de una línea de estudios que viene de lejos y que está sólidamente establecida. Por eso, nos limitamos a enfatizar las distintas líneas abiertas en estos estudios y los trabajos más representativos en cada una de ellas.

Efectivamente, los trabajos sobre retórica, que han proliferado, sobre todo, en los últimos tiempos, se pueden dividir básicamente en dos grupos. De un lado, aquellos que contemplan la retórica como fenómeno histórico y, de otro, los que se centran preferentemente en su aspecto de disciplina sistemática. Los primeros buscan proporcionar una visión del modo en que la retórica ha evolucionado desde sus orígenes; los segundos, en cambio, intentan dar cuenta de la manera más exhaustiva posible del sistema de razonamiento que implica este arte.

Dentro de las obras que contemplan la retórica como fenómeno histórico, la primera que ve la luz es la obra de L. Spengel, *Συναγωγή τεχνῶν*, Stuttgart 1828, que trata de reconstruir la teoría retórica anterior a Aristóteles a partir de las *reliquiae* de rétores de esa

---

incluso que el discurso femenino puede generar desorden y subversión dentro de la *polis*. Frente al discurso, que es atributo masculino, la voz de la mujer emerge frecuentemente en el mito a través de los 'mensajes' insertados en sus tejidos. Sobre la facultad de tejer como un atributo esencial de la mujer equiparado al discurso en los hombres, cf. BERGREN, 1983, 71-5, REDFIELD, 1982, 194-5.

<sup>56</sup> Cf. GOLDHILL, 1997b, 128.

<sup>57</sup> HALLIWELL, 1997, advierte que junto a la naturaleza pública y formal de la retórica que impera en muchos discursos, no hay que olvidar que existen *rheseis* que dejan mayor cabida a la privacidad, informalidad e intimidad y que a menudo la formalidad retórica se impone sobre situaciones de naturaleza muy personal. De hecho, en la tragedia se produce en muchas ocasiones el cruce de estos dos tipos de discurso.

época y de los testimonios antiguos relativos a éstos. Más tarde, pasada ya la mitad del siglo, se publican los cuatro volúmenes de M. F. Blass, *Die attische Beredsamkeit*, Leipzig 1868-77, en los que el autor se centra preferentemente en la oratoria griega. Posteriormente, iniciando el s. XX, O. Navarre publica su *Essai sur la Rhétorique Grecque avant Aristote*, Paris 1900. Este autor intenta, como Spengel, reconstruir lo que pudo ser la teoría retórica previa a Aristóteles, pero para ello utiliza como fuentes principales los discursos áticos y los tratados de retórica posteriores al estagirita, en la idea de que los primeros llevan a la práctica la teoría retórica contemporánea mientras los segundos reelaboran en cierta medida la teoría retórica anterior no conservada.

En el s. XX la retórica sigue siendo objeto de estudio. Entre las numerosas publicaciones al respecto, cabe situar la de W. Kroll, "Rhetorik", RE, Suppl. VII, 1940, cols. 1039-1138, quien en su estudio de la retórica parte de Córax y Tisias pero llega hasta la época romana. También G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, New Jersey 1963, se centra, sobre todo, en el desarrollo histórico de la retórica, llegando hasta el estudio de esta *techne* en época helenística, y G. Ueding, *Klassische Rhetorik*, München 1995, llega incluso hasta la retórica en época moderna. Por su parte, R.L. Enos, *Greek Rhetoric before Aristotle*, Illinois 1993, se remonta hasta Homero en su intento de demostrar que la retórica del s. V a.C. es consecuencia de una evolución a partir de formas intuitivas del discurso que se desarrollan de manera natural por la relación que existe entre pensamiento y expresión. De este modo, Enos se opone a la visión de autores como Cole o Schiappa<sup>58</sup>, que defienden el nacimiento de la retórica como una revolución originada en un momento único de la historia.

Otros autores intentan reconstruir la teoría retórica temprana teniendo como fuente las obras de autores griegos posteriores y entendiendo que éstos se debieron de ver influidos por aquella. Entre ellos, G.H. Goebel, *Early Greek Rhetorical Theory and Practice: Proof and Arrangement in the Speeches of Antiphon and Euripides*, Diss. Wisconsin-Madison 1983, busca reconstruir la primera retórica griega a partir de los testimonios que se encuentran en las obras de Antífonte y Eurípides y E. A., Gondos, *Auf dem Weg zur rhetorischen Theorie. Rhetorische Reflexion im ausgehenden fünften Jahrhundert v. Chr.*, Tübingen 1996, intenta hacer lo mismo partiendo de las reflexiones retóricas que se encuentran en las piezas de Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Antífonte, Andócides, Lisias y Tucídides<sup>59</sup>.

Menos numerosos son los estudios que analizan la retórica como disciplina sistemática. Entre ellos destacan, en primer lugar, los trabajos de R. Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, Leipzig 1874<sup>2</sup> y A. Chaignet, *La Rhétorique et son histoire*, Paris

---

<sup>58</sup> Cf. nota 8.

<sup>59</sup> Se ha publicado recientemente el trabajo de I. WORTHINGTON (ed.), *A Companion to Greek Rhetoric*, Oxford 2006, donde se aborda el estudio de la retórica desde diferentes perspectivas.

1888. Éstos, al contrario que Spengel, describen desde un punto de vista dogmático la retórica en el momento en que ésta ha desarrollado ya un sistema completo y definido. En fecha posterior, los tres volúmenes de H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 3 vols., München 1960 y el trabajo de J. Martin, *Antike Rhetorik. Technik und Methode*, München 1974, describen también el sistema retórico plenamente desarrollado.

La terminología retórica ha sido igualmente objeto de atención. Destaca en este sentido la obra de J.C.G. Ernesti, *Lexicon Technologiae Graecorum Rhetoricae*, Leipzig 1795, revisada en fecha reciente por R.D. Anderson, *Glossary of Greek Rhetorical Terms*, Lovaina 2000. Y abarcando no solo la terminología retórica sino también un amplio campo de conceptos relacionados con este determinado ámbito de estudio, G. Ueding está editando un diccionario sobre retórica del que han aparecido hasta la fecha siete volúmenes y en el que se sigue trabajando en la actualidad. Me refiero a la obra: G. Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 1992ss.

Pero, además, puesto que la retórica del s. V a.C. es en gran medida una retórica sofística, no han faltado tampoco los estudios que marcan la interacción entre la *techne* y ese movimiento de Ilustración. De los primeros probablemente es el trabajo de H. Gomperz, *Sophistik und Rhetorik. Das Bildungsideal des ΕΥ ΛΕΓΕΙΝ in seinem Verhältnis zur Philosophie des V. Jahrhunderts*, Aalen 1912, que inicia una línea de estudio seguida posteriormente por otros autores, como O.A. Baumhauer, *Die sophistische Rhetorik. Eine Theorie sprachlicher Kommunikation*, Stuttgart, 1986, E. Schiappa, *Protagoras and Logos. A Study in Greek Philosophy and Rhetoric*, Columbia 1991 o J. Poulakos, *Sophistical Rhetoric in Classical Greece*, Columbia 1995. Pero, puesto que el interés por el discurso y el *logos* es una de las características que tienen en común todos los sofistas, algunos estudios dedicados a éstos no pueden dejar al margen la cuestión relativa al lugar que la retórica ocupó en su pensamiento. Un ejemplo al respecto es el trabajo de M. Untersteiner, *The Sophists*, Oxford 1954.

Incluso podemos añadir a lo citado algún trabajo sobre tipos de argumentos concretos. Por ejemplo, la importante contribución de G.E.R. Lloyd, *Polarity and Analogy. Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*, Cambridge 1966.

También las relaciones entre la retórica clásica y la moderna han sido objeto de un interés notable entre los estudiosos del s. XX. Entre los numerosos trabajos al respecto, podemos citar, a modo de ejemplo, el libro de V. Florescu, *La rhétorique et la néorhétorique. Genèse, Evolution, Perspectives*, Paris-Bucarest 1973 o la obra de K.E. Welch, *The Contemporary Reception of Classical Rhetoric. Appropriations of Ancient Discourse*, New York 1990.

Pero, si la retórica ha sido profundamente estudiada en términos generales desde distintas perspectivas, también lo ha sido en su aplicación concreta a ciertos géneros literarios, en los que esta *techné* constituye un elemento de expresión de primer orden.

Así, en el caso concreto que aquí nos afecta, las propias características del drama explican, como ya hemos visto, la necesidad para su comprensión de entrar a valorar el código retórico tal como en este género aparece, pues ese código es un elemento importante empleado al servicio de la consecución del fin dramático. Se ha ocupado de esta cuestión en términos generales, por ejemplo, R. Scodel, "Drama and Rhetoric", en S.E. PORTER (ed.), *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period 330 b.C.-a.D.400*, Leiden-New York-Köln 1997, 489-504, quien, tras remarcar la importancia preponderante de la retórica en el género trágico, presta atención también a la Comedia Nueva de Menandro, y brevemente alude a la tragedia helenística y al teatro latino de Plauto y Terencio, pero muy especialmente al de Séneca. En este estudio, sin embargo, Scodel presta una atención ínfima a la influencia que la retórica, sin duda alguna, tuvo en la Comedia Antigua, cuyo máximo exponente es Aristófanes.

Lo cierto es que esta comedia, aunque se desarrolla en el último cuarto del s. V a.C. y, por lo tanto, justo en el momento que sigue a la llegada de Gorgias a Atenas en 427 a.C. y que es probablemente el momento de mayor apogeo retórico, sin embargo, no había sido inicialmente muy estudiada desde el punto de vista de su conexión con la retórica. Para remediar la situación Murphy publica en 1938 su trabajo titulado "Aristophanes and the Art of Rhetoric", *HSCP* 49, 69-113, en el que pone en evidencia que, aunque Aristófanes condena la retórica por motivos morales y políticos, sin embargo, muestra familiaridad con los principios retóricos y los utiliza para presentar sus ideas. Este autor abre una línea de investigación en la que muchos no han dudado en entrar con posterioridad. Desde un punto de vista muy distinto estudia P. Harding la vinculación entre comedia y retórica. En su trabajo "Comedy and Rhetoric", en I. Worthington (ed.), *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London-New York, 196-221, este autor se centra no en cómo la retórica influye en la comedia sino, más bien, en el modo en que el género de la comedia influye en la retórica griega, especialmente en la que utilizan los oradores.

No obstante, es la tragedia, sin duda alguna, el género dramático que ha acaparado la mayor parte de los estudios realizados desde un punto de vista enfocado en la retórica. Algunos estudios de conjunto son los de V. Bers, "Tragedy and Rhetoric", en I. Worthington (ed.), *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London-New York 1994, 176-95, S. Halliwell, "Between Public and Private: Tragedy and Athenian Experience of Rhetoric", de 1997<sup>60</sup>, C.

---

<sup>60</sup> Hay estudios sobre la tragedia que dedican un apartado a su relación con el movimiento sofístico y consecuentemente también con la retórica. Un ejemplo de ello es el trabajo de GOLDHILL, 1986, quien argumenta



Pelling, "Tragedy, Rhetoric, and Performance Culture", en J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford 2005, o en España, la contribución reciente de J. Ritoré Ponce, "Tragedia y Retórica", en M. BRIOSO SÁNCHEZ, A. VILLARRUBIA MEDINA (eds.), *Aspectos del teatro griego antiguo*, Sevilla 2005, 121-41. Además, también la tragedia del s. IV a.C., a pesar de su situación fragmentaria, ha sido estudiada desde este punto de vista. Un ejemplo de ello es el trabajo de G. Xanthakis-Karamanos, "The Influence of Rhetoric on Fourth-Century Tragedy", *CQ* 29 (1979) 66-76.

No obstante, son más frecuentes los trabajos centrados en autores y obras particulares. De los tres principales tragediógrafos Eurípides es, sin lugar a dudas, el más permeable el influjo retórico, como antes decíamos, y esto explica que desde el principio los estudios de este tipo se centrasen preferentemente en su obra, como muestra el trabajo de M. Lechner, *De Euripide rhetorum discipulo*, Ansbach 1874 o los que poco después elaboran T. Miller, *Euripides rhetoricus*, Diss. Göttingen 1887 y J. T. Lees, *Δικανικὸς Λόγος in Euripides*, Nebraska 1891. En época más cercana podemos citar también el artículo de D.J. Conacher, "Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama", *AJPh* 102 (1981) 3-25, el breve análisis que hace Lloyd de la influencia retórica en el *agon* euripideo (*The Agon in Euripides*, Oxford 1992, 19-36) o el trabajo de R. Scodel, "Verbal Performance and Euripidean Rhetoric", *ICS* 24-5 (1999-2000) 129-44. Pero, en realidad, son innumerables los estudios realizados acerca de esta cuestión en la obra de Eurípides, centrados en tragedias y escenas concretas, fundamentalmente de debate.

Esquilo y Sófocles han quedado en un segundo plano dentro de estos estudios por considerarse tradicionalmente autores menos influenciados por el nuevo arte. De Esquilo no hemos encontrado ningún trabajo general sobre la relevancia de la retórica en sus obras. Es cierto que este autor compone sus tragedias en una época más temprana y menos marcada por esta *techné*. No obstante, también lo es que la retórica juega un papel significativo en sus dramas. No solo en la *Orestíada*, y particularmente en *Euménides*, donde Esquilo reproduce una escena judicial ampliamente marcada por los convencionalismos de este contexto, sino también en otras obras como, por ejemplo, *Suplicantes*, en la que son frecuentes los consejos acerca de cómo hablar para conseguir un fin determinado.

Por lo que se refiere a Sófocles, aunque en los análisis de sus obras se ha señalado muchas veces la presencia de la retórica, sin embargo, son escasos los estudios globales o sistemáticos al respecto. El primero de ellos es de finales del s. XIX y es obra de M. Lechner, *De rhetoricae uso sophocleo*, Berlin 1877. Con posterioridad abundan en esa línea W. Nestle, "Sophokles und die Sophistik", *CP* 5 (1910) 129-57, que se centra en la actitud

---

que los sofistas y los tragediógrafos forman parte de la misma vida intelectual de la Atenas del s. V a.C. y como tal investigan de manera paralela acerca de la posición del hombre en la sociedad y con respecto al lenguaje (cf. GOLDHILL, *ibid.*, 222-43).

de Sófocles frente a la sofística y defiende una lectura de *Antígona* como el reflejo de la polémica contra los representantes e impulsores de ese movimiento, una visión que ha encontrado poco apoyo, y E. Schmalzriedt, “Sophokles und die Rhetorik”, *Rhetorik* 1 (1980) 89-110, cuyo punto de vista es más cercano al nuestro, ya que este autor enfatiza la cabida que cierto vocabulario técnico y ciertos argumentos tienen en las obras sofocleas, así como el nivel de desarrollo retórico formal de sus discursos.

Los discursos en los que más presente está la retórica seguramente son los de tipo judicial. Por eso, no extraña que en el estudio de éstos las alusiones a esa *techne* sean ineludibles. Esto se aprecia, por ejemplo, en el trabajo de V. Gastaldi, S. Scabuzzo, M.C. Cabrero y L. Gambon, *El discurso judicial en la tragedia de Sófocles*, Universidad Nacional del Sur 1998.

No obstante, los estudios sobre la retórica en Sófocles se centran generalmente en obras concretas. Así lo hace, por ejemplo, B. Heiden, en su análisis de *Traquinias* titulado *Tragic Rhetoric. An Interpretation of Sophocles' Trachiniae*, New York-Bern-Frankfurt-Paris 1989. Una de las tragedias que más ha atraído la atención de la crítica en este sentido es *Filoctetes*, probablemente porque la relación que en este drama se da entre Odiseo y Neoptólemo es similar a la de maestro y pupilo y, además, las enseñanzas y valores de Odiseo son típicamente sofísticos. Así lo han advertido autores como P.W. Rose, “Sophocles' *Philoctetes* and the Teachings of the Sophists”, *HSCP* 80 (1976) 49-105 o E.M. Craik, “Sophokles and the Sophists”, *AC* 49 (1980) 247-54.

Aunque no se trata de una recopilación exhaustiva de lo mucho que se ha escrito sobre estas cuestiones, la bibliografía expuesta es señal inequívoca del interés que el tema ha suscitado entre los estudiosos.

## **2. Método y estructura del trabajo**

Con el tiempo la retórica comprende cinco partes: *inventio* (εὔρεσις), *dispositio* (τάξις), *elocutio* (λέξις), *memoria* (μνήμη) y *actio* (ὑπόκρισις)<sup>61</sup>. Pero de estas cinco, las tres primeras son inicialmente las importantes. De hecho, en la *Retórica* de Aristóteles las funciones principales del arte retórica se reducen a tres, a saber, la recopilación de medios de

---

<sup>61</sup> La *inventio* es el arte de explorar el material para descubrir las líneas de razonamiento adecuadas para la discusión en cualquier caso dado. Incluye el estudio de tipos y métodos de razonamiento, refutación y falacias; y es la parte de la retórica más relacionada con la lógica (cf. MCBURNEY, 1974, 117); en definitiva, consiste en encontrar qué decir; la *dispositio* consiste en ordenar lo que se ha encontrado; la *elocutio* en agregar el adorno de las figuras; la *memoria* en recurrir a ésta para recordar los diversos puntos del discurso y la *actio*, en representar el discurso como un actor, prestando atención a los gestos y la dicción. Sobre estos cinco elementos, cf. KENNEDY, 1971, 10-2.

persuasión para elaborar argumentos persuasivos, la disposición de ese material en el discurso y el estilo con que esto se hace.

Aunque la primera teoría retórica, la de Córax y Tisias, parece que solo presta atención a las dos primeras cuestiones, con Gorgias se pone de manifiesto también la importancia de la tercera. El protagonismo de esta última aumenta, hasta el punto de que con el tiempo la retórica llega a convertirse esencialmente en un estudio de tropos y figuras, esto es, del estilo. Cuando a mediados del siglo XX resurge el estudio de la retórica desde una perspectiva moderna, lo hace también de manera doble, ya que esta retórica moderna renace como teoría, ya sea de la argumentación (*Nouvelle Rhétorique*), ya sea de las figuras del lenguaje (*Rhétorique Générale*). Como teoría de la argumentación, la *Nueva Retórica*<sup>62</sup>, liderada por Chaim Perelman<sup>63</sup>, reacciona contra la reducción de la retórica clásica a una especie de estilística y reclama la importancia de la retórica como el arte de la persuasión. Consecuentemente se centra en las técnicas de la argumentación y en su estructura, presentando su teoría de la argumentación como complementaria de la teoría de la demostración objeto de la lógica formal<sup>64</sup>. La otra retórica que renace en el s. XX es la *Retórica General*, liderada por del Grupo  $\mu$  de la Universidad de Lieja<sup>65</sup>, que ve en la retórica un instrumento de la poética, cuyo objetivo es configurar una teoría sobre el uso literario del lenguaje y que presta especial atención a las figuras del discurso<sup>66</sup>. Ambas nuevas retóricas han evolucionado de manera autónoma hasta el momento presente. Hoy en día la retórica sigue siendo un elemento de plena actualidad y las características de la sociedad moderna, donde la comunicación tiene un papel preeminente, nos hacen pensar que seguirá siéndolo.

A nadie se le escapa, por tanto, que la retórica contiene en su interior disciplinas que pueden sentirse en cierta medida como independientes. Este hecho y la necesidad de acotar el campo de estudio explican las limitaciones que hemos impuesto a nuestro trabajo, centrado en un análisis de la argumentación y de la estructura de las *rheseis* sofocleas y ajeno a un estudio del estilo<sup>67</sup>. No creemos que hubiera sido abarcable en una tesis doctoral

---

<sup>62</sup> Sobre la *Nouvelle Rhétorique* cf. KIENPOINTNER, 2003.

<sup>63</sup> Una fecha histórica en la rehabilitación de la retórica en época moderna es 1952, en que Perelman publica su obra *Rhétorique et philosophie*. A ésta le sigue en 1958 su *Traité de l'argumentation*, su obra fundamental, publicada junto con L. Olbrechts-Tyteca.

<sup>64</sup> Desde los años sesenta se consolida en torno a Perelman el llamado Grupo de Bruselas. Sus aportaciones son relevantes para la actual filosofía del derecho y prueban la fecundidad interdisciplinar de la teoría de la argumentación.

<sup>65</sup> La obra titulada *Rhétorique générale*, con la que da comienzo esta retórica del estilo, se publica por primera vez en 1970 en París. Sus autores son J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire y H. Trignon, integrantes del Grupo  $\mu$  de la Universidad de Lieja. Sobre este grupo, cf. OSTHEEREN, 1996.

<sup>66</sup> Sobre las retóricas modernas y su relación con la retórica clásica, cf. COHEN, 1994, LÓPEZ EIRE, 1995 y 2000, 107-21. Sobre la relación entre las dos retóricas modernas, cf. KLINKENBERG, 1998.

<sup>67</sup> Para una visión general de la *elocutio*, puede consultarse, KNAPE, 1994.

el estudio de estos tres aspectos del discurso, ni que metodológicamente hubieran podido discurrir por los mismos cauces.

Así pues, el presente trabajo consta básicamente de tres partes centradas en la argumentación, en la disposición de las *rheseis* y, por último, en la conciencia retórica que revela el que habla. Precediéndolas hemos introducido un apartado con los esquemas de las cuatro tragedias sofocleas tempranas, que son las que analizamos con mayor detalle. Elaborar el esquema de una tragedia no es tarea fácil e implica abordar cuestiones formales ampliamente debatidas, como, por ejemplo, las referentes a la delimitación de lo que es una escena o a la catalogación de diferentes escenas de una u otra manera. Nosotros hemos optado por incluir unos esquemas muy simplificados atendiendo en gran medida a la opinión tradicional o mayoritaria sobre estas cuestiones. No obstante, incluimos en notas a pie de página breves y sencillos apuntes respecto a ciertas discusiones puntuales.

Por lo que hace a la argumentación, conocer la teoría retórica de la segunda mitad del s. V a.C., que en gran medida es una retórica sofística, es realmente muy difícil, ya que los trabajos de los sofistas se nos han perdido casi en su totalidad y ninguna de las *technai* de esa época ha llegado hasta nosotros. Las primeras que conservamos son la *Retórica a Alejandro*, atribuida a Anaxímenes de Lámpsaco, y la *Retórica* de Aristóteles<sup>68</sup>, del s. IV a.C.<sup>69</sup>. No obstante, existen vías indirectas para conocer cómo pudo ser dicha teoría. Así, por ejemplo, sabemos que la mayor parte de los logógrafos<sup>70</sup> atenienses eran a la vez maestros de retórica, de modo que cabe suponer que sus discursos observaban en la práctica aquellas reglas teóricas que enseñaban a sus discípulos. Esto permite reconstruir los principios básicos de los tratados de autores como Gorgias, Antifonte o después Isócrates. Además, como la historia de la retórica es la de un desarrollo gradual más que la de cambios abruptos, es razonable asumir que mucho de lo que encontramos en Aristóteles y Anaxímenes hunde sus raíces en la teoría más temprana. Así, parece que buena parte de los preceptos de los tratados retóricos de la segunda mitad del s. V a.C. se han transmitido a través de tratados

---

<sup>68</sup> Sobre la transición desde la retórica de Córax y Tisias hasta el arte retórica de Aristóteles, cf. GRIMALDI, 1996. Por otra parte, es interesante también la cuestión de la recepción de la teoría retórica sofística por parte de autores posteriores. A diferencia de Platón, Aristóteles no rechaza por completo a los sofistas. En lugar de eso, reconoce su aportación a la historia del arte retórica, aunque, al mismo tiempo, ordena y sistematiza el material aportado por éstos. En el campo del razonamiento, eso sí, los censura por utilizar una lógica falaz y argumentos irrelevantes. Así pues, Aristóteles trata a los sofistas con el respeto debido a los pioneros de una tradición, pero al mismo tiempo corrige algunos de sus preceptos retóricos; cf. POULAKOS, 1996 y 1995.

<sup>69</sup> Parece que la *Retórica a Alejandro* fue compuesta ca. 340 a.C., por lo que es algo anterior a la *Retórica* de Aristóteles, que se data entre 335 y 330 a.C. Al respecto, cf. nota 137.

<sup>70</sup> Hablo de logógrafos en referencia a quienes escribían los discursos que habrían de pronunciar ante un tribunal los implicados en un proceso. De acuerdo con las características del sistema judicial en Atenas, eran los litigantes en persona quienes debían exponer su caso ante el jurado y no era raro que acudiesen a expertos logógrafos para que redactasen su discurso.

posteriores<sup>71</sup>. Pero, además, cabe la posibilidad de conocer la retórica del s. V a.C. a través de la influencia que ésta ejerció en otros géneros literarios. Ésta última vía es la que nosotros seguimos.

No tenemos argumento alguno para suponer que Sófocles conoció de primera mano los manuales de retórica que pudieron circular en su época; tampoco, por supuesto, para suponer lo contrario. Lo cierto es que en ese siglo el desarrollo de la retórica es cada vez mayor y cabe suponer que también lo sería su influencia en los discursos pronunciados ante la asamblea, en los discursos forenses y en los epidícticos (pronunciados en funerales y juegos), y Sófocles, como el resto de ciudadanos, seguramente los conocería. De modo que directa o indirectamente podemos decir que él, como el resto de ciudadanos, se debió de ver cada vez más influenciado por el nuevo arte<sup>72</sup>.

En cualquier caso, el análisis de la argumentación, que ocupa una gran parte de nuestro trabajo, se ha realizado tomando como punto de partida los dos manuales más tempranos conservados, el de Anaxímenes y el de Aristóteles, ambos del s. IV a.C. y con un nivel de elaboración retórica que muy probablemente aún no existía en la época del temprano Sófocles. El principal objetivo de nuestro análisis consiste en determinar cuál es el grado de estilización retórica de los discursos en la época más temprana de la producción sofoclea. De manera secundaria este análisis, y las comparaciones que establecemos con las tragedias de época tardía, nos permite apreciar, de un lado, cómo evolucionó la retórica en un momento clave, pero, además, nos permite también conocer el papel que juega la retórica en las tragedias de Sófocles, en la exposición del conflicto y en la delineación de sus caracteres<sup>73</sup>.

La mayor dificultad estriba en determinar qué entendemos por argumento. Hay autores que solo consideran como tal aquellos casos en los que el razonamiento se expresa con claridad y de forma explícita. No obstante, estamos en la fase más temprana del desarrollo retórico y, además, dentro de un género, la tragedia, y de un autor, Sófocles, que, aunque se sirven de la retórica, la emplean al servicio de otros fines. Dicho esto, creemos poco conveniente seguir un criterio estricto. Optamos, en su lugar, por uno más amplio, donde caben mayores sutilezas, y así, entendemos que hay un argumento siempre que un

---

<sup>71</sup> Cf. NAVARRE, 1900, xi-xiii. Este autor, además, defiende que, cuando un precepto de la retórica clásica, que nos ha llegado de manera aislada, se repite en los tratados posteriores formando parte de un cuerpo de doctrina que le da todo su sentido, cabe atribuir a la doctrina una fecha tan lejana como al precepto mismo.

<sup>72</sup> KENNEDY, 1971, 30-5, distingue cuatro circunstancias que propiciaron el surgimiento de una conciencia retórica de la ciudadanía en Atenas en la segunda mitad del s. V a.C.: 1) el nuevo racionalismo que se advierte en el uso de pruebas y argumentos, 2) el interés en dividir el discurso en partes, cada una con una función especial, 3) el interés por el estilo y 4) los estudios lingüísticos realizados por algunos sofistas. KENNEDY, 1994, 26-8, añade un quinto elemento, a saber, el incremento del uso de la escritura en la segunda mitad del s. V a.C.

<sup>73</sup> También IGLESIAS ZOIDO, 1995, parte de los manuales de retórica del s. IV a.C. en su análisis retórico de los discursos deliberativos de Tucídides.

orador expresa un razonamiento que explícita o incluso implícitamente redundante en la defensa del punto de vista que sostiene.

En el estudio de la argumentación en Sófocles hemos seguido la división que tanto Anaxímenes como Aristóteles recogen, aunque con distinta terminología, entre pruebas técnicas y no técnicas. En ocasiones se ha considerado a las pruebas no técnicas anteriores a las técnicas y menos propensas a la manipulación retórica. Nuestro análisis muestra que ambas existen en las tragedias de Sófocles, pero, sobre todo, el análisis de ambas pruebas que, lejos de representar una argumentación más arcaica frente a otra más desarrollada y susceptible de manipulación, como se ha llegado a defender, ambas son susceptibles de un manejo interesado.

El análisis de las pruebas no técnicas recoge cuatro puntos: testigos, declaraciones bajo tortura, juramentos y leyes. El nivel de coincidencia entre los dos manuales retóricos del s. IV a.C. es en este punto alto. Ahora bien, la situación varía cuando pasamos a las *pisteis entechnoi*. La clasificación que Anaxímenes y Aristóteles ofrecen de éstas es muy diferente. Mucho más sistemática es la de Aristóteles –no en vano él es el creador de la teoría de la retórica–, quien divide estas pruebas en *ethos*, *pathos* y *pragma*, esto es, en función de si afectan principalmente al orador, al receptor o al propio mensaje.

En nuestro estudio, sin embargo, hemos rechazado una clasificación de las pruebas técnicas en función de esta división aristotélica. El motivo es que todo acto de comunicación afecta a estos tres elementos, emisor, receptor y mensaje. De modo que en realidad todo argumento tendrá sus repercusiones en esos tres niveles, aunque en diferente grado. En su lugar, hemos optado por una clasificación basada en último término en el tipo de fuente del que parte el argumento. Aristóteles considera que esas fuentes son lo verosímil (*eikos*) y los indicios o signos (*semeia*), necesarios (*tekmeria*) y no necesarios (*anonima*). La diferencia entre estas tres fuentes es en parte una cuestión de grado, siendo los *eikota* los que dan lugar a un argumento menos probable y los *tekmeria* los que generan un argumento de carácter definitivo (los *semeia* ocupan un lugar intermedio). Así, hemos dividido el estudio de la argumentación técnica en dos grupos, a saber, los argumentos que derivan de lo *eikos* y los que lo hacen de signos, se denominen éstos *semeia* o *tekmeria* (en Sófocles aún no se distingue claramente entre ambos). Y dentro de cada uno de estos subapartados hemos distinguido varios tipos de argumentación.

Por supuesto, la selección de argumentos que hemos estudiado en Sófocles es parcial. Aristóteles, al igual que Anaxímenes, recoge muchas más líneas de argumentación y más *topoi*. Sin embargo, no se trata de buscar éstos en Sófocles, sino, más bien, de lo contrario, esto es, de averiguar cuáles son las principales líneas de argumentación en las tragedias sofocleas y comprobar cuál es la teoría retórica de la que forman parte. Así pues,

hemos seleccionado aquellas líneas de argumentación que nos han parecido más significativas en las tragedias analizadas y hemos establecido una relación entre éstas y la teoría posterior al respecto.

Esta misma postura explica nuestra inclusión en este análisis de un subapartado dedicado en exclusiva a toda la argumentación que gira en torno a la cuestión de la determinación de la responsabilidad. Ésta adquiere una relevancia esencial en el s. V a.C., vinculada a un contexto eminentemente forense. Se advierte ya en Antífonte, cuyas *Tetralogías* analizan las distintas posibilidades, y, desde luego, forma parte de los debates de la época. Su presencia en la tragedia es preeminente y eso justifica nuestra dedicación al tema.

La segunda parte del trabajo se centra en la estructura de las *rheseis*. Es difícil establecer una clasificación de los distintos tipos de discurso que hay en una tragedia más allá de la que deriva de la presencia dominante en el mismo de una de las funciones del lenguaje. No obstante, no es eso lo que pretendemos, sino, más bien, mostrar algunos de los posibles esquemas de composición que subyacen en estas *rheseis* y, sobre todo, poner de relieve en la medida de lo posible la relevancia que un cierto esquema de composición puede tener al servicio de la argumentación, esto es, mostrar que también el modo en que se colocan los argumentos puede potenciar el valor persuasivo de éstos.

Aunque el centro de atención en nuestro estudio lo constituyen las *rheseis* en las que se desarrolla una argumentación, en esta segunda parte, dedicada a la composición de los discursos, prestamos atención igualmente a las *rheseis* narrativas, ya que éstas, aunque no desarrollan un argumento destinado a persuadir sobre un determinado punto de vista, exponen los hechos de una u otra manera con la intención de resultar convincentes. Esto adquiere relieve, sobre todo, cuando se trata de narraciones falsas. En todo caso, las *rheseis* narrativas se estructuran generalmente siguiendo un orden temporal, que en ocasiones traicionan en favor de una exposición causal de los hechos, cuando esto es lo más adecuado para lograr el objetivo que se persigue.

Ahora bien, desde nuestro punto de vista lo más interesante es el análisis de las *rheseis* argumentativas. En éstas el esquema compositivo más interesante, sin duda, es la composición retórica. No obstante, sucede que no es muy habitual que una *rhesis* trágica de carácter argumental se estructure marcando proemio, narración, argumentación y epílogo. Lo más frecuente es que, puesto que los hechos son conocidos, la narración no esté presente (en ocasiones, el proemio tampoco), lo que convierte a la *rhesis* básicamente en una argumentación más o menos larga seguida de un epílogo, que en ocasiones ni siquiera está marcado. Es decir, es tan grande en la mayoría de estos discursos la importancia de la *pistis*

que el resto de apartados de la *rhesis* se reducen al mínimo o desaparecen. Siendo esto así, nos ha parecido interesante analizar otras posibles formas de composición, sin que, por supuesto, éstas sean incompatibles con una posible disposición retórica. De hecho, los distintos tipos de composición tienden a solaparse entre sí. En total, dejando a un lado la organización retórica del discurso, hemos subrayado la presencia de otros cinco tipos de composición en las *rheses* de carácter argumental.

Pero, además, en esta segunda parte del trabajo hemos dedicado un apartado al estudio de las fórmulas. Un rasgo característico de los discursos retóricamente estilizados es el uso de ciertas expresiones o chichés utilizados en determinados momentos con una función concreta. De hecho, a medida que la estilización retórica del discurso aumenta, lo hace también el uso de estas fórmulas y su vinculación a un contexto determinado. Por eso, son un indicador interesante del desarrollo retórico. Su análisis en Sófocles no carece de complicaciones, especialmente porque, al dedicarnos a una fase temprana en la historia de la retórica, éstas aún no están bien perfiladas y resulta en cierta medida difícil identificarlas. Aún así, se pueden descubrir ciertas expresiones y, sobre todo, la comparación con la situación en época tardía revela una vez más la profunda renovación que la retórica produjo en la composición de discursos de todo tipo, o, al menos, trágicos.

Por último, tras el estudio de la argumentación y la disposición de las *rheses*, nos hemos centrado en aquellos rasgos que indican una posible conciencia retórica en quien pronuncia un discurso. Determinar qué es exactamente lo que permite deducir la existencia de conciencia retórica es complejo. Si utilizamos un criterio muy estricto, corremos el riesgo de tener que deducir que en la tragedia temprana de Sófocles los personajes no dan muestras de poseer una conciencia retórica marcada al configurar sus discursos. Sin embargo, si optamos por un criterio más laxo, como hemos hecho, y nos fijamos en pequeños y a menudo sutiles detalles, podemos establecer una línea de evolución y apreciar mejor hasta qué punto la conciencia retórica va adquiriendo paulatinamente protagonismo y así, de los dudosos casos iniciales pasamos a los indudables ejemplos de conciencia retórica de las tragedias tardías.

En esta tercera parte del trabajo, como en la primera –en menor medida en la segunda–, incluyo, por tanto, ejemplos de las obras de época tardía, para favorecer la comparación y facilitar la visión de una evolución en el desarrollo del arte retórica en esta época. No obstante, las obras tardías de Sófocles no son el objetivo principal de este trabajo, por lo que no profundizamos en su interpretación.

Seguramente la retórica fue utilizada de manera natural antes de serlo conscientemente y, por tanto, determinar hasta qué punto el autor es consciente en cada



momento del uso artificioso del *logos* y de sus peculiaridades es importante, especialmente en un autor y unas obras que se sitúan cronológicamente en el momento en que la retórica está dando aún sus primeros pasos. Se ha discutido si la retórica proporciona medios nuevos a autores como Sófocles o si simplemente sistematiza algo que éstos ya utilizaban previamente aunque de manera instintiva. Probablemente, como decíamos anteriormente, lo más razonable sea postular la existencia de una alimentación recíproca. La retórica no surge de la nada, sino a partir de elementos que se daban ya en la práctica. Pero su sistematización, cuando caen en manos de los nuevos maestros de retórica, debió de dar lugar a un uso más consciente y perfeccionado de los mismos. En este sentido la comparación entre la tragedia temprana y tardía de Sófocles vuelve a adquirir sentido.

Por otra parte, el modo en que Sófocles evalúa el uso de la retórica nos permite conocer lo que él, y también su público, podía pensar de la misma. Debemos tener en cuenta que, aunque la retórica tuvo un desarrollo espectacular, llegando a impregnar todos los ámbitos de la vida pública en Atenas, fue también objeto de múltiples sospechas y reproches. El orgullo que sentían los atenienses por su conocimiento del arte del discurso coexistía con la desconfianza hacia el mismo arte (cf. D. 19. 183-4). Así, Sófocles se hace eco no solo de los peligros inherentes al uso malintencionado de la retórica, a primera vista quizás los más evidentes, sino, como veremos, también de los peligros de una confianza excesiva en esa *techné* y de los riesgos que todo acto de comunicación basado en *logoi* entraña. Es decir, no es solo la voluntad conscientemente manipuladora de quien recurre a la retórica lo que constituye un peligro, sino que todo empleo del *logos* lo es por las propias características de imperfección y subjetividad del ser humano. En este sentido Sófocles plantea una profunda reflexión sobre el *logos* y su utilización.

Cada una de las tres partes en que se divide este trabajo finaliza con una conclusión parcial, en la que intentamos recoger los datos más significativos que se desprenden del análisis realizado, pero también intentamos hacer alguna aportación referida a otras cuestiones, como, por ejemplo, las que tienen que ver con la caracterización de personajes. No obstante, a pesar de estas conclusiones parciales, ponemos fin a nuestro trabajo con una conclusión general. En ella, en lugar de volver de nuevo sobre lo ya dicho, recogemos alguna cuestión particular sobre los temas tratados e intentamos realizar conclusiones derivadas de la relación que ofrece el análisis de los datos del contenido con la forma de las tragedias. Pero, sobre todo, en la conclusión final vamos a subrayar, en un intento por acercarnos a la interpretación de las tragedias, el modo en que el uso de la retórica en las diferentes obras sirve para dar forma a las cuestiones que se plantean y a la propia reflexión acerca del uso del lenguaje, apuntando, siquiera sea someramente, el modo en que se caracterizan los

personajes a través de su discurso, con un énfasis particular en las diferencias que existen entre la manera de hablar de personajes masculinos y femeninos.

Sin duda, sería interesante la comparación de los resultados obtenidos con las obras de otros autores, sobre todo, Esquilo y Eurípides, dentro del género trágico, pero también Aristófanes, dentro de la comedia, Tucídides en historiografía y Antifonte en oratoria. Hacerlo, no obstante, alargaría indeciblemente este trabajo. Por ese motivo, hemos limitado el estudio a Sófocles, aún siendo conscientes de que las comparaciones con otros autores lo enriquecerían de manera destacada y, sobre todo, nos permitirían alcanzar un conocimiento mayor y más profundo de la retórica en el s. V a.C.

Iniciamos aquí un trabajo en el que a través del análisis de la presencia retórica en la *rhexis* trágica de Sófocles intentamos ir un poco más allá, buscando que el estudio realizado nos ayude a comprender, además de la técnica de composición que sigue este autor en sus discursos, el conflicto trágico, su exposición, la caracterización de los personajes. En definitiva, pretendemos que el análisis realizado desde el punto de vista retórico nos ayude a comprender las tragedias estudiadas y el género al que pertenecen.

## ESQUEMAS DE LAS TRAGEDIAS

Se hace necesario, antes de entrar en el estudio de las *rheseis* de las cuatro tragedias sofocleas que van a ser objeto de análisis en este trabajo, hacer un listado de las *rheseis* en cuestión. No obstante, consideramos que lo mejor es incluirlas dentro de un breve esquema de cada una de las tragedias, de modo que podamos ver no solo cuántas son las *rheseis*, cuáles, quién las pronuncia, cuál es su extensión, sino también a qué escena pertenecen, cuál es su contexto e incluso cuál es en esencia su contenido.

Reducir las tragedias a esquemas, sin embargo, no es una cuestión sencilla. Son numerosos los problemas que se nos presentan al hacerlo. No obstante, puesto que nuestra intención con estos esquemas consiste fundamentalmente en situar las *rheseis* dentro de un contexto y puesto que el análisis formal de la tragedia y de sus elementos no es nuestro interés principal, no vamos a abordar aquí esos problemas. Aún así, hay dos cuestiones a las que me voy a referir brevemente.

Un tema fundamental y discutido es el que afecta a la delimitación de lo que es una escena. Tradicionalmente se ha considerado que la escena viene marcada por un cambio – entrada o salida– de personajes; cuando este cambio se produce, debemos entender que acaba una escena y comienza la siguiente<sup>74</sup>. No obstante, frente a esta visión tradicional hay quien ha elevado la voz proponiendo un criterio diferente. Así, Lucas de Dios propone que la escena viene marcada por cuatro aspectos, a saber, “*que tengan una estructura formal propia, un contenido específico, una distribución concreta y una función correspondiente. Las salidas o entradas de los actores en realidad no es más que un apartado de la estructura formal*”<sup>75</sup>. Sin negar que me parece coherente el defender que un escena venga determinada por cuestiones funcionales y de contenido además de las meramente formales, voy a mantener en estos esquemas la visión tradicional, porque creo que me permite presentar un diseño más sencillo y entendible a simple vista, donde se va viendo el cambio de los personajes y quiénes están en escena en cada momento.

---

<sup>74</sup> AICHELE, 1971, 47. Aunque tradicionalmente las escenas se dividen en función de la diferente participación de los actores, son numerosos los casos en los que es difícil delimitar una escena debido a que la entrada y salida de los personajes no siempre es fácil de precisar. GARCÍA NOVO, 1983-4, por ejemplo, se ocupa de las dificultades que plantea el llamado ‘puente escénico’ en la delimitación de las escenas.

<sup>75</sup> LUCAS DE DIOS, 1974, 270 n. 1. Este autor insiste en trabajos posteriores en que la escena es algo más complejo, “*puesto que al definirlo como la unidad literaria más pequeña pero con entidad propia, quiere decir que hay que tener presente no solo la participación concreta de unos actores, sino también su estructura formal (en cuanto que está formada por una serie de elementos inferiores –resis, esticomittas, etc.–), su distribución, su contenido y su función*”; cf. LUCAS DE DIOS, 1975, 65-6.

Otra cuestión discutida es la delimitación de lo que es un *agon*<sup>76</sup>, la escena, o conjunto de escenas, a la que pertenecen las *rheseis* habitualmente más desarrolladas desde el punto de vista retórico. Aunque existen variantes<sup>77</sup>, en términos generales se considera que la escena de *agon* es una escena de enfrentamiento entre dos personajes<sup>78</sup>, formada por dos *rheseis* enfrentadas de similar longitud y simétricas, separadas generalmente –no siempre– por una breve intervención del Corifeo y seguidas por un diálogo estíquico, generalmente una *stichomythia*, entre los personajes que la protagonizan<sup>79</sup>. La escena de *agon* no está todavía plenamente formada en las tragedias de Esquilo, aunque existen escenas de enfrentamiento que pueden ser consideradas como el germen de las escenas de *agon*<sup>80</sup>. Los ejemplos más tempranos que se conservan del *agon* propiamente dicho los encontramos en *Ájax*, datada hacia mediados del s. V a.C.<sup>81</sup>. No obstante, existen variaciones que hacen surgir las dudas con respecto a la clasificación como *agon* de algunas escenas concretas. En notas a pie de página recogeré todo lo oportuno acerca de cada escena en concreto y de las cuestiones que nos parezcan relevantes en cada momento.

<sup>76</sup> LUCAS DE DIOS, 1982, 10, destaca la relevancia de la escena de *agon* como la escena central de la mayoría de tragedias conservadas, hasta el punto de afirmar que “*todo lo demás está en función suya: la parte anterior a que se produzca, está orientada a prepararlo, y la que sigue busca cerrarlo*”.

<sup>77</sup> En realidad los *agones* de la tragedia griega muestran una estructura variada, a pesar de ser una escena altamente formalizada. El único elemento que aparece siempre son las largas *rheseis* de los antagonistas. El resto de elementos puede faltar. Nos referimos al diálogo, esticomítico o irregular, que precede o sigue a las *rheseis* principales y raramente se sitúa entre ellas; los discursos secundarios de los antagonistas, situados generalmente al final del debate; y las intervenciones del Coro, que marcan las divisiones en la estructura del *agon*. El éxito de la escena de *agon* como escena dramática depende esencialmente de la habilidad con la que el poeta la introduce en la obra y de la armonía entre su tema y la trama principal de la tragedia; cf. COLLARD, 1975, 58-64.

<sup>78</sup> El *agon* de tres personajes existe pero es raro. Lo encontramos sólo en S. *OC*, E. *Ba.*, *IA* y *Hec*. No es una forma muy natural de debate, porque lo esencial del *agon* es el antagonismo completo de quienes lo protagonizan, sin matices, y esto es más propio de un *agon* entre dos. Sobre el *agon* de tres personajes, cf. DUCHEMIN, 1968, 140-2.

<sup>79</sup> Frente a la concepción más estricta del *agon*, se ha defendido una concepción más laxa. Así, QUIJADA, 1995, 158, en referencia al trabajo de LLOYD, 1992, apunta los inconvenientes de la concepción estricta del *agon* en este autor. En su opinión, esta concepción “*contribuye a resaltar la formalidad que preside el arte de Eurípides, confundida, con frecuencia, con rigidez y manierismo. De hecho, las escenas de agon son más variadas en su estructura de lo que un estudio como el de Lloyd puede hacer pensar de entrada [...]. También desde el punto de vista de su función y contenido la escena tienen una incidencia en la acción muy diversa: precisamente a este respecto creemos que un concepto más amplio de agon podría resultar de mayor operatividad*”. Pero, además, en la definición de *agon* que encontramos en autores como DUBISCHAR, 2001, 53-6, DUCHEMIN, 1968, o, sobre todo, LLOYD, 1992, los antagonistas son siempre dos personajes, nunca el Coro. Sin embargo, ADRADOS, 1998, 406, considera que “*esta concepción separa a este tipo de agon de sus orígenes, entre otras cosas, de agones entre coro o coro o personaje y coro que eran el centro de la acción dramática en numerosas tragedias y que representan el centro original de las mismas*”.

<sup>80</sup> Frente a esta opinión, HOLT, 1981, 275-6, sostiene que la escena de *agon* funciona ya en el Esquilo tardío. El ejemplo que proporciona es A. A. 855-943, de 458 a.C., que sugiere que el *agon* estaba ya bien establecido en ese momento. Sobre el origen del *agon* teatral, cf. LUCAS DE DIOS, 1982, 35-8, y sobre el *agon* fuera de la tragedia, cf. DUCHEMIN, 1968, 11-37.

<sup>81</sup> Cf. nota 40.

**ÁYAX**

Prólogo: 1-133<sup>82</sup>

Escena 1ª: 1-90: diálogo entre Atenea y Odiseo.

1-13: *rhexis* de Atenea (13 vv.).

*Rhexis* de presentación en escena: Atenea presenta a Odiseo a la búsqueda de algo.

14-35: *rhexis* de Odiseo (22 vv.)

*Rhexis* narrativa: Odiseo cuenta los hechos realizados la noche anterior probablemente por Áyax.

36-50: *stichomythia* entre Atenea y Odiseo.

51-73: *rhexis* de Atenea (23 vv.).

*Rhexis* narrativa: Atenea relata desde su punto de vista lo sucedido durante esa noche.

74-90: *stichomythia* entre Odiseo y Atenea.

Escena 2ª: 91-117: diálogo esticomítico imperfecto entre Áyax y Atenea.

Escena 3ª: 118-33: diálogo de réplicas irregulares entre Atenea y Odiseo.

121-6: *oligostichia* de Odiseo (6 vv.)<sup>83</sup>

127-33: *oligostichia* de Atenea (7 vv.)

*Parodos*: 134-200

134-71: canto de marcha.

172-200: canto lírico (un par de estrofas y épodo)

Episodio 1<sup>o</sup><sup>84</sup>: 201-595

Escena 1ª: 201-332: diálogo entre Tecmesa y el Coro<sup>85</sup>.

<sup>82</sup> LUCAS DE DIOS, 1982, 316-21, analiza el prólogo de *Áyax* y, frente a la división tradicional de este prólogo en tres escenas (NESTLE, 1967, 85, SCHMIDT, 1971, 3-11), defiende que está formado por una sola escena. Eso sí, este autor (1974, 270-1) distingue dentro de la escena única del prólogo cuatro partes, a saber, la *rhexis* de Atenea, que sitúa la acción, seguida del momento expositivo, que forman el esquema del prólogo tradicional, y la entrada de Áyax enloquecido seguida de un elemento de reflexión-cierre. Aparte de la función narrativa básica del prólogo, Sófocles empieza ya aquí el diseño del carácter del héroe. Sobre el prólogo en Sófocles, cf. LUCAS DE DIOS, 1975 y 1976.

<sup>83</sup> Es difícil determinar a partir de qué momento podemos hablar de *rhexis*. MANNSPERGER, 1971, 144-6, considera que forman una *rhexis* los parlamentos que sobrepasan los cinco o seis versos, siempre que éstos estén claramente articulados. Yo voy a hablar de *rhexis* cuando un personaje pronuncia un grupo de diez o más versos recitados. Cuando el número de versos sea menor, hablaré de *oligostichia*.

<sup>84</sup> Aristóteles define el episodio como “una parte completa de la tragedia entre cantos completos del Coro” (Po. 12, 1452b20-21). Sobre el episodio, cf. AICHELE, 1971, HALLERAN, 2005.

<sup>85</sup> LUCAS DE DIOS, 1982, 262-3, considera que estamos aquí ante una escena de mensajero, función que cumple Tecmesa. La escena, además, es, en su opinión, algo más larga de lo que yo contemplo, concretamente hasta el v. 347. También GOLDBRUNNER, 1957, 79, defiende que la larga *rhexis* que pronuncia Tecmesa en esta escena (vv. 284-330) es una *rhexis* de mensajero, puesto que en ella la mujer relata un suceso en la forma usual de los relatos de mensajero. Sin embargo, otros autores, como JONG, 1991, utilizan un criterio más estricto y consideran, entre otras cosas, que para hablar de escena de mensajero es necesario que el mensajero en cuestión no sea uno de los protagonistas de la tragedia; cf. nota 800.

201-62: amebeo lírico (un par de estrofas).

263-332: diálogo recitado.

271-7: oligostichia de Tecmesa (7 vv.)

284-330: rhesis de Tecmesa (47 vv.)<sup>86</sup>

*Rhesis* narrativa: Tecmesa describe desde su punto de vista lo sucedido esa noche.

Escena 2ª: 333-595: diálogo entre el Corifeo, Áyax y Tecmesa<sup>87</sup>.

333-429: amebeo epirremático (tres pares de estrofas).

430-595: ESCENA PRÓXIMA A UN AGON<sup>88</sup> entre Áyax y Tecmesa<sup>89</sup>.

430-80: rhesis de Áyax (51 vv.)<sup>90</sup>

*Rhesis* de decisión: Áyax toma la decisión de morir, al tiempo que la justifica.

485-524: rhesis de Tecmesa (40 vv.)

*Rhesis* persuasiva: Tecmesa trata de persuadir a Áyax para que no se quite la vida.

527-44: *stichomythia* con alguna irregularidad entre Tecmesa y Áyax.

545-82: rhesis de Áyax (38 vv.)

*Rhesis* de despedida: disposiciones últimas del héroe.

*Stasimon* 1º: 596-645 (dos pares de estrofas).

Episodio 2º: 646-92

646-92: rhesis de Áyax (47 vv.)

<sup>86</sup> Esta *rhesis* de uno de los personajes principales de la tragedia al comienzo del episodio primero es muy característica. El episodio primero, además de aportar datos sobre la situación de la que parte la tragedia y preparar los hechos que se van a suceder, muestra también, en gran medida a través de esta *rhesis*, los rasgos principales del héroe, de modo que el espectador o lector pueda saber, antes de que comience el 'juicio' del héroe, qué tipo de persona es; cf. WEBSTER, 1932, 149.

<sup>87</sup> Obsérvese la simetría que muestran en su composición las dos escenas de este episodio primero, puesto que ambas están formadas por un amebeo –en el primer caso lírico, en el segundo epirremático– seguido de un diálogo recitado.

<sup>88</sup> LLOYD, 1992, 13 n. 24, considera que esto es, más bien, una escena de súplica, al igual que *El.* 938-1057, *Phil.* 1308-1408 y *OC* 1254-1446. DUCHEMIN, 1968, 56, considera que esta escena “*sans présenter toutes les caractéristiques de l'ἀγών, s'en rapproche à l'extrême*”. Por su parte, LUCAS DE DIOS, 1982, 40-1, habla de una escena agonal pura pero amplía considerablemente su extensión. Según este autor el *agon* ocupa los vv. 430-692. El *stasimon* de los vv. 596-645 es, en su opinión, un elemento de retardamiento entre dos momentos importantes, el enfrentamiento propiamente dicho y la solución al conflicto, que tiene lugar en vv. 646-92. LUCAS DE DIOS, 1974, 277-8, no es partidario de ver el *stasimon* como “*una pared entre dos partes distintas, que el dramaturgo intercala a manera de descanso de la acción. Esta manera de ver las cosas es producto de considerar al coro como un postizo en la acción, olvidándonos de su valor originario como motor y centro de la marcha de la acción*”.

<sup>89</sup> Desde que el Coro entra en la *parodos* de la tragedia se mantiene en escena durante toda la obra, salvo que se indique lo contrario, como sucede en *Áyax* precisamente, pudiendo intervenir en cualquier momento en el diálogo que tiene lugar sobre la escena. No considero que sea necesario señalar en todo momento esta presencia.

<sup>90</sup> Los versos que median entre las dos *rheses* principales del *agon* –en este caso, los vv. 481-4– suelen corresponder a una intervención del Corifeo. Este comentario del Corifeo generalmente trata de relajar la tensión y de calmar las emociones; trata, en definitiva, de evitar una excesiva agitación; cf. POST, 1912, 123-4.

*Rhesis* de decisión: *Áyax* explica su decisión de aceptar el cambio.

*Stasimon* 2º: 693-718 (un par de estrofas): *stasimon* ‘en falso’<sup>91</sup>.

Episodio 3º: 719-865

719-814: ESCENA DE MENSAJERO<sup>92</sup>.

Escena 1ª: 719-86: diálogo entre el mensajero y el Corifeo.

719-34: *rhesis* de introducción del mensajero (16 vv.)

*Rhesis* narrativa: relato de la llegada de Teucro al campamento griego y las circunstancias en que se ha producido.

735-47: diálogo de réplicas irregulares entre el Corifeo y el mensajero.

748-83: *rhesis* del mensajero (36 vv.)

*Rhesis* narrativa: anuncia la profecía de Calcas y revela el motivo de la enemistad entre *Áyax* y Atenea.

Escena 2ª: 787-814: diálogo entre el mensajero y Tecmesa.

787-802: diálogo esticomítico mixto entre el mensajero y Tecmesa<sup>93</sup>.

803-12: *rhesis* de Tecmesa (10 vv.)

*Rhesis* de instrucción: Tecmesa organiza la búsqueda de *Áyax*.

813-4: salida de escena del Coro en dos semicoros.

Escena 3ª: 815-865: *rhesis* de *Áyax* (51 vv.)

*Rhesis* de despedida: *Áyax* se despide y hace sus últimas peticiones antes de morir.

*Stasimon* 3º: 866-973<sup>94</sup>

866-78: *epiparodos*<sup>95</sup>. Diálogo lírico entre los dos semicoros, que vuelven.

<sup>91</sup> Hablo de *stasimon* ‘en falso’ porque el Coro ha resultado engañado por la *rhesis* última de *Áyax* y reacciona con un júbilo que pronto devendrá en lo contrario. Este recurso no es raro en Sófocles. Aunque el caso de *Áyax* es, sin duda, el más marcado, encontramos ejemplos similares en *Tr.* 633-62, *Ant.* 1115-52 y *OT* 1086-1109; cf. ERP TAALMAN KIP, 1976, 79-81.

<sup>92</sup> La escena de mensajero ha adquirido ya en Sófocles la estructura que la caracteriza, en la que un mensajero llega y comunica una noticia primero de manera más abreviada y luego por extenso. Sobre esta escena, véase, por ejemplo, HALLERAN, 2005, 173-5.

<sup>93</sup> El diálogo esticomítico, cuyo esquema es 1/1, tiene diversas variantes: *distichomythia* (2/2) y *antilabe* (1/2 / 1/2). Ahora bien, también hay formas mixtas, cuyo esquema es 2/1 o 1/2. En el pasaje que nos ocupa (*Aj.* 787-802), salvo en la primera intervención, Tecmesa pronuncia un verso y el mensajero dos.

<sup>94</sup> LUCAS DE DIOS, 1982, 41-2, señala que estos versos están formados por un epirrema de búsqueda (son restos de lo que pudo ser un *agon* de búsqueda y persecución) (vv. 866-90) y otro epirrema pero de contenido trenético-narrativo (vv. 879-973), que se encabalga sobre el anterior.

<sup>95</sup> Estamos ante uno de los pocos ejemplos de *epiparodos* que existen en las tragedias que conservamos. El Coro, que sale de escena en los vv. 813-4, en dos semicoros para buscar a *Áyax*, entra ahora de nuevo en escena, donde permanecerá ya hasta el final del drama. Aunque la *epiparodos* no es muy frecuente en las tragedias griegas conservadas, sin embargo, la encontramos también en *A. Eu.* 232-44, *E. Alc.* 746-861 y *Hel.* 385-515 (sobre esta última, cf. QUIJADA, 1991, 185) y en *Rh.* 564-673. Entre las once comedias de Aristófanes solo hay un ejemplo de este recurso en *Ec.* 310-478. En todos los casos, salvo en *A. Eu.*, el Coro es enviado fuera para que en escena

879-973: amebeo epirremático entre Tecmesa y el Coro (un par de estrofas)

Episodio 4º: 974-1184

Escena 1ª: 974-1046: diálogo entre Teucro y el Corifeo.

974-91: diálogo de réplicas irregulares entre Teucro y el Corifeo.

992-1039: rhesis de Teucro (48 vv.)

*Rhesis* de lamento: Teucro lamenta la muerte de Áyax.

Escena 2ª: 1047-1162: ESCENA DE AGON entre Menelao y Teucro.

1052-90: rhesis de Menelao (39 vv.)

*Rhesis* de acusación: Menelao acusa a Áyax de traición e insubordinación y prohíbe que su cuerpo sea sepultado.

1093-1117: rhesis de Teucro (25 vv.)<sup>96</sup>

*Rhesis* de defensa: Teucro defiende a Áyax de las acusaciones de Menelao.

1118-41: *stichomythia* entre Menelao y Teucro.

1142-9: oligostichia de Menelao (8 vv.)

1150-8: oligostichia de Teucro (9 vv.)

Escena 3ª: 1163-84: diálogo entre el Coro y Teucro.

1168-84: rhesis de Teucro (17 vv.)

*Rhesis* de instrucción: Teucro instruye a Tecmesa, a Eurísaces y al Coro de lo que hacer para proteger el cuerpo de Áyax en su ausencia.

*Stasimon* 4º: 1185-1222 (dos pares de estrofas).

*Exodos*: 1223-1420

1226-1375<sup>97</sup>: ESCENA DE AGON<sup>98</sup> entre Agamenón y Teucro u Odiseo.

pueda suceder algo que éste no debe presenciar. Además, en dos casos (A. *Eu.* y S. *Aj.*) la salida y posterior entrada del Coro sirve para que se produzca un cambio de escenario, imposible de otro modo, porque la presencia continua del Coro en la orquesta implica unidad de lugar. Sobre esta cuestión, cf. BREMER, 1976, 30-4.

<sup>96</sup> LLOYD, 1992, 12, sostiene que la brevedad de este discurso de Teucro, bastante más corto que el que pronuncia Menelao y al que replica, se puede explicar por el hecho de que Teucro tiene otro discurso que pronunciar poco después, en el segundo *agon*. No hay que olvidar que estamos ante un conjunto agonal (cf. nota 98).

<sup>97</sup> LLOYD, 1992, 12, considera que el *agon* se extiende solo hasta el v. 1315 y LUCAS DE DIOS, 1982, 43-4, lo prolonga hasta el v. 1401. La opción que planteo es diferente. Lloyd parece pensar que el *agon* termina cuando entra Odiseo. Yo no creo que sea así, ya que Odiseo ocupa el lugar de Teucro y el *agon* continúa. Lucas de Dios opina que el *agon* sigue a partir del v. 1375, en que se produce la salida de Agamenón y solo quedan en escena Odiseo y Teucro. Lo que ocurre es que estos dos personajes no representan a las dos partes de la discusión. Una parte de la discusión es Agamenón y la otra es primero Teucro y Odiseo después. Odiseo sustituye a Teucro. Por lo tanto, cuando Agamenón sale, solo queda en escena una de las partes del debate, aunque se trate de dos personajes, y en ese caso creo que no podemos considerar que sigue habiendo un *agon*. Así, considero que el *agon* termina en el v. 1375. No se trata, por otra parte, de un *agon* a tres bandas sino de un *agon* con dos escenas, cada una de ellas con dos personajes. Sobre el *agon* entre tres personajes, cf. nota 78.

<sup>98</sup> Este *agon* junto con el anterior, protagonizado por Menelao y Teucro, constituye "el primer caso en Sófocles de un conjunto agonal [...] Esta circunstancia de ser segundo elemento en un conjunto agonal tiene su importancia, pues queda eliminada toda exigencia de una base argumental al tratarse de una simple reiteración de un mismo problema no resuelto en el primer enfrentamiento. Aparte de formar un conjunto agonal unido al anterior entre Menelao y Teucro, encontramos incluso dentro de esta misma escena un desdoblamiento de enfrentamiento:



Escena 1ª: 1226-1315: 1ª parte del *agon*: entre Agamenón y Teucro.

1226-63: *rhexis* de Agamenón (38 vv.)

*Rhexis* de acusación: Agamenón acusa a Áyax de desobediencia y a Teucro de no tener un origen noble.

1266-1315: *rhexis* de Teucro (50 vv.)

*Rhexis* de defensa: Teucro defiende a Áyax y también a sí mismo.

Escena 2ª: 1316-75: 2ª parte del *agon*: entre Odiseo y Agamenón.

1316-31: *distichomythia* con alguna irregularidad entre Odiseo y Agamenón.

1332-45: *rhexis* de Odiseo (14 vv.)

*Rhexis* justificativa: Odiseo justifica y explica su defensa de Áyax.

1346-75: *stichomythia* entre Agamenón y Odiseo.

Escena 3ª: 1376-1401: diálogo entre Odiseo y Teucro.

1381-99: *rhexis* de Teucro (19 vv.)

*Rhexis* de agradecimiento de Teucro a Odiseo.

Escena 4ª: 1402-20: amebeo lírico entre Teucro y el Corifeo.

1402-17: monodia de Teucro.

---

*primero son Agamenón y Teucro quienes se enfrentan, pero a la mitad se rompe el esquema y da comienzo una segunda parte en la que son ahora Odiseo y Agamenón quienes participan en el debate*"; cf. LUCAS DE DIOS, 1982, 44.

**TRAQUINIAS**Prólogo: 1-93<sup>99</sup>

Escena 1ª: 1-60: diálogo entre Deyanira y la nodriza.

1-48: *rhexis* de Deyanira (48 vv.)*Rhexis* narrativa: Deyanira cuenta cómo llegó a ser la esposa de Heracles y la situación en la que vive como tal.49-60: *rhexis* de la nodriza (12 vv.)

Consejo de la nodriza a Deyanira para que envíe a Hilo en busca de su padre.

Escena 2ª: 61-93: diálogo entre Deyanira e Hilo.

61-78: diálogo de réplicas irregulares entre Deyanira e Hilo.

79-85: *oligostichia* de Deyanira (7 vv.)86-91: *oligostichia* de Hilo (6 vv.)*Parodos*: 94-140 (dos pares de estrofas y épodo).

Episodio 1º: 141-496

Escena 1ª: 141-79: diálogo entre Deyanira y el Corifeo.

141-77: *rhexis* de Deyanira (37 vv.)*Rhexis* narrativa: Deyanira explica el porqué de sus temores acerca de Heracles.180-496: ESCENA DE MENSAJERO<sup>100</sup>.

Escena 2ª: 180-224: diálogo entre el mensajero y Deyanira.

180-92: diálogo de réplicas irregulares entre el mensajero y Deyanira.

193-9: *oligostichia* del mensajero (7 vv.)

205-24: canto coral.

Escena 3ª: 225-334: diálogo entre Deyanira y Licas.

225-47: *distichomythia* imperfecta entre Deyanira y Licas.

<sup>99</sup> SCHMIDT, 1971, 3-11 y AICHELE, 1971, 50, proponen una división de este prólogo en tres escenas. La primera la formaría la *rhexis* de Deyanira (vv. 1-48), la segunda la *rhexis* de la nodriza (vv. 49-60) y, por último, la tercera, el diálogo entre Deyanira e Hilo (vv. 61-93). NESTLE, 1967, 86, sin embargo, propone dividir este prólogo solamente en dos escenas, a saber, un diálogo entre Deyanira y la nodriza (vv. 1-60) y un diálogo entre Deyanira e Hilo (vv. 61-93). Esta posibilidad me resulta más atractiva, ya que considero que la nodriza permanece en escena escuchando a Deyanira mientras ésta pronuncia su *rhexis* inicial.

<sup>100</sup> LUCAS DE DIOS, 1982, 265-8, considera que la escena de mensajero se desdobra en dos unidades independientes separadas por un peán de victoria (vv. 205-24). La primera parte de esta escena desdoblada ocupa los vv. 141-204; la segunda parte, que constituye la verdadera escena de mensajero, abarca los vv. 225-90. Desde luego, es indiscutible que estamos ante una escena de mensajero larga y compleja. En primer lugar, porque la figura del mensajero está desdoblada, ya que tanto el mensajero propiamente dicho como Licas cumplen esa función, y en segundo lugar, porque lo que es una escena de mensajero, que tiene como función transmitir verazmente una información, se convierte en una discusión muy peculiar entre dos mensajeros acerca de la veracidad de las noticias transmitidas.

248-90: *rhexis* de Licas (43 vv.)

*Rhexis* narrativa: Licas cuenta lo que ha hecho Heracles durante su ausencia.

293-313: *rhexis* de Deyanira (21 vv.)

Reacción de alegría de Deyanira por el próximo regreso de Heracles y de tristeza por la situación de las cautivas.

314-21: *stichomythia* entre Licas y Deyanira.

322-8: *oligostichia* de Licas (7 vv.)329-34: *oligostichia* de Deyanira (6 vv.)

Escena 4<sup>a</sup>: 335-92: diálogo entre el mensajero y Deyanira.

335-50: diálogo de réplicas irregulares entre el mensajero y Deyanira.

351-74: *rhexis* del mensajero (24 vv.)

*Rhexis* narrativa: el mensajero ofrece una versión de las acciones de Heracles distinta a la ofrecida por Licas.

375-92: diálogo de réplicas irregulares entre Deyanira, el mensajero y el Corifeo.

Escena 5<sup>a</sup>: 393-496: diálogo entre Licas, Deyanira y el mensajero.

393-435: diálogo de réplicas irregulares (la primera mitad [vv. 393-416] irregularmente esticomítica, la segunda [vv. 417-35] irregularmente disticomítica) entre Licas, Deyanira y el mensajero<sup>101</sup>.

436-89: ESCENA SEMEJANTE A UN *AGON*<sup>102</sup> entre Deyanira y Licas.

<sup>101</sup> El paso de un ritmo a otro se corresponde con un cambio en el contenido. En la primera mitad el diálogo se centra en el establecimiento de la obligación que tiene Licas de ser leal a Deyanira. La segunda mitad contiene el interrogatorio acerca de Yole y de la relación de ésta con Heracles. Por otra parte, aunque puede parecer un diálogo entre tres personajes, realmente no lo es. Al principio son Licas y Deyanira quienes dialogan. Luego interviene el mensajero y Deyanira calla, con lo que seguimos teniendo un diálogo entre dos personajes. Aunque Sófocles es el dramaturgo al que se atribuye la introducción del tercer actor, la realidad es que él recurre pocas veces al diálogo entre tres personajes; véase SEIDENSTICKER, 1971, 203-4. POST, 1912, 123, considera primero como explicación la posibilidad de que Sófocles no supiera aún manejar de manera efectiva este recurso o de que no quisiera romper bruscamente con la tradición del drama. Pero, tras observar que tampoco Eurípides recurre libremente al diálogo entre tres actores, prefiere pensar que el motivo es el gusto griego por la sobriedad, que controla toda la estructura de la tragedia ateniense. Efectivamente, aunque son frecuentes las escenas en las que tres personajes comparten la escena, no es habitual el diálogo a tres bandas, e incluso cuando hay tres personajes en escena, el diálogo une secuencialmente a dos de ellos; cf. HALLERAN, 2005, 172-3.

La atribución de la introducción del tercer actor a Sófocles es, no obstante, discutida. Tradicionalmente se admite que con Tespis hay un solo actor (el narrador), Esquilo introduce el segundo (el narrador se integra así en la ficción poética y se convierte en personaje) y Sófocles el tercero (*Po.* 4, 1449a15-19 y Diógenes Laercio 3. 56). Sin embargo, a pesar de esta atribución, hay quienes defienden que fue Esquilo realmente el autor de dicha innovación. Recoge la discusión al respecto ERCOLANI, 2000, 4-5.

<sup>102</sup> “Il n’y a pas d’*ἀγών* dans cette pièce. Le seul passage dont la structure rappelle un peu celle du débat régulier est la partie de la scène entre Lichas et Déjanire où l’épouse d’Héraclès persuade au héraut de lui dire la vérité déjà révélée par le messager (v. 436-89). Mais, outre qu’il serait purement arbitraire d’isoler ainsi deux tirades opposées au milieu d’une scène, sous prétexte qu’il y a persuasion et que le Coryphée prononce deux vers

436-69: *rhexis* de Deyanira (34 vv.)

*Rhexis* de persuasión: Deyanira busca persuadir a Licas para que le revele toda la verdad sobre las acciones de Heracles.

472-89: *rhexis* de Licas (18 vv.)

*Rhexis* narrativa: Licas cuenta lo que antes ocultó sobre Heracles.

490-6: *oligostichia* de Deyanira (7 vv.)

*Stasimon* 1º: 497-530 (un par de estrofas y épodo)

Episodio 2º: 531-632

Escena 1ª: 531-97: diálogo entre Deyanira y el Corifeo.

531-87: *rhexis* de Deyanira (57 vv.)

*Rhexis* narrativa: Deyanira expone su decisión de utilizar un hechizo para recuperar a Heracles y también el modo en que lo consiguió.

588-97: *distichomythia* entre el Corifeo y Deyanira.

Escena 2ª: 598-632: diálogo entre Licas y Deyanira.

600-19: *rhexis* de Deyanira (20 vv.)

*Rhexis* de instrucción: Deyanira entrega su regalo a Licas para que se lo entregue a Heracles.

620-32: diálogo de réplicas irregulares entre Licas y Deyanira.

*Stasimon* 2º: 633-62 (dos pares de estrofas)

Episodio 3º: 663-820

Escena 1ª: 663-733: diálogo entre Deyanira y el Corifeo.

663-71: diálogo esticomítico mixto entre Deyanira y el Corifeo<sup>103</sup>.

672-722: *rhexis* de Deyanira (51 vv.)

*Rhexis* narrativa: Deyanira explica lo que le ha sucedido al copo de lana con el que impregnó el manto de Heracles y expresa sus temores.

723-33: *distichomythia* entre el Corifeo y Deyanira.

Escena 2ª: 734-820: ESCENA DE MENSAJERO<sup>104</sup>.

---

entre les deux discours, il n'y a ni querelle ni contestation, rien en somme qui justifie un ἀγών; de plus les deux ῥήσεις sont de tons très différents et seule celle de Déjanire a des rapports, quoique assez lointains, avec un plaidoyer", cf. DUCHEMIN, 1968, 61-2. Muy distinta es la interpretación de LUCAS DE DIOS, 1982, 44-5, quien, en contra de lo que propugna Duchemin, defiende que los vv. 291-496 forman "una escena agonal con una amplia preparación narrativa, que puede dividirse en dos partes [...] En esta escena de Traquinias nos hallamos ante un verdadero agon, por cuanto que el enfrentamiento que observamos en ella accionará el resto de la obra".

<sup>103</sup> Las réplicas de Deyanira son regularmente de dos versos y las del Corifeo de uno. Cf. Aj. 787-802 y nota 93.

<sup>104</sup> LUCAS DE DIOS, 1982, 268-70, cataloga el episodio tercero como una escena de mensajero y efectivamente Hilo cumple en gran medida esa función, aunque la sobrepasa, porque su vinculación con Deyanira hace que sus

734-48: diálogo de réplicas irregulares entre Hilo y Deyanira.

749-812: *rhexis* de Hilo (64 vv.)

*Rhexis* de narración de la catástrofe: Hilo narra lo que le sucedió a Heracles al ponerse el manto que le regaló Deyanira.

815-20: *oligostichia* de Hilo (6 vv.)

*Stasimon* 3º: 821-61/2 (dos pares de estrofas)

Episodio 4º: 862/3-946: ESCENA DE MENSAJERO<sup>105</sup>.

862/3-77: diálogo de réplicas irregulares entre el Corifeo y la nodriza.

878-95: amebio lírico entre el Corifeo y la nodriza.

899-946: *rhexis* de la nodriza (48 vv.)

*Rhexis* de narración de la catástrofe: la nodriza anuncia la muerte de Deyanira y las circunstancias en que se ha producido.

*Stasimon* 4º: 947-70 (dos pares de estrofas)

*Exodos*: 971-1278: diálogo entre el anciano<sup>106</sup>, Hilo y Heracles.

971-92: diálogo de réplicas irregulares entre Hilo, Heracles y el anciano.

993-1017: monodia de Heracles (25 vv.)

1024-43: monodia de Heracles (20 vv.)

1046-1111: *rhexis* de Heracles (66 vv.)<sup>107</sup>

*Rhexis* de lamento: Heracles se lamenta una y otra vez por su situación.

1114-9: *oligostichia* de Hilo (6 vv.)

1120-42: *stichomythia* entre Heracles e Hilo, con resoluciones más largas al principio y final de la misma<sup>108</sup>.

1143-50: *oligostichia* de Heracles (8 vv.)

1151-6: *oligostichia* de Hilo (6 vv.)

1157-78: *rhexis* de Heracles (22 vv.)

*Rhexis* narrativa: Heracles desvela los oráculos que se ciernen sobre él y que ahora se cumplen.

1179-92: *stichomythia* entre Hilo y Heracles.

1193-1202: *rhexis* de Heracles (10 vv.)

palabras tengan unas connotaciones muy especiales y que la reacción de Deyanira también lo sea. Nosotros limitamos la escena de mensajero a la segunda parte del episodio, el diálogo entre Hilo y Deyanira.

<sup>105</sup> La nodriza es un mensajero muy especial porque ha aparecido ya en el prólogo y, por lo tanto, no es un personaje totalmente anónimo.

<sup>106</sup> El anciano parece que se mantiene en escena durante toda la *exodos*, sin embargo, solo es un personaje parlante al comienzo de ésta, luego queda en silencio.

<sup>107</sup> Hay tres escenas en esta *exodos* que LUCAS DE DIOS, 1982, 76-8, considera escenas agónicas mixtas, a saber, los vv. 1044-1142, 1143-1220 y 1216-58.

<sup>108</sup> Como explica SEIDENSTICKER, 1971, 186, no es raro que la *stichomythia* vaya introducida por un pequeño grupo de versos, que marcan el comienzo y sirven de transición. También al final de la *stichomythia* puede haber un grupo similar de versos, que cierran el tema y apunta al siguiente elemento de la tragedia.

*Rhesis* de instrucción: instrucciones de Heracles a Hilo.

1203-20: diálogo de réplicas irregulares entre Hilo y Heracles.

1221-9: *oligostichia* de Heracles (9 vv.)

1230-58: diálogo de réplicas irregulares entre Hilo y Heracles.

1264-78: monodia de Hilo.

**ANTÍGONA**

Prólogo: 1-99<sup>109</sup>: diálogo entre Antígona e Ismene<sup>110</sup>.

1-10: rhexis de Antígona (10 vv.)

*Rhexis* de presentación en escena: Antígona comunica a Ismene la existencia de un edicto que afecta a sus hermanos.

11-7: oligostichia de Ismene (7 vv.)

21-38: rhexis de Antígona (18 vv.)

*Rhexis* narrativa: Antígona expone el edicto de Creonte.

39-48: *stichomythia* imperfecta entre Ismene y Antígona.

49-68: rhexis de Ismene (20 vv.)

*Rhexis* persuasiva: Ismene trata de persuadir a Antígona para que no desobedezca el edicto.

69-77: oligostichia de Antígona (9 vv.)

78-99: diálogo de réplicas irregulares entre Ismene y Antígona.

*Parodos*: 100-61 (dos pares de estrofas)

Episodio 1º: 162-331<sup>111</sup>

Escena 1ª: 162-222: diálogo entre Creonte y el Corifeo.

162-210: rhexis de Creonte (49 vv.)

*Rhexis* narrativo-justificativa: Creonte expone y justifica su edicto.

211-22: *stichomythia* entre el Corifeo y Creonte (con resoluciones más largas al principio y al final).

Escena 2ª: 223-331: 'ESCENA DE MENSAJERO'<sup>112</sup>.

<sup>109</sup> LUCAS DE DIOS, 1982, 325-30, divide esta escena en dos partes principales. "El período primero es la exposición de los acontecimientos recién ocurridos, y el segundo trata de establecer la postura de ambas hermanas ante los hechos; pero debemos precisar que en este último se persigue fundamentalmente 'la postura a actuar', es decir, el poeta está preparando de forma indirecta la acción que va a desarrollarse en el interior mismo de la tragedia, por lo que se trataría de 'una exposición previa o premonitora de la acción subsiguiente'". SCHMIDT, 1971, 32-4, propone una división similar en esta única escena del prólogo de *Antígona* y distingue así una parte de exposición de los antecedentes (vv. 1-38) y otra de etopeya (vv. 39-99).

<sup>110</sup> LLOYD, 1992, 13, cataloga esta escena como un mini-agon, junto con *Ant.* 988-1114, *El.* 328-471, *OT* 300-462, 531-633, *Phil.* 50-134. "These scenes contain confrontation and argument but lack full-scale speeches, and it does, in fact, mean very little to define them in terms of the agon at all". DUCHEMIN, 1968, 57, en cambio, dice que esta escena "n'est pas un ἀγών: c'est la contestation entre Antigone et Ismène, celle-ci refusant d'aider sa soeur à ensevelir Polynice. Cette scène est propre surtout à nous montrer la façon dont Sophocle fait s'entrechoquer les caractères, en utilisant le plus faible comme un repoussoir du plus énergique: on retrouve dans Électre exactement la même scène, entre les deux filies d'Agamemnon. Bien que la scène en soit pas un ἀγών, on y remarque deux tirades qui se répondent, celle d'Antigone exposant les faits (v. 21-38) et celle d'Ismène essayant de justifier sa peureuse attitude (v. 43-68)". Para LUCAS DE DIOS, 1982, 46-7, esta escena constituye "un claro ejemplo de agon".

<sup>111</sup> LUCAS DE DIOS, 1982, 272-3, cataloga este episodio como una escena de mensajero, al igual que hace con otros primeros episodios de las tragedias sofocleas. Nosotros, en cambio, limitamos la escena de mensajero a la escena segunda del episodio.

<sup>112</sup> Estoy de acuerdo con LUCAS DE DIOS, 1982, 78-9, quien considera que esta escena, que para él es más larga (vv. 162-331), es una escena mixta, porque comienza siendo una escena de mensajero pero se transforma

223-36: rhexis de introducción del guardián (14 vv.)

El guardián justifica su tardanza y su presencia ante el monarca.

237-48: diálogo de réplicas irregulares entre Creonte y el guardián.

249-77: rhexis del guardián (28 vv.)

Rhexis narrativa: el guardián narra lo que sucedió tras descubrir que el cuerpo de Polinices había sido 'enterrado'.

280-314: rhexis de Creonte (35 vv.)

Rhexis de refutación y acusación: Creonte rechaza la idea de que los dioses tengan algo que ver con el entierro de Polinices y acusa a los guardianes de conspiración.

315-31: *stichomythia* con irregularidades al final entre el guardián y Creonte.

Stasimon 1º: 332-83 (dos pares de estrofas)

Episodio 2º: 384-581

Escena 1ª: 384-445: ESCENA DE MENSAJERO<sup>113</sup>.

388-400: rhexis de introducción del guardián (13 vv.)

Nuevamente el guardián justifica su presencia ante el monarca.

407-40: rhexis del guardián (34 vv.)

Rhexis narrativa: cuenta cómo capturaron a Antígona cuando realizaba ritos fúnebres sobre el cadáver de Polinices.

Escena 2ª: 441-525: ESCENA DE AGON<sup>114</sup>.

---

finalmente en una escena agonal. Por otra parte, es necesario señalar que el guardián, aunque tiene como función principal la de mensajero, sin embargo, es un mensajero muy peculiar porque *"the messenger is usually the passive observer of events outside his station and beyond his control, but this man was posted to control, along with others, the events he speaks of, and this allows him to enter more fully into the stage action. Equally, Creon, instead of being just a receiver of news, becomes a king whose orders have not been carried out"*, cf. GELLIE, 1972, 34.

<sup>113</sup> "El procedimiento de desdoblarse la escena del Mensajero ya lo hemos encontrado en Traquinias, aunque hay una serie de diferencias entre aquel empleo y éste de Antígona. En la tragedia anterior era debido a razones de técnica dramática, mientras que en este caso es producto de una refinada elaboración teatral, puesto que ahora, cuando de nuevo vuelve a venir el Guardián, vemos que la escena anterior fue un avance en el sentido de que nos anuncia ya el enterramiento de Polinices pero sin aclarar aún quién haya sido; es decir, se trata de un avance orientado al efecto dramático, como lo prueba bien ese agon-reacción tras la noticia"; cf. LUCAS DE DIOS, 1982, 273-4.

<sup>114</sup> La estructura es claramente la de un *agon*, aunque podemos formular alguna reserva: *"la tirade de Créon n'est pas une réponse directe à celle d'Antigone, puisqu'elle s'adresse au Choeur et que, par ailleurs, elle ne reprend pas le débat en lui-même, mais consiste en affirmations d'autorité et en railleries mordantes sur le caractère altier d'Antigone"*; cf. DUCHEMIN, 1968, 57. LLOYD, 1992, 12, por su parte, se detiene en otro rasgo de este *agon*: *"Elsewhere in Sophocles the agon is treated with such flexibility as hardly to be distinguished as a separate form at all. Agonistic confrontations are incorporated into larger structures. A good example of this is the confrontation of Antigone and Creon (Ant. 441-525). This scene comes in the middle of an act, and is demarcated only by the exit of the Guard before it and the entry of Ismene at the end of it. The two main participants, however, are on stage both before and after and this gives a fluidity that is more characteristic of Sophocles than of Euripides"*. LUCAS DE DIOS, 1982, 47-9, considera que este *agon* es más largo y que comprende los vv. 441-581, es decir, que incluye la escena que sigue con Ismene. Es más, en opinión de este autor, este *agon* está muy próximo al de Áyax (vv. 1223-1401), ya que en ambos hay dos momentos de enfrentamiento, un primero entre los personajes principales del *agon* (en este caso Creonte y Antígona) y en segundo con un nuevo personaje que entra en escena (aquí Ismene). Por otra parte, quiero destacar el hecho de que esta escena de *agon* y la anterior de mensajero se solapan durante unos versos, puesto que Creonte se dirige a Antígona antes de despedir al guardián



450-70: rhesis de Antígona (21 vv.)

*Rhesis* justificativa: Antígona defiende su postura de defensa de Polinices y el desafío al edicto de Creonte.

473-96: rhesis de Creonte (24 vv.)

*Rhesis* de acusación: Creonte ataca a Antígona e inculpa también a Ismene.

499-507: rhesis secundaria de Antígona (9 vv.)<sup>115</sup>

508-25: *stichomythia* entre Creonte y Antígona.

Escena 3ª: 526-81: diálogo esticomítico y disticomítico entre Creonte, Antígona e Ismene con resoluciones iniciales y finales de cinco versos<sup>116</sup>.

*Stasimon* 2º: 582-630 (dos pares de estrofas)

Episodio 3º: 631-780

Escena 1ª: 631-765: ESCENA DE AGON<sup>117</sup> entre Creonte y Hemón.

639-80: rhesis de Creonte (42 vv.)

*Rhesis* justificativa: Creonte justifica ahora su decisión de castigar a Antígona con la muerte.

683-723: rhesis de Hemón (41 vv.)

*Rhesis* persuasiva: Hemón intenta persuadir a su padre para que ceda de sus intenciones.

726-65: *stichomythia* entre Creonte y Hemón con resoluciones iniciales y finales más largas.

Escena 2ª: 766-80: diálogo entre Creonte y el Corifeo<sup>118</sup>.

773-80: oligostichia de Creonte (8 vv.)

*Stasimon* 3º: 781-805 (un par de estrofas)

Episodio 4º: 806-943

Escena 1ª: 806-82: diálogo lírico entre Antígona y el Coro (dos pares de estrofas y épodo).

para preguntarle si reconoce la acusación. Como la joven lo hace, Creonte se despidió del guardián, una vez iniciado ya el diálogo con la joven.

<sup>115</sup> Aunque nos encontramos aquí ante un grupo de nueve versos, creo que es mejor no hablar de *oligostichia*, ya que estos versos están todavía dentro de la escena de *agon* y forman una verdadera *rhesis* secundaria de la joven.

<sup>116</sup> El diálogo tiene, después de la introducción de réplicas más largas, una primera parte disticomítica (vv. 536-47) y después una parte esticomítica (vv. 548-76). Ahora bien, en esa segunda parte esticomítica, de nuevo aparece la *distichomythia* (vv. 559-64). Además, como en otras ocasiones, aunque hay tres personajes, el diálogo es alternativamente entre dos de ellos, primero entre Ismene y Antígona y luego entre Creonte e Ismene, aunque finalmente se llega de forma puntual al diálogo entre tres.

<sup>117</sup> Como destaca LLOYD, 1992, 12, esta escena de *agon* entre Creonte y Hemón es totalmente regular y eurípidea en su forma pero no tanto en su contenido, ya que, mientras en los *agones* de Eurípides la hostilidad entre las partes es evidente desde el comienzo, aquí la hostilidad va aflorando de manera gradual y, en realidad, no emerge plenamente hasta la *stichomythia*.

<sup>118</sup> LUCAS DE DIOS, 1982, 49, considera que este diálogo entre Creonte y el Corifeo (vv. 766-80) forma parte de la escena de *agon* y tiene como función reafirmar la posición de Creonte, en su calidad de jefe del Coro.

Escena 2ª: 883-943: diálogo entre Creonte y Antígona.

883-928: diálogo recitado.

883-90: oligostichia de Creonte (8 vv.)

891-928: rhesis de Antígona (38 vv.)

*Rhesis* de lamento y despedida: Antígona lamenta tener que morir y se despide.

929-43: amebio lírico entre el Coro, Creonte y Antígona.

*Stasimon* 4º: 944-87 (dos pares de estrofas)

Episodio 5º: 988-1114

988-1090: ESCENA PRÓXIMA AL AGON<sup>119</sup> entre Tiresias y Creonte.

988-97: *stichomythia* entre Tiresias y Creonte.

998-1032: rhesis de Tiresias (35 vv.)

*Rhesis* narrativo-persuasiva: Tiresias narra los indicios que ha encontrado, que indican el desacuerdo divino, y trata de persuadir a Creonte para que ceda.

1033-47: rhesis de Creonte (15 vv.)

*Rhesis* de acusación: enfadado, Creonte acusa a los adivinos de conspiración en su contra y anuncia que no cederá.

1048-63: *stichomythia* entre Tiresias y Creonte.

1064-90: rhesis de Tiresias (27 vv.)

*Rhesis* oracular: Tiresias anuncia a Creonte futuras desgracias.

1091-1114: diálogo entre Creonte y el Corifeo.

1091-1107: diálogo de réplicas irregulares entre el Corifeo y Creonte.

1108-14: oligostichia de Creonte (7 vv.)

*Stasimon* 5º: 1115-52/4 (dos pares de estrofas)

*Exodos*: 1155-1353: ESCENA DE MENSAJERO.

Escena 1ª: 1155-1256: diálogo entre el mensajero y Eurídice.

1155-71: rhesis de introducción del mensajero (17 vv.)

El mensajero anuncia desgracias acaecidas en la casa de Creonte.

1172-82: *stichomythia* entre el Corifeo y el mensajero.

1183-91: oligostichia de Eurídice (7 vv.)

1192-1243: rhesis del mensajero (52 vv.)

<sup>119</sup> Ésta es una de las escenas que LLOYD, 1992, 13, cataloga como mini-agon (cf. nota 110). Tanto este autor como LUCAS DE DIOS, 1982, 50, consideran que el *agon* abarca los vv. 988-1114. Sin embargo, si mantenemos la interpretación tradicional de la escena, hemos de decir que el *agon* termina con la salida de escena de Tiresias y luego sigue una segunda escena de diálogo entre Creonte y el Corifeo.

*Rhesis* de narración de la catástrofe: narra la muerte de Antígona y Hemón.

1244-56: diálogo de réplicas irregulares entre el Corifeo y el mensajero.

Escena 2ª: 1257-1353: diálogo epirremático entre Creonte, el mensajero y el Corifeo (tres pares de estrofas).

***EDIPO REY***

Prólogo: 1-150<sup>120</sup>

Escena 1ª: 1-86: diálogo entre Edipo y el sacerdote.

1-13: *rhexis* de Edipo (13 vv.)

*Rhexis* de presentación en escena: Edipo describe a los suplicantes ante él congregados en petición de ayuda.

14-57: *rhexis* del sacerdote (44 vv.)

*Rhexis* narrativa: el sacerdote explica al monarca la situación de la ciudad y le suplica su ayuda.

58-77: *rhexis* de Edipo (20 vv.)

*Rhexis* narrativa: Edipo informa de las medidas que ya ha tomado.

78-86: *distichomythia* entre el sacerdote y Edipo.

Escena 2ª: 87-150: diálogo entre Edipo y Creonte.

87-131: *distichomythia* con algunas irregularidades entre Creonte y Edipo<sup>121</sup>.

132-46: *rhexis* de Edipo (15 vv.)

Edipo manifiesta su voluntad de ayudar.

*Parodos*: 151-215 (tres pares de estrofas)

Episodio 1º: 216-462

Escena 1ª: 216-96: diálogo entre Edipo y el Corifeo.

216-75: *rhexis* de Edipo (60 vv.)

*Rhexis* narrativo-justificativa: Edipo explica y justifica su edicto para castigar al culpable de la muerte de Layo.

276-96: diálogo de réplicas irregulares entre el Corifeo y Edipo.

Escena 2ª: 297-462: diálogo entre Edipo y Tiresias.

<sup>120</sup> NESTLE, 1967, 85, diferencia tres escenas dentro de este prólogo (vv. 1-83, 84-141 y 142-50), al igual que SCHMIDT, 1971, 3-11. Tal vez sea cierto que estrictamente podemos hablar de tres escenas, pero la última de ellas estaría reducida, en mi opinión, a los vv. 147-50 y no creo que sea conveniente hablar de escena en un caso tan breve. Por otra parte, estoy de acuerdo con TAPLIN, 1977, 53-4, en que, aunque ciertamente es la combinación de entradas y salidas de los personajes un elemento decisivo en la estructuración de la tragedia, no debemos, en cambio, asumir que toda entrada o salida sin excepción marca un límite estructural. Así, como este autor explica, “*many entrances, particularly those soon after the beginning of an act, and many exits, particularly near the end of an act, are clearly within a structural unit, and in no way mark the beginning or end of one*”. Prefiero, consecuentemente, ver en este prólogo sólo dos escenas.

<sup>121</sup> Los vv. 84-6 funcionan como la transición del diálogo entre el sacerdote y Edipo al diálogo entre este último y Creonte. Ese diálogo es al principio (vv. 87-94) regularmente disticomítico. Pero en los vv. 95-8 el ritmo se rompe y encontramos una tirada de cuatro versos, en los que Creonte comunica el contenido del oráculo de Apolo. Como SEIDENSTICKER, 1971, 200, explica, la ruptura del ritmo en un diálogo esticomítico, disticomítico en este caso, con un intervención más larga se suele emplear para enfatizar un contenido. En este caso es evidente que el contenido del oráculo de Apolo es lo más importante y por eso se marca formalmente. A partir de ahí lo que tenemos es una forma de diálogo mixta (vv. 99-106), en la que a cada verso de Edipo le siguen dos versos de Creonte, que se solapa con una perfecta *distichomythia* (vv. 106-31). El paso de la forma mixta a la *distichomythia* se corresponde también con un cambio de contenido, ya que la forma mixta corresponde al diálogo sobre el oráculo del dios y la siguiente *distichomythia* se centra en lo referente a la muerte de Layo.

300-462: ESCENA SEMEJANTE AL *AGON*<sup>122</sup> entre Edipo y Tiresias.

300-15: *rhesis* de Edipo (16 vv.)

*Rhesis* de súplica: Edipo pide ayuda a Tiresias.

316-79: diálogo predominantemente disticomítico en la primera mitad y esticomítico en la segunda con irregularidades entre Tiresias y Edipo<sup>123</sup>.

380-403: *rhesis* de Edipo (24 vv.)

*Rhesis* de acusación: Edipo acusa a Tiresias de ser un mal adivino y de buscar el beneficio económico con su arte.

408-28: *rhesis* de Tiresias (21 vv.)

*Rhesis* oracular<sup>124</sup>: Tiresias le anuncia futuras desgracias a Edipo.

429-46: *stichomythia* con irregularidades iniciales y finales entre Edipo y Tiresias.

447-62: *rhesis* de Tiresias (16 vv.)

*Rhesis* oracular: Tiresias habla enigmáticamente del asesino al que busca Edipo y del futuro que le aguarda.

*Stasimon* 1º: 463-511/2 (dos pares de estrofas)

Episodio 2º: 512/3-862

Escena 1ª: 513-31: diálogo entre Creonte y el Corifeo.

513-22: *rhesis* de Creonte (10 vv.)

*Rhesis* de entrada en escena: Creonte justifica su presencia en escena para defenderse.

523-31: *distichomythia* imperfecta entre el Corifeo y Creonte.

Escena 2ª: 532-633: ESCENA SEMEJANTE AL *AGON*<sup>125</sup> entre Edipo y Creonte.

<sup>122</sup> DUCHEMIN, 1968, 59-60, destaca el hecho de que esta escena, aunque efectivamente reviste la forma de un *agon*, no puede ser considerada como tal debido a la entidad del segundo de los discursos, el de Tiresias, ya que más que un discurso como tal se trata de una profecía o advertencia fatídica al monarca. Por otra parte, LLOYD, 1992, 13, cataloga esta escena entre las que él denomina mini-agonas (cf. nota 110). Para LUCAS DE DIOS, 1982, 50-1, la escena de *agon* es más amplia y abarca todo el episodio (vv. 216-462), constituyendo el primer elemento de un conjunto agonal que llega hasta el v. 697.

<sup>123</sup> Como en otros momentos, en este diálogo el ritmo se adapta a los cambios que se producen en el contenido. La primera parte, predominantemente disticomítica, muestra la negativa de Tiresias a hablar y la presión de Edipo para que lo haga. La segunda parte, en cambio, esticomítica, reproduce la discusión una vez que el adivino acusa a Edipo de ser él el asesino de Layo. Entre ambas partes se producen las intervenciones más largas de Edipo y Tiresias (vv. 345-53), en las que ambos personajes se acusan recíprocamente. La *stichomythia* de la segunda parte se rompe en los vv. 366-7, cuando Tiresias veladamente anuncia a Edipo la segunda parte de su verdad, a saber, lo relativo a sus orígenes.

<sup>124</sup> Estas *rhesis* en las que un personaje vaticina el futuro son, en realidad, narraciones prolepticas.

<sup>125</sup> En este caso, al contrario que en *OT* 300-462, la forma es completamente diferente de la del *agon*, aunque se constata la presencia de sus elementos tradicionales: “*constatons donc la présence assurée d’une des deux ῥήσεις, la présence réduite de l’autre, l’emploi de la stichomythie, mais interprétée de façon très particulière. Seulement ces éléments sont juxtaposés dans un ordre totalement différent de l’ordre traditionnel*”; cf. DUCHEMIN, 1968, 60. Y como *OT* 300-462, LLOYD, 1992, 13, clasifica también esta escena como un mini-agon

532-42: rhexis de Edipo (11 vv.)

*Rhexis* de acusación: ataque a Creonte.

543-82: mezcla de *distichomythia* y *stichomythia* entre Creonte y Edipo.

583-615: rhexis de Creonte (33 vv.)

*Rhexis* de defensa: Creonte refuta las acusaciones formuladas en su contra.

616-31: *stichomythia* que acaba en *antilabe* entre Edipo y Creonte.

Escena 3ª: 634-77<sup>126</sup>

634-48: diálogo de réplicas irregulares entre Yocasta, Creonte y Edipo.

649-77: amebio epirremático entre el Coro, Edipo y Creonte (dos estrofas).

Escena 4ª: 678-862: diálogo entre el Coro, Yocasta y Edipo.

678-706: amebio epirremático entre el Coro, Yocasta y Edipo (dos antístrofas)<sup>127</sup>.

707-25: rhexis de Yocasta (19 vv.)

*Rhexis* narrativa: Yocasta desvela el oráculo que otrora recibió Layo.

726-57 y 765-70: mezcla de *distichomythia* y *stichomythia* entre Yocasta y Edipo.

758-64: oligostichia de Yocasta (7 vv.)

771-833: rhexis de Edipo (63 vv.)

*Rhexis* narrativa: Edipo narra su origen, el oráculo recibido, el incidente en el cruce de caminos y sus temores presentes.

842-7: oligostichia de Edipo (6 vv.)

848-58: rhexis de Yocasta (11 vv.)

Yocasta sigue mostrando su desconfianza en los oráculos.

*Stasimon* 2º: 863-910 (dos pares de estrofas)

Episodio 3º: 911-1085

Escena 1ª: 911-23: rhexis de Yocasta (13 vv.)

*Rhexis* de súplica: súplica de Yocasta a Apolo.

924-1085: ESCENA DE MENSAJERO<sup>128</sup>.

(cf. nota 110). LUCAS DE DIOS, 1982, 51-2, delimita la escena de *agon* entre los vv. 513-648 y considera que forman la segunda parte de un conjunto agonal.

<sup>126</sup> LUCAS DE DIOS, 1982, 53-5, considera que los vv. 631-97 forman un *agon* epirremático entre Edipo y el Coro, en el que también intervienen Yocasta y Creonte.

<sup>127</sup> En realidad, los vv. 649-77 y 678-706 forman parte del mismo diálogo epirremático. Pero, puesto que hay un cambio de personajes, porque Creonte sale de escena en el v. 677, hay que hablar estrictamente de dos escenas diferentes. Además, hay también un cambio de contenido, ya que en la escena tercera el tema es todavía referente a la inocencia o culpabilidad de Creonte, pero en la escena cuarta el tema son los temores de Edipo de ser el asesino de Layo. Ahora bien, formalmente estas dos escenas están muy unidas, ya que la tercera escena termina con dos estrofas de un diálogo lírico y la cuarta escena empieza con las dos antístrofas de ese diálogo lírico. Podemos decir que hay un solapamiento de escenas, que puede ser indicativo de la cada vez mayor soltura formal que se advierte progresivamente en las obras de Sófocles.

Escena 2ª: 924-49: diálogo de réplicas irregulares entre Yocasta y el mensajero.

Escena 3ª: 950-1072: diálogo entre Yocasta, el mensajero y Edipo.

950-63: mezcla de *distichomythia* y *stichomythia* entre Edipo, Yocasta y el mensajero.

964-72: *oligostichia* de Edipo (9 vv.)

973-6: *stichomythia* entre Yocasta y Edipo.

977-83: *oligostichia* de Yocasta (7 vv.)

984-93: *stichomythia* entre Edipo, Yocasta y el mensajero.

994-9: *oligostichia* de Edipo (6 vv.)

1000-46: *stichomythia* entre el mensajero y Edipo<sup>129</sup>.

1047-72: mezcla de *distichomythia* y *stichomythia* entre Edipo y Yocasta<sup>130</sup>.

Escena 4ª: 1073-85: diálogo entre Edipo y el Corifeo.

1076-85: *rhexis* de Edipo (10 vv.)

Edipo manifiesta su voluntad de averiguar su origen.

*Stasimon* 3º: 1086-1109 (un par de estrofas)

Episodio 4º: 1110-85: 'ESCENA DE MENSAJERO'<sup>131</sup>

1110-6: *oligostichia* de Edipo (7 vv.)

1121-31: *stichomythia* entre Edipo y el sirviente.

1132-40: *oligostichia* del mensajero (9 vv.)

<sup>128</sup> LUCAS DE DIOS, 1982, 277-80, analiza la escena y señala su excepcionalidad. En su opinión, la escena de mensajero en Sófocles tiene básicamente dos funciones, a saber, o está en posición inicial y aporta los datos necesarios para que se articule la acción central de la tragedia o expone el desenlace final, que tiene lugar fuera de escena. Sin embargo, esta escena de mensajero es diferente, ya que se limita a aportar unos datos nuevos sobre la marcha de la obra. Esta alteración en el contenido se da también en los demás aspectos. Formalmente se divide en dos partes porque anuncia dos noticias, la muerte de Pólibo y la falsa paternidad de Edipo, y ambos núcleos expositivos tienen una estructura independiente y particular. Por otra parte, no hay *rhexis* de mensajero sino que la información se proporciona a través de un diálogo. Esta preferencia del diálogo frente a la *rhexis* de mensajero es habitual en *Edipo Rey*. No solo se da aquí, sino también al reproducir las noticias que trae Creonte al volver de Delfos o en lo referente a la explicación de la acogida del niño expuesto y de su origen. La pieza consigue así una acción más movida y enérgica; cf. TREU, 1952, 60.

<sup>129</sup> En realidad, la *stichomythia* empieza a aparecer regularmente en el v. 987, pero se rompe en los vv. 994-9 y luego en los vv. 1002-3 y 1005-6. En vv. 994-9 Edipo vuelve a reproducir el oráculo que en su día recibió de Apolo; en vv. 1002-3 y 1005-6 el mensajero anuncia que sabe algo que, según él cree, ayudará a Edipo; es decir, el mensajero apunta a una nueva información aparte de la dada hasta ahora (la segunda función que SEIDENSTICKER, 1971, 201, advierte en la aparición de dos o tres versos en diálogos esticomícos es precisamente la de introducir un nuevo tema o producir un cambio de rumbo y eso creo que es lo que tenemos aquí). En vv. 1007-46 la *stichomythia* es perfectamente regular.

<sup>130</sup> Los cambios de ritmo, lo vemos claramente en los vv. 1000-72, se utilizan, entre otras cosas, para indicar cambios entre los personajes que hablan. Las escenas tienden a ser más lentas cuando se cambia de personaje y también al principio y al final y más rápidas en el medio.

<sup>131</sup> No podemos decir que se trate de una escena de mensajero al uso, porque no hay ningún relato de mensajero como tal, pero teniendo en cuenta que el mensajero de la escena anterior sigue formando parte de esta escena, tal vez podamos considerar esta escena como una continuación de la anterior. Lo cierto es que se advierte una complejidad cada vez mayor en la composición de las tragedias sofocleas.

1141-85: *stichomythia*, que termina en *antilabe*, entre el mensajero y Edipo<sup>132</sup>.

*Stasimon* 4º: 1186-1222 (dos pares de estrofas)

*Exodos*: 1223-1530

Escena 1ª: 1223-96: ESCENA DE MENSAJERO.

1223-31: *rhexis* de introducción del mensajero (9 vv.)

1237-85: *rhexis* del mensajero (49 vv.)

*Rhexis* de narración de la catástrofe: describe la muerte de Yocasta y el acto de cegamiento de Edipo.

1287-96: *rhexis* del mensajero (10 vv.)<sup>133</sup>

*Rhexis* narrativa: describe la situación actual de Edipo.

Escena 2ª: 1297-1421: diálogo entre el Corifeo y Edipo.

1297-1366: amebeo epirremático entre el Coro y Edipo (dos pares de estrofas).

1367-1421: diálogo entre el Corifeo y Edipo.

1369-1415: *rhexis* de Edipo (47 vv.)

*Rhexis* de lamento: Edipo justifica su acción de cegarse y se lamenta por su suerte.

Escena 3ª: 1422-1530: diálogo entre Creonte y Edipo.

1422-31: *rhexis* de Creonte (10 vv.)

*Rhexis* persuasiva: Creonte quiere ocultar a Edipo dentro del palacio.

1432-45: *distichomythia* irregular entre Edipo y Creonte.

1446-75: *rhexis* de Edipo (30 vv.)

*Rhexis* de súplica: Edipo formula sus peticiones finales a Creonte, referidas a su familia y a sí mismo.

1478-1514: *rhexis* de Edipo (37 vv.)

*Rhexis* de lamento y de súplica: Edipo lamenta la situación en la que quedan sus hijas y pide a Creonte que se ocupe de ellas.

1515-23: *antilabe* entre Creonte y Edipo.

1524-30: *oligostichia* del Corifeo (7 vv.)

<sup>132</sup> En este caso la *stichomythia* no es perfecta, ya que en su transcurso hay alguna intervención de más de un verso. Éstas por lo general introducen elementos clave. Así, por ejemplo, en los vv. 1142-3 el mensajero cita el momento en que el sirviente le entregó al niño y en los vv. 1171-2 el sirviente introduce en su relato a Yocasta, que hasta este momento había quedado al margen. Es el nombramiento de la reina el que hace que Edipo comprenda la verdad. Y es tras este momento crucial marcado por el dístico cuando Sófocles pasa a la *antilabe*.

<sup>133</sup> Estas tres *rhexeis* (vv. 1223-31, 1237-85 y 1287-96) forman, en realidad, una única *rhexis*, que, sin embargo, se ha fragmentado para evitar un relato excesivamente monótono y para favorecer el movimiento y la agilidad de la escena.



**PARTE PRIMERA:**  
**ARGUMENTACIÓN**



## 1. PRUEBAS NO TÉCNICAS (πίστεις ἄτεχνοι)<sup>134</sup>

Tanto Anaxímenes de Lámpsaco como Aristóteles, los autores de los dos primeros tratados de retórica que se nos han conservado, *Retórica a Alejandro*<sup>135</sup> y *Retórica* respectivamente, establecen una división bipartita de las *pisteis*<sup>136</sup>. Así, Anaxímenes en primer lugar distingue entre las *pisteis* que “*proceden de los propios discursos, de las acciones y de las personas*” (ἐξ αὐτῶν τῶν λόγων καὶ τῶν πράξεων καὶ τῶν ἀνθρώπων) y las “*aportadas a lo que se dice y se hace*” (ἐπίθετοι τοῖς λεγομένοις καὶ τοῖς πραττομένοις) (*Rh. Al.* 7. 2, 1428a16-19), mientras que Aristóteles, poco después<sup>137</sup>, divide las *pisteis* en “*ajenas al arte*” (ἄτεχνοι) y “*propias del arte*” (ἐντεχνοι) y añade que llama ajenas al arte o *atechnoi* “*a cuantas no se obtienen por nosotros, sino que existían de antemano*”<sup>138</sup> y propias del arte o *entechnoi* a “*las que pueden prepararse con método y por nosotros mismos, de modo que las primeras hay que utilizarlas y las segundas inventarlas*” (*Rh.* 1. 2, 1355b35-39)<sup>139</sup>. En cualquier caso existe una correspondencia notoria entre ambas divisiones y entre las *pisteis* aportadas (*epithetoi*) de Anaxímenes y las *atechnoi* de

<sup>134</sup> Ésta es la terminología de Aristóteles, que no coincide con la empleada por Anaxímenes, sin embargo, es la más usual y, por lo tanto, es la que voy a emplear.

<sup>135</sup> La *Retórica a Alejandro* fue considerada durante mucho tiempo obra de Aristóteles, hasta que en el siglo XIX L. Spengel, recuperando una idea anticipada en el s. XVI, propuso atribuir la obra a Anaxímenes de Lámpsaco, una atribución de la que aún existen dudas en la actualidad pero que se prefiere frente a la de Aristóteles. Sobre la historia de esta atribución y, en general, sobre la autoría del tratado, cf. COPE, 1867, 406-14, GOEBEL, 1983, 74-5 n. 2.

<sup>136</sup> La definición de *pistis* en la *Retórica* de Aristóteles ha sido una cuestión largamente debatida. Duramente mucho tiempo se tendió a identificar *pistis* con entimema y con demostración lógica, lo que dejaba fuera lo relativo al *ethos* y al *pathos*, elementos que hoy, sin embargo, también son reconocidos como *pisteis*. La confusión se debe, en parte, probablemente al hecho de que el significado de *pistis* no es unívoco. Para una discusión pormenorizada del significado de este término, cf. GRIMALDI, 1957, GRIMALDI, 1972, 58-60, WIKRAMANAYAKE, 1961, LIENHARD, 1966, KLEIN, 1992.

<sup>137</sup> Parece ser que Anaxímenes vivió más o menos entre los años 380 y 320 a.C. y que compuso su *Retórica a Alejandro*, el manual de retórica más antiguo que conservamos completo, hacia 340 a.C., por lo que este manual es algo anterior a la *Retórica* de Aristóteles, cuya redacción definitiva debe de datarse en los primeros años de la segunda estancia ateniense del filósofo, esto es, entre 335 y 330 a.C.; cf. RACIONERO, 1990, 126-8, COPE, 1867, 36-49. En cambio, otros autores, como WISSE, 1989, 53, defienden que la *Retórica a Alejandro* es una obra posterior a la *Retórica* aristotélica. La cuestión fundamental es que existen similitudes importantes entre los dos tratados. Éstas generalmente se han explicado en función del uso por parte de Anaxímenes y Aristóteles de una fuente común, Teodectes. No obstante, las similitudes se explicarían mejor considerando que Aristóteles conoce y desarrolla la obra de Anaxímenes; cf. GRIMALDI, 1972, 76-7. Pues bien, sabemos que la *Retórica* de Aristóteles fue compuesta en diversas etapas. Basándose en ello, CHIRON, 2004, 82, propone una composición intercalada, en lugar de sucesiva, de ambas obras. Según él, la *Retórica a Alejandro* sería posterior a una primera redacción de la *Retórica* aristotélica pero anterior a la redacción definitiva de ésta. Esto explicaría, en su opinión, la presencia de una teoría del entimema en la *Retórica a Alejandro* y, además, la presencia de una teoría del *ethos* y del *pathos* en la obra de Aristóteles.

<sup>138</sup> Como GRIMALDI, 1980a, 38, aclara, estas pruebas están a disposición del orador o del escritor con independencia del arte retórica. Son extrínsecas y no intrínsecas al tema.

<sup>139</sup> Aristóteles divide las *pisteis* en *atechnoi* y *entechnoi*. Las primeras reciben la atención de Aristóteles tan solo en un capítulo de su *Retórica* (*Rh.* 1. 15, 1375a21-1377b12). El resto de la obra se centra preferentemente en las *pisteis entechnoi*. Este énfasis desproporcionado en las pruebas artísticas está en consonancia, como señala HOOD, 1984, 11, con el concepto de retórica como arte, ya que, si las pruebas no artísticas existen más allá del control del orador, las artísticas solo las puede descubrir el orador en persona.

Aristóteles, por un lado, y las propias (*ex auton*) de Anaxímenes y las *entechnoi* de Aristóteles, por otro<sup>140</sup>.

Comenzamos el análisis de la argumentación en las obras tempranas de Sófocles por el grupo de las llamadas *pisteis atechnoi*. Anaxímenes menciona dentro de este grupo cuatro pruebas, a saber, “*las opiniones del orador, los testigos, los juramentos y las declaraciones mediante tortura*” (<δόξαι τοῦ λέγοντος> μάρτυρες βάσανοι ὄρκοι)<sup>141</sup> (*Rh.Al.* 7. 2-3, 1428a23-24). Aristóteles<sup>142</sup>, por su parte, amplía la lista con un elemento más y cita “*las leyes, los testigos, los contratos, las confesiones bajo tortura y los juramentos*” (νόμοι, μάρτυρες, συνθήκαι, βάσανοι, ὄρκος) (*Rh.* 1. 15, 1375a24-25)<sup>143</sup>.

Tres de las *pisteis* que conforman estas listas coinciden en ambos autores. Se trata de los testigos (μάρτυρες), las declaraciones bajo tortura (βάσανοι) y los juramentos (ὄρκοι). Se ha supuesto que esas tres *pisteis* comunes son las que pertenecerían al núcleo de pruebas no técnicas que habrían tomado Anaxímenes y Aristóteles de un autor o de una tradición previa<sup>144</sup>. De hecho, en los procesos judiciales de Atenas se da una evolución, de modo tal que en un primer momento se llamaba pruebas solo a las que servían para apoyar las afirmaciones del orador, es decir, los testigos, las declaraciones bajo tortura y los juramentos<sup>145</sup>. A este núcleo Anaxímenes le añade las opiniones del orador (δόξαι τοῦ λέγοντος), que sitúa en posición inicial de su listado, y Aristóteles las leyes (νόμοι), que coloca también en primer lugar, y los contratos (συνθήκαι)<sup>146</sup>. Estas *pisteis* no

<sup>140</sup> Tras analizar los discursos de Antífote, GOEBEL, 1983, 25-6, llega a la conclusión de que para este autor los elementos de pruebas son los testigos y los λόγοι. La función de los primeros consiste en establecer los hechos externos del caso; los segundos, en cambio, ofrecen una explicación de lo sucedido. Esta explicación, para ser convincente, debe adaptarse a lo probable. Esto muestra que la antítesis entre pruebas artificiales y naturales era ya conscientemente articulada en el s. V a.C. También en *Euménides* Esquilo sugiere un esquema que reconoce una división entre testimonios, de un lado, y argumentación, de otro; cf. GOEBEL, 1983, 67.

<sup>141</sup> La cuestión del orden de βάσανοι y ὄρκοι es interesante. Los diferentes manuscritos recogen ὄρκοι βάσανοι o ὄρκοι καὶ βάσανοι, pero existe una propuesta a favor de βάσανοι ὄρκοι. FUHRMANN, 1966, de hecho, sigue la variante βάσανοι ὄρκοι, mientras que CHIRON, 2002 o SÁNCHEZ SANZ, 1989, en su traducción, optan por seguir el orden de ὄρκοι βάσανοι. La cuestión es relevante porque estas dos *pisteis*, declaración bajo tortura y juramento, junto con los testigos, forman el grupo de *pisteis atechnoi* que Anaxímenes y Aristóteles tienen en común y, si aceptamos el orden de la variante propuesta, entonces se da una coincidencia en el orden en que los dos autores citan estas *pisteis*, coincidencia que ha sido interpretada como indicativo de que ambos siguen una tradición común previa.

<sup>142</sup> Sobre las *pisteis atechnoi* en Aristóteles, pero también en los oradores, cf. CAREY, 1994.

<sup>143</sup> TODD, 1990, 32-3, divide las cinco *pisteis atechnoi* de Aristóteles en dos grupos. Un grupo estaría formado por las leyes, los testigos y los contratos, que implican un riesgo pero no requieren el consentimiento de la parte contraria, por lo que se hace un uso frecuente de ellas. El segundo grupo estaría formado por las confesiones bajo tortura y los juramentos, que solo se pueden usar con el consentimiento de la parte contraria, pero que no implican un riesgo.

<sup>144</sup> MIRHADY, 1991a, compara las *pisteis atechnoi* en Anaxímenes y Aristóteles poniendo continuamente de relieve su deuda con una tradición común anterior. Este autor (*ibid.*, 8-9) postula como posible precursor de un manual sobre las *pisteis atechnoi* a Teodoro de Bizancio, pero, en cualquier caso, cree que el modelo para estas *pisteis* procede de una antigua tradición retórica.

<sup>145</sup> Cf. MARTÍN VELASCO, 2005, 368.

<sup>146</sup> GOEBEL, 1983, 7-8, explica que las leyes y contratos no tienen lugar en la retórica de Anaxímenes porque este autor distingue simplemente entre *pisteis*, o argumentos sobre los hechos, y *dikaiologia*, o argumentos sobre la justificación de hechos admitidos y existe una analogía entre la función de la ley en cuestiones de valoración de

comunes parecen constituir una aportación de cada autor, que ambos debían de considerar importante, dado el lugar que le dan en su ordenación<sup>147</sup>. La función de éstas ya no es tanto determinar si algo ha sucedido o no cuanto la valoración de lo que se ha producido.

En cualquier caso, la ‘opinión del orador’ de Anaxímenes<sup>148</sup> nos recuerda a ciertas consideraciones de Aristóteles sobre el *ethos* y creemos, consecuentemente, que es mejor incluir lo referente a esta cuestión dentro de las *pisteis entechnoi*, de modo que lo vamos a excluir de este apartado en nuestro análisis<sup>149</sup>. También excluimos el contrato, que Aristóteles considera “una ley privada y particular” (*Rh.* 1. 15, 1376b7-8), porque no hemos encontrado en las tragedias analizadas ningún ejemplo de ello<sup>150</sup>. De modo que, en definitiva, me voy a centrar en las leyes, que menciona Aristóteles, y fundamentalmente en las *pisteis* que los dos autores comparten y que se supone adoptan de una tradición anterior, y, sobre todo, en dos de ellas, a saber, los testigos y los juramentos, porque eso es lo que encontramos en esencia en las tragedias que nos ocupan. El modo, sin embargo, en que estas *pisteis* son utilizadas en las tragedias es hasta cierto punto diferente a lo que nos proponen Anaxímenes y Aristóteles, entre otras cosas y fundamentalmente, por las limitaciones y características del género. No hay que olvidar que estos dos autores piensan esencialmente en la oratoria forense<sup>151</sup> y en un contexto jurídico determinado, y, si bien es cierto que la tragedia ofrece

---

un hecho y la del testimonio en cuestiones sobre los hechos. Aristóteles, por su parte, incluye las leyes y los contratos aquí porque entiende esa analogía, pero, además, porque comprende que los modos en que el efecto de éstos se acentúa o debilita son iguales a los que se usan para hacer lo mismo con los testimonios. La realidad es que ni Anaxímenes ni Aristóteles están interesados en las pruebas como tales sino, más bien, en los lugares comunes que se utilizan a favor o en contra de éstas. Es esto precisamente lo que explica también la diferenciación entre *μαρτυρία* y *βάσανοι*, el hecho de que, aunque ambos son testimonios, sin embargo las técnicas necesarias para evaluarlos son diferentes.

<sup>147</sup> MIRHADY, 1991a, 10-2, opina que “*the first non-technical pistis appears originally to have been the egklema, the statement of accusation, or for the defence the statement of defence. [...] the statement of accusation involved two things in every case, a statement about specific facts and an application of the law. It was also fixed before the speeches were composed and so found itself in the same position as the other non-technical pisteis. [...] Aristotle deals of course with the application of law [...]. Anaximenes [...] replaces the egklema with a concept that attests the experience and objectivity of the speaker*”.

<sup>148</sup> Según Anaxímenes. *Rh.Al.* 14. 8-9, 1431b10-18 “*la opinión del orador consiste en manifestar el conocimiento que uno tiene de los hechos. Has de presentarte a ti mismo como experto en aquello de lo que hablas, y demostrar que te conviene decir la verdad sobre ello. Por el contrario, el que replica tiene que demostrar, ante todo, que el oponente no tiene ninguna experiencia en aquello de lo que, no obstante, expone su opinión; si esto no fuera posible, ha de demostrar que hasta los expertos muchas veces se equivocan; y si no cabe esta posibilidad, ha de decir que a los oponentes no les interesa decir la verdad sobre estas cuestiones*”.

<sup>149</sup> Anaxímenes incluye la ‘opinión del orador’ dentro de las pruebas no técnicas porque él considera la credibilidad del orador como algo predeterminado y, por lo tanto, fuera del objetivo del arte retórica. El desacuerdo que se produce entre Aristóteles y Anaxímenes sobre la clasificación de este elemento sugiere que la idea de considerarlo una prueba era algo nuevo; cf. GOEBEL, 1983, 9.

<sup>150</sup> Sobre el contrato en la *Retórica* de Aristóteles, cf. MIRHADY, 1990, 405-9.

<sup>151</sup> Aunque Anaxímenes dice referirse en su tratado retórico a todos los tipos de discurso y Aristóteles se plantea incluso como objetivo abrir la retórica a todos los géneros, en lugar de limitarla sólo al judicial, lo cierto es que ambos autores acaban centrándose en el discurso judicial; el primero, porque al final lo que hace es realmente un trasvase entre géneros, es decir, lleva al género deliberativo lo que es característico del judicial, y el segundo, porque acaba reconociendo la preeminencia del género judicial y consecuentemente su fracaso; cf. CORTÉS GABAUDAN, 1994a, 131-8. Así, la realidad es que las *pisteis atechnoi* son prácticamente inexistentes fuera del género judicial (cf. CORTÉS GABAUDAN, *ibid.*, 132), aunque no están en teoría restringidas a ese género, ya que, como GRIMALDI, 1980a, 318-9, apunta, “*an attentive reading of what A. says about them makes it clear that there is nothing in his statements which denies the possibility of their use in deliberative or epideictic rhetoric. In short,*

enfrentamientos e incluso escenas cercanas a los juicios que tenían lugar en los tribunales atenienses, sobre todo, en las escenas de *agon* o próximas al *agon*<sup>152</sup>, no hay que olvidar que se trata en último término de tragedias y que este género está sujeto a sus propios convencionalismos.

Por otra parte, ha habido una tendencia a considerar que las *pisteis atechnoi* son más primitivas que las *entechnoi* y además irracionales, en el sentido de que no pueden ser sometidas a manipulación racional por parte del orador, frente a las *pisteis entechnoi*, que serían de creación más reciente y racionales, por cuanto estarían sometidas a un mayor o menor grado de manipulación<sup>153</sup>. En fin, creemos que la división que proponen estos dos autores y el modo en que tratan las *pisteis atechnoi* no justifica esas conclusiones. Tanto Anaxímenes como Aristóteles establecen una diferencia entre las *pisteis* que pertenecen al tema de debate (intrínsecas) y las que son externas a él (extrínsecas), pero ambas pueden ser y, de hecho, son sometidas a manipulación por parte del orador<sup>154</sup>. Las indicaciones que nos dan estos dos autores acerca del modo en que se puede hacer más favorable o desfavorable una declaración de un testigo, un juramento, etc... dejan ya claro que estas *pisteis* se pueden manipular igual que cualquier otra a favor del orador y en contra del oponente. Y eso, sin duda, es lo que encontramos también en la práctica de la tragedia sofoclea temprana.

### 1.1. TESTIGOS (μάρτυρες)

La presentación de testigos (μάρτυρες) que refrendasen las declaraciones del orador era una práctica habitual en los tribunales atenienses<sup>155</sup>. En Atenas se recurría a ellos antes ya

---

*the atechnic proofs may be proper to judicial rhetoric, but they are not exclusive to it*". Por su parte, WILCOX, 1942, como reacción a la tendencia generalizada a identificar la temprana instrucción retórica con el estudio de la oratoria forense, investiga la función que cumplía la oratoria deliberativa en la educación del s. V a.C.

<sup>152</sup> Sobre las escenas de *agon* en la tragedia griega, cf. DUCHEMIN, 1968, y sobre las escenas de *agon* en Eurípides, el tragediógrafo más estudiado en este sentido, cf. GRAF, 1950, COLLARD, 1975, LLOYD, 1992, DUBISCHAR, 2001. Acerca de las escenas de *agon* en Sófocles, cf. GRAF, 1950, 182-203, LUCAS DE DIOS, 1982, 35-121.

<sup>153</sup> SOLMSEN, 2004 (1931<sup>1</sup>), por ejemplo, defiende que en Antifonte las viejas pruebas naturales mantienen su original prioridad y que el argumento racional está subordinado a ellas. Para este autor, Antifonte es un punto de transición entre el sistema arcaico y el procedimiento del s. IV a.C., donde dominan las pruebas artísticas. Esta visión, sin embargo, ha sido puesta en entredicho, entre otros, por GOEBEL, 1983, 49-55, GAGARIN, 1990, CARAWAN, 1998, 21-4.

<sup>154</sup> GAGARIN, 1990, 24-6, insiste en que las *pisteis atechnoi* cumplen la misma función que las *entechnoi*, con la diferencia de que las segundas son consideradas generales y las primeras específicas del caso, pero en ambos supuestos la manipulación toma la forma de argumento racional. No hay tampoco señal de que las *pisteis atechnoi* sean históricamente anteriores a las *entechnoi*. Como explica CORTÉS GABAUDAN, 1994b, 209-10, la generalización permite que un argumento sea aplicable a distintas circunstancias. Así, cuando los argumentos generales se aplican a las *pisteis atechnoi*, éstas se transforman en cierto sentido en *entechnoi*.

<sup>155</sup> TODD, 1990, 23, suma un total de cuatrocientas cuatro apelaciones a testigos en los discursos oratorios conservados. Hay que matizar, además, que no podían ser testigos ni los esclavos (cuyo testimonio sólo se admitía bajo tortura y con el consentimiento de ambas partes), ni las mujeres, ni los niños. La explicación de esta exclusión puede radicar, según TODD, *ibid.*, 28, en el elemento de riesgo que implica toda testificación. Estos grupos sociales no tendrían el privilegio de poder dar testimonio porque tampoco tienen la capacidad de ser castigados por *dike pseudomartyrion*.

de la época de Solón<sup>156</sup>. Tanto Anaxímenes (*Rh.Al.* 7. 2-3, 1428a23-24) como Aristóteles (*Rh.* 1. 15, 1375a24-25) incluyen la presentación de testigos dentro de lo que ellos consideran *pisteis atechnoi*, probablemente porque, según la concepción griega, la función del testimonio es simplemente la de proporcionar la confirmación de lo que ya se ha dicho, no la de proporcionar nuevos datos. Anaxímenes considera que el “testimonio (μαρτυρία) es la confesión voluntaria de alguien que sabe” (*Rh.Al.* 15. 1, 1431b20), definición que va seguida de consejos tanto sobre el modo de hacer creíble a un testigo o testimonio que beneficia al orador cuanto sobre el modo de desacreditar al testigo o testimonio que presenta el oponente, es decir, valora igualmente la credibilidad del testimonio y la del propio testigo (*Rh.Al.* 15. 2-8, 1431b23-1432a12). También Aristóteles da consejos a ese respecto y distingue dos clases de testigos, “los antiguos y los recientes y, entre éstos, unos participan del riesgo <de la causa> y otros permanecen fuera. Llamo <testigos> antiguos a los poetas y a los juicios que todo el mundo conoce de los demás hombres ilustres [...] Por otra parte, son <testigos> recientes cuantos hombres ilustres han emitido algún juicio [...] Son también <testigos> los que participan del riesgo <de la causa> (si es que dan la impresión de mentir). Ahora bien, estos testigos lo son únicamente acerca de cuestiones tales como si sucedió o no, o si existe o no; pero no son testigos sobre la cualidad, como, por ejemplo, si es justo o injusto, si es conveniente o inconveniente; sobre estas materias, en cambio, son más dignos de crédito los testigos que están fuera <de la causa>; y los más de todos, los antiguos, pues no son corruptibles” (*Rh.* 1. 15, 1375b26-1376a17). Es decir, Aristóteles plantea la existencia de dos clases de testigos: “los testigos que acuden personalmente al tribunal y que pueden ser objeto de réplica y, en su caso, de una acusación de perjurio”<sup>157</sup>, que son “los que participan del riesgo <de la causa>”, y, en segundo lugar, los testigos que son ajenos a cuanto se juzga y que no conocen los hechos ni pueden dar testimonio directo de esos hechos en concreto sino de hechos similares en general, y éstos a su vez se dividen en antiguos y recientes. Anaxímenes, en cambio, parece referirse exclusivamente a los primeros.

Sin embargo, al igual que Anaxímenes también Aristóteles valora a los testigos y sus testimonios. Y así, junto a la clasificación de los testigos, lleva a cabo una clasificación de los testimonios (“los testimonios se refieren unas veces a uno mismo y otras veces al adversario, unas veces al caso y otras veces a las costumbres”<sup>158</sup>, de manera que es evidente

<sup>156</sup> Su primera aparición tiene lugar en Hesíodo, pero no aparecen nunca en Homero; cf. BONNER y SMITH, 1968, 117. Véase sobre los testigos, BONNER y SMITH, *ibid.*, 117-44 y 179-91, HARRISON, 1971, 136-47, SOUBIE, 1973, 186-209, THÜR, 2005, y concretamente sobre los testigos en casos de homicidio, MACDOWELL, 1999, 101-9. Sobre los testimonios, cf. SOUBIE, 1974, 110-24.

<sup>157</sup> Cf. RACIONERO, 1990, 295 n. 356.

<sup>158</sup> καὶ αἱ μὲν περὶ τοῦ πράγματος αἱ δὲ περὶ τοῦ ἥθους (*Rh.* 1. 15, 1376a24-25). La traducción de πρᾶγμα y ἥθος es compleja. Respecto a lo primero, “the most likely meaning is ‘the facts’; but there is the

que jamás cabe carecer de un testimonio útil”, *Rh.* 1. 15, 1376a23-26). Los dos autores proporcionan ejemplos del modo en que puede ser manipulada la presentación de testigos<sup>159</sup>.

No obstante, aunque los dictámenes del arte retórica probablemente influyeron en la elaboración de los discursos trágicos o bien los discursos trágicos ayudaron a conformar la teoría retórica (todo depende de la cronología de cada género y de cuál creemos que ejerce su influencia en cuál, aunque probablemente se da una retroalimentación entre ambos), no podemos olvidar en ningún momento que esos discursos se insertan en un contexto más amplio y que el dramaturgo no solo tiene que crear discursos convincentes en sí mismos sino también en el conjunto de la obra dramática, lo que implica que éstos se tienen que adaptar a las convenciones propias del género. No es, por lo tanto, el contexto de la tragedia el óptimo para incluir presentaciones de testigos tal y como tenían lugar en los tribunales de justicia atenienses y como sí encontramos en los discursos de los oradores<sup>160</sup>. No obstante, no fue esto un impedimento para los autores de tragedias, o, cuando menos, para Sófocles. Sus personajes apelan a los testimonios de terceras personas cuando es menester para apoyar su propia argumentación. Es cierto que existen diferencias entre la forma de presentar testigos en la oratoria y la manera de hacerlo en la tragedia, pero son las características propias de cada género las que dan cuenta de tal divergencia<sup>161</sup>.

La apelación al testimonio de terceras personas es un argumento en ocasiones valioso, que actúa en cierto modo como lo hace un argumento de autoridad. Se tiende a creer que una afirmación tiene más visos de ser verdadera cuanto mayor sea el número de personas que la comparten<sup>162</sup>, algo semejante a lo que sucede con el argumento general<sup>163</sup>, o bien

---

*possibility of a more specific meaning: ‘the matter itself’ which is sub iudice”; cf. GRIMALDI, 1980a, 332. En cuanto a ἥθος, Racionero lo traduce en la versión española como ‘costumbres’. Otros autores prefieren, en cambio, ‘modo de ser’ (cf. BERNABÉ, 1998) o ‘carácter’ (cf. COPE, 1877, 280). Como explica REDONDO MOYANO, 2006, 25, el término ἥθος se empleaba en época clásica “en un sentido amplio, que abarcaba el estilo de vida, las costumbres, las formas de conducta y, por tanto, las elecciones morales. De ahí que ἥθος tuviera dos vertientes semánticas: por un lado, se podía aplicar a la descripción de caracteres, ya de personas, ya de grupos; por otro, se utilizaba para designar las actitudes morales, la conducta ética de las personas”. También GRIMALDI, 1980a, 332, considera que “a person’s character is basically the sum of his physical and psychic nature given form by his dominant habits”. Así, tal vez sería mejor traducir ἥθος por carácter, puesto que el carácter lleva implícitas también, entre otras cosas, las costumbres.*

<sup>159</sup> Para una comparación del tratamiento que ambos autores hacen de los testigos y sus testimonios, cf. MIRHADY, 1991a, 13-6.

<sup>160</sup> Sobre el modo en que se produce la presentación de testigos en la oratoria ática y, consecuentemente, en la práctica legal ateniense, cf. THÜR, 2005, 146-50. Respecto a las fórmulas utilizadas para ello, cf. CORTÉS GABAUDAN, 1986, 25-106, THÜR, 2005, 152-5. Acerca de los testigos y sus testimonios en la oratoria, cf. SOUBIE, 1973, 186-209.

<sup>161</sup> MACDOWELL, 1999, 105, señala que el término μάρτυς se puede usar de dos modos: se puede referir a la persona que ve cómo sucede algo o a la persona que da testimonio ante un tribunal. En muchas ocasiones estos dos sentidos se solapan, pero a veces corresponden a cosas distintas, puesto que no todo el que ve algo testifica en un tribunal.

<sup>162</sup> Parece que está claro que en los tribunales de justicia atenienses era suficiente la presentación de un único testigo, aunque en los discursos de los oradores los litigantes tienden a presentar dos; cf. BONNER y SMITH, 1968, 118.

<sup>163</sup> Los argumentos o afirmaciones de carácter general se emplean con frecuencia para conseguir la aprobación del público, ya que es más fácil lograr el consenso en lo general que en lo particular. Esas afirmaciones generales suelen tener un contenido conforme a la cultura de la época, de modo que sea fácil estar de acuerdo con ellas, y



cuanto mayor sea el reconocimiento o autoridad moral de esas personas (obsérvese que en la cita arriba señalada, *Rh.* 1. 15, 1375b26-1376a17, Aristóteles considera que los testigos antiguos, es decir, los poetas y hombres ilustres, son los más creíbles). En último término lo que encontramos, como generalmente sucede, es un argumento de probabilidad, según el cual una afirmación sostenida por una única persona, el orador, ganaría en fuerza y efectividad al demostrarse que en realidad es sostenida por muchas o, si no por muchas, sí por personas de excepcional relevancia. Es decir, la presentación de testigos puede ganar su fuerza de lo cuantitativo o de lo cualitativo. Y ejemplos de ambas categorías encontramos en las tragedias tempranas de Sófocles. Frente a la división que propone Aristóteles<sup>164</sup>, nosotros preferimos ésta para mostrar el modo en que en la tragedia temprana de Sófocles los personajes recurren a testigos.

Una última observación antes de pasar a los ejemplos concretos. Son muchos los pasajes en los que un personaje —es el caso, sobre todo, de los mensajeros— se presenta a sí mismo como testigo presencial de los hechos que narra<sup>165</sup>. En estos casos generalmente el orador no busca apoyar un argumento, como en los casos que sí voy a incluir y analizar en este apartado, sino básicamente dar verosimilitud y credibilidad a su relato<sup>166</sup>. El principio de su funcionamiento es exactamente el mismo, pero no se apela al testimonio de un tercero, sino que el orador mismo es el testigo y como tal se presenta. Buena muestra de ello encontramos, por ejemplo, en *Electra* 680-763, donde el pedagogo se ofrece como testigo presencial de unos hechos que nunca sucedieron pero cuyo relato consigue persuadir a sus oyentes en parte, y solo en parte<sup>167</sup>, gracias a su presentación como testigo presencial de los acontecimientos. Los ejemplos son innumerables, aunque la técnica adquiere una

---

suelen ser las premisas mayores a partir de las cuales poder desarrollar un entimema. Por otra parte, como explica CORTÉS GABAUDAN, 1994b, 209-10, el fenómeno de la generalización es el elemento más importante de la retórica y la más decisiva aportación de la retórica siciliana, ya que sólo al razonar en términos generales la retórica puede disponer de argumentos independientes del caso concreto.

<sup>164</sup> Como recoge GRIMALDI, 1980a, 326, la división de Aristóteles sobre los testigos no halla continuidad en los rétores posteriores. Tampoco nosotros en este trabajo nos vamos a basar en ella.

<sup>165</sup> El presentarse como testigo presencial de lo que se cuenta se debe, entre otras cosas, a que en los tribunales atenienses el rumor, lo que se conocía solo de oídas, estaba prohibido. El testigo debía limitarse a lo que conocía personalmente, aunque había ciertas excepciones cuando el testigo que conocía los hechos había fallecido o estaba incapacitado, o bien cuando estaba enfermo o ausente del país; cf. BONNER y SMITH, 1968, 130-5, HARRISON, 1971, 145-6. Véase también D. 57. 4, 46. 7.

<sup>166</sup> En realidad, la afirmación de ser testigo presencial de los hechos que se narran es una característica esencial de la figura del mensajero trágico. Su uso de la primera persona del singular es característico y sitúa al mensajero en una posición privilegiada frente a la historia que relata. Sin embargo, el mensajero casi siempre se presenta como un mero espectador de los hechos y tiende a irse quedando paulatinamente relegado en el trasfondo de la acción que transmite. Sólo al final, como al principio, vuelve a recordarnos su rol de narrador al utilizar de nuevo la primera persona de singular y generalmente emitiendo un juicio de valor sobre la situación que acaba de describir; cf. BARRETT, 2002, 74-6 y, en general, 56-76. Sobre esta cuestión volveremos en la segunda parte de este trabajo al abordar las *rheseis* compuestas siguiendo un orden temporal (véase: Parte segunda: 2.7. Orden temporal).

<sup>167</sup> También son importantes en ese sentido los detalles vívidos, la descripción de colores y sonidos, la propia extensión del discurso, etc.; cf. GROTE, 1997, GOWARD, 1999, 113-8, MACLEOD, 2001, 112-8, BARRETT, 2002, 132-67.

significación especial en los discursos falsos, como el citado<sup>168</sup>. Aquí, sin embargo, nos centraremos en los casos en los que un personaje acude al testimonio de un tercero para defender su postura ante su interlocutor.

### 1.1.1. Criterio cuantitativo

Lo cuantitativo prima cuando un personaje apela a una multitud para que ésta dé testimonio de lo que ese personaje en cuestión defiende. Si ‘muchos’ confirman nuestra declaración, lo más probable es que dicha declaración sea cierta. Evidentemente, no podemos garantizar la veracidad de la afirmación, pero sí aumenta la probabilidad de que ésta sea veraz. Como he dicho anteriormente, en el fondo estamos ante un argumento de probabilidad. Las escenas en las que podemos apreciar este uso de los testigos son fundamentalmente dos. La primera en *Traquinias*, donde el heraldo, Licas, es atrapado en mentiras por el mensajero. Éste apela a la existencia de más testigos para defender su versión de los hechos, y posteriormente Licas es persuadido a confesar por Deyanira, que recurre de nuevo a la existencia de esos testigos. La segunda en *Edipo Rey*, donde Yocasta trata de persuadir a su esposo e hijo de la veracidad del testimonio del único superviviente del asesinato de Layo.

*Traquinias* comienza mostrándonos la espera de Heracles por parte de Deyanira. Es un mensajero el primero que anuncia esa llegada. El encargado de hacerlo era en principio Licas, el heraldo, pero “*todo el pueblo de Mélide*” lo ha rodeado no dejándolo seguir, motivo por el cual el mensajero se ha adelantado a comunicar la buena nueva<sup>169</sup> (vv. 188-99). Poco después Licas llega a presencia de Deyanira y explica detalladamente los acontecimientos vividos por Heracles durante sus quince meses de ausencia<sup>170</sup>. En el momento en que el heraldo sale de escena, el mensajero aprovecha la ocasión para poner de manifiesto ante la reina las falsedades del relato de Licas, a saber, que Heracles atacó el reino de Éurito no a causa de los oprobios de éste sino, más bien, debido a la negativa de Éurito a cederle a su hija Yole. Sin embargo, como es evidente, el mensajero no puede contradecir al heraldo sin

---

<sup>168</sup> Dentro de las *rheseis* de mensajero sofocleas se podría distinguir un pequeño subgrupo formado por las *rheseis* de engaño: la de Licas en *Traquinias* (vv. 248-90), la del pedagogo en *Electra* (vv. 680-763) y la del mercader en *Filoctetes* (vv. 603-21). En general, sobre las escenas de engaño en Sófocles, cf. PARLAVANTZA-FRIEDRICH, 1969.

<sup>169</sup> El mensajero se adelanta con la esperanza de obtener un beneficio o *kerdos*, motivo habitual para dar cuenta de la llegada de mensajeros (“*Yo, al oírlo, me eché a correr para obtener de ti algún provecho y ganar tu favor por anunciártelo el primero*”, vv. 189-91).

<sup>170</sup> Deyanira interroga a Licas en cuanto éste entra en escena, pese a que el mensajero le ha informado ya de lo esencial. Sin embargo, la mujer necesita oír los hechos de una fuente más cercana y, sobre todo, más fiable. De hecho, la cuestión relativa a la incertidumbre del conocimiento es muy importante en toda la tragedia; cf. RYZMAN, 1991, 389.

presentar pruebas de algún tipo. Y éstas son sus numerosos testigos. En primer lugar, él mismo es testigo presencial del relato que, dice, Licas pronunció ante los ciudadanos. No obstante, esto no es prueba suficiente, ya que, si él fuese el único testigo, no tendríamos más que su palabra contra la de Licas. Por eso, recurre a otros testigos. Y es que él no fue el único que escuchó el relato verdadero de los hechos de boca de Licas (“*Yo oí a este hombre cuando contaba, delante de muchos testigos [πολλῶν παρόντων μαρτύρων]*”<sup>171</sup> [...]”, vv. 351-2; “*Muchos [πολλοὶ] oían esto al mismo tiempo que yo, en medio de la plaza de Traquis, y podrían refutarlo*”, vv. 371-3).

El mensajero apela a la presencia de muchos testigos al comienzo y final de su *rhesis* (vv. 351-74), los lugares más relevantes, encuadrando perfectamente el relato. Pero no solo eso, sino que la primera mención de los testigos al comienzo del discurso se amplía al final añadiendo unos datos concretos (que esto sucedió en la plaza de Traquis), de manera que se intensifica la verosimilitud de las acusaciones del mensajero. La mención de los testigos es la única prueba y parece una prueba suficiente, puesto que Deyanira cree lo que el mensajero dice al instante<sup>172</sup>. Sin embargo, quiere una confirmación<sup>173</sup>.

En el momento en que Licas sale de palacio, se produce el enfrentamiento entre el mensajero y él. Es curioso observar que cuando Licas es acusado de mentir (en este caso con respecto a su conocimiento de la identidad de Yole) pregunte precisamente por la presencia de testigos que pudieran corroborar las acusaciones del mensajero (“*¿Entre qué hombres? ¿De dónde podría venir quien testificara [μαρτυρήσει] ante ti que me oyó esto?*”, vv. 421-2)<sup>174</sup>. Y aquí es donde el mensajero echa mano de nuevo de los testigos y del contexto que mencionó en su discurso (“*Entre muchos ciudadanos [πολλοῖσιν ἄστῶν]. En medio de la plaza de Traquis, una gran multitud [πολύς ... ὄχλος] te lo escuchó*”, vv. 423-4). Licas no puede hacer otra cosa, ante esa prueba, que reconocer aquellas palabras y cambiar su argumentación presente (vv. 425-6), aunque resistiéndose todavía a contar toda la verdad.

Dada la situación, toma la palabra Deyanira, quien en uno de los discursos más persuasivos de la producción sofoclea conservada (vv. 436-69), busca vencer los últimos reductos de la resistencia de Licas. La mujer hace todo lo posible por persuadir al heraldo, de

<sup>171</sup> Muy enfático y consistente con el v. 188; cf. KAMERBEEK, 1970, 95.

<sup>172</sup> En realidad, Deyanira se muestra en la tragedia inclinada siempre a creer todo lo que oye y a seguir todos los consejos que le dan; cf. GELLIE, 1972, 55. Esto es consecuencia, creemos, de la situación de aislamiento e incomunicación en la que vive la mujer y de la que hablaremos en su momento (véase: Conclusión general: 2. Hacia una interpretación).

<sup>173</sup> GELLIE, 1972, 192-3, pone de relieve el modo en que en *Traquinias* se apunta en todo momento a la posibilidad de que la información recibida esté equivocada. La información en esta tragedia, y también en esta escena, se basa siempre en un conocimiento parcial, derivado de las palabras de terceros. La inseguridad acerca de la comunicación es importante porque subraya el aislamiento de Deyanira.

<sup>174</sup> Esta reacción es habitual. Cf., por ejemplo, S. *El.* 883-4 (“*¿Y a qué mortal le has oído esa noticia como para tener esa excesiva confianza?*”) y OC 412 (“*¿A quién has oído lo que estás diciendo, hija?*”). Conocer las fuentes de una información se revela esencial para valorar la credibilidad de la misma.

manera que éste le desvele lo que antes ocultó. En uno de sus argumentos le insinúa que, en caso de no hacerlo, su *ethos* saldrá perjudicado. Y es que el ser considerado un mentiroso tiene consecuencias negativas para la credibilidad (*axiopistia*) de cualquiera<sup>175</sup> y ocultarlo, lo que protegería su *ethos*, es imposible porque hay testigos que podrían declarar que oyeron a Licas dando otra versión de los hechos (“*Así que dime la verdad, porque para una persona libre [ἔλευθέρῳ]*”<sup>176</sup>, *ser tenido por mentiroso no es un bello destino, y ocultarlo no puedes, pues hay muchos [πολλοὶ] a los que has hablado que me lo dirán*”, vv. 453-6)<sup>177</sup>. En realidad, no se llama a testigos, como sí sucede en la oratoria. Basta con constatar que éstos existen.

En este empleo de los testigos por parte de Deyanira ha entrado en juego, además, un nuevo factor, el *ethos*. Una prueba *atechnos*, la apelación a testigos, se combina con una consideración basada en el *ethos* y entonces su fuerza persuasiva aumenta. Vemos así cómo elementos en principio tan sencillos como la apelación al testimonio de terceras personas, demuestran poder ser manipulados y poder actuar en distintos niveles y en diferentes combinaciones.

La consecuencia es que Licas es vencido y llevado a confesar lo que con tanto empeño quiso ocultar. Deyanira le ha demostrado que eso es, desde cualquier punto de vista, lo más conveniente para él. Pero, además, destaca el hecho de que, frente al fracaso del mensajero, que basaba su persuasión en pruebas estrictamente *atechnoi*, Deyanira triunfa y consigue su objetivo gracias a un persuasivo discurso donde las *pisteis entechnoi* predominan y las *atechnoi* son meramente auxiliares. Aunque las pruebas no técnicas se basan en hechos y las técnicas solo en hipótesis, parece, sin embargo, que éstas son más persuasivas que aquellas y que son las más eficaces a la hora de conseguir un objetivo.

El otro pasaje en el que Sófocles lleva a un personaje a recurrir a la declaración de una multitud para refrendar su propio testimonio o línea argumentativa lo encontramos en *Edipo Rey*.

En un momento dado en el transcurso de la obra Yocasta desvela las circunstancias en que tuvo lugar la muerte de Layo (vv. 707-25)<sup>178</sup>. Es en ese momento cuando Edipo recuerda un episodio de su vida (vv. 798-833) en el que se enfrentó y mató a un anciano y su

<sup>175</sup> “También hay que explicar que no es conveniente testificar en falso, pues los beneficios son pequeños mientras que ser descubierto es grave, y, si uno es sorprendido, el castigo de las leyes lo paga no solo con su dinero sino también con su buen nombre y su descrédito” (*Rh.Al.* 15. 3, 1431b29-32). Sabemos también que quien era atrapado por tercera vez dando falso testimonio podía incluso ser considerado culpable de ἀτιμία; cf. HARRISON, 1971, 138-9.

<sup>176</sup> Puesto que Licas es un hombre libre, Deyanira puede apelar a su sentido del honor; cf. EASTERLING, 1999a, 129.

<sup>177</sup> Πολλοὶ aquí, como en los vv. 352 y 423, aparece al comienzo del verso, en una posición enfática.

<sup>178</sup> Sobre los detalles del relato de la muerte de Layo, que ocupa un lugar relevante en *Edipo Rey* al estar situado casi exactamente en el centro de la tragedia; cf. ROUSSEL, 1929, 361-72.

séquito y teme que dicho anciano fuese el antiguo rey, por lo que decide llamar como testigo al superviviente de los hechos para oír de sus propios labios el relato de lo sucedido<sup>179</sup>. Éste es uno de los pocos ejemplos en la producción temprana de Sófocles de un llamamiento real de testigos, a la manera de la oratoria<sup>180</sup>. Sin embargo, aunque apunta a ello, no lo podemos considerar así plenamente porque, aunque más tarde el testigo aparece en escena, la acción ha dado ya un vuelco y el interrogatorio deriva por otros derroteros, de manera que al testigo no se le llega a preguntar en ningún momento acerca de la cuestión que Edipo plantea y que pondría fin a su búsqueda.

Yocasta, no obstante, temiendo quizás que los oscuros presagios de Edipo se cumplan y salgan a la luz, procura calmar al soberano insistiendo en el antiguo testimonio del superviviente, a saber, que fueron atacados por un grupo de ladrones, lo que claramente supondría la inocencia de Edipo en ese suceso, puesto que él actuó solo. Y para que sus afirmaciones sean más creíbles Yocasta recurre a los testigos que presenciaron y oyeron lo mismo que ella (*“Ten por seguro que así se propagó la noticia, y no le es posible desmentirla de nuevo, puesto que la ciudad [πόλις]<sup>181</sup>, no yo sola, lo oyó”*, vv. 848-50).

En realidad, Yocasta apela a testigos doblemente. Por un lado, se refiere al antiguo testimonio del superviviente del ataque a Layo. Como tal, esto debería ser ya un argumento en toda regla, pero ese testigo no parece tener la suficiente credibilidad como para constituir garantía alguna que certifique que los hechos sucedieron como se dice (lo mismo que sucede en *Traquinias* cuando el mensajero apela a testigos porque, aunque él también lo es, su testimonio no es más que su palabra contra la de Licas). Ése es el motivo por el que la reina apela al testimonio de la ciudad entera. Lo cierto es que la ciudad no aporta un nuevo testimonio, pero sí ratifica la veracidad del ofrecido por Yocasta. Apparentemente es lo que sucedía en *Traquinias*, cuando el mensajero, testigo presencial del relato de Licas, apelaba al testimonio de la muchedumbre, también presente en el relato, para dar garantía a sus propias palabras<sup>182</sup>. Sin embargo, la realidad es que en este pasaje de Yocasta la situación es distinta.

<sup>179</sup> Todos conocen ya la versión que dio en su día el único superviviente del asesinato de Layo y la han creído durante todo el tiempo transcurrido sin mostrar reticencias de ningún tipo. Sólo Edipo, que no la escuchó personalmente, tras oír a Yocasta, duda y pide que el pastor comparezca ante él; cf. SCABUZZO, 2001a, 82.

<sup>180</sup> Otro ejemplo de ese tipo de llamamientos de testigos es el que ofrece el caso de Tiresias, *“sólo que este testigo es un testigo peculiar, pues no sabe por haber presenciado los hechos, sino por la sabiduría innata que el dios ha hecho residir en él (v. 299); esto debería conferir alta credibilidad a sus declaraciones”*. Sin embargo, Tiresias se niega a hablar y Edipo termina por acusarlo de complicidad en el asesinato de Layo; *“de esta forma el rol judicial de Tiresias se complica, aunando el de testigo y el de acusado”*; cf. SCABUZZO, 2001a, 83-4. Más adelante, cuando Edipo interroga a Yocasta acerca de los pormenores de la muerte de Layo, ella asume también la función de testigo; cf. SCABUZZO, *ibid.*, 89.

<sup>181</sup> Πόλις aparece al comienzo de verso, como πολλοὶ (cf. nota 177) en posición enfática.

<sup>182</sup> En *Filoctetes* el mercader recurre a un argumento prácticamente idéntico a los citados, sobre todo al del mensajero en *Traquinias*, cuando informa a Neoptólemo de las intenciones expuestas por Odiseo respecto a Filoctetes (*“Y todos los aqueos oyeron claramente a Odiseo decir esto”*, vv. 595-6). El objetivo es dotar de credibilidad a sus palabras, fundamentalmente porque éstas son falsas; pero el argumento no va más allá.

En los dos casos que nos ocupan un gran número de testigos corrobora las palabras dichas por un testigo inicial (el mensajero en el caso de *Traquinias*, el superviviente en *Edipo Rey*). En el caso de *Traquinias* lo que se debate es si el relato de Licas es cierto o no lo es. Se hace ver que en otro momento dijo algo distinto y entonces Licas es empujado a decir la verdad. Es evidente que en una de sus dos versiones mintió, y así tiene que reconocerlo él. En *Edipo Rey* lo que se cuestiona es lo relativo al asesinato de Layo, algo que se conoce por un único testigo. La reina pretende presentar testigos, la ciudad entera, para corroborar que Layo murió en las circunstancias dichas, pero eso es imposible. Lo único que ella puede corroborar es que el testigo en aquel momento dijo lo que ella ahora refiere. Pero de eso no se duda. Se duda de si el testigo fue fiel a la verdad en aquel momento o no lo fue. Por muchos testigos que presente Yocasta no desaparece la posibilidad de que el superviviente de aquel incidente mintiese entonces, como sabemos que hizo. El intento de Yocasta de presentar a la *polis* como testigo para conferir credibilidad a sus palabras no es más que un mero subterfugio que pretende ocultar una realidad, a saber, que el superviviente pudo mentir.

Aunque la reina afirma que el superviviente no puede ahora desdecirse, lo cierto es que sí puede. Además, como Kane ha hecho notar, es irónico que ella, que poco antes ha defendido que ningún ser humano tiene parte en el arte profético (vv. 708-9), pretenda ahora saber por adelantado lo que el testigo no podrá probar. De hecho, cuando el superviviente llega finalmente a escena, revela que Layo fue realmente muerto por su hijo<sup>183</sup>. La conclusión es que no se puede calcular a través del razonamiento lo que será o no revelado, y menos aún probado, ya que las pistas tangibles pueden ser engañosas<sup>184</sup>.

Pero volvamos a la figura de Yocasta. Como ya he dicho, la soberana presenta a la ciudad como testigo del antiguo relato del superviviente del ataque a Layo, relato que, de ser cierto, implicaría la inocencia de Edipo. En Grecia estaba muy mal considerado el contradecirse uno mismo, puesto que esto suponía un importante daño para el *ethos* del orador, más concretamente para su credibilidad (*axiopistia*)<sup>185</sup>. Es por ese motivo, suponemos, que la reina recalca la imposibilidad del superviviente para desdecirse de lo que antes dijo, puesto que hay testigos, toda una ciudad además, que podrían poner en evidencia esa contradicción, con lo que su credibilidad quedaría afectada. Lo mismo, acordémonos, que argumentaba Deyanira. De todos modos, Yocasta parece comprender que esto es posible

---

<sup>183</sup> En realidad, como sabemos, el superviviente no revela que Edipo es el asesino de Layo, sino que es su hijo y a partir de ahí se asume, en virtud del oráculo, que también es su asesino. No obstante, algunos críticos defienden que la obra no prueba finalmente la culpabilidad de Edipo. Cf. nota 653.

<sup>184</sup> Cf. KANE, 1975, 198. También BUSHNELL, 1988b, 80, advierte que Yocasta en estos versos atribuye a las palabras del testigo la inmutabilidad de la palabra profética.

<sup>185</sup> Para un griego es intolerable “toda puesta en contradicción del sujeto consigo mismo; *basta forzar a un interlocutor a contradecirse para reducirlo, eliminarlo, anularlo: Calicles (en el Gorgias) deja de responder antes de contradecirse*”; cf. BARTHES, 1974, 34.

y plantea un nuevo supuesto, a saber, que, incluso si esa persona se desdijese de lo anteriormente dicho y asumiese las consecuencias de hacerlo, aún en ese caso Edipo podría estar tranquilo porque hay una serie de pruebas que ponen en duda que él asesinase a Layo (vv. 851-6).

Como veíamos en *Traquinias*, también en *Edipo Rey* se une de algún modo la presentación de testigos con el *ethos* y, además, de una manera muy similar. A ello se añade que en los dos casos quienes hablan son mujeres y que en los dos casos queda patente una cierta conciencia retórica en el sentido de que el orador parece darse cuenta de la importancia que tiene el mantener la propia credibilidad.

Pero, además, como luego se sabrá, y el público o lectores saben ya en este momento, Edipo es realmente la persona que mató a Layo. El oráculo de Loxias se ha cumplido, aunque los personajes no sean conscientes aún de ello, y las declaraciones del superviviente son falsas, aunque perfectamente comprensibles. En efecto, este personaje dijo en su momento que habían sido atacados por un grupo de bandidos, cuando en realidad sabemos que fueron atacados por una única persona, Edipo. ¿Qué motivo habría, pues, para mentir? Pues, sin duda, el propio argumento de probabilidad o *eikos*. En efecto, en el siglo IV a.C. Aristóteles (*Rh.* 2. 24, 1402a17-20) y Platón (*Phdr.* 273b-c) explican el funcionamiento de este argumento (véase: Parte primera: 2.1. Argumentos derivados de lo εἰκόδες). Ambos autores eligen para su explicación el mismo ejemplo, a saber, aquel en el que se produce un enfrentamiento entre una persona débil y otra fuerte<sup>186</sup>. Las explicaciones de ambos se complementan pero las que más nos interesan en este momento son las de Platón, puesto que este autor censura a los sofistas por su preferencia de lo plausible frente a lo cierto. Los sofistas, dice Platón, aconsejan que, puesto que la defensa debe ser verosímil, antes incluso que cierta, en el caso de que el fuerte sea atacado por un débil, lo que desafía a la probabilidad aunque pueda ser veraz, el fuerte deberá argumentar que fue atacado por un grupo de personas, mintiendo en cuando al relato de los hechos. Es decir, los sofistas entienden que es mejor faltar a la verdad que a la probabilidad<sup>187</sup>. Sin duda, es posible que una persona débil ataque a una más fuerte, pero no es probable. Y si el fuerte dijese la verdad, la probabilidad estaría en su contra. Pues bien, éste precisamente parece ser el razonamiento del superviviente del ataque a Layo. Layo y su séquito fueron atacados y vencidos por una única persona, lo que, aunque es cierto, resultaría contrario a las leyes de probabilidad. El superviviente parece entenderlo así y, por eso, recurre a un relato falso en el que argumenta que el rey y su séquito fueron atacados por un grupo de bandidos. Aunque

<sup>186</sup> El *topos* del enfrentamiento entre el débil y el fuerte lo encontramos también en Sófocles, concretamente en *Aj.* 455-6, *Ant.* 58-64, *El.* 696-7 y 997-1004. La recurrencia demuestra que era un *topos* importante antes del s. IV a. C. Sobre este *topos* y su empleo en *Edipo Rey*, cf. ENCINAS REGUERO, 2006a.

<sup>187</sup> Arist. *Po.* 24, 1460a26-27 dice algo parecido cuando afirma que “*es preciso preferir lo imposible que es verosímil a lo posible que es increíble*”.

falso, este relato es probable y la prueba de ello es que durante años nadie en Tebas se cuestiona su veracidad. Encontramos, por lo tanto, el consejo que Platón atribuye a los sofistas aplicado a un caso práctico décadas antes<sup>188</sup> de que él lo expusiera.

### 1.1.2. Criterio cualitativo

No solo es posible apelar a una multitud de testigos para ratificar una afirmación. En ocasiones el número de testigos es más limitado –se restringe a una única persona– pero su testimonio sigue siendo de igual relevancia si esa persona en cuestión es significativa por alguna razón. Existen básicamente dos motivos en las tragedias que analizamos por los que un personaje puede ser significativo, a saber, porque el personaje en cuestión es una divinidad o sobresale por alguna otra causa (por ejemplo, un héroe<sup>189</sup>), es decir, tiene autoridad, y porque es la víctima directa o indirecta (incluimos también a familiares y personas cercanas) de la acción en lid y, por lo tanto, su opinión es de la máxima significación en el caso concreto.

#### 1.1.2.1. Los dioses y personajes dotados de autoridad

La propia entidad de algunos personajes confiere a sus testimonios una especial trascendencia. Buen ejemplo de ello lo encontramos en *Áyax* en el primer monólogo del héroe homónimo (vv. 430-80), que alinea en sus filas a Aquiles, héroe muerto y, además, dueño de las armas que han generado la disputa, lo que lo convierte en testigo excepcional. En época tardía encontramos un ejemplo en *Electra*, en la *rhexis* (vv. 558-609) con la que la joven protagonista responde a Clitemnestra en el *agon* que enfrenta a ambas.

Áyax conoce ya lo que ha pasado durante la noche y, lo que es más, es consciente de las implicaciones que ello tiene, no solo para su honor, sino también para el de su familia. El motivo primero de su deshonra, el que ha ocasionado el mal, son las armas de Aquiles y el juicio posterior, que ha terminado entregándose a Odiseo. En las palabras del héroe antes de decidir su siguiente paso, el suicidio, percibimos el último intento por reclamar su honor.

---

<sup>188</sup> No se conoce con certeza la fecha en que fue compuesto el *Fedro* de Platón, aunque quizás haya que situarlo en torno a 370 a.C. La fecha dramática en que se sitúa el diálogo tampoco está claramente marcada, pero podemos suponer una entre 412 y 404 a.C. y parece que Platón hace un esfuerzo por adaptar la teoría retórica de este diálogo a la fecha dramática más que a la real.

<sup>189</sup> JOHANSEN, 1986, 49-51, explica cuáles son los tres sentidos en los que se puede utilizar el término 'héroe': 1) en el sentido de 'carácter principal' del drama; 2) en el sentido en que Knox lo entiende, esto es, como personaje dotado de una talla espiritual elevada, que persigue un propósito sin considerar las consecuencias; 3) en su significado religioso, esto es, como gran hombre del pasado que después de su muerte se convierte en objeto de culto, generalmente centrado en su tumba.



Para ello Áyax apela a un testigo, en este caso el propio Aquiles, el mejor de todos los testigos puesto que es un héroe, está muerto (lo que implica que no puede contradecirlo) y, además, es el dueño de las armas en disputa y el más interesado en entregárselas a la persona adecuada (“*creo estar seguro de una cosa*<sup>190</sup>: *que si Aquiles viviera y fuera a adjudicar a alguien con sus armas el premio del heroísmo, ningún otro que no fuera yo se lo habría llevado*”, vv. 441-4). La razón que da el héroe para explicar que las armas hayan ido a parar a manos de Odiseo es la maldad tanto de Odiseo como de los Atridas (vv. 445-6). Sin embargo, lo que más nos interesa en este momento es ver cómo el héroe, en un último intento por recuperar su honor y, además, justificar su ataque y fortalecer su postura, apela a un testigo que estaría de acuerdo con él, un testigo importante por los motivos anteriormente expresados<sup>191</sup>.

El problema es que el juicio por las armas de Aquiles<sup>192</sup> ocurrió tiempo atrás y la cuestión en debate ahora no es ese juicio sino las terribles acciones que ha llevado a cabo Áyax durante la noche previa, y, respecto a este tema, en nada alivia el testimonio de Aquiles el juicio que la acción del héroe nos puede merecer. Áyax acude a ese hecho pasado con la intención de correr un velo que oculte sus censurables acciones presentes y distraiga la atención de la audiencia con otras cuestiones que lo benefician más. De hecho, eso es lo que va a hacer a lo largo de toda la *rhexis* e incluso es lo que Sófocles hace a lo largo de toda la tragedia, intentar cubrir las vergonzosas acciones recientes de Áyax con el recuerdo de sus pasadas hazañas gloriosas. En este caso el testimonio supuesto de Aquiles contribuye a recordar al público la gran altura heroica de Áyax<sup>193</sup> y al mismo tiempo la falta de la misma en sus enemigos. Desde aquí ya el héroe trata de cambiar los roles de modo que él, el

<sup>190</sup> Hay una mezcla de confianza y duda en la yuxtaposición de ἐξέπιστασθαι y δοκῶ; cf. STANFORD, 1981, 117. Áyax expresa sólo una opinión, pero el uso de ἐξέπιστασθαι confiere mayor fuerza a esa opinión.

<sup>191</sup> Además del ‘testimonio’ de Aquiles, en Áyax Atenea actúa como testigo omnisciente al anticipar la culpabilidad del héroe y también Odiseo señala en el prólogo la existencia de un testigo que dijo que vio a Áyax con una espada ensangrentada; cf. SCABUZZO, 2001b, 137-8.

<sup>192</sup> Sobre la derrota de Áyax en el juicio por las armas de Aquiles, cf. STANFORD, 1981, xix-xxiv.

<sup>193</sup> Las primeras noticias sobre el héroe en la tragedia nos las proporciona Atenea. Por ella sabemos que la tienda de Áyax ocupa uno de los extremos del campamento (v. 4) –el otro lo ocupa Aquiles–, siendo los extremos los puestos más peligrosos y, por tanto, también los que implican más honor. Esto permite que nos formemos una idea del carácter de Áyax como guerrero valiente e incluso temerario, pero también como guerrero no demasiado integrado en la sociedad. Según la interpretación que ofrece GASTI, 1992, 83-4, la preferencia de Áyax por el extremo del campamento resulta de su desafío a la comunidad y de su rechazo a un tipo de sociedad basada en el consenso y la cooperación. Aunque yo creo que es cierto que el estar en un extremo del campamento subraya la soledad del héroe, creo que lo más importante es la valentía y arrojo que denota el elegir uno de los lugares más peligrosos. Áyax es un guerrero que busca siempre destacar en la batalla, aunque eso implica asumir los mayores riesgos. Su deseo de gloria está por encima de todo. Además, desde este primer momento se establece un lazo de unión entre él y Aquiles. Los dos son grandes héroes. Ambos se sienten ofendidos por la actuación de ciertos miembros del ejército griego (en el caso de Aquiles, por la actuación de Agamenón en particular) y deciden tomar represalias que afectan a todo el ejército. Así, las semejanzas y diferencias entre los dos héroes constituyen en muchos momentos un factor relevante; cf. SORUM, 1985, 375-6, MINADEO, 1987, 20-1, GOLDER, 1990, 10-2. En realidad, en esta tragedia Sófocles establece múltiples comparaciones entre Áyax y los principales héroes de la *Iliada*; no solo Aquiles, sino también Héctor y Odiseo. Sin embargo, a pesar de las semejanzas, Áyax supera en cierto modo a esos héroes porque lleva las implicaciones del código heroico más lejos que ninguno de ellos. Esto se puede interpretar de manera positiva (cf. WINNINGTON-INGRAM, 1980, 13-9) o negativa (cf. MINADEO, 1994, 2-4).

agresor, parezca la víctima y los Atridas, las víctimas, parezcan los agresores. En esta línea continúa la tragedia y es esta línea la que Sófocles sigue y explota en *Áyax* para lograr defender al héroe traidor<sup>194</sup>.

Ya en época tardía, en *Electra*, encontramos un bonito ejemplo del modo en que un orador puede recurrir en su discurso a un testigo en su beneficio. En este caso, además, el testigo es Ártemis, una diosa. La joven Electra responde a Clitemnestra en el *agon* que las enfrenta en el centro de la tragedia. Clitemnestra ha defendido que mató a Agamenón con justicia porque éste previamente había matado a la hija de ambos, Ifigenia. Y, de hecho, Clitemnestra llega a presentar incluso a Ifigenia como testigo de cuanto dice (“*Y la que está muerta, si tomara voz, lo confirmaría*”, v. 548). La responsión entre las dos *rheseis* de este *agon* es perfecta y así, a la apelación por parte de Clitemnestra al testimonio de su hija muerta, responde Electra con el único testimonio que podría superarlo, el de una diosa<sup>195</sup>. Electra defiende que Agamenón no mató a Ifigenia de grado sino obligado por Ártemis y pone como testigo de su relato a la propia diosa (“*Pregunta a la cazadora Ártemis en castigo de qué retuvo en Áulide los frecuentes vientos, o yo te lo diré, pues no es lícito aprenderlo de ella*”, vv. 563-5). En realidad, Electra no consigue defender adecuadamente a Agamenón entre otras cosas porque éste sigue siendo responsable del enojo de la diosa, pero, al menos, consigue que Agamenón no parezca “*un padre desconsiderado y perverso*” (v. 546), una cuestión importante en esta tragedia<sup>196</sup>.

Hay otros pasajes, de menor relevancia a nuestro parecer, donde los testigos son las divinidades (por ejemplo, *Ant.* 542: “*De quién es la acción, Hades y los dioses de abajo son testigos [ξυνίστορες]*”<sup>197</sup>). Y dentro de éstos, destaca un grupo de pasajes en los que un

<sup>194</sup> *Áyax* es en realidad la apología que Sófocles nos presenta de este héroe. Aunque, sin duda, *Áyax* es un gran héroe de la guerra de Troya, sin embargo, es también un héroe que ha cometido un delito de traición terrible, al intentar matar a todo su ejército. En la sociedad heroica este fallo se podía admitir, ya que esa sociedad entendía que la grandeza implica en ocasiones acciones irregulares, pero en la sociedad ateniense del s. V a.C., en la que el rumbo del pensamiento moral está cambiando y donde las acciones se miden conforme a una escala de valores diferente, es lógico que las acciones de *Áyax* necesiten de una explicación para poder justificar el mantenimiento de su culto. Así, Sófocles defiende al héroe y el modo en que lo hace consiste no tanto en ocultar sus errores cuanto en poner de relieve sus heroicidades, que exceden con mucho a los errores; cf. ADAMS, 1955, 94, BOWRA, 1970, 17.

<sup>195</sup> Cf. DUCHEMIN, 1968, 205-6, ENCINAS REGUERO, 2001-2, 345-6.

<sup>196</sup> En *Electra* se nos presenta a unos hijos que deciden matar a su madre en venganza por el asesinato de su padre a manos de ésta. Así, la relación entre padres e hijos adquiere una gran significación en la tragedia. Por un lado, Clitemnestra defiende su acción, el asesinato de Agamenón, amparándose en sus sentimientos maternos hacia Ifigenia, la hija asesinada por Agamenón y, por lo tanto, en la mala paternidad de éste. Por otro lado, tanto Electra como Orestes justifican su acción, el asesinato de Clitemnestra, desligándose como hijos de ésta (en repetidas ocasiones la rechazan como madre; por ejemplo, vv. 595-8) y enfatizando entonces el vínculo con su padre. A esto se une la comparación explícita que parece subyacer en la tragedia entre Orestes y Odiseo y que implica un rechazo por parte del joven de las técnicas marciales de su padre en favor de las tácticas dolosas del héroe homérico. Sobre esta última cuestión, cf. BARRETT, 2002, 137-53.

<sup>197</sup> Según LSJ, s.v., ξυνίστωρ significa “*knowing along with another*”.

personaje pone a los dioses, o en la mayoría de los casos a un dios concreto, Zeus, como testigos en el contexto, más o menos explícito, de un juramento. De esta manera el juramento adquiere solemnidad y las palabras del personaje en cuestión credibilidad. Así, por ejemplo, Hilo en *Traquinias* (“Lo juro y pongo a Zeus como testigo [ἑπώμοτον]<sup>198</sup>”, v. 1188) o su padre, Heracles, en la misma obra (“Sí, e invoco a los dioses como testigos [μάρτυρας]<sup>199</sup> de ello”, v. 1248)<sup>200</sup>. No obstante, éstos no son el tipo de testigos que nos interesan en este apartado.

### 1.1.2.2. La víctima de la acción debatida

El otro tipo de personajes que, únicamente por su entidad, proporcionan autoridad al relato cuando se los presenta como testigos son las víctimas del hecho controvertido o las personas cercanas a ellas. Efectivamente la víctima de una acción o sus allegados son, sin duda, los más afectados y los que con mayor derecho pueden hacer reproches. Su testimonio, por lo tanto, es vital y decisivo cuando apoya claramente a una de las partes<sup>201</sup>. *Antígona* parece ser la única de las tragedias tempranas que hace uso de este recurso y ello en varias ocasiones, una primera, tímida y sin éxito, durante la discusión que enfrenta a los dos protagonistas, y una segunda, más efectiva, en la última *rhexis* de la heroína (vv. 891-928), su discurso de despedida. En las tragedias tardías señalaremos sendos ejemplos en *Electra* y *Edipo en Colono*.

En *Antígona* hay dos posturas enfrentadas, la de Creonte, que quiere castigar a Polinices por atacar Tebas, y la de Antígona, que considera que Polinices ya ha sido suficientemente castigado y se opone a todo castigo adicional que se le quiera infligir después de muerto<sup>202</sup>. La acción sobre la que se debate es el ataque de Polinices y sus consecuencias (edicto, violación del edicto...). Y la víctima de todo ello es Eteocles, víctima

<sup>198</sup> Este término designa, al igual que ὄρκιος, al testigo de un juramento; cf. LSJ, s.v. Véase también la discusión que sobre el significado de este término recogen más ampliamente BONNER y SMITH, 1968, 184-6.

<sup>199</sup> Frente a los otros términos mencionados (cf. notas 197 y 198), μάρτυς designa al “*temoin, personne qui a vu*” y “*s’emploie dans un sens juridique, mais il s’agit souvent de dieux que l’on prend à témoin*”; cf. CHANTRAINE, 1968, s.v.

<sup>200</sup> También otros pasajes como *Tr.* 399 (“*Zeus grande sea testigo*”), *Ant.* 184 (“*¡Sépalos Zeus que todo lo ve siempre!*”) o *Ph.* 1293 (“*¡Sean los dioses testigos!*”) nos presentan a testigos en conexión con juramentos.

<sup>201</sup> No olvidemos, además, el principio psicológico por el que la víctima siempre atrae las simpatías de la audiencia.

<sup>202</sup> Como apunta VERMEULE, 1984, 32-7, los griegos hicieron una neta distinción entre cuerpo y alma. Pero cuando consideraron el pecado, lo castigaron en los muertos de una manera singularmente física. Las escenas de las torturas infernales de los difuntos son durante mucho tiempo corpóreas. Así queda subrayada “*una antigua sensación de que el cuerpo era en realidad existencia; que, si la existencia continuaba, en cierta medida habría de ser corporal; y que el tratamiento erróneo de un cadáver constituía, tal como lo demuestra constantemente la tragedia griega, una iniquidad fundamental. Por eso es por lo que así gran parte de la poesía y arte griegos que alude a la muerte, se centra, como es natural, en el entierro y el duelo. Por el contrario, al menos en la Grecia arcaica, el alma era contemplada de una forma bastante pobre y movediza*”.

tanto de Polinices, que lo atacó y mató, cuanto de Antígona, que con la defensa de Polinices se puede considerar, y así lo hace Creonte, que atenta contra el honor del difunto. Pues bien, Antígona es la primera que intenta presentar a Eteocles como un testigo a su favor. Si la víctima directa de Polinices apoyase a Antígona, su postura y lo que ella defiende vencerían sin lugar a dudas. Antígona lo sabe y también Creonte. Por eso, en cuanto ella trata de presentar a Eteocles como un testigo a su favor, Creonte le responde negando tal posibilidad (ANTÍGONA: “*No confirmará eso el que ha muerto*”; CREONTE: “*Sí, si le das honra por igual que al impío*”, vv. 515-6). Puesto que Eteocles está muerto y no se le puede preguntar su opinión, la cuestión en este momento queda en tablas<sup>203</sup>.

Pero la importancia del argumento es obvia. Por eso, en su última *rhexis* la heroína, que se encamina ya hacia la cueva que será su sepultura (vv. 891-928), constata el apoyo que espera obtener (no dice que lo tenga) de sus padres y de su hermano para su acción. No solo sigue defendiendo su desafío al edicto de Creonte, sino que, además, introduce este elemento que ya apuntaba antes (v. 515) y lo amplía. Antígona dice que cree que sus padres, padres también del muerto, y su hermano, la víctima en persona, la apoyan por su acción (“*al irme, alimento grandes esperanzas de llegar querida para mi padre y querida también para ti, madre, y para ti, hermano, porque [...]*”, vv. 897-9)<sup>204</sup>. Es decir, Antígona apela de nuevo al testimonio de los más directamente interesados en la acción que ella ha cometido para defender que fue una buena acción, exenta de la falta de honor y de respeto hacia el muerto que Creonte le achaca. El testimonio supuesto de estos personajes a favor de ese argumento es la prueba que debe dar legitimidad a las palabras de la heroína.

Estos versos de la heroína quedarán probablemente en la memoria del espectador o lector y adquirirán un significado especial poco después, cuando Antígona muera y Hemón muera con ella, no sin antes tratar de matar a su propio padre, y cuando muera también Eurídice, esposa de Creonte, haciéndolo a él responsable de sus desgracias. El respaldo que Antígona recibe o espera recibir de su familia, aún cuando ha sido acusada de ser desleal con ellos, contrasta con el rechazo que Creonte recibe de la suya, especialmente significativo porque este personaje ha defendido en todo momento su acción como una buena acción para los ciudadanos.

---

<sup>203</sup> “*Kreon assumes (like most Greeks) that the dead continue to feel human emotions and therefore must resent seeing their enemies honoured*”. Por el contrario Antígona piensa probablemente que Eteocles “*being dead, he will sympathize with the need to revere all corpses (even Pol.’s)*”; cf. GRIFFITH, 1999, 210-1. En nuestra opinión, Antígona intenta en este pasaje utilizar la memoria de Eteocles, la víctima de la acción de Polinices, a su favor.

<sup>204</sup> Sobre este pasaje ha habido múltiples interpretaciones. GRIFFITH, 1999, 276, cree que Antígona se refiere aquí a Polinices. KAMERBEEK, 1978, 158 y JEBB, 1971, 163, defienden que se refiere a Eteocles. Remitimos a estos autores. Nosotros pensamos que Antígona se está refiriendo a Eteocles y que está continuando con el intento que comenzó en el v. 515. Antes de morir por defender a su hermano Polinices, Antígona afirma tener el apoyo de toda su familia, incluido su hermano Eteocles, la víctima. Si él no le guarda rencor a Antígona, no tiene sentido que lo haga Creonte o cualquier otro.

En *Electra* es Clitemnestra, como mencionamos en el apartado anterior, quien apela al testimonio de su hija muerta para apoyar una argumentación en la que defiende que el asesinato de Agamenón, que ella misma cometió, fue justo porque éste previamente había dado muerte a Ifigenia (“*Y la que está muerta, si tomara voz, lo confirmaría*”, v. 548). El testimonio de la joven víctima de Agamenón apoyaría así tanto las acciones de Clitemnestra cuanto su conclusión de que Agamenón es “*un padre desconsiderado y perverso*” (v. 546)<sup>205</sup>.

Un ejemplo muy similar es el que pronuncia Edipo en *Edipo en Colono*. Creonte, sabedor de que la tumba de éste beneficiará a la ciudad que la cuide, quiere llevarse al antiguo monarca de Tebas. Con esa intención se presenta ante él y ante Teseo, y así los tres protagonizan el único *agon* de tres personajes de toda la producción sofoclea conservada. En la *rhexis* que le corresponde a Edipo, la más larga, por cierto, del *agon* (vv. 960-1013), éste se defiende de sus pasadas acciones aduciendo la involuntariedad con la que obró al no ser conocedor de la identidad de sus padres. En un momento dado, en el que Edipo se defiende por el asesinato de Layo explicando que actuó en legítima defensa y, además, sin saber que su oponente era su padre, acaba mencionando el testimonio de éste en su apoyo (“*ni siquiera mi padre, de estar vivo, hubiera podido replicarme*”, vv. 998-9)<sup>206</sup>.

En todos los pasajes citados en este apartado el testigo está muerto, de modo que su testimonio no puede ser sometido a prueba. Ahí radica también parte de la autoridad de la *pistis*.

### 1.1.3. Índice de pasajes<sup>207</sup>

Áyax		Traquinias		Antígona		Edipo Rey	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
441-4	Áyax	351-2	Mensajero	*515-6	Antígona y Creonte	848-50	Yocasta
		371-3	Mensajero	*542	Antígona		
		*421-4	Licas y Mensajero	897-9	Antígona		
		453-6	Deyanira				

<sup>205</sup> Cf. nota 196.

<sup>206</sup> Al igual que sucedía con la apelación similar de Áyax a Aquiles (*Aj.* 441-4), en el caso de que Layo estuviese vivo no habría delito sobre el que discutir (en aquel caso, si Aquiles estuviese vivo, sus armas seguirían estando en su poder).

<sup>207</sup> Para un visión general y más detallada de los pasajes tratados remito a los apéndices finales. Por otra parte, el asterisco (\*) que precede a algunos versos en estos índices indica que el pasaje marcado está fuera del contexto de una *rhexis*.

<i>Electra</i>		<i>Filoctetes</i>		<i>Edipo en Colono</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
548	Clitemnestra	595-6	Mercader	998-9	Edipo
563-5	Electra				

## 1.2. DECLARACIÓN BAJO TORTURA (*βάσανος*)<sup>208</sup>

El testimonio de los esclavos solo se admitía en los tribunales de justicia atenienses si era bajo tortura<sup>209</sup>, lo que parece indicar que sus afirmaciones no se consideraban fiables<sup>210</sup>. No obstante, paradójicamente la evidencia proporcionada por un esclavo bajo tortura se consideraba más fidedigna que la proporcionada voluntariamente por un hombre libre<sup>211</sup>.

Existen, en términos generales, dos tipos de tortura, a saber, la penal y la judicial. Hablamos de tortura penal cuando ésta se utiliza para ejecutar un castigo; en cambio, la tortura es judicial cuando se emplea para obtener una confesión o testimonio de un sospechoso. La tortura penal parece que nunca recibió en Atenas el nombre de *basanos*. Lo que nos interesa al hablar de *basanos* es, por lo tanto, la tortura judicial, y muy especialmente un tipo de tortura judicial que es único en Atenas y que denominamos tortura

<sup>208</sup> Una visión general de esta cuestión la encontramos en BONNER y SMITH, 1968, 126-30, HARRISON, 1971, 147-50, SOUBIE, 1973, 226-38, GAGARIN, 1996.

<sup>209</sup> Cf. BONNER y SMITH, 1968, 126-7. Estos autores señalan, sin embargo, algunas excepciones a la norma, al igual que GAGARIN, 1996, 1 n. 1, quien apunta la posible excepción de los juicios comerciales. Por otra parte, parece ser que los atenienses podían someter a tortura también a griegos libres en caso de investigaciones públicas, es decir, en crímenes contra el estado; cf. BUSHALA, 1968, 63 n. 10. Sobre la posibilidad de que estuviese permitida la tortura de griegos libres no ciudadanos en casos de homicidio, cf. BUSHALA, 1968, CAREY, 1988.

<sup>210</sup> HARRISON, 1971, 147, se hace eco de esta situación y propone una explicación diferente a la explicación habitual de que el testimonio de los esclavos no se consideraba fiable, si no era bajo tortura. Él propone que el testificar fue en su origen un privilegio, del que estaban excluidos los esclavos, de ahí que se recurriese a la tortura como medio para diferenciar entre el testimonio de un esclavo y el de un hombre libre. Por otra parte, D. 8. 51 dice que el hombre libre es disuadido de las malas acciones, sobre todo, por el temor a la vergüenza y al reproche, pero el esclavo sólo por el temor al dolor físico.

<sup>211</sup> Cf. HARRISON, 1971, 137, SOUBIE, 1973, 232. De hecho, algunos oradores, como recoge DOVER, 1974, 14, nos informan de que “*the extraction of testimony from slaves under torture is of the highest importance in establishing the truth, because (they say) evidence of this category has never been refuted*”. El ejemplo que este autor proporciona es Is. 8. 12 (“*Vosotros, en efecto, creéis que, tanto en lo privado como en lo público, la tortura es la prueba más rigurosa: cuando esclavos y hombres libres se presentan y hay que descubrir algo que se investiga, no utilizáis los testimonios de los hombres libres, sino que, sometéis a tortura a los esclavos y procuráis descubrir así la verdad de los hechos. Lógicamente, ciudadanos, porque tenéis conciencia de que algunos de los que ya han testificado os han dado la impresión de haberlo hecho en falso, mientras que ninguno de los que ha sido sometido a tortura se ha demostrado jamás que no haya dicho la verdad, a causa de las torturas*”). Además, véase sobre este *topos* D. 30. 37 o Isoc. 17. 54. Sin embargo, DOVER, 1974, 285, señala que “*despite assertions in the orators that torturing slaves was an exceptionally reliable way of getting at the truth, Antiphon had pointed out in the fifth century [...] that a slave was likely to say whatever seemed likely to please his interrogators and so end his torture; it would also seem obvious that he might take the opportunity to incriminate his master in revenge for past maltreatment*”.

evidenciaria. Se trata de la tortura de un esclavo inocente en un juicio con el objetivo de verificar una información<sup>212</sup>.

Pero para que la evidencia que proporcionaba un esclavo bajo tortura fuese válida debía darse con el consentimiento de ambas partes, por lo que había que recurrir siempre a un desafío o *πρόκλησις*. El procedimiento era el siguiente. Cuando en un litigio entre dos partes una de ellas quería introducir el testimonio de un esclavo, entonces planteaba un desafío a su oponente. En él se ofrecían todos los detalles respecto a cuándo o dónde se llevaría a cabo el interrogatorio e incluso qué preguntas se harían. El testimonio del esclavo en la tortura evidenciaria consistiría tan solo en responder sí o no a las preguntas planteadas. La parte desafiada podía aceptar o no el desafío o hacerlo con modificaciones. Si las dos partes llegaban a un acuerdo, se llevaba a cabo el interrogatorio<sup>213</sup>.

Por su parte, el término *basanos* puede referirse tanto al testimonio que se obtiene mediante una tortura como al interrogatorio que se vale de la tortura para lograr su fin<sup>214</sup>, si bien parece que en este último sentido no se emplea hasta el último tercio del siglo V a.C.<sup>215</sup>. En cualquier caso, al igual que veremos sucede con el juramento, en el caso de la declaración bajo tortura no es solamente ésta la que puede cumplir la función de *pistis atechnos*; también puede cumplir esa función y dar pie a argumentos retóricos, y, de hecho, eso es lo general, la propuesta o el desafío al *basanos* o *πρόκλησις εἰς βάσανον*, donde uno de los litigantes le propone al otro hacer uso de ese recurso. Quien desafía normalmente no espera que su propuesta sea aceptada, de modo que puede usar la negación de su oponente como evidencia de que éste trata de evitar la verdad<sup>216</sup>.

Pues bien, esta declaración bajo tortura o *βάσανος* es la segunda de las tres *pisteis atechnoi* que Anaxímenes y Aristóteles tienen en común. El primero de ellos la define como la “*confesión de alguien que sabe, pero que no se hace voluntariamente*” (*Rh.Al.* 16. 1, 1432a12-13), diferenciándola así del testimonio de los testigos, que, como decíamos en el apartado anterior, no es sino “*la confesión voluntaria de alguien que sabe*” (*Rh.Al.* 15. 1, 1431b20). No se aleja mucho Aristóteles de esta definición. Para él “*las confesiones bajo torturas constituyen una cierta clase de testimonios y parecen tener algún crédito puesto que*

<sup>212</sup> Cf. GAGARIN, 1996, 2-3.

<sup>213</sup> Cf. HARRISON, 1971, 148-50, GAGARIN, 1996, 3-4.

<sup>214</sup> Cf. GRIMALDI, 1980a, 338, GAGARIN, 1996, 2. Éste último se remonta a los orígenes del término, que se aplicaba inicialmente a la piedra con la que se probaba la legitimidad del oro. De ahí pasa a referirse a cualquier prueba para determinar la autenticidad de algo o la sinceridad de alguien. En los oradores puede mantener este sentido de prueba, pero lo más habitual es que designe el medio de confirmar una información mediante un interrogatorio generalmente acompañado del acto de infligir un daño físico. El término *basanos* se refiere igualmente a la evidencia que resulta de ese interrogatorio, así como a la evidencia que resulta del simple desafío al *basanos*, incluso aunque el *basanos* no llegue a materializarse.

<sup>215</sup> Cf. THÜR, 1977, 14-5 *apud* GAGARIN, 1990, 27.

<sup>216</sup> Cf. THÜR, 1977, 233-61 *apud* GAGARIN, 1990, 27. Sobre la *πρόκλησις εἰς βάσανον*, cf. HARRISON, 1971, 148-50, GAGARIN, 1996.

*llevan implícita alguna necesidad*’ (*Rh.* 1. 15, 1376b31-32). Como se puede advertir, los dos autores consideran el *basanos* como una forma de testimonio o *martyria* y los dos, como es habitual, proporcionan una serie de consejos para lograr fortalecer o debilitar ese testimonio. Sin embargo, aunque esta posibilidad de recurrir al *basanos* existía y, de hecho, los desafíos son frecuentes en la oratoria, sucede que, según el testimonio que tenemos de este género, dichos desafíos no llegan en ningún momento a materializarse<sup>217</sup>.

En el grupo de tragedias que analizamos el pasaje más susceptible de relacionarse con esta *pistis* se halla en una de las *rheseis* que pronuncia el guardián en *Antígona* (vv. 249-77). Tras descubrir enterrado el cuerpo de Polinices, los guardianes se asustan, conscientes de la reacción negativa que tendrá Creonte, y el guardián encargado de dar la noticia al soberano subraya la disposición de todos a mantener su inocencia incluso en situaciones extremas (“*Estábamos dispuestos a levantar metales al rojo vivo con las manos, a saltar a través del fuego y a jurar por los dioses no haberlo hecho, ni conocer al que había tramado la acción ni al que la había llevado a la práctica*”, vv. 264-7). El hecho de que los guardianes se muestren dispuestos a mantener su testimonio en esas condiciones pretende ser una señal de que están diciendo la verdad y de que son inocentes. Ahora bien, la cuestión es si el ofrecimiento del guardián en este momento tiene algo que ver con el *basanos* o no.

Se ha dicho que este pasaje que citamos es una evidencia de la ordalía como procedimiento legal<sup>218</sup>. Recordemos que las ordalías son pruebas diversas mediante las cuales se pretende obtener un veredicto de la divinidad; si el acusado consigue superar esas pruebas, entonces es declarado inocente. Sin duda, existen diferencias entre el *basanos* y la ordalía, ahora bien, en los dos casos el acusado es sometido a duras pruebas físicas con el fin de averiguar si su testimonio es cierto. Los guardianes se ofrecen a pasar por estas pruebas<sup>219</sup> para garantizar la verdad del testimonio que ahora han ofrecido, a saber, que son inocentes de lo que respecta al entierro de Polinices prohibido por el edicto de Creonte. Es decir, hay

<sup>217</sup> Cf. BONNER y SMITH, 1968, 128-30, HARRISON, 1971, 147. En la oratoria, de hecho, no tenemos ni un solo ejemplo en el que el interrogatorio realmente se lleve a cabo. De las cuarenta y dos ocasiones en que se produce un desafío, sólo hay dos casos (D. 37. 40 e Isoc. 17. 15) en los que el desafío se acepta, pero en ambos al final una de las partes plantea objeciones y rechaza participar; cf. GAGARIN, 1996, 4. Este último autor aborda la controvertida cuestión de por qué, cuando la *proklesis* al *basanos* es tan frecuente en los oradores, ésta no llega en ningún caso a materializarse y llega a la conclusión de que en la época de los oradores el *basanos* evidenciario (al que se refiere en su artículo) se había convertido en una ficción legal, cuya función no era sonsacar la verdad a los esclavos, sino que estaba diseñado “*as a procedure for introducing the evidence of slaves in court by means of a rejected challenge*”. MIRHADY, 1996, también aborda la cuestión retomando la teoría de HEADLAM, 1893, quien en su día propuso que esto sucedía porque el *basanos* suponía una alternativa al juicio, de modo que sentenciaba el caso. Esta teoría, que fue rechazada, es retomada por Mirhady y defendida con una cierta modificación. Véase también la respuesta de THÜR, 1996.

<sup>218</sup> Cf. BONNER y SMITH, 1968, 147, GAGARIN, 1990, 27. Por su parte, JEBB, 1971, 59, considera este pasaje como el testimonio probablemente más antiguo de ordalías en Grecia análogas a los ‘juicios de Dios’ medievales.

<sup>219</sup> Una de las pruebas que los guardianes se ofrecen a pasar consiste en saltar a través del fuego. Este elemento, el fuego, aparece también en referencias de otros autores a la ordalía; cf. Ar. *Lys.* 133-4 (“*Incluso, si hace falta, estoy dispuesta a andar por fuego*”) y D. 54. 40 (“*pero, si, por caso, necesario fuera, juraría según los términos legales, «por su aniquilamiento y el de su linaje y casa» es más digno de crédito que el que jura sobre la cabeza de sus hijos y a través del fuego*”). Sobre ordalías fluviales y la ordalía de la balanza, cf. DETIENNE, 1983, 44-8.



un ofrecimiento por parte de los acusados a someterse a un interrogatorio a través de duras y dolorosas pruebas físicas para demostrar y garantizar la verdad de cuanto testimonian, lo que, sin lugar a dudas, se asemeja mucho a la *πρόκλησις εἰς βάσανον*. Y si no lo es en sentido estricto, desde luego aquí parece cumplir su misma función<sup>220</sup>. Eso sí, no se trataría de un *basanos* evidenciario, como los que frecuentemente encontramos en la oratoria ática, sino, más bien, de un ejemplo más cercano al *basanos* judicial, en el que el acusado recurre a este medio para garantizar su inocencia<sup>221</sup>. La aceptación de Creonte podría suponer así, en el momento en que los guardianes superasen esas pruebas, la inocencia de éstos. Pero Creonte no hace ninguna referencia al ofrecimiento de los guardianes y tampoco cree en su inocencia. Al contrario, los acusa y amenaza ferozmente<sup>222</sup>.

También en *Edipo Rey* hay un pasaje en el que se apunta igualmente al *basanos*. Edipo hace llamar al superviviente del ataque a Layo, que fue también quien recibió el encargo de deshacerse de Edipo al poco de nacer éste. El mensajero de Corinto, que está en ese momento en escena y que casualmente es quien en el pasado recibió al niño de manos de ese sirviente, lo interroga respecto a ese tema. Pero el sirviente prefiere no hablar sobre ello. Para romper su resistencia Edipo lo amenaza con el *basanos*, aunque este término no llega a pronunciarse (EDIPO: “*Tú no hablarás por tu gusto, y tendrás que hacerlo llorando*”, SERVIDOR: “*¡Por los dioses, no maltrates a un anciano como yo!*”, EDIPO: “*¿No le atará alguien las manos a la espalda cuanto antes?*”, vv. 1152-4). Ante la amenaza de la tortura física el sirviente acaba por responder a las preguntas del monarca<sup>223</sup>.

Es un pasaje interesante, sin duda, pero en él no hay ningún uso argumental del *basanos*, como sí sucedía en el ejemplo de *Antígona*. Se trata en realidad de una amenaza

<sup>220</sup> GRIFFITH, 1999, 170, considera que “*if the guards are slaves [...], this may refer to the torture (βάσανος) legally required for their testimony to be valid in Athenian courts*”. Sin embargo, lo que parece extraño es que sean los propios guardianes quienes se ofrezcan a la tortura. Por otra parte, SCABUZZO, 1999, 113, nos recuerda que “*en la actividad forense, en los estadios correspondientes al prederecho, no encontramos la ordalía en forma independiente, sino asociada a otras prácticas a las que les confiere su carácter; así por ejemplo, la tortura de los esclavos y el juramento decisorio tienen, en las primeras etapas, rasgos que permiten asimilarlos a la ordalía*”. GAGARIN, 1986, 29 n. 34, se refiere a estos versos, que en su opinión “*are a reflection on an early use of ordeal in Greek legal procedure but they may better be taken as a reflection of methods of extracting or confirming information from slaves*”. De todos modos (cf. SCABUZZO, 1999, 113), “*originalmente el βάσανος, como la ordalía y el juramento, tienen en el prederecho elementos en común, por cuanto ponen al sujeto en contacto con las potencias divinas*”.

<sup>221</sup> En el *basanos* evidenciario un individuo es torturado para obtener un testimonio de algo que afecta generalmente a otra persona, que es la acusada de la acción delictiva. En el *basanos* judicial, en cambio, es el propio acusado de la acción el que es torturado para obtener una confesión.

<sup>222</sup> Parece que en la oratoria es habitual que, si un orador rechaza un desafío al *basanos*, no haga referencia a ello y simplemente lo ignore, mientras que, en el caso contrario, esto es, en el del orador que propone el *basanos*, éste se extiende denunciando a su oponente por dicho rechazo; cf. GAGARIN, 1996, 9-10.

<sup>223</sup> LEWIS, 1989, 63, en un artículo en el que intenta dilucidar cuál fue el procedimiento legal ático que Sófocles adoptó como armazón de *Edipo Rey* para presentar la acción, considera respecto a este interrogatorio de Edipo al sirviente que es “*in due form (for ζήτησις) by the norms of fifth-century Attic law, even including the threat of torture to spur on a reluctant slave*”. Sobre este interrogatorio, véase también PAYNE, 2000, 407.

más que de un desafío al *basanos*. En definitiva, el *basanos* evidenciario parece que no es estrictamente utilizado por Sófocles en ningún momento<sup>224</sup>.

### 1.2.1. Índice de pasajes

Áyax		Traquinias		Antígona		Edipo Rey	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
				264-7	Guardián	*1152-4	Edipo

### 1.3. JURAMENTO (ὄρκος)<sup>225</sup>

El juramento (ὄρκος) es la última de las tres *pisteis* que tanto Anaxímenes (*Rh.Al.* 7. 2-3, 1428a23-24) como Aristóteles (*Rh.* 1. 15, 1375a24-25) consideran no artísticas. En origen el juramento es religioso y su objetivo era dar credibilidad a un testimonio poniendo a los dioses como testigos<sup>226</sup>. El juramento tenía inicialmente tanto valor que servía para dirimir el caso sin más. De hecho, cuando surgió la administración de justicia, todo el proceso consistía en el juramento exculpativo del acusado<sup>227</sup>. En una sociedad primitiva y mientras los hombres tuviesen temor de los dioses, un juramento en nombre de éstos habría sido suficiente para garantizar la veracidad de lo dicho. Sin embargo, el perjurio aparecería y

<sup>224</sup> SCABUZZO, 2003, reúne los casos de *basanos* que se pueden discernir en la escena griega, tanto en la tragedia como en la comedia. Además de los dos ejemplos sofocleos señalados, Scabuzzo añade un tercero en el *Ión* de Eurípides y sendos ejemplos de *Acarnienses* y *Ranas* de Aristófanes. A partir de la comparación concluye que “en la tragedia, su aparición [la del *basanos*] queda sujeta a las condiciones reales que se daban en las cortes atenienses; no hay testimonios de que allí se haya aplicado nunca el *basanos* evidenciario, y de la misma forma sucede en la comedia. La comedia aristofanesca, en cambio, pone en escena un caso de *basanos* evidenciario hecho efectivo [el de *Ranas*]. Además, focaliza los elementos ordálicos que le son conaturales al *basanos*, y que lo entroncan con viejas prácticas anteriores al derecho” (*ibid.*, 205).

<sup>225</sup> Para un estudio general sobre el juramento, cf. BONNER y SMITH, 1968, 145-91, HARRISON, 1971, 150-3, SOUBIE, 1973, 244-53, MIRHADY, 1991b, 78-83. Sobre el juramento en casos de homicidio, cf. MACDOWELL, 1999, 90-100.

<sup>226</sup> “We can choose to involve the gods in our actions by swearing an oath. The oath makes them witnesses of the action; this interpretation, given by D. 48. 11, is illustrated by the term *histores*, which means ‘witnesses’ in several Greek dialects and is applied also to the gods listed at the end of a declaration headed ‘oath’”; cf. DOVER, 1974, 248. Se acepta como norma el hecho de que no se jura por una divinidad que no tenga santuario en la ciudad; cf. SOUBIE, 1973, 245.

<sup>227</sup> Cf. SCABUZZO, 1999, 113-4. Encontramos un ejemplo de ello en *Il.* 23. 579-85. GOEBEL, 1983, 51-62, analiza el juramento en Antifonte y en *Euménides* de Esquilo. Esta tragedia, representada en 458 a.C., es el ejemplo más temprano que tenemos de una trasposición al drama de la retórica forense y busca precisamente representar la evolución del procedimiento judicial. La etapa más temprana de esa evolución es el primario desafío al juramento de las Furias. En esta etapa el juramento sentencia el caso. Después, sin embargo, se produce una evolución que va limitando cada vez más el efecto decisorio de éste. En Antifonte, en cambio, el juramento no tiene una función de evidencia en absoluto. Las referencias al mismo se utilizan en este autor como instrumento para atacar la *bona fides* del oponente. En relación con esto, SCABUZZO, 2001b, 134-7, advierte en *Euménides* de Esquilo un predominio rotundo de las *pisteis atechnoi* sobre las *entechnoi*, mientras en las *Tetralogías* de Antifonte los elementos formales de prueba pierden relevancia y la ganan notablemente los argumentos fundados en *ta eikota*, que “revelan el deseo de exhibir cierto virtuosismo en el manejo de las nuevas técnicas argumentativas; esto trae aparejada la disminución del valor evidenciario de las pruebas *atechnoi*”.

apareció, de hecho, muy pronto. Aún así, el falso juramento no se castigaba inicialmente en Atenas, sino que su castigo se dejaba en manos de los dioses<sup>228</sup>. No obstante, finalmente apareció la *δίκη ψευδομαρτυρίων*, el procesamiento por falso testimonio, que incluiría el falso juramento y que parece indicio de la gradual desacralización de éste<sup>229</sup>. El proceso culmina con la propuesta de Platón (*Lg.* 948b-949c) de eliminar el juramento de las prácticas jurídicas, porque ha perdido el efecto que poseía en otros tiempos.

Para Anaxímenes este recurso consiste en “*una afirmación indemostrable acompañada de apelación divina*” (*Rh.Al.* 17. 1, 1432a34-35) y, como hace con el resto de *pisteis atechnoi*, este autor aconseja (*Rh.Al.* 17. 1-2, 1432a35-1432b4) cómo presentar el juramento según sea un argumento del orador o de su oponente, lo que demuestra que, a pesar de ser una prueba no artística o un argumento aportado, puede ser manipulado por quien habla tanto como las pruebas artísticas o propias, algo que también se puede apreciar, como veremos, en el uso que Sófocles hace del juramento. Aristóteles, por su parte, hace una presentación más elaborada de esta *pistis* y distingue una serie de posibilidades, a saber, los juramentos que “*se aceptan y se prestan, o bien ni una cosa ni otra, o bien una cosa sí y otra no y, en ese caso, o se aceptan pero no se prestan, o se prestan pero no se aceptan. Junto a estas <distinciones>, todavía es posible otra: si el juramento ha sido hecho por uno mismo o por el adversario*” (*Rh.* 1. 15, 1377a8-11).

Según una clasificación posterior, podemos distinguir dos tipos básicos de juramentos en función de si se refieren al futuro o al pasado<sup>230</sup>. Los juramentos que se proyectan en el futuro constituyen una promesa de que algo sucederá o no sucederá y se denominan ‘promisorios’ (*promissory oaths*). Éstos son frecuentes en la vida civil acompañando a tratados y acuerdos públicos. Promisorio era también el juramento de los magistrados que tomaban posesión de un cargo. Hacia el pasado miran los juramentos que

<sup>228</sup> El juramento solía ir acompañado de una maldición, con la que se pedía a los dioses que castigasen a quien, tras realizar un juramento, no cumplía con él. Además, existía la sensación de que, cuanto más fuerte fuese la maldición, más probable sería que quien juraba cumpliera con lo jurado. La maldición que acompaña al juramento suele proponer siempre lo mismo, esto es, la destrucción del perjuro y de su casa o, en el caso de quien cumple con lo jurado, que reciba muchos bienes; cf. BONNER y SMITH, 1968, 145 y 149. Encontramos un ejemplo en *S. Tr.* 1188-9 (HILO: “*Lo juro y pongo a Zeus como testigo*”; HERACLES: “*Y, si faltas, haz votos para que recibas pesares*”). “*The idea that we injure (adikein) the gods by perjury (D. 48. 52) departs to a similar extent from a simple equation of gods with witnesses, for in human affairs it is not the witnesses to a contract who punish its breach, but the courts. Perjury injures the gods because they have decided to treat it as wrong, and they were credited with this decision because the oath was of overwhelming importance in a culture which put much less in writing than we do*”; cf. DOVER, 1974, 249.

<sup>229</sup> BONNER y SMITH, 1968, 190, no ven una evolución en el paso hacia el castigo del perjuro, sino que relacionan los distintos tipos de juramento con la reacción ante el perjuro. Así, consideran natural que no se castigase a quien juraba en falso, cuando el juramento era evidenciario, porque, en la medida en que éste era el resultado de un desafío, la parte contraria lo había aceptado hasta sus últimas consecuencias. Respecto al juramento que ambas partes hacían antes de un juicio, tampoco parece que se emprendiera acción alguna, aunque, como es lógico, una de las partes debía de jurar siempre en falso. Los testigos que prestaban falso testimonio, en cambio, sí que podían ser acusados de *δίκη ψευδομαρτυρίων*. Y, por último, en el caso de los juramentos promisorios había formas alternativas de tratar el problema. Por ejemplo, el magistrado que incurría en una conducta censurable en el ejercicio de su cargo era juzgado no por traicionar su juramento sino por su mala praxis.

<sup>230</sup> Clasificación recogida y desarrollada por BONNER y SMITH, 1968, 146-91.

afirman o niegan que algo haya sucedido; son los juramentos ‘evidenciarios’ (*evidentiary oaths*). Éstos incluyen dos variedades, a saber, el juramento evidenciario real y el confirmatorio. El juramento evidenciario real se utilizaba para resolver las disputas; era, en definitiva, una forma de juicio en la más temprana administración de justicia<sup>231</sup>. El juramento confirmatorio, sin embargo, tiene como finalidad apoyar un testimonio y puede ser formulado por un litigante o por un testigo. En muchos casos no era prescrito por la ley pero podía ser exigido.

El juramento evidenciario en su forma original ponía fin al juicio y no admitía refutación. Sin embargo, en los ejemplos que encontramos en los oradores áticos estos juramentos sí que están sujetos prácticamente en todos los casos a refutación<sup>232</sup>. Por otra parte, la única manera en que un juramento evidenciario podía llegar a un tribunal era como resultado de un desafío y es evidente que esos desafíos raramente se aceptaban<sup>233</sup>.

Por último, se ha señalado también la existencia de un tercer tipo de juramentos que se refieren al presente y que se han denominado ‘juramentos de autenticidad’ (*Echtheitseide*). Éstos se vinculan con la institución del *Eideshelfer*, también llamado *oath-helper* o *compurgator*. Se trata de un desarrollo del juramento evidenciario y consiste en juramentos auxiliares que apoyan el juramento principal<sup>234</sup>.

Ahora bien, si volvemos de nuevo al pasaje que citábamos de Aristóteles y nos fijamos en la realidad de lo que sucedía en los tribunales atenienses de la época, tenemos que reconocer la existencia no solo del juramento en sí, sino también del desafío o *πρόκλησις*, como sucedía con el *basanos*, pues parece que esas fuentes aceptan que el juramento va precedido habitualmente de este elemento. En nuestras tragedias, sin embargo, hay pocos ejemplos de dicha *πρόκλησις* (cf. *Ant.* 264-7, 534-5). La mayoría son juramentos espontáneos o referencias a juramentos espontáneos de terceras personas. Se ha dicho<sup>235</sup> que, cuando no existe la *πρόκλησις*, el juramento no es más que un elemento retórico, en el sentido de que su objetivo es tan solo ser un instrumento más en la defensa de una postura. Posiblemente eso es lo que tenemos mayoritariamente en Sófocles.

Habitualmente los personajes trágicos formulan un juramento con la intención de dotar de mayor credibilidad y, por lo tanto, de mayor fuerza persuasiva a sus afirmaciones.

<sup>231</sup> “Trial by evidentiary oath is the result of a challenge and consists in tendering to an opponent an oath embodying his contentions, or in offering to take an oath embodying one’s own contentions. It is the same sort of attempt to get the gods to settle a question which we find in the various forms of ordeal. [...] both put the matter of punishment upon the gods. But in ordeal the false person is punished upon the spot while in the oath the gods may postpone punishment so that it falls even upon descendants of the false swearer”; cf. BONNER y SMITH, 1968, 146-7.

<sup>232</sup> Cf. BONNER y SMITH, 1968, 158.

<sup>233</sup> Isoc. 1. 23 (“Acepta un juramento impuesto por dos motivos: para librarte a ti mismo de una acusación vergonzosa o para salvar a tus amigos de grandes riesgos. Nunca jures por un dios a causa de dinero, ni aunque jures verdad; pues a unos les parecerá que juras en falso y a otros que eres avaricioso”).

<sup>234</sup> Cf. BONNER y SMITH, 1968, 174-91.

<sup>235</sup> Cf. HARRISON, 1971, 153.

Cuando se jura, el juramento se hace, aunque no necesariamente de manera expresa, en nombre de los dioses, es decir, se pone a las divinidades como testigos, y, por lo tanto, garantes, de las palabras pronunciadas. De esta manera, se entiende que los dioses les confieren legitimidad, como si de un argumento de autoridad se tratara, y el juramento se convierte en *semeion* o señal de la fiabilidad de lo dicho<sup>236</sup>. Además, se sobrentiende que el jurar en falso podría acarrear la cólera divina, al igual que podría hacerlo el no respetar o confiar en el juramento de otra persona.

No obstante, los personajes de Sófocles parecen ser conscientes, al igual que lo era la sociedad ateniense, de que es posible formular juramentos en falso –como decía anteriormente, el perjurio apareció muy pronto–, de tal manera que destacar la contradicción entre un juramento hecho y una acción o palabras contrarias a éste, son un buen modo de atacar el *ethos*, concretamente la credibilidad o ἄξιопιστία, de un personaje en un momento dado, así como también es posible apelar a un juramento pronunciado en el pasado para justificar en el presente una determinada acción, arguyendo la obligación de ser fiel a la palabra dada. Estas elaboraciones suponen ya en ocasiones la existencia de una cierta conciencia retórica.

En líneas generales, cuando un personaje sofocleo formula en el presente (o, mejor dicho, en un momento simultáneo a la acción) un juramento, busca dotar de fuerza persuasiva a sus palabras, mientras que, cuando se recuerda un juramento enunciado en algún momento del pasado (o, por así decir, en un momento anterior a la acción) generalmente por una tercera persona, lo que se busca es bien poner en duda la credibilidad que merece el personaje en cuestión, con lo que se debilitaría también el resto de sus declaraciones y no solo las afectadas por el juramento, bien justificar algún tipo de acción. Lo primero predomina en *Antígona* y *Edipo Rey*, lo segundo en *Traquinias*. Y es ésta la clasificación que vamos a seguir nosotros en nuestro análisis de los juramentos que aparecen en las tragedias tempranas de Sófocles.

### 1.3.1. El juramento presente (o simultáneo a la acción)

Hay momentos en la tragedia en los que asistimos a la formulación en presente de juramentos o conocemos juramentos que, pese a que se nos dan a conocer en pasado, son simultáneos a la acción que se narra. En esos casos el juramento es indicativo de la veracidad de lo que se afirma (también en los casos que incluimos en el apartado siguiente, sólo que en

---

<sup>236</sup> Cf. E. Med. 735-9 (“Si te unces a mí con juramentos, no podrás entregarme a ellos cuando quieran arrancarme de tu país. Pero si sólo te comprometes de palabra y sin jurar por los dioses, podrías convertirte en su amigo y ceder, sin duda, a las peticiones de sus heraldos”).

esos casos se va un paso más allá). Ejemplo de ello son los juramentos que encontramos en una *rhexis* del guardián (vv. 249-77) y en la respuesta de Creonte (vv. 280-314) en *Antígona*, y las sucintas palabras con las que Yocasta pone fin al debate entre Edipo y Creonte en *Edipo Rey*.

Creonte ha proclamado un edicto prohibiendo el enterramiento de Polinices<sup>237</sup>, y, para que así se cumpla, ha apostado a un grupo de guardianes junto al cuerpo del traidor. Aún así, y sin que éstos se dieran cuenta, alguien ha conseguido llegar junto al cadáver y realizar una serie de ritos funerarios. Uno de los guardianes es el encargado de comunicar los hechos a Creonte. En su relato destaca la disposición de todos los guardianes a jurar su inocencia en lo acontecido (“*Estábamos dispuestos [...] a jurar por los dioses [ὄρκωμοτεῖν]*”<sup>238</sup> *no haberlo hecho, ni conocer al que había tramado la acción ni al que la había llevado a la práctica*”, vv. 264-7)<sup>239</sup>. El relato está narrado en pasado. El juramento, sin embargo, es un juramento evidenciario y simultáneo a la historia que estamos conociendo. Los guardianes, y el guardián-mensajero en concreto, parecen ser conscientes de que Creonte los hará responsables de lo sucedido, como luego efectivamente sucederá (vv. 280-314). El guardián-mensajero, entonces, tiene la difícil misión de defender su inocencia y la de todos sus compañeros. Y una de las pruebas de esa inocencia es precisamente este juramento o, mejor dicho, esta *proklesis*. Ésta, junto con la propuesta de ordalía que tiene lugar en estos versos y que veíamos en el apartado anterior (véase: Parte primera: 1. 2. Declaración bajo tortura), funciona aquí como *semeion* de que la reivindicación de inocencia por parte del grupo de vigilantes es cierta. En opinión de Scabuzzo, la ordalía y el juramento, que aparecen asociados en el relato del guardián “*como modos de resolver un caso donde no hay testigos ni otro medio de prueba, remiten al espectador a antiguos estadios de la práctica legal; observamos que, en el ámbito ficcional de la obra que nos ocupa, quienes proponen apelar a estos recursos pertenecen a un estamento social con tendencia a conservar prácticas arcaicas, y en el que es más verosímil la pervivencia de tales usos*”<sup>240</sup>.

Pero, como sospechaba el guardián, Creonte va a hacer caso omiso de la propuesta y va a considerar a los guardianes responsables de la violación del edicto. Además, mientras el guardián sólo ofrecía *pisteis atechnoi* en defensa de su inocencia, Creonte va a presentar toda

<sup>237</sup> El motivo por el que se negaba a los traidores el enterramiento en suelo ático es que se creía que la presencia física de sus restos tenía un efecto negativo en el país, igual que se consideraba que los restos de un héroe lo tenían positivo, como ejemplifica *Edipo en Colono*.

<sup>238</sup> Es la única vez que Sófocles emplea este verbo (aparece dos veces en Esquilo, una en Eurípides y otra en Aristófanes). Es más solemne que ὀμνύναι, pero no esencialmente diferente; cf. KAMERBEEK, 1978, 75.

<sup>239</sup> “*El juramento que están dispuestos a hacer los guardias puede asimilarse a dos instancias legales: juramento de parte acusadora o defensora (τὸ μῆτε δράσαι), y juramento de testigo (μῆτε τῷ ξυνειδέναι)*”; cf. SCABUZZO, 1999, 114.

<sup>240</sup> Cf. SCABUZZO, 1999, 114.

una serie de *pisteis entechnoi* para acusarlos. Y finalmente los va a amenazar con un castigo ejemplar en el caso de que no sean capaces de encontrar al autor del sepelio<sup>241</sup>. Su formulación en este momento de un juramento, en este caso promisorio, tiene como finalidad conferir fuerza y rotundidad a sus palabras, de modo que suenen incluso más amenazantes a los oídos del guardián, que luego habrá de transmitírselas a sus compañeros (“*Ahora bien, si Zeus aún tiene alguna veneración por mi parte, sabed bien esto –y te hablo comprometido por un juramento [ὄρκιος]–: que, [...]*”, vv. 304-5).

En principio parece un ejemplo poco relevante, pero la formulación de este juramento en este momento tiene a mi juicio otras implicaciones. Tenemos que tener en cuenta que estamos en una escena que comienza siendo de mensajero con la intervención del guardián pero que parece terminar siendo más una escena de debate. Pues bien, como sucede en las verdaderas escenas de *agon*, en ésta también existe una cierta responsión entre ambas *rheseis* y, consecuentemente, pienso que Creonte formula su juramento en parte respondiendo a las palabras del guardián que hemos mencionado. El guardián-mensajero anuncia que todo el grupo de guardianes está **dispuesto a jurar** su inocencia. Con una cierta ironía, paródica y casi cruelmente, Creonte **jura de facto** que los guardianes serán severamente castigados si no encuentran al culpable. “ὄρκιος, en posición destacada después de pausa fuerte (v. 305), recuerda al verbo ὀρκωμοτεῖν (v. 265)<sup>242</sup> del guardián y pone de relieve la implacable determinación del monarca.

Pero el ejemplo más completo tal vez sea el que encontramos, fuera del contexto de la *rthesis* pero dentro de una escena de debate, en *Edipo Rey*, y decimos el más completo porque va seguido de su interpretación expresa, una interpretación, además, acorde con lo que venimos defendiendo. Nos encontramos en la escena de debate entre Creonte y Edipo. El monarca ha acusado a su cuñado y tío de conspiración para usurpar el trono de la ciudad (vv. 532-42). Creonte se defiende convincentemente de las acusaciones (vv. 583-615), pero no persuade a Edipo, y los dos se enzarzan en una agria disputa, que detiene Yocasta al salir de palacio. La soberana actúa como el magistrado que instruye la causa y pide que los litigantes expliquen el motivo de su disputa. Edipo vuelve a acusar a Creonte y éste reclama su inocencia con una imprecación (“*¡Que no sea feliz, sino que perezca maldito, si he realizado contra ti algo de lo que me imputas!*”, vv. 644-5)<sup>243</sup>, que hemos de entender como un

<sup>241</sup> Cf. nota 734.

<sup>242</sup> Recordemos (cf. nota 238) que ésta es la única vez que Sófocles recurre a este verbo y tal vez no sea exclusivamente debido a su solemnidad, sino también, y sobre todo, para que, al tener la misma raíz que ὄρκιος, se establezca más fácilmente la relación entre ambos pasajes.

<sup>243</sup> Dado que ὄναιο es el opuesto de ὄλοιο, la misma idea se expresa dos veces, en el primer miembro recurriendo a la negación del opuesto del segundo miembro. El resultado es una poderosa maldición contra sí mismo; cf. KAMERBEEK, 1967, 139. La maldición es parte del juramento; cf. nota 228.

juramento evidenciario, dadas las palabras con las que responden la soberana (“*Edipo, da crédito a esto, sobre todo si sientes respeto ante un juramento [ὄρκον] en nombre de los dioses [...]*”, vv. 646-7)<sup>244</sup> y el Coro (“*En respetar al que nunca antes fue necio y ahora es fuerte en virtud del juramento [ἐν ὄρκῳ]*”, vv. 652-3). Así, tanto Yocasta como el Coro piden a Edipo que crea en la inocencia de Creonte, porque éste la ha afirmado bajo juramento<sup>245</sup>. Como Scabuzzo explica, “*Edipo no cede ante el juramento de su cuñado, y dirige su acusación al Coro; éste produce, a su vez, un juramento evidenciario sobre su inocencia*<sup>246</sup>, que sí es aceptado por Edipo [...] Observemos, entonces, la existencia de dos juramentos evidenciarios ‘encadenados’; uno es aceptado por el árbitro pero no por el querellante, que sí acepta el segundo; esta diferencia parece producirse en razón de la estima diversa que el acusador guarda a los dos juradores (vv. 669-72), es decir, que depende del ἦθος que el oyente asigna al orador”<sup>247</sup>.

Edipo no tiene prueba alguna contra Creonte, así que no puede insistir en su acusación ante la oposición no solo del propio Creonte sino también de Yocasta y del Coro. No le queda otra salida que cesar en su empeño de matarlo. Eso sí, Edipo no reconoce en ningún momento estar equivocado; de hecho, insiste en su odio a Creonte y justifica su acción de liberarlo apoyándose en las súplicas del Coro (“*Ante tus palabras dignas de lástima me apiado, que no ante las de éste. Él, en donde se encuentre, será objeto de mi aborrecimiento*”, vv. 671-2).

Por supuesto, hay más juramentos simultáneos a la acción en estas tragedias pero no vamos a incidir en ellos. En cualquier caso, el objetivo de este tipo de juramentos suele ser persuadir acerca de la postura que se mantiene. Esta intención en el uso del juramento se ve a la perfección en el prólogo de *Electra*, donde Orestes instruye al pedagogo acerca de lo que decir cuando llegue al palacio de Clitemnestra y Egisto para anunciar la falsa muerte de Orestes. Y para aumentar la credibilidad de esa noticia falsa le aconseja utilizar un juramento evidenciario (“*Anuncia, reforzándolo con un juramento [ὄρκον], que ha muerto Orestes debido a un fatal accidente*”, vv. 47-8). Es obvio que el juramento se ha hecho ya susceptible de una utilización interesada y que su antiguo valor sagrado se ha perdido, aunque algo de su

<sup>244</sup> El ὄρκος θεῶν está implícito en la maldición de Creonte (vv. 644-5); cf. KAMERBEEK, 1967, 139. La fórmula, según BOLLACK, 2, 1990, 393, es homérica.

<sup>245</sup> Según LEWIS, 1989, 59 y SCABUZZO, 2001a, 88-9, en este diálogo entre Edipo y Creonte podemos tener la tentación de ver una ἀνάκρισις o los procedimientos preliminares de un juicio a Creonte. Muchos de los rasgos requeridos están, de hecho, presentes. Ninguna de las partes se retracta y con la entrada de Yocasta en escena empieza a parecer como si el caso fuese a ir a juicio. Sin embargo, en este punto Creonte, probablemente de acuerdo con el procedimiento ático, jura su inocencia. Eso enfrenta a Edipo a un dilema. Si él mismo jura en el sentido contrario, el caso deberá ir a juicio y, al no tener más que conjeturas, lo perderá. Por otra parte, si cede, permitirá que las acusaciones contra Creonte prescriban.

<sup>246</sup> El juramento del Coro se produce en los vv. 660-2. Sin embargo, el Coro ya ha jurado previamente su inocencia como posible inculpaado así como su ignorancia como testigo en los vv. 276-8; cf. SCABUZZO, 2001a, 83.

<sup>247</sup> Cf. SCABUZZO, 2001a, 88-9.



valor debe de mantener aún cuando se entiende que su uso aumentará la credibilidad de quien habla<sup>248</sup>.

### 1.3.2. El juramento pretérito (o anterior a la acción)

Bajo este epígrafe nos referimos, recordémoslo, a aquellos pasajes en los que un personaje trae a colación un juramento formulado en algún momento del pasado, generalmente por una tercera persona, con la intención de persuadir poniendo en tela de juicio la credibilidad de ésta o de justificar una acción; en definitiva, con la intención de operar fundamentalmente en el nivel del *ethos*. Esto es posible porque los personajes de Sófocles son conscientes tanto de la posibilidad de jurar en falso o perjurar cuanto de las consecuencias que ello tiene para el *ethos* de la persona y, por tanto, son conscientes del uso retórico que se puede hacer del juramento en este nivel<sup>249</sup>. Los ejemplos al respecto los encontramos en la *rhexis* con la que Teucro replica a Menelao (vv. 1093-1117) en *Áyax*; en *Traquinias*, en la primera *rhexis* de Licas (vv. 248-90), en la discusión entre éste y el mensajero en el episodio primero de la tragedia y en el diálogo final entre Heracles y su hijo Hilo; y también en la primera *rhexis* del guardián en el episodio segundo de *Antígona* (vv. 388-400).

En *Áyax* Teucro, defendiendo al héroe frente a los Atridas, le recuerda a Menelao que este héroe fue a Troya en virtud de los juramentos promisorios previamente realizados (“él no entró en campaña por causa de tu mujer<sup>250</sup>, como los que están llenos de agobio por doquier, sino por los juramentos [ὄννεχ’ ὄρκων] a los que estaba ligado. Y para nada lo hizo por tí”, vv. 1111-4). El objetivo de estas palabras es doble. Por un lado, inciden en la defensa de *Áyax* frente a la acusación de insubordinación de la que ha sido objeto previamente por parte de Menelao (vv. 1069-72). Teucro se esfuerza en su réplica en negar que Menelao tenga derecho alguno a mandar sobre el héroe. Por este motivo, Teucro niega que *Áyax* fuese a esa guerra por causa de Helena, lo que en cierto modo sí lo haría estar

<sup>248</sup> A pesar de la recomendación de Orestes, cuando el pedagogo narra más adelante la ‘muerte’ de éste, la realidad es que no emplea ningún juramento. Por eso, se ha propuesto que el término correcto no es ὄρκων sino ὄγκων. Es decir, Orestes no le recomendaría emplear un juramento, sino añadir detalles a la noticia esencial de su muerte, algo que efectivamente el pedagogo sí hace; cf. KELLS, 1973, 84. Aunque la propuesta es interesante, creemos que el simple hecho de que el pedagogo no utilice un juramento no es suficiente para suponer la existencia de un error en el texto.

<sup>249</sup> Cf. E. *Med.* 492-5 (“Se ha desvanecido la confianza en los juramentos y no puedo saber si crees que los dioses de antes ya no reinan, o si piensas que ahora hay leyes nuevas entre los hombres, porque eres consciente, qué duda cabe, de que no has respetado los juramentos que me hiciste”).

<sup>250</sup> BARKER, 2004, 11, señala un eco entre esta observación de Teucro y las palabras similares de Aquiles en *Il.* 9. 334-45, donde este héroe señala la hipocresía de luchar en Troya por la mujer de Menelao, mientras la suya, Briseida, le ha sido arrebatada por Agamenón. Teucro vuelve a suscitarse el mismo tema en su réplica a Agamenón (vv. 1311-2).

subordinado a Menelao, y afirma que Áyax fue a esa guerra tan solo por el juramento hecho, lo que, en definitiva, no supone más que una manipulación de las palabras y de los hechos para defender al héroe. Por otra parte, el segundo objetivo de estas palabras de Teucro es subrayar el carácter de Áyax, leal a sus juramentos. *Ergon* y *logos* coinciden en el caso del héroe.

En *Traquinias* Licas es el encargado de informar a Deyanira de las hazañas de Heracles duramente sus quince meses de ausencia. La misión del heraldo no carece de complejidad. El héroe ha atacado la ciudad de Éurito movido por su deseo hacia Yole, la hija del rey, quien se la había negado. No obstante, Licas desea, como muchos estudiosos han observado, presentar al héroe bajo una luz favorable, motivo por el cual decide falsear, o, cuando menos, ocultar, algunos datos, concretamente todo lo relativo a Yole (véase: Parte tercera: 1.3. *Suppressio veri*). Así, el motivo del ataque de Heracles al país de Éurito no es en su narración el deseo de capturar a Yole, sino, antes bien, el deseo de cumplir con un juramento formulado en su día. Del siguiente modo nos describe Licas los sucesos: Éurito injurió a Heracles mientras éste se alojaba en su casa en calidad de huésped. Movido por las ofensas, el héroe acabó con la vida de Ífito, hijo de Éurito, a traición, razón ésta por la que Zeus lo castigó convirtiéndolo en esclavo, en calidad de lo cual permaneció un año al servicio de Ónfale, no sin jurar que “*esclavizaría al causante de este sufrimiento, junto con su hijo y su mujer*” (vv. 256-7).

El juramento promisorio formulado en su día por Heracles es presentado por Licas como el motivo de su acción destructiva contra el país de Éurito, acción que queda así justificada, en la medida de lo posible, por el hecho de que el juramento fue, no solo una respuesta comprensible en la situación del héroe, sino que, además, estuvo motivada por los propios actos del rey (“*de tal modo se ofendió al recibir este ultraje que, haciéndose a sí mismo un juramento [ὄρκον], prometió que esclavizaría al causante de este sufrimiento, juntamente con su hijo y su mujer, y no frustró esta palabra*”, vv. 254-8). Las repercusiones de este razonamiento son básicamente dos y las dos suponen una descarga de la responsabilidad de Heracles por sus terribles acciones. En primer lugar, el alegato del heraldo consigue transferir la responsabilidad del ataque al reino de Éurito al mismo Éurito, esto es, a la víctima, lo que constituye claramente una *relatio criminis* (véase: Parte primera: 2.3.2. Transferencia de la responsabilidad a la víctima) y, además, dota de justicia a la actuación del héroe. En segundo lugar, y esto es lo más sugerente en este momento, la mención del juramento justifica que Heracles realice tal acción. Al formular un juramento, y se insinúa que estuvo justificado al hacerlo por la acción de Éurito, Heracles se comprometió a cumplir su palabra. No ataca, entonces, el reino de su ofensor por placer o incluso por

propia voluntad, sino porque su antiguo juramento lo obliga a ello. Lo que Licas busca es dulcificar en la medida de lo posible el retrato de un héroe que se nos presenta de manera terrible, un héroe que ha causado la caída de todo un país por un simple capricho.

Ahora bien, la equivalencia que se quiere establecer entre delito y castigo, esto es, entre las acciones de Éurito y el castigo que recibe por ellas, es ilusoria, ya que el castigo de Heracles afecta no solo “*al causante de este sufrimiento, junto con su hijo y su mujer*”, sino a toda la familia del soberano e incluso a toda la ciudad. Por otra parte, no los esclaviza sino que a la mayoría los mata, con lo que el juramento realizado en su día no se cumple exactamente<sup>251</sup>.

No obstante, la exposición de Licas es falsa<sup>252</sup> y el mensajero, que ha escuchado un relato bien distinto de boca de Licas en un momento previo y ante una audiencia diferente, así lo denuncia. Licas se ve obligado a rectificar, pero se niega aún a confesar la falsedad de sus anteriores declaraciones. En su lugar argumenta que lo que refirió ante la multitud congregada en la plaza de Traquis no fue sino una opinión (δόκησιν) (vv. 425-6). El mensajero, en cambio, vuelve a demostrar la falsedad de esta nueva afirmación, acudiendo en esta ocasión a un juramento evidenciario. El mensajero le recuerda al heraldo que en aquel momento él hablaba bajo juramento, por lo que es imposible que sus palabras fuesen una mera y simple opinión (“¿*Qué clase de opinión? ¿Acaso no decías, afirmándolo bajo juramento* [ἐπώμοτος λέγων]<sup>253</sup>, *que llevabas a ésta como esposa*<sup>254</sup> *para Heracles?*”, vv. 427-8).

En la *exodos* de la tragedia es Heracles quien invoca el juramento hecho por Hilo. En cuanto el héroe comprende que su fin está ya cerca, pide a su hijo que jure cumplir sus últimas voluntades (HERACLES: “*Jura* [ὄμνυ] *ahora por la cabeza de Zeus [...] cumplir lo que te diga*”; HILO: “*Lo juro* [ὄμνυμ´] *y pongo a Zeus como testigo*”, vv. 1185-8). Éstas van a incluir un punto que Heracles, así lo muestran sus palabras, sabe de antemano no será del agrado de su vástago. Nos referimos a su petición de que Hilo despose a Yole, la causa última de las desgracias de la familia. Dicha petición se encuentra precedida de una apelación al anterior juramento promisorio (“*Cuando yo muera, si tú quieres obrar*

<sup>251</sup> Cf. HEIDEN, 1988, 15 y 1989, 55-6.

<sup>252</sup> En realidad, el relato de Licas no es exactamente falso. Los datos que aporta son reales pero ocultan el motivo de las acciones del héroe, Yole. Licas no empieza a mentir realmente hasta más adelante, cuando Deyanira le pregunta directamente por Yole y él afirma no saber nada sobre la joven. Sobre el relato de Licas (vv. 248-90), cf. DAVIES, 1984, HALLERAN, 1986, HEIDEN, 1988, HEIDEN, 1989, 53-64, WINNINGTON-INGRAM, 1980, 332-3.

<sup>253</sup> “*The impression conveyed by the phrase ἐπώμοτος λέγων is of a more formal oath than it is possible to visualise in this case*”; cf. KAMERBEEK, 1970, 108. Sobre el significado del término ἐπώμοτος, cf. nota 198.

<sup>254</sup> Δάμαρ es el término que se usa para la esposa legítima (cf. v. 406), de modo que hay aquí un uso cuando menos extraño del término al aplicárselo a Yole. Sobre posibles explicaciones, cf. KAMERBEEK, 1970, 108-9, EASTERLING, 1999a, 126.

*piadosamente*<sup>255</sup> y recordar los juramentos [ὄρκίων] paternos, *tómala por esposa*<sup>256</sup>”, vv. 1222-4). Sabiendo que los juramentos deben ser cumplidos, e Hilo le ha hecho uno a su padre, Heracles le recuerda a su hijo su obligación insinuándole que el no cumplirlo sería una falta de piedad y supondría un severo perjuicio para su *ethos*.

Heracles es caracterizado a lo largo de *Traquinias* como un héroe terrible y cruel, a pesar de ser también un héroe civilizador. El modo en que hace que Hilo quede obligado por juramento a cumplir con la voluntad de su padre ayuda a crear esa imagen de ser egoísta y egocéntrico. Sobre todo, si comparamos esta escena con dos escenas de tragedias posteriores (de *Filoctetes* y *Edipo en Colono*), semejantes a ésta y, a la vez, muy diferentes. La primera de ellas es la escena entre Filoctetes y Neoptólemo en el episodio segundo de la tragedia homónima. Filoctetes sufre un repentino ataque de dolor y pide a Neoptólemo que permanezca a su lado, pero se niega a exigirle un juramento (“*Ni siquiera creo conveniente obligarte por juramento* [ἔνορκόν], *hijo*”, v. 811). En el episodio primero de *Edipo en Colono* Teseo promete a Edipo que respetará sus deseos y lo pretegerá. Edipo, al igual que hacía Filoctetes, renuncia a pedirle un juramento (“*Yo no te voy a obligar a la fidelidad bajo juramento* [ὕφ’ ὄρκου], *como si fueras un malvado*”, v. 650). En este caso Edipo explicita el matiz de que exigir un juramento implica dudar del buen *ethos* de alguien. Así, a la luz de estos pasajes, Heracles queda dañado en su imagen por exigiárselo a su hijo. Sin embargo, si el que exige el juramento a un ser querido y cercano queda negativamente retratado, el que lo formula a instancias de éste y lo cumple se ve fortalecido (cf. por ejemplo, *OC* 1636-7: “*Y él, noble como es, sin lamentaciones, accedió bajo juramento* [ὄρκιος] *a cumplir tales cosas para el extranjero*”).

El último pasaje de época temprana que voy a incluir en este apartado pertenece a la *rhexis* que pronuncia el guardián-mensajero (vv. 388-400) al presentarse por segunda vez ante Creonte, en el episodio segundo de *Antígona*. El episodio anterior terminó con la salida de escena de este guardián, quien, tras oír las serias amenazas de Creonte, anunciaba que nunca volvería (vv. 327-9). Pues bien, pasado el *stasimon*, aquí está de nuevo, y lo primero

<sup>255</sup> Se refiere tanto a respetar el juramento formulado cuanto a sus deberes filiales; cf. KAMERBEEK, 1970, 246, EASTERLING, 1999a, 225.

<sup>256</sup> Sobre la posibilidad de que Heracles no exija a su hijo el matrimonio con Yole sino el concubinato, cf. MCKINNON, 1971. Sobre el significado de la petición del héroe existen diferentes interpretaciones. Una de ellas es que, gracias a la petición, el público habría visto a Heracles actuando como *kyrios* al disponer un matrimonio para asegurar la supervivencia del *oikos*, un *oikos* que reemplazaría al destruido; cf. REHM, 1994a, 81, SEGAL, 1975, 50. También se ha dicho (MCKINNON, 1971, 41) que la petición de Heracles obedece a la mentalidad del guerrero heroico típico, que ve la preservación de su propiedad como un componente integral y necesario de su *status* honorable y que considera a su hijo como una extensión de sí mismo. WOHL, 1998, 4, considera que Yole, ganada en la última expedición militar de Heracles, es el símbolo de su valor heroico y, además, recuerda su legendaria virilidad. Pero, sobre todo, esta autora estudia el intercambio de la mujer entre hombres como institución que define identidades sociales y, en este contexto, Yole como objeto del intercambio define a Heracles e Hilo como sujetos.

que hace, consciente de la contradicción en la que ha incurrido, es justificarse. Comienza para ello con una afirmación general sobre la imposibilidad de negar con juramento (“*Señor, nada existe para los mortales que pueda ser negado con juramento. Pues la reflexión posterior desmiente los propósitos*”, vv. 388-9) y pasa luego a su caso concreto (“*Yo estaba completamente creído de que difícilmente me llegaría aquí, después de las amenazas de las que antes fui objeto*”, “*He venido, aunque había jurado que no lo haría*”<sup>257</sup>, vv. 389-91, 394). El objetivo del guardián es defender su *ethos* y justificar su actuación contraria a sus propósitos.

También en las tragedias tardías encontramos apelaciones de este tipo a juramentos previamente formulados. Por ejemplo, cuando Filoctetes se lamenta de que Neoptólemo pretende llevarlo a Troya después de jurarle que lo llevaría a casa (“*Después de jurarme [ὀμόσας] que me conduciría a casa, me lleva a Troya*”, v. 941). Igualmente en *Edipo en Colono* el antiguo monarca de Tebas recuerda repetidamente a sus protectores la promesa hecha para exigir que la cumplan (“*tal como me acogiste suplicante bajo promesa [ἐχέγγυον], protégeme y guárdame*”, vv. 284-5).

### 1.3.3. Índice de pasajes

<i>Áyax</i>		<i>Traquinias</i>		<i>Antígona</i>		<i>Edipo Rey</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
1111-4	Teucro	254-8	Licas	264-7	Guardián	*644-7	Creonte y Yocasta
		*427-8	Mensajero	304-5	Creonte	*652-3	Coro
		*1185-8	Hilo y Heracles	388-94	Guardián	*660-2	Coro
		1222-4	Heracles				

<i>Electra</i>		<i>Filoctetes</i>		<i>Edipo en Colono</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
47-8	Orestes	*811	Filoctetes	284-5	Edipo
		941	Filoctetes	*650	Edipo
				1636-7	Mensajero

<sup>257</sup> En este caso el juramento es promisorio.

#### 1.4. LEYES (νόμοι)

Como dije al comienzo de este capítulo dedicado a las *pisteis atechnoi*, Aristóteles añade las leyes (νόμοι)<sup>258</sup> a este grupo como una aportación personal –a diferencia de Anaxímenes, que no las considera tal<sup>259</sup>, aunque es cierto que también dedica una parte de su retórica a tratar el tema (*RhAl.* 36. 20-28, 1443a10-1443b14)<sup>260</sup>– y, además, las coloca en el primer lugar de su lista, todo lo cual probablemente venga explicado por el hecho de que para el estagirita “la ley (ὁ νόμος) es la proposición de base en los discursos forenses” (*Rh.* 3. 17, 1418a26). Aristóteles divide la ley en particular y común, siendo la primera una ley escrita y la segunda una ley no escrita<sup>261</sup> (“La ley se divide en particular y común. Llamo particular a la ley escrita por la que se gobierna cada ciudad; y común a las leyes no escritas sobre las que puede haber un acuerdo unánime en todos <los pueblos>”, *Rh.* 1. 10, 1368b7-9). Sin embargo, el propio Aristóteles reelabora más adelante su división (“llamo ley, de una parte, a la que es particular y, de otra, a la que es común. <Ley> particular es la que ha sido definida por cada pueblo en relación consigo mismo, y ésta es unas veces no escrita y otras veces escrita. Común, en cambio, es la <ley> conforme a la naturaleza”, *Rh.* 1. 13, 1373b4-6)<sup>262</sup>. Como hace con el resto de las *pisteis atechnoi* Aristóteles considera dos supuestos, a saber, que las leyes sean útiles al orador y que no lo sean. En este último caso el filósofo dice que “es evidente que, si la ley escrita [ὁ γεγραμμένος] es contraria al caso, se debe recurrir a la ley común [τῷ κοινῷ] y a <argumentos de> mayor equidad y justicia” (*Rh.* 1. 15, 1375a27-29), y el ejemplo que aporta para ilustrar el caso es precisamente un ejemplo tomado de *Antígona*, al que en seguida haremos referencia.

Aristóteles en ningún momento clarifica qué entiende por ley común o no escrita, puesto que la distinción entre los dos tipos de leyes no tiene más relevancia en su *Retórica*. Sin embargo, lo ejemplifica con un pasaje de *Antígona* y así parece identificar la ley común con reglas de conducta ampliamente asumidas y sancionadas por la tradición. El objetivo tanto de Aristóteles como de Anaxímenes cuando se refieren a *nomos* consiste, como con el resto del *pisteis atechnoi*, en mostrar cómo se socava la validez de las leyes que favorecen al oponente y cómo se acentúa la validez de las que favorecen al orador. Sin embargo, cuando

<sup>258</sup> Sobre las leyes como evidencia judicial, cf. HARRISON, 1971, 134-5. Sobre la aportación en los discursos de los oradores de documentación escrita, que comprende también los textos legislativos, cf. SOUBIE, 1973, 210-26.

<sup>259</sup> Anaxímenes define la ley en la carta que antecede al manual propiamente dicho como “una palabra que se define por el común acuerdo de la ciudad, y que revela cómo hay que hacer cada cosa” (*RhAl.* 1420a25-27; cf. *RhAl.* 2. 13, 1424a10-12, 1. 8, 1422a2-4). Esta definición de la ley, según señala CHIRON, 2002, 3 n. 9, se encuentra casi literalmente reproducida en Ateneo 11. 508a, quien se la atribuye a Aristóteles.

<sup>260</sup> CAREY, 1996a, 33, apunta a que la similitud entre los consejos que Aristóteles y Anaxímenes –estos últimos menos sistemáticos y más superficiales– ofrecen sobre el uso de *nomos* en sus respectivos manuales sugiere o influencia directa entre ambos o una fuente común.

<sup>261</sup> Sobre la ley universal y no escrita, cf. GRIMALDI, 1980a, 227.

<sup>262</sup> Sobre la ley como *pistis* retórica en Aristóteles, cf. GRIMALDI, 1980a, 286-8, COPE, 1877, 245-6, MIRHADY, 1990, 393-405, MARTÍN VELASCO, 2005.

intentamos ejemplificar las observaciones fundamentalmente de Aristóteles con la oratoria griega contemporánea, nos topamos con un problema. Y es que en la práctica real *nomos*, como principio, implicaba un enorme respeto, ya se aplicase a leyes escritas o no escritas<sup>263</sup>. Así pues, cualquier ataque a una ley supone inmediatamente un importante perjuicio en el área del *ethos*. Por lo tanto, el valor de lo que Aristóteles y Anaxímenes dicen sobre la ley no está tanto en la aplicabilidad de sus consejos cuanto en la visión que ofrecen sobre la ambigüedad en la actitud ateniense hacia ésta<sup>264</sup>.

Si rastreamos el uso del término νόμος a lo largo de toda la producción sofoclea, lo primero que llama nuestra atención es el extraordinario protagonismo que el término cobra en *Antígona*. En mucha menor medida, νόμος tiene también una cierta relevancia en *Áyax* y, dentro de la producción tardía del autor, en *Edipo en Colono*. Éstas son las tres tragedias sofocleas en las que la cuestión de la legalidad se suscita más y fundamentalmente esto ocurre en contextos de retórica forense.

En *Áyax* el tema adquiere protagonismo dentro del conjunto agonal de la segunda parte de la tragedia. Menelao acusa a Áyax, entre otras cosas, de desobediencia y hace ver lo pernicioso que sería en el nivel cívico el que su comportamiento quedase sin castigo, ya que esto implicaría el incumplimiento de las leyes, en las que se basa el orden y consecuentemente el bienestar público (“*Nunca quiso escuchar mis palabras cuando vivía. Y en verdad que es propio de un malvado el que, como hombre del pueblo, no tenga en nada el obedecer a los que están al frente. En efecto, en una ciudad donde no reinase el temor, nunca se llevarían las leyes [νόμοι] a buen cumplimiento*”, vv. 1069-74). Por supuesto, Teucro responde en defensa de Áyax. Lo que ocurre es que él no apela a νόμος sino a θεσμός. La diferencia está en que las primeras son usos o costumbres a las que se adjudica un origen divino y que pasan a considerarse leyes de validez general, en tanto que el *thesmos* parece ser una ley humana, esto es, una decreto o decisión que parte de una persona<sup>265</sup>. Pero, a pesar de que existe una diferencia entre ambos términos, el tipo de argumentación es esencialmente el mismo.

<sup>263</sup> Según MARTÍN VELASCO, 2005, 368, la ley se consideró siempre más importante que el resto de *pisteis atechnoi*. Para defender esta afirmación se basa en dos hechos: 1) que el castigo establecido para el orador que introducía en su discurso una ley inexistente era la pena de muerte y 2) que los jueces se comprometían en juramento a dictar una sentencia de acuerdo con la ley.

<sup>264</sup> Cf. CAREY, 1996a, 36-43, quien, además, propone una explicación para la desviación entre la teoría y la práctica real. Por otra parte (cf. CAREY, *ibid.*, 41-2, MARTÍN VELASCO, 2005, 380), las leyes se consideran como un medio último para resolver una disputa. Por eso, citar las leyes y hacerlo con detalle es algo mal visto en los tribunales de justicia atenienses. Los oradores tienden así a disimular el conocimiento de las leyes o a justificarlo cuando éste es patente.

<sup>265</sup> Véase LSJ, s.v. Cf. CHANTRAINE, 1968, s.v., quien ofrece la siguiente interpretación de *thesmos*: “*le sens usuel est ‘règle, ordre’, surtout lorsqu’il s’agit de lois humaines fondamentales*”. Efectivamente, como explica ALLEN, 2005, 389-90, la distinción entre leyes escritas por una única y determinada persona y leyes escritas por una comunidad o basadas en el consentimiento de ésta es crucial en el desarrollo de la ley en Grecia. Y la tragedia explora estas distinciones valorando la idea de que la legalidad surge de la opinión colectiva y no de la individual. Sobre el modo en que se va formando un vocabulario griego específicamente jurídico, cf. LUCAS DE DIOS, 1986.

Teucro le recuerda al Atrida que nunca se formuló una ley (θεσμός) que lo legitimase a él como superior de todos los demás (“*Has llegado como rey de Esparta, no como soberano nuestro. Nunca ha sido establecida una norma de autoridad [θεσμός], según la cual dispusieras tú sobre él más que él sobre ti. Has navegado hasta aquí en calidad de lugarteniente de los demás, no de general de todos como para mandar alguna vez sobre Áyax*”, vv. 1102-6). No existiendo dicha ley no hay motivo para que Áyax obedeciese y, por lo tanto, el no haberlo hecho no es nada que pueda perjudicar al héroe.

En este punto Sófocles niega la mayor. Pero no solo niega la acusación de insubordinación sino que también niega con su argumentación las implicaciones que la formulación concreta de esa acusación tenía para el *ethos* de Áyax. Y es que, al formular la acusación de desobediencia, Menelao empleaba un entimema cuya conclusión daba a entender la posesión de un *ethos* ‘malvado’ por parte de Áyax.

La siguiente *rhexis* de este conjunto agonal le corresponde a Agamenón y de nuevo este personaje incide en la idea previamente expuesta por Menelao, aunque en este caso la acusación no solo afecta a Áyax sino también a Teucro. La actitud de éstos, que no aceptan la decisión tomada por los jueces respecto a las armas de Aquiles, obstruiría el establecimiento de leyes (“*Como resultado de esta conducta, sin embargo, nunca se podría llegar a establecer ninguna ley [νόμου]*”, vv. 1246-7). De nuevo se subraya la importancia de las leyes para el bienestar público y se ataca al oponente por su falta de civismo. Teucro no responde en esta ocasión, pero, en su lugar, Sófocles hace que sea Odiseo quien replique a esta cuestión en concreto. Y así, este personaje le recuerda a Agamenón que al prohibir el entierro del héroe él atenta contra las leyes divinas (“*en justicia no podría ser deshonrado por ti, pues no destruirías a éste sino las leyes [νόμους] de los dioses*”, vv. 1342-4)<sup>266</sup>. En todo momento los Atridas han subrayado en su ataque a los hermanos telamonios la importancia de las leyes en el nivel público; al final, sin embargo, Odiseo les recuerda que también los dioses tienen leyes y que ellos las están transgrediendo.

Esta diferencia entre leyes públicas o humanas y leyes divinas se intensifica en *Antígona*, y además respecto al mismo tema, el derecho de los muertos a ser enterrados a pesar de las acciones que cometieron mientras vivían. En *Áyax* vemos que Sófocles distingue ya entre los dos tipos de leyes; en *Antígona* no solo existe esa distinción sino que hay una clara oposición entre ellas. El edicto de Creonte se presenta como un νόμος en la ciudad (“*Con estas normas [νόμοισι] pretendo yo engrandecer la ciudad*”, v. 191) y el propio

<sup>266</sup> Agamenón, que apelaba a *nomos* para defender su postura, es finalmente refutado a través de una apelación al mismo elemento, aunque existe una diferencia de matiz importante, ya que Agamenón se refería a las leyes de los hombres y Odiseo lo hace a las de los dioses. Se trata de un ejemplo de ese modo de argumentar consistente en volver las palabras de un orador en su contra.



Corifeo reconoce el derecho de Creonte a emitir ese tipo de leyes (“*A ti te es posible valerte de todo tipo de leyes [νόμῳ], tanto respecto a los muertos como a cuantos estamos vivos*”, vv. 213-4), independientemente de que a los miembros del Coro no les guste demasiado. Así pues, es una ley que cuenta con toda la legitimidad y que, por lo tanto, los ciudadanos deben obedecer. El conflicto surge cuando Antígona decide no hacerlo y se defiende apelando a otra ley, como, decíamos, aconseja el propio Aristóteles (*Rh.* 1. 15, 1375a27-29). Aristóteles mismo ilustra su consejo con las palabras que esta joven heroína pronuncia al comienzo de su *rhexis* (vv. 450-70), en la escena de *agon* que la enfrenta a Creonte. La joven ha sido atrapada cuando trataba de realizar por segunda vez los ritos funerarios pertinentes sobre la tumba de su hermano Polinices<sup>267</sup>. Ante el soberano reconoce su culpabilidad y se defiende ensalzando las leyes divinas sobre las humanas (“*No fue Zeus el que los ha mandado publicar, ni la Justicia que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes [νόμους] para los hombres. No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes [νόμια]*”<sup>268</sup> no escritas e inquebrantables de los dioses. *Éstas no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron. No iba yo a obtener castigo por ellas de parte de los dioses por miedo a la intención de hombre alguno*”, vv. 450-60)<sup>269</sup>, con lo que responde y se opone a Creonte, que defiende la obligación que los ciudadanos tienen de obedecer su edicto por ser una ley pública. Antígona parece basar su postura y, por lo tanto, toda su argumentación, en una premisa similar a la que en fecha posterior recoge Aristóteles, a saber, “*que es propio del hombre excelente aplicar y hacer*

<sup>267</sup> El hecho de que encontremos en *Antígona* un doble enterramiento de Polinices ha dado lugar a muchos interrogantes y a todo tipo de especulaciones. El doble enterramiento es útil desde el punto de vista dramático porque le permite a Sófocles mostrar un amplio abanico de reacciones entre los personajes. Así, el primer enterramiento sirve para mostrar la reacción de Creonte cuando se le comunica la violación de su edicto y el segundo muestra la reacción de Antígona cuando es finalmente atrapada. Ahora bien, la cuestión es si dentro del armazón de la tragedia resulta explicable que Antígona acuda dos veces junto al cuerpo de Polinices para cumplir con los ritos fúnebres. Algunos autores creen que no es lógico que Antígona repita su acción y defiendan una autoría distinta para el primer enterramiento, ya sea la autoría de los dioses (cf. MINADEO, 1994, 35-9, TYRRELL y BENNETT, 1998, 68-9) o la de Ismene (cf. ROUSE, 1911). Otros autores, en cambio, consideran que es realmente Antígona quien realizaba el primer enterramiento y quien acude por segunda vez junto al cadáver de Polinices para completar los ritos; cf. WHITEHORNE, 1983, CALDER III, 1968, 395-7, ERRANDONEA, 1958, 86-94. Sobre bibliografía al respecto, cf. HESTER, 1971, 27-9, TYRRELL y BENNETT, 1998, 22 n. 54.

<sup>268</sup> La palabra *nomina* “*destaca métricamente en este pasaje por contener tres breves, de la misma manera que en el anterior parlamento de Creonte era ‘poleos’ (v. 162) la que ‘quebraba’, con la resolución de la larga, el ritmo yámbico del trímetro, porque, en definitiva, son estas dos palabras las que simbolizan el conflicto, dramatizado en la pieza, entre las ‘leyes de la ciudad’ de Creonte y ‘las leyes no escritas’ de Antígona*”; cf. HERNÁNDEZ MUÑOZ, 1994, 55.

<sup>269</sup> “*There was a speculative belief [...] that the unwritten laws of mankind, together with elements common to many written codes, were explicitly prescribed by gods at some time in the remote past. In one direction, it was a short step from such a notion to the ascription of particular long-standing laws and institutions of individual states to divine prescription [...]*”; cf. DOVER, 1974, 255-6. En su estudio sobre las tempranas leyes griegas GAGARIN, 1986, 122 y n. 3, explica que los procedimientos formales para resolver disputas estaban bien establecidos en Grecia hacia la mitad del s. VIII a.C. Un siglo más tarde, hacia mediados del s. VII a.C., las ciudades griegas empezaron a escribir leyes. Sin embargo, la idea de ley no escrita no aparece en Grecia hasta el s. V a.C. (la de Antígona es la primera referencia) y probablemente es imposible sin el conocimiento de la escritura. Sobre las leyes no escritas, cf. EHRENBERG, 1954, 22-50 y 167-72, GUTHRIE, 1994, 122-35. Sobre las leyes no escritas en *Antígona* concretamente, cf. EHRENBERG, *ibid.*, 28-33, ALLEN, 2005, 390-2.

*guardar las leyes no escritas (τοῖς ἀγράφους) más bien que las escritas (τοῖς γεγραμμένοις)*” (*Rh.* 1. 15, 1375b7-8).

Creonte, no obstante, insiste en que Antígona ha violado las leyes, en concreto el edicto promulgado por él mismo, y debe ser castigada por ello (“*Ésta conocía perfectamente que entonces estaba obrando con insolencia, al transgredir las leyes [νόμους] establecidas*”, vv. 480-1; “*quien, habiendo transgredido las leyes [νόμους], las rechaza o piensa dar órdenes a los que tienen el poder, no es posible que alcance mi aprobación*”, vv. 663-5). Las posturas en ambos sentidos se mantienen hasta que, después de la escena entre Tiresias y Creonte, en la que el adivino vaticina al monarca desastres inminentes, éste habla con el Corifeo y decide ceder, reconociendo que “*temo que lo mejor sea cumplir las leyes [νόμους] establecidas por los dioses mientras dure la vida*” (vv. 1113-4). Ésta es la última vez que el término νόμος, repetido reiteradamente en *Antígona*, se pronuncia en la tragedia. El conflicto se ha resuelto. Creonte ha reconocido la superioridad de las leyes de los dioses. Ya no tiene sentido continuar con el tema. La cuestión es ¿implica esto que la tragedia le da la razón a Antígona? Probablemente no del todo.

En este pasaje de *Antígona* que Aristóteles retoma al hablar de las leyes, encontramos que leyes escritas y no escritas son dos fuentes de autoridad alternativas. Pero ésta no es exactamente la visión común. En general los pensadores griegos presentan ambos tipos de ley como complementarias. Se considera que ambas gobiernan diferentes áreas de conducta y que las no escritas cubren los vacíos de las escritas. Es difícil entonces percibir cómo este consenso general sobre la compatibilidad y complementariedad de leyes escritas y no escritas podría mantenerse si los diferentes tipos de *nomos* se percibían como opuestos<sup>270</sup>. Esto nos hace pensar que las palabras de Antígona no serían del todo bien aceptadas por la audiencia, aunque lo que reclama en último término, el enterramiento de un ser humano, concuerda plenamente con el sentir popular<sup>271</sup>.

En época tardía, hay otra tragedia, *Edipo en Colono*, en la que de nuevo se recurre a las leyes en el contexto de un enfrentamiento. Sin embargo, si los casos de *Áyax* y *Antígona* eran similares, aquí la apelación a νόμος es muy diferente. En esta tragedia Edipo apela a la ley para defenderse. Aunque en *Edipo Rey* la atención se centra en el proceso de descubrimiento de la verdad y no parece haber un juicio acerca de la culpabilidad o

<sup>270</sup> Cf. CAREY, 1996a, 40.

<sup>271</sup> La ley escrita es tratada en los discursos judiciales de un modo positivo, como referente de justicia. Una actitud distinta a la de exaltar y defender esas leyes perjudicaría el *ethos* del orador y el oponente encontraría en seguida un punto vulnerable por donde atacar; cf. MARTÍN VELASCO, 2005, 378. Si esto es así en la oratoria, es difícil pensar que el público de la tragedia, el mismo que participaba en los tribunales de justicia, entendiese la actuación de Antígona. Es cierto que su defensa de Polinices podría contar con la simpatía de la audiencia, pero probablemente su ataque a las leyes de Creonte no tanto.

inocencia del monarca en el asesinato de su padre y el incesto con su madre, en *Edipo en Colono*, sin embargo, esta cuestión sí que se suscita<sup>272</sup>. En repetidas ocasiones Edipo se defiende aduciendo que cometió ambas acciones sin conocimiento, y la primera, además, en defensa propia. La conclusión es que está “*libre ante la ley [νόμος]*” (v. 548).

Ahora bien, νόμος, la ley, utilizada como *pistis* en un contexto de enfrentamiento aparece en el *agon* entre Teseo, Creonte y Edipo (vv. 886-1043), concretamente en las *rheseis* de los dos primeros (vv. 897-936 y 939-59). Teseo acusa a Creonte de despreciar las leyes de ese territorio, que, además, destaca por su respeto a la legalidad (“*entrando en una ciudad que observa la justicia y que nada realiza que esté fuera de la ley [νόμου]* y *despreciando las leyes vigentes en esta tierra, irrumpes así en ella*”, vv. 913-5) y opone el comportamiento que él tendría en esa situación con el que Creonte ha tenido (“*[yo] sabría qué normas debe observar un extranjero entre los ciudadanos*”, vv. 927-8). Al tiempo que defiende su país, ataca a Creonte, y el efecto se deja sentir principalmente en el nivel del *ethos*.

Cuando Creonte recibe su turno de respuesta, utiliza las palabras de Teseo en contra de éste. Él no menciona la ley pero sí al tribunal del Areópago, un órgano de justicia esencial en Atenas. Él, dice, no actuó como lo hizo por desprecio a las leyes del Ática, sino precisamente por todo lo contrario (“*Sabía que no recibirían a un hombre parricida, además de impuro, para quien las bodas se revelaron impías por la relación con sus hijos. En efecto, yo sabía que teníais en este país el prudente tribunal del Areópago que no permite que tales vagabundos se instalen cerca de esta ciudad*”, vv. 944-9). Teseo ensalzaba la defensa de las leyes por parte del Ática; Creonte llama tácitamente la atención precisamente sobre este punto señalando la paradoja de que quien defiende las leyes acoja a alguien que ha actuado en contra de éstas. La cuestión es que, como ya hemos dicho, Edipo se ha defendido previamente mostrando su inocencia y sólo por eso el argumento de Creonte flaquea. Por lo demás, es excelente.

En cualquier caso, vemos que en época temprana predomina esa oposición entre ley divina y ley humana, mientras en época tardía el uso que se hace de νόμος en los enfrentamientos es distinto. En *Edipo en Colono* los personajes se refieren en todo momento

<sup>272</sup> Esto se explica por la diferencia temática que existe entre ambas tragedias. En *Edipo Rey* el monarca reconoce sus graves delitos. Sabe que sus acciones lo han convertido en un hombre ‘contaminado’ y el motivo de estas acciones o la existencia o no de intención en su realización se deja a un lado. Sin embargo, el Edipo de *Edipo en Colono*, que es igualmente consciente de sus acciones y de lo que éstas implican, reconoce la importancia de negar su intención en la comisión de las mismas. Y es que en esta obra los juicios morales adquieren gran relevancia, ya que en ella los autores de buenas y malas acciones reciben finalmente su recompensa o castigo respectivamente. Por eso, es importante que las acciones pasadas de Edipo queden justificadas. Además, no podemos olvidar que el propio Edipo después de su muerte tendrá como función conceder o negar su ayuda y, por lo tanto, su integridad moral no puede verse empañada por unas acciones no justificadas; cf. GELLIE, 1972, 220-2. Pero, además de diferenciarse por su contenido, estas dos tragedias se distinguen también por su ritmo dramático, más rápido en *Edipo Rey* y más lento en *Edipo en Colono*; al respecto, cf. GARCÍA LÓPEZ, 2005.

al νόμος que emana del poder de una ciudad, pero se hace ver que también éste está sujeto a interpretaciones diversas. En todos los casos, sin embargo, queda claro que la presencia o ausencia de una ley apoyando una determinada posición es algo a lo que echar mano al servicio de una línea argumentativa.

#### 1.4.1. Índice de pasajes

<i>Áyax</i>		<i>Traquinias</i>		<i>Antígona</i>		<i>Edipo Rey</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
1069-74	Menelao			191	Creonte		
1102-6	Teucro			*213-4	Corifeo		
1246-7	Agamenón			450-60	Antígona		
1342-4	Odiseo			480-1	Creonte		
				663-5	Creonte		
				*1113-4	Creonte		

<i>Electra</i>		<i>Filoctetes</i>		<i>Edipo en Colono</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
				*548	Edipo
				913-5	Teseo
				927-8	Teseo
				944-9	Creonte

#### 1.5. CONCLUSIÓN

Dentro de las tragedias tempranas de Sófocles hay diferencias entre unas y otras por lo que respecta a la utilización de estas pruebas. La tragedia que, con diferencia, mayor uso hace de las *pisteis atechnoi* es *Antígona*, la única, además, que cuenta con ejemplos de las cuatro *pisteis* señaladas. Le siguen *Traquinias* y *Edipo Rey*, con un número significativo de pasajes relevantes en este sentido y, por último, *Áyax* es la tragedia que, pese a ser la más temprana, menor presencia nos ofrece de *pisteis atechnoi*. Pero vayamos por partes.

Comenzamos por la primera de las cuatro *pisteis atechnoi* analizadas. Frente a la división que propone Aristóteles entre los testigos que participan del riesgo de la causa y los que permanecen fuera, nosotros hemos optado por una división más simple basada en el uso de un criterio bien cuantitativo, bien cualitativo.

En Sófocles los personajes apelan al testimonio de un tercero siempre que lo consideran oportuno; sin embargo, este tercero nunca aparece en escena para confirmar o negar esos testimonios, en unos casos porque se apela a héroes, dioses o difuntos, que están fuera de la esfera humana, y en otros casos porque no es necesario, ya que la apelación a testigos consigue su objetivo sin necesidad de que éstos testifiquen: en el caso de *Traquinias*, porque Licás es persuadido a reconocer la verdad, y en el caso de *Edipo Rey*, porque, aunque se hace llamar al testigo, cuando éste aparece la acción ha dado un vuelco y su interrogatorio va por otros derroteros. Es decir, basta con que las declaraciones que se atribuyen a un testigo o testigos sean verosímiles; a partir de ahí son los otros personajes quienes pueden aceptar el artificio, como hace Licás en *Traquinias* (vv. 472-89), u oponerse a él, como hace Creonte en *Antígona* (v. 516). Sólo hay un caso en el que queda expresamente demostrada la invalidez de la apelación al testigo como recurso de fuerza, y este caso es el que señalábamos en *Edipo Rey* (vv. 848-50), esto es, el pasaje en el que Yocasta recuerda el testimonio del único superviviente del ataque a Layo y apela a los testigos que han escuchado, igual que ella, dicho testimonio. Sólo aquí los hechos posteriores demuestran que la apelación a testigos que refrenden la declaración del orador puede ser un artificio engañoso como muchos otros. Los testigos que Yocasta presenta para confirmar las declaraciones del superviviente se supone que no van a mentir (en el caso de que hablen), pero tampoco podrán decir la verdad, porque no la conocen, al igual que no la conoce Yocasta. La apelación de la soberana a los testigos es aquí engañosa y pone de manifiesto la imperfección del conocimiento humano en general.

Como repetiremos incansablemente a lo largo de este trabajo, una de las características esenciales de *Edipo Rey* es la crítica que en esta obra se plantea al racionalismo. En este sentido son muchos los momentos en los que implícitamente Sófocles llama la atención sobre la imperfección del conocimiento humano y del proceso deductivo que le lleva a obtener conclusiones. Todo lo que el hombre cree conocer no resulta ser en muchos momentos más que mera apariencia. Y así, creo que Sófocles, en pasajes como éste, con una prueba *atechnos*, es decir, de las que supuestamente no pueden ser manipuladas, pone de relieve la dificultad de los hombres para llegar a conocer realmente la verdad. Pero, además, en este caso concreto, creo que el error de Yocasta contribuye a su caracterización. Yocasta tiende a aferrarse a aquello que le conviene creer, sin valorar las posibles objeciones. Se guía por el instinto, diríamos, y trata de dar a ese instinto una pátina de racionalidad a través de la lógica retórica, aunque las imperfecciones de ésta aplicada a esos casos concretos muestran precisamente la falta de lógica en las afirmaciones de la reina.

Pero hay algo más. Yocasta ha oído el relato del superviviente y, según parece, no duda de su autenticidad. Sin embargo, no cree las revelaciones de Tiresias, un personaje

revestido de una cierta autoridad no solo porque es el adivino inspirado por el dios sino también porque en el pasado ha prestado sus servicios a la ciudad y es el consejero del rey, y duda incluso de la veracidad de los oráculos de Apolo. “*Es decir, que, en un caso, considera que la palabra dicha tiene más valor de verdad que los mismos hechos a los que remite; y por otro se vale de su evaluación de los datos de la realidad para descalificar a adivinos y oráculos. La reina, que no alcanza dimensión heroica, encarna en este punto la mentalidad del hombre común, que sin establecer criterios de verdad coherentes, acepta con cierta simpleza las pruebas que avalan sus puntos de vista; esta postura, quizás inconscientemente, abre la vía a la manipulación sofisticada de la palabra y la verdad*”<sup>273</sup>.

Además, es interesante el juego de paradojas al que da lugar Yocasta cuando decide creer a unos y no creer a otros. Para empezar, Yocasta atribuye al testigo, como hemos visto<sup>274</sup>, la inmutabilidad de la palabra profética, algo que contrasta con el hecho de que en otros momentos opta por no creer a Tiresias, el verdadero profeta<sup>275</sup>. Por otra parte, utiliza al testigo para intentar hacer una deducción de lo que sucederá en el futuro, asumiendo así ella misma la función de profeta, en la que una y otra vez dice no creer. El uso que de los testigos hace Yocasta en esta tragedia permite ver que éstos no son un instrumento válido para el conocimiento del futuro, tan solo lo pueden ser del pasado<sup>276</sup> y, aún así, con dificultad.

Así pues, la voz profética y la secular se mezclan y se cuestionan en la tragedia. Pero la capacidad de los adivinos es finalmente reivindicada; no así la de aquellos que dudan de la adivinación privilegiando los razonamientos lógicos. Es a éstos a quienes la obra censura sutil pero sólidamente.

El ejemplo más sencillo de apelación a testigos, según un criterio cuantitativo, es el del mensajero en *Traquinias*. Pero la sencillez se complica cuando el argumento lo retoma Deyanira, quien hace ver las consecuencias del falso testimonio en el nivel del *ethos*, y también en *Filoctetes*, que, aunque presenta un ejemplo muy similar y también muy sencillo, cuenta con el aliciente de que es una apelación a testigos conscientemente falsa, creada únicamente con el fin de persuadir, lo que implica ya una mayor evolución.

Centrémonos en los dos ejemplos de *Traquinias*. En realidad, ambos son apelaciones idénticas a testigos indirectos ante el mismo receptor. El primero, sin embargo, fracasa y el segundo acaba exitosamente. La diferencia es que en la segunda apelación Deyanira une la

---

<sup>273</sup> Cf. SCABUZZO, 2001a, 90-1.

<sup>274</sup> Cf. nota 184.

<sup>275</sup> Sobre la figura mítica de Tiresias, el adivino por excelencia del mundo épico griego, cf. GARCÍA GUAL, 1975.

<sup>276</sup> Se ha dicho en ocasiones que el arte retórico es mucho más apropiada para el conocimiento del pasado (retórica forense) que del futuro (retórica deliberativa), de ahí que la retórica forense sea la más desarrollada y que las *pisteis* se adapten mucho mejor a temas pasados que futuros. Sin embargo, existen opiniones divergentes. Así, WILCOX, 1942, 123-6, considera que, aunque efectivamente se puede alcanzar mayor grado de certidumbre acerca de hechos pasados, se concede más valor al conocimiento del futuro. Además, las predicciones acerca del futuro, aunque sean falsas, son más difíciles de refutar que las distorsiones de hechos pasados.

*pistis atechnos* a otras *pisteis entechnoi* y subraya las repercusiones en el nivel del *ethos*. El mensajero no tenía más que esa prueba y lo único que podía hacer para enfatizar su efecto es lo que hace, recurrir a ella en el proemio y en el epílogo de su *rhexis*, demostrando la importancia de la organización de los datos dentro de un discurso. Deyanira no lo necesita porque ella cuenta con otros razonamientos más sofisticados y elaborados y también más persuasivos, derivados de *pisteis entechnoi*.

En sentido cuantitativo encontramos ejemplos de apelación a testigos que sirven tanto para ejercer una defensa como para intentar una persuasión. Sin embargo, cuando abordamos los ejemplos cualitativos, llama la atención el hecho de que todos los casos son intentos de defensa por parte del orador y los encontramos casi sin excepción en contextos de *agon* (la excepción podría ser el ejemplo de Antígona en su *rhexis* de despedida, pero este uso fue anunciado ya antes en un contexto agonal). Así, este tipo de testigos aparecen vinculados claramente a un contexto judicial.

Si dejamos a un lado, como hemos hecho, los testigos vinculados a un juramento, entonces veremos que, mientras *Áyax* y *Antígona* sólo recurren a testigos empleando el criterio cualitativo, *Traquinias* y *Edipo Rey* prefieren el criterio cuantitativo.

Según la ley ateniense, las mujeres no podían ser, por lo general, testigos competentes<sup>277</sup>. Esto probablemente explica que los testigos en las tragedias de Sófocles sean habitualmente personajes masculinos. No obstante, sí se cita expresamente a mujeres como testigos en *Electra*, en el *agon* que enfrenta a Clitemnestra y a su hija. La primera menciona como testigo a Ifigenia, su hija muerta a manos de Agamenón; la segunda, a Ártemis, una diosa. Ninguna de ellas, por supuesto, podría tomar la palabra, luego no rompen con la legalidad vigente en la época (además, se trata de un debate por homicidio). Ese ejemplo de *Electra* es muy elaborado y significativo, debido a la responsión que se establece entre Clitemnestra y Electra en el uso de este recurso y que es ya indicativo de una importante conciencia retórica y de un mayor dominio del arte retórica por parte del autor.

No obstante, si los testigos son generalmente masculinos, éstos son citados tanto por personajes masculinos como femeninos, e incluso en el caso de los femeninos hay algo interesante que destacar. Los sendos ejemplos de Deyanira y Yocasta tienen importantes similitudes, entre otras cosas porque las dos mujeres destacan, con una cierta conciencia retórica, la importancia que tiene para el *ethos*, más concretamente para la credibilidad del orador, el ser fiel a lo dicho. Y las dos lo hacen con el claro objetivo de persuadir a su

---

<sup>277</sup> Es posible que las mujeres pudieran testificar en casos privados de homicidio (cf. BONNER y SMITH, 1968, 125, HARRISON, 1971, 136-7), aunque ésta es una cuestión discutida. En realidad, en los tribunales de justicia atenienses solamente podían ejercer de testigos por lo general los hombres adultos libres. Los esclavos testificaban bajo tortura y las mujeres lo hacían de manera indirecta, esto es, afirmando su conocimiento fuera del tribunal a través de un juramento o bien en el tribunal a través de su *kyrios*. Los extranjeros parece ser que podían ser testigos en virtud probablemente de ciertos acuerdos o regulaciones establecidas entre estados; cf. THÜR, 2005, 150-2.

receptor masculino (Deyanira lo logra, Yocasta no tanto). Estas dos mujeres son las únicas que valoran las repercusiones que tendría sobre el *ethos* de una persona el dar un falso testimonio.

Tanto Anaxímenes como Aristóteles dan consejos acerca no solo del modo en que hacer creíble un testimonio, sino también del modo en que lograr lo contrario cuando ese testimonio beneficia al oponente. Pues bien, el único ejemplo de ello lo encontramos en *Traquinias*. Cuando Licas es acorralado por el mensajero, trata de privarlo de todo crédito acusándolo de locura (“*Que se vaya el hombre, oh señora, pues la charla con un loco no es propia de hombres prudentes*”, vv. 434-5)<sup>278</sup>.

El uso de los testigos en *Traquinias* merece destacarse porque es significativo dentro de la trama de la obra y apunta a un tema importante de la misma. El hecho de que Deyanira reciba primero un relato y posteriormente otro corregido permite que veamos en la mujer una serie de reacciones que de otro modo no podríamos ver. Además, toda la cuestión relativa al testimonio de Licas y a los testigos que cita el mensajero, que avalarían otra versión del testimonio del heraldo, incide en el tema de la comunicación o, mejor dicho, de la falta de comunicación en la que vive sumida Deyanira. Ésta se nos presenta desde el primer momento como una mujer sola y aislada, tanto físicamente, porque Heracles está lejos, como informativamente, porque no sabe nada de él y para colmo, cuando recibe noticias, éstas se cuestionan<sup>279</sup>.

En el caso de *Áyax* y *Antígona* hay también algo interesante que resaltar respecto al uso que los dos héroes hacen de los testigos. Ambos apelan fundamentalmente a personajes ya muertos: *Áyax*, a Aquiles; *Antígona*, a Eteocles. El hecho de que estos dos personajes apelen a personajes muertos indica, en primer lugar, su vinculación especial con éstos, lo que apunta ya a su propia y próxima muerte, una muerte que aparece en ambos casos anunciada prácticamente desde el principio de la tragedia y, en segundo lugar, el aislamiento de estos héroes, que ya han cortado sus vínculos con el ámbito humano y que solo encuentran adhesión en el de los muertos.

El *basanos* es poco utilizado –y observemos que solo en época temprana–, pero esto es algo que no sorprende, porque lo mismo sucede en la oratoria. De todos modos, y también como en ese género, lo que encontramos siempre es una *proklesis* u ofrecimiento, que en ningún caso llega a materializarse. El ejemplo más significativo es el de *Antígona*, donde son

<sup>278</sup> Sobre el modo de privar de credibilidad al oponente en los oradores, cf. BONNER y SMITH, 1968, 135-6.

<sup>279</sup> Cf. GELLIE, 1972, 55-6. Como este autor señala, casi no hay certidumbre acerca de nada en esta obra hasta que Heracles sale a escena. La casa de Traquis depende para informarse de relatos de tiempo atrás y venidos de lejos. Más que cualquier otra de las obras de Sófocles esta obra tiene que funcionar ‘por control remoto’, reaccionando a acciones y decisiones tomadas en la distancia. A consecuencia de esta situación, existe un cierto nerviosismo en la obra por las fuentes de información y, de hecho, el origen de las ansiedades de Deyanira es que ella no puede saber nunca nada seguro.



los propios esclavos –si hemos de suponer que los guardianes lo son– quienes se ofrecen para mostrar así su inocencia. Creonte ignora el ofrecimiento, lo que implica que lo rechaza. Pero si su silencio se interpreta como una negativa a aceptar la propuesta del guardián, resulta paradójica la firmeza que manifiesta el monarca en la *rhexis* de respuesta, sobre todo porque hay algún elemento que muestra que Creonte no está tan seguro como hace ver de la culpabilidad de los guardianes (esencialmente el hecho de que acusa a los guardianes de ser culpables pero luego les ordena que lleven a su presencia al culpable). Así, se empieza a ver el semblante tiránico de este monarca, que acusa sin tener pruebas y no da al acusado la posibilidad de defenderse adecuadamente.

Los juramentos, por su parte, aunque tradicionalmente se suelen dividir en evidenciarios y promisorios, hemos optado en este trabajo por dividirlos conforme a un criterio diferente, con el que creemos se refleja mejor el uso del juramento en la tragedia temprana de Sófocles. Así, hemos distinguido entre juramentos presentes o simultáneos a la acción y juramentos pretéritos o anteriores a la acción. Los primeros, ya sean evidenciarios o promisorios –predominan los evidenciarios–, son juramentos que hace en un determinado momento un personaje para defender su propia postura; los segundos, en cambio, recogen casos en los que un personaje apela a un juramento previamente pronunciado por él mismo o, lo más habitual, por un tercero –en este caso se trata generalmente de juramentos promisorios– para obtener a partir de él unas implicaciones esencialmente de tipo ético.

Así, centrándonos de momento en el primer grupo, el de los juramentos presentes o simultáneos a la acción, vemos que los guardianes de *Antígona* juran su inocencia ante Creonte al no disponer de prueba alguna al respecto. Scabuzzo señala<sup>280</sup> que este uso del juramento “*remite al espectador a antiguos estadios de la práctica legal*” y que los guardianes, que son quienes apelan a este recurso, “*pertenecen a un estamento social con tendencias a conservar prácticas arcaicas*”. Ahora bien, el mismo guardián que ahora apela de este modo al juramento, reconocerá más adelante, en su segunda entrada en escena, el carácter poco fiable de esta *pistis*, al reconocer que “*nada existe para los mortales que pueda ser negado con juramento [ἀπόμωτον]*” (v. 388). Es decir, el juramento había experimentado una progresión muy significativa y connotaba un amplio abanico de valores, desde los más rígidos y arcaicos hasta los más laxos y contemporáneos. Y los personajes de Sófocles son conscientes de esta posibilidad y explotan aquel aspecto del juramento que más les convenga en cada momento, como bien indican las diferentes intervenciones del guardián en *Antígona*. Aunque Scabuzzo considera, en referencia a los guardianes, que “*en el ámbito ficcional de la obra que nos ocupa, quienes proponen apelar a estos recursos pertenecen a*

---

<sup>280</sup> Cf. SCABUZZO, 1999, 114.

*un estamento social con tendencia a conservar prácticas arcaicas, y en el que es más verosímil la pervivencia de tales usos*”, dado el contraste que se establece entre las dos intervenciones del guardián, no creemos que haya una apelación al juramento en esos términos como modo de caracterización, sino, antes bien, creo que lo que queda claro y se subraya es que cada personaje recurre al juramento en el modo en que le resulta más útil en cada momento. Es la desacralización de las *pisteis atechnoi* y concretamente del juramento, la más sagrada de todas, lo que queda puesto de relieve, así como su sometimiento, como prueba retórica, a la finalidad persuasiva.

En cualquier caso, aunque el guardián jura su inocencia (a eso equivale su propuesta), lo cierto es que Creonte hace caso omiso. Para él el juramento ha perdido ya el valor de prueba y responde, paródicamente en nuestra opinión, con otro juramento –esta vez promisorio– que implica una fuerte amenaza. El guardián sí que cree aquí a Creonte pero no tanto por el juramento con que acompaña sus palabras cuanto porque sus amenazas son coherentes con el *ethos* del monarca, como se desprende del miedo que manifiestan los guardianes desde el momento en que descubren el entierro de Polinices. Es decir, el juramento tiene más valor en toda esta escena por el *ethos* del personaje que la pronuncia y por la situación, que por el hecho de ser un juramento y de responder o no a la verdad.

En *Edipo Rey* tiene lugar un caso similar. Creonte jura su inocencia. Yocasta cree al momento en ese juramento y también el Coro. Edipo, en cambio, no lo hace, pero sí que cree, sin embargo, al Corifeo cuando éste jura.

El hecho de que Yocasta y el Coro crean los juramentos de Creonte ha llevado a Scabuzzo<sup>281</sup> a considerar que ambos se muestran fieles a las creencias tradicionales. Ahora bien, hay rasgos en ambos que resultan, por lo menos, llamativos. Así, es curioso que, aunque el Coro cree ciegamente en el juramento de Creonte, sin embargo, no cree en las revelaciones de Tiresias cuando éste acusa a Edipo de ser el asesino de Layo y prefiere esperar a tener más pruebas. Scabuzzo interpreta esto como señal de que la fidelidad del Coro a la casa real y a Edipo es mayor que su fe en antiguas creencias<sup>282</sup>. Además, el hecho de que Tiresias se defienda recurriendo a argumentos racionales enfatiza su lado más humano y lleva al Coro a dudar de su saber divino. El Coro queda retratado como un personaje apegado a la estabilidad, inclinado a creer aquello que menos conmoción cause.

Yocasta, por su parte, acepta también los juramentos de inocencia de Creonte, al igual que no dudó en el pasado del testimonio del testigo presencial del asesinato de Layo.

---

<sup>281</sup> Cf. SCABUZZO, 2001a, 90-1.

<sup>282</sup> La actitud de lealtad del Coro a Edipo se advierte fundamentalmente en el primer *stasimon*, tras la escena de debate de Edipo y Tiresias. No obstante, en el *stasimon* segundo la actitud del Coro cambia y la lealtad cede ante las dudas y las sospechas; cf. ERP TAALMAN KIP, 1976, 76-9.

Sin embargo, Yocasta no cree, como dijimos, en las revelaciones de Tiresias ni en la posibilidad de que los seres humanos puedan transmitir la voluntad divina.

Edipo, por su parte, no cree en los juramentos de Creonte pero sí en los del Corifeo (vv. 660-7). Esto significa que Edipo, al igual que, pienso, hacen el Coro y Yocasta, cree o no en función del *ethos* que le asigna al personaje que presta el juramento y en función también de lo que quiere creer. Y “*el hecho de aceptar o no un juramento según el ἦθος asignado por el oyente al que lo pronuncia implica una desacralización y un descrédito de la institución del juramento*”<sup>283</sup>.

Todo esto nos lleva a pensar que el juramento es un recurso al que se apela para fortalecer una postura, generalmente de defensa ante un ataque. Sin embargo, el creer en él o no hacerlo es optativo. Depende del *ethos* que se asigna a quien lo formula, pero también de la situación o de la conveniencia, según lo que uno mismo defiende.

No obstante, puede sorprender encontrar esto precisamente en *Edipo Rey*, una tragedia que en buena medida gira en torno al racionalismo. Edipo es el rey que se guía por la razón. Sus conclusiones suelen ser lógicas pero fallidas porque parten de premisas equivocadas. Por eso, se ha dicho que esta tragedia implica una crítica al racionalismo, ya que enfatiza la imposibilidad que tienen los seres humanos para llegar a un conocimiento absoluto por mucho que dominen la razón. La realidad es que el conocimiento absoluto sólo lo poseen los dioses y los hombres están condenados a errar porque les faltan datos o los conocen imperfectamente, de modo que sus deducciones, aunque el proceso deductivo sea perfecto, podrán estar equivocadas. Ahora bien, el modo en que vemos que los personajes de esta tragedia creen o no los juramentos en virtud de factores no estrictamente lógicos parece incidir precisamente en la imposibilidad del hombre para desprenderse de su subjetividad humana y, por lo tanto, para realizar deducciones lógicas perfectas. El Coro, Yocasta y Edipo se equivocan porque se dejan llevar por impresiones subjetivas basadas en el *ethos* o en sus propias conveniencias y, aunque luego traten de racionalizar su postura, la realidad es que la razón, parece decirnos Sófocles, es algo imperfecto por esencia en el hombre, sometido tal vez indefectiblemente al criterio de los sentimientos.

El siguiente paso que nos presenta la tragedia temprana de Sófocles consiste en el recurso a un juramento pretérito, esto es, a un juramento que generalmente otra persona formuló en el pasado. Los efectos de dicho juramento se dejan sentir esta vez fuertemente en el nivel del *ethos*. Así, Teucro recurre al juramento que en su día hizo Áyax para defenderlo de los ataques de Menelao; al igual que Licas apela al juramento de Heracles para justificar el ataque de éste al reino de Éurito. En ambos casos la repercusión en el *ethos* es positiva. Lo contrario, sin embargo, sucede cuando no hay concordancia entre el juramento y las acciones

---

<sup>283</sup> Cf. SCABUZZO, 2001a, 92.

posteriores, como cuando el mensajero recurre al juramento que hizo Licas en su día y que no concuerda con las declaraciones presentes del heraldo. Por su parte, Heracles apela al juramento de Hilo para forzarlo a una acción que no le agrada en absoluto. Este hecho, sobre todo establecida la comparación con *Ph.* 811 y *OC* 650, caracteriza negativamente al héroe. Parece que exigir un juramento a una persona cercana implica un *ethos* negativo, en el sentido de que apunta a una desconfianza excesiva. Sin embargo, prestar el juramento indica, al contrario, un buen *ethos*. Así pues, el juramento incide tanto en el *ethos* de quien jura (de manera positiva siempre que cumple con lo jurado) como en el *ethos* de quien exige el juramento (de manera negativa).

Si las referencias al juramento simultáneo a la acción ponen en evidencia que el juramento se utiliza como un mero recurso de credibilidad pero que en realidad no aporta mucho porque el creerlo o no depende más de factores volitivos, el análisis de los juramentos anteriores a la acción deja claro que, sin embargo, el haber formulado un juramento en un sentido y comportarse en el sentido contrario sí que repercute negativamente en el *ethos* de un personaje, al igual que el actuar conforme a los juramentos prestados lo hace positivamente. Así pues, aunque el juramento ha perdido toda su fuerza probatoria, mantiene, en cambio, una cierta repercusión en el nivel del *ethos*, y es en este sentido como, creo, más se utiliza en la tragedia.

El único ejemplo de responsión o de simetría en el uso del juramento lo encontramos en *Antígona*, entre la *rhesis* del guardián y la de Creonte, aunque no es del tipo que encontramos en las tragedias de época tardía. Se trata, más bien, de una parodia con repercusiones en el nivel del *ethos*, más que de un argumento del segundo orador que debilita el argumento del primero, que es lo importante cuando se establecen juegos de simetría entre las *rheses* que forman una escena.

Los juramentos pretéritos predominan en *Traquinias*, mientras que los presentes los encontramos en *Antígona* y *Edipo Rey*, pero esto probablemente se relaciona con el tipo de tragedia. Más curioso tal vez es el hecho de que todos los juramentos son pronunciados por personajes masculinos. En todo este apartado tan solo hemos hablado de un personaje femenino, Yocasta. Pero ella tan solo aludía a un juramento de Creonte. En principio, esto se puede explicar por la preferencia de Sófocles por los héroes masculinos, pero también puede ser una manera de caracterizar a los personajes<sup>284</sup>.

---

<sup>284</sup> Los juramentos son estudiados como marcador formal del género del orador y el hecho de que los personajes masculinos habitualmente pronuncien muchos más juramentos que los femeninos no sorprende porque parece que los hombres eran dados a emplear un lenguaje más fuerte que las mujeres; cf. BAIN, 1984, 39-42, SOMMERSTEIN, 1995, 64-8.

Un rastreo del término *nomos* en Sófocles nos lleva a advertir que cuantitativamente es *Antígona* la tragedia en la que mayor protagonismo adquiere con diferencia este concepto; y es que la oposición entre ley divina y ley humana es central en esa tragedia, como advirtió el propio Aristóteles. Ahora bien, el desarrollo de *nomos* en *Antígona* aparece en cierta medida anticipado ya en *Áyax*, concretamente en el conjunto agonal que domina la segunda parte de la tragedia. En la defensa del héroe Odiseo adelanta la distinción de *Antígona* aludiendo a la preponderancia de las leyes divinas sobre las humanas. Esta disociación de las leyes se retoma y amplía después en *Antígona*, a lo largo de toda la tragedia. Aquí el tema se desarrolla hasta que Creonte reconoce la superioridad de las leyes divinas. Después el tema se abandona.

El uso de *nomos* varía en *Edipo en Colono*. En esta última tragedia conservada del poeta sigue apelándose a *nomos* dentro del contexto del *agon*, en términos forenses, pero ya no se distingue entre leyes divinas y humanas, sino que en todo momento los personajes se mantienen dentro del campo de las leyes humanas y, sobre todo, el uso de la ley en *Edipo en Colono* denota un mayor nivel de retorización, especialmente porque ya no se trata de oponer dos conceptos distintos de ley, como en la tragedia temprana, sino, teniendo el mismo concepto, de aplicarlo en perjuicio del adversario. El uso que se hace de *nomos* adaptándolo a los fines e intereses particulares nos permite apreciar cómo, al igual que los tres recursos antes tratados, la ley es susceptible de manipulación y de interpretación variada al servicio de los intereses de cada orador, pero también se ve que el actuar conforme a la ley es apreciado siempre positivamente.

Las *pisteis atechnoi* tienden a aparecer, aunque no siempre, en contextos de *agon* o de debate. En realidad todas las *pisteis* lo hacen porque éste es el contexto más propio, el que más se acerca al género judicial. Ahora bien, en el caso de las *pisteis atechnoi* es aún más lógico porque éstas son prácticamente inexistentes en el terreno de la retórica deliberativa<sup>285</sup>.

Pero si hay algo que destaca después de este estudio de las *pisteis atechnoi* en Sófocles es el hecho de que éstas están siempre puestas en duda. Se dan testimonios, se ofrecen juramentos..., que el interlocutor decide aceptar o no, muchas veces en función del *ethos* del orador o en función de si ello concuerda o no con la postura que él mantiene. El valor probatorio de las *pisteis atechnoi* se ha perdido por completo. Su fiabilidad ahora depende de otros factores más cuestionables y subjetivos. En definitiva, las *pisteis atechnoi* se utilizan prácticamente como las *entechnoi*, y, de hecho, es, sobre todo, cuando se unen a éstas, cuando su resultado es más exitoso.

---

<sup>285</sup> Cf. CORTÉS GABAUDAN, 1994a, 132. Cf. nota 151.

Ahora bien, si nos detenemos un instante en el uso que de ellas se hace en las cuatro tragedias tempranas de Sófocles, hay varias cosas que destacar. En *Áyax* el uso de estas *pisteis* es muy reducido, lo que ha llevado a afirmar que “*las técnicas argumentativas son rudimentarias*”<sup>286</sup>. Paradójicamente, sin embargo, esta tragedia nos ofrece el único ejemplo temprano de responsión entre las *rheseis* de un *agon* en la utilización de un argumento (*nomos*), un síntoma, creemos, de desarrollo y elaboración retórica. Así pues, no vamos a precipitarnos en nuestro juicio y veremos qué sucede con respecto al resto de *pisteis*.

En *Traquinias* tenemos ejemplos de testigos y de juramentos. Son usos que atestiguan ya una cierta elaboración, puesto que la heroína es capaz de combinar una *pistis atechnos* con razonamientos derivados de *pisteis entechnoi*. Los ejemplos de testigos, además, apuntan al tema de la comunicación incierta y no fiable, tan importante en esta tragedia.

En *Antígona* la joven heroína utiliza *pisteis atechnoi* (las leyes de los dioses y el testimonio de los muertos) para defender su causa. El hecho de que estas pruebas no procedan del ámbito terrenal apunta, como decíamos, al aislamiento de la joven<sup>287</sup> y al hecho de que su muerte ya está sentenciada.

Pero la importancia de las *pisteis atechnoi* es relevante, sobre todo, en *Edipo Rey*. Como he repetido ya, esta tragedia nos presenta a un monarca que ha destacado en el pasado por el uso de la razón y que en todo momento se guía por ésta. Sin embargo, las deducciones a las que llega están una y otra vez equivocadas. Se ha dicho que, aunque el proceso deductivo es perfecto, sin embargo, las conclusiones son erróneas porque las premisas son imperfectas, lo que indica que el conocimiento que puede alcanzar el ser humano es limitado. Ahora bien, el estudio de las *pisteis atechnoi* en *Edipo Rey* muestra que en realidad el proceso deductivo no es impecable. No solo Yocasta o el Coro sino también el propio Edipo confían en estas *pisteis* aleatoriamente, dejándose llevar por criterios que tienen poco de racionales y mucho de subjetivos.

Edipo muestra, además, en ocasiones un mayor respeto por las *pisteis entechnoi* que por las *atechnoi*<sup>288</sup>. Se apresura a creer, como veremos, en aquellas *pisteis entechnoi* que le

---

<sup>286</sup> Cf. SCABUZZO, 2001b, 138.

<sup>287</sup> Cf. SCABUZZO, 2001b, 138.

<sup>288</sup> Ésta parece ser una tendencia natural de la época. LÓPEZ EIRE, 1988, 120-2, explica que “*en este tipo de argumentos se prefiere la escueta y monda lucubración de la razón al testimonio más directo (más de primera mano y más inmediato) de los sentidos. [...] En el argumento de lo eikos de nada sirve el testimonio de los sentidos, del que se desconfía sistemáticamente, pues se prefiere analizar las situaciones a la sola luz de la razón y, apoyándose exclusivamente en ella, defender dialécticamente la interpretación que nos satisfaga, demostrando la improcedencia de la contraria*”. De hecho, la inclinación de Edipo en *Edipo Rey* a valorar las *pisteis entechnoi* sobre los testimonios aportados por los sentidos es algo que se aprecia también en otros momentos de la producción sofoclea. En este sentido destaca, por ejemplo, *Electra*, donde tras escuchar el falso relato del pedagogo, la heroína cree en la muerte de su hermano y sigue haciéndolo incluso después de que Crisótemis aparezca en escena y dé cuenta de lo que ha encontrado sobre la tumba de Agamenón, unas pruebas físicas que apuntan al hecho de que Orestes está vivo y ha regresado para cumplir su venganza. Ésta es la verdad, pero, sin

parecen convincentes, pero luego sospecha de toda *pistis atechnos* o prueba objetiva que se le presenta en contra. Sin embargo, en el momento en que comienza a sospechar que las acusaciones en su contra pueden ser ciertas, su primera acción consiste en hacer llamar al superviviente para comprobar personalmente su testimonio, anteponiendo así en este momento las *pisteis atechnoi* a las *entechnoi*. Al final, de hecho, Edipo tiene que comprender que sus razonamientos estaban equivocados y que las pruebas *atechnoi* no tanto. Hay una crítica a la excesiva confianza en el racionalismo y la preferencia en determinandos momentos de las *pisteis entechnoi*, derivadas de la probabilidad, sobre las *atechnoi*, derivadas en mayor medida de hechos objetivos y comprobables, forma parte de la misma.

Las *pisteis atechnoi* parecen quizás menos frecuentes en las obras tardías, como decíamos antes. Sin embargo, en estas obras su uso es más elaborado, en el sentido de que se usan con mayor conciencia retórica. Así, tienden a usarse en las dos *rheseis* principales de *agon* estableciendo correspondencias y juegos de simetrías (por ejemplo, la apelación a testigos en *Electra* o a *nomos* en *Edipo en Colono*). Esto es importante, porque muestra que estas *pisteis* han entrado a formar parte del juego retórico, tan habitual en los discursos de los oradores, por ejemplo, en las *Tetralogías* de Antifonte, que parece que se compusieron como ejemplo práctico de su *techne*. Pero además de acentuarse la responsión en época tardía, el uso de las *pisteis* en esa etapa de la producción sofoclea es mucho más similar al de la oratoria y a la realidad de los tribunales de justicia atenienses<sup>289</sup>. Y en algunos casos incluso (cf. *Ph.* 595-6) la *pistis* se utiliza con la intención consciente de falsear un relato, lo que implica también una importante conciencia retórica. Así pues, estos elementos que en época temprana nos podríamos preguntar todavía si se utilizan con conciencia retórica o de manera más bien intuitiva, siendo parte del material propio de la tragedia, en época tardía han entrado, sin duda, a formar parte de un juego retórico consciente. Sobre esta cuestión habremos de volver en más ocasiones.

---

embargo, *Electra*, al igual que *Edipo* en muchos pasajes, prefiere creer en el relato falso pero verosímil del pedagogo, dejándose llevar por pruebas no físicas.

<sup>289</sup> Respecto a *nomos* en concreto, *Edipo en Colono* es la única obra sofoclea en la que, en lugar de acudir a la diferenciación entre ley escrita y no escrita, el autor se centra únicamente en la ley escrita, como sucedía en los discursos judiciales, resaltando la propia ambigüedad y posibilidad de manipulación de ésta. Y es que, como destaca MARTÍN VELASCO, 2005, 378, “las alusiones a la ley en los discursos judiciales están siempre relacionadas con la ley escrita, que siempre aparece tratada de un modo positivo como referente de justicia. Raras veces se razona a partir de la equidad o de la ley común”.

## 2. PRUEBAS TÉCNICAS (πίστεις ἔντεχνοι)

Como decíamos al comienzo de esta parte primera del trabajo (véase: Parte primera: 1. Pruebas no técnicas), tanto Anaxímenes de Lámpsaco, supuesto autor de la *Retórica a Alejandro*, como Aristóteles, autor de la *Retórica*, dividen las pruebas en dos grupos, a saber, *pisteis atechnoi*, o no técnicas, y *pisteis entechnoi*, o técnicas<sup>290</sup>. De las primeras hablamos en el apartado anterior. Es el turno ahora de las segundas, las *pisteis entechnoi*.

Anaxímenes se refiere a ellas como las que “*proceden de los propios discursos, de las acciones y de las personas*” (ἐξ αὐτῶν τῶν λόγων καὶ τῶν πράξεων καὶ τῶν ἀνθρώπων) (*Rh.Al.* 7. 2, 1428a17-18) y aclara que “*lo probable (τὰ εἰκότα), los ejemplos (παραδείγματα), las deducciones (τεκμήρια), los entimemas (ἐνθυμήματα), las sentencias (<αἰ> γνῶμαι), los indicios (τὰ σημεῖα) y las refutaciones (οἱ ἔλεγχοι) son argumentos basados en los propios discursos, personas y hechos*” (*Rh.Al.* 7. 2, 1428a20-23). Un poco más adelante explica cada uno de estos siete elementos que ha incluido entre las *pisteis entechnoi* (*Rh.Al.* 7. 4-14. 7, 1428a26-1431b8).

Ahora bien, aunque estas siete *pisteis* están de algún modo presentes en la teoría retórica aristotélica, la división que propone Aristóteles de las mismas difiere en gran medida, al contrario de lo que sucedía con las *pisteis atechnoi*, de la que Anaxímenes nos ofrece. Así, Aristóteles define las *pisteis entechnoi* como “*las que pueden prepararse con método y por nosotros mismos*” (*Rh.* 1. 2, 1355b37-38) y aclara que “*de entre las pruebas por persuasión, las que pueden obtenerse mediante el discurso son de tres especies: unas residen en el talante del que habla (ἐν τῷ ἦθει τοῦ λέγοντος), otras en predisponer al oyente de alguna manera (ἐν τῷ τὸν ἀκροατὴν διαθεῖναι πῶς) y, las últimas, en el discurso mismo (ἐν αὐτῷ τῷ λόγῳ), merced a lo que éste demuestra o parece demostrar*” (*Rh.* 1. 2, 1356a1-4). Es decir, el estagirita distingue entre argumentos basados en el *ethos* (τὸ ἦθος)<sup>291</sup>, en el *pathos* (τὸ πάθος)<sup>292</sup> y en el *pragma* (τὸ πρᾶγμα)<sup>293</sup>, sentando las bases de la división moderna entre emisor, receptor y mensaje<sup>294</sup>.

<sup>290</sup> Como dije en su momento (cf. nota 134), la terminología de Anaxímenes de Lámpsaco es diferente pero se corresponde con ésta, que utilizo por ser la más habitual.

<sup>291</sup> En *Rh.* 1. 1, 1354a14-18 la retórica como arte queda restringida a la argumentación. Sin embargo, en *Rh.* 1. 2, 1356a1-20, al igual que en *Rh.* 2. 1, 1377b16-1378a29, se incluye la llamada emocional como modo técnico de persuasión y se reconoce también la persuasión a través del carácter. En *Rh.* 3. 1, 1403b6-1404a39 encontramos el mismo contraste: Aristóteles primero incorpora los tres elementos y después reduce la retórica al *pragma*. Estas diferencias de opinión respecto al campo de actuación de la retórica en diferentes pasajes de la obra se han interpretado como indicativo de una composición gradual de la misma. Según esta interpretación, las partes más tardías son las que tienen una concepción más amplia de la retórica. Para Aristóteles el *ethos* pasa a formar parte de los medios de persuasión porque comprende que la presentación de un buen carácter no necesita buscar un efecto emocional, sino que puede tratar solo de establecer la credibilidad del orador; cf. FORTENBAUGH, 1991. En efecto, se ha demostrado que al hablar del *ethos* del orador Aristóteles se refiere a su credibilidad (ἄξιπιστία),



A continuación, Aristóteles hace algunas aclaraciones sobre cada uno de estos tres puntos y así, nos explica que la persuasión nace del *ethos* “cuando el discurso es dicho de tal forma que hace al orador digno de crédito (ἀξιόπιστον)” (*Rh.* 1. 2, 1356a5-6), del *pathos* “cuando éstos [los oyentes] son movidos a una pasión por medio del discurso. Pues no hacemos los mismos juicios estando tristes que estando alegres, o bien cuando amamos que cuando odiamos”<sup>295</sup> (*Rh.* 1. 2, 1356a14-16)<sup>296</sup>, y del *pragma* “cuando les mostramos [a los

---

es decir, “consiste en que el auditorio se convenza de que el hablante está diciendo la verdad, lo cual se consigue haciendo que aparezca como dotado de sensatez (φρόνησις), virtud (ἀρετή) y benevolencia (εὐνοία). Debe lograrlo argumentativamente y no porque el auditorio tenga previamente una opinión de él”. El *ethos* aristotélico no surge de la simpatía que pueda despertar el orador, ya que esto equivale a provocar un sentimiento, sino de la argumentación razonada; cf. CORTÉS GABAUDAN, 1998, 352-3. En *Ética a Nicómaco*, al igual que en otras obras aristotélicas, el *ethos* queda restringido a unas cualidades exclusivamente morales, sin embargo, en *Retórica* el *ethos* comprende cualidades morales e intelectuales. Al emplear este significado amplio en esta obra Aristóteles parece adaptarse al uso normal, lo que ilustra, según WISSE, 1989, 30-1, que la *Retórica* puede haber sido concebida para una audiencia más general que sus otras obras. Sobre la concepción del *ethos* en Aristóteles, cf. también nota 385, RYAN, 1972, SÜSS, 1975, PAPADIMITRIOU, 1979, 165-95, WISSE, 1989, 29-36, SCHÜTRUMPF, 1993, MARVILL, 1993, especialmente 155-233, GARVER, 2000. Hablamos en todo momento del *ethos* del orador, pues ésta es la interpretación más común. No obstante, GRIMALDI, 1990, defiende que el *ethos* del que habla Aristóteles se refiere también a la audiencia. El orador tiene que tener en cuenta también el *ethos* de quien escucha para poder lograr su propia credibilidad. RUSSELL, 1990, estudia el *ethos* en la oratoria ática y amplia aún más su campo de actuación. Él considera que el orador debe tener en cuenta el *ethos* en tres diferentes niveles: 1) tiene que proyectar una personalidad propia aceptable, 2) tiene que estudiar la personalidad de su audiencia para agradaarla sin ofenderla y 3) tiene que saber representar también las cualidades de su oponente o de las otras personas que aparecen en su discurso.

<sup>292</sup> La llamada emocional era, según parece, un componente esencial de los primeros tratados de retórica. Frente a ello, Aristóteles condena al comienzo de su *Retórica* (*Rh.* 1. 1, 1354a14-18) el uso de *pathe*; no obstante, luego los incluye como una de las tres *pisteis* del arte retórica (*Rh.* 1. 2, 1356a1-20). Esta contradicción ha dado lugar a múltiples interpretaciones: 1) los diferentes pasajes pertenecen a estadios distintos de composición y muestran una evolución en su pensamiento; 2) al principio Aristóteles presenta una retórica ideal y luego se ciñe a la retórica real; 3) lo que Aristóteles condena no es tanto el uso de *pathe* cuanto el abuso de ellos, sobre todo cuando no guardan conexión con el caso concreto; 4) Aristóteles sólo da cabida en la retórica a los *pathe* que se desarrollan mediante la vía argumentativa o entimemática, mientras que condena los sentimientos que no son parte de argumentos retóricos, sino que están provocados irracionalmente (en esta línea cf. CORTÉS GABAUDAN, 1998, 350-2 y 2000a, NUSSBAUM, 1996, CONLEY, 1982; defendiendo que *ethos* y *pathos* pueden expresarse a través de entimemas pero también por otros medios, cf. WISSE, 1989, 20-9). La visión racional aristotélica de los *pathe* implica no solo que las emociones pueden jugar un papel en la deliberación racional, sino también que pueden ser cambiadas como se cambian las creencias a través de la deliberación y el argumento; cf. NUSSBAUM, 1996, 317-8. Por su parte, FORTENBAUGH, 1970, destaca el hecho de que Aristóteles considera el conocimiento como elemento fundamental de la emoción, esto es, la habilidad para controlar la respuesta emocional depende de la correcta comprensión de la naturaleza de las emociones individuales y del conocimiento de las condiciones que la favorecen, su objeto y sus causas. LEIGHTON, 1982, intenta explicar los cambios de juicio que implica la emoción. Véase también sobre el *pathos* en la *Retórica* de Aristóteles, PAPADIMITRIOU, 1979, 195-229, WÖRNER, 1981, WALKER, 2000a, CONDE, 2001.

<sup>293</sup> La tercera *pistis* es denominada *pragma* o *logos* por los diferentes autores. GRIMALDI, 1972, 62-3, prefiere *pragma* en parte porque también Dionisio de Halicarnaso denomina así a esta *pistis*. Nosotros vamos a seguir su criterio, sobre todo, porque vamos a emplear el término *logos* en un sentido más amplio para referirnos a la palabra y al discurso.

<sup>294</sup> Los primeros manuales de retórica restringen el tratamiento del *ethos* y del *pathos* al prólogo y al epílogo respectivamente. Aristóteles, en cambio, los eleva al mismo nivel que la prueba racional y al hacerlo admite que pueden ser empleados en cualquier lugar del discurso, según las necesidades de cada caso; cf. WISSE, 1989, 14-5.

<sup>295</sup> Las tres cualidades que hacen al orador creíble son la sensatez (φρόνησις), la virtud (ἀρετή) y la benevolencia (εὐνοία). Sobre esta tríada de cualidades y sus antecedentes en la literatura griega, cf. FORTENBAUGH, 1992, 211-7 y 1996.

<sup>296</sup> En la *Retórica* de Aristóteles el *ethos* se asocia con la presentación que hace el orador de sí mismo, y el *pathos* con la producción de reacciones apropiadas en la audiencia. No obstante, la división entre ambos elementos está sometida a múltiples interpretaciones. Sobre el uso de *ethos* y *pathos* en los tratados desde Aristóteles a Longino, cf. GILL, 1984. Por otra parte, Aristóteles (*Rh.* 2. 1, 1377b28-31) dice que el *ethos* es más propio del discurso deliberativo y el *pathos* lo es del judicial. Este último, el *pathos*, se trata de manera mucho más extensa en su

hombres] *la verdad, o lo que parece serlo, a partir de lo que es convincente (πιθανῶν) en cada caso*” (*Rh.* 1. 2, 1356a19-20).

Después Aristóteles establece una comparación entre retórica y dialéctica basada en los métodos que ambas emplean y subraya el paralelismo entre dichos métodos (“*Por lo demás, en lo que toca a la demostración y a la demostración aparente, de igual manera que en la dialéctica se dan la inducción, el silogismo y el silogismo aparente, aquí acontece también de modo similar. Pues, en efecto: por una parte, el ejemplo es una inducción; por otra parte, el entimema es un silogismo; y, por otra parte, en fin, el entimema aparente es un silogismo aparente. Llamo, pues, entimema al silogismo retórico y ejemplo a la inducción retórica*”, *Rh.* 1. 2, 1356a35-1356b6).

Así, queda establecido que, mientras las *pisteis entechnoi* se dividen en tres, a saber, *ethos*, *pathos* y *pragma*, los métodos para obtener argumentos en cada uno de estos ámbitos<sup>297</sup> son esencialmente dos: el ejemplo (τὸ παράδειγμα)<sup>298</sup> y el entimema<sup>299</sup> (τὸ ἐνθύμημα)<sup>300</sup>, que puede ser también entimema aparente (τὸ ἐνθύμημα

tratado. Éste es uno de los factores que demuestran que, a pesar de las intenciones primeras de Aristóteles, su estudio de la retórica se centra esencialmente en el discurso judicial; cf. CORTÉS GABAUDAN, 1994a, 137.

<sup>297</sup> Un error frecuente ha consistido en considerar que el entimema se refiere únicamente a *logos* o *pragma*, de modo que se establece así una división entre formas de prueba lógicas y otras psicológicas, derivadas del *ethos* y del *pathos*. Esta interpretación, sin embargo, no es coherente con la visión total de Aristóteles. Así lo sostienen, entre otros, MCBURNEY, 1974, 127-30, CORTÉS GABAUDAN, 1994b, 206, y, en general, los estudios más recientes que se ocupan de esta cuestión.

<sup>298</sup> En *Rh.* 1 Aristóteles presenta el ejemplo como un modo independiente de prueba, coordinado con el entimema. En *Rh.* 2, sin embargo, el ejemplo es una fuente de material para la prueba; está, por tanto, subordinado al entimema. Esta diferenciación parece corresponderse con la que establece el autor entre inducción independiente, que es un método coordinado con el silogismo y que lleva al hombre al conocimiento, e inducción de apoyo, que es un apoyo al silogismo; cf. HAUSER, 1974. Por otra parte, Aristóteles generalmente contrasta el entimema y el ejemplo, comparando el primero con el silogismo y el segundo con la inducción. No obstante, en *APr.* 2. 24, 68b38-69a19 dice que la inducción se puede reducir a la forma silogística, de donde se sigue que el ejemplo se puede reducir a la forma entimemática; cf. MCBURNEY, 1974, 15-6. Hay incluso quienes defienden que para Aristóteles el ejemplo es realmente un tipo especial de entimema, lo que explica que considere el entimema como la más importante de estas dos pruebas; cf. WISSE, 1989, 15-6. De hecho, HOOD, 1984, 13-4, argumenta que el ejemplo está en la mayoría de los casos subsumido dentro del entimema. Esto sucede de dos maneras. Por un lado, el ejemplo proporciona la premisa mayor de algunos entimemas. Por otro, a efectos de demostración los ejemplos se pueden emplear como evidencia para las premisas menores del entimema.

<sup>299</sup> El entimema es un silogismo retórico. Atrás quedó ya la interpretación que veía el carácter defectivo como su rasgo distintivo, aunque es cierto que la mayoría de los entimemas carecen de uno de sus elementos, debido a la predilección por el entimema que favorece una inferencia breve y directa (su brevedad formal es necesaria porque los oyentes no están preparados para seguir largos argumentos o simplemente porque así se evita repetir lo que ya se conoce; cf. CALBOLI MONTEFUSCO, 2004, 41-6). Ahora sabemos que el rasgo esencial del entimema es que no funciona con verdades universales sino con probabilidades, y esto es así por la propia naturaleza de los temas de los que se ocupa la retórica, que giran esencialmente en torno al comportamiento humano, sobre el que es harto difícil hacer afirmaciones de validez universal; cf. CORTÉS GABAUDAN, 1994b, 207, 210-1, GRIMALDI, 1972, 87-91. Véase también sobre la cuestión, MCBURNEY, 1974, 131-2, PAPADIMITRIU, 1979, 133-5. Sobre el entimema aristotélico en términos generales, cf. GRIMALDI, 1972, 53-82, BITZER, 1974, PAPADIMITRIU, 1979, 124-38, RYAN, 1984, BURNEYAT, 1996, KRAUS, 1994. Sobre la forma sintáctica del entimema, cf. CORTÉS GABAUDAN, 1994b, 213-4.

<sup>300</sup> Al dar al entimema y al ejemplo tanta relevancia en su tratado Aristóteles está introduciendo en la retórica la metodología inferencial de su sistema filosófico; cf. GRIMALDI, 1980a, 46. Por otra parte, Aristóteles afirma que el género judicial es más apropiado para la elaboración de entimemas, ya que permite que se desarrolle una argumentación en torno a la justicia de los actos, etc... El ejemplo, en cambio, es más característico del género deliberativo. Sin embargo, éste tiene menos protagonismo en el tratado, lo que muestra la preeminencia en él del género judicial.

φαινόμενος)<sup>301</sup>. Y las fuentes a partir de las cuales se pueden elaborar esos argumentos son lo verosímil y los indicios o signos, necesarios y no necesarios (“los entimemas se dicen de probabilidades (εἰκότων) y de signos (σημείων)<sup>302</sup>, de modo que es necesario que cada una de estas dos clases de cosas se corresponda con un tipo de entimema. Porque lo probable (εἰκός)<sup>303</sup> es lo que sucede la mayoría de las veces, pero no absolutamente, como algunos afirman; sino lo que, tratando de cosas que también pueden ser de otra manera, guarda con aquello respecto de lo cual es probable la misma relación que lo universal respecto de lo particular. Y en cuanto a los signos (σημείων)<sup>304</sup>, unos guardan una relación como la de lo individual a lo universal y, otros, como la de lo universal a lo particular. De los signos, los necesarios (ἀναγκαίων) se denominan argumento concluyente (τεκμήριον) y los no necesarios (μὴ ἀναγκαίων) carecen de denominación (ἀνόνημόν) que nombre esta diferencia. Por su parte, llamo necesarios (ἀναγκαῖα) a aquellos signos a partir de los cuales se construye el silogismo. Y, por esta razón, el argumento concluyente (τεκμήριον)<sup>305</sup> es el que consta de signos (σημείων) de esta clase”, *Rh.* 1. 2, 1357a31-1357b7; cf. *Rh.* 2. 25, 1402b13-24)<sup>306</sup>.

En *Analíticos Primeros* encontramos una definición lógica de lo *eikos* y del *semeion*. Aquí lo *eikos* queda definido como “una proposición plausible (πρότασις ἔνδοξος): en efecto, lo que se sabe que la mayoría de las veces ocurre así o no ocurre así, o es o no es, eso es lo verosímil” (*APr.* 2. 27, 70a4-6) y el *semeion* como “una proposición demostrativa (πρότασις ἀποδεικτική), necesaria o plausible (ἀναγκαῖα ἢ ἔνδοξος): en efecto, si al existir <algo>, existe una cosa o, al producirse <algo>, antes o después se ha producido la cosa, aquello es signo de que se ha producido o de que existe <dicha cosa>” (*APr.* 2. 27, 70a7-10). Esta última definición, la del *semeion*, es

<sup>301</sup> El entimema aparente no lleva a un conocimiento probable. Más bien, se trata de un entimema defectuoso que no conduce más que a una afirmación falsa. Cuando en *Rh.* 2. 24 Aristóteles expone las fuentes de las que el argumento aparente es derivado, sucede que los tópicos aportados son fuentes que ocasionan una falacia formal o material; cf. GRIMALDI, 1972, 96. “It is important to understand from the outset that Aristotle’s concern with the apparent enthymeme is not a concern with technique of deception as a positive factor contributing to the exercise of the art of rhetoric. In 1. 1, 1355a29-33 he located his concern: namely, the art of rhetoric must be able to handle false reasoning on the part of others [...] His discussion of the apparent enthymeme in the Rhetoric leaves no doubt that it is an inference false either in form or in content [...] Apparent enthymeme will conclude only to false statements”; cf. GRIMALDI, 1980a, 47.

<sup>302</sup> Sobre lo *eikos* y el *semeion* como fuente de la argumentación retórica en Aristóteles, cf. GRIMALDI, 1972, 104-15.

<sup>303</sup> Sobre lo *eikos* en la *Retórica* de Aristóteles y su relación con lo *eikos* platónico, cf. GRIMALDI, 1972, 107-10.

<sup>304</sup> Sobre los *semeia* en Aristóteles, cf., entre otros, GRIMALDI, 1972, 110-5, WEIDEMANN, 1989.

<sup>305</sup> El *tekmerion* introduce en el campo del discurso retórico un asunto que se encuadra no dentro de lo probable sino, más bien, dentro de lo cierto e incondicionado; cf. GRIMALDI, 1972, 113-5.

<sup>306</sup> En *Rh.* 2. 25, 1402b13-24 Aristóteles añade el *paradeigma* a lo *eikos* y los dos tipos de *semeia* como una fuente más de la que extraer entimemas. Esto plantea un problema; cf. GRIMALDI, 1980b, 385-6 n. 4. La solución probablemente pasa por entender, como hace GRIMALDI, 1980a, 61, que Aristóteles interpreta que la inducción (el *paradeigma*) se puede utilizar para inferir una proposición probable y general, que se puede usar a su vez como un *eikos* o un *semeion*.

importante porque en la *Retórica*, aunque se discute el argumento que deriva de ello, no hay ninguna definición al respecto. En definitiva, el *semeion* se diferencia de lo *eikos* en que se trata de una premisa demostrativa (πρότασις ἀποδεικτική), es decir, que su presencia indica la presencia de algo más, mientras que lo *eikos* no sugiere por sí mismo una relación con otra cosa<sup>307</sup>.

Expuesta ya la función de *eikota* y *semeia* como fuentes del entimema, la siguiente cuestión es de dónde obtiene el rétor el material para dichas fuentes. Ese lugar son los tópicos (τόποι)<sup>308</sup>, que en Aristóteles además de ser las fuentes últimas de información, aluden también al modo en que ésta se puede usar. Efectivamente, los tópicos se dividen en particulares (ἴδιοι τόποι ο εἶδη) y generales (κοινοὶ τόποι)<sup>309</sup>. Los primeros proporcionan los *eikota* y *semeia*, sean éstos *tekmeria* o *anonima*, en cada una de las *pisteis entechnoi*, a saber, *ethos*, *pathos* y *pragma*. En otras palabras, ofrecen el material para elaborar afirmaciones proposicionales acerca de un tema, con respecto tanto a su comprensión lógica como a su contexto emocional. Los segundos constituyen formas inferenciales para ser usadas por medio del entimema.

Anaxímenes simplemente enumera las distintas *pisteis entechnoi*. Aristóteles, en cambio, establece una jerarquía lógica entre ellas. Ahora bien, a pesar de esta diferencia, ambos parecen utilizar en último término básicamente las mismas *pisteis*. Hasta ahora, de las siete *pisteis* enumeradas por Anaxímenes hemos visto el lugar que ocupan en la teoría aristotélica cinco (el *paradeigma* y el entimema, por un lado, y lo *eikos*, *semeion* y *tekmerion*, por otro). Ambos modelos se aproximan aún más si tenemos en cuenta que Aristóteles define más adelante la *gnome* como “una parte del entimema” (*Rh.* 2. 20, 1393a25-26)<sup>310</sup> y divide los entimemas en demostrativos (δεικτικά) y refutativos (ἐλεγκτικά)<sup>311</sup> (*Rh.* 2. 22, 1396b22-27). De este modo tenemos las siete pruebas de Anaxímenes utilizadas en Aristóteles, aunque con notables diferencias<sup>312</sup>.

<sup>307</sup> Cf. HOOD, 1984, 36-8.

<sup>308</sup> Sobre los *topoi* en Aristóteles, cf. GRIMALDI, 1958 y 1972, 115-35, WARNICK, 2000, MILLER, 2000. Concretamente sobre los *topoi* de Arist. *Rh.* 2. 23, cf. PIAZZO, 2004.

<sup>309</sup> Cf. PAPADIMITRIOU, 1979, 138-47.

<sup>310</sup> Tanto Anaxímenes como Aristóteles enfatizan la cercana conexión entre entimema y máxima o *gnome*; cf. GRIMALDI, 1972, 80. Aristóteles distingue cuatro tipos de máximas: a) máxima con su razón dada, que puede ser 1) parte de un entimema o 2) entimemática, pero no parte de un entimema; b) máxima sin su razón dada, que puede ser 3) una afirmación gnómica bien conocida y familiar o 4) algo muy claro por la mera enunciación; cf. GRIMALDI, 1972, 141-4. Sobre la relación entre máximas y entimemas, véase también CALBOLI MONTEFUSCO, 2004, 47-9.

<sup>311</sup> La refutación en *Retórica* se denomina λύσις y puede emanar bien sea de un contra-entimema bien sea de una objeción específica contra una de las premisas o la conclusión del razonamiento. Lo primero se consigue mediante el entimema refutativo. Sobre esta cuestión, cf. GRIMALDI, 1972, 100-3, RYAN, 1984, 139-49.

<sup>312</sup> Cf. GOEBEL, 1983, 10. Este autor explica que el significado que los dos autores confieren a estos términos es en ocasiones muy divergente. La aproximación de Anaxímenes parece representar la doctrina generalmente aceptada en su época, mientras Aristóteles crea una teoría que satisface sus propias concepciones lógicas. Pero lo hace redefiniendo más que abandonando la terminología técnica ya desarrollada.

La división de Aristóteles es, por tanto, más sistemática y perfeccionada, también más compleja, que la que propone Anaxímenes, y, de hecho, es la que se ha consagrado posteriormente. Ahora bien, sucede que una división tal como la que propugna el estagirita, aunque en el nivel teórico es factible y resulta clarificadora, es muy difícil verla plasmada con nitidez en los textos que nos ocupan. Ello se debe fundamentalmente a que, dado el triángulo de la comunicación, todo argumento o mensaje habrá de tener una triple dimensión, la que afecte al orador (*ethos*), la que afecte al receptor (*pathos*) y la que se refiera al propio mensaje (*pragma*), aunque evidentemente en cada caso concreto puede primar uno u otro de estos aspectos. Dada esta situación, no resultaría productivo para nosotros, creemos, dividir este estudio de las *pisteis entechnoi* en Sófocles en estos tres apartados, ya que esto nos obligaría a tratar repetidamente los argumentos en cada uno de ellos.

Hemos optado, en su lugar, por una división basada no tanto en las tres *pisteis entechnoi* cuanto en las fuentes a partir de las cuales se elaboran los argumentos y que, como hemos dicho, son lo *eikos* y el *semeion*, necesario (*tekmerion*) y no necesario (*anonimon*). La diferencia entre estas tres fuentes es esencialmente una cuestión de grado, yendo desde la probabilidad no absoluta de lo *eikos* hasta la probabilidad absoluta y concluyente del *tekmerion*<sup>313</sup>. Grimaldi, de hecho, considera que lo *eikos* y el *semeion* dan lugar a argumentos de probabilidad, pero el *tekmerion* no<sup>314</sup>.

Expresado de otro modo, la diferencia entre los dos primeros debe de estar fundamentalmente en el hecho de que “*while there is an intrinsic nexus between semeion and signate because of the very nature of sign as he defines it, there is none, as such, between eikos and the particular fact that it is meant to prove [...]. Given the semeion the probability of the signate is more reasonably acceptable. With the eikos the reason to accept the probable fact which it seeks to establish is less obviously convincing*”<sup>315</sup>. Pero, además, la argumentación que deriva de lo *eikos* se concibe como una argumentación deductiva, mientras que la que deriva del *semeion*, además de incluir la argumentación deductiva, también puede desarrollarse como una argumentación inductiva<sup>316</sup>.

Por otra parte, aunque la diferencia entre *semeion* y *tekmerion* parece clara en la teoría retórica del s. IV a.C., su utilización, sin embargo, no tiene un carácter técnico en la mayoría de los autores del s. V a.C. Sófocles concretamente utiliza ambos términos, como veremos, en principio de manera indistinta (véase: Parte primera: 2.2. Argumentos derivados de indicios).

<sup>313</sup> SOUBIE, 1973, 184, distingue cinco grados: lo δῆλον o evidente, lo εἰκός o verosímil, lo τεκμήριον o presunción en sentido estricto, lo σημεῖον o signo y lo δεινόν o extraño, esto es, una presunción de orden negativo.

<sup>314</sup> Cf. GRIMALDI, 1980b, 383.

<sup>315</sup> Cf. GRIMALDI, 1980b, 396.

<sup>316</sup> Sobre la diferencia entre *eikos* y *semeion*, cf. GRIMALDI, 1980b, 389-90 y 396-7.

Intentar practicar en la tragedia de Sófocles estrictamente la división aristotélica nos parece difícil y, además, probablemente no tenga mucho sentido hacerlo, ya que dicha división es posterior al dramaturgo. Así pues, vamos a proponer una división diferente. En primer lugar nos centraremos en los argumentos de probabilidad (que consideraremos derivados de lo *eikos*). Incluimos aquí aquellos argumentos en los que el razonamiento probable se deriva de una premisa ampliamente asumida. Después, nos centraremos en los argumentos derivados de indicios o signos (que consideraremos derivados de *semeia*) y aquí incluiremos aquellos razonamientos que se siguen de señales físicas o de la ausencia de ellas, de hechos constatados o constatables del pasado, etc. Esta división es más sencilla y nos parece más adecuada para analizar unas obras con una presencia retórica todavía no muy desarrollada<sup>317</sup>. Por último, incluiremos en este apartado de las *pisteis entechnoi* un grupo de razonamientos que giran en torno a un tema concreto, la cuestión de la responsabilidad. Es cierto que este tema no cobra suficiente importancia en el tratado retórico de Aristóteles –sí en sus tratados éticos– como para diferenciar el apartado, pero también lo es que la determinación de la responsabilidad es una cuestión cada vez más relevante en la Atenas del s. V a.C., vinculada con el nacimiento del derecho, con el desarrollo de la justicia, etc.<sup>318</sup> y, sobre todo, es una cuestión relevante en las tragedias que nos ocupan de Sófocles y esto sí que creemos que justifica la presencia de ese apartado en nuestro trabajo. En los argumentos que vamos a tratar veremos cómo interactúan *ethos*, *pathos* y *pragma* y lo señalaremos cuando creamos que alguno de ellos adquiere una relevancia destacable.

## 2.1. ARGUMENTOS DERIVADOS DE LO εἰκός

Como hemos dicho ya anteriormente, según la tradición, la retórica nace en Siracusa de la mano de Córax y Tisias<sup>319</sup>. No es mucho lo que sabemos al respecto. Parece que hacia 465 a.C. cae la tiranía en esa ciudad y el deseo de volver al *status quo* anterior hace que se

<sup>317</sup> GOEBEL, 1983, 10-3, analiza el modo en que en el *Fedro* de Platón se muestra la teoría retórica, y llega a la conclusión de que la teoría retórica que refleja esta obra, que es la del s. V a.C. (cf. nota 188), apunta a un sistema de pruebas similar al del s. IV, aunque es menos elaborado. Platón parece distinguir aquí entre argumentación, representada por signos y probabilidades, y confirmación suplementaria, representada por el testimonio. En el estudio que hace de Antifonte el mismo autor (cf. GOEBEL, *ibid.*, 13-8) concluye que éste reconoce como pruebas los testimonios de los testigos, los signos (*semeia*), los indicios (*tekmeria*) y las probabilidades. Ambos sistemas coinciden salvo por la distinción que hace el orador entre *semeia* y *tekmeria*. Así, la teoría de la argumentación retórica de Antifonte se corresponde con la que Platón atribuye a la teoría común de finales del s. V a.C., pero también podemos ver que no hay una fractura que separe esta teoría de la de finales del s. IV a.C.

<sup>318</sup> Como sabemos, las *Tetralogías* de Antifonte son discursos elaborados a modo de demostración pero que nunca fueron realmente pronunciados ante ningún tribunal. Pues bien, la defensa en cada una de ellas muestra las distintas posibilidades que tenía el acusado. En la primera, el acusado niega los cargos, en la segunda, los acepta, pero transfiere la responsabilidad a la víctima, y en la tercera alega defensa propia.

<sup>319</sup> El pasaje que recoge esta tradición es Cic. *Brut.* 12. 46-48. En él Cicerón cita como autoridad a Aristóteles. Así, Córax y Tisias son generalmente aceptados por los griegos como fundadores de la retórica. Sin embargo, la tradición (concretamente, Diógenes Laercio 8. 57) recoge también el nombre de Empédocles como posible precursor de esta *techne*, cf. NAVARRE, 1900, 9-11, HINKS, 1940, 61-2, GOEBEL, 1983, 101-3, ENOS, 1993, 60-5.

multipliquen los procesos judiciales. Como consecuencia de ello se desarrolla la necesidad del arte retórica<sup>320</sup>. Tampoco sabemos mucho de la relación entre estos dos personajes, aunque lo más probable es que fueran profesor y alumno respectivamente, ni de su tratado, que seguramente sería obra de Tisias y estaría basado en las enseñanzas de Córax<sup>321</sup>. En todo caso, las aportaciones fundamentales del nuevo arte son dos: la disposición del discurso (de la que hablaremos en la segunda parte de este trabajo) y el argumento de probabilidad o *eikos*, central en el desarrollo de la retórica como *techne*<sup>322</sup> y en el que nos vamos a detener ahora<sup>323</sup>.

No tenemos muchos datos para llegar a conocer cómo era el tratamiento del argumento de *eikos* en la primera teoría retórica. Nuestra fuente principal son los relatos de Platón y Aristóteles, que explican el funcionamiento de este argumento en sus orígenes apelando al mismo ejemplo, el del enfrentamiento entre un hombre fuerte y uno débil<sup>324</sup>. Sin embargo, entre los relatos de ambos autores hay profundas diferencias.

Platón adjudica el argumento de *eikos* sólo a Tisias<sup>325</sup> y define lo verosímil como “*la opinión de la muchedumbre*” (*Phdr.* 273b). En su análisis del argumento del siracusano Platón se centra en la preferencia de lo verosímil frente a lo cierto, una característica que constituía el fundamento de la sofística y que Platón atacaba fuertemente en consonancia con su búsqueda permanente de la verdad. El ejemplo que Platón utiliza para explicar el modo en

<sup>320</sup> En realidad, hay dos teorías sobre el origen de la retórica de Córax y de su discípulo Tisias. Una de ellas propone que, después de la muerte de Hierón, se establece en Siracusa una república y, gracias a su dominio de la retórica, Córax gobierna la asamblea y dirige el estado democrático. Esto implica que la retórica comienza con el género político. La segunda teoría, más aceptada, defiende que la retórica surge vinculada al género judicial. En el año 485 a.C. Gelón se había convertido en tirano de Siracusa. Después fue Hierón, su hermano y sucesor, y Trasíbulo, hijo de este último, quienes continuaron con su política. Sin embargo, en 465 a.C. se abole la tiranía y se crea un clima de anarquía y de caos, hasta que se decide restablecer la situación anterior a los tiranos. Esto inaugura una larga serie de acciones judiciales, que favorecen el surgimiento de la retórica en la isla; cf. HINKS, 1940, 62-3, NAVARRE, 1900, 3-9.

<sup>321</sup> Parece ser que circuló en algún momento un manual de retórica que pudo ser obra bien de Córax bien de Tisias. No hay nada seguro al respecto, pero lo más probable es que dicha obra estuviese formada esencialmente por los apuntes de Tisias, discípulo de Córax, junto con algún añadido propio y personal. De ahí, la divergencia que se produce entre Platón y Aristóteles en cuanto a la autoría; cf., por ejemplo, NAVARRE, 1900, 14, KENNEDY, 1959, 175-8, GOEBEL, 1983, 104-9. Sobre la figura de Córax y su relación con Tisias, cf. COLE, 1991a.

<sup>322</sup> Frente a algunos autores que subestiman la sofisticación e influencia de la primera teoría de la probabilidad, GOEBEL, 1983, 84-5, defiende su alto grado de elaboración y su condición de antecedente de la retórica que se desarrolla posteriormente en Atenas.

<sup>323</sup> LÓPEZ EIRE, 1988, 117, define el argumento de *eikos* diciendo que “*consistía en presentar como más presumible la versión de los hechos ofrecida por el litigante, independientemente de cuantas pruebas incontrovertibles se presentaran en contra*”.

<sup>324</sup> Como ha hecho notar WILCOX, 1942, 143, lo cierto es que la teoría de la probabilidad que se atribuye a Córax y Tisias no es especialmente adecuada para juicios por la propiedad de la tierra, que es lo que en origen parece que hizo surgir la teoría retórica; cf. nota 320. La situación legal de los ejemplos que nos proporcionan Platón y Aristóteles es la de un juicio por asalto y el tipo de probabilidad que se discute en este tipo de juicios se refiere, sobre todo, a la que se basa en la psicología humana, poco relevante en un juicio sobre la propiedad. Esto lleva a Wilcox a asumir que la retórica desarrollada por los sicilianos iba más allá de los meros preceptos para aplicar en un juicio de ese tipo.

<sup>325</sup> Tisias es el único personaje al que Platón atribuye el nacimiento de la retórica, sin embargo, hay un momento en su *Fedro* en el que Sócrates hace constar la incertidumbre acerca de este hecho (“*es el descubrimiento de un arte oculto lo que parece haber hecho sagazmente Tisias, o quien sea su verdadero descubridor, y el nombre que le guste recibir*”, 273c).

el que funciona este nuevo arte del discurso hace referencia, como decíamos, al enfrentamiento entre un hombre débil y valiente y otro fuerte y cobarde. Así, Platón asegura que Tisias escribió que “*si era llevado a juicio un hombre débil y valeroso (ἀσθενῆς καὶ ἀνδρικός) por haber golpeado a uno fuerte y cobarde (ἰσχυρὸν καὶ δειλὸν), y robado su manto u otra cosa, no debían decir ninguno de los dos la verdad, sino afirmar el cobarde que no había sido golpeado sólo por el valiente, y el otro argüir que estaban los dos solos, y recurrir al célebre: «¿Cómo hubiera podido atacar yo, un hombre tan débil, a uno tan fuerte?».* Éste a su vez no reconocerá su propia cobardía, sino que, tratando de inventar otra mentira, pondrá tal vez en manos de su adversario un modo de refutarle” (Phdr. 273b-c). Es decir, en el caso de que un hombre débil agrede a uno fuerte, el débil debe negarlo y apelar a lo *eikos* arguyendo que eso no es probable en función de la diferencia de fuerza entre ambos; el fuerte, por su parte, tiene que mentir y decir que no fue atacado sólo por uno sino por varios hombres, de manera que el hecho, aunque falso, resulte más verosímil. Lo *eikos* emana en este argumento de un elemento esencialmente físico, la fortaleza; sin embargo, Platón incide también en el componente moral al subrayar la valentía o cobardía del individuo en cuestión<sup>326</sup>.

Platón, en su búsqueda de la verdad absoluta, centra su atención en la preferencia sofística por lo *eikos* frente a lo verdadero, lo que constituye, en su opinión, lo más criticable. Según Platón, los sofistas creen que “*en los tribunales a nadie le interesa lo más mínimo la verdad [...] y sí, en cambio, lo que induce a persuasión. Y esto es lo verosímil (εἰκός), y a ello debe prestar atención quien vaya a hablar con arte. Pues ni aún se deben decir en ocasiones los hechos, en caso de que no hayan ocurrido de un modo natural (εἰκότως), sino las probabilidades (εἰκότα), y eso tanto en la acusación como en la defensa. Así que, cuando se habla, se ha de perseguir por todos conceptos lo verosímil (εἰκός), mandando mil veces a paseo la verdad, ya que es eso lo que, al mostrarse a través de todo el discurso, procura el arte en su totalidad*” (Phdr. 272d-273a).

Aristóteles adjudica el nacimiento del arte retórica únicamente a Córax. Él considera que τὸ εἰκός “*es lo que sucede la mayoría de las veces, pero no absolutamente, como algunos afirman; sino lo que, tratando de cosas que también pueden ser de otra manera, guarda con aquello respecto de lo cual es probable la misma relación que lo universal*”

<sup>326</sup> Esta antítesis de verdad y probabilidad que Platón explota es empleada, por ejemplo, con anterioridad por Gorgias en la *Defensa de Palamedes* (24); cf. GOEBEL, 1989, 47-9. Sobre el argumento de *eikos* en el *Fedro* de Platón, cf. HINKS, 1940, 64-5. Sin embargo, GAGARIN, 1994, después de estudiar el argumento de probabilidad en la retórica temprana, llega a la conclusión de que, aunque los oradores realmente estaban interesados en este argumento, ellos no le daban más crédito que a una verdad claramente establecida, como Platón censura. Los argumentos de probabilidad eran simplemente un complemento de la evidencia directa o podían servir como tal cuando ésta no existía o no era concluyente. Si la teoría presta más atención a este argumento es porque permite usos más variados y requiere de mayor habilidad retórica.



*respecto de lo particular*” (*Rh.* 1. 2, 1357a34-1357b1). Pero Aristóteles no se centra en la cualidad de lo *eikos* sino en sus posibilidades argumentativas. El estagirita distingue entre lo absolutamente probable (εἰκός ἀπλῶς) y lo probable relativo (εἰκός τι), ya que admite que lo no probable también es probable en relación a algo (*Rh.* 2. 24, 1402a12-16). Y cuando toca explicar el funcionamiento de este argumento de probabilidad que atribuye en origen a Córax, Aristóteles recurre al mismo ejemplo que encontramos en Platón, esto es, al enfrentamiento entre un hombre fuerte y otro débil. Pero él no subraya el elemento de falsedad, sino las posibilidades argumentales. Así, le atribuye a Córax la enseñanza siguiente: “*si uno no está incurso en una causa, por ejemplo, si uno es débil (ἀσθενής), puede escapar a una acusación de violencia (porque no es probable); pero igualmente <puede>, si sí está incurso, por ejemplo, si es fuerte (ἰσχυρὸς) (porque no es probable, supuesto que iba a parecer probable)*” (*Rh.* 2. 24, 1402a17-20). Es decir, si existe una agresión entre un hombre débil y uno fuerte, el débil se defenderá de la acusación diciendo que no es probable que él iniciase la agresión por la diferencia de fuerza entre ellos –en esto, como era de esperar, Platón y Aristóteles coinciden– y el fuerte lo hará arguyendo que no es probable que él hiciese tal cosa porque todo el mundo pensaría, en función precisamente de lo probable, que él era el autor, de modo que este pensamiento le haría renunciar a tal acción. Por supuesto, este razonamiento funciona sólo en el caso de que se asuma que el fuerte lo pensó así antes de actuar. Aristóteles acepta que la retórica es engaño (ψεῦδος) (*Rh.* 2. 24, 1402a26), al igual que hacía Platón, pero lo que él explota son sus posibilidades argumentativas y, desde luego, el componente moral, que sí encontrábamos en Platón, está en él ausente<sup>327</sup>. Ambas interpretaciones son complementarias y juntas nos dan una idea del desarrollo que alcanzaron las diversas formas de argumentación basadas en lo εἰκός<sup>328</sup>.

Da la sensación de que Platón y Aristóteles nos hablan de algo distinto. Sin embargo, creemos que ambos utilizan una misma fuente, pero cada uno se fija en aquello que mejor se adapta a su planteamiento filosófico general, ofreciéndonos así una visión complementaria del argumento de *eikos*. Platón enfatiza la cualidad de probable y Aristóteles el argumento basado en la probabilidad<sup>329</sup>. No obstante, estas dos dimensiones de lo *eikos* las encontramos unidas en Anaxímenes.

Al intentar llegar a conocer los primeros pasos del argumento de *eikos* nos hemos dejado a Anaxímenes. En su *Retórica a Alejandro τὸ εἰκός* es el primero de los siete elementos que este autor incluye entre las *pisteis entechnoi* o, utilizando su terminología,

<sup>327</sup> En el relato que Platón nos ofrece cada uno de los personajes implicados oculta algo: el fuerte oculta su cobardía y el débil su valentía. Cuando Aristóteles reelabora el mismo caso, sin embargo, ninguno de los implicados miente.

<sup>328</sup> Sobre las diferencias entre Platón y Aristóteles respecto al argumento de *eikos*, cf. GOEBEL, 1989.

<sup>329</sup> Sobre esta cuestión, cf. GOEBEL, 1983, 109-35.

entre las que “*proceden de los propios discursos, de las acciones y de las personas*” (Rh.Al. 7. 2, 1428a17-18). Lo define como “*algo que se dice y de lo que los oyentes tienen ejemplos en mente*” (Rh.Al. 7. 4, 1428a26-27), una definición que está en la línea de la que hace Platón<sup>330</sup>. Como Goebel señala, en la definición de Anaxímenes no hay señal del uso de la probabilidad como elemento de un argumento. Para él “*a probability is apparently a particular statement which possesses the quality of (psychological) verisimilitude and so commands automatic assent from the audience*”<sup>331</sup>.

Anaxímenes considera que τὸ εἰκός puede emanar de tres ideas bien distintas, a saber, “*las pasiones (τὰ πάθη) que se producen por naturaleza en el hombre*” (Rh.Al. 7. 5, 1428a36-37), “*la costumbre (ἔθος); lo que cada uno de nosotros hace por hábito*” (Rh.Al. 7. 6, 1428b9) y “*el lucro (κέρδος), pues a menudo, por su causa, nos decidimos a actuar violentando nuestra naturaleza y carácter*” (Rh.Al. 7. 6, 1428b10-11). Además, Anaxímenes distingue entre lo *eikos* aplicado a los hechos y lo *eikos* que se refiere a las personas (Rh.Al. 7. 8, 1428b16-18). Pero lo más relevante probablemente es el hecho de que al explicar las tres ideas a partir de las cuales se puede derivar lo *eikos*, Anaxímenes distingue entre la probabilidad como cualidad que provoca la aceptación general y la probabilidad como argumento. Al hablar del *pathos* no hay todavía ninguna referencia a lo probable como argumento, sino que Anaxímenes habla de la probabilidad como la cualidad de plausibilidad psicológica. Ahora bien, en el caso del *ethos* y del *kerdos*, Anaxímenes utiliza ya argumentos basados en una generalización acerca del comportamiento humano<sup>332</sup>.

Así pues, la definición que dan Platón y Anaxímenes de lo *eikos* como una aserción particular que merece credibilidad porque se corresponde con la experiencia emocional común de la audiencia es esencialmente subjetiva, mientras que la definición que hace Aristóteles de lo *eikos* como una aserción general que sirve como premisa mayor en un silogismo retórico es totalmente objetiva y está fuertemente influida por todo su pensamiento lógico y filosófico<sup>333</sup>. Además, aunque en Anaxímenes lo *eikos* no tiene por qué constituir un argumento, en Aristóteles siempre lo hace. A pesar de todo, Goebel considera que el hecho de que Aristóteles limite con tanto énfasis su uso de lo probable al argumento implica que él era consciente de la distinción de Anaxímenes entre la cualidad de lo probable y el argumento<sup>334</sup>.

<sup>330</sup> Etimológicamente τὸ εἰκός es simplemente ‘lo que parece cierto’, un significado que está en consonancia con la definición de Anaxímenes y con la de Platón.

<sup>331</sup> Cf. GOEBEL, 1983, 88.

<sup>332</sup> Cf. GOEBEL, 1983, 88-91.

<sup>333</sup> Esto implica que la teoría de Aristóteles es indiferente al asunto o tema, mientras que en Anaxímenes se aprecia un fuerte interés en la motivación psicológica; cf. GOEBEL, 1983, 93-4.

<sup>334</sup> Cf. GOEBEL, 1983, 91-2.

Así pues, lo *eikos* puede referirse ya sea a la cualidad de verosimilitud ya sea al argumento basado en una probabilidad. Lo primero es importante en todo momento, ya que cada vez que un personaje habla lo hace de acuerdo con lo verosímil, pero su importancia destaca, sobre todo, en las narraciones<sup>335</sup> y cobra una relevancia fundamental precisamente cuando éstas son falsas<sup>336</sup>. Lo segundo se da, sobre todo, en contextos de argumentación. Es en esto en lo que nos vamos a centrar.

Generalmente los argumentos derivados de lo *eikos* no utilizan este término en su formulación. Cuando éste aparece, lo suele hacer en otros contextos, mayoritariamente no argumentativos. En Sófocles encontramos el término *eikos* o términos derivados en los siguientes pasajes: *Aj.* 824, 1367, *Tr.* 56, 368, *Ant.* 724, *OT* 74, 256, *El.* 540, 659, 1026, 1140, 1488, *Ph.* 230, 361, 498, 973, 1373, *OC* 342, 432, 977. Lo primero que salta a la vista es que el concepto es más frecuente en las tragedias de época tardía que en las tragedias tempranas, lo que ya es significativo e indica una mayor familiaridad de las obras tardías con un vocabulario propio o característico del arte retórica<sup>337</sup>. No obstante, en ninguno de estos pasajes el término *eikos* aparece empleado clara e indiscutiblemente en sentido técnico, aunque hay alguno en el que se aproxima a ello. Así pues, vamos a limitar nuestro estudio del argumento de *eikos* a aquellos casos en los que existe un argumento basado en la probabilidad, aunque el término clave se halle ausente.

Estudiar el argumento de *eikos* en Sófocles, como en otros muchos autores, es difícil. De entrada, prácticamente toda argumentación descansa en el fondo en un argumento de este tipo. Lo veíamos ya al hablar de los testigos. A pesar de constituir una *pistis atechnos*, la apelación a un testigo se basa en el razonamiento implícito de que, si alguien, con autoridad fundada en la cantidad o en su cualidad, comparte nuestra opinión, es más probable que ésta sea acertada. Pero, puesto que es necesario establecer un límite, en el estudio de lo *eikos* nos vamos a centrar en las categorías que nos parecen más relevantes e interesantes en las obras sofocleas analizadas. Por otro lado, el análisis se hace también complejo por lo que se refiere al aislamiento de los argumentos así como a la clasificación de los mismos, y ello por dos motivos, a saber, porque algunos argumentos podrían y pueden ser clasificados a la vez en varios apartados según la perspectiva desde la que se valoren, y porque en ocasiones es muy difícil determinar dónde termina un argumento y empieza otro.

---

<sup>335</sup> El interés en la verosimilitud de una narración es un lugar común en los tratados tardíos de la narración; cf. GOEBEL, 1983, 113-5.

<sup>336</sup> Sobre las *rheseis* de mensajero falsas en Sófocles, cf. nota 168. Pero las narraciones falsas no siempre son relatos de mensajero. Buena muestra de ello es *Filoctetes*, y concretamente las *rheseis* que pronuncia Neoptólemo siguiendo los consejos de Odiseo.

<sup>337</sup> SCHMALZRIEDT, 1980, 95-7, se detiene también en la valoración de la frecuencia de aparición en Sófocles del término εἰκός, de τεκμήριον y τεκμαίρεσθαι y de καιρός y καιρίος. El resultado le lleva obviamente a observar la mayor frecuencia de estos términos en las obras sofocleas tardías frente a las tempranas, a partir de lo cual deduce una mayor influencia retórica en esas obras.

### 2.1.1. PLANTEAMIENTO DE PROBABILIDADES O εἰκότα

Los argumentos basados en lo *eikos* se pueden utilizar de maneras diferentes<sup>338</sup>. En este apartado nos vamos centrar en tres formas distintas de plantear *eikota* en las obras tempranas de Sófocles. La primera de ellas, la más sencilla, consiste simplemente en plantear hipótesis probables, es decir, se trata de que un personaje realice una inferencia a partir meramente de lo probable. La segunda consiste en ir planteando *eikota* y eliminándolos sucesivamente hasta llegar a la opción que parece la única viable. La exhaustividad que parece tener este procedimiento le confiere su fuerza. Por último, la tercera forma consiste en el planteamiento sucesivo de *eikota* que no se van refutando, de modo que la fuerza del procedimiento deriva no de la exhaustividad de la probabilidad última sino de la acumulación de variantes probables. Lo mejor para entender el funcionamiento de estas tres posibilidades es ver y analizar diferentes ejemplos de cada una de ellas.

#### 2.1.1.1. Método simple

La forma más sencilla de utilizar lo *eikos* consiste simplemente en hacer una suposición. Cualquier afirmación de algo que no se conoce y simplemente se intuye o sospecha en función de lo probable podríamos decir que es una hipótesis basada en lo *eikos* y que es más o menos creíble en función del grado de verosimilitud que tenga. Son muchos los argumentos de este tipo que encontramos en estas tragedias. La mayoría de ellos, sin embargo, por sus características, los vamos a incluir en otros apartados, donde, creemos, resultan de mayor interés. A modo de ejemplo simplemente citaremos aquí algún pasaje, concretamente la *rhesis* de despedida de Áyax (vv. 815-65), la *rhesis* de Ismene en el prólogo de *Antígona* (vv. 49-68) y el episodio tercero de *Edipo Rey*.

En Áyax Teucro prevé la reacción furibunda que tendrá Telamón contra él en cuanto conozca la muerte del héroe (vv. 1008-22). De modo similar poco antes Áyax, en los instantes previos a su muerte y en su última *rhesis*, prevé la reacción de su madre (“*De seguro que la infeliz, cuando oiga esta noticia, un gran gemido lanzará por toda la ciudad*”, vv. 850-1). La inferencia derivada de lo *eikos* es aquí sencilla, pues cualquiera en la audiencia consideraría lógica esa reacción en una madre que ha perdido a un hijo. Y este sencillo razonamiento es empleado en este pasaje para suscitar un fuerte *pathos*.

Pero lo más interesante es la relación entre este pasaje y otros dos. En su primer discurso (vv. 430-80) Áyax decide su muerte. Para ello (lo veremos en el siguiente

---

<sup>338</sup> Sobre el argumento de *eikos* en los oradores áticos, cf. SOUBIE, 1974, 84-8.

subapartado) toma en consideración a su padre. Este discurso del héroe es un discurso público y los valores que exhibe están basados también en el código público<sup>339</sup>. En consecuencia, toda referencia a cualquier mujer está ausente. Ahora bien, aquí, cuando va a morir, Áyax utiliza un lenguaje mucho más íntimo y personal y es a su madre a quien más recuerda. De este modo, Telamón y Eribea aparecen alternativamente en el primer y último discurso del héroe, vinculados respectivamente al lenguaje público y al privado, esto es, a la esfera a la que cada uno pertenece por su género.

Pero, además, esta referencia patética de Áyax al dolor de su madre contrasta profundamente con la referencia que, como decimos, hará Teucro a la probable reacción colérica de Telamón contra él, estableciendo una fuerte oposición entre los dos hermanos y sus respectivas situaciones.

En *Antígona* destaca el razonamiento de Ismene ante la petición de su hermana. Antígona quiere que Ismene le ayude a enterrar a Polinices desafiando el edicto de Creonte. Ismene recuerda el fin de su padre, madre y hermanos, todos muertos, pero ejecutores de algún modo de sus propias desgracias (“*Acuérdate [φρόνησον]*<sup>340</sup>, *hermana, cómo se nos perdió nuestro padre, odiado y deshonorado, tras herirse él mismo por obra de su mano [αὐτὸς αὐτουργῶ χερί] en los dos ojos [...] Y, a continuación, acuérdate de su madre y esposa [...], que puso fin a su vida de afrentoso modo, con el nudo de unas cuerdas. En tercer lugar, de nuestros hermanos, que, habiéndose dado muerte los dos mutuamente en un solo día, cumplieron recíprocamente un destino común con sus propias manos [ἐπαλλήλοιν χεροῖν]*”, vv. 49-57). Ismene considera que todos ellos han sido responsables de sus propias desgracias<sup>341</sup>, igual que lo serían ellas, parece decirnos a continuación (vv. 58-68), si desobedeciesen conscientemente el edicto del soberano.

Ismene se niega a colaborar con su hermana aduciendo un argumento de probabilidad: si ellas actúan en contra del edicto del soberano, lo más probable es que mueran. El motivo que justifica dicha conclusión es que son más débiles que su enemigo y, por lo tanto, lo más probable es que sucumban ante él, ya que el débil suele ser derrotado por el fuerte (precisamente éste es el ejemplo que, recordemos, citan Platón y Aristóteles al

<sup>339</sup> Para las concepciones generales atenienses sobre las esferas pública y privada, véase COHEN, 1991, 70-97.

<sup>340</sup> El término φρόνησον es una palabra clave en el discurso de Ismene e incluso en la obra. Mientras Antígona recurre a imperativos morales, su hermana apela al sentido común; cf. GRIFFITH, 1999, 132.

<sup>341</sup> Ésta es una familia cuyos sufrimientos son peculiarmente auto-infligidos; cf. GRIFFITH, 1999, 132. La repetición en estos versos de la palabra ‘mano’ (χείρ) y el uso de αὐτός, solo o en compuestos (αὐτοφώρων, αὐτουργῶ, αὐτοκτονοῦντε), redundan en esa misma idea. La expresión αὐτὸς αὐτουργῶ χερί es “*still more emphatic than αὐτόχειρ, a keyword of this play referring to Antigone’s deed (306, cp. 900), the brothers’ death (172, cp. 14, 56), Haemon’s (1175) and Eurydice’s suicide (1315)*”; cf. KAMERBEEK, 1978, 46.

explicar el argumento de *eikos* siracusano). La decisión de Ismene es, entonces, la de no oponerse al tirano.

La debilidad a la que se refiere Ismene se refleja en dos planos bien diferenciados. El primero es el plano físico: Ismene y Antígona son inferiores por su calidad de mujeres que se enfrentan a hombres (“*Es preciso que consideremos, primero, que somos mujeres, no hechas para luchar contra los hombres*”, vv. 61-2). El segundo es el plano social y político: las muchachas están en desventaja frente al enemigo porque es éste quien tiene el poder y se halla en un *status* superior (“*y, después, que nos mandan los que tienen más poder*”, v. 63).

Un pasaje muy similar lo encontramos en *Electra*, en un contexto hasta cierto punto paralelo. En esa obra es Crisótemis quien, en un *agon* con su hermana Electra, trata de persuadirla para que no se enfrente a unos enemigos más poderosos que ella (“*Eres mujer y no hombre, y tienes en tus manos menos fuerzas que tus enemigos. La fortuna les sonrío a ellos cada día, mientras que para nosotras se pierde y no llega a nada*”, vv. 997-1000). Como vemos, también Crisótemis utiliza una doble argumentación. Por un lado, está el hecho de que son mujeres luchando contra hombres y, por otro, el hecho de que son ciudadanas luchando contra gobernantes, ambas cosas contrarias a la naturaleza o, al menos, a lo comúnmente aceptado en la sociedad ateniense de la época. El paralelismo entre los dos pasajes es sorprendente. No es solo esta justificación planteada en los mismos términos (cf. *Ant.* 61-3 y *El.* 997-1000), sino también el planteamiento básico de que, actuando en contra de unas determinadas personas, el resultado más probable es la muerte (cf. *Ant.* 58-60 y *El.* 1001-2)<sup>342</sup>.

Para terminar vamos a señalar algún ejemplo en las palabras de Edipo en el episodio tercero de *Edipo Rey*. En ese episodio se produce la llegada a Tebas de un mensajero, que comunica la muerte de Pólibo. Edipo se siente aliviado porque, si Pólibo ha muerto, él nunca podrá ser el asesino de su padre, como le anunció en su día el oráculo. Sin embargo, sigue preocupado ante el temor de cumplir la segunda parte de aquel oráculo, que le vaticinó que se acostaría con su madre. Con la intención de aliviarlo de sus insistentes temores el mensajero le desvela que él no es en realidad hijo natural de Pólibo y Mérope, sino que éstos lo recibieron del mensajero, quien a su vez lo recibió de un pastor que estaba al servicio de Layo. Edipo inmediatamente hace llamar a este personaje para indagar en sus orígenes. Yocasta no necesita hacerlo. Ella ya ha comprendido lo que permanecía oculto. Por eso, trata por todos los medios de persuadir al rey para que deje las cosas como están. Éste, sin embargo, malinterpreta sus palabras. Él cree que lo que Yocasta teme es que su actual

---

<sup>342</sup> Sobre las semejanzas entre estos dos pasajes, cf. DURÁN LÓPEZ, 2004, y sobre las semejanzas entre éstos y los pasajes de Platón y Aristóteles en referencia al argumento de *eikos*, cf. ENCINAS REGUERO, 2006a, 213-9.

marido tenga un origen humilde. La ceguera de Edipo no tiene límite; tampoco la ironía de la escena, ya que lo que realmente teme Yocasta es precisamente el nacimiento noble de Edipo<sup>343</sup> (“*Tranquillizate, pues aunque yo resulte esclavo, hijo de madre esclava por tres generaciones, tú no aparecerás innoble*”, vv. 1062-3).

Como en otras suposiciones que hace Edipo en la tragedia, no hay aquí nada en las palabras de Yocasta que le lleve a pensar que ése es su temor. Él lo supone sin ninguna base, dando por supuesto que ésa es una preocupación general, igual que el pensar que la gente actúa por un beneficio justifica otras hipótesis también infundadas que él realiza en otros momentos del drama (véase: Parte primera: 2.1.2. Argumentos basados en el beneficio). Como ésas, también esta hipótesis está equivocada. Edipo no ha entendido nada de lo que se le ha dicho. Las pistas que hasta este momento se han dado son suficientes para que Yocasta comprenda por fin, pero Edipo sigue ciego y no le hacen reflexionar ni siquiera las apelaciones y súplicas de quien hasta ahora ha estado a su lado y le ha ayudado a desmentir todo lo que parecía señalarlo como culpable.

Pese a las súplicas de Yocasta para que Edipo no indague acerca de su origen, éste sigue adelante, sin tan siquiera sospechar nada. Y, a pesar de la tendencia manifiesta de Edipo en esta tragedia a interrogar a los personajes con los que dialoga, ni una sola pregunta le hace a Yocasta para conocer el porqué de sus temores. Él ya cree conocerlo (“*Yo sigo queriendo conocer mi origen, aunque sea humilde. Ésa, tal vez, se avergüence de mi linaje oscuro, pues tiene orgullosos pensamientos como mujer que es*”, vv. 1076-9). Su hipótesis se basa tan solo en la creencia de que las mujeres tienen orgullosos pensamientos y, por lo tanto, Yocasta, que es mujer, también (obsérvese el entimema).

No obstante, Edipo se equivoca con Yocasta, igual que hizo con Tiresias y con Creonte, es decir, su equivocación afecta a la esfera divina, a la esfera pública o cívica y ahora también a la esfera privada o familiar. Edipo no comprende ninguno de estos tres mundos y a los tres los juzga de manera equivocada. Los tres personajes, y aquello que representan, se dirigen a él con la mejor intención, tratando incluso de protegerlo, sobre todo

---

<sup>343</sup> El temor de Yocasta es precisamente el hecho de que Edipo es noble, porque es su hijo. Y esto, la cualidad de ser hijo, es un elemento de gran significación en esta obra. La primera palabra de Edipo en la tragedia es el vocativo ὦ τέκνα (“*oh hijos*”), que se repite de nuevo poco después (v. 6; cf. v. 58: παῖδες οἰκτροί). Παῖδες es también el término que ha utilizado el sacerdote de Zeus poco antes (v. 32) para referirse a los jóvenes que suplican ante Edipo. Estos términos, sin duda, resultan muy interesantes en una tragedia donde la identidad del hijo o el simple hecho de ser el hijo va a jugar un papel tan determinante. Por otra parte, el hecho de que Edipo se dirija así a los ciudadanos enfatiza la cercanía entre el rey y sus súbditos. Y si la tragedia comienza con Edipo dirigiéndose a los ciudadanos a quienes llama τέκνα, ‘hijos’ (v. 1, 6), termina con el encuentro entre Edipo y sus verdaderas hijas. En él hasta en cinco ocasiones se dirige Edipo a ellas con el término τέκνα, el mismo con el que comenzó la tragedia (v. 1480, 1484, 1493, 1501, 1511). Después de descubrir con horror que Edipo ha engendrado hijos con su propia madre y que éstos son a la vez sus hermanos, asistimos a una tierna escena en la que el amor entre Edipo y sus hijas está por encima de cualquier otra cosa. La preocupación por el origen deja paso a la preocupación por el futuro de las jóvenes y la angustia por el incesto cede ante la angustia por cuestiones más habituales, como, por ejemplo, la falta de matrimonio e hijos que tendrán que soportar Antígona e Ismene. De este modo, sutilmente se produce una reorientación en la obra.

Tiresias y Yocasta, y, sin embargo, Edipo es incapaz de darse cuenta de ello. No solo no comprende que ellos lo quieren ayudar sino que, además, piensa que buscan su propio interés en detrimento del propio Edipo. Su ceguera es absoluta. Él se busca su ruina y es responsable de ella. Es cierto que en el pasado no sabía que Layo era su padre y Yocasta su madre y que sus dos delitos principales los cometió involuntariamente, pero también es cierto que, si esos hechos salen a la luz, es responsabilidad suya. Puede no ser responsable en sentido estricto de lo que sucedió, pero sí lo es, por su ceguera, de que la verdad haya salido a la luz y lo haya hundido.

Los casos vistos son ejemplos de razonamientos derivados de lo absolutamente probable o εἰκός ἀπλῶς. Lo probable relativo o εἰκός τι, diferenciado, como veíamos, por Aristóteles, no es habitual y mucho menos en las tragedias tempranas de Sófocles, pues implica un alto grado de sofisticación. Sin embargo, en la última tragedia conservada de este autor, en *Edipo en Colono*, hay un pasaje en el que, aunque de manera solo implícita, tal vez puede verse un cierto argumento de probabilidad relativa, interesante, además, porque tiene que ver precisamente con un contexto de enfrentamiento entre un hombre débil y otro fuerte, esto es, el mismo contexto que encontrábamos en la explicación teórica que hace Aristóteles de esta forma de razonar.

En el episodio segundo de esa tragedia Creonte entra en escena para intentar persuadir a Edipo de que regrese a Tebas junto a él. Consciente de que su entrada acompañado de hombres armados provocaría temor y desconfianza en los presentes, Creonte comienza su *rhexis* (vv. 728-60) buscando calmar a quienes escuchan (“;Nobles habitantes de esta tierra! Veo en vuestros ojos que un imprevisto temor a mi llegada se ha apoderado de vosotros. No temáis ante mí ni dejéis escapar funestas palabras. No he venido con intención de tramar algo; pues soy anciano y sé que he llegado a una poderosa ciudad cual ninguna en Grecia”, vv. 728-34).

Para neutralizar las reticencias de su auditorio Creonte manifiesta sus intenciones pacíficas y ofrece como garantía de ello su vejez y su conocimiento del poder de la ciudad. La constatación de su debilidad, plasmada en su vejez<sup>344</sup>, y de la fortaleza de su adversario implica tácitamente el reconocimiento de que en un enfrentamiento se vería derrotado, por lo que, quiere dar a entender, no tiene intenciones de llegar a él<sup>345</sup>. En el fondo nos encontramos ante un argumento de lo que Aristóteles denomina εἰκός τι o probabilidad relativa.

<sup>344</sup> La constatación de la edad avanzada de Creonte tiene un importante efecto también en el nivel del *pathos*, ya que los ancianos siempre atraen las simpatías de la audiencia; de hecho, la parte débil siempre lo hace. La relevancia de este dato se constata en la repetición del mismo (v. 733 y 735).

<sup>345</sup> El conocimiento que Creonte dice tener del poder de la ciudad obedece también a su intención de atraerse la simpatía de la audiencia, que son ciudadanos del Ática y están orgullosos de su patria. La adulación es una manera muy evidente de conseguir que el receptor adopte una postura benevolente hacia el orador. En este caso,



Todo este pasaje forma parte del proemio de la *rhesis*, un proemio muy elaborado, con una parte negativa (vv. 728-34) y otra positiva (vv. 735-9), y que ocupa una importante proporción de versos dentro del total de la *rhesis* (doce versos de un total de treinta y tres). En definitiva, este proemio muestra una elaboración y un dominio de los recursos no habitual en las tragedias de época temprana<sup>346</sup>.

### 2.1.1.2. Método exhaustivo

Hay ocasiones en que los personajes plantean de manera sucesiva y conforme a lo probable una serie de *eikota* o posibilidades. A medida que las plantean las van descartando, hasta llegar a lo que parece ser la única solución posible en función de lo probable. De esta manera, y a consecuencia de este proceso, dicha solución aparece reforzada por salir triunfante de un proceso eliminatorio aparentemente exhaustivo (en la realidad, no suele serlo tanto). Este proceso puede estar explícito en el texto o puede quedar implícito bajo la presentación directa del resultado del mismo. En cualquier caso el objetivo es dotar de credibilidad y verosimilitud a aquello que se defiende.

Por otra parte, este modo de argumentar, que en su forma extrema, no siempre bien marcada, consiste en que cada proposición se divide en una serie de alternativas o condiciones secuenciales y éstas son sistemáticamente mostradas como incumplidas, es el método característico utilizado por Gorgias en sus discursos<sup>347</sup>. Es el tradicionalmente llamado método ‘apagógico’.

Aristóteles en *Rh.* 2. 23, 1398a31-33 contempla también esta forma de argumentar, denominada por él como tópico ἐκ διαίρέσεως (“*Otro se obtiene de la división. Por ejemplo: todos los hombres cometen injusticia por tres razones (por ésta, por aquella y por*

---

además, el receptor es doble, pues se trata, por un lado, de los personajes que escuchan a Creonte y que son atenienses y, por otro, de la propia audiencia de la tragedia, que se representaba en Atenas.

<sup>346</sup> HALLIWELL, 1997, 138-40, señala otro aspecto interesante de este preámbulo. Se trata del hecho de que el proemio del discurso de Creonte es un intento diplomático que, aunque perfecto por su dominio de la racionalidad retórica, es, sin embargo, indicativo de un fallo en el nivel de *philia*, ya que muestra una ausencia absoluta de intimidad entre él y Edipo. Por otra parte, no existen narraciones o versiones alternativas de uno y de otro, sino que Edipo tiene una narración que contar donde Creonte no tiene ninguna. Así, la fuerza de la posición de Edipo surge, como Halliwell destaca, de la habilidad de contar una historia donde Creonte la ha suprimido. Pero el proemio es tan solo el comienzo de una escena completamente dominada por la retórica. De hecho, esta escena entre Creonte y Edipo en *Edipo en Colono* ha sido considerada la escena sofoclea que mayor influencia retórica presenta; cf. SCHMALZRIEDT, 1980, 98-102.

<sup>347</sup> Como explica GARCÍA TEJEIRO, 1987, Gorgias avanza en sus conocidos discursos de forma sistemática, agotando todas las alternativas. Pero la nueva retórica de Gorgias no busca simplemente convencer a una audiencia con argumentos técnicos, sino “*fascinar a un público, cuanto más numeroso mejor, con el ritmo interno de la frase, con antítesis brillantes, con aliteraciones y repeticiones calculadas*” (*ibid.*, 144). Para ello Gorgias basa los procedimientos de su estilo en las repeticiones y juegos de palabras propios de la magia, ya que ésta persigue los mismos efectos que la retórica. “*El arte de Gorgias encerraba así una paradoja, porque consistía en el uso racional y calculado de elementos que en la magia estaban al servicio de lo irracional*” (*ibid.*, 149). Véase también al respecto, ROMILLY, 1975, 3-22, CORTÉS GABAUDAN, 2000b, 64.

la de más allá); y como por dos de ellas ha sido imposible, ni que decir tiene que ha sido por la tercera”)<sup>348</sup>.

Los ejemplos que vamos a ver en Sófocles son los siguientes: el primer monólogo de *Áyax* (vv. 430-80) en la tragedia que lleva su nombre, la primera *rhesis* del guardián (vv. 223-36) y la intervención del Corifeo después de las palabras de éste en *Antígona* y dos pasajes en *Edipo Rey*, concretamente una *rhesis* muy breve del protagonista en el episodio tercero (vv. 964-72) y una *rhesis* de mensajero (vv. 1237-85) en la *exodos*. Tras el análisis de estos pasajes nos detendremos, traicionando el orden habitual que vamos a seguir en todo el trabajo, en la magnífica *rhesis* (vv. 436-69) con la que Deyanira persuade a Licas en *Traquinias*. Esta *rhesis* representa un caso excepcional dentro de la producción sofoclea.

En *Áyax* el héroe comprende la gravedad de sus acciones en cuanto recupera la consciencia de la que Atenea lo privó. Su primera *rhesis* (vv. 430-80) constituye un lamento (vv. 430-56) y, después, una reflexión acerca de lo que hacer (vv. 457-80). El paso a esta segunda parte viene marcado por καὶ νῦν τί χρῆ δρᾶν; (v. 457) y la reflexión comienza con una pequeña introducción (vv. 457-9) en la que *Áyax* describe brevemente, a modo de preámbulo, su terrible situación, ya que es odiado tanto por los dioses como por los humanos, y entre éstos, por los troyanos igual que por los propios griegos. Su desesperada situación queda aquí puesta de relieve. A continuación el héroe se plantea unas posibles vías de acción que va rechazando porque no le gustan sus probables consecuencias. Las posibilidades que baraja el héroe son dos concretamente, o bien abandonar Troya y volver a la casa paterna (vv. 460-6a) o bien enfrentarse él solo a los troyanos en busca de gloria y honor (vv. 466b-70a). Ambas posibilidades se plantean a través de preguntas retóricas, pero finalmente ninguna de ellas lo satisface, la primera porque implica con toda probabilidad una falta de gloria intolerable para él y para su padre, la segunda porque probablemente “*daría gusto a los Atridas*” (v. 469)<sup>349</sup>. Así, ambas opciones son rechazadas con una expresión breve y directa al comienzo del verso (οὐκ ἔστι τοῦργον τλητόν, v. 466 y οὐκ ἔστι ταῦτα, v. 470). La conclusión, después de las valoraciones precedentes, se nos antoja necesaria: a *Áyax* no le queda más solución que la muerte. Esta decisión, que parecía tomada ya desde la primera aparición del héroe tras recuperar la conciencia y comprender sus acciones, se presenta ahora racionalmente como la única salida posible para el héroe<sup>350</sup>.

<sup>348</sup> Sobre este modo de argumentar, cf. LLOYD, 1987, 148-61.

<sup>349</sup> No olvidemos que *Áyax* se guía por el código heroico que propugna ayudar a los amigos y dañar a los enemigos. Así, puesto que los Atridas se han convertido en sus enemigos, toda acción bélica que implique una defensa de los intereses de éstos queda descartada.

<sup>350</sup> Debemos tener en cuenta que la tragedia gira principalmente acerca de la toma de decisiones y sus consecuencias. Al respecto, cf. LEY, 1986.

Encontramos otro ejemplo en la primera *rhesis* del guardián (vv. 223-36) en *Antígona*. Este guardián es el encargado, por sorteo, de acercarse hasta Creonte y comunicarle que alguien ha tratado de enterrar a Polinices, a pesar de su edicto. El personaje es consciente de que el rey reaccionará coléricamente al oír la noticia y sus primeras palabras dan muestra de su temor (“¿Por qué vas a donde recibirás un castigo cuando hayas llegado? [...] Y si Creonte se entera de esto por otro hombre, ¿cómo es posible que no lo sientas?”, vv. 228-30)<sup>351</sup>. Las preguntas retóricas de la reflexión nos recuerdan a la de Áyax en *Aj.* 457-80. En función de lo probable o *eikos* el guardián formula la hipótesis de que Creonte lo castigará al escuchar su noticia<sup>352</sup> (por lo que carece de lógica que él acuda ante el rey), pero comprende también que, si no cumple con su deber de transmitir dicha noticia, el castigo será aún peor. Dada la situación concreta, la única solución que parece viable es que el guardián cumpla con su misión y se arriesgue al menos terrible de los dos males posibles.

Tras esas dudas previas, el guardián efectivamente le cuenta a Creonte lo sucedido con el cuerpo de Polinices (vv. 249-77). Una vez finalizada esta intervención, el Corifeo expresa lo que el guardián-mensajero ha insinuado a lo largo de su *rhesis*, a saber, que la acción de cubrir el cadáver de Polinices con una fina capa de polvo puede tener origen divino (“Señor, mis pensamientos están, desde hace un rato, deliberando si esto es obra de los dioses”, vv. 278-9)<sup>353</sup>. En principio se trata de una deducción a partir de *semeia*, puesto que son los signos físicos, o, mejor, la ausencia de ellos, (la falta de huellas humanas o de animales) los que llevan a pensar en esa posibilidad (véase: Parte primera: 2.2.1. Indicios o *semeia* físicos). Pero lo probable también está presente. El procedimiento de este razonamiento es el que sigue: se supone, aunque no se afirma explícitamente, que los autores de esa acción sólo pueden ser algún ser humano, algún animal o, por último, una divinidad. Pues bien, estas posibilidades en cuestión van siendo eliminadas a partir, y aquí sí, de las huellas físicas. La falta de huellas de personas o de animales elimina la posibilidad de que alguno de éstos se haya acercado hasta el cuerpo. Por lo tanto, la única posibilidad que queda es que alguna divinidad haya sido la autora de la acción que se plantea.

<sup>351</sup> “In early poetry, and in *E.*, characters in distress often address their *φρήν* or *θυμός* or *καρδία*, as a form of *soliloquy*”; cf. GRIFFITH, 1999, 165.

<sup>352</sup> El temor del guardián es comprensible, ya que puede atestiguar la existencia del delito pero no la identidad del transgresor, y esto en un régimen tiránico constituye un serio riesgo; cf. SCABUZZO, 1999, 115.

<sup>353</sup> La autoría del primer enterramiento de Polinices es discutida. Aunque la joven manifiesta sus intenciones en el prólogo y posteriormente es atrapada *in fraganti*, sin embargo, hay quien ha defendido que ella no es realmente la autora de esa acción. Se han propuesto dos alternativas: Ismene y los dioses (cf. nota 267). Nosotros creemos que no hay realmente motivo para dudar de lo que la obra nos dice claramente. Ahora bien, es cierto que el modo en que el cuerpo de Polinices se conserva, sin que los animales acudan a él por el olor para devorarlo, y las circunstancias en las que Antígona finalmente es atrapada insinúan que de algún modo los dioses están de acuerdo en que Polinices reciba las honras fúnebres adecuadas. Recordemos que también en *Ilíada* los dioses se encargan de que el cuerpo de Héctor se mantenga intacto a pesar de las vejaciones de Aquiles, manifestando de ese modo su opinión de que Héctor debe ser adecuadamente enterrado.

La conclusión parece tener la autoridad de emanar de un razonamiento lógico, que, además, parece exhaustivo por cuanto se desprende de la eliminación de posibilidades hasta llegar a la que parece la única viable. Creonte, sin embargo, no estará de acuerdo con la conclusión obtenida y la manera de refutarla será, por un lado, demostrar que no es probable y que carece de la lógica que el razonamiento le quería conferir (véase: Parte primera: 2.1.4.2. Falta de probabilidad. Lo no *eikos*) y, por otro lado, plantear una alternativa basada en lo probable (sería la cuarta posibilidad), a saber, que los propios guardianes, movidos por un soborno, hayan sido los autores de la acción (véase: Parte primera: 2.1.2.2.2. Argumentos basados en el beneficio. Ataques basados en la existencia de un móvil egoísta).

Desde el punto de vista dramático la insinuación del guardián expresada por el Corifeo tiene un significado importante. Por un lado, provoca la primera explosión de cólera de Creonte y se empieza a dibujar el carácter tiránico de éste; por otro, ofrece al monarca la posibilidad de aceptar esta vía de escape y no llevar adelante el conflicto. Esta posibilidad es paralela a la que el mismo Creonte ofrece a Antígona cuando es atrapada y le pregunta si conocía el edicto. Ninguno de ellos acepta la oportunidad que se le brinda y ambos insisten testarudamente en su posición.

Por su parte, también *Edipo Rey* ofrece algún ejemplo de este tipo de razonamiento. Uno de ellos cuando Edipo recibe la noticia de que Pólipo, a quien cree su padre natural, ha muerto. Edipo no puede evitar manifestar su alegría, e incluso su desprecio hacia la adivinación, puesto que esa muerte por causas naturales significa, o así lo cree él, que él no ha sido ni será nunca el causante de la muerte de su padre, como le vaticinaron tiempo atrás. Pólipo está muerto y Edipo no ha hecho nada para provocarlo, a no ser, dice, que la muerte de Pólipo haya sido causada por la nostalgia hacia su hijo; sólo así, se cumplirían los designios vaticinados (“él, habiendo muerto, está oculto bajo tierra y yo estoy aquí, sin haberle tocado con arma alguna, a no ser que se haya consumido por nostalgia de mí. De esta manera habría muerto por mi intervención”, vv. 967-70).

Si Pólipo hubiera muerto a causa de su hijo, habría dos posibilidades, o bien que su hijo lo hubiera matado directamente de manera violenta, lo que podemos desechar, ya que no se han acercado siquiera el uno al otro, o bien que desde la distancia Edipo lo hubiera matado por los sentimientos inspirados en él, por nostalgia hacia el hijo. Ésta es la única posibilidad que Edipo plantea como plausible. Pero realmente esta posibilidad resulta poco probable y es esa escasa probabilidad dentro de este razonamiento aparentemente exhaustivo lo que se emplea para demostrar la inocencia de Edipo.

Lo que busca el rey con este razonamiento es básicamente dar la sensación de exhaustividad, de manera que la conclusión, que él no ha sido ni será la causa de la muerte

de su padre, parezca irrefutable. Pero el público sabe que las posibilidades son más de las que Edipo maneja y que, en efecto, él es un fratricida. De hecho, la alegría de Edipo en estos versos es fugaz y sirve para resaltar aún más el contraste de emociones que se produce cuando acto seguido el mensajero le comunica que aquellos a quienes creía sus padres, no lo son. Su alegría es el contrapunto que acentúa lo profundo de su inmediata desdicha.

Remarcábamos al comienzo de este apartado dedicado al método exhaustivo la similitud que desde el punto de vista teórico existe entre este procedimiento y el empleado por Gorgias en la composición de sus discursos. No obstante, los ejemplos vistos hasta ahora son muy simples en relación con los del sofista. Ahora bien, la situación cambia cuando nos detenemos en el discurso persuasivo que pronuncia Deyanira ante Licas en *Traquinias*.

El modo en que Deyanira recurre a este procedimiento en esta brillante *rhexis* (vv. 436-69) es muy elaborado y una muestra perfecta del método ‘apagógico’ característico de los discursos de Gorgias. La cuestión, como sabemos, es que Licas ha ocultado ciertos datos en el relato de las aventuras de Heracles y Deyanira, informada de ello por el mensajero, trata de persuadirlo para que le revele toda la verdad. La heroína presupone en función de lo probable que el motivo por el que Licas le ocultó los hechos no es otro que el temor a una mala reacción por su parte. Por eso, va a tratar de convencerlo de su prudencia y sensatez y, para ello, no solo se apoyará en el contenido de esta *rhexis* sino también en su forma, es decir, en el uso de una lógica estricta que pone de relieve su capacidad de pensar. Podemos, por tanto, decir que éste es uno de tantos pasajes de Sófocles en los que el uso de la forma retórica tiene un fin dramático concreto y en los que el hecho de que un personaje hable utilizando la argumentación retórica sirve a unos efectos de caracterización determinados<sup>354</sup>.

Veamos cómo plantea Deyanira su argumentación en estos versos<sup>355</sup>. Comienza reconociendo el poder de Eros, culpable de la situación y de las acciones del héroe, y pasa a continuación a un argumento ἐκ τοῦ μᾶλλον καὶ ἥττον. Inmediatamente después la heroína llega a su primer planteamiento doble. Dada la situación –Heracles pretende convivir con Yole a pesar de la presencia de Deyanira–, ésta última podría reprochar su comportamiento bien a Heracles bien a Yole. Al primero no es probable que lo haga porque,

<sup>354</sup> Encontramos un caso similar en el enfrentamiento entre Clitemnestra y su hija en *Electra*. En este pasaje Clitemnestra acusa a la joven de hablar sin razón (vv. 550-1) y posteriormente, cuando Electra toma la palabra (vv. 558-609) hace dos cosas: de un lado, reduce al absurdo los argumentos utilizados previamente por su madre y, de otro, lleva a cabo una réplica magistral, en la que con un argumento tras otro muestra la falta de razón que asiste a Clitemnestra desde todos los puntos de vista. Electra vence a su madre con un uso superior de la retórica mostrando así lo equivocada que era la acusación de ésta.

<sup>355</sup> HEIDEN, 1989, 73-7, analiza este discurso. En su opinión, el *topos* básico del que parte Deyanira es el contraste entre lo καλόν y lo κακόν. Ella es καλή y, por tanto, incapaz de actuar mal; Licas, por su parte, también debería ser καλός y contar la verdad.

como antes ha dicho, no es responsable de su comportamiento, ya que Eros lo puede todo<sup>356</sup>; tampoco a la segunda, ya que ella tampoco es culpable. Esta afirmación sobre Yole no parece estar fundamentada en nada y tal vez por eso, luego, al final de la argumentación, vuelve a ella de manera más eficaz y convincente (“*si yo reprochara algo a mi esposo, atrapado por este mal [νόσῳ]*<sup>357</sup>, *estaría muy loca, o si lo hiciera a esta mujer, que no es cómplice de nada vergonzoso ni perjudicial para mí*”, vv. 445-8)<sup>358</sup>. Las dos posibilidades quedan rechazadas con una expresión que nos resulta familiar (οὐκ ἔστι ταῦτ’, v. 449)<sup>359</sup>. Éste es el primer paso, demostrar conforme a un razonamiento lógico que Deyanira es sensata y consciente de que ni Heracles ni Yole son culpables de la situación creada.

Le sigue un nuevo planteamiento de posibilidades, pero esta vez se refieren al adversario, esto es, a Licas y al motivo de sus mentiras. Aquí la argumentación se complica. Las primeras posibilidades son que, o bien Licas ha mentido porque Heracles se lo ha aconsejado o bien porque él mismo lo ha querido. Si el motivo es el primero, dice Deyanira, no es un buen consejo, ya que, se sobreentiende, el mentir se considera generalmente una mala acción; y, si el motivo es el segundo, su *ethos* y su credibilidad resultarán gravemente dañados (“*si mientes por haberlo aprendido [μαθῶν] de aquél, no has aprendido [ἐκμανθάνεις] una bella lección [μάθησιν]*<sup>360</sup>; y, *si por ti mismo te adoctrinas así, cuando quieras mostrarte noble, resultarás malvado*”, vv. 449-52). La conclusión, por lo tanto, es que Licas debe decir la verdad y ello, de nuevo, por dos motivos; 1) porque el mentir, conociéndose esto de manera pública, daña su carácter y 2) porque ocultarlo, para que no dañe su carácter, no es posible porque hay testigos (“*Así que dime toda la verdad, porque para una persona libre [ἐλευθέρῳ]*<sup>361</sup>, *ser tenido por mentiroso no es un bello destino, y ocultarlo no puedes, pues hay muchos a los que has hablado que me lo dirán*”, vv. 453-6). Es decir, Deyanira parece indicarle a Licas que el contar la verdad es algo que le conviene a su *ethos*.

Pero aquí no termina esta línea de argumentación. Deyanira planteó dos posibilidades para explicar la mentira de Licas, a saber, que éste siguiera los consejos de

<sup>356</sup> Deyanira acepta la acción de Heracles basándose en la afirmación de que nadie puede luchar contra Eros. Sin embargo, en el siguiente episodio veremos a Deyanira emprender una acción para recuperar a Heracles, desafiando así el poder de esa divinidad. Esta contradicción ha llevado a algunos críticos a pensar que Deyanira miente conscientemente en esta *rhexis*.

<sup>357</sup> La idea del amor como enfermedad es una idea característica griega.

<sup>358</sup> “*Do we delude ourselves if we hear a certain mental constraint in these disagreeable alliterations on τ?*”; cf. KAMERBEEK, 1970, 111.

<sup>359</sup> La expresión, su función y su colocación en el verso –al comienzo del mismo– es como la que encontrábamos en *Aj.* 470 y similar a *Aj.* 466, por lo que podemos suponer que este tipo de expresiones son un cliché o expresión formular utilizado por Sófocles para rechazar opciones o posibilidades.

<sup>360</sup> El tema del aprendizaje es prominente en este discurso de Deyanira, como también lo es en el que Hemón pronuncia en *Antígona* (vv. 683-723) para intentar persuadir a su padre. En general, la cuestión del aprendizaje es relevante en muchos momentos de la tragedia griega y, concretamente, sofoclea.

<sup>361</sup> Puesto que Licas es un hombre libre, Deyanira puede apelar a su sentido del honor; cf. EASTERLING, 1999a, 129.

Heracles o que mintiera por propia iniciativa. Pues bien, ahora, después de demostrar que no puede hacer otra cosa que decir la verdad, aporta otra nueva explicación; se trata del temor. Licas pudo mentir por miedo a la reacción de Deyanira, lo que enlaza con lo que veíamos al principio, el hecho de que, dada la situación, era verosímil que Deyanira tomase represalias contra Heracles o contra Yole. Pero también esta vía la refuta doblemente, esto es, por un lado, el no enterarse le dolería más (luego es conveniente que Licas le diga la verdad, ya no por no dañar su propio *ethos*, como insinuaba antes, sino por no causar en Deyanira esa reacción que tanto teme el heraldo, y no contra Heracles o Yole, sino quizás contra el propio Licas)<sup>362</sup>; por otro lado, el enterarse no sería tan terrible. La justificación viene a través de una referencia a su comportamiento pasado. Ésta no es la primera vez que Heracles aparece con una mujer y nunca Deyanira ha cometido insensatez alguna (“*Y, si tienes miedo, no lo tienes con motivo. El no enterarme sí me dolería, mientras que el saberlo, ¿qué tiene de terrible?*”, vv. 457-9).

Es aquí, al final de esta argumentación, donde Deyanira pone punto final realmente a la argumentación primera. Decíamos antes, y vuelvo a ello, que Deyanira es consciente de que ella podría hacer reproches a Heracles o a Yole. A Heracles no se los hará porque él no hace más que seguir los mandatos de Eros y nadie puede luchar contra eso. Tampoco a Yole porque ella “*no es cómplice de nada vergonzoso ni perjudicial para mí*” (vv. 447-8). Esta explicación, sin embargo, no nos parecía del todo convincente. Es cierto que Yole no es cómplice, en el sentido de que ella es una víctima de Heracles como lo puede ser la propia Deyanira. No obstante, no es tan cierto que la relación de Yole con Heracles no le vaya a perjudicar a Deyanira; si no ¿por qué va a recurrir al unguento tratando de recuperar el amor de su esposo? Esta afirmación respecto a Yole no es muy sólida y quizás por eso, Deyanira vuelve al final de su narración a este punto. No emprenderá acción alguna contra Yole porque la compadece (“*ya que yo sentí mucha compasión precisamente por ella cuando la vi, porque su belleza arruinó su vida, y, sin querer, la desgraciada asoló y esclavizó la tierra de los suyos*”, vv. 463-7) y no es probable que quien compadece a alguien le vaya a producir un daño. El paralelismo que se establece en estos versos entre Yole y Deyanira ayuda a marcar la empatía entre ambas y enfatiza la inverosimilitud de que Deyanira pueda tomar medida alguna en contra de la joven<sup>363</sup>.

<sup>362</sup> En los últimos versos de esta *rhexis* (vv. 468-9) Deyanira retoma el consejo a Licas para que diga la verdad. Pero en ellos parece advertirse esta vez un tono de suave amenaza (“*yo te digo que seas desleal con otro; a mí no me mientas nunca*”).

<sup>363</sup> Recordemos el pasaje en el primer discurso de Deyanira (vv. 1-48) en el que ésta expresaba su temor porque su belleza le fuese a reportar desgracias (“*Yo, en efecto, me hallaba fuera de mí por el temor de que mi belleza [τὸ κάλλος] me pudiera proporcionar algún día pesadumbre*”, vv. 24-5). La belleza física es la causa por la que han sucumbido las dos mujeres a manos, además, del mismo hombre. Heracles ha luchado violentamente por conseguir a ambas y ambas han sido en momentos diferentes el bello premio a su victoria.

Es en este punto donde se atan todos los cabos de la argumentación, una argumentación que demuestra que la heroína es sensata y consciente de su situación. El manejo de la retórica es perfecto. No solo se van planteando y eliminando sucesivamente posibilidades hasta llegar a demostrar al adversario la necesidad y, sobre todo, la conveniencia de que haga lo que se le pide, sino que, además, la argumentación tiene incluso forma de anillo, o, mejor, de caja china, abriendo unos temas al comienzo y cerrándolos en orden inverso al final. Es inevitable que tal dechado de razón consiga su objetivo y Licas sucumba.

Ahora bien, la configuración de esta *rhexis* sorprende tanto dentro de *Traquinias* en concreto como dentro de la producción sofoclea en general. Lo último sorprende porque, aunque el método, como hemos visto, existe en Sófocles, éste es el único caso en que está tan desarrollado. Y, además, aunque ha alcanzado un nivel de perfección destacable en una tragedia de época temprana<sup>364</sup>, sin embargo, no volvemos a encontrar nada parecido en la producción posterior del autor. En el caso concreto de *Traquinias* la *rhexis* sorprende, además de por su perfección formal, por el personaje que la pronuncia. Deyanira queda caracterizada en todo momento, como veremos, como un personaje esencialmente pasivo, sometido a Heracles e incluso, diríamos, fácil de engañar, como demuestra el hecho de que cae en la trampa de Neso. Y este retrato choca hasta cierto punto con el gran dominio de la razón que demuestra la mujer en esta *rhexis*. Creo que son varias las observaciones que podemos hacer. En primer lugar, en esta *rhexis* persuasiva tienen una gran relevancia los elementos éticos y patéticos, lo que concuerda plenamente con la vinculación de Deyanira con el mundo de los afectos. Es decir, el carácter de Deyanira queda impreso en sus palabras. Por otro lado, la capacidad racional que muestra tener aquí Deyanira, junto con otros elementos de la tragedia, como el énfasis en la posesión de tablillas inscritas o en el conocimiento de viejos oráculos, muestra que Deyanira tiene a su alcance todo lo necesario para comprender y aprender y, sin embargo, sólo es capaz de hacerlo cuando es demasiado tarde<sup>365</sup>. Esto nos lleva al propio énfasis de Deyanira en esta *rhexis* en el verbo *μανθάνω* y en la necesidad de aprender. La ironía sofoclea, como tan frecuentemente en la producción del autor, es palpable. Deyanira está aconsejando a Licas sobre el aprendizaje y lo está haciendo de una manera perfectamente racional, pero, a pesar de ello, ella está ciega y va a caer en la trampa del centauro.

---

<sup>364</sup> La fecha de *Traquinias* ha sido y es muy discutida. Al respecto, cf. nota 41.

<sup>365</sup> En relación con el conocimiento está el motivo de la escritura, que, como EASTERLING, 1981, 58-9, señala, es un motivo importante en *Traquinias* e implica que el conocimiento existe –está ahí, disponible e inmutable– pero sólo se hace inteligible a la luz de los hechos. Véase también SEGAL, 2000, 160. La misma interpretación es la que, según EASTERLING, 1981, 62-3, explica el énfasis que recibe en esta obra el pasado, a través de las referencias a la vieja tablilla que dejó Heracles, al viejo don que Neso concedió a Deyanira... La insistencia en el paso del tiempo incide así en que Deyanira y Heracles han tenido la verdad a su alcance pero no han sabido interpretarla.



Como decíamos, en época tardía no encontramos nada similar a la *rhexis* de Deyanira, y esto, debemos confesarlo, nos sorprende. Sin embargo, sí que encontramos, como era de esperar, ejemplos más sencillos de este tipo de razonamiento exhaustivo basado en lo *eikos*. Simplemente vamos a citar aquí uno que nos resulta interesante. En *Electra* Crisótemis se dirige a su hermana para comunicarle que ha encontrado unas ofrendas sobre la tumba de Agamenón que le hacen pensar que Orestes ha vuelto. En un principio la deducción de la joven proviene de los *semeia* que contempla. Sin embargo, se siente la necesidad de que esa primera impresión sea confirmada por un razonamiento basado en lo *eikos* (“Y ahora, como antes, sé que esta ofrenda no viene de otro más que de aquel. Porque, ¿a quién le afecta esto sino a ti o a mí? Y yo no lo hice, lo sé bien, ni tú tampoco. ¿Cómo, si no te es posible alejarte de esta casa impunemente, ni siquiera para el servicio de los dioses? Tampoco el buen sentido de nuestra madre suele realizar tales actos, ni pasaría inadvertido si los hiciera. Estas ofrendas fúnebres son de Orestes”, vv. 907-15). Y lo *eikos* confirma que de todos aquellos que es verosímil que hayan podido acudir con ofrendas a la tumba de Agamenón Orestes es el candidato más probable.

Parece que el razonamiento no deja dudas; sin embargo, Electra ha recibido ya la noticia de la ‘muerte’ de su hermano y encuentra otra explicación, a saber, “que alguien las depositó como recuerdo de la muerte de Orestes” (vv. 932-3). Sabemos que el razonamiento acertado es el de Crisótemis, pero paradójicamente es Electra quien consigue convencer a su hermana y no al contrario. Por lo tanto, persuade más el relato verosímil pero falso que elaboró el pedagogo y transmite Electra, que el razonamiento cierto de Crisótemis. Así, toda la escena está compuesta para hacer que el espectador se cuestione, de un lado, la fiabilidad de la comunicación y, de otro, la fiabilidad de los razonamientos o deducciones<sup>366</sup>.

### 2.1.1.3. Método acumulativo

En otras ocasiones los *eikota* se suceden sin ser rechazados; simplemente se abren unas posibles explicaciones, cualquiera de las cuales, se entiende, podría dar cuenta de aquello que se discute. En este caso, el hecho de que existan muchas posibles explicaciones de algo le confiere a ese algo una gran verosimilitud o credibilidad. La fuerza del argumento no emana aquí de su exhaustividad sino del proceso acumulativo que se lleva a cabo.

<sup>366</sup> Se ha señalado en la tragedia griega una preferencia cada vez mayor por las *pisteis entechnoi* frente a las *atechnoi*. Una de las escenas en las que mejor se advierte esta tendencia es la del reconocimiento de Orestes por Electra, que encontramos en *S. El.* pero también en *A. Ch.* y *E. El.* En las tres escenas las *pisteis atechnoi* son relevantes pero en las de Sófocles y Eurípides éstas ceden ante argumentos a los que se concede mayor peso. Sobre la reelaboración de la escena de *A. Ch.* en *E. El.*, cf. QUIJADA, 2002a. No obstante, la preferencia en muchos casos de las *pisteis entechnoi* frente a las *atechnoi* es puesta de relieve intencionalmente precisamente como parte de una crítica a ese modo de razonar.

Formalmente este modo de argumentar puede dar lugar a una figura denominada *hypophora*, que se define como una técnica que consiste en aducir razones imaginarias utilizando generalmente en su formulación la interrogación retórica, que a veces es contestada con otra interrogación retórica y a veces queda sin contestar salvo por el tono de indignación de quien habla. Es una técnica frecuente en los primeros oradores profesionales, como Antifonte y sus sucesores, y se caracteriza también por la rapidez, que aumenta a medida que progresa la argumentación<sup>367</sup>. El mejor ejemplo de esto en las obras tempranas de Sófocles es la *rhesis* que dirige Edipo a Creonte (vv. 532-42) en la escena de *agon* que protagonizan en *Edipo Rey*.

En *Edipo Rey*, concretamente en la *rhesis* que pronuncia este monarca (vv. 532-42) en la escena en la que se enfrenta a Creonte, Edipo plantea una serie de posibilidades o *eikota*, ninguna de las cuales se refuta. Así, consigue mostrar que hay muchos motivos por los que su oponente, en este caso Creonte, pudo actuar como se denuncia. Es decir, el objetivo es dar verosimilitud a una determinada acusación, que, como todos sabemos, está equivocada y que, además, emana de un razonamiento erróneo de Edipo.

Cuando Tiresias le revela al monarca que él, Edipo, es el asesino de Layo, el monarca reacciona acusando a Tiresias de haber tramado el crimen, aunque no tiene prueba alguna de ello. Mediante un argumento de probabilidad (vv. 348-9) deduce que tuvo que participar alguien más en la acción y acusa, también sin pruebas, a Creonte de conspirar contra él. Éste sale a escena con la intención de defenderse, puesto que, como sabemos, es inocente de lo que se le imputa, y es entonces cuando se desarrolla el enfrentamiento entre ambos.

Edipo, que está seguro de que Creonte es culpable, se muestra indignado ante el hecho de que éste defienda su inocencia<sup>368</sup>. Casi toda su acusación, una breve *rhesis* de once versos (vv. 532-42), está formada por *eikota*. Edipo plantea probables motivos que podrían justificar que Creonte se atreviese a cometer la terrible acción de la que se le acusa: que sea una persona extremadamente osada, que viera en Edipo alguna cobardía o locura que lo impulsara a actuar, que pensara que Edipo no lo iba a descubrir o que, de descubrirlo, no se iba a defender (“¿Cómo has venido aquí? ¿Eres, acaso, persona de tanta osadía que has llegado a mi casa, a pesar de que es evidente que tú eres el asesino de este hombre y un usurpador manifiesto de mi soberanía? [...]”, vv. 532-42). Pero exactamente, ¿de qué está acusando Edipo a Creonte? Hasta ahora la acusación es de conspiración para expulsar a

<sup>367</sup> Cf. KELLS, 1973, 122-3. Sobre la *hypophora* en la tragedia, véase también LLOYD, 1992, 29-31.

<sup>368</sup> La indignación de Edipo se hace patente en el modo en que se dirige a Creonte y comienza la *rhesis* de forma abrupta, sin ninguna intervención previa más breve, en el encadenamiento de continuas interrogaciones, en la propia brevedad de la *rhesis*. Este comportamiento de Edipo nos recuerda al de Creonte en la *rhesis* con la que responde a Tiresias (vv. 1033-47) en *Antígona*.

Edipo del trono. Es decir, el monarca cree que Creonte y Tiresias han tramado la acusación contra él por el asesinato de Layo para hacerse con el poder de Tebas. Sin embargo, aquí la acusación de Edipo contra Creonte cambia. En los primeros versos (vv. 532-5) Edipo afirma creer que el propio Creonte mató a Layo. Sin embargo –dejando aparte el hecho de que Edipo no tiene pruebas para estas acusaciones–, a medida que avanza la *rhexis* nos da la impresión de que la acusación que Edipo vierte sobre su cuñado ya no es la misma. Da la sensación de que en los siguientes versos (vv. 536-42) Edipo está volviendo a la acusación original.

Esta acusación se encontraba formulada en los vv. 385-9 y planteaba la posibilidad de que Creonte y Tiresias hubiesen conspirado contra Edipo, pero no matando a Layo, sino acusándolo a él de ser el asesino de este soberano para, tras su destierro, hacerse con el poder. Contra este razonamiento, sin embargo, se puede objetar que, en el caso de desaparecer Edipo, el poder no necesariamente tendría que ser de Creonte sino que podría ir a parar a manos de Yocasta y quizás de su futuro marido, como sucedió cuando murió Layo<sup>369</sup>.

En cualquier caso, los *eikota* que plantea Edipo después de la acusación principal buscan exponer toda una serie de motivos verosímiles en los que Creonte se podría haber apoyado para conspirar contra Edipo, en un intento de rodear de verosimilitud una acusación para la que se carece de pruebas. Pero no solo eso, sino que, además, esas hipótesis buscan crear un mal *ethos* para Creonte, un retrato negativo que haga verosímil cualquier ataque en su contra. No obstante, el público conocía el mito y, consecuentemente, la inocencia en este caso de Creonte y, por eso, las acusaciones de Edipo sólo lo dañan a él, ya que nos muestran a un rey injusto y con rasgos cercanos al tirano.

Creonte utilizará en su defensa argumentos basados en lo *eikos*, fundamentalmente dentro del campo del *kerdos*, y lo hará de manera eficaz, consiguiendo así que las acusaciones de Edipo se vean como lo que son, un error sin fundamento. La obstinación de Edipo, sin embargo, en mantener lo imposible perjudicará su *ethos* y lo acercará más al retrato del tirano irracional y soberbio.

---

<sup>369</sup> El espectador conocía el mito y asumía que el sucesor de Layo en el trono de Tebas era Edipo y posteriormente, tras un breve mandato de Eteocles, Creonte. Es probable que todos los razonamientos basados en la asunción de este orden le pareciesen verosímiles y no se plantease otras posibilidades, como el hecho de que Yocasta pudiese casarse de nuevo y transmitir el poder a alguien que no fuese Creonte. La contemplación de esta posibilidad acabaría con el argumento de *eikos* creado por Edipo. No obstante, SEGAL, 2001, 84-5, considera que la deducción de Edipo no es irracional. En su opinión, puesto que Creonte es un verosímil sucesor de Edipo, él y Tiresias se conocían antes de la llegada de Edipo y la idea de consultar a Apolo fue de Creonte, la deducción de una conspiración entre ellos no es ilógica. Además, la audiencia, familiarizada con este tipo de maquinaciones políticas, no vería raro el razonamiento.

Este procedimiento de plantear sucesivamente posibles motivos se encuentra más perfeccionado en las obras tardías del autor. En *Electra* encontramos un magnífico ejemplo en la *rhexis* de Clitemnestra (vv. 516-51), dentro del *agon* que protagoniza con su hija. Aquí Clitemnestra recurre formalmente a una *hypophora* para defenderse de la acusación de Electra, quien la ataca por haber matado a Agamenón. Ahora bien, respecto al contenido la argumentación de la reina es una *relatio criminis* o transferencia de la responsabilidad a la víctima, Agamenón, por haber matado antes a Ifigenia, la hija de ambos (“*muéstrame por qué causa la sacrificó. ¿Es que vas a decir que por los argivos? Ellos no tenían derecho a dar muerte a la que era mía. Por consiguiente, habiendo matado lo mío en favor de su hermano Menelao, ¿no iba a pagarme castigo por ello? ¿Acaso no tenía aquel dos hijos, los cuales era más natural que murieran que ella, por ser hijos del padre y de la madre a causa de la que tenía lugar esa expedición? ¿O acaso tenía Hades mayor deseo de devorar a mis hijos que a los de aquella? ¿Es que en el muy infame padre se había esfumado el amor por los hijos habidos conmigo y existía, en cambio, por los de Menelao? ¿No es esto mentalidad de un padre desconsiderado y perverso?*”, vv. 534-46). Démonos cuenta de que, a medida que la *hypophora* avanza, los *eikota* que se plantean son cada vez menos verosímiles, lo que produce la sensación de agotamiento de posibilidades y también la sensación de imposibilidad de justificar verosímelmente el comportamiento que se censura.

Esta *hypophora* de Clitemnestra es contestada en forma y fondo en la *rhexis* de réplica de Electra (vv. 558-609). Lo que más nos interesa ahora es la réplica formal. Y es que Electra recurre en su respuesta a lo que en un principio parece que va a ser también un larga *hypophora*. La diferencia es que a Electra le basta con dos preguntas y unos pocos versos para desmontar la larga argumentación de su madre, dando lugar a una efectiva parodia (“*Dinos*<sup>370</sup>, si quieres, por qué motivo cometes ahora las más vergonzosas de todas las acciones, cuando te acuestas con el criminal, con cuya ayuda has matado antes a nuestro padre, y tienes hijos con él y has desechado a los que engendraste antes en su matrimonio legal. ¿Cómo podría yo alabar estas cosas? ¿Acaso también dirás que estás vengando a su hija?”, vv. 585-92)<sup>371</sup>. En realidad, en cuanto al contenido, nos encontramos ante una reducción al absurdo, como veremos en su momento (véase: Parte primera: 2.1.4.3. Falta de probabilidad. Reducción al absurdo).

La comparación de este recurso en las dos obras citadas, *Edipo Rey* y *Electra*, nos permite ver cómo se está produciendo el desarrollo de la retórica en Sófocles. No solo hay un perfeccionamiento formal de ciertos recursos, sobre todo de los más complejos, sino que,

<sup>370</sup> Obsérvese que Electra recurre en el v. 585 al mismo *δίδαξον* que utiliza Clitemnestra en el v. 534. El imperativo marca en ambos casos el comienzo de este peculiar argumento y en el caso de Electra, además, sirve para advertir al espectador (o lector) de la parodia.

<sup>371</sup> Cf. ENCINAS REGUERO, 2001-2, 348.

además, el autor tiende a emplearlos simétricamente en varias *rheseis* de modo que su efecto se acentúe. No es que esta posibilidad no exista en el Sófocles temprano (la hemos visto, por ejemplo, respecto al juramento en la escena entre el guardián y Creonte en *Antígona*), lo que sucede es que el dramaturgo recurre cada vez más a ello. Cada vez hay una simetría más marcada entre las *rheseis*, sobre todo entre las que forman parte de una *agon*, mostrando que la estilización retórica del discurso, así como la conciencia retórica del autor, se van acentuando.

Por otra parte, en los dos casos expuestos, el de Edipo y del de Clitemnestra, la larga serie de *eikota* es empleada precisamente por el personaje que mantiene la postura equivocada en el enfrentamiento. Y la forma de la argumentación ayuda a marcar ese hecho. La serie de *eikota* pone de relieve el nerviosismo de quien parece no tener más argumento que ése. Cuando se tiene la razón, como sucede con Electra, no es necesaria una acumulación tan amplia de argumentos de probabilidad.

#### 2.1.1.4. Índice de pasajes

<i>Áyax</i>		<i>Traquinias</i>		<i>Antígona</i>		<i>Edipo Rey</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
457-80	Áyax	436-69	Deyanira	58-63	Ismene	532-42	Edipo
850-1	Áyax			228-30	Guardián	967-70	Edipo
				*278-9	Corifeo	*1062-3	Edipo
						1076-9	Edipo

<i>Electra</i>		<i>Filoctetes</i>		<i>Edipo en Colono</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
534-46	Clitemnestra			728-34	Creonte
585-92	Electra				
907-15	Crisótemis				
932-3	Electra				
997-1002	Crisótemis				

### 2.1.2. ARGUMENTOS BASADOS EN EL BENEFICIO (κέρδος)<sup>372</sup>

En el apartado anterior intentábamos clasificar algunos argumentos de *eikos* en función de su forma. En éste seguimos analizando los argumentos de *eikos* pero esta vez nos limitamos a uno muy concreto en función de su contenido, a saber, el que se basa en la existencia de un beneficio o de algún tipo de ganancia. Y es que éste es un argumento muy destacado dentro de las tragedias que nos ocupan.

En el estudio que Anaxímenes hace de lo probable (εἰκός) se indica, como dijimos en su momento, que esto puede emanar de tres elementos o, como dice Anaxímenes, “*lo podemos dividir en tres ideas: una consiste en apelar en los discursos a las pasiones (τὰ πάθη) que se producen por naturaleza en el hombre [...] Otra parte de lo probable es la costumbre (ἔθος)<sup>373</sup>: lo que cada uno de nosotros hace por hábito. La tercera es el lucro (κέρδος), pues a menudo, por su causa, nos decidimos a actuar violentando nuestra naturaleza y carácter*” (Rh.Al. 7. 5-6, 1428a35-1428b11). Un poco más adelante, al hacer referencia a lo *eikos* que se refiere a las personas –lo anterior se refiere a los hechos– Anaxímenes vuelve a destacar la importancia de esta categoría (“*Intenta también poner en evidencia lo provechoso [λυσιτελές] que le era hacerlo, pues la mayoría de los hombres, como estima el provecho [τὸ λυσιτελές] más que ninguna otra cosa, considera que los demás también lo hacen todo con esta finalidad*” (Rh.Al. 7. 8, 1428b20-23). Como vemos, Anaxímenes utiliza un término diferente en función de si el argumento de *eikos* afecta sólo a los hechos o, más bien, a las personas. Nosotros, en cambio, aún siendo conscientes de esta diferencia, vamos a omitirla.

Pero Anaxímenes no es el único que confiere esta importancia al *kerdos*. De hecho, los comportamientos de las personas respecto al dinero y las propiedades –quede claro, sin embargo, que el beneficio no tiene por qué aludir necesariamente a esto– eran asumidos en la sociedad griega como un importante rasgo caracterizador<sup>374</sup>. Así, por ejemplo, cualquiera que en una situación de gran necesidad prefería quedarse pobre antes que actuar de un modo deshonesto era mirado con admiración<sup>375</sup> y el rechazo a ganar dinero, incluso cuando se presentaba una oportunidad aparentemente respetable, era también motivo de orgullo<sup>376</sup>. No obstante, el *kerdos* no se concibe sólo en sentido crematístico, como muestra Gorgias en la

<sup>372</sup> Como sucede con el argumento de *eikos*, donde lo más frecuente es que este término no sea utilizado, en los argumentos basados en el *kerdos* tampoco es necesario recurrir a esta palabra. Así pues, cuando hablamos de argumentos basados en el *kerdos*, nos referimos simplemente a aquellos en los que la idea de una ganancia o beneficio está de alguna manera presente, se recurra o no al término griego.

<sup>373</sup> ἔθος es la costumbre y ἦθος el carácter. Ambos, no obstante, están estrechamente relacionados porque el ἦθος de una persona depende también de sus costumbres; cf. CORTÉS GABAUDAN, 1994b, 208 n. 9.

<sup>374</sup> Cf. DOVER, 1974, 170-80.

<sup>375</sup> Cf. DOVER, 1974, 171-2. Este autor recoge pasajes de la oratoria donde esta idea se percibe con claridad.

<sup>376</sup> Cf. DOVER, 1974, 172. Este autor recoge pasajes de la oratoria que reflejan esta idea.

*Defensa de Palamedes*, 19 (“A causa de estas dos cosas, todos hacen todo, o yendo en pos de algún lucro o rehuyendo el castigo”).

Pues bien, es obvio que Sófocles, al igual que Anaxímenes y con toda seguridad gran parte de la población de la época, considera que el *kerdos* es un importante móvil entre los seres humanos, ya que está presente en muchos de los argumentos de probabilidad a los que recurren sus personajes. De hecho, no solo podemos deducirlo por el uso que Sófocles hace de ese argumento, sino que, además, las propias afirmaciones de los personajes nos lo indican así. Es el caso, por ejemplo, de Agamenón y Odiseo en *Áyax* (“Cada cual se afana por sí mismo”, “¿Para quién es más natural [εἰκὸς] que me afane que para mí mismo?”, vv. 1366-7) y de Creonte en *Antígona* (“bajo la esperanza de provecho [κέρδος] muchas veces se pierden los hombres”, vv. 221-2). El hecho de que todos los seres humanos busquen su beneficio y estén en muchos casos dispuestos a violentar su carácter natural por conseguirlo es la premisa general que justifica todos estos argumentos basados en lo *kerdaleon*.

Las posibilidades argumentativas a las que da lugar la argumentación a partir del *kerdos* son muchas y, desde luego, Sófocles las explota en sus tragedias. Además, sean cuales sean esas argumentaciones, lo cierto es que resultan verosímiles, incluso aunque no se tengan pruebas que las corroboren (como sucede en muchos casos), porque, como dice Anaxímenes, es verosímil que un ser humano actúe por un beneficio. En realidad estamos ante razonamientos de tipo entimemático, cuya premisa mayor es la asunción de que los seres humanos buscan su beneficio, la premisa menor, el caso concreto que se plantea en cada momento, y la conclusión, aquella a la que se llega, según las premisas anteriormente citadas.

Yo voy a distinguir varias líneas argumentativas en este análisis. Así, voy a diferenciar básicamente entre argumentos que apelan al bien común de la ciudad y de los ciudadanos, y argumentos que apelan al bien individual de un personaje. Entre los primeros atenderé tanto a los casos en los que se defiende una ley, como a los pasajes en los que se justifica un castigo. Mientras que dentro de los segundos me centraré en los argumentos que apelan persuasivamente al bien particular de un personaje y en aquellos que apelan a la existencia de un móvil egoísta en una acción y que suelen ser de carácter ofensivo. Es decir, voy a diferenciar el plano general del particular, y dentro de cada uno de ellos distinguiré entre argumentos positivos (los que defienden una línea de acción) y negativos (los que justifican un ataque).

### 2.1.2.1. *El bien común de la ciudad y de los ciudadanos*

El bien común de toda la ciudad y de sus miembros es seguramente lo más valorado por éstos, de modo que todo aquello que tiende a este fin queda plenamente justificado y es inmediatamente aceptado. Como dice Anaxímenes al aportar ejemplos de lo *eikos*, “*alguien dice que quiere que su patria sea grande, que sus allegados prosperen, que los enemigos sufran algún infortunio; afirmaciones como éstas, en una palabra, parecerán posibles, pues todos los oyentes son conscientes de compartir esos mismos deseos sobre éstas y otras cosas similares*” (*Rh.Al.* 7. 4, 1428a27-32). De ahí que todos los personajes se esfuercen por demostrar que su objetivo es ése (lo que, por otra parte, es indicativo de altruismo, generosidad y buen *ethos*), pero, sobre todo, de ahí que lo hagan principalmente los personajes que ostentan el poder.

En la mayoría de los pasajes sofocleos que se adaptan a este patrón encontramos que el argumento es utilizado por personajes que detentan un poder y lo ejercen sobre sus semejantes, bien sea para dictar leyes y hacerlas cumplir, bien sea para imponer un castigo cuando esto no se ha conseguido. Los personajes relevantes, entonces, son fundamentalmente Creonte y Edipo, los monarcas mejor perfilados de Sófocles, y Menelao.

#### 2.1.2.1.1. Argumentos que buscan hacer cumplir una ley

Dentro de su función de gobernantes, algunos personajes de estas tragedias pronuncian en ocasiones edictos o toman decisiones más o menos discutibles y discutidas. Así, Menelao prohíbe que Áyax sea enterrado, al igual que hace Creonte en *Antígona* con respecto a Polinices, mientras que Edipo, en *Edipo Rey*, se conforma con anunciar la suerte (muerte o destierro) que correrá el autor del asesinato de Layo o, en su defecto, aquel que lo ayude. En la defensa de estas decisiones se recurre siempre de un modo u otro al *kerdos*, remarcando el beneficio que éstas suponen para la ciudad entera y sus ciudadanos, ya que una de las características que definen a una buena ley es que sea beneficiosa para el conjunto de la ciudadanía y una de las características que definen a un buen gobernante es la preocupación por la ciudad y sus habitantes hasta el punto de anteponer los intereses de éstos a los propios. De hecho, se ha argumentado que el ideal político de Sófocles son precisamente el gobernante que ejerce su gobierno buscando el beneficio de los ciudadanos y el individuo que lo obedece<sup>377</sup>. Algunos personajes, como Menelao, lo veremos en el siguiente apartado (véase: Parte primera: 2.1.2.1.2. Argumentos basados en el beneficio. Argumentos que buscan justificar un castigo), se centran en el aspecto del castigo. Otros,

---

<sup>377</sup> Cf. WEBSTER, 1969, 61.



como vamos a ver en este apartado, dedican todos sus esfuerzos a presentar persuasivamente sus edictos. Éste es el caso de Creonte (*Ant.* 162-210) y Edipo (*OT* 216-75)<sup>378</sup>.

Creonte, acaba de llegar al trono después de unos enfrentamientos civiles en los que han perdido la vida tanto el anterior monarca, Eteocles, como el aspirante a ocupar ese puesto, Polinices. Su primera acción política es precisamente este edicto, y en un ejercicio de precaución, consciente de las reacciones adversas que habrá de suscitar<sup>379</sup>, recurre a una amplia justificación previa. Es en esta justificación (vv. 175-91) donde el monarca argumenta que las premisas en las que su edicto se fundamenta anteponen el bienestar de la ciudad y de sus ciudadanos al suyo propio y al de sus *philoí*<sup>380</sup>. Es decir, lo que Creonte da a entender es, en primer lugar, que el edicto es bueno para la ciudad porque busca el bienestar de ésta; dado que todo el mundo busca su propio beneficio, es lógico entonces pensar que la ciudadanía apoyará un edicto que le beneficia. Pero, además, esta argumentación repercute positivamente en el *ethos* de Creonte<sup>381</sup>, que se presenta como el rey ideal que antepone los intereses del estado a los suyos y a los de sus allegados (“yo [...] *no podría silenciar la desgracia que viera acercarse a los ciudadanos en vez del bienestar [σωτηρίας]*”<sup>382</sup>, ni

<sup>378</sup> EHRENBERG, 1954, 51-74, analiza estos dos caracteres, los únicos que, en su opinión, representan en Sófocles al hombre de estado o gobernante en su plena significación política y los únicos, por lo tanto, que pueden ser susceptibles de reflejar la personalidad de Pericles y la impresión que Sófocles tenía de este personaje. También MEIER, 1991, 211-2, cree ver cierta similitud entre Creonte y Pericles. Sin embargo, ADRADOS, 1966, 321, considera exagerado ver en estos personajes un retrato de ese gobernante concreto, aunque en un trabajo posterior, este mismo autor (cf. ADRADOS, 1997a, 193) puntualiza que sí que se trata “*del mismo tipo humano [...] Sus tragedias son, efectivamente, una advertencia. No es el impío en general el atacado, sino el nuevo tipo de gobernante racional que se abre paso en la Atenas de sus días*”. También GIL, 2000, 86-7, enfatiza las inquietantes semejanzas que se pueden advertir entre la figura de Edipo y la de Pericles. Y en apoyo de esta lectura aduce un hecho, a saber, que *Edipo Rey*, pese a ser una tragedia magistral, tan solo consiguió un segundo puesto, ya que Pericles contaba aún con sólidos apoyos que evitaron el triunfo de este drama.

<sup>379</sup> Se ha defendido que el edicto de Creonte no es sino una prueba para comprobar si existe alguna oposición a su régimen; cf. SHELTON, 1984, 110-1, LANE y LANE, 1986, 172-3.

<sup>380</sup> “Ya desde el primer verso queda claro que va a ser el interés político el que guíe toda la conducta de Creonte y a él habrán de subordinarse todos los demás: no en vano la palabra *poleos* (v. 162) es la única en estos versos que con tres sílabas breves ‘rompe’ el ritmo yámbico (sucesión de sílaba breve-larga) al resolver la larga inicial del segundo metro del trímetro. En el recitado del actor la palabra ‘ciudad’ quedaría, pues, destacada de las demás”; cf. HERNÁNDEZ MUÑOZ, 1994, 52. Creonte utiliza la palabra *polis* en siete ocasiones a lo largo de este discurso (v. 162, 167, 178, 191, 194, 203, 209). Ahora bien, si nos fijamos en la introducción y en la parte programática del mismo (vv. 162-91), donde repetidamente el monarca hace uso del pronombre *ego* (cf. nota 389), observamos algo peculiar. Si en el v. 162 la palabra *polis* queda enfatizada como Hernández Muñoz expone, en los vv. 167, 178 y 191 aparece al final de verso. Mientras *ego* tiende aquí a aparecer al comienzo del verso, *polis* adopta la tendencia contraria. Da la sensación de que con la disposición de ambos términos Sófocles busca mostrar la separación que existe entre Creonte y la ciudad. Además, esto viene reforzado por el hecho de que otras palabras como, *πάτρα* (v. 182) y *χθών* (v. 187), semánticamente cercanas a *polis*, aparecen también al final de sus respectivos versos.

<sup>381</sup> Las ideas que exhibe Creonte en este pasaje tendrían una aceptación general. Eran lugares comunes de un patriota y se aceptarían como tal, por lo que ayudarían a crear una buena impresión de él en su primera aparición. Ahora bien, con los vv. 175-7 (“*es imposible conocer el alma, los sentimientos y las intenciones de un hombre hasta que se muestre experimentado en cargos y en leyes*”) Sófocles busca probablemente que seamos cautelosos. Estas palabras que Creonte emplea con aparente modestia, prueban lo contrario de lo que él desea. En cuando Creonte comience a gobernar su carácter tiránico emergerá; cf. BOWRA, 1970, 68-9.

<sup>382</sup> Voy a reproducir en las citas algunos términos que emplea Sófocles y que considero significativos. A lo largo del apartado iremos viendo cómo algunos de ellos se repiten y finalmente podremos obtener alguna conclusión al respecto.

*nunca mantendría como amigo mío a una persona que fuera hostil al país [χθονὸς], sabiendo que es éste el que nos salva [σώζουσα] y que, navegando sobre él<sup>383</sup>, es como felizmente haremos los amigos”, vv. 184-90)<sup>384</sup>. Creonte espera que los ciudadanos lo apoyen, no solo porque la decisión en sí es buena, sino también porque las decisiones que tome un rey con semejante *ethos* serán necesariamente beneficiosas para ellos<sup>385</sup>. La argumentación de Creonte en este pasaje no es más que un preámbulo para defender el edicto que a continuación va a plantear (vv. 192-206) y que él intuye de antemano que no va a ser del agrado de muchos.*

Efectivamente, después de exponer estas líneas principales de su gobierno, en las que de manera tan destacada resalta el interés por la ciudad, Creonte anuncia el edicto concreto y lo hace diciendo que es una más de las normas con las que él busca beneficiar a la *polis* (“Con estas normas [νόμοισι] pretendo yo engrandecer la ciudad [πόλιν]”, v. 191). El monarca espera que los ciudadanos apoyen el edicto porque lo ha presentado como un *kerdos* para ellos.

En todo momento a lo largo de la tragedia Creonte apela a lo *kerdaleon* para justificar cuanto dice. De hecho, como vamos a ir viendo a lo largo de este apartado, este personaje pronuncia un total de cinco grandes *rheseis* –dejamos a un lado *rheseis* menores u *oligostichiae*– y en todas ellas, salvo en una (vv. 473-96), introduce argumentos basados en el beneficio. Pero lo más llamativo no es que Creonte recurra tan frecuentemente a este tipo de razonamiento, sino que, además, suele estar equivocado al hacerlo. De hecho, en este momento lo está. Creonte pide el apoyo de los ciudadanos porque, viene a decirles, si lo hacen, se verán beneficiados. Sin embargo, las palabras de Tiresias cuando salga a escena (vv. 998-1032) nos demostrarán que la ciudad sufre una serie de perjuicios a consecuencia precisamente del edicto de Creonte y de su decisión de matar a Antígona conforme a ese mismo edicto<sup>386</sup>.

<sup>383</sup> Sobre la metáfora de la *polis* como un barco, que se llega a convertir en un *topos* del discurso patriótico ateniense, cf. NUSSBAUM, 1995, 100-2.

<sup>384</sup> Se ha dicho (cf. EHRENBERG, 1954, 95) que el pasaje tiene ecos en la Oración Fúnebre de Pericles que nos transmite Tucídides. Según Ehrenberg, el programa político y cultural que se expone en la Oración Fúnebre contiene la mayoría de las ideas que Creonte declara son su programa y, además, ese discurso muestra también una completa falta de tradicionalismo y creencia religiosa. Sobre la Oración Fúnebre de Pericles, cf. ADRADOS, 1966, 259-76.

<sup>385</sup> El *ethos* es un elemento fundamental dentro de la retórica. Aristóteles lo considera una de las tres *pisteis entechnoi*, pero antes de él su relevancia era ya reconocida. Tradicionalmente se considera que el *ethos* persuade porque produce una respuesta emocional. Ahora bien, Aristóteles ofrece una alternativa, ya que en su *Retórica* la persuasión a través del carácter no busca crear un efecto emocional sino proporcionar al auditorio una buena razón para decidir a favor del orador. Esto se consigue a través de la credibilidad. Así, el carácter del orador se convierte en motivo para una decisión razonable y no causa de una emoción que doblega la capacidad racional de decidir del auditorio; cf. FORTENBAUGH, 1992, CORTÉS GABAUDAN, 1998, 352-3.

<sup>386</sup> NUSSBAUM, 1995, 96-105, explica cómo Creonte transforma términos éticos alejándolos de su uso ordinario y aplicándolos a personas y cosas en virtud de su relación con el bienestar de la ciudad, que es lo que él ha establecido como único bien intrínseco.

También el otro gran monarca que Sófocles crea, Edipo, presenta su edicto como un beneficio para toda la ciudad. La diferencia entre ambos es que Creonte promulga un edicto en una ciudad sin grandes problemas y se los acaba creando, mientras Edipo lo hace en una ciudad con un serio problema y realmente se lo acaba solucionando.

Los primeros versos del discurso en el que Edipo promulga su edicto (vv. 216-75) nos muestran un argumento basado en el interés de la ciudad de Tebas, con el que el monarca pretende persuadir a los ciudadanos para que acepten el edicto y lo obedezcan. De ello, dice Edipo, depende su propio bienestar y el final de sus calamidades (“*Suplicas. Y de lo que suplicas podrías obtener remedio [ἀλκῆν] y alivio [κἀνακούφισιν] en tus desgracias [κακῶν], si quisieras acoger mis palabras cuando las oigas y prestar servicio en esta enfermedad [νόσῳ]*”, vv. 216-8).

Mientras Creonte apela al beneficio para justificar el edicto en sí y conseguir consecuentemente el apoyo del pueblo, Edipo hace exactamente lo contrario; él recurre al *kerdos* para pedir obediencia pero no para justificar su edicto, ya que éste tiene origen divino, como señala repetidamente (vv. 242-3 y 255), y eso es justificación suficiente. Esta diferencia marca una diferencia esencial entre los monarcas. Fijémonos en que, mientras Edipo a lo largo de esta *rhexis* (vv. 216-75) se refiere en numerosas ocasiones a la divinidad y, de hecho, su edicto parece emanar directamente de ésta<sup>387</sup>, Creonte no cita nunca a los dioses, salvo al comienzo de su *rhexis* (vv. 162-3) y tan solo para legitimar su posición como monarca<sup>388</sup>. Una vez que demuestra que es el soberano legítimo y que cuenta, además, con el apoyo divino para ello, parece considerar que todas sus decisiones tendrán ese mismo apoyo. Creonte considera su proclamación como expresión de la voluntad de los dioses y a sí mismo como al portavoz de esa voluntad. En cambio, en el discurso de Edipo lo que genera el bien de la ciudad y de los ciudadanos no es el edicto en sí, sino la obediencia al mismo. Es la obediencia a los dioses lo que genera el bienestar y las leyes humanas son solo un paso intermedio entre las leyes divinas y los hombres. Mientras Creonte considera que su legitimidad en el trono lo convierte también en garante religioso de las leyes que dicta (de ahí que no apele a los dioses), Edipo siente la necesidad de pedir obediencia marcando una distancia entre él y los dioses y subordinándose él también a éstos. Por lo tanto, Edipo recurre al argumento del *kerdos* en busca de la colaboración y obediencia de los ciudadanos, tratando de persuadirlos racionalmente de que el edicto es la solución a sus problemas y, por ello, tienen que obedecerlo. Si no lo hiciesen, parece decir el rey, sus calamidades seguirían adelante y, lo que es peor, ellos mismos serían los responsables de que fuese así. Edipo con

<sup>387</sup> Sobre el edicto de Edipo y su relación con el oráculo de Apolo, cf. DYSON, 1973, 202-5.

<sup>388</sup> Desde la primera aparición de Creonte en la tragedia se percibe su desapego con respecto a la religión. Como ADRADOS, 1997b, 127-8, explica, *Antígona* “muestra el temor de que un gobernante ilustrado y poco religioso como Creonte prefiriera los intereses del estado a las creencias de la religión tradicional”.

este edicto parece cumplir con lo que se le pedía; ahora el resto es también tarea de la ciudad. Así busca el rey la colaboración de los ciudadanos.

En consecuencia, aunque los dos monarcas apelan al interés de la ciudad en la exposición de su edicto para lograr la persuasión, es decir, para lograr la obediencia y el respeto al edicto promulgado, sucede que, mientras Creonte lo único que pide es obediencia ciega a la labor del monarca, Edipo parece sugerir la importancia de la colaboración de los ciudadanos con el rey, en obediencia a una instancia superior, que es la divinidad. La tarea de la que habla Creonte, el gobierno de la ciudad, parece corresponderle exclusivamente a él, en tanto que Edipo incluye a los ciudadanos en ella. Aún siendo el rey, su misión es obedecer, igual que el resto de los ciudadanos, a los dioses. Él mismo no se considera sino eso, un “*ciudadano entre ciudadanos*” (v. 222). Edipo habla a sus iguales; Creonte a sus súbditos<sup>389</sup>. En el nivel formal esta diferencia se refleja en el hecho de que Creonte utiliza en su edicto una distante tercera persona frente a la segunda que emplea Edipo y que denota una mayor proximidad de él como rey a los ciudadanos.

Edipo recurre más veces a lo largo de este discurso al argumento del *kerdos* aplicándolo tanto al beneficio personal de cada individuo<sup>390</sup> cuanto a la repercusión del beneficio común de la ciudad en el de los individuos concretos. Además, la preocupación por el bienestar de la ciudad y de los ciudadanos reaparece en otros pasajes de la tragedia. Véanse, por ejemplo, los vv. 339-40 (EDIPO: “¿Quién no se irritaría al oír razones de esta clase con las que tú estás perjudicando a nuestra ciudad [πόλις]?”), vv. 442-3 (TIRESIAS: “Esa fortuna, sin embargo, te hizo perecer”; EDIPO: “Pero si salvo [ἔξέσωσ'] a esta ciudad

<sup>389</sup> En los vv. 173, 175 y 178, desde un punto de vista métrico, “*hay una misma palabra que se repite entre dos cesuras (la pentemímera y la heptemímera): el adjetivo pas ‘todo’ [...] Sófocles nos está perfilando un tipo de gobernante ‘totalitario’, que quiere dominarlo ‘todo’*”. Además, y de acuerdo con sus maneras enfáticas y autoritarias, Creonte emplea el pronombre *ego* al comienzo de los vv. 173, 178 y 184 y un poco más retrasado en los vv. 164 y 191; cf. HERNÁNDEZ MUÑOZ, 1994, 53. También Edipo emplea el pronombre *ego* frecuentemente en la promulgación de su edicto (vv. 219, 237, 244, 258, 264), sin embargo, la posición del pronombre es más variada dentro del verso. La palabra *polis*, remarcada en el discurso de Creonte (cf. nota 380), no aparece en el de Edipo, quizás porque éste se dirige directamente a los ciudadanos.

<sup>390</sup> Otras apelaciones al *kerdos* en el discurso del edicto de Edipo son, por ejemplo, OT 230-2 (“*Si alguien, a su vez, conoce que el autor es otro de otra tierra, que no calle. Yo le concederé la recompensa [κέρδος] a la que se añadirá mi gratitud [χάρις]*”) –adviértase la ironía dramática derivada del hecho de que es él la persona a la que busca– o vv. 264-8 (“*por todo esto yo, como si mi padre fuera, lo defenderé y llegaré a todos los medios tratando de capturar al autor del asesinato para provecho del hijo de Lábdaco, descendiente de Polidoro y de su antepasado Cadmo, y del antiguo Agenor*”). En este último caso el argumento de probabilidad adquiere significación en el plano del *ethos*, pues hemos de suponer que aquel que actúa por el bien de otra persona ha de tener un buen carácter. Además, “*the enumeration of the royal lineage exalts the solemn tone of the proclamation and contributes in no small measure to the poignancy of the dramatic irony; for it is his own lineage*”; cf. KAMERBEEK, 1967, 77. En opinión de KNOX, 1979a, 87-9, al enunciar la línea genética de Layo en los vv. 258-68, Edipo enfatiza su sentimiento de ser inadecuado por su nacimiento e intenta incluirse en la línea de reyes tebanos por el hecho de haberse casado con la esposa de Layo. El motivo es que una de las diferencias principales entre *basileus* y *tyrannos* es que el primero es un sucesor heredero de un trono (como Layo) y el segundo es un *xenos* que se ha hecho con el poder. Sobre la importancia del concepto *tyrannos* en la tragedia, cf. KNOX, 1998, 53-66.

[πόλις], *no me preocupa*”), vv. 629-30 (EDIPO: “¡Oh ciudad, ciudad! [ὦ πόλις πόλις]<sup>391</sup>”; CREONTE: “*También a mí me interesa la ciudad [πόλεως], no solo a ti*”<sup>392</sup>). E incluso Yocasta llega a reprochar a Creonte y Edipo el hecho de que pierdan el tiempo discutiendo mientras los ciudadanos sufren (“¿No os da vergüenza ventilar cuestiones particulares estando como está sufriendo la ciudad [γῆς]?”), vv. 635-6).

Así pues, los dos monarcas principales de las tragedias sofocleas conservadas utilizan el *kerdos* en la defensa de sus edictos y defienden que éstos son convenientes para el bienestar de la ciudad. La diferencia, sin embargo, es que, como hemos visto, el modo en que ambos utilizan el argumento deja ver unas diferencias esenciales entre ellos. Creonte identifica el bien de la ciudad con el suyo propio y utiliza el *kerdos* para justificar lo que parece más un deseo de sumisión de los ciudadanos a su persona; Edipo se implica junto con los ciudadanos en la búsqueda del bienestar de todos.

Hay, por lo tanto, en época temprana una tendencia a que las apelaciones al bien de la comunidad las haga un personaje que detenta el poder y esencialmente en defensa de una decisión tomada y que adquiere rango de ley. En época tardía no parece haber nada similar. Sin embargo, encontramos repetidas apelaciones al bien público en *Edipo en Colono*. De hecho, en esta tragedia la trama esencial parte precisamente del beneficio que puede proporcionar Edipo, una vez muerto, al territorio que lo acoja (“*allí llegaría al término de mi desdichada vida y que, una vez instalado, aportaría ganancias [κέρδη] a los que me habían acogido, pero infortunio [ἄτην] a los que me arrojaron y despidieron*”, vv. 91-3). Esta idea es esgrimida por el soberano en numerosas ocasiones para conseguir la ayuda de quienes lo rodean. Ellos deben protegerlo ahora para conseguir un beneficio en el futuro (vv. 287-8, “*he llegado protegido por la divinidad y piadoso, trayendo un provecho [ὄνησις] para los ciudadanos de aquí*”; vv. 450-2, “*Pero no me conseguirán como aliado ni les llegará nunca provecho [ὄνησις] de esta soberanía cadmea*”; vv. 457-60, “*Si vosotros, oh extranjeros, queréis defenderme con la ayuda de estas venerables diosas protectoras del país, ganaréis un salvador [σωτήρ] para esta ciudad y fatigas para mis enemigos*”). En el último de estos pasajes Edipo se presenta como salvador (σωτήρ) utilizando un término que hemos encontrado también en alguno de los pasajes citados de época temprana.

<sup>391</sup> En opinión de KAMERBEEK, 1967, 137, Edipo “*laments the fate of the πόλις because disobedience to him means anarchy in the πόλις. Although he is apt to identify the πόλις with himself, we are meant to understand that his concern for the state is genuine, even after ἀρκτέον γ’ ὄμως, which dangerously verges on the utterance of a tyrant or absolute monarch*”.

<sup>392</sup> “*Creon takes Oedipus’ exclamation as an expression of the ‘l’état, c’est moi’ philosophy*”; cf. DAWE, 1982, 155. Pero vale la pena notar que, a pesar de lo que Creonte dice en estos versos, él no manifiesta un interés genuino por el bienestar de la ciudad más allá de lo que le afecta a él en persona; cf. KAMERBEEK, 1967, 137. Y, al contrario, pese a las palabras que en todo este pasaje pronuncia Edipo y que constituyen su mayor aproximación a la figura del tirano, sin embargo, Edipo sí que manifiesta un verdadero interés por la ciudad y su bienestar. Sófocles parece querer ponernos en guardia frente a las palabras, que son engañosas y manipulables.

### 2.1.2.1.2. Argumentos que buscan justificar un castigo

Puesto que, como ya he dicho, algunos personajes y protagonistas de estas tragedias ostentan y ejercen el poder, son importantes también los argumentos que, basándose en el bien de la ciudad, buscan justificar un castigo salvaguardando al mismo tiempo el *ethos* de quien lo impone. No hay que olvidar que la víctima es siempre quien más fácilmente puede atraerse las simpatías de la audiencia, así que, para neutralizar esta posibilidad, el gobernante, y ‘verdugo’ a la vez, recurre al bien de la ciudad y de los ciudadanos con el fin de justificar su iniciativa. Si la ciudad se siente amenazada por la víctima del castigo dejará de sentir compasión hacia ella y, además, apoyará, como a su salvador, al ejecutor de la sanción.

Así, voy a comparar en este apartado pasajes de dos obras, *Áyax* y *Antígona*. En concreto dos pasajes de la primera, que se complementan entre sí (*Aj.* 1069-84 y 1246-50), y un pasaje de la segunda (*Ant.* 661-76). En todos estos casos nos encontramos en escenas de debate y, más concretamente, en la primera de las *rheseis* principales, y en todos ellos el orador intenta justificar el castigo que trata de imponer a quien ha contravenido la ley.

Las escenas de debate de *Áyax* a las que aquí me voy a referir se desarrollan después de que haya tenido lugar la muerte del héroe y haya sido descubierto su cadáver. El conflicto esencial, como en *Antígona*, radica en la negación de los generales a enterrar el cuerpo de *Áyax* a pesar de la petición de su hermano Teucro, una negación que se fundamenta, también como en *Antígona*, en el delito de traición cometido por el muerto<sup>393</sup>. Estas dos escenas de debate forman en realidad un *agon* complejo, en el que Agamenón, que da inicio a la segunda escena, desarrolla la argumentación que Menelao ha comenzado en la primera.

Menelao sale a escena para, apelando a las acusaciones de traición e insubordinación, impedir el funeral del héroe. La argumentación es, en términos generales, sencilla. Ahora bien, podemos apreciar en todo momento el esfuerzo del espartano por dibujar un retrato muy negativo de *Áyax*. Y es que el castigo que él propone, aunque estrictamente se puede considerar justo, suscitaría, y seguramente suscita, la compasión de un público que siente simpatía hacia un personaje que, pese a sus últimas acciones, es un gran héroe, como ha demostrado en múltiples ocasiones.

<sup>393</sup> La ley sobre el delito de traición nos la transmite Jenofonte (*HG* 1. 7. 22): “Juzgarlos según la siguiente ley, la que hay contra los saqueadores de templos y traidores (*προδοταίς*): si uno traiciona (*προδιδῶ*) a la ciudad o roba objetos sagrados, sea juzgado ante un tribunal, si fuese condenado, que no sea enterrado en el Ática, y sus bienes sean confiscados”. Pero, como HOLT, 1999, 670, apunta, negar el funeral a traidores y sacrílegos era una excepción a una norma aceptada, el derecho a un funeral decente. Así pues, la negación de esa norma puede haber ocasionado reservas entre la audiencia. De hecho, nadie en las tragedias sofocleas que se ocupan de esta cuestión apoya claramente a quienes imponen ese castigo. Por su parte, EHRENBURG, 1954, 143, propone que la cuestión que ocupa la segunda parte de *Áyax* y el total de *Antígona*, el derecho de un traidor a ser enterrado, había sido probablemente revivida en el foro público por el regreso de los huesos de Temístocles al Ática.

Así se advierte, sobre todo, en el momento en que Menelao acusa a Áyax de insubordinación hacia sus superiores (“*Nunca quiso escuchar mis palabras cuando vivía. Y en verdad que es propio de un malvado [κακοῦ]*<sup>394</sup> el que, como hombre del pueblo, no tenga en nada el obedecer<sup>395</sup> a los que están al frente”<sup>396</sup>, vv. 1069-72), a lo que sigue un excursus acerca de la necesidad que las *poleis* tienen de un cierto orden basado en el temor y la obediencia (“*En efecto, en una ciudad [πόλει] donde no reinase el temor [δέος], nunca se llevarían las leyes [νόμοι] a buen cumplimiento, ni podría ser ya prudentemente guiado un ejército, si no hubiera una defensa del miedo [φόβου] y del respeto [αἰδοῦς]. Y es preciso que el hombre, aunque sea corpulento, crea que puede caer, incluso por un pequeño contratiempo*<sup>397</sup>. *Quien tiene temor [δέος] y, a la vez, vergüenza [αἰσχύνη] sabe bien que tiene salvación [σωτηρίαν]. Y donde se permite la insolencia [ὑβρίζειν] y hacer lo que se quiera, piensa que una ciudad [πόλιν] tal, con el tiempo caería al fondo, aunque corrieran vientos favorables. Que tenga yo también un oportuno temor [δέος τι καίριον]”, vv. 1073-84)*<sup>398</sup>.

Según explica Menelao, la desobediencia acarrea desorden y el mal para la *polis*. Por lo tanto, el bien común depende de la obediencia a quienes ostentan el poder y de que éstos sean capaces de inspirar esa obediencia mediante la administración de castigos que provoquen un oportuno temor<sup>399</sup>. Áyax ha desobedecido y por eso es necesario que, para proteger la *polis*, se le administre un castigo adecuado. La argumentación de este pasaje no busca demostrar las acusaciones contra el héroe sino, de un lado, defender el *ethos* de quien

<sup>394</sup> El término empleado (*kakos*) tiene un doble sentido. Puede tener connotaciones morales y de *status*. Yo creo que en este caso se juega con la ambigüedad de esa doble acepción. A primera vista parece que aquí lo que hay es una calificación moral del héroe por parte de Menelao; sin embargo, las palabras con las que va a replicar Teucro (vv. 1093-6), aludiendo ya directamente a la *eugeneia*, y la importancia que este tema va a cobrar en el debate de la tragedia me hacen pensar que realmente en este pasaje la cuestión del *status* no está del todo ausente.

<sup>395</sup> Sobre los verbos de obediencia en Sófocles, cf. CARMONA VÁZQUEZ, 1994.

<sup>396</sup> El esquema de este razonamiento entimemático es el siguiente: premisa mayor, “es propio de un malvado el no obedecer a los que están al frente”; premisa menor, “[yo estoy al frente] y él nunca quiso escuchar mis palabras”; conclusión, “[Áyax es un malvado]”. La conclusión se omite en este entimema, pero no hay duda de que es la conclusión necesaria dadas las premisas. Si Menelao acusase directamente a Áyax de ser un ‘malvado’, sin duda se atraería la antipatía de la audiencia y acentuaría la condición de víctima de Áyax. Menelao, en su lugar, plantea un entimema sin enunciar la conclusión, pero lo hace de tal modo que ésta es fácilmente deducible. Así, la *diabole* no sale de su boca, nadie le podrá acusar de ello (esto es importante porque acusar mucho es malo, a no ser que esté justificado, por ejemplo, porque el otro provoca), pero afecta al héroe y, además, fuertemente, porque su mal *ethos* se desprende de un razonamiento lógico.

<sup>397</sup> “*The notion that small causes can overturn great bodies [...] may [...] have been a commonplace from sophistic sources*”; cf. STANFORD, 1981, 195-6. “*For the, perhaps sophistic, idea that a trivial cause can have serious consequences cf. 1148-9, 1253, Ant. 477-8, El. 415-6*”; cf. GARVIE, 1998, 224.

<sup>398</sup> LONG, 1968, 155-6, llama la atención sobre el contraste que se produce entre el discurso de Menelao, lleno de principios generales y términos abstractos, y la respuesta de Teucro, cuyo argumento se restringe por completo a las circunstancias particulares. Según este autor, el contraste muestra una diferencia de carácter. Yo creo, en cambio, que Sófocles tienden a hacer que recurran a lo general aquellos personajes que representan la parte débil del argumento, mientras que aquellos que representan la parte fuerte pueden centrarse en lo concreto. Lo general se muestra así como el recurso adecuado de quien no tiene una baza fuerte para defender su postura. Creo que a lo largo de este trabajo podremos demostrar que esto realmente sucede así.

<sup>399</sup> Sobre las diversas teorías sobre el castigo, cf. COHEN, 2005.

le va a imponer uno de los peores castigos que se podían concebir y, de otro, ensombrecer el *ethos* de Áyax y generar en el público un sentimiento contrario a éste, para evitar que sus simpatías se vayan con él, la víctima del castigo<sup>400</sup>.

Es necesario el castigo para que exista un temor y de esta manera se mantengan las leyes y el orden<sup>401</sup>. Todos los ciudadanos desean que exista ese orden, luego apoyarán el castigo. Ése parece ser el razonamiento de Menelao. El temor es requerido no solo desde el punto de vista de la comunidad, para que ésta se salve, sino también desde el punto de vista del individuo, para que éste igualmente, por miedo a lo que ocurra, cumpla con su deber y, por tanto, se salve también a sí mismo<sup>402</sup>. Así pues, la salvación de la comunidad y del individuo dependen del temor (se sobreentiende, a un castigo). El castigo pierde de este modo sus connotaciones negativas y adquiere un significado mucho más positivo.

La cuestión es que Menelao ha hablado previamente de su deseo de dominar a Áyax una vez muerto (“*si estando vivo no fuimos capaces de dominarle, lo haremos por completo ahora que está muerto, aunque tú no quieras, controlándole en nuestras manos*”, vv. 1067-9). Pero este deseo de dominar, de ejercer *bia*, podría interpretarse de manera negativa. Por eso, Menelao presenta su decisión como una decisión que pretende el bien común. De esta manera busca el apoyo de la audiencia (igual que hacen Creonte y Edipo al presentar su edicto ante los ciudadanos en *Antígona* y *Edipo Rey* respectivamente).

Así pues, Menelao pretende con este pasaje ensombrecer el *ethos* de Áyax, al que vemos como un malvado, peligro, además, para el bienestar de la *polis* y de los ciudadanos; ensalzar el suyo propio, porque él es quien va a proporcionar la solución con su castigo; finalmente, lograr el apoyo a dicho castigo sin que ese acto de *bia* dañe su carácter ante el público. Y todo ello va a hacerlo suscitando un *pathos* en la audiencia, el miedo, y mediante una argumentación perfectamente lógica y estructurada.

En relación con este pasaje se ha dicho que la teoría política que Menelao expone reproduce la doctrina espartana. En la exposición de Menelao se advierte fácilmente la

---

<sup>400</sup> Como CAREY, 1996b, 402, advierte, en el caso de los juicios políticos es fácil suscitar hostilidad contra el adversario, ya que por definición el acusado lo está de un delito contra la ciudad. Incluso en juicios que no tienen una dimensión política hay una tendencia a presentar la ofensa como un ataque a valores importantes para toda la ciudad. En este caso, en cambio, creo que la dificultad surge de que Áyax, a pesar de haber cometido un delito terrible de traición contra su comunidad, es también un héroe respetado por los numerosos servicios prestados anteriormente a ésta.

<sup>401</sup> Éste es el segundo entimema implícito en este pasaje: premisa mayor, “el temor garantiza el bienestar de la *polis*, asentado en leyes. Ese temor se consigue mediante el castigo a quienes desobedecen las leyes”; premisa menor, “Áyax ha desobedecido las leyes, [con lo que ha atentado contra el bienestar de la ciudad]”; conclusión, [“Áyax debe ser castigado para que el bienestar de la ciudad no corra riesgos en el futuro”]. Toda esta parte del discurso sirve de justificación a la conclusión previamente expuesta (vv. 1062-5) y derivada de la acusación de traición.

<sup>402</sup> El temor es una emoción utilizada en la oratoria, sobre todo, por quienes acusan. Los litigantes insisten frecuentemente en que una decisión a favor del oponente dará rienda suelta a los malhechores; cf. CAREY, 1996b, 404-5.



presencia de la doctrina espartana<sup>403</sup>, aborrecible para los atenienses<sup>404</sup>. En Esparta, al menos según lo veían los atenienses, el poder exigía estricta obediencia, mientras en Atenas la autoridad podía ser contestada. Por otra parte, el ataque de Menelao a Áyax nos permite en seguida establecer una comparación entre ambos. Es cierto que Áyax es culpable de *hybris*, pero esta *hybris* surge de su valor excesivo, de su temeridad y de su confianza extrema en sí mismo<sup>405</sup>. Por su parte, Menelao también se deja llevar por la *hybris*, solo que en su caso ésta parece surgir de su sensación de haber vencido a un héroe más grande.

Cuando Teucro replica a Menelao, se posiciona como un demócrata ateniense que se opone a la estricta disciplina asociada con el gobierno espartano. Él responde a la acusación de insubordinación de un modo adecuado para una audiencia ateniense: Áyax fue a Troya como aliado independiente y Menelao no tiene autoridad sobre él. Teucro inicia en esta réplica un proceso que consiste en reasignar un valor a la acción disidente de Áyax pero en términos atenienses y democráticos<sup>406</sup>.

En la segunda parte de este *agon* doble Agamenón sustituye a Menelao frente a Teucro. En el enfrentamiento entre ambos encontramos un eco del argumento que nos ocupa. La primera *rhexis* es la del Atrida (vv. 1226-63). En ella este personaje acusa a su oponente de haber actuado, al igual que su hermano Áyax, por motivos interesados (“*Cruel fue el concurso, al parecer, que proclamamos entonces entre los argivos por las armas de Aquiles, si por doquier vamos a aparecer como malvados*<sup>407</sup> según Teucro, y si no va a bastar ni el que quedéis vencidos para que os sometáis a lo que a la mayoría de los jueces pareció bien, sino que siempre los que habéis perdido nos vais a asaetear con insultos o a agredir con traición”, vv. 1239-45). A continuación, pasa de la dimensión individual del conflicto a la universal (vv. 1246-50), es decir, la oposición a una resolución de los jueces por parte de los hermanos basada en motivos egoístas no solo conlleva, en un nivel individual, el perjuicio de los Atridas, sino que, además, en un nivel universal, significa un perjuicio general, porque esa conducta impide el establecimiento de las leyes, que son, en definitiva, las garantes del orden público. Esto es, Agamenón, como también hiciera Menelao, presenta el comportamiento y las acciones de sus adversarios como la causa de los males públicos, en un

<sup>403</sup> La repetición de *δοκοῦντα* en el v. 1050, un término usado en la toma de decisiones en la asamblea ateniense, muestra cómo percibe Menelao la relación entre gobernante y gobernados: su decisión y la del ejército son la misma porque todos están subordinados a su poder; cf. BARKER, 2004, 10.

<sup>404</sup> Es posible que la doctrina que reproduce Menelao no sea exclusivamente espartana. Aunque estas demandas de disciplina y sumisión se interpretan frecuentemente como propias de la doctrina espartana, porque se supone que representan un punto de vista ajeno al espíritu tolerante de la democracia ateniense, hay autores que, sin embargo, entienden que la doctrina de estas líneas sería aceptable para la mayoría de los ciudadanos de Atenas. Entre ellos, por ejemplo, KNOX, 1983, 12.

<sup>405</sup> Sobre la *hybris* militar de Áyax, cf. GASTI, 1992.

<sup>406</sup> Cf. BARKER, 2004, 11-2.

<sup>407</sup> Agamenón se muestra aquí interesado en su propia reputación. El deseo de proteger la reputación de uno justifica sus acciones. Tácitamente Agamenón justifica aquí que se defienda y ataque a sus adversarios.

claro intento de manipular y dirigir las simpatías del auditorio (“*Como resultado de esta conducta, sin embargo, nunca se podría llegar a establecer ninguna ley [νόμου], si rechazamos a los que con justicia [δίκη] han vencido y llevamos adelante a los que están atrás ¡Hay que impedir eso!*”, vv. 1246-50).

Como Menelao, también Agamenón acusa a sus adversarios –Menelao se enfrentaba sólo a Áyax; Agamenón se enfrenta a Áyax y Teucro– de actuar movidos por el egoísmo; pero, además, también les acusa de actuar en contra del bien común y esto repercute ya no solo en el nivel del *ethos* de los personajes, sino que, además, tiene serias consecuencias en el nivel del *pathos*, ya que suscita las antipatías del público en contra de quienes suponen una amenaza para todos los ciudadanos y, por lo tanto, también para cada uno de los miembros de la audiencia. El público se sentiría directamente amenazado por las acciones de esos personajes y desearía que sufrieran un castigo ejemplar y disuasorio ante acciones similares y es ese estado de ánimo el que busca suscitar el orador que habla así de sus oponentes<sup>408</sup>.

En *Antígona* el pasaje relevante se encuentra en la *rhexis* que Creonte pronuncia en el debate con Hemón (vv. 639-80). Se trata, sin duda, de un discurso muy interesante desde el punto de vista retórico, lleno de todo tipo de argumentos, todos ellos persiguiendo un mismo fin, la justificación de su decisión de dar muerte a la muchacha culpable de haber violado el edicto que él promulgara. Podríamos distinguir en las palabras del monarca dos apartados: un primero (vv. 639-56), en el que trata de persuadir a su hijo, en el nivel particular y privado, de la conveniencia de dar muerte a Antígona, su futura esposa (véase: Parte primera: 2.1.2.2.1. Argumentos basados en el beneficio. La persuasión a través de un beneficio), y un segundo (vv. 657-80), en el que la persuasión tiene lugar en un nivel más general y público, donde trata de mostrar la conveniencia, ya no para Hemón sino para la ciudad entera, de matar a quien él considera una mala ciudadana y un peligro para toda la *polis*. Es en esta segunda parte donde encontramos los argumentos que ahora más nos interesan, aquellos basados en el bien de la ciudad. De hecho, ésta es la *rhexis* de *Antígona* en la que más se apela al bienestar de la *polis*; lo hace Creonte, como es lógico, puesto que es su gobernante y el encargado de velar por sus intereses, y lo hace, y esto es lo más interesante, en la escena con su hijo Hemón, que es el representante de la ciudad ante su padre. Si Antígona se refiere al ámbito puramente familiar y personal y Tiresias lleva a escena la esfera divina, Hemón va a ser el representante ante su padre de la ciudad y de los ciudadanos. No en vano entonces es ésta la *rhexis* del soberano que más tiene en cuenta ese elemento y ello a través de varias líneas de argumentación.

<sup>408</sup> Al argumentar que una acción determinada puede provocar un mal público, el orador convierte a todos los miembros de la audiencia inmediatamente en víctimas potenciales, con lo que su capacidad de decisión se ve notoriamente afectada.

Creonte defiende que debe castigar a Antígona, pese a ser una *phile*, y que ello no debe suscitar el rechazo de la ciudad sino su aprobación, porque, si Creonte es capaz de ser riguroso con los más allegados, también será capaz de serlo con los que no lo son tanto (“*Quien con los asuntos de la casa es persona intachable también se mostrará justo en la ciudad [πόλει]*”, vv. 661-2) (véase: Parte primera: 2.2.2. Argumentos derivados de lo más y de lo menos). Es decir, el hecho de que castigue a Antígona debe alegrar a la ciudad porque ésta comprobará así que tiene un rey justo y eso le supondrá un beneficio. El razonamiento de todo este discurso y en particular de este pasaje no deja de parecernos un tanto rebuscado. Creonte pretende convertir su acción en un beneficio para la ciudad, pero ¿cómo puede beneficiar el castigo de Antígona a los ciudadanos de Tebas, quienes son contrarios a dicha sanción? ¿Cómo puede beneficiarles algo que se hace contra su voluntad?<sup>409</sup> Creonte parece defender que el beneficio consiste en que la ciudad tendrá un rey justo en quien confiar. Se entiende que es justo, porque trata a todos los ciudadanos por igual, una actitud muy democrática. Sin embargo, no lo es tanto que Creonte no tenga en cuenta la opinión de la ciudad o que, más adelante, se sienta especialmente indignado por el hecho de que Antígona, su oponente, es una mujer. Todo ello implica una contradicción. Lo cierto es que, si analizamos las palabras de Creonte en este discurso como en otros, descubrimos a un gran político, sutil y avezado en el manejo de la retórica, pero que utiliza el *logos* para ocultar sus intereses particulares.

No obstante, la línea de argumentación más significativa de este pasaje y, además, la que nos recuerda a los pasajes citados de *Áyax* es la que se desarrolla a continuación. Como hacía Menalao, y en menor medida Agamenón, también Creonte confronta ley frente a caos, gobierno frente a anarquía, obediencia frente a desobediencia, identificándose a sí mismo con el gobierno, la ley y la obediencia, y al adversario, a Antígona, con el caos, la anarquía y la desobediencia. Creonte viene a decir que la anarquía supone la destrucción de las ciudades y, por lo tanto, es pernicioso e indeseable y, por supuesto, la anarquía viene de la mano de la desobediencia, es decir, está vinculada a Antígona. Por el contrario, el orden consigue el bienestar y salva vidas y este orden se consigue con el respeto a las leyes, es decir, con la obediencia, lo que Creonte viene propugnando y pidiendo desde el principio de la tragedia, la obediencia a su ley (“*Quien con los asuntos de la casa es persona intachable también se*

---

<sup>409</sup> La voluntad de los ciudadanos de Tebas la conocemos a través del propio Hemón, aunque, sin duda, no estamos en posición de saber hasta qué punto las palabras del joven se corresponden con la realidad o son una invención intencionada (“*Pero a mí, en la sombra, me es posible oír cómo la ciudad se lamenta por esta joven, diciendo que, siendo la que menos lo merece de todas las mujeres, va a morir de indigna manera por unos actos que son los más dignos de alabanza: por no permitir que su propio hermano, caído en sangrienta refriega, fuera exterminado, insepulto, por carniceros perros o por algún ave rapaz*”, vv. 692-700). De todos modos sí que es cierto que los miembros del Coro no están muy a gusto con la decisión de Creonte, aunque la acatan. Por otra parte, puesto que la tragedia representa un universo ficcional y dentro de ese universo la afirmación de Hemón no parece ser cuestionada, creo que no debemos entonces hacerlo nosotros.

*mostrará justo [δίκαιος] en la ciudad [πόλει]. Y quien, habiendo transgredido las leyes, las rechaza o piensa dar órdenes a los que tienen el poder<sup>410</sup>, no es posible que alcance mi aprobación. Al que la ciudad [πόλις] designa se le debe obedecer en lo pequeño, en lo justo y en lo contrario. Yo tendría confianza en que este hombre gobernara rectamente en tanto en cuanto quisiera ser justamente gobernado<sup>411</sup> y permanecer en el fragor de la batalla en su puesto, como un leal y valiente soldado. No existe un mal mayor que la anarquía. Ella destruye las ciudades [πόλεις], deja los hogares [οἴκους] desolados. Ella es la que rompe las líneas y provoca la fuga de la lanza aliada. La obediencia, en cambio, salva [σώζει] gran número de vidas entre los que triunfan”, vv. 661-76).* En definitiva, defender a Antígona y su línea de acción sólo le reportará daño a la ciudad, mientras que apoyar a Creonte en sus decisiones, esto es, obedecer, le supondrá a la ciudad un gran beneficio. Lo que Creonte viene a decir es: ‘vuestra salvación depende de mí, así que apoyadme por vuestro bien’. Y, por supuesto, apoyar a Creonte implica apoyar aquello que él defiende, que en este momento no es otra cosa que el castigo a la joven heroína y, en último término, su edicto. Castigar a Antígona se presenta, aunque no explícitamente, como una decisión responsable para frenar los posibles males que el comportamiento anárquico de la muchacha podría generar en la ciudad.

De nuevo se advierte una diferencia significativa entre Creonte y, esta vez, Menelao o Agamenón, como antes entre Creonte y Edipo. Los Atridas tratan de convencer a su audiencia de que el castigo es necesario por el bien de la ciudad y piden apoyo para ese castigo particular. Creonte no hace exactamente lo mismo. Él no pide aquí el consentimiento de la ciudad para el castigo concreto a Antígona. Más bien, pide que la ciudad lo apoye a él incondicionalmente y respalde sus decisiones, cualesquiera que éstas sean. De nuevo, la comparación muestra las pequeñas sutilezas que hacen de Creonte un tirano.

En definitiva, vemos que identificar al ‘enemigo’ con la causa de los males de cada uno de los ciudadanos y suscitar en éstos un *pathos* de temor es una de las formas posibles de justificar un castigo, sobre todo, cuando éste es desmesurado y hasta cierto punto no justificado o cuando no cuenta con los apoyos necesarios. Esa argumentación les permite a los impulsores del castigo salvaguardar su buen *ethos*, dañando el del oponente, invalidar la tendencia natural a que la víctima provoque la compasión, y, además, crear una corriente de

<sup>410</sup> “Kreon’s language is becoming less democratic, more despotic: *ἐπιτάσσω* is often used of masters ‘giving instructions’ to their slaves; and *κρατύνω* [...] is more appropriate to the ‘rule’ and ‘power’ of kings or gods than to the ‘authority’ of elected officials”; cf. GRIFFITH, 1999, 238.

<sup>411</sup> “Kreon tries to mitigate his authoritarian message by suggesting a democratic alternation of roles between ruler and ruled [...] but his political ideal seems stronger on military discipline than on *ἰσηγορία*, *παρρησία*, and *εὐθυνα*”; cf. GRIFFITH, 1999, 237.

simpatía con el público, que se sentiría agradecido por una acción llevada a cabo en su beneficio.

### 2.1.2.2. *El bien individual o personal*

Si los monarcas apelan al bien de la ciudad para justificar sus decisiones, muchas veces controvertidas, sin suscitar la animadversión de la ciudadanía, todos los personajes tienen siempre la oportunidad, y la ejercen, de apelar no ya al bien de la ciudad en su conjunto sino más concretamente al beneficio individual de un personaje para conseguir la persuasión, consista ésta en lo que consista, ya que, sabido es que todos los seres humanos buscan su propio bien. Esta persuasión se puede lograr a través de dos vías, una positiva y otra negativa, es decir, se puede intentar persuadir a través de la constatación de un beneficio o bien se puede utilizar la actuación interesada de un personaje para atacarlo.

#### 2.1.2.2.1. La persuasión a través de un beneficio

Puesto que, como he dicho repetidamente, es verosímil que cualquier persona actúe movida por la esperanza de conseguir un beneficio concreto, el constatar la existencia o posible existencia de una ganancia en una determinada línea de acción es un modo muy sencillo de intentar persuadir a un personaje<sup>412</sup>. Dicho beneficio puede ser de índole muy diversa, aunque rara vez se trata en estos casos de un beneficio crematístico<sup>413</sup>. Generalmente se trata de nociones no tangibles, como una situación de bienestar, fama, etc... Los ejemplos de ello son numerosos. Encontramos uno en la última *rhexis* que Teucro pronuncia en su enfrentamiento con los Atridas en *Áyax* (vv. 1266-1315). Otro, en la única escena de *Traquinias* que se podría asemejar a un *agon*, una escena que enfrenta a Licas y a Deyanira (vv. 436-89), y más adelante en la *rhexis* en la que Deyanira explica su encargo y lo despidе (vv. 600-19). Son igualmente relevantes las tres escenas de *agon* de *Antígona*<sup>414</sup>. Y, por último, me voy a detener en la petición de ayuda por parte del sacerdote de Zeus a Edipo y en la respuesta de éste, en el prólogo de *Edipo Rey*, y, en la misma obra, en el edicto de

---

<sup>412</sup> En la obra de Tucídides, por ejemplo, los oradores rara vez intentan persuadir apelando a instancias morales comúnmente aceptadas. Parece que el historiador da por sentado que la persuasión solo tiene resultado cuando se hace un llamado a los propios intereses; cf. GUTHRIE, 1994, 92.

<sup>413</sup> Al comienzo de este largo apartado dedicado a los argumentos que derivan del *kerdos* decíamos que el comportamiento de las personas respecto al dinero y las propiedades es en la sociedad griega un importante rasgo caracterizador. Así, el no actuar guiado por intereses económicos se consideraba motivo de orgullo. Consecuentemente, cuando un personaje trata de persuadir a otro, no apela a un beneficio crematístico, lo que prácticamente implicaría asumir un *ethos* no muy positivo de éste, sino que recurre preferentemente a otros conceptos ampliamente aceptados por la sociedad.

<sup>414</sup> La imagería referida al dinero y al comercio es de las más significativas en *Antígona*. Al respecto, cf. GOHEEN, 1951, 14-9.

Edipo. En definitiva, unas escenas en las que se plantea una petición al receptor del discurso y a cuyo bien personal se apela para favorecer la persuasión y, por lo tanto, el consentimiento.

Aparte de esas escenas concretas, de las que me voy a ocupar en seguida, hay un lugar en las tragedias en el que de forma repetitiva y característica podemos encontrar un argumento de *kerdos*. Se trata de la escena de mensajero. En ella este personaje suele justificar su llegada aludiendo a la esperanza de obtener un beneficio por sus servicios. Los ejemplos son numerosos pero baste aquí con señalar uno dentro de *Traquinias*. En esta tragedia, un mensajero se presenta ante Deyanira para anunciarle la llegada inminente del héroe (“Yo, al oírlo, me eché a correr para obtener de ti algún provecho [κερδάναιμι] y ganar tu favor [χάριν] por anunciártelo el primero”, vv. 189-91). El deseo de obtener un beneficio es un rasgo caracterizador de los mensajeros<sup>415</sup>. Hasta tal punto es así, que incluso cuando se les encomienda algo, se recurre a este razonamiento. Por eso, en la *rhexis* en la que Deyanira entrega a Licas el manto para Heracles y se despide de él (vv. 600-19), la mujer, que quiere que Licas cumpla escrupulosamente con lo que ella le ha encomendado (vv. 616-7), le promete una compensación para conseguirlo (“ten en cuenta que puede mostrársete un doble agradecimiento [χάρις] en lugar de uno solo, si el de aquel y el mío se unen”, vv. 618-9)<sup>416</sup>.

Esta característica de los mensajeros es empleada mostrando un importante nivel de conciencia retórica en los casos en que se crea una escena falsa. Así, cuando en *Filoctetes* el mercader entra en escena a modo de mensajero siguiendo los planes de Odiseo, acude precisamente a este tópico para hacer de su presencia algo creíble (“me pareció oportuno no continuar en silencio mi viaje sin hablar contigo antes y obtener así la recompensa”, vv. 551-2). En ningún caso se explicita cuál es concretamente el beneficio o la ganancia a la que se refieren estos mensajeros.

Los ejemplos son más interesantes cuando nos centramos en los protagonistas de las tragedias y en sus argumentos. En *Áyax* encontramos un caso en el que la persuasión se mezcla con la dura amenaza. Teucro ha defendido a su hermano ante Menelao, primero, y Agamenón, después. Y precisamente en la conclusión de su réplica a este último

<sup>415</sup> Los caracteres menores en Sófocles están poco dibujados pero en general lo suficiente como para darles una existencia independiente. Estos mensajeros, que suelen ser esclavos, tienen tres rasgos principales: tendencia a moralizar, lealtad y el deseo de una ganancia; cf. WEBSTER, 1969, 78-9.

<sup>416</sup> Heracles tiene ya motivos para sentir gratitud hacia Licas por el hecho de haberse encargado de llevar a Yole y al resto de cautivas hasta Traquis. Deyanira espera tenerlos también cuando Licas le entregue al héroe el ropaje impregnado con el ungüento; cf. EASTERLING, 1999a, 149-50. Pero, en vista de lo que después le ocurrirá a Licas, la ironía dramática en este pasaje es manifiesta; cf. KAMERBEEK, 1970, 141. Sobre la ironía en Sófocles, cf., por ejemplo, KIRKWOOD, 1994, 247-87.

encontramos un consejo basado en el bien personal de Agamenón. Teucro le advierte de que deponga su actitud en su propio beneficio, pues de lo contrario él tomará medidas en su contra (“*Ante esto, atiende no a mi interés, sino al tuyo, puesto que, si me ofendes en algo, preferirás algún día haber sido, incluso, cobarde conmigo a valiente*”, vv. 1313-5). Las palabras de Teucro en estos momentos son un ataque en toda regla y la alusión al propio bien del Atrida busca amedrentar y tratar de persuadir mediante el *pathos* de temor que debería de provocar la amenaza.

*Traquinias* ofrece un ejemplo similar de este procedimiento, aunque la amenaza es mucho más suave, como es lógico dado el carácter de su autora, Deyanira. Licas se ha presentado ante ésta anunciando la próxima llegada de Heracles. No obstante, como un mensajero le hace notar a la mujer, el heraldo ha omitido datos importantes en su relato, básicamente todo lo referente a Yole. La reina quiere la verdad y para obtenerla pronuncia la que probablemente es la *rhexis* más elaborada desde el punto de vista retórico de toda esta tragedia (vv. 436-69). En ese discurso Deyanira utiliza toda una serie de argumentos lógicos para persuadir a Licas. Le hace ver, por un lado, que no tiene motivo para temer su reacción contra Heracles o Yole y, por otro lado, que le conviene decir la verdad para que, en primer lugar, su *ethos* no resulte dañado y, en segundo lugar, porque si no lo hiciese, entonces sí que Deyanira podría tomar represalias, quizás incluso contra él. Así pues, Deyanira recurre a la noción del *kerdos* para persuadir a Licas.

Siguiendo un razonamiento estrictamente lógico la heroína demuestra que, puesto que Licas no puede ocultar que ha mentido, ya que los testigos son numerosos, y puesto que el mentir, sin duda alguna, se considera generalmente como algo negativo, que malogra el *ethos* de aquel que lo hace, la única solución válida es decir la verdad. Esto es, Licas debe decir la verdad no solo porque, después de las palabras de la reina, no tema ya la reacción de ésta con respecto a Heracles y Yole (que también), sino básicamente para salvaguardar su *ethos*, esto es, por su propio bien. Deyanira pretende que Licas comprenda que el relato de la verdad lo beneficia esencialmente a él (“*dime la verdad, porque para una persona libre*<sup>417</sup>, *ser tenido por mentiroso no es un bello destino, y ocultarlo no puedes, pues hay muchos a los que has hablado que me lo dirán*”, vv. 453-6).

A continuación Deyanira plantea una nueva posible explicación para dar cuenta de las falsedades del heraldo, a saber, el temor a contar la verdad, e insinúa que lo que realmente le debería dar miedo a Licas es la reacción de Deyanira si no le dice lo que ella quiere saber (“*si tienes miedo, no lo tienes con motivo. El no enterarme sí que me dolería, mientras que el saberlo, ¿qué tiene de terrible?*”, vv. 457-9). Adviértase que, aunque hay

---

<sup>417</sup> Cf. nota 176.

una cierta amenaza velada, reforzada por la afirmación final (vv. 468-9)<sup>418</sup>, la realidad es que Deyanira se queda muy lejos de la amenaza abierta que veíamos antes en Teucro. Una amenaza de ese tipo sería extraña en Deyanira, un personaje caracterizado como esencialmente bueno.

Esta cuidada argumentación consigue, no podía ser de otra manera, que Licas desvele en la siguiente *rhexis* (vv. 472-89) la verdad que ocultaba. Si la heroína le impelía a contar la verdad haciéndole ver que ello iba en su propio provecho, Licas no es menos y aconseja a Deyanira aceptar a Yole por su propio bien y el de Heracles (“*Y puesto que sabes ya todo, en tu provecho [χάρην], que es igualmente el de aquél, acepta a la mujer y desea que las palabras que dijiste respecto a ella sean inalterables*”, vv. 484-7).

Aunque no estamos en un *agon* como tal, la escena se asemeja. De ahí esa cierta simetría en el uso de argumentos basados en el *kerdos*, una simetría que, como hemos dicho en alguna ocasión, es más propia y está mucho más desarrollada en las tragedias de época tardía.

En *Antígona* nos vamos a centrar primeramente en la escena de debate que enfrenta a Creonte y Hemón. Creonte es el primero en intervenir. Ha decidido castigar a Antígona por su violación del edicto que prohibía dar sepelio al cadáver de Polinices. Pero antes de llevar el castigo a la práctica, el monarca busca el beneplácito de su hijo en una *rhexis* de fuerte carácter justificativo. Esta *rhexis* se divide principalmente en dos partes: 1) vv. 639-56, en los que Creonte trata de justificar su decisión ante su hijo y apela, por tanto, a un *kerdos* individual, y 2) vv. 657-80, donde busca justificar su decisión ante la ciudad y apela, consecuentemente, a un *kerdos* general. Lo primero es lo que va a centrar nuestra atención ahora (sobre lo segundo, véase: Parte primera: 2.1.2.1.2. Argumentos basados en el beneficio. Argumentos que buscan justificar un castigo).

Creonte reclama en su discurso la obediencia absoluta de Hemón basándose en la relación paterno-filial que los vincula y en la premisa general que asume que los hijos deben obedecer a los padres (vv. 639-40; cf. *Tr.* 1177-8). Acto seguido, afirma que su acción, esto es, el castigo a muerte que pretende infligir a la joven Antígona, supondrá un *kerdos* para Hemón. Es decir, Creonte va a matar a Antígona, la futura mujer del joven, pero esto se presenta como un beneficio para su hijo porque la joven sería, o podría ser, una mala esposa (“*hijo, tú nunca echas a perder tu sensatez por causa del placer motivado por una mujer, sabiendo que una mala esposa en la casa como compañera se convierte en eso, en un frío abrazo. ¿Qué mayor desgracia [ἔλκος] podría haber que un pariente malvado? Así que, despreciándola como a un enemigo, deja que esta muchacha despose a quien quiera en el*

<sup>418</sup> Cf. nota 362.



*Hades*”, vv. 648-54). Al igual que Hemón tratará de hacer poco después (vv. 701-5), y más adelante también Tiresias (vv. 1031-2), Creonte intenta aquí persuadir a su adversario basándose en la idea del beneficio. Resulta sorprendente, sin embargo, ver el modo en que Creonte emplea la retórica para intentar convencer a su hijo de que va a condenar a muerte a su prometida pero por su propio bien. Se aprecia en ello la desfachatez de Creonte y hasta qué punto este personaje tiene la capacidad de utilizar la retórica para intentar justificar incluso lo que a primera vista parece injustificable. No obstante, el argumento tiene algo que no convence. Y es que Creonte puede ‘demostrar’ con sus argumentos que Antígona es una mala ciudadana, como, sin duda, trata de hacer. Pero no puede de ninguna manera demostrar que la joven fuese a ser una mala esposa y, desde luego, deducir que sería una mala esposa porque se la considera una mala ciudadana, no parece una conclusión excesivamente legítima<sup>419</sup>. Creonte utiliza en la *rhexis* en todo momento los paralelismos entre la esfera pública y la privada para justificar sus palabras, sin embargo, en ocasiones el paralelismo está lógicamente forzado.

De todos modos, Hemón recoge el testigo y en su *rhexis* de réplica plantea una línea de argumentación paralela. Él va a ser el representante de la ciudad ante su padre y se va a oponer a las decisiones de éste, pidiéndole un cambio de actitud, pero lo va a hacer presentando dicho cambio también como un *kerdos* para el propio monarca.

Hemón va a tratar de persuadir a su padre, con el que no está en absoluto de acuerdo, sin negar la primera premisa, sino, más bien, apoyándose en ella para deducir, también mediante una argumentación basada en el beneficio, una conclusión bien distinta (véase: Parte tercera: 1.4.2.2. Adaptación al punto de vista del adversario). Hemón afirma que lo máspreciado para él es la felicidad de su padre. Lo más lógico sería deducir a partir de esto que lo va a obedecer porque en ello radica la felicidad de éste. Pero el razonamiento del joven es distinto. Puesto que se preocupa por su padre y quiere su bien, le va a aconsejar, por su propio bien, que recapacite y cambie de opinión<sup>420</sup> (“*Para mí, sin embargo, no existe ningún bien [κτῆμα] máspreciado que tu felicidad. Pues, ¿qué honor [ἄγαλμα] es para los hijos mayor que la buena fama [εὐκλεία] de un padre cuando está en plenitud de bienestar, o*

<sup>419</sup> Creonte adopta una actitud reduccionista en todos los niveles, que se evidencia también en el terreno del amor y la amistad. Para él toda relación es de tipo civil, ya que su preocupación única es el bienestar de la ciudad. Así, tanto la relación paterno-filial como la relación entre esposos se interpretan a la luz de lo estrictamente político. Pero Creonte no entiende que también los lazos de sangre y la pasión amorosa son hechos esenciales de la vida de la ciudad; cf. NUSSBAUM, 1995, 103. Por otra parte, aunque por motivos diferentes, concretamente el apego excesivo a su *oikos* natal, también Antígona se distancia de *eros*. De hecho, ésta no le dirige ni una sola palabra a Hemón en toda la tragedia, pese a que éste es su prometido. Es Hemón quien está inspirado por Eros; cf. NUSSBAUM, *ibid.*, 107-8.

<sup>420</sup> Son varios los personajes que en *Antígona* aconsejan a Creonte que cambie de actitud. Éste, sin embargo, está sordo ante esos consejos. Para él su criterio es el único válido, aunque finalmente se verá que es un criterio fallido. La cuestión de la conveniencia de escuchar los consejos ajenos se suscita ya en *Iliada*. Al respecto, cf. TYRRELL y BENNETT, 1998, 51-4.

*qué es más importante para un padre que lo que viene de los hijos? No mantengas en ti mismo sólo un punto de vista*", vv. 701-5).

Hemón no está de acuerdo con Creonte y así se lo hace saber, pero evitando el enfrentamiento frontal. Él se opone con sutileza y adaptándose a las palabras previas del monarca, para que sea más fácil conseguir la persuasión. Y en este razonamiento incluye una referencia a la 'buena fama' (εὐκλεία) de su padre, fama que vincula con la felicidad de éste y con la suya propia, y que en el desarrollo del razonamiento parece vincular con el hecho de que Creonte cumpla con la petición que Hemón le hace, esto es, que cambie de opinión en lo que se refiere a la joven Antígona. Por supuesto, Hemón no alcanzará su fin, pero ello no hace desmerecer el intento.

De todos modos, en el diálogo estíquico que sigue a la *rhesis* de Hemón padre e hijo vuelven a apelar de nuevo al concepto del *kerdos*. Así, cuando Creonte le recrimina a Hemón estar actuando en beneficio de Antígona, éste responde estar haciéndolo en el de todos (CREONTE: "*Todo lo que estás diciendo, en verdad, es en favor de aquella*", HEMÓN: "*Y de ti, y de mi, y de los dioses de abajo*", vv. 748-9)<sup>421</sup>.

Creonte decide finalmente castigar a Antígona pese a que es una *phile* y pese también a las peticiones de su hijo, que transmite, además, el sentir del pueblo en ese aspecto. Más adelante aparece Tiresias en escena y le comunica el malestar de los dioses con respecto a su decisión, así como las consecuencias que todo ello está teniendo ya en los sacrificios que hace la ciudad. La petición del adivino es, como la de Hemón, que Creonte recapacite y se dé cuenta de que su decisión ha sido errónea. Como Hemón también, Tiresias se dirige a Creonte con sutileza, desde la amistad y el aprecio. La manera de persuadirlo consiste de nuevo en argumentar que la petición en cuestión no busca otra cosa que no sea el propio bien del monarca ("*Por tenerte consideración te doy buenos consejos. Muy grato es aprender [τὸ μανθάνειν]*"<sup>422</sup> *de quien habla con razón, si ha de reportar provecho [κέρδος]*", vv. 1031-2).

<sup>421</sup> Hemón no niega que sus palabras suponen la defensa de Antígona, pero acentúa que también lo defienden a él, a Creonte y a los dioses infernales, es decir, Hemón relaciona la acción de Antígona con la salvación de todos y da a entender que, si no se les da a los dioses infernales lo que les corresponde, el resultado será dañino para toda la ciudad, como finalmente sucede; cf. KAMERBEEK, 1978, 139.

<sup>422</sup> La necesidad de aprender está continuamente presente en *Antígona* y, sobre todo, en las *rhesis* con las que Hemón y Tiresias intentan persuadir a Creonte. La referencia a ello, que en la *rhesis* de Tiresias se encuentra en los versos finales, es la última y significativa palabra en el discurso de Hemón (v. 723; cf. v. 710). NUSSBAUM, 1995, 90-1, destaca ya el modo en que *Antígona* se halla repleta de expresiones referidas a la deliberación, al razonamiento, al conocimiento y a la visión de las cosas. De hecho, la obra comienza, después del vocativo inicial, con la pregunta '¿sabes...?' (οἶσθ', v. 2) y termina con una reflexión sobre τὸ φρονεῖν y con el término ἐδίδαξαν, que hace referencia a la adquisición de un conocimiento. Así pues, la obra trata también "sobre la enseñanza y el aprendizaje, sobre el cambio de la propia visión del mundo, sobre la pérdida de lo que parecía una verdad segura y la aprehensión de un saber más esquivo". CROPP, 1997, 143, precisa que los términos del

Creonte ha dejado claro en todo momento su interés por el *kerdos*. De hecho, probablemente este personaje es, seguido del Edipo de *Edipo Rey*, el que mayor uso hace de este argumento en las cuatro tragedias que nos ocupan. No extraña, por tanto, que quienes se enfrentan a él también lo hagan.

No obstante, en el caso concreto del adivino la mención del término *kerdos* tiene un efecto inesperado. Tiresias, como sabemos, se refiere al beneficio que deriva de hacer lo correcto; en este caso, ese *kerdos* probablemente sería el favor de los dioses. Ahora bien, Creonte muestra una fuerte tendencia a suponer que todos actúan movidos por un beneficio de tipo esencialmente crematístico. Y eso es lo que entiende también en este momento. Él retoma el concepto empleado por Tiresias y lo redefine dotándolo de un significado nuevo. Por eso, explota en furia y acusa al adivino de actuar movido por el deseo de unas ganancias.

Hasta aquí hemos visto dos de las tres escenas de debate de *Antígona*. En ambas el beneficio es esgrimido por las dos partes estableciendo un interesante juego de simetrías. No obstante, no ocurre lo mismo con la otra escena de debate, la que enfrenta al monarca precisamente con Antígona. Aquí es la joven la que apela al *kerdos* en la *rhexis* que pronuncia frente a Creonte (vv. 450-70) justificando una acción, el enterramiento de Polinices, que, ella sabe, va a significar su muerte. Pero la muerte no puede ser más que un beneficio para la persona cuya vida es desdichada (“*Sabía que iba a morir, ¿cómo no?, aun cuando tú no lo hubieras hecho pregonar. Y si muero antes de tiempo, yo lo llamo ganancia [κέρδος]. Porque quien, como yo, viva entre desgracias [κακοῖς] sin cuento, ¿cómo no va a obtener provecho [κέρδος] al morir? Así, a mí no me supone pesar alcanzar este destino. Por el contrario, si hubiera consentido que el cadáver del que ha nacido de mi madre estuviera insepulto, entonces sí que sentiría pesar*”, vv. 460-8).

En la *rhexis* secundaria de Antígona en ese mismo *agon* (vv. 499-507) la joven insiste de nuevo en el beneficio que su acción le va a proporcionar, pero esta vez especifica que ese beneficio es la fama (“*¿dónde hubiera podido obtener yo más gloriosa fama [κλέος εὐκλεέστερον] que depositando a mi propio hermano en una sepultura?*”, vv. 502-4). Como ha dicho anteriormente (vv. 460-8), haga lo que haga habrá de morir antes o después, así que mejor hacerlo ahora pero tras cumplir con un deber que le va a reportar, y

---

ámbito de ‘pensar’, ‘juicio’, ‘aprender’ o ‘decisión’ tienden a concentrarse al principio, final y en momentos climáticos de cada escena y de cada discurso.

ya le está reportando, “*gloriosa fama*”<sup>423</sup>, lo más ansiado por un griego, según el *standard* homérico<sup>424</sup>.

Por un lado, las palabras de la heroína producen en la audiencia una serie de *pathe*: compasión por quien va a morir, pero también admiración por quien es capaz de defender a su hermano hasta ese punto, y tal vez incluso hostilidad hacia el responsable de esa muerte. Por otro lado, las palabras de Antígona suponen un importante contraste con las de otros personajes, a saber, con las de Creonte, que generalmente sólo es capaz de pensar en un *kerdos* crematístico, y con las que su hermana ha pronunciado en alguna ocasión (*Ant.* 39-40: “¿*Qué ventaja podría sacar yo, oh desdichada, haga lo que haga, si las cosas están así?*” o v. 550: “¿*Por qué me mortificas así, cuando en nada te aprovecha?*”) y que han puesto en evidencia las diferencias entre ambas, contribuyendo a resaltar el carácter heroico de Antígona<sup>425</sup>.

En el apartado anterior (véase: Parte primera: 2.1.1.1. Planteamiento de probabilidades. Método simple) veíamos la similitud entre los argumentos de Ismene y los de Crisótemis a la hora de tratar de disuadir a sus respectivas hermanas; pues bien, también Electra en la tragedia homónima se defiende con argumentos similares a los que Antígona esgrime en el pasaje que ahora nos ocupa. En su discusión con Crisótemis Electra justifica su continuo lamento, que mantiene vivo el recuerdo de Agamenón y el deseo de venganza, apoyándose en el beneficio que proporciona a su padre muerto y considerando que ese beneficio está por encima de la calidad de su propia vida (“*enséñame –o aprende de mí– qué ventaja [κέρδος] obtendría si cesara de lamentarme. ¿Acaso no vivo? De mala manera, lo sé, pero me es suficiente. Inquieto a éstos, con lo que procuro satisfacciones [τιμὰς] al muerto, si es que hay algún tipo de gratificación [χάρις] allá abajo*”, vv. 352-6). Más adelante, el pedagogo entra en escena y comunica la ‘muerte’ de Orestes. Es entonces cuando el dolor de Electra se intensifica y se aferra aún más a su postura despreciando su vida (“*Ante esto, que alguno de los de dentro me mate, si se siente incómodo, que, si lo hace, me hará un favor [χάρις], mientras que, si vivo, será motivo de tristeza. Ningún deseo tengo de vivir*”, vv. 820-2).

<sup>423</sup> Cuando más adelante Antígona reaparece en escena para dirigirse finalmente a la cueva donde habrá de encontrar su muerte, el Coro reconoce la fama obtenida (“*Famosa en verdad, y con alabanza te diriges hacia el antro de los muertos*”, vv. 817-8).

<sup>424</sup> En *Filoctetes* este personaje le plantea a Neoptólemo la disyuntiva de elegir entre una buena fama o una mala fama (“*Si dejas de hacer esto, será una vergüenza infamante, pero si lo haces, oh hijo, tendrás el mayor privilegio de una buena fama [εὐκλείας], si yo llego vivo a la tierra etea*”, vv. 477-9). El buen renombre es también en este caso un importante *kerdos* en el intento de persuasión.

<sup>425</sup> Como DOVER, 1974, 271, advierte, la comprensión de que la muerte es en último término inevitable para todos puede actuar como un incentivo para obrar con valentía.

En *Edipo Rey* hay también pasajes que vale la pena destacar. Comienzo por una *rhesis* pronunciada por el sacerdote de Zeus en el prólogo de la tragedia (vv. 14-57). El sacerdote se dirige a Edipo para solicitar su ayuda frente a la peste que está asolando la ciudad. La *rhesis* en cuestión se divide en esencia en una parte predominantemente narrativa (vv. 14-39), en la que el sacerdote da cuenta de los males que afectan a la ciudad, y una segunda parte de súplica (vv. 40-57), donde el orador despliega todas sus dotes de convicción para conseguir la ayuda del monarca frente a los males anunciados. En la petición se incluyen algunos argumentos basados en el interés personal de Edipo, que tienen como finalidad persuadir a este personaje. El sacerdote recuerda el gran servicio inicial que Edipo prestó a la ciudad, a saber, la resolución del enigma de la esfinge y con ello el fin de su terrible amenaza. Esto trajo la prosperidad a la ciudad, el recuerdo de lo cual, sin duda, halaga a Edipo y constituye una significativa *captatio benevolentiae*. Pero el sacerdote le recuerda, además, la situación de desgracia que en el presente se cierne sobre Tebas y la importancia que tiene para él, no ya para la ciudad (en estos momentos el sacerdote se centra en el interés personal del rey), el resolver este conflicto, porque de ello depende su fama en el futuro (“*¡Ea, oh el mejor de los mortales!, endereza la ciudad. ¡Ea!, apresta tu guardia, porque esta tierra ahora te celebra como su salvador [σωτήρα]<sup>426</sup> por el favor de antaño. Que de ninguna manera recordemos de tu reinado que vivimos, primero, en la prosperidad, pero caímos después; antes bien, levanta con firmeza la ciudad*”<sup>427</sup>, vv. 46-51).

En realidad lo que el sacerdote está diciendo son dos cosas: la primera, que la celebridad y el respeto que ahora disfruta el monarca son el resultado de sus acciones pasadas y, la segunda, que de manera semejante el renombre que tenga en el futuro dependerá de lo que ahora haga. Con esta argumentación, además, el sacerdote está consiguiendo implícitamente presentar un *ethos* favorable de la ciudad de Tebas, una ciudad que sabe agradecer cuando es oportuno y, sobre todo, una ciudad que es justa, ya que le da a cada cual lo que merece.

Al final del discurso el sacerdote vuelve a interpelar al monarca recurriendo al *kerdos*. Su argumentación se basa de nuevo en el interés personal de aquel a quien se dirige la *rhesis*, es decir, de Edipo (“*si vas a gobernar esta tierra, como lo haces, es mejor reinar con hombres en ella que vacía, que nada es una fortaleza ni una nave privadas de hombres*”).

<sup>426</sup> Es irónico que la ciudad considere a Edipo su salvador cuando es él precisamente la causa de la peste que los está destruyendo. Por otra parte, hay que tener en cuenta que el término σωτήρ es empleado frecuentemente en referencia a los dioses (cf. DAWE, 1982, 91); y es que en el prólogo de esta tragedia son varios los momentos y las maneras en las que se presenta a Edipo de esa manera. También en la *parodos* el Coro llega hasta él como suplicante, como si Edipo fuese un dios, y más tarde el monarca les responde con palabras (vv. 216-7) que son un eco del estilo del oráculo delfico; cf. BUSHNELL, 1988b, 73-4, ROCCO, 1997, 49.

<sup>427</sup> “*From the start Oedipus’ own involvement in the fate of Thebes is stressed. His own reputation, his worth as a king is at stake. By the king’s excellence a country thrives and prospers [...]; equally its calamities will be ascribed to his failures and even to his guilt*”; cf. KAMERBEEK, 1967, 40-1.

*que las pueblen*”, vv. 54-7)<sup>428</sup>. El sacerdote pone de relieve el interés personal de Edipo en salvar a la ciudad. De no hacerlo, nos dice, el poder de Edipo no tendrá ningún valor porque no habrá sobre quién ejercerlo.

La ciudad está, sin duda alguna, interesada en la resolución de su conflicto, pero a la hora de persuadir a Edipo para que acometa esta empresa, el sacerdote no apela al bien de la ciudad, lo que significaría confiar en la generosidad y la responsabilidad del rey en su buen hacer como monarca, sino que apela al bien propio y al interés personal de este personaje. Este hecho dice muy poco acerca de la cualidad moral que se le supone al personaje interpelado, pero mucho de lo que los atenienses pensaban de los gobernantes y, en general, del ser humano como un ser poco dado a acciones altruistas<sup>429</sup>.

La cuestión es que Edipo es un buen gobernante y ya antes de recibir la súplica de los ciudadanos había tomado medidas, enviando a Creonte al oráculo de Delfos<sup>430</sup>. Según manifiesta el monarca, ayudará, ya ha comenzado a hacerlo, porque él está tan afectado por la situación como los ciudadanos, o más incluso. El bien de la ciudad es algo que le interesa, como a quienes han ido a pedir su ayuda, porque él se ve personalmente afectado por lo que sucede. Pero, además, él también se ve afectado como rey por la situación de sus conciudadanos y, por eso, su dolor es mayor (*“Sé bien que todos estáis sufriendo y, al sufrir, no hay ninguno de vosotros que padezca tanto como yo. En efecto, vuestro dolor llega sólo a cada uno en sí mismo y a ningún otro, mientras que mi ánimo se duele, al tiempo, por la ciudad y por mí y por ti”*, vv. 59-64)<sup>431</sup>. Con esta afirmación Edipo se gana la simpatía de los tebanos y su confianza, puesto que si él está más interesado que ellos incluso en que la situación se resuelva, es de esperar que hará todo lo posible para conseguirlo.

Cuando, más adelante, Creonte regresa, comunica que, según el oráculo, el asesino de Layo debe ser castigado para que la ciudad se libere de la contaminación provocada por ese delito. Le corresponde a Edipo encontrar al asesino, que nunca ha sido identificado. Al comprometerse con esa tarea, el soberano incide de nuevo en su implicación personal, garante de que hará todo lo posible por cumplir con lo que se le pide (*“no para defensa de lejanos amigos sino de mí mismo alejaré yo en persona esta mancha. El que fuera el asesino*

---

<sup>428</sup> La idea de que realmente son los hombres los que forman una ciudad se encuentra también en otros pasajes. Por ejemplo, Th. 7. 77, A. Pers. 348-9.

<sup>429</sup> En general, la tragedia, al menos la sofoclea, busca la verosimilitud de las acciones de los personajes estableciendo una motivación o interés personal. Las acciones altruistas no parecen considerarse creíbles.

<sup>430</sup> CRESPO ALCALÁ, 2004, 148, considera que la razón por la que Edipo envía a Creonte a consultar el oráculo en lugar de hacerlo él en persona radica *“en el distanciamiento del género de conocimiento que el oráculo representa, un distanciamiento fruto de un exceso de confianza en las posibilidades del conocimiento discursivo, lógico”*. Aunque estoy de acuerdo en que en *Edipo Rey* Sófocles busca exponer los peligros del racionalismo excesivo y secularizado, no creo que esto guarde relación con el hecho de que Edipo envíe a Creonte a Delfos. Además, me resulta más atractiva la idea de KNOX, 1998, 47-52, quien ve en esta tragedia y en la evolución de Edipo la propia evolución del hombre ilustrado en el s. V a.C., yendo desde la confianza inicial en los oráculos hasta la creencia final en una vida dominada por el azar.

<sup>431</sup> Hay un polisíndeton en el texto griego, que aumenta el efecto acumulativo de la enumeración.

de aquel tal vez también de mí podría querer vengarse con violencia semejante. Así, pues, auxiliando [προσαρκῶν] a aquel me ayudo [ὠφελῶ] a mí mismo”, vv. 137-41).

Según el derecho ático, ante un caso de homicidio lo más habitual es que quienes inicien los procedimientos legales pertinentes sean los familiares de la víctima<sup>432</sup>. Edipo cree no ser familiar de Layo (paradójicamente, en cambio, es su hijo y tiene pleno derecho a iniciar el proceso legal) y, por lo tanto, necesita justificar que vaya a tomar medidas en el asunto. Por eso, Edipo demuestra una implicación personal<sup>433</sup>.

Ahora bien, las palabras de Edipo repercuten al mismo tiempo en su credibilidad. La ciudad pide ayuda al monarca para que actúe en favor del bien público. Edipo argumenta que ayudará a la ciudad no solo por el bien de ésta, sino que lo hará, sobre todo, por su propio bien, porque él es el primer interesado en que la situación se resuelva. El actuar en pos de un beneficio personal siempre resulta más creíble que el hacerlo por un bien ajeno.

La manera en que Edipo hace creíble su afirmación de que él es el más interesado en cumplir con el oráculo y castigar al asesino de Layo es a través de un argumento de probabilidad: puesto que el asesino mató a Layo, el antiguo rey, podría querer matarle también a él, el nuevo rey<sup>434</sup>. En principio, no parece que Edipo tenga razones serias para temer un ataque. No parece probable, desde el punto de vista de Edipo, creer que Layo fue asesinado para conseguir un beneficio, pues el único que se benefició en su momento de su muerte fue precisamente Edipo. Y si Layo fue asesinado por motivos personales, entonces nada tiene que temer Edipo. No obstante, sus palabras, sin duda, serían verosímiles en una época en que las confabulaciones contra el poder no eran extrañas<sup>435</sup>.

Por último, voy a señalar algún ejemplo del modo en que en la época tardía Sófocles recurre a esta línea de razonamiento.

En el *agon* con Crisótemis en *Electra* está heroína va a tratar de persuadir a su hermana utilizando, entre otras cosas, un argumento basado en el beneficio. En una *rhesis* anterior (vv. 328-404) Crisótemis se presenta como una persona que prefiere adaptarse a las circunstancias y cuyo deseo es esencialmente “*vivir en libertad*” (vv. 339-40). Más adelante,

<sup>432</sup> Como explica CABRERO, 1999, 347-8, el estado había introducido una reforma en el antiguo régimen de la venganza de la sangre. En consecuencia, el estado se encargaba de pronunciar la sentencia y de ejecutarla, aunque seguían siendo los familiares los encargados de poner el proceso en marcha. GAGARIN, 1979, se ocupa de esta cuestión y llega a la conclusión de que, aunque lo más frecuente es que el homicidio efectivamente fuese perseguido por los familiares de la víctima, existen, sin embargo, excepciones según las circunstancias.

<sup>433</sup> En los vv. 258-68 Edipo de nuevo establece su deber de actuar en nombre de la víctima, Layo, por su vinculación con él; cf. DAWE, 1982, 120.

<sup>434</sup> Es importante resaltar el efecto irónico logrado al presentar al asesino temiendo ser asesinado.

<sup>435</sup> Fuera del contexto de la *rhesis* encontramos también algún caso en el que la persuasión se presenta como un consejo que beneficiará a su receptor. En *Edipo Rey* precisamente encontramos varios ejemplos al respecto: uno de Yocasta a Edipo, al que intenta convencer para que no siga adelante con sus pesquisas (“*Sabiendo bien qué es lo mejor para ti, hablo*”, v. 1066), y otro de Edipo a Creonte, que tiene como función llamar la atención de quien escucha para que lo haga con la mayor aplicación (“*óyeme, pues a ti te interesa, que no a mí, lo que voy a decir*”, v. 1434).

ambas hermanas vuelven a enfrentarse y Electra intenta convencer a Crisótemis con una *rhesis* (vv. 947-89) donde el *kerdos* tiene un protagonismo esencial. En ella Electra demuestra que Crisótemis no tiene nada que ganar en el plano material si no actúa (vv. 957-66), pero tiene mucho que ganar tanto en el plano material como en el moral si actúa y colabora<sup>436</sup>.

Son cuatro las cosas que Electra promete a Crisótemis como un *kerdos* si la ayuda. La primera de ellas es εὐσέβεια (“*Si obedeces mis consejos ganarás, en primer lugar, reputación de piedad por parte de nuestro padre, que está en el Hades, muerto, así como de nuestro hermano*”, vv. 967-9). La segunda es la libertad (“*serás llamada libre el resto del tiempo*”, v. 970-1), lo que nos recuerda el final de aquella *rhesis* de Crisótemis (vv. 328-40), donde ésta manifestaba su deseo de ser libre. Allí Crisótemis hablaba precisamente de obedecer para ser libre; en este momento Electra utiliza aquellas palabras para convencer a su hermana y le promete libertad a cambio de obediencia, algo que ella misma proponía. El problema es que ‘libertad’ significa algo diferente para las dos hermanas<sup>437</sup>. Para Electra la *eleutheria* es algo fundamentalmente moral, en cambio la noción que tiene Crisótemis de este concepto está limitada a la posibilidad de disfrutar las ventajas materiales propias de su linaje. En tercer lugar, Crisótemis puede conseguir algo material (“*alcanzarás unas bodas como te mereces*”, vv. 971-2), un marido y, a través de él, por supuesto, el patrimonio paterno (vv. 959-60). Por último (vv. 973-85), Electra le ofrece a Crisótemis buena fama (εὐκλεία), que, además, es eterna e imperecedera.

En el *agon* último de *Filoctetes* también este personaje y Neoptólemo apelan al *kerdos*. Primero toma la palabra Neoptólemo, con la intención de persuadir a Filoctetes (vv. 1314-47). Su argumento último, formando la conclusión de la *rhesis*, es una apelación al beneficio que podría obtener Filoctetes si, como Neoptólemo desea, accediese a ir voluntariamente a Troya (“*Así, pues, ya que estás enterado, consiente de grado. Ganarás mucho si, juzgado como el mejor de los helenos, te pones en primer lugar en las manos de quien te dará la salud y seguidamente, tras tomar Troya, la que hace derramar abundantes lágrimas, alcanzas la más alta gloria*”, vv. 1343-7). En su réplica Filoctetes (vv. 1348-72) también acude al *kerdos* y lo hace, como Neoptólemo, en el epílogo de su discurso (“*envíame a casa como has prometido. [...] Y así recibirás un doble agradecimiento*”).

<sup>436</sup> La situación cambia en este *agon* con respecto a la primera escena que protagonizan las dos hermanas. Allí Crisótemis defendía la adaptación a las nuevas circunstancias, el cambio, mientras Electra era partidaria de la inmovilidad. Aquí, Electra defiende la acción y el cambio, mientras, irónicamente, Crisótemis habla de inmovilidad; cf. WOODARD, 1965, 200. Sobre esta escena, véase también MACLEOD, 2001, 135-52.

<sup>437</sup> La redefinición de términos es muy importante en Sófocles, como vamos a poder ver en infinidad de ocasiones, y entronca con lo que GOLDHILL, 1986, 33-56, denomina ‘retórica de la apropiación’.



[χάρην]: *el mío y el de tu padre. Y no darás la impresión de ser de la misma calaña que ellos, al ir en ayuda de unos malvados*”, vv. 1368-72).

No vamos a incidir en el contenido de estos versos. Más interesante nos parece remarcar la correspondencia que se establece entre ellos. Hemos dicho en varias ocasiones que existe una ‘responsión’ entre las *rheseis* de los *agones* por el modo en que la réplica se adapta a la misma forma de argumentación que la *rhesis* inicial. Esto es mucho más característico de las tragedias de época tardía. En este ejemplo final de *Filoctetes* vemos no solo una correspondencia en cuanto a contenido y tipo de argumento sino que, además, existe otra estructural, ya que ambos personajes apelan a esa línea de argumento en el mismo lugar de la *rhesis*, el epílogo. Este tipo de correspondencias también existe en las tragedias tempranas (un ejemplo lo veremos en su momento en el *agon* entre *Áyax* y Tecmesa), pero no son tan frecuentes ni tan marcadas. Y esto se va perfilando como una de las diferencias esenciales entre los discursos de las obras tempranas y las tardías en Sófocles.

#### 2.1.2.2.2. Ataques basados en la existencia de un móvil egoísta

Son numerosas las ocasiones en que los personajes, en desacuerdo con la actitud o las palabras de algún otro personaje, le suponen un móvil egoísta, con el que llevan a cabo un duro ataque, que implica un revés para la postura de ese adversario y una defensa de la propia. Además, mientras en los casos de persuasión del apartado anterior rara vez se apela a un *kerdos* de tipo crematístico, aquí eso es lo habitual. Parece que el buscar un beneficio económico era algo mal visto, de ahí que se utilice preferentemente en los ataques o acusaciones. Los ejemplos nos aclararán este procedimiento. Para ello, me voy a centrar en un pasaje de *Áyax*, a saber, la *rhesis* de lamento de Teucro tras encontrar el cadáver de su hermano (vv. 992-1039); en la discusión que enfrenta al guardián con el monarca y en la escena cercana al *agon* que protagonizan Tiresias y Creonte en *Antígona*; para terminar, no podemos olvidar las escenas de debate que enfrentan a Edipo con Tiresias y Creonte sucesivamente en *Edipo Rey*.

Empecemos por la más temprana de estas tragedias, *Áyax*. Tecmesa es quien descubre el cadáver del héroe. Poco después su hermano entra en escena. Teucro comienza lamentándose por *Áyax* y pasa, acto seguido, a preguntar por el hijo de éste, Eurísaces, asumiendo así sus responsabilidades como hermano del fallecido. Él es también quien pronuncia la *rhesis* de lamento por lo acontecido (vv. 992-1039), pero se trata de un lamento tanto por el hermano muerto como por la situación en la que queda él mismo tras dicha muerte. En efecto, *Áyax* se había preocupado antes de morir por la situación en la que iba a

dejar a su hijo, mujer y padres (especialmente lo hacía en su segunda *rhexis*, vv. 545-82). Vemos aquí, sin embargo, que su muerte afecta a más gente de la que él pensaba y que también puede ser nefasta para su hermano. Éste lo pone de relieve y elabora, basándose en lo probable, la que, según él, será la reacción de su padre, Telamón, al conocer la muerte de su hijo, una reacción de reproche (“*¡Sí que me va a recibir con buena cara y propicio Telamón, tu padre a la vez que mío, cuando llegue sin ti! Y ¿cómo no?, si a él ni en la prosperidad le es natural una agradable sonrisa. ¿Qué guardará, qué insulto no dirá al bastardo nacido de una cautiva enemiga, al que te ha traicionado por temor [δειλία] y por cobardía [κακανδρία], a ti, muy querido Áyax, acaso con engaños [δόλοισιν], para obtener tus privilegios [κράτη] y tu palacio [δόμους], una vez muerto? Tales cosas dirá ese hombre iracundo, pesaroso en su vejez, que por nada se encoleriza y llega hasta la disputa. Y, finalmente, seré desterrado, echado del país, mostrándome en habladurías como un esclavo, en lugar de como un hombre libre*<sup>438</sup>. Tales cosas me aguardan en mi patria. Y en Troya tengo muchos enemigos y pocas ayudas”, vv. 1008-22).

Teucro supone que Telamón lo acusará a él de haber traicionado a Áyax para obtener un *kerdos* o beneficio. Y todas estas palabras y acusaciones que hipotéticamente Teucro adjudica a su padre son probables o, cuando menos, verosímiles gracias al retrato que Teucro hace de Telamón, al que nos presenta como un hombre iracundo y que monta en cólera fácilmente, capaz de decir cualquier cosa, cierta o no, y emprender cualquier acción (Teucro habla del destierro).

Todos estos argumentos de probabilidad inciden en la tremenda situación en la que ha quedado Teucro con la muerte de su hermano, suscitando en la audiencia un profundo *pathos* de compasión hacia este personaje justo en el momento previo al comienzo de toda la discusión de la tragedia, esto es, justo antes de la entrada sucesiva de los dos Atridas, Menelao y Agamenón, y de los debates que éstos van a protagonizar. Se trata, pues, de suscitar un claro *pathos* de compasión hacia una de las partes del debate, sabiendo que el débil atrae siempre las simpatías de la audiencia<sup>439</sup>. Por otra parte, se podría pensar que Teucro, quien puede sufrir todo eso que ha descrito y que, de hecho, ha padecido ya el ataque del ejército (vv. 719-34) y todo ello por culpa de su hermano, se podría pensar, decíamos, que este personaje tuviese algún tipo de reproche hacia Áyax. De hecho, hay un momento en el que Teucro hace a su hermano de alguna manera responsable de la situación

<sup>438</sup> Teucro es un *nothos* y es esta posición la que justifica sus temores de ser considerado un esclavo. El término *nothos* se utiliza en referencia al hijo no legítimo de un hombre, fundamentalmente al hijo habido con una esclava o concubina, y se opone a *gnesios*, que es el hijo legítimo. El *status* de los *nothoi* estuvo sometido en Atenas a un encendido debate. Al respecto, cf. PATTERSON, 2005, 280-3.

<sup>439</sup> Cf. A. *Suppl.* 481-9 (“*coge pronto en tus brazos esos ramos [...], pues la masa es amiga de censurar al jefe. Porque de esta manera acaso todo el mundo, movido a compasión cuando lo vea, odiaría la conducta soberbia de ese grupo de machos y sería más benévolo con vosotros el pueblo, pues todo el mundo está dispuesto a serlo con los que son más débiles*”).

(“y todo esto lo he encontrado con tu muerte”, v. 1023). Sin embargo, a continuación Teucro va a defender a Áyax frente a los Atridas con todo su empeño. De este modo se consigue que Teucro muestre su propia grandeza, al ser capaz de defender con tanta inquina a quien de algún modo lo ha puesto en una situación muy difícil.

Pese a todos sus males presentes y posibles males futuros, Teucro va a ser no solo el protector de la familia del héroe, como ya ha dejado claro (vv. 985-9), sino también el más acérrimo defensor de su cuerpo, con lo que su *ethos* también sale reforzado. Es decir, antes de que comience el debate Sófocles refuerza ya la figura de quien será el ‘vencedor’, posicionándose sutilmente e indicando al espectador hacia dónde inclinarse.

Encontramos más ejemplos de este tipo de argumentación en *Antígona* y *Edipo Rey*. En ambas tragedias es el monarca el que recurre a estos artificios, en escenas, además, hasta cierto punto semejantes, que establecen así un importante punto de comparación entre las figuras de ambos soberanos.

La primera de estas escenas es la que enfrenta a Creonte con el guardián. Aunque la escena comienza siendo de mensajero, adquiere un carácter agonal en la respuesta del monarca. El guardián es uno de los responsables de cuidar el cadáver de Polinices e impedir que alguien se acerque hasta él. Sin saber cómo, sin embargo, alguien ha procedido a realizar una serie de ritos funerarios sobre el cuerpo y el guardián es el encargado de comunicárselo al monarca. La conclusión inmediata de Creonte, al escuchar la noticia, es que los guardianes se han dejado sobornar<sup>440</sup>. Pero veamos cómo tiene lugar la acusación de Creonte en esta *rhexis* (vv. 280-314).

Creonte pretende presentar el hecho de que algunos ciudadanos no están contentos con su gobierno como prueba material de que éstos han pagado a los guardianes para contravenir las órdenes del monarca (“*Algunos hombres de la ciudad, por el contrario, vienen soportando de mala gana el edicto y murmuraban contra mí a escondidas, sacudiendo la cabeza, y no mantenían la cerviz bajo el yugo, como es debido, en señal de acatamiento*”, vv. 289-92). Evidentemente obtener esa conclusión a partir de estas pruebas es algo descabellado, pues, aún suponiendo que sea cierto que hay ciudadanos contrarios a Creonte, ¿qué es lo que nos puede permitir deducir que ellos han tramado semejante plan?

<sup>440</sup> Ya antes de la aparición del guardián en escena y de conocer la violación de su edicto, Creonte dejaba clara su opinión de que “*bajo la esperanza de provecho (κέρδος) muchas veces se pierden los hombres*” (vv. 221-2). Es evidente cuál cree él que es la motivación de cualquier acción. Es irónico que el guardián le dé en parte la razón. Éste aparece en escena justificando su tardanza en acudir a presencia del monarca: tenía miedo al posible castigo y el motivo que lo ha llevado finalmente allí es precisamente el pensamiento de que, si el rey se entera de la noticia por otra persona, lo más probable es que el castigo sea aún mayor (“*Y si Creonte se entera de esto por otro hombre, ¿cómo es posible que no lo sientas?*”, vv. 229-30). En cierto modo, pues, el guardián sí que actúa movido por la esperanza de obtener un beneficio, pero ese beneficio no es otro que la salvación de su propia vida, si es que Creonte valora en algo su sinceridad. Creonte, en cambio, desde el primer momento muestra su convicción de que la gente actúa movida por la esperanza de obtener un beneficio más bien de tipo económico.

Desde luego, tan solo la probabilidad, pues no deja de parecer verosímil que quienes estén descontentos con un régimen traten de derrocarlo. Sin embargo, esto no es más que hacer cábalas. No hay ninguna prueba de que haya sido así. Creonte está acusando a los ciudadanos sin prueba alguna.

Pero ahora viene la segunda parte. Y es que Creonte acusa a los guardianes de aceptar un soborno y participar en la conspiración exclusivamente por un *kerdos* o beneficio económico. Y lo único en que se basa esta acusación es en el hecho de que se supone aceptado que todos los seres humanos buscan su beneficio, es decir, en un argumento de probabilidad basado en la ganancia (“*Sé bien que éstos, inducidos por las recompensas [μισθοῖσιν] de aquéllos, son los que lo han hecho. Ninguna institución ha surgido peor para los hombres que el dinero [ἄργυρος]. Él saquea las ciudades y hace salir a los hombres de sus hogares. Él instruye y trastoca los pensamientos nobles de los hombres para convertirlos en vergonzosas acciones. Él enseñó a los hombres a cometer felonías y a conocer la impiedad de toda acción*”, vv. 293-301)<sup>441</sup>. Como no hay prueba física alguna para semejante acusación, Creonte se detiene en un largo excurso acerca de los efectos que el *kerdos*, parece que en sentido crematístico, puede tener en los hombres. Este excurso en términos generales pretende ser la justificación que legitime la acusación contra los guardianes. Sin embargo, la realidad es que Creonte está acusando sin pruebas, basándose tan solo en un argumento de *kerdos*. Y lo que más sorprende no es sólo que sea capaz de acusar sin prueba alguna sino, sobre todo, que lo haga con la seguridad con que lo hace (“*Sé bien que [...] [ἐξεπίσταμαι]*”, v. 293). Sus argumentos podrían, en todo caso, suscitarle una sospecha, pero, desde luego, nunca la rotundidad que él manifiesta tener. De hecho, el transcurrir de los acontecimientos demostrará que efectivamente Creonte estaba equivocado en sus suposiciones.

En este sentido es llamativo el verbo que utiliza Creonte en el v. 293. En griego la afirmación de un conocimiento se suele expresar con la forma οἶδα, que denota el resultado de haber visto. Esto es lo que utiliza, por ejemplo, Edipo, cuando admite que conoce el sufrimiento de los habitantes de Tebas (OT 59)<sup>442</sup>, y puede hacerlo porque él sí que ha visto ese sufrimiento. Ahora bien, Creonte no ha visto que los guardianes hayan enterrado a Polinices inducidos por las recompensas de los desafectos al régimen y por eso no puede utilizar la forma οἶδα. En su lugar utiliza ἐξεπίσταμαι y, aunque este verbo expresa

<sup>441</sup> “*Dissident factions, greedy politicians, and venal subordinates are familiar features of any Greek polis, esp. Athens: and complaints about the corrupting power of wealth are common in the sixth and fifth centuries [...]. So Kreon’s generalizations, though sweeping, are not absurd [...]. But obsessive suspicion of one’s fellows was thought to be esp. characteristic of ‘tyrants’ [...], and in this case we know the suspicion to be unfounded (cf. OT 380-9, 540-2)*”; cf. GRIFFITH, 1999, 174

<sup>442</sup> En *Edipo Rey* se establece un juego entre el nombre del protagonista, Edipo, y la forma οἶδα. Esta forma aparece constantemente en la tragedia y nunca está lejos de los labios de Edipo; cf. ROCCO, 1997, 45.

también una gran rotundidad, deja claro que Creonte acusa a los guardianes basándose en conjeturas y deducciones. Por otra parte, el hecho de que Creonte ordene a los guardianes, a quienes ha acusado de cometer la acción, que encuentren a quien perpetró el sepelio es una incoherencia que pone también de manifiesto su inseguridad. Él sospecha una conspiración contra su trono, pero no está seguro de su procedencia<sup>443</sup>.

En la parte final del discurso Creonte expone su amenaza de castigo por los actos que él considera cometidos y trata de legitimarla acudiendo de nuevo a esta acusación de conspiración basada en un *kerdos* (“*colgados vivos*<sup>444</sup>, *evidenciaréis esta insolencia, a fin de que, sabiendo de dónde se debe alquilar la ganancia [κέρδος], la obtengáis en el futuro y aprendáis, de una vez para siempre, que no debéis desear el provecho [κερδαίνειν] en cualquier acción. Pues, a causa de ingresos [λημμάτων] deshonrosos, se pueden ver más descarriados que salvados [σεσωμένου]*”, vv. 308-14)<sup>445</sup>. Al acusar a los guardianes de conspirar contra él a cambio de un beneficio los hace responsables de su reacción y con esto, además, hace que parezca que el castigo con el que los amenaza es justo, porque se corresponde con el delito. Es decir, aquí, al final de la *rhexis*, Creonte une en su discurso delito y castigo, con la intención de subrayar que se corresponden y, puesto que los guardianes son responsables del delito, también lo serán del castigo. De este modo, Creonte, intenta que su *ethos* se mantenga a salvo. Sin embargo, como veremos, la acusación es errónea y por lo tanto la amenaza sí que es desproporcionada, porque no se corresponde con ningún delito, y el público, que sabe que el guardián no ha cometido la falta de la que se le acusa, advierte la severidad excesiva del monarca.

En el diálogo que sigue a este discurso el guardián intenta defenderse de las acusaciones vertidas en su contra. Creonte, sin embargo, muestra la misma seguridad de que hizo alarde en su discurso (cf. v. 293) al reiterar la acusación, pese a las negativas del guardián, sin vacilar en ningún momento (“*Sí, y encima traicionando tu alma por dinero [ἀργύρω]*”, “*si no mostráis a los que han cometido estos hechos, diréis abiertamente que las ganancias [κέρδη] alevosas producen penas*”, vv. 322 y 324-6).

Pero estas acusaciones contra el guardián se revelan poco después como equivocadas, cuando el mismo guardián se presenta de nuevo ante al monarca acompañado de Antígona, sorprendida *in fraganti* mientras realizaba los actos de los que se había acusado

<sup>443</sup> Cf. SCABUZZO, 1999, 115.

<sup>444</sup> Colgar a un hombre es un modo de ejecución habitual, al menos para los criminales de bajo *status*; cf. GRIFFITH, 1999, 176, KAMERBEEK, 1978, 79-80.

<sup>445</sup> Encontramos en estos versos de Creonte la idea del *pathei mathos*, esto es, la idea de que el hombre descubre los errores de su conducta a través del sufrimiento de sus consecuencias, una idea que emplea Creonte y de la que paradójicamente al final de la tragedia será su mayor y mejor exponente. No es el único pasaje de la tragedia griega en el que las amenazas intimidatorias de un personaje tiránico se expresan en términos de castigo correctivo.

a los guardianes. Pese a ello, Creonte no solo no da muestras de arrepentimiento sino que incluso vuelve a mostrar un comportamiento semejante, esta vez contra Tiresias, representante de los dioses.

Tiresias le pide a Creonte que recapacite y reconsidere sus anteriores decisiones, pero para poner fin a su discurso utiliza un término muy significativo. Se trata del vocablo *kerdos* (v. 1032). Creonte retoma esta última palabra de la *rhexis* de Tiresias y la reinterpreta, entendiéndola en un sentido crematístico que no tenía en el discurso del adivino. El monarca monta en cólera y acusa al adivino, como hacía con el guardián, de conspirar en su contra movido por la esperanza de un beneficio (“*Desde hace tiempo soy vendido [ἐξημπόλημαι] y tratado como una mercancía [κἀκπεφόρτισμαι] por la casta de éstos. Lucraos [κερδαίνετ’], comprad [ἐμπολᾶτε] el ámbar de Sardes, si queréis, y el oro de India, que no pondréis en la sepultura a aquel*”, vv. 1035-9). En sus palabras, sin embargo, Creonte generaliza y acusa no solo a Tiresias sino a toda la casta de adivinos.

Por otra parte, al igual que sucedía cuando acusaba a los guardianes de haberse dejado sobornar por ciudadanos descontentos con el régimen (vv. 289-301), también en este caso Creonte trata de fortalecer su argumentación aportando una prueba. En aquel caso la prueba era el descontento de algunos ciudadanos. Ahora la prueba está en el hecho de que Creonte parece sugerir que ésta no es la primera vez que los adivinos lo traicionan por dinero. El precedente pretende ser una evidencia que dote de mayor verosimilitud a esta acusación concreta. No obstante, como sucedía en el otro caso que hemos señalado, la prueba en cuestión no consigue demostrar nada, pues es tan endeble como el razonamiento entero. En realidad, Creonte no tiene absolutamente nada para justificar estas acusaciones. Y el hecho de intentarlo sólo lo perjudica a él, ya que Creonte en este momento se contradice con lo que dijo anteriormente. Recordemos que cuando Tiresias entraba en escena, Creonte aludía al buen juicio de éste (“*Hasta ahora, en verdad, no me he apartado de tu buen juicio*”, v. 993) y mencionaba incluso el provecho que le había supuesto el seguir las indicaciones del adivino (v. 995). Sin embargo, al ser contradicho por Tiresias, Creonte cambia por completo su opinión respecto al adivino.

Poco después se verá que efectivamente Creonte está equivocado y que su acusación ha sido un error, lo que lo volverá a dejar en evidencia. Ya antes se equivocó al acusar al guardián, y ahora, después de conocer su error, sigue manteniéndose firme en acusaciones para las que no tiene pruebas. Creonte no aprende de sus errores.

Pero el paralelismo entre esta *rhexis* y la que mencionábamos anteriormente (vv. 280-314) va más allá. Como sucedía en aquella, donde la acusación de actuar por un beneficio iba en la parte central del discurso y se repetía al final del mismo, también aquí,

donde Creonte acusa a los adivinos de conspirar en su contra a cambio de ganancias materiales, el monarca repite la acusación que planteaba en el centro de la breve *rhexis* al final de la misma (“*los hombres más hábiles caen en vergonzosas caídas, cuando por una ganancia [κέρδους] intentan embellecer, con sus palabras, vergonzosas razones*”, vv. 1045-7). Pero Creonte no se limita a repetir la acusación simplemente, tampoco antes lo hacía, sino que la retoma para ampliar en cierto modo su significado. En el grueso del discurso Creonte ha arremetido contra todos los adivinos en su conjunto. Pues bien, aquí, al final del mismo, Creonte se centra en la figura de Tiresias. Estas palabras se las dirige específicamente a él y a ningún otro. Y no solo eso, sino que, además, combina la acusación de conspirar a cambio de un beneficio con la acusación de hacer mal uso de los artificios retóricos con el fin de defender acciones infames, con lo que evidentemente trata de dañar la credibilidad del adivino y, además, suscitar los celos de la audiencia en su contra.

Sin embargo, las acusaciones del monarca están equivocadas y, puesto que el público seguramente conocía bien la historia, percibiría en este momento el retrato negativo y tiránico de ese personaje.

Para terminar con esta escena, quiero hacer notar que, como sucedía también en la escena del guardián que he mencionado, también aquí, después de su terrible acusación contra Tiresias, el soberano se ratifica en el diálogo posterior a su discurso, sin atender a la defensa del adivino y con una seguridad que sorprende (“*Sácalo, sólo en el caso de que no hables por dinero [κέρδεσιν]*”; “*Entérate de que no compraréis mi voluntad*”, v. 1061, 1063)<sup>446</sup>. Creonte mantiene sus acusaciones pese a no tener prueba alguna de ellas y pese a la negación del acusado. El paralelismo entre estas dos escenas es llamativo y muestra el modo de actuar del monarca, que se deja llevar por la cólera y acusa sin prueba alguna tanto a los esclavos como a los adivinos. Ambos están, según el modo de pensamiento jerarquizado de Creonte, igualmente subordinados a él en cuando a *status* se refiere.

Curiosamente también en *Edipo Rey* hay escenas que nos recuerdan a estas dos en la manera en que el monarca, Edipo, elabora acusaciones contra ciertos personajes (Tiresias y Creonte) en contextos de *agon* y apoyándose en la existencia de un supuesto *kerdos*, esto es, suponiéndoles un móvil egoísta que dé cuenta de sus acciones<sup>447</sup>.

---

<sup>446</sup> Es curioso que Creonte insista tanto en que los demás actúan guiados por un beneficio y en que él no es así. Y es que poco después Creonte, en cuanto oiga el oscuro vaticinio de Tiresias (vv. 1064-90), sentirá miedo y cambiará de opinión. Es cierto que no lo va a hacer por dinero, como él supone que hacen otros personajes, pero sí lo va a hacer por temor a que las palabras de Tiresias sean ciertas, es decir, por temor a sufrir un castigo, en último término, por su bien personal. No es que Creonte cambie de opinión, sino que se ve amedrentado por las amenazas del adivino y decide ceder.

<sup>447</sup> Ya antes, al conocer que a Layo lo mataron unos ladrones con los que se tropezó (“*Decía que unos ladrones con los que se tropezaron le dieron muerte, no con el rigor de una sola mano, sino de muchas*”, vv. 122-3), que es la versión que en su día dio el único superviviente del encuentro, Edipo supone que alguien tuvo que ayudarles

El primer ejemplo lo encontramos en el discurso de Edipo dentro de la escena de debate que lo enfrenta al adivino. Recordemos el contexto de estos versos. Tiresias aparece en escena y, aunque él no quiere contestar a las preguntas de Edipo sobre el asesinato del anterior rey, la insistencia del monarca actual es tan reiterada que el adivino acaba por sacar a la luz lo que prefería ocultar, a saber, que Edipo mismo es el asesino de Layo. Por supuesto, Edipo todavía no es consciente de este hecho. Él cree sinceramente que nunca ha cometido tal acción, y, por eso, basándose en su conocimiento parcial, niega las terribles acusaciones de Tiresias y da por hecho que Tiresias lo acusa con oscuras intenciones<sup>448</sup>. Estas intenciones serían las de conseguir poder, pero ¿cuál? Evidentemente el adivino no puede acceder al trono. Acusar simplemente a Tiresias de actuar movido por el egoísmo podría resultar inverosímil, puesto que no vemos en qué puede beneficiar al adivino el exilio o la muerte de Edipo. Por eso, Edipo incluye a otra persona en la acusación, concretamente a Creonte, aunque no hay nada que le haga pensar a Edipo anteriormente que Creonte le está siendo desleal (cf. v. 385: “*Creonte, el que era leal, el amigo desde el principio*”).

En la primera *rhexis* del *agon* con Tiresias Edipo formula la acusación contra ambos y en ella busca la verosimilitud a través de una apelación al poder del dinero, que mueve voluntades y que, en este caso, habría llevado a Creonte y Tiresias a maquinar un plan para expulsarlo del trono y conseguir ellos el poder (“*¡Oh riqueza [πλούτῃ], poder y saber que aventajas a cualquier otro saber en una vida llena de encontrados intereses! ¡Cuánta envidia acecha en vosotros, si, a causa de este mando que la ciudad me confió como un don –sin que yo lo pidiera–, Creonte, el que era leal, el amigo desde el principio, desea expulsarme deslizándose a escondidas, tras sobornar a semejante hechicero<sup>449</sup>, maquinador y charlatán engañoso, que sólo ve en las ganancias [κέρδεσιν] y es ciego en su arte!*”, vv. 380-9).

---

con dinero desde Tebas (“*¿Cómo habría de llegar el ladrón a semejante audacia, si no se hubiera proyectado desde aquí con dinero [ἀργύρω]?*”, vv. 124-5).

<sup>448</sup> El modo en que reacciona Edipo contra Tiresias, sospechando de sus palabras, refleja un hecho característico del s. V a.C. en Atenas. Me refiero a la proliferación de hombres que ejercían la adivinación a cambio de dinero y que adaptaban sus profecías a los intereses de sus clientes. Hasta tal punto llegaba esta situación, que el uso de profetas en las intrigas políticas sería familiar para la audiencia ateniense de la época. No obstante, deducir a partir de la mala fe de algunos charlatanes la falsedad de toda profecía es un paso grave, pues las profecías divinas formaban parte de la religión griega; cf. KNOX, 1998, 45-6.

<sup>449</sup> El término que utiliza Sófocles en *OT* 387, μάγος, para calificar a Tiresias ha sido objeto de interpretaciones varias. JEBB, 2004b, 62-3, considera que expresa desprecio por los ritos de adivinación de Tiresias. KAMERBEEK, 1967, 98, defiende que “*the sense here amounts to ‘impostor’, ‘charlatan’*”. RIGSBY, 1976, 109-14, ofrece un estudio del término y llega a la conclusión de que, puesto que en la tradición retórica Gorgias (*Hel.* 10) emplea esa palabra centrándose en su poder para el engaño, puede ser que este pasaje de Sófocles proporcionase la fecha de entrada del término en la diatriba, donde significa ‘embaucador’, pero este significado tendría su origen en Heródoto. Y es que parece que el término μάγος significa en Sófocles lo mismo que en el historiador. Los reyes persas desconfiaban de los magos, cuyas ambiciones políticas en los últimos días de Cambises habían puesto a uno de ellos en el trono como impostor del hermano del rey. Heródoto a menudo se refiere al gran traidor simplemente como ‘el mago’. Esta referencia política es precisamente lo que necesita μάγος, según Rigsby, en el pasaje de *Edipo Rey*.



Edipo reconoce que Creonte ha sido siempre leal y amigo o, al menos, es eso lo que él siempre ha percibido. Ahora, sin embargo, lo acusa de una conspiración basándose en la suposición de que éste desea conseguir el trono de Tebas. En realidad estas acusaciones, que el espectador reconoce como falsas y que, además, no están suficientemente motivadas, nos dan una imagen negativa del héroe. Edipo se muestra como un rey temeroso de las conspiraciones, algo habitual en el siglo V a.C. ateniense, y nos recuerda en ese sentido al Creonte de *Antígona*.

Pero si recordamos las dos *rheseis* a las que hice referencia en *Antígona*, nos daremos cuenta de que hay una nueva semejanza estructural en la manera en que Edipo formula aquí sus acusaciones contra Tiresias y Creonte. Veíamos allí que, tanto en el ataque al guardián como en el dirigido contra el adivino, Creonte retomaba la acusación inicial al final de su discurso. Pues bien, también Edipo en este pasaje va a retomar la acusación al final de su parlamento (“*A mí es a quien tú intentas echar, creyendo que estarás más cerca del trono [θρόνους] de Creonte. Me parece que tú y el que ha urdido esto tendréis que lograr la purificación entre lamentos*”, vv. 399-402). Esta acusación es mucho más breve que la anterior y exenta de justificaciones, puesto que éstas ya las ha expuesto antes, pero también es mucho más directa y clara y, por lo tanto, más contundente y más capaz de quedarse en la mente de quienes escuchan.

Aunque la acusación a un adversario suponiéndole móviles egoístas no es exclusiva de *Antígona* y *Edipo Rey*, sí que podemos afirmar que estas dos tragedias son, de las cuatro analizadas, las que más recurren a este argumento y no solo eso, sino que, además, lo hacen de manera semejante y en escenas semejantes, poniendo de relieve lo que muchos otros argumentos también destacan, a saber, las semejanzas buscadas entre Creonte y Edipo. Es indudable que Sófocles creó dos figuras paralelas pero distintas también en muchos aspectos, hasta el punto de pasar a la historia simbolizando conceptos completamente opuestos, el tirano y el buen gobernante respectivamente<sup>450</sup>.

Para terminar, quisiera introducir una cuestión que me parece interesante, me refiero a la de la vinculación del *kerdos* con las bellas palabras. Veámos en el discurso de Creonte

---

<sup>450</sup> Diseñados por Sófocles con un patrón muy semejante, el Creonte de *Antígona* y el Edipo de *Edipo Rey* representan dos tipos muy diferentes de gobernante. Los dos son sucesivamente reyes de Tebas y los dos, en su calidad de monarcas, se ven enfrentados a un problema que exige su actuación; ambos tratan de solucionarlo apelando a un edicto, que intentan elaborar y hacer cumplir apoyándose en la más estricta legalidad, pero es precisamente el cumplimiento estricto y escrupuloso de dicho edicto el que les acarrea su propia ruina y la ruina de quienes los rodean. Aunque los dos soberanos, por lo tanto, se enfrentan a situaciones paralelas, actúan de manera semejante y consiguen un destino igualmente desastroso, han pasado, sin embargo, a la historia como prototipos de muy diferentes tipos de gobernante. Creonte se ha convertido en el ejemplo de tirano; Edipo, por su parte, en el de buen monarca. ¿Dónde subyace la diferencia que explique tal juicio? WEBSTER, 1969, 63, nos dio su impresión al respecto, al definir a Creonte como el mal gobernante a pesar de sus virtudes y a Edipo como el buen gobernante a pesar de sus defectos.

contra Tiresias en *Antígona* que el monarca acusa al adivino de utilizar la retórica para justificar una acción indigna realizada en pos de un beneficio (“*los hombres más hábiles caen en vergonzosas caídas, cuando por una ganancia [κέρδους] intentan embellecer, con sus palabras, vergonzosas razones*”, vv. 1045-7). Ya aquí la retórica parece poder ser empleada al servicio de un interés, el de embellecer una acción indigna que, ésta sí, persigue un fin económico.

Ahora bien, esta relación entre retórica y *kerdos* se hace más estrecha en las obras de época tardía. En el prólogo de *Electra* Orestes relaciona directamente el empleo de un discurso, en este caso falso y elaborado de forma verosímil para la consecución de un fin, con la obtención de un beneficio (“*Pues me parece que ningún discurso que comporta provecho [κέρδει] es malo*”, v. 61). Y también Edipo, en *Edipo en Colono*, relaciona el uso retórico del lenguaje con la obtención de una ganancia (“*¡Ah, tú, que a todo te atreves y que de cualquier razonamiento justo sacas un oscuro provecho!*”, vv. 761-2).

Lo que solo se apunta en *Antígona* se desarrolla más en época tardía y nos muestra cómo el pensamiento de Sófocles respecto a la retórica va evolucionando y cómo el uso de esta *techne* va calando en la sociedad y provocando un aumento en el grado de conciencia de quienes recurren a ella.

### 2.1.2.3. Índice de pasajes

Áyax		Traquinias		Antígona		Edipo Rey	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
1008-22	Teucro	*189-91	Mensajero	*39-40	Ismene	46-51	Sacerdote
1069-84	Menelao	453-9	Deyanira	184-91	Creonte	54-7	Sacerdote
1239-50	Agamenón	484-7	Licas	*221-2	Creonte	59-64	Edipo
1313-5	Teucro	618-9	Deyanira	229-30	Guardián	*124-5	Edipo
*1366-7	Agamenón y Odiseo			289-301	Creonte	137-41	Edipo
				308-14	Creonte	216-8	Edipo
				*322	Creonte	230-2	Edipo
				*324-6	Creonte	264-8	Edipo
				460-8	Antígona	*339-40	Edipo
				502-4	Antígona	380-9	Edipo
				*550	Ismene	399-402	Edipo
				648-54	Creonte	*442-3	Tiresias y

							Edipo
				661-76	Creonte	*629-30	Edipo y Creonte
				701-5	Hemón	*635-6	Yocasta
				*748-9	Creonte y Hemón	*1066	Yocasta
				1031-2	Tiresias	*1434	Edipo
				1035-9	Creonte		
				1045-7	Creonte		
				*1061	Creonte		
				*1063	Creonte		

<i>Electra</i>		<i>Filoctetes</i>		<i>Edipo en Colono</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
61	Orestes	477-9	Filoctetes	91-3	Edipo
352-6	Electra	551-2	Mercader	287-8	Edipo
820-2	Electra	1343-7	Neoptólemo	450-2	Edipo
967-85	Electra	1368-72	Filoctetes	457-60	Edipo
				761-2	Edipo

### 2.1.3. ANTICIPACIÓN O REFUTACIÓN POR ADELANTADO (προκατάληψις)

En ocasiones, cuando los personajes argumentan, se anticipan a las objeciones que ellos creen que sus palabras podrían suscitar y las refutan por adelantado (προκατάληψις). En esos casos el orador supone en función de lo probable cuáles son las objeciones que el oponente u oponentes aducirán en su contra y trata de impedir su efecto por anticipado, con lo que el argumento queda dotado de una gran fortaleza. Ante dicha refutación por adelantado el oponente debe buscar otra razón por la que atacar las afirmaciones expuestas o, si no lo hace, corre el riesgo de que sus palabras, refutadas ya, carezcan de credibilidad alguna. Otra posibilidad es que el oponente apele a las razones que el orador preveía y negaba, pero introduciendo algún cambio de matiz.

Anaxímenes aborda la anticipación o προκατάληψις en *Rh.Al.* 18, 1432b11-1433b16, donde la define así: “Anticipación es un recurso mediante el cual anticipamos las críticas de los oyentes y los discursos de quienes nos van a replicar, para así solventar las objeciones que nos planteen” (*Rh.Al.* 18. 1, 1432b11-14). Al final de ese capítulo

Anaxímenes puntualiza que “*si se habla en primer lugar, hay que anticipar de esta manera lo que se prevé que van a decir los oponentes, a fin de debilitarlo: pues por muy contundente que sea el argumento que se anticipa, no les parecerá tan fuerte a quienes ya lo han oído antes. Si hablamos después de los oponentes y son éstos quienes han anticipado lo que vamos a decir nosotros, hay que contrarrestar la anticipación*” (*Rh.Al.* 18. 12-13, 1433a36-1433b2).

Ahora bien, aunque la anticipación aparece en ese capítulo de la *Retórica a Alejandro* como un elemento retórico común a todos los tipos de discurso, en *Rh.Al.* 33, 1439b3-14, sin embargo, se presenta como una de las partes del discurso, que consiste en “*deshacer las réplicas que esperas recibir a tus argumentos anticipándote a ellas. Tienes que empequeñecer los argumentos de los otros y amplificar los tuyos según has oído a propósito de las amplificaciones. Hay que confrontar uno tuyo con uno del oponente cuando el tuyo sea mayor, o muchos con muchos, o uno con muchos o muchos con uno, combinándolos de todas las maneras posibles y amplificando los tuyos y haciendo débiles y empequeñeciendo los de los oponentes*” (*Rh.Al.* 33. 1-2, 1439b3-10). No obstante, en este apartado vamos a considerar la anticipación únicamente como elemento retórico.

Como tal, hemos de decir que esta figura, en la que el orador responde a una objeción imaginada, implica un alto grado de sofisticación. Formalmente es introducida por conceptos como ἴσως, τάχα... (“quizás vas a objetar que...”) y es utilizada con frecuencia en Eurípides y en la oratoria<sup>451</sup>. Ahora bien, la προκατάληψις en sentido estricto, con los marcadores formales que la definen, solo aparece en Sófocles en su última tragedia, *Edipo en Colono*. En este trabajo, sin embargo, puesto que nos ocupamos principalmente de las tragedias sofocleas de época temprana, nos vamos a centrar en ciertos pasajes en los que el principio de funcionamiento existe, aunque no se da necesariamente una προκατάληψις en el estricto sentido del término, ya que no se alude explícitamente a las razones que aportará el litigante contrario.

En cualquier caso, el objetivo de la anticipación o refutación por adelantado es consolidar una posición e intentar hacerla invulnerable a las críticas de los adversarios<sup>452</sup>. No es, por lo tanto, extraño que los pasajes en los que más se da esta argumentación sean precisamente las *rheseis* en las que se formulan los edictos de dos monarcas, esto es, el de Creonte (*Ant.* 162-210) y el de Edipo (*OT* 216-75), aunque también se apunta en otro tipo de *rheseis*, como la de Deyanira al Coro (vv. 531-87) en el episodio segundo de *Traquinias*.

---

<sup>451</sup> Cf. LLOYD, 1992, 30-1.

<sup>452</sup> En la oratoria forense la labor de imaginar las posibles objeciones del adversario queda facilitada por el propio funcionamiento de la justicia, que permitía que los litigantes conociesen de antemano el modo en que sus adversarios planeaban conducir el caso en los tribunales. Al respecto, cf. DORJAHN, 1935.

Empecemos precisamente por esta última. En el episodio segundo de *Traquinias* Deyanira se dirige al Coro (vv. 531-87) y le revela el plan que ha tramado para recuperar el amor de Heracles. Dicho plan consiste en la utilización de una pócima elaborada a partir de la sangre del centauro Neso<sup>453</sup>. Ahora bien, el empleo de pócimas o hechizos de este tipo, el empleo de la magia en definitiva, era algo fuertemente censurado en Atenas y Deyanira es consciente de ello. De ahí sus escrúpulos y de ahí también la defensa que hace de su postura desde el primer momento (“*¡Ojalá no sepa yo nunca malos ardidés, ni los llegue a aprender! Aborrezco a las que los llevan a cabo. Si con filtros y hechizos puedo aventajar a esta joven ante Heracles, para esto tal acción está pensada, a no ser que dé la impresión de emprender algo inútil; en ese caso me abstendré*”, vv. 582-7). Deyanira no está completamente segura de que deba recurrir a la magia. Hasta este momento ella ha sido un personaje esencialmente pasivo. Ésta es la primera vez que toma la iniciativa y emprende una acción, y lo hace con muchas dudas y vacilaciones. Pero el Coro, al que se dirige en busca de consejo, no se posiciona contundentemente en contra de su propuesta<sup>454</sup> y, por eso, Deyanira lleva adelante su plan, provocando con él la catástrofe<sup>455</sup>.

Así, consciente de los inconvenientes de su acción y de las críticas que se pueden formular en su contra, Deyanira se presenta ella misma contraria al uso de estos medios, de acuerdo con la visión convencional de la época, y dispuesta a renunciar a ellos si el Coro lo estima conveniente. Pero, sobre todo, Deyanira enfatiza que su objetivo es tan solo recuperar el amor de Heracles, aunque sin causarle mal a nadie<sup>456</sup>. Es precisamente esta intención benigna lo que permite más adelante defender su inocencia; de hecho, no podemos olvidar que, pese a su actuación, todos acaban considerando a Deyanira inocente en cuanto conocen

---

<sup>453</sup> Aunque los documentos mágicos que se nos han preservado de la Antigüedad están generalmente atribuidos a hombres, sin embargo, en la literatura clásica el predominio de mujeres magas es absoluto, lo que implica una gran paradoja, que señala y analiza, entre otros, GARCÍA TELJEIRO, 2002. Como este autor explica, en Homero tanto Circe como Calipso utilizan la magia y su belleza seductora para retener a Odiseo. En el plano mortal, Medea es un buen paralelo de ambas. Las tres son personajes femeninos de extraordinaria belleza y en las tres hay cierta naturaleza ambigua, que las hace terribles aunque ayuden al héroe, con el que mantienen relaciones amorosas. Deyanira no es maga, pero al igual que los tres personajes femeninos citados, mantiene una relación amorosa con el héroe y también de ella se dice que es bella. No obstante, en su caso el uso de la magia no consigue retener a Heracles sino que lo aleja definitivamente.

<sup>454</sup> El diálogo entre Deyanira y el Corifeo valora la posibilidad de que el futuro se pueda inferir a partir del pasado, ya que los hechos siguen un patrón regular; cf. HEIDEN, 1989, 91-2. Este pasaje (*Tr.* 588-93) ha sido objeto de múltiples interpretaciones. Hay autores que creen que el Coro no desalienta a Deyanira, aunque se muestra cauto (por ejemplo, EASTERLING, 1999a, 146, JEBB, 2004a, 93), mientras otros (por ejemplo, SOLMSEN, 1985) interpretan que el Coro intenta avisar a Deyanira del peligro.

<sup>455</sup> Sófocles presenta la acción de Deyanira de la manera menos dañina. Su falta es un desliz único, un error de juicio; es un acción equivocada, pero se presenta con todas las circunstancias atenuantes. El proceso que lleva a él se hace tan natural que sentimos que Deyanira actuó bajo una fuerte provocación y no tiene que ser claramente condenada; cf. BOWRA, 1970, 147.

<sup>456</sup> Como muy bien ha destacado HALLERAN, 1988, en la exposición que Deyanira hace de las palabras de Neso y de su intención de utilizar la pócima proporcionada por éste hay una significativa repetición del verbo *βάπτω* (v. 574 y 580), que indica ya irónicamente el resultado nefasto del plan de la mujer y muestra la maestría de Sófocles con el lenguaje. LYONS, 2003, 116-7, 121, ha observado también el uso prominente de este verbo en ciertas escenas del *Agamenón* de Esquilo.

las circunstancias. Ahora bien, el pasaje rezuma ironía trágica porque, pese a sus inocuas intenciones, la pócima provocará la muerte de Heracles y la suya propia.

Antes de pasar al ejemplo de *Antígona*, que es el más interesante, nos vamos a detener brevemente en un pasaje de *Edipo Rey*. En esta tragedia Edipo recurre a la argumentación por adelantado cuando formula su edicto, en el que cada parte va seguida de una serie de consideraciones previendo posibles reacciones de los ciudadanos y tratando de contrarrestarlas antes de que se produzcan. Así, el primer punto del edicto ordena que todo aquel que sepa quien mató a Layo lo diga, incluido el asesino (vv. 224-6). En este caso Edipo se adelanta a la posibilidad probable de que éste sienta temor de hablar y lo tranquiliza prometiéndole que, si confiesa, podrá conseguir el exilio en lugar de la muerte (“*si siente temor, que aleje la acusación que pesa contra sí mismo, ya que ninguna otra pena sufrirá y saldrá sano y salvo del país*”, vv. 227-9).

A continuación viene el segundo punto del edicto, que dice que, en el caso de que el asesino sea de otra tierra, se diga también (vv. 230-2). Y entonces Edipo se adelanta a la posibilidad de que su edicto no sea obedecido y la gente calle por miedo y lo que hace es amenazar con un castigo en el caso de desoimiento de su edicto (“*Si, por el contrario, calláis y alguno temiendo por un amigo o por sí mismo trata de rechazar esta orden, lo que haré con ellos debéis escucharme*”, vv. 233-5). En definitiva, el edicto es muy sencillo, a saber, todo aquel que conozca algo sobre la identidad del asesino de Layo debe darlo a conocer. No deben temer un castigo si cumplen con este mandato, pero sí en el caso de que no lo hagan. Y a continuación amplía el edicto con una parte prohibitiva: está prohibido que en ese país se ayude de cualquier manera al asesino del anterior rey. Edipo se anticipa, basándose en la probabilidad, a los posibles temores de la gente y argumenta al respecto.

No obstante, el mejor ejemplo de anticipación en estas tragedias tempranas de Sófocles lo hallamos en *Antígona*. Creonte, antes de exponer su edicto, se detiene en una reflexión que no es sino una refutación por adelantado de las posibles objeciones que él sabe se podrían hacer en contra del mismo. Él intenta deshacer esas objeciones para fortalecer su postura. Esto sucede en los vv. 175-91. En ellos Creonte se centra fundamentalmente en dos cuestiones, a saber, el hecho de que se atreva a proclamar un edicto de ese tipo sabiendo que será impopular y que lo haga precisamente en contra de un *philos*.

El proceso es en esencia el siguiente. En primer lugar, Creonte afirma la importancia de la experiencia, algo que él todavía no tiene, en un intento por conseguir la benevolencia de la audiencia. A continuación, el monarca describe un comportamiento ajeno e hipotético en torno a las dos cuestiones en las que él se centra, haciendo ver lo perjudicial que sería

governar cayendo en los que él parece considerar que son los dos fallos principales de todo gobernante, el rechazo a seguir políticas impopulares (vv. 178-81) y el favoritismo personal (vv. 182-3) (“*Y el que al gobernar una ciudad entera no obra de acuerdo con las mejores decisiones, sino que mantiene la boca cerrada por el miedo, ése me parece –y desde siempre me ha parecido– que es el peor*<sup>457</sup>. *Y al que tiene en mayor estima a un amigo que a su propia patria no lo considero digno de nada*”, vv. 178-83). Frente a ello, opone su línea de actuación, que presenta como valiente y acertada (“*Pues yo –¡sépallo Zeus que todo lo ve siempre!– no podría silenciar la desgracia que viera acercarse a los ciudadanos en vez del bienestar, ni nunca mantendría como amigo mío a una persona que fuera hostil al país*<sup>458</sup>, *sabiendo que es éste el que nos salva y que, navegando sobre él, es como felizmente haremos los amigos*”, vv. 184-90)<sup>459</sup>. Y, como ejemplo particular, que se encuadra dentro de ese marco de acción que acaba de delimitar, se sitúa su edicto (vv. 192-210).

Es decir, Creonte es consciente de que su edicto presenta varios problemas. El primero es el hecho de que Polinices es su *philos* y, por lo tanto, se supone que Creonte, como único familiar masculino vivo, debería ser el encargado de su funeral –en lugar de ello, como sabemos, va a impedir que sea enterrado–. El segundo es el hecho de que la acción misma de prohibir que alguien sea enterrado dejando su cuerpo como pasto para los animales no parece contar con muchos apoyos. Es cierto que la ley recogía esa posibilidad, sin embargo no parece que ésta fuese muy del gusto de la audiencia. De hecho, en la tragedia nadie apoya claramente al monarca. Consciente, como digo, de esta situación, Creonte intenta, antes de exponer su edicto, anticiparse a estas objeciones. Para ello enuncia los dos principios por los que pretende regirse. El primer principio defiende que un buen gobernante no puede callar por miedo a la impopularidad. El actuar en contra de la opinión popular se convierte de este modo en un acto de valentía e incluso de responsabilidad política. Su segundo principio de acción consiste en anteponer el estado a los *philoí*, es decir, en guiarse por premisas de conducta aplicables a todos los ciudadanos sin traicionarlas en favor de los

<sup>457</sup> HADJISTEPHANOU, 1993, considera que existe una falta de cohesión en estos versos y supone que se debe a la supresión de una línea tras el v. 179.

<sup>458</sup> Creonte elimina las exigencias de sus vínculos familiares y afectivos en la medida en que chocan con el interés civil. Su acción consiste en sustituir los lazos de sangre por vínculos civiles. Desde esta perspectiva Polinices pierde toda relación con la familia de Creonte, salvo la de enemistad; cf. NUSSBAUM, 1995, 98. Como *phile* Antígona hace exactamente lo contrario, esto es, defender la necesidad de que Polinices sea enterrado, olvidando su acción traidora y desafiando todas las leyes públicas. Uno y otro se aferra a la esfera que la sociedad le asigna por su sexo y la defiende a ultranza sin entrar a valorar las repercusiones de su acción en la esfera contraria. Por eso, los dos se equivocan. La tragedia nos enseña que la división normativa que tiende a establecer la ciudad no siempre es posible en la práctica. Como SHELTON, 1984, 108, pone de relieve, Sófocles no parece sugerir que haya un conflicto entre *oikos* y *polis*, más bien parece indicar que es peligroso intentar separar las dos cosas.

<sup>459</sup> A propósito de los vv. 184-91, GRIFFITH, 1999, 159, apunta que “*his argument is tidily symmetrical (1-line ἔγω... / 2+2 lines οὐτ’ ἄν... οὐτ’ ἄν... / 2-line gnomic cap / 1-line ἔγω...)*, while his language echoes –and contradicts– that of Ant.’s opening speech (esp. 9-10/ 185-6)”. El significado de estos versos nos lo aclara KAMERBEEK, 1978, 65-6: “*The welfare of the state is the conditio sine qua non for the welfare of its citizens and the latter for establishing friendships. This implies that the making of real friends is only possible in connection with the welfare of the city and that enemies of the state never can become ‘our’ friends*”.

más allegados. Así, convierte su acción en contra de su *philos* Polinices en un acto de igualdad democrática. No obstante, su razonamiento encierra algunos puntos conflictivos.

Para empezar, Creonte dice estar dispuesto a tomar una medida impopular por el bien del estado. Sin embargo, esto implica actuar en contra del mismo. Es paradójico que el bienestar de los ciudadanos tenga que pasar por tomar medidas en contra de su voluntad.

El segundo principio de actuación de Creonte es más complejo, porque realmente la cuestión de la *philia* lo es. Creonte y Antígona tienen respecto a *philia* opiniones opuestas que reflejan, además, un debate no extraño en el siglo V a.C. ateniense<sup>460</sup>. Antígona defiende que un *philos* lo es siempre, pase lo que pase; por el contrario, Creonte es de la opinión de que un *philos* puede dejar de serlo.

Ahora bien, el problema no es solo si Polinices sigue siendo o no un *philos*, sino, además, si puede ser justamente castigado después de muerto. Antígona en ningún momento niega la acción traidora de su hermano, al contrario, la asume; la cuestión es que ella considera que Polinices ya ha pagado por su acción con la muerte y tras ésta debe ser enterrado por sus *philoí* respetando los derechos de los dioses. Creonte, sin embargo, cree que la enemistad va más allá de la muerte y que Polinices todavía debe ser castigado, un deber que como rey le corresponde y que antepone a su deber de enterrarlo, que le corresponde como *kyrios* del joven.

En cualquier caso, con la argumentación expuesta Creonte reviste de ideología democrática un edicto que obedece, según se irá viendo en la tragedia, a impulsos tiránicos. Lo que él busca, de hecho, no es tanto el bienestar de sus ciudadanos cuanto el hacer cumplir sus órdenes.

A partir del v. 192 el monarca expone los términos de su edicto, tanto respecto a Eteocles como respecto a Polinices. Al primero lo presenta como un benefactor de la ciudad; al segundo, en cambio, como a la persona que quiso<sup>461</sup> destruir Tebas. Y al término del edicto Creonte recurre de nuevo a una anticipación. Y es que el anuncio de sus disposiciones respecto a los dos hermanos se encuentra seguido por unas observaciones de nuevo generales en las que Creonte insiste en que, dado el diferente carácter de los dos hermanos, es justo que sus honores también lo sean (*“nunca por mi parte los malvados (οἱ κακοὶ) estarán por delante de los justos (τῶν ἐνδίκων) en lo que a honra (τιμῆ) se refiere. Antes bien, quien sea benefactor para esta ciudad recibirá honores míos en vida igual que muerto”*, vv. 207-

<sup>460</sup> Sobre el concepto de *philia* y las obligaciones que implica, cf. BELFIORE, 2000, 3-20.

<sup>461</sup> Creonte es consciente de que las disposiciones en torno al cuerpo de Polinices no gozarán del apoyo popular, por eso, en estos versos (vv. 198-206) trata de describir negativamente a Polinices resaltando la crueldad de sus acciones, su impiedad... y haciendo constar que todo ello Polinices lo realizó voluntariamente. De ahí la repetición anafórica de la forma verbal ἠθέλησε en versos sucesivos, correlacionados con μέν... δέ... (vv. 200-1). Creonte no solo destaca lo que Polinices hizo describiéndolo de la manera más negativa, sino que, además, insiste en que Polinices **quiso** hacerlo, es decir, fue algo buscado y voluntario. Y este hecho se usa para retratar más negativamente todavía a Polinices y evitar que se le pueda considerar una víctima.



10). Junto a los dos principios antes esgrimidos, encontramos aquí un tercero, que consiste en la justificación basada en la correspondencia entre delito y castigo o acción y premio<sup>462</sup>. Las disposiciones tomadas respecto a los dos hermanos se corresponden con las acciones llevadas a cabo por cada uno de ellos. Cada uno tiene, por así decir, lo que se merece.

De este modo el edicto concreto sobre los dos hermanos se encuentra flanqueado por una argumentación general que lo explica y, sobre todo, lo justifica. El hecho de que esa argumentación sea general no es de importancia menor. Creonte, como otros personajes en otros momentos, recurre a lo general, porque los principios generales son más difíciles de refutar. Todo esto puede tener también un importante efecto en aquel que se manifiesta contrario al edicto. Al estar éste enmarcado dentro de unas premisas generales, oponerse a él se puede entender también como una oposición a dichas premisas. Así, según el razonamiento de Creonte, oponerse a su edicto implica una acusación de cobardía (es decir, de actuar guiados por el miedo más que por el buen juicio, algo que Antígona con su valentía desmentirá), una acusación de falta de patriotismo (es decir, de poner a los *philoí* por encima del estado, algo que en cierto modo desmiente Hemón, pues, al posicionarse en contra del edicto, se opone a su padre, pese a que éste es su *philos*) y una acusación de injusticia (es decir, de no estar de acuerdo con la correspondencia entre delito y castigo o acción y premio, algo que tampoco es estrictamente cierto). En resumen, la argumentación por adelantado puede implicar no solo la justificación de aquello a lo que se refiere, sino que, además, puede implicar un grave ataque a quienes no estén de acuerdo.

El edicto de Creonte es refutado por dos personajes, Antígona y Hemón (Tiresias se limita a hacer constar la repercusión negativa de éste en las relaciones de la ciudad con los dioses). Pues bien, cada uno de ellos va a atacar uno de los principios expuestos por Creonte antes de su edicto. Antígona, la primera en enfrentarse al monarca, se ocupa del segundo (como siempre, encontramos el típico quiasmo). Creonte ha defendido que el estado está por encima de los *philoí*. Antígona defenderá que su poder no va más allá de la muerte y que, una vez muerto Polinices, el asunto les corresponde a los dioses. Para ella la actuación de Creonte no tiene nada que ver con *philia* sino con el hecho de que éste no reconoce el límite de su poder.

Más adelante, Hemón se encarga de contestar al primer principio expuesto por Creonte, el de que el gobernante no debe temer la impopularidad de sus decisiones si juzga que éstas son las más adecuadas para la *polis*. Hemón representa precisamente a la *polis* en esta tragedia llevando a escena la opinión de los ciudadanos y le hace ver a Creonte la oposición de éstos a su decisión (tanto a la de matar a Antígona como a la de no enterrar a

---

<sup>462</sup> “Lo mismo <se ha de decir de> vengarse de los enemigos y no admitir con ellos componendas, porque lo justo es corresponder con el mismo pago y lo justo es bello, además de que es propio de la valentía no quedar por debajo”, Arist. *Rh.* 1. 3, 1367a19-22.

Polinices) intentando convencerlo de que la opinión de la ciudad debe ser tenida en cuenta<sup>463</sup>. En cierto modo Hemón también insinúa aquí un comportamiento tiránico en el monarca. Mientras él revestía su argumentación de un cariz democrático, quienes le responden muestran lo contrario.

Los tres ejemplos expuestos son muy diferentes entre sí. Deyanira, consciente de que está haciendo algo que será mal visto, se adelanta a explicar sus inocuas intenciones. Edipo se anticipa a los posibles motivos que pueden hacer que alguien se niegue a cumplir con su edicto (paradójicamente, en cambio, no prevé el motivo por el que callaría quien sabe cómo sucedió todo, él mismo; este motivo es el desconocimiento de los hechos). Este tipo de argumentos, que en el fondo parten de una suposición extraída a partir de lo *eikos*, son frecuentes. Por ejemplo, Hemón en la conclusión de su discurso ante Creonte prevé la negativa de éste a seguir los consejos de quien es más joven y se adelanta a ello (“*aunque sea más joven*”, v. 719). Que Hemón está en lo cierto al entender que ésa será la reacción de su padre, la confirma el mismo Creonte, cuando al tomar la palabra después de escuchar a su hijo alude precisamente a ese hecho (“*¿Es que entonces los que somos de mi edad vamos a aprender a ser razonables de jóvenes de la edad de éste?*”, vv. 726-7)<sup>464</sup>.

Pero es en la *rhexis* programática de Creonte en *Antígona* donde encontramos un interesante y elaborado ejemplo de refutación por adelantado. El monarca, perfectamente consciente de los puntos débiles de su edicto, se adelanta a cualquier crítica e intenta hacer de los defectos una virtud a su favor y de los rasgos tiránicos un baluarte democrático.

Estos ejemplos parecen tal vez poco para justificar la presencia en este trabajo de un apartado dedicado a la anticipación. No obstante, la comparación con las obras tardías de este autor añade interés a la cuestión. Los pasajes que hemos señalado en la época temprana no implican necesariamente un uso retórico consciente. Ahora bien, en *Edipo en Colono* hallamos el único ejemplo sofocleo en que la argumentación por adelantado adopta la forma de un argumento sofisticado y muy formalizado propio de la época en contextos fuertemente retóricos. Dicho pasaje lo encontramos en el discurso de Edipo en el que éste lanza la maldición sobre sus hijos (vv. 421-60)<sup>465</sup>. El contexto es hasta cierto punto similar al del

<sup>463</sup> Al igual que el Corifeo ofrece a Creonte la posibilidad de dar marcha atrás en sus decisiones (cf. nota 492), Hemón aquí le ofrece la misma posibilidad al dar a entender que, si cede, su acción será aplaudida por el pueblo, que apoya a Antígona; cf. ERP TAALMAN KIP, 1996, 521-4.

<sup>464</sup> Irónicamente Tiresias antes de salir de escena, tras el duro enfrentamiento con Creonte, le insta sutilmente a enfrentarse a los más jóvenes, como ha hecho con Hemón y Antígona (“*para que éste descargue su cólera contra los más jóvenes y advierta que hay que mantener la lengua más callada*”, vv. 1088-9). En realidad, Tiresias está llamando la atención sobre el hecho de que en ese caso él es el mayor y Creonte, en virtud de las palabras que esgrimía ante Hemón, tendría que someterse a la edad del adivino y a lo que éste le aconseja. Por otra parte, el adivino insinúa que Creonte descarga su poder esencialmente sobre los que él cree que son inferiores por un motivo u otro.

<sup>465</sup> Sobre las maldiciones y su función en el mito y la tragedia, cf. WEST, M., 1999.

edicto de Creonte. Ambos proponen un castigo contra sus *philoí*, sabiendo que éste no será bien entendido por quienes escuchan y que les hará merecedores de un *ethos* nefasto a los ojos de la audiencia. Por eso, justo después de la maldición –Creonte lo hacía principalmente antes del edicto– Edipo recurre a la refutación por adelantado (“*Podrías objetarme [εἴποις ἄν]*”<sup>466</sup> *que la ciudad entonces me concedió, como era natural, el favor que estaba deseando. No, por cierto, ya que durante aquel día, cuando mi ánimo hervía y me era lo más grato morir y ser lapidado, nadie apareció para ayudarme en este deseo. Y pasado el tiempo, cuando ya mi pena estaba apaciguada y me di cuenta de que mi ímpetu me había lanzado a un castigo mayor de lo que merecían las faltas cometidas anteriormente, entonces, en ese momento, la ciudad me arrojó por la fuerza del país tras tanto tiempo. Y ellos, que eran hijos, no quisieron ayudar a su padre aunque podían haberlo hecho, sino que, a falta de una mínima palabra, sigo vagando gracias a ellos, proscrito, desterrado, mendigo*”, vv. 431-44). En este pasaje Edipo expone directamente la objeción a su argumento, pero no lo hace implícitamente como Creonte sino explícitamente y con una estructura más formalizada. Esto denota un nivel de elaboración y conciencia retórica del que *Antígona* parece estar todavía muy alejada.

Pero, además, hay una diferencia esencial entre este pasaje y el de Creonte. Recordemos que Creonte recurría a argumentos generales para justificar su edicto y defenderlo. Edipo, en cambio, es capaz de hacerlo con argumentos concretos, lo que proporciona mayor solidez a su refutación. Creonte recurre al truco de enmarcar lo concreto dentro de presupuestos generales comúnmente aceptados. Edipo, en cambio, muestra realmente las dos caras de un argumento acerca de un tema concreto, posiblemente al modo en que enseñaban los sofistas y como se hacía en los tribunales de justicia.

### 2.1.3.1. Índice de pasajes

Áyax		Traquinias		Antígona		Edipo Rey	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
		582-7	Deyanira	175-91	Creonte	224-35	Edipo
				207-10	Creonte		
				719	Hemón		

<sup>466</sup> Mencionábamos al comienzo de este apartado que uno de los rasgos formales de la *προκατάληψις* es que va introducida generalmente por el término ἕως o similares. En este caso el elemento introductorio es un optativo con ἄν, que implica, al igual que ἕως, la existencia de una posibilidad.

<i>Electra</i>		<i>Filoctetes</i>		<i>Edipo en Colono</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
				431-44	Edipo

#### 2.1.4. FALTA DE PROBABILIDAD

Hasta ahora nos hemos centrado en aquellos casos en los que el razonamiento se sigue a partir de lo que es *eikos*, entendido esto como “la opinión de la muchedumbre” (*Phdr.* 273b). Ahora bien, en ocasiones, para lograr el efecto deseado, los argumentos se desarrollan precisamente a partir de lo que es contrario a lo comúnmente aceptado (*παράδοξον*) y a lo que se espera en función de esto (*τὸ παρὰ δόξαν*)<sup>467</sup> o incluso a partir de lo que no es en absoluto *eikos*. Y a veces esta argumentación se lleva hasta el extremo de la reducción al absurdo.

Según esto, vamos a distinguir a continuación tres subapartados. En primer lugar, nos centraremos en aquellos casos en los que el orador de un discurso remarca que un determinado hecho es contrario a lo esperado en función de lo comúnmente aceptado. En estos casos el razonamiento suele emanar de una antítesis o contraste entre dos términos. Después analizaremos los pasajes en los que el orador remarca el carácter no *eikos* de una acción. En estos casos la forma enunciativa y la antítesis son abandonadas en favor de formas interrogativas. Por último, este caso llevado al extremo forma los ejemplos de reducción al absurdo, a los que dedicamos un último apartado. Éstos también se caracterizan por la expresión interrogativa.

##### 2.1.4.1. Lo contrario a lo comúnmente aceptado (*παράδοξον*)

Lo habitual es que los personajes razonen a partir de ideas ampliamente asumidas. Es la concordancia entre lo asumido y, por lo tanto, esperado por la mayoría, y el razonamiento concreto del orador lo que dota de fuerza persuasiva al argumento. Pero en muchas ocasiones el proceso es distinto, puesto que es el contraste entre la situación ampliamente asumida o esperada y la concreta lo que emplea el orador para lograr el efecto que desea en su discurso. En estos casos es el hecho de que algo no suceda como se pensaba que debía suceder lo que interesa<sup>468</sup>. Los ejemplos nos permitirán apreciar mejor el

<sup>467</sup> “Y, por lo demás, esto mismo <es lo que sucede> si por casualidad se recibe algo que no se espera, ya que en ese caso todavía molesta más lo muy inesperado, por la misma razón que lo muy inesperado es fuente de mayor gozo, si ocurre algo que uno quiere”, cf. *Rh.* 2. 2, 1379a25-27.

<sup>468</sup> Lo *παράδοξον* es literalmente ‘lo que se opone a la opinión’, mientras que *τὸ παρὰ δόξαν* es, más bien, lo contrario a lo esperado. Aristóteles distingue entre ambos conceptos; no obstante, puesto que lo que alguien

funcionamiento de esta forma de razonamiento, cuyos efectos se dejan sentir, sobre todo, dentro del campo del *ethos* y del *pathos*.

En el primer monólogo de Áyax (vv. 430-80), cerrando la primera de las dos partes en las que se divide este discurso, encontramos el primer ejemplo. El héroe rememora los hechos acaecidos, antes de plantearse sus opciones de futuro, y termina con una interesante afirmación general (“*cuando es un dios el que inflige el daño, incluso el débil podría esquivar al poderoso*”<sup>469</sup>, vv. 455-6).

Lo habitual y lo esperable conforme a la opinión comúnmente admitida es que en cualquier situación el fuerte venza al débil. De hecho, así lo asumen Aristóteles y Platón, quienes, como mostramos en su momento (véase Parte primera: 2.1. Argumentos derivados de lo εἰκόδες), aluden precisamente a este ejemplo al explicar el argumento de probabilidad, y así lo asumen también algunos de los personajes de Sófocles en otros contextos. Concretamente Ismene en *Ant.* 58-64 y Crisótemis en *El.* 997-1004 utilizan argumentos persuasivos basados en esta lógica. Áyax apela aquí al mismo tópico, ahora bien, lo que él señala es lo contrario, que el débil puede vencer al fuerte, algo en principio improbable, si es que un dios se inmiscuye. Es esta condición, la presencia de una divinidad, la que hace creíble, e incluso probable, el argumento.

Áyax quiere dejar claro que, pese a haber sido derrotado, él no es el débil en ese enfrentamiento, ni los Atridas y Odiseo, sus enemigos, son los fuertes. No olvidemos que Áyax ha defendido ser el mejor guerrero del ejército griego después de Aquiles y que su postura y sus acciones se fundamentan en esa idea; su derrota, por lo tanto, podría hacer pensar que no tiene razón en sus reivindicaciones. Sin embargo, él es el fuerte en este enfrentamiento y sus enemigos la parte débil. Él habría vencido, con toda probabilidad, de no ser por la intervención de la diosa.

En último término, el héroe busca defender su *ethos* y menoscabar el de sus adversarios. Ni sus enemigos pueden adjudicarse mérito alguno por haberse librado del castigo que el héroe pensaba imponerles ni él debe sentirse avergonzado por no lograrlo, ya que ha sido voluntad divina y ningún ser humano puede luchar contra los dioses. Si no hubiese sido por la intervención de Atenea, parece decirnos Áyax, él, el fuerte, se habría impuesto sobre quienes eran más débiles.

---

espera, lo espera precisamente partiendo de unas premisas o ideas generalmente aceptadas, nosotros vamos a incluir ambas cosas dentro de un mismo apartado. Según explica WARDY, 1996, 6-9, la *paradoxologia* fue desarrollada fundamentalmente por Gorgias y abarca tanto el pensamiento paradójico como la expresión paradójica. Esto junto con las innovaciones retóricas en el nivel de la estructura y de la ornamentación justifica que Gorgias haya sido considerado el padre de la sofística.

<sup>469</sup> ... εἰ δὲ τις θεῶν/ βλάπτοι, φύγοι τᾶν χῶ κακὸς τὸν κρείσσονα.

La misma idea y prácticamente en los mismos términos se nos plantea en una obra de la época tardía, en *Electra*. En esta tragedia el pedagogo se dispone a relatar la ‘muerte’ de Orestes durante el transcurso de una competición atlética. Para evitar que ello suponga un desdoro del personaje, el pedagogo remarca la responsabilidad divina. Orestes es el fuerte frente a sus adversarios humanos, pero eso no es relevante cuando un dios actúa (“*Pero cuando alguno de los dioses se propone hacer daño, ni aun siendo fuerte se puede uno librar*”<sup>470</sup>, vv. 696-7).

Al comienzo de este mismo discurso de Áyax el héroe establece un paralelismo entre las acciones y logros de su padre, Telamón, y los suyos propios (“*Mi padre, después de obtener como premio los primeros galardones del ejército, desde esta tierra del Ida regresó a su patria con gran gloria. Yo, sin embargo, hijo de aquél, habiendo llegado más tarde a esta misma tierra troyana con un arrojo no inferior y habiendo rendido no menores servicios con mi propia mano [χειρὸς], muero así deshonrado [ἄτιμος]*<sup>471</sup> por los argivos”, vv. 434-40).

La paradoja surge en este caso de la antítesis que se establece entre la situación de Áyax y la de su padre, una antítesis marcada por la estructura πατήρ μὲν - ἐγὼ δ’. Mientras las acciones de padre e hijo, se dice, han sido igual de relevantes y valientes, los logros han sido totalmente dispares (εὐκλείαν - ἄτιμος). Lo esperable habría sido que a acciones parejas hubiesen correspondido logros igualmente parejos. Sin embargo, no ha sido así. Esta situación es utilizada por el héroe con la intención de liberarse de la responsabilidad que él pudiera tener por la desgracia en la que se encuentra inmerso. Su padre realizó unas acciones y fue recompensado; Áyax ha realizado acciones semejantes (se le olvida mencionar y tener en cuenta su intento de asesinato del ejército griego) y, en cambio, su recompensa es la deshonra. Así, esa deshonra se presenta como completamente inmerecida e injusta (con lo que Áyax defiende su *ethos* y ataca el de sus enemigos) y, lo que es más, da la sensación de que Áyax está siendo una víctima inocente (con lo que suscita el *pathos* de la compasión). El destino del hombre, parece decirse en este pasaje, no está exclusivamente en sus manos. Tampoco el de Áyax.

<sup>470</sup> ... ὅταν δέ τις θεῶν/ βλάβη, δύναιτ' ἄν οὐδ' ἄν ἰσχύων φυγεῖν.

<sup>471</sup> “The loss of τιμή is a recurrent theme in this play (cf. in 98, 426, 1339, 1342). It was the supreme disaster for an epic hero, both psychologically and materially, for [...] τιμή included the acknowledge right and power to possess riches (as well as to receive a large share in plunder, and to be compensated for injuries), and also respect and admiration (as well as prizes and honorific awards). [...] In the heroic era τιμή determined a man’s position in the social scale and affected his property and privileges as well as his prestige and status. [...] To be deprived of it brought him nearer to κακότης in both his meanings ‘penury’ and ‘baseness’. In fact, without it a man bred to high rank and opulence would be better dead, as Ajax asserts in 479-80”; cf. STANFORD, 1981, 116.

Tecmesa responde al héroe con una *rhexis* completamente paralela (vv. 485-524). Ella verbaliza lo que él sólo insinuó, a saber, que el hombre no es por entero dueño de su destino (“ningún mal hay mayor para los hombres que el destino que se nos ha impuesto”, vv. 485-6). Y, a continuación, como hacía Áyax, Tecmesa expone su caso, el de una mujer esclava a pesar de su origen libre y noble<sup>472</sup> (“Yo nací de un padre libre y poderoso y rico cual ninguno entre los frigios. Ahora soy una esclava porque así les plugo a los dioses y, sobre todo, a tu brazo”, vv. 487-90)<sup>473</sup>.

A primera vista las palabras de los dos personajes parecen contener un razonamiento similar. Sin embargo, existen diferencias importantes. El héroe, consciente de que sus méritos son tantos como los de su padre, achaca las diferencias en su destino exclusivamente a los griegos; Tecmesa, sin embargo, no solo reconoce la intervención de Áyax, que arrasó su país, sino también la de los dioses. Por otra parte, Áyax se presenta como un hombre activo que quiere hacernos pensar que no es responsable de su situación. Tecmesa, en cambio, es una mujer pasiva, que no ha sido agente de nada, sino simplemente la víctima de las acciones de otros, sobre todo, de las acciones de Áyax<sup>474</sup>. Éste quiere hacernos creer que él no es responsable de su situación; la que, sin duda, no es responsable de lo que le sucede es Tecmesa. Él tenía otra salida, ella no. Él ha causado con su intento de matar a los griegos su propio deshonor; Tecmesa no. Tecmesa es una verdadera víctima y al escucharla a ella es cuando comprendemos que Áyax no lo es. La contraposición de ambas situaciones nos permite ver lo que es realmente un destino inmerecido. Pese a lo que Áyax pueda decir, él ha sido siempre el autor de sus actos y el responsable de ellos. Frente a Áyax, es la mujer quien nos ofrece un verdadero ejemplo de destino injusto o no merecido y, lo que es más, de conformidad con él y de aceptación.

<sup>472</sup> La esclavitud es una característica esencial de la *polis* ateniense clásica y los botines formados por mujeres son cosa habitual y aceptada. De hecho, una de las formas más frecuentes de *peripeteia* o inversión en la tragedia es precisamente la que afecta al *status*. Muchos caracteres trágicos pierden su *status* anteriormente aristocrático y devienen esclavos, un destino que el mundo trágico percibe como especialmente duro de sobrellevar. Casi siempre que en la tragedia se expresa compasión por la situación de esclavitud de algún personaje, se trata de alguien que nació libre y perdió su libertad. Esto parece más trágico que el hecho de haber nacido esclavo. Por otra parte, el que nació libre y pasó a ser esclavo puede en la tragedia recuperar su libertad; sin embargo, el que nació esclavo nunca lo hace; cf. HALL, 1997, 111-2. Sobre las figuras marginales de la tragedia en general, cf. EBBOTT, 2005.

<sup>473</sup> De nuevo, la paradoja viene marcada por la antítesis que se establece en el pasaje. Frente a los vv. 434-40, a los que éstos responden, pronunciados por Áyax, donde los miembros de la antítesis eran Áyax y su padre, aquí los miembros de la antítesis son el pasado libre de Tecmesa y su esclavitud presente (ἐλευθέρου μὲν - νῦν δ' εἰμὶ δούλη). Pero, además, hay claros ecos formales entre ambos pasajes: el uso de ἐγὼ δ', la presentación de ambos como hijos de sus respectivos padres, σθένει - σθένοντος (v. 438, 488), χειρὸς - χειρὶ (v. 439, 490), μείω - μάλιστα (v. 439, 490).

<sup>474</sup> El brazo de Áyax es en los dos pasajes el ejecutor. Con su brazo realiza el héroe los servicios prestados a su ejército frente a los troyanos y con su brazo ha provocado la esclavitud de Tecmesa. Esta palabra, además, aparece en ambos discursos (χειρὸς, v. 439 y χειρὶ, v. 490) en la misma posición dentro del verso, concretamente ocupando la secuencia larga-breve después de la cesura media.

No es la única vez que Tecmesa subraya que algo ha sucedido de forma contraria a la esperada. Ya en su primer discurso la mujer nos ofrece una descripción de lo ocurrido durante la noche anterior (todos los personajes sucesivamente van dando su visión personal de esos hechos) y en esa descripción señala un suceso curioso, a saber, que, al tomar conciencia de lo acontecido, Áyax estalló en sollozos, a pesar de considerar que ese comportamiento no es propio de un hombre (*“Al punto, él prorrumpió en penosos lamentos como nunca antes le había yo escuchado –pues siempre consideraba que tales lamentos eran propios de un hombre cobarde y pusilánime–. Se quejaba sordamente, sin proferir agudos gritos, como cuando un toro muge<sup>475</sup>”, vv. 317-22)*<sup>476</sup>. Dada la opinión del héroe acerca de los lamentos, no era probable que él recurriese a ellos; en cambio, lo hace, y este hecho subraya su afectación y el *pathos* de la situación.

Más adelante es Menelao el que da su versión de las acciones realizadas por Áyax. En su *rhexis* este personaje acusa al héroe de traición (*“Que, habiendo creído traernos de la patria con él a un aliado y amigo de los aqueos, nos hemos encontrado, tras una prueba, a alguien peor que los frigios, un hombre que, tras maquinar la destrucción para todo el ejército<sup>477</sup>, salió por la noche a sembrar la muerte con su espada”, vv. 1052-6*). Por supuesto, la lógica común no esperaría que Áyax, perteneciendo como pertenece al bando de los griegos, los atacase y, además, de una forma tan violenta. No era en absoluto esperable ni precedible que Áyax resultase ser para los griegos más peligroso incluso que sus enemigos, lo que enfatiza su falta.

En la *rhexis* narrativa con la que se abre *Traquinias* (vv. 1-48) Deyanira nos sitúa en el punto de partida del drama y en un momento dado nos dice que, siendo cual ha sido la vida de su esposo –recordemos los doce trabajos de Heracles–, es ahora paradójicamente, ahora que esos trabajos ya han finalizado, cuando la mujer siente mayor temor (*“Y ahora, cuando ha dado fin a estos trabajos, es cuando estoy más aterrada”, vv. 36-7*). No hay duda de que lo esperable sería lo contrario, pues lo más probable es que al héroe le hubiese

<sup>475</sup> La comparación entre el héroe y un toro que muge es, según PALOMAR, 1999, 67-73, la imagen recurrente para expresar el dolor del héroe sofocleo, igual que la comparación con un ave que se queja ayuda a expresar el dolor de los personajes femeninos en las tragedias de este autor.

<sup>476</sup> La paradoja vuelve a emanar de la antítesis, tanto entre lo que Áyax cree y lo que realmente hace como entre el pasado y el presente. Como veremos en su momento, cuando los personajes apelan a hechos acaecidos en el pasado, no es raro que lo hagan para marcar un contraste con una situación presente. Por otra parte, y centrándonos en el contenido, *“marked changes of voice are a recognized symptom of mental derangement”*; cf. STANFORD, 1981, 103.

<sup>477</sup> GARVIE, 1998, 222, cree que aquí puede haber una exageración; KAMERBEEK, 1963, 205-6, en cambio, considera que no la hay. Muchos críticos modernos, cuando hablan de las que en principio iban a ser las víctimas de Áyax, las limitan a aquellas que son mencionadas por Atenea, a saber, los Atridas, Odiseo y otros generales griegos. Sin embargo, la lectura atenta de la obra demuestra que Áyax quiso matar a todo el ejército griego porque sentía que todos lo habían deshonrado, no solo sus líderes (cf. ROSIVACH, 1975, 201-2), o que, en virtud de los lazos de *philia*, todos podían llegar a ser sus enemigos (cf. BLUNDELL, 1989, 47-8).



sucedido algo durante la realización de esos trabajos que cuando ya los ha terminado. Sin embargo, la realidad es la contraria. La tragedia comienza con la expectación de que alguna desgracia se avecina inexorablemente.

Por su parte, Antígona, en la *rhexis* que la enfrenta a Creonte (vv. 450-70), destaca la paradoja que supondría para ella el obedecer el edicto del monarca desobedeciendo las leyes divinas (“*No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses. Éstas no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron. No iba yo a obtener castigo por ellas de parte de los dioses por miedo a la intención de hombre alguno*”, vv. 453-60)<sup>478</sup>. La opinión común, sin duda, estima a los dioses superiores a los seres humanos, luego hacer lo contrario sería actuar en contra de esa opinión. Antígona se esfuerza por defender la coherencia y lógica de su acción y, sobre todo, quiere subrayar que lo que Creonte pretende, su edicto y todo su comportamiento, se opone a la opinión común. Esto que Antígona apunta aquí sutilmente se desarrollará más adelante. La intervención de Hemón llevará a escena la voz de la *polis* en contra de las decisiones de Creonte y la intervención de Tiresias pondrá en evidencia la opinión de los dioses en el mismo sentido.

Ahora bien, la paradoja de la joven adquiere énfasis en su *rhexis* final de despedida (vv. 891-928), en la que se queja de su inmerecido destino “*porque con mi piedad (εὐσεβοῦς) he adquirido fama de impía (δυσσεβειαν)*” (vv. 923-4). El uso de palabras de la misma raíz con significados opuestos acentúa la contradicción de que su comportamiento respetuoso para con los dioses le haya acarreado un castigo semejante. Lo que ocurre es que en este pasaje Antígona parece manipular el discurso, porque ella no ha sido en realidad castigada por un delito de impiedad, sino por desobediencia civil. Al igual que Creonte no tiene en cuenta en ningún momento la esfera divina, Antígona se olvida de la esfera pública. Ambas posturas están equivocadas. Así, Antígona en los versos previos ha preguntado: “*¿Qué derecho de los dioses he transgredido?*” (v. 921)<sup>479</sup>. Por supuesto que ninguno, ella lo sabe, pero sí que ha transgredido normas civiles, algo que, sin embargo, omite, probablemente con la intención de destacar su inocencia total. Al fin y al cabo, esta *rhexis* es su última oportunidad de defenderse.

<sup>478</sup> Este pasaje ha dado pie a una interpretación basada en la oposición entre leyes escritas y no escritas. Sin embargo, autores como KNOX, 1964, 93-7, defienden que dicha antítesis no estaba en la mente de Sófocles en este momento.

<sup>479</sup> “*Her rhetorical questions (921-3) and conditional alternatives (925-8) signify frustration and reproach [...] rather than self-doubt*”; cf. GRIFFITH, 1999, 280.

Por último, voy a señalar la paradoja presente en un pasaje de una *rhexis* de mensajero (vv. 1223-31) en *Edipo Rey*. La verdad oculta ha salido a la luz y ha desencadenado la desgracia. Un mensajero es el encargado de relatarnos hasta dónde llega esa desgracia. Lo hace, como viene siendo habitual, a través de dos *rhexeis*, una primera, breve, en la que se anuncia la catástrofe, y una segunda, bastante más larga, en la que se detallan los hechos. Pues bien, es en esa primera *rhexis* breve, que tiene como función, ya lo hemos dicho, llamar la atención del auditorio sobre el relato que a continuación se hará, en la que el mensajero recurre a esta paradoja que ahora nos interesa. Y es que para anunciar la tragedia el mensajero destaca el hecho de que esos terribles sucesos han sido buscados, lo que aumenta la desgracia (“[...] infortunios [...] queridos y no involuntarios. Y, de las amargas, son especialmente penosas las que se demuestran buscadas voluntariamente”, vv. 1229-31).

La opinión común entiende que aquello que suscita un mayor *pathos* es lo inmerecido más que lo merecido y lo involuntario más que lo voluntario. Si una persona busca algo, se supone que es porque lo quiere y, si lo quiere, ¿por qué sentir compasión cuando lo logra? Sin embargo, paradójicamente el mensajero afirma que la mayor amargura es la buscada voluntariamente. Él se refiere al destino de Yocasta y Edipo, la una, muerta por su propia mano, el otro, cegado por su propia acción. Dos hechos voluntarios, pero terribles, que demuestran la situación de desmoronamiento total de los dos personajes, que ven la muerte y la ceguera respectivamente como la mejor salida en su situación. La afirmación del mensajero es paradójica e implica un importante *pathos*.

Un tipo de argumentación tan usual no podía faltar, como es lógico, en las tragedias tardías de Sófocles. A modo de ejemplo vamos a señalar algún pasaje. En *Filoctetes*, cuando este personaje se enfrenta a Odiseo en el episodio tercero de la tragedia, enfatiza la antítesis entre la situación de ambos, lo que subraya la paradoja de la situación que vive Filoctetes y suscita el *pathos* (“¡Ojalá perezcas! En muchas ocasiones he pedido esto para ti, pero los dioses nada agradable me conceden, y, mientras tú disfrutas de vivir, yo me atormento por eso mismo, porque vivo entre abundantes desgracias, miserable, siendo objeto de burla por parte tuya y de los dos jefes hijos de Atreo, de quienes ahora tú estás cumpliendo órdenes”, vv. 1019-24). La paradoja surge del distinto significado que vivir tiene para los dos personajes, pues mientras para el primero es motivo de alegría, para el segundo sólo significa pesar. Los culpables de ello son los Atridas, quienes, en contra de lo que cabría esperar, se unieron a Odiseo y se deshicieron de Filoctetes, pese a que este último hacía una aportación mayor para la guerra (“Sin embargo, tú, sólo obligado por la astucia y la fuerza, te hiciste a la mar con ellos. En cambio de mí, ser totalmente desgraciado, que como marino navegué

*voluntariamente con siete naves, se deshicieron ignominiosamente, según tú dices, pero ellos dicen que tú*", vv. 1025-8). Por supuesto, Filoctetes no menciona las circunstancias peculiares –la enfermedad de su pie–, que motivaron la acción de los Atridas.

En *Edipo en Colono* el monarca se queja del trato recibido de sus hijos, al tiempo que alaba el de sus hijas. Lo hace a través de una paradoja que enfatiza las acciones de ambos (“¡Ah, cuán de cerca se adaptan esos dos, en su natural y en sus géneros de vida, a las costumbres que existen en Egipto!. En efecto, allí los varones se quedan sentados en sus casas tejiendo, mientras que las esposas, siempre fuera de la vivienda, preparan los recursos de vida. En nuestro caso, hijas mías, quienes era natural [εἰκὸς] que se ocuparan de estas cosas están en casa, guardándola como si fueran muchachas, mientras que vosotras dos en lugar de ellos sois quienes soportáis las desgracias de este miserable”, vv. 337-45). La paradoja de esta situación, contraria a las costumbres griegas más básicas, repercute esta vez, sobre todo, en el nivel del *ethos*. Con la comparación con sus hermanas el *ethos* de Eteocles y Polinices se resiente; sin embargo, el de las muchachas sale fortalecido.

Cuando Ismene se dirige a su padre, remarca que Eteocles es menor que Polinices y por lo tanto que su acceso al trono es contrario a lo esperado, ya que se admite generalmente que es el hermano mayor el que tiene este derecho (“*El que es más joven y menor en edad*<sup>480</sup> *ha privado del trono y expulsado de la patria a Polinices, que fue engendrado antes*”, vv. 374-6). Sófocles opta por esta versión, aunque parece que la que hace a Eteocles mayor que su hermano era más frecuente, porque así consigue, de un lado, que Polinices parezca más ofendido y sea capaz de suscitar mejor la compasión de la audiencia cuando más adelante se presente en escena. Por otro lado, de este modo Eteocles resulta doblemente culpable y se justifica la maldición que Edipo pronuncia también en su contra<sup>481</sup>.

#### 2.1.4.2. *Lo no eikos*

Si los razonamientos conforme a lo *eikos* son empleados para persuadir, sucede que también los razonamientos que se oponen a ello pueden servir para el mismo fin<sup>482</sup>. Aquí, sin embargo, el orador no se limita a mostrar la excepcionalidad de una acción para lograr efectos éticos o patéticos, sino que da un paso más y, en lugar de jugar con la excepcionalidad de algo, manifiesta su improbabilidad absoluta.

<sup>480</sup> Sófocles utiliza dos expresiones distintas para decir exactamente lo mismo, esto es, que Eteocles es más joven que Polinices. Así, enfatiza este dato.

<sup>481</sup> Cf. ALAMILLO, 1992, 525 n. 23.

<sup>482</sup> Sobre el uso de lo inverosímil en la oratoria ática, cf. SOUBIE, 1974, 97-105.

Por lo que respecta a la forma, se advierte un importante cambio. En los ejemplos vistos hasta ahora la paradoja surgía de la antítesis entre dos términos. Ahora, nos encontramos con la constatación de que algo se opone a lo *eikos* y la forma enunciativa ha sido sustituida por la interrogativa, que ayuda a marcar la sensación de imposibilidad<sup>483</sup>.

Un ejemplo lo encontramos en *Traquinias*, en la *rhexis* en la que Deyanira explica su plan al Coro (vv. 531-87) al comienzo del episodio segundo de la tragedia. Al entender que ha perdido a Heracles, Deyanira decide emprender la acción. En esa *rhexis*, en la que explica sus planes, encontramos un elemento contrario a lo *eikos*. En efecto, Heracles ha enviado a Yole a la casa en la que vive Deyanira y pretende que las dos mujeres convivan en el mismo hogar. Esto, sin embargo, es algo que, en opinión de la heroína, nadie podría aguantar<sup>484</sup> (“*el vivir con esta joven en el mismo lugar, ¿qué mujer podría hacerlo compartiendo el mismo esposo?*”, vv. 545-6). El comportamiento de Heracles, por lo tanto, al enviar a esta mujer y esperar que nada suceda, se opone a la lógica comúnmente admitida. Él debería haberse dado cuenta de la terrible situación en la que situaba a su esposa<sup>485</sup>. Así, Heracles parece tener su parte de responsabilidad en las acciones que va a emprender la mujer y en las consecuencias de éstas.

Un pasaje muy semejante lo encontramos en la *exodos* de la tragedia, en unos versos pronunciados por Hilo. Heracles le ha pedido que se una a Yole cuando él muera. Evidentemente, puesto que Yole es, aunque involuntariamente, la causa última de todos los

<sup>483</sup> SOUBIE, 1974, señala que en la oratoria ática el término más habitual para apelar a lo extraño es δεινόν. Este término es frecuente en la tragedia sofoclea, sin embargo, no son muchos los casos en los que aparece con el significado que Soubie señala (*Aj.* 1127, *El.* 341, 770, 1039, *Ph.* 1225, 1380). Estos casos están en su práctica totalidad fuera del contexto de la *rhexis* y además, salvo uno, el resto se encuentra en las tragedias de época tardía, donde este uso del término parece más extendido.

<sup>484</sup> FOLEY, 2001, 62 y 74, enfatiza el hecho de que el concubinato era común en la época homérica. Posteriormente tenía su función, sobre todo, cuando el matrimonio no había producido descendencia, especialmente masculina. Ahora bien, más tarde Solón institucionaliza el *epiklerato* (la posibilidad de que en caso de la muerte del padre la hija sin hermanos pueda heredar) y permite que los hombres sin herederos puedan adoptarlos. De este modo, Solón reemplaza, al menos en parte, la producción de herederos a través de concubinas. WET, 1983, también se detiene en la valoración del concubinato en la Atenas de la época. Como él explica, el ciudadano ateniense era libre de tener una concubina, además de la esposa legal. La única diferencia entre ambas era que la esposa era la guardiana del *oikos* y la que tenía la descendencia legítima heredera. Sin embargo, en el s. V a.C. y, sobre todo, en el IV a.C., las emociones de la mujer son cada vez más tenidas en cuenta en la disposición de los matrimonios. Y según Wet, Sófocles, como Eurípides, está en el arranque de ese nuevo pensamiento, que reconoce los derechos de la mujer dentro del matrimonio. Frente a esta visión, sin embargo, está la realidad del teatro. Aquí, pese a la situación de la vida real que describe Wet, sucede que, cada vez que un hombre trata de instalar a una concubina en el *oikos*, muere poco después. No solo es el caso de Heracles en *Traquinias*, sino también el de Agamenón en la obra homónima de Esquilo y el de Neoptólemo en *E. Andr.*; cf. HALL, 1997, 121-2. Aunque la legalidad permite esta situación, la práctica real y el teatro parecen censurarla. Sobre las concubinas en la tragedia, que, por cierto, son todas de origen noble (Tecmesa, Casandra, Yole y Andrómaca), cf. FOLEY, 2001, 87-105. Esta autora (*ibid.*, 104) remarca, además, que las concubinas adquieren protagonismo en la épica homérica sólo en ausencia de mujeres debido a la guerra y en ningún caso se enfrentan a los conflictos derivados de la lealtad debida a la familia natal y a la marital. Sin embargo, la tragedia, probablemente debido a las tensiones contemporáneas, enfatiza estos conflictos. Sobre la situación que se da en *Traquinias* al introducir a una concubina donde ya hay una esposa legítima, cf. FOLEY, 2001, 95-7.

<sup>485</sup> Licas comprende la situación y, por eso, oculta la identidad de Yole.

males que han azotado a su familia, Hilo considera ilógica la petición (“¿*Quién, cuando ella es la única*<sup>486</sup> *causante de la muerte de mi madre y de que tú estés como estás, quién podría nunca elegir esto, si no es que ha perdido la razón a causa de espíritus vengadores?*”, vv. 1233-6). El razonamiento incide, como en el pasaje anteriormente citado, en la caracterización de Heracles como un héroe egocéntrico.

Pero resulta más atractivo otro pasaje de esta tragedia. Como sabemos, Deyanira intenta recuperar el amor de Heracles utilizando un filtro elaborado a partir de la sangre del centauro Neso, muerto por el héroe al querer abusar de Deyanira<sup>487</sup>. En su momento, Neso le dijo a la mujer que con dicho filtro podría conseguir que Heracles no amase a ninguna otra y ella lo creyó. Sin embargo, después de comprobar el terrible efecto que el filtro ha tenido en el vellón de lana con el que impregnó la capa<sup>488</sup>, regalo para Heracles<sup>489</sup>, Deyanira comienza a sospechar un engaño por parte del centauro. Tras las señales físicas, viene el razonamiento lógico, basado en argumentos de probabilidad, que confirma las primeras impresiones (“*Veo que he llevado a cabo una terrible acción, pues, ¿por qué motivo y en agradecimiento de qué me iba a ofrecer el centauro al morir un favor a mí, que era la causa de que sucumbiera? No es posible [Οὐκ ἔστιν]*<sup>490</sup>, *sino que, deseando que pereciera el que arrojó la flecha, me estaba engañando*”, vv. 706-10). En efecto, Neso murió a causa de una flecha disparada por Heracles para defender a Deyanira y no es probable que una víctima ayude a quien es la causa de su muerte; más probable es que quiera vengarse de su asesino.

El razonamiento es evidente. Por eso mismo la pregunta que se suscita es por qué Deyanira no fue capaz de realizar este razonamiento antes y estuvo durante años creyendo en la veracidad de las palabras del centauro, por qué ha necesitado de señales físicas

<sup>486</sup> Hilo sabe perfectamente que Deyanira se ha suicidado y que Heracles está muriendo a causa de los engaños del centauro y de la decisión de su madre de emplear la poción que aquel le entregó, sin embargo, esto no disminuye su horror ante el papel jugado por Yole en todo ello y la sigue considerando la única culpable de lo sucedido; cf. EASTERLING, 1999a, 227.

<sup>487</sup> Casada ya con Heracles, Deyanira se ve sometida a un episodio de violencia, esta vez a manos de Neso. Otra vez el personaje que quiere violentarla es un personaje animal, en este caso un centauro, cuyos rasgos salvajes se ven enfatizados por la descripción del modo en que cruza a las personas a través del río Eveno sin utilizar instrumento alguno, simplemente llevándolas “*sobre sus brazos*” (v. 560). Y otra vez es Heracles quien salva a Deyanira de caer en manos de este monstruo. El detalle de hacer cruzar a la novia sobre el agua es un elemento habitual. Se puede ver como una acción simbólica, en el sentido de que llevar a la novia sobre un espacio liminal marca su transformación personal, pero esa acción tiene también una parte práctica, ya que aleja a la mujer de su anterior familia y constituye una garantía de la fidelidad de ésta a su nuevo *oikos*; cf. ORMAND, 1999, 29, 41.

<sup>488</sup> El vellón de lana es el símbolo de la actividad doméstica más característicamente femenina, la actividad de tejer. Y esto es lo primero que destruye la pócima de Neso; cf. LYONS, 2003, 122.

<sup>489</sup> Nos encontramos ante el tema del valor pernicioso del don que proviene del enemigo o adversario, un tema que encontrábamos también, y más desarrollado incluso, en *Áyax*. En *Traquinias* el regalo en cuestión es el manto que Deyanira envía a Heracles; en *Áyax*, la espada que Héctor entrega al héroe. Este tema se une, además, en estas dos tragedias con la idea del muerto que mata al vivo, una idea que se repite en cinco de las siete tragedias conservadas de Sófocles: *Áyax*, *Traquinias*, *Antígona*, *Edipo Rey* y *Electra*; cf. FERNÁNDEZ VALLEJO, 2000.

<sup>490</sup> Esta expresión nos resulta ya familiar, pues la veíamos al hablar del argumento de *eikos* que se configura siguiendo un método exhaustivo. Es utilizada siempre al comienzo de verso y para rechazar una opción. Además de *Tr. 709 véase Aj. 466, 470, Tr. 449, Ant. 289*. Cf. nota 359.

inequívocas para hacer esa deducción que parece tan sencilla. Podemos pensar que se debe a necesidades dramáticas, y, sin duda, es así. Pero, además, hay también por parte de Sófocles una intención de caracterizar a Deyanira.

Como personaje, Deyanira es el prototipo de la mujer sumisa griega, sometida al hombre. Como tal, en ningún momento pone en duda la palabra de ningún varón. Cree a Heracles cuando le dice que volverá a los quince meses y le habla del oráculo –de ahí precisamente los miedos de la mujer–, cree a Licas tanto en lo que se refiere a Heracles cuanto en lo que afecta a la identidad de Yole y sólo lo pone en duda después de escuchar al mensajero, a quien también cree, como en su día Deyanira creyó al centauro. Si hubiese tenido una actitud crítica ante las palabras que escuchaba, habría llegado fácilmente a la deducción a la que ha llegado ahora, pero no la tuvo. Aquellas palabras de Neso eran palabras de varón y por ende, incuestionables para ella. Sólo cuando las evidencias aparecen, pone a funcionar su capacidad de raciocinio. Mientras tanto, los demás piensan por ella.

Por otra parte, hay una peculiaridad, no del carácter de Deyanira sino de su situación, que nos puede ayudar también a comprender por qué la mujer creyó a Neso sin vacilar. Me refiero al aislamiento informativo en el que se encuentra. La comunicación que mantiene con el exterior es muy difícil. Son pocas las noticias que le llegan y, cuando esto sucede, se trata de noticias carentes de certidumbre o de noticias voluntariamente manipuladas y falseadas. En esta situación la mujer se limita a creer cuanto le dicen y eso es lo que la lleva a equivocarse profundamente con el veneno del centauro. Deyanira se ve abocada a aprender sólo cuando ya es demasiado tarde.

Pero, además, el error con Neso tiene también mucho que ver con el modo equivocado en que ella entiende las relaciones entre hombre y mujer. Como Ormand<sup>491</sup> explica, Deyanira mata a su marido llevada por la idea de que su relación tanto con él como con Neso es de tipo heterosexual. No comprende que la ayuda que Neso le brinda se debe a que lo que predomina es la relación homosocial entre el centauro y Heracles. La relación relevante es la que existe entre los dos hombres; ella no es más que el instrumento de ataque o el elemento de comunicación entre ambos. Su *status* es completamente marginal y el error de Deyanira está en no entenderlo.

En *Antígona* Creonte razona de un modo semejante en la *rhexis* con la que responde al guardián (vv. 280-314), después de que éste le comunique que alguien ha realizado ritos fúnebres sobre el cuerpo de Polinices. El relato que el guardián-mensajero hace de los hechos sucedidos en torno al cuerpo de Polinices lleva al Corifeo a la formulación explícita de lo que el propio guardián ha insinuado, que algún dios fue el autor de tales hechos (vv.

---

<sup>491</sup> Cf. ORMAND, 1999, 50-5.

278-9). Creonte, sin embargo, reacciona violentamente ante esas palabras, negándolas al instante<sup>492</sup>. En su opinión, semejante afirmación es completamente inaceptable por inverosímil. Inverosímil es pensar que los dioses hayan querido honrar a quien quiso atentar contra sus templos, las ofrendas hechas en su honor, su tierra y sus leyes, es decir, inverosímil es que honren a los malvados, y los hechos ahora mencionados demuestran que Polinices lo es (“*Dices algo intolerable cuando manifiestas que los dioses sienten preocupación por este cuerpo. ¿Acaso dándole honores especiales como a un bienhechor iban a enterrar al que vino a prender fuego a los templos rodeados de columnas y a las ofrendas, así como a devastar su tierra y las leyes?*”<sup>493</sup> *¿Es que ves que los dioses den honra a los malvados? No es posible [Οὐκ ἔστιν]*<sup>494</sup>”, vv. 282-9). El razonamiento entimemático en este pasaje es evidente: premisa mayor, “los dioses no honran a los malvados”; premisa menor, “Polinices es un malvado, como han demostrado sus acciones”; conclusión, “los dioses no pueden honrar a Polinices”. El razonamiento es impecable pero está basado en un error fundamental. Creonte no entiende que enterrar a Polinices no implica rendirle honor alguno sino simplemente entregar a los dioses lo que les pertenece.

Para terminar, voy a señalar varios ejemplos de este tipo de razonamientos en *Edipo Rey*. Uno de ellos aparece precisamente en la *rhexis* que da cabida al edicto del soberano (vv. 216-75). Éste hace ver que el motivo para las presentes acciones no es tan solo el mandato divino, sino que la cualidad de la víctima era tal que sería ilógico no acometer esa empresa, independientemente de la voluntad divina (“*Pues, aunque la acción que llevamos a cabo no hubiese sido promovida por un dios, no sería natural [εἰκότως] que vosotros la dejarais sin expiación, sino que debíais hacer averiguaciones por haber perecido un hombre excelente y, a la vez, un rey*”, vv. 255-8). Es decir, la cualidad de Layo lo hace merecedor de las investigaciones respecto a su muerte. El destacar esto favorece al *ethos* de Edipo, puesto que, pese a estar ocupando su lugar y haber llegado al trono gracias a su muerte, es capaz de reconocer la grandeza de su predecesor e incluso preocuparse para que su muerte no quede impune. Estos versos preparan la corriente de simpatía e identificación con Layo, que invade los siguientes versos (vv. 258-68). Por otro lado, las palabras de Edipo resultan claramente irónicas puesto que él es el asesino en cuestión.

<sup>492</sup> Como KNOX, 1964, 69, sugiere, la insinuación por parte del Corifeo de una intervención divina le da a Creonte una excusa para echarse atrás y salvarse. Efectivamente, yo creo que en cierto modo el Corifeo le da a Creonte la misma oportunidad que él da a Antígona cuando es atrapada *in fraganti* y aún así, una vez llevada ante la presencia del monarca, éste le pregunta por su participación. Pero estos dos personajes son igualmente obstinados. Antígona reclama y confirma su autoría del enterramiento de Polinices y Creonte aquí rechaza la posibilidad que le ofrece el Corifeo para echarse atrás dignamente y continúa por un camino que lo llevará a su total aniquilación.

<sup>493</sup> Cf. nota 1134.

<sup>494</sup> Cf. nota 490.

Pero observemos que en este caso el orador no recurre a la interrogación. En su lugar, tenemos una oración enunciativa, en la que no se constata explícitamente que una acción no es *eikos*.

Más adelante Creonte recurre a un razonamiento similar, cuando se defiende frente a Edipo de las acusaciones que éste formuló en su contra (vv. 583-615). Al acusarlo, el monarca apelaba al *kerdos*, concretamente lo acusaba de haberse aliado con Tiresias para expulsarlo a él del trono y hacerse así con el poder. Pues bien, en su réplica de defensa Creonte se esfuerza en demostrar que esas acusaciones carecen de lógica, ya que el beneficio mayor de Creonte no está en arrebatarle el trono a Edipo sino en mantener la posición que ya detenta. Él defiende que no es deseable ser rey, con todas sus responsabilidades y obligaciones, cuando se puede estar, como está él, cerca de esta figura y disfrutar tan solo de beneficios (“¿Cómo, pues, iba a ser para mí más grato el poder absoluto, que un mando y un dominio exentos de sufrimientos?”, “¿Cómo iba yo, pues, a pretender aquello desprendiéndome de esto?”, vv. 592-3, 599)<sup>495</sup>. Con estos argumentos Creonte parece acusar a Edipo de incriminarlo basándose en absurdos, en supuestos que ni siquiera caben dentro de lo *eikos*<sup>496</sup>.

En época tardía Filoctetes intenta persuadir a Neoptólemo utilizando un razonamiento basado en la ausencia de *eikos* (“esto es también lo que me admira en ti, que tú mismo no debías ir a Troya y debías impedírmelo a mí, ya que aquellos te injuriaron al despojarte de los honores que tenías de tu padre. Y a pesar de ello, ¿vas a luchar a su lado y me obligas a hacerlo a mí también? No, por cierto, hijo”<sup>497</sup>, vv. 1362-7). Filoctetes quiere que Neoptólemo comprenda que no es lógico ayudar a quienes lo han deshonrado. El código que rige la conducta de este personaje es el código heroico de ayudar al amigo y dañar el enemigo.

En *Edipo en Colono* el soberano se defiende de los delitos que en su día cometió. Respecto al asesinato de su padre, Edipo se defiende apelando primero al oráculo y después a la involuntariedad de su acción. Si el oráculo anunció el delito antes incluso de que él

<sup>495</sup> Creonte niega que exista un provecho en hacer aquello de lo que le acusa su oponente. Este razonamiento es precisamente el que aconseja Anaxímenes (“Si te acusan alegando provecho o costumbre, defiéndete, ante todo, diciendo que no te es provechoso aquello de lo que te acusan, y si no, diciendo que no acostumbras a hacer tales cosas”, *Rh.Al.* 36. 32, 1443b33-36).

<sup>496</sup> Como KIRKWOOD, 1994, 130-1, acentúa, Creonte se comporta en este enfrentamiento como el hombre moderado y su actitud sirve para acentuar el exceso de confianza de Edipo y la extravagancia de su discurso.

<sup>497</sup> En este caso no encontramos el típico οὐκ ἔστιν que hemos visto utilizado en otros pasajes para responder a una pregunta (cf. nota 490). Ahora bien, aunque formalmente es muy distinta, la expresión μή δῆτα, τέκνον es utilizada en *Ph.* 1367 como un equivalente de ese οὐκ ἔστιν que hemos visto en otros pasajes. Ambos responden a una interrogación previa, aparecen al principio de verso y ambos van seguidos por ἀλλά.



naciera, no es lógico pensar que él sea el responsable, sino tan solo un instrumento de la divinidad, y, si mató a su padre sin saber que lo era, no es lógico acusarlo de parricidio (“Porque, *explícame*<sup>498</sup>: si por medio de oráculos le llegó a mi padre un vaticinio enviado por los dioses de que moriría a manos de su hijo, ¿cómo podrías imputarme a mí esto con razón, cuando aún no había sido engendrado ni concebido por mi padre y mi madre, y aún no había nacido? Y si luego mostrándome desdichado, como me mostré, me enzarqué en lucha con mi padre y le maté, sin ser consciente de nada de lo que hacía y contra quién lo hacía, ¿cómo me podrías reprochar justamente [εἰκότως] un hecho involuntario?”, vv. 969-77). En este caso, además de la formulación interrogativa, que hemos visto también en la mayoría de los ejemplos anteriores, Sófocles utiliza una oración condicional previa a la interrogación, que hace que todo el razonamiento tenga una forma mucho más cerrada y que esté más delimitado. Esto también es producto del cliché introductor (“*explícame*”) y del hecho de que, acabados estos versos, en el v. 978 se lleva a cabo un cambio de tema bien identificable. Frente a la naturalidad con la que parecen fluir los razonamientos en época temprana, en época tardía encontramos argumentos mejor elaborados pero también más delimitados, dentro de discursos mucho más estructurados.

#### 2.1.4.3. Reducción al absurdo

Una forma muy peculiar de poner de manifiesto la falta de probabilidad que impregna las palabras del adversario es la *reductio ad absurdum* o τὸ εἰς ἄτοπον ἀπάγειν, que supone un paso más con respecto a los ejemplos vistos en el subapartado previo. La reducción al absurdo es un argumento complejo y como tal poco utilizado tanto en la fase temprana de Sófocles como en la tardía. Consiste esencialmente en aplicar el argumento que el oponente ofrece en una situación concreta a una situación distinta, de manera que al descontextualizarlo se revela absurdo, con lo que se pone en tela de juicio tanto la credibilidad como la capacidad de razonar de su autor. Existen básicamente dos maneras de realizar esa descontextualización: se puede aplicar el razonamiento concreto a otra situación definida distinta de la original o se puede aplicar a la situación general. Esto último es lo más frecuente en Sófocles.

No obstante, hay una manera mucho más sencilla de utilizar este recurso que consiste simplemente en formular una hipótesis completamente inverosímil. Éste es el modo

<sup>498</sup> Obsérvese que en los ejemplos que estamos dando de las obras tardías abundan este tipo de referencias al propio lenguaje o, mejor dicho, abundan los clichés que marcan el paso de una línea de argumentación a otra y que anuncian el razonamiento que se va a seguir. Esto indica, de un lado, un mayor grado de conciencia retórica en esas obras y, de otro, una mayor estilización formal por influencia probablemente de la retórica y de los discursos forenses profundamente retorizados. Incidiremos en esta cuestión al hablar de la estructura y de las fórmulas en la parte segunda de este trabajo.

más simple de recurrir a lo absurdo y el que comenzamos encontrando en la tragedia más temprana, *Áyax*, donde el argumento complejo aún no está plenamente desarrollado.

Los escasos ejemplos hallados de este tipo de razonamiento en cualquiera de sus formas son siempre argumentos de defensa frente a ataques previos o argumentos de persuasión frente a posturas bien establecidas; en definitiva, se trata de respuestas. Formalmente la reducción al absurdo se expresa a través de una interrogación.

Sólo encontramos en la fase temprana de Sófocles dos pasajes susceptibles de ser interpretados como reducciones al absurdo, aunque muestran todavía un desarrollo incipiente de este razonamiento, que, como veremos, irá adquiriendo complejidad, riqueza y, sobre todo, rasgos más definidos en las obras de la época tardía. Esos dos pasajes están en la *rhexis* con la que Teucro responde a Agamenón (vv. 1266-1315) en *Áyax* y en la primera *rhexis* de Tiresias (vv. 998-1032) en *Antígona*.

En el primero de estos dos pasajes, en *Áyax*, Teucro defiende a su hermano de unas graves acusaciones. Al hacerlo recurre a una plétora de procedimientos argumentativos, entre ellos una serie de interrogaciones retóricas con las que replica a las cuatro que usara anteriormente Agamenón para atacar al héroe (vv. 1235-8). En dichas interrogaciones Teucro no solo responde exactamente a las acusaciones del monarca, sino que, además, acaba dirigiendo su contenido hacia el absurdo (“¿Es que para vosotros no lo hizo según debía [ἔνδικα]?”), v. 1282).

Teucro está relatando un episodio en el que *Áyax* salvó la vida a los Atridas. Ante las recriminaciones de éstos al héroe y tras desechar (implícitamente) otras posibles explicaciones de la actitud de los Atridas, Teucro llega aquí a lo absurdo. La única explicación que se le ocurre es que *Áyax* no les salvase la vida actuando correctamente, una posibilidad que resulta sin sentido. El ejemplo de *reductio ad absurdum* de este pasaje es del tipo más sencillo. No obstante, en las obras posteriores el argumento va adquiriendo complejidad.

En realidad, en este momento todavía no estamos lejos de la serie de interrogaciones probables que analizábamos al referirnos al método acumulativo dentro de los argumentos que derivan de lo *eikos*. De hecho, este ejemplo se podría incluir también en aquel apartado. La pequeña diferencia de matiz es que allí se iban aportando razones sin que fuera estrictamente necesario derivarlas hacia el absurdo (aunque sí que había una tendencia, que remarcábamos en su momento, a que las hipótesis planteadas fueran cada vez menos verosímiles). Aquí ésta es la cualidad esencial y definitoria. De hecho, en los ejemplos que siguen veremos que no es necesaria la serie de interrogaciones y que vale con una que derive el razonamiento hacia el absurdo. Por otra parte, en este pasaje de *Áyax* falta la

descontextualización. En realidad, este pasaje parece, más bien, un ejemplo de *hypophora* y tal vez no se pueda catalogar estrictamente como reducción al absurdo, aunque creemos que apunta ya claramente a esto.

En *Antígona* es Tiresias el autor del argumento que nos interesa. El adivino entra en escena para expresar el descontento de los dioses con cuanto está sucediendo. Los dioses se muestran en contra del edicto de Creonte y, por este motivo, el adivino trata de persuadir al monarca para que reconozca su error y trate de reparar los daños ocasionados (vv. 998-1032). Los intentos persuasorios se concentran en el epílogo del discurso. Ahí, a través de una serie de argumentos generales, que acompañan a una *captatio benevolentiae*, Tiresias trata de convencer a Creonte para que permita que Polinices sea enterrado. Y es aquí donde advertimos la presencia de una reducción al absurdo (“¿Qué prueba de fuerza es matar de nuevo al que está muerto?”, v. 1030). Volvemos a encontrar una interrogación, aunque en este caso está aislada y, además, implica una descontextualización.

Tiresias trata de destacar la irracionalidad del edicto de Creonte. No aplica la lógica de ese caso a otro, sino que, partiendo del caso concreto, mantiene la lógica en el plano general. Creonte está castigando a Polinices, un muerto. Tiresias hace ver lo absurdo de matar a quien ya está muerto. No obstante, las palabras de Tiresias encierran un pequeño ardid. Él utiliza el verbo matar y evidentemente es absurdo matar a quien ha muerto. Pero Creonte no pretende eso; lo que él quiere es castigar a Polinices después de muerto y esto es algo perfectamente posible dentro de las creencias religiosas griegas. No podemos olvidar que estaba recogido dentro de las leyes áticas como castigo al traidor el que éste fuese enterrado fuera de esa región<sup>499</sup>. Si nos detenemos en el caso concreto de Polinices y Creonte podemos ver la lógica de la situación, pero cuando se descontextualiza (y se cambia el verbo), esa actuación pierde su lógica.

Los ejemplos de reducción al absurdo en las obras tardías del autor son bastante más elaborados y no requieren de trucos como el de Tiresias para ser efectivos. El primero lo mencionamos ya al hablar del método acumulativo (véase: Parte primera: 2.1.1.3). En *Electra* Clitemnestra formula en el *agon* que la enfrenta a su hija una serie de interrogaciones, que forman una *hypophora*, para atacar a Agamenón por el asesinato de Ifigenia y así justificar la muerte del propio Agamenón a sus manos. En su réplica (vv. 558-609) Electra retoma este procedimiento y lo transforma en una reducción al absurdo mucho

<sup>499</sup> Existía una ley para los traidores y ladrones de propiedades sagradas que encontramos recogida en X. HG 1. 7. 22: “Juzgarlos según la siguiente ley, la que hay contra los saqueadores de templos y traidores (*prodōtaij*): si uno traiciona (*prodidū*) a la ciudad o roba objetos sagrados, sea juzgado ante un tribunal, si fuese condenado, que no sea enterrado en el Ática, y sus bienes sean confiscados”.

más perfeccionada que las que hemos visto hasta el momento (*“Dinos, si quieres, por qué motivo cometes ahora las más vergonzosas de todas las acciones, cuando te acuestas con el criminal, con cuya ayuda has matado antes a nuestro padre, y tienes hijos de él y has desechado a los que engendraste antes en tu matrimonio legal. ¿Cómo podría yo alabar estas cosas? ¿Acaso también dirás que estás vengando a tu hija? Sería vergonzoso si lo alegas. No está bien casarse con un enemigo por causa de una hija”*, vv. 585-94).

Si Clitemnestra se defendía de haber matado a Agamenón apelando al crimen que éste cometió con su hija Ifigenia, Electra le hace ver que esto no puede explicar todo su comportamiento. La defensa de la reina puede aplicarse a su delito de asesinato pero se revela absurda cuando se aplica a sus otras acciones, la de convivir con un asesino, Egisto, tener hijos con él y, sin embargo, rechazar a los hijos habidos con Agamenón. En este caso Electra aplica el caso concreto primero a otra situación y luego a lo general, y al hacerlo es cuando vemos lo ridícula que resulta la argumentación<sup>500</sup>.

En *Edipo en Colono* encontramos dos ejemplos de este recurso, lo que es indicativo claro del grado de desarrollo retórico de la obra. El primero aparece en el *agon* entre Creonte y Edipo, concretamente en la réplica del último. Creonte trata de persuadir al anciano para que vuelva a Tebas. Éste, en cambio, responde airadamente recordándole que, cuando él quiso ser expulsado, Creonte no se lo concedió y, cuando después quiso quedarse, entonces Creonte lo expulsó. A continuación Edipo contrarresta el buen talante mostrado por Creonte con una reducción al absurdo (*“Pero ¿qué goce es éste de amar a quienes no quieren? Es como si, cuando imploras alcanzar algo, no se te concediera ni se te quisiera socorrer; pero, cuando tuvieras tu alma ahíta de lo que deseas, entonces te fuera concedido, en un momento en que el favor en nada reporta beneficio. ¿Es que no te ibas a encontrar con una inútil satisfacción? Esto es lo que tú también me ofreces, excelente de palabra pero funesto en los hechos”*, vv. 775-82). De la aplicación del caso concreto al general se desprende lo absurdo del comportamiento de Creonte.

Más adelante encontramos un *agon* a tres entre Teseo, Creonte y Edipo. Pues bien, también aquí Edipo utiliza una reducción al absurdo en su respuesta a Creonte. En su discurso (vv. 939-59) este último personaje enfatiza los delitos de Edipo, el parricidio y la unión con su madre, de modo que éste se ve obligado en cierta forma a defenderse de ellos en su réplica (vv. 960-1013). Lo que ahora nos interesa es lo relativo al primer delito, el de parricidio. De él se defiende en primera instancia subrayando la falta de *eikos* que hay en la acusación (vv. 969-77) y, más adelante, conduciendo la acusación hacia el absurdo

<sup>500</sup> Para más detalles, cf. ENCINAS REGUERO, 2001-2, 347-51.

(“Contéstame sólo a una de las preguntas que te voy a hacer<sup>501</sup>: si alguien que se hubiera acercado a ti, el justo, intentara matarte aquí mismo, ¿acaso te informarías si el asesino es tu padre o te vengarías al punto? Me parece que, si amas la vida, castigarías al culpable y no tendrías miramientos con lo que es justo”, vv. 991-6)<sup>502</sup>.

#### 2.1.4.4. Índice de pasajes

<i>Áyax</i>		<i>Traquinias</i>		<i>Antígona</i>		<i>Edipo Rey</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
317-22	Tecmesa	36-7	Deyanira	282-9	Creonte	255-8	Edipo
434-40	Áyax	545-6	Deyanira	453-60	Antígona	592-3	Creonte
455-6	Áyax	706-10	Deyanira	923-4	Antígona	599	Creonte
487-90	Tecmesa	*1233-6	Hilo	1030	Tiresias	1229-31	Mensajero
1052-6	Menelao						
1282	Teucro						

<i>Electra</i>		<i>Filoctetes</i>		<i>Edipo en Colono</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
585-94	Electra	1019-28	Filoctetes	337-45	Edipo
696-7	Pedagogo	1362-7	Filoctetes	374-6	Ismene
				775-82	Edipo
				969-77	Edipo
				991-6	Edipo

<sup>501</sup> Cf. nota 498.

<sup>502</sup> La defensa de Edipo en *OC* 989-99 contrasta con la que exponía en *OT* 800-13. En *OT* 800-13 Edipo se exculpa recurriendo a la defensa propia. Sin embargo, en *OC* 989-99 Edipo alega en su defensa la ignorancia de que la víctima era su padre. Esta diferencia entre los dos pasajes es fundamental. En la ley ateniense existen tres categorías básicas de homicidio, a saber, el homicidio intencional, el no intencional y el legal. Pues bien, aunque en ocasiones se ha aceptado que los casos de homicidio en defensa propia pueden ser vistos como ejemplos de homicidio legal, la cosa no es tan clara, pues los casos de homicidio legal comprenden únicamente dos categorías, el asesinato no intencional de una víctima inocente y el asesinato intencional de un criminal, y el homicidio en defensa propia no se adapta a ninguna de estas categorías. Los casos de homicidio en defensa propia, por tanto, eran judicialmente diferentes del homicidio legal y más complejos. Sobre esta cuestión, cf. GAGARIN, 1978a, 111-20 y 118 n. 32, GRIFFITH, 1996, 47-8. En *Edipo Rey* la defensa del monarca no es fundamental, sin embargo, en *Edipo en Colono* sí lo es (cf. nota 272) y, por eso probablemente, en esta tragedia se apela a una justificación que legalmente plantea menos problemas.

## 2.2. ARGUMENTOS DERIVADOS DE INDICIOS (σημεία)

El desarrollo de la probabilidad lleva consigo también el del uso de la evidencia. En Homero no hay ninguna palabra a parte de σῆμα que haga referencia a los hechos usados como tal. Sin embargo, en los siglos VI y V a.C. surge un rico vocabulario al respecto, en conexión con el comienzo de la reflexión acerca de los diversos tipos de evidencia<sup>503</sup>.

Como vimos en su momento, Aristóteles en su *Retórica* divide las pruebas técnicas en tres tipos, a saber, las que derivan del *ethos*, del *pathos* y del *pragma*. Los métodos que emplean estos tres tipos de pruebas son los mismos, concretamente, ejemplos, entimemas y entimemas aparentes. Y las fuentes básicas a partir de las cuales elaborar argumentos por medio de esos métodos son lo probable (*eikos*) y los indicios o signos (*semeia*), que pueden a su vez ser necesarios (*tekmeria*) y no necesarios (*anonima*) (Arist. *Rh.* 1. 2, 1357a31-1357b7). Es decir, para Aristóteles *eikota* y *semeia* (ya sean *tekmeria* o *semeia anonima*) son fuentes de las *pisteis entechnoi*. Ya hemos visto cómo funciona en Sófocles la argumentación basada en *eikota*. Se trata ahora de ver cómo funciona la que se basa en *semeia*. Esto es lo que vamos a analizar en este apartado<sup>504</sup>.

Aunque en *Retórica* Aristóteles realmente no llega a definir el *semeion*, sí lo hace en *Analíticos Primeros*, donde distingue entre lo *eikos* como premisa probable y el *semeion* como premisa demostrativa necesaria o probable. Concretamente, Aristóteles define lo *eikos* como “una proposición plausible (πρότασις ἔνδοξος): en efecto, lo que se sabe que la mayoría de las veces ocurre así o no ocurre así, o es o no es, eso es lo verosímil” (APr. 2. 27, 70a4-6) y el *semeion* como “una proposición demostrativa (πρότασις ἀποδεικτική), necesaria o plausible (ἀναγκαῖα ἢ ἔνδοξος): en efecto, si al existir <algo>, existe una cosa o, al producirse <algo>, antes o después se ha producido la cosa, aquello es signo de que se ha producido o de que existe <dicha cosa>” (APr. 2. 27, 70a7-10).

Ahora bien, una vez establecido esto, llama la atención la profunda diferencia que existe entre Anaxímenes y Aristóteles por cuanto hace a los *semeia* y los *tekmeria*, los distintos tipos de signos. Aristóteles utiliza los términos tradicionales, que se encuentran en Anaxímenes y en muchos otros autores, pero los redefine adaptándolos a su sistema lógico de pensamiento. En su teoría retórica los *eikota*, *semeia* (anónimos, se entiende) y *tekmeria* están en un mismo nivel, aunque existe una gradación de su valor como prueba. Lo *eikos* es lo que menos valor tiene como prueba en tanto que el *tekmerion* es lo que mayor valor

<sup>503</sup> Cf. LLOYD, 1987, 425-30.

<sup>504</sup> Sobre los argumentos que derivan de *tekmeria* y *semeia* en los oradores áticos, cf. SOUBIE, 1974, 88-97.

probatorio tiene (el *semeion* está en un término medio), de modo que los argumentos derivados del *tekmerion* serán menos falibles que los que derivan de lo *eikos*<sup>505</sup>.

Anaxímenes de Lámpsaco, en cambio, distingue en su *Retórica a Alejandro* dentro de las pruebas técnicas en un mismo nivel siete tipos, a saber, “lo probable (τὰ εἰκότα), los ejemplos (παραδείγματα), las deducciones (τεκμήρια), los entimemas (ἐνθυμήματα), las sentencias (<αἰ> γνώμαι), los indicios (τὰ σημεῖα) y las refutaciones (οἱ ἔλεγχοι)” (*Rh.Al.* 7. 2, 1428a20-22). Lo referente a los *eikota* lo hemos visto ya. Ejemplos, entimemas, sentencias y refutaciones no los trato de forma independiente porque considero que todos ellos son elementos utilizados en la práctica al servicio de ciertos argumentos. Quedan, entonces, dos tipos de pruebas técnicas, los *semeia* y los *tekmeria*.

Respecto a los *tekmeria*, Anaxímenes dice que “se basan en aquellos hechos que están en contradicción con aquello de lo que trata el discurso, y todo aquello en lo que el discuso se contradice a sí mismo, pues la mayoría de los oyentes deduce de las contradicciones que haya en el discurso o la acción que no hay nada sano ni en las palabras ni en los hechos. Obtendrás muchas deducciones observando si el discurso del oponente se contradice a sí mismo, o si su acción contradice al discurso” (*Rh.Al.* 9. 1-2, 1430a14-22). Al indicio o *semeion*, por su parte, Anaxímenes se refiere así: “Puede ser indicio una cosa de otra, pero no una cosa al azar de otra cosa al azar, ni cualquier cosa de cualquier otra, sino aquella cosa que suele producirse antes, a la vez o después que la otra. Además, algo que ha sucedido puede ser indicio no solo de que algo ha sucedido, sino también de algo que no ha sucedido; e igualmente, algo que no ha sucedido puede ser indicio de lo que no existe pero también de lo que existe. Hay unos indicios que ayudan a formar una opinión, otros que dan la certeza; los mejores son los que dan la certeza; en segundo lugar, aquellos que ayudan a formar la opinión más convincente” (*Rh.Al.* 12. 1-2, 1430b30-39). Es muy interesante aquí la diferencia que establece Anaxímenes entre los indicios “que ayudan a dar una opinión” (τὸ μὲν οἴεσθαι) y los “que dan la certeza” (τὸ δ’ εἰδέναι), similar a la que propone Aristóteles entre la premisa demostrativa probable y la necesaria.

En este trabajo no vamos a distinguir, en principio, entre *semeion anonimon* y *tekmerion*, fundamentalmente porque esta división, que existe en las teorías retóricas del s. IV a.C. y que parece encontrarse ya en algunos autores del s. V a.C., no está todavía bien definida, ya que los conceptos de *semeion* y *tekmerion* no implican en las fuentes de esta

<sup>505</sup> Sobre los *semeia* en Aristóteles, cf. GRIMALDI, 1980b. Por su parte, WEIDEMANN, 1989, 345, considera que Aristóteles en la *Retórica* hace un uso flexible de la palabra *semeion* y no mantiene de forma estricta la noción de *semeion* que desarrolla en los *Analíticos*.

época una clasificación idéntica<sup>506</sup>. Así, por ejemplo, del estudio que realiza Goebel en Antifonte se deriva que, en general, en este orador un *semeion* es un signo obvio, esto es, uno que sugiere una inferencia obvia, ya sea necesaria o basada en una probabilidad muy evidente, a diferencia de los *tekmeria*, que son indicaciones que implican un uso más sutil de la probabilidad<sup>507</sup>. Sus *semeia* son en su mayoría signos físicos y están limitados, entonces, a dar evidencia de algo ya sucedido. Incluso cuando no son signos físicos, son signos obvios, que todo el mundo reconocería sin la necesidad de una explicación especial. Por el contrario, el rasgo que distingue a los *tekmeria* es precisamente que la inferencia no es obvia, sino que tiene que ser explícitamente hecha por el orador, y su base es generalmente la probabilidad psicológica. Los *tekmeria* se pueden emplear, además, para predecir el futuro<sup>508</sup>. Queda claro, entonces, que el empleo que hace este orador de estos dos elementos no coincide con la teoría del s. IV a.C. que hemos expuesto. Pero también otros autores ofrecen peculiaridades en el uso de los términos que nos ocupan<sup>509</sup>.

*Semeion* y *tekmerion* son, por tanto, conceptos bien diferenciados en la teoría retórica del s. IV a.C. e incluso en algunos autores del s. V a.C., como Antifonte, según acabamos de ver, aunque todavía no existe una coincidencia plena en su significado. Pero, ¿existe ya una diferencia en Sófocles entre ambos conceptos? De entrada podemos afirmar que las tragedias sofocleas ofrecen testimonio del empleo de ambos términos, aunque en las cuatro tragedias tempranas que nos ocupan, salvo en un único caso, solo se atestigua el término *semeion*. El concepto *tekmerion*<sup>510</sup> aparece únicamente cuatro veces en toda la producción sofoclea (*El.* 774, 904, 1109, *OC* 1510) y el verbo *τεκμαίρω*, una (*OT* 916). *Semeion*, en cambio, al igual que el verbo *σημαίνω* o el adjetivo *ἄσημος* –y en algún caso incluso *σῆμα*–, es más frecuente (*Aj.* 32, *Tr.* 866, 970, *Ant.* 252, 257, 998, 1004, 1208, 1209, 1258, *OT* 79, 710, 1059, *El.* 24, 886, *OC* 94, 320, 1512, 1668-9)<sup>511</sup>.

<sup>506</sup> La terminología está bien desarrollada y diferenciada en los oradores ya desde Antifonte, como afirma GOEBEL, 1983, 13-41, tras su estudio del sistema de pruebas en este orador. La tragedia también la utiliza, aunque ya veremos hasta qué punto distingue ésta entre *semeion* y *tekmerion*.

<sup>507</sup> El hecho de que la propia cualidad de la probabilidad se pueda predicar de los *tekmeria* (οὐκ εἰκόσι τεκμηρίοις; Antifonte, *Tetralogía I*, 4. 4. 2) prueba, en opinión de GOEBEL, 1983, 21, que esta palabra se refiere a todo el proceso de la inferencia, más que a la evidencia en la que se basa.

<sup>508</sup> Cf. GOEBEL, 1983, 44-8.

<sup>509</sup> En Esquilo la palabra *tekmerion* tiene distintos significados. Comúnmente un *tekmerion* es algo de lo que uno consigue información. En algunos casos es un signo tangible o al menos sensible y su significado es inmediatamente obvio, aunque en otros la inferencia no es evidente; cf. GOEBEL, 1983, 70-2.

<sup>510</sup> El verbo *τεκμαίρεσθαι* significa ‘formar un juicio a partir de una evidencia’ y refleja el nuevo espíritu científico del s. V a.C. Es un término utilizado, por ejemplo, por los historiadores de ese siglo para describir el proceso de inferir una cosa a partir de otra y también por los autores hipocráticos para inferir el curso futuro de una enfermedad a partir de los síntomas presentes; cf. KNOX, 1998, 122-4.

<sup>511</sup> Dejo fuera de esta lista algunos pasajes en los que Sófocles utiliza el verbo *σημαίνω*, pero con significado de ‘comunicar’, un tanto alejado de lo que ahora nos ocupa: *Aj.* 688, *Tr.* 345, *Ant.* 242, *OT* 226, 933, 957, 1050, *Ph.* 37, *OC* 366. Respecto a *Edipo Rey*, SEGAL, 1995, 149, advierte que la utilización del término *semeia* o familiares se produce en la obra en aquellos momentos en que la comunicación entre los hombres implica algo desconocido y potencialmente peligroso de origen divino.



Es evidente, como decimos, que el término *semeion* y sus afines son más empleados que el término *tekmerion*. Esto es así en todas las tragedias sofocleas salvo en *Electra*, donde la proporción se invierte<sup>512</sup>. Por otra parte, *tekmerion* aparece sólo a partir de *Edipo Rey*, mientras *semeion* está ya presente en la primera de las tragedias sofocleas conservadas. Esto implica una mayor familiaridad de las tragedias tardías con el vocabulario propio de la retórica. La cuestión más relevante, no obstante, es determinar si existe en Sófocles alguna diferencia entre ambos conceptos. Para intentar averiguarlo vamos a comparar varios pasajes de esas obras en las que son empleados ambos términos, concretamente de *Electra* y *Edipo en Colono*.

En *Electra* Crisótemis descubre sobre la tumba de Agamenón un rizo y al instante supone que pertenece a Orestes (“*Entonces veo en lo más alto del túmulo un bucle cortado de algún joven. Nada más verlo, infeliz, se me presentó a mi ánimo un rostro familiar, me pareció ver en esto una señal [τεκμήριον] del más querido de todos los mortales, Orestes*”, vv. 900-4). El término empleado en este pasaje es *tekmerion*, sin embargo, en el diálogo previo a esta *rhexis*, la misma Crisótemis alude a sus descubrimientos utilizando esta vez el término *semeion* (“*Yo confío en esta noticia, porque he visto claras señales [σαφή σημεῖν] por mí misma y no por medio de otro*”, vv. 885-6). Así pues, Crisótemis utiliza indistintamente ambos conceptos para aludir a un mismo signo físico.

En *Edipo en Colono* encontramos un ejemplo similar. En el episodio cuarto de la tragedia Edipo comunica a Teseo que su muerte es ya inminente y éste le pregunta por el motivo de su certidumbre (“*¿En qué señal [τεκμηρίω] te basas de que se trata de tu muerte?*”, v. 1510). Teseo recurre al concepto *tekmerion*, pero en la respuesta Edipo emplea *semeion* (“*Los propios dioses, como heraldos, me lo anuncian y en nada me engañan de las señales [σημάτων] convenientes*”, vv. 1511-2). También en el prólogo de la tragedia Edipo alude a las señales que le anunciarán el final de su vida y las denomina *semeia* (“*Y me dijo que como garantía de ello llegarían señales [σημεῖα], un seísmo, un trueno o el rayo de Zeus*”, vv. 94-5).

De lo dicho se deduce que Sófocles no parece apreciar ninguna diferencia de significado entre *semeion* y *tekmerion*. Ahora bien, si analizamos los pasajes en los que ambos términos son empleados, da la impresión de que sí existe una diferencia, concretamente en relación con la situación del término dentro del verso. Efectivamente, Sófocles emplea *tekmerion* invariablemente en posición final de verso. Sin embargo, cuando recurre a *semeion* o sus derivados lo hace en cualquier posición. Concretamente, si nos detenemos en los usos del sustantivo *semeion*, podemos apreciar que éste aparece

<sup>512</sup> En *Filoctetes* no hallamos ningún ejemplo del uso de *tekmerion* y solo uno del verbo *σημαίνω*, que ni siquiera está empleado en el sentido que ahora nos interesa.

únicamente en posición inicial (*Ant.* 257, *OT* 1059, *El.* 24, 886, *OC* 94) o media, y en este caso siempre después del primer metro yámbico (*Ant.* 998, *OT* 710). Por lo tanto, da la impresión de que el criterio de distinción entre estos dos conceptos en Sófocles no es todavía un criterio basado en la especificidad de su significado, sino, más bien, en la posición dentro del verso. Por otra parte, se advierte también el hecho de que Sófocles utiliza siempre el sustantivo *semeion* en plural, *semeia*, mientras que, cuando recurre al término *tekmerion*, lo hace tanto en plural (*El.* 775, 1109) como en singular (*El.* 904, *OC* 1510).

En Sófocles, por tanto, podemos advertir una permeabilidad creciente en cuanto a la presencia de términos de la retórica en sus obras. Sin embargo, el hecho de que estos términos estén presentes no implica necesariamente que se usen en su pleno significado técnico. De hecho, en Sófocles parece que aún no se ha llevado a cabo la división técnica entre *tekmerion* y *semeion*. No obstante, Goebel ha demostrado, como veíamos, que ésta existía ya en Antífonte, cuya producción debe de ser anterior a las tragedias más tardías de Sófocles, ya que Antífonte fue ajusticiado tras la revuelta de 411 a.C. por su participación en ella. Esto podría indicar que la diferenciación entre ambos términos está todavía en proceso de formación y Sófocles no se ha apropiado de ella. Él utiliza la terminología pero sin asignarle aún el significado técnico que la teoría habrá de darle.

Así pues, solo voy a distinguir entre argumentos que derivan de lo *eikos*, como ya he hecho, y argumentos que derivan de *semeia*, sean éstos del tipo que fueren. Aunque la diferencia entre ellos parece, en principio, nítida, veremos que las deducciones que de unos y otros se extraen son en el fondo similares, en el sentido de que en ambos casos estamos ante argumentos derivados en último término de la probabilidad. En principio las deducciones derivadas de *semeia* deberían ser más obvias, pero esto no siempre es así.

Los indicios o *semeia* pueden ser de muy diferente tipo. Pueden ser, por ejemplo, y éstos son los más obvios, estrictamente físicos. Por ejemplo, como el mismo Aristóteles dice, el hecho de que una mujer tenga leche es signo evidente de que anteriormente ha dado a luz<sup>513</sup>. También la ausencia de indicios puede constituir un indicio por sí misma, como remarca Anaxímenes (*Rh.Al.* 12. 1-2, 1430b30-39). Otros elementos también pueden constituir un *semeion*, aunque no de forma tan evidente. De hecho, la diferencia entre *eikota* y *semeia* no siempre está clara. Por eso, en ocasiones la clasificación de un razonamiento bajo un epígrafe u otro depende del punto de vista que se adopte. Así, ¿qué sucede cuando un personaje apela a un hecho del pasado para argumentar en el presente? Sin duda, es un

---

<sup>513</sup> Sobre los diferentes tipos de deducciones a partir de signos, cf. Arist. *APr.* 2. 27, 70a11-70b39.

argumento de *eikos*, pero en la medida en que el hecho pasado constituye un indicio, es también un *semeion* en el argumento presente<sup>514</sup>.

### 2.2.1. INDICIOS O SEMEIA FÍSICOS

Los signos o indicios más evidentes son los físicos, que pueden ser de muy diverso tipo. Voy a intentar ofrecer una muestra de ello.

En algunos pasajes de las cuatro tragedias que nos ocupan se deducen hechos funestos a partir de **lamentos, lloros, etc.** Es el caso de Tecmesa en *Áyax* (“*Es evidente que algo aciago maquina, pues eso da a entender en sus palabras y lamentos*”, vv. 326-7) o del Corifeo al oír los lamentos del héroe (“*Parece que el hombre está enfermo*<sup>515</sup> o que sufre al encontrarse con pasados motivos de desgracias”, vv. 337-8) y los de la propia Tecmesa (“*Reconozco a la infeliz mujer conquistada por la lanza, a Tecmesa, profundamente afectada, a juzgar por este lamento*”, vv. 894-5) o del mensajero en *Antígona* (“*escucha también confusos [ἄσθημα] gemidos de un funesto clamor*”, vv. 1209-10).

En otros casos **la llegada de un mensajero o de otro personaje adornado** de una determinada manera o con una determinada actitud permite deducir si su noticia será buena o mala y consigue así crear un clima definido. Lo vemos en *Traquinias* (“*Contén ahora tus palabras, pues veo que un hombre se aproxima coronado en señal de buena nueva*”, vv. 178-9)<sup>516</sup> o en *Edipo Rey* (“*EDIPO: ¡Ojalá viniera con suerte liberadora, del mismo modo que viene con rostro radiante! SACERDOTE: Por lo que se puede adivinar, viene complacido. En otro caso no vendría así, con la cabeza coronada de frondosas ramas de laurel*”, vv. 80-3).

Incluso **el silencio** puede constituir en ocasiones un *semeion* del que extraer una deducción. Así nos lo dice el Corifeo en *Traquinias* (“*¿Por qué sales en silencio? ¿No sabes que al callar le das la razón al acusador?*”, vv. 813-4). De la misma manera, también en las salidas de Eurídice<sup>517</sup> (*Ant.* 1244-5) y Yocasta (*OT* 1073-5) el Corifeo hace notar el funesto

<sup>514</sup> Como explica GOEBEL, 1983, 20-1, el argumento que deriva de un signo y el que deriva de un razonamiento de probabilidad pueden representar simplemente dos modos distintos de mirar la misma cosa.

<sup>515</sup> La locura de *Áyax* se ve como una enfermedad.

<sup>516</sup> El Coro generalmente interviene de forma breve al final de las *rheseis* de los personajes. Lo hace para responder al discurso o (como aquí) para introducir una nueva escena; cf. GRIFFITH, 1999, 100.

<sup>517</sup> Eurídice destaca porque es el personaje con nombre que menos versos pronuncia en la tragedia griega. Aparece en escena únicamente para conocer la muerte de Hemón y quitarse la vida después. Su función parece ser simplemente la de mostrarnos a un personaje inocente que acaba sucumbiendo también a causa de la decisión de Creonte; cf. REHM, 1994b, 65-8. Ahora bien, quizás la muerte de Eurídice tenga una función más significativa. Como EASTERLING, 1987, 22, explica, la insistencia de Creonte en mantener a las mujeres dentro de unos límites y su temor a ser derrotado por una de ellas no son señal de actitudes masculinas sino de su comportamiento tiránico. Su tratamiento del cuerpo de Polinices y de Antígona, enterrada viva en la cueva, supone un mal uso del espacio público y privado y sus intentos por mantener separados estos dos ámbitos devienen en un fallo desastroso. El último punto se ve en la manera en que se produce la muerte de Eurídice. Se la presenta como una mujer que sabe perfectamente cómo comportarse dentro de los límites impuestos por la sociedad. Pero esta mujer

silencio<sup>518</sup>. En los tres casos las mujeres salen de escena para poner fin a su vida; su silencio presagia el silencio eterno de la muerte<sup>519</sup>. Fuera de este contexto el Corifeo y el mensajero muestran también ser conscientes en *Antígona* de la relevancia del silencio (“*A mí me parece que son funestos, tanto el demasiado silencio como el exceso de vano griterío*”, “*Tienes razón, también existe motivo de pesadumbre en el mucho silencio*”, vv. 1251-2 y 1255-6). Y en *Traquinias* la falta de noticias del héroe se entiende como un *semeion* de que algo malo le puede haber sucedido (“*casi estoy segura de saber que él sufre algún infortunio, porque, no por breve tiempo, sino que ya hace diez meses más otros cinco, que permanece sin dar noticias*”, vv. 43-5). En época tardía, en *Filoctetes*, este héroe suplica a Neoptólemo que le devuelva su arco. El silencio del joven y la falta de comunicación incluso visual le hacen concluir que su petición no será atendida (“*Ni siquiera me habla, sino que mira así a otra parte en actitud de no querer devolverlo*”, vv. 934-5). Es interesante observar que en todos los casos el silencio está asociado a lo funesto.

En otras ocasiones las deducciones se extraen a partir del **aspecto físico de los personajes**. Deyanira nos ofrece un buen ejemplo de ello en *Traquinias* (“*¿Quién eres entre estas jóvenes, aún doncella o ya con hijos? Por tu aspecto no tienes nada que ver con todo esto y pareces alguien de noble linaje*”, vv. 307-9)<sup>520</sup> y también el Corifeo (“*Alguien profiere dentro un lamento no confuso [ἄσημον], sino doloroso, y algo insólito sucede en la casa. Observad a esta anciana, con qué extraño y turbado aspecto viene hacia nosotros queriendo indicarnos [σημανούσά] algo*”, vv. 866-70)<sup>521</sup>, al igual que Edipo en *Edipo Rey* (“*Si he de hacer yo conjeturas, ancianos, creo estar viendo al pastor que desde hace rato buscamos,*

---

ideal muere con una espada en el altar de la casa, denunciando a Creonte. La acción de Creonte ha arrojado todo el orden social a la confusión.

Por otra parte, Eurídice aparece en escena diciendo que salía de casa para realizar unas plegarias en honor de Palas (vv. 1183-5). Sin embargo, al enterarse de lo sucedido dichas plegarias no llegan a realizarse. Esto no es raro, ya que como GOFF, 1995a, 358, explica, en Tebas, que en la tragedia es una anti-Atenas, las acciones que pertenecen a la esfera del ritual suelen ser obstruidas.

<sup>518</sup> La salida de escena de Deyanira debe de haber sido importante para la acción de la tragedia, ya que las palabras del Coro se pronuncian mientras ésta se produce; en cambio, las salidas de Eurídice en *Ant.* 1244-5 y de Yocasta en *OT* 1073-5 deben de ser rápidas puesto que los comentarios se hacen cuando esas salidas ya se han producido; cf. EASTERLING, 1999a, 173. También GARRISON, 1989, ha estudiado estos pasajes, prestando especial atención a la salida de escena de Eurídice en *Antígona*. Esta autora considera relevante el modo en que se enfatiza el silencio en la salida de este personaje y defiende que Eurídice no sale realmente hasta el v. 1252. TAPLIN, 1977, ha prestado una atención muy especial a los movimientos escénicos (entradas y salidas) de la tragedia, especialmente a los que se producen en las obras de Esquilo. Pues bien, este autor (*ibid.* 28-39) explica que no es necesario que toda acción que se realiza en escena se explice verbalmente; ahora bien, si una acción es significativa, entonces nunca queda sin expresar a través de palabras. Así pues, el poeta señala la importancia que ciertos movimientos escénicos (entradas o salidas) tienen para la acción de la tragedia duplicando la información al respecto (verbal más visual).

<sup>519</sup> En los tres casos en los que se señala en estas tragedias la salida silenciosa y misteriosa de una mujer, que luego se quita la vida, el Corifeo emplea una oración interrogativa que comienza con τί.

<sup>520</sup> Encontramos un pasaje similar en *Electra* (“*¿Acaso también estoy adivinando que ésta es su esposa? Pues se advierte que tiene la prestancia de una reina*”, vv. 663-4).

<sup>521</sup> Estas palabras se pronuncian anunciando la entrada de la nodriza en escena para relatar la muerte de Deyanira. La nodriza cumple la función de un mensajero, pero, como señala EASTERLING, 1999a, 183, la breve intervención de ésta en el prólogo ya la ha presentado como un personaje entregado a Deyanira y esto hace de ella un mensajero más interesante que los habituales mensajeros anónimos.

aunque nunca he tenido relación con él. Pues en su acusada edad coincide por completo con este hombre y, además, reconozco a los que lo conducen como servidores míos”, vv. 1110-5)<sup>522</sup>.

Pero volvamos por un momento a las palabras de Deyanira. El interrogatorio de ésta y el silencio de Yole convierten la escena en un ejercicio de hermeneútica, en el que Deyanira trata de inferir lo interior a partir de la apariencia exterior. La identidad que le supone a Yole deriva de dos cualidades que Deyanira deduce de su apariencia, a saber, nobleza y virginidad. Sin embargo, Yole, lejos de los que Deyanira imagina, es realmente la concubina de Heracles. Su apariencia refleja distorsionadamente su interior y este sencillo ejemplo muestra la dificultad de deducir a partir de meras apariencias<sup>523</sup>.

Por otra parte, las palabras que Deyanira dirige a Yole en este pasaje hacen surgir rápidamente una corriente de simpatía entre las dos mujeres. Desde este primer momento se establece un paralelismo entre ambas que va a estar presente en muchos momentos del drama. Yole ha sufrido una serie de desgracias a causa de su belleza y ha terminado como prisionera en manos de Heracles. Deyanira sufrió también desgracias motivadas por su belleza, que la llevaron a convertirse en la esposa de ese mismo héroe. El paralelismo que se establece entre ellas provoca un sentimiento de compasión no solo hacia la joven, sino también hacia la propia Deyanira, que se ve reflejada en esta mujer<sup>524</sup>.

En cualquier caso, las deducciones derivadas de los *semeia* mencionados hasta ahora no tienen en general una gran función argumental dentro del contexto de la tragedia. Sirven para anunciar la llegada de personajes y, sobre todo, el efecto –positivo o negativo– que su noticia tiene en principio (a veces, sin embargo, lo que parece una mala noticia se convierte en una buena y viceversa); también sirven para crear expectación (por ejemplo, cuando los lamentos de un personaje anuncian una próxima desgracia) o incluso, podría ser, para aportar datos escenográficos. Pero en términos generales los indicios que hemos visto hasta el momento no dan lugar a deducciones elaboradas a partir de las cuales un personaje acometa

---

<sup>522</sup> Estamos ante un anuncio relativamente largo de la entrada de un nuevo personaje en escena. Estos anuncios han sido objeto de estudio y se han interpretado en múltiples ocasiones como un elemento destinado a mantener la continuidad dramática durante el tiempo que requiere la entrada física del actor. Sin embargo, hay quien, como POE, 1992, no está de acuerdo con esta interpretación porque muchos anuncios no coinciden en longitud con la distancia espacial a cubrir.

<sup>523</sup> Cf. WOHL, 1998, 41-4.

<sup>524</sup> En el *stasimon* primero el Coro recrea el episodio entre Heracles y Aqueloo. Deyanira aparece retratada en él como una ternera, el premio de la contienda, y se dice de ella expresamente que su rostro es “digno de lástima” (ἐλεϊνὸν, v. 528). Si ella se refería a la compasión que Yole le inspira, el Coro habla de Deyanira en términos similares, como ser que inspira lástima. Esto acentúa el paralelismo entre ambas mujeres. Por otra parte, hay que decir que son muchos los pasajes en la literatura griega en los que las mujeres aparecen asociadas a diferentes animales. Así, si en los vv. 527-30 Deyanira es comparada con una ternera, en los vv. 103-7 se la compara con un pájaro. Esta imagen, según explica PALOMAR, 1999, 59-67, es habitual en Sófocles para expresar el dolor de los personajes femeninos. Pero, además, como destaca HEATH, 2005, 190, uno de los principales vínculos que se establecen entre ambos grupos, mujeres y animales, es su falta de lenguaje. Al negárseles la voz y la palabra a las mujeres, éstas son asimiladas al mundo de las bestias.

una determinada acción o se produzca un giro del tipo que fuere en la acción dramática. No son deducciones que tengan mucha relevancia desde el punto de vista del desarrollo de la trama en la tragedia, aunque pueden tenerlo por el significado profundo que les acompaña, como en el último ejemplo de Deyanira. Prueba de lo dicho tal vez sea el hecho de que la mayoría de estos *semeia* se encuentra al margen de cualquier *rhexis*, en contextos dialogados y fuera de las partes más argumentativas.

Ahora bien, existen otros indicios o signos que sí dan lugar a deducciones elaboradas y a acciones determinadas en los personajes. Y en éstos nos vamos a detener algo más a partir de ahora.

Para empezar, los *semeia* pueden ser **signos físicos** en sentido estricto. *Áyax*, sin ir más lejos, comienza precisamente con la figura de Odiseo, que nos presenta Atenea, siguiendo unas huellas con la intención de averiguar si el héroe está dentro o fuera de su tienda (“*También ahora te veo [...] siguiendo desde hace un rato la pista y midiendo las huellas recién impresas de aquel, para conocer si está dentro o no lo está*”, vv. 3-7)<sup>525</sup>. Poco después es el propio Odiseo quien explica sus acciones (“*Un testigo presencial que lo vió a él solo, dando saltos por la llanura con la espada aún chorreante*<sup>526</sup>, *me lo cuenta y me lo muestra. Yo, al punto, me lanzo sobre sus huellas y por algunas lo confirmo [σημαίνομαι], pero estoy desconcertado por otras y no puedo saber de quién son*”, vv. 29-33).

En ambos casos vemos cómo las señales físicas constituyen un punto de partida indiscutible a partir del cual llegar al conocimiento de algo que no se ha visto y que no se conocía. El proceso de deducción, sin embargo, sí que puede ser discutible. Me resulta desconocido el modo en que a partir de las huellas Odiseo puede deducir si *Áyax* está o no en su tienda y mucho más extraño me resulta que, a partir del descubrimiento de unas huellas, este personaje pueda confirmar la versión previa de su testigo, que afirmaba haber visto a *Áyax* en ese lugar con una espada chorreante. Sin duda, las huellas pueden demostrar que alguien ha pasado por ahí, pero ¿pueden demostrar que ha sido precisamente *Áyax*? ¿En qué se diferencian las huellas de *Áyax* de las del resto de soldados griegos?<sup>527</sup> Sea como

<sup>525</sup> Éste es el único momento dentro de la producción temprana de Sófocles en que encontramos a un dios hablando en escena. Aparte del prólogo de *Áyax*, hay pasajes similares en *Filoctetes*, con la aparición de Heracles al final de la tragedia, y en *Edipo en Colono*, cuando un dios llama al anciano Edipo, al llegar su momento (vv. 1623-8). Sobre la presencia de lo divino en Sófocles, cf., por ejemplo, PODLECKI, 1980, PARKER, 1999. No es muy habitual que Sófocles lleve a escena a un dios y es significativo que lo haga en esta obra, donde el tiempo tiene un papel importante (esto se advierte ya en la primera palabra de la obra: *αἰεί*), pues sabido es que la diferencia entre dioses y hombres se define precisamente en función de su relación con este elemento (inmortalidad *versus* mortalidad).

<sup>526</sup> Éste es el primer discurso en el que se habla de *Áyax* y ya en esta primera descripción el héroe aparece con su espada chorreante (σὺν νεορράντῳ ξίφει), la misma con la que se habrá de matar. De hecho, en su cuarta y última *rhexis* (vv. 815-65) *Áyax* alude a la espada con la misma expresión (τῷδε περὶ νεορράντῳ ξίφει; v. 828); cf. KAMERBEEK, 1963, 24. Sobre la imagería que rodea a la espada en *Áyax*, véase COHEN, 1978.

<sup>527</sup> Realmente no comprendo cómo se puede identificar a una persona por su pisada a no ser que haya algún tipo de marca especial en el calzado. La cuestión se plantea ya a propósito de *Coéforas* de Esquilo y luego de la *Electra* de Eurípides. Sí se podría admitir que tamaño y profundidad, por ejemplo, pueden ayudar a distinguir la

fuere, la cuestión es que en estos dos pasajes tiene lugar, a partir del examen de restos físicos, un proceso de deducción por el que un personaje puede llegar a conocer algo que no vio como si lo hubiese visto.

No obstante, estas deducciones obtenidas a través de indicios físicos tienden a ser posteriormente confirmadas, bien sea a través de un razonamiento de otro tipo, bien sea a través de algún testimonio. En este caso es la diosa Atenea quien, a continuación, confirma y aclara los sucesos acontecidos durante esa noche. La deducción a partir de *semeia* no tiene repercusiones sobre la marcha de la acción, pero, sin duda, este modo deductivo de actuar que muestra Odiseo desde el primer momento forma parte de su caracterización y, además, constituye el primer relato de las acciones nocturnas de Áyax.

Sin embargo, aunque las deducciones obtenidas se confirman, lo cierto es que, como bien puntualiza Davis<sup>528</sup>, los *semeia* no sirven para informar acerca de los motivos del héroe. La deducción a partir de signos lleva al ser humano a un conocimiento imperfecto, en el sentido de incompleto, de la realidad y, además, en ocasiones puede llevarlo también a un conocimiento erróneo de la misma. Tecmesa ilustra esta posibilidad. Ella presencia la conversación entre Áyax y Atenea (vv. 301-4) pero, como no puede ver a la diosa, lo que percibe la lleva a confirmar la locura del héroe. Sus sentidos la engañan. El examen de los signos puede llevar a deducir el modo en que se han producido unos hechos que no se han presenciado, sin embargo, el conocimiento perfecto de la realidad, incluidos los motivos de las acciones, parece fuera del alcance humano. Así, en esta primera tragedia conservada de Sófocles el dramaturgo apunta ya a lo que más tarde desarrollará con todos los matices en *Edipo Rey*, a saber, la imperfección del conocimiento humano y la imposibilidad de llegar al conocimiento pleno a través de los sentidos o de deducciones racionales.

También otros personajes demuestran su capacidad de deducir a partir de signos físicos. Es el caso de Tecmesa en *Áyax* (“CORIFEO: *¿Y por mano de quién el desdichado lo llevó a cabo?* TECMESA: *Él mismo por sí mismo. Es evidente: la espada sobre la que ha caído, clavada por él en tierra, lo manifiesta*”, vv. 905-7), Deyanira en *Traquinias* (“*Y presentarás como señal [σῆμ'] de esto algo que, cuando lo tenga delante, reconocerá fácilmente en el cerco de este anillo*”, vv. 614-5)<sup>529</sup> o Tiresias en *Antígona* (“[...] escuché un sonido indescifrable de aves que piaban con una excitación ininteligible y de mal agüero.

---

huella de un hombre de la de una mujer. Más difícil es que ésta sirva para determinar que se trata de un *philos*, como en las obras citadas, o de una persona en concreto, como sucede en *Áyax*, salvo que existan indicios añadidos. Probablemente debemos entender que esta deducción a partir de la pisada se ha convertido en un *topos* literario, que forma parte de los procesos de argumentación que la tragedia había hecho familiares.

<sup>528</sup> Cf. DAVIS, 1986, 143-4.

<sup>529</sup> El anillo es un elemento habitual como signo de reconocimiento. Por ejemplo, Orestes se identifica ante Electra en la tragedia homónima de Sófocles también a través de un anillo (“*Mirando este anillo de mi padre, podrás saber si digo la verdad*”, vv. 1222-3).

*Me di cuenta de que unas a otras se estaban despedazando sangrientamente con sus garras, pues el alboroto de sus alas era claro [οὐκ ἄσημος]. [...] de las ofrendas no salía el resplandor de Hefesto, sino que la grasa de los muslos, después de gotear sobre la ceniza, se consumía, se llenaba de humo y salpicaba. Las bolsas de hiel se esparcían por los aires, y los muslos se desprendían y quedaban libres de la grasa que les cubría*<sup>530</sup>, vv. 1001-11).

De estos tres ejemplos, sin embargo, el único relevante en el nivel de la trama es el último. La deducción que extrae Tiresias a partir del comportamiento de las aves en el cielo y a partir de la no combustión de las ofrendas a los dioses es que éstos están enojados con Creonte por su decisión y que ello repercute en la ciudad (*“la ciudad sufre estos males a causa de tu decisión”*, v. 1015). La exposición del adivino es significativa porque da cuenta del desatino de las órdenes de Creonte y de la posición de los dioses al respecto y, además, provoca que el monarca reaccione coléricamente pronunciando la mayor impiedad que le oímos en la tragedia (*“no pondréis en la sepultura a aquel, ni aunque, apoderándose de él, quisieran llevarse como pasto las águilas de Zeus junto al trono del dios”*, vv. 1039-41), lo que subraya sus rasgos tiránicos<sup>531</sup>. Esta reacción colérica de Creonte suscita a su vez la cólera de Tiresias, cuya reacción airada y el vaticinio de las próximas desgracias acaban por provocar el cambio en la actitud del monarca.

Por su parte, en *Edipo Rey* un mensajero entra en escena para anunciar que Pólipo ha muerto. La trama se complica y acaba anunciando que Edipo no es hijo natural de Pólipo y Mérope, sino que él mismo lo recibió tiempo atrás de manos de un sirviente de la casa de Layo. En la descripción de ese suceso alude al modo en que Edipo tenía atados sus pies (*“Yo te desaté, pues tenías perforados los tobillos”*, v. 1034) y es al escuchar este dato cuando Yocasta comprende que Edipo es en realidad su hijo y que el oráculo se ha cumplido<sup>532</sup>. Los pies de Edipo son el *semeion* que permite a la reina comprender cuál es la verdadera identidad de Edipo antes que éste.

Este tipo de *semeia* son también frecuentes en las tragedias de época tardía. En *Electra* Orestes planea en el prólogo de la tragedia los pasos a seguir para matar a Clitemnestra y Egisto y hacerse con el poder. Trama fingir su muerte y anunciarla aportando como prueba una urna con cenizas (*“volveremos de nuevo, sosteniendo en las manos la urna*

<sup>530</sup> El hecho de que las ofrendas no ardan de la manera adecuada implica la no aceptación de las mismas por parte de los dioses y consecuentemente su enfado.

<sup>531</sup> Creonte llega a afirmar que *“ningún mortal tiene fuerza para contaminar a los dioses”* (v. 1044). Se trata de un pensamiento bien conocido de aquellos que combaten la vieja religión. Éstos ponen los poderes divinos, si es que los reconocen, tan altos, que la unión entre hombres y dioses se rompe y los dioses se quedan sin poder y sin significado; cf. EHRENBURG, 1954, 55.

<sup>532</sup> Yocasta, en realidad, no manifiesta explícitamente haber comprendido, pero el cambio de actitud que se advierte en ella muestra que lo ha hecho. La reina, que hasta aquí iba guiando a Edipo en su empeño por demostrar la inocencia de éste, se limita a partir de este momento a tratar de disuadir al monarca. Al no lograrlo, sale de escena para darse muerte.



de paredes bronceas que tú sabes tengo oculta entre unas matas, para, después de engañarles con esta historia, llevarles la dulce noticia de que mi cuerpo ha perecido, consumido por el fuego y convertido en polvo”, vv. 53-8). Cuando el pedagogo se presenta en escena ante la reina y anuncia el suceso, efectivamente aporta como prueba ese signo (“Después de quemarle en una pira, unos hombres focenses designados para ello traen en una pequeña urna de bronce un gran cuerpo que sólo es miserable ceniza”, vv. 757-9). Aunque la urna con los supuestos restos de Orestes todavía no se presenta materialmente (no entrará en escena hasta que lo hagan Orestes y Pílates, ya que es la excusa para que éstos puedan acercarse a la reina), su efecto es el mismo, pues la reina, al igual que lo hace Electra, deduce gracias a la mención de la urna que todavía no ha visto –y gracias, por supuesto, al relato– la veracidad de lo que se cuenta (“¿Cómo podrías decir en vano, si me vienes con pruebas fidedignas [πίστ’ ἔχων τεκμήρια]<sup>533</sup> de la muerte de quien, nacido de mi vida [...]”, vv. 773-5).

Hasta tal punto es creíble este falso *semeion*, que acaba persuadiendo más incluso que la deducción correcta de Crisótemis elaborada tanto a partir de las ofrendas que encuentra sobre la tumba de Agamenón (que constituyen un *semeion* importante y, sobre todo, cierto), como a partir del razonamiento lógico posterior, que la lleva a confirmar la misma conclusión (vv. 892-915). Efectivamente Crisótemis encuentra sobre la tumba de su padre restos de ofrendas, concretamente restos de libaciones hechas con leche, flores y un bucle. A partir de esto deduce que Orestes ha regresado. Este razonamiento se confirma posteriormente con un razonamiento lógico (véase: Parte primera: 2.1.1.2. Planteamiento de probabilidades. Método exhaustivo).

La cuestión es que los tres *semeia* que Crisótemis encuentra son la prueba evidente de una ofrenda al muerto pero no implican necesariamente que dicha ofrenda sea de Orestes. De ahí la cautela con la que Crisótemis se expresa inicialmente en sus deducciones (vv. 902-4). En consonancia con la presencia de *semeia* físicos se produce una proliferación de verbos de ‘ver’ en estos versos (κατειδόμεν, v. 892; ὀρώ, v. 894; ἰδοῦσα y περισκοπῶ, v. 897; ἔδερκόμεν, v. 899; ὀρώ, v. 900; εἶδον, v. 902; ὀρᾶν, v. 904), que contrastan con los verbos de ‘saber’ a los que recurre Crisótemis a partir del v. 907, con el que comienza la argumentación derivada de lo meramente *eikos* (ἐξεπίσταμαι, v. 907; ἐπίσταμαι, v. 910) y que són más adecuados para expresar conclusiones obtenidas mediante razonamientos lógicos. Resulta igualmente interesante observar que, aunque los *semeia* descubiertos hacen

<sup>533</sup> No podemos pasar por alto la formulación que utiliza Sófocles en este punto, pues τεκμήρια está calificado por el adjetivo πίστα y el hecho de que la cualidad de la credibilidad se pueda predicar de τεκμήρια implica que no lo es necesariamente por esencia. Es decir, en Sófocles τεκμήριον parece designar únicamente una prueba física de la que extraer una conclusión, pero esa prueba no es necesariamente irrefutable, como lo es en la teoría retórica posterior.

suponer a la joven que Orestes ha regresado, sin embargo, ella no se atreve a afirmarlo con contundencia hasta después de confirmarlos con argumentos derivados de lo *eikos*. Sólo cuando comprueba que *semeia* y argumentos de *eikos* conducen a una misma conclusión, la acepta sin reservas.

La comparación de ambos empleos de *semeia* resulta de interés. Clitemnestra y Electra aceptan el *semeion*, la urna llena de cenizas, sin vacilar, dando por hecho que las cenizas son de Orestes. De hecho, lo aceptan sin ni siquiera haberlo visto, sino simplemente por la mención que hace el pedagogo al respecto dentro de un relato falso pero verosímil. Sin embargo, como sabemos, la urna no encierra realmente las cenizas de Orestes. En el caso de Crisótemis, sin embargo, en el que la joven duda y contrasta con la razón sus primeras impresiones, el resultado es acertado. ¿Quiere Sófocles acaso enfatizar la manipulabilidad de las pruebas físicas, habitualmente más dignas de confianza, y consecuentemente la necesidad de someter incluso éstas al dominio de la razón?

No obstante, sucede que Electra consigue posteriormente persuadir a Crisótemis de que su razonamiento es erróneo y de que el conocimiento que ella comparte con Clitemnestra, que Orestes ha muerto, es el único cierto. En realidad, Crisótemis está en lo cierto y Electra está equivocada pero, sin embargo, es ésta quien persuade y acaba imponiendo su punto de vista. Esto parece mostrar que la persuasión no se apoya necesariamente en la verdad ni requiere de ella. Electra cree realmente estar en posesión de la verdad pero, en realidad, la persuasión triunfa sin su presencia.

Al comienzo de *Filoctetes* Neoptólemo y Odiseo llegan a Lemnos, la isla en la que tiempo atrás fue abandonado Filoctetes, y comienzan la búsqueda del lugar en el que éste se encuentra. Localizan una gruta con un habitáculo vacío. Queda averiguar si es ahí donde Filoctetes se refugia. Neoptólemo contrasta en primer lugar que hay “*hojarasca aplastada como por alguien que pasa la noche en ella*” (v. 33). Esto permite deducir que alguien se cobija ahí, pero podría ser cualquier animal. A continuación, sin embargo, Neoptólemo advierte la presencia de “*una copa hecha de madera –obra de algún mal artesano– y, aquí cerca, unos utensilios para el fuego*” (vv. 35-6). Esto ya permite concluir que se trata de un hombre y no un animal. Por último, la localización de “*unos harapos llenos de repugnante pus*” (v. 39), permite ya declarar que “*está claro que nuestro hombre habita estos parajes*” (v. 40), pues en el retrato inicial de Filoctetes se contemplaba ya este rasgo (“*le supuraba el pie a causa de un mal devorador*”, v. 7). Este pasaje constituye un ejemplo de razonamiento exhaustivo pero derivado no de *eikote*, como veíamos anteriormente, sino de *semeia*. El procedimiento, sin embargo, es el mismo.

En *Edipo en Colono* la ceguera de Edipo es el signo físico que le permite a Teseo conocer la identidad del héroe antes de tenerlo enfrente, sólo a través del relato que de su imagen hacen quienes acuden en su busca (“*Te he reconocido, oh hijo de Layo, por haber oído a muchos hablar hace tiempo de la sangrienta destrucción de tus ojos. Ahora, por lo que he escuchado en mi camino hacia aquí, tengo ya la certeza. Pues tu aspecto y tu lamentable rostro nos evidencian que eres quien eres*”, vv. 551-6).

Sucede, no obstante, que no solo los signos físicos permiten extraer deducciones, sino que también **la ausencia de signos físicos** se presta al mismo fin<sup>534</sup>. El mejor ejemplo en estas cuatro tragedias es probablemente el que hallamos en el discurso del guardián en *Antígona*, cuando este personaje se presenta ante Creonte para comunicarle que, a pesar de su edicto y de la vigilancia continua de un grupo de guardianes, alguien ha enterrado a Polinices. Creonte, como es lógico, quiere identificar a esa persona, pero el guardián no puede sino constatar la ausencia de toda prueba o rastro físico que permita identificar al autor del sepelio (“*ni había golpe de pala ni resto de tierra cavada por el azadón. La tierra está dura y seca, sin hendir, y no atravesada por ruedas de carro. No había señal [ἄσημος] de que alguien fuera el artífice. Cuando el primer centinela nos lo mostró, un embarazoso asombro cundió entre todos, pues él había desaparecido, no enterrado, sino que le cubría un fino polvo, como obra de alguien que quisiera evitar la impureza*<sup>535</sup>. *Aun sin haberlo arrastrado, no aparecían señales [σημεῖα] de fiera ni de perro alguno que hubiese venido*”, vv. 249-58)<sup>536</sup>. El guardián no sabe quién ha sido el autor de los hechos y, por lo tanto, lo único que puede hacer es fijarse en los signos físicos que hayan podido quedar, o no quedar, en el lugar para, partiendo de ellos, elaborar una hipótesis racional.

Lo primero que busca el guardián, puesto que se ha cubierto un cuerpo con tierra, es precisamente la huella de que ésta ha sido removida de alguna manera. Sin embargo, no hay indicios de ello. La tierra no ha sido removida y no solo eso, sino que, además, tampoco hay huellas de un carro, esto es, de que alguna persona se haya acercado hasta el lugar. Al no descubrir rastro de un ser humano, el guardián busca el de un animal que haya podido acercarse al cuerpo atraído por el olor, pero tampoco en este sentido encuentra nada, lo cual

<sup>534</sup> La ausencia de un signo también puede ser un indicio. Recordemos lo que dice Anaxímenes al respecto en el apartado sobre los *semeia*: “*Algo que ha sucedido puede ser indicio no solo de algo que ha sucedido, sino también de algo que no ha sucedido; e igualmente, algo que no ha sucedido puede ser indicio de lo que no existe pero también de lo que existe*” (*Rh.Al.* 12. 2, 1430b34-36).

<sup>535</sup> En Grecia un cadáver no enterrado podía contaminar a quienes lo tocasen o pasasen junto a él sin realizar los ritos fúnebres apropiados. La obligación de enterrar a un muerto recaía principalmente en sus *philoí*; ahora bien, incluso quienes no lo fueran podían resultar dañados si, pasando junto al cuerpo sin enterrar, lo ignoraban; cf. GRIFFITH, 1999, 256.

<sup>536</sup> “*Unusual epithets and forms [...], together with enjambments and punctuation at irregular points within the line, add tension and force to the string of negatives, building up to ἄλλ' ἄσημός ... τις*”; cf. GRIFFITH, 1999, 168.

es aún más extraño puesto que el cuerpo ha sido dejado ahí precisamente para ser devorado por las fieras, ya que lo lógico es que éstas se acerquen al cadáver, como hemos dicho, atraídas por el olor de la carne en descomposición. Es completamente ilógico e inesperado que no lo hayan hecho.

La falta de signos externos es aquí la base que permite la formulación de hipótesis. Y la hipótesis más relevante es que, aunque el guardián no sabe quién ha enterrado a Polinices, va sugiriendo a través de un proceso de eliminación una intervención divina (véase: Parte primera: 2.1.1.2. Planteamiento de probabilidades. Método exhaustivo). No ha podido ser ningún mortal porque no hay huellas de ninguno y tampoco ha podido ser un animal porque éstos ni siquiera se han acercado ante al olor del cadáver, que ya se estaba descomponiendo (cf. vv. 411-2). Este último punto se podría explicar suponiendo que el cadáver fue tapado antes de que los animales tuviesen tiempo de llegar<sup>537</sup>, aunque no parece realmente una explicación satisfactoria que una fina capa de polvo, que es lo que parece que cubre el cuerpo de Polinices, evite que los animales perciban el olor de un cadáver en descomposición. De todos modos, seguiría sin explicarse la ausencia de huellas humanas, resto necesario de quien cubriera el cadáver. El guardián sugiere una presencia divina y así lo entiende el Coro (vv. 278-9)<sup>538</sup>.

El proceso deductivo es completamente racional. Cabe preguntarnos entonces hasta qué punto conduce a una conclusión acertada. Aunque el Corifeo apunta a una intervención divina, en el prólogo de la obra escuchábamos a Antígona afirmar sus intenciones de desobedecer el edicto y, además, posteriormente el guardián aparece por segunda vez en escena con la joven, que confiesa ser la verdadera artífice de los hechos. Podríamos pensar entonces que la conclusión a la que los signos conducían al guardián era una conclusión equivocada. No obstante, cuando el guardián relata (vv. 407-40) cómo se descubre a la muchacha junto al polémico cuerpo, los detalles sobrenaturales siguen siendo una constante y siguen sugiriendo la presencia de ‘algo’ divino (sobre todo, vv. 417-23). De hecho, hay estudiosos que defienden que el primer enterramiento de Polinices es obra de los dioses, pese a la reivindicación de Antígona en la tragedia<sup>539</sup>. No compartimos esta visión, pero sí creemos que la falta inexplicable de los indicios esperables en esa situación sugiere ya desde

---

<sup>537</sup> Cf. JEBB, 1971, 58.

<sup>538</sup> La ausencia de cualquier huella de origen humano o animal se interpreta como una señal de la misma protección divina que en *Ilíada* mantuvo intactos los cuerpos de Sarpedón (*Il.* 16. 667-75) y de Héctor (*Il.* 24. 18-21).

<sup>539</sup> Respecto a la autoría del primer enterramiento de Polinices la mayoría de los estudiosos está de acuerdo en que hay que adjudicársela a Antígona. No obstante, existen interpretaciones diferentes. Algunos autores, creen que Antígona actúa con ayuda de los dioses. ADAMS, 1957, 49-50, cree que, aunque la artífice de los dos enterramientos es Antígona, las circunstancias en que se produce su captura indican que los dioses están detrás de todo lo sucedido, primero protegiendo el cuerpo de Polinices de los animales y después permitiendo que Antígona pueda cumplir con los ritos necesarios antes de ser atrapada. Sin embargo, hay quien defiende que son realmente los dioses los artífices del primer enterramiento; cf., por ejemplo, MINADEO, 1994, 35-9, TYRRELL y BENNETT, 1998, 68-9.

este momento el apoyo de los dioses quizás no necesariamente a la heroína, pero sí a la conveniencia de que Polinices sea enterrado<sup>540</sup>.

Ahora bien, en ocasiones la constatación de la falta de signos puede ser empleada por un personaje para privar de credibilidad a otro, lo que implica una cierta conciencia retórica. Así, Edipo en *Edipo Rey* es acusado por Creonte de tratar de inculparlo sin pruebas (“no me inculpes por tu cuenta a causa de una suposición no probada [γνώμη δ’ ἀδήλω]<sup>541</sup>”, v. 608). Y para diferenciarse del monarca, en esa misma *rhesis* Creonte le ofrece una prueba (“Y, como prueba de esto, ve a Delfos y entérate si te he anunciado fielmente la respuesta del oráculo”, vv. 603-4), con la que pretende demostrar que lo que dice es cierto.

No obstante, existe cierta manipulación en lo que hace Creonte. En efecto, él proporciona como prueba su fidelidad en la reproducción del oráculo de Delfos; sin embargo, esto no es lo que se ha puesto en duda. Es decir, Edipo no le ha acusado de conspiración por creer que ha falseado el oráculo en su transmisión. Lo único que este oráculo decía es que la ciudad de Tebas se vería libre de la peste cuando se encontrase y castigase al autor de la muerte de Layo y nadie, ni siquiera Edipo, ha dudado de ello. Lo que sí ha puesto en duda el rey son las palabras de Tiresias que lo acusan de ser él el asesino del antiguo soberano y lo ha hecho porque cree que Tiresias y Creonte se han confabulado para inventar semejante historia y deshacerse de él. Siendo así, el hecho de que Creonte haya reproducido fielmente las palabras del oráculo de Delfos no supone necesariamente prueba alguna de fidelidad. Creonte crea un equívoco para defenderse, pero analizado de cerca se advierte el error en el razonamiento. En cualquier caso lo que pretende Creonte es, entre otras cosas, oponer su modo de proceder, el aporte de pruebas, al de Edipo, que habla sin ellas; en definitiva, pretende demostrar su credibilidad y al tiempo destruir la de su adversario. La verbalización de lo que él tan solo insinúa le corresponde al Corifeo en su intervención inmediata (“los que se precipitan no son seguros para dar una opinión”, v. 617).

Algunos personajes extraen deducciones **a partir de los comportamientos de otros personajes**. Así lo hace, por ejemplo, en *Traquinias* Heracles, quien deduce por la reacción de Hilo que su hijo no quiere cumplir con la última petición formulada, la de unirse a Yole (“Gritas como si no quisieras hacer nada de lo que digo”, v. 1232) o en *Antígona* Ismene, quien deduce por el modo y el lugar en que su hermana se dirige a ella que ésta está

<sup>540</sup> Desde el punto de vista del significado dramático la sugerencia del Corifeo cumple otra función. Cf. nota 492.

<sup>541</sup> Una suposición o juicio no probado es aquel al que se llega a partir de hechos no claramente establecidos; cf. DAWE, 1982, 153.

tramando algo (“¿*Qué ocurre? Es evidente que estás meditando alguna resolución*”, v. 20), y Creonte (“*Bien calculas y ocultas el asunto con un rodeo. Está claro que algo malo vas a anunciar [σημανῶν]*”, vv. 241-2). Pero los ejemplos son numerosos.

En *Traquinias* Heracles pretende poder deducir a partir del comportamiento de Hilo cuáles son los sentimientos de su hijo. Desde el momento en que Heracles aparece en escena sus lamentos son constantes. El otrora invencible héroe yace ahora vencido por una mujer. El héroe desea la venganza y, guiado por ese sentimiento, pide la colaboración de Hilo. Pretende que éste lleve a su madre a presencia de Heracles para que el héroe pueda castigarla. La reacción del joven le dirá cuáles son sus sentimientos (“*¡Oh muchacho! Sé para mi un verdadero hijo y no respetes más el nombre de tu madre*<sup>542</sup>. *Tú mismo con tus manos trayéndola, pónmela en mis brazos, para que sepa claramente si tú sientes más dolor ante mi desfigurado cuerpo que ante el de ella, cuando la veas maltratada con justicia*<sup>543</sup>”, vv. 1064-9).

Creonte en *Antígona* también extrae en varias ocasiones deducciones a partir de los comportamientos de otros personajes. Así, él cree que Ismene ha colaborado con Antígona en el entierro de Polinices porque ha visto a la joven nerviosa (“*Acabo de verla dentro fuera de sí y no dueña de su mente*”, vv. 491-2). Su deducción, nosotros lo sabemos y el público lo sabe, está equivocada. Y el hecho de que, apoyándose en ella, el monarca quiera condenar a muerte también a esta joven intensifica la imagen de su carácter tiránico. La *rhexis* de Creonte en la que se inserta este pasaje (vv. 473-96) es la contestación a la *rhexis* de Antígona (vv. 450-70) en la que la joven ha defendido su punto de vista. Creonte no acepta las críticas a sus acciones y cada vez que recibe una censura actúa amenazando con furia. Antígona ha criticado su edicto y se ha enfrentado a él y Creonte responde sentenciando a muerte a Antígona, lo que podía ser esperable en cumplimiento del edicto, y también a Ismene, algo para lo que carece de motivos. La cólera al verse contrariado le hace excederse y actuar de manera desmedida. Esta reacción será una constante en esta figura de rasgos cada vez más tiránicos.

<sup>542</sup> “*The repetitions παῖ / παῖς and γενοῦ / γενῶς are pointed: Heracles speaks with deliberation*”; cf. EASTERLING, 1999a, 207. También en la otra escena entre padre e hijo que hallamos en la producción sofoclea, a saber, el enfrentamiento que protagonizan Creonte y Hemón en *Antígona*, el padre, Creonte, se dirige a su hijo insistentemente remarcando esa relación paterno-filial, en la que, por supuesto, se apoya, como hace Heracles con Hilo, para formular su petición.

<sup>543</sup> “*Perhaps the most savage passage in Greek Tragedy. If Sophocles wanted to demonstrate how bodily torment causes heroes, no less than ordinary men, to forget the most elementary decency, he could not have done better. But the picture is in keeping with the Heracles of 271-3, the devastator of Oechalia, the murderer of Lichas. Every word of these lines is of a maniacal, perverse cruelty*”; cf. KAMERBEEK, 1970, 222.

Un ejemplo muy similar es la deducción que elabora el mismo soberano a partir de las señales de insatisfacción que advierte en algunos de los ciudadanos. Retrocedemos ahora hasta la primera escena con el guardián. Éste le ha comunicado que alguien ha enterrado a Polinices y ha sugerido que en esa acción hubo una participación divina. Creonte se opone furibundamente a dicha insinuación, que quitaría legitimidad a la postura que él defiende, y busca una explicación de otro tipo, más humana. Concretamente el soberano toma el comportamiento de algunos ciudadanos como *semeion* a partir del cual deducir que todo es una conspiración en su contra (*“Algunos hombres de la ciudad, por el contrario, vienen soportando de mala gana el edicto y murmuraban contra mí a escondidas, sacudiendo la cabeza, y no mantenían la cerviz bajo el yugo, como es debido, en señal de acatamiento. Sé bien que éstos, inducidos por las recompensas de aquellos, son los que lo han hecho”*, vv. 289-94).

A primera vista puede parecer que en las palabras de Creonte hay un razonamiento lógico a partir de unos indicios determinados. Ahora bien, se nos hace difícil seguir ese razonamiento del soberano. En primer lugar, si esos hombres murmuran contra Creonte a escondidas, ¿cómo es posible que él lo sepa? ¿Y cómo puede decir Creonte que tiene enemigos desde hace tiempo (καὶ πάλαι, v. 289), si acaba de llegar al trono y ésta es la primera medida que adopta? Pero, aunque se explicase esto (podemos entender que Creonte ha sido informado por alguien de lo que se dice a sus espaldas y que la oposición a su persona data de la época de su regencia<sup>544</sup>), el hecho es que Creonte no dispone de indicio alguno de que estos hombres hayan prometido una recompensa a los guardianes ni de que los guardianes la hayan aceptado, salvo el argumento basado en la premisa general que asume que la posibilidad de obtener una ganancia constituye un móvil que hace verosímil cualquier acción. Como sucede cuando Creonte acusa a Ismene de actuar en colaboración con Antígona, también al acusar a los guardianes de violar el edicto a instancias de un grupo de ciudadanos desafectos al régimen, Creonte se equivoca. Su reacción colérica e injusta con los personajes inocentes a los que acusa de haber cometido una acción que les es ajena nos muestra a un personaje tiránico, temeroso siempre de una conspiración en su contra y demasiado propenso a actuar sin pruebas sólidas.

Pero existen todavía otros tipos de signos o indicios, y uno muy significativo es el que constituyen **los oráculos y profecías**, que funcionan en general como un *semeion*, aunque quizás no estrictamente físico. No nos vamos a detener a continuación en todos y cada uno de los casos. Basten a modo de ejemplo los siguientes.

---

<sup>544</sup> Cf. KAMERBEEK, 1978, 77-8.

En *Traquinias* Heracles (vv. 1159-71) recuerda dos antiguas profecías: por un lado, la de su padre, Zeus, que anunciaba que moriría a manos de un muerto<sup>545</sup>; por otro, la del oráculo de Dodona, que le anunciaba que, llegada esta fecha, se acabarían sus fatigas. Éstas son las señales que le permiten al héroe deducir que su muerte es inminente e inevitable. En el momento en que Heracles oye de su hijo que el centauro Neso está detrás del filtro que lo ha dejado postrado, relaciona las dos profecías, que son en el fondo solo una, y comprende que su muerte está cercana<sup>546</sup>. Las profecías funcionan como un *semeion* y el resultado del razonamiento al que dan pie es el acto final de la tragedia, la preparación de los funerales del héroe.

En *Antígona* Tiresias, acusado por Creonte de actuar movido por intereses crematísticos, recurre a su vez a una profecía. Tiresias había puesto de manifiesto la disconformidad de los dioses con las acciones de Creonte, lo que enfurece al monarca, que acusa al adivino de actuar movido por un beneficio. Se desata entonces una discusión entre ambos que termina con la predicción que Tiresias hace del futuro del monarca. Toda esta predicción o profecía funciona como un *semeion* de que Tiresias es creíble y de que su acusación primera es cierta y no obedece a interés de ningún tipo (“*no se llevarán ya a término muchos rápidos giros solares antes de que tú mismo seas quien haya ofrecido [...]*”, vv. 1064-79).

Pero, si hay una tragedia en la que los oráculos y profecías tienen relevancia, ésa es, sin duda alguna, *Edipo Rey*. Toda la tragedia gira en torno a los oráculos y los pasos que va emprendiendo Edipo derivan en muchos casos de ellos. El primer ejemplo es similar al que acabamos de señalar en *Antígona*. Se halla en la discusión entre Edipo y Tiresias en el episodio primero de la tragedia. En su discurso (vv. 380-403) Edipo ha acusado a Tiresias de no ser un buen adivino. Éste responde sin negar explícitamente la acusación, sino simplemente profetizando el futuro del monarca. Es decir, Tiresias niega la acusación de Edipo con hechos (“*Eres sin darte cuenta, odioso para los tuyos, tanto para los de allí abajo como para los que están en la tierra, y la maldición que por dos lados te golpea, de tu madre*

---

<sup>545</sup> Este oráculo pudo estar influido por la formulación de un acertijo recogido en el libro XIV de la *Antología palatina*. Esto no sería raro, ya que, de hecho, acertijos y oráculos son clasificados juntos en dicho libro. Al respecto, cf. FERNÁNDEZ DELGADO, 1986, 107-10.

<sup>546</sup> Como WALDOCK, 1966, 88, enfatiza, Hilo no es consciente de la verdadera importancia de sus palabras cuando le habla a Heracles acerca de Neso. Él cree que está defendiendo la inocencia de su madre, pero, en realidad, Hilo está informando a su padre de su cercana muerte. Esto pone de relieve, como en muchos otros momentos de la tragedia sofoclea, que los seres humanos no tienen un control total del *logos* y de sus efectos. Por otra parte, FOWLER, 1999, 165-7, compara este momento en el que Heracles escucha el nombre de Neso con el momento en que Edipo oye por primera vez nombrar a las Euménides al comienzo de *Edipo en Colono*. En ambos casos la mención de un nombre sirve para que el héroe comprenda el significado de un oráculo y el resto de la tragedia deriva de ello.



y de tu padre, con paso terrible te arrojará, algún día, de esta tierra, y tú, que ahora ves claramente, entonces estarás en la oscuridad [...]”, vv. 415-25). Cuando se demuestre que Tiresias tenía razón –algo que el público ya sabe en este momento porque conoce bien el mito– quedará claro que Edipo ha acusado infundadamente a su adversario. El mismo efecto tiene la siguiente parte de la profecía de Tiresias (vv. 449-60).

Y es que la profecía inicial del adivino es ampliada poco después en su *rhesis* secundaria (vv. 447-62), que pone fin a la escena. Aquí Tiresias amplía con más datos lo que vaticinó antes acerca del futuro de este personaje (“ese hombre que, desde hace rato, buscas con amenazas y con proclamas a causa del asesinato de Layo está aquí. Se dice que es extranjero establecido aquí, pero después saldrá a la luz que es tebano por su linaje y no se complacerá de tal suerte. Ciego, cuando antes tenía vista, y pobre, en lugar de rico, se trasladará a tierra extraña tanteando el camino con un bastón. Será manifiesto que él mismo es, a la vez, hermano y padre de sus propios hijos, hijo y esposo de la mujer de la que nació y de la misma raza, así como asesino de su padre”, vv. 449-60). Si esto se cumple, será el *semeion* o la prueba de que Edipo se equivocó. Si no se cumple, quien quedará en evidencia será Tiresias (“si me coges en mentira, di que yo ya no tengo razón en el arte adivinatoria”, vv. 461-2). Con estas últimas palabras Tiresias insta a Edipo a que no lo acuse de ser un mal adivino, como ha hecho, si no tiene pruebas sólidas al respecto<sup>547</sup>.

Sin embargo, el personaje que, a mi juicio, más uso argumental hace de este elemento es Yocasta, quien en su afán por tranquilizar a Edipo paradójicamente acaba guiándolo hasta el descubrimiento de la verdad, que será la perdición de ambos. Así, tras el enfrentamiento entre Edipo y Creonte, Yocasta aparece en escena y, con el objetivo de minimizar la importancia de las palabras de Tiresias, que acusaban a Edipo de ser el asesino de Layo, le habla del oráculo que profetizaba la muerte de Layo a manos de su hijo. Yocasta, que cree que Layo fue muerto no por su hijo sino por un grupo de bandoleros, como, parece ser, contó en su día el único superviviente del suceso, presenta este oráculo como prueba de que los hombres no tienen la capacidad de adivinar el futuro y, por lo tanto, Tiresias puede

---

<sup>547</sup> Se ha discutido mucho acerca de esta *rhesis* de Tiresias (vv. 447-62), porque resulta difícil entender que Edipo no comprenda las palabras del adivino, a pesar de la claridad con la que éste habla. La cuestión es compleja y las interpretaciones que se han dado de la misma muy variadas. Hay quien defiende (cf. KNOX, 1980) que Edipo no oye lo que Tiresias dice porque abandona la escena en ese momento y quien, en el extremo contrario, cree que Edipo lo oye todo y comprende su significado pero finge y oculta su culpa a lo largo de toda la tragedia. Hay quien incluso niega que la falta de reacción de Edipo ante las palabras de Tiresias supongan un problema, ya que la situación, claramente perceptible para un lector, no lo sería tanto para un espectador, pues la audiencia en el teatro se vería atrapada por otros aspectos del arte magistral del dramaturgo (cf. BAIN, 1979, 133-44). En nuestra opinión, el hecho de que Edipo oiga al adivino y no lo comprenda, ni más tarde se acuerde de sus palabras a medida que va conociendo la verdad, subraya su ceguera. Aunque confía tenazmente en su inteligencia, sin embargo, la realidad es que se deja llevar por sensaciones poco racionales y no ve la verdad cuando la tiene delante, tan solo porque ésta no se adapta a lo que él cree que debería ser (en esta línea se expresa KANE, 1975, 192-3). El contraste, entonces, entre el hombre inteligente que ve pero no comprende y el hombre ciego que sí lo hace, adquiere relevancia.

estar equivocado como, ella cree, lo estuvo aquel otro oráculo (“*aprende que nadie que sea mortal tiene parte en el arte adivinatoria. La prueba [σημεία] de esto te la mostraré en pocas palabras. Una vez le llegó a Layo un oráculo –no diré que del propio Febo, sino de sus servidores– que decía que tendría el destino de morir a manos del hijo que naciera de mí y de él. Sin embargo, a él, al menos según el rumor [φάρτις]<sup>548</sup>, unos bandoleros extranjeros le mataron en una encrucijada de tres caminos. Por otra parte, no habían pasado tres días desde el nacimiento del niño cuando Layo, después de atarle juntas las articulaciones de los pies, le arrojó, por la acción de otros, a un monte infranqueable*”, vv. 708-19). El oráculo acerca de la muerte de Layo nunca se cumplió, porque el hijo de Layo fue muerto a los tres días de nacer y, por lo tanto, nunca pudo llegar a ser el asesino de su padre (el espectador, sin embargo, sabe que esto no es así) y porque Layo fue muerto por “*unos bandoleros extranjeros*” y, por lo tanto, no por su hijo (el espectador también conoce la falsedad de este dato). La conclusión es que, puesto que ya en otras ocasiones, al menos en una, los oráculos (o, mejor dicho, las personas que los dan a conocer)<sup>549</sup> han fallado, es posible que fallen en más ocasiones. Sin embargo, el espectador, que conoce bien la historia de Edipo, sabe que las premisas de Yocasta están equivocadas y que, por lo tanto, la conclusión también. Los oráculos, se deduce, sí que aciertan en sus predicciones y Edipo es, por consiguiente, el asesino de Layo, como Tiresias ha anunciado.

Al oír la descripción que Yocasta hace del asesinato de Layo, el temor asalta a Edipo, que recuerda un episodio pasado de su vida en el que mató a un anciano y a su séquito en circunstancias semejantes a las que Yocasta acaba de referir. Edipo comienza a temer que Tiresias tuviese razón al acusarlo de ser el asesino del rey. Pero Yocasta lo tranquiliza. El único superviviente de aquel asalto declaró que Layo fue muerto por un grupo de bandidos y, aunque esto no fuera así, lo cierto es que Loxias vaticinó en una ocasión (y el dios funciona, como siempre, como un argumento de autoridad) que a Layo lo mataría su hijo, y sucede que su hijo murió antes que él (así lo cree la reina). Tanto el testimonio del superviviente como el oráculo del dios funcionan como pruebas de las que se deduce que Edipo no pudo ser el autor de aquella acción (“*así se propagó la noticia [...] Y si en algo se apartara del anterior relato, ni aun entonces mostrará que la muerte de Layo se cumplió debidamente, porque Loxias dijo expresamente que se llevaría a cabo por obra de un hijo*”).

<sup>548</sup> Como bien señala SEGAL, 2001, 89, el término utilizado en referencia al rumor, φάρτις, también significa oráculo, y, de hecho, así se utiliza regularmente en la tragedia. Consecuentemente, las palabras de Yocasta contienen una ambigüedad significativa.

<sup>549</sup> Yocasta no rechaza las profecías como tales. Lo que rechaza es la credibilidad de los intermediarios humanos, que transmiten dichas profecías. Ahora bien, dado que dichos intermediarios son necesarios, la actitud de Yocasta implica un rechazo del arte de la profecía tal como se practicaba en Delfos y en otros lugares; cf. KAMERBEEK, 1967, 149-50.

mío. Sin embargo, *aquél, infeliz, nunca le pudo matar, sino que él mismo sucumbió antes*", vv. 848-56).

La actitud de Yocasta es contradictoria, porque ¿cómo puede el oráculo ser prueba de algo si la propia Yocasta está diciendo que los oráculos no son creíbles? ¿Cómo puede decir que Edipo no fue el asesino de Layo porque el oráculo vaticinó otra cosa, si poco antes ha dicho que no hay que creer en la adivinación? Yocasta concluye que no se puede confiar en los oráculos porque éstos no se cumplen, sin embargo, apela a ellos para probar que Edipo no es el asesino buscado y tranquilizarlo. Es decir, primero utiliza los hechos para desmentir un oráculo y después utiliza un oráculo para negar unos hechos. La contradicción probablemente emana del hecho de que los oráculos son interpretables. La cuestión es que la realidad y todas las circunstancias que rodean al ser humano también lo son y esto explica que muchas veces los razonamientos derivados de la realidad visible también sean cuestionables.

Pero Yocasta no es el único personaje que utiliza los oráculos para realizar deducciones. Edipo también lo hace. En un momento dado llega un mensajero desde Corinto y Yocasta hace salir del palacio a Edipo para que lo escuche, ya que viene a anunciar la muerte de su padre, Pólibo. Yocasta toma esto como prueba de que los oráculos de Febo estaban equivocados ("*Escucha a este hombre y observa, al oírle, en qué han quedado los respetables oráculos del dios*", vv. 952-3) y la misma conclusión saca el monarca tras escuchar al mensajero ("*¿Por qué, oh mujer, habría uno de tener en cuenta el altar vaticinador de Pitón o los pájaros que claman en el cielo, según cuyos indicios tenía yo que dar muerte a mi propio padre? Pero él, habiendo muerto, está oculto bajo tierra y yo estoy aquí, sin haberle tocado con arma alguna, a no ser que se haya consumido por nostalgia de mí*", vv. 964-70). Parece una deducción en principio lógica. Puesto que el mensaje desmiente el oráculo, el oráculo debe ser falso. Sin embargo, si ésta es la deducción, ¿por qué poco después Edipo manifiesta su temor a acostarse con su madre, cuando ya ha concluido que los oráculos no son creíbles y sabe que es un oráculo el que vaticina esa unión? Parece una incongruencia que nos hace dudar de si Yocasta y Edipo realmente desconfían de los oráculos o simplemente utilizan esos razonamientos interesadamente para persuadir. Esto último probablemente sea exagerado pero sí parece que estos personajes se contradicen inconscientemente demostrando con sus temores que sus deducciones racionales están equivocadas. Tienen la verdad delante pero no la ven e incurren continuamente en apreciaciones equivocadas de los hechos, una constante en toda la tragedia<sup>550</sup>.

---

<sup>550</sup> Según MUSURILLO, 1957, 48, aunque no es la única función de los oráculos en *Edipo Rey*, sí que se puede entender la obra como una pieza de propaganda religiosa, un folleto religioso en defensa de Delfos. No hay que

## 2.2.1.1. Índice de pasajes

<i>Áyax</i>		<i>Traquinias</i>		<i>Antígona</i>		<i>Edipo Rey</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
3-7	Atenea	43-5	Deyanira	*20	Ismene	*80-3	Edipo y Sacerdote
29-33	Odiseo	*178-9	Corifeo	*241-2	Creonte	415-25	Tiresias
326-7	Tecmesa	307-9	Deyanira	249-58	Guardián	449-62	Tiresias
*337-8	Corifeo	614-5	Deyanira	289-94	Creonte	603-4	Creonte
*894-5	Tecmesa	*813-4	Corifeo	491-2	Creonte	608	Creonte
*905-7	Tecmesa	*866-70	Corifeo	1001-11	Tiresias	708-19	Yocasta
		1064-9	Heracles	1064-79	Tiresias	848-56	Yocasta
		1159-71	Heracles	1209-10	Mensajero	*952-3	Yocasta
		*1232	Heracles	*1244-5	Corifeo	964-70	Edipo
				*1251-2	Corifeo	*1034	Mensajero
				*1255-6	Mensajero	*1073-5	Corifeo
						*1110-5	Edipo

<i>Electra</i>		<i>Filoctetes</i>		<i>Edipo en Colono</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
53-8	Orestes	*33-40	Neoptólemo y Odiseo	94-5	Edipo
*663-4	Pedagogo	934-5	Filoctetes	551-6	Teseo
757-9	Pedagogo			*1510	Teseo
773-5	Clitemnestra			*1511-2	Edipo
*885-6	Crisótemis				

olvidar la suprema relevancia que alcanzó el oráculo de Delfos como centro oracular y también entre las antiguas instituciones. Esta importancia se refleja en el hecho de que entre las tragedias griegas conservadas hay veintidós citas de trece respuestas delficas en dieciséis dramas. La mayoría tratan asuntos familiares, pero cobran protagonismo porque se trata generalmente de familias reales, cuya inestabilidad doméstica implica directamente la de la ciudad. En Esquilo las respuestas delficas se pronuncian en términos bastante claros. Sin embargo, en Sófocles se hace de manera oblicua. Sus oráculos son oscuros y ambiguos y sugieren que el conocimiento divino es mayor que el humano y difícilmente aprehensible para los mortales. Por su parte, Eurípides es el que muestra mayor cinismo y versatilidad en el uso de los oráculos; cf. JOHNSON, 1993, 131-7. Pero *Edipo Rey* es más que una defensa de Delfos. En realidad, como agudamente expone KNOX, 1998, 47-52, la obra es una reafirmación de la visión religiosa de un universo ordenado por la divinidad. Es una afirmación que rechaza los nuevos conceptos de los filósofos y sofistas, las nuevas visiones de un universo ordenado conforme a leyes físicas y la inteligencia humana. De hecho, el progreso intelectual de Edipo y Yocasta en la tragedia es una especie de historia simbólica del racionalismo del s. V a.C. Y esta historia se desarrolla dentro de un armazón que muestra que está equivocada desde el principio. Es como si los dioses se estuviesen burlando de Edipo; ellos ven cómo funciona su inteligencia crítica hasta que ésta encuentra que la profecía se había cumplido desde el comienzo. El hombre que rechaza la adivinación demuestra al final su verdad.

892-915	Crisótemis				
*1222-3	Orestes				

### 2.2.2. ARGUMENTOS DERIVADOS DE LO MÁS Y DE LO MENOS (ἐκ τοῦ μᾶλλον καὶ ἥττον)

El comportamiento previo de un individuo o las acciones por él realizadas en algún momento del pasado constituyen un *semeion* del que se puede extraer una conclusión. El modo en que este razonamiento se puede articular admite múltiples variantes, algunas de las cuales forman parte de la larga serie de lugares comunes de los entimemas retóricos que Aristóteles recoge en *Rh.* 2. 23-24. No considero oportuno que nos detengamos en la enumeración y búsqueda de todas esas variantes en la obra sofoclea, pero sí creo que puede ser interesante centrar nuestra atención en uno de esos lugares comunes que Aristóteles cita, ya que éste adquiere suficiente peso dentro de las obras que nos ocupan. Me estoy refiriendo a la línea de razonamiento denominada por Aristóteles ἐκ τοῦ μᾶλλον καὶ ἥττον o, lo que es lo mismo, “la que deriva de lo más y de lo menos” (Arist. *Rh.* 2. 23, 1397b14-33)<sup>551</sup>. El mismo autor nos explica el razonamiento y proporciona ejemplos al respecto: “«si ni siquiera los dioses lo saben todo, menos aún los hombres». Lo cual quiere decir: «si <una afirmación> no es pertinente a quien sería más pertinente, entonces es obvio que tampoco al que le es menos». En cambio, lo de que «sin duda golpea a sus vecinos quien hasta a su padre golpea» <<se basa en que>> «si le es pertinente lo menos, entonces también lo más», puesto que a un padre se le golpea siempre menos que a los vecinos [...]” (*Rh.* 2. 23, 1397b14-21). Como se puede apreciar, se trata, en definitiva, de un tipo de argumento a *fortiori*.

En ocasiones este argumento se puede confundir con otros<sup>552</sup>. En cualquier caso, el funcionamiento esencial que subyace en esta línea de pensamiento es, en términos muy generales, que si algo no se puede aplicar a un sujeto A, dotado de cierta autoridad, lo más probable es que tampoco le pueda ser aplicado a un sujeto B, carente de esa autoridad, entendiendo que quedan aquí englobadas el conjunto de las muchas variantes, positivas y negativas, que puede presentar este artificio<sup>553</sup>.

<sup>551</sup> Podemos encontrar este argumento en todos los oradores, ya que es uno de los más comunes. Sobre este *topos* en la oratoria, cf. PALMER, 1934, 18-22.

<sup>552</sup> El argumento que deriva de lo más y de lo menos está muy cercano al de analogía y todavía más al ἐπὶ τῶν ὁμοίων εἰ ὁμοίως ἔχει de *Top.* 2. 10, 114b26. Además, se puede dar en conexión con otros, como el 11, el 1, el 5, el 16, el 18, el 20, el 22, el 26, el 27 (todos estos en la lista de argumentos que Palmer estudia y que reproduce el mismo orden en que aparecen en Aristóteles); cf. PALMER, 1934, 19 y 22.

<sup>553</sup> “This type of argument [...] is tripartite ἐκ τοῦ μᾶλλον (from the more), ἐκ τοῦ ἥττον (from the less), and εἰ μήτε μᾶλλον μήτε ἥττον (if neither more nor less). The last Aristotle definitely sets apart, as indeed he does the other two, though not so clearly. The first is normally negative: εἰ ᾧ μᾶλλον ὑπάρχει μὴ ὑπάρχει,

Este argumento está presente en la tragedia más temprana conservada de Sófocles. Y no solo eso, sino que, además, es aquí, en *Áyax*, donde encontramos el mayor número de ejemplos, un número que va disminuyendo progresivamente hasta conducir a la ausencia total de este recurso en *Edipo Rey*. No obstante, algunos de los ejemplos encontrados nos plantean dudas a la hora de su clasificación como tal. Es por ello que me voy a centrar con mayor detalle en los pasajes que considero más representativos de esta línea de pensamiento o que más interés ofrecen dentro de la argumentación global, concretamente en *Áyax*, en la *rhexis* de Teucro dentro de su *agon* con Menelao (vv. 1093-1117), que recibe respuesta por boca de Agamenón (vv. 1226-63) en el siguiente de los *agones*; en dos *rhexeis* de Deyanira en *Traquinias*, una pronunciada frente a Licas (vv. 436-69) para persuadirlo y una segunda, en la que comunica sus temores al Coro (vv. 672-722); y, por último, en la *rhexis* que Creonte pronuncia dentro de su *agon* con Hemón (vv. 639-80) en *Antígona*. Añadiremos a esto algunas observaciones sobre algún otro pasaje, como la *rhexis* de lamento de Teucro (vv. 992-1039) en *Áyax*, ejemplo del uso de este artificio para suscitar el *pathos*, o ciertas palabras de Heracles en la *exodos* de *Traquinias*.

En *Áyax* Teucro abre su *rhexis* de réplica a Menelao (vv. 1093-1117) con un ejemplo de esta línea de razonamiento. Menelao ha basado su decisión de no enterrar al héroe en las acusaciones de traición e insubordinación y ha puesto fin a su discurso con amenazas a Teucro, defensor de su hermano. La respuesta de éste no se hace esperar y así, tras el consabido interludio del Corifeo, Teucro inicia su discurso de réplica y lo hace precisamente con un argumento derivado ἐκ τοῦ μᾶλλον καὶ ἦττον (“*Nunca, varones, me podré extrañar de que un hombre que no haya sido nada en sus orígenes después cometa faltas, cuando los que parecen haber nacido nobles [οἱ δοκοῦντες εὐγενεῖς πεφυκέναι]*”<sup>554</sup> *yerran con tales razones en sus discursos*”<sup>555</sup>, vv. 1093-6)<sup>556</sup>.

Con estos versos consigue Teucro dos cosas. La primera, evidente, negar las acusaciones de Menelao. La explicación de por qué Menelao está equivocado al acusar a *Áyax* como lo hace vendrá a continuación, aunque en este discurso Teucro se limita a defender a su hermano frente a una sola de las dos acusaciones contra él formuladas, la de insubordinación, mientras la defensa frente a la segunda de las acusaciones, la de traición, no

---

δηλον ὅτι οὐδ’ ᾧ ἦττον and the second normally positive: εἰ τὸ ἦττον ὑπάρχει, καὶ τὸ μᾶλλον ὑπάρχει. The last εἰ μήτε μᾶλλον μήτε ἦττον, really a form of ἐπαγωγή, may be either”; cf. PALMER, 1934, 18-9.

<sup>554</sup> El δοκοῦντες del v. 1095 apunta a un cuestionamiento de la nobleza de los Atridas. Teucro da a entender que, a pesar de su nacimiento, Menelao no debería ser considerado realmente noble, ya que la nobleza de nacimiento no implica necesariamente nobleza de carácter; cf. GARVIE, 1998, 225.

<sup>555</sup> οὐκ ἂν ποτ’, ἄνδρες, ἄνδρα θαυμάσαιμ’ ἔτι, / ὅς μηδὲν ὦν γοναῖσιν εἶθ’ ἀμαρτάνει, / ὄθ’ οἱ δοκοῦντες εὐγενεῖς πεφυκέναι / τοιαύθ’ ἀμαρτάνουσιν ἐν λόγοις ἔπη.

<sup>556</sup> PALMER, 1934, 20-1, señala precisamente que el carácter es uno de los aspectos a los que con mayor frecuencia se aplica el argumento ἐκ τοῦ μᾶλλον καὶ ἦττον.

tendrá lugar hasta un poco más adelante, concretamente en su respuesta a Agamenón (vv. 1266-1315). En cualquier caso, el primer logro de este argumento derivado ἐκ τοῦ μάλλον καὶ ἥττον es el de manifestar el equívoco de Menelao en sus incriminaciones, lo que implica, en el nivel del *ethos*, un desgaste de su credibilidad, ya que, si alguien se equivoca una vez, bien puede equivocarse otras. El segundo logro, y el más interesante a mi juicio, es el de la defensa que este argumento implica para Áyax, pero, sobre todo, para el mismo Teucro. El hecho de que Menelao se haya equivocado quitaría relevancia a la cuestión de que Áyax también lo hubiera hecho. Pero, sobre todo, el error que Teucro adjudica al Atrida le sirve para defenderse a sí mismo. Teucro no está asumiendo ningún error por su parte pero nos dice que, aún si lo hubiera, sería justificable puesto que, si Menelao, que es noble de nacimiento, se equivoca (lo que va a intentar demostrar a continuación), más perdonable es que lo haga quien carece de esa nobleza. Efectivamente Teucro es hijo de Telamón, un gran guerrero, pero también de Hesíone, una esclava, lo que le hace carecer de esa nobleza de nacimiento de la que los Atridas se enorgullecen. Teucro introduce en este momento en su propio beneficio el tema de la nobleza y el concepto de que ‘nobleza obliga’, anticipando sutilmente una cuestión que desarrollará más ampliamente en su réplica a Agamenón, a saber, la cuestión de la preeminencia de la nobleza basada en las acciones sobre la que se basa en el nacimiento.

Pero la discusión entre Menelao y Teucro no termina cuando acaba esta escena, sino que continúa tras la entrada de Agamenón, que ocupa el lugar que antes ocupara su hermano, dando lugar a un segundo debate (vv. 1226-1375), que no es otra cosa que una continuación del anterior. Y en su *rhexis* principal (vv. 1226-63) Agamenón recurre al mismo razonamiento que antes utilizó su antagonista, el razonamiento derivado ἐκ τοῦ μάλλον καὶ ἥττον, que hace girar también en torno al tema de la *eugeneia* (“*A ti me dirijo, al hijo de una esclava. En verdad que te jactarías con mucho orgullo y andarías muy estirado, si de una madre noble hubieras nacido, ya que, no siendo nada, nos has hecho frente defendiendo a quien nada era*”<sup>557</sup>, vv. 1228-31).

Hay una tendencia en las tragedias sofocleas, fundamentalmente en las escenas de *agon*, a la responsión no solo en el nivel del contenido sino también, lo que es quizás más importante, en el nivel de la forma. Los personajes que replican a un argumento tienden a hacerlo apelando al mismo procedimiento formal, buscando demostrar una superioridad sobre el oponente y el descrédito del mismo, al ser éste superado con un recurso que él puso

<sup>557</sup> σέ τοι, τὸν ἐκ τῆς αἰχμαλωτίδος λέγω/ ἢ που τραφεὶς ἂν μητρὸς εὐγενοῦς ἄπο/ ὑψηλ’ ἐφώνεις κάπ’ ἄκρων ὠδοιπόρεις,/ ὄτ’ οὐδὲν ὦν τοῦ μηδὲν ἀντέστης ὑπερ.

en juego. Se trataría en cierto modo de una aproximación al punto de vista del oponente (no en contenido sino en forma) para vencerlo ahí, en su terreno.

Quizás por ese motivo recurre Agamenón en esta *rhesis* al mismo tipo de razonamiento que utilizó Teucro y, además, sobre el mismo tema –la *eugeneia*– y en el mismo lugar de la *rhesis*, en su comienzo. Agamenón mantiene las acusaciones de Menelao y las amplía con una acusación esta vez a Teucro, la de ser hijo de una esclava, lo que implica un ataque a su *ethos*, igual que el anterior argumento de Teucro implicaba un ataque al de Menelao<sup>558</sup>. De hecho, todo el comienzo de estos dos discursos, el de Teucro (vv. 1093-1117) y el de Agamenón (vv. 1266-1315), sigue prácticamente la misma estructura y se corresponden perfectamente tanto en el contenido como en la forma. Así, la responsión formal acentúa la articulación del pensamiento.

En cualquier caso, la cuestión es que Agamenón en este pasaje acusa a Teucro de no saber actuar conforme a su *status* inferior de hijo de esclava. Agamenón representa la mentalidad más tradicional, la que propugna que existen diferentes clases y que cada persona debe permanecer dentro de la clase a la que pertenece, para evitar el caos. Teucro, en cambio, representa una visión más progresista y pone de relieve una de las contradicciones de la democracia, la de la esclavitud.

El ataque de Teucro a Menelao se basaba en una acción equivocada de éste, la de la acusación a Áyax por un delito que Teucro considera que no se le puede imputar<sup>559</sup>; sin embargo, la acusación de Agamenón a Teucro no se fundamenta en una acción sino en su propia condición vital. El ataque del general griego es, en este sentido, menos efectivo y se vuelve fácilmente en su contra –la réplica de Teucro lo hará–, pero, además, implica una forma de ser, la aristocrática, que advertiría el público, perteneciente en su mayoría al *demos* y que se sentiría inclinado a posicionarse en contra de los Atridas. No podemos olvidar que la tragedia griega se representa en una *polis* democrática.

En *Traquinias* es Deyanira el personaje que más emplea este tipo de razonamiento *a fortiori*. La primera vez en la *rhesis* que pronuncia (vv. 436-69) dentro de la única escena de la tragedia que puede de alguna manera asemejarse a un *agon*. Se trata de una escena fuertemente persuasiva, en la que la mujer, consciente, gracias a las palabras del mensajero, de que Licas le ha ocultado datos importantes relativos a Heracles, despliega todo su poder de convicción para persuadir al heraldo de que le narre toda la verdad acerca de las acciones

---

<sup>558</sup> En este caso la acusación es más grave, en el sentido de que al constatar la condición de Teucro de ser hijo de esclava lo que Agamenón pretende es en cierto modo deslegitimarlo como oponente en esa discusión y, en definitiva, plantear una objeción al juicio basándose en razones procesales. No olvidemos que en los tribunales de justicia atenienses Teucro, por su condición, no habría tenido derecho a defender una causa; cf. KAMERBEEK, 1963, 239.

<sup>559</sup> Menelao acusó a Áyax de insubordinación. Teucro considera que la acusación no tiene razón de ser porque Áyax en ningún momento estuvo en Troya bajo las órdenes de Menelao.



de éste. Para ello comienza su *rhexis* afirmando ser una mujer prudente. La cuestión es que Deyanira entiende (y Licas lo confirmará después en los vv. 481-2) que el heraldo le ha ocultado datos por miedo a su reacción. De ahí que ella empiece afirmando su carácter juicioso y comprensivo y que se esfuerce en demostrarlo no solo por medio del contenido de sus palabras sino también por medio de la calma y la moderación con las que éstas son pronunciadas. Así, Deyanira se reivindica a sí misma como una mujer prudente, que comprende que Heracles hiciera lo que quiera que hizo (Licas todavía no le ha dado detalles al respecto, aunque el mensajero ha adelantado ya lo fundamental). Para demostrarlo recurre a varios argumentos, entre ellos un argumento derivado ἐκ τοῦ μᾶλλον καὶ ἥττον (“Él, en efecto, que dispone como quiere incluso de los dioses, y de mí con mayor motivo, ¿cómo no va a disponer también de otras iguales a mí!”<sup>560</sup>, vv. 443-4), todo lo cual excusaría y justificaría a Heracles. El objetivo de la heroína es demostrar que comprende las acciones del héroe y no se las reprocha, por lo que Licas no debe temer su reacción y puede, por lo tanto, y éste es el fin básico de las palabras de Deyanira, contarle lo que antes le ocultó.

El funcionamiento del argumento derivado ἐκ τοῦ μᾶλλον καὶ ἥττον es semejante al que vimos en los ejemplos anteriores, aunque un poco más complejo, puesto que los términos que se relacionan no son dos, como sucedía en los casos ya vistos, sino tres, a saber, los dioses, la propia Deyanira y otras mujeres iguales a ella. En el mismo argumento se unen dos, uno que dice que, si Eros dispone de los dioses, con mayor motivo podrá hacerlo de mujeres mortales (es decir, si es aplicable a lo más, también lo es a lo menos) y otro que dice que, si dispone de Deyanira, es lógico que lo haga también de otras iguales a ella. En este último caso la peculiaridad es que no existe una gradación entre lo más y lo menos, como sí existe en la parte primera señalada y como es habitual en este argumento, sino que se impone el principio de igualdad.

El efecto logrado con este redundante argumento derivado ἐκ τοῦ μᾶλλον καὶ ἥττον es más intenso. Deyanira justifica con mayor viveza y rotundidad el comportamiento del héroe sometido a los designios de Eros, dejando en el público la impresión de que la vehemente defensa del esposo por parte de la mujer no puede obedecer en modo alguno a sentimientos oscuros en ésta; en definitiva, que no hay que temer que ella vaya a reaccionar en contra de su marido o de Yole.

Licas es finalmente persuadido y consecuentemente la mujer es informada de las andanzas y correrías del héroe durante el tiempo que ha durado su ausencia. Pero el temor a perder su amor y verse desplazada ante Yole la lleva a utilizar un antiguo unguento,

<sup>560</sup> οὗτος γὰρ ἄρχει καὶ θεῶν ὅπως θέλει./ κάμου γε· πῶς δ' οὐ χᾶτέρας οἴας γ' ἐμοῦ;

elaborado a partir de la sangre del moribundo centauro Neso, con el que impregna un manto que ofrece en regalo a Heracles por mediación de Licas. Sin embargo, al ver la reacción que experimenta el vellón de lana al entrar en contacto con el sol comprende el poder maléfico del ungüento y se da cuenta de que éste acabará por causar la muerte del héroe. Deyanira recapacita y comprende que la sangre del centauro estaba emponzoñada, ya que había sido muerto por Heracles por medio de una flecha que anteriormente fue sumergida en la sangre de la hidra de Lerna (vv. 569-77). Otra flecha semejante fue capaz de matar incluso al centauro Quirón, de origen divino. Es evidente, entonces, que Heracles, que no es un dios, como sí era Quirón, está con mayor motivo condenado a morir (“sé que la flecha que disparó ha dañado incluso a un dios, a Quirón<sup>561</sup>, y que destruye todas las fieras que toca. Así, pues, el negro veneno de sangre que ha atravesado las heridas de éste, ¿cómo no le va a matar también a él?”<sup>562</sup>, vv. 714-8).

De nuevo encontramos que son tres los términos que se relacionan en el razonamiento: el divino Quirón, todas las fieras y Heracles. Por lo tanto, son de nuevo dos los razonamientos que podemos deducir de estas palabras de la heroína. El primero –que, puesto que la flecha mató a Quirón, que era un dios, habrá de hacer lo mismo con Heracles, que no lo es– mantiene la estructura de lo más y de lo menos esencial en el artificio. El segundo –que, puesto que la flecha consigue matar a todas las fieras que toca, lo más probable es que lo haga también con Heracles– ya no mantiene la estructura de lo más y de los menos y tampoco se plantea el vínculo de igualdad, que veíamos en el ejemplo anterior, sino que establece una relación entre lo común o general y lo particular.

Aunque Heracles aún no ha muerto, este razonamiento nos indica que no cabe otra salida para él. Y la responsable de su muerte, aunque involuntaria, es Deyanira, que tan solo quería recuperar su amor. El *pathos* de la situación es obvio.

En *Antígona* el mejor ejemplo es el que emplea Creonte en su *rhexis* de *agon* frente a Hemón (vv. 639-80). En dicho discurso el monarca pretende justificar sucesivamente ante su hijo y ante toda la ciudadanía, a la que éste representa, la necesidad de dar muerte a Antígona cumpliendo con lo estipulado previamente en su edicto. En este contexto el argumento derivado ἐκ τοῦ μᾶλλον καὶ ἥττον no es sino uno más de los muchos y variados razonamientos que emplea el monarca en este pasaje para conseguir el fin deseado.

<sup>561</sup> Apolodoro 2. 5. 4 narra el episodio.

<sup>562</sup> τὸν γὰρ βαλόντι ἄτρακτον οἶδα καὶ θεὸν/ Χείρωνα πημήναντα, χῶνπερ ἂν θίγη,/ φθείρει τὰ πάντα κνώδαλ· ἐκ δὲ τοῦδ' ὄδε/ σφαγῶν διελθὼν ἰὸς αἵματος μέλας/ πῶς οὐκ ὀλεῖ καὶ τόνδε; δόξη γοῦν ἐμῆ.

Antígona ha violado el edicto del monarca, edicto que preveía la pena de muerte, la lapidación<sup>563</sup> concretamente, para quien lo transgrediese. La transgresión ha tenido lugar y la culpable es, más allá de toda duda razonable, puesto que lo ha confesado, la joven Antígona. El paso siguiente sería en otras circunstancias obvio: la muchacha habría de morir. Pero sucede que esta joven es la sobrina de Creonte, es una *phile*, y matar a una *phile*, aunque sea en cumplimiento de una ley cívica, atenta contra las leyes más sagradas (cf. vv. 486-7). Así parece advertirlo el conjunto de la ciudadanía, cuya oposición a la muerte de Antígona nos transmite Hemón (vv. 692-700). Creonte debe justificar, entonces, no solo la necesidad de matar a un trasgresor, sino, ante todo, la necesidad de matar a una *phile*. Para ello comienza la segunda parte de su discurso (en ésta se centra en la persuasión de la ciudad, mientras que la primera busca persuadir a Hemón) justificando la necesidad de que Antígona, como *phile*, sea muerta, y lo hace con relativa brevedad (vv. 658-62), al menos si lo comparamos con la defensa que hará a continuación (vv. 663-76) de la necesidad de que Antígona, como ciudadana, perezca. El porqué de este orden se desprende, a nuestro juicio, del hecho de que para lo segundo Creonte tiene argumentos suficientes y, además, sólidos<sup>564</sup>, y, por eso, éstos quedan al final del discurso, que es una parte que el público recuerda mejor. Sin embargo, para lo primero, para justificar la condena a muerte de una *phile*, carece de una explicación realmente persuasiva y, por eso, sitúa este razonamiento al comienzo de la segunda parte, esto es, en la parte media de la *rhexis*, probablemente la que pasaría más inadvertida. El lugar de este argumento impedirá que su debilidad sea advertida en exceso, y no nos referimos únicamente a la debilidad del argumento en cuanto a su falta de persuasividad porque contraviene leyes naturales ampliamente asumidas, sino también a la debilidad que se deriva, lo vamos a ver, de los propios fallos del razonamiento.

El hecho es que Creonte defiende la necesidad de matar a Antígona en cumplimiento del edicto, pese a ser una *phile*, apoyándose en que ello es necesario para el mantenimiento del orden público, puesto que, si Creonte dejase de castigar a Antígona, con mayor motivo habría de hacerlo con el resto de ciudadanos (*“Pues si voy a tolerar que los que por su nacimiento son mis parientes alteren el orden, ¡cuánto más lo haré con los que no son de mi*

---

<sup>563</sup> La lapidación se entiende como la respuesta de la comunidad a un daño que se produce contra toda la comunidad. Su función es la de *“una venganza colectiva de tipo instintivo, justa pero no institucional”*; cf. CANTARELLA, 1996, 70. Nuestras fuentes mencionan solo dos ejemplos de atenienses que fueron realmente lapidados: Licides y su familia, que murieron de ese modo en 479 a.C., cuando éste como miembro de la *boule* expresó su disposición a tomar en consideración la propuesta persa de rendición, y Alcibíades, primo del famoso Alcibíades, al que los atenienses capturaron a bordo de un barco enemigo en 409 a.C. Sobre la lapidación en Atenas y su reflejo en la tragedia, cf. ROSIVACH, 1987, CANTARELLA, 1996, 68-81.

<sup>564</sup> Antígona defiende el derecho de la familia y no hay duda de que hasta cierto punto tiene motivos para reclamar el enterramiento de Polinices. Pero Antígona desprecia las leyes cívicas en defensa de un personaje que ha cometido el peor delito posible para una comunidad, la traición, y en este sentido no hay duda de que se equivoca.

*familia!*"<sup>565</sup>, vv. 659-60). Pero, ¿acaso es este razonamiento lógico? ¿El razonamiento lógico no sería más bien el contrario? Creonte ha dicho que, si perdona a un *philos*, deberá hacer lo mismo con los que no lo son. Es un argumento basado en lo más y lo menos, pero la relación entre los dos términos parece estar equivocada. Según el planteamiento de Creonte, los ciudadanos comunes están por encima de los *philoí*, cuando en la realidad esta relación no es tan evidente, al menos desde el punto de vista de quienes vivimos en una sociedad más moderna. Y, de hecho, tampoco lo es para Aristóteles. Recordemos uno de los ejemplos que él ofrece para explicar este *topos*: “*lo de que «sin duda golpea a sus vecinos quien hasta a su padre golpea» <<se basa en que>> «si le es pertinente lo menos, entonces también lo más», puesto que a un padre se le golpea siempre menos que a los vecinos*” (*Rh.* 2. 23, 1397b16-21).

Lo cierto es que en su *rheis* primera (vv. 162-210) Creonte se presentaba como un buen rey que pretendía anteponer los intereses públicos a los privados. Esto parece que podía ser también una premisa del gobierno de Pericles y, desde luego, era una premisa del buen gobernante, como demuestra que Demóstenes se haga eco del pasaje (D. 19. 247)<sup>566</sup>. Se podría decir que el argumento derivado ἐκ τοῦ μᾶλλον καὶ ἧττον en los vv. 659-60 está en consonancia con esa actitud. Sin embargo, si seguimos analizando las palabras del soberano en este discurso podemos apreciar una contradicción. Y es que el soberano asegura que “*quien con los asuntos de la casa es persona intachable también se mostrará justo en la ciudad*”<sup>567</sup> (vv. 661-2)<sup>568</sup>. Esta frase implica tácitamente que los *philoí* ocupan una categoría superior a la del resto, lo contrario que los versos previos, donde los ciudadanos parecen ocupar una categoría superior a la de los *philoí*. Creonte se contradice. Sin embargo, esa contradicción pasa prácticamente inadvertida.

En la segunda parte de su razonamiento (vv. 661-2) Creonte viene a decir que lo más probable es que quien se muestra severo con los familiares, con los más cercanos, también lo será con los que no lo son. Sin embargo, en los versos precedentes (vv. 659-60) Creonte intenta convencernos de que, si perdona a un *philos*, lo más probable es que vaya a hacer lo mismo con un no *philos* y esto, aunque concuerde con las premisas iniciales del monarca, parece poco lógico y se contradice con los vv. 661-2.

Podríamos pensar que al público le sorprendería esta falta de lógica pero en realidad creo que el público en una representación no advertiría la inconsistencia y creería estar

<sup>565</sup> ... εἰ γὰρ δὴ τά γ' ἐγγενῆ φύσει/ ἄκοσμα θρέψω, κάρτα τοὺς ἔξω γένους.

<sup>566</sup> Sobre éste y otros pasajes en los discursos de Demóstenes y Esquines donde el teatro se utiliza en ataques cruzados, cf. HERNÁNDEZ MUÑOZ, 2006.

<sup>567</sup> ἐν τοῖς γὰρ οἰκείοισιν ὅστις ἔστ' ἀνὴρ/ χρηστός, φανεῖται κὰν πόλει δίκαιος ὢν.

<sup>568</sup> “Expanding upon the theme of 659-60, Kreon insists on the value of domestic discipline as the basis for civic order [...]. The qualities that make men ‘good’ family members will make them ‘just’ citizens (661-2): above all, obedience”; cf. GRIFFITH, 1999, 237.

escuchando lo que Creonte defiende justo a continuación de estas líneas. Observemos, además, ya lo adelantábamos antes, que el lugar de colocación del razonamiento en cuestión es precisamente la parte central del discurso, la parte probablemente menos recordada por una audiencia, que seguramente, sin tiempo para reflexionar, porque acto seguido comienza otra línea de argumentación, no repararía en la inconsistencia. El público escucha una serie de palabras, sin tiempo para analizarlas correctamente, e inmediatamente las identifica con el razonamiento que ya conoce. Es un ejemplo de maestría retórica. El efecto del argumento derivado ἐκ τοῦ μᾶλλον καὶ ἥττον funciona porque el público no advierte el error, y psicológicamente la audiencia cree haber oído lo que no se ha dicho pero sí se dice a continuación. El público en este momento pensaría haber escuchado un sólido argumento más justificando el hecho de que una *phile* sea castigada porque en un estado igualitario, como es la Atenas del siglo V a.C., no deben existir diferencias desde el punto de vista legal entre los ciudadanos, ni siquiera por razón de familia.

Los cinco pasajes analizados hasta el momento presentan diferencias que afectan a la forma. En la función, sin embargo, coinciden en gran medida. Esto no significa, en cambio, que no se puedan emplear de otra manera. Un ejemplo en *Áyax* da buena cuenta de ello.

En su discurso de lamento, tras conocer la muerte del héroe, Teucro describe de manera patética la situación en la que él va a quedar. Conocíamos ya, por las palabras de Tecmesa especialmente, la situación terrible que les aguardaría a ella y a su hijo, así como la profunda tristeza en la que quedarían sumidos los ancianos padres del héroe; sin embargo, no se nos había ocurrido pensar que Teucro, un guerrero, también pudiera padecer a consecuencia de la muerte de *Áyax*. No obstante, éste nos muestra que así es. Teucro reproduce la que, según él, será la reacción de su padre, quien se volverá en su contra al creerlo un traidor. Su familia se volverá contra él y también lo hará su comunidad, esto es, la gente de su país (vv. 1012-21). Y si eso será lo que le espere en su tierra, donde viven sus amigos o *philoí*, con cuánto mayor motivo no lo será fuera de ella, en Troya, donde en lugar de amigos tiene enemigos (“*Y, finalmente, seré desterrado, echado del país, mostrándome en habladurías como un esclavo, en lugar de como un hombre libre*<sup>569</sup>. *Tales cosas me aguardan en mi patria. Y en Troya tengo muchos enemigos y pocas ayudas*”<sup>570</sup>, vv. 1019-

<sup>569</sup> La preocupación que expresa Teucro en estos versos por ser considerado un esclavo es similar a la que expresaba previamente Tecmesa en el v. 499; cf. GARVIE, 1998, 220. Además, no podemos olvidar que Teucro es un *nothos* y como tal su *status* es dudoso. De ahí que sea característico de él el temor a ser considerado un esclavo; cf. KAMERBEEK, 1963, 199.

<sup>570</sup> τέλος δ' ἀπωστός γῆς ἀπορριθῆσομαι./ δοῦλος λόγοισιν ἀντ' ἐλευθέρου φανείς./ τοιαῦτα μὲν κατ' οἶκον· ἐν Τροίᾳ δὲ μοι/ πολλοὶ μὲν ἐχθροί, παῦρα δ' ὠφελήσιμα.

Es muy llamativo el cúmulo de términos antitéticos que se produce en estos últimos dos versos y que he intentado destacar con los distintos tipos de subrayado. Así en el v. 1021, mediante μὲν... δέ... se oponen dos

22). Estas líneas acentúan el *pathos* de compasión hacia Teucro en un momento que, como he dicho y repetiré en otras ocasiones, es significativo porque es previo al comienzo de la escena de *agon*. Pero, además, se hace responsable de todo a Áyax, como hacía Tecmesa con sus propios males, los de su hijo y los de los padres del héroe. Sófocles no suaviza en absoluto el retrato de Áyax. Al contrario, subraya su responsabilidad. A pesar de ello, sin embargo, consigue mostrar también la grandeza de su figura, una grandeza tal que compensa sus errores. Ése es el gran mérito de Sófocles en esta tragedia.

Lo que prima en este pasaje, desde el punto de vista de la función, es el efecto en el nivel del *pathos*. Formalmente, en cambio, ya no encontramos una estructura tan identificable. Ésta era bastante similar en los cinco ejemplos que hemos analizado antes. Pero ya no es una forma tan definida en este último argumento y lo es aún menos en otros pasajes, en los que, pese a ello, el contenido de un razonamiento derivado ἐκ τοῦ μᾶλλον καὶ ἥττον sigue prevaleciendo. Así, en el discurso de réplica a Agamenón, Teucro dice lo siguiente: “*es evidente que es más honroso para mí morir esforzándome en defensa de Áyax*<sup>571</sup>, *que por tu mujer, o ¿por la de tu hermano he de decir?*”<sup>572</sup> (vv. 1310-2)<sup>573</sup>. El razonamiento derivado ἐκ τοῦ μᾶλλον καὶ ἥττον no destaca *prima facie*, pero ¿y si Teucro hubiera dicho: “si lucho por tu mujer, o, mejor dicho, por la de tu hermano, ¿con cuánta más honra no lo haré en defensa de Áyax?”? Aunque la forma en estos versos de Teucro no es la de un argumento de este tipo, el contenido, sin duda, lo es.

El argumento se intuye también, aunque con alguna dificultad, en una *rthesis* menor de Heracles en *Traquinias* (vv. 1221-9), en la que el héroe da a Hilo, su hijo, indicaciones acerca de lo que éste debe hacer cuando él muera. En los versos precedentes (vv. 1193-1202) ya ha dispuesto lo referente a su cuerpo, que será llevado hasta la cumbre del monte Eta e incinerado en ese lugar<sup>574</sup> sin recibir lamentos de ningún tipo<sup>575</sup>. Conseguido el acuerdo con

---

lugares, a saber, la tierra patria y Troya. En el v. 1022, también mediante μέν... δέ..., se oponen “*muchos enemigos*” y “*pocas ayudas*”.

<sup>571</sup> Ésta es prácticamente la misma idea que expresa Antígona en *Ant.* 73-5.

<sup>572</sup> ἐπεὶ καλόν μοι τοῦδ' ὑπερπονουμένω/ θανεῖν προδήλως μᾶλλον ἢ τῆς σῆς ὑπὲρ/ γυναικός, ἢ σοῦ τοῦ θ' ὁμαίμονος λέγω;

<sup>573</sup> Lo que quiere decir Teucro en estos versos es dudoso. En opinión de GARVIE, 1998, 242-3, Teucro da a entender que están luchando por una causa innoble. Cf. también al respecto KAMERBEEK, 1963, 247 y STANFORD, 1981, 220.

<sup>574</sup> La tragedia termina precisamente con el cuerpo de Heracles siendo conducido hacia este final. En *Traquinias* tienen una importante presencia tres ritos esenciales en el funcionamiento de la *polis*. Me refiero al matrimonio, al sacrificio y a la muerte. El matrimonio es la institución que garantiza la continuidad de la *polis*, en el sentido de que proporciona ciudadanos. El sacrificio tiene una función similar de protección de la ciudad, ya que a través del vínculo que establece entre hombres y dioses, éstos garantizan el bienestar de todos los ciudadanos y les evitan males. Por último, se encuentra presente el rito de la muerte, de gran relevancia dentro de la ciudad. De hecho, *Traquinias* empieza con el relato de una boda y termina con el de un funeral. La muerte se presenta tanto en el caso de Deyanira como en el de Heracles fuertemente vinculada con el sacrificio, pero también adquiere

su hijo en este punto, busca lo mismo respecto a su otra petición: que se case con Yole<sup>576</sup>. Para persuadirlo, pues parece que Heracles es consciente de las renuencias que mostrará Hilo, recurre a un argumento de esta índole (“*Obedece, pues, ya que has confiado en mí para las grandes cosas, el desconfiar en las pequeñas inutiliza el agradecimiento anterior*”<sup>577</sup>, vv. 1228-9). La afirmación parece razonable; sin embargo, ¿en función de qué afirma Heracles que la petición anterior era ‘una cosa grande’ y la actual ‘una pequeña’? La resistencia de Hilo a cumplir con este segundo mandato parece indicarnos lo contrario, a saber, que es ésta realmente la petición que le resulta más difícil de cumplir. El argumento parece, por lo tanto, un intento por parte de Heracles de minimizar una acción para lograr la persuasión. Y anticipando este argumento están las palabras de Heracles, previas a esta *rhexis* secundaria, donde, con la misma finalidad persuasiva, pedía un pequeño favor, después de conseguir los otros grandes (“*Concédeme un pequeño favor, además de los otros grandes*”, v. 1216-7). Aparentemente Heracles considera que esta segunda petición es una cuestión menor, al contrario que Hilo. En realidad, sin embargo, no creo que Heracles piense realmente que se trata de una cuestión menor; antes bien, considero que lo dice así únicamente para aplacar la reacción de Hilo, a sabiendas de que éste no acogerá la petición de buen grado.

Así pues, este argumento tiene una estructura formal peculiar. Está constituido por dos partes, que desarrollan la relación de dos términos (en algunos casos tres; en estos casos hay dos términos que ocupan la primera de las partes del argumento y un tercero que ocupa la segunda parte), una relación que, como hemos dicho, se basa en lo más y lo menos. Los ejemplos que hemos considerado en nuestro análisis como los casos más claros de argumento derivado ἐκ τοῦ μᾶλλον καὶ ἥττον repiten una estructura diferente en cada obra pero igual dentro de las obras que cuentan con más de un ejemplo. Así en *Áyax* (vv. 1093-6 y 1228-31) el modelo formal de este argumento es una oración enunciativa para la primera parte, y una subordinada temporal-causal con ὅτε para la segunda. La estructura

---

connotaciones eróticas. El matrimonio, por su parte, también se relaciona con el sacrificio y con la muerte. REHM, 1994a, describe la unión entre matrimonio y muerte que se da a lo largo de *Traquinias*. Sobre la relación entre matrimonio y sacrificio en esta tragedia, cf. SEGAL, 1975. En un sentido más amplio, acerca de la vinculación entre las mujeres y el rito del sacrificio en Grecia, cf. OSBORNE, 1993. Por otra parte, como SEGAL, 1981, 61-2, ha apuntado, es precisamente en el ámbito del sexo y de la comida donde la cultura griega dibuja la más clara línea entre civilización y salvajismo. Frente a la promiscua sexualidad de las bestias está la institución humana del matrimonio y frente a la muerte violenta y la acción de comer crudo propias del mundo animal está la institución del sacrificio, donde el animal es muerto a la manera prescrita y la carne es cocinada y consumida como parte de un ritual sagrado. Matrimonio y sacrificio funcionan en la obra como expresiones complementarias de civilización.

<sup>575</sup> Sobre la petición de Heracles de que no se derrame ninguna lágrima por él en el momento de prender fuego a su cuerpo, cf. FOWLER, 1999, 167-74.

<sup>576</sup> Según FUQUA, 1980, 59-60, en las dos peticiones de Heracles se refleja la doble dimensión divina y humana que caracteriza al héroe. En la primera petición se nos recuerda la dimensión sobrehumana del héroe; frente a ello, la segunda petición refleja la dimensión humana de la situación.

<sup>577</sup> πείθου· τὸ γάρ τοι μεγάλα πιστεύσαντ' ἐμοὶ/ σικροῖς ἀπιστεῖν τὴν πάρος συγχεῖ χάριν.

correspondiente en *Traquinias* (vv. 443-4 y 714-8) consta de una oración enunciativa con la partícula γάρ (primera parte), seguida de una oración interrogativa negativa con πῶς (segunda parte), mientras en *Antígona*, aunque aquí sólo tenemos un ejemplo (vv. 659-60), se compone de una oración condicional con εἰ (primera parte) más una oración enunciativa (segunda parte). Estas tres estructuras son equivalentes. En los otros casos señalados encontramos estructuras formales más laxas. Así, en *Áyax* encontramos un caso (vv. 1019-22) donde las dos partes que forman este argumento vienen opuestas por las partículas μέν... δέ..., así como por los términos empleados, generalmente de significado antitético, y otro (vv. 1310-2) donde la oposición se consigue gracias a la comparación (μᾶλλον... ἤ...). El otro ejemplo de *Traquinias* (vv. 1228-9) ni siquiera cuenta con elementos formales que indiquen esta relación entre dos términos, si exceptuamos la utilización de dos conceptos opuestos (μεγάλα... μικροῖς)<sup>578</sup>.

### 2.2.2.1. Índice de pasajes

<i>Áyax</i>		<i>Traquinias</i>		<i>Antígona</i>		<i>Edipo Rey</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
1019-22	Teucro	443-4	Deyanira	659-60	Creonte		
1093-6	Teucro	714-8	Deyanira				
1228-31	Agamenón	1228-9	Heracles				
1310-2	Teucro						

### 2.2.3. HECHOS DEL PASADO

Cuando Anaxímenes explica en qué consisten los *semeia*, dice que “algo que ha sucedido puede ser indicio (σημεῖον) no solo de algo que ha sucedido, sino también de algo que no ha sucedido; e igualmente, algo que no ha sucedido puede ser indicio de lo que no existe pero también de lo que existe” (*RhAl.* 12. 2, 1430b34-36). A esto añade que “resumiendo, obtendremos muchos indicios (σημεῖα) a partir de cada cosa hecha, dicha o vista” (*RhAl.* 12. 3, 1430b39-41). Así pues, los hechos del pasado constituyen siempre un indicio o *semeion*, que, como todo *semeion*, puede ser empleado al servicio de un razonamiento<sup>579</sup>. Ahora bien, esos razonamientos pueden ser de muy diverso tipo y operar en

<sup>578</sup> Sobre la forma que toma este razonamiento en los oradores, cf. PALMER, 1934, 19-20.

<sup>579</sup> Encontramos un magnífico ejemplo de la utilización de los hechos del pasado como *semeion* del que extraer conclusiones en Th. 6. 28 (“se reveló, sin que tuviera nada que ver con los *Hermes*, que con anterioridad se



diferentes niveles. Así, la apelación a los hechos del pasado es empleada en muchos momentos para conferir credibilidad al orador o privar de ella al oponente (esto es, en el nivel del *ethos*); también es posible que el pasado sea empleado como punto de contraste frente al presente para acentuar el *pathos* de una situación; y finalmente, los hechos del pasado se emplean a veces al servicio de la más pura lógica, esto es, en el plano del *pragma* o *logos*. En definitiva, todo un abanico de posibilidades, del que ofreceré una muestra a continuación. Para ello opto por dividir este apartado en tres subapartados, como he anticipado, según cuál sea el objetivo del orador en su recurso a los hechos del pasado<sup>580</sup>.

### 2.2.3.1. Cuando el objetivo es la credibilidad (*ethos*)

Como explicamos en su momento<sup>581</sup>, Aristóteles se aleja en su *Retórica* de la concepción del *ethos* como un elemento que busca provocar un efecto emocional de simpatía o antipatía (en función de si se trata del *ethos* propio o del adversario). En su lugar, entiende el efecto de la retórica en el nivel del *ethos* como el que deriva de la credibilidad o *ἀξιολογία* que se desprende del orador o aquella de la que carece el oponente. Y esto se consigue mediante la argumentación razonada.

Así pues, conseguir credibilidad, así como privar de ella al oponente, es el fin primero de todo orador, puesto que aquel que resulte más creíble a los ojos de la audiencia posiblemente será el vencedor en cualquier duelo dialéctico. Para ello, nada mejor que corroborar las afirmaciones presentes con hechos del pasado, porque éstos constituyen un *semeion* significativo<sup>582</sup>. Este uso de los hechos del pasado es probablemente el más característico.

Conseguir credibilidad y privar de ella al adversario es el objetivo esencial de una parte importante de las apelaciones al pasado. Aquí nos vamos a centrar en varios ejemplos: en *Traquinias*, la *rhexis* persuasiva de Deyanira (vv. 436-69) frente a Licas; en *Antígona*, el

---

*habían producido mutilaciones de estatuas a manos de jóvenes [...] Entre otros, se acusaba de ello a Alcibíades. Entonces prestando oídos quienes estaban más irritados con él [...], empezaron a exagerar su importancia y a decir voz en grito que tanto las actividades místicas como la mutilación de los Hermes tenían por fin el derrocamiento de la democracia y que no había nada que no se hubiese realizado sin su colaboración, aduciendo como pruebas, entre otras, su actitud inconformista y poco democrática”.*

<sup>580</sup> Dejamos fuera de este apartado el empleo de ejemplos históricos, algo habitual en la oratoria (cf., entre otros, WORTHINGTON, 1994) pero extraño en la tragedia, donde se evitaba la referencia directa a la realidad griega.

<sup>581</sup> Cf. nota 291.

<sup>582</sup> Como explica CAREY, 1996b, 407, el *ethos* es importante en los tribunales. Además de la necesidad básica de proyectar una personalidad que invite a la confianza, la tendencia ateniense de ver el juicio en un contexto más amplio en lugar de algo aislado hizo inevitable la apelación a ciertos hechos o méritos llevados a cabo por el orador fuera de los tribunales. En ese contexto, la conducta general de un individuo era un medio útil para determinar la probabilidad de un ejemplo individual. La forma más sencilla de proyectar la personalidad adecuada era hacer una lista de los servicios prestados a la ciudad.

diálogo que sigue a la salida de escena de Tiresias<sup>583</sup>; y en *Edipo Rey*, la *rhesis* de Edipo (vv. 380-403) frente a Tiresias, en la escena que ambos protagonizan en el episodio primero.

En *Traquinias* Deyanira es advertida por el mensajero de que Licas no ha contado toda la verdad sobre Heracles. Para conseguir que la mujer lo crea, este personaje apela a los hechos pasados (“*Deténte y escúchame, pues no oíste en vano, antes, mi discurso y, ahora, creo que tampoco*”, vv. 340-1). El mensajero se refiere aquí a su propio relato en los vv. 180-99, donde anunciaba la llegada del héroe. Y tras conseguir de este modo captar la atención y buena disposición de Deyanira, el mensajero le confiesa que, Yole, la mujer que Heracles ha enviado al palacio junto con otras esclavas y que en seguida ha atraído la atención de la esposa legítima, no es tan solo una esclava sino aquella por cuyo amor el héroe ha assolado un país. Deyanira supone al instante, apoyándose en la probabilidad, que la razón del engaño ha sido el temor del heraldo a su reacción. La *rhesis* que pronuncia poco después (vv. 436-69) es en su totalidad un intento de persuasión por parte de la heroína para que Licas le revele la verdad que antes ocultó. Y los argumentos persuasivos que se unen en la consecución de tal fin son de todo tipo.

En un momento de este magistral discurso Deyanira intenta convencer a Licas de que lo que le conviene es contar la verdad en lugar de ocultarla, porque, si ella es engañada, sí que se sentirá dolida (y, se sobreentiende, podrá tomar alguna represalia), en tanto que, si conoce la verdad, no reaccionará de manera especial. Sin duda, esta última afirmación se podría considerar poco convincente. Para evitarlo la oradora menciona las acciones del pasado (“*¿Acaso no desposó ya Heracles a otras muchas?*”<sup>584</sup> *Y ninguna de ellas soportó de mí una mala palabra ni un reproche, y tampoco ésta, aunque esté totalmente consumida por su amor*<sup>585</sup>, *ya que yo sentí mucha compasión precisamente por ella cuando la vi, porque su belleza arruinó su vida, y, sin querer, la desgraciada asoló y esclavizó la tierra de los suyos*”, vv. 459-67). Si en el pasado y ante situaciones semejantes Deyanira no tomó represalia alguna contra otras mujeres, no es probable (obsérvese que en realidad seguimos

<sup>583</sup> Estamos centrando nuestro estudio en las *rheses*. No obstante, hay momentos en los que pasajes que no forman parte de ninguna *rhesis* cobran relevancia. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el diálogo entre Creonte y el Corifeo tras la marcha de Tiresias en *Antígona*. En este diálogo es precisamente donde Creonte cede y desiste de sus intenciones, y constituye un pasaje excepcional en la producción sofoclea.

<sup>584</sup> El apetito sexual de Heracles es un rasgo notable y permanente de los mitos con él relacionados. La voracidad sexual del héroe contrasta en esta tragedia con la reticencia de Deyanira. Éste es uno más de los muchos aspectos en que estos dos personajes chocan y se oponen. El contraste entre ellos y sus actitudes hacia el sexo probablemente le sirve al autor para poner de relieve el problema de la incomunicación entre los géneros.

<sup>585</sup> Existe una duda en estos versos. Hay quienes defienden que el sujeto de *ἐντακεῖη* (v. 463) es Heracles (KAMERBEEK, 1970, 113, LLOYD-JONES y WILSON, 1990, 160) y quienes defienden que es Yole (EASTERLING, 1999, 130, JEBB, 2004a, 73). La cuestión es que gramaticalmente es más sencillo entender que el sujeto es Yole, pero no parece tener demasiado sentido que Deyanira se preocupe por los sentimientos de Yole hacia Heracles más que por los de Heracles hacia Yole. Así, teniendo en cuenta el contenido, probablemente tiene más sentido entender que el sujeto es Heracles. La traducción, entonces, sería: “*aunque él esté totalmente consumido por su amor*”.

teniendo un argumento de probabilidad) que lo haga ahora. Las acciones del pasado se convierten así en el *semeion* que justifica la afirmación presente.

No hay motivo, nos dice Deyanira, para reprochar nada a ninguna mujer, menos aún a Yole, por la simpatía especial que ésta le inspira (en este sentido se advierte en estos versos un argumento ἐκ τοῦ μᾶλλον καὶ ἥττον encubierto). Y el motivo que hace verosímil esta afirmación es lo más interesante del pasaje. La compasión que Yole provoca en Deyanira se debe a otro suceso pasado, a saber, que su belleza arruinó su vida y la de los suyos, sin que ella quisiera. Yole aparece como una mujer desvalida, que se ve atrapada por Heracles, como en su momento le sucedió a Deyanira. Existe una identificación entre las dos mujeres, que resulta sumamente significativa.

Lo llamativo es que, a pesar de este argumento lógico, Deyanira actuará para recuperar el amor de su esposo. Es cierto que no emprenderá acción alguna contra Yole, y tampoco contra el propio Heracles, pero a diferencia de los momentos pasados, en los que debemos entender permaneció completamente inactiva, emprenderá una acción que, pese a que carecía de intención dañina, terminará causando la muerte del héroe y la suya propia.

También en *Antígona* el Corifeo destaca en un momento muy especial los acontecimientos del pasado, para subrayar la credibilidad de Tiresias. Cuando el adivino entra en escena, el diálogo que intercambian él y Creonte acerca de los aciertos del adivino en el pasado nos hace pensar que el monarca seguirá también en el presente los consejos de éste (CREONTE: “*Hasta ahora, en verdad, no me he apartado de tu buen juicio*”; TIRESIAS: “*Y así has dirigido el timón de esta ciudad por la recta senda*”; CREONTE: “*Puedo atestiguar que he experimentado provecho*”, vv. 993-5)<sup>586</sup>. Sin embargo, esto no es lo que sucede. Tiresias reprocha a Creonte su actuación y pone de manifiesto el desacuerdo de los dioses con la misma (vv. 998-1032). Al oírlo, el monarca reacciona, como es habitual en él, de manera furibunda, acusando al adivino de ponerse en su contra con la esperanza de obtener un beneficio crematístico (vv. 1033-47). Tiresias replica con una terrible profecía, en la que vaticina un futuro funesto para el monarca (vv. 1064-90), y, tras hacerlo, sale de escena. Entonces toma la palabra el Corifeo y pone de relieve el hecho de que nunca en el pasado Tiresias falló en sus predicciones (“*El adivino se va, rey, tras predecirnos terribles cosas. Y sabemos, desde que yo tengo cubiertos éstos mis cabellos, antes negros, de blanco, que él nunca anunció una falsedad a la ciudad*”, vv. 1091-4), un comentario con el que subraya la credibilidad del adivino y suscita un profundo temor en Creonte, que es consciente también de ese hecho (“*También yo lo sé y estoy turbado en mi ánimo. Es terrible ceder, pero herir*

<sup>586</sup> En estos versos se alude probablemente a la muerte sacrificial de Megareo, hijo de Creonte, por instigación de Tiresias, algo que, debemos suponer, la audiencia conocía por la leyenda; cf. KAMERBEEK, 1978, 172-3.

*mi alma con una desgracia por oponerme es terrible también*”, vv. 1095-7). Es precisamente el temor a que se cumpla lo que Tiresias ha vaticinado lo que provoca que Creonte, que se había mantenido inamovible en su postura hasta este momento, ceda y decida, por fin, enterrar a Polinices y liberar a Antígona.

Pero si los esfuerzos de los personajes citados hasta ahora buscan esencialmente conseguir credibilidad, en *Edipo Rey* el monarca no se limita sólo a eso, sino que, además, se afana por lograr también lo contrario, esto es, negársela a su oponente, Tiresias. Y es que el adivino acaba de acusarlo de ser él el asesino de Layo. Esto, por supuesto, enfurece a Edipo, que no es consciente de haber cometido tal crimen y que inmediatamente acusa al adivino, y también a Creonte, de ser artífice de una conspiración en su contra. Y ésta que ahora nos ocupa (vv. 380-403) es la *rhexis* en la que Edipo formaliza y desarrolla su acusación. En ella tacha al adivino de “*maquinador*<sup>587</sup> y *charlatán engañoso, que sólo ve en las ganancias y es ciego en su arte*” (vv. 387-9). Y precisamente para demostrar este último punto, que Tiresias no es un buen adivino, recurre el soberano a hechos pasados. Edipo recuerda el momento en el que Tebas se enfrentaba a la presencia amenazante de la esfinge. Resolver su enigma requería un conocimiento especial. Pero Tiresias, el hombre dotado de facultades cognitivas especiales, calló entonces y fue Edipo quien liberó a Tebas del azote de la esfinge<sup>588</sup> (“*¿en qué fuiste tú un adivino infalible? ¿Cómo es que no dijiste alguna palabra que liberara a estos ciudadanos cuando estaba aquí la perra cantora? Y, ciertamente, el enigma no era propio de que lo discurriera cualquier persona que se presentara, sino que requería arte adivinatoria que tú no mostraste tener, ni procedente de las aves ni conocida a partir de alguno de los dioses. Y yo, Edipo, el que nada sabía, llegué y la hice callar consiguiéndolo por mi habilidad, y no por haberlo aprendido de los pájaros*”, vv. 390-8).

<sup>587</sup> Cf. nota 449.

<sup>588</sup> La esfinge es un personaje muy peculiar. Su medio de expresión es el enigma, empleado como un arma ofensiva contra los ciudadanos y, en último término, contra la *polis*. En palabras de IRIARTE, 1990, 32, “*el canto enigmático de la esfinge –al igual que los himnos de muerte ‘tejidos’ por las Sirenas y las Erinias– es una red empleada para atrapar presas exclusivamente masculinas con las que la vampiresa practica un erotismo despiadado*”. Sobre la esfinge como amante letal véase también VERMEULE, 1984, 283-7. El dominio tiránico que la esfinge ejerce sobre Tebas es indisociable de la palabra enigmática que detenta. Al preguntar qué es lo que se mueve con cuatro, dos y tres pies, Edipo responde que se trata del hombre. Pero esa respuesta no es lo suficientemente precisa. La respuesta completa es Edipo. Insatisfecho con el conocimiento parcial derivado del enigma de la esfinge, Apolo vuelve con otra plaga y otro enigma para empujar la búsqueda hasta la conclusión final; cf. SCHWARTZ, 1986, 198. Así, la esfinge evoca el famoso ‘conócete a ti mismo’ (γνώθι σεαυτόν) que recibía al viajero en el santuario de Apolo. Lo que la esfinge pregunta en realidad al hombre con su enigma es si sabe quién es, con lo que cuestiona el conocimiento que el propio sujeto tiene de sí mismo. Pues bien, son precisamente los orígenes de Edipo, que él mismo desconoce, y el hecho de haber sido expuesto en un monte, recinto externo a la *polis* y a las instituciones cívicas, los que hacen que sea capaz de entender el lenguaje de la esfinge. Toda la confianza que Edipo muestra tener en su capacidad intelectual se basa en el hecho de que en el pasado pudo solucionar el enigma de ésta. Él interpreta este hecho como indicativo de un saber superior incluso al del adivino Tiresias. La realidad, sin embargo, es que no es su intelecto, sino su naturaleza especial, relacionada de algún modo con la de la esfinge, la que hace que Edipo pueda solucionar el enigma. Sobre la figura de la esfinge y su interpretación, cf. IRIARTE, 1990, 131-44, IRIARTE, 2002, 78-91 y 97-101. Y sobre las similitudes entre Edipo y la esfinge, cf. IRIARTE, 1990, 144.

Este relato del monarca pone en evidencia la inactividad de Tiresias en un momento clave del pasado e insinúa que, si Tiresias no pudo hacer nada en aquel momento para evitarle el sufrimiento a la ciudad, entonces muy limitadas son sus capacidades y habilidades, ya que alguien como Edipo, que no posee ninguna de ellas, sí que pudo hacerlo. Si, por el contrario, Tiresias sí que tenía capacidad para ello pero no lo hizo, entonces existió falta de voluntad por su parte y consecuentemente desprecio hacia la ciudad y su sufrimiento. Lo que Edipo viene a decirnos es que, o bien Tiresias es un mal adivino porque no supo solucionar el enigma de la esfinge, cuando un mortal sin conocimientos de adivinación sí que pudo hacerlo, y, por lo tanto, puede perfectamente haber errado en la presente adivinación, o bien Tiresias es un buen adivino pero no quiso ayudar a Tebas en el pasado, puesto que calló cuando podía liberarla de un mal, y, por lo tanto, no hay que creerlo en el presente, ya que se mueve por intereses más que por el deber de ayudar a los ciudadanos. En cualquier caso, en el primero porque sus habilidades no son de fiar y en el segundo porque no lo es él, la conclusión que se desprende es que las palabras que Tiresias acaba de pronunciar, la acusación contra Edipo, no son creíbles, mientras que Edipo, que ya en el pasado dio muestras de su preocupación y dedicación a la ciudad, sí que lo es<sup>589</sup>.

Más adelante Edipo intenta de nuevo, esta vez en su diálogo con Creonte en la escena de *agon* que los enfrenta, poner en evidencia a Tiresias y privarlo de su credibilidad. La argumentación es muy similar a la del pasaje anterior, solo que en este caso Edipo no ataca a Tiresias porque no fuera capaz de resolver el enigma de la esfinge sino, más bien, porque, aunque, cuando Layo murió, hubo una investigación respecto a su muerte, Tiresias no fue capaz de aportar nada para solucionar esa investigación. En el pasado Tiresias no mencionó en ningún momento a Edipo como autor del asesinato. Así lo confirma Creonte en el interrogatorio al que se ve sometido por Edipo (EDIPO: “¿Ejercía entonces su arte ese<sup>590</sup> adivino?”; CREONTE: “Sí, tan sabiamente como antes y honrado por igual”; EDIPO: “¿Hizo mención de mí para algo en aquel tiempo?”; CREONTE: “No, ciertamente, al menos cuando yo estaba presente”; EDIPO: “Pero, ¿no hicisteis investigaciones acerca del muerto?”; CREONTE: “Las hicimos, ¿cómo no? Y no conseguimos nada”; EDIPO: “¿Y cómo, pues, ese sabio no dijo entonces estas cosas?”; CREONTE: “No lo sé. De lo que no comprendo, prefiero guardar silencio”, vv. 562-9). Si en aquel momento Tiresias no consideró culpable a

<sup>589</sup> En su ataque a la autoridad del profeta, Edipo intenta despojarlo a él y a sus palabras de todo halo de divinidad. Desde la perspectiva de Edipo, Tiresias se convierte en un simple antagonista político, un intrigante en una conspiración para echar del trono al rey de Tebas. La estrategia del monarca es doble: por un lado, se presenta como un mejor revelador de los secretos del pasado y solucionador de enigmas y, por otro, coloca al profeta en una posición esencialmente política y secular, despojándolo del privilegio sagrado. Sin embargo, Edipo no puede mostrarse como conocedor del futuro y Tiresias sí, como demostrará a continuación; cf. BUSHNELL, 1988b, 76-8.

<sup>590</sup> El demostrativo οὗτος aquí es despectivo. “It is the word regularly used by prosecutors of defendants in the orators; cf. 568 [...] and 672”; cf. DAWES, 1982, 150.

Edipo, no tiene sentido que lo haga ahora. Al razonar así, Edipo pretende que la credibilidad del adivino se vea dañada y adquiera más fuerza su suposición de que Tiresias en realidad acusa al monarca por otro tipo de motivos basados en su beneficio personal. Lo curioso es que Edipo se equivoca, aunque su razonamiento sea impecable, y el motivo parece ser que seculariza el discurso de Tiresias. Si tuviese en cuenta que es un discurso sagrado, entendería que el conocimiento del adivino procede de la divinidad y que está, por tanto, sometido a los tiempos que ésta marca.

Decíamos ya respecto a las *pisteis atechnoi* que, pese a las palabras de Tiresias acusando a Edipo, el Coro prefiere confiar en el discurso secular de Edipo y esperar a tener más pruebas. Esto era interpretado en su momento como señal de que el Coro antepone su fidelidad laica a la casa real frente a su fe en creencias antiguas. En todo momento en *Edipo Rey* se seculariza el discurso divino y se somete a un proceso de pensamiento racional. Ese razonamiento es perfectamente lógico pero, sin embargo, falla finalmente. La obra y consecuentemente su autor, Sófocles, parecen avisarnos de la imposibilidad de que ciertos ámbitos sean sometidos al dominio de la razón. Por mucho que el hombre se esfuerce y avance, siempre habrá parcelas que excedan sus capacidades. En *Edipo Rey* es evidente que, pese a todos los esfuerzos, el discurso divino tiene su propia lógica, ajena a la lógica humana, y triunfa siempre sobre ésta<sup>591</sup>.

En las tragedias tardías también encontramos ejemplos de este modo de utilizar los hechos del pasado. La tragedia más interesante en este sentido es *Edipo en Colono*, que nos ofrece numerosos ejemplos al respecto, pues son constantes en esta obra las alusiones a las terribles y pasadas acciones de Edipo y a lo que sucedió a partir del momento en que salieron a la luz. Nosotros vamos a ver solo alguna de ellas. Así, por ejemplo, cuando Teseo entra en escena, se dirige a Edipo (vv. 551-68) para conocer sus peticiones. Antes de hacerlo, le comunica su disposición a ayudarlo. El motivo es que, como Edipo, también él en el pasado tuvo que aguantar el destierro (“*un terrible suceso tendrías que comunicarme para que yo me desentendiera, cuando sé que yo mismo, como tú, fui educado en el destierro y que más que cualquier hombre arrostré en tierra extranjera peligros con riesgo de mi propia persona, de modo que a nadie que sea extranjero, como tú ahora, dejaría de ayudar a salvarse*”, vv. 560-6). El paralelismo de la situación de ambos fomenta la credibilidad de Teseo. Este monarca va a defender a Edipo frente a varios ataques, y el modo en que

---

<sup>591</sup> El discurso divino se seculariza en *Edipo Rey* y se somete a un patrón de razonamiento humano. Ese patrón dictamina que el discurso de Tiresias es falso y así, cuando finalmente se demuestra su veracidad, es todo el sistema de razonamiento humano el que queda puesto en entredicho. Pero, además, el discurso divino es secularizado en esta tragedia por otro motivo importante. De no hacerlo así, tendríamos en la tragedia un enfrentamiento entre esfera humana y esfera divina y eso no parece ser lo que persigue Sófocles. El drama de esta tragedia es esencialmente humano y para que se mantenga en este nivel es necesario secularizar el discurso divino de Tiresias.

Sófocles consigue que ese comportamiento no resulta extraño consiste en crear un lazo de identificación entre ambos.

En el episodio segundo entra en escena Creonte con la intención de persuadir a Edipo para que vuelva a su patria (vv. 728-60). Éste, sin embargo, está decidido a quedarse en suelo ático y replica a Creonte airadamente. Frente a las palabras de cercanía e interés de Creonte, que afirmaba preocuparse ante todo por el bienestar de Edipo, éste opone el recuerdo de la actitud de Creonte hacia él en el pasado. Entonces Creonte no tuvo en cuenta los deseos de Edipo (*“En otro tiempo en que sufría con mis desgracias personales, cuando hubiera sido una satisfacción para mí ser expulsado del país, no me quisiste otorgar el favor que estaba deseando. Por el contrario, una vez que ya estaba saciado de mi furor y me era dulce el residir en el palacio, entonces me echaste y me arrojaste”*, vv. 765-70). Su actitud en el pasado desmiente sus buenos propósitos presentes y disminuye su credibilidad.

Idéntica es la situación que se produce con Polinices. En el episodio cuarto es éste quien entra en escena para pedir ayuda a Edipo. Como Creonte, también Polinices se dirige al anciano con palabras conciliadoras y reconociendo sus antiguos errores. Pero Edipo responde en este caso igualmente con el recuerdo de las acciones pasadas del joven (*“Porque tú, oh miserable, cuando tenías el cetro y el trono que ahora posee tu hermano en Tebas, tú mismo a tu propio padre aquí presente expulsaste y le convertiste en desterrado y le hiciste llevar estas prendas ante las que ahora, al verlas, te lamentas una vez que has venido a dar, al igual que yo, en el mismo infortunio”*, vv. 1354-9). En sus palabras Edipo presenta a su hijo como rey de Tebas. Según el mito, Polinices no llegó a ocupar nunca el trono de esa ciudad, sin embargo, al asumirlo así en esta versión Sófocles acentúa la responsabilidad y la culpa del joven.

Las palabras de Edipo en este pasaje son muy importantes porque preceden a la exposición de las maldiciones de Edipo a sus hijos (*“Es imposible que destruyas esa ciudad; antes caeréis manchados con vuestra propia sangre tú y tu hermano. Tales maldiciones lancé yo antaño contra vosotros dos, y ahora apelo a ellas de nuevo”*, vv. 1372-6). Sin duda, que un padre maldiga así a sus hijos no podía sino crearle un *ethos* terrible. La exposición previa de las acciones pasadas de Polinices ayuda a mitigar ese efecto y consigue que el *ethos* dañado no sea el de Edipo sino el de su hijo.

### **2.2.3.2. Cuando predomina el sentimiento (pathos)**

En ocasiones los hechos del pasado son empleados para suscitar emociones en el receptor del mensaje, es decir, su efecto se deja sentir en el nivel del *pathos*. Los ejemplos que lo van a demostrar son los siguientes: una *oligostichia* de Tecmesa (vv. 271-7) en el

episodio primero de *Áyax* y varios pasajes en *Traquinias*, como una *rhexis* de Heracles (vv. 1046-1111) y la *rhexis* primera de Deyanira en el episodio primero del drama (vv. 141-77).

En el prólogo de *Áyax* el público es informado de lo acontecido en esencia durante esa noche. A partir de ese momento todos los personajes que entren en escena darán su peculiar versión de esos hechos ampliando los detalles al respecto. En el episodio primero es el turno de Tecmesa, la esposa-concubina, que asiste desolada a la reacción del héroe tras cobrar conciencia de su acción. Es a través de su relato como la audiencia comienza a comprender lo que las acciones del héroe significan: su destrucción, el fin. Esto es así, sobre todo, en la primera *rhexis* de la mujer (vv. 284-330). Ahí es donde encontramos el relato más detallado e impactante, pero ya antes, en el diálogo previo con el Corifeo, Tecmesa ha revelado lo esencial. Lo ha hecho a través de un contraste entre el presente y el pasado (“*Nuestro hombre cuando se encontraba en pleno ataque disfrutaba con las atrocidades en las que estaba inmerso, aunque a nosotros, que a su lado estábamos en nuestro juicio, nos afligiera. Pero ahora, una vez que ha cesado y ha vuelto en sí de su locura, él mismo está hundido por completo en un fatal abatimiento, mientras que nosotros en nada sufrimos menos que antes*”, vv. 271-6). De este contraste se desprende la terrible situación en la que se encuentra *Áyax*, así como su familia. Un sentimiento de *pathos* empieza a invadir a la audiencia, un *pathos* formado tanto por la compasión hacia quien se encuentra en tan terrible situación como por el temor ante lo que pueda suceder.

El *pathos* de la compasión es también un efecto fundamental en varias de las apelaciones que se hacen en *Traquinias* a los hechos del pasado. Uno de los pasajes relevantes en este sentido es la *rhexis* de Heracles (vv. 1046-1111), en la que el héroe contrapone su pasado heroico y valeroso y su presente falta de todo ello. Si en un tiempo anterior fue el salvador de la humanidad y el terror de sus enemigos, ahora no es más que un hombre que no puede dejar de lamentarse como una mujer<sup>592</sup>. En el pasado, héroe, en el presente, ni siquiera hombre, pues sus palabras son más propias del género femenino, según él mismo reconoce (“[...] *yo que he dado gritos de dolor lamentándome como una muchacha. Y nunca ninguno podría decir que vio a este hombre hacerlo antes, sino que*

<sup>592</sup> En varias ocasiones Heracles reconoce estar portándose “*como una muchacha (παρθένος)*” (v. 1071; cf. “*me muestro como una mujer [θῆλυς]*”, v. 1075). ZEITLIN, 1996, 350, llama la atención sobre el hecho de que es en los momentos de dolor y de debilidad cuando el hombre más se percibe como una mujer. Y, además, LORAUX, 1990, defiende que Heracles es una de las figuras griegas que representan la feminidad en el hombre. Por su parte, ORMAND, 1999, 56, en su magnífico estudio sobre el matrimonio en la tragedia sofoclea, argumenta que Heracles se compara con una *parthenos* porque experimenta su dolor como una especie de boda con él en el papel de la novia. En realidad, en todo este pasaje hay un lenguaje con connotaciones relacionadas con la ceremonia del matrimonio. En opinión de ORMAND, 1993, 225-6, “*Heracles’ death is a grisly parody of the marriage-ceremony that, however indirectly, caused him to die. His death is his marriage, and vice versa*”.



*siempre, sin emitir gemidos, se sometía a las desgracias. Pero ahora, a consecuencia de tal situación, infortunado, me muestro como una mujer*”, “¡Oh espalda y pecho, oh brazos queridos! Vosotros fuisteis los que sometisteis en una ocasión por la fuerza al habitante de Nemea, al león, azote de los pastores, animal inabordable y feroz, y a la hidra de Lerna, y a la biforme e insociable tropa de centauros [...]. Y ahora, así, sin fuerzas, deshecho, estoy destruido por un destino ciego, ¡desventurado! ¡Yo que he sido llamado hijo de la más excelente madre y que soy invocado como hijo de Zeus bajo los cielos!”, vv. 1071-5 y 1090-1106)<sup>593</sup>. La compasión que inspiran estos pasajes es evidente, como lo es el hecho de que, puesto que, al menos en su opinión, Deyanira es la culpable y responsable de esa situación, Heracles intenta también con sus palabras dañar el *ethos* de la mujer.

El *pathos* de la compasión aparece también poco antes, al final de la primera monodia del héroe (vv. 993-1017). Ahí Heracles se queja ya de la poca ayuda que recibe él, que lo ha dado todo para liberar a los griegos (“¿De dónde sois, oh varones, los más injustos de todos los griegos, por los que yo, infeliz<sup>594</sup>, me arriesgaba a morir cuando os liberaba de numerosos peligros tanto en el mar como en los bosques todos? Y ahora, en esta enfermedad, nadie aportará fuego ni espada que me socorra”, vv. 1010-4). En realidad estos patéticos contrastes entre el pasado glorioso y liberador del héroe y su indefensa y lamentable situación presente son constantes en sus parlamentos hasta el momento en el que Hilo menciona al centauro Neso, momento en el que Heracles comprende que debe morir y acepta su suerte. Su función en gran medida es la de suscitar el *pathos*, pero hay más. Heracles es un gran héroe; ésa, al menos, es la imagen que nos ha llegado de él en toda la tragedia. No obstante, cuando Heracles finalmente hace su aparición en escena, lo que encontramos es un ser totalmente desvalido. En esta situación el recuerdo de los hechos pasados sirve para que el espectador no olvide, pese a la imagen que está recibiendo, la grandeza del héroe. El recuerdo de las hazañas pasadas mantiene la autoridad de Heracles como héroe<sup>595</sup>.

También en las tragedias tardías los hechos del pasado se presentan como fuente de un *pathos*, sobre todo, del *pathos* de la compasión. En *Filoctetes* Neoptólemo trata de

<sup>593</sup> Estos versos del final del discurso de Heracles desarrollan lo que ya había anunciado el héroe brevemente al comienzo del mismo (“Y, sin embargo, nunca ni la esposa de Zeus ni el odioso Euristeo me impuso algo semejante a esto; red tejida por las Erinias, que la traidora hija de Eneo echó sobre mis hombros, por la que perezco”, “Y esto ni la lanza en la llanura, ni el ejército de los Gigantes nacido de la tierra, ni la violencia de las Fieras, ni la Hélade, ni la tierra extranjera, ni región alguna a la que yo llegué para liberar, me lo hicieron nunca”, vv. 1048-52, 1058-61).

<sup>594</sup> Los adjetivos con los que se designan los personajes o con los que designan a aquellos hacia los que quieren dirigir la simpatía de la audiencia son empleados característicamente como un instrumento para suscitar el *pathos*.

<sup>595</sup> Cf. nota 1115.

convencer al héroe protagonista de que acceda a ir a Troya. Éste, sin embargo, se opone. Filoctetes replica (vv. 1348-72) con un continuo lamento por su situación presente, por la pasada y por la futura, si es que cede a la petición del joven. Ésta es la gran peculiaridad del pasaje. Generalmente son los hechos pasados y el contraste con la situación presente lo que provoca el *pathos*. Aquí, sin embargo, Filoctetes argumenta que, pese a ser, como sabemos, terribles sus sufrimientos pasados, lo que más teme él es el sufrimiento que le pueda esperar en el futuro de mano de sus enemigos, si vuelve a Troya (“*No es el dolor por los hechos que han pasado lo que me mortifica, sino que creo prever cuántas cosas he de sufrir aún de su parte*”, vv. 1358-60). Este razonamiento tiene varios efectos. De un lado, suscita un fuerte *pathos* de compasión hacia Filoctetes. Por otra parte, lo defiende frente a su negativa de ayudar a los griegos para poner fin a la guerra en Troya. Efectivamente, su negativa podría acarrearle un mal *ethos*, pero, sin embargo, queda justificada con este razonamiento. Pero, además, las palabras de Filoctetes aquí dirigen la animadversión de la audiencia hacia sus enemigos, a los que teme y de los que cree que derivarán sus sufrimientos, haciéndolos responsables a ellos de que él no vaya a Troya.

En *Edipo en Colono* Edipo se muestra contrario a escuchar a Polinices, que viaja camino al lugar en que él se encuentra, para pedir su ayuda. Teseo y Antígona interceden para persuadir a Edipo de que, al menos, le preste su atención. En su discurso (vv. 1181-1203) Antígona le recuerda los sufrimientos del pasado para que comprenda que la cólera no puede producir ningún resultado positivo (“*Dirige tu mirada no a los actuales, sino a los padecimientos de otro tiempo, a los que por tu padre y por tu madre sufriste, y, si los observas, te darás cuenta –estoy segura– de que el resultado de una cólera irracional viene a ser una desgracia. Tú tienes serias advertencias de ello privado como estás de tus ojos sin vista*”, vv. 1195-1200). En este caso, además, la propia ceguera de Edipo constituye un *semeion* que certifica la veracidad de cuanto dice Antígona. De esta manera consigue que, en efecto, Edipo ceda y escuche a Polinices<sup>596</sup>.

Pero, si en los pasajes citados el *pathos* que se suscita es principalmente el de la compasión, hay otros en los que el *pathos* en cuestión es el temor. Deyanira da comienzo a *Traquinias* relatando su vida junto a Heracles hasta el momento actual. Su siguiente discurso (vv. 141-177), en cambio, en el episodio primero, se centra mucho más en sus temores

<sup>596</sup> No son éstas las únicas ocasiones en las que el contraste entre pasado y presente suscita un gran *pathos* (fundamentalmente de compasión). Existen otros pasajes, como *Aj.* 317-20, 434-40 y 487-90. Éstos, sin embargo, los vimos en su momento dentro del apartado dedicado a la falta de lógica. Esto nos permite comprobar que la diferencia entre argumentos radica en muchas ocasiones en la interpretación que se haga de los mismos o en pequeños matices. Así, que exista una apelación a hechos pasados no implica necesariamente que se tenga que establecer un contraste con el presente. Ahora bien, si es así, es más fácil producir un *pathos*. Y si, además, se constata una falta de lógica en ese contraste, los efectos emocionales son aún mayores.

presentes y en su causa. No contrasta el pasado con el presente, sino dos momentos del pasado, uno más lejano y otro más próximo (“*Cuando el rey Heracles partió de palacio en el último viaje, dejó en él una antigua tablilla escrita con unas notas, las cuales a mí nunca antes, a pesar de que partía para numerosas expediciones, se atrevió a nombrarme, pues salía como para llevar a cabo una hazaña y no para morir. Esta vez, sin embargo, como quien no existe ya, me dijo qué bienes del matrimonio debía yo tomar y también qué parte de tierra paterna dejaba para ser distribuida entre los hijos, y señaló por anticipado el tiempo diciendo que, [...] Decía que tales hechos, decretados por los dioses, pondrían fin a los trabajos de Heracles, según había anunciado, en cierta ocasión, la antigua encina en Dodona*<sup>597</sup> *por boca de las dos sacerdotisas [...]”*, vv. 155-74)<sup>598</sup>. El resultado es que el público, que desde el final de la obra sentía ya la sombra amenazante de una desgracia, adquiere ahora la certidumbre de ello, conoce más detalles al respecto y se acrecienta la sensación de temor ante lo que habrá de suceder. En definitiva, Deyanira, o mejor Sófocles, está creando expectación.

Cuando Ismene entra en escena en *Edipo en Colono* anunciando que es portadora de noticias, también Edipo recuerda el pasado y deduce que dichas noticias son motivo de temor (“*en cuanto a ti, oh hija, antes ya llegaste junto a tu padre a escondidas de los cadmeos trayendo todos los oráculos que fueron vaticinados acerca de mi persona, y te erigiste en fiel guardiana mía cuando fui expulsado del país. En esta ocasión de nuevo, ¿qué noticias vienes a traer, Ismene, a tu padre?, ¿qué misión te llevó fuera de casa? Pues de vacío no vienes, lo sé muy bien, sin traerme algún motivo de temor*”, vv. 353-60).

Al igual que sucede con el *ethos*, también en lo que respecta al *pathos* Aristóteles prefiere, como dijimos<sup>599</sup>, los *pathe* que se suscitan mediante la vía argumentativa frente a los que se provocan irracionalmente. Estos últimos, de hecho, son condenados por el estagirita. El modo en que hemos visto que los hechos del pasado son empleados por Sófocles como *semeion* para provocar un sentimiento tanto en los interlocutores en escena como en la propia audiencia del teatro demuestra que este autor es capaz de utilizar los *pathe* del modo bastante racional.

<sup>597</sup> El emplazamiento oracular de Dodona es el más antiguo en Grecia y aquí es elegido, en lugar de Delfos, porque está dedicado a Zeus, que desde el punto de vista dramático es de gran relevancia en *Traquinias* por ser el padre de Heracles; cf. EASTERLING, 1999a, 98.

<sup>598</sup> “*Heracles first revealed the prophecy to D., then gave her his testamentary instructions, but Soph. tells the story in reverse order, so as to lay the strongest stress on the idea of the critical moment, which is dramatically more important. The verbal repetition χρῶνον, χρόνῳ, χρόνου reinforces this emphasis*”; cf. EASTERLING, 1999a, 97.

<sup>599</sup> Cf. nota 292.

### 2.2.3.3. Cuando los hechos del pasado se utilizan en el nivel del *pragma*

Los hechos pasados se mencionan en los casos que nos van a ocupar a continuación en el contexto de la pura argumentación y más que nunca constituyen un *semeion* o indicio al servicio de una demostración o razonamiento, es decir, nos movemos esencialmente dentro del *pragma*. Pero la mejor forma de entenderlo es a través de los ejemplos. He elegido los siguientes: en primer lugar, una *rthesis* de Teucro (vv. 1266-1315) en *Áyax*, en la que el orador recurre a los hechos pasados como prueba que certifica una afirmación presente; en segundo lugar, me detendré en la *rthesis* inicial de Ismene (vv. 49-68) en *Antígona*, en la *rthesis* con la que Creonte responde al guardián (vv. 280-314) y en la que este mismo personaje pronuncia anunciando su edicto (vv. 162-210); y para finalizar prestaré atención a la *rthesis* del sacerdote (vv. 14-57) en el prólogo de *Edipo Rey*, donde los hechos pasados ayudan a captar la benevolencia del receptor de este mensaje, que no es otro que el propio Edipo. En definitiva, contextos distintos, argumentos distintos y un procedimiento común, el de recurrir a hechos ya acontecidos para someterlos al fin deseado.

En *Áyax* el héroe es inculcado por Menelao de dos delitos, el de insubordinación a la autoridad y el de traición. Teucro se hace cargo de la defensa de su hermano y así rechaza la inculpación primera negando la mayor, esto es, que *Áyax* estuviera subordinado a Menelao y, por tanto, obligado a obedecerlo (vv. 1097-1106), y suaviza las consecuencias de la segunda acusación al imputar a Agamenón un delito similar (vv. 1266-70) (véase: Parte primera: 2.3.3.2. La competencia del acusador. Se acusa del mismo tipo de delito). En efecto, Teucro acusa a este Atrida de haber cometido traición al olvidar las múltiples hazañas que *Áyax* realizó por él y por el ejército griego en el pasado<sup>600</sup>. Y para apoyar su razonamiento el orador recuerda dos momentos en la vida del héroe (“¿no te acuerdas ya cuando, en cierta ocasión en que vosotros estabais encerrados dentro de vuestros muros, reducidos ya a la nada en la fuga del ejército, éste, yendo él solo, os salvó, a pesar de estar ardiendo ya el fuego en torno a las cubiertas extremas de los barcos y de que Héctor estaba a punto de saltar desde arriba por encima de los fosos a las naves? [...] ¿Y cuando otra vez él, en persona, porque le tocó en suerte y no por haber sido mandado, se enfrentó solo a Héctor [...]”, vv. 1273-87).

Estos dos hechos pasados son la prueba, el *semeion*, en que se apoya el razonamiento previo. Ellos certifican que, efectivamente, el héroe arriesgó en el pasado su vida en favor de

<sup>600</sup> Teucro acusa a Agamenón de traición, porque éste es precisamente el delito del que se ha acusado a *Áyax* y del que, además, es imposible exculparlo. En estas circunstancias, la única opción que le queda para defender a su hermano consiste en acusar a Agamenón de un delito semejante, para que así la acción de *Áyax* pierda relevancia. No obstante, la realidad es que la acusación que tendría que hacerse a Agamenón no es tanto la de traición, cuanto la de falta de *charis*, que, aunque no es una cuestión menor, desde luego no es tan grave.

los Atridas, de manera que el que Agamenón ahora lo olvide y lo desprecie constituye de alguna manera un acto de traición por su parte.

Por otro lado, no creo que sea casual la mención de dos episodios de la vida del héroe. Un solo episodio habría dejado lugar a las dudas, porque lo único siempre puede ser casual. Sin embargo, lo que se repite, no. El comportamiento claramente heroico de Áyax no fue fruto de una casualidad en un momento dado o de unas circunstancias determinadas. Él repitió ese comportamiento, Teucro lo demuestra, y toda repetición implica conciencia. Áyax efectivamente fue un ser heroico y, si defendió a los Atridas y a los griegos en general, fue porque quiso hacerlo<sup>601</sup>. El *ethos* de este personaje recibe de su hermano, como es lógico, un tratamiento muy positivo.

Más adelante en esta misma *rhexis* Teucro vuelve a echar mano de los acontecimientos del pasado para defenderse y a la vez atacar a Agamenón. Y es que Agamenón lo ha acusado previamente de ser de origen esclavo y, por lo tanto, no apto para defender a Áyax. Ante esto, Teucro le recuerda a Agamenón su propio origen y el pasado de su familia, a lo que opone sus propios antecedentes familiares (“*¿Es que no sabes que el legendario Pélope, el que fue padre de tu padre, era bárbaro, un frigio; que Atreo, el que, a su vez, te engendró, ofreció a su hermano el más impío banquete, el de sus propios hijos; que tú mismo has nacido de una madre cretense, y que, sorprendiendo en brazos de ella a un hombre extranjero, su propio padre la hizo arrojar a los mudos peces como pasto? Y siendo de tal clase, ¿me haces reproches sobre mi origen, a mí que he nacido de mi padre Telamón, aquel que, por sobresalir en el ejército por su valor, obtuvo a mi madre como esposa, la que era por su nacimiento princesa, hija de Laomedonte? Se la ofreció como escogido regalo el hijo de Alcmena*”, vv. 1291-1303). No insisto ahora en ello. En su lugar, remito para más detalles a otro apartado del trabajo (véase: Parte tercera: 1.4.2.2. Adaptación por parte del orador. Adaptación al punto de vista del adversario).

A continuación vamos a destacar un pasaje en la *rhexis* con la que Creonte responde al guardián (vv. 280-314) al final del episodio primero de *Antígona*. Como es sabido, en esta *rhexis* Creonte reacciona coléricamente al conocer que Polinices ha sido finalmente enterrado simbólicamente por alguien. En su discurso responsabiliza a los guardianes de haber sido ellos mismos los autores de esa acción a cambio de una recompensa (vv. 289-94). De ahí, Creonte pasa a un excursus acerca de lo pernicioso que es el dinero (vv. 295-301) y termina ese excursus con una afirmación general, que, además, apela a acontecimientos pasados y que pretende ser una justificación de sus afirmaciones presentes (“*cuantos por una*

<sup>601</sup> “Hay que esforzarse también, por otra parte, en mostrar que <el sujeto del elogio> ha actuado según una intención determinada, para lo cual es útil poner de manifiesto que ha actuado así ya muchas veces”, Arist. *Rh.* 1. 9, 1367b22-24.

*recompensa llevaron a cabo cosas tales concluyeron, tarde o temprano, pagando un castigo*”, 302-3). El hecho de que en el pasado los autores de tales actos hayan recibido un castigo justifica que ahora Creonte quiera hacer lo propio. Lo que ocurre es que en la afirmación general no se habla de ningún tipo de castigo concreto y, desde luego, el de Creonte parece desproporcionado<sup>602</sup>.

Pero hay en *Antígona* un pasaje más interesante, pronunciado también por Creonte. Nos encontramos ante las primeras palabras de este personaje en la tragedia, concretamente en el discurso con el que va a comunicar el edicto que ya antes anunció la heroína (vv. 162-210). Lo primero que hace el soberano, puesto que el edicto va a ser su primera disposición como monarca, es demostrar que su derecho a hacerlo es legítimo. Para ello muestra el apoyo de los dioses y busca también el del Coro de ancianos, en este caso recurriendo a hechos pasados. Su razonamiento toma la forma de un entimema, cuya premisa mayor está formada por el relato de unos sucesos ya acontecidos: si en el pasado el Coro fue leal a los sucesivos reyes de Tebas (*“bien sé que siempre tuvisteis respeto a la realeza del trono de Layo, y que, de nuevo, cuando Edipo hizo próspera a la ciudad, y después de que él murió, permanecisteis con leales pensamientos junto a los hijos de aquél”*, vv. 165-9) y Creonte es ahora el sucesor de esos reyes por ser el único familiar masculino vivo (*“Puesto que aquellos, a causa de un doble destino, en un solo día perecieron, golpeando y golpeados en crimen parricida”*<sup>603</sup>, *yo*<sup>604</sup> *ahora poseo todos los poderes y dignidades por mi cercano parentesco con la familia de los muertos*”, vv. 170-4), lo lógico es que el Coro de ancianos le sea leal a él, como en el pasado lo fue con sus predecesores. Esta conclusión, que se desprende lógicamente de las premisas expuestas, no es verbalizada en el discurso, pero es evidente que eso es lo que Creonte quiere decir y evidente es también que lo que el monarca busca es el apoyo del Coro de ancianos antes de emitir su edicto. Ésta es la característica propia de los proemios y en un proemio es donde ahora nos encontramos.

El razonamiento consigue que el apoyo de los ancianos parezca algo natural y la falta del mismo una arbitrariedad inexplicable. Lo que ocurre es que Creonte ha utilizado la

<sup>602</sup> De forma similar en *Traquinias* Hilo menciona las pasadas hazañas gloriosas de su padre para justificar su propia inactividad durante la ausencia de éste. Los continuos éxitos paternos son la causa de su presente tranquilidad (*“el destino habitual de mi padre no permitía que nosotros temiésemos por él ni que estuviéramos en exceso asustados. Ahora que me doy cuenta, no descuidaré nada para enterarme de toda la verdad acerca de esto”*, vv. 88-91).

<sup>603</sup> *“Kreon’s words echo Ant.’s (13-4). But he does not employ the dual: to him the brothers are separate entities”*; cf. GRIFFITH, 1999, 157. El profuso empleo del dual en los discursos de las hermanas enfatiza la cercanía de la relación de sangre. Ellas piensan en sus hermanos como en una unidad, lo que oscurece la distinción entre identidades y también se conciben a sí mismas como una unidad (aunque significativamente no vuelven a hacerlo después de que Ismene rechaza ayudar a Antígona). Creonte, sin embargo, en ningún momento se refiere a los jóvenes con un dual; cf. KNOX, 1964, 79-80.

<sup>604</sup> *“From requesting the Elders’ continuing loyalty, Kreon goes on to assert his own authority [...]. ἐγώ (173) is emphatic, first word in the long-awaited main clause and in the trimeter, and juxtaposed with κράτη πάντα, which is in turn underlined by δῆ”*; cf. GRIFFITH, 1999, 157.

argumentación con un tanto de picaresca. Él ha supuesto que el motivo por el que el Coro fue leal a sus predecesores estribó en la legitimidad con la que éstos ostentaron su poder. Demostrada la legitimidad del poder que ostenta él en este momento, es lógica la petición presente de lealtad. Lo que Creonte no se ha planteado es la posibilidad de que esa lealtad a Layo, Edipo y Eteocles no se debiera solo a su legitimidad como reyes sino también a su calidad de buenos gobernantes. Es decir, no se ha planteado el hecho de que esos reyes se ganasen dicha lealtad con sus actos, en cuyo caso él tendría que hacer lo mismo. Creonte explica la fidelidad del Coro de ancianos por motivos genealógicos, lo que le daría derecho a exigirla, pero calla en cuanto al hecho de que los ancianos fuesen fieles en función del comportamiento de los reyes en cuestión<sup>605</sup>. Por otra parte, las palabras de Creonte en este pasaje son relevantes también porque él busca establecerse como *basileus* legítimo y no como un *tyrannos* que ha accedido al trono por otros medios.

Por último, nos vamos a detener en las palabras que pronuncia el sacerdote de Zeus en el prólogo de *Edipo Rey* para convencer al monarca de que ayude a la ciudadanía frente a la peste que está asolando la ciudad<sup>606</sup>. La *rhexis* del sacerdote se divide en dos secciones, una primera meramente descriptiva de la plaga y una segunda, donde el orador centra todos sus esfuerzos retóricos en persuadir al soberano para que acepte la petición que se le formula, es decir, para que ayude a la población. Para lograr esta persuasión el sacerdote no escatima en medios y recurre a todo tipo de argumento persuasivo que resulte oportuno en el contexto. Con ese fin el sacerdote de Zeus le recuerda al actual monarca de la ciudad, tanto al principio como al final de esta segunda parte de su discurso, sus ayudas pasadas (“*Tú que, al llegar, liberaste la ciudad Cadmea del tributo que ofrecíamos a la cruel cantora y, además, sin haber visto nada más ni haber sido informado por nosotros, sino con la ayuda*

---

<sup>605</sup> En *Edipo Rey* el monarca cuenta con el apoyo del Coro, hasta el punto de que, ante las acusaciones de Tiresias, el Coro prefiere seguir confiando en él hasta tener más pruebas de su culpa. Sin embargo, él no es, al menos hasta que averigüe su identidad en la parte final de la tragedia, el rey legítimo de la ciudad. El apoyo del Coro parece nacer de los servicios que Edipo ha prestado a la comunidad, esto es, de sus acciones más que de su condición.

<sup>606</sup> El tema de la plaga que asola Tebas puede ser un recuerdo del inicio de la *Ilíada* e incluso una alusión a la peste de Atenas. El problema que plantea, sin embargo, es por qué la plaga, tan presente en el prólogo, recibe tan exiguo tratamiento en el resto de la tragedia. HULTON, 1967, 116-9, propone una explicación basada en la técnica compositiva de Sófocles. Así, la historia avanza desde los sufrimientos de la ciudad hasta los de Edipo y estos últimos adquieren tal relevancia que los primeros se quedan relegados a un plano más discreto. Hay, en definitiva, un movimiento de lo externo a lo interno que hace que un tema sea trascendido por otro más profundo en el que encuentra su propio cumplimiento. Por otra parte, la imagen de la plaga es una de las principales imágenes de la tragedia. La imagería es siempre un elemento a tener en cuenta, porque constituye un vehículo primario de generalización, ya que convierte un incidente específico en una experiencia universal. En este proceso las emociones que surgen de la audiencia son de gran importancia; cf. HARSH, *ibid.*, 245-6. Pues bien, parece que Sófocles concibe la plaga como la imagen de una fuerza maligna que ataca las fuentes de la vida. Y es que el delito de Edipo ha causado una profunda alteración en las leyes que gobiernan las relaciones entre los padres y su descendencia, dando lugar a la alteración del orden cósmico. En relación con la plaga hay otra serie de imágenes (el barco, el puerto, el arado y el campo) que de una u otra manera tienen que ver con los misterios de la procreación y del nacimiento humano; cf. MUSURILLO, 1957, 38-42, HARSH, 1958, 247-9.

de un dios, se dice y se cree que enderezaste nuestra vida”, “Con favorable augurio, nos procuraste entonces la fortuna. Sénos también igual en esta ocasión”, vv. 35-9 y 52-3).

El sacerdote incide con toda intención en los méritos pasados de Edipo, para reconfortarlo, darle confianza y favorecer en él el deseo de volver a hacer lo mismo, es decir, sus palabras constituyen ya una *captatio benevolentiae*. Pero las intenciones del orador van más allá de todo esto. El sacerdote, además, justifica que Edipo sea la persona a la que acuda el pueblo. Cabría pensar que es debido a su calidad de rey, pero no es solo esto lo que el sacerdote señala como explicación (vv. 31-4), sino que se refiere, además, al hecho de que ya en el pasado fue capaz de salvar a la ciudad de un mal que la assolaba, la amenaza de la esfinge. El hecho de que Edipo haya sido capaz en el pasado de ayudar a la ciudad es un *semeion* del que deducir racionalmente que también será capaz de hacerlo en el presente.

Para terminar, vamos a mostrar algún ejemplo de época tardía. En *Filoctetes* el héroe protagonista pide a Neoptólemo, en un ataque de dolor, que le quite la vida quemándolo. Para dar fuerza a su petición, le recuerda que también él en el pasado tuvo que hacer lo mismo con Heracles (“cógeme y quéname en este celebrado fuego lemnio. ¡Oh noble amigo! Yo también en otro tiempo consideré un deber hacer esto al hijo de Zeus a cambio de las armas que ahora tú guardas”, vv. 799-803).

Tras todos los intentos de persuasión, Filoctetes decide finalmente no ir a Troya. La intervención de Heracles, no obstante, lo convence de lo contrario. El dios comienza su discurso con el ejemplo de su propia vida. Él pasó sufrimiento hasta que finalmente obtuvo la gloria. Lo mismo le sucederá a Filoctetes (“En primer lugar te hablaré<sup>607</sup> de mi propio destino, de cuántos trabajos soporté y cumplí hasta obtener la gloria inmortal que te es posible contemplar. También para ti, entérate bien, está destinada una suerte así: que de los sufrimientos presentes obtengas una vida gloriosa”, vv. 1418-22).

#### 2.2.3.4. Índice de pasajes

Áyax		Traquinias		Antígona		Edipo Rey	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
271-6	Tecmesa	*88-91	Hilo	165-74	Creonte	35-9	Sacerdote
1273-87	Teucro	155-74	Deyanira	302-3	Creonte	52-3	Sacerdote
1291-1303	Teucro	*340-1	Mensajero	*993-5	Creonte y Tiresias	390-8	Edipo

<sup>607</sup> Cf. nota 498.



		459-67	Deyanira	*1091-7	Corifeo y Creonte	*562-9	Edipo y Creonte
		1010-4	Heracles				
		1048-52	Heracles				
		1058-61	Heracles				
		1071-5	Heracles				
		1090- 1106	Heracles				

<i>Electra</i>		<i>Filoctetes</i>		<i>Edipo en Colono</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
		799-803	Filoctetes	353-60	Edipo
		1358-60	Filoctetes	560-6	Teseo
		1418-22	Heracles	765-70	Edipo
				1195-1200	Antígona
				1354-9	Edipo

#### 2.2.4. ARGUMENTO DE AUTORIDAD

La autoridad de un orador y de su discurso es un elemento fundamental para alcanzar la persuasión. La autoridad de quien habla se puede enfatizar de diversas maneras, por ejemplo remarcando su *status* superior o su mayor edad<sup>608</sup>. Esto lo coloca en una posición preeminente frente a su interlocutor. En otras ocasiones son las circunstancias especiales del discurso las que le confieren la autoridad buscada, circunstancias como las que se dan en el discurso del centauro Neso a Deyanira en *Traquinias*. Este personaje le aconseja tomar su sangre para elaborar un filtro de amor. Neso argumenta que Deyanira ha sido su última pasajera y esta circunstancia parece ofrecer una garantía adicional de buena fe, que persuade a la mujer<sup>609</sup> (“*Hija del anciano Eneo, en esto vas a sacar provecho de mis travesías, si me obedeces, puesto que eres la última que transporté*”, vv. 569-71). Pero, además, hay una serie de elementos formales que también le pueden conferir autoridad al discurso. Nos referimos, por ejemplo, al relato en primera persona, que indica que el narrador ha sido testigo presencial de los hechos y, por tanto, los conoce de primera mano, o al empleo del

<sup>608</sup> GRIFFITH, 2005, estudia las figuras que en la tragedia griega ejercen autoridad y distingue cuatro grupos: 1) el ámbito público o político, en el que se incluyen formas de autoridad legal y militar; 2) el ámbito doméstico, que incluye las relaciones entre el *kyrios* y aquellos que se subordinan a él; 3) el ámbito religioso, donde el mortal se subordina a la divinidad; y 4) el ámbito epistemológico y cultural, que incluye distintas formas de conocimiento.

<sup>609</sup> Cf. KRAUS, 1991, 88.

estilo directo, que implica fidelidad máxima a lo que se transmite<sup>610</sup>. No obstante, aunque las citadas son algunas de las maneras de conseguir que un discurso y su emisor tengan autoridad, lo que facilita la labor de persuasión, nos vamos a centrar en este apartado en un argumento muy concreto.

Como sabemos, la tragedia griega representa en escena un conflicto, ante el cual los personajes toman posiciones diferentes y generalmente contrarias. A lo largo de la tragedia esos personajes defienden su postura ante el conflicto y ante las situaciones que éste provoca. En esa defensa no es raro que acudan a un argumento de autoridad, y considero como tal aquellos pasajes en los que un personaje apela al criterio de un tercero con el ánimo de fortalecer o consolidar su propia posición. Esa tercera entidad a la que un carácter apela está revestida de una autoridad especial y de ahí que su opinión pueda ser considerada como un *semeion* de la veracidad del punto de vista que se defiende. En realidad, el simple hecho de que otra persona apoye un razonamiento ya podría constituir un argumento de autoridad, ya que cuanto más extendida esté una idea más visos tendrá de ser aceptable para el resto<sup>611</sup>. Sin embargo, los personajes parecen ser conscientes de que el testimonio de una única persona, si ésta no está revestida de una autoridad especial, no es un *semeion* lo suficientemente convincente. Así pues, sucede que esa tercera persona a la que se apela en apoyo de una línea de razonamiento tiende a ser una persona (o un grupo limitado de personas) relevante, bien porque se trate de un dios, bien porque tenga una posición destacada en la sociedad o porque tenga un prestigio reconocido. Éste es el argumento de autoridad por antonomasia. No obstante, sucede que también existen casos en los que una postura viene apoyada por el acuerdo común. Y así una opinión ampliamente asumida se convierte en una categoría cercana al argumento de autoridad, que vamos a considerar aquí como argumento de autoridad cuantitativo, frente al anteriormente expuesto, que denominamos cualitativo.

Ambos criterios aparecen en el tópico que Aristóteles denomina *ἐκ κρίσεως* (“*Otro < lugar común > se obtiene del juicio sobre un caso igual o semejante o contrario; sobre todo, si así < lo han juzgado > siempre todos los hombres, o, si no, por lo menos la mayoría, o los que son sabios – sean, también éstos, todos o la mayoría – o los que son buenos; e, igualmente, si < lo han juzgado > así los que a su vez juzgan, o aquellos cuya autoridad admiten los que juzgan o a cuyo juicio no es posible oponer el contrario, como < ocurre >*”).

<sup>610</sup> “El narrador parece callarse, para dejar hablar, cada vez que cita en estilo directo. Su mediación visible se reduce a proporcionar un marco narrativo al discurso citado”. “Se dice que el narrador, cuando reproduce diálogos en estilo directo, ‘deja hablar’ a sus personajes. Creo que es más exacto decir que los hace hablar: una función activa, no pasiva. Hasta podríamos volver al concepto platónico de mimesis como imitación en el sentido de ‘hacerse pasar por otro’ y concebir un narrador que habla junto con su personaje, disfrazado de personaje”; cf. REYES, 1984, 140 y 146.

<sup>611</sup> Esto podría llevarnos, desarrollando el razonamiento, a concebir toda afirmación general o sentencia ampliamente asumida como argumento de autoridad. Y, de hecho, en cierto modo es así y así se utilizan éstas. Este punto de vista, no obstante, nos llevaría aquí demasiado lejos.

con los que tienen el poder o con los que no sería bello contradecir, como son los dioses, el padre o los maestros”, Arist. *Rh.* 2. 23, 1398b21-26)<sup>612</sup>.

#### 2.2.4.1. Argumentos de autoridad cualitativos

Se trata de los argumentos de autoridad por excelencia. En ellos un personaje trata de consolidar su postura citando a un tercero, el cual destaca por su relevancia. Lo que en el fondo tenemos aquí es un entimema: premisa mayor, “es más probable que esté en lo cierto un personaje dotado de autoridad”; premisa menor, los casos concretos que vamos a citar; conclusión, “el orador con quien está de acuerdo ese personaje tiene más probabilidades que su oponente de estar en lo cierto”. Así, la opinión del personaje en cuestión se convierte en *semeion* de que quien habla mantiene la postura correcta.

La persona dotada de autoridad puede ser un dios, cuya sabiduría y conocimientos se asumen superiores a los de los mortales, o puede ser una persona o grupo de personas relevantes ya sea por su importancia en la sociedad, es el caso de los héroes, ya sea por su admitida sabiduría.

##### 2.2.4.1.1. Cuando la autoridad emana de los dioses

Que los dioses son considerados en la cultura griega superiores a los mortales es evidente, de ahí que su opinión respaldando una determinada postura sea tan valorada<sup>613</sup>. Si un dios está de acuerdo con un orador o si un orador se está moviendo en el campo de lo previamente determinado por una divinidad, hemos de suponer que el orador está actuando correctamente. Por otra parte, si el orador demuestra o argumenta que los dioses están a su favor, implícitamente también argumenta que están en contra de su oponente, o, dicho de otro modo, que el oponente defiende una postura contraria a los dioses, lo que, sin duda, constituiría una importante *diabole*.

Vamos a ver en este apartado varios ejemplos de este tipo de argumentación. El primero de ellos en *Traquinias*, concretamente en la *rhexis* que pronuncia Deyanira tras la *parodos* (vv. 141-77); en *Antígona* analizaremos dos *rhexeis* que se corresponden y se contestan, aunque en la distancia, a saber, el discurso primero de Creonte (vv. 162-210) y la *rhexis* de Antígona en su escena de *agon* con el monarca (vv. 450-70), así como un pasaje

<sup>612</sup> PALMER, 1934, 39-43, analiza este *topos*, que interpreta como una clara llamada a la autoridad, al tiempo que nos previene frente a otro tipo de interpretaciones. Se trata, además, de uno de los *topoi* más frecuentes en los oradores.

<sup>613</sup> Los dioses son, sin duda, la figura de autoridad más relevante en la cultura griega. Sobre esta función de los dioses en la tragedia, cf. GRIFFITH, 2005, 344-6.

estíquico del episodio segundo; y, por último, en *Edipo Rey*, donde este argumento tiene una relevancia fundamental, citaremos varios pasajes pertenecientes al prólogo (vv. 1-150) y al edicto del soberano (vv. 216-75).

En la *rhexis* que pronuncia Deyanira (vv. 141-77) en el episodio primero de *Traquinias* la mujer nos explica los motivos de sus preocupaciones y angustias respecto a Heracles: la profecía según la cual, al cabo de quince meses desde la partida del héroe, éste moriría o, si superaba el plazo, viviría sin desdichas<sup>614</sup> (“*Decía que tales hechos, decretados por los dioses, pondrían fin a los trabajos de Heracles, según había anunciado, en cierta ocasión, la antigua encina de Dodona por boca de las dos sacerdotisas*”, vv. 169-72). El temor de Deyanira queda plenamente justificado gracias a la autoridad del oráculo divino. Los hechos fueron decretados por los dioses y, además, comunicados por las dos sacerdotisas del santuario de Dodona, es decir, las garantías son máximas<sup>615</sup>. Éste es el *semeion* que hace que las angustias de Deyanira resulten comprensibles. Así, sus palabras ayudan a crear un clima de tensión y expectación.

Las primeras palabras de Creonte en *Antígona* pueden constituir igualmente un argumento de autoridad apoyado en los dioses. Nos encontramos en el episodio primero de la tragedia, concretamente en la *rhexis* en la que el monarca proclama su edicto (vv. 162-210). Sus primeras palabras quieren dejar claro que cuenta con el apoyo divino, antes de buscar –y precisamente para lograrlo– el apoyo del Coro de ancianos y de los ciudadanos en general (“*Ciudadanos, de nuevo los dioses han enderezado los asuntos de la ciudad que la habían sacudido con fuerte conmoción*”, vv. 162-3). El ‘enderezamiento’<sup>616</sup> al que Creonte se refiere no es otro que su propia llegada al trono de Tebas, que parece poner fin a la época de inestabilidad provocada por la lucha entre Eteocles y Polinices para hacerse con el control de la ciudad. El acceso de Creonte al trono ha procurado la paz a la *polis* (esto es importante porque él va a justificar su decisión de castigar a Polinices de manera ejemplar apoyándose en que así se mantendrá el orden), pero, además, Creonte dice que son los dioses los responsables de esa nueva situación, con lo que insinúa que él como rey cuenta con el apoyo divino. Esto le confiere una gran autoridad, en la que a continuación se apoya para pedir

<sup>614</sup> La acotación temporal es semejante a la que establece la profecía de Calcas en *Áyax* respecto al héroe, según la cual la cólera de Atenea solo lo afectará durante el día en curso.

<sup>615</sup> Un oráculo representa de por sí una verdad absoluta, pero en este caso, además, se ha transmitido de manera escrita (vv. 156-8) y, por lo tanto, no sujeta a distorsión, lo que le confiere garantías adicionales; cf. SCODEL, 1984, 36-8.

<sup>616</sup> El término ὀρθός y sus derivados aparecen de manera especialmente frecuente en los discursos de Creonte (v. 163, 167, 190, 403, 494, 675), reflejando, como sugiere GRIFFITH, 1999, 156, su determinación para dirigir a los seres humanos. Este término es utilizado también por Hemón (v. 636, 685, 706) y por Tiresias (v. 994); cf. v. 99, 1158, 1195, 1203. EHRENBERG, 1954, 146-7, establece una conexión entre el empleo que hacen de este término Sófocles y Pericles.

también el respaldo del Coro, ya que, si los dioses lo apoyan, es de esperar que los humanos también lo hagan. Creonte parece estar interesado en esta primera parte de su discurso en establecer la legitimidad de su gobierno, en la que se basará luego para querer otorgar legitimidad a su edicto. El edicto o la ley de un rey legítimo se entiende que es legítimo.

Hallamos una posible contestación a estas palabras en la *rhesis* que pronuncia Antígona dentro de su escena de *agon* con Creonte (vv. 450-70). El argumento de autoridad abre, también en este caso, el discurso del personaje. Creonte ha preguntado a la heroína por qué transgredió su decreto. La respuesta de la muchacha es clara: “*No fue Zeus el que los ha mandado publicar, ni la Justicia que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres*” (vv. 450-2), es decir, los decretos del soberano carecen de toda autoridad. Si antes veíamos cómo se esforzaba Creonte por mostrar a los dioses como garantes de su situación en el trono y, por lo tanto, de su actuación, vemos ahora cómo de forma paralela Antígona se centra en negar que dicha garantía exista. La protagonista priva de autoridad a los decretos del soberano, deslegitima su edicto insinuando que no tiene ni el respaldo de los dioses ni el de la justicia y que, por lo tanto, es injusto y contrario a los dioses, lo que constituye un ataque en toda regla.

Pero no solo constituye un ataque a Creonte sino también una importante defensa para ella misma, ya que al actuar en contra del edicto del rey, implícitamente sugiere que ella sí se sitúa en una línea de acción respaldada por los dioses y la justicia, es decir, la negación del argumento de autoridad para Creonte implica tácitamente la apelación a un argumento de autoridad para sí.

Después de las *rhesis* principales de su *agon*, Antígona y Creonte se enzarzan en una discusión acerca del derecho o falta de derecho de Polinices a ser enterrado. Antígona desea y defiende que Eteocles y Polinices sean enterrados con los mismos ritos funerarios, puesto que los dos eran sus hermanos y, por lo tanto, *philoí*. Creonte, por el contrario, defiende que sólo Eteocles tiene derecho a dichos honores fúnebres, puesto que sólo él defendía la ciudad, mientras su hermano la atacaba en calidad de *ekhthros*<sup>617</sup>. Antígona responde con un argumento de autoridad, al que replica Creonte en la misma línea (“*Hades, sin embargo, desea leyes iguales*”, “*Pero no que el bueno obtenga lo mismo que el malvado*”, vv. 519-20). El dios de ultratumba es citado por una y otro como autoridad para persuadirse mutuamente, aunque ninguno lo consigue.

Pero, sin duda alguna, la tragedia, de entre las que nosotros analizamos, que más recurre a la autoridad de los dioses es *Edipo Rey* y, sobre todo, a lo largo de la *rhesis* en la

---

<sup>617</sup> Sobre las nociones que implican los adjetivos *philos* y *ekhthros*, cf. GOLDHILL, 1986, 79-106.

que el monarca da a conocer su edicto. También Creonte mencionaba a los dioses, pero, si él lo hacía para legitimar su posición en el trono y de ahí deducía que por ser el rey legítimo su edicto también lo era, Edipo, en cambio, va a recurrir a este argumento de autoridad para conferírsela al propio edicto. No es su situación en el trono lo que apoyan los dioses según sus palabras, sino el edicto que él pronuncia (*“Mando que todos le expulsen, sabiendo que es una impureza para nosotros, según me lo acaba de revelar el oráculo pítico del dios”*<sup>618</sup>, *“aunque la acción que llevamos a cabo no hubiese sido promovida por un dios”*, vv. 241-3 y 255).

No obstante, lo cierto es que Edipo se convirtió en el rey de Tebas, al igual que Creonte y salvando las diferencias, tras una época de inestabilidad a la que su llegada al trono puso fin. Pues bien, aunque Edipo no lo subraya, como sí lo hacía Creonte, el sacerdote de Zeus en el prólogo de la tragedia sí que señala que la llegada del primero al trono vino avalada e impulsada por los dioses (*“con una ayuda de un dios, se dice y se cree que enderezaste nuestra vida”*, vv. 38-9). Las semejanzas entre estos versos y los vv. 162-3 de Creonte en *Antígona* son notables no solo por su contenido (los dioses han ayudado a ‘enderezar’ una situación problemática)<sup>619</sup> sino también por su disposición formal. Así, véase que en ambos pasajes, de dos versos cada uno, el primer verso finaliza con el término que designa a la divinidad (θεοὶ - θεοῦ) y el segundo con una palabra de resolución métrica — precedida por el verbo ‘enderezar’ (ὄρθωσαν - ὀρθῶσαι). El paralelismo salta a la vista.

Edipo se presenta en todo momento como un ser apoyado por los dioses y que, además, cuenta siempre con ellos. Parece un ser piadoso, pero en realidad existe una paradoja y es que él, que tan en cuenta tiene a los dioses, lleva toda su vida huyendo de la profecía de éstos y haciendo lo posible para que no se cumpla.

Este tipo de referencias a los dioses son frecuentes también en la producción tardía de Sófocles. En el prólogo de *Edipo en Colono* Edipo, dirigiéndose a las Euménides, en cuyo recinto sagrado se ha detenido, les pide que le permitan quedarse. Al hacerlo, Edipo recurre a la autoridad de Apolo (*“Ya que me he sentado en este recinto vuestro, el primero en esta tierra, no seáis insensibles con Febo y conmigo. Él, cuando anunció aquel cúmulo de desgracias, me habló de este descanso al cabo de mucho tiempo, cuando llegara a una región extrema donde encontraría un asiento y un hospedaje en las venerables diosas. Que allí llegaría al término de mi desdichada vida y que, una vez instalado, aportaría ganancias a los que me han acogido, pero infortunio a los que me arrojaron y despidieron”*, vv. 84-93).

<sup>618</sup> Obsérvese que el oráculo en realidad se dirigió a Creonte, no a Edipo. Sin embargo, *“Oedipus is the head of state, and intermediaries do not matter to one who is believed to have direct dealings with the gods (38). In a deeper sense, it is indeed to Oedipus that the god has delivered his oracle”*; cf. DAWE, 1982, 119.

<sup>619</sup> Cf. nota 616.

El oráculo es utilizado como *semeion* de la voluntad del dios y como argumento de peso en la persuasión de las Euménides.

Más adelante, Edipo se enfrenta con Creonte. Éste pide al anciano que regrese a Tebas. Edipo, en cambio, no está dispuesto a hacerlo. En primer lugar, recuerda el comportamiento pasado de Creonte para destruir la credibilidad que éste haya podido conseguir con su actitud y su discurso. Después Edipo desvela los planes ocultos de Creonte: éste no pretende llevarlo a casa, sino simplemente introducirlo en terreno tebano y mantenerlo alejado de la ciudad, tan solo para evitar que la ciudad sufra un perjuicio, algo que no conseguirá (vv. 783-90). Edipo defiende la veracidad de estas intenciones con un argumento de autoridad. Según él, su conocimiento proviene de los dioses, concretamente de Apolo y de Zeus, la divinidad principal (“¿No ves que conozco mejor que tú los asuntos de Tebas? Y mucho más en tanto que mis informaciones proceden de fuentes más fidedignas, de Febo y del propio Zeus, su padre”, vv. 791-3). Este argumento de autoridad es, sin duda, el mejor ejemplo de todos y, por supuesto, no es casualidad que aparezca en la última tragedia del autor.

Hasta aquí encontrábamos, sobre todo, oráculos empleados como garantía de la voluntad divina o alusiones por parte de nuevos monarcas a la sanción divina de su posición, pero aquí el recurso está más depurado. En realidad, Edipo sigue aludiendo a un oráculo, como en otros pasajes que hemos visto, pero el modo en que lo hace ha cambiado. Para empezar, Edipo afirma categóricamente tener un conocimiento superior al de su oponente. Es decir, no se utiliza a la divinidad para justificar tácitamente una posición o una actitud, sino que explícitamente, en un contexto agonístico, un orador afirma saber más que su oponente por tener un conocimiento que procede directamente de un dios. Hay una mayor conciencia del argumento, que ya no está usado de modo casi instintivo, sino de una manera perfectamente racional.

#### 2.2.4.1.2. Cuando la autoridad emana de algún mortal relevante

Los dioses no son los únicos que pueden conferir autoridad a un argumento, sino que también entre los mortales existen aquellos que, por un motivo u otro, destacan por encima del resto. La opinión de éstos es lo suficientemente valorada como para constituir un argumento de autoridad.

Esto es lo que ocurre con la opinión de los héroes y, en concreto, como sucede en *Áyax* en la *rhexis* de Teucro dentro del *agon* con Agamenón (vv. 1266-1315) con la opinión de Heracles. Pero no solo sucede con la opinión de los héroes, sino también con la de todos aquellos que destacan en la comunidad por su inteligencia o sabiduría. Ejemplos de este caso

hallamos en *Antígona*, en la *rthesis* última de la heroína (vv. 891-928), y en *Edipo Rey*, en la *rthesis* de Creonte dentro de su *agon* con Edipo (vv. 583-615).

En *Áyax* Teucro se defiende (vv. 1266-1315), dentro de la escena de *agon* que lo enfrenta a Agamenón, de las acusaciones vertidas por éste en torno a su origen bárbaro, y lo hace, de un lado, afirmando la nobleza de sus progenitores, y, de otro, atacando a los antepasados de Agamenón. Al defender la nobleza de sus padres, y concretamente de su madre, que en este caso es la que tiene un origen externo, es cuando Teucro recurre a un argumento de autoridad. Y es que, frente a lo dicho por el Atrida, Teucro afirma que su madre fue el regalo escogido por el mejor de los griegos, Heracles, para premiar a su padre, Telamón, por sus hazañas (“¿me haces reproches sobre mi origen, a mí que he nacido de mi padre Telamón, aquel que, por sobresalir en el ejército por su valor, obtuvo a mi madre como esposa, la que era por su nacimiento princesa, hija de Laomedonte? Se la ofreció como escogido regalo el hijo de Alcmena”, vv. 1298-1303). Si Heracles, probablemente el más destacado de los héroes griegos, consideró a la madre de Teucro, Hesíone, digna de ser elegida como regalo para Telamón, ¿por qué no la va a considerar digna Agamenón? Heracles se convierte así en el garante de la nobleza de esta mujer.

Aristóteles recoge un ejemplo muy similar en *Rh.* 2. 23, 1399a13 (“*O lo que Isócrates escribió sobre que Helena era virtuosa, puesto que así la juzgó Teseo*”).

El siguiente ejemplo lo pronuncia Antígona en su *rthesis* de despedida (vv. 891-928), una *rthesis* en la que la heroína intenta una última justificación. No voy a entrar ahora en sus versos más controvertidos (vv. 904-20), sino que me voy a quedar en los previos. En ellos Antígona se muestra nuevamente firme y convencida de haber hecho lo que debía y constata, además, que su postura es compartida por “*los sensatos*” (“*Y ahora, Polinices, por ocultar tu cuerpo, consigo semejante trato. Pero yo te honré debidamente en opinión de los sensatos [τοῖς φρονούσιν]*”<sup>620</sup>, vv. 902-4)<sup>621</sup>. Esta apelación funciona claramente como un argumento que confiere autoridad a la postura defendida por la oradora. Si “*los sensatos*” respaldan su acción es porque esa acción es igualmente sensata y aquellos que no la apoyan o la censuran (léase Creonte) no lo son. Es decir, el argumento de autoridad tiene una función explícitamente defensiva e implícitamente ofensiva.

<sup>620</sup> Aunque τοῖς φρονούσιν no se defina de manera más concreta, lo cierto es que el mecanismo del razonamiento no admite dudas: Antígona apela a una instancia que considera autorizada, para defender su acción.

<sup>621</sup> Cf. Th. 6. 39 (“*los mejores guardianes del dinero son los ricos, pero los que harían las propuestas mejores serían los inteligentes, en tanto que quienes adoptarían las mejores decisiones, una vez oído el caso, sería la mayoría*”).



Un caso hasta cierto punto semejante lo encontramos en *Edipo Rey*. Creonte, en su *agon* con Edipo, defiende, apelando a argumentos de probabilidad, su inocencia frente a las acusaciones vertidas por el soberano (vv. 583-615). Su razonamiento es que, teniendo como tiene todos los privilegios de un rey, aunque sin sus responsabilidades, no es lógico que quiera también éstas. Su posición es mejor que la del rey, así que no tiene motivo alguno para querer serlo. Y esta opinión es compartida por cualquiera que sepa razonar (“*no tengo más deseo de ser rey que de actuar como si lo fuera, ni ninguna otra persona que sepa razonar [σωφρονεῖν]*”, vv. 587-9). Creonte está poniendo a la razón de su parte, pero, además, estas palabras constituyen un ataque contra Edipo, pues, en el caso de que éste se oponga al razonamiento de Creonte, implican que Edipo no sabe razonar. No obstante, el no oponerse a él implica la asunción del error por parte de Edipo en sus acusaciones.

Veamos ahora algunos ejemplos en las tragedias tardías. En el prólogo de *Electra* Orestes explica su plan para acercarse hasta Clitemnestra y Egisto y poder cumplir la venganza<sup>622</sup>. Él pretende fingir su muerte para tener expedito el acceso hasta los soberanos. No cree que ese *dolos* deba preocuparlo porque otros más sabios que él también lo han utilizado (“*me parece que ningún discurso que comporta provecho es malo. En efecto, he visto varias veces que, incluso los sabios [τοὺς σοφοὺς], mueren falsamente de palabra, y después, cuando vuelven otra vez a casa, son aún más honrados*”, vv. 61-4)<sup>623</sup>. El comportamiento previo de quienes son ampliamente reconocidos como hombres de gran saber es empleado como un argumento de autoridad que justifica un comportamiento similar. Es llamativo el hecho de que el ejemplo no precede al razonamiento sino que se sitúa detrás de él pues, como ya dijera Aristóteles, “*dichos como epílogo actúan como testigo y el testigo es siempre convincente. Por esta razón, al que los coloca delante le es luego preciso hablar mucho, mientras que al que los pone como epílogo le basta con un solo ejemplo*” (*Rh.* 2. 20, 1394a13-15).

Frente a los pasajes de *Antígona* y *Edipo Rey*, donde el orador apela a τοῖς φρονούσιν o a quienes saben σωφρονεῖν, sin que quede claro a quiénes se refieren

<sup>622</sup> Como apunta QUIJADA, 2003b, 267-8, “*la Electra de Sófocles constituye un ejemplo óptimo de las transformaciones con las que experimentaron los poetas trágicos para convertir el viejo drama de venganza en algo literariamente más complejo y éticamente más evolucionado. El poeta explota aquí de forma completa las dos tendencias opuestas de la trama de venganza-salvación, al hacer de Electra, esa figura secundaria de la princesa que sufre un gran dolor, el personaje principal de la tragedia. La llegada de Orestes al comienzo anuncia la acción de venganza, que se cumple en los momentos finales de la obra, pero la destrucción negativa de Clitemnestra y Egisto está aquí casi borrada por una acción positiva mayor, la de salvación de la protagonista*”.

<sup>623</sup> “*He compares his ruse with that of clever men who obtained fame and success by pretending to be dead (59-64). This motif begins to build the play’s large metaphor of inverted fertility, for the stories of such men (Salmoxis, Aristaeus) reflect a fundamental mythical pattern of death and rebirth in the cycles of seasonal change*”; cf. SEGAL, 1966, 491.

exactamente, en *Electra* Orestes apela a un grupo reconocido, con lo que el efecto de la argumentación probablemente sería mayor.

En *Filoctetes* Neoptólemo trata de convencer al protagonista para que vaya de grado a Troya. Sólo así podrá curarse su dolencia y sólo así podrá Troya ser finalmente derrotada por los griegos (vv. 1314-47). Para garantizar la veracidad de su relato Neoptólemo recurre a un argumento de autoridad, explicando a Filoctetes que el conocimiento de ese destino procede de Heleno, un adivino reputado (“*Y te diré cómo sé yo que está así dispuesto*”<sup>624</sup>. *Tenemos un prisionero en Troya, el excelente adivino Heleno, quien declara sin lugar a dudas que es necesario que suceda así. Y a esto aún añade que es forzoso que en el verano próximo Troya sea tomada por completo. Y se ofrece a sí mismo voluntario para que lo maten, si resulta equivocado en lo que dice*”, vv. 1336-42). El ofrecimiento que hace Heleno de su propia vida es también un *semeion* de la seguridad que el adivino tiene en sus palabras.

#### 2.2.4.2. Argumentos de autoridad cuantitativos

Hablo de argumentos de autoridad cuantitativos cuando un personaje recurre a la opinión o conducta de una multitud para conferir autoridad a la suya. Si su opinión o la postura que en esos momentos defiende cuenta con el apoyo de muchas personas, es de suponer que será la correcta. Ésta es la conclusión implícita que, aunque nunca se explicita, forma la base del argumento. Se trata en realidad de un entimema cuyo esquema es el siguiente: premisa mayor, “es más probable que sea cierto lo que concuerda con la opinión de muchos que lo que concuerda solo con la opinión de uno o unos pocos”; premisa menor son los ejemplos concretos que presentamos; conclusión, “el orador tiene razón en lo que defiende porque son muchos los que piensan como él”. Es decir, el hecho de que muchos piensen de igual manera se toma como indicio o *semeion* de que eso es lo correcto.

Para mostrar el uso que Sófocles hace de este razonamiento voy a presentar algún ejemplo perteneciente a cada una de las cuatro tragedias de época temprana que nos han llegado del dramaturgo. Los ejemplos de *Áyax* se hallan en la *rhexis* que pronuncia Odiseo en el prólogo de la tragedia (vv. 14-35), en el ‘discurso engañoso’ del héroe (vv. 646-92) y en la *rhexis* de Agamenón (vv. 1226-63); el de *Traquinias*, en una de las *rheseis* de Heracles en la *exodos* de la obra (vv. 1046-1111); el ejemplo correspondiente a *Antígona* lo encontramos en la *rhexis* secundaria de la heroína (vv. 499-507) y repetido en la *stichomythia* que pone fin a la escena de *agon* (vv. 441-525) entre Antígona y Creonte; por

<sup>624</sup> Cf. nota 498.

último, en *Edipo Rey* he seleccionado un pasaje dentro de una *oligostichia* de Yocasta (vv. 977-83).

Tras una *rhexis* inicial de Atenea (vv. 1-13), Odiseo toma la palabra en *Áyax* (vv. 14-35). Son las primeras palabras de este personaje en la tragedia y con ellas el autor comienza a darnos información acerca de lo sucedido durante la noche que acaba de concluir. Odiseo es presentado como el héroe sagaz que va deduciendo racionalmente, a partir de las pruebas encontradas, la responsabilidad de *Áyax* en los terribles sucesos acaecidos, el asesinato en la oscuridad de las reses así como de sus guardianes. La manera, sin embargo, en la que este héroe presenta su deducción es curiosa, puesto que comienza afirmando la culpabilidad de *Áyax* y después matiza que se trata tan solo de una sospecha apoyada en una serie de pruebas que así lo indican. De hecho, la primera vez que se refiere a *Áyax* lo hace llamándole enemigo (ἄνδρὶ δυσμενεῖ, v. 18)<sup>625</sup>, poniendo de relieve la animadversión de éste hacia el ejército griego. A continuación vienen las pruebas, que son tres: la primera, el argumento de autoridad que ahora nos ocupa; la segunda, un testigo presencial que vio a *Áyax* con una espada ensangrentada; la tercera, el examen personal de las huellas físicas o *semeia*. El orden va desde la opinión, compartida por muchos pero opinión al fin y al cabo, hasta el examen de los restos físicos, en una gradación hacia lo que parece considerarse más determinante. Estas tres pruebas, sin embargo, no son concluyentes y es Atenea quien confirma finalmente lo que todos sospechan (v. 39).

Pero centrémonos en el argumento que ahora nos interesa. Como he dicho, la primera de las tres pruebas que Odiseo aporta de la supuesta culpabilidad de *Áyax* es la opinión general, la *communis opinio* (“*Todo el mundo [πᾶς τις] echa la culpa de esto a aquel*”, v. 28)<sup>626</sup>. Esto en realidad no es ninguna prueba contundente. Ello se ve en el hecho de que Odiseo sigue aportando otros indicios más relevantes. No obstante, este argumento consigue crear una probabilidad importante. Si “*todo el mundo*” le echa la culpa a *Áyax*, es probable que tengan razón. Una persona puede estar equivocada, pero es mucho más difícil que lo estén todas. Y, además, aunque lo estuviesen, el simple hecho de que todos consideren a *Áyax* culpable es ya una muestra del mal concepto en el que se tiene a este personaje, al que se considera capaz de tal acción, lo que, en definitiva, redundaría de forma igualmente negativa en su *ethos*.

<sup>625</sup> Aunque Atenea ha llamado a *Áyax* *echthros* (v. 2), Odiseo se refiere a él como *dusmenes*. Aunque los dos términos se pueden usar de manera indistinta para referirse al enemigo, el último, como apunta BLUNDELL, 1989, 63-4, se refiere estrictamente a una parte de la relación y sugiere que *Áyax* inició la enemistad.

<sup>626</sup> Como STANFORD, 1981, 59, explica, “*τις often represents the anonymous voice of public opinion and rumour in Homer and in later poets*”.

Por su parte, el héroe y protagonista de la tragedia recurre a lo que consideramos un argumento de autoridad en la tercera de sus cuatro *rheseis*, la que se ha dado en llamar ‘discurso engañoso’ (vv. 646-92). En ella Áyax llega a la conclusión de que el cambio es inherente a la vida y se encuentra presente en todas sus facetas, por ejemplo, en la amistad. Nada dura eternamente, ni siquiera los amigos (“*para la mayor parte [τοις πολλοῖσι] de los hombres no es de fiar el puerto de la amistad*”, v. 682-3). Con esta afirmación, el héroe confiere mayor credibilidad a sus palabras anteriores. Si el público está de acuerdo con esta afirmación, y hay que tener en cuenta que se dice que la mayoría de la gente lo está, también tendrá que estarlo con las afirmaciones concretas previas. El gran problema de estos versos es, sin embargo, que Áyax ha demostrado a lo largo de toda la tragedia que él no comparte esta opinión de la vida como un continuo cambio y, de hecho, el modo en que al final muere redundante en la misma idea.

Ya muerto el héroe, Agamenón hace alusión (vv. 1226-63), en el *agon* que lo enfrenta a Teucro, al juicio que tuvo lugar por las armas de Aquiles y que está en el origen de las acciones del héroe. Áyax aspiraba a que esas armas le fuesen entregadas a él. En su lugar, las obtuvo Odiseo y ese hecho precisamente ha sido el desencadenante de toda la acción de esta tragedia. Áyax no aceptó el resultado del juicio y ahora Agamenón se lo reprocha, porque el resultado de ese juicio fue una decisión tomada por la mayoría de los jueces (“*[...] si no va a bastar ni el que quedéis vencidos para que os sometáis a lo que a la mayoría [τοις πολλοῖσιν] de los jueces pareció bien*”, vv. 1242-3). La opinión de los jueces funciona como un argumento de autoridad que respalda la actitud de Agamenón y enturbia el *ethos* del héroe. Y la opinión de los jueces es relevante tanto cualitativamente, por el hecho de ser las personas seleccionadas para tomar la decisión, como cuantitativamente, por el hecho de que la decisión alcanzada lo fue mayoritariamente. Cantidad y cualidad en este caso se unen.

Pero, además, no podemos olvidar que esta tragedia se representó en la Atenas del siglo V a.C., cuya administración de justicia estaba basada en la actuación de tribunales populares. La actitud de Áyax negándose a respetar la resolución alcanzada en un juicio sería, sin duda, muy mal acogida por el público. Eso es precisamente lo que busca Agamenón, retratar a una persona incapaz de adaptarse a las leyes que regulan el buen funcionamiento en una ciudad y a quien, por lo tanto, hay que castigar por el bien de todos. Este argumento no solo fortalece la postura de Agamenón, sino que también incide de forma muy negativa en el *ethos* de Áyax.

En *Traquinias* Heracles recurre a un argumento de este tipo en su *rhesis* más larga (vv. 1046-1111). Es una *rhesis* completamente invadida por el *pathos*, en la que el héroe griego se dirige a su hijo entre continuos lamentos. En un momento dado le pide compasión, destacando que ése es el sentimiento que domina ya a muchos (“*Ve, hijo, ten valor, compadécete de mí, que para muchos [πολλοῖσιν] soy digno de lástima*”, vv. 1070-1).

Las palabras de Heracles tienen un efecto notable en el nivel del *pathos*, provocando la compasión. Pero, además, se produce un contraste entre el sentimiento de compasión que ahora muchos tienen y el sentimiento de admiración que siempre suscitó este gran héroe griego, cuyas hazañas se han citado en los versos anteriores. Por otra parte, estas palabras suceden a la petición del héroe para que su hijo lleve a su madre, Deyanira, y se la entregue a Heracles. Es decir, este argumento de autoridad y el *pathos* que provoca son también un acicate para que Hilo cumpla con la petición de su padre. Lo que todavía no sabe el héroe – Hilo se lo dirá en seguida (vv. 1114-42)– es que Deyanira no es exactamente la culpable de su suerte y que, además, está ya muerta.

En *Antígona* a las dos *rheses* principales de la escena de *agon* entre la heroína y Creonte (vv. 450-70 y 473-96) les sigue una *rhesis* secundaria pronunciada por Antígona (vv. 499-507), en la que ésta apela a los ciudadanos para defender su acción (“*Se podría decir que esto complace a todos [πᾶσιν] los presentes, si el temor no les tuviera paralizada la lengua*”, vv. 504-5). Antígona argumenta que su postura es compartida por toda la ciudad, lo que constituye sin lugar a dudas un argumento de autoridad cuantitativo. Pero, además, Antígona consigue retratar a Creonte como un tirano, que atemoriza a los ciudadanos hasta el punto de impedirles cumplir con lo que es más esencial en la democracia ateniense del siglo V a.C., a saber, el derecho e incluso el deber a hablar (*parrhesia*).

Creonte, en cambio, le niega a su contrincante, en el diálogo estáquico que sigue, el apoyo popular (“*Tú eres la única de los Cadmeos que piensa tal cosa*”, v. 508). Antígona insiste (“*Éstos también lo ven, pero cierran la boca ante tí*”, v. 509). Y en la respuesta a esta réplica es donde de forma muy inteligente Creonte aprovecha ese mismo argumento para atacar a su oponente (“*¿Y tú no te avergüenzas de pensar de distinta manera que ellos?*”, v. 510). Si todos callan, ¿por qué Antígona hace lo contrario? La joven le está llevando la contraria a la multitud, por lo que su argumento de autoridad previo se vuelve contra ella. No puede en un momento dado apelar a la mayoría para afianzar su postura y luego dejar claro que ella actúa en contra de esa mayoría. Eso es lo que Creonte pone de relieve en esta réplica volviendo contra Antígona el argumento que ella empleó primero.

No obstante, cuando Hemón sale a escena y se enfrenta a su padre, describe una situación que armoniza con lo dicho por la heroína. Nos referimos al cuadro de los

ciudadanos que entre sí y a escondidas se muestran de acuerdo con las acciones de Antígona. El pasaje concreto en el que Hemón lleva la voz de la ciudad hasta su padre lo encontramos en la *rhexis* principal del joven (vv. 683-723). Ahí Hemón constata lo que Antígona ya había anunciado, que la ciudad la apoya a ella, aunque teme hacerlo abiertamente (“*a mi, en la sombra, me es posible oír cómo la ciudad [πόλις] se lamenta por esta joven*”, vv. 692-3). Esta afirmación de Hemón implica un argumento de autoridad pero lo hace de manera muy suavizada, puesto que el joven está intentando persuadir a su padre sin suscitar sus recelos; apelar agresivamente a un argumento de autoridad podría dar a su discurso un tono más reivindicativo y menos conciliador, cuando lo que él quiere es que la corriente de simpatía existente entre hijo y padre no se rompa (algo que no consigue)<sup>627</sup>. De todos modos, esa constatación del apoyo de la ciudad a la heroína no puede dejar de recordar los versos anteriores de Antígona, en los que sí había claramente un argumento de autoridad, e implícitamente traer ese argumento a escena. El mismo argumento es de nuevo empleado por el joven en la discusión que sigue a su *rhexis*, donde la postura de ambos litigantes está ya clara y el lazo de comprensión entre ellos se ha roto definitivamente. Ahí ya no son necesarias las sutilezas (“*Todo el pueblo de Tebas [Θήβης τῆσδ’ ὁμόπολις λεώς] afirma que no*”, v. 733).

Es cierto que la opinión de la ciudadanía la conocemos sólo indirectamente y no sabemos hasta qué punto realmente la situación es la descrita o se trata de observaciones interesadas<sup>628</sup>. No obstante, hay una parte de esa ciudadanía a la que sí oímos. Se trata del Coro. No apreciamos en sus miembros un apoyo explícito a las acciones de Antígona, pero sí que se advierte un descontento con la decisión de Creonte y el sentimiento de que, pese a todo, Polinices debería ser enterrado<sup>629</sup>.

En *Edipo Rey* encontramos un ejemplo en la *oligostichia* de Yocasta (vv. 977-83) en el episodio tercero de la tragedia. Un mensajero llegado desde Corinto ha comunicado a Edipo la noticia de la muerte de Pólipo. Edipo se siente satisfecho porque éste ha muerto por causas naturales y él no puede, por lo tanto, ser ya el asesino de su padre, como le vaticinó el

<sup>627</sup> No podemos olvidar que la ley ateniense contemplaba la responsabilidad mutua de padre e hijo. Los discursos de los oradores, de hecho, están llenos de referencias a los deberes recíprocos de ambos. El ideal era una relación cercana marcada por la jerarquía, la solidaridad y el interés por la reputación del otro. Este ideal hacía que cualquier discusión pública entre padre e hijo estuviese en principio mal vista. Un hombre que hablaba mal de su padre en público, o incluso que admitía tener un conflicto con él, se arriesgaba a provocar la animadversión del jurado; cf. ROISMAN, 2005, 41-2. Probablemente este factor explica, al menos en parte, el tacto con el que Hemón se dirige a Creonte.

<sup>628</sup> ERP TAALMAN KIP, 1996, cuestiona hasta qué punto el lector o espectador puede dudar de las palabras de los personajes. Una de las escenas que analiza es precisamente el enfrentamiento entre Creonte y Hemón y concretamente la apelación de Hemón a la opinión de la ciudad (*ibid.*, 521-4). Su conclusión, a partir de razones tanto de contenido como estructurales, es que no hay motivos suficientes para dudar de las palabras del joven.

<sup>629</sup> “*This persistent element of indeterminacy among the ‘internal audiences’ of the play contributes also to the theatre audience’s mixed sympathies*”; cf. GRIFFITH, 1999, 209.

oráculo. Le queda aún, sin embargo, el temor de llegar a ocupar algún día el lecho de su madre (v. 976). Yocasta le tranquiliza apelando a un argumento de autoridad cuantitativo (“*Tú no sientas temor ante el matrimonio con tu madre, pues muchos [πολλοὶ] son los mortales que antes se unieron también a su madre en sueños*”, vv. 980-2). El hecho de que esta acción sea, si no general, sí bastante extendida es utilizado por Yocasta para intentar tranquilizar a Edipo.

En época tardía también encontramos razonamientos de este tipo. En *Electra* la heroína reacciona airadamente frente a su hermana, tras escuchar cómo ésta la anima a adaptarse a la situación y olvidar los deseos de venganza. En su réplica (vv. 341-68) se opone a esta postura y finalmente en el epílogo de la *rhexis* insta sarcásticamente a Crisótemis a renegar de su padre, lo que equivaldría a atraerse la oposición de la mayoría (“*ahora, pudiendo ser llamada hija del mejor de todos los hombres, hazte llamar hija de tu madre, pues así te mostrarás perversa ante los más [πλείστοις] por haber traicionado a tu padre muerto y a los tuyos*”, vv. 365-8). Es decir, según Electra, la opinión mayoritaria valora el deber hacia un padre muerto por encima del deber hacia una madre y, por eso, la actitud de Electra tiene mayor respaldo público, según la joven, que la de su hermana.

### 2.2.4.3. Índice de pasajes

Áyax		Traquinias		Antígona		Edipo Rey	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
28	Odiseo	169-72	Deyanira	162-3	Creonte	38-9	Sacerdote
682-3	Áyax	569-71	Deyanira	450-2	Antígona	241-3	Edipo
1242-3	Agamenón	1070-1	Heracles	504-5	Antígona	255	Edipo
1298-1303	Teucro			*508-10	Creonte y Antígona	587-9	Creonte
				*519-20	Creonte y Antígona	980-2	Yocasta
				692-3	Hemón		
				*733	Hemón		
				902-4	Antígona		

<i>Electra</i>		<i>Filoctetes</i>		<i>Edipo en Colono</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
61-4	Orestes	1336-42	Neoptólemo	84-93	Edipo
365-8	Electra			791-3	Edipo

### 2.3. LA RESPONSABILIDAD

En la Atenas del s. V a.C., en un contexto en el que el funcionamiento de los tribunales de justicia es parte esencial de la *polis*, la determinación de la responsabilidad ante una acción, así como de la culpa y de la penalización adecuada, se convierte en un concepto clave. Determinar quién es el responsable de una acción o simplemente si una acción se cometió voluntaria o involuntariamente<sup>630</sup> adquiere un protagonismo inusitado hasta ese momento. Las *Tetralogías* de Antifonte son un buen ejemplo de ello<sup>631</sup>. Recordemos que se trata de discursos ficticios compuestos por el autor con una intención fundamentalmente didáctica. Pues bien, estas tres *Tetralogías* ejemplifican las posibles defensas ante un homicidio. En la primera de ellas, donde la acusación se basa únicamente en conjeturas, el acusado niega ser el autor del acto imputado. En las otras dos esto no es posible, así que la defensa tiene que ir en otra dirección. En la segunda *Tetralogía* el acusado admite la acción pero argumenta que se trata de un homicidio involuntario. En la tercera, el acusado aduce la defensa propia en su descargo. Como en ellas, también en la tragedia, que es en gran medida mimesis de la sociedad de su tiempo, hay una continua y constante preocupación por la cuestión<sup>632</sup>.

El tema de la responsabilidad está muy presente en el conflicto trágico, al menos en Sófocles y concretamente en las cuatro tragedias que nos ocupan. Así, el tema de la responsabilidad es un elemento importante en *Áyax*. El héroe ha cometido una acción terrible, algo que en ningún momento se niega, ya que es imposible hacerlo. No obstante, Sófocles difumina a lo largo de la tragedia la responsabilidad del héroe en ese asunto haciendo que ésta pase a un segundo plano y que en el primero adquieran protagonismo otras

<sup>630</sup> Aristóteles entiende que una persona es responsable sólo si no actúa forzada ni a causa de la ignorancia (cf. *Rh.* 1. 10, 1368b9-10). Sin embargo, esta concepción aparentemente sencilla de la responsabilidad implica cuestiones mucho más complejas. Al respecto, cf. IRWIN, 1980, MEYER, 1993. Sobre la responsabilidad en un sentido mucho más amplio, véase el trabajo ya clásico de ADKINS, 1960. Sobre la responsabilidad en la tragedia, cf. SAÏD, 1978, 147-282, y concretamente en Sófocles, cf. SAÏD, *ibid.*, 199-221.

<sup>631</sup> Las *Tetralogías* de Antifonte reflejan, sin duda, las discusiones de la época sobre la responsabilidad o culpa en los casos de homicidio y las distinciones, a este respecto, entre varios tipos de homicidio, según el grado de responsabilidad criminal; cf. GAGARIN, 1978b, SAÏD, 1978, 178-93.

<sup>632</sup> La preocupación por la delimitación de la responsabilidad, que se halla presente en las *Tetralogías* de Antifonte y también en la tragedia, se percibe igualmente en otras obras de la época, como, por ejemplo, en el *Encomio de Helena* de Gorgias. Según argumenta SAÏD, 1978, 193-9, este discurso, que es más una apología que un elogio, porque trata de defender a un personaje sin negar sus acciones, constituye una tentativa paralela a la de las *Tetralogías*.



acciones igualmente realizadas por el héroe y que lo benefician. La responsabilidad es también un tema importante en *Traquinias*, sobre todo, la que atañe a Deyanira. Ésta ha causado involuntariamente la muerte de Heracles, al tratar de recuperar su amor, de modo que ¿hasta qué punto podemos decir que Deyanira es responsable de esa muerte? Menor presencia tiene el tema en *Antígona*, donde los protagonistas<sup>633</sup> asumen sus responsabilidades diligentemente, convencidos como están de su postura. Y el tema vuelve de nuevo a cobrar protagonismo en *Edipo Rey*<sup>634</sup>. Edipo ha matado a su padre y se ha casado con su madre sin saberlo. Y si no era consciente de estar cometiendo esas acciones, ¿hasta qué punto hemos de decir que es responsable de ellas?

Así pues, como las *Tetralogías* de Antífonte representan posibles defensas ante casos de homicidio, también las tragedias de Sófocles, al menos las tempranas –y, en realidad, todas–, giran en torno al grado o tipo de responsabilidad de quien comete un acción en mayor o menor medida censurable. Todos los héroes sofocleos son responsables de sus acciones y todos ellos también las aceptan, pero de igual forma todos pueden aducir alguna circunstancia atenuante. La responsabilidad de Áyax por su intento de traición es absoluta y sin paliativos, pero Sófocles la presenta como otra cara de la grandeza de uno de los héroes más relevantes de la guerra de Troya. Así, su error catastrófico queda compensado por acciones de extrema valentía. En *Traquinias* Deyanira ha matado involuntariamente y sin preverlo, cuando buscaba un fin muy distinto. En *Antígona* Creonte y Antígona son responsables también de los males que provocan, pero ambos actúan, al menos en principio, creyendo firmemente que eso es lo que deben hacer. Y en *Edipo Rey* Edipo mata a su padre en un acto de defensa propia y luego se une a su madre, pero sin conocer la identidad de ninguno de ellos.

Determinar quién tiene la responsabilidad de una acción debía de ser un elemento esencial en la justicia ateniense, así que se entiende que en la tragedia cobren importancia los diversos procedimientos de transferencia de responsabilidad mediante los cuales un personaje trata de hacer responsable de una acción a una tercera persona, a la propia víctima o incluso al acusador. Las diversas variedades las vamos a ver con más detalle a

---

<sup>633</sup> Se ha discutido mucho acerca de quién es el protagonista de *Antígona*. La mayoría de autores defiende que se trata de la joven. Por ejemplo, HESTER, 1986, quien se basa en que los elementos corales se centran casi exclusivamente en Antígona dirigiendo la atención de la audiencia hacia ella y lejos de Creonte. O ADRADOS, 1993b, 148-9, quien muestra cómo están al servicio de Antígona ciertos recursos formales que tradicionalmente estaban al servicio del protagonista. Otros creen que el protagonista absoluto es Creonte. Por ejemplo, LUCAS DE DIOS, 1984, basándose fundamentalmente en razones estructurales, y SHELTON, 1984. Las razones de este último son: 1) la mayor presencia de Creonte en escena; 2) la situación de Creonte se adapta más que la de Antígona a la definición de tragedia que da Aristóteles; y 3) Antígona no es indispensable para la obra. CALDER III, 1968, 391, añade otra razón, a saber, que, de no ser Creonte el protagonista, *Antígona* sería una anomalía al presentar un Coro masculino en una obra con protagonista femenina. Por último, algunos autores se inclinan por un protagonismo compartido; cf. HOGAN, 1972.

<sup>634</sup> Aunque la cuestión de la responsabilidad está presente en *Edipo Rey*, lo cierto es que no es fundamental en esta tragedia, como sí lo es posteriormente en *Edipo en Colono*. A diferente de ésta, *Edipo Rey* gira principalmente en torno a la cuestión del reconocimiento y del descubrimiento de la verdad.

continuación. Todas ellas se engloban en dos grupos principalmente. En uno de ellos se pone en duda la competencia del acusado y en el otro lo que está en juego es la competencia del acusador.

Cuando se acusa a un personaje de haber cometido una acción delictiva, del tipo que fuere, éste tiene ante sí básicamente dos posibilidades: negar la acusación o bien asumirla. En este último caso de nuevo se abren dos posibilidades ante el acusado, a saber, impugnar la capacidad del acusador para formular semejante acusación (esto es lo que denominamos *translatio criminis* y en lo que habremos de centrarnos más adelante) o bien defenderse de ella aportando una serie de atenuantes. Entre ellos (puede haber otros) el personaje acusado puede defender no ser él el responsable de esa acción y en este caso puede optar por transferir la responsabilidad de la misma a un tercero o incluso a la propia víctima de la acción debatida.

### **2.3.1. TRANSFERENCIA DE LA RESPONSABILIDAD A UNA TERCERA PERSONA (*remotio criminis* o *μετάστασις*)**

Los rétores posteriores a Aristóteles desarrollaron una teoría sobre los estados de la causa en la que distinguían cuatro estados: el conjetural (*στοχαστική στάσις*: *an sit*), el estado de definición (*ὀρική στάσις*: *quid sit*), el de cualidad (*στάσις δικαιολογική*: *quale sit*) y, por último, el de recusación (*μετάληψις*). Esta teoría se encuentra ya, al menos en germen, en la *Retórica a Alejandro* (*Rh.Al.* 4. 7, 1427a23-30) y con menos precisión y método también en Aristóteles (*Rh.* 3. 17, 1417b23-34)<sup>635</sup>. Cada estado de la causa comporta un cierto número de medios generales que los rétores compilaban. Uno de los recursos empleados en el estado de cualidad es la *μετάστασις* o *remotio criminis*.

La *remotio criminis* o *μετάστασις* se produce cuando el acusado reconoce el hecho como injusto, pero descarga la culpa del acto sobre otro individuo, al que presenta como inductor del mismo. Este individuo posee algún tipo de autoridad sobre el ahora acusado, lo que implica que en el momento del hecho, éste, conociendo la injusticia del acto pero sometido a la autoridad del individuo, se halló en una difícil situación de conflicto de

---

<sup>635</sup> Se cree que la *stasis* como doctrina retórica empieza con Hermágoras de Temnos a finales del s. II a.C. No obstante, su teoría tiene precedentes en obras anteriores, como la de Aristóteles. El estudio de su *Retórica* demuestra que el estagirita no tenía una teoría clara y bien desarrollada de la *stasis* cuando compuso los dos primeros libros de su tratado. Sin embargo, en el tercero la situación cambia y Aristóteles muestra tener una idea más definida de este instrumento. Esto parece apoyar la teoría de que *Rh.* 3 fue una obra separada y tardía; cf. THOMPSON, 1974. Sobre la teoría de los estados de la causa, cf. NAVARRE, 1900, 259-71.

normas. Esto significa que el acto se realizó involuntariamente y a causa de la coacción de una tercera persona<sup>636</sup>.

Hay dos clases de destinatarios sobre los que el acusado puede descargar la culpa: 1) *in personam*, en cuyo caso la persona que ha provocado la comisión de la acción ha de poseer sobre el autor una autoridad moral y/o ejercer una irresistible coacción física y psíquica sobre él; 2) *in rem*: la cosa puede ser una autoridad o algo irresistible físico-psíquicamente<sup>637</sup>.

Encontramos aplicaciones concretas de este argumento por lo menos en dos de las cuatro tragedias tempranas del dramaturgo, a saber, *Áyax* y *Traquinias*. El análisis se va a centrar en los siguientes pasajes: en *Áyax*, el discurso primero del héroe (vv. 430-80); y en *Traquinias*, la *rhexis* ‘falsa’ de Licas (vv. 248-90), la *rhexis* de Deyanira en su enfrentamiento con el heraldo (vv. 436-69) y el relato de la nodriza (vv. 899-946).

Empecemos, como siempre, por la primera de estas tragedias, *Áyax*, concretamente por la primera *rhexis* del héroe (vv. 430-80). Este discurso se divide esencialmente en dos partes, una justificativa (vv. 430-56) y otra deliberativa (vv. 457-80), y es al final de la primera donde *Áyax* se detiene, como antes han hecho Atenea, Odiseo y Tecmesa y después harán también Menelao y Agamenón<sup>638</sup>, a narrar desde su punto de vista el incidente de la noche anterior, así como la reacción de sus enemigos. El héroe insiste en esos versos en que fue la diosa Atenea la responsable de su acción fracasada (“*Ahora la indómita diosa hija de Zeus, la de aterradora mirada, cuando dirigía ya mi brazo contra ellos, me hizo fracasar, infundiéndome un raptó de locura, de suerte que en estos animales he ensangrentado mis manos*”, vv. 450-3).

Las intenciones del héroe consistían en dar muerte a los que, tras su decisión acerca de las armas de Aquiles, han dejado de ser sus *philoí* y se han convertido en sus *ekhthroi* o enemigos, esto es, a la totalidad del ejército griego<sup>639</sup>. Ésa es la acción culpable, la traición de la que lo van a acusar tanto Menelao como Agamenón en la segunda parte de la tragedia y, además, la acción por la que todo el ejército de los argivos se ha vuelto en su contra (como demuestra la reacción de éstos contra Teucro, descrita por el mensajero en los vv. 719-34). *Áyax*, en cambio, no considera esa acción injusta en modo alguno, pues para él forma parte

<sup>636</sup> Cuando se intenta defender la involuntariedad de una acción es habitual el desvío de la culpabilidad, proyectándola fuera del sujeto y haciéndola recaer en la fuerza, la voluntad divina o la pasión amorosa. GASTALDI, 1999, analiza este recurso en la *rhexis* que pronuncia en *Troyanas* Helena, quien, junto con Clitemnestra, representa a la mujer que ha deshonrado el lecho conyugal quebrando las normas del *oikos* y excediendo los límites de su condición genérica.

<sup>637</sup> Cf. LAUSBERG, 1990, 174-6.

<sup>638</sup> Todos los personajes que van saliendo a escena van dando su visión particular de los hechos acaecidos y protagonizados por el héroe. De este modo, el espectador conoce el hecho en sí de manera gradual, pero, sobre todo, lo conoce desde distintas perspectivas.

<sup>639</sup> Cf. nota 477.

de su deber guerrero para con los enemigos, en función del código que propugna ayudar al amigo y dañar al enemigo. La acción culpable que él sí reconoce haber cometido es la de malograr su intento de dar muerte a sus *ekhthroi*. Y es para justificar ese fracaso que recurre a la *remotio criminis in personam* a la diosa. Su acción, reconoce el héroe, es indigna de él y es un deshonor, pero la única responsable es Atenea. La mediación de la diosa es la única razón de que su espada haya terminado hundiéndose en las reses, en lugar de hacerlo en el cuerpo de sus enemigos.

La justificación del héroe en ésta su primera *rhexis*, así como las acusaciones de las que luego será objeto por parte de los Atridas, ponen de manifiesto la diferencia que existe entre ellos por cuanto hace al concepto de *philia*. Áyax ha atacado, legítimamente en su opinión, al ejército griego, porque éstos, que antes eran *philoí*, han dejado de serlo y se han convertido en sus enemigos, al igual que lo son los troyanos. Y ésa es precisamente la labor del guerrero, combatir siempre a sus enemigos. Menelao y Agamenón, en cambio, lo acusan de traición porque siguen considerándose *philoí* del héroe. Es, por lo tanto, una diferente visión de *philia* y una distinta catalogación de los *philoí* y los *ekhthroi* lo que explica tanto la defensa del héroe como las acusaciones que los Atridas y el ejército vierten sobre él<sup>640</sup>.

En cualquier caso, Áyax transfiere la responsabilidad de su fracaso a la diosa con la intención de justificarlo y paliar así sus consecuencias en el nivel del *ethos*. En efecto, él es un gran guerrero, el mejor, de hecho, ahora que ha muerto Aquiles<sup>641</sup>. Eso es lo que él defiende y es precisamente el hecho de que los demás griegos no lo reconociesen lo que dió lugar a su terrible reacción. Pues bien, su fracaso, de ser tal, daría la razón a los griegos, ya que demostraría que realmente no era digno de recibir las armas de Aquiles. Pero él defiende que sí lo es, así que no puede reconocer su fallo como un fracaso personal y atribuible exclusivamente a sí mismo. Por eso precisamente, Áyax necesita demostrar que lo ocurrido no ha sido responsabilidad suya sino de la divinidad. De esta manera su *ethos* se salvaguarda, al tiempo que provoca un incremento del *pathos* de la compasión en la audiencia, porque, siendo capaz de lograr su objetivo, ha sucumbido por culpa de la diosa y ahora tiene que hacer frente a su deshonor.

Pero, además, la *remotio criminis* repercute también en el *ethos* de sus oponentes. Se podría pensar, en principio, que el fracaso de Áyax es un punto a favor de sus enemigos, los vencedores del ataque. Para evitarlo, Áyax, partiendo de la *remotio criminis*, pronuncia una afirmación general (“cuando es un dios el que inflige el daño, incluso el débil podría

<sup>640</sup> Sobre los conceptos de *philos* y *ekhthros*, cf. GOLDHILL, 1986, 79-106.

<sup>641</sup> En repetidas ocasiones Homero presenta a Áyax como el segundo mejor guerrero griego después de Aquiles. Cf., por ejemplo, *Od.* 11. 550-1, 24. 17-8.

*esquivar al poderoso*”, vv. 455-6)<sup>642</sup>, con la que destaca que, igual que la responsabilidad de su derrota ha sido de la diosa, también ha sido de ésta la responsabilidad de que los griegos saliesen victoriosos, de manera que, al tiempo que la *remotio* suaviza las repercusiones negativas del fracaso en el *ethos* del héroe, hace lo propio con las repercusiones positivas que se podrían dar en el *ethos* de sus enemigos (véase: Parte primera: 2.1.4.1. Falta de probabilidad. Lo contrario a lo comúnmente aceptado).

Pero quiero llamar la atención sobre otro detalle, a saber, que Áyax en esta misma *rhexis* y sólo unos pocos versos antes de los que ahora hemos analizado ya había realizado una transferencia de la responsabilidad, solo que en ese caso a las víctimas (véase: Parte primera: 2.3.2. La responsabilidad. Transferencia de la responsabilidad a la víctima). En esos versos el héroe hacía responsable de su deshonor a los propios argivos, por haber provocado su cólera al no entregarle las armas de Aquiles; ahora la responsable es Atenea, por haberlo enloquecido. Lo primero justifica su necesidad de atacar al ejército griego; lo segundo, su fracaso al hacerlo. En definitiva, Áyax se presenta insistentemente como la víctima de las acciones de terceros personajes.

Tecmesa y el Coro están de acuerdo en la responsabilidad de la diosa, en general, de un ser divino<sup>643</sup>, pero no solo eso sino que, además, indican como motivo el deseo que tenía Atenea de agradar a Odiseo<sup>644</sup> (“[...] *denostándole con insultos que un dios, no un hombre, le enseñó*”; “TECMESA: *¡No se habría llegado a esta situación sin la colaboración de los dioses!*; CORIFEO: *Pesada, por encima de nuestras fuerzas, es la carga que nos han impuesto*; TECMESA: *Palas, la terrible diosa hija de Zeus, ha causado, sin embargo, tal dolor para agrado de Odiseo*”, vv. 243-4, 950-3)<sup>645</sup>.

Da la sensación de que estos personajes, Áyax, Tecmesa y el Coro, corren una cortina de humo al omitir cualquier referencia a la acción que se quería cometer y que era altamente censurable, según el patrón de pensamiento de los Atridas, del ejército entero y

<sup>642</sup> La idea de que nada es difícil para un dios está bien atestiguada en la literatura griega desde Homero. Sobre este *topos*, cf. CRANE, 1990, 91-3.

<sup>643</sup> Aquí, como sucede de manera tan frecuente en Homero y en los trágicos, una acción irracional que no concuerda con el carácter se atribuye a un *δαίμων* indefinido e indeterminado; cf. STANFORD, 1981, 93. La diferencia es que en Áyax no solo se atribuye la acción a un *δαίμων* indeterminado sino también a una diosa determinada, Atenea, que, además, ha sido realmente responsable de lo sucedido.

<sup>644</sup> Se asume que Atenea está castigando a Áyax por el intento de éste de matar a sus aliados. No obstante, como ADAMS, 1957, 27, indica, Atenea en realidad salva al héroe al impedir que cumpla con sus intenciones. Es cierto que lo condena al suicidio, pero ésta es la única manera de que el héroe conserve de algún modo su honor, ya que, si hubiese cumplido con sus propósitos, no habría cabido la posibilidad de rehabilitar su figura. La imagen de Atenea no es finalmente la de una diosa cruel, sino la de una divinidad que castiga mesuradamente y que comprende la grandeza de Áyax.

<sup>645</sup> Todas estas acusaciones a la diosa resultan comprensibles porque ésta ya ha reconocido en el prólogo su participación en los hechos. En este sentido son interesantes, sobre todo, los vv. 51-73. Nótese la posición relevante del pronombre *ἐγώ* al principio y final de este relato de las acciones cometidas por Áyax. Este pronombre, referido a Atenea, enmarca el relato de los sucesos acaecidos esa noche, subrayando la responsabilidad de la diosa en ellos. Sobre el pronombre *ἐγώ* en general en Sófocles, véase HERNÁNDEZ MUÑOZ, 2000 y 2004.

probablemente de la mayoría de los atenienses de esa época, y tratar de justificar otra acción, la que Áyax ha terminado cometiendo por culpa, es cierto, de Atenea. Es decir, Áyax pretendía ser verdugo pero, debido a la intervención de la diosa, ha terminado siendo ‘víctima’. Y como tal se comporta. Las alusiones continuas a la responsabilidad de la diosa en la desgracia actual del héroe nos hacen olvidar la acción que éste pensaba cometer y nos lo presentan como la víctima de la acción finalmente realizada. Estas transferencias de responsabilidad juegan un papel importante desde el punto de vista del *ethos* y son esenciales, junto a otros elementos, para que Sófocles consiga su objetivo de desviar la atención del auditorio y, así, poder presentar a un héroe culpable de traición como un héroe grande y respetado. Lo cierto es que ninguno de estos personajes miente al constatar la responsabilidad de la diosa en los actos, pero todos ellos ocultan cuáles eran las verdaderas intenciones del héroe, mucho más censurables y de las que sólo él era responsable.

Y al igual que Tecmesa defiende a Áyax mediante una *remotio criminis*, hay en *Traquinias* otro personaje femenino que hace algo similar. Me refiero a Deyanira. Sin embargo, la *remotio criminis* con la que Deyanira defiende a Heracles no busca tan solo esa defensa sino que, además y sobre todo, persigue un fin más inmediato, la persuasión de Licas para obtener la información que este personaje oculta.

Uno de los artificios a los que acude Deyanira en su discurso de persuasión, con el fin de demostrar la sinrazón de los temores que han llevado a Licas a mentir, es precisamente la *remotio criminis*. En una expresión ambigua, que puede referirse tanto a Heracles, sometido a los dictados del amor, cuanto a sí misma, la víctima de esa situación, Deyanira reconoce el poder sin igual de Eros (“*Porque quien con Eros se enfrenta de cerca, como un púgil, no razona con cordura*”, vv. 441-2)<sup>646</sup>. Más adelante, la *remotio* toma una forma más explícita y ayuda a la exculpación de Heracles (“*si yo reprochara algo a mi esposo, atrapado por este mal, estaría muy loca*”, vv. 445-6). Esta idea fue apuntada ya por el mensajero, cuando le comunicó a la reina los datos que Licas previamente le había ocultado (“*Eros, el único de los dioses, le cegó para emprender esta lucha*”, vv. 354-5)<sup>647</sup>. La

<sup>646</sup> La idea de Eros como un competidor desigual en un enfrentamiento es un lugar común en la literatura griega; cf. ALAMILLO, 1992, 209 n. 33. Gracias a esta transferencia se positiviza en la tragedia el comportamiento de Heracles. No obstante, poco después Deyanira señala que hubo muchas antes de Yole (v. 460) y esto de nuevo nos vuelve a presentar a un Heracles sometido a sus pasiones. De hecho, uno de los rasgos habituales de Heracles suele ser su prodigioso apetito sexual. El doblete de motivaciones que se aporta en la tragedia para explicar la acción del héroe (la cólera según Licas, Eros según el mensajero y como también asume Deyanira) refleja el doble objeto de deseo de Heracles (el dominio sobre Éurito y el dominio de Yole). Ninguna de las dos historias que se ofrecen es enteramente satisfactoria, porque el deseo de Heracles no es único; cf. ORMAND, 1999, 47-9. Sin embargo, el efecto de los dos relatos es distinto. Según Licas, la historia es un relato de *hybris* castigada; según el mensajero, en cambio, la acción de Heracles es una derrota ante sus pasiones; cf. WOHL, 1998, 7-8.

<sup>647</sup> Afrodita y Eros, que se consideraban popularmente como irresistibles incluso para otras deidades y más todavía para los mortales, son un caso especial y atípico de intervención divina. Cuando un griego experimentaba deseo sexual o se enamoraba, era consciente de su situación y podía incluso describir su amor obsesivo como

responsabilidad, que queda transferida a esa divinidad, salvaguarda así el *ethos* del héroe de las consecuencias de su acción. Pero no solo eso, sino que, además, Deyanira demuestra ser en realidad tan prudente como poco antes ha afirmado (“*no me ocultes la historia, pues hablarás a una mujer prudente*”, vv. 436-8). Su defensa del héroe confiere credibilidad a la soberana y ayuda a persuadir al heraldo de que no tiene motivos para temer la reacción de ésta al conocer la verdad. Al ser Deyanira precisamente quien emplea la *remotio criminis* en favor de Heracles, ésta demuestra que comprende su inocencia y proporciona verosimilitud a su afirmación de que no le hará reproche alguno.

Sin embargo, si en el ejemplo que veíamos en *Áyax* era fácil catalogar la *remotio criminis* como una *remotio in personam*, ya que la transferencia atribuía la responsabilidad de la acción directamente a una diosa, Atenea, en este caso nos cuesta más decidir si se trata de una *remotio in personam* o *in rem*. Si consideramos que Eros es la divinidad de ese nombre, estamos, como antes, ante una transferencia de la responsabilidad a un dios. Ahora bien, si *eros* es el sustantivo genérico que designa al amor, nos encontramos con una *remotio in rem*<sup>648</sup>. En cualquier caso, no existe una gran diferencia, en el sentido de que Eros o *eros* se concibe en ambos casos como una autoridad superior que domina, en este caso, a Heracles. Por otra parte, hemos de señalar que el hecho de hacer a una tercera persona responsable de la acción de Heracles indica que Deyanira considera esa acción de forma negativa.

Licas es finalmente persuadido y Deyanira puede así conocer la verdad acerca de Yole. Temiendo ser desplazada por ésta, recurre a una antigua pócima de amor que el centauro Neso le entregó en su día. La pócima, no obstante, resulta no ser sino un engaño para matar a Heracles y, cuando Deyanira conoce que éste está fatalmente herido, se da muerte a su vez. De ello nos informa la nodriza (vv. 899-946), así como de la reacción de Hilo al conocer la participación del centauro en lo sucedido. La *remotio criminis* liberando a Deyanira de toda responsabilidad hace acto de presencia (“*Al verla, el hijo estalla en sollozos, pues conoció, infeliz, que había ejecutado esta acción a consecuencia de su cólera, informado demasiado tarde por los de la casa de que lo había hecho involuntariamente, por recomendación del centauro*”, vv. 932-5). En este caso hay dos acciones de Deyanira y dos transferencias. La primera acción es el acto de envenenamiento de Heracles, que se justifica

---

‘locura’; cf. DOVER, 1974, 137. También LAUSBERG, 1990, 176-7, advierte la singularidad de esta transferencia y por eso defiende que en este caso la *remotio* se acerca a la *concessio* o συγγνώμη, que “*consiste en que la acción se reconoce como injusta y se aducen excusas un tanto débiles que se distinguen de las excusas de la remotio gradualmente (en la purgatio) o esencialmente (en la deprecatio)*”.

<sup>648</sup> Aunque sería engañoso decir que Afrodita es solo una personificación del deseo sexual y Eros la personificación de la experiencia de enamorarse, es cierto que los autores griegos a veces hablan de ellos en términos que se pueden reducir a nombres comunes; cf. DOVER, 1974, 141. Sobre el léxico relacionado con el amor en *Traquinias*, cf. DOUTERELLO, 1997.

haciendo responsable al centauro. La segunda es el acto de suicidio que parece justificarse como una consecuencia de la cólera de Hilo. En ambos casos la *remotio* suaviza el efecto de las acciones de la mujer sobre su *ethos*. Pero vayamos por partes.

Hilo había culpado inicialmente a su madre por lo sucedido a Heracles. Aquí, sin embargo, se nos informa de cómo el joven cobra conciencia de la inocencia de ésta. Deyanira envía el manto emponzoñado a Heracles guiada por las palabras de Neso. Éste no la amedrenta para que lo haga, pero está claro que su posición superior, tanto por su edad, como por su sexo, coacciona a Deyanira, que se ve inclinada a confiar en él y acaba matando a quien tanto quiere. Poco a poco todos los personajes entienden que Deyanira es inocente. En este pasaje lo hace Hilo y más adelante también lo hará Heracles, al oír el nombre de Neso.

Pero más interesante resulta la segunda *remotio* del pasaje. Cuando Hilo conoce la muerte de su madre, supone que ésta se ha quitado la vida por su causa, ya que han sido el relato colérico del hijo y sus reproches lo último que ella oyó antes de retirarse para darse muerte. Esta suposición de Hilo es empleada para aumentar el *pathos* de la escena. Hilo ha perdido a su padre (Heracles todavía no ha muerto, pero es obvio que no hay esperanza de vida para él) y ahora también a su madre y, lo que es peor, él cree que esta última muerte es culpa suya. Sin embargo, nosotros sabemos que no es así. Deyanira deja clara su intención de matarse mucho antes, cuando intuye que su regalo será tremendamente dañino para el héroe. Ya en ese momento, antes de la aparición de Hilo, Deyanira anuncia cuál será su fin y explica, además, el motivo, a saber, que “*no es soportable que viva con mala reputación quien estima no haber nacido con malos sentimientos*”<sup>649</sup> (vv. 721-2). Ya entonces sospechaba la heroína que la muerte de Heracles era inevitable. Por eso, cuando su sospecha fundada se convierte en conocimiento cierto, no queda más que cumplir su decisión anterior, la de morir, pero no a causa de la cólera de su hijo sino para salvaguardar su honor. Hilo, por lo tanto, no es el responsable de la muerte de su madre, a pesar de la *remotio criminis*.

En cualquier caso, al presentarnos la muerte de Deyanira como la consecuencia aparente de la cólera de su hijo, Sófocles cambia por completo el retrato de la mujer. Deyanira aparece como la víctima inocente de una cólera infundada (porque acto seguido se recalca que la acción de Deyanira fue involuntaria y causada por el odio del centauro Neso), lo que provoca mucho más *pathos* y mejora su *ethos*, ya que, si de la otra manera podía parecer una mujer que ha destruido su propia familia, así parece una madre que sucumbe por el amor a su hijo.

Aunque de una manera mucho menos marcada que en *Áyax*, también en esta tragedia hay un intento por parte de Sófocles de hacer que la persona que ha cometido la acción

---

<sup>649</sup> Es el mismo razonamiento que expone Áyax para justificar su suicidio (*Aj.* 479-80).



censurable (consciente o inconscientemente) parezca más la víctima que la agresora, es decir, hay un intento de dignificar el *ethos* de alguien que por unos motivos más o menos comprensibles ha producido daños severos. La diferencia está en que allí Áyax era plena y conscientemente responsable de la acción y aquí Deyanira no lo es tanto. Áyax quería matar al ejército griego; Deyanira nunca quiso matar a Heracles y, perdiendo a Heracles, lo pierde todo.

También Licas recurre a la *remotio criminis* en la *rhexis* en la que anuncia a Deyanira la llegada próxima del héroe (vv. 248-90). Lo primero que revela Licas en este discurso, que contiene una narración de las hazañas de Heracles durante sus quince meses de ausencia, es que el héroe estuvo al servicio de Ónfale en calidad de esclavo. Ser esclavo sería concebido en la Atenas del s. V a.C., sin duda, como algo sumamente negativo<sup>650</sup>. De ahí que Licas, cuyo objetivo con este discurso no es otro que limpiar en lo posible la imagen o el *ethos* del héroe, se apresure a añadir que el autor de esa situación fue Zeus y, por lo tanto, nadie debe criticarlo (“*no debemos, mujer, añadir repulsa por la palabra a algo de lo que Zeus se muestra autor*”, vv. 250-1). Licas pretende que el haber sido vendido como esclavo no constituya un demérito para Heracles, porque él no ha sido el responsable sino que lo ha sido Zeus. No obstante, más adelante, en esta misma *rhexis* (vv. 269-80), Licas detalla el porqué de la iniciativa de Zeus y vemos que es un castigo por una acción deshonrosa del héroe, de manera que la *remotio* que Licas presenta al principio de la *rhexis* no es más que un artificio retórico para salvaguardar en la medida de lo posible el honor del héroe. El responsable último de los hechos no fue, en realidad, Zeus, sino el propio Heracles, quien con su comportamiento se hizo merecedor de semejante castigo. Sin embargo, esta explicación llega bastante tarde y en la parte media del discurso, el lugar en el que los datos pasan más desapercibidos, mientras que aquello que a Licas le interesa que quede en la mente de la audiencia, la responsabilidad de Zeus, se coloca al principio, uno de los lugares más relevantes. De este modo la disposición y la argumentación se unen en la persecución del fin persuasorio.

Veamos ahora algunos ejemplos de época tardía. En *Electra* Orestes vuelve a su patria para llevar a cabo la venganza de su padre. Esa venganza implica una acción terrible, la del matricidio, pero Orestes dice tener la sanción divina para ello y, de hecho, presenta su decisión de tal manera que más parece un acto de obediencia a Apolo que un acto motivado por su propia voluntad (“*¡oh tierra patria y dioses locales!, recibidme victorioso en estos*

---

<sup>650</sup> Recordemos la preocupación que muestra Teucro en *Áyax* ante la idea de ser considerado un esclavo (vv. 1019-22).

*camino*s, y tú, palacio paterno, pues vengo para purificarte según la justicia, impulsado por los dioses”, vv. 67-70). Efectivamente, poco antes, en esta misma *rhexis* Orestes ha expuesto los términos del oráculo de Apolo (“Cuando yo llegué al oráculo pítico para conocer de qué modo vengaría a mi padre de sus asesinos, me responde Febo lo que al punto conocerás: que yo mismo, desprovisto de escudo y de ejército, con astucias [δόλοισι], tramara las muertes justicieras por mi mano”, vv. 32-7). Esta cuestión ha sido sometida a un amplio debate. De un lado, la recomendación del oráculo de emplear *dolos* resulta difícil de entender, ya que este modo de actuar es antiheroico, como el mismo Sófocles enfatiza en *Filoctetes* y como pone también de manifiesto en *Electra* la crítica al comportamiento de Clitemnestra, que es continuamente censurada por su empleo del engaño. De otro lado, la propia interpretación del oráculo ha sido objeto de una fuerte controversia, ya que algunos autores consideran que implica la sanción divina de la acción de Orestes, mientras otros opinan que en esos versos hay una condena de la venganza que se llevará a cabo. Hay que tener en cuenta, entre otras cosas, que los términos del oráculo son ambiguos, al igual que lo es la pregunta, ya que Orestes no pregunta si debe ejecutar la venganza sino cómo debe hacerlo. Además, el modo en que Orestes lo da a conocer es el estilo indirecto, que implica una reelaboración por parte del transmisor<sup>651</sup>. Sea como fuere, Orestes justifica su acción apelando a la justicia y reclamando la sanción de los dioses. Quizás no se trata de una *remotio criminis sensu stricto* porque la acción no se enjuicia como injusta, pero, desde luego, sí que parece que Orestes presenta su venganza como un acto de obediencia al dios.

La *remotio criminis* en sentido estricto la encontramos en los vv. 563-76. Ahí Electra justifica el sacrificio de Ifigenia a manos de Agamenón transfiriendo la responsabilidad por este acto a la diosa Ártemis. Se insiste reiteradamente en este pasaje en que Agamenón realizó el sacrificio obligado por la diosa, debido a un antiguo pecado de *hybris*, y no por propia voluntad (“Ante esto, coaccionado por todas partes y oponiendo mucha resistencia, la sacrificó muy a su pesar y no a causa de Menelao”, vv. 575-6). Esta *remotio* es utilizada por Electra para rebatir la *relatio* con la que Clitemnestra se defiende de su acción asesina

---

<sup>651</sup> Durante mucho tiempo se pensó que en Sófocles la moralidad está subordinada a la religión y que, cuando ambas entran en conflicto, esta última se antepone a la primera; ésa es la causa de que Orestes no dude en obedecer a los dioses aunque ello implique el matricidio. SHEPPARD, 1927, fue el primero que se opuso a esta visión. Él analizó la concepción común de la época sobre los oráculos y llegó a la conclusión de que “*you could not, by consulting oracles, get rid of your own moral responsibility, and if you framed your question disingenuously, then acted on the answer without thought, you had no right to blame the gods when things went wrong*”; cf. SHEPPARD, *ibid.*, 4. Así pues, el conflicto radica en dilucidar si Orestes actúa guiado por la orden divina o si, por el contrario, hace una pregunta capciosa al oráculo e interpreta la ambigua respuesta de éste adaptándola a sus propios deseos. La responsabilidad por el matricidio queda, por tanto, en suspenso. Por ejemplo, KITTO, 1981, 27, defiende que Apolo no instiga la venganza, sino que Orestes toma su propia decisión y el dios la aprueba. Sobre esta escena y los problemas que encierra, cf. MACLEOD, 2001, 23-38.

contra Agamenón<sup>652</sup> (véase: Parte primera: 2.3.2. La responsabilidad. Transferencia de la responsabilidad a la víctima).

*Filoctetes* se abre con la presentación por parte de Odiseo del lugar y las circunstancias en que Filoctetes fue abandonado a su suerte en el pasado. Al hacerlo transfiere la responsabilidad de ese acto a quienes en aquel momento mandaban sobre él (“*hace tiempo, dejé yo abandonado al Melio, al hijo de Peante. Me habían ordenado hacerlo los que mandaban*”, vv. 4-6). Ahora Odiseo ha vuelto para hacer que Filoctetes vaya a Troya. De nuevo, como en el pasado, él es el agente de la acción, pero otra vez, como entonces, él sólo es un instrumento en manos de una fuerza más poderosa, ahora concretamente Zeus (“*Es Zeus, para que lo sepas, Zeus, que gobierna esta tierra, Zeus, el que lo ha dispuesto así. Yo estoy a sus órdenes*”, vv. 989-90). Si en el pasado los generales del ejército ordenaron abandonar a Filoctetes, ahora Zeus le ordena, según él, llevarlo a Troya.

Ahora bien, si Odiseo se excusa mediante la *remotio*, Filoctetes utiliza el mismo recurso para exculpar a Neoptólemo e inculpar a Odiseo, pues, al igual que Odiseo ha cumplido órdenes ajenas, Neoptólemo ha cumplido las suyas y de eso Odiseo no se puede defender (“*¡Cómo me has dado caza, tomando por pantalla a este joven, desconocido para mí, a quien tú no mereces, pero yo sí, y que no sabía más que cumplir lo ordenado*”, vv. 1007-10). El mismo artificio que Odiseo emplea para excusarse es posteriormente utilizado para inculparlo de la acción de otro, lo que revela un grado de desarrollo muy importante del argumento.

En *Edipo en Colono* Creonte acusa a Edipo de los crímenes de parricidio e incesto. Por supuesto, el anciano es culpable de ambos, como sabemos<sup>653</sup>. Negarlo es imposible. Su defensa consiste, por tanto, en primer lugar, en responsabilizar a los dioses de esos actos (“*Así lo querían los dioses, tal vez porque estaban resentidos desde antiguo contra mi linaje*”, vv. 964-5). En realidad, toda esta *rhexis* de Edipo (vv. 960-1013) es una defensa, desde distintos puntos de vista, de sus culpas.

<sup>652</sup> ERP TAALMAN KIP, 1996, 517-21, se detiene en la valoración de este pasaje, cuestionando hasta qué punto puede ser creíble el relato de Electra. En su opinión, el objetivo de Sófocles en *El.* 563-76 es defender en la medida de lo posible la inocencia de Agamenón. De hecho, según esta autora, ésta es también la razón de que no haya ninguna alusión a Casandra.

<sup>653</sup> Algunos autores consideran que Edipo, en realidad, no es culpable de los actos que se le imputan en la tragedia. HARSHBARGER, 1963-4, 124-31, propone valorar la posibilidad de que el Coro sea al asesino real de Layo. También GOODHART, 1978, 55-71, defiende la posibilidad de que Edipo sea inocente y no haya matado a Layo y propone una nueva lectura de la tragedia, según la cual “*rather than an illustration of the myth, the play is a critique of mythogenesis, an examination of the process by which one arbitrary fiction comes to assume the value of truth*”. AHL, 1991, x, defiende que “*in this play, no conclusive evidence is presented that Oedipus killed his father and married his mother*”. Por su parte, GRIFFITH, 1993, 95-114, revisa y critica los trabajos que defienden la inocencia de Edipo, particularmente el trabajo de F. Ahl.

### 2.3.1.1. Índice de pasajes

Áyax		Traquinias		Antígona		Edipo Rey	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
*243-4	Tecmesa	250-1	Licas				
450-6	Áyax	354-5	Mensajero				
*950-3	Tecmesa y Corifeo	441-2	Deyanira				
		445-6	Deyanira				
		932-5	Nodriza				

Electra		Filoctetes		Edipo en Colono	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
67-70	Orestes	4-6	Odiseo	964-5	Edipo
575-6	Electra	*989-90	Odiseo		
		1007-10	Filoctetes		

### 2.3.2. TRANSFERENCIA DE LA RESPONSABILIDAD A LA VÍCTIMA (*relatio criminis* o ἀντέγκλημα)

La *relatio criminis* o ἀντέγκλημα “consiste en que a la víctima del hecho se la considera como culpable del hecho mismo; la víctima con su culpable hecho propio (distinto) ha puesto la condición previa (causa facti) de nuestro hecho, que con ello queda justificado [...]. Nuestro acto (justo) queda, pues, disculpado por el hecho culpable de la víctima de nuestra acción”<sup>654</sup>. El motivo aducido por nosotros para nuestro acto se llama *ratio*.

Se diferencia de la *remotio criminis* en que “en la *relatio* nuestra acción (enjuiciada como justa) aparece disculpada por otra acción (culpable) de la víctima de nuestra acción, mientras que en la *remotio criminis* nuestra acción (enjuiciada como injusta) queda disculpada por haber sido provocada (al menos intencionalmente) por otro”<sup>655</sup>.

No se trata de un argumento habitual en las tragedias de Sófocles, puesto que implica una elaboración notable, sin embargo, es un argumento que se insinúa ya en la primera de ellas, *Áyax*. En realidad, implícitamente podríamos hablar de una *relatio criminis* en todos y cada uno de los casos en los que se justifica una acción emprendida contra otra persona. Es decir, es de suponer que el personaje que emprende una acción contra otro no lo hace

<sup>654</sup> Cf. LAUSBERG, 1990, 172.

<sup>655</sup> Cf. LAUSBERG, 1990, 175.

aleatoriamente, sino motivado por las acciones o palabras de éste. Si esto es así, entonces podríamos decir que el personaje actúa respondiendo justamente a una acción culpable de la víctima. Así, por ejemplo, hemos de suponer que Creonte castiga a Polinices y a Antígona, en la tragedia que lleva este nombre, pensando que ése es su deber y que los jóvenes son los responsables del castigo por haber cometido traición, el primero, y haber violado el edicto, la segunda. También Menelao y Agamenón, en *Áyax*, le niegan al héroe el entierro basándose en su traición. *Áyax*, sería el responsable, por su acto traidor, de las medidas tomadas contra él por los generales del ejército. No obstante, en todos estos casos la línea de defensa no implica de manera explícita la *relatio criminis*.

Ésta realmente es utilizada como argumento de defensa en la época temprana de un modo muy sutil y aparentemente instintivo en la mayoría de los casos. De hecho, todos los que vamos a ver –en *Áyax*, la primera *rhexis* del héroe (vv. 430-80), dentro de la discusión que mantiene con Tecmesa; en *Traquinias*, el falso relato que pronuncia Licás ante Deyanira (vv. 248-90); y en *Antígona*, la *rhexis* última de Tiresias (vv. 1064-90), dentro de la escena próxima al *agon* que protagoniza junto con Creonte– no están en contextos claramente agonales sino, como mucho, en escenas que se aproximan al debate pero que no lo son en sentido estricto. Hay que esperar hasta *Electra* para encontrar la *relatio* empleada en un verdadero *agon*, que reproduce un juicio por asesinato, y para que este recurso sea empleado ya de manera conscientemente retórica.

En *Áyax* el héroe, que pretendía vengarse del ejército argivo por haber decidido entregarle a Odiseo las armas de Aquiles, ha terminado, debido a la intervención de la diosa Atenea, matando a los rebaños de animales y a sus cuidadores. Cuando el héroe toma conciencia de ello, comprende al instante lo que implica esa acción para su honor y su vida. Los lamentos son inmediatos y tras ellos viene la reflexión primera, su primer discurso (vv. 430-80) de los cuatro que pronunciará en total. En él *Áyax*, después de compararse con su padre, culpa de su situación al ejército de los argivos, los que iban a ser las víctimas de su acción (“Yo, sin embargo, hijo de aquel, habiendo llegado más tarde a esta misma tierra troyana con un arrojo no inferior y habiendo rendido no menores servicios con mi propia mano, muero así deshonrado por los argivos”, vv. 437-40). Los argivos son, para él, los responsables últimos de su actual situación de deshonor, una situación causada por su frustrado intento de matar a todo el ejército. Es cierto, los culpables de su desgracia son, según él, los que iban a ser las víctimas de su acción.

No hay todavía, como decíamos, un uso consciente de la *relatio criminis*. *Áyax* acusa a los argivos de su deshonor pero no vincula explícitamente la acción de los argivos con la que él quería cometer y no los hace explícitamente responsables de sus propias

acciones, sino tan solo del resultado. La *relatio* todavía no es un argumento plenamente retórico en esta obra.

En *Traquinias* Licas se presenta ante Deyanira para comunicar el regreso próximo del héroe y dar cuenta de las hazañas que éste ha realizado durante su ausencia. Heracles ha arrasado el reino de Éurito, porque este rey se había negado previamente a entregarle a su hija Yole, de la que el héroe se había encaprichado. Pero explicárselo así a la reina podría provocar una reacción adversa en ésta tanto hacia su esposo como hacia Yole, prisionera finalmente del héroe. Por otra parte, el retrato resultante de Heracles sería terrible. Licas oculta, entonces, todo lo relativo a Yole y trata de presentar una visión lo más benigna posible del héroe. Uno de los recursos empleados a tal fin es precisamente éste, la *relatio criminis*. Según el relato de Licas, Heracles actuó movido por las injurias de Éurito. Éstas fueron las desencadenantes últimas de un juramento de venganza del héroe, que tuvo que acabar cumpliendo (“*de tal modo se ofendió al recibir ese ultraje que, haciéndose a sí mismo un juramento, prometió que esclavizaría al causante de este sufrimiento, juntamente con su hijo y su mujer*”, vv. 254-7). La acción de Heracles es terrible pero justa, porque responde a una acción previa. La víctima, en este caso Éurito, es la responsable de lo sucedido. El autor del ataque, Heracles, está exento de responsabilidad.

Pero hay algo que sorprende en las palabras del heraldo. Es frecuente, cuando se acude a una transferencia de la responsabilidad del tipo que fuere, o incluso simplemente cada vez que se presenta una acción como reacción a otra, subrayar el hecho de que la acción cometida es igual en intensidad a la acción que la motivó, es decir, que la respuesta no excede a la causa, de manera que, si la respuesta parece dura, el culpable es aquel que cometió la acción primera. De este modo, se enfatiza la justicia de una acción. Pues bien, sorprende que Licas en este discurso, en el que presenta los hechos de una manera peculiar, buscando suavizar el *ethos* terrible del héroe, no solo no enfatiza la proporcionalidad de su acción, sino que, además, atribuye al héroe una acción en represalia que excede con creces a la que cometió Éurito. Este rey injurió a Heracles, solo a él, lo que acabó por ocasionar su esclavitud, pero la de nadie más; Heracles, sin embargo, promete vengarse de él y esclavizarlo junto con su mujer y su hijo. No solo eso, sino que finalmente Heracles somete a toda la ciudad matando a los varones y esclavizando a las mujeres. La acción del héroe, justificada, gracias a la *relatio criminis*, por la de Éurito, la sobrepasa y nos presenta a un héroe salvaje, que excede con su acción los límites de la justicia. Sorprende que Licas, si realmente busca, como parece, suavizar la imagen del héroe, incluya estos datos en su relato. Tal vez se deba a que Licas lleva a Yole y a otras mujeres como esclavas y tiene que explicar

su procedencia. Así, a pesar de los esfuerzos del heraldo, Heraclides queda retratado como un héroe desmedido, que carece de límites.

En *Antígona*, Tiresias sale a escena y acusa directamente a Creonte de ser el responsable de los males que asolan a la ciudad (v. 1015). Creonte, no obstante, se mantiene firme en sus propósitos y culpa a su vez al adivino, como hiciera con el guardián (vv. 280-314), de conspirar en su contra movido por un interés meramente personal y crematístico. La respuesta del adivino es taxativa: no pasará mucho tiempo antes de que se desencadenen las consecuencias de las actuaciones del rey y el responsable de ellas será el propio monarca, quien, con sus actos, ha obligado a los dioses a intervenir (*“Estos actos ni a ti te conciernen ni a los dioses de arriba, a los que estás forzando con ello. Por ello, las destructoras y vengadoras Erinias del Hades y de los dioses te acecharán para prenderte en estos mismos infortunios”*, vv. 1072-6).

Destacan en las palabras del adivino dos detalles, a saber, que los dioses intervienen porque Creonte no les ha dejado otra opción y, por lo tanto, Creonte es el responsable de las desgracias que se cernirán sobre él, y, de otra parte, que las desgracias en las que Creonte se verá inmerso serán equivalentes a las que él ha provocado y, por lo tanto, justas (*“[...] para prenderte en estos mismos infortunios”*, v. 1076). Es decir, la intensidad del castigo, que luego podría sorprender a la audiencia e impactar en ella suscitando el *pathos* de la compasión hacia el soberano, no es excesiva, sino proporcionada a las acciones de éste. La compasión, entonces, no tiene mucho sentido. Creonte es culpable de la reacción divina y consecuentemente de sus futuros y ya cercanos males y, además, esos males no son excesivos, sino los adecuados. Es justo que Creonte sea castigado y es justa también la medida del castigo.

Pero la *relatio criminis* está mucho más definida en las tragedias de época tardía. Un ejemplo muy clarificador lo encontramos en *Electra*. En esta tragedia Clitemnestra se defiende de los continuos reproches de su hija por el asesinato de Agamenón. La defensa consiste precisamente en una *relatio*. La soberana recoge la acusación, la asume y, a continuación, la defiende como justa y transfiere la responsabilidad de la misma al propio Agamenón, que previamente había matado a Ifigenia (*“Tu padre, y nada más, es siempre para ti el pretexto: que fue muerto por mí. Por mí, lo sé bien, no puedo negarlo; la Justicia se apoderó de él, no yo sola, a la que deberías ayudar si fueras sensata. Este padre tuyo, al que siempre estás llorando, fue el único de los helenos que se atrevió a sacrificar a tu hermana a los dioses”*, vv. 525-32). Según las palabras de Clitemnestra, el responsable del

asesinato perpetrado por ella es el propio Agamenón, la víctima, por haber sacrificado previamente a Ifigenia, la hija de ambos<sup>656</sup>.

Y si Clitemnestra ha afirmado que su crimen fue justo porque respondió al de Agamenón contra Ifigenia, Electra dedicará sus esfuerzos en la *rhexis* siguiente (vv. 558-609) a demostrar que el sacrificio de Ifigenia por parte de Agamenón fue realizado bajo la coacción de Ártemis (véase: Parte primera: 2.3.1. La responsabilidad. Transferencia de la responsabilidad a una tercera persona), lo que implica justificar la acción del monarca y dejar sin base al razonamiento de Clitemnestra.

En definitiva, se plantean aquí dos muertes siendo una de ellas consecuencia de la otra. Clitemnestra realiza la transferencia de la culpa (*relatio*) para justificar la segunda, esto es, la consecuencia, mientras que Electra, que no puede atacar directamente ese argumento de Clitemnestra, lo que hace es realizar la transferencia de la culpa (*remotio* en este caso) para justificar la primera muerte, dejando de esta manera sin fundamento la premisa de Clitemnestra, de lo que se sigue que la consecuencia extraída por la reina de dicha premisa también es errónea.

La argumentación se complica aún más en *Edipo en Colono*. Aquí Sófocles alcanza el pleno dominio en el manejo del arte retórica. Si en *Edipo Rey* Edipo no se defiende de sus acciones, ya que la obra se centra, sobre todo, en un reconocimiento, en *Edipo en Colono* tiene que justificarse repetidamente y ante diferentes personajes. Aquí la exculpación es necesaria porque Edipo se va a convertir en guía moral y resulta imprescindible que sus actos queden bien explicados. Ya ante el Coro Edipo se justifica por su acción parricida amparándose en el desconocimiento de la identidad de Layo y en el hecho de que actuó en defensa propia (“¿cómo voy a ser un malvado por naturaleza, yo que devolví lo que había sufrido, de suerte que, aun si lo hubiera hecho conscientemente, ni en ese caso hubiera llegado a ser un malvado?”, vv. 270-2). En este momento Edipo hace responsable de su acción a Layo, que atacó primero y provocó la respuesta.

Más adelante, es Teseo quien apela a la *relatio*. Creonte ha llegado a la ciudad y ha hecho que sus hombres se lleven a las hijas de Edipo por la fuerza. Teseo acude en defensa de los agredidos y se enfrenta a Creonte. Sus acciones a partir de ahora serán una respuesta a las de Creonte (“ahora a las reglas con las que él mismo se ha presentado, a éstas y no a otras deberá atenerse”, vv. 907-8). Teseo quiere justificar así sus actos. Pero Creonte no es

---

<sup>656</sup> Sobre el dolor de la madre ante la pérdida del hijo en la épica y, sobre todo, en la tragedia, cf. LORAUX, 2004, 47-70. Esta autora advierte que en la tragedia las madres son a menudo asesinas. Cuando una madre mata a su prole, mata siempre a un hijo varón, pues de lo que se trata es de dañar al esposo; una madre no mata nunca a una hija. Ahora bien, una madre cuyo esposo ha matado a la hija matará a su vez al padre culpable. Esto se debe a que en la tragedia la tensión entre los sexos es grande y la mujer herida por el *pathos* se vuelve siempre en contra del hombre. El padre, en cambio, nunca matará a un hijo varón, a menos que se vuelva loco, como le sucede a Heracles.



menos y él también recurre al mismo artificio en su respuesta (“no lo hubiera hecho tampoco si no hubiera lanzado crueles maldiciones contra mi propia persona y mi linaje en represalia de las cuales, afectado por ellas, juzgué conveniente corresponderle con esto”, vv. 951-3). No solo estamos dentro de un contexto de *agon*, sino que, además, ahora la *relatio* es empleada como argumento de ida y vuelta dentro de las *rheseis* que lo componen.

### 2.3.2.1. Índice de pasajes

Áyax		Traquinias		Antígona		Edipo Rey	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
437-40	Áyax	254-7	Licas	1072-6	Tiresias		

Electra		Filoctetes		Edipo en Colono	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
525-32	Clitemnestra			270-2	Edipo
				907-8	Teseo
				951-3	Creonte

### 2.3.3. LA COMPETENCIA DEL ACUSADOR (*status translationis* o *μετάληψις*)

Tras mostrar el modo en que se produce la transferencia de la responsabilidad de un personaje que se defiende a la víctima de su acción o a una tercera persona (*relatio* y *remotio criminis* respectivamente), casos todos ellos en los que lo que se subraya es la falta de competencia del acusado, toca destacar los casos en los que la competencia del acusador está en duda. Esto se consigue mediante el *status translationis*, que “consiste en la impugnación de la legalidad de la acción misma provocada por la respuesta del acusado”<sup>657</sup>. “El *status translationis* surgiría, si el orador fuera interrumpido con la indicación de que no tiene derecho para dar un consejo en este asunto, o de que la asamblea en general no tiene el derecho de decidir sobre la acción que se aconseja [...]. El *status translationis* consiste frecuentemente en poner en duda y en la necesidad de probar la auctoritas del orador”<sup>658</sup>. Es decir, ante una acusación, es posible que el acusado decida crear incertidumbre acerca de la competencia del propio acusador, puesto que, si la duda es lo suficientemente fuerte, la acusación vertida perderá relevancia. Cuanta mayor sea la incertidumbre acerca de la

<sup>657</sup> Cf. LAUSBERG, 1990, 148. Este autor señala también que “en el fondo el esfuerzo de la defensa en todos los *status* viene a parar a una *translatio*” (*ibid.*, 183). La *remotio* y la *relatio*, que forman parte del *status qualitatatis*, implican en esencia también una *translatio*. Sobre la *translatio*, véase también MARTIN, 1974, 42-4.

<sup>658</sup> Cf. LAUSBERG, 1990, 211.

competencia del adversario, menor será la fuerza de la acusación alegada por éste en contra del acusado.

El *status translationis* implica más que una mera transferencia de la responsabilidad al adversario. Es cierto que dicha transferencia es una de las maneras de llevar a cabo una *translatio*, pero también es cierto que esa *translatio* puede ser el resultado de otros procedimientos, concretamente de dos: el procedimiento por el que el acusado se convierte en acusador y acusa a su oponente del mismo tipo de delito que éste le adjudicó a él en un principio (ἀντικατηγορία) y el procedimiento en el que lo que prima directamente es el cuestionamiento acerca de la propia capacidad o competencia del acusador para acusar. Este último procedimiento puede estar muy cercano a los otros dos señalados, pero, aún así, logra distinguirse de ellos. En total, por lo tanto, son tres los argumentos mediante los cuales un personaje puede atacar a su oponente cuestionando su capacidad de ataque y debilitándolo.

### 2.3.3.1. *Transferencia de la responsabilidad al adversario*

Cuando un personaje, acusado de haber cometido una acción en principio injusta, no puede negar la acusación, tiene la posibilidad de transferir la responsabilidad de la misma bien sea a una tercera persona, bien sea a la propia víctima de la acción. Éstas son las posibilidades que hemos analizado hasta el momento, pero no son las únicas, pues el acusado puede también transferir la responsabilidad de su acción al adversario en persona.

No son muchos los ejemplos que tenemos al respecto, tampoco son relevantes, están fuera del contexto de la *rhexis* y, sobre todo, no constituyen una defensa ante la acusación por un acto realizado en el pasado, sino que simplemente sientan las bases de una defensa ante una posible acusación futura. No obstante, creemos que pueden ser interesantes. Son dos. Uno de ellos en el diálogo estíquico que sigue al *agon* entre Agamenón, Teucro y Odiseo en *Áyax* y el otro en la *exodos* de *Traquinias*. Ambos aportan el paso necesario para la conciliación final y permiten el fin sosegado de la tragedia.

El *agon* señalado de *Áyax* es uno de los pocos ejemplos dentro de la producción sofoclea protagonizado por tres personajes. No obstante, no nos engañemos. No se trata de ningún *agon* a tres bandas, sino más bien, de un *agon* a dos, en el que uno de los personajes es sustituido en un momento dado por un tercero, que a partir de ese momento ocupa su puesto a todos los efectos. En el momento en que este tercer personaje aparece, aquel al que sustituye queda en silencio. Nada parecido, por lo tanto, a un verdadero *agon* entre tres personajes, cuyo mejor ejemplo, y el único realmente, en Sófocles es el que tiene lugar en *Edipo en Colono* entre Teseo, Creonte y el propio Edipo. En este *agon* que ahora ocupa

nuestra atención los litigantes primarios son Agamenón y Teucro, hasta que Odiseo aparece en escena y ocupa el lugar de este último, quien no volverá a pronunciar palabra hasta que el *agon* haya terminado y Agamenón salido de escena.

La discusión gira, como sabemos, alrededor del cuerpo de Áyax. Teucro y su familia quieren darle la sepultura pertinente. Agamenón y Menelao, los generales del ejército griego, se la niegan por considerarlo un traidor. Ambas posturas son inamovibles y es gracias a la intervención de Odiseo, que, como hemos dicho, ocupa el lugar de Teucro en la defensa del cuerpo del héroe, como el conflicto puede finalmente ser resuelto. Este personaje pasa de apelar a las leyes divinas y a la valentía innegable del muerto (vv. 1332-45) a ordenar que el cadáver sea sepultado (vv. 1364-5). Agamenón accede finalmente pero, sabedor en su fuero interno de la posibilidad de ser acusado de cobardía según el código tradicional (cf. v. 1362)<sup>659</sup>, hace que la responsabilidad de tal acción recaiga en su adversario (“*Tuya será considerada esta acción, que no mía*”, v. 1368). Agamenón consiente pero deja constancia de su opinión contraria. Él sigue pensando que, a causa de su acción, Áyax se ha convertido en un *ekhthros*. Sin embargo, en virtud de la *philia* que lo une a Odiseo, cede a las peticiones de éste. En cualquier caso, el soberano no se está defendiendo de ninguna acusación, sino que se justifica e incluso establece una defensa ante una posible acusación futura.

Muy semejante es el pasaje señalado en *Traquinias*, también en la *exodos* de la tragedia. Heracles, conocedor ya de su próximo fin, da a su hijo sus últimas instrucciones. Se trata de sus voluntades finales. Pero estas voluntades no le resultan fáciles de entender a Hilo, especialmente el deseo de su padre de que, muerto él, se una a Yole, la causa última de todos los sufrimientos familiares<sup>660</sup>. La insistencia de Heracles termina por convencer al joven, pero la aceptación de éste no se produce sin dejar constancia, como hacía Agamenón, de su propia posición y de la identidad del verdadero responsable (“*En ese caso lo haré y no rehusaré, mostrando a los dioses que el hecho es obra tuya. Nunca podría yo aparecer como malvado por obedecerte, padre*”, “*Nada impide que lo llevemos a término en tu provecho, ya que lo ordenas y fuerzas, padre*”, vv. 1249-51, 1257-8). En este caso tampoco se ha

<sup>659</sup> El código heroico, que aconseja ayudar al amigo y dañar al enemigo, es fundamental en Áyax, pues es imprescindible para comprender la postura de Áyax, por un lado, y de los Atridas, por otro. Odiseo, en cambio, representa al hombre de una nueva sociedad, donde dicho código pierde relevancia. Irónicamente, sin embargo, si consigue persuadir a Agamenón, es gracias a él. La reciprocidad que implica el código heroico se plasma a la perfección en el concepto de *charis*, que tanta importancia tiene en esta tragedia. Tecmesa apela a ella para tratar de persuadir a Áyax (vv. 520-4) y lo mismo hace Teucro en su intento de persuasión de Agamenón (vv. 1266-70). En ningún caso el argumento resulta efectivo. Sin embargo, como subraya acertadamente MINADEO, 1994, 4-6, es precisamente el recuerdo de los servicios prestados por Áyax lo que mueve a Odiseo a ayudarlo y también *charis* mueve a Agamenón a ceder ante Odiseo. Así, curiosamente Áyax es salvado finalmente por la acción de *charis* de unos hombres a los que él contempla como sus peores enemigos, lo que destruye el código heroico por el que él tan rígidamente se ha guiado.

<sup>660</sup> No solo el matrimonio de Hilo y Yole es un matrimonio endógamo, donde no hay necesidad de transición a un nuevo *oikos*, sino que, además, Yole, cuyo rasgo más notable es el silencio, es el emblema perfecto de la homosocialidad masculina que simboliza este matrimonio; cf. ORMAND, 1999, 57-8.

formulado acusación alguna, pero, Hilo utiliza la *translatio* para sentar una base sobre la que poder defenderse en el futuro.

Los citados no son ejemplos relevantes, ni hay en ellos una gran dosis de argumentación; en realidad, no parece que las posibilidades del argumento estén todavía plenamente desarrolladas, sino simplemente apuntadas. No obstante, son el ejemplo prematuro de un razonamiento que se desarrolla más en época tardía. Es curioso, sin embargo, que la manera en que es usado en las tragedias tempranas sea tan semejante, no solo en cuanto al contenido y la forma, sino también en cuanto a su lugar dentro de la tragedia y a su finalidad. En sus dos primeros dramas conservados Sófocles recurre a este argumento como manera de hacer que dos personajes reconozcan las peticiones de sus adversarios en el diálogo y pueda así terminar la tragedia. Se trata, en mi opinión, de una forma hasta cierto punto poco artística, o menos artística, de resolver el conflicto. Hay dos posturas enfrentadas, que no pueden ceder. El autor está ante un punto muerto. El *deus ex machina* sería una solución. Otra es ésta. Un personaje cede pero no cambia de opinión, sino que se mantiene firme y tan solo reconoce un deber superior, haciendo responsable de las posibles consecuencias de su acción a quien lo ha esgrimido.

En *Antígona* y *Edipo Rey* no hay transferencias de responsabilidad de este tipo y ello probablemente por su contenido. En primer lugar, la transferencia que se podría dar a lo largo de la tragedia para esquivar cualquier acusación no tiene sentido en estas obras; en *Antígona*, porque los personajes asumen sus actos y los defienden como justos, y en *Edipo Rey*, porque el acusado, Edipo, no es consciente de haber realizado ninguna acción como la que se le imputa y los acusados por Edipo son inocentes. Además, en estas dos tragedias el hilo narrativo no lleva a ninguna aporía que haga falta desentrañar de esa manera. Son obras más perfeccionadas y que muestran que Sófocles ha alcanzado ya un mayor dominio de la técnica de composición dramática.

Decíamos, no obstante, que esta forma de razonamiento, que en época temprana solo se apunta, se desarrolla en las tragedias de época tardía. Pues bien, aunque el artificio tampoco es muy frecuente en estas obras, sí que podemos ofrecer algún ejemplo al respecto. Uno de ellos lo encontramos en *Electra*, dentro del *agon* que la joven protagoniza junto con su madre. Clitemnestra se ha defendido de su delito culpando a la víctima, Agamenón, del mismo (*relatio*). Electra defiende a Agamenón con una *remotio* y después se dedica a refutar de distintas maneras la defensa de Clitemnestra<sup>661</sup>. Pues bien, en la conclusión del discurso encontramos un *translatio* interesante (“*proclama ante todos, si quieres, que soy malvada y*

---

<sup>661</sup> Sobre la *rhexis* de Electra (vv. 558-609) y el modo en que refuta sucesivamente a Clitemnestra, cf. ENCINAS REGUERO, 2001-2.

*deslenguada y llena de desvergüenza. Si por naturaleza soy experta en todas estas cosas, tal vez sea que no desdigo de tu stirpe*”, vv. 606-9). Electra plantea hipotéticamente una serie de faltas; no las asume, pero el razonamiento implica, por un lado, achacar a su madre dichas faltas y, por otro, que, en el caso de que Electra fuese culpable de las mismas, la responsable sería precisamente Clitemnestra. La *translatio* se produce incluso sin que Electra asuma las taras en cuestión. Es el argumento último en una *rhexis* magistral de principio a fin, el golpe de gracia a una Clitemnestra totalmente vencida, y supone un dominio de la retórica extraordinario.

En el diálogo que sigue, dentro del mismo *agon*, Electra vuelve a trasladar la responsabilidad de sus acciones indignas a su madre (“*Entérate bien de que yo siento vergüenza por esto, aunque no te lo parezca. Comprendo que hago cosas intempestivas y que no son apropiadas para mí. Pero la hostilidad que de ti me viene y tus actos me fuerzan a hacerlo. En acciones deshonorosas se aprende a obrar deshonorosamente*”, vv. 616-21). Por un lado, Electra ha refutado completamente a Clitemnestra. Ésta no puede ya ocultar su culpa por el asesinato de Agamenón. Pero aún así, lo que Electra pretende, que Clitemnestra expie su acción con la muerte, implica también un delito terrible, el matricidio, algo a lo que Electra no es ajena. Ella reconoce esta situación, pero utiliza la *translatio* para hacer a Clitemnestra igualmente responsable de la misma<sup>662</sup>.

El razonamiento, entonces, está mucho más desarrollado en *Electra* que en las tragedias de época temprana. Aquí forma parte de la *rhexis* y, además, de la conclusión, una parte especialmente relevante, y ya no es simplemente la manera de resolver una situación cuando se ha llegado a una aporía. Aquí es ya un argumento perfecto utilizado como defensa y contraataque, es decir, es un elemento retórico bien desarrollado.

#### 2.3.3.1.1. La responsabilidad de la discusión

Dentro de la transferencia de la responsabilidad al adversario hay un subtipo especial, a saber, el de la transferencia de la responsabilidad por la discusión. Sabido es que en la Atenas del s. V a.C. estaba mal visto ser el causante de un pleito, debido, en parte, a la existencia de los sicofantas, delatores profesionales de oscuras intenciones, y, en parte, también a que el recurrir a los tribunales se concebía como el último recurso, nunca el primero. De ahí que los oradores frecuentemente aduzcan ir a juicio forzados por las circunstancias u obligados por la iniciativa de su adversario (según sean acusadores o

---

<sup>662</sup> En el fondo estamos probablemente ante la creencia griega de que es natural, cuando se está bajo un fuerte sufrimiento, que una persona se haga mala. En la cultura griega se creía que el sufrimiento extremo deshumaniza a quien lo experimenta; cf. BERNIDAKI-ALDOUS, 1990, 100-1.

acusados, respectivamente)<sup>663</sup>. El simple hecho ya de ser el promotor de un juicio atrae las antipatías de la audiencia y dirige las simpatías hacia el acusado. Por eso, son necesarias las explicaciones y, sobre todo, las transferencias al oponente de la responsabilidad de la discusión.

Por otra parte, dado que las víctimas atraen siempre las simpatías de la audiencia y que los débiles suscitan siempre un *pathos* muy especial, es necesario en cualquier disputa evitar un talante demasiado agresivo o, en todo caso, responsabilizar de él al adversario. Se trata de evitar que las simpatías del auditorio se alejen del orador en favor del litigante contrario. Si se demuestra que el adversario es el responsable bien sea del juicio bien sea de las duras formas de éste o de ambas cosas, ya no podrá suscitar la compasión del público, ya que lo inmerecido provoca la compasión y la simpatía de los oyentes pero lo merecido se considera justo. Esto es lo que explica algunas *translationes* que se encuentran en la tragedia temprana sofoclea, donde los personajes se esfuerzan por convertir a sus contrincantes en los causantes de la discusión o del tono duro que se emplea en ella.

Los ejemplos que vamos a ver son los siguientes: el primero, en *Áyax*, en la discusión entre Agamenón y Odiseo dentro del *agon* que protagonizan junto con Teucro; el siguiente, en *Antígona*, en el debate final entre Creonte y Tiresias; y, el último, en *Edipo Rey*, también en la discusión entre el monarca y el adivino. No existe, se habrá advertido ya, ejemplo alguno en *Traquinias*, pero no hemos de tomarlo como una ausencia casual sino, más bien, como una falta motivada por el propio contenido de la tragedia. Y es que, a diferencia de las demás tragedias, *Traquinias* no cuenta con enfrentamientos en su transcurso. Los dos protagonistas, Deyanira y Heracles, no llegan a coincidir en escena. No hay, por lo tanto, posibilidad de discusión. Tan solo se acerca a la escena de debate la que tiene lugar entre la heroína y Licas en el episodio primero, pero aquí la oratoria es estrictamente persuasiva y poca cabida tiene entonces este recurso, más propio de la retórica forense.

El ejemplo de *Áyax* tiene lugar fuera del contexto de la *rhesis*. Agamenón y Teucro se encuentran enzarzados en una tremenda batalla verbal por el cuerpo del héroe. Tras la *rhesis* de Teucro explicando su postura, sale a escena Odiseo y ocupa a todos los efectos el puesto de éste en el debate. Lo primero que hace es preguntar por el motivo de esa discusión que tanto griterío ha ocasionado (“¿*Qué ocurre, guerreros? Desde lejos oí el griterío de los Atridas sobre el cadáver de este valiente*”, vv. 1318-9). En su pregunta se advierte ya que Odiseo responsabiliza a los Atridas de la discusión, aunque también Teucro ha tomado parte

---

<sup>663</sup> CAREY, 1996b, 408-9, añade, además, que, aunque el orador debe evitar aparecer débil, en el contexto de una sociedad que cree que los tribunales son el último resorte y no el primero, la disposición a tolerar más malestar del exigido establece una disposición recomendable y enfatiza la magnitud de las injurias sufridas.

en ella, con lo que Odiseo pone ya de manifiesto cuáles son sus simpatías. Es entonces cuando Agamenón acusa a Teucro de haber pronunciado palabras ultrajantes (“¿Acaso no estábamos escuchando hace muy poco, rey Odiseo, palabras muy ultrajantes en boca de este hombre?”, vv. 1320-1), palabras que Odiseo disculpa por tratarse tan solo de una respuesta a otras previas, con lo que Odiseo sigue mostrando a favor de quién se inclinan sus ánimos, esto es, de Teucro y, en definitiva, de Áyax (“¿Cuáles? Porque yo soy indulgente con el hombre que lanza palabras injuriosas cuando también él las oye”, vv. 1322-3). Pero Agamenón insiste: el primero en alzar la voz de esa manera fue Teucro (“Oyó afrentas, porque él hacía lo mismo contra mí”, v. 1324). La discusión no tendría fin. Odiseo se lo proporciona saliendo de ese círculo vicioso de acusaciones cruzadas mediante una pregunta, con la que se acerca al tema real de la discusión (“¿Y qué hizo contra ti como para que lo tengas por una ofensa?”, v. 1325)<sup>664</sup>.

En fin, no vamos a analizar el diálogo entre los dos monarcas. Baste con incidir en esa discusión acerca del origen de la disputa. Como he dicho, es cuestión importante en el nivel del *ethos* y de ahí la inquina en demostrar que el causante del litigio es el adversario. Al hacerse responsables el uno al otro recíprocamente de la discusión, cada litigante justifica implícitamente sus palabras como una respuesta necesaria ante las ‘palabras ultrajantes’ de su adversario. Lo que está en juego es la responsabilidad de toda la discusión previa, de todo el *agon*, y teniendo en cuenta que este *agon* es una prolongación del anterior, lo que está en juego es, en último término, la responsabilidad de todo el debate de la tragedia.

En *Antígona* es el adivino Tiresias el que recurre a este artificio y lo hace en su enfrentamiento con Creonte. Dicho enfrentamiento surge como consecuencia de los intentos del adivino por hacer cambiar de opinión al monarca, al considerarlo, basándose en los malos augurios, responsable de la ira divina. La consecuencia es la previsible ya a estas alturas de la trama, a saber, la cólera de Creonte al verse contradicho y su acusación de conspiración contra el adivino (y contra todos los adivinos en general) basada exclusivamente en argumentos derivados del *kerdos*. Efectivamente Creonte reacciona enfurecido, como hizo con el guardián o con Hemón, y acusa a Tiresias de conspirar en su contra con la esperanza de obtener una ganancia (vv. 1033-47). La discusión entre ambos es inevitable. Y en un momento dado el adivino previene al monarca de que sus palabras y su postura pueden llevarlo a él a decir lo que no desea (“Me impulsarás a decir lo que no debe salir de mi pecho”, v. 1060). El aviso no consigue detener el ímpetu ciego de Creonte (“Sácalo, sólo en el caso de que no hables por dinero”, v. 1061) y ello desemboca en la

<sup>664</sup> “As if he were a lawyer in a lawsuit Odysseus presses Agamemnon on the essential point: how did Teucer’s action constitute an injury –in Attic law an *ἀδίκημα*– to him”; cf. STANFORD, 1981, 222.

segunda *rhesis* de Tiresias dentro del *agon* (vv. 1064-90), una *rhesis* amenazante, en la que el adivino augura las terribles desgracias que se ciernen ya irremediablemente sobre su oponente. Pero la *rhesis* no termina sin recordar de nuevo al público que el responsable de esas escalofriantes palabras es precisamente Creonte (“*Tales son las certeras flechas que – pues me ofendes– he disparado contra tí*”, vv. 1084-5).

Lo cierto es que podría parecer que Tiresias de algún modo se complace con su vaticinio y, por lo tanto, con los espantosos sucesos que le van a acaecer al monarca. Para evitar esta imagen, el adivino avisa a su adversario antes de hablar y lo hace únicamente después de la insistencia de éste. Y no solo eso, sino que, además, en la conclusión de su pavoroso presagio, nos lo recuerda de nuevo. El responsable de sus palabras es, y así se debe percibir, Creonte y, por lo tanto, éste, pese a ser la futura víctima, no debe suscitar compasión alguna.

Un ejemplo algo diferente es el que encontramos en *Edipo Rey*. La escena entre el monarca y el adivino se encuentra en esta tragedia en el episodio primero. Edipo, ante la situación en la que se halla la ciudad y después de escuchar el oráculo de Delfos, que ordena matar o exiliar al asesino de Layo, hace llamar al adivino para que le revele la identidad de éste. Sus primeras palabras son de completa cordialidad, algo que cambia cuando el adivino se niega a facilitarle la identidad buscada y que cambia todavía más drásticamente cuando por fin lo hace. Y es que la identidad que Tiresias saca a la luz es la del propio Edipo. Éste, por supuesto, no es consciente de haber asesinado a Layo, motivo por el cual toma por un engaño las palabras del adivino y se vuelve enfurecido contra él. Inmediatamente supone una conspiración en su contra y en colaboración con otra persona (vv. 345-9 y, con mayores matices, 380-403), dada la invidencia del augur, y es al preguntarle por la identidad de ese instigador (“*¿Por quién has sido enseñado? Pues, desde luego, de tu arte no procede*”, v. 357) cuando Tiresias lo responsabiliza a él mismo (“*Por ti, porque me impulsaste a hablar en contra de mi voluntad*”, v. 358). En definitiva, Tiresias le recuerda a Edipo que él no quería sacar a la luz sus conocimientos y que, si lo ha hecho, ha sido forzado por su insistencia, de manera que Edipo es el responsable de lo que Tiresias ha dicho.

Aquí no está en juego la responsabilidad por ningún gran debate sino simplemente por la acusación que ha formulado Tiresias. El responsable de que el adivino haya nombrado a Edipo ha sido el propio Edipo, que ha insistido en conocer la verdad. Nada semejante a los ejemplos anteriores.

Podemos encontrar transferencias similares también en época tardía. Clitemnestra en *Electra* se defiende así de sus duras palabras contra su hija (“*yo no soy insolente, y hablo mal*



de ti porque con frecuencia oigo lo mismo por parte tuya”, vv. 523-4). No se trata sólo de la responsabilidad de toda esta discusión sino de la de los continuos enfrentamientos entre ambas. Ahora bien, cuando Clitemnestra termina de hablar, Electra toma la palabra y utiliza el mismo razonamiento para justificar su siguiente y dura *rhesis* (“Al menos ahora no dirás de mí que inicié algo molesto después que tuve que escuchar esto de ti hasta el final. Pero, si me lo permites, hablaría con verdad sobre el muerto, a la vez que sobre mi hermana”, vv. 552-5). El modo en que Clitemnestra le responde (“Desde luego que te lo permito. Si vieras así siempre comienzo a tus palabras, no serías tan molesta de oír”, vv. 556-7) insinúa que este comportamiento de Electra no es el habitual y que su forma de hablar es por lo general mucho menos respetuosa. La discusión entre ellas continúa y va subiendo de tono hasta que finalmente Clitemnestra pierde los nervios. Entonces Electra apela a las palabras anteriores y la desacredita (“¿Ves? Te has dejado llevar por la cólera. Aunque me habías permitido decir lo que quisiera, no sabes escuchar”, vv. 628-9).

Aunque en esencia nos encontramos ante un ejemplo similar a los vistos hasta ahora, en el sentido de que también aquí de lo que se trata es de hacer al adversario responsable de la discusión, la realidad es que ahora el argumento es más complejo y tiene mayor alcance. De un lado, está más integrado en el *agon*, ya que aparece en lugares clave del mismo y en una de las *rheses* principales y, además, no justifica solo esa discusión, sino todas las que separan habitualmente a las participantes; de otro lado, forma parte de una argumentación más elaborada, que implica una red más profunda de acusaciones y contraacusaciones.

En *Edipo en Colono* Creonte (vv. 939-59) acusa a Edipo de sus dos delitos, el parricidio y el incesto. Edipo se defiende en la réplica (vv. 960-1013) sucesivamente de cada uno de ellos. Al introducir el tema del incesto hace responsable a Creonte de tener que tratar tal tema (“Acerca de las bodas de mi madre, que es tu hermana, ¿no te avergüenzas de obligarme a hablar? Enseguida diré cómo fueron. Pues no voy a callarme después que tú has llegado en tu impío lenguaje a este punto”, vv. 978-81). Edipo reconoce con sus palabras su conciencia de que tal acción fue vergonzosa, pero, además, pone en evidencia la falta de pudor de Creonte al mencionar esa cuestión (“Pero una sola cosa sé: que tú te complaces en escarnecernos a mí y a ella con esto”, vv. 985-6). Observemos, además, el modo en que Edipo señala no solo que Yocasta era su madre, sino también que era la hermana de Creonte. Al enfatizar la cercanía entre Creonte y Yocasta consigue que la acción de éste parezca aún más irrespetuosa.

Así, como en *Electra*, también en *Edipo en Colono* el razonamiento muestra ser más complejo y elaborado que en las obras tempranas. Aquí el argumento forma parte de la argumentación desarrollada en una *rhesis* y ya no del diálogo que rodea a las *rheses*

principales de un enfrentamiento. Es decir, ya no introduce un discurso para justificarlo, sino que forma parte del mismo (está en la parte media) e introduce una de las líneas de la defensa, formando parte de la propia argumentación.

### 2.3.3.2. *Se acusa del mismo tipo de delito (ἀντικατηγορία)*

La competencia del acusador queda seriamente comprometida también si el acusador puede ser acusado de un delito idéntico o semejante al que él imputa. Lausberg denomina a este recurso *anticategoria* (ἀντικατηγορία)<sup>665</sup>. La *anticategoria*, a su vez, “se subdivide en dos genera: 1) [...] como respuesta a la acusación del acusador Fecisti el acusado echa en cara al acusador igual crimen individual (idéntico). 2) [...] En respuesta a la acusación del acusador el acusado le echa en cara otro factum distinto como crimen. Este otro factum puede hallarse en diversas relaciones con el crimen de que el acusador culpa al acusado: a) en la relación de semejanza [...], b) de causalidad [...] y c) en relación con el acto mismo de la acusación”<sup>666</sup>.

Aristóteles analiza los tópicos sobre quienes delinquen y aquellos contra quienes se delinque utilizados en la retórica judicial y afirma que “<cabe cometer injusticia> contra los que ya ellos mismos han cometido muchas injusticias o injusticias de naturaleza equivalente a las que ahora reciben, porque parece que se está muy cerca de que no haya injusticia cuando <la que> uno ha padecido <es> equiparable a la que también él mismo solía cometer” (*Rh.* 1. 12, 1373a10-12).

Si un personaje acusado de un determinado delito puede imputarle a su acusador un delito semejante, éste, que ya ha reconocido en su acusación previa el carácter delictivo de ese tipo de acciones, quedará seriamente dañado en su credibilidad y en su *ethos* y la acusación primera perderá fuerza. No tiene que darse necesariamente una relación entre los dos delitos, pero el hecho de poder acusar al acusador del mismo tipo de delito supone, si no una correcta defensa (ya que la comisión del acto y el carácter delictivo del mismo nunca se niegan), al menos sí un duro golpe para el adversario y el debilitamiento de las acusaciones.

Dicho de otra manera, si un personaje A es acusado por B de una acción, B está asumiendo el carácter delictivo de esa acción. Si posteriormente A demuestra que la responsabilidad de la acción es de B, o bien que B es culpable de una acción semejante, entonces B estará condenado según su propio criterio respecto a la acción enjuiciada; de esta

<sup>665</sup> La *anticategoria* se propone “el compromiso del acusador y con ello la demostración de su incompetencia”; cf. LAUSBERG, 1990, 183.

<sup>666</sup> Cf. LAUSBERG, 1990, 183-4.

manera la acusación primera perderá consistencia y el *ethos* y el carácter de B sufrirán un gran perjuicio. Así, las palabras de B habrán sido empleadas por A en contra de B.

Los mejores ejemplos de este artificio los encontramos en *Áyax*. Se trata, además, de argumentos muy elaborados desde el punto de vista del razonamiento, que se producen dentro de una *rhexis*, la de Teucro (vv. 1266-1315), en el *agon* que lo enfrenta con Agamenón. Otro ejemplo, de menor relevancia y fuerza argumentativa, lo encontramos en *Edipo Rey*, en el diálogo que precede a las dos *rhexeis* principales dentro del *agon* entre Edipo y Tiresias.

Teucro hace uso del artificio dentro de su *rhexis* de réplica a Agamenón (vv. 1266-1315), en un *agon* que es continuación del anterior (la disputa entre Menelao y Teucro). Teucro va a defender a *Áyax*, muerto por su propia mano, y su derecho a ser sepultado, ocupando el lugar del héroe en el conjunto agonal que lo enfrenta sucesivamente a cada uno de los dos Atridas.

Para poder apreciar la forma en que Teucro deslegitima a su oponente, lo primero es identificar las acusaciones formuladas. Concretamente son dos: la de traición (“*habiendo creído traernos de la patria con él a un aliado y amigo de los aqueos, nos hemos encontrado, tras una prueba, a alguien peor que los frigios, un hombre que, tras maquinara la destrucción para todo el ejército, salió por la noche a sembrar la muerte con su espada*”, vv. 1052-6) y la de insubordinación a la autoridad (“*Nunca quiso escuchar mis palabras cuando vivía. Y en verdad que es propio de un malvado el que, como hombre del pueblo, no tenga en nada el obedecer a los que están al frente*”, vv. 1069-72). Quien formula estas acusaciones es Menelao. La acusación de desobediencia es inmediatamente refutada por Teucro en el discurso que sigue (vv. 1093-1117), pero la de traición no se refuta de manera explícita<sup>667</sup>. Quizás por eso Agamenón la retoma en su discurso, en la segunda parte de este conjunto agonal (“*Cruel fue el concurso, al parecer, que proclamamos entonces entre los argivos por las armas de Aquiles, si por doquier vamos a aparecer como malvados según Teucro, y si no va a bastar ni el que quedéis vencidos para que os sometáis a lo que a la mayoría de los jueces pareció bien, sino que siempre los que habéis perdido nos vais a asaeitar con insultos o a agredir con traición [σὺν δόλῳ]*”, vv. 1239-45). Ante esta nueva acusación, Teucro finalmente contesta (“*¡Ay! ¡Cuán rápidamente se pierde para los mortales el agradecimiento [χάρις] al que ha muerto! ¡Puede ser considerado una traición*

<sup>667</sup> De manera implícita hay ciertos elementos, como la propia estructura bimembre de la *rhexis* de Teucro o la negación de las palabras del adversario, que en cierto modo implican una defensa ante esa acusación (véase: Parte segunda: 2.2. Composición expansiva o en quiasmo y Parte tercera: 1.4.2.2.2. Adaptación por parte del orador. Negación de las palabras del adversario).

[προδοῦς ἄλίσκεται]<sup>668</sup> *el que este hombre ya no guarde de ti ni un pequeño recuerdo en sus palabras, Áyax, por quien tantas veces [πολλάκις]<sup>669</sup> tú te has esforzado exponiendo tu vida con la lanza?*”, vv. 1266-70). La defensa de Teucro consiste en un ataque: acusa a su adversario del mismo delito del que él acusaba a Áyax, a saber, de traición.

Pero hay un detalle muy significativo en este juego de acusaciones. Me refiero a la terminología empleada. La traición recibe en griego el nombre de προδοσία o πρόδοσις (el verbo es προδίδωμι). Pues bien, ni Menelao ni Agamenón recurren a este término en sus acusaciones. Menelao no utiliza designación explícita alguna, aunque no hay entre la crítica ninguna duda acerca del hecho de que Menelao acusa a Áyax de traición. Agamenón, por su parte, emplea el término *dolos*, que también puede significar traición, pero que principalmente indica ‘engaño’. No obstante, cuando Teucro aborda la cuestión y acusa a Agamenón (a los Atridas en general) de traición, el término que él emplea es el verbo προδίδωμι, es decir, el término más adecuado para expresar el grave delito de la traición. En definitiva, Sófocles se enfrenta en *Áyax* al reto de defender al héroe homónimo de uno de los delitos más graves de los que se podía acusar a nadie en aquella sociedad. En esa situación, hace que Menelao y Agamenón formulen la acusación –eso no se puede evitar– pero la suaviza al impedir que utilicen el término clave. Éste lo reserva para que lo emplee Teucro en contra de los Atridas, aunque en este caso, sin embargo, no es el término más adecuado, porque lo que ellos han cometido no es *prodosia* sino, más bien, una falta de *charis*.

Es decir, Teucro tiene la difícil misión de defender a su hermano de un delito indefendible y lo hace mediante un contraataque. Si la credibilidad de los generales del ejército griego resultase dañada, sus acusaciones, aunque igualmente ciertas, perderían fuerza. Dentro de esta estrategia cabe insertar las palabras de Teucro en su respuesta a Agamenón. Teucro inicia su *rhexis* acusando de traición al Atrida, igual que Menelao hiciera anteriormente con Áyax. Sin embargo, aunque la traición de la que Áyax era acusado lo es en sentido estricto, la traición de la que Teucro acusa a Agamenón no lo es tanto. No obstante, lo importante para Teucro es acusar a los Atridas del mismo tipo de delito para restar fuerza a la acusación de éstos contra Áyax. En este sentido es importante el hecho de que, aunque desde el discurso de Menelao está planteada la acusación de traición, ésta no se

<sup>668</sup> Es interesante hacer notar que Antígona en *S. Ant.* 46 utiliza exactamente la misma expresión (προδοῦς ἄλώσομαι) y en la misma posición del verso (al final del mismo).

<sup>669</sup> Πολλάκις indica que las acciones loables de Áyax al servicio del Atrida no fueron casuales. El hecho de que a continuación se relaten dos pasajes ilustrando las hazañas del héroe en ayuda precisamente de su ahora adversario tampoco lo es. Teucro nos hace ver que no fue algo momentáneo, involuntario o meramente casual, sino algo realizado con conciencia. Áyax aparece retratado en esta *rhexis* de su hermano como un buen soldado y, sobre todo, como un soldado siempre al servicio de su ejército, arriesgando su vida en todo momento ante las necesidades de éste.

ha verbalizado hasta ahora con el término adecuado. Teucro le pone nombre a la acusación pero aplicándosela a su oponente.

Como parte de esta redefinición de la acusación contra *Áyax* cabe destacar el empleo paralelo, y a la vez antitético, que hace Teucro del término *δορί*. Esta palabra aparece al final del quinto verso del discurso de Teucro (v. 1270), exactamente en el mismo lugar que lo hacía en el discurso de Menelao (v. 1056). En éste se acusaba a *Áyax* de traición; en aquel, Teucro defiende a *Áyax* acusando a su vez a los Atridas, concretamente a Agamenón, del mismo delito. Y acentuando el paralelismo recurre a esta palabra, que alude al arma del héroe, en el mismo lugar, pero redefiniéndola. Si en el discurso de Menelao *δορί* hace alusión al arma asesina de *Áyax*, instrumento de la matanza perpetrada y de sus intenciones asesinas, en el discurso de Teucro *δορί* es el instrumento de las acciones gloriosas del héroe y el instrumento también de salvación, con el que defendió la vida de los Atridas. En este mismo sentido es muy interesante la palabra que precede a *δορί* en ambas *rheseis*. En el discurso de Menelao esa palabra es *ἔλοι* ('matar'), en el de Teucro, en cambio, es *ψυχὴν* ('vida'), lo que subraya aún más esa diferente concepción del arma del héroe en ambos pasajes (instrumento de muerte vs. instrumento de vida)<sup>670</sup>. Quienes quieren castigar a *Áyax* por haberlos querido matar olvidan cuando *Áyax*, según Teucro, les salvó *de facto* la vida. En definitiva, hay en estos versos de Teucro una muy interesante reelaboración de los de Menelao, pero a favor del héroe. En realidad, *Áyax* es una apología del héroe y quien lleva sobre sus hombros la responsabilidad principal para conseguirlo es Teucro<sup>671</sup>.

Pero en este debate hay otra acusación que nos interesa ahora, concretamente la alegada por Agamenón, esta vez no contra el héroe, sino contra su hermano y defensor, Teucro. Me refiero a la de ser hijo de una esclava, con lo que el Atrida busca minimizar la legitimidad de Teucro como oponente suyo, deslegitimarlo como orador. Teucro se centrará en esta acusación en la segunda parte de su discurso de réplica (vv. 1290-1315). Como ocurría en el caso de la acusación de traición, Teucro no puede negar la evidencia ("yo a su lado, el esclavo, el nacido de madre bárbara", vv. 1288-9)<sup>672</sup>; tan solo puede, y en este caso con más razón que en el anterior, aplicar la misma acusación contra el acusador. En efecto, Teucro argumenta que al igual que su madre era de origen bárbaro, también lo era Pélope, abuelo de Agamenón ("¿Es que no sabes que el legendario Pélope, el que fue padre de tu

<sup>670</sup> COHEN, 1978, realiza un estudio muy interesante sobre la imaginería que rodea a la espada en *Áyax*; sin embargo, pasa por alto estos pasajes y la estrecha conexión que se establece entre ambos.

<sup>671</sup> Sobre la acusación de traición a *Áyax* y su defensa por parte de Teucro, cf. ENCINAS REGUERO, 2007.

<sup>672</sup> Llama la atención el modo enfático en que Teucro asume la acusación sobre su origen. Recordemos que lo mismo hace Clitemnestra en *El.* 526-7. Ésta remarca su culpabilidad en el asesinato de Agamenón, porque no puede negarlo, como le sucede a Teucro. No obstante, en ambos casos la aceptación enfática da paso a un contraataque al acusador.

*padre, era bárbaro, un frigio; que Atreo, el que, a su vez, te engendró, ofreció a su hermano el más impío banquete, el de sus propio hijos; que tú mismo has nacido de una madre cretense, y que, sorprendiendo en brazos de ella a un hombre extranjero, su propio padre la hizo arrojar a los mudos peces como pasto?*”, vv. 1291-7). Con esto la acusación estaría ya devuelta, pero Teucro no se limita a eso. Hace algo más.

En su *rhesis* Agamenón vincula el origen de un individuo con su nobleza o *eugeneia*<sup>673</sup>, esto es, la nobleza viene determinada por la sangre. Teucro va a ampliar este concepto en su *rhesis* de réplica y va a defender que la nobleza depende igualmente de los actos realizados tanto por uno mismo como por los antepasados o familiares. Atendiendo a la interpretación que Agamenón confiere a este concepto, se puede decir que Teucro habría respondido ya en los vv. 1291-2, al señalar que también Agamenón tiene antepasados de origen bárbaro, quedando de esta manera a la par con el soberano, si bien es cierto que los antepasados de éste son un grado más lejanos. Pero Teucro va más allá y destaca también las acciones ‘vergonzosas’ de la familia de Agamenón (vv. 1293-7) para, a continuación, someterlas a un contraste con las acciones de sus propios progenitores (vv. 1299-1303). Teucro destaca el valor reconocido de su padre Telamón y el origen noble de su madre, Hesíone, digna de ser elegida por Heracles como “*escogido regalo*” para Telamón. La conclusión es que Teucro es “*de padre y madre nobles*” (v. 1304). Es cierto que su madre no lo es en el sentido estricto, sin embargo, aplicando su concepto más amplio de la nobleza, sucede que, en contraste con las acciones de Aérope, madre de Agamenón, que Teucro señala (vv. 1295-7), Hesíone destaca por su nobleza. Con estas observaciones parece situarse por encima de Agamenón explotando un razonamiento que él mismo ha planteado en escena, el de la nobleza heredada de los antepasados. De esta manera devuelve Teucro a Agamenón sus propias acusaciones incapacitándolo como acusador.

Pero no solo eso. Después de señalar la falta de nobleza en la familia de Agamenón, Teucro pone de relieve la existencia de una falta de nobleza en el propio Agamenón y ello por no entender que Teucro está obligado a defender a Áyax. En efecto, lo habitual en un ser noble es defender a aquel que es de la propia sangre (“*Si he nacido así de noble, de padre y madre nobles, ¿podría acaso deshonorar al que es de mi sangre, al que en tan gran miseria yace y a quien tú ahora quieres arrojar insepulto?*”, vv. 1304-7) y eso es lo que hace Teucro. En opinión de este personaje, eso parece ser lo lógico, lo que cualquiera podría entender, es más, lo que cualquiera en su lugar haría. Eso justifica sus palabras y sus ataques a los Atridas. Y el hecho de que Agamenón no lo entienda así dice muy poco acerca de su propia nobleza (“*¿Y no te avergüenzas de decirlo?*”, v. 1307). Así, después de mostrar la

---

<sup>673</sup> Sobre el juego con el concepto de *eugeneia* en *Áyax* y concretamente en este pasaje, cf. ENCINAS REGUERO, 2004, 367-8.

nobleza de las acciones de sus antepasados frente a los de Agamenón, Teucro defiende su propia nobleza, no biológica sino vinculada a los hechos, ensalzándola por encima de la de Agamenón, que, aunque es noble por nacimiento, no lo es por sus acciones. La acusación de Agamenón a Teucro acaba dañándolo a él y de manera sorprendentemente dura. Y más, si cabe, al situarse este ataque al final de una *rhexis* que comenzó encumbrando las valerosas acciones de Áyax, acompañado por Teucro (vv. 1288-9). La nobleza implícita que se advierte en las acciones de estos dos personajes contrasta con la falta de ella en Agamenón (según las palabras de Teucro) y teniendo en cuenta que Áyax es el acusado y Agamenón el acusador, la situación que nos presenta el orador en estos momentos no deja de resultar paradójica.

Mucho más simples y menos significativos son los argumentos de este cariz que hallamos en *Edipo Rey*. Los dos pasajes susceptibles de ser analizados como un artificio de este tipo se encuentran en el *agon* entre Tiresias y Edipo, aunque fuera del contexto de la *rhexis*. Ante las acusaciones del monarca, ignorante de la realidad que lo rodea, Tiresias lo advierte de que tal vez sus palabras le puedan ser aplicadas a él mismo (“*Me has reprochado mi obstinación, y no ves la que igualmente hay en ti, y me censuras*”, “*Eres digno de lástima por echarme en cara cosas que a ti no habrá nadie que no te reproche pronto*”, vv. 337-8 y 372-3). Las palabras de Tiresias tienen sentido dentro del contexto especial de la tragedia, caracterizado por el desconocimiento por parte de Edipo incluso de su propia identidad. Ese desconocimiento es el que provoca las reacciones del monarca, que se ve acusado de algo de lo que él realmente cree ser inocente. Tiresias, mediante observaciones de este tipo, le insinúa que las cosas pueden no ser como Edipo cree que son. Estamos muy lejos, por lo tanto, de esos trucos argumentativos de Teucro para defender a su hermano y defenderse a sí mismo contraatacando e invalidando a su enemigo. De todos modos, estas palabras de Tiresias, si bien no son un buen ejemplo de este recurso argumentativo de defensa, sí que detentan un papel significativo dentro de la tragedia, ya que llevan a escena la imagen de la ceguera y la visión<sup>674</sup>.

Áyax es, por lo tanto, la única tragedia temprana de Sófocles en la que encontramos que este argumento desarrolla plenamente su potencial. Es evidente, entonces, que Sófocles conoce los argumentos ya desde época temprana y sabe cómo manejarlos, no obstante, los

---

<sup>674</sup> Sobre la imagen de la visión y la ceguera en *Edipo Rey*, que conecta con la imagen de revelación y oscuridad, inteligencia y estupidez, ignorancia y conocimiento, cf MUSURILLO, 1957, 42-8, HARSH, 1958. Por otra parte, CHAMPLIN, 1968-9, 337-42, subraya, sobre todo, la importancia del verbo ‘ver’ (ὄρω). Es esta actividad la que completada se convierte en conocimiento (οἶδα literalmente significa ‘he visto’, sin embargo, se interpreta como ‘sé’). En los momentos de crisis de esta tragedia palabras de ver, oír y tocar son frecuentes en el texto. Sobre la importancia de lo visual en *Edipo Rey*, cf. CALAME, 1996, BUXTON, 1996.

emplea solo cuando lo juzga oportuno. La retórica está al servicio del fin dramático, nunca lo contrario.

### 2.3.3.3. *Se pone en duda la competencia del acusador*

En realidad todos los argumentos que venimos tratando dentro del *status translationis*, tanto la transferencia de la responsabilidad al adversario, incluida la responsabilidad por la discusión, como la defensa basada en adjudicar al acusador un delito similar al delatado por él mismo, implican que la competencia del acusador se cuestione. Sin embargo, hay ciertos pasajes en los que, sin acudir a estos medios, el efecto es el mismo. Son pasajes en los que un personaje pone en duda directamente esa competencia. Podemos señalar solamente tres casos, poco pero suficiente para dejar claro cuál es el razonamiento. Esos tres pasajes pertenecen a *Áyax*, en particular a la *rhexis* de Agamenón contra Teucro (vv. 1226-63), a *Antígona*, concretamente a la *rhexis* de la heroína en su *agon* con Creonte (vv. 450-70), y a *Edipo Rey*, y dentro de esta tragedia a la *rhexis* de Tiresias (vv. 408-28) en su defensa frente a las amenazas de Edipo.

El ejemplo de *Áyax* lo he citado en el apartado anterior. Y es que Agamenón, nada más salir a escena, acusa a Teucro de ser hijo de una esclava (“*A ti me dirijo, al hijo de la esclava*<sup>675</sup>. *En verdad que te jactarías con mucho orgullo y andarías muy estirado, si de una madre noble hubieras nacido*”, vv. 1228-30), una acusación en la que insiste en la conclusión de la *rhexis*, la parte más importante de la misma (“*Y si te das cuenta de quién eres por tu origen, ¿no traerás aquí a algún otro hombre, a uno libre, para que ante nosotros defienda tu causa en tu lugar? Yo no te comprendería cuando hablastes, pues no conozco la lengua bárbara*”, vv. 1259-63). Según sabemos, en el derecho ático un esclavo no podía defender una causa<sup>676</sup> y por eso precisamente insiste Agamenón como lo hace en el hecho de que Teucro es hijo de una esclava, insinuando abiertamente que no puede representar a su hermano en ese conflicto o, dicho de otro modo, que Teucro no tiene competencia alguna en ese juicio.

<sup>675</sup> La madre de Teucro, Hesfóne, era en realidad hija de Laomedonte y, por lo tanto, hermana del rey Príamo. Pero fue apresada y entregada como esclava a Telamón por Heracles.

<sup>676</sup> Agamenón recomienda a Teucro que, dado su origen, busque a un ciudadano libre que hable en su nombre. Esto concuerda con la situación legal de Atenas en el s. V a.C., cuando aquellos que no eran hijos de padres libres carecían de derechos de ciudadanía y además necesitaban a un ciudadano como *προστάτης*; cf. STANFORD, 1981, 213. Irónicamente (cf. KAMERBEEK, 1963, 239) algo después aparece Odiseo como una especie de *προστάτης* y tercia a favor de los intereses de Teucro y *Áyax*. Extrañamente también Teucro terminaba su *rhexis* a Menelao (vv. 1115-7) pidiéndole que enviase a alguien más cualificado para hablar. Es posible que aquí haya una alusión a la ley de ciudadanía que promulgó Pericles en 451-0 a.C. (según Arist. *Ath.* 26. 4), por la que nadie podía ser un ciudadano ateniense a menos que sus dos padres lo fuesen; cf. GARVIE, 1998, 239. Sobre esta ley de Pericles, cf. PATTERSON, 2005, 278-83



En *Antígona* es la heroína quien, en el *agon* que mantiene con Creonte, recurre a este argumento. Lo hace en la *rhexis* con la que abre la escena de debate (vv. 450-70). Después de defender su postura, la decisión de enterrar a Polinices desafiando el edicto del monarca, pone fin a su discurso con un duro y directo ataque al soberano (“*si te parezco estar haciendo locuras, puede ser que ante un loco me vea culpable de una locura*”, vv. 469-70). Antígona no asume la acusación de estar cometiendo una locura para luego acusar a Creonte de un acto igual o similar; tampoco transfiere exactamente la responsabilidad de su acción al monarca; lo que hace, más bien, es mostrar la posible incapacidad de éste para juzgarla a ella y sus actos. Tal vez Creonte sea el responsable de su locura (en este sentido sí hay una transferencia) pero tan solo porque él mismo está loco y eso lo lleva a ver este defecto en las acciones ajenas. Esto es, la propia incapacidad de Creonte le llevaría a juzgar erróneamente las acciones de los demás. En este caso Antígona no acepta la imputación, pero aún así ataca a su oponente<sup>677</sup>.

Estos versos de Antígona recuerdan a otros de *Electra*, que veíamos en un apartado anterior (véase: Parte primera: 2.3.3.1. La competencia del acusador. Transferencia de la responsabilidad al adversario). Me refiero a los vv. 608-9, que ponen fin al discurso con el que Electra replica a Clitemnestra en la escena de *agon* que ambas protagonizan.

Si Antígona acusa a Creonte de que sus faltas pueden tan solo ser una ilusión motivada por las que él sí posee (“*si te parezco estar haciendo locuras, puede ser que ante un loco me vea culpable de una locura*”, vv. 469-70)<sup>678</sup>, en *Electra* la heroína acusa a su madre de ser la verdadera culpable de sus faltas (“*Si por naturaleza soy experta en todas estas cosas, tal vez sea que no desdigo de tu estirpe*”, vv. 608-9)<sup>679</sup>.

Electra hace claramente responsable a su madre de sus propias faltas. No es exactamente el caso de Antígona. Ésta asume en todo momento sus actos y, si se puede ver alguna transferencia de la responsabilidad, no es para excusarse por una acción, sino para invalidar la competencia del acusador y la acusación misma.

Dejando a un lado la cuestión del contenido, es evidente la similitud formal que existe entre estos dos pasajes. En primer lugar, por su formulación pero también por su posición en la tragedia y en el discurso (ambas se sitúan al final de una *rhexis* y dentro de una escena de *agon*, la primera escena de *agon* en las dos tragedias) y por su función (en principio, defensiva, pero realmente fuertemente ofensiva).

<sup>677</sup> Aunque no hay una acusación explícita de Creonte a la que responde Antígona, el monarca afirma en la obra (vv. 561-2) que Antígona e Ismene han perdido el juicio y, de hecho, la heroína asume su ‘locura’ ya en el prólogo de la obra (vv. 95-6). De ahí que esta línea de defensa y contraataque tenga sentido aquí.

<sup>678</sup> σοὶ δ' εἰ δοκῶ νῦν μῶρα δρῶσα τυγχάνειν, / σχεδόν τι μῶρῳ μωρίαν ὀφλισκάνω.

<sup>679</sup> εἰ γὰρ πέφυκα τῶνδε τῶν ἔργων ἴδρις, / σχεδόν τι τὴν σὴν οὐ δαταισχύνω φύσιν.

La existencia de ejemplos formalmente tan paralelos nos lleva a pensar en la posible existencia de clichés argumentativos de carácter formular.

El último ejemplo lo hallamos en *Edipo Rey*, en una escena de *agon*, o, mejor, muy cercana al *agon*, protagonizada por Edipo y el adivino Tiresias. Éste, muy a su pesar y después de negarse repetidamente a ello, ha terminado por desvelar la identidad de quien en otro tiempo asesinó a Layo y que no es otro que el propio Edipo, quien, indignado ante tales acusaciones, arremete contra su acusador, al que imputa una conspiración en compañía de Creonte para hacerse con el trono de Tebas. El adivino, por supuesto, se defiende. Es cierto que él está ciego, pero Edipo, aunque físicamente puede ver, está también intelectualmente ciego<sup>680</sup> y no es capaz de ver en qué situación se encuentra (“*Y puesto que me has echado en cara que soy ciego, te digo: aunque tú tienes vista, no ves en qué grado de desgracia te encuentras ni dónde habitas ni con quiénes transcurre tu vida. ¿Acaso conoces de quiénes descienes?*”, vv. 412-5).

En un primer momento podríamos pensar que Tiresias acusa a Edipo de lo mismo de lo que él ha sido acusado. Pero no nos dejemos engañar. Tiresias no ha sido acusado de estar ciego, ha sido acusado de conspiración y la ceguera, no la ceguera física sino la que afecta, en opinión del rey, a sus facultades adivinatorias, ha sido aducida por Edipo para hacer más creíble su acusación y, sobre todo, para desacreditar al adivino. El hecho de estar ciego nunca ha sido una acusación. Tiresias está manipulando hábilmente las palabras de su adversario para adaptarlas a sus fines. Pero ¿cuáles pueden ser éstos? La cuestión es que Tiresias no puede defenderse fácilmente de las acusaciones de Edipo, ni de la de conspiración, de la que es inocente, ni, sobre todo, de la de mal adivino, porque es cierto que, por el motivo que fuere, él no ayudó a Tebas contra la esfinge<sup>681</sup>. Por eso, en su réplica, retoma una parte de la acusación de Edipo, la ‘ceguera adivinatoria’, pero cambiando fácilmente su sentido y refiriéndose a su ceguera física, tal vez con la esperanza de que los espectadores confundan las acusaciones y se queden con esta última versión, mucho más benigna para Tiresias y dañina para Edipo, sobre todo por el razonamiento que la sigue. Teniendo en cuenta que el público conocía ya la historia de Edipo, es lógico que comprendiese las acusaciones de Tiresias y las aceptase.

---

<sup>680</sup> Existe a lo largo de toda la tragedia un continuo juego entre la luz y la oscuridad, visión y ceguera. Cf. nota 674.

<sup>681</sup> La cuestión es que Edipo somete el discurso divino a valoraciones humanas y esto es un error. El discurso divino se tiene que juzgar según sus propios parámetros.

**2.3.3.4. Índice de pasajes**

<i>Áyax</i>		<i>Traquinias</i>		<i>Antígona</i>		<i>Edipo Rey</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
1228-30	Agamenón	*1249-51	Hilo	469-70	Antígona	*337-8	Tiresias
1259-63	Agamenón	*1257-8	Hilo	*1060-1	Tiresias	*357-8	Edipo y Tiresias
1266-70	Teucro			1084-5	Tiresias	*372-3	Tiresias
1291-1307	Teucro					412-5	Tiresias
*1318-24	Odiseo y Agamenón						
*1368	Agamenón						

<i>Electra</i>		<i>Filoctetes</i>		<i>Edipo en Colono</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
523-4	Clitemnestra			978-81	Edipo
*552-7	Electra				
606-9	Electra				
*616-21	Electra				
*628-9	Electra				

**2.4. CONCLUSIÓN**

Incluso cuando los argumentos derivan de *pisteis atechnoi* son susceptibles, como vimos en su momento, de una importante manipulación por parte del orador. Ahora bien, el campo en el que éste tiene mayor margen para manipular los razonamientos es el de las *pisteis entechnoi*, pues aquí todo depende de la habilidad retórica de quien habla.

El establecimiento de hipótesis o suposiciones basadas en lo probable o *eikos* es bastante habitual en la tragedia. Formalmente este argumento da lugar, sobre todo, a dos estructuras complejas. Se trata de la que sigue un método exhaustivo y de la que sigue un método acumulativo. Éstas, como es de suponer, tienen más fuerza que el argumento de *eikos* simple. De ambas, la más recurrente, al menos en la época sofoclea temprana, es la primera.

El método exhaustivo parece propio de contextos persuasivos, siendo su mejor ejemplo la *rhexis* de Deyanira ante Licás (vv. 436-69). En el nivel formal hemos descubierto

la existencia de una expresión cliché (οὐκ ἔστι ταῦτα o similares; cf. *Aj.* 466, 470, *Tr.* 449), utilizada en ocasiones en estos pasajes para rechazar una opción. Esta expresión no solo mantiene una forma, aunque con variantes, y una función, sino que también mantiene una misma posición dentro del verso.

El método acumulativo, cuyo grado de desarrollo en época temprana es escaso, es por sus características más propio de contextos judiciales. Se encuentra en momentos agonales y en los dos casos expuestos (*OT* 532-42 y *El.* 534-46) es empleado por el personaje que primero habla en el *agon* y que a continuación es refutado con una *rhesis* mucho más racional y cargada de buenos argumentos. Da la sensación de que Sófocles concibe este recurso como el camino de quien no tiene mucho para defender su postura. Edipo no tiene prueba alguna contra Creonte y tampoco Clitemnestra tiene modo de defender su acción asesina contra Agamenón. Estos dos personajes están equivocados e intentan defender o dar verosimilitud a algo que el espectador sabe que no es cierto.

De hecho, como decimos, en ambos casos el orador es refutado con *rheses* especialmente bien construidas y con argumentos especialmente bien desarrollados, lo que pone de manifiesto que la forma es tan importante como el contenido a la hora de transmitir unas ideas o una determinada caracterización.

Por lo que se refiere al contenido, el argumento de *eikos* que destaca por encima de todos los demás es el que se basa en el beneficio o *kerdos*. Como sucede habitualmente, no es necesario, cuando este argumento es empleado, recurrir al término *kerdos* o similares, aunque los casos en que esto ocurre se concentran mayoritariamente en *Antígona* y *Edipo Rey*; sobre todo, con diferencia, en *Antígona*.

Por otra parte, hablar de un *kerdos* puede implicar, como hemos ido viendo, muchas cosas: entre otras, un beneficio material, crematístico o bien algo más abstracto, como el bienestar o la tranquilidad de una ciudad.

Cuando se apela a un beneficio común, en ningún caso se emplea este término y en su lugar la palabra clave que se repite es σωτηρία ('salvación') o términos relacionados (cf., por ejemplo, *Aj.* 1080, *Ant.* 186, 189, 676, *OT* 443). Lo importante es la idea de que el mayor beneficio común es el bienestar público. La palabra *polis* es también constantemente utilizada, así como otros términos del mismo campo semántico, como πάτρα (*Ant.* 182), χθών (*Ant.* 187) o γῆ (*OT* 635).

El término *kerdos* hace su presencia de forma más acentuada cuando comenzamos a referirnos al beneficio individual de los personajes. Ahora bien, este concepto se refiere a un beneficio indeterminado, que no tiene por qué ser necesariamente crematístico, a no ser que esto se indique explícitamente de alguna manera.

Cuando el orador recurre para persuadir a la existencia de un beneficio personal, el beneficio al que se refiere puede ser básicamente de tres tipos: 1) una situación de bienestar personal, felicidad...; 2) la buena fama, el buen nombre dejado para la posteridad; 3) *charis*, el agradecimiento. En consonancia con esto, el vocabulario empleado en este apartado se agrupa principalmente en tres familias semánticas: 1) κέρδος, κτήμα y derivados, 2) κλέος, βάζις y 3) χάρις.

Sin embargo, cuando un personaje le reprocha a otro el haber actuado movido por un móvil egoísta, el beneficio al que se alude es invariablemente de tipo crematístico, ya que actuar guiado por un fin económico es una de las cosas que peor repercute en el *ethos* de una persona. Pero como el término *kerdos* no implica necesariamente un beneficio de este tipo, dicho significado le es otorgado bien por el contexto bien porque aparecen otros términos que lo indican con mayor claridad, palabras como ἄργυρος, μισθός, λήμμα o πλούτος.

Por otra parte, mientras los argumentos basados en el bien de la comunidad predominan en la exposición de decisiones de corte esencialmente político, la apelación al *kerdos* individual tiende a aparecer en contextos agonales. Y lo más importante es que se produce una significativa responsión entre las *rheseis* en lo que se refiere a esta línea de argumentación. Cuando un personaje utiliza un argumento de *kerdos* en su *rhexis*, el personaje que replica tiende a hacer lo mismo, aunque generalmente adapta el elemento de *kerdos* a su punto de vista redefiniéndolo en cierto modo. En cualquier caso, esta simetría, como era de esperar, está más marcada en los ejemplos de las tragedias tardías, donde, además, se recurre en la réplica al *kerdos* en ocasiones en el mismo lugar del discurso.

Con una gran diferencia *Antígona* y *Edipo Rey* destacan claramente dentro de las obras de época temprana por el frecuente uso que hacen de argumentos basados en la existencia de un *kerdos* o beneficio. El motivo probablemente hay que relacionarlo con las necesidades de caracterización. Los personajes que mayor uso hacen de este argumento son precisamente Creonte y Edipo, los dos soberanos más clara y complejamente delineados por Sófocles. El hecho de que apelen como lo hacen a este razonamiento para acusar a todos los que se oponen a ellos, sin, además, tener pruebas de ningún tipo, es un modo de caracterizarlos tiránicamente.

*Antígona* es la tragedia en la que encontramos mayor número de argumentos referidos a un *kerdos* crematístico pero lo más curioso es que todos ellos están en boca de Creonte<sup>682</sup>. En los cuatro enfrentamientos de la obra<sup>683</sup>, en los que Creonte se encara

<sup>682</sup> El modo en que Creonte reacciona ante lo que él cree que son acciones movidas por el afán de conseguir un lucro sugiere el problema cívico contemporáneo de la corrupción financiera y es evidencia del tipo de casos a los que se enfrentaban los tribunales de justicia en ese momento; cf. GARNER, 1987, 110.

sucesivamente con el guardián, Antígona, Hemón y Tiresias, se advierte que, cuando Creonte es el primero en hablar (*agon* con Hemón), apela al *kerdos* individual en sentido persuasivo y ese *kerdos* no es de tipo crematístico, ahora bien, cuando habla en segundo lugar y ha sido contradicho (escena con el guardián y *agon* con Tiresias), apela a un *kerdos* exclusivamente económico. La excepción, llamativa por cierto, es la escena con Antígona. Ante ésta Creonte no utiliza este razonamiento, probablemente porque ni siquiera se dirige a ella, ya que por su cualidad de mujer no la considera un interlocutor válido. Ahora bien, el guardián, Antígona, Hemón y Tiresias, todos, recurren a este elemento al enfrentarse al monarca y lo hacen siempre en sentido no crematístico<sup>684</sup>.

En *Edipo Rey* hay relativamente pocos casos en los que un personaje se refiere a un *kerdos* puramente económico, pero, en cualquier caso, éstos pertenecen a Edipo.

Además, vale la pena advertir que todas las acusaciones que hacen Creonte y Edipo basándose en la existencia de un móvil egoísta son acusaciones erróneas. Tanto Creonte cuando acusa al guardián o a Tiresias, como Edipo cuando acusa al mismo adivino, están completamente equivocados, como posteriormente se demuestra.

En lo que respecta a los argumentos de *kerdos* en el plano público, la comparación entre Creonte y el resto de personajes que apelan a este razonamiento es también relevante para la caracterización. Aunque Creonte utiliza argumentos muy similares a los que utilizan otros gobernantes, sin embargo, el modo en que lo hace deja patente su inclinación tiránica. Mientras otros monarcas se esfuerzan por conseguir el apoyo de los ciudadanos en unas cuestiones concretas que ellos consideran adecuadas, Creonte lo hace de tal modo que se enfatiza el deseo de conseguir apoyo incondicional a su persona. Frente a un Edipo que se somete a los dioses, Creonte se iguala a ellos y concede validez cuasidivina a su edicto. Frente a un Menelao que defiende una decisión concreta, Creonte defiende su derecho a tomar cualquier decisión y la obligación que tienen los ciudadanos a obedecerlo incluso en lo que no es justo. Él no admite que haya nadie por encima, ni tampoco admite que se le desafíe desde abajo.

Al contrario que el argumento basado en el *kerdos*, el argumento de *eikos* ideado para refutar por adelantado no es muy utilizado y, además, en época temprana aún no ha adquirido su desarrollo pleno. Sin embargo, curiosamente destaca su presencia en el edicto de Creonte en *Antígona*, donde es empleado con la intención de justificarlo ante posibles

---

<sup>683</sup> En realidad, en *Antígona* son tres las escenas de debate o cercanas a éste. A estas tres, sin embargo, se puede añadir en cierto sentido la escena entre el guardián y Creonte, que comienza siendo una escena de mensajero pero que parece mutar en escena de debate con la respuesta colérica del monarca.

<sup>684</sup> Como advierte LONG, 1968, 151 n. 10, en *Antígona* abundan las metáforas relacionadas con el dinero y la práctica mercantil, “which are designed to drive home the fundamental errors in Creon’s system of moral accounting”. El modo en que se utiliza este vocabulario se usa para delinear el valor de la conducta humana.

objeciones futuras. El uso de la retórica por parte de Creonte, lo hemos visto una y otra vez, es magistral. Él es el gran rétor de las tragedias sofocleas tempranas.

Pero tan relevante como que los hechos se adecuen a lo que es probable es el hecho de que no lo hagan. La constatación de la improbabilidad es también una forma de argumentación con unos efectos concretos sobre el razonamiento general. Existen, no obstante, varias formas de poner de relieve este hecho.

La paradoja surge en principio de una antítesis. Es el hecho de que algo se produzca en contra de lo que cabría esperar en función de lo comúnmente aceptado lo que da lugar a esa paradoja. Sus efectos se sienten, sobre todo, dentro del campo del *ethos* y del *pathos*.

En ocasiones, sin embargo, el razonamiento busca poner de relieve la falta de *eikos* de una situación dada. En estos casos se recurre habitualmente a la forma interrogativa. Este razonamiento se utiliza, sobre todo, para justificar una decisión o línea de acción. Además, hay más referencias al lenguaje o, mejor dicho, se utilizan con mayor frecuencia clichés que marcan un cambio de línea de argumentación y que enuncian el razonamiento siguiente.

Un caso extremo de ausencia de *eikos* da lugar a la reducción al absurdo. Ésta es muy rara en las tragedias tempranas y, sin embargo, más frecuente y elaborada en las tardías. Por otra parte, destaca la importancia de la interrogación en estos pasajes. Parece que la interrogación es en sí misma un buen modo de destacar lo absurdo o la irracionalidad de un razonamiento.

Podemos decir que existe una gran diferencia entre las tragedias tempranas y las tardías en lo que respecta al empleo de la reducción al absurdo. En primer lugar, como he dicho, es más abundante en las últimas, sobre todo en *Edipo en Colono*, la obra sofoclea más claramente influida por la retórica. En segundo lugar, este argumento está en las tragedias tardías mejor desarrollado, más elaborado, más definido y mejor aplicado. El ejemplo que encontramos en *Áyax* todavía no es una reducción al absurdo en sentido estricto y el de *Antígona* se basa en un pequeño ardid. Los ejemplos tardíos ya no adolecen de ninguno de esos fallos.

Siendo esto así, el argumento de la reducción al absurdo es un buen indicativo de la evolución retórica que tiene lugar a lo largo de la producción sofoclea. Nos permite observar cómo se van perfilando argumentos y razonamientos cada vez más complejos y cómo la argumentación retórica en su conjunto va dando paulatinamente cabida a razonamientos de este tipo. Eso sí, no se produce responsión entre *rheseis* en el uso de este argumento, porque el abuso del mismo, siendo como es un elemento de gran elaboración, podría provocar una excesiva artificialidad de los debates. El ejemplo más próximo a la responsión es el que señalábamos en *Electra*.

Junto a los argumentos que derivan de lo *eikos* hay otros que derivan de algo que constituye, más bien, un signo, ya se denomine *tekmerion* o *semeion*. Aunque los manuales retóricos del s. IV a.C. distinguen entre estos dos términos y oradores como Antifonte también lo hacen, el análisis de ambos en las tragedias sofocleas ha mostrado que este autor no distingue entre ellos por razones de contenido sino tan solo por motivos métricos. Siendo esto así y teniendo en cuenta que el término *semeion* es más utilizado que *tekmerion* y que este último es un subtipo del primero en la retórica aristotélica, hemos hablado, y seguiremos haciéndolo, en un sentido general, de *semeia*.

Hemos intentado ofrecer una imagen de los principales tipos de *semeia* que podemos encontrar en las tragedias que nos ocupan. No todos ellos revisten la misma significación dentro de la obra. Existen algunos muy básicos que simplemente ayudan a crear una determinada atmósfera en un pasaje en concreto o que sirven incluso para anunciar la entrada de un personaje y el tono, positivo o negativo, que tendrán sus noticias. Éstos generalmente se encuentran fuera de las *rheseis*. Pero frente a ellos existen razonamientos derivados de *semeia* que sí forman parte de las *rheseis* en la mayoría de los casos y que sí son importantes en el nivel de la trama. Y lo son por varios motivos. Algunos contribuyen a caracterizar a los personajes y esa caracterización es importante en la tragedia; esto es lo que sucede con la identificación que se produce entre Deyanira y Yole en *Traquinias* y que comienza con la deducción elaborada a partir de un *semeion* concreto, que es el aspecto físico de la joven (vv. 307-9). Otros *semeia* dan lugar a determinadas acciones por parte de los personajes; así, por ejemplo, sucede en *Antígona*, cuando Creonte decide castigar a Ismene porque la ha visto nerviosa y entiende que eso es una prueba de su culpabilidad. En otras ocasiones, incluso, los *semeia* provocan giros en la acción; esto es lo que sucede en *Edipo Rey* cuando Yocasta, pretendiendo presentar una prueba de la inconsistencia de los oráculos, relata la muerte de Layo y da lugar a que Edipo relacione ese hecho con otro de su propia vida, descubriendo, al final, que él es realmente el asesino al que busca.

Si nos centramos en las repercusiones que pueden tener los argumentos basados en *semeia* en las distintas tragedias, ahí sí que encontramos diferencias significativas. En *Áyax* no existen realmente *semeia* que tengan repercusiones importantes o significativas en la acción. Son elementos puntuales que sí que permiten crear un clima y caracterizar a algún personaje, pero no dan lugar a acciones concretas o a giros en la trama. En *Traquinias*, hay ya algo más significativo, pues, por ejemplo, Heraclés, a partir de *semeia*, comprende que su muerte está cercana y comienza a preparar su funeral, episodio último de la obra. *Antígona* ofrece ejemplos más interesantes a este respecto, porque en ella Creonte se mueve generalmente apoyándose en *semeia* y, además, lo hace de una manera muy peculiar. Los *semeia*, utilizados de forma interesada y, sobre todo, equivocada, lo llevan a acusar a los



guardianes de conspiración e incluso a acusar a Ismene. Pero la tragedia más relevante en este sentido es *Edipo Rey*, donde los oráculos, empleados como *semeia*, producen los giros en la acción que conducen al descubrimiento final de la verdad tanto tiempo oculta. Existe, así pues, un uso cada vez más complejo de los *semeia*, en el sentido de que las deducciones elaboradas a partir de éstos tienen cada vez más relevancia en el nivel del argumento, de la trama. No son un mero elemento colateral, como podía parecer en *Áyax* y menos en *Traquinias*, sino que van convirtiéndose en centrales y en verdadera fuente de argumentos, tal y como recoge la teoría retórica posterior.

En las tragedias tardías las deducciones derivadas de *semeia* tienen también un importante protagonismo. En *Electra*, por ejemplo, la noticia de la ‘muerte’ de Orestes, que se cree gracias, sobre todo, al *semeion* de la urna con cenizas<sup>685</sup> –en no menor medida también gracias a la magnífica *rhexis* narrativa falsa del pedagogo–, es lo que permite a Orestes, vivo, acercarse hasta Clitemnestra y Egisto y matarlos, cumpliendo así la venganza. Y en *Edipo en Colono* hay un *semeion* que se anuncia ya desde el prólogo, me refiero a la señal que espera Edipo y que anunciará su muerte, y que es central en toda la tragedia hasta que finalmente se produce.

La posesión de *semeia* o indicios es algo apreciado en las tragedias que nos ocupan. Esto es lo que parece deducirse de pasajes donde un personaje le reprocha a otro sus palabras, generalmente acusatorias, no basadas en *semeia* comprobables. Por ejemplo, en *Edipo Rey* Creonte llega a acusar a Edipo de tratar de incriminarlo sin pruebas (“no me inculpes por tu cuenta a causa de una suposición no probada”, v. 608). Y para diferenciarse del monarca, en esa misma *rhexis* Creonte le ofrece una prueba (vv. 603-4) con la que pretende demostrar que lo que dice es cierto.

Ahora bien, aunque es importante contar con *semeia* que corroboren nuestras palabras, lo cierto es que éstos también se pueden manipular o malinterpretar. En *Edipo Rey*, como vimos, los oráculos son empleados como *semeia*, pero el conocimiento limitado de la realidad hace que las conclusiones extraídas estén completamente equivocadas.

No obstante, sin duda, el personaje que más se equivoca en sus deducciones a partir de *semeia* es Creonte, que, cuando se ve desafiado, reacciona tiránicamente presumiendo una conspiración en su contra y apoyándose en *semeia* que en realidad no existen o no dan pie realmente a los razonamientos que él obtiene.

Aún así, el uso más flagrante de *semeia* falsos se da en *Electra*, donde Orestes y el pedagogo emplean la mención de una urna con cenizas como indicio de la muerte del joven. Y hasta tal punto es convincente este *semeion*, que se impone incluso al razonamiento más

---

<sup>685</sup> En realidad, la urna con lo que se supone que son los restos de Orestes funciona como un *semeion* antes incluso de aparecer físicamente en escena. Es decir, el *semeion* no es la urna en sentido físico, pues cuando ésta entra en escena el engaño ya ha surtido efecto, sino la simple mención de su existencia.

elaborado de Crisótemis y que partía de *semeia* verdaderos. En esta obra el modo en que los conocimientos derivados de *semeia* falsos se anteponen a los que derivan de *semeia* ciertos y, además, confirmados por la razón parece ser utilizado por Sófocles como instrumento para instar a la reflexión sobre la necesidad de estar alerta también ante estas pruebas que parecen tan fiables. Así, no solo las *pisteis* de todo tipo parecen ser utilizadas de forma más compleja en época tardía sino que, además, parece que el autor es también más consciente de la manipulación a la que todas ellas se pueden someter y que es más propenso a la reflexión al respecto.

Sófocles parece plantear en sus tragedias la necesidad de contar con *semeia* o pruebas de lo que se dice. Pero al mismo tiempo llama la atención, cada vez de forma más evidente, acerca del hecho de que estos signos se pueden manipular voluntariamente o malinterpretar inconscientemente. En definitiva, hay que estar atentos ante lo que en principio parece irrefutable, porque esto también puede engañar. Sófocles parece ser cada vez más consciente de las trampas que entraña el uso del lenguaje.

Un caso especial de deducción a partir de un *semeion* es el razonamiento derivado de lo más y lo menos. Se trata de un argumento *a fortiori* con unas características muy claras. Es más frecuente en la tragedia más antigua y va perdiendo presencia a medida que avanzamos en el tiempo, hasta el punto de que en *Edipo Rey* no encontramos ejemplo alguno y tampoco parece que haya ejemplos relevantes en las obras de época tardía, una situación que contrasta con lo que sucede con la mayoría de argumentos analizados.

Este tipo de razonamiento pone en relación generalmente dos términos, si bien es cierto que en algunos pasajes, concretamente los dos de Deyanira en *Traquinias*, los términos relacionados son tres. En esos casos, sin embargo, parecen producirse dos relaciones, una claramente desprendida de lo más y lo menos, pero la otra desprendida bien sea de la igualdad bien sea de la relación entre lo general y lo particular.

Los ejemplos de *Áyax* son quizás los más sencillos. El argumento se complica en *Traquinias* porque introduce más elementos y todavía más complejo es en *Antígona*, donde el razonamiento, aunque solo tiene dos elementos y es aparentemente sencillo, es utilizado, sin embargo, engañosamente. El grado de complejidad va en aumento y disminuye la frecuencia de aparición del recurso.

El uso en cierto modo engañoso que hace de este *topos* Creonte en *Antígona* contribuye a su caracterización, pues él es, como hemos visto y seguiremos viendo, el personaje que más y mejor emplea la retórica en su beneficio. Pero la manipulación interesada de la retórica al servicio de la persuasión tiene un efecto negativo sobre quien la lleva a cabo. Es curioso en este sentido que los personajes femeninos –al igual que los

personajes masculinos de bajo *status* social— no recurran a ardides de este tipo. Se ha dicho, por ejemplo, que Deyanira ‘engaña’ al tratar de persuadir a Licas, pero lo cierto es que eso es muy discutible<sup>686</sup>. En realidad, no encontramos ningún ejemplo claro en el que una mujer utilice engañosamente la retórica para conseguir un fin determinado e interesado. Así, los personajes femeninos, aunque sí que emplean la retórica, lo hacen de un modo más plano, en el sentido de que no recurren tanto a dobleces y manipulaciones subrepticias. Esto parece más propio de los hombres, más acostumbrados en la *polis* ateniense al discurso público y a todo lo que éste implica.

Otro *semeion* a partir del cual extraer conclusiones viene dado por los hechos del pasado, que se pueden emplear bien sea para marcar un contraste, bien sea para marcar una sintonía o concordancia. En ambos casos el pasado busca convencer de algo en el presente. Un rasgo que se repite es el hecho de que cuando un personaje apela al pasado tiende frecuentemente a referirse a varios hechos, en lugar de hacerlo a uno solo. Esto tiene su explicación. Algo que ha sucedido una sola vez se podría interpretar como casual; ahora bien, si una acción o un tipo de acciones se ha producido en repetidas ocasiones, ello implicará voluntad por parte de su autor y, por lo tanto, apelar a esto será más persuasivo.

Los personajes que pronuncian un discurso recurren al recuerdo del pasado con relativa asiduidad en las cuatro tragedias que nos ocupan y también en las tres de época tardía. El uso principal y el más claro es el que se hace en el nivel del *ethos*. Las acciones del pasado son así empleadas para conferir credibilidad al orador o, en el sentido contrario, para privar de ella al oponente. En este sentido Sófocles emplea el *ethos* de los personajes de un modo racional, como Aristóteles después aconsejará.

Algo similar sucede cuando nos centramos en el uso de las acciones pasadas para provocar un *pathos*, ya sea de temor o de compasión. En este caso el *pathos* no surge de lo meramente emotivo e irracional sino de un razonamiento lógico.

Ahora bien, aunque el modo de utilizar el pasado para persuadir en el presente, ya sea haga dentro del *ethos*, del *pathos* o del *pragma*, es en principio sencillo y permite poco margen para las complicaciones que hemos visto en otros argumentos, sí que podemos afirmar que también en este caso hay una cierta evolución en las tragedias tardías. En principio este recurso está presente y perfectamente desarrollado desde el comienzo de la producción sofoclea. Pero, cuando es utilizado en las tragedias tardías, denota un mayor dominio del arte retórica.

En *Filoctetes*, lo hemos visto, el pasado es utilizado para proyectarlo en el futuro y justificar una acción en el presente. Y en *Edipo en Colono* las acciones del pasado se utilizan

---

<sup>686</sup> Cf. nota 972.

para hacer una afirmación sentenciosa de aplicación general. Así, aunque, por supuesto, no hay en el uso de este tipo de razonamiento una diferencia esencial entre los casos primeros o los más tardíos, sin embargo, sí que hay pequeños matices que indican que el manejo de la retórica por parte de Sófocles progresa en todos los aspectos.

El último tipo de *semeia* que hemos distinguido en nuestro trabajo lo forma la opinión ajena, fundamentalmente la divina, que da lugar al argumento de autoridad.

Los dioses formaban parte de la vida cotidiana de los griegos y eran respetados y ensalzados como seres superiores. De ahí que su opinión constituya el principal argumento de autoridad al que se puede acudir. La voz divina, escuchada fundamentalmente a través de oráculos, es una y otra vez utilizada como garante de una determinada postura y su presencia o apoyo se supone siempre que se quiere defender una acción. A lo largo de las tragedias sofocleas esto se repite, pero ningún ejemplo es mejor que el de *Edipo en Colono*, donde la apelación a los dioses es mucho más explícita y denota una mayor conciencia del uso de una técnica de persuasión.

La autoridad puede emanar también de seres humanos especialmente dotados. En las tragedias tempranas esos seres son Heracles, un héroe, y en términos generales, aquellos que disponen de una capacidad intelectual destacada. En las tragedias tardías, *Electra* y *Filoctetes* concretamente, el artificio se mantiene, pero en estos casos las personas intelectualmente destacadas son seres concretos y conocidos, estén o no expresamente citados, frente a las obras anteriores, donde se apela a grupos indeterminados ('los sensatos', etc.).

Por último, hemos distinguido los argumentos de autoridad cuantitativos, donde el orador enfatiza el amplio apoyo que respalda su punto de vista.

Aunque no ocupe una posición destacada dentro de los manuales retóricos del s. IV a.C., sí dentro de los tratados éticos, lo cierto es que la cuestión de la responsabilidad, y consecuentemente la argumentación derivada de ella, adquiere una relevancia notable en la realidad judicial de la época, donde determinar quién es el responsable principal de una acción es esencial para dilucidar la culpabilidad o inocencia de los implicados en juicios, esencialmente en causas por delitos criminales. En las tragedias que nos ocupan sucede que aquel que es acusado de un delito del que es culpable, recurre, probablemente como en los tribunales de justicia, a una transferencia de la responsabilidad ya sea a una tercera persona o a la propia víctima de su acción. En ambos casos se cuestiona la competencia del acusado. La del acusador queda cuestionada a través de los medios que permite el *status translationis*. Pero vayamos por partes.

En los ejemplos de *remotio criminis* analizados hemos observado una tendencia a que ésta se realice a una divinidad, es decir, a la máxima autoridad, lo que es coherente con la condición que establecíamos de este recurso, a saber, que el ser al que se hace responsable debe tener, para que la *remotio criminis* sea creíble, algún tipo de autoridad sobre el autor de la acción, y, desde luego, nadie tiene mayor autoridad sobre un mortal que un dios. Hay, sin embargo, varios casos en los que esto no se cumple. Uno, en *Traquinias*, es una transferencia al centauro Neso y otro, en esa misma tragedia, puede ser considerado como una transferencia a Eros, la divinidad, o a *eros*, el amor. Pero, sobre todo, destacan los ejemplos de *Filoctetes*, que son una transferencia a un directo superior jerárquico, dentro de un mundo tan jerarquizado como es el ejército, y que constituyen el ejemplo más puro de este tipo de argumento. En todo caso, predomina la *remotio criminis in personam* sobre la *remotio in rem*.

Por otra parte, decíamos que la *remotio criminis* constituye una defensa ante una acción considerada injusta y, de hecho, los ejemplos tratados dejan claro que el acto alrededor del cual se debate es así considerado. Pero ¿cómo calificar como injusta una acción que una divinidad, en la mayoría de los casos, ha impulsado? Esto equivaldría a afirmar que la divinidad es injusta y esto no parece coherente con lo que sabemos de Sófocles ni con el propio contenido de las tragedias, que reivindicaban generalmente a los dioses. Por otra parte, el hacer a los dioses responsables de las acciones impuestas es algo que tampoco concuerda bien con los personajes de Sófocles, dueños de su propio destino. Pero, si nos fijamos bien en los casos, veremos que las transferencias a los dioses no implican realmente desdoro para ellos, pues en último término los dioses actúan en respuesta a una acción humana previa, y son los personajes generalmente los verdaderos responsables, en último término, de las situaciones creadas. Por ejemplo, es Ártemis, como argumenta Electra, la causa de que Agamenón matara a Ifigenia, pero fue previamente Agamenón quien con su acción impía provocó la cólera de la diosa.

Dejando esta cuestión aparte, me llama la atención también el hecho de que sean precisamente *Áyax* y *Traquinias*, las dos tragedias más tempranas de Sófocles, las que más recurren a este argumento. La explicación pienso que radica en el contenido de estas obras. En *Áyax* y *Traquinias* los personajes principales han cometido una acción terrible considerada injusta y se tienen que defender. Muy diferente es la situación que hallamos en *Antígona* y *Edipo Rey*. En la primera, tanto Antígona como Creonte asumen y defienden sus acciones, que consideran justas. En *Edipo Rey* Edipo no es consciente de haber cometido ninguna acción injusta (aunque, sin duda, lo ha hecho), así que no tiene necesidad alguna de justificar nada. La tragedia se centra en el reconocimiento y no en la justificación.

Otra posibilidad de defensa que tiene ante sí el acusado es la *relatio criminis*, donde la responsabilidad de la acción se transfiere a la víctima de la misma. Es empleada generalmente para justificar una acción defendiendo al mismo tiempo el *ethos* de su autor y atacando el de la víctima. Como responsable de la acción inicial, que ha provocado la represalia, el *ethos* de la víctima resultaría dañado. Y esto tiene una clara consecuencia en el nivel del *pathos*. Como se ha dicho en más de una ocasión a lo largo de este trabajo, la víctima atrae de manera natural las simpatías de la audiencia. Existen distintas maneras de contrarrestar este efecto. Ésta es una. Si la víctima es la responsable de su perjuicio, no merece, entonces, la compasión del público. El público se compadece, sobre todo, de lo injusto y lo inmerecido, pero si se demuestra, como hace la *relatio criminis*, que la víctima ha provocado con su acción una represalia justa y que, por lo tanto, ésta es merecida, no tendrá derecho a ningún tipo de compasión.

La *relatio* tiende a ser empleada cada vez más en contextos de debate. Como la mayoría de los recursos retóricos, sobre todo los más complejos y los que implican mayor elaboración y conciencia retórica, la *relatio* todavía no está del todo formada en las obras más tempranas, donde, de emplearse, se hace de manera instintiva y poco técnica. Esto va cambiando paulatinamente, hasta llegar a la época tardía. Ahí los contextos son ya claramente agónicos y la *relatio* está perfectamente definida. De hecho, llega a utilizarse ya como argumento de ida y vuelta de forma simétrica dentro de las distintas *rheseis* del *agon*.

Pero, además, el acusado culpable de una acción puede intentar defenderse cuestionando la competencia del acusador. El *status translationis* ofrece varias maneras de hacerlo.

Lo mejor para evaluar este gran apartado, en el que diferentes recursos coadyuvan para conseguir un fin idéntico, la puesta en evidencia de la falta de competencia del acusador, será ir por partes. La transferencia de la responsabilidad al adversario, el primero de los puntos señalados, se revela en las tragedias más tempranas más que como recurso argumentativo al servicio del progreso y desarrollo de la trama, como un artificio que permite el desenlace, tras llegar a una situación sin salida, sin recurrir al *deus ex machina*. Este argumento es una manera de solventar ese problema, que no se volverá a plantear en lo sucesivo. De hecho, cuando este recurso se emplea en las tragedias tardías, aparece ya dentro de *agones* y formando parte de una argumentación más elaborada. Los casos tempranos están sólo apuntados, pero en contextos de diálogo estíquico y al final de la tragedia, para solucionar una aporía. En las tragedias tardías, sin embargo, el recurso aparece dentro de la *rhesis* y en la parte central de la tragedia, que es donde se desarrolla el nudo del conflicto, y es ya un argumento retórico con todas sus posibilidades bien desarrolladas.

Un recurso algo más empleado y que no obedece a las necesidades estructurales del drama es un subtipo del anterior, a saber, la transferencia al adversario de la responsabilidad por la discusión. Este uso opera ya claramente dentro del campo del *ethos* y muestra algo de la realidad cotidiana del s. V a.C. y del funcionamiento de su sistema judicial. Los ejemplos de época temprana están, sobre todo, en los diálogos que enmarcan la *rhexis* dentro de un contexto agonal y simplemente transfieren la responsabilidad de la discusión. En época tardía, sin embargo, están más integrados en el *agon* y llegan a formar parte de las *rhexeis*, pero, además, tienen más implicaciones en la argumentación.

La siguiente forma de poner de relieve la falta de competencia del acusador es acusarlo de un delito similar o idéntico. Los ejemplos más elaborados al respecto están en *Áyax*, la más temprana de las tragedias. Sófocles demuestra ya aquí su conocimiento de este argumento y su capacidad para usarlo de forma incluso apreciablemente compleja, sin embargo, no vuelve a hacerlo en las siguientes tragedias, probablemente por la temática de éstas, poco adecuada para dicho artificio. Sólo lo apunta en *Edipo Rey*, aunque lo hace fuera de la *rhexis*, limitando de ese modo su capacidad de desarrollo.

El último recurso, el cuestionamiento directo de la competencia del acusador, exige ya un mayor conocimiento no simplemente de la retórica sino tal vez más incluso del funcionamiento de los tribunales. Aún así, aparece ya en la primera de las tragedias conservadas, *Áyax*, y de nuevo en las dos últimas tragedias de esta época temprana, *Antígona* y *Edipo Rey*. De todos modos, hay una diferencia esencial, que me gustaría poner de relieve, entre el ejemplo de *Áyax*, por un lado, y los de *Antígona* y *Edipo Rey*, por otro. Y es que en el ejemplo de *Áyax* Agamenón intenta impugnar a Teucro, su oponente, basándose exclusivamente en cuestiones formales y legales. Los ejemplos de las otras dos tragedias citadas, en cambio, basan la impugnación de la competencia de su adversario en manipulaciones sutiles de las palabras, lo que implica una elaboración retórica mayor y tal vez incluso mayor conciencia de esa *techne*.

En definitiva, encontramos una amplia variedad de artificios retóricos con un mismo fin, recusar la competencia del acusador para que su acusación (que se acepta en la mayoría de los casos) pierda entidad. Las obras que más y mejor uso hacen de esta gama de posibilidades son curiosamente *Áyax* y *Edipo Rey*. *Áyax* demuestra que ya en época temprana conocía Sófocles todos estos artificios. De hecho, ésta es la única de estas cuatro tragedias en la que encontramos ejemplos de los cuatro recursos estudiados y, además, es la que ofrece algunos de los ejemplos más elaborados, probablemente porque este tipo de argumentación es muy característica de contextos forenses y *Áyax* ofrece en su segunda parte el mejor contexto judicial de estas tragedias.

El análisis de la argumentación técnica en las obras tempranas de Sófocles nos permite también hacer alguna observación general de conjunto. Como decíamos en su momento, las *pisteis entechnoi* operan en el nivel del *ethos*, del *pathos* y del *pragma*. Queremos centrarnos, antes de terminar, en las dos primeras. Sabemos que el *ethos* y el *pathos* eran utilizados desde un principio como elementos emotivos que buscaban la persuasión a través de la apelación irracional a las emociones. Aristóteles, como dijimos en su momento, les da cabida en su retórica en el mismo nivel que el *pragma* pero lo hace porque entiende que también *ethos* y *pathos* pueden persuadir empleando las emociones de un modo racional. Queremos saber qué tipo de *ethos* y *pathos* concibe Sófocles en sus obras.

Si buscamos ejemplos de lo que tradicionalmente se había considerado tal, esto es, del *ethos* y el *pathos* utilizados como elementos irracionales, los encontramos sin problema. Un ejemplo de *pathos* nos los proporciona Heracles en *Traquinias*. En esta obra el héroe se presenta en escena herido y durante numerosos versos se detiene en largos lamentos, hasta el punto incluso de llegar a mostrar sus heridas para provocar compasión en la audiencia. Algo similar encontramos en el prólogo de *Edipo Rey*, donde el sacerdote, antes de iniciar la súplica a Edipo, subraya la excesiva vejez o juventud de quienes se congregan ante éste como manera de mostrar su debilidad y captar así la benevolencia del monarca (vv. 15-9). Ambos son ejemplo del *pathos* que Aristóteles censura. El *ethos* entendido simplemente como un modo de presentar el carácter de manera que provoque simpatías o antipatías es también criticado por el estagirita y también fácilmente localizable en Sófocles.

Ahora bien, esto no quiere decir que no hallemos ejemplos del *ethos* y el *pathos* empleados de modo racional. Si Heracles trata de suscitar el *pathos* de la compasión a través de sus lamentos, en *Áyax Menelao* (vv. 1052-90) busca suscitar el *pathos* del temor para justificar su castigo y lo hace con un razonamiento impecable y entimemático. En cuanto al *ethos*, Aristóteles opina que el mejor modo de utilizarlo de manera racional consiste no en crear simpatías sino en generar credibilidad, y son muchos los pasajes en los que ésta, la credibilidad, se pone de manifiesto. Sin ir más lejos, cualquiera de los que incluíamos al hablar del uso de los hechos del pasado en el nivel del *ethos* ejemplifica el uso racional de esta *pistis*.

Así pues, podemos afirmar que Sófocles no utiliza las emociones solamente de manera irracional sino que él también de algún modo utiliza las emociones que emanan de razonamientos lógicos. La práctica, sin duda, que se encuentra en Sófocles al igual que en



otros autores contemporáneos y anteriores, precede a la teoría, que llega en el s. IV a.C. de la mano de Aristóteles<sup>687</sup>.

Por otra parte, tras el estudio de la retórica en la tragedia sofoclea temprana podemos afirmar que de algún modo la manera en que los distintos personajes emplean este nuevo arte sirve efectivamente para caracterizarlos tanto en el nivel individual, como en el de miembros de un grupo. Así, podemos decir que existen diferencias entre el modo en que se expresan los personajes masculinos y los femeninos, los personajes de bajo *status* y los de *status* elevado, etc. Ahora bien, esto no implica distinciones esenciales, sino, sobre todo, diferencias sutiles en matices. Aunque más adelante, en la conclusión final, volveremos con más detenimiento a esta cuestión, queremos ahora anticipar alguna idea.

Para empezar no podemos decir que personajes masculinos y femeninos apelen a distinto tipo de argumentos, pero sí podríamos decir que, hasta cierto punto, lo hacen de distinta manera y siempre en función de su *status*. En las cuatro tragedias que nos ocupan destacan tres mujeres: Tecmesa, Deyanira y Antígona (dejamos a un lado a Yocasta, porque ésta ocupa un lugar secundario en *Edipo Rey*). Las dos primeras, esclava y libre respectivamente, se adaptan al rol que la tradición confiere a las mujeres, como seres relegados a un segundo plano y sometidos al varón<sup>688</sup>. Antígona es una joven aún soltera y, por lo tanto, todavía vinculada a su familia paterna; ella no ha entrado aún a formar parte de la sociedad, en la que las mujeres entraban al casarse y tener hijos, esto es, al cumplir con su

<sup>687</sup> Según deduce GONDOS, 1996, 9-14, la producción de *ethos* en sentido aristotélico se tematiza en los textos del último tercio del s. V a.C., lo que no implica que no se practicase ya antes. Pero en ninguna obra anterior a 430 a.C. se habla explícitamente de esta posibilidad.

<sup>688</sup> Razones de *status* pueden ser la causa del silencio de Tecmesa en la segunda parte de *Áyax*. ORMAND, 1996, propone una interesante hipótesis al respecto. Estando vivo *Áyax*, Tecmesa era su concubina; ahora que el héroe ha muerto, puesto que ella es la madre de su único hijo, se ha convertido en su legítima esposa y esto la alinea junto a las esposas atenienses (aunque la época en que se sitúa la tragedia es la heroica, la ideología dominante es la de la Atenas del s. V a.C.), en las que el silencio es requisito importantísimo. Tecmesa confirma su nuevo *status* adhiriéndose estrictamente a esa norma.

Sin quitarle mérito a esta interesante hipótesis de Ormand, pienso que el silencio de Tecmesa se puede justificar también desde un punto de vista dramático. La muerte de *Áyax* divide la tragedia en dos partes. En la primera vemos cómo la muerte del héroe va a repercutir en su familia y se nos dibuja a un héroe homérico, duro y frío. Ahí el testimonio de Tecmesa es fundamental porque ella es su esclava, su mujer y la madre de su hijo. En la segunda parte, sin embargo, el mundo imperante es esencialmente el mundo de la guerra. Se habla de los delitos de *Áyax* y de sus hazañas guerreras. La familia ha quedado relegada a un segundo plano y gráficamente esto se refleja en el escenario con Tecmesa y Eurísaces al fondo junto al cuerpo del héroe y Teucro y los Atridas en primer plano discutiendo. Las formas son, además, las de un gran juicio, y recordemos que el testimonio de las mujeres no era admitido en los tribunales atenienses. Los temas tratados son temas públicos, como la traición militar, la insubordinación a los que tienen el poder, la nobleza o *eugeneia*, temas públicos en los que Tecmesa, una mujer, no tiene voz.

Por otra parte, la presencia silenciosa de Tecmesa en escena cumple con una importante función, a saber, la de permanecer acompañando a su hijo junto al cadáver de *Áyax* para evitar que alguien toque el cuerpo del héroe mientras se discute lo relativo a su funeral. En realidad, quien cumple con la función de suplicante es el hijo, Eurísaces. Pero también Tecmesa tiene su función, aunque menor, en la protección del héroe, dándose de este modo la paradoja de que ella, que le pedía protección a él, acaba, sin embargo, protegiéndolo, produciéndose así una llamativa inversión de roles.

rol social, de modo que no se rige por los convencionalismos de ésta. Esta diferencia fundamental entre ellas explica el modo distinto en el que hablan.

Tecmesa y Deyanira no se oponen frontalmente a ningún personaje. Sus interlocutores son esencialmente personajes masculinos, algo lógico ya que éstos dominan la escena de la tragedia. Ahora bien, el modo en que se dirigen a los personajes masculinos cuando están en desacuerdo con ellos es muy peculiar. Tecmesa trata de convencer a Áyax de que no se quite la vida. Ella no está de acuerdo con el punto de vista que mantiene el héroe, pero en ningún momento se produce un choque entre ambos. Más bien, la mujer, de acuerdo con su *status* esclavo y su condición sexual, trata de persuadirlo mediante la súplica cargada de *pathos* y mediante una sutil adaptación al punto de vista esgrimido previamente por el héroe.

Deyanira no llega a enfrentarse a su esposo. La escena más cercana a un debate que protagoniza esta mujer es la que la enfrenta a Licas. También en este caso la retórica es persuasiva. Sin embargo, Deyanira no trata de suscitar compasión, porque el receptor es inferior en *status* y hacerlo no tendría mucho sentido. En su lugar, utiliza la lógica para convencer, aunque sin buscar el choque frontal. Más adelante, cuando su hijo Hilo la ataque por su acción homicida contra Heracles, Deyanira ni siquiera intentará la defensa, pese a que su acción fue involuntaria y podría, por tanto, justificarse.

Es decir, ninguna de estas dos mujeres, aunque saben utilizar la retórica a la perfección, lo hace para oponerse frontalmente a un personaje masculino, sino solo, como mucho, para intentar persuadirlo. Muy distinto, en cambio, es el caso de Antígona, quien, como decíamos anteriormente, a causa de su distinto *status* no duda en encararse con Creonte. El tipo de retórica en este caso ya no es persuasiva y suave sino mucho más agresiva y ofensiva. Antígona no habla ya como un ser inferior sino como una igual y precisamente este hecho es el que más ofende a Creonte, que no la considera por su sexo un interlocutor válido. Pero, a pesar de todo, sigue habiendo alguna diferencia entre el discurso femenino y el masculino.

Por ejemplo, hemos mostrado en alguna ocasión cómo ciertos personajes emplean la retórica de un modo engañoso para conseguir un determinado objetivo. El personaje que más lo hace, sin duda, es Creonte. Ahora bien, no es propio de ningún personaje femenino hacer lo mismo. Los personajes femeninos es cierto que utilizan la retórica para intentar conseguir un fin, pero, sin embargo, no recurren a usos dolosos. Las mujeres utilizan la retórica de un modo más plano, sin dobleces y sin manipulaciones subterráneas. Fijémonos no solo en las tres heroínas que nos han ocupado. Démonos cuenta de que en *Electra*, por ejemplo, la protagonista se enfrenta siempre de manera directa y sin ambages y es su hermano Orestes, el protagonista masculino, el que recurre a los engaños y a la manipulación engañosa del

discurso. Más llamativo todavía es el caso de *Filoctetes*. Esta tragedia, como bien sabemos, gira en torno al uso engañoso del lenguaje para conseguir el fin deseado. Pues bien, se trata curiosamente de la única tragedia griega conservada en la que no hay ni un solo personaje femenino.

La explicación de este hecho probablemente radica en el papel que la propia retórica tiene dentro de la *polis* griega. Recordemos que la retórica es un instrumento empleado en los tribunales, en la asamblea, en los discursos pronunciados con ocasión de funerales y juegos, es decir, en la arena pública. Aquí es donde se utiliza, pero, sobre todo, aquí es donde desarrolla todo su potencial, incluido el potencial de discurso manipulado. Pues bien, la mujer está excluida de este ámbito. No tiene derecho a participar en procesos judiciales, a no ser a través de la representación de su *kyrios*, y tampoco en la asamblea; incluso el *epitaphios*, con el que se rinde honor a los caídos en la guerra, es un acto público en el que se excluye a la mujer. Es el hombre el que está acostumbrado a estos foros y al manejo retórico que en ellos se produce. Por eso probablemente, aunque en la tragedia sofoclea se hace a las mujeres también conocedoras de la retórica, sin embargo, no se las hace dueñas de una retórica manipulada y falseada.

De todos modos, si hay un personaje que destaca en las tragedias de época temprana de Sófocles por lo que se refiere al manejo de la retórica, sin duda ese personaje es el Creonte de *Antígona*. En numerosas ocasiones hemos señalado hasta qué punto este personaje explota las posibilidades del lenguaje en su beneficio. Hemos visto cómo se enfrenta sin pruebas una y otra vez a sus antagonistas y cómo encuentra siempre un modo de justificarse. Curiosamente en su argumentación predominan los razonamientos generales. Éstos son más habituales en las obras tempranas que en las tardías, pues un razonamiento concreto es señal de mayor madurez retórica. De todos modos, no es raro que, cuando un personaje no tiene pruebas, se incline por el razonamiento general.

Pero, además, Creonte utiliza la retórica en muchos casos manipulándola en su beneficio. Él es el mejor ejemplo de hombre de poder conocedor del arte retórica, que está dispuesto a utilizarla como sea para conseguir sus fines. Este personaje advierte a la audiencia de lo peligroso que es que la retórica sea empleada por tiranos y, sobre todo, de la necesidad de todos de estar alerta ante esa posibilidad.

Por último, el estudio de los argumentos retóricos en las tragedias tempranas y las comparaciones que hemos establecido aquí y allí con las tragedias sofocleas de época tardía han puesto también de relieve el perfeccionamiento que se va produciendo a lo largo de la carrera dramática de este autor por lo que al empleo del arte retórica se refiere. En la producción sofoclea la retórica va avanzando y perfeccionándose en tres frentes: 1) los

argumentos van adquiriendo complejidad; 2) tanto las *rheseis* como las escenas de debate van adquiriendo una formalización cada vez mayor; 3) la conciencia retórica de quien pronuncia un discurso parece ir en aumento así como el convencimiento de que la retórica puede ser empleada interesadamente al servicio de intereses individuales. Este último punto lo trataremos en su momento (véase la parte tercera de este trabajo). Ahora detengámonos un instante en los otros dos.

Empecemos por el segundo punto. Como hemos visto, en las tragedias tardías abundan las referencias al propio método argumentativo empleadas para pasar de una línea de razonamiento a otra, lo cual es indicio de una mayor formalización del discurso y de una mayor conciencia retórica por parte del que habla. Además, las *rheseis* parecen estar más claramente estructuradas. Se aprecia igualmente una tendencia a que cuanto más complejo es un argumento (por ejemplo, la reducción al absurdo), más confinado está al contexto de la *rhesis*. Pero, sobre todo, se tiende, cuando hay *rheseis* enfrentadas, a una mayor simetría entre ellas, de modo que la estructura de los *agones* y el modo en que las *rheseis* principales se responden denota una formalización del discurso en aumento.

También es destacable la progresiva complejidad que van mostrando los argumentos de las tragedias sofocleas. Hay argumentos que tan solo se apuntan en las tragedias tempranas o que son utilizados aquí de una forma sencilla y con pocas implicaciones argumentales. Sin embargo, la tendencia es a que en las tragedias tardías sean más elaborados y con mayores repercusiones en la argumentación.

Así pues, en el Sófocles tardío la argumentación ya no es tácita y sutil sino mucho más directa y compleja, ya no es general, sino que tiende a ser concreta. Los personajes muestran claramente que están utilizando una técnica. Ésta es mucho más evidente, denotando probablemente que tanto el autor como el público están ya mucho más familiarizados con este tipo de recursos y estructuras.

**PARTE SEGUNDA:**  
**LA COMPOSICIÓN DE LAS *RHESEIS***



## 1. TIPOS DE *RHESEIS*

Las *rheseis* que componen una tragedia son de muy diverso tipo en virtud, sobre todo, de la función que cumplen dentro de la obra, del lugar que ocupan en la misma o de la escena de la que forman parte. Así, encontramos *rheseis* narrativas, deliberativas, de ataque, de defensa, de persuasión, de lamento, de despedida, de anuncio, de súplica, etc. No podemos olvidar que una característica esencial de la tragedia griega es que combina en un todo único lo que habían sido hasta entonces formas genéricas separadas, de modo que composiciones que hasta ese momento habían formado parte de la rapsodia, la citarodia, la aulodia o el ditirambo, junto con discursos pertenecientes a las esferas del oráculo, la súplica o el lamento, coexisten juntos en escena. El resultado es toda una plétora de tipos de discursos diferentes<sup>689</sup>.

Mannsperger<sup>690</sup>, sin embargo, realiza una clasificación triple de los tipos de *rheseis*. Así, distingue los discursos de información (*Informationsrede*), entendiendo como tal los discursos de mensajero y los prologales, que aclaran la situación de la que parte el drama; los discursos de exhortación (*Aufforderungsrede*), en los que se induce al destinatario a una acción concreta, ya sea a través de una orden, encargo, exhortación, súplica o plegaria; por último, están los discursos reflexivos (*Reflexionsrede*), que se caracterizan porque en ellos el orador discurre acerca de algo y porque el elemento esencial que los constituye es la argumentación. Se trata de discursos de decisión, de debate, así como de los que Mannsperger denomina discursos de concepto (*Begriffsreden*), en los que el orador reflexiona sobre un tema general.

No obstante, lo que nos interesa aquí no es analizar los distintos tipos de *rhesis*, sino, más bien, los distintos tipos de composición que éstas pueden emplear en su configuración. En este sentido, se advierte una diferencia esencial entre los tres tipos de *rheseis* señaladas. Así, en las de carácter informativo predomina la función referencial del lenguaje y optan habitualmente por un tipo de composición lineal, preferentemente siguiendo un orden temporal, aunque en ocasiones también causal, mientras que en las *rheseis* de exhortación, pero, sobre todo, en las de reflexión, lo que predomina es la argumentación y, consecuentemente, formas de composición al servicio de ésta.

---

<sup>689</sup> Ésta es la teoría que defiende y expone HERINGTON, 1985.

<sup>690</sup> Cf. MANNSPERGER, 1971, 150-3.

## 2. PROCEDIMIENTOS DE COMPOSICIÓN

El desarrollo del arte retórica en el s. V a.C. se produce fundamentalmente gracias a los avances en dos campos, a saber, en el de la argumentación, debido al desarrollo del argumento de probabilidad o *eikos* (esto se corresponde con la *inventio*), y en el de la división y organización del discurso (*dispositio*). Estos dos son los elementos centrales de la retórica que se desarrolló a partir del s. V a.C.<sup>691</sup>. Este capítulo se centra en el segundo de estos dos puntos, esto es, en la disposición de las ideas dentro del discurso. Pero hay que indicar que ya antes de este momento y, podríamos decir, desde el comienzo de la literatura griega, se encuentran discursos bien delimitados<sup>692</sup> y organizados. Así, muchos de los discursos homéricos muestran ya una clara división al menos en tres partes, explicada “*a causa del principio mnemotécnico que rige la épica de tradición oral*”<sup>693</sup>. En *Il.* 9 parece incluso que Homero se propone presentar tres tipos diferentes de discurso: el del diplomático (Odiseo), el del familiar (Fénix) y el del leal camarada (Áyax)<sup>694</sup>.

No obstante, se atribuye a Córax la primera división racional del discurso. Ahora bien, cuántas y cuáles fueron, en su opinión, las partes del mismo es una cuestión compleja y muy debatida, acerca de la cual no se ha llegado a ningún acuerdo.

El punto de partida lógico para abordar esta cuestión lo forman los *Prolegomena*, una serie de textos cuya fecha oscila entre el s. IV d.C. (los *Prolegomena a la Retórica de Hermógenes*, de Troilo) y el s. XIII o XIV (los *Prolegomena* de Máximo Planudes)<sup>695</sup>. Aunque en ellos paradójicamente no se cita en ningún momento la invención del argumento de probabilidad por parte de Córax, sin embargo, sí que hay algunos en los que se explica la división del discurso llevada a cabo por el siracusano<sup>696</sup>. Concretamente, uno de ellos (el

<sup>691</sup> El arte retórica comprende tradicionalmente cinco operaciones: *inventio* (εὐρεσις), *dispositio* (τάξις), *elocutio* (λέξις), *memoria* (μνήμη) y *actio* (ὑπόκρισις). Las tres primeras son las más importantes y las que la retórica contemplaría desde su nacimiento. En este trabajo nos vamos a centrar solo en las dos primeras. Sobre el estilo en la *techné* de Córax y Tisias no nos ha llegado absolutamente nada. LÓPEZ EIRE, 1987, 15, supone que “*se recomendaría en todo caso una lexis esmerada y literaria que sin llegar a ser necesariamente la gorgiana, podría muy bien ser antitética, gnómico-repetitiva o incluso, en determinados pasajes de la narración, la lexis eíromene, estilos todos ellos que ya a mediados del siglo V a.C. habían alcanzado rango literario*”.

<sup>692</sup> Como ha señalado SCULLY, 1986, 137 n. 4, los discursos de *Ilíada* y *Odisea* están completamente separados de la narración. Cada uno de ellos es introducido brevemente por el narrador, quien también marca su final y en ningún momento del discurso da cuenta de su mediación. El discurso comienza siempre al principio del hexámetro y termina al final de éste –excepto cuando se trata de un discurso directo dentro de otro–, de modo que cada discurso es una unidad métricamente autónoma.

<sup>693</sup> Cf. LÓPEZ EIRE, 1988, 128.

<sup>694</sup> Cf. LÓPEZ EIRE, 1988, 129. Se acepta comúnmente que la oratoria y la retórica no surgen espontáneamente de la nada sino que son desarrollos de elementos que ya existían. De este modo, la preocupación por la *taxis* se aprecia ya desde Homero, igual que el argumento de *eikos* deriva, en gran medida, de la dialéctica eleática.

<sup>695</sup> Como LÓPEZ EIRE, 2002, 258-9, explica, “*los Prolegomena son los prólogos que tradicionalmente se anteponian a un manual de retórica definiendo la disciplina de la que se iba a tratar y relacionándola con otras artes y saberes [...]*”.

<sup>696</sup> WILCOX, 1943, recoge la lista de *Prolegomena* en los que se discute el nacimiento de la retórica. Éstos son los siguientes: 1) Sópatro, Walz, V; 2) Rabe 4; 3) Troilo= Rabe 5; 4) Rabe 6A; 5) Máximo Planudes= Rabe 7; 6) Rabe 9; 7) Rabe 13; 8) Rabe 17.



número 4 de Rabe) afirma que Córax dividió el discurso en tres partes (προοίμια, ἀγῶνες y ἐπίλογοι); otros (el número 13 de Rabe y los *Prolegomena* de Máximo Planudes) distinguen, en cambio, cuatro partes (προοίμια, διήγησις, ἀγῶνες y ἐπίλογοι); alguno (el número 17 de Rabe) cinco (προοίμια, διήγησις, ἀγῶνες, παρέκβασις y ἐπίλογοι) y otro (el número 5 de Rabe) siete partes (προοίμια, προκατασκευή, προκατάστασις, κατάστασις, ἀγῶνες, παρέκβασις y ἐπίλογοι). Distinguir entre esta multiplicidad de atribuciones la división original de Córax parece imposible, máxime cuando, en general, se considera probable que se trate de invenciones tardías que carecen de autoridad<sup>697</sup>.

Hamberger<sup>698</sup> defiende que el más elaborado de los esquemas, el que consta de siete partes, es el más auténtico y que su fuente última es Aristóteles<sup>699</sup>. Otros autores, sin embargo, argumentan que la división en tres partes, por ser la más simple y natural, es la que con mayor verosimilitud puede ser auténtica. Sin embargo, parece que el esquema más frecuentemente atribuido a Córax es el que divide el discurso en cuatro partes<sup>700</sup>: proemio, narración, demostración o argumentación y epílogo.

En esta segunda parte de nuestro trabajo el objetivo es intentar dilucidar cuáles son los principales esquemas compositivos que utiliza Sófocles en las *rheseis* de las tragedias tempranas y hasta qué punto puede este dramaturgo estar influido por el conocimiento de una teoría retórica al respecto. La cuestión no es sencilla.

Mannspurger<sup>701</sup>, desde un punto de vista estrictamente formal, propone distinguir cinco tipos de estructuras en las *rheseis* de la tragedia griega: 1) el pensamiento lineal o progresivo (*die Reihe*), 2) la enumeración (*die Aufzählung*), 3) la forma en anillo (*die Ringform*), con una variante que es la estructura marco (*die Rahmenstruktur*), 4) la antítesis (*die Antithese*) y 5) la forma en espiral (*die Spirale*). Nosotros vamos a optar por una clasificación en buena medida diferente.

No queremos extendernos en un análisis mecánico de distintos tipos de discurso y de su estructura. Nuestra trabajo busca en último término, a través del estudio aquí de la composición formal de la *rhexis*, anteriormente a través del modo en que se presentan las ideas en la misma, comprobar hasta qué punto Sófocles puede estar empleando una teoría retórica ya establecida, pero, sobre todo, favorecer una interpretación de las tragedias

<sup>697</sup> Ésta es la conclusión que subraya GOEBEL, 1983, 238-55, en su estudio de los *Prolegomena* y de la división del discurso por parte de Córax. El estudio que hace Wilcox de esta cuestión lo lleva a concluir que probablemente “two different traditions are represented in these late histories of rhetoric, one tradition being best preserved in Sopater and the other in an anonymous writer, number four in Rabe’s collection; furthermore that Sopater’s history is worthless and not derived from Aristotle, whereas the anonymous account in Rabe seems to draw upon Timaeus, although the value of his testimony is uncertain”; cf. WILCOX, 1943, 2.

<sup>698</sup> Cf. HAMBERGER, 1914, 35 *apud* WILCOX, 1943, 16.

<sup>699</sup> Como WILCOX, 1943, 17 ha señalado, parece poco probable que el discurso tuviese desde el nacimiento de la retórica una *dispositio* tan compleja.

<sup>700</sup> Cf. HINKS, 1940, 66-9.

<sup>701</sup> Cf. MANNSPERGER, 1971, 161-3.

tempranas del autor y de su método compositivo. Con este fin creemos que nos sería de más utilidad un tipo distinto de análisis<sup>702</sup>.

En líneas generales todas las *rheseis* se pueden reducir a un esquema básico muy similar, ya que constan de tres partes fundamentales, a saber, proemio, parte central y epílogo<sup>703</sup>. A partir de esta estructura básica se producen las variantes en función de lo que el poeta quiere comunicar.

Antes de empezar con el análisis de las *rheseis*, quiero, sin embargo, dejar claras dos cuestiones. La primera es que es necesario tener en cuenta que las *rheseis* de la tragedia griega, aunque son discursos en sí mismos, forman parte de elementos mayores (escena, episodio y tragedia) que las condicionan en ocasiones, ya que es posible que alguna de las partes del discurso, especialmente proemio y epílogo, estén insertas en el diálogo circundante<sup>704</sup>. La segunda cuestión que quiero aclarar antes de comenzar es que para que una *rhesis* pueda tener una estructura es necesario que tenga una cierta longitud. Aunque estrictamente podemos hablar de *rhesis* cuando una tirada de versos ocupa más de cinco o seis líneas<sup>705</sup>, en *rheseis* muy cortas, aunque lo sean, es prácticamente imposible descubrir la existencia de un patrón compositivo claro.

## 2.1. ESTRUCTURA RETÓRICA

Como dije anteriormente, aunque el origen de la reflexión teórica acerca de la composición del discurso se atribuye a Córax, las fuentes al respecto, los *Prolegomena*, carecen de autoridad suficiente. No tenemos, pues, ninguna evidencia directa sobre las primeras divisiones retóricas del discurso. Así, se ha defendido como evidencia más fiable para conocer la disposición de éste en el s. V a.C., concretamente cuando pertenece al género judicial, la *Defensa de Palamedes* de Gorgias y los discursos reales de Antifonte<sup>706</sup>, que se

<sup>702</sup> Tanto GOLDBRUNNER, 1957, como EICKEN-ISELIN, 1942, ofrecen estudios específicos sobre las *rheseis* sofocleas.

<sup>703</sup> Sobre las tres partes fundamentales de una *rhesis*, así como sobre los elementos que podemos encontrar en cada una de ellas, véase MANNSPERGER, 1971, 155-6. Así, esta autora nos dice que en la introducción el orador se dirige al oponente, pronuncia su nombre, si no es conocido, y anuncia su intención de hablar, lo que combina en ocasiones con un adelanto del tema del discurso; en la parte central del mismo el orador explica su pensamiento y, si esta parte está dividida en apartados, encontramos formas de transición; por último, el final del discurso resume la petición y vuelve a la declaración básica, ya sea ésta una exhortación, un deseo, una suposición...

<sup>704</sup> Las *rheseis* pueden tener una forma cerrada o abierta. Decimos que una *rhesis* tiene una forma cerrada cuando forma un todo en el que todas sus partes están perfiladas. Decimos que, por el contrario, una *rhesis* tiene una forma abierta cuando, como consecuencia de formar parte de un elemento mayor, que es la escena, tiene menor independencia del contexto que la rodea y su forma es menos redondeada, faltando alguna de sus partes, porque la *rhesis* está en mayor medida integrada en el contexto estético que la rodea; cf. MANNSPERGER, 1971, 159. Sobre los diferentes tipos de unión entre la *rhesis* y el resto de la escena y sobre una tercera forma, la *rhesis* doble o en dos partes, véase MANNSPERGER, 1971, 159-60.

<sup>705</sup> Cf. MANNSPERGER, 1971, 144.

<sup>706</sup> Cf. GOEBEL, 1983, 173-4. Según este autor, la *Defensa de Palamedes* contempla una división del discurso clara y es evidente que uno de los propósitos de Gorgias al escribirlo era ilustrar la disposición judicial ideal. Los tres discursos de Antifonte, por su parte, son tan similares que la hipótesis de que Antifonte seguía

complementarían desde un punto de vista teórico con los tratados más tardíos de Anaxímenes y Aristóteles. Aquí, sin embargo, voy a utilizar únicamente los tratados teóricos de estos dos autores.

Tanto Anaxímenes como Aristóteles intentan abarcar en su análisis los tres tipos de discurso: deliberativo, judicial y demostrativo. Lo que ocurre es que, como hemos visto también en el estudio de la argumentación, el desarrollo que hacen ambos autores de las diversas partes que forman el discurso es más aplicable al género judicial que al deliberativo, en cuyos discursos proemio y epílogo están poco desarrollados y, además, la narración se halla ausente<sup>707</sup>, y al demostrativo.

Anaxímenes de Lámpsaco (*Rh.Al.* 29-37, 1436a33-1445b24)<sup>708</sup> diferencia siete tipos distintos de discurso (προτρεπτικός, ἀποτρεπτικός, ἐγκωμιαστικός, κακολογικός, κατηγορικός, ἀπολογικός, ἐξεταστικός) (suasorio, disuasorio, encomiástico, reprobatorio, acusatorio, defensivo e indagatorio), que se corresponden con los tres géneros oratorios<sup>709</sup>: deliberativo (suasorio y disuasorio), epidíctico (encomiástico y reprobatorio) y judicial (acusatorio, defensivo e indagatorio). En cada uno de ellos señala las partes principales de que consta el discurso, aunque su atención se centra fundamentalmente en los géneros deliberativo y judicial. En general, podemos decir que los componentes esenciales de estos discursos son proemio, narración, confirmación, anticipación o razonamiento contra el adversario y recapitulación final. El problema es que Anaxímenes, para conseguir que el género deliberativo tenga las mismas partes que el judicial, hace un trasvase de los consejos propios de los discursos judiciales a los deliberativos, con el que se aleja de la realidad de los discursos<sup>710</sup>.

---

conscientemente un esquema ideal parece justificada. Ambos, Gorgias y Antifonte, comparten esencialmente el mismo esquema de composición. Sobre la división de la *Defensa de Palamedes* de Gorgias remito a GOEBEL, 1983, 175-200 y sobre la división de los discursos de Antifonte, cf. GOEBEL, 1983, 200-37. En ambos casos se trata, según Goebel, de discursos judiciales, sin embargo, la realidad es que los discursos gorgianos no se adaptan claramente a un género y son una especie de híbrido entre el género forense y el epidíctico. Sobre la argumentación en los discursos reales de Antifonte, cf. DUE, 1980.

<sup>707</sup> Cf. CORTÉS GABAUDAN, 1994, 132.

<sup>708</sup> PATILLON, 1997, defiende que *Rh.Al.* 29-37 refleja parte de un antiguo tratado enmarcado dentro de la tradición que parte de Córax, mientras que el resto de la obra, cuya estructura prefigura la de la *Retórica* de Aristóteles, es una συναγωγή τεχνῶν y reagrupa teorías que parten de la tradición sofístico-retórica.

<sup>709</sup> Téngase en cuenta que, aunque hablamos de géneros oratorios en referencia a Anaxímenes, la realidad es que estamos incurriendo en un anacronismo. La *Retórica a Alejandro* no clasifica los discursos según γένη sino fundamentalmente según εἶδη. La división en γένη es aristotélica, si bien es cierto que su germen se encuentra ya en Anaxímenes.

<sup>710</sup> El modelo de proemio para los discursos deliberativos y los judiciales en *Rh.Al.* es muy similar y se explica porque ambos derivan de un único tipo, que es el de los discursos judiciales. Respecto a la narración, Anaxímenes intenta justificar la necesidad en el género deliberativo de algo propio de los judiciales, pero no lo logra. La confirmación en el género deliberativo incluye menos pruebas que en el judicial, lo que se explica también por el origen judicial de esta teoría. Con la refutación sucede igualmente que la teoría se desarrolla más para el género judicial que para el deliberativo. El epílogo de los discursos deliberativos también simplifica enormemente el epílogo judicial y así, recomienda el uso de *pathe* sólo en casos concretos; cf. CORTÉS GABAUDAN, 1994, 133-6. De todo esto, CORTÉS GABAUDAN, *ibid.*, 136, deduce que “no existe una teoría propia para el discurso deliberativo; ante eso, Anaxímenes aplica la existente, relativa al judicial, proceso en el que se ve obligado a restringir sus posibles usos”.

Aristóteles en la *Retórica* comienza su análisis de las partes del discurso precisamente criticando la excesiva división del mismo<sup>711</sup> (*Rh.* 3. 13, 1414a37-1414b18). En su opinión “*las partes necesarias son solo la exposición y la persuasión*” (πρόθεσις καὶ πίστις) (*Rh.* 3. 13, 1414b7-8)<sup>712</sup>, aunque en su tratamiento distingue cuatro, a saber, “*exordio, exposición, persuasión y epílogo*” (προοίμιον, πρόθεσις, πίστις, ἐπίλογος) (*Rh.* 3. 13, 1414b8-9), de las cuales, según Aristóteles, el exordio y el epílogo se ponen para refrescar la memoria (*Rh.* 3. 13, 1414b12-13)<sup>713</sup>.

Así pues, de las observaciones de Anaxímenes y Aristóteles se deriva que la estructura retórica de los discursos, fundamentalmente los judiciales, está formada en esencia por cuatro apartados, que son el proemio, la narración, la demostración o argumentación propiamente dicha, que a su vez consta de confirmación y refutación, y el epílogo.

La función del proemio (προοίμιον)<sup>714</sup> consiste en hacer de la audiencia una audiencia dócil<sup>715</sup>, atenta y benevolente<sup>716</sup>. Para conseguir lo primero las retóricas aconsejan dar una indicación sumaria del tema a tratar<sup>717</sup>. Para que la audiencia permanezca atenta se procede a llamar la atención sobre lo que sigue, sobre su importancia, excepcionalidad... Por último, las retóricas ofrecen una serie de consejos para que el orador consiga la benevolencia (εὐνοία) de su público, tanto en el caso de que no haya prejuicios previos en su contra como en el caso contrario. Aristóteles, por su parte, analiza el exordio en los tres géneros oratorios (*Rh.* 3. 14, 1414b19-1416a2) y se detiene después en la *diabole* (*Rh.* 3. 15, 1416a4-1416b16).

<sup>711</sup> Pl. *Phdr.* 266e-267a, critica también la excesiva división del discurso y a sus artífices, entre los que cita a Teodoro de Bizancio y Eveno de Paros.

<sup>712</sup> Aristóteles considera que solo dos son las partes necesarias del discurso porque quiere abarcar el estudio de los tres géneros y es consciente de que en el deliberativo ésas son las únicas partes imprescindibles. Los otros géneros, sin embargo, tienden a presentar una división en cuatro partes; cf. CORTÉS GABAUDAN, 1998, 355-7.

<sup>713</sup> En la *Retórica* de Aristóteles “*se observa cierto fracaso en lo concerniente al género deliberativo: es muy escasa la teoría que le es aplicable, a pesar de que uno de los objetivos que se plantea al principio es precisamente superar la limitación al género judicial de las retóricas preexistentes en favor del deliberativo*”; cf. CORTÉS GABAUDAN, 1994, 136. “*La teoría de las partes del discurso, en opinión de Aristóteles, corroborada por la práctica oratoria, es en gran medida inaplicable el deliberativo, que no precisa de un proemio extenso, ni de narración*”; cf. CORTÉS GABAUDAN, *ibid.*, 138. Después de Aristóteles la retórica se centra en el género judicial, una situación que pasa posteriormente a las retóricas latinas.

<sup>714</sup> El término ‘proemio’ procede del campo de la música y de la poesía. Antes de referirse al exordio de un discurso en prosa, significaba ‘preludio’, ‘obertura’ o también ‘preámbulo’ de cantos épicos. Después pasó por analogía a la retórica; cf. LÓPEZ EIRE, 1988, 127. Sobre el proemio, cf. NAVARRE, 1900, 213-39, MARTIN, 1974, 60-75.

<sup>715</sup> El término griego εὐμαθής, traducido al latín como *docilis*, significa ‘que comprende o está en situación de comprender’. Así, conseguir que un auditorio sea dócil implica hacer que esté en situación de seguir la exposición de los hechos; cf. NAVARRE, 1900, 214.

<sup>716</sup> “*El proemio, a grandes rasgos, es una preparación del auditorio que consiste en una exposición resumida de la cuestión para que quienes no la conozcan sepan de qué va a tratar el discurso y puedan seguir su planteamiento, además de exhortarles a que nos presten atención, y de ganarnos su benevolencia en la medida de lo posible*” (*Rh.Al.* 29. 1, 1436a33-38).

<sup>717</sup> “*Exponer el asunto y ponérselo claro a los oyentes puede hacerse, por ejemplo, así: «Me he levantado para dar mi opinión de que tenemos que luchar a favor de los siracusanos», «me he levantado para manifestar que no tenemos que ayudar a los siracusanos»*” (*Rh.Al.* 29. 2, 1436b1-4). “*En los discursos <<judiciales>> y en las recitaciones épicas se da una muestra del discurso, a fin de que por adelantado se conozca sobre qué va a versar el discurso y no quede en suspenso su inteligencia*” (Arist. *Rh.* 3. 14, 1415a12-13).

La siguiente parte del discurso es la narración (διήγησις)<sup>718</sup>, pero esta parte es prescindible en la estructura del discurso griego y su presencia se limita a aquellas ocasiones en las que tiene cierta entidad y, sobre todo, puede aportar datos no conocidos por la audiencia<sup>719</sup>. Anaxímenes aconseja que “cuando los temas a tratar sean pocos y conocidos por los oyentes, engarzaremos esta parte al proemio para que no nos quede demasiado breve ella sola. En cambio, cuando los hechos sean demasiados y desconocidos, iremos engarzando unos con otros y manifestando que son justos, convenientes y nobles, para que el discurso no resulte una simple y monótona relación de hechos, sino que atraiga también la atención de los oyentes. Si los hechos no son demasiados pero tampoco son conocidos, el relato, la exposición o el anuncio han de disponerse tras el proemio como un cuerpo independiente. Conseguiremos esto si explicamos el asunto desde el principio hasta el final no mezclándolo con ninguna otra cosa, sino dejando los hechos escuetos. De este modo sabremos también cómo hay que disponer la narración a continuación del proemio” (*Rh.Al.* 31. 1-3, 1438b14-29)<sup>720</sup>. Las cualidades de la narración son, según Anaxímenes, “claridad, brevedad y credibilidad” (σαφῶς καὶ βραχέως καὶ μὴ ἀπίστος) (*Rh.Al.* 30. 5, 1438a22). Aristóteles se detiene especialmente en la cuestión de la longitud de la narración. Él defiende que ésta no debe ser ni muy larga ni muy concisa, sino que debe tener la medida justa (*Rh.* 3. 16, 1416b30-1417a16). La narración es un elemento que, como vamos a ver, falta en muchos de los discursos de estructura retórica que encontramos en estas tragedias y ello principalmente porque, puesto que los discursos forman parte de unidades mayores y los hechos son generalmente conocidos, no tiene sentido que se repitan.

La siguiente parte del discurso es la demostración o argumentación (πίστις)<sup>721</sup>, que se divide, a su vez, en confirmación y refutación. En la confirmación (βεβαίωσις), “confirmaremos mediante la argumentación, lo justo y lo conveniente, que los hechos mencionados son como nos proponemos demostrar” (*Rh.Al.* 32. 1, 1438b30-32). En el caso de los discursos judiciales, la confirmación “se basará en la argumentación si es que el adversario replica; pero si confiesa, se basará en lo justo, lo conveniente y lo demás [...] Si

<sup>718</sup> En *Rh.Al.* 30. 1, 1438a3-6, Anaxímenes apunta a la distinción de tres tipos de narración: ἀπαγγελία o narración de los hechos del pasado, δῆλωσις o narración de la situación presente y πρόρρησις o narración del futuro. Más adelante aparece el término más general διήγησις, que, aunque es el término que se emplea habitualmente para la narración, sin embargo, Anaxímenes tan solo lo usa en *Rh.Al.* 31. 3, 1438b28 y en *Rh.Al.* 38. 6, 1446a9. En la sección sobre la oratoria judicial el término empleado es ἀπαγγελία (*Rh.Al.* 36. 16, 1442b30); cf. GOEBEL, 1983, 257 n. 10.

<sup>719</sup> Como GOEBEL, 1983, 176-7 y 256 n. 6, señala, ni la *Defensa de Palamedes* de Gorgias ni las *Tetralogías* de Antífonte reconocen la narración como un elemento estructural mayor del discurso. La razón puede residir en su falta de sentido dentro de un discurso modelo, ya que, siendo la parte que más depende de las circunstancias particulares, es también aquella para la que un modelo posee menos valor didáctico. Sobre la narración, cf. NAVARRE, 1900, 241-51, MARTIN, 1974, 75-89.

<sup>720</sup> “A los hechos muy conocidos basta con recordarlos, por lo que muchos <discursos> no tienen ninguna necesidad de narración” (Arist. *Rh.* 3. 16, 1416b26-27).

<sup>721</sup> Cf. NAVARRE, 1900, 253-76, MARTIN, 1974, 95-137.

*confiesan los hechos hay que omitir la argumentación y utilizar, en cambio, la justificación*” (*Rh.Al.* 36. 17-18, 1442b33-1443a5)<sup>722</sup>.

A la confirmación le sigue la anticipación (*προκατάληψις*), que “*consiste en deshacer las réplicas que esperas recibir a tus argumentos anticipándote a ellas*” (*Rh.Al.* 33. 1, 1439b4-5). Esta parte reúne los “*razonamientos contra el adversario*” (*τὰ πρὸς τοὺς ἀντίδικους*) (*Rh.Al.* 36. 19, 1443a6) cuando se habla en primer lugar, pero, cuando se habla en segundo lugar, implica una contestación a la anticipación del oponente (*Rh.Al.* 36. 37, 1444a16-17). En realidad, se trata de la refutación de los argumentos del litigante contrario.

Por último, el discurso acaba con un apartado final (*ἐπίλογος*)<sup>723</sup>, en el que Anaxímenes parece contemplar dos funciones. Por un lado, la función obvia de recapitular el contenido esencial del discurso; por otro, el autor da cabida en esta parte a las emociones y aconseja recurrir a ellas y cómo hacerlo.

En Aristóteles el epílogo, la parte final del discurso, tiene cuatro funciones esenciales: “*inclinarse al auditorio a nuestro favor y en contra del adversario; amplificar y minimizar; excitar las pasiones en el oyente; y hacer que recuerde*” (*Rh.* 3. 19, 1419b10-13). No obstante, podríamos reducir estas cuatro funciones esencialmente a dos, a saber, recapitular lo dicho en el cuerpo del discurso (buscando el ataque al oponente o la persuasión, según sea la función de la *rhexis*) y ser una llamada emocional al auditorio (en busca de la defensa del orador).

De las partes del discurso, el proemio y el epílogo son las más estereotipadas. De hecho, sabemos que existían recopilaciones de éstos que servían de ejemplo para la redacción de nuevos discursos. No sucedía así con las partes centrales, que se componían con mayor libertad a partir, por supuesto, de unas pautas.

<sup>722</sup> “Al hablar de la argumentación, Aristóteles finalmente nos confiesa que es más difícil deliberar que argumentar en un discurso judicial, al tratar el primer género sobre el futuro, lo que hace que las demostraciones sean contingentes, no necesarias, y el otro sobre el pasado, que permite que sí lo sean. Pero es que, además, en el judicial podemos partir de la ley en nuestras demostraciones y ofrece la posibilidad de digresiones, como refutaciones, uso del *πάθος*, a las que no se presta nada el deliberativo. Por ello, sigue Aristóteles, no es de extrañar que, ante la escasez de recursos, los oradores del deliberativo acaben cayendo en el judicial y se pongan a acusar”; cf. CORTÉS GABAUDAN, 1994, 138. Sobre la argumentación en Aristóteles, cf. *Rh.* 3. 17, 1417b21-1418b39.

<sup>723</sup> Curiosamente, como señala GOEBEL, 1983, 195-7, no hay un único término técnico para la parte final del discurso. *Παλιλλογία* es un término técnico que hace referencia a la función de resumen o recapitulación, pero en Anaxímenes se usa también en referencia a la parte final del discurso. En otros momentos, sin embargo, este autor evita cualquier término técnico para dicha parte. *Ἐπίλογος* aparece como el término técnico de este apartado sólo en *Rh.Al.* 38. 10, 1446a26. Goebel explica esta situación como un vestigio de un esquema de disposición en el que la última parte del discurso se dedicaba a la función única de recapitulación. Anaxímenes parece estar así entre la teoría temprana, para la que la parte final tenía sólo una función recapituladora, y la teoría tardía, que reconocía al epílogo una segunda función mayor, la de constituir una llamada emocional. Para Anaxímenes lo característico parece ser lo primero; sin embargo, se detiene más extensamente en lo segundo. Sobre el epílogo, cf. NAVARRE, 1900, 277-326, MARTIN, 1974, 147-66.

Las cinco partes del discurso que se pueden distinguir según la teoría retórica del s. IV a.C. son en esencia las cinco partes que distinguen la mayoría de teorías retóricas tardías griegas y romanas. En cualquier caso, pese a todas las dudas respecto al origen de la división del discurso, parece que la división de éste en cuatro partes (proemio, narración, demostración y epílogo), fácilmente convertible en una división en cinco partes si desdoblamos la demostración en confirmación y refutación, era conocida y utilizada en el s. V a.C. en la composición de los discursos retóricos.

Dicho esto, vamos a ver cómo se estructuran retóricamente algunas de las *rheseis* de las tragedias sofocleas tempranas. He de decir, no obstante, que el hecho de que un discurso presente una estructura retórica no excluye la posible concurrencia de otros modelos compositivos, puesto que éstos se superponen en muchos casos favoreciendo la articulación del discurso. Aquí me voy a centrar esencialmente en los discursos de las escenas de debate, que representan el género judicial, que, como hemos visto, es el más elaborado retóricamente.

En *Áyax* el héroe principal pronuncia un total de cuatro *rheseis*. En la primera de ellas (vv. 430-80) las cuatro partes principales del discurso retórico se ven con absoluta nitidez<sup>724</sup>. En el proemio (vv. 430-3), el héroe recurre a un juego con el significado de su nombre<sup>725</sup>, con el que intenta suscitar el *pathos* de la compasión en la audiencia y captar así su benevolencia. Vemos, por tanto, que el elemento emocional está claramente presente en el proemio sofocleo. Después, *Áyax* pasa a la parte esencialmente narrativa de la *rthesis* (vv. 434-56). Esta narración, sin embargo, no sigue estrictamente el orden temporal de los acontecimientos, como sucede en la mayoría de las narraciones (sobre todo, en las narraciones por excelencia, que son las de mensajero), sino que, aún mostrando una progresión temporal, sigue una ordenación más bien de carácter temático. Primero el héroe establece una comparación entre él y su padre y entre lo que les ha reportado a cada uno de ellos el luchar en Troya (vv. 434-40); después alude a la escena del juicio por las armas de Aquiles (vv. 441-6), donde desarrolla una oposición entre la voluntad de Aquiles y la de los Atridas y donde manifiesta la humillación sufrida a manos de los griegos; y, por último, se centra en los sucesos más recientes de la noche previa (vv. 447-56), oponiendo su intención y el resultado humillante provocado por Atenea. Esta narración, que avanza a través de sucesivas antítesis, implica una presentación subjetiva de los hechos, con la que el héroe

<sup>724</sup> Para FOWLER, 1987, 7-9, *Aj.* 430-80 constituye el ejemplo más completo de discurso de desesperación, entendiendo por tal el formado por una serie de preguntas en las que se suscitan distintas alternativas sólo para rechazarlas posteriormente.

<sup>725</sup> El juego con la etimología de los nombres parece haber sido muy del gusto griego. Su raíz está precisamente en la fuerza mágica que se les supone y en la creencia de que un nombre no es una cuestión de convención sino que pertenece de forma natural a quien lo lleva, proporcionando así una pista acerca del carácter o del destino de éste.

busca la defensa de su persona y el ataque a los Atridas. Áyax intenta suscitar compasión al presentarse como la víctima de quienes considera sus enemigos. En este sentido se observa que el *pathos* no se limita sólo al principio o final de la *rhexis*, los lugares más habituales, sino que la puede impregnar por completo. Por otra parte, me parece interesante destacar que esta parte narrativa termina precisamente con una afirmación de carácter general (vv. 455-6), muy habitual al final de los discursos o, como en este caso, al final de las partes que componen un discurso.

A la narración le sigue la parte propiamente deliberativa (vv. 457-70a). Ésta viene introducida por  $\kappa\alpha\iota\ \nu\upsilon\nu$  (v. 457), y es que esta parte no deja de ser el presente frente a la anterior parte narrativa, que representaba el pasado. Es decir, la parte central del discurso se divide en narración y deliberación, pero es que también se divide en pasado y presente (la conclusión, con la decisión final, sería el futuro). Esto es, hay una división temporal que se superpone a la división retórica. La parte deliberativa del discurso de Áyax se subdivide, a su vez, en un pequeño preámbulo (vv. 457-9), en el que Áyax expone su situación, seguido de otros dos apartados contruidos de forma paralela, ya que el héroe valora y rechaza sucesivamente dos opciones, a saber, la de volver con su padre y la de luchar en solitario contra los troyanos (vv. 460-66a y 466b-70a).

Por último, la decisión final de Áyax forma el epílogo de la *rhexis* (vv. 470b-80), un epílogo largo porque se prolonga en un excurso explicativo. Termina, además, con un anuncio del final de las palabras del orador (v. 480)<sup>726</sup>, pero justo antes, en lo que es realmente el final del discurso, lo que encontramos casualmente es un argumento general (vv. 479-80), algo que, como he dicho, es habitual en esta posición. Ahora bien, recordemos que había otra reflexión general en este discurso, en el final de la parte narrativa. Da la sensación de que estos dos argumentos generales nos indican que la *rhexis* se podría dividir únicamente en dos partes, una primera narrativa, cuya conclusión es que “*cuando es un dios el que inflige el daño, incluso el débil podría esquivar al poderoso*” (vv. 455-6), y una segunda deliberativa, cuya conclusión es que “*el noble debe vivir con honor o con honor morir*” (vv. 479-80)<sup>727</sup>. Las afirmaciones generales no solo ayudan a dividir el discurso, sino que además parecen dar a la audiencia las pautas morales que debe seguir o el modo en que debe valorar lo expuesto.

Cuando Tecmesa responde a Áyax lo hace con una *rhexis* de estructura paralela (vv. 485-524), en la que consecuentemente encontramos una división muy similar. No nos vamos

<sup>726</sup> ERCOLANI, 2000, 27-8 y 41, explica este tipo de anuncio del final de un discurso como una didascalía interna implícita de cambio de locutor, esto es, como un recurso del poeta para señalar el final de una intervención y facilitar la acción dialógica en escena. Vid. reseña de QUIJADA, 2004.

<sup>727</sup> Las palabras de Áyax en estos versos reproducen el ideal de vida heroico, que encontramos también en *Tr.* 721-2 y *El.* 988-9. Sobre estos pasajes, cf. CUNY, 2004, 3-7.



a detener en ella<sup>728</sup>, pero sí queremos enfatizar el diferente carácter que tiene tanto la argumentación como el epílogo, en comparación con la *rhexis* de Áyax. En el discurso de Áyax la argumentación está formada por una valoración de sus dos opciones principales pero en ella no hay una excesiva presencia de *pathos*; en la argumentación de Tecmesa, en cambio, el *pathos* cobra protagonismo. Algo similar se puede decir respecto al epílogo. Mientras el discurso de Áyax termina exponiendo la decisión del héroe, el de Tecmesa finaliza con una súplica al receptor. Las dos funciones principales del epílogo que señalan Anaxímenes y Aristóteles (la función recapituladora y la emotiva) aparecen, por tanto, ya en la primera tragedia conservada de Sófocles, aunque separadas.

El conjunto agonal que encontramos en la segunda parte de *Áyax* contiene cuatro *rhexeis*: el ataque de Menelao (vv. 1052-90), la réplica de Teucro (vv. 1093-1117), el ataque-réplica de Agamenón (vv. 1226-63) y la réplica última de Teucro (vv. 1266-1315)<sup>729</sup>. En el primero de estos discursos se advierte un movimiento circular y en el segundo un procedimiento expansivo, de modo que volveré sobre ellos con más detalle cuando me acerque a esos métodos compositivos. No obstante, la *rhexis* de Agamenón y la respuesta de Teucro parecen adaptarse mejor al esquema retórico.

Agamenón, que sustituye a Menelao como representante de los Atridas en el debate, responde a la *rhexis* anterior de Teucro (vv. 1226-63). El discurso comienza, como es habitual, con un proemio (vv. 1226-34), en el que se mencionan los dos temas principales de la *rhexis*, la cuestión de la *eugeneia* o falta de ella en Teucro y el tema de la desobediencia. En primer lugar, Agamenón ataca el bajo origen de Teucro. En su *rhexis* anterior (vv. 1093-1117) Teucro censuraba el comportamiento no *eugenes* del noble Menelao. Aquí Agamenón

<sup>728</sup> La *rhexis* de Tecmesa comienza con un breve proemio (vv. 485-6), que consiste en una afirmación general de la que el siguiente relato de la mujer es ejemplo. A continuación, pasa a la parte narrativa de la *rhexis* (vv. 487-95). Aquí Tecmesa establece una comparación aludiendo a su padre, al igual que hacía Áyax, una comparación que enfatiza el *pathos* de su situación. A la parte narrativa le sigue la argumentativa (vv. 496-505), que en este caso consiste en una hipótesis acerca del futuro que les espera a Tecmesa y a su hijo, si Áyax muere. Por último, encontramos un larguísimo epílogo (vv. 506-24), en el que Tecmesa expone la súplica directa al héroe. Esta súplica afecta a los padres de Áyax (vv. 506-9), a su hijo (vv. 510-3) y a la propia Tecmesa (vv. 514-20). La *rhexis* termina con varias afirmaciones generales y, de ellas, la última (vv. 523-4) es la más significativa porque es una réplica perfecta a la última afirmación general del discurso anterior de Áyax (vv. 479-80).

<sup>729</sup> Las escenas que protagoniza Teucro primero con Menelao y luego con Agamenón forman un conjunto agonal; cf. LUCAS DE DIOS, 1982, 42-4. HOLT, 1981, 282-284, por su parte, nos ofrece hasta seis razones explicando el porqué de este doblete de *agones*: 1) muestran una progresión en la disputa; 2) muestran las diferencias entre los dos Atridas; 3) Menelao y Agamenón representan distintos puntos de vista; 4) prolongando sus luchas en defensa de su hermano se pone de manifiesto el coraje y tenacidad de Teucro; 5) el doblete indica que las actitudes de los Atridas están muy extendidas; 6) el doblete prolonga la controversia. Además, yo creo que hay otra razón a añadir a las seis de Holt, a saber, el hecho de que el oponente de los Atridas es Áyax, pero, dado que éste está muerto, a quien se enfrentan realmente es a Teucro. Así, los Atridas tienen realmente dos adversarios y, mientras Menelao se centra en el ataque a Áyax, Agamenón extiende la acusación a Teucro. VARA DONADO, 1996, 79-80, señala que, dada la dimensión épica de *Áyax*, la pugna por su cuerpo es necesaria porque establece un paralelo con la que afecta en *Iliada* a Patroclo. DAVIDSON, 1985, 22-5, también repasa las explicaciones más destacadas de la presencia de este conjunto de *agones*. Su conclusión, a saber, que es el modo en que Sófocles logra la longitud apropiada para la segunda parte de la obra, no nos convence.

comienza atacando el origen no noble del telamonio. Así, Agamenón enuncia el tema –la baja condición o falta de *eugeneia* de Teucro– (vv. 1226-8) y seguidamente lo desarrolla (vv. 1229-31). Acto seguido (vv. 1232-4), recoge las palabras previas de su oponente, que negaban el derecho de Menelao a pedir subordinación, y reclama su derecho legítimo a exigir dicha subordinación a su mandato. Ahora, no obstante, no voy a entrar en los detalles de esta argumentación, porque lo haré con mayor detenimiento en su momento (véase: Parte tercera: 1.4.2.2. Adaptación al receptor. Negación de las palabras del adversario); también en su momento analizaremos lo relativo a la marcada simetría entre los distintos discursos (véase: Parte tercera: 1.5. Réplica punto por punto al oponente).

El cuerpo central de la *rheis* (vv. 1235-63) comienza, siguiendo el esquema elaborado por la *rheis* anterior de Teucro, con cuatro interrogaciones retóricas (vv. 1235-8), en las que de nuevo se apuntan los dos temas a tratar, que son, repito, el del bajo *status* o falta de *eugeneia* de sangre en Teucro (vv. 1235-6)<sup>730</sup> y la falta de nobleza de acción de Áyax (vv. 1237-8), una cuestión que se une luego a la de la desobediencia. Esta última cuestión es la que se desarrolla en la argumentación de la *rheis* (vv. 1239-54). Su desarrollo tiene dos etapas. Agamenón explica primero (vv. 1239-45) por qué no considera que estos dos personajes son nobles en sus acciones. El motivo no es otro que el famoso juicio por las armas de Aquiles, cuya resolución éstos se niegan a aceptar. Y después, Agamenón, como hizo Menelao en su momento, se detiene en un excursus de carácter general sobre la conveniencia de la obediencia (vv. 1246-54). Es decir, trata el tema de la obediencia primero en el nivel concreto o particular y luego en el nivel general.

Los últimos versos de la *rheis* (vv. 1255-63) aluden nuevamente a la falta de *eugeneia* de Teucro, en el sentido de nobleza de sangre<sup>731</sup>, tratada en el proemio y mencionada al comienzo de la argumentación. Así la *rheis* muestra una estructura en anillo, exactamente igual que la *rheis* a la que responde en la distancia, la de Teucro a Menelao.

Son varias las cosas que quiero remarcar acerca de esta *rheis*. En primer lugar, que sigue un procedimiento de composición similar a la *rheis* anterior, la de Teucro, aunque no exactamente igual. Además, que mantiene la división esencialmente bimembre de todas las que forman este conjunto agonal. También, que su articulación es más compleja porque en ella sus apartados no están marcados claramente, por lo que se podría proponer también otro tipo de divisiones. Su estructura es una estructura en anillo, como la anterior, y, además referente al mismo tema (el de la *eugeneia*) que trataba aquella. Lo más importante, sin embargo, es que parece que Agamenón anticipa aquí ya esa diferencia entre nobleza de

<sup>730</sup> En realidad el tema aparece sólo en el v. 1235. El v. 1236 se refiere a Áyax y puede aludir tanto a la nobleza de sangre como a la de acción. Este verso creo que funciona realmente como transición al segundo tema.

<sup>731</sup> Aunque en el proemio de su discurso Agamenón llega a acusar sin razón a los dos hermanos de ser esclavos, en el epílogo restringe la acusación a Teucro, el único con el que ésta puede estar justificada.

sangre y nobleza de acción que Teucro va a recoger y desarrollar en su contestación (vv. 1266-1315).

En su respuesta Teucro sigue manteniendo una estructura bimembre como la que se observa en las anteriores *rheseis* del conjunto agonal. Comienza con un proemio dirigido a Áyax (vv. 1266-71), en el que acusa a Agamenón de traición por no recordar las grandes hazañas llevadas a cabo por el héroe. Recordemos que ésta, la traición, era la primera acusación que Menelao formulaba contra Áyax y recordemos también que Teucro aún no había defendido a su hermano ante ella. Éste es el momento. En la distancia Teucro responde a Menelao y defiende a Áyax acusando a Agamenón del mismo delito.

La argumentación de la *rhesis* (vv. 1272-1307) es fuertemente refutativa. Se divide en dos apartados. Son los siguientes:

1) Vv. 1272-89: Aquí el tema es la defensa de Áyax como un gran guerrero, un guerrero mejor incluso y más valiente que los propios Atridas. Esto contesta a los ataques anteriores de Agamenón, que acusaba al héroe de falta de nobleza en sus acciones. Este primer apartado comienza con un vocativo (v. 1272), que hace las veces de introducción y que acentúa el cambio de receptor. En los vv. 1266-71 Teucro se dirigía a Áyax; aquí pasa a dirigirse a Agamenón. Le siguen dos ejemplos de la valentía de Áyax (vv. 1273-82 y 1283-7), lo que mantiene la estructura bimembre de la *rhesis*. En estos dos ejemplos se unen fuertemente la argumentación y la narración. Esta parte termina (vv. 1288-9) con un epílogo, que reafirma la valentía de Áyax y la de Teucro. La mención de Teucro conduce al segundo apartado.

2) Vv. 1290-1307: En este segundo apartado el tema es la defensa de Teucro, que ha sido atacado por su falta de nobleza de sangre. El ataque ahora se lo va a devolver él a Agamenón. Como el apartado anterior, también éste empieza con un vocativo (v. 1290); y continúa recordándole a Agamenón su origen indigno (vv. 1290-7) –por el origen bárbaro de su abuelo y por las iniquidades cometidas por sus progenitores–, ya que Agamenón le reprochaba previamente a él ser hijo de una esclava. A continuación Teucro defiende su propio origen (vv. 1298-1303) y termina, a modo de conclusión, reafirmando su nobleza y la falta de ella en Agamenón (vv. 1304-7).

El discurso termina con un epílogo (vv. 1308-15), que, como todas las partes de este discurso, se subdivide en dos apartados. Primero (vv. 1308-12) Teucro reafirma su decisión de enterrar a su hermano así como su ataque a Agamenón, y termina la *rhesis* (vv. 1313-5) con una amenaza a su oponente, al principio de la cual encontramos la típica fórmula

conclusiva *πρὸς ταῦθ'*. De nuevo el epílogo tiene un carácter tanto funcional como emocional<sup>732</sup>.

En *Traquinias* no hay ningún enfrentamiento agonal directo entre los protagonistas, algo que, por supuesto, no favorece la composición retórica de las *rheses*. Sin embargo, sí hay una *rhesis* en la que podemos advertir una estructura de este tipo, aunque en esencia es una *rhesis* de carácter narrativo. Se trata del discurso que pronuncia Deyanira en el episodio tercero (vv. 672-722), cuando comprende que sus acciones para recuperar el amor de Heracles están condenadas a desembocar en la destrucción del héroe.

La *rhesis* consta, a grandes rasgos, de las cuatro partes básicas del discurso retórico, a saber, proemio (vv. 672-9), narración (vv. 680-704), demostración (vv. 705-18) y epílogo (vv. 719-22).

El proemio (vv. 672-9) está formado por un anuncio de la narración (vv. 672-3), que suscita el interés de los oyentes, una exposición breve y resumida del contenido del relato que a continuación se ampliará con más detalles (vv. 674-8a) y, por último, un segundo anuncio de la narración (vv. 678b-9). Es esto lo que da paso a la narración propiamente dicha.

Esta parte narrativa de la *rhesis* (vv. 680-704) nos da cuenta de lo sucedido y lo hace siguiendo un orden temporal, que consta de dos momentos esencialmente. El primer momento (vv. 680-8a) es el pasado más lejano, el relato de las instrucciones del centauro Neso sobre el hechizo elaborado a partir de su sangre. Aquí Deyanira subraya su fidelidad al seguir todos los preceptos del centauro, con lo que enfatiza su inocencia. El segundo momento temporal (vv. 688b-704), introducido por *ἄρα*, es el momento más cercano y se refiere al uso que Deyanira ha hecho en el tiempo presente de ese hechizo. A su vez, hay aquí una progresión desde el momento anterior (vv. 688b-92), en el que la mujer describe cómo impregnó el manto del héroe con el unguento, empleando para ello un vellón de lana y siguiendo las indicaciones del centauro, y el momento más reciente (vv. 693-704), en el que el relato se centra en la descripción detallada y aterradora de la reacción del vellón de lana al entrar en contacto con el sol, algo que nos permite prever cuáles serán las consecuencias que el héroe tendrá que afrontar al ponerse el manto que Deyanira le ha enviado como regalo. Esas suposiciones y temores que el terrible relato de la mujer suscita en los espectadores (o en nosotros, los lectores) es lo que se hace explícito a continuación.

La siguiente parte de la *rhesis* es la demostración (vv. 705-18). Consta simplemente de una pequeña transición o introducción (v. 705) y de la prueba propiamente dicha (vv. 706-

---

<sup>732</sup> EPKE, 1951, 13-4, ve en las escenas entre Teucro y los Atridas en *Áyax* un reflejo de la disputa entre Agamenón y Aquiles en *Il.* I. 101ss.

18), donde la argumentación razonadamente llega a la misma conclusión que ya antes, al final de la parte narrativa, se intuía, a saber, que el manto impregnado con la sangre del centauro terminará destruyendo inexorablemente a Heracles.

La *rheis* termina finalmente con un epílogo (vv. 719-22), en el que Deyanira anuncia su propia muerte, en el caso de que Heracles muera. Encontramos, además, que un pensamiento de valor general pone fin a la *rheis*, al igual que sucede en otros muchos discursos.

Por otra parte, volvemos a observar cómo el elemento tiempo es relevante y se superpone a la división retórica. Así, en la narración encontramos que el relato comienza en un pasado bastante alejado y de ahí pasa al presente; el relato se detiene, sobre todo, en ese presente que es consecuencia del pasado y causa del futuro y que hace ya prever éste; y, por último, la conclusión de la *rheis* nos brinda una visión de lo que efectivamente les depara el porvenir a los protagonistas de la tragedia<sup>733</sup>.

Al contrario que *Traquinias*, *Antígona* sí cuenta con escenas de *agon*. Sin embargo, curiosamente en esas escenas Sófocles evita cuidadosamente hacer uso de una composición retórica marcada. Ésta es utilizada en *Antígona* únicamente fuera de los contextos estrictamente agónicos. El primer ejemplo es la *rheis* que pronuncia Ismene en el prólogo de la tragedia (vv. 49-68). Se trata de un discurso interesante desde el punto de vista compositivo porque en él se superponen varios tipos de composición. Así, podemos decir que la *rheis* sigue claramente un esquema retórico, ya que consta de narración (vv. 49-57), demostración (vv. 58-64) y epílogo (vv. 65-8) –no parece que exista proemio–, pero al mismo tiempo se divide en cuatro momentos temporales. En cualquier caso, creo que lo que prima es la estructura retórica, aunque se superponga otro tipo de composición, que curiosamente tiene que ver de nuevo con el elemento tiempo.

Como he dicho, la *rheis* no tiene proemio sino que Ismene comienza directamente con la narración. Esta parte (vv. 49-57) está introducida por un imperativo (φρόνησον), que implica ya una apelación a la razón, y se articula en tres momentos temporales: uno centrado

<sup>733</sup> OT 771-833 ofrece un paralelo de la *rheis* de *Traquinias* analizada. Este discurso se divide también en proemio (vv. 771-3), que es un anuncio de la narración, narración (vv. 774-813a), demostración (vv. 813b-29) y epílogo (vv. 830-3). En la narración encontramos una secuencia de cuatro momentos temporales: 1) vv. 779-86: Edipo cuenta la anécdota del banquete en el que un hombre ebrio lo acusa de no ser hijo de sus padres, los reyes de Corinto, así como la reacción de sus padres ante semejante acusación; 2) vv. 787-93: visita de Edipo a Delfos y conocimiento del oráculo que afecta a su destino; 3) vv. 794-7: huida de Corinto para escapar del oráculo; 4) vv. 798-813a: incidente del cruce de caminos en el que Edipo da muerte a un grupo de personas. Evidentemente hay una secuencia cronológica en estas cuatro etapas que va desde el pasado más remoto hasta el hecho de cuantos se cuentan más cercano al presente. Ahora bien, si nos fijamos, podemos ver que estas cuatro etapas muestran cuatro diferentes escenarios, a saber, Corinto, Delfos, el camino de la huida y el cruce de caminos. Es decir, los momentos temporales son también momentos espaciales. Tanto en esta *rheis* de Edipo como en la de Deyanira en *Traquinias* el razonamiento que desarrollan ambos personajes tras la narración los lleva a deducir y anunciar la catástrofe final.

en la muerte de Edipo (vv. 49-52), otro en la de Yocasta (vv. 53-4) y el último en la de Eteocles y Polinices (vv. 55-7). El orden no es cronológico, ya que la primera muerte fue la de Yocasta, la siguiente fue la de Edipo y la última fue la de los jóvenes hermanos. Pero hay algo común a todas estas muertes y es el hecho de que de alguna manera todos estos personajes han sido responsables de su propio fin, lo que nos lleva a la segunda parte de la *rhesis*, la parte argumentativa.

Esta parte del discurso de Ismene (vv. 58-64) se introduce ya en el presente (cf. v. 58,  $\nu\hat{\upsilon}\nu \delta'$ ) y en ella se expone primero cuál es el riesgo al que se enfrentan las muchachas (vv. 58-60), esto es, la muerte, y cuáles son las razones por las que es probable que ese riesgo se verifique (vv. 61-4): su posición de inferioridad tanto porque son ciudadanas que se enfrentan al soberano como porque son mujeres que se enfrentan a hombres; en definitiva, porque tienen menos poder que su adversario. Si la parte narrativa está introducida por el imperativo  $\phi\rho\acute{\omicron}\nu\eta\sigma\omicron\nu$ , la parte argumentativa comienza de manera paralela también con un imperativo que insta a la reflexión ( $\sigma\kappa\acute{\omicron}\pi\epsilon\iota$ ).

La *rhesis* termina con un epílogo (vv. 65-8), en el que Ismene enuncia su resolución de permanecer fiel al edicto de Creonte.

Así, esta *rhesis* tiene una composición retórica pero a ella se superponen una disposición temporal y otra por personajes. El modo en que la narración forma el pasado, mientras la reflexión se centra en el presente y la conclusión se refiere al futuro constata la organización temporal del discurso. Por otro lado, en la parte narrativa de esta *rhesis* Ismene se centra en sus familiares ya muertos (Edipo, Yocasta, Eteocles y Polinices); en la argumentación sus palabras se refieren esencialmente a Antígona y a ella misma; y en el epílogo, por último, Ismene se centra enfáticamente en su propia persona ( $\epsilon\gamma\acute{\omega} \mu\grave{\epsilon}\nu \omicron\upsilon\hat{\nu}\dots$ ). Es decir, la *rhesis* también se puede dividir en función del personaje en quien se centra el discurso, advirtiéndose un progresivo y paulatino acercamiento hacia Ismene.

También es posible ver una estructura retórica en la *rhesis* con la que Creonte (vv. 280-314) replica al guardián después de que éste le anuncie que alguien, aún no se sabe quién, ha violado su edicto, y después de que el Corifeo exprese su temor a que dicha acción haya tenido un origen divino. Creonte responde con furia a esa sugerencia del Corifeo. Su *rhesis* comienza precisamente con un proemio (vv. 280-1), que supone un ataque al Coro y que deja ver ya el enojo del monarca. A continuación viene lo que considero forma la primera parte de la demostración (vv. 282-9a), que constituye una negación razonada de esa hipótesis del Coro y que no es otra cosa que la refutación, seguida de la segunda parte de la demostración (vv. 289b-303), donde Creonte plantea una hipótesis diferente para dar cuenta de los extraños sucesos relacionados con el cuerpo de Polinices y que forma la confirmación.

Su hipótesis, formulada racionalmente en esta parte del discurso, consiste en que sus oponentes políticos han sobornado a los guardianes para que lleven a cabo las acciones en cuestión. Este razonamiento consta, a su vez, de una descripción (vv. 289b-92) de los supuestos hechos y de una conclusión (vv. 293-303) en la que Creonte afirma rotundamente sus sospechas, conclusión que, por cierto, se alarga con un excursus acerca de lo pernicioso que es el dinero. La *rhesis* termina con un epílogo (vv. 304-14) dirigido al guardián –Creonte comenzaba dirigiéndose al Coro, pero en algún lugar, quizás aquí, cambia y se dirige al guardián–, en el que formula su terrible amenaza a éste y a sus compañeros, amenaza que se cumplirá en el caso de que no descubran al autor de los ritos fúnebres realizados sobre el cuerpo de Polinices<sup>734</sup>.

Aunque no hay narración, esta *rhesis* sigue una estructura retórica perfecta, centrándose primero en la negación de los argumentos del adversario y luego en la exposición de los propios, es decir, se distinguen perfectamente refutación y confirmación, algo que no suele ser habitual en las *rheses* sofocleas de época temprana. De hecho, es la primera vez que lo encontramos, ya que lo normal hasta ahora era encontrar lo uno o lo otro en función de si la *rhesis* era un ataque o una defensa. Sin embargo, el orden de estos dos apartados es el contrario al que postulan Anaxímenes y Aristóteles. Destacan también las dos conclusiones, la de la *rhesis* y la de la demostración del discurso. Ambas son muy largas (exactamente tienen once versos cada una) e incluyen en su comienzo un verbo de ‘saber’ (ἐξεπίσταμαι, v. 293 y ἐπίστασ’, v. 305). La firmeza de Creonte, sin duda, incide en el temor del guardián pero al mismo tiempo esa firmeza del monarca y la utilización enfática del verbo ‘saber’ solo pueden repercutir negativamente en él porque el público sabe, y pronto lo va a saber también Creonte, que la hipótesis del monarca está por completo equivocada.

Por último, llegamos a *Edipo Rey*. Tiresias revela al monarca en un momento dado de la tragedia que él, Edipo, es quien mató en su día a Layo. Edipo se enfurece y arremete contra el adivino acusándolo de conspiración para hacerse con el trono (vv. 380-403). Aunque no se trata de una *rhesis* narrativa –de hecho, forma parte de una escena próxima al *agon*–, sin embargo, cumple con la función propia de éstas de llevar a escena hechos que sucedieron antes del comienzo de la tragedia<sup>735</sup>. En este caso, se trata de la pasividad de Tiresias cuando Tebas se vio atacada por la amenaza de la esfinge. Edipo comienza su

<sup>734</sup> Aquí se advierte la inseguridad de Creonte, ya que, si él sabe, como ha afirmado, quiénes son los autores del sepelio de Polinices –y se supone que son los guardianes–, no tiene mucho sentido que envíe precisamente a los guardianes a buscar a esos culpables. Parece que Creonte no está en realidad tan seguro como dice de sus razonamientos.

<sup>735</sup> Según ADRADOS, 1972b, 377, “formalmente, el diálogo *Edipo/Tiresias* revela bien su ambigüedad entre escena de mensajero y *agon* [...]. Lo que comienza como escena de mensajero se convierte en *agon* y éste, a su vez, en escena de mensajero. Pero de un mensajero extraño, que primero calla y luego dice aquello que menos podría esperarse”.

discurso con un proemio (vv. 380-9), en el que, partiendo de una reflexión de carácter general sobre el poder del dinero, enuncia ya su opinión de que Creonte y Tiresias se han confabulado para, tras deshacerse de él, apoderarse del trono de Tebas. Y a continuación, en la demostración (vv. 390-400) (aunque su extensión es prácticamente igual a la del proemio; tan solo tiene un verso más) Edipo argumenta racionalmente acerca de los motivos que lo han llevado a pensar así. En esta parte se mezclan narración y argumentación y se subraya la oposición entre Tiresias y Edipo. Lo que Tiresias no fue capaz de hacer siendo adivino, lo logró Edipo sin serlo. El contraste busca ensalzar a Edipo menoscabando a Tiresias. Por último, viene el epílogo (vv. 401-3), en el que el monarca se reafirma e incluso llega hasta la amenaza<sup>736</sup>.

Llama la atención en todo esto el hecho de que tanto en el proemio como en el epílogo de este discurso Edipo acusa a Tiresias y Creonte de conspiración, pero en la argumentación del mismo tan solo intenta demostrar sus sospechas respecto a Tiresias. En ningún momento de su argumentación alude a Creonte; únicamente lo hace al final de la misma, cuando ya está en la transición al epílogo. Se me ocurren dos posibles explicaciones para este hecho, a saber: 1) que Edipo considere que, una vez demostrada la culpabilidad de Tiresias, la de Creonte se supone en virtud de lo que ya antes (vv. 345-9) insinuó, esto es, que debido a la ceguera de Tiresias, éste no pudo actuar sólo, aunque es verdad que en su momento Edipo se refería al asesinato de Layo, y no a la simple conspiración para expulsarlo del trono<sup>737</sup>. En cualquier caso, Edipo parece pensar que, dada la ceguera del adivino, éste no podría ocupar sin ayuda el trono de Tebas. Y su ayuda sería Creonte. 2) También es posible que Edipo no tenga ningún tipo de argumento para acusar a Creonte y pretenda disimular esta situación. De hecho, más adelante Edipo se enfrentará directamente a éste y entonces veremos que sus acusaciones son pocas y que son incluso más descabelladas que las que arroja contra Tiresias. Esta segunda explicación me parece más adecuada, aunque en realidad no son excluyentes.

Otra de las cosas que quiero señalar respecto a esta *rhexis* son esas interrogaciones retóricas con las que comienza la parte central del discurso, que encontramos en otras *rhexeis* (*Aj.* 1093-1117 y 1226-63) y son un elemento característico para expresar la gran indignación que siente el orador en ese momento<sup>738</sup>. Además, tanto en *OT* 380-403 como en

<sup>736</sup> Nótese el modo en que esta *rhexis* forma un *paradeigma oikeion*, esto es, una secuencia de pensamiento en la que una afirmación de carácter general valida su contenido a través de su aplicación siguiente a la situación concreta del drama. Al respecto cf. JOHANSEN, 1959, 54-101, QUIJADA, 1986. Sobre el diferente uso que tragedia y comedia hacen de este patrón, cf. QUIJADA, 2000, 52-7.

<sup>737</sup> La acusación que Edipo formula contra Tiresias o contra Creonte no es la misma a lo largo de toda la tragedia, sino que varía. Los acusa en ciertos momentos de matar a Layo o tramar su muerte y en otros tan solo de conspirar contra él para expulsarlo del trono con la pretensión de que ha matado al anterior monarca.

<sup>738</sup> EPKE, 1951, 3, dice de estas interrogaciones retóricas que ellas "*sind bei Sophokles und Euripides durchweg die Form starker, affektbetonter Äusserungen*".



Aj. 1093-1117 dichas interrogaciones vienen precedidas por un mismo verbo en imperativo (εἶπέ) que subraya esa indignación.

Ante las terribles palabras de Edipo, Tiresias responde irritado (vv. 408-28). Su *rhesis* consta igualmente de proemio (vv. 408-9), argumentación (vv. 410-25) y epílogo (vv. 426-8). La argumentación, que forma el grueso de esta *rhesis* (vv. 410-25), consta de dos apartados sucesivos, que son, la refutación de la acusación de alianza con Creonte (vv. 410-1) y la refutación de la acusación de ser un mal adivino (vv. 412-25), una refutación que consiste precisamente en una profecía que terminará cumpliéndose con el tiempo. Estas dos acusaciones eran precisamente las que Edipo formulaba en la *rhesis* anterior (vv. 380-403) contra Tiresias, de modo que podemos decir que hay una perfecta correspondencia entre ambas *rheses* agonales. De hecho, la segunda parte de la argumentación de este discurso de Tiresias es bastante más larga que la primera, pero esto se explica fácilmente porque también Edipo en su *rhesis* dedicaba más espacio a demostrar la falta de saber adivinatorio de Tiresias que su alianza con Creonte. La *rhesis* termina con un aterrador vaticinio que resume lo anterior y forma el epílogo (vv. 426-8), introducido por la expresión típica πρὸς ταῦτα.

Hemos ido viendo, además, que la articulación temporal es muy importante en Sófocles, o por lo menos lo es en estas tragedias y en muchas de las *rheses* vistas hasta ahora. En cambio, en las dos *rheses* que forman esta escena entre Edipo y Tiresias no advertimos ninguna estructura temporal superpuesta de ningún modo. Ahora bien, la mayor parte de la *rhesis* del adivino se proyecta sobre el futuro, mientras que la *rhesis* de Edipo a la que responde se proyectaba sobre el pasado. Edipo va hacia el pasado; Tiresias hacia el futuro. En algún momento ambos puntos de vista y ambas argumentaciones convergirán en un presente atroz.

Para terminar, veamos cuál es la estructura de la *rhesis* con la que Creonte responde a Edipo (vv. 583-615) en el enfrentamiento entre ambos. Aunque la articulación de esta *rhesis* no está muy marcada, creo que sí podemos distinguir varios apartados. La *rhesis* comienza con un pequeño proemio mal delimitado y que responde todavía al diálogo previo (v. 583), donde Creonte afirma su derecho a la réplica, y tras él se desarrolla la parte argumentativa, que consta de dos apartados, a saber, refutación y confirmación. Creonte es el que habla en segundo lugar dentro de este cuasi-*agon* y, además, desde su salida a escena, ha manifestado su intención de replicar a Edipo por las acusaciones que éste ha enunciado en su contra. Pues bien, ésta es precisamente la parte más larga de la *rhesis*, la refutación de cuanto Edipo anteriormente ha dicho en contra de Creonte (vv. 584-602). Pero no solo la más larga, sino también la más elaborada y la más claramente delimitada. Comienza exponiendo en términos generales la idea clave con la que Creonte va a refutar a Edipo (vv. 584-6), le sigue

la aplicación concreta a su caso particular (vv. 587-99) (ἐγὼ μὲν οὖν), y termina con una sentencia (vv. 600-2). Lo que sigue (vv. 603-15) es difícil de dividir. En ello hay confirmación y epílogo pero el límite entre lo uno y lo otro es realmente difícil de establecer. Lo podemos considerar bien como un largo epílogo de carácter fuertemente argumentativo, bien como una argumentación seguida de un epílogo pero sin que la frontera entre ambos esté marcada (probablemente la división sería: vv. 603-8 y 609-15).

Así pues, la *rheis* de este personaje se divide fundamentalmente en dos partes, una refutativa y otra de confirmación, y cada una de ellas empieza de forma paralela con un imperativo (σκέψαι δὲ τοῦτο πρῶτον, v. 584; καὶ τῶνδ' ἔλεγχον... πεύθου, vv. 603-4).

En suma, la división retórica del discurso se emplea en la tragedia sofoclea temprana, aunque con relativa sencillez. La narración tiende a faltar porque los hechos ya son conocidos, y el proemio a veces también porque está incluido en el diálogo previo. Así, muchas *rheis* se limitan a ser una larga argumentación (demostrativa o refutativa, pocas veces ambas) con un epílogo más o menos marcado. Pero, sobre todo, destaca el hecho de que la división retórica del discurso no parece considerarse primordial y prima en *Áyax* probablemente porque en esta tragedia se reproduce un juicio donde el código retórico adquiere mayor relevancia. En general, sin embargo, parecen preferirse divisiones más naturales del discurso.

## 2.2. COMPOSICIÓN EXPANSIVA O EN QUIASMO

Como hemos visto al hablar de la estructura retórica, Aristóteles recoge como función esencial del proemio la de hacer al auditorio dócil, atento y benevolente. Una manera de conseguir lo primero consiste en exponer cuál es el tema que se va a tratar a continuación en el grueso del discurso<sup>739</sup>. Pues bien, considero que Sófocles sigue un procedimiento expansivo en la composición de sus *rheis* precisamente cuando el orador enuncia brevemente al comienzo de la misma una o varias ideas para luego volver sobre ella o ellas y ampliarlas con más detalle. Lo habitual es que los temas que se anuncian y posteriormente se desarrollan sean dos (nunca son más de dos). Y una característica de la composición consiste en que esos temas se desarrollan siempre en el orden inverso a aquel en que se habían anunciado al comienzo del discurso, es decir, formando un quiasmo, de modo que la estructura final viene a ser algo similar a lo siguiente: a-b-b-a.

---

<sup>739</sup> Cf. notas 716 y 717.

En *Áyax* encontramos esta estructura en la escena en la que se enfrentan Menelao y Teucro. El primero quiere impedir el enterramiento del héroe; el segundo, lo reivindica. Menelao utiliza una *rhexis* con una estructura, más bien, circular (vv. 1052-90); Teucro responde con una *rhexis* con estructura expansiva (vv. 1093-1117), que consta, *grosso modo*, de proemio (vv. 1093-6), parte central de carácter refutativo (vv. 1097-1114) y epílogo (vv. 1115-7). El proemio (vv. 1093-6) constituye un ataque al Atrida por no comportarse conforme a su *eugeneia*, ataque que se repite en el epílogo final y con un contenido similar, dando lugar a una composición en anillo. Pero, como siempre, la complejidad se concentra en la parte central de la *rhexis* (vv. 1097-1114). Ésta comienza con cuatro interrogaciones retóricas cargadas de emoción (vv. 1097-1101), en las que se avanzan los dos temas sobre los que va a argumentar Teucro, a saber, que *Áyax* fue a la guerra de Troya por iniciativa propia (vv. 1097-9) y que Menelao no tiene derecho a mandar sobre aquel (vv. 1100-1). Menelao formulaba en su *rhexis* (vv. 1052-90) dos acusaciones contra *Áyax*, las de traición e insubordinación. Aquí Teucro va a defender a su hermano centrándose también en dos cuestiones. A primera vista pudiera parecer que Teucro replica a los dos temas planteados por el Atrida, sobre todo, porque en la primera de las cuatro interrogaciones (“¿Es que afirmas tú que trajiste a este hombre aquí por haberlo elegido como aliado de los aqueos?”, vv. 1097-8) Teucro parece reproducir las palabras que empleó Menelao al iniciar su acusación de traición a *Áyax* (“Que, habiendo creído traernos de la patria con él a un aliado y amigo de los aqueos”, vv. 1052-3) (véase: Parte tercera: 1.4.2.2.2. Adaptación al receptor. Negación de las palabras del adversario). Sin embargo, la realidad es que Teucro no está replicando exactamente a esa acusación de traición. Los dos asuntos sobre los que Teucro argumentará en esta *rhexis* responden esencialmente a la acusación de insubordinación. La acusación de traición de momento queda silenciada, aunque Teucro trate de ocultar esa omisión con el procedimiento que acabo de señalar, esto es, manteniendo la misma duplicidad estructural a la que responde y el uso de palabras casi idénticas a las que utilizó el orador adversario al formular la acusación a la que en este momento no se responde<sup>740</sup>. Los dos temas que Teucro anuncia en las interrogaciones retóricas, y que en realidad se pueden reducir a uno solo, a saber, que *Áyax* no está subordinado a Menelao, son posteriormente abordados en orden inverso, formando un quiasmo.

El primer argumento que desarrolla Teucro (vv. 1102-6) es que Menelao no tenía derecho alguno a dar órdenes a *Áyax*. Su conclusión, por lo tanto, (vv. 1107-10) es que él enterrará a su hermano. Esta conclusión funciona también como transición al segundo argumento (vv. 1111-4), a saber, que *Áyax* fue a Troya voluntariamente. La conclusión es la que ya se ha expresado en los vv. 1107-10, esto es, que Teucro enterrará a su hermano. El

<sup>740</sup> GOLDBRUNNER, 1957, 59 y 113 n. 2, comparte esta visión.

último verso de la parte central (1114), que incluye una invectiva contra Menelao, nos lleva al tema del epílogo (vv. 1115-7), que, estableciendo un paralelismo con la introducción del discurso, constituye un nuevo ataque a Menelao y, además, un ataque intensificado, ya que no solo se refiere a su *eugeneia* sino a su *ethos* en general. Este epílogo se inicia, además, con  $\pi\rho\acute{o}\varsigma\ \tau\alpha\acute{\upsilon}\tau\alpha$ , una forma típica de iniciar esta parte del discurso.

Así pues, creo que esta *rheis* de Teucro está configurada de modo que parezca que tiene una estructura doble y, por tanto, paralela a la de la *rheis* anterior. Con ella se pretende dar la impresión, falsa, de estar respondiendo a las dos cuestiones planteadas por Menelao, cuando en realidad sólo se responde a una, la menos comprometida.

La estructura expansiva es empleada al servicio de la persuasión también en una *rheis* de *Traquinias* donde la narración prima sobre la argumentación. La oradora en este caso es Deyanira y su *rheis* (vv. 531-87) la encontramos en el episodio segundo de la tragedia. Deyanira ha sido ya informada de los sentimientos de Heracles, su esposo, hacia la joven Yole y es en esta *rheis* donde presenciemos su reacción. En la introducción de la misma (vv. 531-5) Deyanira anuncia los dos temas que van a ocupar su discurso, a saber, su plan (v. 534) y sus lamentos (v. 535). Y seguidamente pasa a desarrollar estos dos temas pero en sentido inverso al que ha propuesto en el proemio, en un quiasmo característico. Así, primero encontramos la exposición de su situación presente, marcada por la presencia de Yole en la casa, y los lamentos por la misma (vv. 536-53a). Este apartado termina con un pensamiento general que marca precisamente el final del mismo. Le sigue el anuncio del segundo de los dos temas anticipados y finalmente el desarrollo del tema en cuestión, esto es, la exposición de sus planes (vv. 553b-81)<sup>741</sup>. Esta exposición narra lo relativo al centauro Neso, a la pócima elaborada con su sangre y al modo en que Deyanira se hizo con ella y la ha utilizado ahora. Pues bien, el relato consta a su vez de dos nuevos apartados. Uno de ellos (vv. 555-61) es general y el otro (vv. 562-81) se centra en el caso concreto de Deyanira y de su experiencia particular. Los últimos versos forman el epílogo (vv. 582-7), donde la narración deja lugar a la reflexión subjetiva y conocemos la opinión de Deyanira sobre su propia acción. La estructura, por lo tanto, de esta *rheis* está muy clara: proemio (en el que se

<sup>741</sup> La división que propone EASTERLING, 1999a, 139-40, coincide con la que yo propongo hasta este momento. Efectivamente, esta autora señala también una primera parte (vv. 531-5) de resumen y una segunda (vv. 536-53) donde Deyanira muestra su actitud con Yole. A partir de aquí, en cambio, mi análisis se separa del suyo. La tercera parte que ella propone (vv. 553-77) la constituiría la historia de Neso y la cuarta (vv. 578-87), el plan de Deyanira. Esta división viene apoyada, en su opinión, por la apelación al Coro al comienzo de casi cada uno de estos apartados ( $\phi\acute{\iota}\lambda\alpha\iota$ , v. 531;  $\phi\acute{\iota}\lambda\alpha\iota$ , v. 553;  $\acute{\omega}\ \phi\acute{\iota}\lambda\alpha\iota$ , v. 578). En mi opinión, sin embargo, la tercera parte llega hasta el v. 581 y el epílogo se reduce a los vv. 582-7 y lo que marca la diferencia entre ambos es el diferente tono de cada uno de ellos. Deyanira pasa en el v. 582 del tono narrativo anterior a un tono reflexivo, de lo objetivo a lo claramente subjetivo, propio de los finales de narración.

anuncian los dos temas a tratar en orden inverso a aquel en el que luego son tratados) + primer tema + transición + segundo tema + epílogo<sup>742</sup>.

En este caso, como en el anteriormente citado, creo que la utilización del procedimiento expansivo tiene también un objetivo puntual y concreto. Y es que, en la medida en que el orador ofrece los datos esenciales del contenido de su discurso ya al comienzo del mismo, Sófocles logra que la atención de la audiencia no se centre tanto en el qué cuanto en el cómo o el porqué. Esta *rhexis* de *Traquinias* es significativa porque en ella la mujer expone su plan y, sobre todo, lo justifica. Deyanira parece consciente en todo momento de que el uso de la magia es algo censurable<sup>743</sup>. Es cierto que ella no cree que vaya a hacerle daño a nadie, pero no lo es menos que sabe que, a pesar de ello, se la podría censurar. Comunicar este plan al Coro es el objetivo esencial de la *rhexis* y, de hecho, es el tema que primero se anuncia. Sin embargo, el segundo tema anunciado se convierte en el primero tratado. Ese tema lo forman los lamentos de Deyanira por su situación. La audiencia sabe desde el principio que Deyanira va a explicarles un plan de acción, pero, mientras espera ese relato, escucha los lamentos por su situación teniendo en mente el anuncio del plan. De tal modo que, a mi entender, esta estructura facilita la justificación del plan y permite, gracias al *pathos* creado, que Deyanira pueda mantener, pese a su acción, la simpatía de la audiencia hacia ella. Así, Sófocles emplea la anticipación de los temas a tratar para facilitar la persuasión y la aceptación por parte de la audiencia del plan de la mujer.

Aquí, como en la *rhexis* anterior, creemos que la estructura está fundamentalmente al servicio de un fin más complejo y elaborado, ya que sirve a la argumentación y a la finalidad persuasiva del discurso. No se trata simplemente de que el público conozca de manera anticipada lo que escucha para que en lugar de centrar su atención en el qué lo haga en otras cuestiones, sino de que se sienta persuadido por lo que se le dice. Aparte de los muchos argumentos que el orador utiliza para lograr dicha persuasión, éste se sirve también de una estructura peculiar, de un orden que le ayuda a conseguir su objetivo.

<sup>742</sup> GOLDBRUNNER, 1957, 3-6, considera esta *rhexis* como una *rhexis* de toma de decisión, muy semejante en su función, aunque con diferencias, a S. *Aj.* 430-80. Según este autor, el tema principal es la descripción de la decisión y como tema accesorio estaría la queja por la situación desgraciada en que se encuentra la heroína. Estas quejas, además, son formuladas en forma de argumentación y conducen a la decisión. Puesto que Deyanira no puede ni enfadarse con Heracles ni convivir con Yole, su única alternativa es el plan que a continuación expone. Así justifica su acción. El análisis de Goldbrunner me parece aceptable, pero quiero insistir y resaltar una diferencia entre las dos *rhexeis* relacionadas, y es que, mientras en la *rhexis* de *Ajax* se enfatiza el proceso de toma de decisión, aquí parece que la decisión de Deyanira ya está tomada y lo que se destaca, sin lugar a dudas, no es tanto la decisión cuanto las causas de la misma. Ésta es una *rhexis* fundamentalmente de justificación, porque la propia Deyanira comprende, como dice al final de su *rhexis*, que su acción puede ser censurable. TREU, 1952, 51, considera que es característico del estilo temprano de Sófocles el hecho de que la toma de decisión se produce fuera de escena. La decisión se comunica solo cuando ya está tomada. Esto habla a favor de una fecha temprana de *Traquinias*.

<sup>743</sup> El empleo de venenos es la parte negativa de una actividad característica de las mujeres, a saber, su ocupación en la cocina y la alimentación; cf. SEIDENSTICKER, 1995, 158-9.

Esta composición expansiva se da de forma más sencilla en *rhesis* de carácter informativo, en las que en ocasiones la noticia que se quiere comunicar se enuncia al comienzo de la *rhesis* y es posteriormente retomada y tratada con mayor detalle.

Sirva de ejemplo al respecto la *rhesis* de mensajero con la que en *Áyax* se comunica la llegada de Teucro al campamento griego (vv. 719-34). El anuncio de la misma se produce de manera directa en los primeros versos de la *rhesis* (vv. 719-21a). Y a continuación (vv. 721b-32), el mensajero amplía el tema aportando los detalles acerca del modo en el que dicha llegada ha tenido lugar, a saber, entre los insultos y las amenazas del ejército griego. El epílogo de esta *rhesis* (vv. 733-4) cambia el foco de atención y lo dirige de nuevo a *Áyax*, terminando con una afirmación cuasi-general. Llama la atención que en una *rhesis* en la que la violencia tiene un papel tan determinante, me refiero a la violencia del ejército argivo, que parece estar dispuesto a matar a Teucro e incluso de forma inmediata –de hecho, el mensajero nos los describe ya con las espadas desenvainadas y subraya que los ancianos tuvieron que aplacar los ánimos de los soldados porque “*la pendencia había ido muy lejos*” (vv. 731-2)–, esté tan estratégicamente situada una palabra. La palabra en cuestión es *logos*, repetida al final de los vv. 732 y 734, es decir, en los lugares finales de la narración y del epílogo respectivamente. Frente a la violencia de las acciones narradas la solución está, parece decirnos Sófocles, en la palabra.

Esta escena de mensajero contiene también otra *rhesis* (vv. 748-83), cuya composición sigue un orden causal y que veremos en su momento. Lo que ahora nos interesa es que las dos *rhesis* que forman la escena se complementan en la justificación de la necesidad de la muerte de *Áyax*. A través del relato de la reacción que el ejército tiene hacia Teucro vemos el aislamiento al que su acción ha sometido a *Áyax*. No solo tiene el rechazo de los líderes sino también el de todo el ejército. Seguir formando parte de éste es ya imposible. La única salida que le queda es la muerte. Con la segunda parte de la escena, la *rhesis* causal en la que se da cuenta de las palabras de Calcas, el mensajero explica el motivo de la intervención de Atenea y, por lo tanto, de su odio. Es decir, en esta escena se nos muestra primero el odio de los hombres y luego el de los dioses. El resultado es que la escena de mensajero deja al descubierto la situación de aislamiento y desamparo del héroe, tanto en el plano humano como en el divino. Pero lo hace sin ocultar el hecho de que él es el responsable de ese aislamiento. *Áyax* debe morir porque ya no tiene adónde volver los ojos (salvo su familia, aunque eso para él no es suficiente), pero el responsable de ello es él mismo.

### 2.3. MOVIMIENTO CIRCULAR

Decimos que predomina un movimiento circular siempre que en una *rhexis* hay una idea fundamental presente a lo largo de toda ella y a la que se llega desde cualquiera de los puntos de partida que se puedan tomar en el transcurso de la *rhexis* en cuestión.

Éste es el tipo de composición que encontramos en *Áyax* en la *rhexis* de Menelao, cuando, tras la muerte del héroe, éste entra en escena para impedir que el cuerpo de aquel sea sepultado (vv. 1052-90). Su discurso carece de introducción porque comienza *in medias res*, siguiendo el diálogo de los versos previos. En su *rhexis* Menelao formula las dos acusaciones que se le hacen a *Áyax* y que son la causa de su decisión de no enterrar al héroe, y estas dos acusaciones vertebran las dos partes del discurso.

La primera acusación de Menelao a *Áyax* es la de traición (vv. 1052-69a). Esta parte del discurso comienza con el relato de los hechos que la constituyen (vv. 1052-61). Todos los personajes a lo largo de esta tragedia van narrando su versión o visión de los sucesos de la noche previa. Aquí lo hace Menelao. Tras el relato de los hechos, se expone la consecuencia de los mismos, esto es, la prohibición de enterrar al héroe (vv. 1062-5), que es, en definitiva, la finalidad esencial del discurso del Atrida. La expresión ὦν οὐνεκ' (v. 1062) subraya la relación causal con lo anterior, de modo que la decisión de Menelao se presenta como respuesta a los hechos culpables de *Áyax* y, por lo tanto, como un castigo merecido. Esta parte termina con una breve conclusión (vv. 1066-9a), que, además, funciona también como transición e introducción a la segunda acusación de Menelao y segunda parte de la *rhexis*.

La segunda acusación de Menelao a *Áyax* es la de insubordinación. Ésta se anunciaba en la parte final del primer apartado y se expresa ahora de modo más explícito y concreto (vv. 1069b-70). A ello le sigue un excursus en términos generales acerca de lo que implica la insubordinación en la *polis* (vv. 1071-83) y, por último, como en el apartado primero, una conclusión (vv. 1084-6)<sup>744</sup>.

La *rhexis* de Menelao se cierra con un epílogo (vv. 1087-90) en el que el soberano reitera de nuevo la prohibición de enterrar a *Áyax* y la amplía con una amenaza de muerte a Teucro, en el caso de que éste lo desobedezca. Se trata, en su conjunto, de una *rhexis* bien estructurada en dos partes más un epílogo, en la que la división entre ambas partes no está del todo clara porque el fin de la primera forma parte del comienzo de la siguiente. Sin embargo, así se logra que parezca una *rhexis* cohesionada. En cualquier caso, la conclusión

<sup>744</sup> GOLDBRUNNER, 1957, 67, que divide esta *rhexis* en dos partes (vv. 1052-66 y 1067-90), llama la atención respecto al desarrollo que hace Menelao del tema de la insubordinación en la segunda parte de su discurso. En su opinión, es llamativo que Menelao se aparte del tema propio, que afecta solo al ejército, y se acerque paulatinamente y cada vez más al tema de la *polis*.

de ambas partes es la misma, a saber, que Áyax no debe ser enterrado. Todos los argumentos de Menelao conducen a este punto esencial, el motivo de su aparición en escena<sup>745</sup>.

Una *rhesis* en cierta medida similar a ésta es la que pronuncia Antígona en su *agon* con Creonte tras ser atrapada violando el edicto de éste (vv. 450-70). Es una *rhesis* relativamente breve, en la que la heroína desarrolla dos temas, a saber, el general de las leyes no escritas frente a las escritas, posicionándose claramente a favor de las primeras, (vv. 450-60a) y el tema concreto de su deber de enterrar a su hermano pese al castigo, en este caso la muerte, que le espera por violar el edicto de Creonte (vv. 460b-8)<sup>746</sup>. El desarrollo de ambos temas la lleva a la misma conclusión: su deber de enterrar a Polinices y, sobre todo, su disposición a hacerlo. Es decir, Antígona defiende la legitimidad de su acción y asume también las consecuencias que ésta tendrá. Los vv. 469-70 forman el epílogo del discurso.

En los dos casos, tanto la *rhesis* de Menelao como la de Antígona, se trata de *rheses* muy sencillas, claramente bimembres, en las que se intenta justificar una postura acumulando dos líneas de argumentación distintas por su contenido, pero que en el fondo representan un mismo punto de vista. Se busca que la persuasión surja precisamente de la acumulación, más que del uso de argumentos diferentes en su forma. Parece, en realidad, un modo primitivo todavía de argumentar<sup>747</sup>.

Mucho más desarrollada parece la composición circular que se da en la *rhesis* con la que Deyanira trata de persuadir a Licas en *Traquinias* para que le desvele la verdad acerca de Yole y de su relación con Heracles (vv. 436-69). La *rhesis* comienza con un proemio (vv. 436-40)<sup>748</sup>, en el que la mujer pretende convencer a Licas de su prudencia y de su capacidad para aceptar las palabras del heraldo. De ahí pasa a la parte argumentativa (vv. 441-67a) y, por último, al epílogo (vv. 467b-9). La parte argumentativa se centra primero en la exculpación de Heracles y Yole (vv. 441-9a) y posteriormente en la conveniencia por motivos varios de que Licas revele todo cuanto sabe (vv. 449b-67a). La transición entre

<sup>745</sup> EPKE, 1951, 1-3, también subraya el movimiento circular de esta *rhesis*, en la que no hay ninguna exposición progresiva de ideas sino tan solo la repetición de una idea básica. Son los sentimientos subjetivos de Menelao los que estructuran el discurso.

<sup>746</sup> También GOLDBRUNNER, 1957, 11-2, considera que en esta *rhesis* de la heroína se da un progreso desde lo general hasta lo particular. En la primera parte (vv. 450-7) Antígona expone en términos generales el origen de las leyes divinas y su deber ético de obediencia a esas leyes eternas. En la segunda (vv. 458-68) expone la motivación personal y concreta de su acción y su deber frente a su hermano muerto. Entre ambas partes (vv. 460-6) se plantea el motivo del *kerdos*.

<sup>747</sup> Con respecto a la *rhesis* de Menelao en concreto SCABUZZO, 2001b, 137, considera que “*sus razones se concretan en dichos de tipo proverbial acumulados en una amplia construcción paratáctica propia de formas argumentativas un tanto rudimentarias*”.

<sup>748</sup> En realidad no hay una separación marcada entre el proemio y la argumentación y es difícil aseverar hasta dónde llega el primero o dónde empieza exactamente la segunda. Ésta es una *rhesis* muy fluida, en la que es difícil distinguir apartados, a pesar de lo cual, sin embargo, está muy bien articulada gracias a la exposición lógica de las ideas.



ambos se marca en el v. 449 a través de la formulación οὐκ ἔστι ταῦτ' ἀλλ'... Pero el elemento común a todas y cada una de estas divisiones que podemos hacer en la *rhesis* de Deyanira es que todas ellas giran en torno a la misma idea. Es decir, Deyanira quiere que Licas le cuente todo lo que sabe sobre la relación entre Yole y Heracles –algo que ella *grosso modo* conoce ya gracias al mensajero– y trata de convencerlo desde distintos puntos de vista, esto es, afirmando su capacidad para aceptar esa relación, exculpándolos ella misma –lo que muestra gráficamente su capacidad de aceptar la relación–, o tratando de persuadir a Licas por medio de diferentes razonamientos de que contarle la verdad es también lo que le conviene a él. Todo cuanto Deyanira dice en esta *rhesis* gira en torno a la misma pretensión<sup>749</sup> (véase: Parte primera: 2.1.1.2. Planteamiento de probabilidades. Método exhaustivo).

Hablamos de movimiento circular tanto al hacer referencia a la estructura de esta *rhesis* como con respecto a las anteriormente citadas. Sin embargo, no hace falta destacar la enorme diferencia que existe entre ellas. En todas podemos hablar de movimiento circular porque hay una serie de líneas de pensamiento que llevan a la misma idea, al fin que persigue la *rhesis*. No obstante, frente a la simplicidad y casi diríamos arcaísmo de los ejemplos de *Áyax* y *Antígona*, destaca esta *rhesis* de pensamiento mucho más complejo y, sobre todo, persuasivo. Tal vez no sea casualidad el hecho de que ni Menelao ni *Antígona* consiguen persuadir, mientras que Deyanira sí lo hace. Creo que se ha demostrado en numerosas ocasiones que Sófocles subordina la retórica a la consecución del fin dramático, de modo que el hecho de que la retórica sea más primitiva o más desarrollada en un sitio u otro probablemente está en función de la finalidad que se persigue. Aunque en los casos concretos que nos afectan las explicaciones respecto a su diferente grado de complejidad pueden ser muchas, tal vez una de ellas podría ser que Sófocles opta por una estructura más sencilla y menos persuasiva en aquellos casos en los que el personaje mantiene una postura que difícilmente se podría defender por completo en la Atenas del momento<sup>750</sup>.

Por otra parte, hay un grupo de *rhesis* que presentan una división similar en cuatro partes y en las que prima la composición circular. Una de ellas es la *rhesis* con la que Edipo

<sup>749</sup> GOLDBRUNNER, 1957, 40, ofrece un interesante análisis de la estructura de esta *rhesis*. Él la divide principalmente en dos partes, una negativa (vv. 436-48) y otra positiva (vv. 449-67), precedida cada una de ellas por la petición directa, primero negativa (v. 436) y luego positiva (v. 453). En las dos partes a la petición le sigue la motivación. La súplica negativa tiene naturaleza general y la positiva, concreta. Los versos finales (vv. 468-9) resumen el contenido total del discurso. Más allá de esto, Goldbrunner señala una estructura de caja china que no termino de ver con claridad.

<sup>750</sup> En la *rhesis* de Menelao lo que se defiende es la necesidad de castigar a *Áyax* dejando su cuerpo insepulto. Esta posibilidad, que parece que se contemplaba en Atenas, no debía de tener, sin embargo, muy buena acogida (cf. nota 1132). *Antígona*, por su parte, defiende enterrar a un ser querido, una postura que sí gozaría del apoyo popular, pero ella pretende hacerlo desdeñando las leyes cívicas, y esto probablemente tampoco contaría con el apoyo mayoritario de la población. Los dos personajes pueden tener una parte de razón, pero la obra cuestiona que la tengan por completo y probablemente también la audiencia lo entendería así.

promulga su edicto en *Edipo Rey* (vv. 216-75). Ésta comienza con un proemio (vv. 216-8), seguido de dos anuncios de la narración, en este caso, del edicto (vv. 219-21 y 222-3). De igual manera, al final, el epílogo se divide también en dos partes. Pero lo más interesante es el cuerpo central de la *rhesis*. Aunque éste (vv. 224-72) no presenta una división en absoluto clara, se podría articular en dos partes, que convergen en una misma idea.

La primera parte (vv. 224-51) abarca todo el edicto de Edipo y se subdivide a su vez en otros dos apartados: el edicto propiamente dicho (vv. 224-45) y la maldición al asesino de Layo (vv. 246-51). La segunda parte (vv. 252-72) expresa los motivos para obedecer el edicto y, como la anterior, se subdivide también en dos apartados: en los vv. 252-68 Edipo expresa los motivos por los que tanto los ciudadanos (vv. 252-8a) como él mismo (vv. 258b-68) deberían preocuparse por encontrar al asesino de Layo, y en los vv. 269-72 encontramos la maldición para quien no lo haga. Es decir, en las dos partes en las que se puede dividir el cuerpo central de esta *rhesis* hallamos una división entre una formulación positiva primero y una formulación negativa después. Pero, en cualquier caso, el objetivo de las dos partes es persuadir al oyente, los ciudadanos de Tebas, de la necesidad de cumplir el edicto. Los últimos versos de la *rhesis* (vv. 273-5) forman una especie de epílogo, donde el monarca dirige unas breves palabras a los cadmeos<sup>751</sup>.

Un nuevo ejemplo de este tipo de composición circular lo encontramos en el discurso que pronuncia Creonte en su *agon* con Hemón (vv. 639-80) en *Antígona*. Esta *rhesis* está formada por cuatro temas o motivos. Primeramente Creonte da comienzo a su discurso centrándose en el motivo de la obediencia paterno-filial (vv. 639-47), lo que lo lleva de alguna manera al segundo de sus temas, a saber, las relaciones entre marido y mujer en una pareja (vv. 648-56). De ahí pasa a centrarse en sus deberes públicos frente a los privados, o, dicho de otro modo, en la relación entre *philoí* y ciudadanos (vv. 657-62), y posteriormente en el deber al que la ciudad está sometida de obediencia a su soberano (vv. 663-76). Finalmente, la *rhesis* termina con un epílogo en el que Creonte remarca la superioridad del hombre sobre la mujer y, consecuentemente, la imposibilidad de que el hombre sea derrotado por ésta (vv. 677-80). Todos estos temas tienen como finalidad última justificar ante su hijo y ante la ciudad su decisión de condenar a muerte a Antígona.

Detrás de esta división en cuatro temas se podría ver, sin embargo, una división en dos partes (vv. 639-56 y 657-80), ya que los primeros dos temas, a saber, el de la obediencia paterno-filial y el de las relaciones marido-mujer, afectan al ámbito privado del ser humano,

---

<sup>751</sup> GOLDBRUNNER, 1957, 18-20, propone dividir la *rhesis* en cuatro partes: vv. 216-21, 222-51, 252-62 y 263-75, con una estructura duplicada a-b-a-b.

a su familia<sup>752</sup>, mientras que los dos últimos, el de los deberes públicos de Creonte y el del deber popular de obediencia al líder, afectan al ámbito público del mismo. Es decir, hay una división de la *rhesis* en dos partes, una referida a la esfera privada y otra referida a la esfera pública. Ahora bien, una comparación entre estas dos partes más amplias, permite establecer correspondencias entre ambas. Así, al primer tema tratado en la primera parte, el tema de la obediencia paterno-filial, le corresponde el segundo tema de la segunda parte, que no es otro que el de la obediencia que los ciudadanos deben prestar a su líder político. De igual modo, al segundo tema de la primera parte, el de las relaciones marido-mujer, le responde el primer tema de la segunda parte, el de las relaciones entre la esfera privada y la pública. El epílogo alude también a estos dos temas al enfatizar en un plano paralelo la superioridad del hombre frente a la mujer<sup>753</sup>. La estructura de esta *rhesis*, por tanto, sería algo así como: A (a-b) – A' (b'-a') – B (b'').

Da la sensación de que en esta *rhesis* Creonte se apoya en unas cuestiones ampliamente asumidas, como son el hecho de que el hijo debe obedecer al padre y la mujer someterse a su marido, para justificar posiciones políticas, y, por tanto, públicas, ya no tan ampliamente asumidas en una *polis* democrática como lo era la Atenas del siglo V a.C.<sup>754</sup>. En cualquier caso, encontramos una *rhesis* con una estructura magníficamente elaborada al abarcar cuatro temas, entre los cuales el orador establece una serie de paralelismos y resonancias.

En la *rhesis* con la que Hemón le responde (vv. 683-723) encontramos una composición circular similar. Es muy difícil distinguir apartados en este discurso, ya que lo único que está bien marcado es el epílogo (vv. 718-23). En cualquier caso, sí podemos decir que Hemón se centra primeramente en el tema de la razón (vv. 683-91), luego reproduce la opinión de la ciudad, de la que él es portavoz en la tragedia (vv. 692-700), le siguen unos razonamientos basados en las relaciones entre padres e hijos (vv. 701-9) y acaba con unas afirmaciones generales sobre la conveniencia de ceder (vv. 710-7)<sup>755</sup>. En cualquiera de estos

<sup>752</sup> El hecho de que Creonte se mueva dentro del ámbito familiar viene remarcado por el vocativo que emplea al comienzo de estos dos apartados, a saber, ὦ παῖ (v. 639 y 648), un vocativo que deja de emplear al pasar a la parte pública de su discurso. Pero, además, el vocativo le sirve para acentuar esa relación familiar que lo une a Hemón y que implica unas obligaciones muy específicas para éste.

<sup>753</sup> Los argumentos de Creonte en esta *rhesis* giran en torno a tres principios ampliamente asumidos, a saber, 1) que los hijos son una extensión de su padre; 2) que las mujeres son un peligro y una distracción para los hombres; y 3) que la clave del orden doméstico y político-militar es la obediencia al gobierno del padre o líder; cf. GRIFFITH, 1999, 234.

<sup>754</sup> Esto es posible gracias a la descompensación que existe en la Atenas democrática del s. V a.C. entre el ámbito público y el privado y gracias a las paradojas que entraña. Sobre el primero de estos dos temas, el de la obediencia paterno-filial como excusa para justificar el autoritarismo político, véase mi contribución ENCINAS REGUERO, 2005, 265-8.

<sup>755</sup> Hemón utiliza dos imágenes para persuadir a Creonte, una tomada de la naturaleza y la otra de la navegación. Esta última es la más significativa (“*el que tensa fuertemente las escotas de una nave sin aflojar nada, después de hacerla volcar, navega el resto del tiempo con la cubierta invertida*”, vv. 715-7). En su *rhesis* programática (vv. 162-210) Creonte recurría a la metáfora de la nave del estado (vv. 189-90). Hemón ahora recurre a la misma

apartados señalados la conclusión a la que Hemón quiere llegar, y que no formula explícitamente hasta los vv. 718-23, es la necesidad de que su padre desista de sus intenciones, que considere también los razonamientos de Antígona, que no se obstina en su propia opinión. Desde el primer momento está claro que ahí es a donde el joven quiere ir a parar y todos los distintos razonamientos parecen insinuar la misma conclusión. El tema central es ése, aunque solo lo explicita en el epílogo, y a él llega Hemón partiendo cada vez desde un punto de vista distinto. La estructura básica de esta *rhesis*, en la que también se establecen ciertos paralelismos entre sus distintas partes, es A (a-b) – B (b'-a') – C (a'') (véase: Parte tercera: 1.5. Réplica punto por punto al oponente).

Aparte de esto, me gustaría incidir brevemente en algún aspecto formal. Según el análisis que acabo de ofrecer, esta *rhesis* se dividiría inicialmente en cuatro partes más un epílogo. Pues bien, las dos primeras terminan incluyendo en el verso final los términos *τοιούτοις* y *τοιούδ'* respectivamente, algo muy típico en las conclusiones sofocleas, y las dos segundas lo hacen con un pensamiento general, al igual que la *rhesis* en su conjunto, algo también muy característico de la *rhesis* trágica en general. Pero hay más, la segunda y la tercera parte comienzan de manera paralela a través de *ἐμοὶ δ'*, estableciéndose así una conexión entre ellas. En el v. 710, *ἀλλ'* muestra que hay un cambio. Lo cierto es que otra opción sería dividir la *rhesis* en dos partes (vv. 683-709 y 710-23), la primera de ellas mucho más concreta y la segunda, que incluye el epílogo, mucho más general<sup>756</sup>. Se han planteado también otras divisiones<sup>757</sup>. Así, frente a *rhesis* con una estructura muy marcada, como, por ejemplo, la de Creonte en *Ant.* 162-210 o la que acabamos de analizar en *Ant.* 639-80, encontramos, en la misma tragedia incluso –no es, por lo tanto, cuestión de un mayor o menor grado de desarrollo del arte dramática–, *rhesis* como ésta, con una estructura completamente distinta y muy difíciles de dividir. Quizás la articulación misma del discurso sirva para caracterizar al personaje en una situación dada. De este modo, frente a la rigidez, rotundidad y firmeza de Creonte, resaltada por la estructura fuertemente compartimentada de su discurso, contrasta la flexibilidad, suavidad y adaptabilidad de Hemón en una *rhesis* que fluye sin cortes ni rupturas, poco a poco y de forma natural hasta llegar a una idea finalmente enunciada pero continuamente presente.

---

imagen para ilustrar las consecuencias que se podrían derivar de la inflexibilidad del monarca; cf. MUSURILLO, 1967, 47-8.

<sup>756</sup> GOLDBRUNNER, 1957, 38-40, es partidario de esta división bipartita (vv. 683-709 y 710-23) y, al igual que en *Tr.* 436-69, considera que la primera parte es negativa y la segunda positiva, estableciendo un fuerte paralelismo entre las dos, ya que ambas comienzan y acaban con una afirmación general. Por otro lado, al igual que la primera se centra en el concepto de *phronein*, que aparece al principio y final de la misma, la segunda lo hace en el de *manthanein*, que aparece en igual posición. Lo que llama la atención es la desproporción entre las partes, que Goldbrunner explica por la voluntad del poeta de centrarse en lo decisivo, la defensa de la inocencia de Antígona.

<sup>757</sup> MANNSPERGER, 1971, 163, divide la *rhesis* en dos apartados (vv. 683-702 y 703-17) más un epílogo (vv. 718-23).

Pero, al igual que lo que dice, también llama la atención lo que Hemón no dice, y es que este personaje en ningún momento durante su *rhexis*, aunque está luchando por evitar el castigo de muerte contra su prometida, menciona las leyes divinas que Antígona antes invocaba como su principal baza, del mismo modo que tampoco menciona su relación personal con Antígona<sup>758</sup>. Creonte demuestra en todo momento que su ámbito de interés es única y estrictamente la esfera cívica. A éste ámbito ciñe Hemón su respuesta en su intento de persuasión<sup>759</sup>.

## 2.4. DIVISIÓN POR TEMAS

En ocasiones lo que hace Sófocles al dar forma a sus discursos consiste simplemente en apelar sucesivamente a temas diferentes, de modo tal que cada uno de ellos lleve al siguiente por asociación de ideas. La diferencia entre este tipo de división y lo que hemos considerado composición circular es sutil y de grado. Allí los distintos temas son abordados sucesivamente como puntos de partida para llegar a una misma idea final. Aquí eso es menos palpable. Evidentemente todo en una *rhexis* se somete al objetivo final de ésta; no obstante, hay ocasiones en las que ese objetivo es el mismo de principio a fin (aquí hablamos de composición circular) y otras en las que el objetivo parece modificarse a lo largo del discurso (en este caso hablamos de composición por temas).

Por ejemplo, es el caso de la *rhexis* de lamento que pronuncia Teucro en el episodio cuarto de *Áyax*, tras conocer la muerte de su hermano y antes de que comience la disputa con los Atridas por el funeral del héroe (vv. 992-1039). Aquí Teucro comienza expresando su dolor por la muerte de su hermano para terminar llevando a cabo una revaloración de ésta.

La *rhexis* se divide fundamentalmente, como la inmensa mayoría, en tres partes, a saber, proemio (vv. 992-1001), cuerpo central bipartito a su vez (vv. 1002-35) y epílogo (vv. 1036-9).

El proemio (vv. 992-1001) consta de dos apartados. En uno de ellos (vv. 992-7) sobresale el *pathos*, ya que es el lamento de Teucro tras conocer la muerte de su hermano<sup>760</sup>,

<sup>758</sup> Según HESTER, 1971, 32, el caso que expone Hemón es bastante más débil que el de Antígona y esto se debe a que él es respecto a Creonte el equivalente de Ismene respecto a Antígona. Igual que Ismene comparte la visión de Antígona pero no está dispuesta a emprender la acción, Hemón también comparte el punto de vista político de su padre, aunque no está dispuesto a mantener sus principios independientemente de las consecuencias prácticas.

<sup>759</sup> El esquema de la *rhexis* de Creonte es, como decíamos, A (a-b) – A' (b'-a') – B (b'') y el de la *rhexis* de Hemón es A (a-b) – B (b'-a') – C (a''). Ahora bien, existe también una responsión directa entre ambos discursos. Hemón en su *rhexis* retoma y reelabora el tema de la relación entre padres e hijos e introduce un tema nuevo, a saber, la importancia de la razón. Así pues, el esquema de su *rhexis*, en relación con la *rhexis* anterior de Creonte, podría ser éste: A (c-a') – B (a-c') – C (c'').

<sup>760</sup> RINGER, 1998, 47, advierte que el modo en que Teucro hace su entrada en la tragedia al comienzo de este discurso es reminiscente de la reaparición de *Áyax* en escena después de salir de su estado de 'enajenación'. De

y en el siguiente (vv. 998-1001) predomina el relato reflexionado (evidentemente también patético, como la *rheisis* entera), donde Teucro explica brevemente cómo le llegó la noticia y cuál fue su reacción primera.

Si estos versos nos indican que la reacción primera de Teucro fue de dolor y gemidos, la parte central del discurso de Teucro va a exponer la reacción siguiente de este personaje, una reacción más meditada y reflexiva. Esta parte central del discurso (vv. 1002-35) se divide, como antes he dicho, en dos apartados:

1) Vv. 1002-27: Comienza con una petición a un esclavo para que descubra el cuerpo de Áyax y, acto seguido, se centra en la repercusión que la muerte del héroe tendrá para Teucro. Lo primero que se valora (vv. 1006-18) es la reacción que tendrá, en función de lo probable, Telamón, padre de ambos, con Teucro; en segundo lugar (vv. 1019-27) éste expone las consecuencias a las que él tendrá que hacer frente, en un plano más general, tanto en su tierra como en Troya. En definitiva, Teucro expone a lo largo de todo este apartado la penosa situación en la que lo ha sumido la muerte de Áyax. Primero lo hace en el plano familiar y luego en el plano público, más general, aludiendo tanto a su propio país, el de sus *philoí*, como al de sus *echthroí*. En todos estos ámbitos Teucro encontrará lo mismo: rechazo y reproches. Todas las esferas de actuación de Teucro (su familia, su país, su lugar de combate) se han vuelto contra él al morir Áyax. Las interrogaciones finales de este apartado enlazan tanto en forma como en contenido con las que aparecían al principio del mismo, confiriéndole así una estructura en anillo. La última de ellas, además, menciona ya a Héctor, que va a ser el tema del siguiente apartado, sirviendo de este modo de transición entre ambos.

2) Vv. 1028-35: Comienza con la petición a quienes escuchan de que presten atención a lo que sigue, y lo que sigue es precisamente el establecimiento de una relación entre la muerte de Áyax y la de Héctor. La intención parece ser vincular ambas muertes para que la de Áyax parezca una consecuencia de su relación con Héctor, un enemigo, y así se oscurezca la verdadera causa de la muerte del héroe, que empieza ya a difuminarse. El relato se centra primero en el héroe troyano (vv. 1029-31) y luego en Áyax (vv. 1032-3), y termina con nuevas interrogaciones (vv. 1034-5).

El paralelismo entre ambos apartados es obvio, pues ambos comienzan con un imperativo dirigido a alguien ajeno para formularle una petición y terminan con oraciones interrogativas que sirven para delimitar los diferentes apartados de la *rheisis*. Además, cada una de estas dos partes diferenciadas en el cuerpo central del discurso consta a su vez de

---

hecho, las primeras palabras de Teucro reproducen los primeros lamentos que oíamos procedentes del héroe (ἰὸ μοί μοί, v. 974; cf. v. 333). Esta reminiscencia verbal enfatiza la condición de Teucro como *alter ego* de Áyax, algo subrayado igualmente porque el actor que había representado a Áyax es el mismo que a partir de ahora encarnará a Teucro. Además, la apropiación por parte de Teucro de los lamentos anteriores de su hermano tiene lugar justo después de que Tecmesa anuncie que Áyax ya no existe (v. 972).

otras dos. En el primero de los casos se pasa de lo más cercano a lo más lejano y en el segundo el relato se detiene en dos personajes distintos.

Por último, el epílogo (vv. 1036-9) encierra la reflexión más profunda de Teucro, una reflexión que apunta a la participación de los dioses en los destinos humanos<sup>761</sup>.

En esta *rhesis*, como en otras, podemos advertir la presencia superpuesta de una articulación temporal. Y es que en la introducción de la *rhesis* lo que predomina es el presente. Después, al referirse a las consecuencias de la muerte de Áyax para él, Teucro proyecta sus palabras en el tiempo futuro. Y, finalmente, al comparar la muerte de Héctor y Áyax, toca el pasado. Es decir, los tres momentos cronológicos están presentes, aunque no en el orden lógico.

Por otra parte, la comparación entre los dos héroes es fundamental porque Sófocles se sirve de ella en la tragedia para revalorizar y dignificar la muerte de Áyax. Además, no es casualidad que esta comparación al final del discurso, subrayando la muerte heroica que se intenta adjudicar a Áyax, tenga lugar justamente antes de que comience la discusión con los Atridas por el cuerpo del héroe.

El lamento de Teucro es espléndido porque, aunque su función a primera vista no es más que la de suscitar el *pathos*, en realidad se podría decir que forma parte de todo el conjunto agonal que ahora va a comenzar porque lo prepara. Teucro se muestra ya como un gran maestro de la palabra y cuanto aquí dice lo dice con vistas a la siguiente discusión. Teucro se presenta como una víctima, con lo que atrae las simpatías de todos hacia él, y defiende la heroicidad de Áyax comparándolo con el más grande de los héroes troyanos, Héctor, quien, al igual que Áyax en sentido metafórico, fue derrotado también por Aquiles. Desde antes de comenzar la discusión por el cuerpo de nuestro héroe, su hermano lo defiende.

Un ejemplo similar lo constituye la última *rhesis* de Antígona antes de salir de escena y morir (vv. 891-928). También aquí lo que en principio es una *rhesis* de lamento da lugar a una nueva justificación de la heroína. La *rhesis* se puede dividir esencialmente en dos partes, precedidas por un proemio (vv. 891-6) y seguidas por un breve epílogo (vv. 925-8)<sup>762</sup>. En la primera de esas partes (vv. 897-915) Antígona se defiende, aunque en esta ocasión no apela a la superioridad de las leyes no escritas sobre las escritas, como hacía en su anterior

<sup>761</sup> GOLDBRUNNER, 1957, 48-9, divide la *rhesis* en tres apartados: introducción y parte final (vv. 992-1005 y 1024-39) rodeando a la parte media (vv. 1006-23). La introducción y la parte final se refieren claramente la una a la otra, ya que en las dos el tema del discurso es Áyax muerto. En la parte media el tema son las consecuencias para Teucro de la muerte de Áyax.

<sup>762</sup> GOLDBRUNNER, 1957, 93, propone una división tripartita de esta *rhesis*. Así, la parte del comienzo y la del final (vv. 891-903 y 916-28), en las que domina el *pathos*, se agrupan simétricamente alrededor de la parte media, dominada por la razón (vv. 904-15), y están en activo contraste. CROPP, 1997, 148-52, también propone una división de esta *rhesis* en tres partes (vv. 891-903, 904-20, 921-8), cada una de las cuales es a su vez bipartita.

*rhesis* frente a Creonte (vv. 450-70), sino a sus deberes privados para con su hermano. El segundo tema que suscita (vv. 916-24) es el referente a su castigo, pero ya no defiende el *kerdos* que supone para ella su propia muerte, como hacía allí, sino que subraya todo aquello que Creonte le va a arrebatarse al castigarla. En aquel momento, cuando aún estaba en el ‘fragor de la batalla’, Antígona defendía orgullosamente su acción subrayando el beneficio que le supondría. Ahora, cuando se dirige a la cueva en la que va a ser encerrada, perdida ya la batalla, Antígona se refiere de nuevo a su castigo, pero no ve en él ningún beneficio sino un perjuicio inmenso y, además, inmerecido. La comparación entre las dos *rheseis* de la heroína nos permite ver las semejanzas y diferencias entre ambas. De la esfera pública referida a las leyes Antígona pasa a la esfera privada de sus obligaciones familiares y de la defensa de su propia muerte y los beneficios de la misma pasa al lamento por cuanto perderá con ella.

Las dos *rheseis* analizadas, el lamento de Teucro al conocer la muerte de Áyax y el de Antígona al encaminarse hacia su propia muerte, comparten rasgos comunes. Ambas comienzan como la expresión del duelo y tienen como una de sus funciones esenciales la de suscitar un *pathos* de compasión en la audiencia. Pero hay más, porque ambas *rheseis* se organizan retóricamente como un discurso público. En el caso de Antígona, el lamento, que por ser un lamento por sí misma ya es de por sí extraño, queda subordinado a su justificación final y probablemente más sincera, pero también pretende ser una exposición pública de la injusticia cometida por Creonte contra ella<sup>763</sup>.

En el caso de Teucro, el lamento inicial deja paso, como veíamos, a una reinterpretación de la muerte de Áyax justo antes del debate público acerca del cadáver de éste. El lamento tradicionalmente corría en Atenas a cargo de las mujeres, salvo el lamento público o *epitaphios* por los caídos en el campo de batalla<sup>764</sup>. El hecho de que sea Teucro y no Tecmesa quien pronuncia el lamento por el héroe<sup>765</sup> es una manera más de presentar su muerte como consecuencia directa de la guerra, relegando a un segundo plano las circunstancias reales de ésta. Por otra parte, desde un punto de vista dramático, el lamento de

<sup>763</sup> CROPP, 1997, 153, subraya el hecho de que en esta *rhesis* Antígona no se limita a ponderar su destino, sino que establece una posición pública. Pero, sobre todo, FOLEY, 1993b, 111-3, destaca que al lamentarse por sí misma Antígona enfatiza la falta de Creonte. Foley sugiere que Antígona “uses lamentation to carry her point assertively in a public context that might otherwise have silenced her speech. She may even be going so far as to suggest that Creon is illegitimately attempting to deprive her future offspring of their rightful leadership of Thebes”.

<sup>764</sup> El lamento ritual es un tipo de discurso fuertemente identificado con la mujer en la cultura griega. No obstante, este lamento ritual sufre restricciones desde principios del s. VI a.C., que reflejan el creciente interés de la *polis* por regular las voces de las mujeres. El motivo es que el lamento femenino se entiende como una fuente de peligro y desorden para la comunidad masculina de la *polis*. Estas restricciones culminan con el surgimiento del *epitaphios*, la oración fúnebre colectiva compuesta y pronunciada por hombres en un contexto cívico para celebrar valores militares y políticos.

<sup>765</sup> ORMAND, 1996, 39-40, defiende que, puesto que el lamento fúnebre es asunto femenino, Tecmesa habría sido la más indicada para pronunciarlo, en lugar de Teucro.



Teucro es más interesante que el que podía haber pronunciado Tecmesa, porque aporta datos nuevos. ¿Qué habría traído de nuevo un lamento de Tecmesa? Ya conocemos su situación, su dolor, lo que para ella significa la muerte del héroe; ahora vamos a saber lo que significa para su hermano, para otro guerrero. Y la acumulación de los que sufren por el héroe acentúa la sensación de gran pérdida.

## 2.5. CONTRASTES Y CORRESPONDENCIAS

El juego entre lo general y lo concreto, o entre lo pasado y lo presente, o lo habitual y lo extraordinario es muy frecuente en la tragedia de Sófocles. Pero este juego no intenta solo establecer contrastes, como a primera vista pudiera parecer, sino que en ocasiones, como en algunos ejemplos de los que a continuación vamos a tratar, lo que busca es marcar una correspondencia entre esos elementos; de ahí que no podamos hablar simplemente de una composición antitética. Y es que lo general, pasado o habitual ayuda a persuadir acerca de lo concreto, presente o extraordinario cuando concuerdan y ayuda a enfatizar una impresión, la que sea, cuando contrastan. Así, frecuentemente los juegos entre lo general y lo concreto y el establecimiento de antítesis y paralelismos son empleados por el orador en la composición de su *rhesis* para lograr una argumentación convincente.

El tercer discurso de Áyax (vv. 646-92) ha suscitado ríos de tinta entre la crítica, porque en él, voluntaria o involuntariamente, el héroe induce a sus receptores a tener una esperanza que posteriormente se revela falsa<sup>766</sup>. La *rhesis* se compone de cuatro apartados, a

<sup>766</sup> La cuestión tradicional acerca de la tercera *rhesis* de Áyax es si el héroe ha cambiado de opinión o no y, en caso de no hacerlo, si induce al engaño inconsciente o conscientemente, guiado en este último caso ya sea por la compasión hacia quienes lo quieren ya sea por su deseo de quedarse a solas sin que lo estorben. Esta última opción, aunque se ha propuesto en alguna ocasión, no creemos que sea una explicación aceptable, pues, después de su enfrentamiento con Tecmesa, Áyax entra en la tienda con la intención de suicidarse y los demás, aunque lo saben, lo dejan. No entendemos, por tanto, por qué no habría de ser posible también aquí. En cualquier caso, como decimos, sobre la interpretación de esta *rhesis* encontramos opiniones muy diversas (para tener un resumen de las diferentes posiciones de la crítica al respecto remitimos a MOORE, 1977, 48-54). Hay quien opina que Áyax engaña intencionadamente a quienes lo escuchan, como LUCAS DE DIOS, 1974, 277, STEVENS, 1986, NELSON, 1993, 72-83, MOORE, 1977, 55-7. Este último defiende que Áyax engaña a sus allegados porque los compadece pero su conciencia no le permite una mentira y por eso recurre a la ambigüedad que encierra la verdad. STANFORD, 1981, 285-7, cree también que Áyax miente consciente y voluntariamente y defiende que las mentiras dichas para ayudar a un *philos* o dañar a un *echthros* eran consideradas por el código heroico como excusables y a veces incluso admirables. Así, en este momento Áyax se siente inclinado por primera y última vez a engañar llevado por la compasión, igual que anteriormente, movido por el odio, se inclinó por única vez a atacar con traición a sus compañeros. Otros autores, en cambio, creen que Áyax no engaña conscientemente; por ejemplo, LINFORTH, 1954, 10-20, LASSO DE LA VEGA, 1987. Entre quienes opinan que Áyax no engaña conscientemente a sus receptores destaca la opinión de KNOX, 1961, 12-8, que defiende que Áyax habla consigo mismo. Los primeros treinta y nueve versos (hasta el v. 683) son un soliloquio y a partir de la línea cuarenta (v. 684) Áyax vuelve a dirigirse a sus interlocutores. La opinión de Knox ha tenido muchos seguidores. Entre ellos, SICHERL, 1977, 89-93, GOLDER, 1990, 19-23. La ambigüedad que, sin duda, existe en esta *rhesis* ha sido explicada de un modo interesante por FARMER, 1998, 33-45. Este autor parte de las semejanzas entre Áyax e *Iliada*. Al igual que la escena anterior entre Áyax y Tecmesa se modela siguiendo la que protagonizan Héctor y Andrómaca en *Il.* 6, parece que este discurso del héroe puede haber sido influido por el soliloquio de Héctor en *Il.* 22. 99-130 (cf.

saber, proemio (vv. 646-53), primera decisión (vv. 654-65), segunda decisión (vv. 666-84a) –estas dos forman la parte argumentativa– y epílogo (vv. 684b-92).

El proemio consta claramente de una primera parte formulada en términos generales (vv. 646-9) y una segunda parte que afecta al caso particular del héroe (vv. 650-3), introducida por *καὶ γὰρ*. Lo particular se presenta como un ejemplo del caso general, fácilmente aceptable por el común de los oyentes, es decir, lo general confiere credibilidad a lo particular, esto es, al cambio de actitud operado en *Áyax* respecto a sus sentimientos por la situación en la que quedarán Tecmesa y Eurísaces<sup>767</sup>. Pero además, dentro del caso concreto de *Áyax* se marca también un contraste entre la actitud anterior de resistencia (vv. 650-1a) y la actual posición, mucho más templada (vv. 651b-3). El contraste entre la dureza del hierro (*σίδηρος*) y el proceso de reblandecimiento (*ἐθηλύνθη*) ayuda a enfatizar el cambio producido con una imagen extremadamente sensorial. Por otra parte, lo general y lo particular están presentes también en las dos decisiones que el héroe expone en ésta su tercera *rhesis*.

La primera decisión (vv. 654-65) consiste en buscar un lugar donde purificarse en el mar y ocultar su espada bajo tierra (suicidarse, en definitiva; *Áyax* se purificará para que las manchas de su suicidio no recaigan sobre él mismo y ocultará bajo la tierra la empuñadura de su espada para caer sobre ella y darse muerte). Es a primera vista una decisión de consecuencias físicas. A la exposición de la decisión (vv. 654-60) le sigue la justificación de la misma (vv. 661-5), introducida por *ἐγὼ γὰρ*, prácticamente la misma expresión que utilizaba *Áyax* en la introducción (v. 650) para pasar allí también a lo concreto. Y esa justificación se asienta primero sobre lo particular (vv. 662-3) y después sobre lo general (vv. 664-5). Si en la introducción *Áyax* pasaba de lo general a lo particular, aquí hace lo contrario. En ambos casos, sin embargo, lo general ayuda a dotar de fuerza persuasiva al argumento particular, pero, además, puesto que el argumento general tiende a aparecer al

---

FARMER, *ibid.*, 21-4). De hecho, la influencia de *Iliada* en *Áyax* es importante, al igual que las semejanzas entre Héctor y *Áyax*. Así, Atenea es el hilo común del fallecimiento de ambos y, después de que mueren, la trama siguiente gira alrededor de su funeral. En opinión de Farmer, Sófocles utiliza el soliloquio deliberativo de Héctor en *Il.* 22 como modelo para la tercera *rhesis* de *Áyax* y crea un diferente tipo de soliloquio deliberativo. El lenguaje ambiguo de *Áyax* subraya que tiene dos alternativas ante sí: vivir o morir. Expresa cada alternativa con las mismas palabras, como si estuviese dejando las opciones abiertas. *Áyax* realmente está indeciso. Mientras Héctor explora sus opciones en abierta deliberación, *Áyax* considera simultáneamente dos alternativas con los mismos términos. Por su parte, GILL, 2002, 204-16, cree que este discurso representa un conflicto ético similar al que expresan Aquiles en *Il.* 9. 645-8 y Medea en *E. Med.* 1021-80. Se trata concretamente del conflicto que se da entre, de una parte, el deseo de realizar un gesto ejemplar basado en un razonamiento que parte de principios éticos y, de otra, el reconocimiento de la validez también de otros tipos de afirmaciones éticas, en este caso las de Tecmesa en los vv. 485-524, a quien *Áyax* responde en este momento.

<sup>767</sup> JOHANSEN, 1959, 54-101, realiza un estudio del *παράδειγμα οἰκείου* en la tragedia, entendiéndolo como tal aquellos casos en los que se emplea parte de la acción como *παράδειγμα* para establecer la validez de una verdad general previamente expresada. El comienzo del tercer monólogo de *Áyax* en la tragedia homónima es un ejemplo de esto, pero también lo son, como Johansen destaca, entre otros, *Aj.* 1266ss., *Tr.* 293ss., *Ant.* 388ss., 1155-71.

final de las *rheseis* o de los apartados que las conforman, sirve para marcar el final de la primera decisión del héroe y de la primera gran parte de este discurso.

La segunda decisión (vv. 666-84a), introducida por *τοιγάρ*, es una decisión de orden psíquico<sup>768</sup> y consiste en ceder (*εἶκειν*)<sup>769</sup> ante los dioses y aprender a respetar (*σέβειν*) a los Atridas<sup>770</sup>. De nuevo, a la decisión (vv. 666-7) le sigue la justificación (vv. 668-84a), que se hace primero sobre un plano general, con una serie de ejemplos tomados de la naturaleza<sup>771</sup> (vv. 668-76)<sup>772</sup>, luego sobre un plano cuasiparticular (vv. 677-82a)<sup>773</sup> y, por último, otra vez en el nivel general (vv. 682b-3). Aquí nuevamente se vuelve a pasar de lo general a lo particular, como en la introducción, pero se termina con una afirmación general, frecuente en la tragedia para poner fin al discurso o a sus partes. Así, la segunda decisión termina con una afirmación general igual que la primera, refiriéndose ambas (vv. 664-5 y 682b-3) al tema de la amistad. De hecho, hay un fuerte paralelismo entre ambos apartados (entre la primera y la segunda decisión) en lo que se refiere a su composición y también hasta cierto punto en lo que se refiere a su contenido. Por cuanto hace a la composición, hay

<sup>768</sup> Obsérvese que el paso de lo físico a lo psíquico es algo que encontramos también en otras ocasiones, fundamentalmente en la descripción de las reacciones de Áyax y Heracles, el primero al tomar conciencia de sus acciones, el segundo al sufrir tormento tras vestirse el manto emponzoñado (*Aj.* 305-22 y *Tr.* 765-802). Parece, pues, que la distinción entre estos dos niveles y la concepción del nivel psíquico como algo más profundo que el meramente físico es algo que se repite en la tragedia de Sófocles.

<sup>769</sup> Este verbo, junto con sus compuestos, es, como nos explica KNOX, 1964, 15-9, la palabra clave de la situación trágica en Sófocles y aparece siempre en el contexto significativo del ataque a la decisión del héroe. Tal uso es característicamente sofocleo y es muy raro, en cambio, encontrarlo en Esquilo o Eurípides.

<sup>770</sup> En estos versos se produce una incoherencia. Lo lógico, sin duda, sería hablar de respetar a los dioses y ceder ante los Atridas. Esta alteración es ya un indicio de que el cambio aparente de Áyax no es tal. Para CRANE, 1990, 98, la inversión de la terminología normal por parte de Áyax en este pasaje muestra el poco respeto del héroe hacia dioses y Atridas. Aunque quizás la formulación de Áyax es la más lógica. Él tiene que ceder ante los dioses porque es a éstos a quienes realmente se ha opuesto al rechazar una y otra vez su ayuda y tiene que aprender a respetar a los Atridas porque su error con éstos ha sido precisamente su negativa a aceptar su decisión. No obstante, al invertir lo que considero sería la formulación más lógica en función de la ideología tradicional griega creo que el héroe consigue expresar la situación en la que se encuentra. Para Áyax todo se ha invertido, sus amigos han dejado de serlo y los que consideraba enemigos acabarán intercediendo por él. La lógica ha desaparecido de su vida y la formulación de estos versos lo evidencia.

<sup>771</sup> GOLDBRUNNER, 1957, 10, llama la atención sobre el hecho de que los cuatro ejemplos tomados del ámbito de la naturaleza no se construyen de igual modo. Así, mientras los dos primeros ilustran la idea de ceder, los dos últimos ilustran la idea de terminar. Este pensamiento contiene una conexión con las intenciones de Áyax, quien no cede sino que se mata. Por otra parte, los ejemplos justifican también la necesidad del cambio. En cada uno de ellos hay un movimiento de la oscuridad a la luz, de lo negativo a lo positivo (el invierno cede ante el verano, la noche al día, la tormenta a la calma). Y si el orden cósmico implica una transformación continua, hay que aceptar esta transformación también en los hechos concretos de la vida, en este caso en la amistad. La cuestión de *philia* se planteaba ya de modo concreto al mencionar a Héctor y el regalo de éste; ahora se plantea el tema en términos generales.

<sup>772</sup> La literatura griega conoce dos formas de comparación de cierta extensión. Una es el símil épico y otra la *comparatio paratactica*. Ésta última es propia de contextos argumentativos o reflexiones y su principal objetivo consiste en corroborar una afirmación poniéndola en relación con otras. Es decir, la *comparatio paratactica* toma uno o varios hechos indiscutibles de algún campo de la experiencia humana y los utiliza para poner de relieve una idea que el poeta quiere establecer en nuestro pensamiento lo más firmemente posible. Sófocles hace uso de esta comparación básicamente en *Áyax* y *Antígona*, lo que puede ser indicio de la fecha temprana de estas tragedias, ya que la *comparatio paratactica* por naturaleza es un modo de expresión más adecuado para el pensamiento arcaico que para el clásico. *Aj.* 666-77 incluye una *comparatio paratactica* con un paralelo cercano en *A. Th.* 597-614; cf. JOHANSEN, 1959, 16-49.

<sup>773</sup> Hablo de un plano cuasiparticular porque en estos versos (*Aj.* 677-82a) Áyax habla en primera persona de sí mismo pero, sin embargo, se refiere a la amistad a través de una serie de afirmaciones de carácter sentencioso, de modo que lo general y lo particular se halla en estos versos indisolublemente unido.

en ambos casos una decisión seguida de una justificación, primero particular y finalmente general, aunque en la segunda decisión, antes de la justificación particular, hay unos ejemplos tomados de la naturaleza, que suponen una justificación general y que solo se podrían corresponder con las primeras sentencias de la *rhexis*, esto es, con la introducción. En el plano del contenido, además, la justificación particular de la primera decisión (centrada en Héctor) se corresponde con la de la segunda decisión (sobre la amistad), de tal modo que la primera decisión se halla, en términos más amplios, centrada en lo concreto, mientras la segunda lo hace en lo general.

En el epílogo (vv. 684-92) Áyax se dirige alternativamente a Tecmesa y al Coro, a quienes da sus últimas órdenes. La expresión final del héroe aludiendo a su salvación (“*haced lo que os digo y, tal vez pronto, os enteréis de que estoy salvado [σῆσωμένον], aunque ahora sufra el infortunio*”, vv. 691-2) se ha considerado el momento clave que invita a sus interlocutores a creer que el héroe ha cambiado de opinión. Sin embargo, no podemos olvidar lo que Áyax dice pocos versos antes: “*comunicadle a Teucro, cuando llegue, que se ocupe de mí, al tiempo que se porte bien con vosotros*” (vv. 688-9). Si Áyax ya no quiere suicidarse, entonces ¿por qué motivo no puede él personalmente decirle cuanto quiera a Teucro? y ¿por qué Teucro tiene que ocuparse de él, si él está vivo y puede, por lo tanto, cuidar perfectamente de sí mismo?

La realidad es que el héroe sigue decidido a quitarse la vida. Al hablar de su salvación, Áyax no quiere decir que vaya a seguir vivo. Él habla de la salvación de la muerte y de la consiguiente rehabilitación de su persona. Ha comprendido que, si no pone fin a su vida, las consecuencias para él y sus allegados serán aún peores. Va a cumplir con la protección y la ayuda que le han pedido, pero lo va a hacer muriendo<sup>774</sup>.

Pero para ver una evolución clara de lo general a lo concreto el mejor ejemplo probablemente es una *rhexis* de *Antígona*, concretamente la *rhexis* en la que Creonte promulga su edicto en el episodio primero de la tragedia (vv. 162-210). Esta *rhexis*, como la mayoría, consta de proemio (vv. 162-74), en el que Creonte justifica su acceso al trono y busca la lealtad de los ciudadanos (percibimos claramente la *captatio benevolentiae*), una parte argumentativa, (vv. 175-206) y un epílogo (vv. 207-10). Pero dejemos a un lado el proemio y centrémonos en el resto de la *rhexis*.

<sup>774</sup> Aunque el lenguaje de Áyax en esta *rhexis* es anfibológico, en esencia las palabras del héroe son ciertas. SCODEL, 1984, 23, ha puesto de relieve la importancia de tener en cuenta que en la cultura griega el discurso profético es característico de los que están cercanos a la muerte. Y el discurso profético implica, entre otras cosas, un discurso cierto, pero también polisémico. Así, el enigma de las palabras de Áyax en este discurso es similar al enigma de un oráculo. En cambio, MORENILLA, 2006, 98, considera que el lenguaje retórico y engañoso de Áyax, característico del racionalismo imperante en la Atenas del s. V a.C., muestra hasta qué punto están caducos los antiguos planteamientos representados en la tragedia por el héroe.

La parte central o argumentativa de este discurso de Creonte consta claramente de una primera sección de carácter explicativo (vv. 175-91), donde Creonte justifica su postura y sus líneas de gobierno, y de una segunda de carácter expositivo (vv. 192-206), donde este personaje da cuenta del edicto concreto sobre Eteocles y Polinices<sup>775</sup>. Ahora bien, de manera superpuesta hay en esta parte central del discurso una división en tres etapas, que van desde lo más general hasta lo más concreto. Así, en una primera parte (vv. 175-83) Creonte expone de manera abstracta y general los parámetros de gobierno a los que se opone (y que van a justificar su edicto). De hecho, esta parte comienza con una oración impersonal (ἀμήχανον δὲ) muy coherente con el carácter de la formulación. En ella Creonte se detiene en lo abstracto o general en casos hipotéticos. De ahí pasa al segundo supuesto (vv. 184-91), en el que sigue refiriéndose a casos hipotéticos pero ya de una forma más concreta, puesto que se centra en su propia persona. De hecho, esta parte es introducida por ἐγὼ γάρ. El v. 191 funciona como conclusión de este apartado y transición al siguiente. El típico τοιοῖσδ' enfatiza ese sentido conclusivo. Y, por último, Creonte llega al tercer momento (vv. 192-206), introducido por καὶ νῦν, en el que por fin se centra en su forma de gobernar y en el caso concreto que lo ocupa, a saber, el referente a Eteocles y Polinices. En el epílogo (vv. 207-10), sin embargo, marcado, como viene siendo habitual, por τοιόνδ', de nuevo hay un paso a lo general y la *rhexis* termina con una afirmación de carácter generalizante.

Así pues, en esta *rhexis* se da una evolución desde la mayor abstracción o generalidad hasta la situación concreta. Creonte pasa de la justificación abstracta (ὅστις) de su forma de gobernar en casos hipotéticos, a la justificación concreta (ἐγὼ γάρ) de esta misma forma de gobernar también en casos hipotéticos y, de ahí, a la justificación particular de su forma de gobernar en el caso concreto de Eteocles y Polinices. El fin último de Creonte es justificar su edicto y para ello recurre a esta evolución paulatina. Los parámetros que se manejan son dos, a saber, el sujeto de la acción y la acción misma y, según se concrete uno u otro o los dos, se producen las tres etapas mencionadas. En el primer momento tanto la persona como la acción son indeterminadas. En la segunda etapa la persona se determina (Creonte), pero la acción todavía no. Por último, la acción también queda especificada: es la referente a Eteocles y Polinices. La *rhexis* de Creonte contiene un discurso cuyas partes están

<sup>775</sup> GOLDBRUNNER, 1957, 15-6, coincide en la doble división de esta *rhexis*, aunque, como en otras ocasiones, sigue sin destacar la presencia de un proemio y un epílogo, partes del discurso cuya valoración yo defiendo vivamente. KAMERBEEK, 1978, 62 y GRIFFITH, 1999, 155-6, en cambio, sí que tienen en cuenta estas partes del discurso y presentan una división coincidente con la mía. Sin embargo, HERNÁNDEZ MUÑOZ, 1994, divide la *rhexis* programática de Creonte básicamente en dos partes. La primera se extiende hasta los vv. 189-90, donde la mención del *topos* de la nave del estado remite en anillo a la mención del mismo *topos* en los primeros versos del discurso. La segunda parte también está cerrada en anillo gracias a la utilización al principio y final de un mismo verbo (κηρύξας, v. 192; ἐκκεκήρυκται, v. 203). En esta segunda parte se exponen las disposiciones de Creonte respecto a Eteocles y Polinices, pero “*el énfasis del rey recae sobre el segundo, dedicándole –en clara ley de Behagel– el doble de versos que al primero y suprimiendo casi las cesuras en los últimos versos, indicio del creciente nerviosismo del rey*”.

inusualmente bien marcadas, lo que concuerda con el hecho de que Creonte es, sin lugar a dudas, el personaje que más y mejor uso hace del arte retórica en esta tragedia y que mayor conciencia de la misma exhibe. Además, es una *rhexis* muy significativa porque es aquella en la que se van a justificar todas las acciones y decisiones de Creonte. De ahí que sea tan importante su composición, cuya finalidad, por supuesto, es que la postura del monarca quede justificada.

Más compleja resulta la estructura de la *rhexis* de Creonte en su *agon* con Antígona en la misma tragedia (vv. 473-96). La *rhexis* se puede dividir *grosso modo* en dos partes, una argumentación (vv. 473-94) y un epílogo (vv. 495-6)<sup>776</sup> formulado en términos generales – algo muy propio de Sófocles–, que implica un ataque al adversario, a Antígona en este caso<sup>777</sup>. En toda la *rhexis* se advierten continuas alternancias entre lo general y lo concreto y se juega con ello. Dicho juego entre estos dos diferentes planos de la realidad parece ser, de hecho, un elemento caracterizador de Creonte, el monarca, que manifiesta en todas sus intervenciones una fuerte tendencia a expresarse de ese modo. Más allá de esto, la argumentación del discurso puede ser dividida, creo, en dos apartados: uno en el que Creonte se justifica (vv. 473-83) y otro (vv. 484-94) en el que expone su decisión, decisión que queda asimismo explicada por lo dicho en el apartado previo. La primera parte (vv. 473-83) se subdivide, a su vez, en otras dos, de las cuales una comprende una serie de ejemplos generales (vv. 473-9)<sup>778</sup> y la otra, las acciones concretas realizadas por Antígona (vv. 480-3), en opinión, claro está, de Creonte<sup>779</sup>.

La división, en cualquier caso, de este discurso es confusa, y esto llama la atención. No sorprende que Sófocles cree este tipo de discursos. Pero estamos viendo hasta qué punto este autor controla la composición de la *rhexis* y cómo la somete al fin deseado. Por eso, cuando encontramos un discurso en el que se huye de las divisiones claras y, sobre todo, cuando esto ocurre en la *rhexis* de un personaje, Creonte, que destaca precisamente, como acabamos de ver, por el manejo de la retórica y de la composición persuasivamente organizada de sus intervenciones, hemos de entender que Sófocles lo hace con alguna finalidad concreta. Y en este caso creo que esta *rhexis* y su falta de organización (en comparación con otras) refleja la propia confusión de Creonte al verse desafiado de ese modo por una mujer y al oír de ella, en lugar de una negación de sus actos, que con toda

<sup>776</sup> GOLDBRUNNER, 1957, 12-3, opina que los cortes están poco presentes en la *rhexis* y que ésta está construida en un único apartado.

<sup>777</sup> Aunque Creonte termina su discurso con un ataque a Antígona, lo cierto es que todo este discurso del monarca está dirigido al Coro. Creonte se refiere a Antígona en todo momento en tercera persona.

<sup>778</sup> HERNÁNDEZ MUÑOZ, 1994, 56, llama la atención sobre el hecho de que los símiles que Creonte utiliza en este momento parecen querer abarcar toda la realidad, ya que afectan al mundo vegetal, mineral y animal, lo que muestra su carácter totalitario.

<sup>779</sup> Encontramos en estos versos un ejemplo de *comparatio paratactica*. Al respecto, cf. nota 772.

probabilidad es lo que él esperaría, una reafirmación tan rotunda de los mismos acompañada de reproches incluso al monarca.

En las tres *rheseis* vistas hasta el momento (*Aj.* 646-92, *Ant.* 162-210, 473-96) lo que se da es una sintonía entre lo general y lo concreto, más que un contraste. No obstante, lo segundo también es posible y, además, frecuente. Ahora bien, la antítesis establecida entre diferentes planos es más propia de *rheseis* de carácter informativo o narrativo, ya que su función no es tanto la de ayudar a la persuasión cuanto la de crear o intensificar una sensación o *pathos*. Esta sensación puede ser básicamente de expectación, de que algo terrible ha sucedido o puede suceder (*Tr.* 141-77), o también puede ser una sensación de compasión (*Tr.* 1046-1111).

La *rhesis* de Deyanira abriendo el episodio primero de *Traquinias* (vv. 141-77) consta en términos generales de proemio (vv. 141-50), narración (vv. 153-72) y epílogo (vv. 173-7). En el proemio Deyanira se dirige al Coro de mujeres de Traquis. Al principio (vv. 141-3) habla en un plano concreto y personal, aludiendo a su propio sufrimiento. De ahí pasa inmediatamente (vv. 144-50) al plano general, centrando su discurso en el sufrimiento de la mujer casada, por oposición a la falta de preocupaciones de la mujer joven<sup>780</sup>. Así pues, hay un paso de lo concreto a lo general, y dentro de lo general, una marcada oposición entre la vida despreocupada de la mujer joven y, se entiende, soltera<sup>781</sup> y las continuas preocupaciones que amargan a la mujer casada<sup>782</sup>.

<sup>780</sup> El tema de la felicidad despreocupada de la juventud, que Deyanira utiliza en este discurso, nos recuerda a las palabras que Áyax dirige a su hijo Eurísaces en *Aj.* 552-5. Por otra parte, según PARCA, 1992, 177-8, el escenario natural que se describe en *Tr.* 144-7 proporciona la imagen de un *locus amoenus*. Este escenario bucólico se usa frecuentemente en la poesía arcaica, épica y yambo-lírica como acompañamiento convencional de situaciones eróticas, explícitas o no. En cambio, ORMAND, 1999, 43-4, vincula esta presentación de las mujeres solteras del Coro con la metáfora de la agricultura, común para hacer referencia a la transformación que experimenta la mujer al casarse. La imagen de las jóvenes como plantas no tocadas por el calor o la lluvia puede aludir a su virginidad. No hay que olvidar que las metáforas y comparaciones que relacionan a las mujeres con la domesticación de animales y la fertilidad de la tierra son muy abundantes en la literatura griega. Al respecto, cf. MIRÓN PÉREZ, 2000. En la imagen que Deyanira dibuja el *status* de la mujer soltera se presenta como una situación idílica para la mujer. Según ORMAND, 1999, 43-4, sin embargo, no debemos interpretar las palabras de Deyanira en este pasaje como un lamento por la pérdida de su juventud. Este autor cree que el interés principal de Deyanira es el de justificar su temor por Heracles. Ella asume que sus miedos no son comprensibles para quienes no se han casado. Yo creo que, además de esto, el pasaje sigue incidiendo en los sentimientos contrarios de Deyanira hacia el matrimonio.

<sup>781</sup> El texto se refiere aquí al rasgo de la juventud, pero no se entiende que se marque una oposición entre mujer joven y mujer casada, porque, como tal, no se trata de conceptos antitéticos, a no ser que se sobreentienda que la mujer joven puede estar despreocupada porque está soltera y, por lo tanto, no tiene marido ni hijos, que son la causa de las preocupaciones de la mujer casada.

<sup>782</sup> Formando parte de sus rasgos más esencialmente femeninos está la aversión de Deyanira hacia el matrimonio (*“Yo, cuando habitaba aún en Pleurón, en la casa de mi padre Eneo, experimenté una repugnancia muy dolorosa por el matrimonio, en mayor grado que cualquier mujer etolia”*, vv. 6-8). Deyanira, en un principio, explica esta aversión por la identidad del pretendiente, Aqueloo, a quien la mujer describe como un ser monstruoso (vv. 9-17). No obstante, en otros momentos es obvio que Deyanira siente rechazo al matrimonio con independencia de la identidad del esposo. Es habitual que la literatura se imagine a la mujer como temerosa del matrimonio, inclinada a rechazarlo e incluso insatisfecha con su vida matrimonial. No hay que olvidar que la literatura es esencialmente masculina y así es como conciben los hombres a las mujeres. Presentar a la mujer buscando activamente el matrimonio o mostrando activamente su deseo sexual supondría adjudicarle una personalidad que amenazaría el

A continuación encontramos una transición a la narración (vv. 151-2). Está introducida por un elemento temporal (τότ') y une lo general y lo particular, aunque yendo en sentido inverso que la introducción; así, vemos un τις general en el v. 151 y un ἐγὼ concreto y particular en el v. 152.

Tras la transición a la narración, como es lógico, le toca el turno a la narración propiamente dicha (vv. 153-72). Aquí, lo primero es un proemio (vv. 153-4), que consiste en un anuncio de la narración<sup>783</sup>. A continuación, distinguimos una primera parte dentro de la misma (vv. 155-60), en la que Deyanira hace énfasis en el pasado, y una segunda parte (vv. 161-8), introducida por νῦν δ', en la que éste recae en el presente, es decir, hay una secuencia temporal. Es precisamente el contraste entre lo que habitualmente ha sucedido en el pasado y la excepcionalidad de lo que acontece en el momento presente lo que provoca la expectación y la tensión de Deyanira y lo que justifica al mismo tiempo sus miedos. Esta narración termina con una conclusión o epílogo (vv. 169-72), introducida por τοιοῦτ', que es un elemento muy típico de las conclusiones.

La *rhesis* termina, por último, con un epílogo (vv. 173-7), en el que podemos comprobar cuál es el efecto que esa situación tiene en Deyanira. Los temores, miedos y angustias que manifestaba al comienzo de la *rhesis* reaparecen al final de la misma.

En esta *rhesis* encontramos, por tanto, utilizados varios criterios compositivos. En la introducción hay un paso de lo particular a lo general y más adelante, en la narración, un contraste entre lo pasado y habitual, de un lado, y lo presente y excepcional, de otro. Pero, además, en todo el discurso hay una división superpuesta en función del personaje. Así, la introducción y el epílogo se centran en Deyanira y son de carácter más subjetivo, mientras que la narración, en cambio, más objetiva, lo hace en Heracles esencialmente, de tal modo que éste parece ser la justificación o motivo de lo que se dice en la introducción y la conclusión, es decir, del sufrimiento de Deyanira. Pero, además, teniendo en cuenta que el pesar de ésta se encuadra dentro de una reflexión general sobre el sufrimiento de toda mujer casada, quizás podemos entender que efectivamente se hace a Heracles tácitamente responsable de la situación de Deyanira e indirectamente a los hombres en general, por las características del matrimonio griego, responsables de la situación en la que se halla la mujer casada. De hecho, creo que en esta tragedia, *Traquinias*, se plantea una profunda reflexión

---

concepto homosocial del matrimonio y de la sociedad en general. El rechazo de la mujer al matrimonio es más propio del papel de objeto al que la mujer queda reducida al casarse. Siempre que en la tragedia la mujer exhibe deseo sexual, éste se concibe como incontrolable (Clitemnestra) o como peligroso a pesar de su mejores intenciones (es el caso de Deyanira); cf. ORMAND, 1999, 27-8.

<sup>783</sup> Este segundo proemio es un elemento importante, ya que atrapa la atención de la audiencia al prometer algo extraordinario ("Muchas penas, ciertamente, he llorado yo, pero una, cual nunca hasta ahora, os expondré a continuación"). El comienzo de esta *rhesis* es elaborado y es uno de los pocos que cumple con las tres funciones que los tratadistas posteriores asignan al proemio. Busca captar la benevolencia del auditorio con unos versos que suscitan el *pathos* de la compasión hacia Deyanira, la oradora; busca hacer al auditorio dócil al anunciar la narración y para lograr que esté atento promete el relato de hechos extraordinarios.



sobre la cuestión de los géneros en Atenas<sup>784</sup>, pero también sobre la división de las distintas esferas de actuación dentro de la *polis*<sup>785</sup>.

Y si Deyanira utiliza el contraste entre diferentes planos de la realidad para subrayar la tensión de la situación que vive, Heracles en la *exodos* de la tragedia (vv. 1046-1111) lo hace para enfatizar el *pathos* de la compasión. En líneas generales esta *rhexis* la podemos dividir en proemio (vv. 1046-7), narración (vv. 1048-1106) y epílogo (vv. 1107-11). La narración, sin embargo, no avanza siguiendo una secuencia temporal, como acabamos de ver en *Tr.* 141-77; lo que encontramos es, más bien, un movimiento circular, en el sentido de que todo el discurso de Heracles gira en torno a una idea básica, que es la terrible y patética situación en la que él se encuentra. La narración de esta *rhexis* se subdivide, a su vez, en tres partes (vv. 1048-63, 1064-75 y 1076-1106)<sup>786</sup>, en las que de una u otra manera siempre se plantea un contraste entre lo pasado o habitual y lo presente o excepcional. En la primera de estas tres partes (vv. 1048-63) Heracles describe su mal y menciona a las terribles fieras que lo atacaron en el pasado. Paradójica y sorprendentemente la causa de su dolor presente es su esposa Deyanira. Es ella, una mujer sumisa y débil, quien le ha provocado el terrible mal que padece, mientras que las grandes fieras que lo atacaron en el pasado no lograron hacer mella en él. La excepcionalidad de la acción de Deyanira viene enfatizada por la anáfora οὐτε... οὐτε... (vv. 1058-60). Es más, Heracles comienza este apartado diciendo que ni siquiera Hera, “la esposa de Zeus”, le impuso algo semejante. Deyanira, entonces, lo ha llevado a una situación a la que ni la principal de las diosas lo llevó jamás. La referencia a

<sup>784</sup> No quiero decir que haya que ver en *Traquinias* una obra feminista o una crítica al modo en que los hombres se comportan con las mujeres desde una perspectiva actual. No creo que sea esa la intención de Sófocles. Pero sí creo que en *Traquinias* se reflexiona acerca de la separación entre géneros, acerca de la comunicación o, mejor dicho, falta de comunicación entre ellos, acerca de las características del matrimonio griego y de las condiciones de vida que ese matrimonio impone en hombres y, sobre todo, en mujeres, y, en general, creo que hay en esta obra de Sófocles una reflexión acerca del choque de dos mundos que la sociedad separa inexorablemente y que tal vez no debieran estar tan distanciados, porque es esa separación y el desconocimiento que provoca en ambos hacia el contrario lo que los lleva a su destrucción. Como JOHANSEN, 1986, 48, apunta, la visión de que *Traquinias* es una tragedia social sobre la inferior posición de la mujer en la antigua sociedad griega es parcial pero no necesariamente errónea.

<sup>785</sup> Continuamente en esta tragedia Sófocles centra la atención en las peculiaridades del matrimonio griego y, sobre todo, en la función que la mujer tiene en ese matrimonio y por ende en la sociedad. Sobre el matrimonio en Grecia, cf. REDFIELD, 1982, FOLEY, 2001, 61-79. Deyanira representa el modelo ideal que se tiene de la mujer en la Atenas del s. V a.C. Pero es precisamente eso lo que la lleva a destruirlo todo. El problema es que ella entiende su matrimonio como una unión de dos personas (Heracles y ella) que comparten un vínculo mutuo. En cambio, Heracles entiende esa unión como una relación competitiva entre dos hombres (en este caso, él y Aqueloo) o como un acuerdo de transacción entre dos hombres (él y Eneo), donde la mujer es tan solo el trofeo que certifica la victoria. En la visión de ella, la mujer tiene un papel activo; en la de él, queda reducida a la condición de objeto; cf. ORMAND, 1999, 36-8. Así, la relación particular entre Heracles y Deyanira es empleada por Sófocles para realizar una profunda reflexión sobre el matrimonio, una de las instituciones más importantes de la *polis*, en cuanto que es imprescindible tanto para la continuidad del linaje masculino como para la continuidad del cuerpo de ciudadanos. Y las vinculaciones establecidas entre el matrimonio, el sacrificio y la muerte, probablemente los tres ritos más importantes para el funcionamiento de la *polis*, conceden a la tragedia definitivamente una innegable dimensión pública y política.

<sup>786</sup> GOLDBRUNNER, 1957, 53-4, coincide en lo esencial con esta división. Además, enfatiza el aumento gradual de la emoción a lo largo de toda la *rhexis* como elemento esencial de este discurso de lamento.

Hera al principio y a Deyanira al final del pasaje encuadra la descripción de su sufrimiento y establece un eco muy significativo entre ambas mujeres. La segunda parte (vv. 1064-75), en la que se señala enfáticamente al receptor, Hilo, contrasta la pasada valentía varonil de Heracles con su presente lamento femenino. Por último, la tercera parte (vv. 1076-1106), introducida por καὶ ὦν, implica el contraste entre las grandes hazañas pasadas del héroe y su inactividad presente<sup>787</sup>. La expresión ὦν δ' (vv. 1075 y 1103) ayuda a marcar esos contrastes. En el pasado Heracles infligió el daño, ahora lo padece. El gran héroe pasa a la situación de la víctima y su víctima, que es lo que parece haber sido realmente Deyanira durante mucho tiempo, se ha convertido en su verdugo.

Lo que destaca, por tanto, en esta *rhesis* es el contraste entre pasado y presente, el ingente cambio producido, la inversión de roles entre Deyanira y Heracles y el cambio de carácter que acompaña a esta inversión. El contraste entre pasado y presente (y el movimiento circular en torno al mismo tema, que también es patente en la *rhesis*) ayuda a subrayar el *pathos* de la escena.

## 2.6. DIVISIÓN POR PERSONAJES: LA DESPEDIDA DE ESCENA

Hay un grupo de *rhesis* cuya estructura viene marcada por la distinción de diferentes personajes centrales en cada una de sus partes. Se trata generalmente de discursos en segunda persona con los que un personaje, que se encuentra en presencia de varios oyentes, se dirige a uno u otro de éstos alternativamente, y es en función de ese cambio de receptor como se estructura el discurso. En este caso nos encontramos mayoritariamente ante *rhesis* de salida de escena o de despedida<sup>788</sup>.

Esta estructura se percibe con absoluta claridad en el segundo monólogo de Áyax en la tragedia homónima (vv. 545-82). La *rhesis* es pronunciada al final del episodio primero y al final también del *agon* entre el héroe y Tecmesa. En ella Áyax se dirige a tres receptores diferentes y lo hace alternativamente formando una estructura de ‘caja china’. Es decir, en primer lugar se dirige a Tecmesa (vv. 545-9), a quien da instrucciones acerca del hijo de ambos y de su educación; acto seguido se dirige directamente a Eurísaces (vv. 550-64), a quien le desea que sea feliz y un digno hijo de su padre y a quien deja bajo el cuidado de su hermano Teucro; posteriormente el héroe pasa a dirigirse ya al Coro de soldados salaminios

<sup>787</sup> Incluyo los vv. 1076-89 dentro de esta tercera parte, aunque, como bien señala EASTERLING, 1999a, 204-5, estos versos forman una secuencia extremadamente dramática, en la que Heracles muestra su cuerpo lacerado, se estremece de dolor y pide la muerte. Como esta autora también señala, “*the iambic trimeters are interrupted at 1081 and 1085-6 by lyric cries which convey the intensity of his suffering*”.

<sup>788</sup> Las *rhesis* de salida de escena o de despedida están sujetas en la tragedia a sus propias convenciones. Es un amplio campo de estudio, en el que aquí, sin embargo, no vamos a entrar.

(vv. 565-73), a los que da instrucciones acerca de lo que hacer con su hijo tras su muerte; tras esto, de nuevo Áyax le dirige la palabra a su hijo (vv. 574-7), para hacerle entrega de su escudo<sup>789</sup>; y, para terminar, el héroe vuelve a dirigirse a Tecmesa, con quien empezó la *rthesis*, para entregarle de nuevo al niño e instarle a que abandone los lamentos. Llama la atención, sin embargo, que en estas disposiciones últimas no haya ninguna específica para Tecmesa y que, además, las palabras dirigidas a ella sean tan frías y casi hasta despectivas<sup>790</sup>.

Curiosamente el cuarto y último monólogo de Áyax (vv. 815-65) se estructura igualmente en torno a la existencia de diversos receptores. Se trata de una *rthesis* de despedida, previa al momento en el que el héroe se va a quitar la vida<sup>791</sup>. El héroe está solo en escena y pronuncia este soliloquio, excepcional porque raramente un actor pronuncia un discurso estando verdaderamente solo, salvo en el prólogo. Áyax comienza describiendo todo lo relativo a la espada y al modo en que él ha preparado su muerte (vv. 815-23). El relato es en tercera persona y parece que forma la introducción a la *rthesis*. En el v. 824 el tono cambia y Áyax da comienzo a sus invocaciones, dirigiéndose en segunda persona primero a Zeus (vv. 824-31a) y después a Hermes (vv. 831b-4). Zeus es la principal de las divinidades celestes, mientras que Hermes es el encargado de guiarlo al mundo subterráneo. Hay, por lo tanto, aquí un paso de la luz a la oscuridad, de la vida a la muerte. Estos versos (vv. 824-34) conformarían la primera parte de la *rthesis*. La segunda parte es la invocación de Áyax a las Erinias (vv. 835-44), formulada en tercera persona. Éste es el centro de la *rthesis*. Aquí, en la referencia a los Atridas, a quienes el héroe considera culpables de su muerte, el *pathos* llega a su punto más alto. Pero éste se mantiene en la tercera parte (vv. 845-55),

<sup>789</sup> El escudo, a pesar de ser el arma característica de Áyax, queda en esta tragedia en un lugar secundario frente a la espada, que cobra protagonismo. Según GASTI, 1992, 91, el conflicto entre la espada y el escudo expresa una diferencia de valores y de función. La espada es un arma individual de lucha; el escudo, en cambio, es el símbolo de la nueva mentalidad de lucha del hoplita. Dentro de la falange el escudo es el elemento indispensable de cohesión. Hay, sin embargo, entre ambas armas otra diferencia, que señala STANFORD, 1981, xiv. Y es que la espada es un arma ofensiva, mientras que el escudo es un arma defensiva. En *Iliada* Áyax es precisamente un héroe defensivo. Sus grandes hazañas son hazañas de defensa, no de ataque. En *Áyax*, sin embargo, la espada va a adquirir una significación especial como instrumento del ataque de Áyax a los rebaños, también como instrumento de la muerte del héroe y, sobre todo, como regalo de Héctor.

<sup>790</sup> Se ha defendido (SYNODINOU, 1987, 102) que las disposiciones que hace Áyax con respecto a Eurísacas incluyen también a Tecmesa. No obstante, aunque así sea, sigue siendo significativo que ella sea considerada solo en tanto madre del niño y no específicamente como mujer.

<sup>791</sup> El suicidio de Áyax puede ser indicativo del final de una época y de una tradición heroica; cf. GOLDBER, 1990, 14-5. Pero la muerte de Áyax en escena produce algunos problemas. Para empezar, no es nada habitual en la tragedia ática que un personaje muera en escena. Solo existen tres casos, a saber, los protagonistas de *Alceste* e *Hipólito* de Eurípides y de *Áyax* de Sófocles. En este último caso, que es el que ahora nos interesa, Sófocles tenía que solucionar tres problemas técnicos: 1) muestra la mayor parte posible del suicidio del héroe; 2) el actor que representa a Áyax tenía que representar a Teucro a partir del v. 774; y 3) el cuerpo de Áyax tenía que ser encontrado por Tecmesa y permanecer en escena el resto de la tragedia. La solución que propone BREMER, 1976, 37-9, es que Áyax se apartaba de la visión de los espectadores para caer sobre la espada y así el actor podía ser sustituido por un bulto que representase su figura. Más tarde, cuando Tecmesa encontraba el cuerpo, éste era arrastrado hasta el centro de la escena. GOLDBER, 1990, 26-7, comparte esta idea y se apoya en los vv. 912-3, donde el Coro indica que no ve a Áyax muerto, para deducir que, si el Coro no puede ver el cuerpo, la audiencia tampoco. Véanse al respecto también los comentarios de GARVIE, 1998, 203-4.

donde Áyax se dirige al Sol, Helios, a quien le pide que anuncie su muerte a sus padres, y a la Muerte misma. Al igual que en la primera parte de esta *rhesis* de despedida, también aquí en la tercera parte el héroe pasa en sus invocaciones de la luz a la oscuridad. La *rhesis* termina con unos versos (vv. 856-63) en los que Áyax se dirige y se despide con invocaciones rápidas de todo aquello que lo rodea<sup>792</sup>. Esta parte se corresponde con los versos iniciales (vv. 815-23), en los que relataba lo referente a la espada, de modo que, como en el discurso segundo de Áyax, también en éste se puede apreciar una cierta composición de ‘caja china’. Los vv. 864-5 son la despedida última del héroe, donde el *pathos* por fin se relaja. Los diferentes receptores a los que Áyax se va dirigiendo estructuran la *rhesis* y al final incluso las palabras del héroe (“*Esta palabra es la última que os dirijo, las demás se las diré a los de abajo en el Hades*”, vv. 864-5) inciden en que precisamente la diferencia entre estar vivo o muerto radica en el diferente receptor de las mismas.

En general, por lo tanto, hemos visto una estructura muy similar a la de la primera despedida del héroe (vv. 545-82). El centro de esta *rhesis* lo forma la invocación a las Erinias y el deseo de vengarse de los Atridas. Esta parte está rodeada por otras dos, en las que Áyax se dirige sucesivamente a una divinidad celeste (Zeus y Helios respectivamente) y a una divinidad del mundo subterráneo (Hermes y la Muerte respectivamente). Y enmarcando a todo este gran conjunto encontramos las referencias al mundo más inmediato y terrenal que rodea al héroe, el mundo en el que está la espada, regado de Héctor, clavada esperando (vv. 815-23) y el mundo de todo aquello que conoce y le es querido (vv. 856-63). La estructura de ‘caja china’ es perfecta y termina con dos breves versos (vv. 864-5), en los que, por fin, se relaja la tensión y que forman la despedida final del héroe<sup>793</sup>.

Ambas *rheses* del héroe (vv. 545-82 y 815-65) constituyen, en cualquier caso, las disposiciones o peticiones finales de éste antes de su muerte. El héroe sabe, desde el momento en que toma conciencia de su acción, que debe morir para mantener su honor. Pues bien, su primer discurso (vv. 430-80) es una justificación de ese punto; el segundo (vv. 545-82), son sus últimas disposiciones pero en el nivel humano o terrenal; se trata de las disposiciones respecto a su hijo, sus armas...; el tercer discurso del héroe (vv. 646-92), muy debatido, viene a ser de nuevo una justificación de su decisión, paralelo a su primer discurso

<sup>792</sup> La despedida de cuanto rodea al que se va definitivamente es un elemento habitual de este tipo de *rheses*. El héroe sofocleo se va despidiendo gradualmente de su mundo, hasta que éste queda reducido a lo inmediatamente más cercano. Esto es expresión también de la soledad y aislamiento de ese héroe, que en sus momentos de mayor desesperanza acaba dirigiéndose al paisaje, la única presencia que sabe no lo traicionará. Hay algún caso curioso, como el de Edipo en *Edipo Rey*, quien a causa de su ceguera no puede ver cuanto le rodea y se dirige, entonces, a los lugares donde se produjeron los hechos más significativos de su vida y que él guarda en la memoria; cf. KNOX, 1964, 32-4 y 170 n. 26.

<sup>793</sup> GOLDBRUNNER, 1957, 88-9, defiende una estructura muy similar a ésta y, además, señala el paralelismo en el número de versos. El núcleo del discurso es, también en su opinión, la súplica a las Erinias. En torno a este centro se agrupan la invocación a Zeus (8 vv.) y a Hermes (3 vv.), por una parte, y a Helios (8 vv.) y a la Muerte (3 vv.), por otra. Al punto de partida del discurso (8 vv.) le corresponden las invocaciones finales (10 vv.), que vuelven a su entorno real. Sobre esta *rhesis* véase también, entre otros, SCHADEWALDT, 1966, 77-9.

pero en un nivel más elevado; y, por último, la cuarta *rhesis* de Áyax (vv. 815-65), a la que me acabo de referir, está formada por las peticiones últimas del héroe pero ya no a su mujer, a su hijo o al Coro, todos ellos elementos humanos, sino fundamentalmente a los dioses.

Hay, por lo tanto, un marcado paralelismo entre las cuatro *rheseis* del héroe. La primera y la tercera constituyen sendas justificaciones pero en un diferente nivel, siendo la primera concreta y la segunda más abstracta e indeterminada, expresada con un tono más elevado. La segunda y la cuarta son las disposiciones o peticiones finales del héroe antes de su muerte, pero también tienen lugar en una esfera diferente, la humana frente a la divina. Y es que Áyax parece moverse primero en el mundo de lo humano, pero luego, una vez que sale de su tienda, a la que entró con la intención de morir, pasa al plano de lo divino, lo que quizás indica, mucho antes de que el héroe se quite la vida, que su muerte es inevitable. Su muerte está ya preparada al final del segundo monólogo (vv. 545-82). Ahora es solo cuestión de tiempo que se cumpla. Pero Áyax no pertenece ya al mundo de los mortales y sus dos siguientes *rheseis* reflejan las dos primeras pero dejan claro que el héroe está destinado a morir y que, de hecho, ya está más en contacto con los dioses que con los hombres. En consonancia con ello, ya no se trata de monólogos sino de soliloquios. Concretamente, la cuarta *rhesis* es un soliloquio extraordinario porque hasta el Coro se retira para que Áyax pueda quedarse solo. Por su parte, la tercera *rhesis* parece un soliloquio y probablemente lo es en su mayor parte, pero al final descubrimos que alguien más ha entrado en escena y que Áyax no está ya solo<sup>794</sup>.

## 2.7. ORDEN TEMPORAL

El seguimiento de un orden temporal prima fundamentalmente en las narraciones y, por lo tanto, es el criterio compositivo principal en aquellas *rheseis* con una función claramente referencial; entre ellas, sobre todo, en las *rheseis* de mensajero. Puesto que nuestro análisis en este trabajo ha tratado estas *rheseis* de manera tangencial, no consideramos oportuno extendernos en un amplio estudio de las mismas. No obstante, dadas sus características tan peculiares y, sobre todo, puesto que son importantes para la comprensión de la tragedia, especialmente, dentro del *corpus* que manejamos, para la

---

<sup>794</sup> MANNSPERGER, 1971, 172-3, advierte también el interesante juego de correspondencias que se establece entre las cuatro *rheseis* que pronuncia Áyax en la tragedia homónima. Esta autora, sin embargo, considera que los discursos de Áyax que hacen pareja son los dos primeros entre sí y posteriormente también los dos últimos.

comprensión de *Traquinias*, donde tanto peso tiene la narración<sup>795</sup>, sí que vamos a detenernos, aunque no con la profundidad que el tema merece, en esta cuestión<sup>796</sup>.

Cuando hablamos de *rheseis* narrativas, nos referimos tanto a las que pronuncia un mensajero, ya sea un *angelos* o *exangelos*<sup>797</sup> ya sea algún personaje menor que cumple con esta función (por ejemplo, el guardián en *Antígona* o la nodriza en *Traquinias*) –éstas son las *rheseis* narrativas por excelencia–, como a las que puede pronunciar en un momento dado uno de los personajes mayores de la tragedia, por ejemplo, Deyanira al comienzo de *Traquinias*.

Ambos tipos de *rhesis* tienen la misma función, a saber, llevar a escena acontecimientos que han sucedido fuera de ella<sup>798</sup>, bien sea porque han tenido lugar antes del comienzo de la tragedia, es decir, porque son los antecedentes, bien sea porque, aunque teniendo lugar en el espacio temporal que abarca la propia acción del drama, sin embargo, no se han desarrollado en escena y no son conocidos por el público<sup>799</sup>.

Ahora bien, como decimos, las *rheseis* narrativas por excelencia son las *rheseis* de mensajero<sup>800</sup>, que forman parte de una escena altamente convencionalizada. Como muy bien

<sup>795</sup> *Traquinias* es la tragedia sofoclea con más *rheseis* narrativas. Estas *rheseis* son esencialmente las que siguen: vv. 1-48 (Deyanira), vv. 141-77 (Deyanira), vv. 248-90 (Licas), vv. 351-74 (mensajero), vv. 531-87 (Deyanira), vv. 672-722 (Deyanira), vv. 749-812 (Hilo) y vv. 899-946 (nodriza).

<sup>796</sup> GOWARD, 1999, 15-20, señala tres ventajas de la narración frente al diálogo: 1) la información transmitida por medio de una narración es más fácil de asimilar; 2) la simplicidad de una narración generalmente la encontramos después de un momento lírico emotivo y complejo, proporcionando un intenso contraste; y 3) la narración ofrece mayores posibilidades en cuanto a número de participantes, tipo de hechos descritos, tiempo y lugar de la acción.

<sup>797</sup> Se denomina *angelos* al mensajero que viene de fuera para comunicar una noticia, mientras que el *exangelos* es el mensajero que sale del interior de la casa para hacer lo propio.

<sup>798</sup> Al hablar de *rheseis* narrativas nos vamos a ceñir aquí exclusivamente a las que implican una narración de tipo analéptico, esto es, que refieren hechos acaecidos con anterioridad. Ahora bien, también es posible encontrar en la tragedia narraciones de tipo proléptico, que anuncian hechos futuros (por ejemplo, sueños, maldiciones, vaticinios...). Al respecto, cf. Goward, 1999, 24-37.

<sup>799</sup> Los motivos por los que determinadas acciones se desarrollan fuera de la escena y necesitan ser relatadas a través de *rheseis* narrativas son variados. BREMER, 1976, señala a este respecto los siguientes: 1) El teatro griego se desarrolla característicamente en un único escenario, ya que el cambio de escenarios era difícil tanto por motivos técnicos como por el hecho de que el Coro, que entraba en la *parodos*, tras el prólogo, se mantenía en escena hasta el final de la tragedia, salvo escasas excepciones. Los pocos casos en los que se producen cambios de lugar en la escena griega se realizan durante estas raras ausencias o antes de que el Coro entre en escena. 2) El Coro de la tragedia no tiene una participación demasiado activa en la acción del drama. Las escenas multitudinarias, por ejemplo escenas de batallas, se tienen que transmitir a través del relato (un ejemplo de ello es *Aj.* 719-34). 3) En la escena griega no se pueden representar hechos sobrenaturales (para una revaloración sobre la cabida de lo maravilloso en el teatro griego, cf. GARCÍA TEJERO, 1993). 4) El teatro griego evita que hechos sangrientos tengan lugar en escena. Se prefiere que este tipo de sucesos llegue a los espectadores a través de un relato en lugar de hacerlo a través de su contemplación directa, incluso aunque, como en el caso del relato del acto de cegamiento de Edipo o en la descripción del sufrimiento de Heracles y del modo en que éste mata a Licas, los detalles escabrosos no se nos ahorran. A lo dicho habría que añadir la limitación del número de actores en los estadios más primitivos de la tragedia, que dio lugar al desarrollo de una escena, la de mensajero, esperada y muy del gusto de los espectadores. La narración que éste proporcionaba activaba la imaginación del público en un grado notable y con una eficacia superior a la de una representación visible con los medios técnicos limitados de la escena antigua; cf., por ejemplo, BURIAN, 1997, 199, EASTERLING, 1997, 154.

<sup>800</sup> Los criterios que JONG, 1991, 179-80 considera necesarios para poder calificar un discurso como discurso de mensajero son básicamente tres: 1) la identidad del orador, esto es, que éste sea un mensajero o un personaje que cumple esa función sin ser uno de los protagonistas de la tragedia; 2) el contenido narrativo, con verbos en pasado; y 3) la presencia de diálogo introductorio. Sobre el mensajero y la escena de la que forma parte, cf., entre otros, CAVERNO, 1916-7, GREGORIO, 1967, BRIOSO SÁNCHEZ, 2006.

explica Barrett<sup>801</sup>, la tragedia, por su carácter, enfrenta al espectador directamente con una multitud de voces y así, la ausencia de un narrador, como, por ejemplo, el que existe en la épica, hace que cada discurso en escena pueda tener una cierta autoridad o ser, en cambio, considerado sospechoso. De este modo, frente al resto de discursos, los discursos narrativos, sobre todo los de mensajero, que forman parte de una escena convencional fijada por la tradición, se presentan, aparentemente al menos, como relatos transparentes no marcados por la parcialidad.

Si centramos nuestra atención en la figura del orador de estas *rheseis*, esto es, en el mensajero (en ocasiones no se trata de un mensajero propiamente dicho, sino de un personaje que cumple la misma función)<sup>802</sup>, lo primero que hemos de señalar es que desde Homero hasta el s. V a.C. el mensajero literario es una figura que transmite de forma veraz y completa un mensaje. A través de su voz, que deviene un medio transparente de comunicación, se oye en último término la de la fuente del mensaje<sup>803</sup>.

Este orador se presenta siempre como testigo presencial de lo que narra, lo que implica un conocimiento directo y cierto. Pero a su narración puede aflorar también la perspectiva que le es propia como personaje de la tragedia que es. Esto ocurre principalmente al comienzo y al final de su discurso, a través del uso de la primera persona y también, esto especialmente al final de la *rhesis*, a través de algún tipo de valoración subjetiva sobre los sucesos narrados, mientras que en el grueso central de su relato pasa a ocupar un discreto segundo plano.

El mensajero es generalmente un personaje socialmente marginal y siempre subordinado a los protagonistas de la obra, un *status* que se refleja ya en su característico anonimato y en el hecho de que no suele cumplir ninguna otra función dentro de la tragedia. Pero esta característica, su marginalidad, tiene en sí misma una función, y es que sirve para disociar el discurso de mensajero de su orador<sup>804</sup>, de modo que se enfatiza la distancia entre mensajero y mensaje y este último adquiere así una independencia que se confunde fácilmente con veracidad y objetividad. Barrett ha señalado<sup>805</sup>, además, que la marginalidad que caracteriza al mensajero de la tragedia lo sitúa lejos del *standard* típico de masculinidad y en ocasiones con rasgos más cercanos a la femineidad.

Igualmente característico de las *rheseis* de mensajero es el hecho de que habitualmente este personaje anuncia por adelantado lo esencial de su relato, de modo que la

---

<sup>801</sup> Cf. BARRETT, 2002, xv-xvii.

<sup>802</sup> Estamos de acuerdo con BARRETT, 2002, 96-8, en que lo esencial de esta cuestión no es la discusión sobre a quién considerar mensajero y a quién no. Hay mensajeros que en los manuscritos reciben explícitamente esta denominación. Otros, en cambio, no lo hacen, a pesar de realizar la misma función. Uno de los ejemplos quizás más llamativos al respecto es la figura de Hilo en *Traquinias*.

<sup>803</sup> Sobre esta cuestión y sobre la figura del mensajero literario, sobre todo épico, véase BARRETT, 2002, 57-69.

<sup>804</sup> Cf. BARRETT, 2002, 99.

<sup>805</sup> Cf. BARRETT, 2002, 99-101.

expectación ante lo que va a contar no afecta al qué o al quién sino fundamentalmente al cómo<sup>806</sup>, así como el hecho de que el narrador en muchas ocasiones opta por un tipo de focalización basada en la experimentación<sup>807</sup>. Junto a ello y junto a la conexión tantas veces señalada con la épica, es un rasgo distintivo de estos relatos la inclusión del discurso directo<sup>808</sup>, que implica un distanciamiento y una función como “*elemento transportador, en el momento de la narración, a la perspectiva objetiva, distante, que caracteriza a la épica*”<sup>809</sup>.

Sigue un orden temporal la *rhexis* narrativa que Tecmesa pronuncia al comienzo del episodio primero, justo después de la *parodos*. Si Odiseo y Atenea nos han dado ya en el prólogo los datos esenciales de lo sucedido, ahora Tecmesa nos va a proporcionar más detalles (vv. 284-330), aunque lo fundamental, como suele ocurrir habitualmente, ya lo ha anticipado en el diálogo previo. La *rhexis* comienza con un anuncio de la narración (v. 284) para pasar seguidamente al relato propiamente dicho (vv. 285-325), que avanza cronológicamente a través de varios momentos temporales. En el primero de ellos (vv. 285-300) Tecmesa narra las acciones del héroe con el ganado durante la noche anterior, igual que se ha hecho ya en el prólogo. A lo largo de este primer momento temporal la narración pasa sucesivamente de enfocar a Áyax a enfocar a Tecmesa, como un péndulo que muestra la acción y reacción de unos personajes en una situación concreta. Después se pone fin (τέλος δ'...) al relato de los locos actos del héroe con la narración de lo que imaginamos es la conversación entre éste y la diosa Atenea (vv. 301-4).

El siguiente momento temporal (vv. 305-10: κᾶπειτ'...) muestra la reacción física de Áyax cuando toma conciencia de lo que ha hecho. Y a continuación (vv. 312-22: ἔπειτ'...)<sup>810</sup>

<sup>806</sup> Cf. JONG, 1991, 32-4. De hecho, esta autora señala (*ibid.*, 33 y n. 81) que muchos discursos contienen explícitamente la pregunta cómo.

<sup>807</sup> Como JONG, 1991, 30-56 explica, los narratólogos distinguen dentro de las narraciones en primera persona entre el yo narrador y el yo experimentador. La diferencia entre ambos es una diferencia de focalización, es decir, el narrador en primera persona puede elegir si hace uso o no de sus conocimientos *ex eventu*. Así, cuando éste opta por narrar su historia desde la posición del yo experimentador, omite sus conocimientos *ex eventu*, es decir, relata los hechos como los experimentó y los entendió en el momento en que tuvieron lugar, sin mostrar conciencia de hechos posteriores que, sin duda, conoce ya en el momento de la narración; por el contrario, cuando parte de la posición del yo narrador, sí que hace uso de esos conocimientos. La decisión de no recurrir al conocimiento *ex eventu* de los hechos y, por lo tanto, de no emplear una focalización basada en la experiencia busca, según Jong, mostrar las inversiones inesperadas y la impredecibilidad de la vida humana.

<sup>808</sup> La introducción del discurso directo en el relato del mensajero se considera como un rasgo de su deuda con la épica. Sobre la lista de todas esas características de influencia épica, cf. GREGORIO, 1967, 11-2. En Homero se ha destacado con frecuencia la elevada proporción de discursos directos en boca de personajes que no son el narrador, lo que implica un alto grado de impersonalización en el aedo que canta el poema; cf. HERINGTON, 1985, 51-7, quien, además, rastrea las aproximaciones al drama que hay en otros autores pretrágicos, fundamentalmente Alcmán, Píndaro y Safo.

<sup>809</sup> Cf. QUIJADA, 1991, 48. Esta autora señala, además, que los discursos directos faltan en las *rhexeis* narrativas que no corren a cargo de un mensajero, ya que es más difícil que uno de los personajes de la tragedia, que forma parte de la acción que se desarrolla, se libere y se distancie de ella, para ofrecer un relato carente de posicionamientos personales.

<sup>810</sup> El v. 311 funciona como transición.



lo que se nos describe es la reacción más profunda y meditada del héroe cuando conoce mejor cuáles han sido sus acciones<sup>811</sup>. Frente a la reacción puramente física que se ve en los vv. 305-10, aquí se advierte una reacción más psíquica y profunda y que provoca un mayor *pathos* de compasión en la audiencia, porque lo anterior es esperable en un héroe, pero esta reacción que Áyax tiene aquí no lo es tanto, sorprende y nos permite entender hasta qué punto han afectado al héroe los sucesos, así como prever un desenlace fatal. En este momento temporal de nuevo la línea narrativa oscila y se va deteniendo alternativamente en el héroe y su mujer-esclava. Áyax no solo queda caracterizado por sus acciones y reacciones sino también por las reacciones de Tecmesa a sus palabras.

Por último, la narración nos lleva hasta el presente (vv. 323-5:  $\nu\upsilon\nu \delta'$ ...). El modo en que se describe a Áyax en este momento sorprende por la inactividad, que contrasta con la marcada actividad de los momentos anteriores. De la furia y de los sollozos Áyax ha pasado a la inactividad total, algo que resulta pavoroso porque presagia su muerte, que es su inactividad total y definitiva. Aquí Áyax está todavía vivo pero ni come, ni bebe, ni se mueve, permanece entre los cadáveres de las reses como una víctima más, como si ya estuviera muerto y, desde luego, su muerte es ya solo cuestión de tiempo, según parece desprenderse de la imagen escénica. Esta pavorosa perspectiva es lo que verbalizan los siguientes versos (vv. 326-7), que forman la conclusión de la narración y se proyectan sobre el futuro al apuntar hacia el desenlace próximo del héroe<sup>812</sup>. La *rhesis* termina con un pequeño epílogo (vv. 328-30) dirigido al Coro de marineros salaminios a quienes Tecmesa pide ayuda.

En definitiva, nos encontramos en esta *rhesis* con una narración que avanza cronológicamente a través de sucesivos momentos temporales. Cuando esos momentos temporales son largos, hay al mismo tiempo un paso de un personaje a otro. Es como una cámara con un movimiento lineal que se acerca progresivamente al presente y a la vez oscila pasando de enfocar a Áyax a enfocar a Tecmesa.

Es habitual en las *rhesis* de carácter narrativo que el narrador se presente como testigo presencial de los hechos que transmite. En este caso no es necesario porque Tecmesa es parte de la acción que narra. El pronombre  $\epsilon\gamma\acute{\omega}$  (v. 288, 294, 315) y los verbos en primera persona ya subrayan esa calidad de Tecmesa como testigo de excepción. Sin embargo, obsérvese que el pronombre  $\epsilon\gamma\acute{\omega}$  y esos verbos en primera persona se concentran en la parte inicial y final de la narración. La parte central se centra esencialmente en Áyax. Es característico, como dijimos anteriormente, que el orador de *rhesis* narrativas, salvo

<sup>811</sup> Tanto en este pasaje como en el relato que Hilo hace en *Traquínias* de los efectos devastadores del veneno en el cuerpo de su padre (vv. 749-812) presenciemos en los héroes la misma reacción en dos tiempos, una reacción que es primeramente física y violenta y después psíquica y más profunda. Cf. nota 768.

<sup>812</sup> Obsérvese en el v. 326 la presencia de  $\tau\omicron\iota\alpha\upsilon\tau\alpha$ , típico de los epílogos.

aquellas que tienen un carácter autobiográfico, busque quedar en un segundo plano para dar protagonismo a su narración y que haga sentir su presencia básicamente al comenzar y terminar su relato.

Pero, además, en esta *rhexis* encontramos un elemento muy peculiar de las *rhexeis* narrativas y que hallaremos en más ocasiones. Y es que hay un momento en el que Tecmesa omite el relato de unos hechos porque reconoce no haberlos presenciado. Esto, por una parte, subraya el hecho de que lo que cuenta sí lo ha presenciado, es decir, redundante en su calidad de testigo presencial de lo que narra. Por otra parte, oculta los hechos, hemos de suponer, más duros, a saber, el momento en que el héroe ataca a los rebaños y mata a los guardianes. Pero, además, esto incide en el carácter de relato mediado de la narración y en su imparcialidad, algo que es también relevante. El hecho de que el orador omita el relato de una parte de los sucesos que narra arguyendo que no los ha presenciado contribuye a crear la sensación de distancia entre el orador y su mensaje y consecuentemente a acentuar la imparcialidad de éste. El mensaje parece así ser independiente de su transmisor y hacer referencia a una verdad objetiva.

En *Traquinias* la situación con respecto a la presencia de *rhexeis* narrativas es muy peculiar. Es una tragedia en la que no hay enfrentamientos directos entre los personajes principales. En su lugar predomina la narración, que ocupa prácticamente una cuarta parte de la longitud total de la obra.

De hecho, la tragedia comienza precisamente con una *rhexis* de este tipo (vv. 1-48), que constituye el único ejemplo en las obras sofocleas conservadas de una *rhexis* prologal de carácter autobiográfico, del tipo de las que son características en Eurípides<sup>813</sup>. Aquí el relato se desarrolla a lo largo de cuatro momentos temporales precedidos por un proemio. El proemio (vv. 1-5) nos muestra un paso de lo general a lo particular, que es la situación concreta de esta mujer, y su contenido sorprende por la paradoja que entraña, ya que Deyanira afirma que, aunque nadie sabe si su vida ha sido feliz o desdichada hasta que ésta termina, ella sí sabe que la suya es “*infortunada y triste*”<sup>814</sup>. El resto del discurso va a

---

<sup>813</sup> Por lo general, Sófocles comienza sus tragedias con un diálogo entre dos personajes, mientras que Esquilo y Eurípides comienzan con un discurso. La segunda escena del prólogo está formada en los tres trágicos por un diálogo de dos personajes. En la tercera escena, en cambio, se repite la situación de la primera; cf. SCHMIDT, 1971, 6. Sobre el monólogo inicial en Eurípides, cf. QUIJADA, 1991, 55-8.

<sup>814</sup> En su estudio sobre la reflexión general en la *rhexis* trágica, JOHANSEN, 1959, 144-50, se detiene en el análisis de los pocos pasajes en los que una afirmación general va seguida de un caso concreto que no está en armonía con la afirmación general sino que se opone a ella, es decir, se da una antítesis. Los ejemplos en Sófocles y Eurípides son escasos y *Tr.* 1-5 es probablemente el más antiguo de ellos que se conserva. QUIJADA, 2003a, 381, por su parte, apunta que “*la creación de un marco donde se oye la voz del ‘narrador’ debía ir revestida de cierta autoridad y objetividad en el caso de la poesía trágica, un género serio. No son raros en este sentido los prólogos que empiezan con un pensamiento de carácter sentencioso, ofreciéndose así como una narración donde, al igual que en el epos, el mito era el código que transmitía una determinada visión del mundo y del hombre: Traquinias de Sófocles, por ejemplo, Heraclidas y Orestes de Eurípides empiezan así*”.

explicar las palabras de Deyanira en esta introducción y nos va a desvelar por qué la mujer está tan convencida de que su vida será desgraciada (como realmente será).

Así pues, el grueso de la *rhexis* se divide en cuatro momentos temporales<sup>815</sup>:

1) Vv. 6-17: Es el pasado más remoto. Deyanira relata la etapa de su vida en la que era pretendida por el río Aqueloo. El relato se centra primero en la mujer (vv. 6-8) y luego en Aqueloo (vv. 9-14), para terminar en una especie de conclusión (vv. 15-7) –adviértase el término *τοιόνδ'* marcando este carácter conclusivo–, una frase en la que el relato une a los dos personajes y muestra la interacción entre ellos y la reacción de Deyanira.

2) Vv. 18-25 (*χρόνω δ' ἐν ὑστέρω μὲν...*): La llegada de Heracles a la vida de Deyanira liberándola de Aqueloo. Aquí el relato se centra primero en Heracles y sus acciones (vv. 18-23) y luego en Deyanira (vv. 24-5). La reacción de ésta a este segundo pretendiente contrasta significativamente con la que tuvo frente a Aqueloo. Ante éste el rechazo era total, ante Heracles Deyanira manifiesta primero alegría y posteriormente temor. Ambas reacciones se unen y van preparando la atmósfera de incertidumbre con la que comienza la tragedia.

3) Vv. 26-35 (*τέλος δ'...*): Descripción de lo que ha sido para Deyanira su matrimonio con Heracles. Como el segundo momento temporal hacía presagiar, la unión entre los dos personajes no ha sido tan feliz como habría podido serlo. La significativa *correctio* con la que comienza esta parte (“*Zeus, el que dirime los combates, puso un término feliz, si es que verdaderamente fue feliz*”, vv. 26-7), lo pone de manifiesto. Deyanira se queja de la soledad a la que se ha visto relegada por las continuas y largas ausencias del héroe<sup>816</sup>.

4) Vv. 36-45 (*νῦν δ'...*): Llegamos al presente. Deyanira explica el porqué de su angustia actual. Se crea una gran expectación, puesto que intuimos que algo está a punto de suceder, pero aún no sabemos de qué se trata.

El epílogo de la *rhexis* (vv. 46-8) –de nuevo *τοιούτην* marca ese carácter de conclusión– mantiene la tensión y el suspense creados.

<sup>815</sup> GOLDBRUNNER, 1957, 24-5, divide esta *rhexis* en tres apartados (dejando a un lado la introducción). Estas tres partes son las que siguen: 1) vv. 6-17: las noticias sobre Aqueloo; 2) vv. 18-35: la lucha por Deyanira y el matrimonio de ésta con Heracles; 3) vv. 36-48: la situación presente.

<sup>816</sup> Heracles se nos presenta desde el principio como un padre descuidado y un marido ausente (“*Hemos tenido hijos a los que él, como un labrador que adquiere un campo distante, sólo ha visto una vez en la siembra y en la recogida*”, vv. 31-3). DUBOIS, 1988, 65-8 *apud* ORMAND, 1999, 4-5 y 20-1, estudia una serie de metáforas y encuentra que en la lírica del s. VI a.C. la imagen típica asociada a la mujer es el campo sin cultivar, que, fertilizado por la lluvia en un proceso natural, produce espontáneamente. En el s. V a.C., sin embargo, aumenta el uso de la imagen del surco arado. Ahora las mujeres ya no producen espontáneamente sino que deben ser cultivadas, por supuesto por el hombre. Este hallazgo está en armonía con la noción de que las novias ciudadanas eran más valiosas en ese momento a causa de las reformas en la ley de ciudadanía. Así, en el s. V a.C. la reproducción dentro del matrimonio se describe cada vez más como un acto civilizador. La imagen de la mujer como un campo que se ara se repite en Sófocles (cf. *Ant.* 569). Al respecto véase también MIRÓN PÉREZ, 2000, 152-6.

Encontramos en esta *rhexis* un elemento que ya aparecía en la anterior. Y es que, al igual que Tecmesa, hay un momento en el que también Deyanira dice no poder dar detalles sobre algo de lo que relata, concretamente la lucha entre Heracles y Aqueloo (“*Y cómo fue la lucha no podría decirlo, pues no lo sé. Sin embargo, quien haya permanecido sentado ante el espectáculo sin miedo, éste podría contarlo*”, vv. 21-3)<sup>817</sup>. Éste es precisamente el momento crucial y más violento del relato, el mismo que se evitaba en la *rhexis* de Tecmesa. En este caso, sin embargo, el motivo de la omisión no es que Deyanira no estaba presente, sino, más bien, que no fue capaz de mirar por miedo.

Se ha escrito mucho acerca de esta *rhexis* extraña dentro de la obra de Sófocles, quien, como sabemos, acostumbra a dar comienzo a sus tragedias con un diálogo en lugar de hacerlo con un monólogo. Y se ha llegado a utilizar este peculiar comienzo de *Traquinias* para justificar una datación tardía de esta tragedia, amparada en la semejanza de este prólogo con algunos prólogos euripideos<sup>818</sup>. Sin embargo, creo que hay un motivo de contenido que

<sup>817</sup> El episodio entre Heracles y Aqueloo, cuyos detalles Deyanira omite en el comienzo de la tragedia, aparece posteriormente recreado por el Coro en el *stasimon* primero. Deyanira aparece en él retratada como una ternera, el premio de la contienda. Esta imagen de la ternera separada de su madre es un *topos* en descripciones de bodas (cf. E. *IA* 1080-4). Según ORMAND, 1999, 173 n. 13, uno de los efectos de la imagen es reforzar la visión tradicional de la novia como un animal que hay que domesticar. Por otra parte, tras esta imagen de boda está la imagen de un sacrificio y dentro del rito del sacrificio la comparación con la ternera también es significativa. De hecho, la tragedia animaliza repetidamente a las muchachas que son sacrificadas y son varias las ocasiones en que las compara precisamente con terneras. Además, al igual que tras la imagen de la boda está la del sacrificio, sucede que, a la inversa, el sacrificio de jóvenes vírgenes en la tragedia adquiere una serie de características que lo acercan al rito del matrimonio; cf. LORAUX, 1989, 58-60. De hecho, ORMAND, 1999, 25-6, señala que también en los matrimonios reales hay un elemento sacrificial en la *proteleia*, donde la muerte ritual de un animal parece suplantar la de la novia. Por otra parte, parece que la sangre menstrual de la mujer se considera análoga a la del animal sacrificado, de modo que no es raro establecer una homología entre la mujer y la víctima sacrificial; cf. OSBORNE, 1993, 396-7. Y, si aquí la escena presenta a Deyanira como la víctima de un sacrificio, más adelante en la tragedia encontramos un verdadero acto sacrificial, el que protagoniza Heracles, quien se ha detenido en el cabo Ceneo para sacrificar bueyes en honor de Zeus, su padre. No obstante, este sacrificio se desvirtúa completamente cuando, a consecuencia del manto que Deyanira regaló al héroe y cuyo veneno surte efecto al entrar en contacto con el calor de las llamas, Heracles se convierte en la víctima. El simbolismo de la imagen es llamativo. Heracles se presenta en la tragedia consumido por el amor a Yole y Deyanira con su acción hace que físicamente Heracles se vea consumido por el veneno y por el fuego, añadiendo así connotaciones eróticas a la destrucción del héroe. Más adelante, además, cuando Heracles comprende que su fin es ya inevitable, pide a Hilo que levante una pira sobre el monte Eta y quemé allí su cuerpo. Esta muerte final del héroe recrea también un sacrificio. La esencia del sacrificio invade la tragedia griega desde la época más temprana, hasta el punto de que incluso el término *τραγῳδία* se ha relacionado con este acto ritual. Así, BURKERT, 1966, 91-4, interpreta *τραγῳδία* como ‘canción cantada con ocasión del sacrificio de un macho cabrío’ y defiende que este rito está en el origen de la tragedia griega (sobre el origen de la tragedia griega, cf. ADRADOS, 1972a). Sobre la relación entre la tragedia y el sacrificio, puede verse también MIRALLES, 1994.

<sup>818</sup> Sobre la fecha de *Traquinias* ha habido una gran discusión y se han propuesto soluciones muy dispares. Aunque tradicionalmente se la ha considerado, por sus características, sobre todo, estructurales, compositivas y métricas, una obra temprana dentro de la producción del autor, ha habido intentos de datarla en época tardía, concretamente entre 420 y 410 a.C., y ello fundamentalmente por tres rasgos a los que se ha asignado un carácter euripideo: 1) el prólogo, 2) la figura de Deyanira, que se cree pudo ser modelada sobre la de Alcestis, y 3) las similitudes verbales con algunas tragedias de Eurípides, sobre todo, *Heracles* y *Alcestis*. Sobre la cuestión, véase KIRKWOOD, 1994, 289-94, que refuta cada uno de estos tres puntos. Sin embargo, como digo, la tendencia es a asignar a esta tragedia una fecha temprana. LEVETT, 2004, 35-6, se muestra de esta opinión. Él cree que hay tres características que justifican su datación temprana: 1) la naturaleza del argumento, con monstruos y magia, tiene algo de los cuentos populares y es más propia de una época temprana; 2) hay menos diálogo, sobre todo diálogo entre tres personajes, y más narraciones y cantos corales; 3) tiene estructura dípica, al igual que *Áyax* y *Antígona*, un tipo de estructura que no volvemos a encontrar en el resto de obras sofocleas conservadas (sobre la estructura dípica de estas obras, cf. KIRKWOOD, 1994, 42-54. Sin embargo, KANE, 1988, defiende que *Traquinias* tiene una estructura en tres partes. Estas tres partes presentan un patrón que abarca ilusión, reconocimiento y acto

puede justificar este inicio peculiar de *Traquinias*. Y es que el monólogo inicial enfatiza algo en lo que se va a insistir a lo largo de toda la tragedia; me refiero a la soledad y al aislamiento en el que vive Deyanira. Ella es una mujer relegada al ámbito doméstico, fiel a un marido siempre ausente, preocupada continuamente por su familia, aislada del mundo exterior, no solo físicamente sino también porque no recibe noticias o las recibe de manera poco fiable<sup>819</sup>, y, sobre todo, es una mujer que se siente sola. Frente al diálogo, que supone interacción con el mundo circundante, Deyanira comienza la tragedia con un soliloquio<sup>820</sup>, que subraya su aislamiento y soledad.

Pero la narración es un elemento muy presente a lo largo de toda esta tragedia. No solo la encontramos en la *rhexis* inicial del prólogo, sino que prácticamente en todos sus episodios existen discursos de este tipo. Así, *Traquinias* destaca dentro de las tragedias que nos ocupan por el desacostumbrado número de *rhexeis* en las que predomina la narración<sup>821</sup> y que cubren alrededor de un cuarto de la longitud total de la obra<sup>822</sup>. Por una parte, tienen que comunicar los antecedentes de la acción y, por otra, todo aquello que sucede fuera de la

---

compensatorio. El clímax en cada una de esas partes es el reconocimiento: el de Yole como objeto del amor de Heracles, el del hechizo de Neso como un mortífero veneno y el del oráculo de Zeus como un vaticinio de la muerte del héroe). EASTERLING, 1999a, 19-23, analiza también la cuestión de la datación de *Traquinias* y su conclusión es que pertenece al conjunto de obras tempranas junto con *Áyax* y *Antígona* y que cualquier fecha entre 457 y 430 a.C. es posible. HOEY, 1979, como otros, se decanta por un fecha temprana, ca. 450 a.C., y lo hace basándose en el estilo arcaico de la tragedia, en el uso que hace del argumento de *eikos* y, sobre todo, en las comparaciones que se pueden establecer entre *Traquinias* y varias obras de Esquilo, concretamente *Agamenón* y *Prometeo Encadenado*. MCCALL, 1972, 162-3, defiende, en cambio, como más plausible una fecha alrededor de principios de la década de 420.

<sup>819</sup> El tema de la incomunicación o de la comunicación defectuosa es fundamental en *Traquinias*. Deyanira es una mujer aislada, a quien apenas le llegan noticias del exterior. Y cuando esas noticias aparecen, no son fiables bien sea porque el mensajero las manipula (caso de Licas), bien sea porque las conoce solo de manera indirecta (caso del mensajero). Como GELLIE, 1972, 55-6, señala, casi no hay certidumbre acerca de nada en esta obra hasta que Heracles sale a escena. La casa de Traquis tiene que depender para informarse de relatos de tiempo atrás y venidos de lejos. Más que cualquier otra de las obras de Sófocles esta obra tiene que funcionar por 'control remoto', reaccionando a acciones y decisiones tomadas en la distancia. Consistentemente, se muestra nerviosismo por las fuentes de información y, de hecho, el origen de las ansiedades de Deyanira es que ella no puede saber nunca nada seguro.

<sup>820</sup> Aunque la *rhexis* inicial de Deyanira nos hace pensar que ella está sola en escena, en el v. 49 descubrimos que no es así, porque la nodriza está presente y se supone que es la receptora de sus palabras. No obstante, hay quien cree que son escenas separadas y por ese motivo dividen este prólogo en tres escenas y no en dos (cf. nota 99). De todos modos, creo que en ambos casos el efecto es el mismo y que la *rhexis* inicial de Deyanira funciona, en realidad, como un soliloquio, ya que en ningún momento se dirige directamente a ningún interlocutor. Recordemos que el concepto de monólogo es ambiguo y ha sido objeto de múltiples interpretaciones. Siguiendo un criterio situacional, se caracteriza por la soledad del hablante; en función de un criterio estructural, se trata de un discurso con una cierta longitud y un importante grado de autonomía. La crítica anglo-americana distingue lo primero como soliloquio (cuando el orador es un personaje que está solo o actúa como si lo estuviese, esto es, el soliloquio sería una especie de discurso dirigido a uno mismo) y lo segundo como monólogo; cf. PFISTER, 1991, 126-7 y, en general, 126-37, ASMUTH, 2001.

<sup>821</sup> Cf. nota 795.

<sup>822</sup> El hecho de que en *Traquinias* se utilicen preferentemente *rhexeis* y no escenas dialogadas conlleva una cierta rigidez y apunta, según TREU, 1952, 55-6, a una fecha temprana para esta tragedia. En nuestra opinión, en cambio, la preferencia de *Traquinias* por las *rhexeis* narrativas se puede poner en relación con su propia temática, sobre todo con su intención de crear un personaje, Deyanira, aislado del mundo, solitario y con problemas de comunicación.

escena. Pero lo más significativo, como Treu apunta acertadamente<sup>823</sup>, es que estas *rheseis* se presentan, con excepción de la del prólogo y de la *rhesis* de Deyanira al comienzo del episodio primero (estas dos se complementan en la presentación del conflicto), por parejas. Así, sucede que Licás hace un relato de lo que ha sido la vida del héroe durante su ausencia y luego el mensajero se encarga de ofrecernos otro relato corrigiendo ciertos datos; posteriormente Deyanira relata el modo en que se hizo con un filtro amoroso y sus planes para utilizarlo y después nos ofrece otro relato con las consecuencias terribles de ese empleo; por último, el relato de catástrofe también es doble porque son dos los personajes principales y dos las catástrofes que tienen lugar. A través de estas duplicaciones se consigue un efecto emocional muy rico, ya que dan lugar a reacciones diversas que contrastan o se intensifican.

Las dos *rheseis* de catástrofe son las que van a centrar nuestra atención ahora<sup>824</sup>. La primera de ellas la pronuncia Hilo en el episodio tercero de la tragedia (vv. 749-812). Viene precedida, como es característico, de un breve diálogo entre Hilo y Deyanira, en el que el joven anuncia ya lo esencial, la destrucción del héroe, y donde se insiste en el conocimiento directo que tiene de lo que va a narrar. Enfatiza que ha visto personalmente lo que cuenta (vv. 742-3, 746-7) y que esto no es producto de un rumor. Este dato es importante porque hasta este momento toda la información que ha recibido Deyanira ha sido dudosa y de fuentes lejanas. Recordemos, por ejemplo, la primera intervención de Hilo en la tragedia, en la que contaba a Deyanira lo que sabía de Heracles, remarcando continuamente su falta de certidumbre (vv. 61-93). Ahora la situación es precisamente la contraria. Hilo se presenta como testigo presencial y no hay duda alguna sobre lo que va a contar. El problema es que la catástrofe ya se ha desencadenado. La certidumbre y el conocimiento llegan demasiado tarde.

La *rhesis* de Hilo consta de un anuncio de la narración (v. 749), la narración propiamente dicha (vv. 750-806) y el epílogo (vv. 807-12). En esa narración central no se distinguen subdivisiones con claridad, aunque podemos intuir varios apartados, concretamente tres más una conclusión. En el apartado primero (vv. 750-64) se describe la entrega del regalo a Heracles y la aceptación del mismo por parte de éste<sup>825</sup>. Le sigue la descripción de lo que sucede cuando Heracles se viste el ropaje enviado por Deyanira y éste

<sup>823</sup> Cf. TREU, 1952, 55-6. Sobre la importancia de la narración en *Traquinias* y sobre el modo en que se estructuran las diferentes *rheseis* narrativas, véase también KRAUS, 1991.

<sup>824</sup> El relato de catástrofe forma un subtipo especial dentro de las *rheseis* de mensajero. En Sófocles existen cinco relatos de catástrofe (*Tr.* 749-812 y 899-946, *Ant.* 1192-1243, *OT* 1237-85 y *OC* 1586-1666). En *El.* 680-763 la *rhesis* toma la forma de un relato de catástrofe para expresar un contenido, el anuncio de la 'muerte' de Orestes, que es falso. Sobre los relatos de catástrofe, cf., entre otros, TREU, 1952, 79-81.

<sup>825</sup> GERNET, 1984, 174-6, llama la atención sobre la significación del manto otorgado como regalo por una mujer. Al igual que Deyanira, también la Medea de Eurípides se sirve del motivo del ropaje mortífero para deshacerse de sus enemigos. Parece que el vestido entregado como regalo tiene un significado particular y hace que quienes se visten con él queden santificados o malditos. La ofrenda de vestidos, de hecho, es arcaica y muy frecuente en los ritos religiosos. En todos los ejemplos que tenemos la ofrenda procede siempre de mujeres. Sobre la combinación particularmente funesta que supone para los hombres la unión de mujeres y regalos, cf. LYONS, 2003.

entra en contacto con el calor del fuego. El relato, entonces, se detiene primero (vv. 765-88) en la reacción inicial y fuertemente violenta del héroe<sup>826</sup> y posteriormente (vv. 789-802) en la reacción segunda y más calmada pero también más profunda<sup>827</sup>. Por último, hay una conclusión (vv. 803-6) (comienza con *τοσούτ'*, como muchas) que afecta a la figura de Heracles, a la que sigue el epílogo de la *rhesis* (vv. 807-12), que antes señalaba, de un carácter no narrativo y que afecta a Deyanira, ya que constituye la maldición de Hilo contra ella. Esta mujer va a ser la protagonista de la siguiente *rhesis* de catástrofe, paralela a ésta, que se va a desarrollar en seguida. De este modo, la *rhesis* de Hilo en su epílogo final dirige ya la atención hacia lo que va a suceder.

La narración es muy vívida, llena de detalles que acercan al receptor (Deyanira esencialmente) la terrible situación del héroe, su sufrimiento, lo que va a contribuir al trágico desenlace de la mujer. Pero todo esto es consecuencia también de una peculiaridad muy particular de esta *rhesis*. Como *rhesis* de mensajero que es, lleva a escena los hechos que han sucedido fuera de ella. Es lógico, por tanto, que el relato sea esencialmente objetivo, sin que la emoción se adueñe del orador. Esto es necesario para que el interés se concentre en lo que se comunica y no en quien lo hace. Pero la realidad es que en este caso el orador no es un mensajero anónimo cualquiera, sino Hilo, el hijo de Heracles, y lo que está relatando es la agonía de su padre. Esto, sin duda, es un elemento que potencia el efecto de la narración en sus receptores (en Deyanira básicamente). Al final del relato, en la maldición a su madre, es donde mejor apreciamos la implicación personal de Hilo y hasta qué punto lo conmueve lo narrado<sup>828</sup>.

Por otra parte, si en las *rhesis* anteriores el orador rehuía contar lo más crudo del relato declarando su ignorancia, Hilo aquí no solo no lo evita, sino que incurre en una serie de detalles inusuales en la escena griega, que gustaba de evitar este tipo de descripciones. No solo el tormento de Heracles, también, y sobre todo, la muerte de Licas se cuenta con detalle, del mismo modo que la reacción espantada de la multitud presente. El hecho de incluir en los

<sup>826</sup> Al ponerse el manto y recibir el calor del fuego, el veneno comienza a surtir efecto y Heracles, el sacrificador, queda transformado en víctima sacrificial. En el primer *stasimon* de la tragedia veíamos que Deyanira esperaba el resultado del enfrentamiento entre Heracles y Aqueloo como si se tratara de la víctima de un sacrificio. Aquí es Heracles el que adopta esa función. Sin embargo, las reacciones de ambos son completamente diferentes. Deyanira esperaba inmóvil y en silencio. Heracles estalla en gritos y violencia. Hasta tal punto llega ésta que el héroe acaba matando incluso a Licas, víctima inocente, al igual que anteriormente Yole, su familia y su país eran también las víctimas inocentes de su violencia descontrolada. De nuevo, el héroe salvador y liberador muestra esa parte oscura de su personalidad, la parte destructora e incluso animal, que lo asemeja a esos monstruos contra los que lucha. Aunque Licas en su momento mintió a Deyanira para proteger el *ethos* de Heracles, fue tratado por ella con respeto. Después de la despedida entre la mujer y el heraldo aquí es donde volvemos a oír algo sobre él y se trata precisamente del relato de su muerte a manos de Heracles. El contraste entre el trato que recibe de Deyanira y de Heracles no podía ser mayor; cf. GALINSKY, 1972, 49 y 77 n. 20.

<sup>827</sup> Cf. nota 768.

<sup>828</sup> La parte final del discurso (vv. 807-12) atraviesa los límites del relato de mensajero porque el informador se convierte en actor cuando Hilo maldice a su madre. El *pathos*, además, se enfatiza fuertemente por el interés personal de Hilo en lo que narra; cf. TREU, 1952, 52-3, GOLDBRUNNER, 1957, 72, KAMERBEEK, 1970, 164, EASTERLING, 1999a, 166, GOWARD, 1999, 29-32. Sobre esta *rhesis* puede verse también HEIDEN, 1989, 108-19.

relatos una multitud que reacciona a lo que se cuenta no es raro (también lo hace, entre otros, el pedagogo en *El.* 680-763) y permite que veamos reflejado en el relato, a través de esa multitud, la que debía de ser la reacción de quienes lo escuchan, de modo que esta reacción se amplifica<sup>829</sup>.

Deyanira reacciona al relato de Hilo saliendo de escena en silencio, lo que ya nos permite adivinar su aciago fin. Al final del prólogo<sup>830</sup> Deyanira había dicho que, si Heracles se salvaba, se salvarían todos y, si no, se perderían con él (vv. 83-5). Ahora comprobamos que Deyanira estaba en lo cierto, pero que sus palabras se han cumplido de la peor forma posible. Efectivamente, ahora es la nodriza la encargada de relatar que Deyanira ha puesto término a su vida (vv. 899-946)<sup>831</sup>. La estructura de esta *rhexis* de la nodriza es la habitual. Se compone de un anuncio de la narración (v. 899), la narración propiamente dicha (vv. 900-42) y un epílogo (vv. 943-6), en el que la mujer expone su propia reflexión ante los hechos narrados. La narración sigue el orden en el que los sucesos se produjeron y se podría subdividir a su vez en otros tres apartados: 1) vv. 900-11, que describen la situación desesperada en la que se encuentra Deyanira<sup>832</sup>; 2) vv. 912-31, donde la nodriza nos cuenta el suicidio de la mujer<sup>833</sup>; y 3) vv. 932-42, que dibujan la reacción de Hilo. Al igual que en la

<sup>829</sup> Como BARRETT, 2002, 95-6 explica, la utilización de este recurso ayuda a visualizar lo que oímos y a identificarnos con los testigos que lo ven. Aunque el mensajero es testigo presencial de lo que narra, las convenciones de este tipo de discursos hacen que el orador ‘desaparezca’ detrás de lo que cuenta, para dotar al relato de una mayor objetividad. Así, también al atribuir la visión a otro, borra su propia presencia y nos introduce en la subjetividad de alguien que no es el narrador, con lo que se empaña el hecho de que esa subjetividad es su propia creación. Y si la presencia de este otro testigo, en este caso una multitud, hace el horror más dramático y en cierto modo más real, también demuestra el rechazo del mensajero como narrador a tener el papel de testigo presencial. De este modo, las *angelikai* trágicas dotan al narrador de una incorporeidad que le permite mayor libertad de movimiento en escena y emplean estrategias que sirven para establecer ciertas percepciones como autónomas o pertenecientes a otros personajes, no al narrador.

<sup>830</sup> Sobre el prólogo de *Traquinias*, cf. MARTINA, 1980.

<sup>831</sup> LORAUX, 1989, 43-4, explica que las mujeres generalmente se dan muerte por medio del ahorcamiento, que comporta dejar su cuerpo en suspensión en el aire, lo que implica a su vez una especie de huída. Frente a esto, el hombre tiene el deber de quedarse en su sitio, algo que escenifica a la perfección Áyax, que muere clavándose una espada hundida en el suelo y uniéndose así con la tierra. De este modo, las palabras de la nodriza en los vv. 874-5 diciendo que “*Deyanira ha recorrido el último de todos los viajes sin mover los pies*” es una forma de sugerir de antemano que esta mujer no se ha ahorcado, sino que ha muerto como un soldado.

<sup>832</sup> Los vv. 910-1 del relato de la nodriza son difíciles de interpretar. Alamillo traduce “*lamentando a gritos ella misma su propio destino y el de la hacienda en poder ajeno en el futuro*”. ORMAND, 1999, 54-5, entiende que la mujer se lamenta de su futuro sin hijos. En su opinión, se trata de un intento de Deyanira por colocarse en un rol tradicional y central dentro del *oikos*, el de madre.

<sup>833</sup> El suicidio de Deyanira, verdadero sacrificio autoinfligido, se presenta con fuertes connotaciones eróticas como si de una unión conyugal se tratase o, más concretamente, como si se tratase de la noche de bodas; cf. WINNINGTON-INGRAM, 1980, 80-1, REHM, 1994a, 77. Deyanira se coloca en el lecho, se aparta la ropa y después se clava una espada, instrumento característicamente masculino. Muerte y erotismo se unen en una escena sobrecogedora y cargada de simbolismo. MUSURILLO, 1961, 380, ha advertido, además, que la imagen de la ropa se extiende por toda la tragedia: la túnica que Deyanira envía a Heracles, el *peplos* que se retira para descubrir su cuerpo antes de darse muerte, la ropa extendida sobre la cama o la manta que tiene que compartir con Yole. Por otra parte, Deyanira se retira la ropa descubriendo su costado (*πλευράν*, v. 926) izquierdo y se clava la espada. El costado es el lugar tradicional en el que un hombre debe clavar la espada para suicidarse. Así lo hacen, por ejemplo, Áyax o Hemón. De hecho, es también el lugar en el que Heracles atacó a Neso (*πλευράν*, v. 681) y el mismo lugar en el que el veneno de Neso parece afectar a Heracles (*πλευρά*, v. 833); cf. EASTERLING, 1968, 65-6. Y así, para cumplir con esta muerte propia del guerrero, Deyanira se descubre la parte del cuerpo oportuna, el costado; ella, sin embargo, se descubre el lado izquierdo en lugar del derecho, que es donde habitualmente se hieren los hombres. LORAUX, 1989, 78-80, plantea esta cuestión y defiende que, al descubrirse el costado



*rhesis* anteriormente citada, también en ésta el epílogo comienza con el término *τοιῶντα*, muy frecuente en los epílogos, pero, además, esta *rhesis* termina con una afirmación general (vv. 943-6), otro elemento usual en las conclusiones de las *rhesis* sofocleas. Ahora bien, esta afirmación general sobre la fragilidad de la vida humana nos envía de nuevo al comienzo de la tragedia, por el paralelismo que se establece entre ambos pasajes<sup>834</sup>. La nodriza recurre al mismo tema con el que Deyanira daba comienzo a la tragedia justo en el momento en que termina de narrar su muerte. Aquí la historia de Deyanira ha terminado y el ciclo de su vida se cierra con esta vuelta en anillo al principio de todo.

En esta *rhesis* de la nodriza reaparece, además, el motivo del conocimiento limitado del orador. El relato clave de la muerte de Deyanira, como el del ataque de Áyax al ganado o el de la lucha entre Heracles y Aqueloo, no se nos narra finalmente porque la nodriza echa a correr en busca de la ayuda de Hilo y no lo presencia.

Por otra parte, hemos de subrayar la importancia que cobra la visión en esta *rhesis*. Según el relato de la nodriza, Deyanira busca esconderse donde nadie la vea, huir de todas las miradas (v. 903). No obstante, escondida, la nodriza la ve y nos lo cuenta<sup>835</sup>. El afán de Deyanira por esconderse incide en la soledad y aislamiento en que ha vivido y que la acompañan hasta su muerte, pero, además, contrasta con la exhibición de Heracles y con la búsqueda de público que éste manifiesta.

Esta *rhesis* de la nodriza, muy cercana en la tragedia a la de Hilo (vv. 749-812), tiene una estructura y una función paralelas a las de ésta. Al igual que Hilo anunciaba la catástrofe del héroe, ahora la nodriza anuncia la de Deyanira<sup>836</sup>. Estos dos personajes, la nodriza e Hilo, se relevan aquí como informadores en la presentación de la catástrofe, lo que explica retrospectivamente que apareciesen vinculados de algún modo en el prólogo<sup>837</sup>. Pero sus relatos son tan diferentes como lo son los caracteres de Heracles y de Deyanira. En su *rhesis* Hilo relataba la agonía del héroe, en ésta la nodriza hace lo propio con la muerte de

---

izquierdo, Deyanira está desnudando su lado femenino, lo que subraya que la muerte de una mujer, aunque sobrevenga a través de los modos más viriles, jamás escapa a su esencia femenina. Pero, si Deyanira muere recurriendo a un arma típicamente masculina, con Heracles sucede lo contrario. Él no muere en combate, sino asesinado con una poción impregnada en una vestidura, obra manual y regalo de su esposa. Esto hace que su muerte se parezca más a un suicidio femenino que a una muerte masculina; cf. WOHL, 1998, 9. Por otra parte, la espada, el arma de combate masculina, introduce en el matrimonio y en el ámbito cerrado e íntimo del *oikos* la matanza del campo de batalla. Al contrario, el veneno que acaba con Heracles sale de la casa y encuentra al héroe en el exterior, donde lo destruye, como si fuese desde dentro. Como apunta REHM, 1994a, 78, las polaridades entre los mundos masculino y femenino empiezan a dar la vuelta.

<sup>834</sup> Cf. WHITMAN, 1971, 107, FUQUA, 1980, 53, REINHARDT, 1991, 82-3.

<sup>835</sup> Es habitual en los discursos de mensajero, y la *rhesis* de la nodriza lo es, que el mensajero se presente como un testigo presencial de los hechos que narra. Así, no extraña en principio que la nodriza se muestre a sí misma como tal. Sin embargo, este personaje enfatiza de manera excepcional y nada usual el hecho de haber presenciado cuanto relata. De hecho, el tema de la visión es relevante a lo largo de toda la *rhesis*. El rechazo de Deyanira a ser vista enfatiza aún más el logro de la nodriza en verla y subraya el patetismo de la escena. Sobre los detalles de la importancia de la visión en toda esta *rhesis*, cf. BARRETT, 2002, 76-81.

<sup>836</sup> Los mensajeros femeninos en la tragedia son raros. Los únicos casos que encontramos están en *Traquinias* de Sófocles (el relato de la nodriza que nos ocupa) y en *Alceste* de Eurípides.

<sup>837</sup> Cf. REINHARDT, 1991, 80.

Deyanira. En ambas se describen los prolegómenos del hecho funesto, el hecho en sí y posteriormente la reacción del hijo. Pero lo más relevante son las diferencias. A los tormentos físicos de Heracles le corresponden los psíquicos de Deyanira. La maldición de Heracles a su mujer se opone a la íntima y cariñosa despedida por parte de ella de su cámara nupcial. Al *pathos* violento que chorrea en la explicación de Hilo, se opone el sencillo pero conmovedor lenguaje de Deyanira. Frente al relato de Hilo, que no duda en describir lo más horrible y de la manera más cruda, el relato de la nodriza oculta la muerte de Deyanira. Se nos describe a la mujer justo hasta su muerte, luego la nodriza dice correr en busca de ayuda y así Sófocles hábilmente evita describir esta muerte, aunque antes en la *rhesis* de Hilo los detalles de los tormentos del héroe se ofrecían sin pudor alguno, así como los detalles acerca de la muerte de Licás a manos del héroe. Frente al héroe violento, que muestra su dolor hacia fuera, la sufriente mujer, que encierra su dolor dentro, dramatizado plásticamente a través del hecho de que los tormentos de Heracles se producen con mucho público y en un espacio exterior, mientras que la muerte de Deyanira tiene lugar en la más absoluta soledad y en secreto, encerrada en un lugar recóndito dentro de la casa, hasta el punto de que la nodriza se tiene que esconder para poder ver lo que sucede<sup>838</sup>. Frente a la muerte deseada de la mujer, el rechazo de la muerte en el héroe. Pero, sobre todo, las dos partes finales están en una relación análoga. En la primera Hilo arroja una maldición contra su madre y conmueve a través de los tormentos del padre. En la segunda la nodriza nos describe el arrepentimiento del joven como consecuencia de la muerte de Deyanira y de su visión de la verdadera causa del suceso. El arrepentimiento de Hilo abarca aquí once versos de un total de cuarenta y ocho. Este protagonismo se explica probablemente porque Hilo es el vínculo de unión entre Deyanira y Heracles y en él y en Heracles se centra el final de la tragedia. De modo que la atención se dirige ahora hacia este personaje, como al final de la *rhesis* de Hilo se dirigía hacia Deyanira<sup>839</sup>.

Al contrario de lo que sucede en *Traquinias*, en *Antígona* predomina el diálogo. Ya desde el prólogo la acción avanza a través de enfrentamientos entre personajes opuestos. Los contrastes son continuos y el modelo narrativo se limita fundamentalmente a las escenas de mensajero, cuyo papel representa en este caso un guardián<sup>840</sup>. Estas escenas, además, se

---

<sup>838</sup> La mujer generalmente se refugia para morir lejos de todas las miradas (tanto Deyanira como Yocasta, y de otro modo Antígona, cumplen esta característica). La cámara nupcial o *thalamos* está en la parte más recóndita de la casa y define el estrecho margen de autonomía que la tragedia permite a las mujeres. Dentro del *thalamos* está el lecho, lugar por excelencia para la procreación. La muerte de las mujeres suele pasar por el lecho; cf. LORAUX, 1989, 47-8. Esta interpretación nos parece mucho más acertada que la de RYZMAN, 1991, 396, para quien la muerte de Deyanira en la cama indica que muere por amor.

<sup>839</sup> Cf. TREU, 1952, 54-5, GOLDBRUNNER, 1957, 73, REINHARDT, 1991, 83.

<sup>840</sup> Decíamos en su momento (cf. nota 112) que el guardián cumple en *Antígona* la función de mensajero. Determinar qué figuras en la tragedia griega funcionan como mensajeros y cuáles no, es una cuestión en ocasiones compleja. Dentro de los personajes que cumplen en las tragedias conservadas con la función del

encuentran concentradas en el primer tercio de la tragedia (salvo, como es lógico, el relato de catástrofe, que aparece al final y que ya no es pronunciado por el mismo guardián).

En *Antígona* hay esencialmente dos *rheses* de mensajero, que se corresponden con los dos entierros de Polinices, esto es, con las dos violaciones del edicto promulgado por Creonte. La primera de estas *rheses* es muy sencilla (vv. 249-77). El guardián se presenta ante el monarca para comunicarle que alguien, todavía no se sabe quién, ha enterrado a Polinices. La narración se podría dividir en tres apartados: un primero centrado en lo relativo al cuerpo de Polinices (vv. 253-8), otro en la reacción de temor de los guardianes (vv. 259-67) y un último apartado, que gira en torno a la propuesta de solución del problema y que justifica la presencia del guardián ante el monarca (vv. 268-75). Son frecuentes las estructuras bimembres con *μὲν... δ'...* (vv. 255-7, en dos ocasiones), *οὔτε... οὔτε...* (v. 257, 271), *μήτε... μήτε...* (v. 266).

A pesar de su sencillez estructural, esta *rthesis* es muy peculiar<sup>841</sup>. El mensajero generalmente cuenta hechos ocurridos fuera de escena, de los que él no es más que un mero testigo presencial. Aquí el hecho central en cuestión es que el cuerpo de Polinices ha sido enterrado simbólicamente. El problema es que el guardián-mensajero y sus compañeros no han visto nada, algo que llama poderosamente la atención en un personaje que cumple la función de contar lo sucedido. De hecho, su relato, al principio, no es un relato de lo que ha pasado sino de lo que no ha pasado (nadie ha cavado, nadie ha llegado en carro...). Así pues, y siguiendo con lo inusual, puesto que los guardianes no han visto lo sucedido, el relato se centra en ellos, en su reacción y decisión final. Lo habitual es que el mensajero pase a un segundo plano, como hemos visto, que desaparezca de la narración y que los hechos cobren protagonismo. Aquí, en cambio, los hechos pierden ese protagonismo y los transmisores de la noticia sorprendentemente la reciben. Estamos, pues, ante una *rthesis* de mensajero donde el mensajero destaca precisamente su falta de conocimiento de lo sucedido y donde el relato se centra en él. Inaudito.

El guardián es despedido por Creonte entre terribles amenazas que lo instan a encontrar al autor del sepelio de Polinices. Su siguiente aparición en escena tiene como objetivo precisamente el llevar ante el monarca a Antígona, atrapada mientras cumplía una serie de ritos fúnebres sobre el cuerpo de su hermano. Esta nueva *rthesis* del guardián (vv. 407-40) se divide, como es habitual, en un proemio (v. 407a), que constituye un anuncio de la narración, una narración propiamente dicha (vv. 407b-35) y un epílogo (vv. 436-40), que

---

*angelos*, hay, sobre todo, dos que resultan muy curiosos (el guardián de *S. Ant.* y el frigio de *E. Or.*) y ello, en parte, porque tienen ciertos rasgos cómicos; parte de la comedia en los dos casos la forma precisamente la parodia del mensajero convencional; cf. BARRETT, 2002, 96-7. Sobre el frigio en Orestes, cf. QUIJADA, 2002b, 93-7.

<sup>841</sup> En realidad, el guardián es un mensajero muy peculiar y con unos rasgos muy singulares dentro de la producción sofoclea; cf. FLASHAR, 2000, 66.

expone la reflexión del guardián acerca de lo anteriormente relatado. La narración avanza en orden cronológico, respetando el modo en el que fueron desarrollándose los acontecimientos.

Ahora bien, en esta narración se podría distinguir una serie de apartados en función del personaje en el que ésta se centra: 1) vv. 407-21: el relato se refiere a los guardianes y a los hechos que presencian; 2) vv. 422-31: el relato pasa a referirse a Antígona; 3) vv. 432-5: de nuevo se fija la atención del oyente en los guardianes; 4) vv. 436-40 (éstos forman ya el epílogo de la *rhesis*): el relato ya no se detiene en los guardianes en general sino en el guardián-orador en particular y en su opinión<sup>842</sup>. La primera y tercera de estas divisiones, las que se detienen en los guardianes, tienden a describir acciones objetivas y con escasa presencia de sentimientos. Sin embargo, las partes del relato que se centran en Antígona y en el guardián-orador dan mayor cabida a la expresión de sentimientos subjetivos. El egoísmo que demuestra tener el guardián en el epílogo, al poner su vida por encima de cualquier otra cosa, contrasta en gran medida con el patetismo que despierta la joven muchacha en el centro de la parte narrativa, con su dolor ante el trato que se da a su hermano<sup>843</sup> y con su disposición profundamente heroica a obrar en función de lo que considera adecuado con desprecio de su propia vida. Es interesante observar cómo el relato se centra en la heroína precisamente en su parte media, flanqueando esta parte con referencias mucho más frías a los guardianes, y cómo esta parte media contrasta profundamente con el espíritu antiheroico del epílogo. Lo que se consigue así es destacar el heroísmo de Antígona justo antes de que comience su enfrentamiento con Creonte y, por tanto, justo antes de que Creonte la sentencie a muerte.

Frente al relato anterior del guardián, en el que éste destacaba su ignorancia, aquí el guardián, al contrario, conoce lo sucedido. Ahora bien, sigue habiendo una importante peculiaridad en su relato, ya que en lugar de pasar a un segundo plano, él forma parte del grupo de guardianes y, por tanto, tiene gran protagonismo en la narración.

Para terminar con *Antígona* nos ocuparemos de la *rhesis* narrativa de catástrofe (vv. 1192-1243), que relata la muerte de Antígona y de Hemón, lo que a su vez provocará la muerte de Eurídice y la desolación final de Creonte. El contenido fundamental de la *rhesis* se anuncia ya, como es habitual, en el diálogo previo entre el mensajero y el Corifeo, aunque fijémonos en que este diálogo se centra en la muerte de Hemón, mientras que la de Antígona

---

<sup>842</sup> En opinión de GOLDBRUNNER, 1957, 82-3, al esfuerzo miedoso del guardián en el anterior discurso (vv. 249-77) para rechazar todo motivo de recelo y culpa, se le opone ahora el sentimiento feliz de poder saborear el triunfo, y de este contraste surge la imagen del guardián vil e infame. Yo, en cambio, no creo que Sófocles esté creando un personaje vil e infame, pues no creo que el guardián se alegre realmente de la suerte de Antígona. Sólo se alegra de salvar su propia vida. La figura del guardián es antiheroica y creo que es eso lo que Sófocles busca, un personaje antiheroico que contraste con, y realce, la figura de Antígona.

<sup>843</sup> El patetismo queda acentuado al comparar a Antígona con un pájaro que ha perdido sus crías. LORAUX, 2004, 71-82, analiza la figura del ruiseñor, paradigma del duelo de la madre asesina. Como tal, en la tragedia esta figura solo es evocada por vírgenes o a propósito de las mismas. Sobre la comparación de Antígona con un ave y también con Níobe, cf. LORAUX, *ibid.*, 77-8.

solo se anuncia implícitamente (“*Han muerto, y los que están vivos son culpables de la muerte*”, v. 1173). Esta *rhexis* comienza con un proemio (vv. 1192-5), que constituye una justificación del relato. La justificación se explica por la dureza del contenido del mismo. El mensajero, como otros mensajeros en otros momentos, se excusa por tener que dar tan malas noticias, pero esto, dice, es necesario. Además, el mensajero enfatiza su calidad de testigo presencial de lo que va a narrar, ya que ha acompañado a Creonte en todo momento. A continuación, tiene lugar la narración propiamente dicha (vv. 1196-1239) y el epílogo (vv. 1240-3), que está poco marcado y que casi parece continuación de la narración, aunque podemos decir que consta de una recapitulación (vv. 1240-1) y una *gnome* final (vv. 1242-3)<sup>844</sup>. Es el carácter de reflexión de estos versos finales y el argumento general al final de la *rhexis* lo que me lleva a considerar estos versos como la conclusión del discurso, aunque la división esté, como he dicho, poco marcada. En cualquier caso, la narración sigue una secuencia temporal. El mensajero relata los hechos en el orden en el que se produjeron, fijando, por tanto, la atención primero en lo relativo al enterramiento de los restos de Polinices (vv. 1196-1204a); luego, en el camino a través de la gruta en busca de Antígona, un camino, por cierto, plagado de presagios funestos, que acentúan lo dramático de la situación (vv. 1204b-18); posteriormente, en la descripción del cuerpo exánime de Antígona (vv. 1219-25)<sup>845</sup>; y, para terminar, en la reacción de Creonte y Hemón a ese hecho y en la muerte del segundo (vv. 1226-39)<sup>846</sup>.

A lo largo de la narración se da un acercamiento gradual de Creonte a Hemón y, a medida que Creonte se va acercando, la tensión va en aumento<sup>847</sup> hasta que, ya frente a frente

<sup>844</sup> Cf. MANNSPERGER, 1971, 156.

<sup>845</sup> El modo elegido por Antígona para darse muerte es el ahorcamiento, una forma de morir esencialmente femenina. La feminidad de tal acto se subraya, además, porque Antígona utiliza, como otras mujeres, un aderezo de su vestidura, concretamente un “*hilo de su velo*” (v. 1222), para sustituir a la habitual soga; cf. LORAUX, 1989, 33-4. Pero la muerte de Antígona es, según esta autora, excepcional, ya que, dotadas de menos autonomía que las mujeres casadas, las jóvenes vírgenes no se dan muerte sino que la reciben y generalmente son sacrificadas. Es el caso de Ifigenia o de Políxena. Antígona, en cambio, no solo se quita la vida, en lugar de recibir la muerte, sino que además lo hace al modo de las esposas desoladas, por medio del ahorcamiento. De este modo, la joven recupera en el momento de su muerte una feminidad que negó mientras vivía, una forma de nupcialidad; cf. LORAUX, 1989, 55-6. Frente a esta visión, sin embargo, CANTARELLA, 1996, 16-22, recoge numerosos ejemplos de ahorcamientos de vírgenes resaltando la fuerte vinculación de estos ahorcamientos con ritos de transición.

<sup>846</sup> Cuando una *parthenos* muere se dice que se ha casado con Hades. La muerte aparece así equiparada con un matrimonio pero, al mismo tiempo, la muerte es lo opuesto al matrimonio porque asegura la virginidad eterna de la novia; cf. REDFIELD, 1982, 189-90. Pero la asociación entre matrimonio y muerte está muy presente en toda la tragedia; cf. FOWLER, 1981, 9-16. De hecho, como bien señalan TYRRELL y BENNETT, 1998, 140-4, al hacer que sea Hemón el que va al encuentro de Antígona en su cámara nupcial en lugar de lo contrario, pues era la novia la que se trasladaba desde el *oikos* paterno hasta el de su esposo, Creonte pervierte el rito del matrimonio. La muerte de Antígona se presenta como una boda, como sucede en muchas otras ocasiones, pero en este caso se trata de un matrimonio doble, a saber, con Hades y también con Hemón. De hecho, también la muerte de Hemón sobre el cuerpo de Antígona se presenta con fuertes tintes sexuales. El suicidio del joven se asocia con la primera unión física de la pareja casada. Los detalles de la escena, esto es, el abrazo, la respiración fuerte, las gotas de sangre, sugieren la unión sexual que consuma el matrimonio; cf. SCODEL, 1984, 51, SEAFORD, 1987, 120-1, REHM, 1994b, 65. Sobre la muerte de Hemón, cf. SCABUZZO, 2000, 217-8.

<sup>847</sup> El mensajero, como guía que es de Creonte, ha participado en los hechos que narra y el uso frecuente de la primera persona del plural en la primera mitad del discurso (vv. 1199, 1201, 1202, 1204, 1205, 1220, 1221) tiende a identificar su propia perspectiva –y, por ende, la de la audiencia– con la de su señor. Pero luego, cuando

padre e hijo, se descarga en una serie de acciones y reacciones de ambos y culmina en la muerte del joven. Hemón trata de matar a su padre, quien esquivo la espada y finalmente tiene que presenciar cómo su hijo la vuelve contra sí mismo. Creonte evita la muerte, al esquivar el ataque filial, pero a causa de sus acciones, sin embargo, Antígona, Hemón y Eurídice la buscan y la encuentran. Al final de este violento movimiento está la imagen tranquila y conmovedora de los dos jóvenes muertos, Hemón y Antígona, uno junto al otro, que en vida estaban separados y se han unido en la muerte<sup>848</sup>. Destaca el contraste entre el comportamiento agresivo de Hemón con Creonte, todo fiereza, y la actitud tierna y cariñosa hacia Antígona, todo amor. Estas diferentes actitudes de Hemón hacia uno y otra no definen tanto a Hemón cuanto a Creonte y Antígona. El primero se ha atraído el odio de su hijo, alguien que, por naturaleza, lo debería admirar y seguir sus pasos; Antígona, en cambio, se ha hecho merecedora de su amor. Y no olvidemos que Hemón en esta tragedia es la voz de la ciudad. Al igual que Áyax es el héroe traidor, pero finalmente héroe querido y admirado, también Antígona se equivoca pero finalmente es amada.

Por su parte, *Edipo Rey*, la última de las tragedias de época temprana, es el contrapunto de *Traquinias*. Si en *Traquinias* subrayábamos una extraordinaria tendencia a resolver la acción a través de relatos informativos o narrativos, en *Edipo Rey* sucede justo lo contrario<sup>849</sup>. Hasta el punto de que hay noticias que en lugar de darse a través de un relato de mensajero, como suele ser habitual, son expuestas por un mensajero pero en el transcurso de un diálogo. Esto es lo que sucede, por ejemplo, cuando el mensajero corintio les comunica a Yocasta primero y a Edipo después la muerte de Pólipo o cuando a continuación les explica lo que él conoce acerca del origen de Edipo. También cuando el único superviviente del ataque a Layo aparece finalmente en escena y da cuenta de la identidad del niño que entregó en su día al mensajero corintio. Lo esperable a la hora de transmitir todos estos datos es un relato de mensajero, que, sin embargo, nunca se produce. En toda la obra hay fundamentalmente un solo relato de este tipo, el relato de catástrofe precisamente (vv. 1237-85), que se encuentra en la *exodos* de la tragedia.

Como sucede habitualmente en las escenas de mensajero, la *rhexis* principal se encuentra precedida de otra *rhexis* más breve (vv. 1223-31), que sirve de introducción o de anuncio de lo que con más detalle se relatará en la *rhexis* principal. En este caso, además, ésta va seguida de otra más breve (vv. 1287-96), que se centra en la reacción de Creonte. El objetivo cuando se fragmenta una *rhexis* de este modo es romper la monotonía que supondría

---

la narración se va acercando al punto crítico, su perspectiva desaparece y queda la de Creonte, lo que consigue un efecto más directo y patético; cf. GRIFFITH, 1999, 329.

<sup>848</sup> Cf. GOLDBRUNNER, 1957, 70-1.

<sup>849</sup> Sobre ambas formas de composición y su repercusión en esas tragedias, cf. ENCINAS REGUERO, 2006b.

una única *rhesis* muy larga, en favor de una estructura algo más dialogada. Y, dada la tendencia de *Edipo Rey* a evitar en la medida de lo posible los relatos de mensajero, no nos sorprende, en absoluto, esta fragmentación de su discurso no en dos partes (lo más habitual) sino en tres.

La larga *rhesis* de mensajero tiene una evidente articulación narrativa temporal, como la mayoría de *rheseis* de este tipo. Comienza con un proemio (vv. 1237-40), que responde a una pregunta previa y anuncia la narración siguiente (vv. 1241-79)<sup>850</sup>. En esa narración el mensajero relata los hechos tal y como fueron sucediendo: 1) vv. 1241-50: descripción de Yocasta en los momentos previos a su muerte; 2) vv. 1251-4: transición a la figura de Edipo y justificación de la falta de detalles sobre la muerte de Yocasta. Las circunstancias de la muerte de ésta se ocultan al cambiar el foco de atención a Edipo, al igual que sucedía en *Traquinias*, cuando la nodriza relataba la muerte de Deyanira. Por una parte, una descripción detallada de la muerte de la reina habría debilitado la impresión de la acción siguiente de Edipo<sup>851</sup>. Por otra parte, de este modo las catástrofes de ambos personajes contrastan todavía más (al igual que en *Traquinias*). Frente a la acción detallada, pública –en el sentido de que cuenta con testigos– de Edipo, se opone la muerte de Yocasta, más íntima y oculta<sup>852</sup>. El hombre, recordémoslo, tenía su espacio en Atenas fuera de la casa; la mujer, dentro. Pues bien, esta división se expresa aquí en la descripción de la catástrofe de Edipo y Yocasta<sup>853</sup>, al igual que en *Traquinias* sucedía con la catástrofe de Heracles y Deyanira. En ambos casos, además, las únicas que mueren realmente son las mujeres; ellos quedan mutilados y pueden de ese modo salir a escena y enfrentarse a su destino; 3) vv. 1255-79: descripción de la reacción de Edipo y de su acto de cegamiento<sup>854</sup>. Esta descripción del cegamiento de Edipo debía de sorprender inmensamente a la audiencia, no solo por lo terrible del acto y de cómo se nos cuenta, sino, además, porque este hecho no se había anunciado previamente. El mensajero había anunciado la muerte de Yocasta (v. 1235) pero no lo relativo a Edipo, con lo que se consigue en un primer momento centrar la atención en

<sup>850</sup> En el v. 1241 es donde empieza propiamente la narración. Y el mensajero da comienzo a su relato con una oración temporal con ὄπωϋς, un comienzo bastante frecuente en las *rheseis* de mensajero sofocleas. Frente al ὄπωϋς sofocleo, Eurípides se inclina por ἐπεὶ. RIJBSBARON, 1976, estudia estos comienzos de Eurípides. Él llega a la conclusión de que la diferencia formal entre las *rheseis* de mensajero que comienzan con ἐπεὶ temporal y las que no lo hacen se corresponde con una diferencia también en el contenido. Las *rheseis* de mensajero que comienzan con la expresión temporal citada hacen referencia a una información que se ha dado previamente, mientras que, cuando el discurso narrativo se abre con una simple oración enunciativa, la información que a continuación ofrece es completamente nueva.

<sup>851</sup> Cf. TREU, 1952, 59.

<sup>852</sup> La descripción de la muerte de Yocasta está teñida de elementos con connotaciones sexuales. De hecho, la unión entre sexualidad y muerte es, como hemos dicho en más ocasiones, muy frecuente en la tragedia. Al respecto, cf. RABINOWITZ, 1992.

<sup>853</sup> Sobre el importante simbolismo que encierra la descripción de la muerte de Yocasta y del acto de cegamiento de Edipo, cf. SEGAL, 2001, 109-11.

<sup>854</sup> PUCCI, 1979, 130-1, señala la relación simbólica entre la visión y el acto sexual. Esta relación simbólica era bien conocida en la antigüedad. Posteriormente, y a partir de ella, se ha llegado a interpretar el autoceguamiento de Edipo como un acto de castración.

Yocasta y después producir con lo inesperado un efecto sorprendente y estremecedor en la audiencia<sup>855</sup>. La *rhesis* termina con un epílogo (vv. 1280-5), que aunque no parece estar marcado formalmente, sin embargo, sí se distingue de la narración porque ya no es un relato más o menos objetivo sino que es una reflexión subjetiva del mensajero sobre los hechos previamente relatados.

Pero el modo en que se produce la narración, destacando la imposibilidad de presenciar la muerte de Yocasta (vv. 1237-8, 1251-4) o utilizando un relato donde el discurso directo, tan característico de estas *rheses*, se halla ausente<sup>856</sup>, hace que esta *rhesis* sea muy peculiar, ya que en ella parece someterse a reflexión la comunicación entre los seres humanos. En *Traquinias* la información se cuestiona porque es una información de segunda o tercera mano. En *Edipo Rey* se cuestiona porque incluso el testigo presencial de los hechos los puede falsear, intencionadamente, como el superviviente del ataque a Layo, o involuntariamente, como parece sugerir aquí el *exangelos* al apuntar la posibilidad de que su memoria altere los datos al relatarlos (“*en tanto yo pueda recordarlo te enterarás de los padecimientos de aquella infortunada*”, vv. 1239-40). No olvidemos que toda la trama de *Edipo Rey* parte del hecho de que un superviviente y testigo de la muerte de Layo miente, seguramente para proteger el *ethos* de los implicados en el suceso. Pero, además, al enfatizar que incluso el testimonio de los que han visto puede no corresponderse exactamente con la realidad –en este caso por un fallo de la memoria–, de nuevo Sófocles incide en la idea que recorre toda la tragedia, que el conocimiento humano es imperfecto y que la razón humana, por tanto, tiene sus límites<sup>857</sup>.

Pero, si de una manera implícita las *rheses* de mensajero de época temprana cuestionan de algún modo las dificultades de la comunicación entre los seres humanos, mucho más explícito es el cuestionamiento que de la comunicación se hace en las tragedias tardías, especialmente en *Electra* y en *Filoctetes*, donde el *dolos* se convierte en un elemento esencial en la trama y donde las *rheses* informativas y narrativas llegan a exponer hechos falsos, nunca acaecidos, aprovechando todos los convencionalismos de la *rhesis* de mensajero para lograr la verosimilitud. Ejemplo excepcional de ello es la *rhesis* del pedagogo en *Electra* (vv. 680-763)<sup>858</sup>.

---

<sup>855</sup> Cf. TREU, 1952, 58-60, GOLDBRUNNER, 1957, 73. Por otra parte, el modo en que dos o más cosas que pueden estar lógicamente conectadas se ven por separado, siendo consciente el narrador sólo de una cada vez, parece ser una forma característica en que la mente griega ve las cosas hasta el s. V a.C.; cf. PERRY, 1937.

<sup>856</sup> En su estudio sobre el discurso directo u *oratio recta* en el drama y la oratoria BERS, 1997, 45-7, señala que de los tres trágicos Sófocles, aunque es el más habilidoso, sin embargo, es también el más parco. Aún así, destaca la ausencia total de la *oratio recta* en *Edipo Rey*, pese a que las oportunidades para ello abundan. En su opinión, se debe a que Sófocles concebía la ausencia de la *oratio recta* como uno de los numerosos artificios que buscan crear la imprecisión deliberada con la que él presentaba un asunto crucial ante la audiencia.

<sup>857</sup> Sobre la *rhesis* de catástrofe de *Edipo Rey* y su relación con el tema del conocimiento, cf. BARRETT, 2002, 190-222.

<sup>858</sup> Sobre esta *rhesis* cf. GROTE, 1997, GOWARD, 1999, 113-8, MACLEOD, 2001, 112-8, BARRETT, 2002, 132-67.



## 2.8. SECUENCIA CAUSAL

La mayoría de las *rheseis* narrativas optan, como hemos visto, por una composición que sigue el orden temporal. No obstante, una importante alternativa al orden temporal es la secuencia causal. Ésta prima en la principal *rhexis* de mensajero de *Áyax* (vv. 748-83). En el relato de este mensajero cobra relevancia la explicación de la cólera de Atenea hacia el héroe. Desde el principio de la tragedia sabemos lo que éste ha hecho durante la noche anterior y cuál ha sido el papel que la diosa ha jugado en todo ello. En el prólogo de la obra, tanto en la *rhexis* de Odiseo (vv. 14-35) como en la de Atenea (vv. 51-73), se narra lo sucedido. Ahora bien, en ningún momento del prólogo se da una explicación para el castigo que Atenea ha infligido al héroe. Nos quedamos con la sensación de que la diosa ha podido intervenir fundamentalmente para defender a Odiseo, con quien tiene una relación muy especial. La *rhexis* del mensajero, sin embargo, en el episodio tercero de la tragedia, ofrece una explicación distinta.

En esta *rhexis* el mensajero reproduce la profecía que Calcas comunicó a Teucro, según la cual la cólera de Atenea únicamente podría alcanzar a *Áyax* durante un día<sup>859</sup>. Las referencias temporales prácticamente no existen. Es cierto que se distingue cierta articulación temporal y, de hecho, cuando el mensajero comienza a hablar, da la sensación de que va a ser una *rhexis* que siga el orden cronológico de los sucesos, como lo son la mayoría de las *rheseis* de mensajero; sin embargo, tras narrar la profecía de Calcas, el mensajero retrocede en el tiempo y pasa a centrarse en la figura de *Áyax* y en lo que éste hizo “*nada más abandonar su casa*” (v. 762), un momento que precede a la profecía del adivino. La estructura de la *rhexis*, entonces, es de otro tipo.

La *rhexis* consta de un anuncio de comienzo y final de la narración, que la delimita (v. 748 y 780a respectivamente). Lo que queda fuera entiendo que es el epílogo de la *rhexis* (vv. 780b-3). La narración a su vez se subdivide fundamentalmente en dos partes, marcadas por un cambio de sujeto (vv. 749-61 y 762-77), y una breve conclusión (vv. 778-80a). La

<sup>859</sup> La referencia al día es muy significativa, pues ha aparecido ya antes en la tragedia, concretamente en las palabras finales de Atenea en el prólogo (“*un solo día abate y, otra vez, eleva todas las cosas de los hombres*”, vv. 131-2). La cuestión es averiguar qué significa exactamente esta referencia. Sin duda, el límite de tiempo añade expectación al drama, pero, además, retrata en un nivel diferente el mismo fenómeno que *Áyax* describía en su tercera *rhexis*, que todo cambia inexorablemente, hasta la cólera de los dioses; cf. CRANE, 1990, 99. Gracias a ese límite de un día da la sensación de que el desastre es inminente, pero, además, la tragedia del héroe se acentúa con el pensamiento de que se podía haber evitado; cf. ADAMS, 1955, 104-6. No obstante, las palabras de Calcas que transmite el mensajero difícilmente podrían suponer una esperanza real de salvar la vida de *Áyax*, puesto que no aparecen en la tragedia hasta este momento, en el que *Áyax* ya ha salido para darse muerte y no las escucha. Por otra parte, el hecho de que la diosa esté dispuesta a perdonar al héroe pasado ese día implica que el héroe no muere por decisión de la diosa sino por sus propias faltas. Se ha propuesto también (cf. WIGODSKY, 1962, 152-8) que a lo que se refiere realmente Atenea al limitar su cólera a un día es a que después estará muerto y, pasado ese momento, Atenea no lo vejará más, porque ella, como Odiseo, sabe que no es correcto odiar a un muerto. De este modo, la profecía de Calcas no solo anuncia que *Áyax* debe morir, sino también que debe ser enterrado. MINADEO, 1987, 19, interpreta que el hecho de que *Áyax* no se quede en su tienda durante el día que dura la cólera de Atenea implica una persistencia por su parte en *kakia*.

primera de estas partes (vv. 749-61) se centra en Calcas. Él es el sujeto de las oraciones y cuando no lo es, el mensajero recuerda que el relato es suyo a través de referencias del tipo “según sus palabras” (ὡς ἔφη λέγων, v. 757; cf. ἔφασχ’ ὁ μάντις, v. 760). En esta parte el mensajero reproduce la profecía del adivino (vv. 749-57) y termina, como es habitual en Sófocles, con una afirmación general explicando el motivo de la cólera de los dioses hacia los hombres (vv. 758-61)<sup>860</sup>. La segunda parte (vv. 762-77) tiene como sujeto a Άγας (κεῖνος δ’) y se centra en el porqué de esa profecía al héroe y, más concretamente, en el motivo de la cólera de Atenea hacia Άγας. Además, se subdivide a su vez también en dos partes gracias a la enumeración εἶτα δεύτερον (v. 770). Y es que el motivo del odio de la diosa y, por lo tanto, de la profecía, es la *hybris* del héroe, una *hybris* que queda patente en dos momentos de su vida, uno en el que rechaza a los dioses ante su padre (vv. 762-70a) y otro en el que rechaza la ayuda de Atenea directamente ante la diosa (vv. 770b-5), lo que da cuenta del rencor de aquella hacia Άγας (vv. 776-7)<sup>861</sup>. Vale la pena observar que en la *rhesis* se produce una explicación gradual, que va desde la justificación general de la cólera de los dioses hacia los hombres hasta la revelación del motivo concreto de la cólera de Atenea hacia Άγας, pasando por la escena entre Άγας y su padre, donde el héroe rechaza a los dioses en general<sup>862</sup>.

Esta evolución gradual, en la que, como digo, se distinguen tres etapas (odio de los dioses a los mortales, rechazo de Άγας en concreto a todos los dioses y rechazo de Άγας a Atenea en particular, lo que explica el odio de ésta hacia el héroe), muestra también un juego importante entre lo general y lo concreto y nos recuerda sobremanera la evolución gradual que seguía Creonte en la exposición de su edicto en *Antígona* (vv. 162-210), que veíamos en

<sup>860</sup> Sófocles recurre aquí al verbo πίπτω, igual que en muchos otros pasajes a lo largo de la tragedia. La repetición de este verbo recuerda implícita y recurrentemente la violencia inicial del héroe contra los rebanoes; cf. FOWLER, 1981, 1-3. Hacia el final del drama también βάλλω y sus compuestos adquieren una significación temática; cf. FOWLER, *ibid.*, 3-6.

<sup>861</sup> El hecho de que el mensajero reproduzca dos pasajes para ilustrar la *hybris* de Άγας no es casualidad, como tampoco lo es que Teucro en su última *rhesis* agonal (vv. 1266-1315) relate también dos sucesos de la vida del héroe para dar cuenta de su valentía y de sus servicios al ejército griego. Cuando algo se produce una sola vez, se entiende que puede ser casual; la repetición, sin embargo, implica la ausencia de casualidad y la existencia de una conciencia y una voluntad. Como Aristóteles aconseja (*Rh.* 1. 9, 1367b22-25), “hay que esforzarse también, por otra parte, en mostrar que <el sujeto del elogio> ha actuado según una intención determinada, para lo cual es útil poner de manifiesto que ha actuado así ya muchas veces y que, por ello, los accidentes y las casualidades deben considerarse como contenidos en su intención”. Aunque en este caso concreto no nos hallamos ante un elogio, lo dicho por Aristóteles es igualmente válido.

<sup>862</sup> GOLDBRUNNER, 1957, 80-1, realiza una división idéntica de este discurso en tres partes (vv. 748-61, 762-79 y 780-3). Es interesante su observación de que en la primera de ellas el mensajero reproduce las palabras de Calcas en estilo indirecto y, sin embargo, en la segunda, pasa al estilo directo. Yo creo que aquí hay algo más que vale la pena tener en cuenta. Y es que en realidad en esta segunda parte el estilo directo prevalece pero no se recurre a él siempre. El estilo directo se emplea cuando se reproduce la conversación entre Άγας y su padre y también la contestación del héroe a la diosa, pero no se utiliza para reproducir las palabras de la diosa. Me llama la atención esta diferenciación. Tanto las palabras de Calcas, portavoz de la divinidad, como las de la diosa en persona se dan en estilo indirecto contrastando con las de Άγας y su padre. Es una constante en Sófocles el hecho de que las palabras de los dioses se transmiten en estilo indirecto. Es lo que sucede, por ejemplo, con el oráculo de Apolo en *OT* 95-8 o en *El.* 32-7.

su momento (véase: Parte segunda: 2.5. Contrastes y correspondencias). Esa estructura gradual está al servicio de la función del discurso. A Creonte le servía para ir justificando poco a poco y de antemano un edicto que sabía no iba a ser muy popular. En este caso Sófocles, al hacer que el mensajero recurra a esta cuidada exposición del motivo del odio de Atenea, que es lo que explica, además, la acción de la diosa contra el héroe, consigue básicamente dos cosas: 1) muestra que el responsable de lo que le sucede a Áyax es el propio Áyax, y 2) en sentido inverso, la acción de la diosa queda justificada y ella exculpada, de modo que su imagen no sufre daño<sup>863</sup>.

La explicación del motivo de la acción de Atenea es relevante y es significativo que no se haya dado hasta este momento. La explicación inicial de Atenea, que infundió la locura en Áyax para evitar que éste matara al ejército griego, nos hace pensar que el motivo de esta divinidad no es en concreto dañar al héroe, sino simplemente proteger a Odiseo<sup>864</sup>. De hecho, Atenea ayuda a este personaje no solo con el relato de lo sucedido esa noche, sino también haciendo salir a Áyax de su tienda, de modo que Odiseo pueda ofrecer una narración adecuada de los hechos ante el resto del ejército griego<sup>865</sup>.

Pero, ahora, justo antes de que se produzca la muerte del héroe, se nos dice que Áyax con sus propias acciones es el responsable de la intervención divina. Atenea, parece ser, no ha actuado, o no solo, en defensa de Odiseo, sino, sobre todo, en contra de Áyax. Lo que sorprende, sin embargo, es que esta explicación se dé tan tarde. Esto es así tal vez porque Sófocles ha querido elegir el momento más adecuado para ello, justo el momento previo a la muerte del héroe y a las discusiones por su cadáver. El efecto que logra con ello es doble. De un lado, la muerte del héroe suscitaría un importante *pathos*, que podría dirigir la animadversión de la audiencia hacia la causa o causante de ella. Este momento previo al momento clave de dicha muerte es, entonces, el elegido por Sófocles para explicar que la

---

<sup>863</sup> Como STANFORD, 1981, xxvii-xxxix, pone de manifiesto, el perdón de la diosa implica que Áyax ya no tiene impedimento alguno para convertirse en héroe epónimo de una de las diez tribus y recibir culto como tal. Pero, además, el perdón de Atenea implica que, si el héroe muere, como finalmente sucederá, la responsabilidad no es estrictamente divina. Áyax no muere por decisión de la diosa sino por sus propias faltas. Por otra parte, SORUM, 1985, 372, ha percibido que la orden de la diosa, que Calcas transmite, reproduce la idea de que Áyax está dentro de la sociedad. Si Áyax se va, quedará completamente aislado, como finalmente sucede. La salida de Áyax de la tienda y su *rheisis* final muestran gráficamente su aislamiento.

<sup>864</sup> Cf. LINFORTH, 1954, 2-10. Por su parte, TYLER, 1974, 27-8 y 32-3, cree que al no dejar claros en el prólogo los motivos de Atenea, Sófocles deja abierto el camino para otro motivo, el que apunta ya la diosa al final de su intervención y desarrolla después Calcas, a saber, que el orgullo frente a los dioses acaba siendo castigado. El conflicto entre Áyax y Atenea está separado del conflicto entre Áyax y los líderes griegos. De hecho, los enemigos humanos de Áyax, con excepción de la breve intervención de Odiseo en el prólogo, no participan en la acción hasta que Áyax ya está muerto.

<sup>865</sup> Al invitar a Áyax a salir a escena, Atenea actúa como un dramaturgo y Odiseo pasa, entonces, a encarnar al espectador; cf. RINGER, 1998, 34-7, BARKER, 2004, 5. Por otra parte, el hecho de que Atenea haga salir a Áyax de la tienda para que Odiseo, su enemigo, lo vea y el hecho de que lo haya llevado a semejante estado de irracionalidad muestra esa idea perceptible en toda la tragedia de la pequeñez del hombre frente a los dioses, incluso aunque se trate de un héroe, e incluso aunque se trate de uno de los más grandes héroes de la guerra de Troya; cf. LUCAS DE DIOS, 2004, 48. Además, se ha propuesto también que con esa acción Atenea pone a prueba a Odiseo en dos sentidos: respecto a su fe en ella y respecto a su capacidad de empatía con un enemigo caído; cf. ADAMS, 1957, 27-9.

causa no solo de éste sino de todas las desgracias del héroe ha sido él mismo. Pero, sobre todo, al explicar el motivo de la animadversión de Atenea hacia Áyax se subrayan los rasgos heroicos de éste. Es cierto que Áyax ha cometido *hybris*, pero no lo es menos que ésta emana precisamente de su grandeza. De este modo se corre un velo sobre las acciones más recientes y terribles del héroe.

Otro ejemplo de este tipo de esquema compositivo nos lo ofrece el relato de Licas (vv. 248-90) en *Traquinias*. Sus primeros versos (vv. 248-50a) son una respuesta a la pregunta que Deyanira le ha formulado en los versos previos. Tras contestarla, comienza la *rhexis* propiamente dicha, en la que el heraldo insiste en que lo que cuenta, aunque parece que no lo ha presenciado directamente, sí lo conoce por el testimonio directo de Heracles. Es decir, su relato obedece a un testimonio de primera mano (v. 249, 253, 261). El hecho de que Licas no se presente como testigo presencial probablemente obedece a la imposibilidad de justificar convincentemente su proximidad al héroe durante todos los momentos que narra.

Licas empieza su relato con un proemio (vv. 250b-1) y sigue la narración en un orden retrospectivo desde la situación de esclavitud de Heracles a Ónfale<sup>866</sup> hasta la causa última de la misma y de ahí nuevamente al punto inicial<sup>867</sup>. Es un relato en cierta medida temporal, pero, sobre todo, es un relato que sigue una secuencia causal, ya que Licas incide en que las acciones tanto de Heracles contra Éurito e Ífito como posteriormente las de Zeus contra Heracles son acciones motivadas por algún suceso anterior. La *rhexis* termina con unos versos (vv. 281-90) a modo de epílogo, en los que Licas finalmente anuncia lo que era su objeto desde el principio, a saber, por un lado, que las jóvenes que lo acompañan son esclavas capturadas por Heracles (vv. 281-5a) y, por otro, que el héroe llegará pronto (vv. 287-90), dos cuestiones separadas por una breve transición (vv. 285b-6).

En su estudio Treu<sup>868</sup> defiende que el motivo de este orden no cronológico se encuentra en el hecho de que Licas responde directamente a la pregunta de Deyanira por el lugar en el que Heracles ha estado durante el tiempo que ha durado su ausencia (“¿Y frente a esa ciudad ha estado un tiempo imprevisto durante días sin cuento?”, vv. 246-7). Por eso, Licas se detiene primero en la esclavitud del héroe a Ónfale, que, aunque cronológicamente se sitúa en el medio de los sucesos que se narran, sin embargo, ocupa la mayor parte de la ausencia del héroe. Después, para completar el relato, Licas menciona los otros hechos. Esta

<sup>866</sup> Heracles mata a Ífito a traición, de una manera propia de una mujer. Por eso, sufre un castigo de mujer y se convierte en objeto de intercambio al ser vendido como esclavo a Ónfale; cf. WOHL, 1998, 7.

<sup>867</sup> EASTERLING, 1999a, 110, distingue en esta *rhexis* una secuencia “b-c-a-b-c: *Heracles a slave in Lydia (248-53); his sack of Oechalia in revenge (254-60); the history of his quarrel with Eurytus, culminating in his murder of Iphitus (260-9, 269-73); Zeus’s punishment: enslavement in Lydia (274-80); the outcome of the sack of Oechalia (281-5)*”.

<sup>868</sup> Cf. TREU, 1952, 45-7.

explicación del orden de los hechos en la *rhexis* es posible y lógica, pero creo que ese orden oculta también otras intenciones por parte del poeta.

No debemos olvidar que ésta es la *rhexis* con la que Licas pretende ‘calmar’ a Deyanira ocultándole unos hechos que le podrían causar un gran daño y provocar en ella una mala reacción. De hecho, es lo que terminará sucediendo. En esta *rhexis*, por lo tanto, Licas incurre en una serie de medias verdades<sup>869</sup> y lo hace, es obvio, entre otras cosas también para defender el *ethos* de su señor, de Heracles, aunque realmente no parece que lo consiga. Pues bien, esta estructura que creo ver en esta *rhexis* tiene un aire de gran naturalidad. No hay una aparente preocupación especial por el esquema compositivo. El relato parece natural y espontáneo y creo que ése es otro modo de conferir verosimilitud a un relato hasta cierto punto manipulado. En este sentido, la composición de un discurso también puede ser un elemento persuasivo. Pero quizás el objetivo más importante que persigue y consigue Sófocles al alterar el orden temporal en esta *rhexis* es, como señala Goldbrunner<sup>870</sup>, que la imagen de Heracles afrentado adquiere relevancia y así la conquista de Ecalia como reacción a la afrenta sufrida se comprende mejor, al tiempo que la verdadera causa de la acción se le oculta a Deyanira por respeto a sus sentimientos. Lo decisivo, la culpa de Éurito, se acentúa y lo demás, la conquista de su reino, pasa a un segundo plano.

Una nueva *rhexis* con estructura causal la encontramos en el prólogo de *Edipo Rey*. Se trata de la *rhexis* que pronuncia el sacerdote de Zeus (vv. 14-57) solicitando la ayuda del monarca para hacer frente a la terrible peste que asola a la ciudad de Tebas. El objetivo del sacerdote es la súplica a Edipo y no se puede decir que ésta sea una *rhexis* narrativa *sensu stricto*.

La *rhexis* comienza con un proemio (vv. 14-21), que constituye una interesante *captatio benevolentiae*. En él el sacerdote nos informa de que muchos ciudadanos están ante Edipo como suplicantes, pero puntualiza que se trata de ciudadanos muy jóvenes o muy ancianos, esto es, los más débiles<sup>871</sup>. Al proemio le sigue la narración o el cuerpo central de la *rhexis* (vv. 22-45), que se divide a su vez en tres apartados. Primeramente se desarrolla la

<sup>869</sup> El relato de Licas no es exactamente falso. Licas simplemente oculta datos, esencialmente todo lo relativo a Yole, para proteger la imagen de Heracles. Así pues, Licas no falsea exactamente los hechos sino solo los motivos. Sin embargo, Licas sí que miente más adelante cuando, ante las preguntas de Deyanira sobre la identidad de Yole y sus orígenes, él dice no saber nada. Sobre el relato de Licas (vv. 248-90), cf. DAVIES, 1984, 480-3, HALLERAN, 1986, 239-47, HEIDEN, 1988, 13-23.

<sup>870</sup> Cf. GOLDBRUNNER, 1957, 84. En la misma línea HEIDEN, 1989, 53-4, señala que la estrategia de Licas consiste en aprovecharse de la disposición de Deyanira a creer que su marido es *agathos*. Por eso, pasa sobre la historia dos veces. En la primera, proporciona pocos detalles sobre las acciones de Heracles pero sugiere conexiones causales que explicarían su comportamiento. Así, prepara a Deyanira para que crea que Heracles actuó con justicia antes de conocer todo lo que hizo. En la segunda, omite a Yole y sugiere que Éurito maltrató a Heracles y que el asesinato de Ífito fue solo técnicamente injusto.

<sup>871</sup> SEGAL, 2001, 65, señala que ya desde este momento existe en la tragedia una yuxtaposición, en este caso visual, de lo nuevo y lo viejo, algo que tiene muchas repercusiones en la tragedia. De hecho, el propio Edipo es un compuesto anómalo de viejo y nuevo, ya que por su génesis él es miembro de dos generaciones a la vez.

parte más claramente narrativa (vv. 22-30), en la que el sacerdote explica cuál es la desesperada situación en la que se encuentra la ciudad de Tebas, un hecho que da cuenta, además, de la actitud de súplica del pueblo. Tras ello, el sacerdote explica entonces (vv. 31-9) por qué motivos han decidido los ciudadanos dirigirse a Edipo, lo que implica una alabanza a la figura de este monarca y, por lo tanto, una nueva *captatio benevolentiae* (diferente a la de la introducción, donde se pretendía que la benevolencia emanase principalmente de la situación de debilidad de los suplicantes). Por último (vv. 40-5), tiene lugar la súplica. Y a esto le sigue el epílogo de la *rthesis* (vv. 46-57), que es una nueva súplica o quizás una continuación de la anterior<sup>872</sup>. La súplica es el verdadero fin de la *rthesis* y todo lo que precede, como sucede con el edicto de Creonte en la *rthesis* que sirve para exponerlo (*Ant.* 162-210), sirve de preparación para que esa súplica sea entendida y aceptada<sup>873</sup>.

Hay un detalle que quisiera comentar respecto a este discurso en relación con la cuestión alguna vez ya mencionada del tiempo. Y es que la *rthesis* se divide fundamentalmente, dejando aparte el proemio y el epílogo, en tres apartados, a saber, un relato de la situación actual (el presente), una justificación de por qué es Edipo la persona a la que se dirigen los suplicantes, justificación que se basa en hechos acaecidos tiempo atrás (el pasado), y, finalmente, una súplica para que la situación pueda llegar a solucionarse o, al menos, para que Edipo haga algo con ese fin (éste es el futuro). Así pues, los tres momentos temporales están presentes también en esta *rthesis* superponiéndose a la estructura más visible, aunque su ordenación no es cronológica.

---

<sup>872</sup> En realidad, los vv. 40-57 constituyen una larga súplica. En el nivel del contenido no hay motivo para dividirlos como he hecho, pero en el nivel formal creo que es lo más conveniente. Los vv. 40-5 exponen la súplica. En realidad, con estos versos el pueblo ya ha pedido ayuda y no haría falta más, pero la súplica sigue (vv. 46-57), eso sí, con ciertos cambios. El contenido se repite, pero la forma cambia. Las oraciones son más breves y directas. Se utiliza el imperativo en lugar del presente del verbo suplicar seguido de una oración de infinitivo y la persona pasa de ser la primera persona del plural a la segunda del singular. Además, en los vv. 44-5 hay una oración general, rasgo muy peculiar del final de un apartado o de una *rthesis*, como también encontramos en los vv. 56-7, al final de este discurso.

<sup>873</sup> GOLDBRUNNER, 1957, 16-7, simplifica esta *rthesis* en su análisis y la divide sencillamente en dos partes (vv. 14-39 y 40-57), que se corresponden a una exposición general y una aplicación concreta. Además, subraya la similitud en el nivel formal entre esta *rthesis* y *Ant.* 162-210. Aunque su análisis es interesante, creo que está excesivamente simplificado.

### 3. FÓRMULAS

El estudio de la oratoria judicial ática ha demostrado la existencia de una serie de fórmulas retóricas que funcionan ya plenamente en Antifonte, el primer orador del que conservamos discursos escritos. En este sentido está orientado el trabajo de Cortés Gabaudan<sup>874</sup>. El criterio que este autor ha seguido para considerar formular una determinada expresión ha sido la “*confluencia entre unos giros formalmente definibles y una función retórica determinada*”<sup>875</sup>. Y así, estudia las fórmulas en la presentación de pruebas o testigos, en la súplica a los jueces y en la introducción a la narración.

En la tragedia temprana de Sófocles las fórmulas en ese sentido no abundan pero sí creemos poder decir que en cierto modo existen. En concreto, podemos defender la existencia de elementos de carácter formular para anunciar la narración, para articular la argumentación, esto es, para enfatizar un determinado argumento o para organizar los diferentes argumentos y marcar el paso de uno a otro, y, finalmente, para introducir el epílogo. En este último caso, además, no solo descubrimos la existencia de determinados elementos que introducen la parte final de la *rhesis*, sino que también descubrimos en muchos epílogos la repetición de una determinada estructura característica, al parecer, de esta parte del discurso. De hecho, el propio Cortés Gabaudan<sup>876</sup>, explica que “*las funciones retóricas están relacionadas con determinados contextos, por lo que el emplazamiento es un criterio definidor y clasificador estrechamente relacionado con el de la función*”.

Sin embargo, estos elementos y estructuras que se repiten en la mayoría de los epílogos de las *rhesis* que nos ocupan han sido interpretados también desde otro punto de vista, a saber, se ha propuesto que, dada la dificultad de los actores para saber en qué momento debían tomar la palabra, los epílogos altamente formalizados anunciaban el final de la *rhesis* y, por lo tanto, el momento en el que el interlocutor podía, a su vez, iniciar su réplica<sup>877</sup>.

Por otra parte, quiero volver a insistir en que tan solo tomo en consideración para este estudio de las fórmulas en Sófocles las *rhesis* que cuentan con una cierta extensión, puesto que, cuanto más breve es una *rhesis*, más difícil es distinguir en ella una estructura del tipo que fuere, compositiva o formular.

---

<sup>874</sup> Cf. CORTÉS GABAUDAN, 1986. Este autor, además, señala (*ibid.*, 235) que el hecho de que las fórmulas funcionen ya plenamente en Antifonte indica que este autor recibió la tradición formularia ya formada, por lo que el nacimiento de ésta hay que remontarlo atrás en el tiempo.

<sup>875</sup> Cf. CORTÉS GABAUDAN, 1986, 22.

<sup>876</sup> Cf. CORTÉS GABAUDAN, 1986, 19.

<sup>877</sup> Cf. ERCOLANI, 2000 y la reseña de QUIJADA, 2004.

### 3.1. LUGARES COMUNES Y FÓRMULAS DEL PROEMIO

Pese a que sabemos que los proemios y los epílogos eran las partes más elaboradas y estilizadas del discurso y las que con mayor facilidad podían acoger expresiones formulares, nos ha resultado imposible encontrar fórmulas en el proemio en el sentido en que éstas son definidas por Cortés Gabaudan. En el epílogo sí encontramos expresiones de tipo formular, como veremos, pero el caso del proemio es más complejo. Sí que se da una cierta expresión formular en el proemio de las *rheseis* narrativas, porque éste consiste habitualmente en un anuncio de la narración, aunque este anuncio en ocasiones, pocas (se trata de *rheseis* en las que la narración ocupa solo una parte del discurso y no su práctica totalidad), no aparece al comienzo de la *rhesis* como proemio, sino después de éste y al principio de la narración, anunciándola. Por ese motivo, hemos decidido unir todos los casos en que se produce un anuncio de la narración y tratarlos en bloque en un apartado diferente (véase: Parte segunda: 3.2. El anuncio de la narración). Nos quedan, entonces, aquí básicamente los proemios de las *rheseis* argumentativas.

El proemio generalmente no está muy marcado, al contrario que el epílogo, que suele estarlo bastante más. Dado que una *rhesis* forma parte de una escena, muchas veces comienza respondiendo directamente a una pregunta, por lo que carece completamente de esta parte del discurso. A pesar de todo, podemos dar alguna pequeña indicación acerca del modo en que Sófocles compone los proemios de las *rheseis*.

El *pathos* adquiere un gran protagonismo en los proemios, no solo en *rheseis* de lamentación, donde es más lógico (por ejemplo, *Aj.* 992-1039, *Tr.* 1046-1111, *Ant.* 891-928, *OT* 1478-1514), sino también en *rheseis* con un fuerte carácter argumentativo, como *Aj.* 430-80 y *OT* 14-57. El *pathos* implica siempre una *captatio benevolentiae*, en el sentido de que atrae las simpatías de la audiencia, pero esta *captatio* es más evidente y está más desarrollada en unos casos que en otros. Destacan, sobre todo, como ejemplos de *captatio benevolentiae* *Ant.* 162-210 (aquí, en cambio, no hay *pathos*) y *OT* 14-57.

Cuando estamos ante *rheseis* de ataque, este carácter impregna el proemio y éste suele incluir entonces una *diabole* basada en el *ethos* que se le atribuye al oponente (por ejemplo, *Aj.* 1093-1117, 1226-63, 1266-1315, *Ant.* 280-314, *OT* 380-403).

Pero, sobre todo, destaca que muchas *rheseis* comienzan con un pensamiento de valor general. Hemos señalado ya en ocasiones el uso retórico que se puede hacer de los pensamientos generales, ya que éstos pueden implicar un razonamiento deductivo y ayudar a persuadir acerca de lo concreto, y también hemos señalado la frecuencia con la que una reflexión de alcance general pone fin a un discurso o a sus partes. Pues bien, son también frecuentes las *rheseis* que comienzan así (por ejemplo, *Aj.* 485-524, 646-92, *Tr.* 1-48, *Ant.* 473-96, 683-723, *OT* 380-403). Esta afirmación de carácter general ayuda a enmarcar el



contenido de la *rhexis* dentro de una línea de pensamiento ampliamente asumida o, como en *Tr.* 1-48, en contra de ella.

Aunque en los proemios de la oratoria hay determinados lugares comunes frecuentes, en el Sófocles temprano esto no es habitual. Encontramos, eso sí, dos ejemplos de apelación al derecho de réplica y los dos en *Edipo Rey* (vv. 408-28 y 583-615), la más tardía de las cuatro obras tratadas. Los lugares comunes tan habituales después en la oratoria, e incluso en la tragedia posterior, no parece que estén todavía muy desarrollados en las tragedias tempranas conservadas de Sófocles<sup>878</sup>.

Por lo tanto, los proemios de las *rhexeis* en las tragedias tempranas de Sófocles se caracterizan por su sencillez y la ausencia de *topoi*, que paulatinamente irán adquiriendo mayor protagonismo. De hecho, ya en las tragedias tardías de Sófocles la situación ha cambiado de manera importante. Probablemente el mejor ejemplo de proemio elaborado en Sófocles es el del discurso de Creonte a Edipo en *Edipo en Colono* (vv. 728-60). Tanto por su extensión y la relevancia que adquiere dentro de la *rhexis*, como por el modo en que se desarrolla la argumentación (hemos hablado de ello en varias ocasiones) este proemio constituye un ejemplo perfecto de elaboración retórica. Sin embargo, no encontramos aún nada parecido en el Sófocles temprano.

### 3.2. EL ANUNCIO DE LA NARRACIÓN

No todas las *rhexeis* contienen una narración. Sin embargo, algunas sí la tienen y la anuncian de una manera particular. En concreto, los pasajes en los que el orador anuncia la narración que sigue y que nos permiten indagar hasta qué punto podemos hablar de una expresión formular son los que siguen: *Aj.* 284-5, 719, 748-9, 1332, *Tr.* 53, 154-5, 474-5, 553-4, 672-4, 678-80, 749, 899, 1157, *Ant.* 407, 998-9, 1064, 1192-4, *OT* 219-20, 412, 449, 584, 707-11, 772-3, 1239-40<sup>879</sup>.

<sup>878</sup> Es también característico de los proemios de los discursos judiciales áticos la especialización semántica del término *πράγμα* y sus derivados. Como REDONDO, 1987, 34, remarca al analizar la presencia de este concepto en los proemios de los discursos de Antífote, “una frecuencia de uso del setenta por ciento indica que este término es consubstancial al exordio”. Pero, además, este autor (*ibid.*, 38) comprueba a través del rastreo del término y sus variantes en otros oradores que su presencia se va afianzando paulatinamente. En las obras de Sófocles que nos ocupan son pocas las ocasiones en que podemos encontrar *πράγμα* o algún término relacionado en el proemio de los discursos, pero alguna sí que hay. Los casos son los siguientes: *Tr.* 600 (*πράσσω*), 679 (*ἐπράχθη*), *Ant.* 407 (*πράγμ*), *OT* 1237 (*πραχθέντων*). Sin embargo, aunque la presencia de estos términos podría llevarnos a ver aquí un indicio de ese rasgo posterior de la oratoria, lo cierto es que todos los ejemplos recogidos pertenecen a *rhexeis* esencialmente narrativas y el término, pese a aparecer en el proemio, todavía no ha desarrollado el sentido específico de ‘litigio’ que tiene ya en los discursos judiciales (cf. REDONDO, *ibid.*, 34-5), por lo que realmente no podemos hablar en estas obras de una especialización semántica del término al modo de la oratoria.

<sup>879</sup> *Tr.* 533-5 tiene también un anuncio de la narración pero no considero que sea formular salvo por la utilización del verbo *φράζω*.

Al analizar el modo en que en todas estas *rheseis* se anuncia la narración, descubrimos la existencia de siete estructuras, que, ordenadas de mayor a menor frecuencia de aparición son las que siguen:

1. Verbo en futuro:
  - a) verbo con el significado de ‘saber’, cuando se emplea la segunda persona.
  - b) verbo con el significado de ‘hablar’, cuando se emplea la primera persona.
2. Imperativo de un verbo que significa ‘escuchar’ o ‘aprender’.
3. Presente de indicativo de un verbo con el significado de ‘decir’.
4. Χρεών o χρή seguido del infinitivo de un verbo que significa ‘decir’.
5. Verbo en pasado.
6. Θέλω seguido del infinitivo de un verbo con el significado de ‘decir’.
7. Oración interrogativa con optativo.

A continuación voy a detenerme en cada uno de estos puntos.

- 1) Verbo en futuro:
  - a) verbo con el significado de ‘saber’, cuando se emplea la segunda persona.
  - b) verbo con el significado de ‘hablar’, cuando se emplea la primera persona.

El empleo de un verbo en futuro es el modo más habitual de anunciar la narración. De hecho, lo encontramos en las cuatro tragedias que nos ocupan, sobre todo en *Traquinias*, hasta en un total de once ocasiones. Tiene dos variaciones esenciales según se enfoque la atención hacia el receptor –verbo ‘saber’– o hacia el emisor –verbo ‘decir’–. En ocasiones, además, encontramos fórmulas dobles, en las que al futuro de un verbo que significa ‘decir’ le sigue la negación, también en futuro, de un verbo que significa ‘ocultar, omitir’. Paso a enumerar los ejemplos concretos:

Aj. 284-5: futuro de μανθάνω (2ª p.) + ὡς causal + γὰρ...

Tr. 154-5: futuro de ἐξείρω (1ª p.) + γὰρ...<sup>880</sup>

Tr. 474-5: futuro de φράζω (1ª p.) + negación de futuro de κρύπτω (1ª p.) + γὰρ...

Tr. 553-4: futuro de φράζω (1ª p.).

Tr. 672-4: expresión elaborada sobre la estructura τοιοῦτον... οἶον..., que contiene también el futuro del verbo φράζω (1ª p.) + γὰρ...

Tr. 678-80<sup>881</sup>: ὡς final + futuro de ἐκτείνω (1ª p.) + γὰρ...

Tr. 899: futuro de πυνθάνομαι (2ª p.) + ὥστε consecutivo...

Ant. 998-9: futuro de γιγνώσκω (2ª p.) + oración de participio + γὰρ...

Ant. 1192-4: futuro de λέγω (1ª p.) + negación de futuro de παρήμι + γὰρ...<sup>882</sup>

<sup>880</sup> Cf. S. OC 1284 (ἀλλ’ ἐξερῶ + γὰρ...).

<sup>881</sup> Tr. 672-3 y 678-80 forman parte de la misma *rhesis*, una *rhesis* de Deyanira en la que son dos los anuncios de la narración.

*OT* 219-20: futuro de ἐξείρω (1ª p.) + γὰρ...

*OT* 1239-40: ὁμως δ' + futuro de πυνθάνομαι (2ª p.) + γὰρ...

De estos once casos siete son usos de primera persona empleando un verbo que significa 'decir' y cuatro son usos de segunda persona, que emplean un verbo con el significado de 'aprender, saber'.

2) Imperativo de un verbo con el significado de 'escuchar' o 'aprender'.

Bastante menos usado que la formulación anterior, el imperativo fija la atención siempre en el receptor del relato. Los ejemplos que tenemos, aunque pocos, los encontramos en las cuatro tragedias que nos ocupan<sup>883</sup>.

*Aj.* 1332: imperativo de ἀκούω + νῦν...

*Tr.* 1157: οὖν + imperativo de ἀκούω.

*Ant.* 1064: ἀλλ' + imperativo de κάτοιδα.

*OT* 584: imperativo de σκέπτομαι.

*OT* 707-10: imperativo de ἐπακούω + μανθάνω.

3) Presente de un verbo con el significado de 'decir'.

*OT* 412: λέγω δ'...

*OT* 449: λέγω δ' σοι...

4) Χρεών o χρή seguido del infinitivo de un verbo con el significado de 'decir'.

*Tr.* 52-3: oración condicional (εἰ) + χρή + infinitivo φράσαι.

*Tr.* 749: oración condicional (εἰ) + χρεών + infinitivo φωνεῖν.

5) Verbo en pasado. En este caso el verbo va precedido por un adjetivo o pronombre correlativo.

*Aj.* 748-9: τοσοῦτον οἶδα + γὰρ...

*Ant.* 407: τοιοῦτον + ἦν + γὰρ...

6) Θέλω seguido del infinitivo de un verbo con el significado de 'decir'<sup>884</sup>.

*Aj.* 719: vocativo + θέλω + infinitivo ἀγγεῖλαι.

7) Oración interrogativa con optativo.

*OT* 772-3: γὰρ + optativo de λέγω con ἄν + interrogación.

En definitiva, se puede decir claramente que la forma más común de anunciar la narración en las tragedias tempranas de Sófocles es el verbo en futuro y, de forma menos

<sup>882</sup> Cf. *S. El.* 560 (λέξω δέ σοι) o *Ph.* 1418 (καὶ πρῶτα μὲν σοι τὰς ἐμὰς λέξω τύχας). En este pasaje de *Filoctetes* la elaboración es mayor y, además, encontramos ya la ordenación con πρῶτα μὲν, lo que implica una mayor estilización retórica del discurso. No hay ejemplos de este tipo en ninguno de los anuncios de narración de las cuatro tragedias tempranas de Sófocles.

<sup>883</sup> En las tragedias sofocleas de época tardía encontramos un uso similar de estos imperativos: por ejemplo, *El.* 643, 947, *Ph.* 1316, 1417.

<sup>884</sup> Cf. *S. OC* 1291 (ἂ δ' ἦλθον ἤδη σοι θέλω λέξαι, πάτερ).

habitual, el imperativo. Estas dos formulaciones aparecen en las cuatro tragedias analizadas. Las variantes que he señalado, en cambio, no solo son mucho más raras y escasas, sino que además limitan su aparición a una o, como mucho, dos tragedias<sup>885</sup>.

### 3.3. LAS FÓRMULAS EN LA ARGUMENTACIÓN

Si las partes narrativas de los discursos vienen frecuentemente precedidas por expresiones, sobre todo, de futuro, que anuncian la narración siguiente, en las partes argumentativas de las *rhesis* es posible encontrar una serie de expresiones, no muy frecuentes todavía, es cierto, que estructuran la argumentación y marcan su progreso o enfatizan algunos de sus puntos.

Quizás el elemento más obvio que se puede emplear para estructurar una *rhesis* es la enumeración de puntos. No obstante, expresiones como *πρῶτον μὲν, πρῶτα* o similares, seguidas de *ἔπειτα* o equivalente son raras en Sófocles y lo más frecuente es encontrar solo uno de sus miembros. Y, aún así, cuando lo encontramos, este tipo de expresiones suele estar más unido a contextos narrativos que a secuencias argumentativas.

Por ejemplo, en *Áyax* el mensajero que anuncia la llegada de Teucro estructura su *rhesis* con la expresión *τὸ πρῶτον* (v. 719), que en este caso no va seguida de ningún segundo miembro. Otro ejemplo lo hallamos en la narración que hace Hilo del momento en el que Heracles recibe el manto de Deyanira y se cubre con él (*πρῶτα μὲν*, v. 763). Es frecuente incluso que, cuando los mensajeros anuncian una noticia, recurran a una expresión de este tipo (*Tr.* 335, *πρῶτον*; *Ant.* 238, *πρῶτα*; *OT* 958, *πρῶτον*). En otras ocasiones, sin embargo, encontramos marcado un segundo punto sin que se haya enfatizado previamente el primero. Por ejemplo, en *Aj.* 770 (*εἶτα δεύτερον*). En ambos casos nos encontramos, como he dicho, en contextos esencialmente narrativos. De hecho, el adverbio *ἔπειτα* es más frecuente encontrarlo estructurando narraciones en lugar de argumentaciones (cf. *Aj.* 61, 305, 312, 761). En *Traquinias* encontramos una estructuración mejor marcada pero curiosamente aparece en el epílogo del discurso (*πρῶτα μὲν... ἔπειθ'...*; vv. 616-9).

<sup>885</sup> De forma paralela a las expresiones tratadas en este apartado, existe también un grupo de *rhesis* a las que se pone fin con expresiones en las que el orador anuncia explícitamente el final de su relato. Como observa ERCOLANI, 2000, 27-8, para indicar el final de un discurso basta con callar. Así pues, este autor interpreta que estos anuncios del final de una intervención lo que realmente hacen es dar pie al interlocutor para que tome la palabra. Son, en definitiva, didascalías internas implícitas de cambio de locutor. Los pasajes en Sófocles en los que encontramos estas expresiones son los que siguen: *Aj.* 480, 864-5, 1036-9, *Tr.* 289-90, 373-4, 484-9, 943-6, 1155-6, *Ant.* 37-8, 207-10, 723-4, 1031-2, 1046-7, *El.* 73-6, 657-9, 761-3, *Ph.* 389-90, 620-1, *OC* 62-3, 932-6, 1665-6; cf. ERCOLANI, 2000, 41-9 y 203-5.

En ninguno de estos casos la enumeración es empleada para articular una argumentación. Ahora bien, hay varios pasajes en los que, aunque de forma incipiente y aún muy sencilla, la enumeración se emplea para ordenar argumentos.

Cuando Ismene trata de persuadir a su hermana en *Antígona*, encontramos una expresión en la que *πρῶτον* no se utiliza, pero la articulación, esta vez sí, de argumentos queda, no obstante, clara: *τοῦτο μὲν... ἔπειτα δ'...* (vv. 61-3).

Y en *Edipo Rey* hallamos ya una expresión que anuncia claramente un primer punto dentro de una argumentación, donde, además, se emplea un imperativo, cuyo significado trataré en breve (*σκέψαι δὲ τοῦτο πρῶτον*; v. 584).

Este tipo de expresiones que Sófocles emplea para estructurar las *rheseis* son, como era de esperar, más frecuentes en las tragedias tardías del autor, donde, además, alcanzan en ocasiones una mayor elaboración. Así, las encontramos en *El.* 52-3 (*πρῶτον... εἶτ'...*), *El.* 261-6 (*πρῶτα μὲν... εἶτα... ἔπειτα...*), *El.* 968-70 (*πρῶτον μὲν... ἔπειτα δ'...*), *Ph.* 352 (*ἔπειτα μέντοι χῶ λόγος καλὸς προσῆν*, “*después, por otro lado, se añadía una bella razón*”), *OC* 632-5 (*πρῶτον μὲν... ἔπειτα δ'...*), *OC* 1285 (*πρῶτον μὲν...*).

Así pues, es evidente que este tipo de expresiones se usa primeramente solo para ordenar secuencias narrativas y de ahí pasa después a ordenar la argumentación, donde va apareciendo cada vez con más frecuencia en Sófocles y, sobre todo, cada vez de forma más marcada.

Otro elemento que señala una secuencia de puntos, o, mejor dicho, el último punto en una secuencia es *τέλος*. Encontramos la expresión *τέλος δ'* tras una anáfora en *Aj.* 301. La misma expresión se repite en *Aj.* 1019, *Ant.* 268 y con una pequeña variación (*τέλος γε μέντοι*) en *Ant.* 233. En todos los casos esta expresión se sitúa al comienzo del verso, pero en la mayoría de ellos el contexto es también más narrativo que argumentativo.

No obstante, como ya he anunciado respecto a *OT* 584, hay un elemento que en estas tragedias se revela como el más significativo en la exposición y ordenamiento de los argumentos. Me refiero al imperativo. Son numerosas las ocasiones en que se emplean verbos en imperativo para llamar la atención de la audiencia sobre un argumento; para enfatizarlo, en definitiva. En varias ocasiones encontramos *σκέψαι*. Mencionábamos ya *OT* 584 (*σκέψαι δὲ τοῦτο πρῶτον, εἶ...*), donde *σκέψαι* en el v. 584 se ve correspondido más adelante en el discurso por otro imperativo, *πεύθου... εἶ...* (v. 604). Encontramos el mismo imperativo en *El.* 442 (*σκέψαι γὰρ εἶ...*) y *Tr.* 1077 (*σκέψαι δ'*). Entre estos ejemplos, no obstante, hay varias diferencias significativas. En *OT* 584 y *El.* 442 el imperativo efectivamente llama la atención sobre un argumento y en ambos casos va seguido de la oración con *εἶ*. En *Tr.* 1077, en cambio, Heracles no utiliza el imperativo para llamar la

atención sobre un argumento sino sobre un hecho físico, que es la deformación de su propio cuerpo. Por supuesto, en este caso tampoco le sigue la oración subordinada con εἶ.

El mismo imperativo lo podemos hallar en plural, implicando una apelación al Coro<sup>886</sup>. El único ejemplo de esta variante es el que nos ofrece Teucro en *Aj.* 1028: σκέψασθε, πρὸς θεῶν, τὴν τύχην δυοῖν βροτοῖν.

Un imperativo similar que se repite es σκόπει. Ésta es la forma verbal que emplea Antígona en *Ant.* 41, al buscar el apoyo de su hermana Ismene. Y también es la forma verbal que emplea poco después la propia Ismene (*Ant.* 58) para instar a su hermana a la reflexión y a la no acción, estableciendo de este modo un eco entre los dos pasajes, reforzado, además, por el hecho de que Ismene, al igual que Antígona, utiliza σκόπει en posición final del verso. Encontramos σκόπει en otros pasajes (*OT* 952, *El.* 1473, *OC* 1179), pero siempre en diálogo y sin articular la argumentación, como sí sucedía en *Ant.* 58. Sin embargo, en *OC* 1195 hay un compuesto (ἀποσκόπει) que sí cumple esta función.

Estos imperativos, que no son muy frecuentes todavía en Sófocles, aparecen con menor asiduidad incluso en las obras más tempranas. De los citados sólo una mínima parte se encuentra en *Áyax* o *Traquinias* (*Aj.* 1028 y *Tr.* 1077). Pero hay un imperativo que sí aparece en estas dos tragedias; me refiero a εἰπέ, con el que se insta al interlocutor a hablar<sup>887</sup>. Generalmente aparece fuera del contexto de la *rhexis* y tiene poco valor (por ejemplo, *Aj.* 1330, *Tr.* 102, 320)<sup>888</sup>. Pero hay varios lugares donde sí creo que tiene valor como elemento organizador de la argumentación. Me refiero a *Aj.* 1097 (ἄγ', εἰπ' ἀπ' ἀρχῆς αὐθις) y a *OT* 390 (ἐπεὶ φέρ' εἰπέ, ποῦ σὺ μάντις εἶ σαφής;). En ambos casos el uso del imperativo es similar. Está al comienzo de la argumentación en la que se va a atacar al adversario y precediendo a una serie de interrogaciones retóricas. El mismo imperativo es empleado en *OT* 536 (φέρ' εἰπέ πρὸς θεῶν), donde se encuentra entre interrogaciones retóricas y evidentemente sirve para cambiar la línea argumentativa, y en *Tr.* 453 (ἀλλ' εἰπέ πᾶν τάληθές), donde la interrogación ya no aparece, pero el imperativo se emplea de nuevo para introducir un cambio de dirección en la argumentación.

<sup>886</sup> El papel del Coro no es necesariamente el de la objetividad. De hecho, hay Coros que se decantan claramente por una de las partes, como, por ejemplo, el Coro de marineros salaminios de *Áyax*. No obstante, aunque solo sea por la escenificación, el Coro es el personaje que más se aproxima al papel de los jueces en un tribunal, ya que aparece en escena apartado y escuchando a las partes litigantes. Además, en las escenas de debate a ellos les corresponden por lo general los versos que median entre las *rhexeis* principales, lo que subraya su papel de moderador.

<sup>887</sup> ERCOLANI, 2000, 61-4, considera los imperativos que instan al interlocutor a tomar la palabra como didascalías internas explícitas de cambio de locutor. Sin embargo, en su opinión, esto es así no cuando estos imperativos aparecen en el centro de la *rhexis* sino, sobre todo, cuando lo hacen en su parte final o en contextos dialógicos cerrados.

<sup>888</sup> Sobre el imperativo εἰπέ en la tragedia griega, cf. ERCOLANI, 2000, 209-10. Este autor (*ibid.*, 207-9) se detiene también en el imperativo λέγε ο λέξον, cuyos ejemplos en Sófocles están siempre fuera del contexto de la *rhexis*.

Otro imperativo de este tipo es *φρόνησον*, que encontramos por primera vez en *Aj.* 371 fuera de una *rhesis* y sin valor estructural, pero que, sin embargo, en *Antígona* está ya dentro de un discurso y ayudando a estructurar los argumentos (*Ant.* 49 y 1023).

Por otra parte, hay imperativos que, aunque son empleados para articular la argumentación en las obras tardías de Sófocles, sin embargo, en las tempranas aún no aparecen con tal función. Un ejemplo ilustrativo de ello es *δίδαξον*. Si lo rastreamos a lo largo de la producción sofoclea, lo encontramos en los siguientes pasajes: *Tr.* 64, 233, 394, 671, *OT* 698, *El.* 352, 534, 585, *OC* 969. Pues bien, en todos los pasajes tempranos, esto es, en *Traquinias* y *Edipo Rey*, el imperativo aparece siempre en diálogos estíquicos, mientras que en los pasajes de las tragedias tardías, *Electra* y *Edipo en Colono*, el imperativo aparece dentro de *rhesis* argumentativas y marcando el inicio de una nueva línea argumental, es decir, articulando la argumentación. Es evidente, por tanto, que se da una evolución siempre en el mismo sentido. Aunque la estilización retórica está presente desde la época temprana en la tragedia de Sófocles, todos estos marcadores formales de la argumentación van evolucionando y así hay una clara diferencia entre las obras tempranas y las tardías de este autor.

Así pues, hay algunos imperativos, que generalmente hacen referencia a la acción de pensar o de hablar, que Sófocles emplea para enfatizar un determinado argumento y así articular un discurso. Y el uso de este tipo de imperativos se va incrementando a lo largo de la producción sofoclea. La misma evolución es la que podemos apreciar con respecto a la interjección *εἶεν*, que marca una transición entre líneas argumentativas. El único ejemplo, sin embargo, en las tragedias tempranas de Sófocles que analizamos está en *Aj.* 101, en un contexto estíquico. Muy distinta es la función que este elemento desarrolla en el Sófocles más tardío, donde, como digo, marca una transición en la argumentación. Así, *El.* 534 y *OC* 1308.

### **3.4. LA EXPRESIÓN FORMULAR DEL EPÍLOGO**

A lo largo del análisis del esquema compositivo de las *rhesis* de estas cuatro tragedias que nos ocupan hemos descubierto la existencia de determinados elementos que, sin ser, por supuesto, exclusivos de los epílogos de las *rhesis* o de las conclusiones de las diferentes partes que conforman el discurso, sí que aparecen característicamente en estos lugares.

Los elementos característicos para introducir epílogos son, sobre todo, de carácter recapitulador. Destaca así la expresión *πρὸς ταῦτα* (*Aj.* 1066, 1115, 1313, *OT* 426, *El.* 383,

820, *OC* 455, 956) o simplemente el uso de ταῦτα anafórico, generalmente en una oración enunciativa breve y/o sentenciosa. Otro elemento característico también en el comienzo de los epílogos y que tiene igualmente carácter recapitulador es el adjetivo o pronombre correlativo τοιοῦτος, τοιαύτη, τοιοῦτο(ν) y τοσοῦτος, τοσαύτη, τοσοῦτο(ν), en cualquiera de sus formas.

Es también elemento característico del final de las *rheseis* el vocativo y especialmente la interpelación al interlocutor, formada esencialmente por un verbo en imperativo.

Además, aunque no es excesivamente frecuente, un elemento que podemos encontrar también en el interior o final de los epílogos es la interrogación retórica<sup>889</sup> (cf. Arist. *Rh.* 3. 19, 1420a3-4). Así, los vv. 1226-63, que forman en *Áyax* la *rhesis* de Agamenón, no contienen un epílogo claramente separado. Con todo, la parte final de este discurso contiene una serie de interrogaciones, al igual que la siguiente *rhesis* de Teucro (vv. 1266-1315), que responde a ésta con una estructura paralela. También encontramos interrogaciones retóricas en otros epílogos, como *Ant.* 1029-32 u *OT* 9-13<sup>890</sup>.

Por último, un número significativo de epílogos comienzan con una oración breve, en ocasiones de carácter sentencioso, aunque más característico aún es que éstos terminen con una reflexión general o con una γνώμη<sup>891</sup>, que también se utilizan en ocasiones para marcar el final de las partes en las que se puede dividir el discurso.

Dicho esto sobre los elementos esenciales que introducen el epílogo y sobre los que lo conforman, me voy a detener en su estructura. Los epílogos de las *rheseis* de estas cuatro tragedias que analizo pueden ser básicamente de dos tipos, a saber, narrativos, característicos de *rheseis* igualmente narrativas, o, según mi propia denominación, formularios, más propios de las *rheseis* argumentativas. Los primeros son menos frecuentes. Continúan la narración previa –porque, como he dicho, generalmente se encuentran en *rheseis* informativas–, pero suelen incluir una valoración subjetiva por parte del orador, frente al relato anterior, que generalmente es más objetivo<sup>892</sup>. En ocasiones podemos encontrar en ellos algunos de los

<sup>889</sup> MURPHY, 1938, 85, también señala la presencia de este elemento en los epílogos de Aristófanes.

<sup>890</sup> Desde su particular punto de vista, ERCOLANI, 2000, 61, considera que las interrogaciones al final de las *rheseis* constituyen didascalias internas explícitas de cambio de locutor porque 1) establecen contacto con el destinatario, 2) presuponen una respuesta y 3) determinan consecuentemente un cambio de locutor.

<sup>891</sup> QUIJADA, 1986, 150, distingue las reflexiones generales de las *gnomai*. Según esta autora, las primeras “son secuencias de pensamiento en que se expresa una opinión de manera argumentada y no pregnante, y que en primer término comparan lo que una situación concreta del drama o de la historia anterior con él relacionada tienen de específico, frente al nivel de repetibilidad y de tipicidad en que se mueve la *gnome*; [...] en resumen, la *gnome* puede ser un componente de la reflexión general, pero nunca a la inversa”. Un estudio de la *gnome* en la tragedia en posición final de *rhesis* nos lo ofrece ERCOLANI, 2000, 143-77. Sobre las reflexiones generales en la tragedia, cf. JOHANSEN, 1959, QUIJADA, 1986 (este último trabajo está centrado, sobre todo, en la tragedia de Eurípides); sobre las reflexiones conclusivas en concreto, véase JOHANSEN, *ibid.*, 151-9.

<sup>892</sup> HOZ, 1987, 206, ofrece un interesante estudio sobre la que denomina ‘nueva’ *rhesis* en Esquilo. Al respecto considera que las más antiguas *rheseis* narrativas pueden ser de dos tipos, “el tipo narrativo puro, la casi totalidad de cuyo texto estaba destinada a transmitir noticias de forma literariamente objetiva, y la *rhesis*



elementos típicos que he señalado en este apartado y que los delimitan. Me refiero, sobre todo, a la expresión recapituladora inicial y a la afirmación general final. Por su parte, los epílogos que he denominado ‘formularios’ implican generalmente no una narración, sino un orden, una petición, un consejo, etc., primando la función apelativa sobre la referencial. Son, sin duda, los más frecuentes y a ellos me voy a referir de aquí en adelante.

Para empezar, he de aclarar que denomino a estos epílogos ‘formularios’ porque contienen en gran medida una estructura característica, que se repite hasta el punto, creo, de poder ser considerada prácticamente una fórmula. Dicha estructura, por supuesto, no es privativa del epílogo de la *rhexis*, no obstante, es su repetición en este lugar lo que creemos que hace de ella una estructura de carácter formular. En ocasiones los epílogos son muy largos y pueden contener un excursus o a veces también una doble expresión formular<sup>893</sup>.

La estructura de la que hablamos está formada por un elemento inicial caracterizador, seguido frecuentemente de partículas conectivas y un vocativo<sup>894</sup>. A estos elementos iniciales les sigue el núcleo, precedido o seguido de una oración subordinada. Por último, es frecuente una expresión de tipo causal. Pero vayamos más despacio.

Para empezar, hemos de decir que no encontramos ni un solo epílogo que contenga todos y cada uno de los elementos señalados; siempre falta alguno de ellos. Tan solo hay uno que no falta nunca; se trata, como es obvio, del núcleo. Antes de detenernos en él quiero hacer alguna breve observación sobre el resto de los elementos señalados.

El elemento inicial caracterizador es el elemento que indica el comienzo del epílogo. Se trata generalmente de una oración breve enunciativa, que contiene el elemento

*comentada, en la que el hablante no se limitaba a transmitir información sino que valoraba ésta desde diversas perspectivas*”. En el año 458 a.C., fecha de la *Orestíada*, la *rhexis* narrativa pura ha desaparecido por completo del repertorio de Esquilo y se aprecia una tendencia a dar cada vez mayor relevancia a lo subjetivo. Por otra parte, los relatos narrativos, que generalmente son relatos de mensajero, parece que entran en la tragedia por influencia de la épica. Esto implica que estas escenas, y, por tanto, las narraciones, estén sometidas a unos patrones característicos. La presentación del narrador o mensajero como testigo presencial de los hechos que narra y la finalización de su relato generalmente con un juicio de valor acerca de lo relatado, parecen formar parte de este patrón; cf. BARRETT, 2002, 74-6.

<sup>893</sup> Frente a mi división entre epílogos narrativos y formularios, ERCOLANI, 2000, distingue entre los epílogos en los que se anuncia la salida o entrada de alguna persona en escena, los que terminan con una *gnome* y los que terminan con una despedida, plegaria o súplica. Todos ellos, sin embargo, comparten los mismos elementos característicos. Pero este autor explica la estructura altamente formalizada de los epílogos de las *rhexeis* de otra manera. Él parte del hecho de que en el teatro griego no existían didascalias externas, esto es, indicaciones del propio autor acerca del texto para que el actor supiese cómo actuar correctamente en cada momento, lo que sugiere que el paso de palabra entre los actores no siempre era fácil. En las partes corales no había gran dificultad debido a la simetría de sus componentes; tampoco en los diálogos esticomímicos o disticomímicos, donde se seguía un ritmo regular. Pero la dificultad aumentaba en las *rhexeis*. Por eso, un modo de indicar el final de una *rhexis* consistía en marcar la conclusión con unos elementos formales que la anunciaban. Existían básicamente dos modos de marcar esa conclusión: 1) a través de didascalias internas de cambio de locutor, que, a su vez, se dividen en didascalias internas implícitas, cuando señalan la conclusión de la intervención, y didascalias internas explícitas, en las que se invita expresamente al interlocutor a tomar la palabra; 2) a través del empleo de módulos conclusivos típicos al final de la *rhexis*; cf. ERCOLANI, 2000, 15-26. El problema de este planteamiento de Ercolani es que el autor se limita a analizar aquellos pasajes finales de *rhexis* que demuestran su afirmación inicial, pero deja a un lado todos esos pasajes similares dentro de la *rhexis* que, en mi opinión, marcan el final de una parte de la misma y, por lo tanto, puesto que la *rhexis* continúa, no sirven para ceder la palabra a ningún interlocutor.

<sup>894</sup> Entre estos tres elementos el orden tiende a ser éste que señalo, pero se pueden dar variaciones.

recapitulador ταῦτα o τοιαῦτα o equivalentes (Aj. 470ss., 684ss., Tr. 943ss., Ant., 37s.). A veces se trata simplemente de una oración breve (Tr. 46ss.) o de la expresión πρὸς ταῦτα (Aj. 1313, OT 426). Este elemento, en sí mismo muy característico, falta en muchas ocasiones y esto nos da una idea de la dificultad a la hora de determinar dónde empieza esta parte del discurso. Los diferentes apartados de la *rhesis* todavía no están bien delimitados en el Sófocles temprano y hay serias dificultades en muchas ocasiones para distinguirlos.

El vocativo, con o sin ὦ<sup>895</sup>, por su parte, es un elemento no excesivamente habitual, aunque lo encontramos en un número significativo de epílogos<sup>896</sup>.

La oración subordinada, que puede ser de diversos tipos, aunque destaca el período condicional, es bastante frecuente pero se halla preferentemente después del núcleo. Aunque es posible encontrar una oración subordinada antes y otra después del núcleo (dejando a un lado las expresiones causales, que son el último elemento que vamos a señalar en esta estructura formal), lo cierto es que esto sucede en raras ocasiones (Tr. 173ss.).

La expresión causal, muy característica, se sitúa prácticamente siempre al final del epílogo y va introducida las más de las veces por γάρ, aunque en ocasiones encontramos una oración subordinada causal introducida por ἐπεὶ o ὥς.

Pero, sin duda, el elemento más relevante de estos epílogos formularios es su núcleo. Generalmente está formado por uno o varios verbos en imperativo, aunque existen una serie de variantes que son realmente equivalentes al imperativo. Se trata de verbos impersonales con infinitivo, adjetivos de obligación en -τέος y verbos con el significado de ‘ordenar’ o ‘decir’ seguidos de infinitivo. En ocasiones estos epílogos implican una súplica, más que una orden. En estos casos el núcleo lo forma un verbo de súplica con infinitivo.

Pero, aunque, sin duda, hay ciertos elementos que se repiten en los epílogos y que nos permiten intuir la existencia de una expresión formular en éstos, lo cierto es que ésta parece hallarse todavía en un estadio muy temprano de formación y admite numerosas variantes. Es difícil en muchos casos determinar dónde empieza el epílogo o simplemente si lo hay y es difícil reducirlo a una estructura. Sin embargo, con el tiempo los epílogos, como el resto del discurso, se van conformando cada vez más al patrón retórico.

<sup>895</sup> El vocativo con ὦ en Eurípides casi siempre aparece en el lenguaje solemne de la súplica, ruego, invocación a los dioses, etc. Significativamente los amos, más frecuentemente hombres que mujeres, omiten ὦ cuando dan órdenes a sus siervos, mientras que los subordinados lo utilizan; cf. MCCLURE, 1995, 50-2.

<sup>896</sup> Siguiendo con su interpretación didascálica del epílogo de las *rheses*, ERCOLANI, 2000, 62, considera que “*il vocativo, nella sua funzione deittica, ribadendo o definendo l’asse comunicativo, ovvero individuando il destinatario dell’ enunciato con cui si stabilisce contatto, spesso segnala l’avvicinarsi del cambio di locutore e la fine di una rhesis*”.

## 4. CONCLUSIÓN

No es de esperar que un gran autor como Sófocles disponga sus discursos de modo azaroso, sino, más bien, que lo haga de manera cuidada, siguiendo determinados principios de ordenación y buscando, al menos, una cierta estilización. Y, sin duda, eso es lo que encontramos en las *rheseis* sofocleas tempranas, aunque realmente hay en éstas, al menos a primera vista, un alto grado de naturalidad.

La composición retórica del discurso, uno de los grandes descubrimientos del nuevo arte retórica que surgió en el s. V a.C., no parece ser la preocupación principal de Sófocles al componer sus *rheseis* en las tragedias tempranas que nos han llegado. Aunque es cierto que algunas de ellas se estructuran así, la división retórica no adquiere un protagonismo excesivo.

Las partes del discurso no suelen marcarse con mucha nitidez, pero se pueden distinguir ya las esenciales de la estructura retórica. El proemio puede faltar porque las *rheseis* forman parte de un diálogo y en ocasiones comienzan directamente respondiendo a una cuestión previamente planteada. Cuando está presente, tiende a ser sencillo y poco elaborado. No existe aún en el Sófocles temprano ningún proemio que alcance el nivel de desarrollo retórico que se advierte en *OC*, 728-39.

Mucho más frecuentemente el elemento que falta en las *rheseis* argumentativas es la narración, debido fundamentalmente a que los hechos son conocidos y no es necesario exponerlos; también sucede que la narración se mezcla con la argumentación. Por otra parte, hay que tener en cuenta que en la tragedia la narración tiende a concentrarse en unas *rheseis* específicas, por ejemplo *rheseis* de mensajero, autobiográficas... Así, las dos partes del cuerpo central de un discurso retórico (narración y demostración) generalmente dan lugar en la tragedia a *rheseis* distintas.

Ahora bien, encontramos *rheseis* que contienen las cuatro partes principales de la estructura retórica. En estos casos la narración puede no seguir un orden temporal, el más usual en toda narración, sino que se prefiere, como, por ejemplo, en *Aj.* 430-80, un orden basado en oposiciones que favorecen la persuasión, objetivo final del discurso. Hay varios casos en los que la *rhesis* de estructura retórica es de carácter esencialmente narrativo, es decir, predomina la función referencial (*Tr.* 672-722, *OT* 771-833). En estos casos la narración es muy amplia, ocupando gran parte de la *rhesis*, y la demostración se reduce considerablemente, limitándose, además, a una serie de elucubraciones sobre la narración anterior pero sin desarrollar una línea argumentativa compleja. Así pues, como es lógico, aunque hay ocasiones en que las dos partes (narración y demostración) están presentes, se desarrolla más una u otra en función del tipo de *rhesis* de que se trate.

La demostración, por su parte, que en términos teóricos se puede dividir en confirmación y refutación, es generalmente confirmación en aquellas *rheseis* que atacan (las primeras en las escenas de debate) y refutación cuando constituyen una réplica (las segundas en las escenas de debate). Solo dos *rheseis* (*Ant.* 280-314 y *OT* 583-615) cuentan con los dos elementos y en ambos casos la refutación precede a la confirmación, al contrario de lo que contemplan los tratados teóricos de Anaxímenes y Aristóteles.

El elemento emocional puede estar presente en cualquiera de las partes del discurso, pero, en general, las partes que mayor cabida ofrecen a la expresión subjetiva de sentimientos son el proemio y especialmente el epílogo. En *rheseis* de debate este último suele recoger la idea esencial de la *rhesis* y, además, incluye generalmente una amenaza o ataque. Hay un caso en el que esto es sustituido por una súplica; curiosamente se trata de una *rhesis* con orador femenino y además de origen esclavo, Tecmesa. En las *rheseis* narrativas es característico que, frente al relato esencialmente objetivo, donde el orador se limita a transmitir datos, el proemio y, sobre todo, el epílogo destacan por dar cabida a lo subjetivo.

En las tragedias tardías hay una mayor formalización del discurso y, como decíamos, una mayor elaboración del mismo. Las partes del discurso tienden a estar más nítidamente marcadas. Es más frecuente, además, encontrar *rheseis* con refutación y demostración (siempre en ese orden). Ejemplo de ello son: *El.* 341-68, 516-51, 947-89, *OC* 761-99. Y llegamos incluso a encontrar *rheseis* tan elaboradas como *El.* 558-609, que constituye un verdadero ejemplo de todas las posibilidades argumentales a disposición del orador. Las diferentes partes del discurso son también cada vez más elaboradas; a modo de ejemplo, sirva, como hemos dicho, el proemio de *OC* 728-60. Los pasos de una argumentación a otra también tienden a marcarse más ya sea con verbos en imperativo, futuro o distintas expresiones.

Dado que el desarrollo de la estructura retórica es uno de los grandes descubrimientos de la nueva *technē rhetorikē*, originada y desarrollada como el instrumento ideal para persuadir y para defender la postura propia frente a la del adversario, en principio podríamos pensar que esta estructura es la ideal para exponer posturas que entran en conflicto. La tragedia plantea en escena las propias ambigüedades y los conflictos inherentes a la esencia de la *polis* griega y los expresa a través del instrumento que había creado la democracia y a través del cual se manifestaba y se definía. El uso retórico de la palabra se muestra así como elemento esencial en la exposición y desarrollo de los problemas griegos, o, mejor dicho, atenienses.

Dicho esto, se podría esperar que las escenas en las que Sófocles hace un mayor uso de la estructura retórica fuesen precisamente las escenas de debate. Lo que ocurre es que en estos casos las *rheseis* tienden a ser en casi toda su extensión una larga demostración,

quitando importancia y presencia a las otras partes del discurso. Así, es comprensible que las *rhesis* que mantienen los cuatro apartados principales de los discursos retóricos (por ejemplo, *Aj.* 430-80, *Ant.* 280-314, *OT* 583-615) sean pocas y formen parte de escenas que no son siempre estrictamente agonales.

La excepción probablemente sería el conjunto agonal de *Áyax*. El *agon* doble de esta tragedia es una de las escenas más retorizadas o, al menos, con una retórica más aparente, de toda la producción temprana de Sófocles. Su uso tan visible de la retórica puede estar en relación con el carácter que tiene la obra entera de apología y ensalzamiento del héroe traidor, *Áyax*, y por el carácter, sobre todo, de la segunda parte de la obra de defensa marcada del héroe al modo de un juicio en los tribunales. Es esa función de la tragedia y de la escena y ese eco establecido con las prácticas jurídicas contemporáneas lo que explicaría, en nuestra opinión, las características citadas<sup>897</sup>.

Pero, como decimos, la estructura retórica no suele estar marcada en la *rhesis*. En su lugar se opta por otros tipos de composición de apariencia más natural y que a veces tienen ventajas añadidas<sup>898</sup>. Un ejemplo de ello es la composición expansiva, en la que se enuncian dos temas, que posteriormente son abordados en orden inverso, formando un característico quiasmo. En este tipo de *rhesis*, cuyos mejores ejemplos en el Sófocles temprano son *Aj.* 1093-1117 y *Tr.* 531-87, la estructura se pone al servicio de un fin persuasivo, de modo que se convierte en un elemento más para conseguir convencer al interlocutor. En el primero de los casos señalados (*Aj.* 1093-1117) esta estructura es empleada para dar la sensación de que se responde a más de lo que realmente se hace. En *Tr.* 531-87 se utiliza el anuncio previo de los temas y el desarrollo inverso posterior para facilitar la persuasión. Mientras la audiencia escucha sus lamentos, sabe que Deyanira tiene un plan; así, cuando lo oye, está tan afectada por el *pathos* suscitado que no depara en las objeciones que se le podrían hacer al plan.

En la composición circular el orden racional y lineal de la argumentación es abandonado en favor de una composición en la que la idea central es una y otra vez expresada o mencionada desde distintos puntos de vista, lo que confiere una sensación de inevitabilidad. Tanto la argumentación lineal como la circular buscan persuadir. La primera desarrolla un argumento y sus consecuencias, al final de todo lo cual se llega a una

---

<sup>897</sup> Obsérvese que, cuando Gorgias compone unos discursos como muestra del nuevo arte retórica, de sus posibilidades y de su modo de funcionamiento, la temática que elige, al menos en los dos casos conservados (*Encomio de Helena* y *Defensa de Palamedes*), es la defensa de un personaje que ha actuado erróneamente, el culpable por excelencia. En ambos casos se trata de discursos en los que dos géneros, el *epideiktikon* y el *dikanikon*, están muy próximos y, como si dijéramos, mezclados. La realidad es que los géneros aristotélicos aún no están definidos y, por eso, los discursos de Gorgias no se adaptan claramente a esos límites y parecen híbridos. Sobre el *Encomio de Helena* cf. SCHIAPPA, 1996.

<sup>898</sup> Los distintos tipos de composición no son excluyentes entre sí, e incluso podemos decir que es frecuente que se superpongan unos con otros.

conclusión. La segunda expone la conclusión enseguida y se detiene en mostrar una serie de argumentos distintos que conducen siempre a ella.

La composición por temas la hemos descubierto en varias *rheseis* de lamento: *Aj.* 992-1039 y *Ant.* 891-928. Ambos discursos son lamentos peculiares, en un caso porque es el lamento de un hombre por alguien que no ha muerto en el campo de batalla, aunque se emplee precisamente para difuminar ese hecho; en el otro caso, porque es el lamento de una joven por su propia y próxima muerte. Pero estos discursos comparten algo más, concretamente el hecho de ser discursos utilizados para posicionar públicamente a su orador. En el caso de Antígona, la joven se presenta públicamente como la víctima de la injusticia de Creonte; en el caso de Teucro, éste se presenta públicamente como un afectado por la muerte de Áyax. Y en ambos casos este posicionamiento, que es una defensa de su situación, sirve para defenderlos y justificarlos antes de la muerte o antes del debate, respectivamente.

Los juegos entre distintos planos de la realidad son frecuentemente empleados y no son pocas las *rheseis* que se estructuran así. Las antítesis y paralelismos son utilizados al servicio del fin dramático en muchas ocasiones. Las correspondencias establecidas entre diferentes planos (general y concreto, etc.) son el elemento principal de ciertas *rheseis* en las que prima la argumentación y en las que las sintonías buscan la persuasión. Un ejemplo significativo es *Ant.* 162-210, donde el hecho de situar el edicto concreto en un plano más amplio es la principal baza de Creonte para defender lo que sabe que no contará con el apoyo popular. Ahora bien, en ocasiones es la antítesis la que estructura una *rhesis*. Estos casos se producen generalmente dentro de *rheseis* de carácter narrativo y el efecto que se consigue es el de intensificar un *pathos*. Así, sucede que un principio de composición se adapta a contextos distintos con matices distintos para lograr una finalidad absolutamente diferente.

Ahora bien, podemos observar que son muchas las *rheseis*, aparte de las incluidas en ese apartado, en las que el orador establece paralelismos entre la esfera privada y la pública, que pueden ayudar a que lo aceptado en una convenza acerca de algo cuestionado en la otra. Pero, por otro lado, creo que esta superposición de planos es también significativa porque facilita la reflexión acerca de los propios problemas y de las tensiones dentro de la sociedad ateniense del momento, de los que el teatro es reflejo.

Los grandes problemas que debate la tragedia surgen frecuentemente de las ambigüedades de una sociedad que está experimentando un profundo cambio y se expresan en muchas ocasiones a través del choque que se produce entre distintas esferas de la realidad. Así, por ejemplo, se admite que hay que amar y respetar a los padres, y también que hay que vengarse del asesino de un *philos*, pero ¿qué sucede cuando nuestra madre asesina a nuestro padre, como se debate en *Electra*? También hay que castigar a los traidores y honrar a los grandes guerreros que defienden los intereses de nuestro país, pero ¿y si un gran guerrero

como Áyax traiciona a su ejército? Hay que respetar a los *philoí* y obedecer las leyes de la ciudad, pero ¿y si una ley de la ciudad nos prohíbe, como a Antígona, cumplir con un rito de respeto a un *philos*? No ha de extrañar, por lo tanto, la frecuencia con que los diferentes planos se superponen en las *rheseis* trágicas.

Junto a las citadas se añade también la composición formada por la apelación a distintos personajes. Esta estructura se emplea característicamente en *rheseis* de despedida y pone de relieve hacia dónde se dirigen los afectos y las malquerencias principales del personaje que habla.

Los últimos tipos de composición que hemos visto, el orden temporal y el causal, son característicos de *rheseis* narrativas. La presencia de *rheseis* narrativas en las tragedias tempranas es desigual. Como dijimos en su momento, destaca en este sentido *Traquinias* por la elevadísima frecuencia de este tipo de discursos, que, además, forman pares significativos. *Traquinias* es también la única tragedia sofoclea que comienza con una *rhesis* narrativa. En el sentido contrario destaca *Edipo Rey*, que limita en lo posible el uso de este tipo de discursos, hasta el punto de que noticias como la muerte de Pólipo o el origen de Edipo son comunicadas por un mensajero pero a través de un diálogo, evitándose así el monólogo habitual<sup>899</sup>. Esto apunta, según Treu<sup>900</sup>, a una composición más tardía de esta tragedia con respecto a *Traquinias*, pero también creemos que influye en ambas opciones el contenido de la obra, esto es, lo que el dramaturgo quiere comunicar en uno y otro caso. Así, por ejemplo, el monólogo en *Traquinias* expresa la soledad y el aislamiento de la heroína, y el hecho de que haya pares de *rheseis* en los que la segunda corrige a la primera provoca primeramente una serie de reacciones muy significativas desde el punto de vista emocional y, en segundo lugar, consigue expresar las dificultades de la comunicación, que, creo, es uno de los temas esenciales de esta tragedia.

El análisis de las *rheseis* narrativas nos permite apreciar algunas de las características peculiares de las *rheseis* de mensajero, pues éstas son las *rheseis* narrativas por excelencia. El análisis de las *rheseis* de mensajero y de sus características y excepcionalidades es un tema importante sobre el que merece la pena seguir investigando, aunque no sea dentro de este trabajo, que va por otra línea.

Pero junto al orden temporal, las *rheseis* narrativas pueden mostrar también una ordenación causal. Ésta se prefiere esencialmente porque consigue destacar algún dato importante. El orden cronológico no enfatiza necesariamente un aspecto u otro. Cuando ese orden se rechaza en beneficio de otro causal, generalmente se hace porque se busca poner de

---

<sup>899</sup> PFISTER, 1991, 142, analiza la frecuencia media de interrupción del discurso en la tragedia griega. En Esquilo la interrupción media es cada 20 versos y en Eurípides, cada 25. Pues bien, en Sófocles la frecuencia media de interrupción del discurso varía ostensiblemente entre *Edipo Rey*, cada 20 versos, y *Traquinias*, cada 29 versos.

<sup>900</sup> Cf. nota 822.

relieve algún dato concreto. Por ejemplo, en la *rhexis* de mensajero en *Áyax* (vv. 748-83), la responsabilidad de este héroe en el enfado de Atenea, o en la *rhexis* de Licas (vv. 248-90) en *Traquinias*, la responsabilidad de Éurito y, consecuentemente, la defensa de la acción de Heracles<sup>901</sup>.

Por otra parte, nos hemos detenido a analizar las expresiones formulars que pueden existir en las tragedias tempranas de Sófocles. Las fórmulas estudiadas son las que anuncian la narración, las que estructuran la argumentación y las que forman el epílogo de las *rhexeis*, además de las características de los proemios, aunque en ellos no hemos encontrado nada que pueda considerarse realmente formular. Las primeras son habituales, como es lógico, en las *rhexeis* narrativas. Admiten toda una serie de variaciones, aunque lo más frecuente es que estén formadas por un verbo en futuro que anuncia el relato siguiente. En ocasiones, la narración va también seguida de un anuncio de su final.

La argumentación viene estructurada por determinados elementos. Algunos de ellos son todavía raros en contextos argumentativos y siguen siendo más frecuentes en los narrativos; me refiero, sobre todo, a los que establecen un orden entre distintos puntos. Sin embargo, ya desde *Áyax* encontramos un elemento característico que marca el paso de una línea argumentativa a otra, aunque este elemento es también más frecuente en la época tardía del autor. Se trata del uso de imperativos con los que el personaje que habla apela directamente a su interlocutor conminándolo a escuchar, atender, reflexionar o incluso responder. Como digo, sin embargo, el uso de estos imperativos parece todavía incipiente en las obras tempranas y va aumentando y adquiriendo relevancia en las obras tardías de Sófocles.

Sin embargo, sin duda alguna, la parte formularmente más elaborada es el epílogo, donde no solo encontramos elementos caracterizadores sino que también se repite con frecuencia una misma estructura básica. La explicación tal vez radique en la interpretación propuesta por Ercolani<sup>902</sup> de estos pasajes como didascalias, pero tal vez haya que entender también que esta elaboración se debe a que el epílogo es la parte última del discurso y, por lo tanto, la que más influye en el receptor porque es la que con mayor facilidad se queda en su memoria. De ahí que sea la parte más elaborada y también la más estilizada y sometida a un patrón.

En conclusión, podemos decir que Sófocles cuida mucho la composición de sus *rhexeis* tempranas pero optando preferentemente por formas naturales de expresión o, por lo menos, por esquemas donde el artificio pase desapercibido. Las diferentes estructuras y,

---

<sup>901</sup> Cf. nota 870.

<sup>902</sup> Cf. nota 893.



sobre todo, fórmulas parecen estar todavía en formación. En las tragedias de época tardía encontraremos fórmulas más elaboradas y estandarizadas y estructuras más marcadas y delimitadas. Hasta qué punto lo que ya existe en la tragedia temprana y se desarrolla posteriormente corresponde a formas naturales de expresión o se debe, más bien, al conocimiento por parte de este autor de una teoría retórica y al uso consciente de ésta es algo que no podemos saber, aunque parece lógico pensar que Sófocles no sería ajeno al dominio que, sin duda, la retórica fue ejerciendo de modo cada vez más destacado en el discurso público.



**PARTE TERCERA:**  
**CONCIENCIA RETÓRICA**



## 1. ELEMENTOS QUE DENOTAN CONCIENCIA RETÓRICA

La tragedia se desarrolla, como sabemos, en Atenas dentro de un marco muy concreto, que es el de la democracia del s. V a.C. Puesto que uno de los rasgos esenciales de ese sistema democrático lo constituye la necesidad por parte de los ciudadanos de hablar en público o de escuchar a quienes lo hacen, la democracia trae consigo que los atenienses se conviertan en conocedores de los discursos y de las técnicas de argumentación que se desarrollan en distintos foros, todos ellos de carácter público<sup>903</sup>. Pero ello trae consigo también que los atenienses tomen conciencia del hecho de que ese *logos* puede igualmente emplearse de manera engañosa. Es decir, al tiempo que la retórica se convierte en instrumento indispensable en las principales instituciones de Atenas, sucede que también genera un temor por las posibilidades que entraña. De hecho, la presencia de un orador que advierte a la audiencia del posible uso engañoso del *logos* por parte de su adversario se convierte en un *topos*.

Esta situación que se da en la *polis* ateniense se refleja, por supuesto, en la tragedia. Ésta, por su característica de competición celebrada en un espacio abierto y público ante una masa de gente (ciudadanos y probablemente también no ciudadanos)<sup>904</sup>, comparte muchas de las características que tenían algunas de las instituciones atenienses, como la asamblea o los diferentes tribunales de justicia, instituciones éstas que aportaban el mejor ámbito para la exhibición y desarrollo del nuevo arte retórico. Esta afinidad, junto con el hecho de que es consustancial a la tragedia la dramatización de un conflicto, hacen que sea lógico que la retórica invada también la escena trágica.

Pero la tragedia tiene características que le son particulares, como el hecho de que frente a las otras instituciones mencionadas, que son absolutamente públicas, la tragedia, aunque también pública, representa ficcionalmente un conflicto que generalmente se desenvuelve dentro del plano privado y esto ocasiona un choque de códigos distintos. Como Halliwell<sup>905</sup> destaca, la retórica implica un tipo de discurso formal, artificial y manipulable frente a otros tipos de discurso que dejan mayor cabida a la privacidad, la informalidad, la inmediatez y la intimidad. En la tragedia, al imponerse la formalidad retórica sobre situaciones de carácter privado, los contrastes adquieren una relevancia esencial.

<sup>903</sup> El *locus classicus* para el conocimiento que los atenienses tenían de los argumentos y discursos públicos nos lo proporciona Tucídides. Se trata de la censura de Cleón a la Asamblea en Th. 3. 38.

<sup>904</sup> Parece que extranjeros y metecos asistían en el s. V a.C. a las representaciones trágicas (cf. GOLDHILL, 1997a, 60-2). Sin embargo, no hay nada decisivo respecto a los esclavos, igual que sucede con las mujeres. En las fuentes no hay mención expresa de estas últimas como parte del público de la tragedia, sin embargo, el hecho de que tengan un protagonismo tan importante en las obras ha planteado serias dudas a los estudiosos, quienes entienden que o bien las mujeres no formaban parte del público o bien hay un cierto protocolo de invisibilidad al respecto. En cualquier caso, no hay evidencias firmes que nos lleven a una conclusión en un sentido u otro. Sobre la cuestión, cf., entre otros, HENDERSON, 1991, GOLDHILL, 1997a, 62-6, BRIOSE SÁNCHEZ, 2005a.

<sup>905</sup> Cf. HALLIWELL, 1997, 124.

Así, la retórica se convierte en la tragedia en un modo de expresión relevante no solo porque es el reflejo de la influencia de la cultura coetánea, sino también porque propicia un marcado contraste con otros modos de expresión, e igualmente porque la retórica como código de comunicación se convierte en objeto de análisis dentro de la tragedia.

En las obras de Eurípides la conciencia retórica es muy evidente en todos los sentidos y no es raro encontrar personajes que se expresan abiertamente acerca de este nuevo arte<sup>906</sup>. Esto es mucho más raro en los otros dos trágicos. Aun así, creemos que más allá del uso de unos patrones y formas retóricas evidentes, existen otros indicadores más sutiles de la concepción que tenían los atenienses de la retórica y de cómo las propias ideas acerca de la misma son empleadas argumentalmente en los discursos trágicos, concretamente en los de Sófocles. Así, aunque de manera más velada, también en este autor existe una reflexión acerca del *logos*.

Cuando hablamos de conciencia retórica, lo podemos hacer en varios niveles. Por un lado, el modo en que se evidencia una evolución en el uso de la retórica desde las tragedias más tempranas hasta las más tardías muestra que el propio Sófocles se va haciendo cada vez más permeable a la influencia retórica y que la utiliza cada vez de un modo más consciente. Por otro lado, el uso que los diferentes personajes trágicos hacen de la retórica le sirve al autor como instrumento para lograr un fin dramático determinado, fundamentalmente en el aspecto de la caracterización. Al mismo tiempo, el hecho de que Sófocles recurra de manera cada vez más evidente y perceptible a la retórica, implica que también la audiencia va aumentando su conocimiento de este arte.

Se ha dicho en repetidas ocasiones que, si bien es cierto que la oratoria está presente en la literatura griega desde su nacimiento, la retórica nace como *techné*<sup>907</sup> en Siracusa en el siglo V a.C., siglo en el que, además, este arte alcanzó su mayor apogeo en la *polis* de Atenas. Por ello, la presencia de recursos retóricos en la tragedia de Sófocles y, en particular, la manifestación de una conciencia retórica en el uso que los personajes de la tragedia hacen de estos recursos puede ser un indicativo claro del desarrollo que había alcanzado ya en ese momento el arte del discurso formal en Atenas. Ahora bien, la valoración de la segunda línea apuntada, esto es, de la conciencia retórica que muestran los personajes en sus parlamentos, tiene repercusiones más interesantes en el nivel dramático, ya que entronca con la cuestión de cuáles son las intenciones del autor al mostrarnos a unos personajes haciendo un uso consciente de su habilidad oratoria.

---

<sup>906</sup> Aunque efectivamente Eurípides, al igual que dentro de la historiografía Tucídides y de la comedia Aristófanes, puede servir como interesante elemento de comparación con Sófocles por cuanto se refiere a la influencia de la retórica en sus respectivas obras, dicha comparación excede los límites de este trabajo.

<sup>907</sup> La esencia de un arte o *techné* es que puede reducirse a reglas; cf. GOEBEL, 1983, 138. Por lo tanto, cuando hablo del nacimiento del arte retórico me refiero al nacimiento de un método codificado que tiene como fin la persuasión del auditorio.

Es precisamente en este empleo de la conciencia retórica en el que nos vamos a centrar prioritariamente en esta parte de nuestro trabajo. Para ello vamos a valorar tanto elementos formales de contestación entre *rheseis* como el propio contenido de los discursos. Aquí tomaremos en consideración, por un lado, las referencias a las propias características del orador y de su *logos*, pero también aquellos elementos que llaman la atención sobre el estricto marco retórico, es decir, las llamadas de atención al discurso o incluso al propio contexto agonístico. En definitiva, nos vamos a detener en la observación de cómo la conciencia retórica se emplea como un elemento más en la consecución de un fin práctico.

Para ello debemos delimitar los aspectos que, en nuestra opinión, denotan esa conciencia retórica. Lloyd<sup>908</sup> en su estudio del *agon* en Eurípides señala concretamente cinco: “*formal statements of the subject of the speech, concern for τάξις, enumeration of points, explicit references to the act of speaking itself, and point-by-point refutation of the opponent*”. De éstos los dos primeros se pueden dar por indirectamente tratados en el apartado dedicado a la composición de las *rheseis*. En cuando al tercero, sucede que, salvo un caso interesante en *Ant.* 49-68, no hay ejemplos en estas tragedias que sean significativos desde el punto de vista retórico<sup>909</sup>. Al mismo tiempo hay otras cuestiones, dos fundamentalmente, que creemos que merece la pena tener en cuenta. La primera de ellas es la *suppressio veri* o supresión consciente por parte del orador de algún dato con la intención de lograr un objetivo; la segunda es la adaptación por parte del orador a su oponente o a unas circunstancias cualesquiera con la intención también de facilitar la consecución del fin perseguido. Así pues, son, en definitiva, cinco los puntos que voy a tener en cuenta para valorar la conciencia retórica de los personajes en estas tragedias, a saber, 1) las propias declaraciones de los personajes respecto a las características y al poder del *logos*, 2) las referencias explícitas al acto de hablar, 3) la *suppressio veri*, 4) las adaptaciones del orador y 5) las refutaciones punto por punto del oponente.

<sup>908</sup> Cf. LLOYD, 1992, 34-5.

<sup>909</sup> La enumeración implica organización y formalización del discurso y, por lo tanto, puede ser indicativo de conciencia retórica. Ahora bien, no toda enumeración implica elaboración retórica. Considero que hemos de dar protagonismo como indicadores de conciencia retórica a esas enumeraciones que estructuran todo un discurso o una parte significativa de él y que enumeran no solo secuencias sino también razonamientos. Y el único ejemplo que en este sentido me parece indiscutible es la *rhesis* de Ismene (vv. 49-68) en el prólogo de *Antígona*. En esa *rhesis* la joven relata cuáles han sido las desgracias de la familia y cuánto peor pueden ser incluso las que ellas tengan que padecer. Tanto en el relato de los tristes antecedentes familiares como en la exposición de su situación presente cobra protagonismo la enumeración. Así, en la primera parte del discurso Ismene relata ordenadamente la historia familiar (φρόνησον... ἔπειτα... τρίτον δ'... νῦν δ'... , v. 49, 53, 55, 58). Con el último punto de esa enumeración (νῦν δ'..., v. 58) Ismene se sitúa ya en el presente. Ella se niega a colaborar con su hermana por un motivo, porque cree que es imposible vencer a Creonte y ello por dos causas, a saber, que son mujeres y que tiene menos poder (τοῦτο μὲν... ἔπειτα δ'..., v. 61, 63). De esta manera toda la *rhesis* queda perfectamente estructurada. No encontramos ninguna *rhesis* semejante en ninguna de las cuatro tragedias sofocleas que se analizan. Es cierto que existen otras *rheseis* bien estructuradas, pero no se apoyan en la enumeración sino en otros elementos, fundamentalmente de contenido.

Frente a un criterio estricto a la hora de determinar qué es susceptible de denotar conciencia retórica, hemos optado por un criterio relativamente laxo. Creemos que esto es más adecuado teniendo en cuenta que nuestro objeto de análisis son las obras de la época temprana de Sófocles. Si adoptásemos un criterio muy estricto, probablemente habríamos de concluir que apenas hay en este Sófocles huellas de una conciencia retórica como sí se producen en época tardía y en otros autores, como Eurípides. El criterio más amplio nos permite abarcar elementos cuya catalogación como marcadores de conciencia retórica tal vez es dudosa, pero, a cambio, podemos ver mejor cómo se produce una evolución en Sófocles desde la época más temprana hasta la más tardía.

### 1.1. DECLARACIONES DE LOS PERSONAJES: EL PODER DE LA PALABRA

El modo, sin duda, más directo en que un autor puede dotar a sus personajes de conciencia retórica, al tiempo que muestra la que él mismo posee, es a través de las propias palabras de éstos. Así, los personajes sofocleos son conscientes de muchas de las posibilidades que ofrece el empleo del *logos*. Son conscientes, por ejemplo, de la posibilidad de que el *logos* no refleje la verdad, esto es, de la posibilidad de recurrir a *dolos*<sup>910</sup> (por ejemplo, *Aj.* 481-2: “*Ninguno dirá nunca que has hablado palabras fraudulentas, Áyax, sino de tu propio sentir*”; *Ant.* 403: “*¿En verdad piensas lo que dices y no me mientes?*”); son conscientes también de la oposición entre *logos* y *ergon*, así como de la necesidad de que exista una correspondencia entre ambos (*Ant.* 542-3: “*Yo no amo a uno de los míos, si sólo de palabra ama*”); son conscientes igualmente de la oposición entre *logos* y *bia* y llegan a primar incluso al primero frente al uso de la segunda, reflejando la tendencia real del s. V a.C. ateniense<sup>911</sup>. Así, Menelao al final de su *agon* con Teucro en *Áyax* antepone *bia* al uso de *logos*, una actitud que concuerda con una mentalidad tradicional o arcaica (“*Sería una vergüenza que alguien se enterara de que castigo con palabras a quien es posible someter por la fuerza*”, vv. 1159-60). El hecho de que Menelao abandone la discusión y recurra a amenazas violentas parece indicar que se sabe perdedor del debate y que Teucro sea quien a continuación pronuncia la última palabra incide en la misma idea<sup>912</sup>. En cambio, Agamenón, en el *agon* que es continuación de éste, valora el buen uso de la razón y del *logos* por encima

<sup>910</sup> Como BUXTON, 1982, 63-6, señala, *dolos* es una forma subversiva de actividad, empleada habitualmente en situaciones donde una persona desea vencer a otra que es superior. Cuando el adversario no puede ser persuadido y su superior fortaleza excluye la utilización de la fuerza, entonces solo queda la astucia. Así, mientras *bia* se emplea para que quien es superior someta a un inferior, *dolos* capacita a un inferior para someter a un superior. El mito griego imagina frecuentemente a la mujer superando su inferioridad respecto al hombre por medio de *dolos*.

<sup>911</sup> Sobre la oposición entre *bia* y, no *logos*, sino *peitho*, cf. BUXTON, 1982, 58-63. Este autor cifra dicha oposición en función del contraste que se establece entre el comportamiento civilizado (marcado por el uso de *peitho*) y el no civilizado (marcado por el uso de *bia*).

<sup>912</sup> Cf. GARVIE, 1998, 230.



de *bia*, una concepción más característica del s. V a.C. frente a la mentalidad de siglos anteriores (“*No son más seguros los hombres grandes y de anchas espaldas, sino que en todas partes vencen los que razonan prudentemente*”, vv. 1250-2).

La mayoría de los pasajes indicativos de conciencia retórica se encuentra en las tragedias tempranas fuera del contexto de la *rhesis*. Se podría pensar que la mayoría de los ejemplos de presencia de una conciencia retórica se encuentra en las intervenciones del Corifeo y que ello se debe a que una función de éste es puntualizar las palabras de los personajes una vez que las *rhesis* han terminado. Ésa, sin embargo, no es la realidad en las tragedias que analizamos. La realidad en estas tragedias es que son los personajes principales quienes demuestran su conciencia retórica a través de sus declaraciones y, sobre todo, en pasajes dialogados o estáquicos y que esa conciencia retórica tiende a emplearse para atacar al adversario.

El primer ejemplo en el que me voy a detener es el único que recojo en este apartado que es pronunciado por el Corifeo. Lo hallamos en *Traquinias*. Aunque Deyanira intuye que su regalo al héroe ha tenido consecuencias desastrosas, es su hijo, Hilo, quien confirma sus sospechas narrando crudamente los terribles efectos de la iniciativa de la mujer (vv. 749-812). En silencio Deyanira sale de escena y el Corifeo, como es habitual, lo señala (“*¿Por qué sales en silencio? ¿No sabes que al callar le das la razón [ξυνηγορεῖς] al acusador [τῷ κατηγορῶ]*”<sup>913</sup>”, vv. 813-4)<sup>914</sup>.

Sabemos lo que esto significa en Sófocles, a saber, Deyanira se retira para poner fin a su vida, igual que hacen Yocasta y Eurídice en *Edipo Rey* y *Antígona* respectivamente. Además, la propia Deyanira poco antes lo anunció explícitamente (“*está decidido: si Heracles sufre desgracia, con el mismo golpe morirá yo también con él, pues no es soportable que viva con mala reputación quien estima no haber nacido con malos sentimientos*”, vv. 719-22)<sup>915</sup>. Su silencio es revelador en este sentido. Pero lo que más interesa son las palabras del Corifeo (vv. 813-4). En esta breve intervención el Corifeo da señales inequívocas de ser consciente de que realmente el callar, cuando se ha experimentado un ataque (Deyanira acaba de ser acusada formalmente por su hijo de haber querido matar a Heracles), supone asumir la acusación.

Deyanira no es realmente culpable de los hechos de los que su hijo la acusa. Es cierto que ella ha sido la autora material de los mismos, pero lo ha sido involuntariamente. Buscando recuperar el amor de Heracles, lo ha herido de muerte, pero no se la puede

<sup>913</sup> El Corifeo emplea aquí términos técnicos del ámbito judicial; cf. KAMERBEEK, 1970, 175, EASTERLING, 1999a, 173.

<sup>914</sup> Cf. nota 518.

<sup>915</sup> Éste es el punto de vista de Áyax y la esencia de la ética heroica.

considerar estrictamente culpable porque actuó engañada por las antiguas palabras del centauro<sup>916</sup>. El Corifeo sabe todo esto y, ante los ataques de Hilo, espera una defensa adecuada por parte de la heroína. Tal defensa nunca llega e Hilo acabará conociendo la verdad informado por otras personas (cf. vv. 934-5)<sup>917</sup>. Pero lo importante es que el Corifeo reconoce la importancia de la defensa y sabe que el silencio equivale a una aquiescencia, a la asunción de las acusaciones, como sucedía en los tribunales de justicia de Atenas. Comprendemos así la importancia de la refutación en la tragedia sofoclea y, por extensión, griega. El refutar punto por punto, tanto en contenido como en forma, es importante para negar todas las acusaciones, ya que lo que no se niega de una u otra manera y simplemente se calla, se asume.

Esta muestra de conciencia retórica es, sin embargo, una excepción dentro de las obras que nos ocupan y lo es básicamente porque son palabras pronunciadas por el Corifeo y, además, porque no se trata de una afirmación hecha en un contexto de discusión para atacar al oponente, como sucede en la mayoría de los casos.

Encontramos un ejemplo significativo en *Áyax*. Aunque menos elaborada que otras que veremos más adelante, esta muestra de conciencia retórica se encuentra en la primera de las tragedias sofocleas conservadas. El pasaje se encuentra dentro del diálogo estíquico que sigue a las dos *rheseis* principales de la escena de debate entre Menelao y Teucro. En un momento dado de esa discusión Teucro se dirige a su oponente afirmando: “*No he adquirido un arte (τέχνην) mezquina*” (v. 1121). Sin duda, se refiere a la retórica, y la consideración negativa e incluso despectiva de ésta es palpable. El *logos* es elogiado en Atenas por su papel en la resolución de conflictos. Sin embargo, el ciudadano ateniense parece darse cuenta en seguida del uso manipulado al que está o puede estar sometido ese *logos*, de modo que pronto surge una valoración negativa del mismo al identificarlo con la *techne* retórica. De ahí

<sup>916</sup> En la tragedia finalmente nadie considera culpable a Dejanira salvo ella misma. A medida que los personajes van conociendo la verdad, van reconociendo su inocencia. Como WHITMAN, 1971, 115, defiende, Dejanira no tiene ninguna *hamartia*, a menos que lo sea el luchar con otra mujer por su marido. Ella asume su culpa pero todos los personajes de la tragedia, una vez que conocen lo sucedido, defienden su inocencia. Lo hace el Coro, Hilo e incluso Heracles, quien después de oír el nombre de Neso y comprender lo sucedido deja de acusar a la mujer. No obstante, Dejanira sí se considera culpable y ello probablemente porque se centra en la relación entre acción y resultado, sin deparar en la intención. Efectivamente, en época arcaica las acciones se medían únicamente en función de su éxito o su fracaso. Sin embargo, parece que en el drama sofocleo las intenciones son tenidas en cuenta y se tiende a una valoración global del individuo, basada en algo más que en una mera acción puntual (un ejemplo claro de ello lo encontramos en *Áyax*, donde el héroe es defendido, pese a su delito de traición, por sus importantes servicios al ejército griego). En el caso de Dejanira, ella se centra sólo en las consecuencias de su acción, pero la sociedad, quienes la rodean, valoran sus intenciones y la eximen de toda culpa. Su inocencia es la impresión que percibe el receptor de la obra; cf. RYZMAN, 1991, 397.

<sup>917</sup> Hilo, al igual que sus padres, comprende la verdad cuando ya es tarde. La ironía de aprender demasiado tarde es central en *Traquinias*, como lo es en otros dramas sofocleos, especialmente en *Edipo Rey*; cf. HALLERAN, 1986, 247, WHITMAN, 1971, 103-21. Este último considera que estas dos tragedias, *Traquinias* y *Edipo Rey*, son el máximo exponente en Sófocles del tema del conocimiento trágico (trágico porque, a pesar de todos los esfuerzos, el conocimiento siempre llega cuando la catástrofe es inevitable). Pero, en general, el tema del aprendizaje tardío responde a un patrón frecuente y común en la tragedia griega; cf. BURIAN, 1997, 181-2.

que la constatación del uso fraudulento del *logos* por parte del adversario se convierta en una observación habitual en la oratoria ática, presente también en la tragedia. En el pasaje que nos ocupa Teucro parece insinuarle a Menelao que él sí ha adquirido ese arte mezquina, es decir, está utilizando su conocimiento de la valoración general de la retórica para volver las simpatías de la audiencia contra el oponente y presentarse como la víctima de un orador hábil. Por otra parte, la retórica es considerada por Teucro ya en este momento como un ‘arte’, una *techne*.

En *Edipo Rey* también el monarca echa en cara a su contrincante, en este caso Creonte, su destreza dialéctica (“*Tú eres diestro en el hablar y yo soy torpe para comprenderte, porque he descubierto que eres hostil y molesto para mí*”, vv. 545-6). Como habitualmente sucede, Edipo busca presentarse como la parte débil de la discusión por su desconocimiento del medio. La novedad es que Edipo relaciona su dificultad de comprensión no tanto con su propia ignorancia cuanto con la hostilidad que siente hacia Creonte, aceptando que el tipo de relación que hay entre los personajes que dialogan afecta al nivel de comprensión entre ellos. Es un caso en cierta medida similar al que encontramos en *Traquinias*. En la *exodos* de esta tragedia Heracles se lamenta una y otra vez por sus sufrimientos y maldice a quien él considera la culpable de sus males, Deyanira. Hilo, en cambio, sabe que Deyanira es inocente y busca la manera de hacérselo saber a su padre. Éste advierte los intentos de Hilo por comunicarle algo pero apela al *pathos* y relaciona su sufrimiento con su incapacidad para entender (“*Termina de decir lo que deseas, porque yo, a causa del sufrimiento, no comprendo nada de las astucias que tú tramabas desde hace un rato*”, vv. 1120-1).

Pero en estas tragedias los personajes dan muestras de tener conciencia retórica especialmente para atacar a sus adversarios; en este sentido predomina una concepción negativa de la retórica identificada prácticamente con la charlatanería (“*¡Ah, está claro que eres por naturaleza un charlatán!*”, *Ant.* 320) y con el afán de adornar de cara al público las malas acciones. Los mejores ejemplos de esto último nos los ofrece Creonte en *Antígona* en sus respectivos enfrentamientos con la heroína y Tiresias. Las dos *rheseis* principales que Creonte pronuncia en estas dos escenas de debate terminan de una forma muy semejante, a saber, acusando a sus oponentes, Antígona y Tiresias respectivamente, de querer maquillar acciones terribles (“*detesto que, cuando uno es cogido en fechorías, quiera después hermosearlas [καλλύνειν]*”, “*los hombres más hábiles caen en vergonzosas caídas, cuando por una ganancia intentan embellecer [καλῶς λέγωσι]*, con sus palabras, vergonzosas

*razones*”, vv. 495-6, 1045-7)<sup>918</sup>. El hecho de que Creonte acuse a estos dos personajes de la misma acción –embellecer actos deshonestos– y con una formulación tan semejante –a través de una afirmación general al final del discurso– y el fuerte paralelismo que se establece así entre Antígona y Tiresias nos hace pensar que irónicamente Creonte está colocando a la heroína de parte de los dioses, deslegitimándose a sí mismo.

En los dos pasajes el monarca demuestra ser consciente, por una parte, de que las palabras no necesariamente coinciden con los hechos (*logos* vs. *ergon*) y, por otra, de que las palabras pueden ser un instrumento al servicio de quien es capaz de emplearlas adecuadamente. Pero en ambos casos la acusación de Creonte está equivocada. En el caso de Tiresias, porque el adivino está siendo fiel al transmitir los oráculos y no está actuando llevado por intereses económicos, como Creonte apunta. En el caso de Antígona, porque ésta ha asumido siempre su acción y la ha defendido apelando a unos criterios que son más que mera retórica. De hecho, los dioses dan la razón finalmente a Tiresias y, aunque la postura desafiante de Antígona nunca es reivindicada, sí queda claro que, como ella, los dioses también creen en la necesidad de que Polinices sea enterrado. Al considerar que la defensa de Antígona o las palabras del adivino no son más que mera palabrería y retórica vana, Creonte da muestras de no ser capaz de considerar seriamente otro punto de vista que no sea el suyo, lo que, sin duda alguna, daña su *ethos* y lo hace asemejarse a un tirano.

En ambos casos Creonte trata de descubrir ante la audiencia los artificios retóricos de sus oponentes y, además, lo hace en la conclusión de sus discursos, la parte más importante porque es la que deja más huella en el receptor. La retórica era un arte que estaba triunfando en el s. V a.C., el momento en el que se representó por primera vez esta tragedia; era un arte apreciada pero también denostada en ciertas ocasiones. Los ciudadanos eran conscientes del poder que la retórica confería a quien supiera utilizarla bien y, por ese motivo, se ponían en guardia cuando advertían su empleo. De ahí los intentos por evitar que la retórica fuera demasiado visible, ya que el poder de la palabra hábil suscita las reticencias y recelos de la audiencia. Pues bien, Creonte constata la presencia de este arte en los discursos de sus adversarios quizás con la intención de poner al público en guardia frente a las palabras de éstos y atraer sus simpatías hacia sí mismo, la víctima de esas manipulaciones. Sófocles crea a un Creonte muy consciente de la existencia del arte retórica y, además, muy consciente también de los artificios que ésta pone a su servicio, artificios que él no duda en emplear. Él es, como veíamos en su momento, el personaje que más y mejor emplea los argumentos

---

<sup>918</sup> SCABUZZO, 2000, 223, considera que las palabras de Creonte en su respuesta a Antígona (vv. 495-6) aluden al carácter engañoso y seductor de la palabra femenina y relaciona el verbo *kallynein* con la facultad de tejer de las mujeres, quienes a través de sus tejidos logran expresarse bella y enigmáticamente. Sin embargo, el hecho de que Creonte se exprese en términos similares hacia Tiresias me hace pensar que Creonte realmente alude al uso del arte retórica.

retóricos. Pues bien, también parece ser él el que mayor conciencia retórica exhibe y el que más la utiliza contra sus adversarios.

De una manera más suave, también cuando se enfrenta al guardián en esa peculiar escena que comienza siendo de mensajero y muta en *agon*, Creonte muestra su conocimiento de la retórica al percatarse, por las palabras del guardián, de que el temor de éste implica que es portador de una mala noticia (“*Bien calculas y ocultas el asunto con un rodeo. Está claro que algo malo vas a anunciar*”, vv. 241-2). Es evidente que el monarca conoce la retórica y la tiene muy en cuenta no solo para utilizarla sino también para advertirla en sus adversarios. Creonte se muestra siempre en guardia ante el empleo de la persuasión.

Hemos mencionado ya tres de las cuatro escenas de *Antígona* en las que Creonte se enfrenta a otro personaje. Nos queda solamente una, la escena en la que Creonte se las ve con Hemón, su hijo. Si antes hemos visto cómo Creonte acusaba a Antígona y Tiresias de utilizar bellas palabras para encubrir feas acciones, resaltando la falta de concordancia entre *ergon* y *logos*, vemos aquí el interés del soberano por que su propio *ergon* y su *logos* sí concuerden. En su *rhexis* principal (vv. 639-80) el soberano trata de persuadir a Hemón de la necesidad de que obedezca sus decisiones, en concreto la de hacer matar a Antígona por haber violado el edicto que él promulgó. Esta *rhexis* se divide esencialmente en dos partes, como he dicho en otras ocasiones, una primera (vv. 639-56), personal y de carácter más bien privado, y una segunda (vv. 657-80), de alcance general. Pues bien, en la transición de la una a la otra el monarca menciona, aunque brevemente, la necesidad y conveniencia que él mismo tiene de que Antígona sea castigada conforme a lo que su edicto inicialmente decía (aunque luego veremos que la joven no va a ser lapidada como el edicto anunciaba, sino encerrada en una cueva para que muera de inanición)<sup>919</sup>, porque de ello depende su credibilidad ante la ciudad (“*yo no voy a presentarme a mí mismo ante la ciudad como un*

---

<sup>919</sup> La lapidación es un castigo que requiere de la colaboración de la ciudad y, dado que ésta no parece estar conforme con la decisión de Creonte, existe la posibilidad de que no quiera colaborar en el castigo de la joven. Probablemente por eso Creonte conmuta el castigo. No obstante, se han dado otras posibles explicaciones para ese cambio. Por ejemplo, SEAFORD, 1990, entiende que el principal motivo para el cambio de castigo es la adecuación del encerramiento bajo tierra para el caso específico de Antígona. Este castigo se adapta al crimen de quien se ha consagrado a Hades y, además, da lugar a la inversión que señala Tiresias (vv. 1068-71): Polinices está muerto pero sobre la tierra, mientras que Antígona está viva pero bajo ella. Por otra parte, como Seaford analiza, el aprisionamiento de la mujer está en el mito trágico generalmente asociado con su unión excesiva con su familia natal a expensas de su unión matrimonial. Para CANTARELLA, 1996, 22-4, la conmutación de la lapidación por la vivisepultura está relacionada precisamente con el hecho de que Antígona es una mujer. “*La lapidación es una ejecución pública, colectiva, que tiene lugar en el espacio abierto de la ciudad. La ejecución reservada a Antígona, por el contrario, tiene como fin que muera en un lugar secreto, destinado a encerrarse sobre ella para siempre, inexorable y definitivamente*”. En opinión de WHITMAN, 1971, 92, sin embargo, el cambio se debe simplemente a que Creonte quiere evitar la polución que implicaría matar a un familiar. Según este autor, Sófocles contrasta la religiosidad supersticiosa de Creonte con el ardor religioso de Antígona. Nosotros, en cambio, no lo vemos tan claro, pues, en realidad, ambos utilizan la religión al servicio de sus intereses.

*embustero, sino que le haré dar muerte*”, vv. 657-8)<sup>920</sup>. Él había anunciado que quien enterrase a Polinices moriría, por eso, dice, no puede perdonar a Antígona. La conciencia retórica, el reconocimiento de que no hay nada peor que contradecirse uno mismo, le sirve en este momento como justificación de un acto cuestionable, porque no olvidemos que Antígona es una *phile* y la prometida de su hijo. Es decir, es Creonte realmente quien apela a bonitas palabras para justificar unos actos que no tienen justificación.

Creonte parece ser consciente de que la correspondencia entre *logos* y *ergon* es siempre deseable. De ahí que trate de presentar el castigo de la joven no solo como una necesidad para su hijo y para toda la ciudadanía, sino también para él mismo. Él anunció en su momento un castigo para quien violase su edicto; ahora es su deber cumplir con la palabra dada. Creonte no quiere castigar a Antígona porque sí, lo quiere hacer porque es lo necesario y conveniente para todos y porque es su obligación cumplir con lo anteriormente prometido<sup>921</sup>. Es una situación semejante a la que relata Licias en *Tr.* 248-90, donde presenta el ataque de Heracles al reino de Éurito como la consecuencia necesaria de un juramento que el héroe hizo en un momento dado en respuesta a una mala acción del rey. Formulado el juramento, el héroe debe cumplir con lo prometido (véase: Parte primera: 1.3.2. El juramento pretérito).

Sin embargo, también es cierto que el castigo para quien violara el edicto era la lapidación pública (v. 36)<sup>922</sup> y, a pesar de ello, la condena de Antígona será otra –la muerte por inanición–<sup>923</sup> y Creonte no recordará en ese momento la necesidad de una coherencia entre palabras y actos o la promesa hecha a la ciudad. Esto muestra aún mejor que Creonte apela a los diferentes argumentos cuando y como le conviene, esto es, adapta las palabras a sus necesidades.

En cualquier caso, en este pasaje Creonte vuelve a ofrecernos un uso particular de la conciencia retórica. Ya no es un argumento destinado a atacar al oponente. Ahora es un argumento destinado a justificar su acción y salvaguardar su *ethos*.

<sup>920</sup> Según GRIFFITH, 1999, 236, la ejecución de Antígona se ha convertido para Creonte en un asunto de dignidad personal. En mi opinión, no solo está en juego su dignidad, sino también, y sobre todo, su credibilidad y su estabilidad como monarca. Creonte comprende las repercusiones que tiene para un soberano el no cumplir con la palabra dada y utiliza esa argumentación como justificación para su acción. Él ha justificado todas sus acciones amparándose en argumentos de carácter público y aquí sigue haciendo lo mismo.

<sup>921</sup> En este pasaje Creonte “*indirectamente está aludiendo, para un espectador ateniense, al riesgo de una προβολή, forma peculiar de procedimiento contra quien cometiera ciertos delitos públicos como, por ejemplo, engañar al pueblo con falsas promesas*”; cf. SCABUZZO, 1999, 123.

<sup>922</sup> En la épica existe poca evidencia acerca de la lapidación. Sin embargo, en el drama ático numerosos caracteres son amenazados con la lapidación, aunque sólo uno fue realmente lapidado, concretamente Palamedes en la tragedia homónima de Eurípides. Estas amenazas se plantean como el castigo apropiado para un traidor o como un castigo propio de un tirano, algo que caracteriza al amenazador como un ser brutal y bárbaro. En el caso de *Antígona* probablemente ambos parámetros confluyen; cf. ROSIVACH, 1987, 242-5.

<sup>923</sup> Tanto la lapidación como la muerte por inanición son formas de ejecución arcaicas y brutales, que, según MUSURILLO, 1967, 40-1, apuntan a una sociedad primitiva. Esto unido a las referencias en *Antígona* a las ordalías de pasar sobre el fuego y tocar metales al rojo vivo crean una atmósfera legal primitiva.

Sin embargo, cuando Hemón responde a su padre y le insta a cambiar de actitud, Creonte reacciona coléricamente, como cada vez que es contrariado. Y, como en las otras escenas señaladas, también aquí Creonte remarca el uso de retórica por parte de su oponente (“¡Oh malvado! ¿A tu padre vas con pleitos?”, v. 742).

En las tragedias tardías los ejemplos de conciencia retórica expresada por las propias afirmaciones de los personajes respecto a las características y al poder del *logos* son bastante más numerosos y, además, reflejan un conocimiento más profundo de las posibilidades retóricas. En *Electra* Clitemnestra termina su intervención en la discusión con su hija con un ejemplo de ello (“Yo no estoy afligida por lo que he hecho. Si a ti, por tu parte, te parece que no tengo razón, censura a los que te rodean, pero con una argumentación razonable”, vv. 549-51). Clitemnestra le hace ver a Electra la importancia de que los argumentos esgrimidos contra un adversario sean razonables, con lo que insinúa que los suyos no lo son. En estos versos Clitemnestra acusa a Electra de hablar (es decir, de utilizar un *logos*) contrariamente a la γνώμη δικαίαν.

El enfrentamiento entre Creonte y Edipo en *Edipo en Colono* también es interesante en este sentido. El preámbulo de la *rhexis* de Creonte lo hemos citado en varias ocasiones. En él Creonte, entre otras cosas, justifica su llegada (“he sido enviado por mi avanzada edad para convencer a este hombre a que me siga a la llanura de los cadmeos”, vv. 735-6). Sus palabras constituyen una importante *captatio benevolentiae* y muestran conciencia del hecho de que las características del orador son importantes en la persuasión.

Pero Edipo se pone en guardia ante el empleo de la retórica por parte de su adversario (“¡Ah, tú, que a todo te atreves y que de cualquier razonamiento justo sacas un oscuro provecho!”, “Ahora, sin embargo, cuando ves que esta ciudad y todo su pueblo me tratan con benevolencia, intentas llevarme escondiendo crueles propósitos con tus suaves palabras”, vv. 761-2, 772-4). Frente a la diplomacia esgrimida por Creonte, Edipo reacciona subrayando las verdaderas intenciones de éste<sup>924</sup>. La alusión a las suaves palabras que ocultan malignas intenciones nos recuerda a las acusaciones que Creonte hacía contra Antígona y Tiresias en *Antígona*. La gran diferencia es que en esa tragedia las acusaciones de Creonte estaban, como sabemos, equivocadas, mientras que aquí efectivamente Edipo tiene razón y está desenmascarando las verdaderas intenciones de su adversario. Esta apreciación se repite en el diálogo que sigue (“Eres hábil con la lengua. Yo no sé que sea justo ningún hombre porque hable bien de cualquier tema”, v. 806-7). Mientras el Creonte de *Antígona* utilizaba interesadamente la retórica para presentarse como la víctima de las

---

<sup>924</sup> Cf. nota 346.

manipulaciones del adversario, Edipo utiliza la conciencia retórica para poner en evidencia las oscuras intenciones de su oponente. La diferencia es obvia.

Más adelante Creonte y Edipo vuelven a enfrentarse dialécticamente. De nuevo Creonte, esta vez en la conclusión de su discurso, enfatiza con gran conciencia retórica su posición de desventaja en el enfrentamiento (*“obra como gustes, ya que la soledad me hace estar en desventaja, aunque tenga razón en mis palabras. Con todo, contra estos hechos y a pesar de lo avanzado de mi edad, procuraré actuar en respuesta”*, vv. 956-9). Es un *topos* declarar que se está en desventaja ante el oponente, igual que lo es recurrir a la edad para presentarse como la parte débil del enfrentamiento. Ambos *topoi* buscan suscitar un *pathos* en la audiencia y, además, intentan justificar las acciones de Creonte, que se presentan, por cierto, como una respuesta necesaria a acciones previas.

Edipo no es menos y en su respuesta le hace ver a Creonte lo inadecuado de sus acusaciones (*“Y tú, pues no eres justo al creer que es conveniente decir cualquier cosa, sea algo decible o no, me lanzas semejantes reproches delante de éstos”*, vv. 1000-2). Si Creonte buscaba el *pathos* para tratar de imponerse sobre su adversario, Edipo va a recurrir a la conciencia retórica para socavar el *ethos* de su oponente, al poner de relieve el hecho de que Creonte antepone su deseo de vencer a cualquier otra consideración de tipo moral. Pero, sobre todo, Edipo pone de relieve la vía retórica seguida por Creonte para destacar que es sólo eso, retórica (*“Te parece oportuno halagar el nombre de Teseo y a Atenas diciendo que está muy bien gobernada. Pero después de hacer tantas alabanzas, olvidas esto: que si hay algún país que sepa honrar a sus dioses en sus cultos, éste le aventaja en eso”*, vv. 1003-7). Edipo pone al descubierto el procedimiento de Creonte, que ha consistido en halagar interesadamente a Teseo y a la ciudad de Atenas, y acto seguido él lo pone en práctica en su beneficio. No hay que olvidar que la audiencia que en estos momentos presenciaba la tragedia estaría formada en su inmensa mayoría por atenienses, de modo que el halagar a Atenas como hace le granjearía a Edipo su simpatía, mientras que el destacar el objetivo interesado de los halagos de Creonte provocaría la irritación de la audiencia contra Creonte.

Muy significativas son también las palabras de Polinices en las que describe cómo Eteocles se hizo con el poder (*“me arrojó del país sin haberme vencido con una razón ni haber acudido a la prueba de la fuerza o de los hechos, sino por haber persuadido a la ciudad”*, vv. 1296-8). La persuasión de los ciudadanos aparece aquí como la peor manera de conseguir un fin, probablemente porque *peitho* se identifica aquí con un uso engañoso del lenguaje.

Es evidente que la conciencia retórica es mucho mayor en época tardía, como lo es en general la presencia de la retórica en sí. Hasta ahora hemos visto manifestaciones de los



distintos personajes poniendo de relieve el empleo interesado de una habilidad retórica, generalmente por parte de su adversario. Pero probablemente donde mejor se puede ver la conciencia retórica es en un grupo de pasajes en las obras tardías, donde un personaje crea un relato falso para alcanzar la persuasión, y, sobre todo, en las *rheseis* en las que se preparan estos discursos falsos. Los ejemplos los encontramos en *Electra* y en *Filoctetes*.

En el prólogo de *Electra* Orestes expone su plan para cumplir su venganza. Dicho plan incluye un discurso falso a cargo del pedagogo. Éste debe acercarse hasta los actuales soberanos para informarse de la situación. Orestes tiene en cuenta el hecho de que el pedagogo no será probablemente reconocido por el tiempo transcurrido (“*No te reconocerán por tu vejez y por el largo tiempo pasado, ni sospecharán a causa del cabello cano*”, vv. 42-3).

Se ha discutido sobre el significado exacto de estas palabras. ¿Cuáles son las causas por las que el pedagogo no será reconocido? En nuestra opinión, son tres los motivos que señala Orestes en sus palabras. El primero es la propia vejez del pedagogo, sus cambios físicos. La segunda, el tiempo transcurrido, esto es, el olvido de Clitemnestra y Egisto. Por último, se dice que “*no sospecharán a causa del cabello cano*”. ¿Debemos interpretar que Orestes repite el argumento primero, el de la vejez del pedagogo? No lo creo. Teniendo en cuenta que ha habido un cambio de verbo y que ya no se dice “*no te reconocerán*” (οὐ γνῶσῃ) sino “*no sospecharán*” (οὐδ’ ὑποπτεύουσιν), consideramos más apropiado interpretar que Orestes se refiere a la avanzada edad del pedagogo en un sentido muy determinado, a saber, no en el sentido de que no será reconocido, sino en el sentido de que, dada su edad, nadie sospechará de él, esto es, nadie temerá que le sobrevenga un daño de una persona tal y, por lo tanto, no se pondrán en guardia ante él.

A continuación, Orestes enuncia las líneas argumentales del relato que deberá referir el pedagogo al encontrarse en presencia de la reina (vv. 44-50). Este relato consta básicamente de tres puntos. El pedagogo deberá primeramente decir que es de Focea, tal vez porque Fanoteo era de allí. En segundo lugar, deberá decir que llega “*de parte de Fanoteo, porque casualmente es el mejor de sus amigos*”. Efectivamente, Fanoteo fue hermano de Criso, que a su vez fue padre de Estrofió, aliado de Agamenón; debido a la relación entre estos dos hermanos, es verosímil presentar a Fanoteo como un amigo de Clitemnestra y Egisto, que les envía noticias de la muerte de Orestes y que cuida de sus supuestos restos y se los hace llegar<sup>925</sup>. Por último, Orestes le indica al pedagogo cómo debe describir su muerte destacando entre los consejos del héroe la utilización de un juramento. Para terminar, Orestes expone los pasos que seguirán él mismo y Pílates (vv. 51-66). Aquí Orestes, consciente del engaño (λόγῳ κλέπτοντες, v. 56), reflexiona al respecto. A partir de la oposición entre

<sup>925</sup> Cf. KAMERBEEK, 1974, 25, KELLS, 1973, 83-4.

*logos* y *ergon*, defiende la utilización de un *logos* falso, esto es, de *dolos*, al servicio de un *ergon* interesado.

El pedagogo sigue las indicaciones de Orestes y elabora un discurso magistral (vv. 680-763)<sup>926</sup>, que logra la persuasión tanto de Clitemnestra como de Electra. Sin embargo, cuando Orestes se presenta en escena con las cenizas que se supone que son las cenizas de su propio cadáver y escucha los lamentos de su hermana, siente compasión y descubre su identidad. La escena de reconocimiento marca el paso de la situación de máxima tristeza de Electra a una situación de júbilo. Ese júbilo, en cambio, puede dar al traste con los planes de Orestes. Por ese motivo el joven, consciente de la necesidad de que existe una adecuación entre las palabras y el comportamiento gestual, aconseja a Electra que llore y finja pena (“*que no te descubra nuestra madre por la alegría de tu rostro, cuando nosotros dos entremos en palacio, sino que gime como si fuera a causa de la desgracia falsamente anunciada*”, vv. 1296-9).

Pero si hay una tragedia donde el uso fraudulento de *logos* ocupa un lugar central ésta es, sin duda, *Filoctetes*<sup>927</sup>. Aquí, desde el primer momento, Odiseo muestra su intención de vencer a Filoctetes empleando el engaño<sup>928</sup> (“*no nos es propicio el momento para largos discursos, no vaya a ser que se aperciba de mi venida y eche a perder todo el artificio [τὸ πᾶν σόφισμα] con el que creo poder cogerle pronto*”, vv. 12-4). Y es él quien indica a Neoptólemo, como hacía Orestes con el pedagogo, las directrices del discurso con el que se presentará ante Filoctetes para ganarse su confianza (“*Te necesito, para que al hablarle, engañes con tus palabras el ánimo de Filoctetes. Cuando te pregunte quién eres y de dónde has llegado, dices que [...]*”, vv. 54-69). Para Odiseo lo importante es conseguir el objetivo, por encima de cualquier otra consideración. De ahí que no le importen en absoluto los ataques que Neoptólemo pueda lanzar contra su *ethos*, si con ello consigue lo que busca (“*Puedes decir los más mezquinos ultrajes que quieras contra mí. En nada me ofenderás con ello*”, vv. 64-6).

No obstante, Odiseo es consciente de que el uso de *dolos* es vergonzoso o, al menos, es consciente de que eso es precisamente lo que piensa Neoptólemo. Aún así, cree que es la única posibilidad de éxito en la situación presente y trata de vencer la oposición previsible

<sup>926</sup> Cf. nota 858.

<sup>927</sup> La mayoría de las tragedias sofocleas se pueden reducir, según BUXTON, 1982, 117-8, a un patrón, formado por una figura central de gran autoridad que resiste a los intentos de desviarlo de su camino. El fracaso de esos intentos sirve para aislar a la figura central y también para mostrar la atmósfera de intransigencia de los dramas. Pero de todas las obras sofocleas *Filoctetes* es el mejor ejemplo de las exploraciones que hace Sófocles en las demandas rivales de *peitho*, *bia* y *dolos*. Sobre esta cuestión, cf. BUXTON, 1982, 118-32, GOLDHILL, 1997b, 141-5.

<sup>928</sup> Filoctetes es una presa fácil para el uso engañoso del lenguaje, por eso *dolos* parece una elección muy efectiva; cf. BUXTON, 1982, 121.

del joven (“*Sé, hijo, que no estás predispuesto por tu naturaleza a hablar así ni a maquinar engaños. Pero es grato conseguir la victoria. Lánzate a ello; ya nos mostraremos justos en otra ocasión. Ahora, por un corto espacio del día, préstate para algo desvergonzado y, después, durante el resto del tiempo, podrás ser llamado el más piadoso de todos los mortales*”, vv. 79-85).

*Dolos* es la forma de actuar característica de Odiseo. No creemos que este personaje dude de que es una conducta aceptable. Más bien, da la sensación de que su conciencia aquí de estar empleando un camino equivocado es un artificio para convencer a Neoptólemo, quien realmente piensa así<sup>929</sup>.

Pero Odiseo también planifica en el prólogo la entrada de uno de sus hombres para ayudar a Neoptólemo. Al advertírsele al joven le aconseja que no crea todo lo que éste pueda decir, asumiendo así el empleo de un *logos* falso (“*Acepta lo que te convenga de sus palabras en cada momento, porque él, hijo, hablará de manera ambigua*”, vv. 130-1).

Neoptólemo finge, aconsejado por Odiseo, odiar a éste y a los Atridas para así atraerse la simpatía de Filoctetes y, como sabemos, lo consigue. Pues bien, después de escuchar el relato de Neoptólemo acerca del origen de ese odio, Filoctetes caracteriza a Odiseo negativamente por su uso del *logos*. En este caso ni siquiera se le achaca utilizar el *logos* interesadamente al servicio de un beneficio determinado, sino que da la sensación de que, en opinión de Filoctetes, Odiseo recurre al uso doloso del *logos* simplemente por el placer que le proporciona conseguir lo que se propone a través de ese medio (“*bien sé que ése con su lengua participaría en cualquier bajo pretexto y en cualquier astucia de la que nada justo, al final, resultara*”, vv. 407-9)<sup>930</sup>.

### 1.1.1. Índice de pasajes

Áyax		Traquinias		Antígona		Edipo Rey	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
*481-2	Corifeo	*813-4	Corifeo	*241-2	Creonte	*545-6	Edipo
*1121	Teucro	*1120-1	Heracles	*320	Creonte		
*1159-60	Menelao			*403	Creonte		
1250-2	Agamenón			495-6	Creonte		
				*542-3	Antígona		
				657-8	Creonte		

<sup>929</sup> Sobre el modo de actuar de Odiseo en *Filoctetes*, cf. BUXTON, 1982, 124-8.

<sup>930</sup> Obsérvese que en varios de los pasajes señalados en *Filoctetes* (*Ph.* 79-85 y 407-9) se establece una vinculación entre el uso correcto del *logos* y lo *dikaion*.

				*742	Creonte		
				1045-7	Creonte		

<i>Electra</i>		<i>Filoctetes</i>		<i>Edipo en Colono</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
42-66	Orestes	12-4	Odiseo	735-6	Creonte
549-51	Clitemnestra	54-69	Odiseo	761-2	Edipo
1296-9	Orestes	79-85	Odiseo	772-4	Edipo
		130-1	Odiseo	*806-7	Edipo
		*407-9	Filoctetes	956-9	Creonte
				1000-7	Edipo
				1296-8	Polinices

## 1.2. REFERENCIAS EXPLÍCITAS AL ACTO DE HABLAR

Desde el momento en que un personaje se da cuenta de que el lenguaje puede ser manipulado para conseguir un fin, es posible que se detenga también en la propia forma de expresión, lo que, por supuesto, es indicativo de la existencia de conciencia retórica. Las referencias explícitas al acto de hablar constituyen el segundo de los indicadores que voy a tener en cuenta para averiguar hasta qué punto los personajes de Sófocles dan muestras de poseer una conciencia retórica y, sobre todo, qué función tiene en la obra la constatación de la misma.

De las cuatro tragedias que venimos analizando solo dos, *Antígona* y *Edipo Rey*, nos proporcionan ejemplos de este recurso y curiosamente todos los ejemplos siguen el mismo patrón. Ese patrón es el siguiente: dentro de una escena de debate, habla un personaje, el monarca en ambos casos, y a continuación el oponente reclama su derecho a contestar insinuando que el monarca no le permite defenderse, es decir, dando a entender ciertas características tiránicas en el gobernante.

El primer ejemplo lo encontramos en *Antígona* en la discusión entre Creonte y el guardián. La escena es curiosa, porque comienza siendo una escena de mensajero y pasa, debido al furibundo ataque de Creonte, a esbozar una escena de *agon*, pero tampoco da lugar a un *agon* propiamente dicho, fundamentalmente porque Creonte no permite la réplica de su

interlocutor<sup>931</sup>. La cuestión es que el guardián ha anunciado la violación del edicto del soberano (vv. 249-77) y en respuesta Creonte, que teme algún tipo de conspiración en la que los guardianes estarían implicados, los ha acusado y amenazado duramente (vv. 280-314). La respuesta inmediata del guardián parece ser un reclamo de su derecho a defenderse (“¿Me permitirás decir algo, o me voy así, dándome la vuelta?”, v. 315).

No debemos perder de vista en ningún momento el contexto histórico y cultural en el que se representaron estas tragedias. En la Atenas del s. V a.C. los procesos judiciales estaban a la orden del día y el *demos*, que conformaba también la audiencia de la tragedia, participaba en ellos y conocía su funcionamiento. Así, el pueblo sabía que en todo proceso judicial había una serie de derechos básicos, como era el derecho a la réplica y a la defensa después de haber sido acusado<sup>932</sup>. Eso es lo que reclama aquí el guardián, su derecho a defenderse tras haber sido acusado de manera feroz y, sobre todo, sin pruebas. Sin embargo, Creonte muestra su disgusto. Él no quiere que el guardián siga hablando y, cuando éste lo intenta, lo llama “*charlatán*” (v. 320) y reitera sus amenazas (vv. 324-6). Creonte parece privar al guardián de su derecho a defenderse de las acusaciones formuladas en su contra, lo que constituye una importante señal de su carácter tiránico<sup>933</sup>.

Más grave todavía resulta el silencio que pretende imponer Creonte a su oponente cuando éste es precisamente su hijo. Porque eso es lo que encontramos en el *agon* entre Creonte y Hemón. Tras sus respectivas *rheseis* principales se desarrolla el diálogo estíquico entre ambos. En un momento dado Creonte manifiesta el tedio que le producen las palabras de su oponente (“*No me canses (μη κόπιλλέ με) con tu charla, tú, el esclavo de una mujer*”, v. 756)<sup>934</sup> y es entonces cuando Hemón reclama su derecho a responder, así como el deber que su padre tiene de escuchar (“¿*Pretendes decir algo y, diciéndolo, no escuchar nada?*”, v. 757). Como hacía el guardián, Hemón reivindica la igualdad del derecho que tienen acusador y acusado a exponer sus razones. El no conceder este derecho básico en el sistema judicial ateniense constituye, como he dicho antes, un perjuicio para el *ethos* del monarca, puesto que adquiere connotaciones tiránicas ante una audiencia habituada al funcionamiento de los tribunales de justicia. Más todavía cuando, tras las palabras de Hemón reclamando su derecho a réplica, Creonte parece encolerizarse aún más y hace llamar a

<sup>931</sup> En la escena entre el guardián y Creonte se produce una contaminación entre la escena de mensajero, en la que no era habitual añadir comentarios tras haber acabado de dar la noticia, y la escena de *agon*.

<sup>932</sup> Como decíamos en el apartado anterior respecto a *Tr.* 813-4, contestar a las acusaciones recibidas es importante porque el silencio implica la asunción de las mismas. La necesidad de que las dos partes implicadas en un proceso expongan su versión queda clara en otras referencias. Por ejemplo, *A. Eu.* 428 (“*De las dos partes que aquí comparecen sólo una ha hecho su alegato*”).

<sup>933</sup> En las representaciones trágicas la primera señal del comportamiento tiránico de los monarcas es la represión de la *parrhesia*; cf. HEATH, 2005, 182 y n. 37.

<sup>934</sup> Como GRIFFITH, 1999, 251, apunta, “*κωπιλλω usually denotes deceptive, pretty speech (often feminine) that is calculated to disarm, even seduce, an opponent*”.

Antígona para matarla (“¿De veras? Pero, ¡por el Olimpo!, entérate bien, no me ofenderás impunemente con tus reproches. Traed a ese odioso ser para que, a su vista, cerca de su prometido, al punto muera”, vv. 758-61)<sup>935</sup>. Es un arrebato de cólera que luego se calma – Creonte no matará a Antígona en ese lugar ni en ese momento– pero el hecho de que sea la contestación a la reclamación que hace Hemón de sus derechos legítimos, evidencia el carácter tiránico del soberano. Creonte no soporta que nadie le lleve la contraria y reacciona coléricamente contra todos los que lo intentan, pero lo que es peor, Creonte no soporta que sus oponentes se expresen libremente y se defiendan y trata en todo momento de impedirselo.

En el mismo sentido cabe interpretar la indicación de Creonte a Antígona, tras ser atrapada por el guardián y llevada ante la presencia del monarca, para que se exprese con brevedad (“Y tú dime sin extenderte, sino brevemente, ¿sabías que había sido decretado por un edicto que no se podía hacer esto?”, vv. 446-7). También aquí Creonte intenta limitar la libertad de discurso de la joven.

Y paradójicamente, Edipo, que ha pasado a la historia como el prototipo del buen soberano, se enfrenta al mismo tipo de acusaciones. La primera escena en la que esto ocurre es la que protagoniza con Tiresias, el adivino, después de que éste haya anunciado que Edipo es en realidad el asesino de Layo. El monarca monta en cólera y supone, como hacía Creonte en *Antígona*, una conspiración en su contra para echarlo del trono de Tebas. Los conspiradores en este caso serían el propio Tiresias y Creonte. Pues bien, en su escena con el adivino Edipo lo acusa de esta conspiración (vv. 380-403) y la réplica de Tiresias (vv. 408-28) comienza reclamando su derecho a defenderse (“Aunque seas el rey, se me debe dar la misma oportunidad de replicarte, al menos con palabras semejantes. También yo tengo derecho a ello”, vv. 408-9). Por una parte, el adivino insinúa con estas palabras que la intención de Edipo, apoyándose en su condición de rey, es la de no concederle su derecho a defenderse. Por otra parte, no sin intención Tiresias recalca que sus palabras serán semejantes<sup>936</sup>. No obstante, Edipo en realidad no ha dicho nada acerca de su intención de no permitir a Tiresias la réplica. Por lo tanto, podemos interpretar que la reivindicación de Tiresias o bien se trata de un artificio malintencionado para dañar el *ethos* de Edipo o bien puede que derivara de alguna indicación gestual de Edipo al respecto.

---

<sup>935</sup> La amenaza de Creonte de matar a Antígona inmediatamente y ante Hemón supone el clímax de la discusión entre padre e hijo. Creonte ha vencido en el *agon*, ya que mantendrá su política sin ningún cambio, pero desde el punto de vista retórico y moral el soberano ha sido derrotado; cf. GRIFFITH, 1999, 251-2.

<sup>936</sup> Señalábamos al hablar de la transferencia de la responsabilidad de la discusión la manera constante en que se enfatiza que el que responde lo hace en los mismos términos que quien habló primero. Así, el orador justifica sus propias palabras y evita que el receptor de las mismas figure finalmente como la víctima inocente de éstas. Este rasgo está presente también en ocasiones cuando se reclama el derecho a la réplica.

La cuestión es que el adivino no recibe ninguna interrupción por parte de Edipo y pronuncia su discurso sin mayor problema. Pero sí es cierto que al término del mismo el monarca se queja de haber tenido que escuchar tales palabras y lo echa, justificando así de algún modo las insinuaciones de Tiresias (“*¿Es que es tolerable escuchar esto de ése? ¡Maldito seas! ¿No te irás cuanto antes? ¿No te irás de esta casa, volviendo por donde has venido?*”, vv. 429-31).

El intento de Tiresias de retratar a Edipo como a un tirano viene marcado también por un elemento formal. Edipo da comienzo a su *rhexis* (vv. 380-403) con una apelación negativa a una serie de elementos que considera corrompen a los hombres. Uno de ellos es el poder (τυραννί, v. 380). Pues bien, también en el primer verso de su discurso de réplica a éste Tiresias recurre al mismo término, pero se lo aplica a Edipo. Le recuerda que él es quien tiene el poder (τυραννεῖς, v. 408). El término en cuestión no tiene por qué tener necesariamente connotaciones negativas pero aquí sí que las tiene pues responde claramente al empleo del mismo que hizo previamente Edipo en el v. 380. Al recurrir a ese significativo término Tiresias implícitamente vuelve las palabras de Edipo contra sí mismo.

Sin embargo, tal vez sea peor la imagen que se desprende de Edipo en otra escena, el debate entre él y Creonte, el otro miembro de la supuesta conspiración en su contra. Creonte, que ha tenido noticia de las acusaciones que Edipo está formulando contra él, entra en escena para recabar información directamente del soberano. En cuanto éste hace acto de presencia no titubea y lo acusa no solo de conspirar para hacerse con el trono, sino incluso de ser el verdadero asesino de Layo, lo que no tiene sentido alguno. La *rhexis* de Edipo es breve (vv. 532-42) pero las acusaciones que encierra son terribles. Acto seguido, como hiciera Tiresias previamente, Creonte reclama su derecho a defenderse (“*¿Sabes lo que vas a hacer? Opuestas a tus palabras, escúchame palabras semejantes y, después de conocerlas, juzga tú mismo*”, vv. 543-4)<sup>937</sup>.

Existe una gran similitud formal entre las palabras de Tiresias que mencionábamos antes (vv. 408-9) y las que pronuncia aquí Creonte (vv. 543-4). Los dos se refieren a la réplica que usa de palabras semejantes y lo hacen con expresiones paralelas –ἴσ’ ἀντιλέξει (v. 409)/ ἴσ’ ἀντάκουσον (v. 544)– que aparecen en ambos casos al comienzo del verso y que están formadas por ἴσ’ seguido de una forma verbal con el preverbio ἀντι- (ἀντιλέξει, ἀντάκουσον), que enfatiza en un caso la acción de responder y en el otro la de escuchar, es decir, al orador y al receptor de la réplica respectivamente.

<sup>937</sup> Cf. nota 936.

No obstante, y volviendo al ejemplo concreto que nos ocupa, Edipo interrumpe a Creonte y éste reclama por segunda vez su derecho (“*En lo que a esto se refiere, óyeme primero cómo lo voy a contar*”, v. 547)<sup>938</sup>. La discusión continúa y la *rhesis* de réplica de Creonte se va retrasando. En lugar de ello, asistimos al interrogatorio que Edipo formula a Creonte, hasta que éste exige su derecho a hacer lo mismo (“*Yo considero justo informarme de ti, lo mismo que ahora tú lo has hecho de mí*”, vv. 574-5). Y tras varias preguntas, por fin llega la ansiada *rhesis* de réplica de Creonte, que éste comienza, como no podía ser menos, incidiendo en su derecho a hablar (“*No si me das la palabra como yo a ti mismo*”, v. 583).

En los ejemplos anteriores podemos mantener la duda de si las palabras de los personajes acusando al soberano, Creonte en *Antígona* o Edipo en *Edipo Rey*, de no permitir la réplica legítima de defensa son manipulaciones conscientes para dañar su *ethos* u obedecen realmente a los hechos. Lo cierto es que las palabras del monarca en cada caso sugieren que estas acusaciones pueden ser perfectamente fundadas, en el caso de Creonte porque reacciona agresivamente ante las intervenciones inoportunas de sus adversarios y en el caso de Edipo porque hace lo mismo al expulsar a Tiresias tras su réplica. En este pasaje entre Creonte y Edipo, sin embargo, la duda no existe. Y es que lo habitual es que en las escenas de debate las dos *rhesis* principales estén separadas tan solo por una breve intervención a cargo del Corifeo. Aquí, en cambio, la segunda *rhesis* se retrasa cuando desde el primer momento Creonte ha reclamado su voluntad de llevarla a cabo. La forma confirma lo que Creonte expresa, a saber, que Edipo lo interrumpe dificultándole la defensa, un derecho, repitámoslo, inalienable en la justicia ateniense del s. V a.C.

Llama la atención, sin embargo, una diferencia importante entre los dos monarcas. Y es que, en *Antígona*, Creonte impide al guardián que conteste, o, mejor dicho, que se defienda adecuadamente y a Hemón, en el diálogo estíquico que sigue a las *rhesis* principales, lo hace callar y lo amenaza con matar a Antígona en su presencia, lo que hace que el joven salga rápidamente de escena. La cuestión es que Creonte silencia de algún modo a los dos. Edipo, en cambio, pone trabas tanto a Tiresias como a Creonte, si hemos de creer lo que éstos dicen, pero los dos hablan y se defienden. Los dos acaban diciendo lo que querían decir. Eso sí, el contexto de los ejemplos es diferente. En *Antígona* Sófocles hace uso de este recurso después de que tanto el guardián como Hemón hayan expuesto ya sus argumentos y cuando la escena está terminando. Así, aunque Creonte no les deja después defenderse como ellos piden, la realidad es que el espectador ya les ha oído. En *Edipo Rey* todos los pasajes claves pertenecen a escenas de *agon* y se refieren a la dificultad que alega

---

<sup>938</sup> Obsérvese el uso insistente por parte de Creonte del imperativo de un verbo ‘escuchar’, con el que reclama la atención de Edipo. Este imperativo aparece en ocasiones, como vimos anteriormente (véase: Parte segunda: 3.2. El anuncio de la narración), al comienzo de un discurso para anunciar el relato que sigue. Aquí marca claramente que la intención de Creonte es la de hablar, pero repetidamente es interrumpido por Edipo, que se lo impide.



un personaje para pronunciar su *rhexis* principal, aunque ésta sí que se produce: estas diferencias marcan distinciones importantes en el carácter de ambos monarcas.

Es decir, el modo en que Sófocles diseña ambas escenas le permite que oigamos al guardián y a Hemón cuando todavía no han suscitado la cólera de Creonte y que posteriormente veamos cómo Creonte los silencia y les impide continuar hablando, ejerciendo una acción tiránica. Los ejemplos de *Edipo Rey* son distintos porque en ellos el adversario del monarca exige su derecho a réplica antes de su intervención principal y así podemos ver cómo ésta finalmente sí se produce. Esto es posible porque en *Edipo Rey* los dos *agones* son claramente acusatorios, mientras que en *Antígona* la primera escena es mixta y la segunda, aunque es un *agon*, empieza con una *rhexis* persuasiva en la que Creonte cree tener el apoyo del hijo.

En las tragedias tardías las referencias explícitas al acto de hablar se multiplican y, además, adaptan formas más variadas. En *Electra* encontramos un ejemplo en la *rhexis* (vv. 558-609) con la que este personaje replica a Clitemnestra en la primera escena de *agon*. Electra refuta a su madre de diversos modos<sup>939</sup> y para pasar de una línea de argumentación a otra en un momento dado emplea una referencia explícita al lenguaje. Esta referencia marca el paso de una estrategia que consistía en negar la acusaciones de Clitemnestra contra Agamenón a otra que consiste en aceptar la argumentación de su madre con el fin de demostrar su falta de sentido (ἐρῶ γὰρ καὶ τὸ σόν, “voy a hablar con tu razonamiento”, v. 577). Así, Electra manifiesta explícitamente conciencia de estar cambiando de posicionamiento en su argumentación. Este tipo de referencias al acto de hablar aparece con asiduidad en las tragedias tardías de Sófocles (por ejemplo, entre otras, OC 991: “Contéstame sólo a una de las preguntas que te voy a hacer”; OC 431-2: “Podrías objetarme que la ciudad entonces me concedió, como era natural, el favor que estaba deseando”) y son frecuentes en las tragedias de Eurípides, sin embargo, no hay ejemplos de nada parecido en ninguna de las cuatro tragedias tempranas de Sófocles. En éstas las *rhexeis* no se estructuran aún de un modo tan formalizado y las líneas argumentativas no se distinguen con tanta conciencia. En las tragedias tempranas son los distintos contenidos los que señalan las partes de que consta una *rhexis* argumentativa.

Pero hay otras referencias explícitas al lenguaje que son más complejas y ricas y que son también exclusivas de las obras tardías dentro de la producción de Sófocles. En *Filoctetes*, tras la escena de mensajero, el héroe protagonista alude al lenguaje piadoso de Neoptólemo (“Empleas piadoso lenguaje, hijo, y te es lícito porque tú solo me has permitido

---

<sup>939</sup> Cf. ENCINAS REGUERO, 2001-2.

*contemplar la luz del sol, ver la tierra etea, a mi anciano padre, a los míos*”, vv. 662-5). Esta referencia marca un momento clave. Neoptólemo se ha acercado a Filoctetes con engaños para conseguir en principio su arco –luego sabremos que también es necesario que vaya él en persona–, con el que Troya habrá de ser finalmente derrotada. En este momento Neoptólemo pide poder coger el arco y ese momento clave queda subrayado con la referencia de Filoctetes al lenguaje piadoso de Neoptólemo y con el apelativo cariñoso que le dirige, ‘hijo’. Éste es el momento en el que parece que se va a consumir el *dolos* por parte de Neoptólemo y el lenguaje de Filoctetes marca, de hecho, hasta qué punto el engaño ha sido efectivo. Paradójicamente mientras Neoptólemo lo quiere traicionar, Filoctetes siente una profunda gratitud hacia él. La ironía de la escena es palpable y la referencia de Filoctetes al lenguaje piadoso de Neoptólemo en el momento en que éste busca arrebatarse el arco certifica la efectividad del plan.

Neoptólemo, sin embargo, se arrepiente del empleo del engaño y decide sustituirlo por la persuasión<sup>940</sup>. Descubiertas las intenciones reales de Neoptólemo, Odiseo entra en escena y se produce el enfrentamiento entre Filoctetes y él. Tras la *rhexis* de Filoctetes (vv. 1004-44) responde Odiseo (vv. 1047-62). Su *rhexis* comienza con una referencia al lenguaje (“*Podría contestar muchas razones a sus palabras si tuviera tiempo. Sólo puedo ahora dar una*”, vv. 1047-8). Esta afirmación en la que un orador dice tener muchos argumentos pero limitarlos por falta de tiempo o por cualquier otro motivo constituye un *topos*, con el que se pretende magnificar la argumentación que se posee.

Pero indudablemente *Edipo en Colono* es con diferencia la tragedia sofoclea que mayor cantidad de referencias explícitas al acto de hablar contiene. De hecho, éstas son casi constantes. Sófocles, al igual que probablemente su audiencia, ha llegado en esta tragedia a un conocimiento de la retórica que, sin duda, no tenía todavía cuando escribió *Áyax*. Aquí sólo voy a mencionar alguna de esas muchas referencias.

Cuando Teseo se presenta ante Edipo, como éste ha solicitado, muestra desde el primer momento su disposición a ayudar. Esto hace que Edipo se pueda ahorrar un elaborado discurso de persuasión (“*Teseo, tu nobleza de sentimientos en tan corto discurso me obliga a no abusar de largos parlamentos*”, vv. 569-70), al tiempo que incide en la positiva caracterización de Teseo.

---

<sup>940</sup> BUXTON, 1982, 121-4, analiza el modo en que Neoptólemo se dirige a Filoctetes a lo largo de la obra para conseguir su objetivo. Según este autor, es difícil que la persuasión pueda ser efectiva después del uso del engaño, ya que el *dolos* ha creado una atmósfera de desconfianza que socava la operación de *peitho*. De ahí que Neoptólemo no pueda finalmente persuadir a Filoctetes.

Un poco más adelante, después de exponerle a Teseo sus peticiones, Edipo pronuncia una breve *rhexis* (vv. 607-28)<sup>941</sup>, que termina con una nueva referencia al lenguaje (“*Pero no es lícito hablar de asuntos que deben ser inviolables. Déjame, pues, en el punto en que comencé: que guardes sólo tu juramento*”, vv. 624-6). Así justifica que no pueda dar más detalles y muestra su respeto y su piedad al no hablar de ciertas cosas. Esa actitud de Edipo contrasta con la de sus adversarios, quienes se referirán abiertamente a los delitos de Edipo, algo que él les reprochará (“*Acerca de las bodas con mi madre, que es tu hermana, ¿no te avergüenzas de obligarme a hablar? Enseguida diré cómo fueron. Pues no voy a callarme después que tú has llegado en tu impío lenguaje a este punto*”, vv. 978-81).

Cuando Creonte se presenta ante Edipo, lo hace, como hemos dicho en alguna ocasión, con un discurso perfectamente diplomático pero que manifiesta la ruptura total de los lazos de *philia* entre ellos<sup>942</sup>. Edipo le contesta poniendo de relieve las intenciones oscuras que oculta tan diplomático discurso (“*Y hablaré ante estos para ponerte en evidencia como a un malvado*”, v. 783). Esta referencia es empleada para marcar un cambio de rumbo dentro de la argumentación, como es habitual, pero, además, muestra la conciencia de Edipo de estar hablando ante un público al que se quiere persuadir y, por otra parte, muestra también la conciencia de que el *ethos* que se recibe de un personaje es importante. En realidad Edipo se presenta como si fuese un orador en un tribunal de justicia.

El enfrentamiento entre Creonte y Edipo deriva en un desentendimiento total, que impulsa al primero a intentar llevarse por la fuerza al segundo. En el diálogo que se produce entre ellos en este momento crítico vemos hasta qué punto uno y otro son conscientes de la importancia de tener al auditorio a su favor. Edipo maldice a Creonte y éste, entonces, apela a la audiencia probablemente para recalcar el mal *ethos* de Edipo (“*¿Veis esto, moradores de este país?*”, v. 871). Edipo contesta apelando a la oposición entre *logos* y *ergon* para justificar sus malas palabras con las malas acciones de Creonte (“*Nos ven a ti y a mí y comprenden que con palabras me defiando de ti por los hechos que he padecido*”, vv. 872-3).

En otras ocasiones Edipo manifiesta su conciencia de que el discurso se adapta también a las características del orador. Así, considera que los discursos breves son más propios de las personas jóvenes (“*Contadme lo que ha sucedido en pocas palabras, ya que a vuestra edad un breve discurso es suficiente*”, vv. 1115-6). En *Antígona* también se tiene en cuenta la edad como factor que influye en el uso efectivo de *peitho*. Concretamente, en el enfrentamiento entre Creonte y Hemón el Corifeo interviene entre las dos *rhexeis* principales para remarcar la sensatez de las palabras de Creonte; al hacerlo, enfatiza su avanzada edad

<sup>941</sup> Sobre este pasaje, véase el análisis que hace EASTERLING, 1999b, 99-106.

<sup>942</sup> Cf. nota 346.

(vv. 681-2). Posteriormente, en la conclusión de su *rhexis*, Hemón le pide a Creonte que ceda y reclama implícitamente la posibilidad de que, a pesar de ser joven, su postura sea la más prudente (vv. 719-21). Creonte, no obstante, no está dispuesto a que alguien más joven le diga lo que tiene que hacer (vv. 726-7). La edad es aquí un elemento de autoridad que, como tal, influye en la persuasividad del discurso. Estas referencias a la edad tienen su función esencial en el nivel etopoético, ya que sirven para mostrar el carácter de Creonte, excesivamente sometido a una visión estrictamente jerarquizada de la sociedad. Sin embargo, a pesar de todo, este pasaje de *Antígona* no muestra una vinculación tan explícita entre edad y discurso como la que señalamos en *Edipo en Colono*.

La repercusión del discurso sobre el *ethos* la advierte también Teseo, pero, además, este soberano comprende la relación entre *logos* y *pathos*. Su discurso tras recuperar a las hijas de Edipo y escuchar la *rhexis* de éste no tiene desperdicio (vv. 1139-53). Teseo comprende tanto la extensión del discurso de Edipo, motivada por su alegría, cuanto el hecho de que éste se haya dirigido antes a sus hijas que a Teseo, el artífice del reencuentro (“*No me he admirado de que hayas hecho algo más extensas [μῆκος] tus palabras por la alegría de tener a tus hijas ni de que hayas preferido hablar con ellas antes que conmigo. No lo tomamos en consideración, pues no aspiramos a hacer nuestra vida gloriosa con palabras, sino más bien con hechos*”, vv. 1139-44). También parece consciente de la repercusión positiva que tiene sobre el *ethos* de un orador el mostrar que sus actos se adecuan a sus palabras (“*en nada de lo que te prometí te he engañado*”, vv. 1145-6). Pero, además, Teseo comprende que el *ethos* sale mejor parado de las alabanzas ajenas que de las propias, que podrían hacer parecer al orador demasiado jactancioso. Por eso, prefiere que sean las hijas de Edipo quienes le cuenten a su padre lo que Teseo ha hecho (“*de cómo fue ganada la contienda, ¿por qué voy a jactarme inútilmente de cosas que tú mismo aprenderás de tus hijas?*”, vv. 1148-9).

### 1.2.1. Índice de pasajes

Áyax		Traquinias		Antígona		Edipo Rey	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
				*315	Guardián	408-9	Tiresias
				*446-7	Creonte	*543-4	Creonte
				*756-7	Creonte y Hemón	*547	Creonte
						*574-5	Creonte

						583	Creonte
--	--	--	--	--	--	-----	---------

<i>Electra</i>		<i>Filoctetes</i>		<i>Edipo en Colono</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
577	Electra	662-5	Filoctetes	431-2	Edipo
		1047-8	Odiseo	569-70	Edipo
				624-6	Edipo
				783	Edipo
				*872-3	Edipo
				991	Edipo
				1115-6	Edipo
				1139-49	Teseo

### 1.3. SUPPRESSIO VERI

El silencio es tan importante como lo son las palabras. Los personajes sofocleos son conscientes de ello<sup>943</sup> (“A mí me parece que son funestos, tanto el demasiado silencio como el exceso de vano griterío”, “Tienes razón, también existe motivo de pesadumbre en el mucho silencio”, *Ant.* 1251-2, 1255-6)<sup>944</sup>. Anteriormente citábamos ya un pasaje (“¿Por qué sales en silencio? ¿No sabes que al callar le das la razón al acusador?”, *Tr.* 813-4), que pone en evidencia la relevancia jurídica del silencio, que equivale para el acusado a la aceptación de las acusaciones formuladas. Es decir, el silencio puede ser empleado como un *semeion* o signo del que extraer una deducción en un momento dado. En otras ocasiones el silenciamiento de un dato concreto, generalmente de un término o de un nombre, obedece a unas intenciones claramente eufemísticas (“Al que la ciudad designa se le debe obedecer en lo pequeño, en lo justo y en lo contrario”, *Ant.* 666-7; “dispón tu, personalmente, el enterramiento que gustes de la que está en casa”, *OT* 1447-8).

Ahora bien, lo que va a centrar nuestra atención en este apartado son, más bien, los casos en los que un dato se oculta deliberadamente en la argumentación con la intención de conseguir un efecto determinado. Este ocultamiento puede ser una estrategia del autor (por ejemplo, en *Áyax* se habla de la muerte de Héctor en conexión con el cinturón que le regaló el héroe salaminio, como si dicha muerte hubiese sido una acción gloriosa de este héroe, en

<sup>943</sup> La conciencia acerca de la conveniencia de ocultar la verdad o revelarla en función de unos intereses puntuales se remonta hasta Homero (“Todavía no les hablé de Escila, desgracia imposible de combatir, no fuera que por temor dejaran de remar y se me escondieran todos dentro”, *Od.* 12. 223-5).

<sup>944</sup> CHIRON, 2004, 83-99, estudia la brevedad en la *Retórica a Alejandro* de Anaxímenes y en la *Retórica* de Aristóteles. Esta cuestión es relevante porque se relaciona con el tema, entre otros, del valor persuasivo de no decir y de sobrentender.

lugar de ser obra de Aquiles, a quien se omite en todo momento<sup>945</sup>; del mismo modo Sófocles oculta en *Electra* todo lo relativo a Casandra, que no es mencionada ni una sola vez, porque lo que le interesa es destacar la culpabilidad de Clitemnestra y la mención de Casandra sería en ese sentido contraproducente<sup>946</sup>) o puede ser, más bien, atribuido a un personaje. Éstos últimos son realmente los casos que nos interesan, esto es, aquellos en los que un personaje silencia un dato que sabemos conoce y lo hace consciente y voluntariamente, con una clara y evidente intención persuasiva. La dificultad estriba, no obstante, en determinar cuándo podemos decir que un dato se oculta deliberadamente y cuándo no.

Encontramos varios ejemplos de ese artificio en la escena de debate entre Agamenón y Teucro (vv. 1226-1375) en *Áyax*; alguno también en la *rhexis* falsa de Licas (vv. 248-90) y en el episodio en el que está incluida en *Traquinias*; y otro en el diálogo que sigue a la *rhexis* de despedida de Antígona (vv. 891-928) en la obra homónima. Veámoslos.

En *Áyax* el héroe es acusado formalmente de los delitos de traición e insubordinación. Su defensor, puesto que *Áyax* está muerto, es Teucro, acerca del cual Agamenón plantea en su *rhexis* (vv. 1226-63) una objeción basada en cuestiones procesales. Es decir, puesto que los esclavos no tenían derecho en la Atenas del momento a defender sus propias causas<sup>947</sup>, Agamenón enfatiza el hecho de que Teucro es hijo de una esclava (“*A ti me dirijo, al hijo de una esclava*”, “*Y si te das cuenta de quién eres por tu origen, ¿no traerás aquí a algún otro hombre, a uno libre, para que ante nosotros defienda tu causa en tu lugar?*”, v. 1228, 1259-61)<sup>948</sup>. Ahora bien, Agamenón va a ir mucho más lejos al equiparar a Teucro con *Áyax* y llamar esclavo también al héroe (“*¿No son grandes afrentas para escuchar de esclavos?*”, v. 1235).

Son dos las objeciones que se le pueden hacer aquí al Atrida. En primer lugar, que, si bien es cierto que la madre de Teucro, Hesíone, era esclava<sup>949</sup>, su padre, Telamón, era un gran guerrero griego, lo que hacía de Teucro un *nothos*, como lo es también en la tragedia

<sup>945</sup> Sófocles no oculta en *Áyax* los actos traidores de este héroe, sin embargo, la tragedia no deja de ser una apología. Para conseguir que el héroe traidor se muestre finalmente en toda su grandeza, a pesar de sus errores, Sófocles recurre a una serie de artificios, entre otros, al consistente en ocultar ciertos detalles en determinados momentos. El objetivo último es difuminar en la medida de lo posible las equivocaciones del héroe, mientras sus aciertos se magnifican.

<sup>946</sup> SEGAL, 1966, 495, apunta, además, que Sófocles probablemente quiere evitar un tema que fue manejado con maestría por Esquilo. Por otra parte, al hacer que la acusación principal de Clitemnestra contra Agamenón sea solo el sacrificio de Ifigenia, Sófocles deliberadamente simplifica la motivación que creaba Esquilo y acentúa la inversión de los valores vitales básicos.

<sup>947</sup> Cf. KAMERBEEK, 1963, 239.

<sup>948</sup> Agamenón insiste en el origen de Teucro al comienzo y final de su *rhexis*, formando una estructura en anillo. Mientras la argumentación en favor de su postura y la refutación del adversario se sitúan en la parte central del discurso, el comienzo y final de la *rhexis* se centran en el ataque al adversario o *diabole*.

<sup>949</sup> Cf. nota 676.

Eurísaces<sup>950</sup>. Pero, lo más importante, Agamenón parece llamar esclavo también a Áyax, amparándose probablemente en el hecho de que Teucro y él son hermanos<sup>951</sup>; ahora bien, Agamenón evita decir que estos dos personajes tan solo son hermanos de padre, hijos de Telamón, un gran guerrero, al que en la tragedia se considera repetidamente *aristos* (cf. v. 435, 464, 1300). Es cierto que Teucro es hijo de una esclava, Hesíone, pero Áyax no lo es. El ataque a Teucro se podría entender pero el insinuar que Áyax es también esclavo carece de justificación.

Ahora bien, si esto es así, entonces Teucro podría defender fácilmente al héroe constatando simplemente esta omisión en la argumentación del Atrida. Sin embargo, tampoco Teucro va a realizar esa diferenciación y él también tiene motivos para ello. Hacerlo significaría salir al paso y asumir una acusación que ni siquiera ha sido explícitamente formulada y que la audiencia sabe que no es cierta; pero, sobre todo, si lo hiciese, Teucro asumiría el ataque de Agamenón contra su persona y con ello debilitaría la defensa que puede ofrecer de Áyax. En su *rhexis* de réplica (vv. 1266-1315), por lo tanto, Teucro trata de neutralizar los ataques que contra él dirige Agamenón destacando su noble origen y defendiendo su *aristeia* pero, desde luego, Teucro va a tener cuidado y va a evitar mencionar el hecho de que su madre era una concubina y que la madre de Áyax, Eribea, era la esposa legítima de Telamón.

Pero, en realidad, la *suppressio veri* es un elemento esencial en toda la estructura de Áyax y un elemento indispensable en la consecución del fin que pretende Sófocles, esto es, la apología del héroe traidor. Ya señalábamos antes la manera en que la muerte de Héctor es empleada pero sin mencionar a Aquiles, su autor, de modo tal que la muerte de Héctor parece presentarse como obra atribuible en último término a Áyax. Pues bien, es constante también en esta tragedia la difuminación de la acción traidora del héroe, que se consigue, en parte, redefiniéndola y también gracias a la omisión en momentos clave de las acciones llevadas a cabo por él durante la fatídica noche. Sabemos que Áyax ha tomado conciencia de esos hechos; por eso precisamente terminará por quitarse la vida. Sin embargo, el héroe evita

<sup>950</sup> Existe en la tragedia un paralelismo, señalado por BLUNDELL, 1989, 80-1, entre la situación de Teucro, hijo de guerrero troyano (Telamón) y de madre sometida (Hesíone) y la de Eurísaces, hijo también de guerrero troyano (Áyax) y de madre esclavizada (Tecmesa). Este paralelismo refuerza la idea de que el nacimiento libre y la esclavitud son simples dones de la fortuna y no criterios humanos para juzgar la valía de las personas. Por otra parte, parece que existió en la Atenas contemporánea un profundo debate acerca del *status* de los *nothoi*, algo que pudo influir de algún modo en esta tragedia. Al respecto, cf. PATTERSON, 2005, 280-3.

<sup>951</sup> STANFORD, 1981, 211, cree que el plural en el v. 1235 no se refiere a Teucro y Áyax, sino a todos los esclavos en general, entre los cuales incluye afrentosamente a Teucro. Sin embargo, GARVIE, 1998, 237, cree que Agamenón sí que alude a Teucro y Áyax. Probablemente Agamenón es consciente de que no puede llamar esclavo a Áyax, porque no lo es. Su enunciado es lo suficientemente abierto como para que se entienda, como hace Stanford, que se refiere a los esclavos en general, y literalmente puede ser así. No obstante, en mi opinión, el paralelismo que se establece entre este verso, cuyo último metro yámbico alude a los esclavos, y el anterior (v. 1234), cuyo último metro yámbico se refiere a Áyax, hace que, implícitamente al menos, Agamenón haga sentir a quien escucha, o incluso a nosotros, los lectores, que sus palabras se dirigen contra el héroe salaminio.

la mención de sus intenciones asesinas y actúa como si su muerte no fuese consecuencia de éstas. Es difícil limitar esta omisión a un único pasaje, ahora bien, sirvan de ejemplo unos versos del primer discurso de Áyax (vv. 430-80).

Al comienzo de esta *rhexis* Áyax realiza una comparación entre su padre Telamón y él mismo (“*Mi padre, después de obtener como premio los primeros galardones del ejército, desde esta tierra del Ida regresó a su patria con gran gloria. Yo, sin embargo, hijo de aquel, habiendo llegado más tarde a esta misma tierra troyana con un arrojo no inferior y habiendo rendido no menores servicios con mi propia mano, muero así deshonorado por los argivos*”, vv. 434-40). El héroe trata de demostrar lo innmercido de su situación. Si su padre por una serie de acciones fue galardonado, lo lógico es que Áyax, que ha realizado acciones semejantes, también lo sea, y, sin embargo, Áyax se encuentra deshonorado. Lo innmercido suscita *pathos* y ése parece ser el objetivo del héroe. No obstante, en su razonamiento hay un error, a saber, que las acciones de su padre y las suyas no son iguales y que él ha cometido un ataque contra el ejército griego que nunca cometió Telamón. Es eso precisamente lo que justifica su situación y lo que la hace, además, merecida. Por supuesto, Áyax lo omite y llega un momento en la tragedia en que parece que incluso lo olvida.

Mucho más sencillo y evidente es el modo en que se recurre a la *suppressio veri* en *Traquinias*. Aquí Licas es el encargado de comunicarle a Deyanira la próxima llegada de su esposo tras una ausencia que ha durado quince meses. No solo cumple esta función sino que, además, Licas da explicaciones acerca de lo que ha hecho el héroe durante esa larga ausencia (vv. 248-90). Sin embargo, en su relato el heraldo omite información que después sabremos que conoce perfectamente. Así, Licas evita todo lo relativo a Yole, a quien ni siquiera menciona, e incluso altera algunos datos, como el motivo por el que Heracles emprendió la lucha contra el reino de Éurito. Deyanira cree todo lo que Licas le cuenta y, finalizada la *rhexis*, le pregunta por Yole, por la que incluso da muestras de simpatía. Licas, en cambio, dice no saber nada de la joven (“*¿Y qué sé yo? [...] Tal vez sea un vástago de los nobles de allí; DEYANIRA: ¿Acaso de los reyes? ¿Había alguna hija de Éurito?; LICAS: No sé, pues yo no preguntaba mucho; DEYANIRA: ¿Ni sabes el nombre por alguna de las compañeras?; LICAS: Ciertamente no. En silencio cumplía mi trabajo*”, vv. 314-9)<sup>952</sup>.

No obstante, tras salir Licas de escena, el mensajero, que ha presenciado el diálogo, decide poner en guardia a la mujer. Según él cuenta, él mismo oyó cómo Licas contaba que la joven, llamada Yole e hija de Éurito, era la causa por la que Heracles había emprendido el

<sup>952</sup> Deyanira interroga a Licas sobre Yole, porque los intentos de obtener información de ésta han resultado infructuosos. Deyanira se ha dirigido a Yole directamente, pero ésta no le ha respondido. Ésta es la primera vez que Sófocles utiliza el recurso del personaje silencioso que no responde. Otra escena similar en Sófocles la encontramos en *Ph.* 927-62. Sobre el silencio de un personaje como efecto dramático, cf. GOLDBRUNNER, 1957, 106-8.



ataque al país de este soberano. A partir de aquí los esfuerzos de Deyanira irán destinados a conseguir que Licas le revele toda la verdad, cosa que éste hace poco después confirmando las declaraciones del mensajero (vv. 472-89).

Es evidente que en la primera *rhexis* de Licas y en el diálogo siguiente este personaje omite datos, altera y manipula otros y niega saber lo que evidentemente sí sabe. Y todo ello lo hace consciente y deliberadamente para, por un lado, no dañar el *ethos* de Heracles diciendo que atacó un país y a todos sus habitantes tan solo por el deseo desenfrenado hacia una mujer y, por otro lado, para no provocar el dolor de Deyanira o, mejor dicho, las posibles reacciones que ese dolor desataría y que finalmente desata.

En *Antígona*, concretamente en el amebeo lírico que sigue a la *rhexis* de despedida de la heroína, Antígona afirma ser “la única que queda de las hijas de los reyes” (v. 941)<sup>953</sup>. Estas palabras son significativamente las últimas de Antígona antes de dejar la escena camino de la cueva donde poco después Hemón la encontrará ya muerta. La omisión de Ismene se puede explicar de varias maneras. Podemos entender que Antígona no quiere seguir considerando a Ismene como su hermana después de que ésta se ha negado a ayudarla en su misión de enterrar el cuerpo de Polinices desobedeciendo el edicto del monarca<sup>954</sup>. Pero también es posible que, al omitir el nombre de su hermana, Antígona, en este momento en que se dirige a la cueva donde se va a dar muerte, desee intensificar el efecto del *pathos* de la escena y del mal *ethos* del culpable o responsable de la extinción futura del linaje real. Es decir, creo que Antígona, o, mejor dicho, Sófocles, busca subrayar el *pathos* del momento al enfatizar que la joven está sola en el mundo y, además, tiene que sufrir por culpa de quienes son su familia más cercana y a causa de algo que ella considera honroso. Por el contrario, Creonte, el familiar más directo de Antígona (dejando de lado a Ismene, a la que ella ha eludido para lograr este efecto) y el que más se tendría que preocupar por su bienestar, va a ser su verdugo, la causa de su sufrimiento (y de su muerte poco más tarde). Los personajes sofocleos tienden a mostrarse aislados en la tragedia. El aislamiento en el momento final es completo y absoluto. Así, la omisión de Ismene en este momento último de

---

<sup>953</sup> A KAMERBEEK, 1978, 164, le resulta extraña la omisión de Ismene y prefiere asumir una corrupción en este verso. JEBB, 1971, 168, en cambio, no ve nada extraño en ello. Él considera que no hay amargura en Antígona, sino que siente que ella, al menos en espíritu, es la última de la raza.

<sup>954</sup> El comportamiento de Antígona respecto a Ismene puede hasta cierto punto sorprender. Antígona se niega a dejar de considerar a Polinices un *philos*, a pesar de que éste ha cometido traición y ha atacado la ciudad. Sin embargo, rechaza a Ismene, que también es su *phile*, en cuanto ésta se niega a ayudarla. Esto se ha explicado por la distinta naturaleza de los comportamientos de ambos. El delito de Polinices es público, en tanto que la falta de Ismene es privada. Puesto que Antígona ha reducido su mundo al universo cercano de la familia, todo aquello que queda fuera de ésta le resulta ajeno. Esto explica que no tome en consideración la acción traidora de Polinices y, sin embargo, magnifique la negativa de Ismene a ayudarla.

presencia de Antígona sobre el escenario, enfatiza ese aislamiento total en el que la heroína ha terminado por defender su punto de vista<sup>955</sup>.

En las tragedias de época tardía los ejemplos de *suppressio veri* aumentan y, además, como viene siendo habitual, son mucho más explícitos, hasta el punto de emplearse con plena conciencia en las últimas tragedias del autor. En *Electra* la heroína protagonista oculta algún dato en la defensa de su padre Agamenón (“*Así tuvo lugar el sacrificio de aquella, porque no había otro medio de liberación para el ejército, ni para volver a casa ni hacia Ilión*”, vv. 573-4). Como se ha señalado<sup>956</sup>, sí existía otro medio de liberación, a saber, licenciar las tropas y volver a casa por tierra. Pero Electra está aquí defendiendo a Agamenón y, si constatase esta posibilidad, tal defensa, que ya es difícil, sería completamente imposible. La única posibilidad consiste en suprimir ese dato e insistir en el hecho de que Agamenón actuó forzado por las circunstancias. Por supuesto, podemos dudar de si Electra oculta el dato deliberadamente o simplemente lo desconoce. Otros ejemplos son, sin embargo, menos dudosos.

Como hacía Antígona al omitir el nombre de Ismene, hay un pasaje en *Electra* donde la heroína omite el nombre de su madre. Su objetivo último es probablemente persuadir a su hermana, Crisótemis, para que la ayude (“*dirijo mi mirada a ti para que no rehuyas, juntamente con tu hermana, dar muerte al autor de la muerte de nuestro padre, a Egisto*”, vv. 954-7). En esta escena, al creer que Orestes ha muerto, Electra abandona el papel pasivo que ha tenido a lo largo de toda la tragedia y adopta un papel activo; se decide a actuar e intenta persuadir a su hermana para que le preste su ayuda. Pero ¿para qué exactamente? Eso es lo que especifica en los vv. 954-7; la acción para la que requiere la ayuda de su hermana es el asesinato de Egisto. ¿Sólo de Egisto? ¿Y Clitemnestra? En efecto, un poco antes y hablando de Orestes, Electra dice que “*tenía esperanzas de que él llegara algún día como vengador del asesinato de nuestro padre*” (vv. 952-3). Y dicho asesinato fue ejecutado no solo por Egisto sino también por Clitemnestra; ésta lo ha reconocido (vv. 526-7) y, además, hemos visto que las acusaciones de Electra a su madre por este motivo son constantes y mayores incluso que las acusaciones contra Egisto<sup>957</sup>. Incluso un poco más adelante dentro

<sup>955</sup> El aislamiento progresivo es algo perceptible tanto en la figura de Antígona como en la de Creonte. Como PORTER, 1987, 47-62, expone, estos dos personajes van rompiendo sucesivamente en la defensa de su punto de vista las relaciones con todos sus allegados hasta quedarse totalmente aislados. La tragedia reproduce así una y otra vez un movimiento de separación. También el vocabulario de la obra subraya el aislamiento de la joven, que en varias ocasiones es calificada como *μόνη* o *ἔρημος*, además de *ἄπολις* (v. 370) e incluso *μέτοικος* (v. 852). Su independencia queda igualmente clara cuando el Coro la llama *αὐτόνομος* (v. 821); cf. WILTSHIRE, 1976, 30-2. Pero incluso el hecho mismo de que el Coro esté formado por ancianos tebanos contribuye a acentuar desde el principio el aislamiento de Antígona; cf. JEBB, 1971, xxvii, GRIFFITH, 1999, 11.

<sup>956</sup> Cf. SEGAL, 1966, 536.

<sup>957</sup> KIRKWOOD, 1942, 91, analiza los vv. 254-309 de *Electra* para justificar que el principal enemigo de la heroína es Clitemnestra y no Egisto. “*Her hatred of her mother is thus seen to be a more intimate, personal and intense*

de la misma *rhexis* (v. 979) Electra menciona nuevamente a los enemigos en plural. Sin embargo, en este momento ella habla tan solo de matar a Egisto. ¿Cómo se explica?

Probablemente la heroína está pensando también en su madre pero, consciente de que Crisótemis jamás la ayudará a cometer un matricidio, decide mencionar tan solo a Egisto. Ésta nos parece la explicación más sencilla<sup>958</sup>; sin embargo, la omisión de Clitemnestra por parte de Electra ha recibido diferentes interpretaciones. Así, por ejemplo, Sheppard cree que “*at this stage of her development the thought of killing Clytaemnestra does not come to Electra. We are not yet ready for the tragedy, and the tragedy is not yet fully developed*”<sup>959</sup>. Por su parte, Woodard considera que “*this omission indicates the limited scope of her decision to act, and perhaps something of its unrealistic evasion of the full, harsh necessities of vengeance. It may also suggest Electra’s fundamental connection with the female sphere*”<sup>960</sup>. Y Kirkwood opina que “*because she is trying to persuade Chrysothemis, and herself, to act, she does not face the whole situation. Therefore there is no mention of matricide; she names only Aegisthus and speaks of rewards. [...] It is not that Electra deliberately hides her true thoughts, to make her appeal to Chrysothemis more effective. [...] She is now deceiving herself, as well as Chrysothemis, for she refuses to think of the worse part of what lies before her*”<sup>961</sup>.

Mucho más explícitos son los ejemplos de *suppressio veri* en *Filoctetes*. En el prólogo de esta tragedia Odiseo instruye a Neoptólemo sobre lo que habrá de decir a Filoctetes para persuadirlo. Al hacerlo se muestra consciente no solo de la conveniencia de aportar ciertos datos sino también de la conveniencia de ocultar otros (“*Cuando te pregunte quién eres y de dónde has llegado, dices que hijo de Aquiles –esto no hay que ocultarlo–*”, vv. 56-7). E incluso el Coro comienza la *parodos* pidiendo instrucciones acerca de lo que decir y lo que ocultar (“*¿Qué es preciso, señor, que yo, extranjero en tierra extranjera, oculte, o qué debo decir ante el varón lleno de desconfianza?*”, vv. 135-6). Ya no hay duda de que Sófocles considera también el silencio como un argumento que puede jugar su papel en la consecución de una persuasión efectiva.

Pero no solo eso. Más adelante Neoptólemo afirma ante Filoctetes no conocer ninguna de las hazañas realizadas por él. En una sociedad donde la fama y la notoriedad

---

*emotion than her feeling toward Aegisthus*”. Por otra parte, este odio mayor hacia Clitemnestra, su madre, que hacia Egisto, un extraño, es lógico, pues, como dice Arist. *Rh.* 2. 2, 1379b2-4, “*<se encolerizan> más con los amigos que con los que no lo son, ya que piensan que es más justo ser bien tratados por ellos que no al contrario*”.

<sup>958</sup> VARA DONADO, 1996, 45, interpreta este pasaje como un ejemplo de la técnica que consiste en minimizar una información que en el fondo conlleva un alcance mayor que el aparentemente indicado.

<sup>959</sup> Cf. SHEPPARD, 1918, 86-7.

<sup>960</sup> Cf. WOODARD, 1964, 204 n. 74.

<sup>961</sup> Cf. KIRKWOOD, 1942, 89-91.

pública son la mayor gloria personal a la que un mortal puede aspirar, el hecho de que las hazañas de Filoctetes hayan quedado silenciadas es, sin duda, lo peor que le podría ocurrir. Al lamentarse de ello Filoctetes acusa a sus enemigos de haberlas silenciado deliberadamente precisamente para hacerle daño (“*¡A pesar de encontrarme en este estado, a ninguna parte han llegado noticias mías, ni a mi patria ni a sitio alguno de la tierra helena! Los que me abandonaron impíamente se ríen guardando silencio, mientras que mi dolencia no deja de crecer y va a más*”, vv. 255-9).

El propio Neoptólemo se muestra también consciente en otro pasaje de las repercusiones que la *suppressio veri* puede tener sobre el *ethos* de la persona (“*¿Por segunda vez seré considerado un malvado si oculto lo que no debo y si digo las más infamantes palabras?*”, vv. 908-9).

Pero más explícitas aún, si cabe, son las palabras de Polinices en *Edipo en Colono*. Después de que Edipo haya lanzado una maldición contra sus hijos, Polinices se muestra todavía decidido a emprender la batalla contra Tebas. Antígona le hace ver que difícilmente le seguirá nadie conociendo la profecía de Edipo (vv. 1427-8), a lo que Polinices contesta: “*No anunciaremos desastres, porque es propio de un buen estratega decir lo bueno y no lo malo*” (vv. 1429-30).

Si en las tragedias tempranas la *suppressio veri* es generalmente cuestionable y podemos dudar de hasta qué punto el personaje que la emplea es consciente de sus efectos, no hay duda de que en las tragedias tardías, especialmente en *Filoctetes* y *Edipo en Colono*, la *suppressio veri* es ya un argumento retórico utilizado con plena conciencia.

### 1.3.1. Índice de pasajes

Áyax		Traquinias		Antígona		Edipo Rey	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
434-40	Áyax	248-90	Licas	666-7	Creonte	1447-8	Edipo
1235	Agamenón	*314-9	Licas y Deyanira	*941	Antígona		
1266-1315	Teucro	*813-4	Corifeo	*1251-2	Corifeo		
				*1255-6	Mensajero		

<i>Electra</i>		<i>Filoctetes</i>		<i>Edipo en Colono</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
573-4	Electra	56-7	Odiseo	*1429-30	Polinices
954-7	Electra	*135-6	Coro		
		255-9	Filoctetes		
		*908-9	Neoptólemo		

#### 1.4. ADAPTACIÓN POR PARTE DEL ORADOR

Cuando se trata de persuadir al adversario, sabido es que conseguirlo resulta más sencillo si se juega en su propio terreno, entre otras cosas porque se suscita en menor medida una oposición o rechazo ante quien se tiene enfrente. Sófocles demuestra ser consciente de ello. A lo largo de sus tragedias encontramos momentos en los que los personajes se adaptan de una u otra manera, ya sea a unas determinadas circunstancias ya sea a un determinado receptor. Es decir, en ocasiones el orador se expresa en distintos e incluso contradictorios términos en función de cuál sea la situación (cf. *OT* 297-9 ~ 406-7, 300-4 ~ 387-92) o en función de quién sea el receptor de sus palabras. Y en este último caso puede suceder que el orador varíe su modo de expresión ante receptores diferentes (cf. *Tr.* 441-6 ~ 539-44) o que se adapte el punto de vista previamente manifestado por su adversario y que no necesariamente comparte (cf. *Aj.* 479-80 ~ 496-505 y 520-4, *Ant.* 635-8 ~ 639-40 ~ 701-9). Dentro de este último caso vamos a indicar la presencia de algún artificio poco frecuente pero muy interesante, como son el volver las palabras previas del adversario en su contra o ciertas formas peculiares de negar las palabras de éste. En todos los casos el objetivo último es, como he dicho, persuadir a quien escucha dentro de su propio terreno, mientras se defiende una postura bien distinta.

La adaptación del orador a las circunstancias o al receptor afecta al contenido del mensaje. Ahora bien, existe también la posibilidad de que dicha adaptación se produzca en el nivel formal. Esto es así cuando un personaje se dirige a otro empleando el mismo tipo de razonamiento usado por éste o bien un tipo de razonamiento que éste en algún momento ha dado muestras de apreciar. En realidad este tipo de adaptación formal se podría ver en todos los casos en los que dentro de una escena de debate el segundo interlocutor responde punto por punto a los razonamientos del primero y lo hace empleando incluso el mismo tipo de argumentos. Esta práctica es muy habitual en los dramas de Sófocles y los ejemplos podrían ser ciertamente muy numerosos. Aquí simplemente vamos a referir alguno de ellos.

### 1.4.1. ADAPTACIÓN A LA SITUACIÓN

Un orador puede expresarse de distinta manera en situaciones diferentes, por ejemplo, en función de si la situación es favorable a él o no lo es o en función de lo que desee conseguir en cada momento. Un excelente ejemplo de ello lo encontramos en la escena entre Edipo y Tiresias en el episodio primero de *Edipo Rey*.

El monarca hace llamar a Tiresias para que éste lo ayude a identificar al asesino de Layo, a quien, según lo dicho por el oráculo, han de castigar para liberar a la ciudad de la plaga que la asola. Cuando el adivino entra en escena es recibido tanto por parte del Corifeo como por parte de Edipo con las mayores alabanzas. El Corifeo reconoce en él a un gran adivino (“*Éstos traen ya aquí al sagrado adivino, al único<sup>962</sup> de los mortales en quien la verdad es innata*”, vv. 297-9) y Edipo, al salvador de la ciudad, o, mejor dicho, al único salvador de la ciudad<sup>963</sup>, olvidándose incluso de lo que él mismo hizo por Tebas al resolver el enigma de la esfinge<sup>964</sup> (“*¡Oh Tiresias, que todo lo manejas, lo que debe ser enseñado y lo que es secreto, los asuntos del cielo y los terrenales! Aunque no ves, comprendes, sin embargo, de qué mal es víctima nuestra ciudad<sup>965</sup>. A ti te reconocemos como único defensor y salvador de ella, señor<sup>966</sup>*”, vv. 300-4). Pero las cosas van a cambiar pronto.

A pesar de la resistencia inicial del adivino, Edipo consigue que revele lo que con tanto afán quería ocultar, a saber, que el asesino de Layo no es otro que el propio Edipo (“*tú eres el azote impuro de esta tierra*”, v. 353). Esta revelación cambia las cosas por completo para el monarca. Él, dado que no es consciente de haber matado a Layo, va a deducir que las acusaciones de Tiresias son falsas y que el motivo de tal acusación es una conspiración de éste junto con Creonte para que este último pueda acceder al trono de Tebas. Así las cosas, en la siguiente *rhexis* advertimos el cambio producido en el soberano y la adaptación de sus palabras a esta nueva situación. El que antes era reconocido como el “*único defensor y salvador*” de la ciudad, Tiresias, es ahora, en opinión de Edipo, un mal adivino, un charlatán que no fue capaz de liberar a Tebas de la maldición de la esfinge (“*[...] hechicero, maquinador y charlatán engañoso, que sólo ve en las ganancias y es ciego en su arte! Porque, ¡jea!, dime, ¿en qué fuiste tú un adivino infalible? ¿Cómo es que no dijiste alguna*

<sup>962</sup> DAWE, 1982, 124, no entiende bien las palabras del Corifeo e interpreta que “*either the Chorus are exaggerating, or the sense is ‘above all others’*”. KAMERBEEK, 1967, 82, sin embargo, comprende que “*the Chorus’ reliance upon Teiresias is all but absolute and so is Oedipus’ (ΜΟΥΝΟΝ 304)*”. Efectivamente en este comienzo de la escena se enfatiza la confianza ciega en el adivino, lo que hace que la reacción posterior desoyendo sus palabras adquiriera mayor énfasis.

<sup>963</sup> Cf. nota 962.

<sup>964</sup> El hecho de que Edipo ensalce la labor salvadora de Tiresias sin constatar su propia acción al vencer a la esfinge constituye una *suppressio veri* destinada a enfatizar la acción del adivino y captar así su benevolencia ante la petición que sigue.

<sup>965</sup> “*Πόλιν μὲν: the proleptic construction, enhanced in its effect by the emphasizing μὲν solitarium, is suggestive of Oedipus’ main preoccupation*”; cf. KAMERBEEK, 1967, 82.

<sup>966</sup> Edipo aplica a Tiresias el mismo tipo de lenguaje que otros han utilizado con él y que además, puede ser empleado también con un dios; cf. DAWE, 1982, 124.

*palabra que liberara a estos ciudadanos cuando estaba aquí la perra cantora?*”, vv. 387-92). Si antes Edipo omitía ese dato para presentar la mejor imagen posible del adivino, ahora es ese dato precisamente el que subraya en busca del efecto contrario.

No se trata simplemente de un cambio en el tono o en la forma del discurso. Es que Edipo llega incluso a negar lo que antes afirmó. En su momento lo llamó “*salvador de la ciudad*”, aunque no sabemos bien a qué dato concreto hacía referencia con ello. Y ahora Edipo lo considera un mal adivino y le reprocha incluso que, cuando la esfinge amenazaba a Tebas, Tiresias no fuese capaz de hacer nada. Edipo se contradice, demostrando cómo los personajes se adaptan a la situación o a las diferentes circunstancias.

Es obvio que Edipo no puede ser sincero en las dos ocasiones puesto que lo que dice es claramente lo opuesto. En una de las dos, al menos, hemos de entender que Edipo falta a su verdadera opinión con el objetivo de lograr un fin. No podemos pensar que es sincero en los dos momentos citados y que el cambio de parecer se debe al cambio de situación porque en los dos casos apela a hechos pasados, anteriores a ambas declaraciones. Edipo saca conclusiones distintas de hechos que ya conoce y los maneja de distinta manera en función de lo que quiere conseguir. Al principio busca persuadir a Tiresias para que le revele lo que él quiere saber y lo llama ‘salvador’ de la ciudad sin recordar que no pudo vencer a la esfinge. Más adelante, en cambio, recuerda este hecho porque lo que ahora busca es la acusación y el ataque a este personaje. Edipo se adapta a la situación y al fin que persigue y para conseguir ese fin altera sus razonamientos, dejando claro que los argumentos son completamente manipulables y manipulados *de facto*.

Exactamente lo mismo podemos decir del Corifeo. Si en un primer momento se refería a Tiresias como “*el único de los mortales en quien la verdad es innata*” (v. 299), cuando Tiresias identifica al asesino de Layo en Edipo, el Corifeo olvida sus primeras palabras. Si el Corifeo mantuviese su opinión sobre Tiresias, no dudaría de las acusaciones que éste formula contra Edipo. Y, sin embargo, lo hace al hablar de la resolución del oráculo de Febo como de algo todavía desconocido, cuando lo cierto es que acaban de oír la respuesta (“*no debemos ocuparnos en tales cosas, sino en cómo resolveremos los oráculos del dios de la mejor manera*”, vv. 406-7). En el *stasimon* primero el Coro incidirá en esta idea con mayor claridad incluso. El Corifeo se siente más inclinado a creer en la razón que en la voz divina, reflejando la tendencia común en la Atenas de la época<sup>967</sup>.

Desde el punto de vista de la composición dramática se ha dicho que Sófocles busca hacer cada escena coherente en sí misma y coherente con la función concreta que tiene. Esto

---

<sup>967</sup> En su momento, al analizar las *pisteis atechnoi*, vimos ya cómo el Coro, en principio inclinado por sus valores conservadores a creer la voz divina, se verá después más dispuesto a dejarse llevar por criterios de corte racional. Por eso, el Coro no cree en las revelaciones de Tiresias cuando éste acusa a Edipo de ser el asesino de Layo y prefiere esperar a tener más pruebas. Esto se interpretaba como señal de que la fidelidad del Coro a la casa real y a Edipo es mayor que su fe en antiguas creencias.

significa que pueden existir incoherencias entre diferentes escenas y diferentes episodios. Probablemente esto es cierto, pero, además, creo que dichas incoherencias pueden ser empleadas también al servicio de otros intereses. Así, en los pasajes que hemos señalado el Corifeo muestra su predilección por la razón humana frente a la luz divina, mientras Edipo se revela como un buen manipulador del lenguaje humano al servicio de intereses también humanos. Lenguaje divino y lenguaje humano son dos formas de comunicación que contrastan constantemente en esta tragedia.

Pasando, como hemos venido haciendo, a las obras de época tardía nos encontramos, como ya es habitual, con una conciencia retórica mucho más evolucionada. Ya no es preciso comparar dos lugares distintos para apreciar cómo los oradores se adaptan a las circunstancias, sino que ellos mismos exponen este hecho e incluso defienden dicha manera de obrar. En *Electra* Crisótemis (vv. 328-40) deja clara su opinión de que lo mejor es adaptarse a las circunstancias para no tener que sufrir con posterioridad represalias de ningún tipo (“ahora, en medio de las desgracias, me parece mejor navegar con las velas recogidas y no creer que estoy haciendo algo sin hacer daño en realidad. Otro tanto quiero que hagas también tú. Aunque lo justo [τὸ δίκαιον] no está en lo que yo digo, sino en lo que tú crees. Pero si he de vivir en libertad, tienen que ser obedecidos en todo los que mandan”, vv. 335-40).

Pero probablemente el ejemplo más significativo es el que encontramos en el prólogo de *Filoctetes*. En él Odiseo centra todos sus esfuerzos en persuadir a Neoptólemo para que engañe a Filoctetes, traicionando, aunque sólo sea temporalmente, sus propias creencias (“Sé, hijo, que no estás predispuesto por tu naturaleza a hablar así ni a maquinare engaños. Pero es grato conseguir la victoria. Lánzate a ello; ya nos mostraremos justos [δίκαιοι] en otra ocasión. Ahora, por un corto espacio del día, préstate para algo desvergonzado, y, después, durante el resto del tiempo, podrás ser llamado el más piadoso de todos los mortales”, vv. 79-85).

Ambos pasajes, de forma más evidente el de *Filoctetes*, defienden la posibilidad de adaptar el *logos* (y también el *ergon*) a una causa no justa para obtener un beneficio. En ambos casos, además, el personaje que habla reconoce que lo que defiende no es *dikaion*, es decir, no solo existe la conciencia de que el *logos* se puede manipular sino también de que el hacerlo implica desde el punto de vista ético una valoración claramente negativa.

Dicho esto, queremos señalar un caso particular de adaptación a la situación, que se percibe muy bien en el empleo del vocativo por parte de los personajes. Efectivamente, el vocativo es un buen indicador del tipo de relación que existe entre el orador y su interlocutor,



y, por tanto, de los términos de cercanía o fría lejanía, entre otros, en que se plantea una conversación. Pues bien, el vocativo con el que se dirigen unos personajes a otros experimenta cambios en momentos clave, que muestran, en primer lugar, las alteraciones que se producen en los propios personajes pero, además, también son testimonio de la adaptación de los personajes a las distintas circunstancias. Sin duda, se podrían dar muchos ejemplos al respecto. Uno de ellos es el cambio de vocativo que se produce en la escena de reconocimiento entre Electra y Orestes en *Electra*. La heroína comienza la escena dirigiéndose a Orestes, que se hace pasar por otra persona, como ‘extranjero’ (ὦ ξέν’, v. 1112; ὦ ξείνε, v. 1119), sin embargo, en el momento en que Orestes, sin revelar todavía su identidad, le anuncia que su hermano está vivo, Electra altera el vocativo y se dirige a él como ‘hijo’ (ὦ παῖ, v. 1220), marcando la nueva y más íntima atmósfera que ha generado entre ellos el hecho de que Orestes confíe en la joven y le dé tan gran noticia.

Ahora bien, si hay una tragedia donde los cambios en el vocativo resultan llamativos, ésa, sin duda alguna, es *Filoctetes*. Filoctetes comienza dirigiéndose a Neoptólemo y al Coro como ‘extranjeros’ (ξένοι, v. 219), sin embargo, en cuanto se dirige sólo a Neoptólemo cambia el vocativo y lo llama ‘hijo’ (ὦ τέκνον, v. 236). Éste es el modo en que Filoctetes se dirige al joven a lo largo de casi toda la tragedia subrayando la cercana conexión y el sentimiento de amistad que éste le inspira (cf. v. 249, 276, 284, 300, 327, 337, 468, 478<sup>968</sup>, 484, 578, 628, 658, 662, 742, 750, 753, 776, 782, 804, 807, 878, 889, 914)<sup>969</sup>, justo hasta el momento en que Neoptólemo le revela a Filoctetes sus verdaderas intenciones. Al saberse engañado Filoctetes abandona el vocativo habitual y marca la distancia que lo separa del joven con un frío ‘extranjero’ (ὦ ξείνε, v. 923), el vocativo con el que se dirigió al grupo por primera vez en el v. 219 y que no había utilizado en ningún momento con Neoptólemo de forma individual. Sin embargo, cuando empieza su súplica, vuelve de nuevo a emplear el apelativo ‘hijo’ como vocativo (v. 932, 967, 981, 1295), recurriendo a la cercanía y la simpatía que los unen como elementos de persuasión.

<sup>968</sup> El vocativo τέκνον alterna con παῖ (cf., por ejemplo, v. 478, 578, 628, 750, 776, 782, 804, 889, 967, 981), aunque predomina el primero.

<sup>969</sup> No solo es relevante en *Filoctetes* el hecho de que este héroe se dirija a Neoptólemo llamándole ‘hijo’ (τέκνον o παῖ) sino, sobre todo, la cantidad de veces que lo hace a lo largo de la tragedia, enfatizando esta relación que existe entre ellos. Los versos señalados son solo una amplia muestra de ello, pero no constituyen un listado exhaustivo.

## 1.4.2. ADAPTACIÓN AL RECEPTOR

### 1.4.2.1. Adaptación a receptores diferentes

En el caso anterior el receptor era en todo momento Tiresias y lo que cambiaba era la situación y con ella el objetivo del orador. Vamos a ver ahora un ejemplo en el que lo que cambia es el receptor y al cambiar el receptor varía también el modo de expresarse del orador.

Quien habla en este caso es Deyanira. La mujer ha sido informada por un mensajero de que Licas le ha mentido y de que Yole no es una simple esclava sino la mujer por la que Heracles ha destruido todo un país. A partir de ahí el afán de Deyanira es persuadir al heraldo para que le cuente la verdad. Y la persuasión se produce por medio de una espléndida *rhexis* (vv. 436-69), en la que la mujer, entre otras cosas, disculpa y justifica el comportamiento del héroe (“*quien con Eros se enfrenta de cerca, como un púgil, no razona con cordura. [...] De manera que, si yo reprochara algo a mi esposo, atrapado por este mal, estaría muy loca, o si lo hiciera a esta mujer, que no es cómplice de nada vergonzoso ni perjudicial para mí*”, vv. 441-8). Deyanira quiere persuadir a Licas y sospecha que el motivo de éste para ocultarle la verdad ha sido el temor a su reacción (como confirma el propio Licas en los vv. 481-3), así que lo primero que hace en esta tragedia es afirmar su prudencia (vv. 438-40) y, sobre todo, demostrar que comprende a Heracles y que no le guarda rencor alguno (tampoco a Yole). Es decir, Deyanira hace ver que no tomará ninguna represalia contra el héroe, lo que, unido al resto de argumentación de la *rhexis*, le permite lograr su objetivo.

Ahora bien, si aquí vemos cómo disculpa y comprende a Heracles, en su siguiente *rhexis* (vv. 531-87), ya no ante Licas, que ha salido de escena, sino ante el Coro de mujeres, Deyanira va a mostrarse menos benévola. Al dirigirse al Coro, a quien no tiene que persuadir de nada –al contrario de lo que sucedía con Licas–, Deyanira expresa su más profundo temor, el temor a ser desplazada por quien es más joven que ella. Y entre los lamentos presenciamos también un reproche (“*Y ahora somos dos las que esperamos los abrazos bajo la misma manta. ¡Semejante paga me envía Heracles, el que llamábamos leal y noble, por la larga vigilancia de su casa! Y yo no puedo irritarme con el que muchas veces ha recaído en este mal*”<sup>970</sup>, vv. 539-44). Es cierto que Deyanira no habla con cólera o rabia y que sigue dando muestras de comprensión, lejos de lo que sucede, por ejemplo, con la Medea de Eurípides, pero no es menos cierto que su actitud ha cambiado en estas dos escenas entre las que tan solo media un canto coral y que, aunque antes dijo no poder reprochar nada a su

---

<sup>970</sup> La imagen de dos personas bajo una misma manta se emplea convencionalmente para hacer referencia a la armonía de los amantes. No obstante, aquí indica que algo no va bien; cf. LYONS, 2003, 120-1.

esposo, aquí sí le echa en cara su deslealtad. El cambio de receptor, y con ello el cambio de finalidad, explican las diferencias o la ligera contradicción en las palabras del personaje.

Pero no solo la actitud de Deyanira hacia el héroe, sino también la actitud de esta mujer hacia Yole cambia en estos dos discursos. Así, si en el que pronunció ante Licas (vv. 436-69) Deyanira dice que Yole “*no es cómplice de nada vergonzoso ni perjudicial para mí*” (vv. 447-8) y no da importancia al hecho de que Heracles prefiera a esta muchacha (“*¿Acaso no desposó ya Heracles a otras muchas? Y ninguna de ellas soportó de mí una mala palabra*”, vv. 459-62), después, y ya en su *rhexis* ante el Coro (vv. 531-87), Deyanira, aunque no pronuncia ningún denuedo contra Yole, sí que se muestra afectada por el hecho de que ella esté en la casa y sea preferida por Heracles (“*el vivir con esta joven en el mismo lugar, ¿qué mujer podría hacerlo compartiendo el mismo esposo? Yo veo, en un caso, una juventud en pleno vigor, mientras que, en el otro, algo que se marchita. De una suele el ojo arrebatar la flor, pero se aparta de la otra. Y, por esta razón, yo temo que Heracles sea llamado mi esposo, pero sea amante de la más joven*”, vv. 545-51).

Se ha escrito mucho acerca de este cambio de actitud que se produce en Deyanira y para el que en la tragedia no hay explicación alguna. Se plantean dos posibilidades, a saber, o bien Deyanira mentía antes o bien debemos entender que ha sucedido algo en el intermedio de lo que la tragedia no se ha hecho eco. Lo primero no parece demasiado probable puesto que en las tragedias sofocleas habitualmente se deja claro cuándo un personaje miente; por ejemplo, en *Electra* con el discurso falso del pedagogo o en *Filoctetes* con los datos que Neoptólemo inventa instigado por Odiseo o incluso en *Traquinias*, sin ir más lejos, con el discurso de Licas. En ningún momento, sin embargo, se dice que Deyanira haya mentido. Por otra parte, la caracterización de Deyanira en la obra tampoco invita a una interpretación de ese tipo. Ahora bien, la segunda opción tampoco parece muy convincente, ya que, de un lado, la delineación de los caracteres suele ser bastante lograda en Sófocles y en sus tragedias éstos actúan de manera coherente y, de otro, hemos de valorar las tragedias en función de lo que sucede en ellas y no en función de lo que suponemos que puede suceder fuera de ellas. Es decir, el autor nos da en sus obras las claves para entenderlas y a ello debemos limitar nuestro análisis. No parece, entonces, muy lógico que Deyanira cambie de opinión tan rápidamente y que no se deje ver el porqué<sup>971</sup>. El problema es similar al que plantea Áyax en la tragedia homónima con su cambio de actitud acerca del suicidio<sup>972</sup>.

<sup>971</sup> SCODEL, 1984, 29-30, considera que este hecho, el cambio de opinión de personajes fuera de escena y conocido luego de manera relatada, es propio del método de caracterización del Sófocles temprano, frente al tardío, que presenta a los caracteres tomando decisiones en escena. Esto sería, en su opinión, un indicio de la fecha temprana de *Traquinias*.

<sup>972</sup> El discurso de Deyanira ante Licas y la tercera *rhexis* de Áyax en la tragedia homónima son las dos *rhexeis* sofocleas que suscitan polémica respecto a si debemos entender su contenido como una expresión sincera del orador o, más bien, como un discurso falso. Yo creo que desde el punto de vista dramático no tiene mucho

Otro ejemplo de adaptación a receptores diferentes sería el de Licas, quien dice cosas completamente diferentes primero ante una multitud –como explica el mensajero (vv. 351-74 y 380-2)–, donde revela todo lo referente a Yole, y luego ante Deyanira, donde lo silencia por temor a la reacción de la mujer (vv. 248-90 y 314-9), hasta que no le queda otro remedio que confesar la verdad (vv. 472-89). El ejemplo, no obstante, ha sido tratado ya en otros apartados y a ellos me remito (véase: Parte primera: 1.3.2. El juramento pretérito; Parte tercera: 1.3. *Suppressio veri*).

#### 1.4.2.2. *Adaptación al punto de vista del adversario*

Decimos que un personaje se adapta al punto de vista de su adversario cuando, teniendo una opinión distinta, trata de convencerlo de ella pero razonando dentro de la misma línea argumentativa que aquel dejó abierta, esto es, mostrando inclinación por los mismos valores o parámetros que el oponente defendió previamente. Los ejemplos que encontramos en las tragedias tempranas de Sófocles no son muchos pero sí son claros. Estos ejemplos aparecen en *Áyax* en la escena de *agon* entre el héroe y Tecmesa (vv. 430-595) y en la que protagonizan Agamenón y Teucro (vv. 1226-1375), y en *Antígona* en el debate entre Creonte y Hemón (vv. 631-765).

En *Áyax* es Tecmesa la primera que recurre a este procedimiento y lo hace en esa escena próxima al *agon* (vv. 430-595) que comparte con su marido o, mejor, amo. Se ha citado esta escena como ejemplo de esa forma de diálogo monologado en la que los personajes se hablan exponiendo sus puntos de vista pero dando la impresión de no prestar atención a las palabras de su interlocutor. Esta forma de diálogo característica de las obras tempranas de Sófocles se opondría a la forma de diálogo propia de las obras tardías, donde los personajes se contestan y replican incluso punto por punto<sup>973</sup>. Sin embargo, como vamos a ver, hay ciertos elementos en la *rhexis* de Tecmesa que nos hacen poner en duda esta valoración. El hecho de que la mujer reinterprete las palabras de *Áyax* con un sentido opuesto no ha de entenderse, en nuestra opinión, como demostración de cuánto los separa,

---

sentido que el dramaturgo haga mentir a sus personajes si esto no queda perfectamente claro en la obra. Así, en *Electra* o en *Filoctetes*, así como en la escena de mensajero en *Traquinias*, el engaño forma parte de la trama y su uso se enfatiza. Pero, ¿qué sentido puede tener emplear una mentira cuando el público ni siquiera puede saber realmente si lo es? En mi opinión, hemos de intentar explicar estos pasajes no como un engaño por parte del personaje sino como parte de su caracterización dentro del drama y como parte del propio significado de la tragedia.

<sup>973</sup> REINHARDT, 1991, 40-1, llega a afirmar que “*las palabras de la mujer se pierden sin que ni un solo sonido llegue a penetrar en el oído del hombre, al igual que sucede con las de él. Lo que para él es un motivo para entregarse a la muerte [...], aparece a los ojos de ella como un motivo para hacer lo contrario [...] pero sin que las palabras del uno remitan al otro y ni siquiera necesiten refutación; los dos no llegan a encontrarse, ni tan siquiera pueden establecerse como un pro y un contra, están de forma contraria en el mundo, se excluyen mutuamente de manera explícita desde puntos de partida distintos*”.

sino, más bien, como muestra de los intentos de Tecmesa por acercarse al héroe y persuadirlo a través de lo que él más aprecia.

La *rhexis* del héroe (vv. 430-80) es la explicación razonada de lo que desde el primer momento es evidente, a saber, que la única salida honrosa que le queda es morir. Ésa precisamente es la conclusión de su discurso (“*el noble [τὸν εὐγενῆ] debe vivir con honor o con honor morir*”, v. 479-80)<sup>974</sup>. Tecmesa es consciente de ello desde el primer momento<sup>975</sup>. Sin embargo, en la réplica a Áyax (vv. 485-524) va a tratar de persuadirlo para

<sup>974</sup> El motivo del suicidio aparece de manera reiterativa en las tragedias griegas conservadas. Como GARRISON, 1995, 1, apunta, en trece de las treinta y dos tragedias áticas existentes el suicidio o auto-sacrificio es un elemento prominente y en otras diez juega un papel incidental significativo. Entre los tres trágicos el suicidio es una cuestión importante, sobre todo, en las obras de Sófocles. Mientras en Esquilo no hay ninguno y en Eurípides hay tres (Fedra, Evadne y Yocasta), en Sófocles son siete los personajes que se quitan la vida (Áyax, Deyanira, Heracles, Antígona, Hemón, Eurídice y Yocasta). Según KNOX, 1964, 42, esta peculiaridad de la tragedia sofoclea se explica por las características del héroe. El héroe sofocleo pone sus condiciones para la existencia. Sólo está dispuesto a vivir si es en sus propios términos; cuando esto no es así, prefiere quitarse la vida.

Las fuentes no son unánimes en cuanto a la valoración del suicidio y ésta depende en gran medida de la motivación del acto. GARRISON, 1995, 11-33, analiza esas fuentes y las divide en descriptivas y prescriptivas. De su análisis se desprende que las primeras no valoran el suicidio como un acto moralmente negativo, mientras las segundas, más complejas, distinguen entre suicidios aceptables e inaceptables. Así, como BOWRA, 1970, 46, expone, ya en la antigüedad el suicidio era aceptado por unos en función de las circunstancias y denostado por otros. Ahora bien, que el suicidio no fuese necesariamente interpretado de modo negativo no implica que asegure una muerte honorable, como parece que se interpreta en el caso de Áyax. Áyax es el único héroe de la *Iliada* que se suicida (el suicidio era más propio de personajes femeninos que masculinos) y parece que el suicidio no era una muerte honrosa en un héroe. En circunstancias extremas éste podía mejor buscar temerariamente la muerte en el campo de batalla y a manos del enemigo en el servicio a su patria, en lugar de quitarse la vida. De hecho, al pedir a las Furias una muerte similar a la suya para los hijos de Atreo (“*¡Ojalá los arrebatase a ellos, malvados, del peor modo, destruidos por completo, igual que ven que yo caigo muerto por mi propia mano!*”, vv. 839-41), Áyax reconoce indirectamente que el suicidio implica un cierto deshonor. El soldado debe morir en el campo de batalla y a manos del enemigo; cf. VERMEULE, 1984, 152-4.

Así pues, es cierto que el suicidio le asegura a Áyax una vía de escape de la situación de humillación y vergüenza a la que se ha visto abocado, pero esto no implica necesariamente que su muerte sea honrosa. Respecto a dicha cuestión, la crítica está dividida. Algunos autores, como GARRISON, 1995, 46-53, o STANFORD, 1981, 289-90, defienden que no hay nada vergonzoso en el suicidio del héroe y se apoyan en el hecho de que Áyax es finalmente enterrado y en ningún momento en la disputa por su funeral hay alusión alguna a su suicidio como una acción censurable. Sin embargo, otros autores, como BELFIORE, 2000, 102-16, ZEITLIN, 1996, 351 n. 20, LORAU, 1989, 32-33, 35-36, 46 o MINADEO, 1987, 19-23, se centran en las dificultades de entender el suicidio de Áyax como una muerte honorable. Hacerlo así resulta problemático y ha dado lugar a numerosas interpretaciones. BELFIORE, 2000, 101-16, se centra en esta cuestión y sugiere que la paradoja es el resultado de la relación igualmente paradójica que Áyax mantiene consigo mismo y con los demás. Sus acciones han roto las relaciones normales de reciprocidad que mantenía con amigos y enemigos y lo han convertido en un enemigo de sí mismo. Como enemigo tanto de amigos como de enemigos Áyax no puede seguir cumpliendo con el código heroico que aconseja ayudar al amigo y dañar al enemigo. Su suicidio es una muerte noble porque le permite reparar sus deudas de *charis* con los amigos y la venganza con los enemigos, restableciendo así las adecuadas relaciones de reciprocidad. Es decir, habiéndose ultrajado a sí mismo y a sus amigos, Áyax debe ejecutar contra sí mismo el acto de un enemigo para convertirse de nuevo en su propio *philos* y *philos* de sus *philoí*. Por otra parte, GERNET, 1984, 172, entiende la muerte de Áyax como un suicidio-ejecución, que es, al mismo tiempo, suicidio por venganza. Sobre el suicidio en Sófocles y en el caso concreto de Áyax, véase también el trabajo de SEIDENSTICKER, 1983.

<sup>975</sup> Tecmesa es consciente de lo que los sucesos nocturnos significan para Áyax antes incluso de que éste lo diga. Sus primeras palabras tras entrar en escena ponen de manifiesto su preocupación (“*tenemos motivos para gemir los que nos preocupamos por la casa de Telamón*”, vv. 203-4). Pero es que, además, Tecmesa apunta ya a la muerte del héroe unos pocos versos después (“*Te vas a informar de un suceso que equivale a una muerte*”, v. 215) y subraya el papel del deshonor (“*Áyax ha quedado en esta noche deshonorado*”, vv. 216-7). Como Tecmesa, también Odiseo es consciente de lo que significan para el héroe de la tragedia los sucesos nocturnos (“*le compadezco, infortunado, porque está amarrado a un destino fatal*”, vv. 121-3) e incluso el Coro lo es (“*gran temor siento y espantado estoy como la mirada de una alada paloma*”, vv. 139-40; “*¡Siento temor ante lo que se avecina! Este hombre a la vista de todos morirá tras haber dado muerte por frenética mano al ganado, a la vez que a los pastores que apacientan las yeguas*”, vv. 227-32), al igual que la diosa Atenea (“*Yo se lo impedí infundiéndole en sus ojos falsas creencias, de una alegría fatal*”, vv. 51-2; “*yo le incitaba, le empujaba a la*

que no se dé muerte, y lo va a hacer apelando al mismo argumento que éste ha esgrimido, a saber, su honor. Tecmesa, conociendo la relevancia suprema que el honor tiene para el héroe, tratará de convencerlo de que precisamente por mantener ese honor debe seguir vivo. Y, aunque el tema del honor recorre toda la *rhexis* de la mujer, son dos, a nuestro juicio, los momentos clave en los que Tecmesa incide en esa idea.

El primero de ellos cuando, recordando la escena de despedida entre Héctor y Andrómaca (*Il.* 6. 392-502)<sup>976</sup>, Tecmesa hace ver a su esposo-amo que, de morir él, ella pasará a ser esclava, junto con Eurísaces, el hijo de ambos, y este hecho constituirá un deshonor para Áyax<sup>977</sup>. Para que esto no suceda el héroe debe seguir estando vivo (“*Porque si tú mueres, [...], tendré el régimen de vida de una esclava. Y alguno de mis amos, hiriéndome con sus palabras, me lanzará mordaz saludo: «Ved a la esposa de Áyax, el que fue el más poderoso del ejército, qué servidumbre soporta, en vez de ser objeto de envidia». [...] para ti y para tu linaje estas palabras serán motivo de oprobio*”<sup>978</sup>, vv. 496-505).

El siguiente pasaje en el que Tecmesa incide en esta idea adaptándose a las palabras que Áyax pronunció previamente es, como es lógico, el final de la *rhexis*. Y digo que es lógico porque, en primer lugar, hay un cierto paralelismo entre los dos discursos y, puesto que el argumento de Áyax aparecía al final de su *rhexis*, es de esperar que lo mismo suceda en la *rhexis* de réplica de Tecmesa. Y, en segundo lugar, porque ésta es la idea más importante del discurso y es esperable que aparezca en el lugar más relevante, el final. Pero centrémonos en su contenido.

---

*trampa funesta*”, v. 60). Todos los personajes que van apareciendo en escena coinciden en sus manifestaciones respecto a la gravedad de lo sucedido, lo que crea una atmósfera en la que la muerte del héroe se nos presenta prácticamente como consecuencia inevitable de los hechos pasados. Incluso el propio Áyax, aunque nos habla explícitamente de su muerte por primera vez en su primer monólogo (vv. 430-80), lo único que está haciendo ahí es argumentar y presentar razonadamente una decisión que ya ha tomado de antemano. Sus primeras palabras en la tragedia llamando primeramente a su hijo, luego a Teucro y, en tercer lugar, a sus marineros (lo mismo que en su segunda *rhexis*), así como sus palabras en el diálogo lírico, ponen de manifiesto que la resolución de morir ha sido ya tomada.

<sup>976</sup> FARMER, 1998, 29-32, defiende que en el discurso de Tecmesa no solo se advierte la influencia de la escena entre Héctor y Andrómaca en *Il.* 6, sino también la de aquella otra en que Príamo y Hécuba suplican a Héctor en *Il.* 22. Aquellos que dependen de los dos héroes tratan de disuadirlos de sus intenciones porque saben que la suerte del héroe determinará también la de ellos. Sobre la comparación entre la escena de Héctor y Andrómaca y la de Áyax y Tecmesa, cf. SORUM, 1985, 369-71. En general, sobre la relación entre Sófocles y Homero, especialmente en relación con Áyax, véase KIRKWOOD, 1965.

<sup>977</sup> En la escena de Homero era Héctor el que hablaba así a Andrómaca (*Il.* 6. 459-63); aquí, en cambio, es Tecmesa quien se lo tiene que recordar a Áyax. El contraste es llamativo.

<sup>978</sup> El discurso  $\tau\iota\zeta$  es característicamente homérico. En *Iliada* hay diecisiete discursos  $\tau\iota\zeta$ , de los que nueve son reales y ocho potenciales o hipotéticos; en *Odisea* hay catorce reales y tres hipotéticos. De los ocho discursos  $\tau\iota\zeta$  hipotéticos de *Iliada*, cinco son pronunciados por Héctor. JONG, 1987, ha estudiado todos estos discursos  $\tau\iota\zeta$  y llega a varias conclusiones respecto a su función. Los discursos  $\tau\iota\zeta$  reales dan la oportunidad de penetrar en las mentes de las masas, de modo que el lector u oyente se da cuenta de que las masas pueden tener pensamientos diferentes a los de sus líderes y, además, que los soldados de ambos bandos a menudo desean exactamente lo mismo. Los discursos  $\tau\iota\zeta$  hipotéticos, en cambio, reflejan en alto grado las opiniones del personaje que habla. El orador ficticio es utilizado para dar expresión a la voz interna del orador real.

Al final de su *rhexis* Tecmesa pide de nuevo a Áyax que no se quite la vida y lo hace recordándole al héroe los favores recibidos<sup>979</sup> (“*tenme también a mí en el recuerdo: pues es preciso que el hombre recuerde, si es que algún contento [τερπνὸν]*”<sup>980</sup> *ha sentido. Un favor [χάρις] otro favor [χάρις] siempre engendra. Aquel para quien el recuerdo de un beneficio se pierde, no podrá llegar a ser un hombre de noble linaje [εὐγενής]*”, vv. 520-4). Podemos preguntarnos a qué favor se refiere Tecmesa. Generalmente se ha asumido que alude a un favor de tipo sexual<sup>981</sup>; nosotros creemos que, más bien, se refiere a las consecuencias de ello, esto es, a su hijo<sup>982</sup>. Sea como fuere, lo destacable aquí es que Tecmesa trata por todos los medios de persuadir a Áyax para que no se quite la vida y lo hace adaptándose a aquello que el héroe ha demostrado apreciar en grado sumo, su honor. Apelando a su honor justificaba el héroe su necesidad de morir. Apelando a su honor pretende Tecmesa justificar la necesidad de que siga vivo. Tecmesa utiliza el mismo término que empleaba el héroe en su *rhexis* (εὐγενής), pero lo redefine enfatizando un aspecto concreto del mismo. En su discurso el término ya no hace alusión a la nobleza de sangre y a la de acción, sino fundamentalmente a esta última<sup>983</sup>. El problema es que para conseguirlo Tecmesa pasa en su *rhexis* del plano público, en el que se movía el héroe, al privado. Y el código privado no es algo que el héroe pueda comprender bien<sup>984</sup>.

<sup>979</sup> Tecmesa le recuerda también a Áyax la responsabilidad que tiene con ella por ser él precisamente el destructor de su familia. Tanto Tecmesa como Andrómaca han sufrido la destrucción de sus respectivos *oikoi* y lo hacen constar en su discurso. Pero mientras la familia de Andrómaca sucumbió ante Aquiles, el más temible de los enemigos y enemigo común de ella y de Héctor, la familia de Tecmesa fue destruida por el propio Áyax, el hombre al que Tecmesa suplica que no la abandone. El sufrimiento de Andrómaca procede siempre de fuera. En el ámbito interno lo que ella recibe es amor y ternura; Tecmesa, en cambio, expresa un sufrimiento que procede de su amo y señor, del padre de su hijo. Es él el causante de todas sus desgracias, igual que el causante de las desgracias de Áyax son sus propios aliados. Ambos se enfrentan a un enemigo interno, mientras Héctor y Andrómaca se enfrentan a uno externo y común.

<sup>980</sup> Τερπνὸν designa una alegría en general, pero, como señala STANFORD, 1981, 125, no es raro que se refiera de manera especial a los favores de Afrodita. GARVIE, 1998, 173, cree que Tecmesa utiliza aquí un eufemismo para referirse a su relación sexual. Pero, además, este término responde en la distancia a la pregunta que el héroe hacía en la parte final de su *rhexis* previa acerca del placer (τέρπειν) que puede producir añadir vanamente un día a otro (vv. 475-6). Para él la vida no tiene sentido si no está vinculada a la consecución de gloria heroica y honor; para ella hay otro placer vinculado a los afectos.

<sup>981</sup> Cf. SYNODINOU, 1987, 104, GARVIE, 1998, 173, REDFIELD, 1982, 196. Encontramos también un pasaje en *Hécuba* de Eurípides donde esta mujer se dirige a Agamenón y le recuerda el agradecimiento que debe sentir hacia Casandra y hacia ella, madre de ésta, precisamente por los favores nocturnos recibidos (“*Junto a tu costado duerme mi hija, la inspirada por Febo, a la que llaman Casandra los frigios. ¿Dónde, pues, demostrarás, señor, que tus noches te son gratas, o qué gracia [χάρις] obtendrá mi hija por sus agradabilísimos abrazos en tu cama, y yo por ella? De la sombra y de los amorosos tratos nocturnos se origina un gran agradecimiento [μεγίστη χάρις] entre los mortales*”, vv. 826-32).

<sup>982</sup> Como SYNODINOU, 1987, 104, enfatiza, ésta es la única vez en que Tecmesa habla a Áyax en términos de igualdad y, en mi opinión, esto se debe a que Tecmesa habla precisamente como madre. La mujer griega cumple su función en la sociedad al tener hijos. Al dar a luz las mujeres de los ciudadanos conceden a sus esposos en particular la perpetuación de su linaje y a la *polis* en general la perpetuación de su cuerpo de ciudadanos. Así, en esta función la mujer queda igualada al hombre en cuanto a relevancia pública.

<sup>983</sup> Este procedimiento consistente en que varios caracteres recurren a un mismo término pero dotándole de un sentido hasta cierto punto diferente es lo que Goldhill denomina ‘retórica de la apropiación’; cf. GOLDHILL, 1986, 33-56. Véase también sobre el pasaje concreto, HOLT, 1981, 276-81, WINNINGTON-INGRAM, 1980, 29-30.

<sup>984</sup> Trato este caso de adaptación al punto de vista del adversario con más detalle en ENCINAS REGUERO, 2004, 362-5.

Pero incluso el hecho de que Tecmesa apele a la *charis* es un ejemplo de adaptación, pues es precisamente una falta de cumplimiento de la *charis* lo que Áyax reprocha a los Atridas y al resto del ejército griego y lo que ha dado lugar a las acciones del héroe<sup>985</sup>. Por lo tanto, también al apelar a la gratitud y a las obligaciones que ésta impone se adapta Tecmesa a su interlocutor<sup>986</sup>.

Y un ejemplo muy semejante es el que hallamos en los *agones*, o en el *agon* doble, que protagoniza Teucro con Menelao y Agamenón respectivamente. En este conjunto agonal el concepto de nobleza (*eugeneia*) queda adaptado, como sucedía en el *agon* entre Áyax y Tecmesa, al punto de vista que cada personaje esgrime. Teucro es el primero que se refiere a la *eugeneia* de su oponente (“*Nunca, varones, me podré extrañar de que un hombre que no haya sido nada en sus orígenes después cometa faltas, cuando los que parecen haber nacido nobles [Εὐγενεῖς] yerran con tales razones en sus discursos*”, vv. 1093-6) dejando claro que la nobleza se refiere tanto a la sangre cuanto a las acciones personales. Nobleza obliga y quien es noble de nacimiento deber ser un buen ejemplo para los demás, un requisito que, según Teucro, Menelao no cumple.

Posteriormente, lo primero que hace Agamenón cuando toma la palabra es recordar que Teucro es el hijo de una esclava (v. 1228). Los dos acontecimientos humanos menos politizables son la muerte y el nacimiento. Menelao politiza el primero; ahora Agamenón hace lo mismo con el segundo<sup>987</sup>. Pero Agamenón, al acusar a Teucro de no ser *eugenes*, o, mejor dicho, de ser hijo de una madre que no es *eugenes* (vv. 1228-30), utiliza el término en sentido muy estricto. Lo que Agamenón quiere remarcar es que por ser hijo de una madre esclava –aunque Hesíone, en realidad, era de origen noble–, Teucro no tiene derecho a defender a Áyax en esa causa. Como ya dije en el capítulo dedicado a la *suppressio veri*, esta acusación es cierta y Teucro no puede negarla, así que lo que hace es adaptar su argumentación a las palabras de Agamenón y contestar enfatizando también en su discurso la relevancia de la nobleza, pero no la que deriva del nacimiento sino la que lo hace de las acciones humanas. Sin embargo, Teucro no va a poder hablar ya de *eugeneia* sino que va a sustituir este término por *aristeia* (v. 1304).

<sup>985</sup> Como STANFORD, 1981, 126, advierte, la apelación a la gratitud, *charis*, se dirige hábilmente a un hombre que está furioso porque sus favores a los griegos no le han sido devueltos.

<sup>986</sup> Sobre el concepto de *charis* véase BLUNDELL, 1989, 33-46, 74-75, 86-87. Tecmesa no es la única que apele a la *charis* en esta tragedia. Teucro en los vv. 1266-77 utiliza un argumento reminiscente del de Tecmesa en los vv. 520-4, cuando hace notar que Áyax, que no devolvió *charis* a Tecmesa, es tratado con ingratitud después de muerto por los Atridas; cf. GARVIE, 1998, 239. Es más, ZANKER, 1992, 23-4, se detiene en esta idea de la *charis* o gratitud que hay que mostrar por los servicios pasados y la rastrea en la obra: no solo Tecmesa y Teucro acuden a ella en estos pasajes citados; también lo hacen Áyax (vv. 404-9) y el Coro (vv. 616-20). En todos los casos podemos recordar de fondo la queja de Aquiles en *Il.* 9. 315ss. de no haber recibido *charis* por su lucha contra los troyanos. Así que aquí, como en otros puntos, Sófocles está reelaborando un tema de la épica.

<sup>987</sup> Cf. DAVIS, 1986, 158.



Si Agamenón acusaba a Hesíone, madre de Teucro, de no ser *eugenes*, Teucro le recuerda al Atrida que también su abuelo era de origen bárbaro (vv. 1291-2). No obstante, Teucro se detiene más en las terribles acciones de los padres de Agamenón (“*que Atreo, el que, a su vez, te engendró, ofreció a su hermano el más impío banquete, el de sus propios hijos; que tú mismo has nacido de una madre cretense*”<sup>988</sup>, y *que, sorprendiendo en brazos de ella a un hombre extranjero, su propio padre la hizo arrojar a los mudos peces como pasto*”, vv. 1293-7), que contrastan con las acciones de los suyos. Frente a las iniquidades cometidas por los antepasados de Agamenón, Teucro destaca la *aristeia* de su padre Telamón (v. 1300) y el hecho de que Hesíone fue digna de ser elegida por Heracles como regalo para el héroe (vv. 1301-3).

Frente a la nobleza de sangre (*eugeneia*) que Agamenón esgrime para vencer a Teucro, éste enfatiza la nobleza que se desprende de las acciones humanas (aunque Teucro es consciente de que él no es *eugenes* sino *aristos*) y en eso su superioridad frente a Agamenón es algo de lo que no duda. De hecho, para Teucro el simple hecho de que Agamenón pretenda que él abandone a Áyax es ya un claro indicio de su baja catadura moral (vv. 1304-7)<sup>989</sup>.

Así pues, como hacía Tecmesa, Teucro también se adapta a la línea de argumentación abierta previamente por su adversario, pero, como la mujer, él también tiene que hacer algún cambio para que dicha adaptación funcione. Tecmesa pasaba de la esfera pública a la privada; Teucro no necesita cambiar de esfera de referencia pero sí tiene que cambiar el término *eugenes* por el de *aristos*, ya que Agamenón tenía razón y ni él ni su madre se pueden considerar *eugenes* en sentido estricto<sup>990</sup>.

Tanto Tecmesa como Teucro redefinen términos previamente utilizados por su oponente para intentar refutarlo llevando a conclusiones opuestas los mismos razonamientos que aquel empleara. Para ello, en cambio, tienen que realizar pequeños ajustes y es en éstos donde radica la debilidad del argumento de ambos, porque estos cambios suponen el reconocimiento tácito de que dentro de los parámetros esbozados por su oponente su razonamiento era legítimo e intachable y de que solo variando algunos de esos parámetros puede el orador derivar el razonamiento en la dirección opuesta. Por otra parte, este razonamiento no solo actúa en el nivel del *pragma*, también lo hace de forma importante en

<sup>988</sup> Los cretenses tenían en la Atenas del s. V a.C. una muy mala reputación de falsedad e iniquidades monstruosas; cf. STANFORD, 1981, 217.

<sup>989</sup> Implícitamente Teucro utiliza aquí un entimema. Su esquema es éste: premisa mayor, [“el hombre noble honra a los de su sangre”]; premisa menor, “Teucro es noble (esto lo ha demostrado en los versos precedentes) y Áyax es de su sangre”; conclusión, “lo normal es que Teucro honre a Áyax”. Hacer otra cosa sería ir en contra de lo generalmente admitido. Pretender, como hace Agamenón, que no se honre con unos funerales dignos al que es de la misma sangre implica que no se es noble. Así, Teucro insinúa que Agamenón no se comporta como un hombre noble, frente a él, que sí lo hace.

<sup>990</sup> Sobre el modo en que el concepto de nobleza es empleado por Agamenón y Teucro, cf. ENCINAS REGUERO, 2004, 365-8.

el del *ethos*, porque al intentar convencer al oponente a través de sus mismos criterios se hace tambalear la credibilidad de éste.

Así pues, frente a la posición más tradicional que proclamaba la excelencia del hombre de noble nacimiento, visión reflejada en esta tragedia, sobre todo, por Agamenón, Sófocles presenta las acciones humanas y, por lo tanto, el carácter individual de cada persona, como el parámetro esencial que diferencia a los hombres<sup>991</sup>.

No podemos olvidar que, aunque el mundo reflejado en la tragedia es el mundo heroico, los valores que lo impregnan son los de la época en que la representación trágica tuvo lugar, es decir, el siglo V a.C., y esta época estuvo marcada por la consolidación del estado democrático y consecuentemente por el progreso del concepto de igualdad. De hecho, fueron numerosas las voces que cuestionaron las diferencias establecidas entre los ciudadanos sobre la base de su nivel económico y también de su nacimiento o raza, e incluso llegaron a cuestionarse las diferencias entre amos y esclavos, hombres y mujeres. Así lo hicieron Antifonte, Licofrón o Eurípides<sup>992</sup>.

Es lógico, pues, que la cuestión se refleje también en Sófocles, quien, aunque muestra todavía restos de un mundo imbuido por los valores heroicos tradicionales, destaca la existencia de nuevos códigos de valor y “*diferencia a los hombres sólo por el carácter, dentro de una esencial unidad humana*”<sup>993</sup>, una idea que también comparte Eurípides, quien va a formular más explícitamente el rechazo a la concepción tradicional de la nobleza.

Pero este *agon* doble que ocupa la segunda parte de *Áyax* nos proporciona aún otro ejemplo de adaptación. En su respuesta a Menelao Teucro lo ataca diciéndole que no es nada (“*para nada lo hizo por ti, pues no tenía en cuenta a los don nadie*”, v. 1114). Efectivamente el origen de la guerra de Troya ha sido el raptó de Helena, mujer de Menelao, por Paris. Es esta acción la que provoca que entre en vigor el juramento anteriormente realizado por los diversos pretendientes de Helena para defender a quien finalmente fuese su esposo, si éste lo solicitaba. Apoyándose en este juramento es como, llegado el momento, Agamenón reúne a los principales líderes aqueos para iniciar la expedición contra Troya. Teucro se refiere a este dato y enfatiza el hecho de que el motivo último de la colaboración de Áyax con la expedición no es Helena, ni el propio Menelao, sino el juramento realizado. De este modo Teucro minimiza la relevancia de Menelao para Áyax y enfatiza el carácter de éste como persona que cumple sus promesas. Pero, como sucedía con la cuestión de la *eugeneia*, también en este caso es Agamenón el que responde y al hacerlo utiliza el término usado contra Menelao en contra ahora de Teucro y de Áyax (“*no siendo nada, nos has hecho*

<sup>991</sup> Cf. ADRADOS, 1966, 354-60 y 374-5.

<sup>992</sup> Cf. GUTHRIE, 1994, 155-8.

<sup>993</sup> Cf. ADRADOS, 1966, 37.

frente defendiendo a quien nada era”, v. 1231). Es cierto que Menelao no podía legítimamente reclamar la subordinación de Áyax, pero Agamenón sí que puede porque él sí es el general de las tropas griegas. Es esta posición la que enfatiza en su *rhexis*.

El siguiente ejemplo lo hallamos en *Antígona* y también en una escena de debate, concretamente la que protagonizan Creonte y su hijo Hemón (vv. 631-765). Hemón conoce lo que su padre está haciendo y tiene su opinión formada al respecto. Cuando sale a escena y habla por primera vez, pensamos, al igual que Creonte, que Hemón está de acuerdo con él (“Padre, tuyo soy y tú me guías rectamente con excelentes consejos que yo seguiré. Ningunas bodas son para mí más importantes de obtener que tu recta dirección”, vv. 635-8). Más tarde nos daremos cuenta de que no es así.

La primera *rhexis* del *agon* es la de Creonte. Éste, como he dicho, parece haber quedado convencido de que tiene el apoyo de su hijo. Y así, da comienzo a su *rhexis* (vv. 639-80) con un excursus acerca de la necesidad de que los hijos obedezcan a los padres. En opinión del monarca es obligación imperiosa de un hijo obedecer a su padre y, por lo tanto, Hemón debe obedecerlo a él (“Así, hijo mío, debes razones en tu interior: posponer todo a las resoluciones paternas [...]”, vv. 639-40)<sup>994</sup>.

En la réplica de Hemón (vv. 683-723) conocemos la opinión real del joven, esto es, que su padre se está equivocando. Pero en ningún momento el joven se opone frontalmente a Creonte, todavía no. Antes bien, Hemón se adapta a la línea de argumentación que empleó su progenitor y es empleando esa misma argumentación como trata de persuadir al soberano. Si Creonte recurrió a la jerarquización del *oikos* y al tópico de la obediencia paterno-filial para exigir obediencia, lo mismo va a hacer ahora Hemón, pero para pedirle a su padre que cambie de actitud. El joven argumenta que precisamente por el amor a su padre y precisamente porque el bien del padre es lo más importante para un hijo, por todo ello es por lo que él le pide a Creonte que cambie de parecer (“Para mí, sin embargo, no existe ningún bien máspreciado que tu felicidad. Pues, ¿qué honor es para los hijos mayor que la buena fama de un padre cuando está en plenitud de bienestar, o qué es más importante para un padre que lo que viene de los hijos? No mantengas en ti mismo sólo un punto de vista [...]”, vv. 701-9). Los dos apelan para persuadir a la estructura del *oikos* y a la superioridad del padre sobre el hijo, pero entre ellos existen notables diferencias.

La primera que llama la atención es el hecho de que Creonte se expresa en términos de autoridad, mientras que Hemón lo hace en términos afectivos. Creonte habla única y exclusivamente de obediencia y esa obediencia del hijo es lo que proporcionaría felicidad al

<sup>994</sup> Cf. S. Tr. 1177-8 (νόμον κάλλιστον ἐξευρόντα, πειθαρχεῖν πατρί, “la más bella de las normas es obedecer a un padre”) y ENCINAS REGUERO, 2005, sobre el tópico de la obediencia paterno-filial en Sófocles.

padre. El ser obediente es lo que caracteriza al buen hijo. Hemón, en cambio, no habla de obediencia. En su opinión, lo que caracteriza al buen hijo es el hecho de que éste busque la felicidad de su padre, pero no necesariamente a través de la obediencia. Y aquí radica la diferencia esencial. Pero existe, a mi juicio, otra diferencia importante. Creonte habla exclusivamente de los sentimientos del padre, en ningún momento tiene en cuenta los del hijo, quien simplemente debe obedecer, sin cuestionarse nada. Creonte presenta una relación de hegemonía por una parte y sumisión por la otra. Hemón, en cambio, sí que habla de la felicidad del hijo, no solo de la del padre. El punto de vista cambia y, además, se amplía porque, mientras Creonte habla en términos unidireccionales del hijo hacia el padre, Hemón habla de un sentimiento recíproco. No solo el hijo es feliz con la felicidad del padre sino que, a su juicio, el padre también lo es o debe serlo con la del hijo. Mientras la concepción de Creonte es tiránica, la de Hemón es democrática. Creonte se apoya en la estructura familiar para, estableciendo un paralelismo entre *oikos* y *polis*, tiranizar la ciudad; Hemón, por el contrario, se apoya en la estructura de la *polis* para, estableciendo el mismo paralelismo, democratizar la familia.

Como sucedía con los ejemplos que veíamos de *Áyax*, Hemón aquí se adapta a la línea argumentativa que abrió su padre, con la que no está de acuerdo en absoluto, pero introduce cambios para amoldarla a su situación o punto de vista. Además de eso, quiero subrayar el hecho de que Hemón presenta este razonamiento como un argumento basado en el *kerdos* y sabemos la importancia que dicho argumento tiene para Creonte; es decir, no solo hay una adaptación a las palabras del adversario sino que también hay una adaptación formal a su modo de razonar.

En las tragedias sofocleas de época tardía hay numerosos ejemplos de adaptaciones a las palabras previas de un personaje. En *Electra* Crisótemis (vv. 328-40) deja clara su postura de que es mejor adaptarse a las circunstancias para no tener que sufrir represalias de ningún tipo, remarcando los beneficios de obrar así. En las dos *rheseis* que le dirige después Electra (vv. 341-68 y, sobre todo, vv. 947-89) la heroína recalca los beneficios que Crisótemis podría obtener de hacer lo que ella le pide. Son cuatro las cosas con las que Electra tienta a Crisótemis para conseguir su ayuda. La primera de ellas es εὐσέβεια (“Si obedeces mis consejos ganarás, en primer lugar, reputación de piedad por parte de nuestro padre, que está en el Hades, muerto, así como de nuestro hermano”, vv. 967-9). La segunda es la libertad (“serás llamada libre el resto del tiempo”, v. 970-1), lo que nos recuerda el final de aquella *rhesis* de Crisótemis (vv. 328-40), donde ésta manifestaba su deseo de ser libre (v. 339). Allí Crisótemis hablaba precisamente de obedecer para ser libre; en este momento, Electra le promete libertad a cambio de obediencia, algo que la misma Crisótemis

proponía. El problema es que ‘libertad’ significa algo diferente para las dos hermanas. Para Electra la *eleutheria* es algo fundamentalmente moral, en cambio la noción que tiene Crisótemis de este concepto está limitada a la posibilidad de disfrutar de las ventajas materiales propias de su linaje. En tercer lugar, Crisótemis puede conseguir un marido (“*alcanzarás unas bodas como te mereces*”, vv. 971-2) y, a través de él, por supuesto, el patrimonio paterno (vv. 959-60). Por último, Electra le ofrece a Crisótemis fama (“*¿no ves cuánta celebridad podrías procurarte a ti misma y a mí si me obedeces?*”, vv. 973-4), una fama que, además, es eterna e imperecedera (vv. 984-5).

A pesar de todo lo dicho, en el epílogo de su discurso (vv. 986-9) la heroína abandona todos estos argumentos basados en último término en la posibilidad de obtener un beneficio y vuelve a situarse en su propia esfera, vuelve a lo que para ella es el verdadero argumento, lo *αἰσχρόν* y lo *εὐγενές*. Para Electra es *αἰσχρόν* no poder vivir conforme a su *εὐγένεια*; para Crisótemis lo mejor es adaptarse a las circunstancias<sup>995</sup>. A pesar de los intentos de la protagonista en el cuerpo central de su *rhexis* por adaptarse al punto de vista de la persona a la que quiere persuadir, en el epílogo de su discurso, parte especialmente importante, se sitúa de nuevo frente a ella.

Aún así, lo importante es que Electra es capaz de adaptarse al punto de vista de otro personaje hasta tal punto que en este *agon* el motivo para actuar que le propone a su hermana ya no es tanto la venganza de Agamenón (idea que parece quedar abandonada en el v. 957) cuanto la consecución de un beneficio para uno mismo. Electra asimila los argumentos de Crisótemis y le demuestra en su propio terreno que su postura no tiene salida mientras Egisto siga vivo.

Y esto nos lleva a un punto que dejamos abierto en su momento en el apartado dedicado a la *suppressio veri* (Parte tercera: 1.3). Se trata del v. 957. ¿Por qué en este verso Electra menciona únicamente a Egisto y omite el nombre de Clitemnestra? Son muchas las opiniones que se han dado al respecto (algunas las reproducíamos en su momento). Pues bien, si aceptamos que Electra durante el grueso de esta larga *rhexis* de cuarenta y tres versos, en la que nos acabamos de detener, modifica sus argumentos e incluso sus motivaciones para acercarse a la postura de Crisótemis y así intentar persuadirla, ¿por qué no creer que hace lo mismo al mencionar tan solo a Egisto y omitir a Clitemnestra?

En *Filoctetes* Odiseo aconseja a Neoptólemo que simule odiarle a él y a los Atridas, y, de hecho, al ejército aqueo en general (“*dices que [...] navegas hacia casa, tras abandonar la expedición naval de los aqueos, habiendo surgido un gran odio contra ellos*”

<sup>995</sup> Crisótemis representa la ética más joven (sofística) de Grecia, según la cual uno se puede adaptar a las circunstancias; Electra, en cambio, introduce la ética más vieja, la de la aristocracia de nacimiento, que preconiza que uno debe permanecer fiel a las tradiciones familiares.

porque te hicieron venir con súplicas desde tu país, como si fueras el único medio de conquistar Ilión, y no te consideraron, una vez que hubiste llegado, digno de las armas de Aquiles”, vv. 58-62), porque sabe que éste es el sentimiento de Filoctetes y que el compartir ese sentimiento puede ayudar a Neoptólemo a ganarse más prontamente la amistad del héroe.

Efectivamente, cuando Filoctetes entra en escena, le cuenta a Neoptólemo el modo en que fue abandonado en la isla de Lemnos y termina su relato precisamente maldiciendo a Odiseo y a los Atridas (“*¡Tales son las cosas que me han infligido, oh hijo, los Atridas y el violento Odiseo, a quienes quieran los dioses olímpicos permitir que sufran algún día padecimientos que sean expiación de los míos!*”, vv. 314-6). Siguiendo el consejo de Odiseo, Neoptólemo se posiciona rápidamente en contra de los enemigos de Filoctetes (“*también he encontrado villanos entre los Atridas y en el violento Odiseo*”, vv. 320-1) (cf. vv. 322-31), y en la *rhexis* con la que poco después narra su historia termina, lo que establece un significativo paralelo con la *rhexis* citada de Filoctetes, mostrando su odio hacia Odiseo y los Atridas (“*navego hacia mi país, despojado de lo que me pertenece por el más malvado y descendiente de malvados, Odiseo. Y no inculpo tanto a aquel como a los que están en el poder*”, vv. 383-5) y su simpatía hacia quien comparte sus fingidos sentimientos (“*Que sea querido para los dioses el mismo modo que para mí el que odie a los Atridas*”, vv. 389-90).

Más adelante entra el mercader en escena. Su entrada la había preparado Odiseo en el prólogo (vv. 126-31) como artificio para ayudar a Neoptólemo. Pues bien, cuando hace su aparición, el mercader anuncia falsamente a Neoptólemo que algunos miembros del ejército lo buscan. En un momento de la conversación el mercader se niega a hablar en presencia de Filoctetes y Neoptólemo, entonces, reclama que lo haga, enfatizando precisamente la amistad que el odio a los Atridas ha generado entre Filoctetes y él (“*Yo soy enemigo de los Atridas. Éste es mi mejor amigo, precisamente porque odia a los Atridas. Así que, si tú vienes con sentimientos amistosos para mí, no debes ocultar ante nosotros ninguna de las palabras que has escuchado*”, vv. 585-8). Como sabemos, el ardid de Neoptólemo, ideado por Odiseo, funciona y el joven consigue la confianza absoluta de Filoctetes, quien llega incluso a hacerle entrega de su arco.

Pero hay más. Y es que el propio Odiseo se adapta a los sentimientos de odio de Filoctetes cuando se enfrenta a él. Efectivamente hay una escena en el episodio tercero en la que estos dos personajes se ven frente a frente. Filoctetes toma la palabra en primer lugar (vv. 1004-44) y termina su discurso precisamente pidiendo a los dioses que castiguen a sus enemigos y mostrando el odio que les tiene (“*¡oh tierra paterna y dioses que todo lo veis!, castigadlos, castigadlos, aunque tarde, a todos ellos, si sentís alguna compasión por mí. Porque vivo lastimosamente, pero, si pudiera verlos muertos, me parecería que me habría librado de mi dolencia*”, vv. 1040-4). Pues bien, en la *rhexis* de réplica Odiseo, que quiere

persuadir a Filoctetes para que lo acompañe hasta Troya, anuncia que lo abandonará en Lemnos y se irá él solo a Troya tras hacerse con su arco y tras esto termina la *rhexis* precisamente con un intento de persuasión basado en el odio que Filoctetes ha mostrado una y otra vez contra los que considera sus enemigos (“*Nosotros nos vamos. Tal vez lo que es para ti motivo de gloria me conceda a mí una honra que eras tú el que debías conseguir*”, vv. 1061-2). Al aducir que el arco será un motivo de gloria para aquellos a quienes Filoctetes odia, Odiseo parece pretender que el héroe, inducido por su odio, quiera evitarlo y se decida a ir a Troya, como él desea. Esto, sin embargo, no lo consigue Odiseo.

Por último, encontramos en *Edipo en Colono* pasajes diferentes, en los que un personaje busca acercarse al héroe principal subrayando las semejanzas entre su propia situación y la de éste. Es el caso, entre otros, de Teseo, que logra gran credibilidad afirmando que no dejará de ayudar a Edipo puesto que él mismo fue educado en el destierro y comprende lo que eso significa (“*un terrible suceso tendrías que comunicarme para que yo me desentendiera, cuando sé que yo mismo, como tú, fui educado en el destierro y que más que cualquier hombre arrojé en tierra extranjera peligros con riesgo de mi propia vida*”, vv. 560-4), o de Polinices, quien busca la ayuda de su padre enfatizando la situación que los une (“*Yo te pido [...] que te dejes persuadir y cedas, ya que mendigos y extranjeros somos los dos y vivimos adulando a los demás tanto tú como yo, ya que el mismo destino hemos obtenido*”, vv. 1334-7).

Pero, además, hay casos en que los personajes se adaptan no solo a su receptor directo en escena sino también a los que forman parte de la audiencia de la obra en ese momento. Eso explica algunas referencias a aquello que los atenienses más apreciaban. Un ejemplo de ello es la referencia al Areópago de Creonte en *Edipo en Colono* (“*yo sabía que teníais en este país el prudente tribunal del Areópago que no permite que tales vagabundos se instalen cerca de esta ciudad*”, vv. 947-9).

#### 1.4.2.2.1. Vuelta de las palabras del adversario en su contra

Un modo particular de adaptarse a las palabras del adversario consiste en aceptarlas para, a continuación, volverlas en su contra. En realidad pueden ser varios los argumentos que consiguen esta función. Aristóteles recoge este *topos*, o uno cercano, en *Rh.* 2. 23, 1398a4-15 (“*Otro <lugar común> es volver contra el que lo dice lo que se dice contra uno mismo, tal como <ocurre> en el Teucro. Este lugar se diferencia, con todo, del que utilizó Ifícates contra Aristofonte, cuando éste le preguntó si por dinero entregaría las llaves; como le respondiera que no, al punto le dijo: «-¿Tú entonces, porque eres Aristofonte, no*

*las entregarías, pero yo sí, porque soy Ifícrates?» [...]»<sup>996</sup>. Nosotros vamos a delimitar este *topos* y vamos a entender que un orador vuelve las palabras del adversario en su contra en aquellos casos en los que un personaje parte de los argumentos expuestos con anterioridad por su adversario para derivarlos en sentido contrario al que aquel pretendía.*

El ejemplo que vamos a analizar lo encontramos en la *rhexis* con la que Creonte (vv. 583-615), acusado de haber tramado una conspiración contra el soberano, se defiende en *Edipo Rey*. Las acusaciones de Edipo contra Creonte tienen lugar en el episodio primero de la tragedia, dentro de la escena cercana al *agon* que este personaje protagoniza junto con el adivino, más concretamente en los vv. 380-9. Pero Creonte no tiene la oportunidad de defenderse de ellas hasta un poco más tarde, ya en el episodio segundo. Enterado de los términos en los que el monarca lo ha atacado, sale a escena indignado y con la firme intención de limpiar su nombre. Lo primero es asegurarse de que Edipo realmente lanzó en su contra las ofensas que se le han comunicado. Así, como si estuviese en un juicio de la Atenas democrática, Creonte primero comprueba que la acusación realmente existe, antes de defenderse de ella. El Coro vacila a la hora de confirmarlo. Edipo, en cambio, no lo hace. Sale a escena y no solo confirma las acusaciones previas, sino que, además, las agrava, en el sentido de que, si antes tan solo acusaba a Creonte de conspiración junto con Tiresias para incriminarlo a él en el asesinato del anterior monarca, ahora llega a acusar a Creonte de ser él en persona el asesino de Layo. Un cambio de matiz nada desdeñable.

Aunque a Creonte le cuesta que el soberano le conceda la palabra, y con ella su derecho legítimo a defenderse de las terribles inculpaciones, termina por acceder a ella y pronuncia un discurso de réplica (vv. 583-615) en el que, partiendo de los argumentos del monarca, su adversario, demuestra que tales argumentos no son una prueba de su culpabilidad, sino, antes bien, de su inocencia. Eso sí, la discusión no gira en torno a la acusación última y más fugaz de haber matado personalmente a Layo, sino en torno a la primera y más meditada, la acusación de conspirar contra Edipo.

La acusación de Edipo se basaba en un elemento muy común, el *kerdos*. Como dijimos ya en ese apartado, siempre es verosímil cualquier acción que produce un beneficio, porque se supone que es creíble que los seres humanos actúen de cualquier manera con el único objetivo de beneficiarse personalmente. De acuerdo con esto, la imputación de Edipo a Creonte era verosímil en función únicamente de un argumento de probabilidad basado en el *kerdos*, sin necesidad de aportar prueba alguna que lo corroborase. Creonte parece ser consciente de este hecho y se defiende de la misma manera, recurriendo al mismo argumento de probabilidad basado en el *kerdos* que planteara Edipo. Éste decía que Creonte buscaba su beneficio en el trono de Tebas. Creonte va a demostrar que su beneficio radica en la posición

---

<sup>996</sup> Cf. PALMER, 1934, 26-9.



que ahora ostenta, cercana al rey pero sin serlo. Ahí consigue beneficiarse de las ventajas de esa posición sin hacerse cargo de sus responsabilidades (“*Considera primeramente esto: si crees que alguien preferiría gobernar entre temores a dormir tranquilo, teniendo el mismo poder. Por lo que a mí respecta, no tengo más deseo de ser rey que de actuar como si lo fuera, ni ninguna otra persona que sepa razonar. En efecto, ahora lo obtengo de ti todo sin temor, pero, si fuera yo mismo el que gobernara, haría muchas cosas también contra mi voluntad [...]*”, vv. 584-602).

En resumen, Edipo argumenta que Creonte conspiró contra el rey porque quería beneficiarse, aspiración común en todos los mortales. Creonte asume la premisa general pero no la aplicación concreta a su caso. Es cierto que todos los hombres buscan su propio beneficio, y también él, por eso mismo nunca conspiraría contra el soberano, porque su mayor bien no está en ocupar el trono sino en ocupar una posición cercana al monarca, una posición que ya tiene. Si hubiese hecho aquello de lo que Edipo lo acusa, Creonte no habría conseguido ningún beneficio, sino que los habría perdido. Esta argumentación, qué duda cabe, refuta a la perfección la acusación previa del rey y daña la credibilidad de éste, aunque Edipo en ningún momento da marcha atrás ni reconoce su error<sup>997</sup>.

En este caso efectivamente Creonte asume la argumentación de Edipo pero la deriva en sentido contrario, de modo que lo que Edipo empleaba para inculparlo, él lo utiliza para demostrar su inocencia. Ahora bien, las repercusiones de la refutación en Edipo no van más allá de afectar a su *ethos*. No sucede lo mismo en *Electra*.

Tenemos un ejemplo perfecto de la aplicación del procedimiento que nos ocupa en los vv. 577-84 de *Electra*. En estos versos la heroína responde a Clitemnestra, quien ha argumentado que el asesinato de Agamenón fue justo. Electra demuestra en su *rhexis* de respuesta (vv. 558-609) que no solo no fue justo sino que, además, si fuese justo, justificaría también la propia muerte de Clitemnestra.

Ya en el v. 560 (εἴτ' οὖν δικάϊως εἴτε μή) Electra anuncia la doble posibilidad de respuesta ante las palabras de su madre (negar sus argumentos o aceptarlos). El primer paso consiste en demostrar la falsedad de las palabras de la asesina, desarrollando así el concepto μή δικάϊως planteado en el v. 560 (hay que advertir el quiasmo existente entre el planteamiento de las dos posibilidades en ese verso y su desarrollo posterior en los vv. 561-

<sup>997</sup> NUSSBAUM, 1995, 94, destaca otra inversión de este tipo en *Antígona*. La autora advierte que para Creonte una mente sana es aquella consagrada por entero a la seguridad y al bienestar de la ciudad, de modo que tanto el elogio de la lealtad civil como la sanción de los ataques a los valores civiles se manifiesta por su parte en términos de salud mental. Sin embargo, en un momento crucial Tiresias vuelve el lenguaje de la salud mental en contra del propio Creonte al referirse a su falta de prudencia como una enfermedad (v. 1052).

84). A continuación (vv. 577-84) Electra desarrolla la primera opción planteada en el v. 560 (δικαίως) y que es la que ahora analizamos.

En el v. 577 Electra expresa explícitamente su intención de razonar partiendo de las premisas esgrimidas por su madre (ἐρῶ γὰρ καὶ τὸ σόν, v. 577). Clitemnestra ha defendido que el asesinato de Agamenón a sus manos fue justo porque éste a su vez había matado anteriormente a Ifigenia, la hija de ambos. A partir de aquí el razonamiento de Electra es sencillo, a saber, si Agamenón mereció la muerte por haber matado a Ifigenia, entonces, de la misma manera Clitemnestra merece la muerte por haber matado a Agamenón. Electra le hace ver a su madre que, aplicando estrictamente ‘su’ criterio, ella misma tendría que morir a manos de sus hijos por haber dado muerte al padre de éstos, de manera que el argumento por el que Clitemnestra justifica sus actos, justificaría también su propia muerte, que tanto teme (*“Pero –y voy a hablar con tu razonamiento– si por querer ayudar a aquel lo hubiera hecho, ¿era necesario que, a causa de ellos, muriese por obra tuya? ¿Según qué ley? Cuida no sea que, por establecer este principio entre los hombres, reporte dolor y arrepentimiento para ti misma. Porque, si damos muerte a uno en defensa de otro, tú podrías morir la primera si se hiciera justicia. Ten cuidado no establezcas un pretexto inexistente”*, vv. 577-84). Es decir, cuando Electra pregunta a su madre *“¿Según qué ley?”* (v. 579), se sobreentiende la ley de la venganza, y es esa misma ley la que obliga a Electra y Orestes a matar a Clitemnestra.

En *Edipo en Colono* el anciano Edipo es censurado por Creonte por los crímenes que en su día cometió. Edipo los asume –no puede hacer otra cosa– pero enfatiza que los cometió involuntariamente y que el acusarlo de ellos repercute negativamente en quien lo hace, que lo hace voluntariamente (*“¿A cuál de los dos ancianos crees que estás injuriando con ese lenguaje, a mí o a ti mismo, cuando lanzas por tu boca contra mí asesinatos, bodas y desventuras que yo, desgraciado, padecí en contra de mi voluntad?”*, vv. 960-4). Es Creonte quien ha acusado a Edipo, pero éste consigue que la acusación pese más sobre Creonte que sobre sí mismo.

#### 1.4.2.2.2. Negación de las palabras del adversario

Otro artificio menor, por su baja frecuencia, en el que un orador da muestras de adaptarse a lo previamente dicho por otro, consiste en la negación de las palabras del adversario. En principio esto es algo tan simple como que, formulada una acusación, el acusado la niega. Pero no nos vamos a referir aquí a esto, sino a determinados casos especiales en los que el acusado recurre a los mismos términos que utilizó previamente el

acusador, pero introduciendo una pequeña alteración para adaptarlos a sus intereses y ahí está lo interesante de este artificio y lo que justifica que lo tratemos en este apartado<sup>998</sup>.

En su discurso (vv. 1052-90) Menelao acusa a Áyax de traición (“*Que, habiendo creído traernos de la patria con él a un aliado y amigo de los aqueos, nos hemos encontrado, tras una prueba, a alguien peor que los frigios*”<sup>999</sup>, vv. 1052-4). Teucro tardará en replicar a esta acusación –lo hará en su respuesta a Agamenón (vv. 1266-1315)–, ahora bien, ya en su réplica a Menelao, en la que se centra en la defensa de Áyax frente a la acusación de insubordinación, la segunda de las acusaciones formuladas por Menelao, introduce Teucro una referencia a estos versos previos del Atrida (“*¿Es que afirmas tú que trajiste a este hombre aquí por haberlo elegido como aliado de los aqueos?*”<sup>1000</sup>, vv. 1097-8). Teucro reproduce aquí las palabras de Menelao para negarlas, pero al hacerlo introduce un pequeño cambio. Él utiliza los mismos términos (ἄγειν y Ἀχαιοῖς ξύμμαχον) pero incluye un verbo (λαβών) que implica que la persona a quien hace referencia (Menelao) realizó un esfuerzo personal para llevar a Áyax a Troya, un matiz que faltaba por completo en la versión de Menelao. Menelao tan solo dice que llevaron a Áyax, en el sentido de que lo condujeron o guiaron hasta allí, no que lo eligiesen para ello. A continuación Teucro refuta las palabras del Atrida (“*¿No se embarcó espontáneamente, siendo como era dueño de sí mismo?*”, v. 1099), pero lo que refuta Teucro en realidad no es que Menelao llevase a Áyax sino que lo eligiese, es decir, Teucro no refuta exactamente las palabras de Menelao. Pero el artificio no termina aquí.

Teucro defiende que Áyax se embarcó voluntariamente hacia Troya y que, por lo tanto, Menelao no tiene derecho alguno a mandar sobre él o sobre sus hombres (“*¿No se embarcó espontáneamente, siendo como era dueño de sí mismo? ¿Con qué razón eres tú el jefe de éste? ¿Con qué razón te permites mandar sobre unas tropas que él trajo de su patria?*”, “*Has navegado aquí en calidad de lugarteniente de los demás, no de general de todos como para mandar alguna vez sobre Áyax*”<sup>1001</sup>, vv. 1099-1101, 1105-6). Pues bien, más adelante es Agamenón quien alude a estas palabras de Teucro (“*has afirmado solemnemente que nosotros no hemos venido como generales ni como almirantes de los aqueos ni de ti, sino que, según tú dices, Áyax se embarcó mandando sobre sí mismo*”<sup>1002</sup>, vv. 1232-4) y al hacerlo, al igual que hacía Teucro, él también introduce algún cambio a su

<sup>998</sup> En la oratoria ática es frecuente que un orador malinterprete deliberadamente las explicaciones de sus adversarios. Este proceder está en relación con lo que denominamos como negación de las palabras del adversario.

<sup>999</sup> ὀθοῦνεκ' αὐτὸν ἐλπίσαντες οἴκοθεν/ ἄγειν Ἀχαιοῖς ξύμμαχόν τε καὶ φίλον,/ ἐξηύρομεν ζητούντες ἐχθίῳ Φρυγῶν.

<sup>1000</sup> ἄγ', εἰπ' ἀπ' ἀρχῆς αὐθις, ἦ σὺ φῆς ἄγειν/ τόνδ' ἄνδρ' Ἀχαιοῖς δεῦρο σύμμαχον λαβών;

<sup>1001</sup> ὑπάρχος ἄλλων δεῦρ' ἐπλευσας, οὐχ ὄλων/ στρατηγός, ὥστ' Αἴαντος ἠγείσθαι ποτε.

<sup>1002</sup> κοῦτε στρατηγούς οὔτε ναύαρχους μολεῖν/ ἡμάς Ἀχαιῶν οὔτε σοῦ διωμόσω,/ ἀλλ' αὐτὸς ἄρχων, ὡς σὺ φῆς, Αἴας ἐπλει.

favor. Así, Teucro ha negado que Menelao tuviese derecho alguno a mandar sobre Áyax y sus tropas, ya que él no era el general (στρατηγός) de todos sino simplemente el lugarteniente de los demás (ὑπαρχος ἄλλων)<sup>1003</sup>. Sin embargo, cuando Agamenón reproduce estas palabras, le atribuye a Teucro el haber afirmado que los Atridas (los dos, no solo Menelao) no llegaron a Troya ni como generales (lo que sí ha dicho, pero de Menelao, no de Agamenón) ni como almirantes de todos (algo que exactamente no ha dicho). Agamenón cambia ὑπαρχος por ναυάρχους y dirige las palabras de Teucro, que negaban que Menelao fuese un *strategos*, también contra él; así, hace que la negación de Teucro parezca todavía mayor de lo que realmente fue, pero, sobre todo, hace que las palabras de Teucro, que eran ciertas, porque Menelao realmente no es el *strategos* del ejército griego, parezcan equivocadas, ya que se aplican a Agamenón, que sí es el *strategos* de los aqueos. Así, de algún modo se hace a Teucro responsable de una falsedad en la que él realmente no incurrió. Es decir, Agamenón exagera atribuyendo a Teucro una negación de su propia autoridad, que realmente nunca se produjo. Estos pequeños cambios de matiz sirven para hacer que parezca más radical y ofensiva la postura del adversario. Se citan sus palabras pero con sutiles cambios, gracias a los cuales parece que hayan dicho algo que realmente no llegaron a decir nunca y así es más fácil refutarlos o, al menos, minar al *ethos* de su emisor.

Pasemos ahora a las tragedias de época tardía. En *Electra* hay varios ejemplos de este recurso. El primero aparece en la *rhexis* de la protagonista (vv. 341-68), dentro de la escena cercana al *agon* en que interviene con su hermana. Crisótemis afirma: “*si yo tuviera fuerza, les haría ver cuáles son mis sentimientos para con ellos*”<sup>1004</sup> (vv. 333-4). Electra parte de las palabras que su hermana acaba de pronunciar y denuncia la oposición entre éstas y sus actos (“*acabas de decir que, si tuvieras fuerza, mostrarías el odio que les tienes*”<sup>1005</sup>, *pero, cuando yo me dispongo a vengar a nuestro padre, hasta las últimas consecuencias, no colaboras, y obstaculizas a quien intenta hacerlo*”, vv. 347-50). En las palabras de Crisótemis se da una condición (“*si yo tuviera fuerza*”, vv. 333-4); solo si esta condición se cumple, Crisótemis hará lo que ha prometido, que, según sus términos, consiste solo en mostrar sus verdaderos sentimientos, sean éstos los que sean. Electra especifica que esos sentimientos son de odio, aunque Crisótemis realmente no lo ha dicho, y destaca que Crisótemis no ha cumplido con lo prometido. El problema es que Electra no demuestra que la condición de Crisótemis se dé realmente.

<sup>1003</sup> Se aprecia un tono despectivo en estas palabras de Teucro.

<sup>1004</sup> εἰ σθένος/ λάβοιμι, δηλώσαιμι ἂν οἱ αὐτοῖς φρονῶ.

<sup>1005</sup> εἰ λάβοις/ σθένος, τὸ τούτων μῖσος ἐκδείξειαις ἂν.

Obsérvese que la expresión clave ocupa en ambos pasajes (vv. 333-4 y 347-8) el mismo lugar del verso, formando un encabalgamiento.

Los dos ejemplos restantes forman parte del *agon* entre Clitemnestra y Electra. La primera de las dos *rheseis* la pronuncia la reina (vv. 516-51). De nuevo se parte de una acusación previa y se niega (“*Sin embargo, muchas veces has dicho a voz en cuello ante mucha gente que yo gobierno con insolencia y contra justicia, injuriándote a tí y lo tuyo. Pero yo no soy insolente y hablo mal de ti porque con frecuencia oigo lo mismo por parte tuya*”, vv. 520-4). Esta vez, puesto que no es una *rhesis* de réplica dentro del *agon*, se reacciona frente a una acusación habitual (“*muchas veces has dicho...*”) y no frente a una acusación inmediata. Clitemnestra niega la acusación de ‘insolencia’. Pero, ¿demuestra de alguna manera esa negación? Pues parece que lo hace por adelantado (“*ahora, como aquel está ausente, no me haces ningún caso*”, vv. 519-20). Clitemnestra parece insinuar que, si ella realmente gobernase con insolencia, no necesitaría en absoluto de la presencia de Egisto para hacerse respetar y, sin embargo, es precisamente la ausencia de Egisto el momento elegido por Electra para enfrentarse a su madre. Esta es la demostración de que Clitemnestra no es ‘insolente’. En cualquier caso, aunque lo sea, la responsabilidad de ello queda inmediatamente transferida a Electra, a quien acusa de iniciar los ataques.

No obstante, en su réplica la joven retoma esta acusación de Clitemnestra y la niega de una manera muy peculiar (“*ni siquiera es posible reprenderte a ti, porque lanzas a toda voz que yo injurio a mi madre. Yo te considero más un ama que una madre para mí*”, vv. 595-8). Ella asume los ataques a Clitemnestra, pero niega, apoyándose en las acciones de ésta en contra de sus hijos, que a ésta se la pueda llamar madre. Y esta negación se convierte en un fuerte ataque contra el *ethos* de Clitemnestra.

Pero en esa misma réplica de Electra a su madre (vv. 558-609) encontramos otro pasaje significativo. Clitemnestra ha aceptado que mató a Agamenón (vv. 526-7), pero ha explicado que lo hizo con Justicia (vv. 528-9). Pues bien, Electra comienza su réplica retomando las palabras de Clitemnestra para negarlas (“*Dices que has dado muerte a mi padre. ¿Qué expresión más vergonzosa que ésta podría ya existir, bien lo hayas hecho con razón o no? Te diré, además, que no lo mataste con justicia precisamente, sino que te arrastró a ello el obedecer al malvado varón con el que ahora vives*”, vv. 558-62). Electra parte del reconocimiento de Clitemnestra de haber dado muerte a Agamenón pero omite en un primer momento la referencia a la justicia como atenuante de la acción materna. En su lugar introduce una interrogación, que implica una generalización: matar a un marido es vergonzoso independientemente de la justificación que se pueda tener. A continuación, Electra vuelve al caso concreto y niega que Clitemnestra actuase con justicia. La cuestión es que la interrogación previa ya ha dejado claro el parecer de Electra, y la negación de que Clitemnestra actuara con justicia tan solo sirve ya para mostrar que, además de cometer un acto terrible, Clitemnestra lo hizo por motivos muy bajos.

En *Edipo en Colono* encontramos algún pasaje muy peculiar en el que un orador niega una acusación para luego aceptarla hipotéticamente y negar lo siguiente, algo que es distinto a lo que hemos visto hasta el momento. En este caso la negación adquiere mayor fuerza. Un ejemplo de ello se da en la *rhesis* que pronuncia Edipo (vv. 258-91) justo después de la *parodos*, en el episodio primero. El Coro de ancianos atenienses ha manifestado su intención de expulsar a Edipo, temerosos de acoger a alguien culpable de parricidio e incesto. Edipo se defiende. Niega su culpa basándose en el hecho de que actuó en defensa propia, pero, además, argumenta que, aún en el caso de haber actuado conscientemente, lo que implica que no lo hizo, tampoco así se le podría recriminar nada (“¿cómo voy a ser un malvado por naturaleza, yo que devolví lo que había sufrido, de suerte que, aun si lo hubiera hecho conscientemente, ni en ese caso hubiera llegado a ser un malvado?”, vv. 270-2). Es decir, Edipo actuó inconscientemente y en defensa propia, pero, aunque hubiese actuado con conciencia, sería igualmente inocente.

Lo que más llama la atención en este pasaje es que el argumento es hasta cierto punto redundante, para dar la sensación de mayor negación. En definitiva, Edipo simplemente quiere decir que actuó en defensa propia. Es cierto que no sabía que Layo era su padre, pero ese factor no es determinante desde el momento en que Edipo respondió a una acción iniciada por otros. La constatación de su desconocimiento de la identidad de Layo tiene como único objetivo enfatizar la negación. La forma que adquiere este argumento busca subrayar la negación e indica una mayor conciencia retórica por parte del autor.

### 1.4.3. ADAPTACIÓN FORMAL A LA LÓGICA DEL ADVERSARIO

No quiero terminar este capítulo sin hacer mención, al menos, de otra posibilidad. Todos los pasajes citados previamente son ejemplo del modo en que un personaje transforma sus palabras para adaptarse a otras previas o a situaciones o receptores diferentes. Ahora bien, existe la posibilidad de que la adaptación no se produzca tanto en el contenido cuanto en la forma. Es decir, es posible que un personaje recurra a un tipo determinado de argumentación bien sea porque ése fue el argumento utilizado en el pasaje al que se responde, bien sea porque ésa es la argumentación que el adversario, en términos más generales, ha dado muestras de apreciar. Lo primero se advierte a la perfección cuando existen *rheses* confrontadas, ya que en esos casos la segunda tiende a responder a la primera punto por punto, adaptándose a ella en contenido y en forma. Nos vamos a detener en ello en el siguiente apartado. Lo segundo es más difícil de precisar, pero también interesante.

Por ejemplo, en *Antígona* Creonte demuestra desde su primera aparición en la tragedia y a lo largo de toda ella su predilección tanto por el argumento general como por el

argumento basado en el *kerdos*. Si nos centramos en este último, veremos que en la mayoría de las *rheseis* de Creonte se apela a él. De hecho, gran parte de su argumentación a lo largo de toda la tragedia se basa en esta línea de razonamiento. Por eso precisamente no sorprende que todos los personajes que se van enfrentando a él sucesivamente acudan en uno u otro momento, de una u otra forma a este tipo de argumentación. Lo hace Antígona (“*Sabía que iba a morir, ¿cómo no?, aun cuando tú no lo hubieras hecho pregonar. Y si muero antes de tiempo, yo lo llamo ganancia. Porque quien, como yo, viva entre desgracias sin cuento, ¿cómo no va a obtener provecho al morir?*”, vv. 460-4), lo hace Hemón (“*Para mí, sin embargo, no existe ningún bien máspreciado que tu felicidad. Pues, ¿qué honor es para los hijos mayor que la buena fama de un padre cuando está en plenitud de bienestar, o qué es más importante para un padre que lo que viene de los hijos?*”, vv. 701-4) y lo hace Tiresias (“*Muy grato es aprender de quien habla con razón, si ha de reportar provecho*”, vv. 1031-2). El caso de Hemón lo podríamos interpretar sencillamente como una adaptación de su *rthesis* a la anterior, ya que Hemón replica a Creonte, que ha intervenido antes en el *agon*. Ahora bien, en el caso de Antígona y Tiresias, éstos toman la palabra antes que Creonte y, por lo tanto, no se adaptan a unas palabras concretas previas, es decir, no se trata de una adaptación punto por punto a la *rthesis* anterior, sino que se adecuan a una querencia general de este personaje por ese tipo de razonamiento.

En cualquier caso, estos pasajes son tan solo un ejemplo de los muchos que se podrían señalar de este tipo en las tragedias de Sófocles.

#### 1.4.4. ÍNDICE DE PASAJES

Áyax		Traquinias		Antígona		Edipo Rey	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
479-80	Áyax	248-90	Licas	460-4	Antígona	*297-9	Corifeo
496-505	Tecmesa	*314-9	Licas y Deyanira	*635-8	Hemón	300-4	Edipo
520-4	Tecmesa	351-74	Mensajero	639-40	Creonte	387-92	Edipo
1052-4	Menelao	*380-2	Mensajero	701-9	Hemón	406-7	Corifeo
1093-6	Teucro	441-8	Deyanira	1031-2	Tiresias	584-602	Creonte
1097-1101	Teucro	459-62	Deyanira				
1105-6	Teucro	472-89	Licas				
1114	Teucro	539-51	Deyanira				

1228-31	Agamenón						
1232-4	Agamenón						
1290-1307	Teucro						

<i>Electra</i>		<i>Filoctetes</i>		<i>Edipo en Colono</i>	
PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR	PASAJE	ORADOR
333-4	Crisótemis	58-62	Odiseo	270-2	Edipo
335-40	Crisótemis	79-85	Odiseo	560-4	Teseo
347-50	Electra	*236, *923, 932 <sup>1006</sup>	Filoctetes	947-9	Creonte
519-24	Clitemnestra	314-6	Filoctetes	960-4	Edipo
526-9	Clitemnestra	*320-31	Neoptólemo y Filoctetes	1334-7	Polinices
558-62	Electra	383-90	Neoptólemo		
577-84	Electra	*585-8	Neoptólemo		
595-8	Electra	1040-4	Filoctetes		
967-85	Electra	1061-2	Odiseo		
*1112, *1119, *1220	Electra				

### 1.5. RÉPLICA PUNTO POR PUNTO AL Oponente

Como hemos ido viendo a lo largo de este trabajo, se advierte en las *rheseis* enfrentadas una tendencia a que los personajes que toman la palabra en segundo lugar respondan punto por punto tanto en contenido como en forma a las palabras de su oponente. Tal vez se deba a la asunción de que aquello que no se refuta, se asume tácitamente. Pero, además, no podemos olvidar el gusto por la simetría, tan característico del arte griego, visual y verbal.

Ahora bien, hasta dónde llega en Sófocles esa tendencia a la configuración de *rheseis* simétricas, o, dicho de otro modo, hasta qué punto se somete el orador que toma la palabra en segundo lugar a lo dicho por su oponente, es algo que habremos de calibrar. En

<sup>1006</sup> En el caso de los cambios del vocativo en *Filoctetes* y de la adaptación de Neoptólemo en la misma tragedia a los sentimientos de enemistad de Filoctetes siguiendo las indicaciones de Odiseo recojo en el cuadro sólo los pasajes más significativos.



todo caso, es evidente que las *rheseis* más apropiadas para este examen son las que pertenecen a escenas de *agon* o de debate, si bien es cierto que también entre *rheseis* que no pertenecen a una misma escena de debate puede existir una responsión más o menos desarrollada, como veremos en algunos momentos.

Vamos a hacer aquí un análisis de las *rheseis* de las diferentes escenas de debate para mostrar hasta qué punto se responden entre sí. No obstante, intentaremos no enfatizar demasiado lo relativo a su estructura para no repetir lo que ya tratamos en la parte segunda de este trabajo<sup>1007</sup>.

En *Áyax* son tres las escenas que cuentan con *rheseis* enfrentadas. La primera la protagonizan *Áyax* (vv. 430-80) y *Tecmesa* (vv. 485-524). Aunque se ha dicho que la incomunicación entre ellos es absoluta y que las palabras del uno no consiguen llegar al otro<sup>1008</sup>, lo cierto es que *Tecmesa*, al menos, sí ha escuchado al héroe, porque adapta por completo su *rhesis* a la de él<sup>1009</sup>. En ambos discursos se produce un avance en cuatro pasos: 1) alusión al padre de cada uno; 2) exposición del motivo de la situación desgraciada en la que ambos se encuentran; 3) acción central (decisión en el caso de *Áyax*, súplica en el de *Tecmesa*); y 4) resolución final. Pero vayamos más despacio.

*Áyax* comienza la *rhesis* comparando su situación y la de su padre. *Tecmesa* también alude a su padre pero no para compararse con él, sino para marcar el contraste entre su vida pasada y la presente. El contenido de ambos pasajes en el fondo no es exactamente el mismo pero formalmente lo parece, pues en ambos hay una referencia al progenitor. El objetivo en los dos casos es subrayar lo inmerecido de la situación de ambos personajes, *Áyax* y *Tecmesa*.

A este apartado le sigue, como decíamos, la exposición que uno y otro hacen de su respectiva desgracia. En el caso de *Áyax* se trata del relato de su versión del juicio por las armas de Aquiles y de sus acciones posteriores. *Tecmesa* se centra en la acción guerrera de

---

<sup>1007</sup> Las simetrías entre *rheseis* enfrentadas no solo afectan al contenido o al tipo de argumentos empleados. IRIGOIN, 1983, realiza un análisis muy interesante deteniéndose en las correspondencias que se establecen entre las *rheseis* por lo que respecta a su número de versos. Este enfoque lo aplica después a escenas y episodios, e incluso a tragedias enteras. Los resultados son sorprendentes. En esta misma línea se sitúa, entre otros, el trabajo de HERNÁN, 2006, 79-84, aplicado, en este caso, al *Áyax* de Sófocles.

<sup>1008</sup> Cf. nota 973. Por otra parte, KAMERBEEK, 1963, 106, considera que el análisis del discurso de *Tecmesa* desde parámetros lógicos es imposible por dos razones: porque por su naturaleza no es propio de ella expresarse con la misma claridad que *Áyax* y porque sus motivos son esencialmente emocionales. Muy distinta es la opinión de GARVIE, 1998, 169-70, quien considera que el discurso de la mujer está elaborado con una perfecta lógica y marcado por el intenso *pathos* y la persuasividad de sus argumentos. En la misma línea véase STANFORD, 1981, 121.

<sup>1009</sup> No solo *Tecmesa* escucha al héroe sino que creemos poder afirmar que también *Áyax* escucha a *Tecmesa*. Aunque en un primer momento parece que no lo ha hecho, en sus siguientes apariciones en escena, sobre todo en el comienzo de su tercer monólogo, se comprueba cómo los argumentos de la mujer han calado en el héroe. Además, el hecho de que *Áyax* tarde en reaccionar remite a una de las características que este héroe exhibe ya en *Iliada*, a saber, su lentitud mental.

Áyax, que la convirtió en esclava. Si Áyax afirma ser víctima de la acción tanto de los griegos como de la diosa, Tecmesa muestra que ella es víctima del héroe.

Lo siguiente forma la acción central del discurso de ambos. Áyax se detiene en la valoración de sus posibles opciones y Tecmesa se centra en la súplica al héroe. Pero ambos se basan en los mismos dos elementos. Si nos fijamos en los versos del héroe, vemos que éste en sus deliberaciones tiene muy presentes el respeto a su padre y el código heroico que le impide dar gusto a los Atridas<sup>1010</sup>. En los dos casos la base de todo es el concepto del honor. Pues bien, cuando Tecmesa responde, basa su súplica también en el concepto del honor y subraya dos elementos: de un lado, le pide a Áyax que piense en sus padres, en su hijo y en ella misma y, de otro, alude a la situación de esclavitud en la que ella quedaría y que podría suponer un motivo de regocijo para los enemigos del héroe. Con estos dos elementos Tecmesa responde a las dos cuestiones que Áyax primaba en su deliberación.

Para terminar, el héroe enfatiza su decisión de morir y ella la súplica para que no lo haga. Pero la base de la apelación de la mujer es el concepto del honor, la *eugeneia*, lo que establece un paralelismo impecable entre estos dos finales, hasta el punto de que Tecmesa utiliza incluso los mismos conceptos clave que aquel empleaba (para más detalles véase: Parte tercera: 1.4.2.2. Adaptación al punto de vista del adversario).

Así pues, existe una cierta simetría entre estas dos *rheseis*. La cuestión es que los personajes que las pronuncian pertenecen a esferas muy distintas. Áyax se mueve en el mundo público de los valores heroicos y masculinos; Tecmesa lo hace en el mundo privado de los afectos y las emociones. De ahí que, a pesar de la obvia simetría, la distancia que separa a estos personajes sea tan marcada y de ahí también que, a pesar de la responsión que, sin duda, existe, las dos *rheseis* parezcan tan diferentes.

La responsión se mantiene en las otras dos escenas de debate de la tragedia, a saber, la que enfrenta a Menelao con Teucro y la que protagonizan este último y Agamenón. Sin embargo, este caso es particular porque, como sabemos, estas dos escenas forman un único conjunto agonal y la responsión se da de manera cruzada entre las *rheseis* de una escena y de la otra. Es decir, de las cuatro *rheseis* que forman las dos escenas, la de Menelao (vv. 1052-90) y Teucro (vv. 1093-1117), por un lado, y la de Agamenón (vv. 1226-63) y Teucro (vv. 1266-1315), por otro, la de Agamenón responde a la primera de Teucro y la segunda de Teucro a la de Menelao. Así, la estructura general formal del conjunto agonal sería: A-B-B'-A'. Pero veámoslo con mayor detenimiento.

---

<sup>1010</sup> Sobre el código heroico que enseña a ayudar al amigo y dañar al enemigo, cf. BLUNDELL, 1989, 26-59.

La *rhexis* de Menelao se divide claramente en dos partes, una centrada en la acusación de traición a Áyax y otra, planteada en términos generales, en la acusación de insubordinación. A estas partes les sigue un epílogo que implica una amenaza.

Cuando Teucro responde (vv. 1093-1117), la *rhexis* que emplea es completamente diferente –aunque sigue manteniendo la estructura bimembre–, dando la sensación de que no hay ningún tipo de responsión. Sin embargo, cuando Agamenón más tarde hace su entrada y expone desde su punto de vista los argumentos de los Atridas contra Áyax (vv. 1226-63), vemos que entre esta *rhexis* y la de Teucro la simetría es importante. Ambos discursos comienzan y terminan de igual modo, con una estructura en anillo en la que se ataca al oponente a partir de la cuestión de la *eugeneia*. Pero, además, tras el proemio, ambas *rhexeis* cuentan con una serie de interrogaciones retóricas, seguidas de la argumentación principal, que gira en ambos casos alrededor de la obligación de obedecer a los superiores jerárquicos. Sobre esta cuestión Teucro defiende que Menelao no tiene derecho a reclamar obediencia a Áyax puesto que no es su superior jerárquico. Cuando Agamenón replica, es obvio que él sí lo es y tiene derecho a reclamar esa subordinación, no obstante, en su caso el argumento no se centra en algo que es indiscutible. En su lugar, lo que hace Agamenón es reclamar obediencia al resultado del juicio que en su día se celebró por las armas de Aquiles y cuyo resultado Áyax no aceptó. Esta argumentación consta de dos partes, aunque no están bien marcadas. La primera alude de algún modo al acto de traición cometido por Áyax al negarse a aceptar el resultado del juicio y tomar represalias y la segunda se centra en términos generales en la necesidad de obedecer las leyes. Así, esta parte de la *rhexis* de Agamenón reproduce de algún modo la composición general de la *rhexis* de Menelao. Es decir, la *rhexis* de Agamenón se estructura como la de Teucro, pero dentro de ella todavía se advierte el eco flagrante de las palabras de Menelao.

Teucro responde a Agamenón con una *rhexis* de estructura doble, simétrica en gran medida a la de Menelao pero con la que responde también a los ataques de Agamenón. Se divide claramente en dos partes centradas en la cuestión de la traición<sup>1011</sup>, que aún no había sido respondida adecuadamente, y en la cuestión de la *eugeneia*. Y termina con una amenaza, como terminaba la *rhexis* de Menelao. Ahora bien, es destacable el hecho de que toda esta *rhexis* esté compuesta en gran medida por interrogaciones retóricas. Éstas son más adecuadas para transmitir una situación emocional extrema, pero, además, no hay que olvidar el papel que este tipo de interrogaciones tiene en toda la escena agonal. Así, es de destacar que, al responder en la primera parte del discurso a la acusación de traición que formulaba Menelao, Teucro utiliza una serie de interrogaciones retóricas que responden a las

---

<sup>1011</sup> No olvidemos los ecos formales que nos remiten en el comienzo de la *rhexis* de Teucro al comienzo de la de Menelao, sobre todo el empleo del término *δοπί* que se repite en ambas al final del quinto verso (véase: Parte primera: 2.3.3.2. La responsabilidad. Se acusa del mismo tipo de delito).

que ha planteado Agamenón en la *rhesis* anterior. Efectivamente, en los vv. 1235-8 Agamenón plantea cuatro cuestiones, que son respondidas por cuatro que plantea después Teucro (vv. 1273-82), enfatizando la técnica sofisticada de contestar a una tesis con una contratesis.

Agamenón (vv. 1235-8)	Teucro (vv. 1273-82)
“¿No son grandes afrentas para escuchar de esclavos?” (v. 1235)	“¿no te acuerdas ya cuando, en cierta ocasión en que vosotros estabais encerrados dentro de vuestros muros [...], éste, yendo él solo, os salvó [...]” (vv. 1273-9)
“¿Por qué clase de hombres has dado esos arrogantes gritos?” (v. 1236)	“¿Quién lo impidió?” (v. 1280)
“¿Adónde ha ido él o en dónde ha estado que yo no estuviera?” (v. 1237)	“¿No fue éste el que lo hizo, de quién tú dices que nunca puso el pie donde tú no estuvieras?” (vv. 1280-1)
“¿Es que no tienen los aqueos más guerrero que éste?” (v. 1238)	“¿Es que para vosotros no lo hizo según debía?” (v. 1282)

Así pues, sucede que las cuatro *rheses* de este conjunto agonal se responden formalmente en una estructura digamos que de quiasmo (A-B-B'-A'), pero, al mismo tiempo, sucede que existe una responsión secundaria. Es decir, la *rhesis* de Agamenón responde claramente a la primera que pronuncia Teucro pero, como decíamos, internamente contiene también un eco de la *rhesis* de Menelao, fortaleciendo los lazos entre las dos escenas y marcando la identidad entre los dos Atridas, que ocupan el mismo bando dentro de la discusión. Por otra parte, la *rhesis* segunda de Teucro responde estructuralmente, y también en parte por su contenido, a la *rhesis* de Menelao, pero, al mismo tiempo, responde en forma y contenido a la cuestión de la nobleza planteada por Agamenón inmediatamente antes. Así las resonancias son múltiples y crean un *agon* doble sólidamente compuesto.

Dicho de otro modo, la estructura general es A-B-B'-A', donde A y A' tienen una composición doble y terminan con una amenaza final y B y B' tienen una composición en anillo y terminan con un ataque al adversario. Desde un punto de vista temático, si consideramos que 'a' es el tema de la traición, 'b' es el tema de la necesidad de subordinarse a los superiores jerárquicos y 'c' es la cuestión de la nobleza o *eugeneia*, la estructura es la que sigue:

A	B	B'	A'
a	c	c	a
b	a (aludido tácitamente)	a (aludido tácitamente)	c
	b	b	
	c	c	

La situación en *Traquinias*, en cambio, es muy diferente. Y lo es por razones obvias, ya que los dos personajes principales de la tragedia, Deyanira y Heracles, en ningún momento se encuentran juntos en escena. Es decir, no hay ninguna escena de debate ni entre ellos ni entre otros personajes, salvo una escena que protagonizan Deyanira y Licas, y que sin ser estrictamente un *agon* presenta dos *rheseis* enfrentadas. Lo que sucede es que en esta escena no hay prácticamente responsión entre los discursos (vv. 436-69 y 472-89), un hecho que probablemente se debe a que no hay discusión entre los personajes sino que las *rheseis* reproducen simplemente los esfuerzos de Deyanira por persuadir a Licas para que revele la verdad acerca de la relación entre Yole y Heracles y el subsiguiente relato de Licas, una vez que el intento de persuasión ha alcanzado su objetivo. No se dan, por lo tanto, las circunstancias oportunas para que podamos encontrar una responsión similar a la que hallábamos en *Áyax* en las *rheseis* entre los distintos personajes<sup>1012</sup>.

En *Antígona* hay tres escenas susceptibles de un análisis de este tipo. La primera de ellas enfrenta a Antígona (vv. 450-70) y Creonte (vv. 473-96). La estructura es en ambas *rheseis* doble. Ambos personajes exponen primero su motivación para actuar (en el caso de Antígona, esta motivación se basa en la defensa de las leyes no escritas; en el de Creonte, se basa en la consideración de la acción de Antígona como un acto de *hybris* que merece ser castigado) y luego su decisión respecto al castigo, que asumen junto con sus posibles consecuencias (Antígona asume el castigo derivado del incumplimiento del edicto como un *kerdos*; Creonte decide asumir su deber de castigar a Antígona e Ismene, aun sabiendo que estas son *philai*). Finalmente, ambos terminan con un ataque a su adversario. Ahora bien, la responsión no va mucho más allá. No hay réplicas directas en Creonte a los argumentos previamente utilizados por Antígona. Es más, Creonte ni siquiera responde directamente a su sobrina en segunda persona, sino que dirige la palabra al Coro, aludiendo a la joven en

<sup>1012</sup> El mayor grado de responsión entre *rhesis* que se da en *Traquinias* lo encontramos en las dos *rheseis* de catástrofe, en las que se describe la muerte de Deyanira y Heracles y donde la diferencia de los mundos de ambos saltan a la vista. Nos referimos a ello al analizar la composición de las *rheseis* (véase: Parte segunda: 2.7. Orden temporal).

tercera persona, como si ésta ni siquiera estuviese presente. Esto nos da una idea de hasta qué punto estos personajes están aferrados a sus respectivas posturas y hasta qué punto son incapaces de entrar a valorar realmente los argumentos de su adversario. En lugar de eso, se mantienen aislados en sus mundos de valores excluyentes.

La siguiente escena de debate enfrenta a Creonte (vv. 639-80) y a Hemón (vv. 683-723)<sup>1013</sup>. La *rhexis* de Creonte tiene una estructura mucho más marcada. Se divide esencialmente en dos partes, una concreta y otra que reproduce las mismas cuestiones pero en un ámbito general. En los últimos versos el monarca expone su negativa a ser vencido por una mujer. Cada una de las dos partes principales se divide temáticamente a su vez en otras dos, y estas cuatro partes se corresponden en cruz formando un quiasmo: a) parte concreta: 1) obediencia paterno-filial y 2) relación marido-mujer; a') parte general: 3) relación privado-público o *philoi*-ciudadanos y 4) obediencia de la ciudad al soberano. La estructura, por tanto, de la *rhexis* es A (a-b) – A' (b'-a').

Ahora bien, la *rhexis* de Hemón está menos claramente articulada. Podemos intuir una división como la de la *rhexis* de Creonte, pero en este caso está menos marcada. Así, este discurso se puede dividir en dos partes, aunque el paralelismo entre el ámbito particular y el general no está tan claro. No obstante, cada una de estas dos partes también se puede dividir en otras dos, formando un quiasmo: a) parte primera: 1) elogio a la razón y 2) opinión de la ciudad; b) parte segunda: 3) importancia del padre para los hijos y 4) necesidad de aprender.

Pues bien, la valoración de la opinión de la ciudad parece responder a lo que en el discurso previo considerábamos a', a saber, la argumentación referida a la obediencia que los ciudadanos deben prestar a sus gobernantes, y las consideraciones sobre la importancia del padre para los hijos, sin duda, responden a la petición de obediencia que reclamaba Creonte de los hijos hacia los padres. Es decir, Hemón responde a las dos cuestiones de Creonte centradas en la obediencia y lo hace presentando la cuestión desde el punto de vista de la parte sometida, esto es, los ciudadanos y los hijos. Si Creonte se centraba en la parte que ejerce el poder y reclamaba sumisión, Hemón se centra en la parte sometida y reclama una relación de reciprocidad. Los otros dos temas de Hemón se reducen a una misma cuestión centrada en la necesidad de someterlo todo a reflexión y de estar dispuesto a aprender siempre. Esta cuestión enmarca las relativas a la obediencia y demuestran la opinión del

---

<sup>1013</sup> El número de escenas en las que se encuentran frente a frente un padre y un hijo en la tragedia griega son pocas (sólo siete en treinta y tres tragedias) y la mayoría de ellas (cinco) dejan patentes las malas relaciones existentes entre ambos. De esas pocas escenas, tres pertenecen a tragedias sofocleas, curiosamente la presencia proporcionalmente más elevada entre los trágicos de conflictos entre padres e hijos. Las únicas escenas amistosas entre padre e hijo que encontramos en la tragedia están en E. *Ph.* (entre Creonte y Meneceo) y *HF* (entre Anfitrón y Heracles). Los otros encuentros entre padre e hijo dan testimonio de sus malas relaciones. Están en S. *Tr.* (entre Heracles e Hilo), *Ant.* (entre Creonte y Hemón), *OC* (entre Edipo y Polinices), E. *Alc.* (entre Feres y Admeto) e *Hipp.* (entre Teseo e Hipólito); cf. GRIFFITH, 1998, 33 n. 43.

joven de que es más importante guiarse por la razón que por los imperativos basados en el *status* jerárquico. La estructura sería A (c-a') – B (a-c').

La *rhexis* termina con el reconocimiento por parte de Hemón de su juventud, a pesar de lo cual conmina a Creonte a aprender de alguien más joven, enfatizando, como ha hecho en la *rhexis*, la preponderancia del aprendizaje y de la razón por encima de criterios basados en el simple *status*. Este final de la *rhexis* se corresponde a la perfección con el de la *rhexis* de Creonte. Éste, como veíamos, terminaba negándose a aceptar ser vencido por una mujer, a la que él considera inferior al hombre. Hemón termina conminando a Creonte a aprender de un joven, alguien que, por razones de edad, también es inferior. En definitiva, frente a la fuerte defensa que hace Creonte en toda la tragedia de la organización jerárquica de la sociedad, Hemón propone el sometimiento de todo y todos a la razón. Siendo así, deja de tener importancia que un anciano se deje llevar por la opinión de alguien más joven o que un hombre sea vencido por una mujer.

Ahora bien, la responsión, aunque vemos que existe, no llega mucho más lejos y, sobre todo, no se hace demasiado obvia, probablemente porque Hemón, cuyo discurso es un ejemplo de tacto y diplomacia, no quiere suscitar la cólera de su padre –algo inútil, ya que lo hará de todos modos– y refutarlo punto por punto le haría parecer un verdadero enemigo. Tal vez por eso, la responsión es más sutil.

Por último, llegamos a la escena de debate entre Tiresias (vv. 998-1032 y 1064-90) y Creonte (vv. 1033-47). Aquí es inútil buscar rastros de una responsión entre los discursos que la componen. Tiresias expone primero las señales que muestran el descontento de los dioses con la decisión de Creonte de no enterrar a Polinices (vv. 998-1032). Creonte responde con una explosión de cólera (vv. 1033-47) en una *rhexis* que nada tiene que ver con la exposición calmada de Tiresias. Finalmente, toma la palabra de nuevo el adivino (vv. 1064-90) y vaticina las futuras desgracias de Creonte mostrando que, a pesar de los ataques del soberano, que lo considera un impostor que finge para obtener un *kerdos*, él realmente es un buen adivino.

En definitiva, son tres en *Antígona* las escenas de debate, pero la réplica punto por punto al oponente no tiene un papel muy destacado en ninguna de ellas, lo que, por supuesto, es significativo. Pero creo que hay una explicación para esa ausencia de responsión. En el caso del *agon* del monarca con la joven heroína el motivo es que ambos personajes se aferran a sus puntos de vista sin querer entrar a valorar los puntos de vista de su adversario. Los dos están ciegos e ignoran algo que no deberían, en un caso a los dioses, en el otro a la ciudad. El segundo de los *agones* es el que muestra en esta tragedia mayor nivel de responsión y, si no hay más o si ésta se encubre, probablemente se debe a la cautela con la

que habla Hemón. Este personaje, que se opone a las resoluciones paternas, quiere persuadir a Creonte sin suscitar su cólera y el refutar punto por punto sus afirmaciones supondría un enfrentamiento directo, de modo que Hemón lo evita<sup>1014</sup>. Por último, la falta de responsión en la escena entre Tiresias y Creonte parece reflejar la incomunicación que existe entre el monarca y los dioses. Este personaje no ha tenido en cuenta en ningún momento a la esfera divina, presuponiendo que desde el momento en que él es el rey legítimo, sancionado por los dioses, su voluntad como soberano reproduce también la de la divinidad. La incomunicación y la fractura entre ambos planos quedan patentes en la escena con Tiresias.

En *Edipo Rey* son solo dos las escenas que cuentan con *rheseis* enfrentadas. La primera de ellas es la que protagonizan Edipo (vv. 380-403) y Tiresias (vv. 408-28). La *rhesis* de Edipo cuenta con tres apartados fundamentalmente. En primer lugar, Edipo formula su acusación contra Creonte y contra Tiresias, una acusación para la que, puesto que carece de pruebas, se basa tan solo en el *kerdos*. Después mediante un εἰπέ, ‘dime’ (v. 390), pasa a la siguiente parte del discurso, en la que ataca el poder adivinatorio de Tiresias. Por último, Edipo termina con una amenaza.

Pues bien, cuando Tiresias responde (vv. 408-28), lo primero que hace es desvincularse de Creonte, contestando así a la acusación del monarca. A continuación, utiliza un λέγω δ’, ‘te digo’ (v. 412), que responde al anterior εἰπέ de Edipo e introduce la respuesta a la acusación con la que éste cuestionaba la capacidad adivinatoria de Tiresias. Frente a aquello Tiresias formula un vaticinio, cuyo cumplimiento dejará claro que Edipo estaba equivocado. Por último, Tiresias termina con unas palabras de tono más bien amenazante, como también hacía el rey. Así pues, la responsión entre estas *rheseis* es evidente.

Mucho más difícil de percibir es la responsión en la siguiente escena, la que protagonizan Edipo (vv. 532-42) y Creonte (vv. 583-615), y lo es porque, mientras la *rhesis* de Edipo está formada por una serie de interrogaciones retóricas con las que este soberano desata su cólera contra Creonte, éste, en cambio, responde con una *rhesis* reflexiva y articulada, en la que defiende su inocencia basándose en la falta de lógica que impera en las acusaciones del soberano y en razonamientos basados en el *kerdos*. Precisamente Edipo ha esgrimido también argumentos derivados del *kerdos* en todo momento para acusar tanto a Creonte como a Tiresias.

---

<sup>1014</sup> Cf. nota 627.



Visto el modo en que se produce la responsión entre las *rheseis* que forman las escenas de debate en las tragedias tempranas, considero interesante hacer lo propio con las de las tragedias tardías. Tomamos *Electra* como ejemplo de esta etapa.

En *Electra* las escenas en las que se produce un enfrentamiento del tipo que fuere entre dos personajes son tres. La primera de ellas es una escena entre Crisótemis (vv. 328-40) y Electra (vv. 341-68). La *rhesis* de esta segunda es más larga y estructurada, muy diferente a la breve y sencilla *rhesis* de Crisótemis. La responsión no parece muy significativa.

Lo es mucho más en la segunda escena de debate de la tragedia, concretamente la que enfrenta a Clitemnestra (vv. 516-51) y Electra (vv. 558-609). A grandes rasgos podemos decir que la *rhesis* de Clitemnestra trata dos cuestiones. Primero defiende el ataque contra su hija Electra como una respuesta a las acciones de ésta y posteriormente justifica el asesinato de Agamenón definiéndolo como un acto justo, porque Agamenón mató anteriormente a su hija Ifigenia. Cuando responde Electra (vv. 558-609) lo que hace es negar la justificación que Clitemnestra ha dado de su crimen, demostrando desde distintos puntos de vista que su acción no fue justa y, además, que no estuvo motivada por su deseo de hacer justicia. Pero, además, Electra llega en la parte final de su *rhesis* a la conclusión de que Clitemnestra es una mala madre, justificando sus ataques contra ella (esto implica que la *rhesis* de Electra aborda en quiasmo los dos temas planteados por la reina) y respondiendo al modo en que Clitemnestra terminaba su ataque contra Agamenón acusándolo de ser mal padre.

Si analizamos la escena con mayor detenimiento, vemos que los principales argumentos que manejan cada una de las participantes son esquemáticamente los siguientes:

Clitemnestra (vv. 516-51)	Electra (vv. 558-609)
Negación del adversario (v. 523)	Negación del adversario (vv. 558-62)
Vuelta del argumento en contra del acusador (vv. 523-4)	Vuelta del argumento en contra del acusador (vv. 577-84)
Transferencia de la responsabilidad (v. 528)	Transferencia de la responsabilidad (vv. 566-76)
<i>Hypophora</i> y reducción al absurdo (vv. 535-47)	'Parodia' de <i>hypophora</i> y reducción al absurdo (vv. 585-94)
Testigo: un muerto (v. 548)	Testigo: una divinidad (vv. 563-5)

Estos son los argumentos más importantes a los que recurren Clitemnestra y Electra en sus *rheseis*. Vemos que se corresponden perfectamente y que Electra refuta a su madre

utilizando los argumentos que ella pone en juego, aunque no lo hace necesariamente en el mismo orden<sup>1015</sup>.

Ahora bien, la correspondencia no se limita exclusivamente a los argumentos principales sino que podemos encontrarla también en insinuaciones bastante más sutiles. Por ejemplo, Clitemnestra acusa a su hija de una acción repetida (“*muchas veces has dicho a voz en cuello ante mucha gente que [...]*”, vv. 520-1). Se recurre a la constatación de la repetición de una acción cuando se quiere demostrar que un comportamiento no es azaroso<sup>1016</sup>. Pues bien, también Electra recurre a este elemento en su *rhesis*. Lo hace al final de la parte central del discurso, justo antes de dar comienzo al epílogo. La colocación es ya relevante (“*Muchas veces me has acusado de criarle para que tome venganza contra tí*”, vv. 603-4). La forma de ambas afirmaciones, la de Clitemnestra y la de Electra, es la misma y ambas aluden a una acusación repetida por parte de su oponente.

La última escena de *Electra* que cuenta con *rhesis* enfrentadas la protagonizan nuevamente Electra (vv. 947-89) y Crisótemis (vv. 992-1014). También aquí, como en las dos escenas previamente analizadas, la *rhesis* de Electra es bastante más compleja y con un pensamiento racional más desarrollado y mejor articulado. En su *rhesis* Electra justifica la acción que quiere emprender apoyándose en la soledad a la que se ha visto relegada tras la ‘muerte’ de Orestes. Después anula las esperanzas de Crisótemis, antes de pasar a intentar persuadirla argumentando a partir del *kerdos*. En la *rhesis* que Crisótemis pronunciaba en la primera escena de debate de esta tragedia ella mostraba su intención de adaptarse a las circunstancias para poder vivir con mayor libertad, en definitiva, porque consideraba que hacerlo era más beneficioso. Pues bien, aquí Electra busca persuadir a su hermana precisamente recurriendo a los múltiples beneficios que le puede proporcionar el ayudarla a ella en sus planes de venganza. Sin embargo, Crisótemis responde argumentando a partir de lo *eikos* que, dada su situación de desventaja, es prácticamente imposible que obtengan beneficio alguno con la acción. Así, si Electra enfatiza lo que Crisótemis puede ganar si la ayuda, ésta subraya la consideración de que es improbable que, dada su situación, consigan ganar nada.

<sup>1015</sup> “*Electra, for example, marks the divisions in her speech with explicit logic, and confronts every point in Clytaemnestra’s argument with a forceful counter-argument*”; cf. WOODARD, 1964, 183. Sobre la *rhesis* que Electra pronuncia en esta escena, esto es, *El.* 558-609, véase mi artículo, ENCINAS REGUERO, 2001-2.

<sup>1016</sup> “*E igualmente, si consiguió muchas veces una misma cosa, ya que entonces parecerá ésta ser grande y no debida a la fortuna, sino lograda por uno mismo*” (Arist. *Rh.* 1. 9, 1368a13-15). “*Hay que esforzarse también, por otra parte, en mostrar que <el sujeto del elogio> ha actuado según una intención determinada, para lo cual es útil poner de manifiesto que ha actuado así ya muchas*” (Arist. *Rh.* 1. 9, 1367b22-24). Cf. Antifonte 1. 3: “[...]si demuestro que la madre de éstos es de forma voluntaria y premeditada la asesina de mi padre, y que ya no una vez, sino muchas, fue sorprendida in fraganti preparando su muerte [...]”.

El final de las dos *rheseis* es probablemente lo más significativo, porque los versos últimos de cada una de estas dos *rheseis* muestran la esencia del modo de pensar de cada una de las hermanas. Electra apela al ideal heroico que prefiere la muerte antes que una acción innoble, un ideal que hemos encontrado también en boca de Áyax o de Deyanira, y al que apelan otros héroes. Crisótemis, en cambio, propugna la necesidad de ceder ante los poderosos y de adaptarse a las circunstancias para poder mantener una buena calidad de vida. Es prácticamente un enfrentamiento entre idealismo y pragmatismo<sup>1017</sup>.

## 2. CONCLUSIÓN

En las páginas previas hemos dedicado nuestros esfuerzos a intentar dilucidar el grado de conciencia retórica que muestran los personajes en las tragedias tempranas de Sófocles. Lo hemos hecho desde cinco perspectivas distintas y estableciendo siempre una comparación con la situación que se plasma al respecto en las tragedias de época tardía.

El modo más sencillo en que se puede percibir esa conciencia retórica es a partir de las propias declaraciones de los personajes acerca del *logos*. Pues bien, según se deriva del análisis de éstas, hemos de decir que la conciencia retórica existe desde las tragedias más tempranas, aunque se advierten diferencias notables entre el nivel de conciencia retórica que se percibe en éstas y en las más tardías. De un lado, las manifestaciones de este tipo son más numerosas en las tragedias más tardías y, además, éstas son más complejas y con más implicaciones. De otro lado, dichas manifestaciones, que en un principio se mantienen fuera del contexto de la *rhesis*, con el tiempo están cada vez más presentes en ésta, adquiriendo relevancia en la configuración de los discursos y mostrando que son parte integral de éstos. Así, según hemos visto, los ejemplos anteriores a *Antígona* son sencillos y casi sin excepción relegados a contextos dialogados. En *Antígona* aparecen ya dentro de las *rheseis* y de manera más elaborada e interesante. Esta tendencia se acentúa en las tragedias más tardías. Todo ello muestra una creciente conciencia retórica en Sófocles, que su público evidentemente debía de percibir.

Pero vayamos más despacio. Los ejemplos de conciencia retórica están generalmente dentro del parlamento de los personajes principales de la tragedia. Sólo en una ocasión se le adjudica al Corifeo (*Tr.* 813-4) y en este caso la conciencia retórica alude curiosamente al funcionamiento de los tribunales. Es decir, se trata de un ejemplo de conciencia retórica neutra, donde no hay una valoración de las palabras de ningún adversario, ya que, de hecho, no se trata de ningún contexto de oposición. Esto, sin embargo, constituye, como decimos,

---

<sup>1017</sup> Al respecto, cf. DURÁN LÓPEZ, 2004.

una excepción. Lo habitual es que sean los personajes principales los que den testimonio de su conciencia retórica y esto es así porque generalmente las muestras de conciencia retórica son empleadas para defender una postura y atacar la contraria. Como ésta no es la función del Coro, éste no es el portavoz adecuado para tales ideas. Así pues, las manifestaciones de conciencia retórica las encontramos en los parlamentos de los personajes principales, es decir, de aquellos que forman parte primordial en los conflictos que se dirimen. Y en este sentido, destacan fundamentalmente dos personajes, Creonte de *Antígona* y Edipo de *Edipo en Colono*.

Dentro de las tragedias tempranas destaca, como decimos, Creonte de *Antígona*. Este personaje muestra un empleo muy interesante de la conciencia retórica porque él, como nadie, señala la existencia de intención retórica en las palabras de sus sucesivos oponentes buscando poner al público en guardia ante ellos, al tiempo que se presenta a sí mismo como la víctima de esas malas artes y de la habilidad oratoria de sus adversarios. Creonte se va perfilando como el hábil gobernante orador que utiliza la retórica para intentar atraerse el favor público. Él, que ha mostrado ser un tirano, hace uso paradójicamente del mayor logro del sistema democrático, pero lo utiliza de manera tiránica para acusar a cuantos se oponen a su voluntad.

El otro personaje sofocleo que destaca por su empleo de la conciencia retórica es el Edipo de *Edipo en Colono*. También éste, como Creonte, pone de relieve el artificio retórico empleado por sus adversarios, para generar la animadversión del público hacia ellos. No obstante, existe entre ambos una diferencia esencial. Y es que, mientras Creonte utiliza la conciencia retórica de manera falseada, esto es, acusa a sus adversarios de embellecer con la retórica feas acciones, algo que ellos no han hecho, Edipo en *Edipo en Colono* simplemente pone en evidencia la táctica discursiva del enemigo, pero siempre enfatizando algo que éste sí ha realizado. Hay, de hecho, una tendencia en Sófocles, comprobable también en otros casos, a que aquellos personajes considerados negativamente utilicen la conciencia retórica de manera falseada o dolosa —el ejemplo por excelencia es seguramente Odiseo en *Filoctetes*—, mientras que los personajes que inspiran una valoración positiva se ciñen en su conciencia retórica a la realidad. Dicho de otro modo, para Sófocles utilizar la retórica y la conciencia de la misma de manera engañosa para conseguir un fin es un rasgo claramente negativo. La retórica es un instrumento válido pero siempre que sea empleada al servicio de la verdad.

Por otra parte, se advierte que la conciencia retórica que deriva de las declaraciones explícitas de los personajes es esencialmente masculina. Se puede encontrar algún ejemplo en el que un personaje femenino muestra una cierta conciencia de las características del *logos*, pero lo que consideramos conciencia retórica plena, esto es, no solo de las

características básicas del *logos*, sino también de su poder gracias a su sometimiento a la *techne* retórica, eso está fundamentalmente en manos de personajes masculinos. Salvo el caso de Clitemnestra, que insta a su hija a hablar de forma razonable<sup>1018</sup>, todos los ejemplos de conciencia retórica, especialmente los que muestran una mayor comprensión de los artificios retóricos y de las repercusiones de éstos en la persuasión, así como de las relaciones entre éstos y el *ethos* o el *pathos*, todos son ejemplos masculinos.

En relación con esto hay otra cosa que nos llama la atención. Como hemos visto, el *dolos* va adquiriendo un valor reseñable en las obras sofocleas, especialmente en época tardía. Pues bien, aunque éste es un elemento asociado en la cultura griega generalmente con la mujer, sin embargo, los ejemplos que tenemos en las tragedias sofocleas son invariablemente masculinos, como sucedía, cuando veíamos la argumentación, con los casos de usos engañosos de los argumentos. Dado que la facultad del discurso público es en la *polis* ateniense esencialmente masculina, el uso engañoso de la palabra, esto es, *dolos*, también es esencialmente masculino. La mujer no parece tener en las tragedias sofocleas un conocimiento tan perfeccionado del *logos* como para manipularlo hasta tal extremo.

Al analizar las referencias explícitas al acto de hablar hemos visto que las únicas tragedias de época temprana en las que encontramos ejemplos al respecto son *Antígona* y *Edipo Rey*. En ambos casos la referencia al acto de hablar sigue el mismo patrón, a saber, un personaje reclama ante el monarca, Creonte o Edipo según la tragedia de la que se trate, su derecho a defenderse de acusaciones previamente formuladas por éste (acusaciones, además, injustas), lo que revierte negativamente en el *ethos* del monarca, que adquiere tintes tiránicos. El contexto es siempre un contexto de debate.

Dichas referencias al acto de hablar nos plantean una duda. ¿Debemos pensar que las acusaciones son malintencionadas para atacar al adversario o debemos pensar que realmente reflejan la intención del monarca? Es decir, ¿son una constatación de algo que realmente sucede o son un artificio para atacar el *ethos* del adversario, lo que denotaría una conciencia retórica aún mayor? Sin duda, ambas opciones son posibles. Sin embargo, las palabras con las que el monarca responde en cada caso (Creonte amenazando al guardián y a Hemón en la figura de Antígona, Edipo echando a Tiresias y retrasando de manera poco habitual la *rhesis* de Creonte) nos llevan a pensar que Sófocles crea un clima en el que las acusaciones se pueden considerar reales.

---

<sup>1018</sup> Obsérvese que Clitemnestra, el personaje femenino que mayor conciencia retórica muestra, lo hace frente a su hija, otra mujer. Los personajes femeninos no suelen emplear contra hombres ataques basados en la retórica. Por otra parte, Clitemnestra es un personaje que, aunque femenino, es reiteradamente presentado en la tragedia como fuertemente masculino.

Por otra parte, si nos fijamos en el modo en que, como acabo de decir, reaccionan los dos reyes, también podemos advertir ciertas diferencias. La reacción de Creonte en los dos casos es de cólera y de amenaza terrible. Las palabras del guardián y de Hemón provocan que Creonte ratifique su deseo de castigo al guardián y que se proponga incluso acelerar el castigo a Antígona por lo que ha dicho su hijo y prometido de la joven. Edipo, en cambio, aunque también reacciona con cólera, sin embargo, permite que hablen y es después cuando expulsa a Tiresias y condena a muerte a Creonte, aunque finalmente se retracta de esto último por consideración a Yocasta.

Pero hay algo que todos los ejemplos tienen en común y es que denotan por parte de los respectivos oradores un buen conocimiento del funcionamiento de los tribunales y de la justicia en la Atenas del s. V a.C. Los oradores son conscientes de que, tras haber sido acusados, tienen derecho a defenderse y de que el hecho de no concederles ese derecho denota un *ethos* tiránico, máxime cuando se trata de monarcas.

En las tragedias de época tardía se multiplican los ejemplos de referencias explícitas al uso del lenguaje. Estas referencias son esencialmente de dos tipos. Unas se utilizan para marcar dentro de la argumentación el paso de una línea de razonamiento a la siguiente. Son en general referencias sencillas que ayudan a estructurar el discurso y, sobre todo, muestran que el autor está más influenciado por la creciente formalización de los discursos que impone la retórica. Otras referencias, en cambio, hacen alusión a las características del lenguaje y a su adaptación a unas circunstancias particulares dentro de la tragedia. En este caso la referencia al lenguaje gira en ocasiones en torno a la longitud de los parlamentos. Y es que, como el mismo Aristóteles señaló, la prolijidad ( $\mu\eta\kappa\omicron\varsigma$ ) sirve para engañar al adversario porque, al meterlo en un flujo de palabras, no se le deja ver lo débil de la argumentación<sup>1019</sup>. En otros momentos el orador muestra ser consciente de las repercusiones que sus palabras tendrán en el *ethos* de su adversario (*OC* 783) o de las que el discurso ajeno tendrá en el *ethos* propio (*OC* 1148-9).

En definitiva, podemos decir que la conciencia retórica que denota este rasgo está mucho más presente en las tragedias tardías que en las tempranas, pero, sobre todo, lo está en una tragedia en concreto, *Edipo en Colono*, la última que compuso el autor. Y en el uso de esta conciencia retórica destaca particularmente un personaje, Edipo.

---

<sup>1019</sup> Cf. Arist. *SE* 174a17-18 (“*un recurso para refutar es la extensión <del argumento>: pues es difícil percibir a la vez muchas cosas*”). Paradójicamente, en cambio, también la brevedad es una efectiva estrategia retórica porque genera un conocimiento rápido. El conocimiento o aprendizaje rápido tiene un importante efecto psicológico en la audiencia, ya que suscita un placer basado en el hecho de que los oyentes son capaces de prever la conclusión de un razonamiento o entenderlo de manera inmediata. Así el orador alienta sus facultades intelectuales y les lleva a confiar en su inteligencia; cf. CALBOLI MONTEFUSCO, 2004. Sobre la brevedad del discurso, véase también nota 944.

Por otra parte, hemos de destacar también el hecho de que todos los ejemplos corresponden a personajes masculinos. La única excepción es el pasaje de Electra en la tragedia homónima. Su relevancia en este sentido, sin embargo, es escasa, puesto que se trata de una referencia con una función meramente estructural, aunque sin un contenido retórico importante. Pero, además, no solo quienes formulan las referencias explícitas al acto de hablar son hombres sino que también lo son en la inmensa mayoría de los casos aquellos a quienes van dirigidas esas palabras. Es cierto que los personajes masculinos son mayoritarios en la tragedia sofoclea pero no parece que la situación se pueda aclarar simplemente así. Tal vez se explique también por el hecho de que estos ejemplos reflejan el funcionamiento de la oratoria en los foros públicos, en los que la mujer no tenía cabida.

El siguiente elemento que hemos tenido en cuenta para examinar el nivel de conciencia retórica en Sófocles es la *suppressio veri*. Efectivamente, el hecho de que un personaje manipule lo que dice y lo que no dice con un fin buscado y, por tanto, de forma consciente, no puede dejar de denotar conciencia retórica. Ahora bien, es difícil determinar cuándo hemos de entender que un personaje oculta deliberadamente unos hechos para conseguir un objetivo. No son muchos, de hecho, los ejemplos que hemos encontrado y, desde luego, existe una diferencia notable entre los de las tragedias tempranas y los de las tragedias tardías. Los primeros son mucho más sutiles y más difíciles de percibir. Además, el personaje que recurre a ellos no da señales explícitas de ser consciente de estar utilizando un artificio retórico. En época tardía esta situación cambia. Los ejemplos de *suppressio veri* son ya más evidentes y, sobre todo, empieza a haber una constatación de que el personaje emplea ese recurso siendo plenamente consciente de sus repercusiones en el plano retórico. Es decir, si en las tragedias tempranas la *suppressio veri* parece emplearse de un modo casi instintivo, en la época tardía la conciencia al respecto es ya plena.

Por otra parte, a medida que la conciencia sobre el uso de la *suppressio veri* aumenta, sucede que se va haciendo también más evidente que este recurso caracteriza negativamente a quien lo emplea, pues se presenta como un artificio utilizado para engañar o para hacer daño. De hecho, los usos más conscientes, los de *Filoctetes* y *Edipo en Colono*, son un claro ejemplo de que ocultar datos para conseguir un objetivo se considera algo negativo. La realidad es que parece advertirse que cada vez que hay una constatación clara del uso de la retórica es para incidir en el valor pernicioso de ésta.

Aunque algunos de los pasajes señalados son pronunciados por personajes femeninos, la mayoría, sin embargo, pertenecen a personajes masculinos y, sobre todo, los ejemplos con un mayor grado de conciencia retórica (los de *Filoctetes* y *Edipo en Colono*) son todos ellos masculinos. Esto viene siendo lo habitual. Sin embargo, en este caso concreto

puede resultar paradójico. Decimos esto porque el silencio en la sociedad griega y también en la tragedia se asocia principalmente con la mujer. Recordemos a este respecto las palabras que dirige Áyax a Tecmesa: “*Mujer, el silencio es un adorno en las mujeres*” (Aj. 293). No obstante, aunque el silencio efectivamente es un rasgo femenino en la sociedad griega, el uso consciente y voluntario del silencio para lograr un fin determinado ya no es una característica femenina. Esto forma parte del uso manipulado y público del *logos* y es, por tanto, parte del uso masculino de la palabra<sup>1020</sup>.

La adaptación por parte del orador a quien ha hablado previamente puede indicar también conciencia retórica, ya que implica una manipulación del discurso para conseguir un fin, a sabiendas de que un discurso asimilado a un punto de vista determinado puede ser más persuasivo para el receptor del mismo. Los modos en los que un orador puede adaptar su discurso a las circunstancias o bien a su receptor son variados, como hemos visto. Los ejemplos están ya muy presentes en las tragedias más tempranas, pero, aún así, al compararlos con los de época tardía las diferencias saltan a la vista.

Empezando por la adaptación a situaciones diferentes, veámos cómo en *Edipo Rey* Edipo y el Coro cambian su parecer sobre Tiresias a partir de las declaraciones de éste. El modo en que lo hacen llama la atención y parece apuntar implícitamente a dos cuestiones, a saber, la utilización instintiva del *logos* al servicio de un objetivo y la relación conflictiva entre intelecto y creencias tradicionales. Sin embargo, los ejemplos de *Electra* y *Filoctetes* ya no se advierten al comparar varias escenas, sino que es un personaje quien reconoce explícitamente una adaptación a las circunstancias para conseguir un beneficio y, además, reconoce también que ese comportamiento no es *dikaion*. Es decir, la adaptación a circunstancias diferentes existe desde época temprana, pero ahí se advierte en la comparación de escenas y en las obras posteriores son los propios personajes los que explícitamente manifiestan la conciencia de estar actuando así.

Algo similar ocurre en el caso de la adaptación al punto de vista del adversario. Los ejemplos de Áyax giran en torno a la utilización de un determinado término, siendo así una muestra de lo que Goldhill ha denominado ‘retórica de la apropiación’<sup>1021</sup>. Un personaje emplea un concepto que era clave para su oponente y lo redefine en su propio beneficio. En *Antígona* el procedimiento no solo afecta a unos términos concretos, aunque también, sino que abarca ya todo un sistema de valores. Hemón se adapta a la visión que su padre tiene sobre el *oikos* y las obligaciones de sus miembros para redefinir todo el sistema. Y en las

---

<sup>1020</sup> Como HEATH, 2005, 185, explica, el poder del discurso viene de saber cuándo y cómo emplearlo. El silencio, por lo tanto, puede ser un arma potente. Pero el silencio como poder solamente es posible para los que pueden hablar. Ser silenciado, como lo es la mujer en Atenas, es totalmente diferente a elegir no hablar.

<sup>1021</sup> Cf. GOLDHILL, 1986, 33-56.



obras tardías ya no se produce una redefinición de un término o de un sistema de valores sino que simplemente un personaje (Neoptólemo) finge tener unos sentimientos (de odio) porque sabe que su oponente (Filoctetes) también siente así. Aquí no hay redefinición sino simplemente una adaptación basada en un *dolos* y, además, empleada ya con plena y explícita conciencia, pues el comportamiento de Neoptólemo se planea y ejecuta con frialdad al servicio de un beneficio.

El mecanismo de volver las palabras del adversario en su contra consiste en utilizar las palabras del oponente para derivarlas en sentido contrario. Esto implica unas repercusiones negativas en dicho adversario en el sentido de que su *ethos* se ve afectado porque se demuestra que su razonamiento estaba equivocado. No obstante, más allá de esto, no implica necesariamente un ataque contra él, aunque esto puede llegar a suceder, como demuestra el ejemplo de *El. 577-84*.

Por último, quiero decir algo sobre los ejemplos de negación de las palabras del adversario. Los ejemplos de *Áyax* son probablemente los más claros, en el sentido de que son los que mejor se adaptan al patrón. No obstante, en *Electra* y *Edipo en Colono* el artificio sufre alteraciones en beneficio de una mayor riqueza y un mayor alcance. Esto implica que, sin duda, Sófocles domina en esta época las posibilidades retóricas mucho mejor.

Si nos fijamos en los personajes, advertimos una constante; y es que en el caso de la adaptación a un orador que ha hablado previamente el personaje que se adapta pertenece habitualmente a un *status* inferior al de aquel al que toma como punto de referencia. En el caso entre *Áyax* y Tecmesa, ella es no solo la esclava sino también la mujer, inferior por partida doble al héroe. En el caso de Teucro frente a los Atridas, él es hijo de una esclava, ellos los grandes y nobles generales del ejército griego. En la discusión entre Creonte y Hemón este último es el hijo, igual de noble que su padre, es cierto, pero subordinado a él dentro del *oikos*, como el mismo Creonte le recuerda. En *Edipo Rey* Creonte es quien se adapta a Edipo, al rey y soberano, y en *Electra* ésta a su madre. La adaptación al orador parece que respeta por lo general el orden jerárquico de la sociedad.

Para terminar, nos hemos centrado en un tipo muy peculiar de adaptación. Efectivamente, existe, como hemos visto, una marcada tendencia a que, siempre que hay *rheseis* enfrentadas, se de una responsión entre ellas. Esta responsión puede afectar a las principales líneas argumentales de un discurso, pero también a pequeños elementos formales, como el uso de un término clave en un lugar también clave. Sin embargo, aquí me he limitado básicamente a lo primero.

La responsión punto por punto entre *rheseis* es significativa en Sófocles. Aunque se ha dicho que las *rheseis* enfrentadas de las tragedias tempranas muestran un escaso índice de

responsión, sucede que es precisamente *Áyax* una de las tragedias que mayor índice de simetría demuestra. En otras ocasiones la responsión es nula o escasa. En el caso de *Traquinias* no existe por razones formales, concretamente debido a la inexistencia de enfrentamientos que lo faciliten. En otras ocasiones, como en *Antígona*, se debe a razones de contenido y caracterización de los personajes. ¿Quiere esto decir que el grado de conciencia retórica es mayor en *Áyax* que en el resto de tragedias tempranas? Evidentemente no. Y, de hecho, la acción de evitar conscientemente la responsión, como creo hace Sófocles en *Antígona*, puede ser igualmente indicativo de la existencia de una conciencia retórica.

Hemos limitado el análisis de la responsión en las tragedias tardías a algo muy somero, concretamente a las escenas de enfrentamiento de *Electra*. Lo primero que salta a la vista es que las *rheseis* tardías están más marcadamente articuladas y, además, la adaptación no solo se busca en el nivel del contenido, sino, sobre todo, en el nivel formal, mientras en época temprana esto no se percibe aún de forma tan acentuada. En cualquier caso, creo que podemos decir que la responsión se da desde la primera tragedia y es una constante del autor, reflejo probablemente del gusto de la época por la simetría.

Por otra parte, merece la pena que nos detengamos un momento en valorar quiénes son los personajes que hablan en segundo lugar y que, por lo tanto, llevan a cabo o no la respuesta simétrica a su adversario. En la mayoría de los casos el personaje que toma la palabra en segundo lugar pertenece, como hemos dicho ya, a un *status* inferior al que lo hace en primer lugar, algo que, sin duda, es coherente con el hecho de que responder punto por punto a quien ha hablado previamente implica una adaptación de ese orador y, como tal, es más propio de los personajes de rango inferior.

Hay casos, no obstante, en los que no hay una diferencia de *status* marcada entre los personajes que se enfrentan (como entre *Electra* y *Crisótemis*, por ejemplo, ambas hermanas). En algún caso, incluso, la norma se rompe y sucede que el personaje que responde supera en *status* jerárquico al que tomó la palabra inicialmente. Estos casos, no obstante, tienen generalmente una explicación. Así, por ejemplo, *Agamenón* adapta su discurso formalmente al que antes pronunció *Teucro*. Lo que ocurre es que ambas *rheseis* pertenecen a escenas distintas y media entre ellas una escena bien diferente, lo que disimula dicha adaptación. También *Tiresias* se adapta a *Edipo* en *Edipo Rey*, aunque él es el portavoz de los dioses. Sin embargo, sucede que en esta escena *Edipo* ha secularizado por completo al adivino y se dirige a él simplemente como a un ciudadano que ha conspirado en su contra. En el caso de *Creonte* respondiendo a *Antígona*, lo que destaca es el hecho de que no existe responsión; la realidad es que este personaje ni siquiera contesta a la joven en estilo directo.

Pero detengámonos un instante en el *Creonte* de *Antígona*. Aunque en dos de las tres escenas de debate de esta tragedia él toma la palabra en segundo lugar, sin embargo, destaca

por la escasa adaptación por su parte al orador previo, Antígona y Tiresias. Este hecho es algo que creemos lo caracteriza. Creonte se muestra como un monarca incapaz de entrar a valorar las opiniones de sus oponentes, aunque sea para negarlas. Él considera un ataque simplemente el hecho de que no estén de acuerdo con él y reacciona con cólera.

En definitiva, el análisis de todos aquellos elementos que juzgamos susceptibles de denotar conciencia retórica apuntan al hecho de que predomina respecto a este arte una valoración esencialmente negativa. La mayoría de ocasiones en las que un personaje constata la utilización de la retórica lo hace subrayando que dicha utilización la ha realizado el adversario con una finalidad claramente censurable. De este modo la retórica se nos presenta como un instrumento peligroso, cuyo manejo suele ir, además, vinculado al empleo de fines egoístas y contrarios a lo *dikaion*. Pero también es posible que la retórica sea empleada al servicio de lo justo. Siendo esto así, hemos de entender que la retórica no es positiva o negativa en esencia, sino que su valoración depende por completo de quién, cómo y para qué la utiliza.

Ahora bien, hay un factor concreto del *logos* que destaca, especialmente en las tragedias de época tardía. Me refiero al *dolos*. En la época temprana la retórica parece estar más escondida, sin embargo, en la época tardía se hace mucho más evidente, especialmente en las obras en las que la estrategia gira alrededor de un engaño. Ahí es obvio que el uso retórico del *logos* es el instrumento más poderoso al servicio del engaño, cuyo empleo es juzgado como algo básicamente negativo. No obstante, hay una notable diferencia entre *Electra* y *Filoctetes*, las dos tragedias en las que el *dolos* adquiere su mayor relevancia.

En *Filoctetes* el *dolos* se vincula directamente a Odiseo y su uso se cuestiona expresamente en todo momento. Ahora bien, en *Electra* el *dolos* se presenta como la única opción para quienes han sido despojados de lo que les correspondía. Aunque la acción matricida de Electra y Orestes no parece en modo alguno alabarse en la tragedia, sin embargo, el uso del engaño parece aceptarse como la única vía de acción posible en esas circunstancias. Siendo así, podemos decir, entonces, que Sófocles parece aceptar el recurso al *dolos*, aunque sólo en casos excepcionales, como medida extrema y en respuesta a acciones igualmente extremas. Como la misma Electra dice “*en acciones deshonrosas se aprende a obrar deshonrosamente*” (v. 621).

Por último, si nos fijamos en los personajes, destacan claramente los masculinos. Como ya hemos dicho, aunque la mujer también hace uso del *logos* en la tragedia de Sófocles, sin embargo, se muestra menos consciente de ello. La mujer conoce la técnica del discurso y se le concede en la tragedia la posibilidad de expresarse libremente, algo que no sucedía en la vida real. Sin embargo, cuando lo hace, se advierten ciertos pequeños detalles

---

que muestran que el hombre, autor y espectador de la tragedia, sigue considerando que el *logos* en su variante pública es cosa de hombres. Ésta parece ser, al menos, la visión de Sófocles.

## CONCLUSIÓN GENERAL

### 1. Observaciones finales

Iniciábamos este trabajo con la confianza puesta en que el estudio de las *rheseis* de las primeras tragedias conservadas de Sófocles partiendo de la teoría retórica más temprana conocida, la del s. IV a.C., bastante posterior a la fecha en que estas tragedias fueron compuestas, nos sirviese para mejorar nuestro conocimiento tanto del grado de desarrollo alcanzado por el discurso formal en un momento próximo a la fecha convencional del nacimiento de la retórica y de su evolución, cuanto de las propias tragedias analizadas, de la producción sofoclea y, en general, del género trágico y del papel que juega en él la retórica como código fundamental en la elaboración de los discursos.

El análisis efectuado ha puesto de relieve que efectivamente existe una similitud notable entre la teoría retórica recogida en los primeros manuales conservados –la *Retórica a Alejandro* atribuida a Anaxímenes y la *Retórica* de Aristóteles– y la práctica retórica reflejada en las *rheseis* sofocleas. Esto no quiere decir que debamos entender necesariamente que existió una influencia directa de Sófocles en la teoría retórica del s. IV a.C. sino simplemente que ambos forman parte de una tradición que viene de lejos, sin olvidar el hecho de que durante el s. V a.C. surgen las primeras teorías retóricas, vinculadas a la práctica oratoria, y éstas, de un lado, influirían en los trágicos en general, en Sófocles en particular, ayudándoles a sistematizar un conocimiento en principio instintivo o tradicional<sup>1022</sup> y, de otro lado, son el precedente de las retóricas posteriores, que debemos suponer utilizaron en mayor o menor medida ese material de las primeras *technai rhetorikai*.

No queremos volver de nuevo sobre lo que hemos ido señalando a lo largo de este trabajo. Las conclusiones parciales que hemos realizado al final de cada una de las tres partes que lo componen recogen los datos esenciales que se han desprendido del análisis de la argumentación de las *rheseis*, de su disposición y de la conciencia retórica que manifiestan los personajes que las pronuncian. No obstante, queremos volver sobre alguna cuestión puntual y, sobre todo, queremos ahora aplicar el análisis realizado a cuestiones más amplias.

Si nos fijamos en la terminología empleada es fácil advertir, como ya lo hiciera Schmalzriedt<sup>1023</sup>, un predominio de términos retóricos técnicos en las tragedias tardías. Esto, sin duda, se puede interpretar como una consecuencia de la mayor familiaridad tanto del

---

<sup>1022</sup> No queremos decir que Sófocles conoció necesariamente las *technai rhetorikai* de su época, pues no tenemos prueba alguna de que así fuera. Pero sí creemos poder afirmar que éstas influirían en Sófocles aun de manera indirecta, puesto que serían tenidas en cuenta en la configuración de discursos públicos y Sófocles, sin duda, sería, como ciudadano, espectador de muchos de ellos.

<sup>1023</sup> Cf. nota 337.

autor, Sófocles, como del público con una terminología vinculada con la retórica, y, por lo tanto, se puede interpretar como signo de un mayor influjo retórico en esa época. Ahora bien, si nos detenemos en el análisis de los pasajes en los que dichos términos son utilizados, salta a la vista que generalmente éstos no han adquirido aún su pleno significado técnico. Así, por ejemplo, por lo que hace al término *eikos*, raramente se encuentra vinculado a un argumento de ese tipo. Se utiliza, más bien, para referirse a la mera cualidad de verosimilitud, entendida ésta en un sentido muy simple, para aludir a lo que es ‘natural’. Algo similar podríamos deducir del concepto de *semeion* y, sobre todo, de *tekmerion*. Aunque en época tardía los dos términos son utilizados, la diferencia entre ellos –a lo que parece, métrica– no tiene nada que ver con la diferencia técnica que recogen los manuales o incluso con la que reproduce el mismo Antifonte. Así pues, el vocabulario retórico técnico efectivamente es cada vez más frecuente en las obras sofocleas, pero todavía no se emplea como vocabulario técnico en el pleno sentido de la palabra.

La división entre *pisteis atechnoi* y *entechnoi* es aplicable en estas tragedias, pero lo cierto es que la diferencia teórica entre unas y otras es en cierta medida ficticia. Es decir, la situación real ya en el Sófocles más temprano muestra que las *pisteis atechnoi* son manipuladas y sometidas a la voluntad del orador tanto como las *entechnoi*. Las *pisteis atechnoi* han perdido el valor probatorio que, parece, tuvieron en algún momento y lo que se explota es fundamentalmente sus repercusiones en el nivel del *ethos* y del *pathos*, además del *pragma*. Por lo tanto, se utilizan, podemos decir, igual que las *pisteis entechnoi*.

Pero, en términos generales, el modo en que se desarrolla la argumentación en las *rheseis* sofocleas de época temprana es aún sencillo. Los argumentos no se han desarrollado todavía en todo su potencial, como lo harán con el tiempo, y, además, su colocación en la *rhesis* muestra que el desarrollo retórico todavía no ha llegado muy lejos. En muchas ocasiones los razonamientos derivan de paralelismos y antítesis y del establecimiento de comparaciones entre diferentes planos<sup>1024</sup>, algo muy lejano todavía a lo que sucede en las *rheseis* de época tardía, donde las ideas se defienden explotando diferentes tipos de argumentación. Así, en estos discursos tempranos y, sobre todo, cuando hay *rheseis* enfrentadas, la argumentación se estructura oponiendo una idea frente a otra, en lugar de hacerlo, como ocurrirá en época tardía, con una contraargumentación lógica. Por ejemplo, en época temprana Hemón responde a Creonte presentando, frente a la visión tiránica de éste, una visión más democrática. En cambio, cuando Electra responde a Clitemnestra, lo que hace es refutarla una y otra vez desde distintos puntos de vista, en definitiva, razonando lógicamente a partir de sus declaraciones. Hemón no refuta exactamente a Creonte, tan solo muestra que hay otro modo de ver la situación.

---

<sup>1024</sup> Sobre este tipo de argumentación, cf. LLOYD, 1987.

Por otra parte, se advierte también en época temprana un uso importante de las reflexiones de validez universal. Las posturas concretas se defienden en muchas ocasiones enmarcándolas dentro de un contexto general que las justifica. En época tardía, en cambio, la retórica se utiliza ya de forma mucho más concreta y el contenido de los argumentos tiende a ceñirse a los hechos particulares que se discuten.

Así, pese a que la retórica está ya bastante presente y de una manera que creemos significativa y relevante en las tragedias tempranas de Sófocles, donde los principales argumentos parece que son ya conocidos, no podemos negar que existe una importante evolución desde éstas hasta las compuestas en época tardía. Aunque la evolución gradual no es necesariamente lineal, ya que la retórica se subordina al fin dramático que se persigue en cada momento, existe en cualquier caso una evolución perceptible. La comparación con las tragedias tardías de Sófocles muestra cómo argumentos que están ya en germen en su composición temprana se desarrollan posteriormente, adquiriendo mayor elaboración pero también la posibilidad de expresar cuestiones más complejas y razonamientos más sutiles.

Además, a medida que pasa el tiempo parece aumentar el conocimiento del funcionamiento de los tribunales o de recursos que cobraron importancia en la oratoria. La retórica está siempre presente y es significativa desde el principio, pero poco a poco va entrando en unos moldes que conforman lo que luego sería la retórica establecida que conocemos y que pasó a Roma.

Así pues, la retórica está mucho más desarrollada en época tardía, pero lo cierto es que todos los argumentos se encuentran ya en época temprana, aunque solo sea en germen. Esto indica que la retórica ayuda a codificar y usar conscientemente algo que ya existía y se utilizaba con anterioridad, aunque quizás de manera más intuitiva. De modo que la retórica aporta una técnica, pero parte del material que le ofrecen otros medios, como la literatura.

En cualquier caso, creemos importante remarcar que la retórica en Sófocles se subordina en todo momento a la finalidad dramática perseguida. Frente a Eurípides, quien en ocasiones parece romper la ficción del drama y detener la acción para recrearse en la defensa retórica de un personaje, Sófocles subordina la retórica siempre a la consecución de un fin dramático<sup>1025</sup>. Así, el contexto dramático de sus obras explica muchas de las características de la retórica empleada en ellas. Por ejemplo, el debate de *Áyax* es una buena muestra de retórica forense. En su transcurso se recurre a argumentos que luego, en obras posteriores, el autor parece no conocer. Sin duda, el hecho de que el debate de esa obra sea el más marcadamente judicial de la producción temprana de Sófocles lo explica. Del mismo modo,

---

<sup>1025</sup> Como explica RITORÉ PONCE, 2005, 132, “en Sófocles la retórica nunca suplanta ni entorpece lo dramático convirtiéndose en un fin en sí misma, e incluso en tragedias como *Electra* o *Edipo en Colono*, en las que el proceso de retorización es particularmente visible, el autor mantiene en todo momento el pulso del drama por encima de los fuegos de artificio de la nueva *techne*, de modo que raramente se pierde la sensación de armonía entre los diversos ingredientes teatrales”.

hemos incidido en varias ocasiones en que de las cuatro tragedias tempranas *Antígona* destaca por su empleo de términos técnicos. Pues bien, esto concuerda con el hecho de que esta tragedia analiza en gran medida el discurso público frente al privado.

Si pasamos a cuestiones formales podemos afirmar que los discursos van adquiriendo con el tiempo una estilización cada vez mayor. Las *rheseis* están bien organizadas desde la tragedia temprana, pero en la tardía se marcan mejor las partes que las constituyen. La argumentación tiende a utilizar cada vez más clichés y fórmulas para marcar el paso de un argumento a otro, algo que en la tragedia temprana no es todavía muy frecuente. La introducción de las distintas líneas de razonamiento por medio de un imperativo o algún tipo de referencia directa a un cambio de tema es cada vez mayor, de modo que los argumentos que en época tardía están mejor desarrollados, resulta que también están mejor delimitados. Además, con el tiempo se aprecia la especialización de las partes del discurso. Es decir, que éstas tienden cada vez más a cumplir con esas funciones que la teoría retórica les asigna como propias. Por ejemplo, el proemio, que en época temprana está todavía poco desarrollado, en época tardía va adquiriendo cada vez mayor importancia.

La conciencia retórica de que dan muestra ciertos discursos es muy sutil todavía en la época temprana de Sófocles, pero en el momento en que pasamos a la tragedia tardía se produce un incremento espectacular, que coincide con un traslado de las observaciones referidas al *logos* desde las partes dialogadas a los contextos discursivos. No solo las *pisteis* que se emplean en época tardía son más complejas, sino que, además, de forma paralela el autor va adquiriendo conciencia de la manipulación a la que el *logos* puede ser sometido en la práctica y se muestra consecuentemente más propenso a la reflexión teórica al respecto. Ahora bien, ya desde la tragedia temprana la opinión que se transmite de la retórica es esencialmente negativa.

Por un lado, la conciencia retórica predomina en personajes que tienen una función pública, como, por ejemplo, Creonte y Edipo, sucesivos reyes de Tebas, lo que indica que la retórica se concibe como un código de comunicación propio de la esfera pública y como un instrumento de la *polis* para su desarrollo político. No obstante, la realidad es que en muchas ocasiones se da un paso más y la retórica se presenta como un instrumento al servicio del engaño y de la consecución de fines partidistas. Así, siendo un instrumento de la *polis*, la retórica se concibe como un elemento peligroso cuando es utilizada por gente sin escrúpulos y con fines interesados.

Pero el hecho de que el *logos* y sus artificios puedan ser empleados por gente sin escrúpulos no es lo único que preocupa a Sófocles. Las obras analizadas contemplan la posibilidad de una manipulación voluntaria del *logos* y, a través de él, de la realidad, pero también contemplan la posibilidad de que exista una malinterpretación inconsciente de



ambos. Es decir, el *logos* no solo es peligroso porque se puede subordinar voluntariamente a un fin interesado, sino también, porque, con las mejores intenciones, como sucede con las acciones o *erga*, se puede cometer un error. Sófocles parece ser cada vez más consciente de las trampas que entraña el lenguaje de manera inherente y no solo por la finalidad de quien lo emplea. Y es aquí probablemente donde radica su mayor peligro.

Aunque la manipulación interesada y dolosa de la retórica al servicio de la persuasión suele repercutir negativamente en el *ethos* de quien así lo hace, hay momentos en que el *logos* genera un engaño por su propia ambigüedad o por la propia imperfección del ser humano y esto se asume como un peligro pero no retrata negativamente a quien cae en el error de creer literalmente un *logos* o de quien lo utiliza inconscientemente de manera ambigua. Se entiende que esto es consecuencia tanto de la imperfección del *logos* como de la propia imperfección del ser humano. Así pues, la utilización de la retórica en Sófocles deriva gradualmente, a medida que también la presencia de la retórica aumenta, en una reflexión acerca del lenguaje en general y, en términos más amplios, en una reflexión acerca del ser humano<sup>1026</sup>.

La retórica puede emplearse en cualquier tipo de discurso, aunque generalmente su presencia es más destacada en aquellos momentos en que hay *rheseis* enfrentadas, ya sean de persuasión o de ataque y defensa, porque es cuando dos visiones distintas se oponen cuando más protagonismo adquiere este arte. Ahora bien, la retórica también está presente en otros tipos de discursos, aunque de otra manera. Por ejemplo, en Sófocles hay una conciencia cada vez mayor del uso engañoso del lenguaje y el *dolos* ocupa un lugar importante en las tragedias tardías, sobre todo, en *Electra* y *Filoctetes*. Pues bien, en éstas el conocimiento del *logos* se utiliza al servicio de la elaboración de narraciones creíbles y convincentes.

En las tragedias de Sófocles hay ciertos lugares fijos para la *rhesis*. Según recoge Mannsperger<sup>1027</sup>, hay básicamente cuatro emplazamientos propios de la *rhesis*: 1) aunque el prólogo en Sófocles generalmente tiene la forma de un diálogo, cuya función es exponer la situación de la que parte la tragedia, en él se encuentra siempre al menos una *rhesis*; 2) después de la *parodos*, el episodio primero comienza con una *rhesis* en la que un personaje expone sus esperanzas o temores en relación con la situación creada; 3) en el desarrollo del conflicto planteado los personajes recurren a monólogos o discursos agonales o de reflexión,

---

<sup>1026</sup> La tragedia representa la colisión de diferentes posturas morales a través de distintos tipos de discurso y de un uso diferente, y en muchos casos ambiguo, del lenguaje. Este hecho incide implícitamente en la parcialidad de todos esos discursos. Así, como señala BARRETT, 2002, 7-8, el lenguaje trágico no solo se convierte en una demostración de las barreras de la comunicación, sino que también subraya la inseparabilidad de la conexión entre el orador y lo que dice y así, la parcialidad de todo discurso.

<sup>1027</sup> Cf. MANNSPERGER, 1971, 177-8.

etc.; 4) al final, el mensajero narra la catástrofe con otra *rhexis*. En todos estos lugares de la tragedia la retórica es empleada, aunque en distinta medida.

Sin duda, como hemos dicho, donde mayor peso tiene la retórica es en las escenas de debate o similares, pues en ellas es donde cobra expresión formal el conflicto. Los argumentos son ahí utilizados para exponer la cuestión problemática y el punto de vista adoptado y defendido por el orador. No obstante, el enfrentamiento no suele conducir a una solución. Si esto es así, es decir, si la retórica no consigue que se produzca la persuasión, lo que constituye, no lo olvidemos, su finalidad última y su razón de ser, entonces ¿qué función hemos de entender que tiene?

Probablemente la retórica es el código con el que se verbaliza un problema y sus múltiples facetas y repercusiones. Fijémonos en los debates que hemos analizado. En *Áyax* tanto la discusión entre el héroe y Tecmesa como las que protagoniza Teucro con Menelao y Agamenón acaban fallando, pero en ellas una cuestión, expresada a través de conceptos clave, es enfocada desde distintos puntos de vista y redefinida. Se trata en estos casos del modo distinto en que se entienden los conceptos de honor, nobleza, *philia* o código heroico en el ámbito privado, en el mundo del gran héroe o en el mundo de los Atridas, más cercano al de la *polis*. Los mismos valores recorren toda la obra siendo una y otra vez mencionados por los personajes, quienes los adaptan a su visión particular. La retórica está así al servicio de la comprensión de conceptos éticos de gran relevancia y de su función en el marco de la *polis*<sup>1028</sup>. Lo mismo podríamos decir de *Antígona* respecto a los conceptos de *philos* y *echthros*, e incluso, quizás en menor medida, de *Edipo Rey* (no tanto de *Traquinias*).

En ninguno de estos casos se produce una persuasión, aunque en alguno un personaje cede (Creonte en *Antígona* y Edipo en *Edipo Rey*), ya sea por el miedo o por el respeto a otras personas (Creonte en *Antígona* no es persuadido por Tiresias pero cede por temor a que el vaticinio de éste se cumpla, como finalmente sucede; Edipo no queda persuadido por Creonte pero hace una concesión a Yocasta y al Coro, porque se siente afectivamente unido a ellos). De las cuatro tragedias que hemos analizado el único momento en que se produce una persuasión efectiva es cuando Deyanira se enfrenta a Licas, pero aquí no existe realmente un conflicto en sentido estricto entre los dos.

Scodel<sup>1029</sup> observa que, cuando la retórica en la tragedia es exitosa, generalmente es destructiva. Por ejemplo, en *Edipo en Colono* Antígona convence a Edipo para que escuche a Polinices, pero esto al final deviene en la terrible maldición de Edipo contra sus hijos, lo que con el tiempo acabará provocando la muerte de la propia Antígona. Pues bien, si aplicamos

---

<sup>1028</sup> Como señala GRIFFITH, 1999, 38, junto a los sofistas y Sócrates, los tragediógrafos son los precursores de Platón y Aristóteles en el campo de la filosofía moral. Sus reelaboraciones de viejos mitos exploran el cambio de las concepciones y aplicaciones de términos éticos familiares.

<sup>1029</sup> Cf. SCODEL, 1997, 492-4.

esto al caso de Deyanira y Licas, comprobamos que efectivamente el conocimiento de la verdad que consigue Deyanira al persuadir al heraldo acaba provocando la muerte de ambos y la de Heracles. En mi opinión, Sófocles llama la atención sobre los peligros de la retórica en todos los sentidos. No solo es peligroso que alguien se sirva de ella para engañar, sino que el hacer uso de ella implica de por sí que tal vez lo que uno consiga no sea exactamente lo que buscaba. Es decir, el *logos* tiene una cierta vida autónoma y puede degenerar en cosas que el hombre no puede controlar<sup>1030</sup>.

Así pues, la retórica es el código esencial que se utiliza en la tragedia, y también en la *polis*, para problematizar cuestiones complejas que afectan a distintas esferas de la realidad de manera diferente y que pueden tener repercusiones variadas. Pero, además, es el código que se utiliza para llevar a cabo la reflexión sobre esas cuestiones, sobre su conveniencia o no, justicia o injusticia... y es el código que se utiliza para reflexionar acerca de ese mismo código y de sus valores y peligros para el ser humano.

Ahora bien, como hemos dicho, la estilización retórica predomina en los discursos de la parte central de la tragedia, donde se debate el conflicto esencial. Pero en lo que precede también puede aparecer, aunque de manera más suave, en cuanto que es la fase en que se plantea el conflicto. No obstante, en lo que sigue al desenlace la retórica generalmente decrece de manera importante. Por ejemplo, en *Edipo Rey*, después de la catástrofe, que narra un mensajero (vv. 1237-85), queda todavía mucha tragedia (más de doscientos versos), pero ahí la retórica no juega un papel significativo porque la función ya es otra, concretamente recaracterizar a Edipo y rehabilitar su figura; no hay, sin embargo, ningún conflicto que debatir<sup>1031</sup>. También en *Traquinias* encontramos una larga *exodos* (vv. 971-1278), de la que la retórica está ausente, aunque aparece esporádica y levemente cuando Heracles trata de persuadir a su hijo para que lo obedezca.

La *rhexis* es pronunciada generalmente por tres tipos de personajes: héroes y heroínas, personajes de bajo *status* y, en menor medida, dioses. Pues bien, a estos tres grupos de personajes se les asignan distintos tipos de discursos. Los héroes y figuras principales dan órdenes y hacen consideraciones, es decir, se expresan en discursos de exhortación y

---

<sup>1030</sup> Cf. BURIAN, 1997, 200. Según explica ADRADOS, 1966, 360-1, “no puede, en efecto, dudarse en forma alguna de que en Sófocles hay una polémica abierta contra la nueva democracia laica, que conservando muchos valores de la democracia religiosa de Clístenes, Aristides y Esquilo tendía a propugnar un libre desarrollo de la sociedad, dirigida por la inteligencia humana y no por un orden tradicional. [...] Sófocles piensa en una sociedad de corte democrático, pero teme la evolución contemporánea y polemiza contra ella”.

<sup>1031</sup> La audiencia tiene a lo largo de *Edipo Rey* un conocimiento mayor que su protagonista de lo que se está representando sobre la escena. Sin embargo, al llegar al episodio final, por primera vez el público se encuentra con una situación en la que no sabe lo que va a suceder. Según KITZINGER, 1993, que analiza en detalle esta situación paradójica, Sófocles propone un final abierto por cuanto hace a la ciudad. Así la audiencia tiene que enfrentarse a la relación compleja entre palabra, acción y conocimiento y arriesgarse a alcanzar sus propias conclusiones.

reflexión. Los personajes de bajo *status* ofrecen información; se trata generalmente de mensajeros. Y los dioses aparecen generalmente al final (en el caso de la Atenea de *Áyax*, al principio) y ofrecen discursos de información<sup>1032</sup>. Así pues, puesto que los discursos que pronuncian son distintos, también lo es el uso de la retórica que se hace en función del tipo de personaje que habla.

Los dioses tienen poca participación en Sófocles. En cualquier caso, la retórica no está muy presente en sus discursos. Ellos no la necesitan para persuadir. Son dioses y su *logos* está dotado de una autoridad peculiar.

Los personajes de bajo *status* tampoco utilizan excesivamente la retórica porque ésta es propia de la esfera pública, de la que ellos están excluidos, pero aún así hay momentos en los que ésta es visible. Por ejemplo, en la primera escena del guardián en *Antígona*, pero también, de otro modo, en la *rhexis* de Licas en *Traquinias* o del pedagogo en *Electra* o la del mercader en *Filoctetes*, es decir, en las *rhexeis* falsas<sup>1033</sup>. Dejando el caso del guardián de *Antígona* a un lado –pues éste es el único ejemplo en Sófocles en que un personaje de *status* servil utiliza así la retórica–, los mensajeros generalmente, por ser transmisores de *rhexeis* informativas, problematizan los conflictos inherentes a la comunicación: la posibilidad de transmitir datos falsos, de equivocarse, etc. Es decir, no utilizan la retórica como instrumento práctico para debatir sobre alguna cuestión ética, sino que sus discursos suscitan cuestiones fundamentales sobre las características del *logos*.

Pero, sin duda, el manejo de la retórica es más propio de los personajes principales. Son ellos realmente quienes exponen y desarrollan el conflicto, cada uno desde su punto de vista, su *status*, género o edad. Hasta tal punto que el modo en que lo hacen no solo define el problema en toda su amplitud sino que, además, sirve para definir al propio personaje<sup>1034</sup>.

En lo que sigue vamos a ver cómo la retórica se emplea en cada una de las cuatro tragedias tempranas de Sófocles en la expresión y desarrollo del conflicto y, a continuación, cómo los personajes principales se definen a través del modo en que lo hacen.

## 2. Hacia una interpretación

La repercusión de la retórica en las cuatro tragedias analizadas (dejamos a un lado las de época tardía, que solo se han empleado a fin de establecer cierta comparación) es desigual. El motivo fundamental es que la retórica se utiliza en todo momento al servicio de

---

<sup>1032</sup> Cf. MANNSPERGER, 1971, 153-5.

<sup>1033</sup> Aunque los mensajeros no pertenecen a un estrato social dominante, sin embargo, pueden llegar a tener gran poder en el mundo de la tragedia por su acceso al conocimiento peligroso; cf. HALL, 1997, 113-8.

<sup>1034</sup> A diferencia de lo que ocurre con los héroes y personajes principales de las tragedias, entre los mensajeros no hay grandes diferencias en el nivel de la caracterización.

la finalidad dramática perseguida, de modo que su presencia depende precisamente de cuál sea esa finalidad.

Como he dicho anteriormente, en las tragedias analizadas se reflexiona en ocasiones respecto a la técnica retórica y las posibilidades y peligros de su uso y otras veces, de manera más general, respecto a las características esenciales del *logos* y los problemas de la comunicación. Lo primero predomina en *Áyax* y *Antígona*, lo segundo en *Traquinias* y *Edipo Rey*<sup>1035</sup>.

En *Áyax* la presencia retórica varía en cada una de las dos partes que la componen<sup>1036</sup>. En la primera, en la que se desarrolla la caída del héroe, la retórica es más sutil y de tipo persuasivo; en la segunda, dedicada a la rehabilitación del héroe caído, la retórica es mucho más evidente, ya que forma parte indispensable de un conjunto agonal que reproduce en gran medida una escena forense. Como consecuencia de la distinta finalidad de cada una de las partes del drama, el modo en que encontramos presente la retórica varía<sup>1037</sup>.

La primera mitad de la tragedia representa, como decimos, la caída del héroe. Sus acciones se nos describen sin ahorrar detalle. De hecho, su crueldad y dureza adquieren relieve. Ahora bien, aunque esto es así, lo cierto es que el lugar y el modo en que se exponen las acciones del héroe son también relevantes, porque poco a poco van a formar una defensa implícita antes de llegar a la defensa explícita de la segunda parte del drama.

Así, en el prólogo las acciones del héroe quedan enmarcadas en sendos diálogos entre Atenea y Odiseo, que ayudan a valorar lo terrible del comportamiento de *Áyax* desde un punto de vista más humano<sup>1038</sup>. Por el mismo motivo es importante el momento en que se

---

<sup>1035</sup> En general, se puede decir que la tragedia de Sófocles plantea un diálogo entre los modos antiguos y nuevos de ver el mundo. De hecho, *Antígona* y *Edipo Rey* suscitan cuestiones sobre el poder del hombre ilustrado y sugieren que su vida está todavía rodeada por fuerzas misteriosas que no se someten al control humano; cf. SEGAL, 2001, 11.

<sup>1036</sup> *Áyax* tiene una estructura díplica que se plasma en la doble trama. Por un lado, está el conflicto que el héroe mantiene con Atenea, que da lugar a la acción de la primera parte de la tragedia, y, por otro, el que mantiene con los líderes del ejército griego, que da lugar principalmente a la acción de la segunda parte. La fuente de ambos conflictos, sin embargo, es la misma, esto es, el exceso de confianza de *Áyax* en sí mismo. TYLER, 1974, defiende que la separación entre el conflicto humano y el divino constituye por parte de Sófocles una modificación del patrón esquileo. Al dejar a un lado lo relativo a las sanciones o juicios divinos, Sófocles logra acentuar la representación de lo puramente humano y dar énfasis al carácter. También tienen estructura díplica *Antígona* y *Traquinias* (cf. KIRKWOOD, 1994, 42-54). No obstante, respecto a esta última hay quien ha defendido que su estructura es más bien tríptica. Éste es el caso de KANE, 1988.

<sup>1037</sup> Aunque en este trabajo nos vamos a centrar en la cuestión de la defensa del héroe, porque es donde mejor se ve la aplicación de la retórica, *Áyax* es mucho más que una simple defensa del héroe; es también una reflexión sobre el cambio operado en una sociedad. Se ha dicho que *Áyax* es el último de los héroes y que su muerte es la muerte del *ethos* individual heroico. La tensión implícita en *Iliada* entre el soldado heroico y su comunidad ha crecido hasta llegar a la ruptura. La nueva *polis* no necesita ya de estos héroes, que, al tiempo que la defienden, la amenazan. Así, el *Áyax* de Sófocles más que un héroe homérico es una reflexión del conflicto entre el ideal tradicional y la realidad del s. V a.C. Homero fue el libro de texto de Atenas, la fuente de sus asunciones culturales, pero las lecciones no se podían seguir aplicando; cf. SORUM, 1985, 377.

<sup>1038</sup> BARKER, 2004, 5-8, analiza el prólogo de *Áyax* comparándolo con el comienzo de *Iliada*, donde Aquiles trata de matar a Agamenón pero es detenido por Atenea. En ambas obras el héroe protagonista disiente de una decisión tomada y se ve impelido a actuar violentamente. Atenea lo impide en el caso de Aquiles y redirige a *Áyax*. Así, ambas obras exploran la posibilidad de no estar de acuerdo con la autoridad, sólo que *Iliada* lo hace desde la perspectiva del agente y *Áyax* desde la del resto de personajes, esto es, desde la del espectador. La nueva

nos explica por fin la causa de la intervención de Atenea. Esto se hace en la escena de mensajero, que tiene lugar después de que Áyax haya salido de escena para darse muerte y antes de su soliloquio de despedida. Si en el prólogo nos daba la sensación de que Atenea ha enloquecido a Áyax para defender a Odiseo y los Atridas, en la escena de mensajero comprobamos que Áyax es el responsable último de las acciones de la diosa y que se ha hecho acreedor de las mismas por su *hybris*. Ahora bien, esta *hybris* está vinculada a su grandeza y al relatar aquí las acciones lejanas del héroe, Sófocles oculta las acciones más recientes, incidiendo en la defensa del héroe traidor.

Pero la retórica de esta primera parte de la tragedia viene marcada, sobre todo, por las cuatro *rheseis* de Áyax. La primera (vv. 430-80) es aquella en la que el héroe justifica su decisión de darse muerte. Si la comparamos con la *rhesis* con la que a continuación replica Tecmesa (vv. 485-524), advertimos hasta qué punto es diferente el modo en que argumentan uno y otra. Áyax se ciñe en todo momento al discurso público del guerrero. Los valores que muestra apreciar son valores públicos, no hay mención de afectos ni de ningún personaje femenino, ni de nada que no pertenezca a la esfera cívica. Por el contrario, Tecmesa, aunque se adapta a las líneas de argumentación expuestas por Áyax, sin embargo, lo hace desde la esfera privada, destacando en todo momento los afectos y las emociones. En el nivel de la argumentación existe una réplica muy notoria entre los dos discursos. La gran diferencia es que ambos muestran modos distintos de contemplar la realidad y conceptos éticos muy diferentes. Así, el choque entre estos dos caracteres no es tanto un choque entre dos modos distintos de expresión cuanto entre dos modos distintos de vivir y de contemplar el mundo.

La visión pública de Áyax sigue destacando en la segunda *rhesis* (vv. 545-82), donde de nuevo lo vemos aferrado a conceptos de relevancia pública, como el honor. Y, aunque el afecto hacia su hijo es evidente, Áyax insiste en verlo en función de sí mismo y de su linaje.

La larga escena a la que pertenecen estos dos primeros discursos del héroe es una reelaboración de la escena entre Héctor y Andrómaca en *Il.* 6. 392-502. Las semejanzas y, sobre todo, las diferencias son esenciales en la caracterización del héroe. Pero, por otra parte, esta reelaboración y las continuas referencias a pasajes iliádicos crean un clima muy determinado en la obra y así Sófocles de manera implícita recuerda continuamente al espectador (y al lector) que Áyax es un gran héroe de la guerra de Troya.

Cuando, tras esta escena, Áyax entra en la tienda (v. 595), creemos que lo hace para morir, sin embargo, poco después vuelve a salir y pronuncia una *rhesis* (vv. 646-92), cuya posición central, ocupando todo un episodio en el centro del drama, se corresponde con su significado como corazón de la tragedia y como momento clave en la rehabilitación del

---

perspectiva de Áyax sugiere la posibilidad de que se suscite simpatía entre quienes contemplan la acción del héroe.

héroe. Esta *rhesis* ha suscitado mucha polémica, porque en ella da la sensación de que el héroe ha experimentado un cambio. Sin duda, es así, pero el cambio no implica que Áyax ya no quiera quitarse la vida<sup>1039</sup>. Para la defensa del héroe es necesario que éste comprenda y adquiera *sophrosyne* y la finalidad de esta *rhesis* es mostrar que así ha sido. En ella la argumentación se basa en continuos juegos de paralelismos entre lo general y lo concreto. Pero, sobre todo, lo más relevante de esta *rhesis* es que por primera vez Áyax menciona a Héctor y vincula su espada<sup>1040</sup> con el regalo del héroe troyano. Esto es fundamental para la defensa del héroe.

Las alusiones implícitas a Héctor y a aquellas escenas iliádicas que protagoniza se han ido sucediendo y acumulando hasta alcanzar aquí el clímax con la mención expresa de su nombre en el v. 662. La espada del héroe ha sido foco de atención desde el comienzo de la tragedia, pero ahora por primera vez Sófocles nos informa de que esa espada, con la que Áyax ha matado a las reses –y con la que luego se dará muerte a sí mismo–, es la espada que le regaló Héctor, el más destacado de los héroes troyanos. Además, Áyax incide en que “*desde que la recibí en mis manos como ofrenda de Héctor, mi peor enemigo, nunca recibí un beneficio por parte de los Aqueos*” (vv. 661-3). La vinculación de la suerte del héroe con el regalo de su enemigo es crucial<sup>1041</sup>. No solo se consigue así presentar la futura muerte del héroe como una acción póstuma de Héctor y, consecuentemente, como una muerte resultado de una acción bélica enemiga, esto es, casi como una muerte en el campo de batalla más que un suicidio, como defiende Cohen<sup>1042</sup>, sino que, además, parecen justificarse todas las calamidades que le han llegado al héroe desde su propio bando, fundamentalmente, suponemos, el mal resultado en el juicio por las armas de Aquiles. Da la sensación de que lo que el héroe sugiere es que, tras aceptar el regalo de su enemigo, él mismo se ha convertido en tal dentro de sus propias filas. Frente a la visión que inicialmente recibe la audiencia de que la acción traidora de Áyax ha convertido a sus compañeros de filas en sus enemigos, lo

<sup>1039</sup> La alegría sin fisuras de Tecmesa y el Coro al escuchar el discurso de Áyax dice, en mi opinión, más de estos personajes que del propio Áyax. Demuestra la lealtad de éstos, su predisposición a entender algo que desean, su falta de cuestionamiento de quien es su gran líder... En la misma dirección apunta TAPLIN, 1979, 128. Este autor, además, cree que Sófocles contrasta la amplia comprensión del tiempo y del cambio alcanzada por Áyax con la corta visión de Tecmesa y el Coro. Por otra parte, hay que decir que también en otros momentos de la producción sofoclea encontramos manifestaciones ambiguas y personajes que las entienden erróneamente. Un caso muy similar a éste de Áyax es el de Deyanira en *Traquinias*. Neso le dice a la mujer que su sangre evitará que Heracles se enamore de otra mujer. La ambigüedad es absoluta pero Deyanira no lo percibe y lo entiende del modo más superficial y también más adecuado para ella en la situación en que se encuentra. Estos personajes no solo no cuestionan lo que escuchan sino que, además, muestran una tendencia a aceptar la realidad según su conveniencia. Así Sófocles acentúa la ceguera humana y el auto-engaño como parte de su visión trágica del mundo. La tensión se relaja cuando un personaje cree haber encontrado una solución para sus dificultades, pero luego se revela que esa solución no era más que ilusión y la catástrofe sigue.

<sup>1040</sup> COHEN, 1978, 26-34, revisa la atención prestada en la tragedia a la espada y a las imágenes asociadas con ella. Sus sugerencias nos parecen sumamente interesantes.

<sup>1041</sup> Cf. nota 489.

<sup>1042</sup> Cf. COHEN, 1978, 31-4. Como este autor enfatiza, al retratar la espada como el regalo de Héctor, Áyax empieza el proceso de recrear la atmósfera de su famoso encuentro, evocando imágenes del Áyax heroico en la imaginación de la audiencia y distrayendo su visión de la del Áyax nocturno del prólogo.

que aquí insinúa Áyax es que ha sucedido lo contrario, a saber, que, desde que recibió la espada de Héctor, enemigo suyo y de los aqueos, él ha sido considerado también como un enemigo por parte de éstos. Como muchos otros de los elementos señalados también esto busca que las acciones terribles de Áyax queden en un segundo plano.

La *rhesis* última del héroe (vv. 815-65) continúa con la reinterpretación de su muerte. La primera imagen es nuevamente la de la espada, regalo de Héctor, su enemigo<sup>1043</sup>. La atmósfera de la escena es más la de un encuentro que la de un suicidio. Pero, además, ésta se sitúa en un espacio liminal, donde los opuestos (el mar y la arena, el cielo y la tierra) convergen. Esa tierra en la que está clavada la espada es, además, enemiga. Sin embargo, Áyax va a morir uniéndose a esa espada y a esa tierra. Esto ilustra a la perfección esta muerte del héroe ocasionada por el enemigo. Es casi como si Áyax continuase su combate interrumpido con Héctor, lo que da a su muerte un aura de confrontación heroica. Áyax se muestra de nuevo luchando contra su enemigo y el enemigo de los griegos, y de este modo restablece su identidad heroica<sup>1044</sup>.

Así pues, la retórica en esta primera parte de la tragedia se manifiesta, sobre todo, por la colocación de las alusiones a las acciones del héroe y por el modo en que paulatinamente los hechos más recientes van pasando a un segundo plano a medida que pasan a un primer plano las acciones heroicas de Áyax. Parte importante en este proceso es la vinculación cada vez más marcada con Héctor, lo que permite reinterpretar la muerte del héroe como una muerte heroica. Todo busca la regeneración espiritual de Áyax, hasta el punto de que al final el espectador siente con el suicidio del héroe casi una sensación de alivio. La muerte de Áyax no es la desgracia de un gran hombre sino la respuesta honrosa de un gran hombre afectado por una desgracia<sup>1045</sup>.

Ahora bien, en la segunda parte de la tragedia la retórica adquiere un papel más determinante, pues en ella se reproduce una escena forense como las que debían de tener lugar en la Atenas de la época. La retórica tenía un papel predominante en el contexto judicial y no es, por tanto, raro que también lo tenga en el drama en una escena que reproduce un juicio. Así, si hasta ahora se ha defendido a Áyax implícitamente a través, sobre todo, de la reelaboración de pasajes iliádicos, ahora su defensa se va a producir también explícitamente y va a correr a cargo de Teucro. El proceso es doble y Áyax es defendido, de un lado, gracias a lo que Teucro dice; de otro, gracias a las comparaciones que

<sup>1043</sup> Obsérvese que Áyax define a Héctor en este pasaje como “*el que me es más aborrecible de mis huéspedes*” (ξένων ἐμοὶ μάλιστα μισηθέντος, vv. 817-8). Sobre este pasaje y la dificultad de entender el término ξένων aplicado por Áyax a Héctor, véanse las reflexiones de KANE, 1996.

<sup>1044</sup> Cf. COHEN, 1978, 32.

<sup>1045</sup> Cf. MOORE, 1977, 65-6.



se establecen entre Áyax y Teucro y Áyax y los Atridas, además de la comparación que continúa entre Áyax y Héctor.

Respecto a la defensa explícita a cargo de Teucro, hemos de tener en cuenta que, aunque en la tragedia no se han ocultado las acciones culpables de Áyax, sus delitos no se explicitan hasta que Menelao entra en escena y acusa al héroe de traición e insubordinación. Esto da lugar a la defensa de Teucro y posteriormente a la nueva acusación de Agamenón y nueva defensa de Teucro. En definitiva, la estructura es la propia de los juicios de la Atenas del momento. No vamos a volver ahora sobre una argumentación que ha sido ya analizada en el trabajo. Tan solo vamos a resaltar el hecho de que la retórica juega un papel preeminente. El argumento racional es empleado para desbaratar las acusaciones de los oponentes y defender las acciones del héroe, y en ese proceso, como hasta ahora, Teucro incide en la tendencia general a omitir las acciones recientes de Áyax y destacar las pasadas y heroicas.

Pero, además, Teucro se posiciona de manera firme como un demócrata ateniense en la defensa de su hermano. Frente a Menelao, que parece representar la doctrina espartana, Teucro inicia un proceso de reasignar a la acción disidente de Áyax un valor en términos atenienses y democráticos<sup>1046</sup>. A diferencia de Menelao, Agamenón adopta una visión democrática y se hace eco de uno de los principales temores de la democracia, el de que las partes implicadas en un debate no respeten el resultado del mismo, como hace Áyax tras el juicio. Si las reivindicaciones de Menelao no conseguían convencer a una audiencia ateniense, desde luego las de Agamenón serían mucho más efectivas. Sin embargo, tal vez la hipocresía de Agamenón sea perceptible en el modo en que iguala la libertad de expresión con la *hybris*<sup>1047</sup>. Frente a esto Teucro reclama la necesidad de que exista en un estado democrático la posibilidad del disenso.

En cuanto a la defensa implícita, decíamos que en la primera parte de la tragedia la comparación con Héctor ayuda a reevaluar la muerte de Áyax como una muerte heroica<sup>1048</sup>. Pues bien, este proceso continúa en la segunda parte, puesto que Teucro, que asume la defensa de Áyax, sigue incidiendo en este tema. Teucro en todo momento une la suerte de Áyax a la de Héctor<sup>1049</sup>, pero, además, él es el encargado de mencionar el intercambio de

---

<sup>1046</sup> Cf. BARKER, 2004, 11-2.

<sup>1047</sup> Cf. BARKER, 2004, 12-5.

<sup>1048</sup> Al vincular a Áyax y a Héctor encontramos la idea del muerto que mata al vivo (“¿Has visto cómo al cabo del tiempo iba Héctor, incluso muerto, a matarte?”, vv. 1026-7), una idea que se repite en algunas otras de las tragedias de Sófocles. En total son cinco las tragedias sofocleas en las que encontramos el motivo del muerto que mata al vivo, a saber, *Aj.*, *Tr.*, *Ant.*, *OT* y *El.*, aunque destacan los ejemplos de *Aj.* y *Tr.*, dos casos que presentan semejanzas ajenas al resto, ya que la muerte en estas tragedias tanto de Áyax como de Heracles se produce, además, como consecuencia del regalo del adversario, en el caso de Áyax una espada, en el de Heracles un manto; cf. FERNÁNDEZ VALLEJO, 2000.

<sup>1049</sup> Tras las palabras de Teucro nos queda la sensación de que las fortunas de Héctor y Áyax han sido muy similares. Como STANFORD, 1981, Ix, pone de relieve, los dos fueron engañados por un dios y ese engaño provocó a la postre su muerte; los dos han tenido también que dejar a su mujer y a su hijo en la persecución de su honor heroico (aunque nada tiene que ver el trato dulce que Héctor prodiga a Andrómaca con la dureza de Áyax a

regalos<sup>1050</sup> y de presentar la muerte de los dos héroes como consecuencia del regalo recíproco que se hicieron. Es decir, Teucro sigue el camino que abrió Áyax en el tercero de sus cuatro monólogos (vv. 646-92), al relacionar la espada, instrumento de su suicidio, con el regalo de Héctor, pero va todavía más lejos al considerar explícitamente a Héctor como agente de la muerte de Áyax. El intercambio de regalos que en su día hicieron estos héroes ha terminado a la postre ocasionando la muerte de ambos (*“Héctor, sujeto al barandal del carro por el cinturón con el que precisamente fue obsequiado por éste, fue desgarrándose hasta que expiró”*<sup>1051</sup>. *Y éste, que poseía este don de aquel, ha perecido en mortal caída por causa de la espada*”, vv. 1029-33), un suceso en el que los dioses también han participado (*“¿No es Erinis, acaso, la que forjó esta espada y Hades, fiero artesano, lo otro? Yo, ciertamente, diría que éstas, así como todas las cosas, las traman siempre los dioses para los hombres”*, vv. 1034-7). Así, no solo la muerte de Áyax es consecuencia de una acción de Héctor, sino también lo contrario, lo que hace de Áyax el héroe que libró a los griegos del mayor de sus enemigos, suplantando así al mismo Aquiles.

Por otra parte, Teucro se presenta como el *alter ego* de Áyax. Él también es un guerrero pero le falta la altura heroica de su hermano y en la comparación la grandeza de Áyax adquiere relieve. No obstante, es la comparación con los Atridas lo que más beneficia al héroe. Menelao demuestra estar orgulloso por haber vencido a quien es superior a él y Agamenón muestra estar celoso de quien ha sido mejor guerrero. Áyax tiene faltas pero éstas derivan de su grandeza, no de su bajeza y ruindad.

Aunque la finalidad de Sófocles en esta obra es demostrar la grandeza suprema de Áyax, no intenta ocultar los fallos de éste ni descende al vilipendio de Odiseo. En su lugar, retrata a Odiseo de manera justa<sup>1052</sup> y con aprobación y exhibe los peores fallos de Áyax sin

Tecmesa) y, además, los dos han muerto tras una derrota después de ser grandes guerreros, admirados y respetados por sus respectivos ejércitos. Sin embargo, sabemos que Héctor está entre los más grandes héroes de Troya y que es unánimemente respetado, incluso por sus enemigos, mientras Áyax es odiado incluso por sus aliados. No obstante, el paralelismo entre ambos sutilmente pretende ocultar estas diferencias y los errores de Áyax.

<sup>1050</sup> SORUM, 1985, 371, sugiere que al mencionar la espada de Héctor y el cinturón de Áyax es posible que Sófocles esté siendo aún más sutil y esté en realidad cuestionando el intercambio de regalos en el campo de batalla como reconocimiento de una ancestral y personal *xenia*. Héctor y Áyax pueden ser amigos pero la realidad es que Grecia y Troya son enemigas. La elección individual no puede existir por encima del grupo. Sin embargo, Sorum pasa por alto el hecho de que el intercambio de regalos entre Áyax y Héctor, a diferencia del que protagonizan Glauco y Diomedes en *Ilíada*, no se debe a la existencia de un vínculo de hospitalidad entre ellos. Glauco y Diomedes intercambian regalos como alternativa a la lucha; Áyax y Héctor lo hacen después de haber luchado, al no llegar a ningún resultado. La espada y el cinturón no son ξεινήια sino δῶρα; cf. KANE, 1996, 19-20.

<sup>1051</sup> Sófocles está inventando una nueva versión sobre la muerte de Héctor o bien tomando una versión que difiere de la que encontramos en *Il.* 22. 361ss, donde Héctor ya está muerto en el momento en que Aquiles ata su cuerpo al carro (*Il.* 22. 395ss). Además, no hay en ese pasaje referencia alguna al cinturón que Áyax le obsequió; cf. STANFORD, 1981, 190, KAMERBEEK, 1963, 201-2. En opinión de GARVIE, 1998, 221, esta versión podría incluso haber sido conocida para el propio Homero, quien, sin embargo, tiende generalmente a eliminar deliberadamente los elementos más duros de la tradición.

<sup>1052</sup> ADAMS, 1955, 94-6, defiende que la intervención final de Odiseo obedece a la voluntad de la propia Atenea. Odiseo habla movido por sentimientos inspirados por la divinidad y así produce lo que en realidad es el veredicto

reticencia. Pero finalmente, y éste es su gran logro artístico, nos demuestra más allá de toda duda que Áyax era en pleno sentido ὁ μέγας<sup>1053</sup>. El fallo de Áyax para ganar las armas de Aquiles ya no importa en el esplendor final que su figura alcanza<sup>1054</sup>.

En *Antígona* la retórica es un instrumento esencial en la expresión del conflicto, pues éste afecta seriamente a la esfera pública y a su relación con la privada. Como sabemos, en esta obra se enfrentan Antígona, quien reclama el derecho a enterrar a un *philos*, y Creonte, que defiende la razón de estado<sup>1055</sup>. Como es lógico, en la defensa de la razón de estado se emplea un discurso característicamente público y, consecuentemente, muy marcado por la retórica, muy diferente al discurso que justifica el derecho privado de Antígona a enterrar a su hermano. Así pues, se oponen dos esferas de la realidad y también dos conceptos distintos de discurso.

La superposición –e incluso oposición– de dos diferentes esferas de la realidad y de dos diferentes códigos de expresión se expresa plásticamente a través del conflicto entre personajes de distinto género. Desde el momento en que Creonte expone su edicto parece consciente de la posibilidad de que éste sea objeto de una dura oposición<sup>1056</sup>. No obstante, cuando Creonte piensa en posibles oponentes a su edicto, sólo es capaz de pensar en hombres<sup>1057</sup>. E incluso más adelante, cuando el guardián le comunica por primera vez que alguien ha enterrado a Polinices, Creonte sigue pensado en adversarios políticos y, por supuesto, varones. En ningún momento concibe que una mujer, concretamente una *phile*, sea la autora del desafío a su autoridad<sup>1058</sup>. De ahí la sorpresa cuando el guardián entra de nuevo

---

de ella. Es decir, Atenea decide y Odiseo es tan solo su agente. Esta visión implica que Áyax es digno de veneración por la voluntad de Atenea (cf. ADAMS, 1955, 109-10).

<sup>1053</sup> Tras esta situación se advierte la realidad de la Atenas clásica, en cuyos tribunales el veredicto podía ser influido por consideraciones ajenas a los propios hechos discutidos, como, por ejemplo, los logros del acusado o sus ancestros. De modo similar, pero a la inversa, un ateniense, aún siendo culpable de los hechos imputados, podía esperar la absolución apelando a un pasado excelente en logros y servicios; cf. GARNER, 1987, 62-3.

<sup>1054</sup> Cf. STANFORD, 1981, xxiii-xxiv.

<sup>1055</sup> ADRADOS, 1997a, 188-95, ofrece un breve repaso de distintas posiciones que la crítica ha adoptado en la interpretación de *Antígona*.

<sup>1056</sup> Se ha interpretado el edicto de Creonte como un artificio del monarca para producir la confrontación. Creonte está tan ansioso por validar su posición que no espera a que exista una amenaza real para el estado e intenta crear una mediante este desafío, que no es otra cosa que una prueba de lealtad con la que espera atrapar a los posibles individuos desafectos al régimen antes de que éstos amenacen realmente su posición; cf. SHELTON, 1984, 110-1, LANE y LANE, 1986, 172.

<sup>1057</sup> En su discurso programático Creonte utiliza dos veces el término ἀνὴρ (v. 175, 187) para hacer referencia a un posible antagonista, porque no concibe que la oposición a su edicto pueda provenir de una mujer. El término resulta irónico, al igual que los otros muchos que en este discurso se utilizan relacionados con el conocimiento y al igual que la repetición de la preposición ἀντί, que evoca el nombre de Antígona; cf. HERNÁNDEZ MUÑOZ, 1994, 53-4.

<sup>1058</sup> Según LANE y LANE, 1986, 165, *Antígona* tematiza las dificultades que la heroína encuentra al actuar dentro de un contexto político que solo reconoce como interlocutores a los hombres. Ahora bien, para estos autores también es posible que Sófocles cree a Antígona con propósitos irónicos, para mostrar que incluso una mujer puede comprender los principios cívicos mejor que los hombres corruptos.

en escena pero esta vez acompañado de Antígona, a la que se anuncia de manera enfáticamente femenina<sup>1059</sup>.

Efectivamente, el hecho de que su antagonista sea mujer es probablemente lo que más afecta a Creonte, que aferrado como está al ámbito público no concibe que una mujer pueda ser un interlocutor válido. Además de responder a Antígona en tercera persona (vv. 473-96), evitando el enfrentamiento directo, son varios los momentos en los que Creonte se justifica precisamente amparándose en el género de la joven (vv. 484-5, 525, 677-80, 746, 756). Él considera que el desafío de Antígona es mayor todavía por su condición sexual. Esta actitud está en consonancia con la condición que tiene Creonte de representante de la esfera cívica, donde la mujer no tenía voz alguna. Es precisamente por eso y porque para él el conflicto es estrictamente político<sup>1060</sup>, por lo que Creonte no puede admitir a la joven como oponente.

Frente al modo de expresión de Antígona, marcado esencialmente por los afectos, la retórica es el instrumento básico de Creonte. Él es rey y, por lo tanto, le corresponde dominar el código público de comunicación. La retórica es perfecta en la *rhexis* con la que expone su edicto y pasa a primer plano en los diferentes enfrentamientos en los que se ve inmerso (menos, en el que lo encara con Tiresias). Quienes se oponen a él no utilizan una estilización retórica tan marcada, salvo quizás Hemón y probablemente porque éste lleva ante Creonte la voz de la ciudad.

Pero lo más curioso de esta tragedia tal vez sea el hecho de que la retórica se convierte en manos de Creonte en un objeto de debate. Él, que, sin duda, es el personaje que más exhibe su dominio de este arte, constata una y otra vez el uso doloso del mismo por parte de sus adversarios. Y esta conciencia aumenta a medida que lo hacen también los rasgos tiránicos del monarca. De modo que la retórica se nos presenta como un elemento esencial en la *polis* para articular el discurso público, pero también como un elemento sospechoso y como un medio peligroso en manos inadecuadas<sup>1061</sup>. La reflexión acerca del *logos* es cada vez mayor en Sófocles.

Por otra parte, la separación radical de esferas que protagonizan estos dos personajes al negarse a admitir valores ajenos a los de su ámbito (el privado de Antígona y el público de

<sup>1059</sup> Hay seis femeninos en un verso y medio (vv. 384-5).

<sup>1060</sup> Destaca el modo en que las jerarquías son utilizadas por Creonte. Él cree que los ciudadanos deben someterse a sus gobernantes, las mujeres a los hombres y los jóvenes a los mayores. Que suceda lo contrario es inaceptable para él y muestra el hundimiento de su mundo. Por otra parte, según HOLT, 1999, 683, el modo en que Creonte insiste una y otra vez en estos principios para justificar su posición se puede entender como un signo de debilidad, inflexibilidad e incluso tiranía. Él no expone normas cívicas sino que se esconde detrás de ellas.

<sup>1061</sup> ADRADOS, 1997a, 196-203, analiza la figura de Creonte y concluye que éste “*representa un nuevo tipo de héroe, el político ilustrado y racional del nuevo nacionalismo, demasiado peligroso para ser expuesto a la admiración que, pese a todo, reciben los demás héroes*”. Antígona refleja en general el temor de Sófocles a la evolución que podía seguir la democracia de Pericles. Aunque ésta tenía, sin duda, elementos valiosos, éstos, mal utilizados, constituían un peligro; cf. ADRADOS, *ibid.*, 210.

Creonte) y al utilizar un código de expresión también en cierta medida distinto nos muestra que ambos están equivocados. Sófocles en esta tragedia parece alertar a la audiencia de la necesidad de que las distintas esferas de comportamiento humano se mantengan interconectadas, porque el ser humano, sea hombre o mujer, pertenece realmente a ambas, pese a las divisiones que la *polis* establece<sup>1062</sup>. El espectador debe entender que las normas de la sociedad y las divisiones que ésta crea no se pueden seguir con absoluta fidelidad. El código público debe ser matizado por el privado y al contrario.

Así pues, dado que el uso del discurso público es un tema central de la tragedia, volveré a esta cuestión más adelante, al referirme al modo en que los personajes hablan.

En *Traquinias* y *Edipo Rey* la retórica está presente, pero en ellas las reflexiones de Sófocles se centran en las características del *logos* y en los problemas del conocimiento y la comunicación. Tanto Deyanira como Edipo, en *Traquinias* y *Edipo Rey* respectivamente, muestran que la ignorancia puede llevar a cometer los peores delitos, incluso en personajes esencialmente buenos. El conocimiento se presenta así no solo como algo deseable sino también necesario. Sin embargo, es difícil de conseguir y, además, el hombre tiene que entender que él sólo puede acceder a un conocimiento parcial e imperfecto. El conocimiento completo y perfecto es una facultad divina. Los personajes que creen saber, como Edipo, acaban finalmente reconociendo su error<sup>1063</sup>.

El hombre tiene tres principales fuentes para llegar al conocimiento. La primera es su razonamiento y facultad de deducción. Ésta, sin embargo, es peligrosa porque, aunque el hombre haya llegado a conocer y controlar los procesos lógicos, su razonamiento puede fallar porque las premisas estén equivocadas o también porque él se deje influir por cuestiones subjetivas, por ejemplo, basadas en el *ethos* que se atribuye al interlocutor. La segunda es la comunicación, pero ésta, como hemos visto, es una fuente inagotable de

---

<sup>1062</sup> La familia no puede mantenerse sin que sus miembros se entreguen al matrimonio y al tipo de interacción social que implica, igual que la ciudad no puede mantenerse a través de leyes que no se corresponden con las costumbres y tradiciones religiosas que constituyen las leyes no escritas de los dioses. *Antígona* dramatiza las consecuencias de las grietas entre entidades que idealmente deberían solaparse y apoyarse entre sí: la familia y la ciudad, la política y la tradición religiosa. La división de lo personal y lo político es insostenible; cf. MURNAGHAN, 1986, 207.

<sup>1063</sup> Junto a su carácter heroico, la mayoría de protagonistas sofocleos (todos salvo los de *Áyax* y *Antígona*) son seres que desconocen una gran verdad. El conocimiento paulatino de ésta va configurando la acción trágica y la reacción del personaje principal ante estos nuevos conocimientos contribuye a dibujar el carácter de éste. El descubrimiento de dicha verdad suele constituir el clímax de las tragedias. Aunque Sófocles parece optar al principio de su carrera preferentemente por una estructura en la que los personajes son conocedores de todo, después se inclina por la estructura del desconocimiento y la ignorancia, una estructura que abre toda una serie de ricas posibilidades, porque, además de permitir que las reacciones de los personajes contribuyan a su delineación, la ignorancia favorece el desarrollo de otros temas, como el de la dificultad de la comunicación entre los seres humanos y el del conocer demasiado tarde. GELLIE, 1972, 194-6, explica que no fue Sófocles el descubridor de la utilidad a la que daba lugar, en el nivel de la trama, el hecho de conocer o no conocer todos los datos, sino que Homero había empleado ya en sus poemas ambas posibilidades compositivas. Así, en *Iliada* todos los personajes conocen la verdad por adelantado, mientras que en *Odisea* la historia se basa en la ignorancia. Así pues, *Iliada* y *Odisea* sirven de modelo para los dos tipos de aproximación a la trama que estaban a disposición de los dramaturgos griegos.

problemas por el mismo motivo, porque el narrador puede conocer los hechos imperfectamente o porque voluntaria o involuntariamente los puede transmitir de manera errónea. La tercera fuente de conocimiento son los oráculos divinos y ésta es la única que en la tragedia sofoclea no falla nunca<sup>1064</sup>.

En *Traquinias* la retórica es a primera vista menos llamativa, pero existe y juega un papel importante. Es menos perceptible porque la retórica es un código fundamental en la comunicación pública y, sin embargo, el conflicto que se dirime en *Traquinias* es esencialmente privado. De hecho, de las siete tragedias conservadas de Sófocles *Traquinias* es la única que no gira en torno a un conflicto político, sino que, más bien, se desenvuelve en torno a un tema privado<sup>1065</sup>, a saber, la relación particular que mantienen Deyanira y Heracles<sup>1066</sup>. Consecuencia, en parte, de este carácter privado es el hecho de que en la tragedia no hay ninguna escena claramente agonal, ya que éstas, elaboradas conforme a unas normas que hacen de ellas contextos adecuados para el debate sobre códigos políticos, por su carácter de enfrentamiento, de competición, tienden a dar cabida en la tragedia a conflictos con relevancia en la esfera cívica. Así pues, la retórica como código público no tiene un gran papel en *Traquinias*. Ahora bien, la reflexión sobre las características del *logos* es importante y lo es en varios sentidos.

Por un lado, hay fundamentalmente dos momentos importantes en la tragedia en los que la retórica adquiere relevancia. El primero es la única escena cercana al *agon*, donde Deyanira pronuncia un discurso estructurado según el método apagógico tan característico de Gorgias. Esta escena es, como dijimos en su momento, la única escena de la producción temprana de Sófocles en la que los intentos de persuasión derivan en una persuasión efectiva (sin motivos secundarios como sucede con Creonte en *Antígona* y Edipo en *Edipo Rey*, que ceden por distintas causas). Pero la *rhexis* de Deyanira es mucho más significativa. Su perfección retórica es evidente. Además, el discurso supone el triunfo de las *pisteis entechnoi* sobre las *atechnoi*. El mensajero ha utilizado *pisteis atechnoi* para tratar de convencer a Licas para que hable; sin embargo, no lo ha conseguido. Deyanira, en cambio, lo consigue mediante *pisteis entechnoi* que valoran no solo los hechos en sí sino también elementos éticos y patéticos.

Sin embargo, las *pisteis entechnoi* no son infalibles, como se demuestra más adelante en lo que, a nuestro juicio, es en esta tragedia el segundo momento clave por lo que se refiere a la elaboración retórica. Efectivamente tras ver la reacción del vellón de lana al contacto

---

<sup>1064</sup> Sobre el conocimiento en la tragedia, cf. GOWARD, 1999, 13-5.

<sup>1065</sup> Aunque *Traquinias* gira en torno a una cuestión básicamente privada, hay también una dimensión política del conflicto privado. Ésta se produce, sobre todo, gracias al juego de interacción que se da entre tres ritos esenciales para el funcionamiento de la *polis*: los del matrimonio, el sacrificio y los que rodean a la muerte.

<sup>1066</sup> Según REINHARDT, 1991, 55-6, *Traquinias* es la tragedia sofoclea conservada más eurípidea por la fuerte dosis de intimismo que contiene.

con el calor del sol Deyanira deduce la improbabilidad de que Neso la ayudara. Este razonamiento podía haberse hecho antes, porque Deyanira tenía todos los indicios para ello y podía haber evitado el desenlace final. Sin embargo, la mujer no fue capaz de realizar la deducción adecuada. Solo *a posteriori*, cuando el resultado es ya evidente, Deyanira razona y deduce los hechos. Pero en este momento ya es demasiado tarde y el razonamiento de Deyanira tan solo demuestra que el desastre se podía haber evitado. La deducción racional es algo importante y apreciado, pero Sófocles parece indicar que a veces las circunstancias, sobre todo las relacionadas con el elemento tiempo, impiden que sea efectiva.

No obstante, la reflexión acerca del *logos* en esta tragedia, en la que la narración tiene un papel tan importante, afecta, sobre todo, al acto de la comunicación<sup>1067</sup> y consecuentemente al tema del conocimiento<sup>1068</sup>. Deyanira es un personaje aislado físicamente, lo que se refleja desde el punto de vista dramático en el hecho de que Heracles y ella no llegan en ningún momento a encontrarse en escena. Pero la perceptible separación física reproduce la separación absoluta que existe entre ellos en todos los niveles. Así, el aislamiento es también informativo, porque Deyanira no recibe noticias del héroe durante su ausencia. Ya son quince los meses que Heracles falta del hogar y que “*permanece sin dar noticias*” (v. 45), hasta el punto de que “*nadie sabe dónde se encuentra aquel*” (vv. 40-1).

Eso es lo que cree Deyanira. Pero la realidad es que, cuando Hilo entra en escena y Deyanira le hace ver la conveniencia de averiguar dónde está su padre, el joven revela sorprendentemente que él ya lo sabe (“*Pero yo lo sé, si se debe dar crédito a los rumores*”, v. 67). Es cierto que Hilo carece de certidumbre acerca de las noticias recibidas, pero no lo es menos que su afirmación acentúa sensiblemente el aislamiento de Deyanira. Mientras la mujer permanecía en la más profunda ignorancia de todo lo relativo a Heracles y creía que esa situación era general, resulta que Hilo tenía noticias de su padre y que éstas obedecen a rumores, es decir, que están extendidas y son compartidas por más personas. Esto es, la incomunicación que Deyanira creía general es particular.

En el diálogo que mantiene con su hijo Deyanira recibe información sobre Heracles (vv. 67-75). Ahora bien, en todo momento Hilo subraya la incertidumbre de sus datos. De este modo, Deyanira pasa de no saber nada a saber algo en lo que no puede confiar y así, su incomunicación continúa.

Más adelante entra en escena un mensajero, que anuncia la llegada próxima de Heracles. El encargado de transmitir esa noticia era originariamente Licas, el heraldo del

---

<sup>1067</sup> Es habitual que los dramas de *nostos*, como *Traquinias*, exploten el tema de la espera de noticias y subrayen las complejidades inherentes al proceso de adquirir un conocimiento veraz de hechos acaecidos en la distancia y, por tanto, también las dificultades de llegar a conocer. FOWLER, 1999, 161-5, ofrece una comparación entre esta tragedia y la obra arquetípica de *nostos*, la *Odisea*, que, en su opinión, le sirve como patrón a Sófocles.

<sup>1068</sup> HEIDEN, 1989, 12-4, advierte de la importancia que tiene en *Traquinias* el tema del conocimiento y son muchos los pasajes de su obra en los que se centra en esta cuestión.

héroe, pero éste se ha quedado atrás rodeado de gente que desea oír contar las hazañas del héroe. Así, se da la extraña circunstancia de que de nuevo son otros quienes reciben la información antes que Deyanira. En seguida, no obstante, entra Licas en escena y Deyanira recibe la información que tanto anhelaba. Ahora bien, en cuanto Licas sale de la escena, el mensajero informa a Deyanira de que el heraldo ha faltado a la verdad.

La consecuencia es que toda la información recibida por Deyanira de Licas, la única que la mujer ha recibido hasta ahora de la fuente 'oficial' y la única que en principio era fiable, se vuelve, como el resto de la información recibida, sospechosa. Curiosamente es el *angelos*, la fuente de tercera mano, el que plantea dudas sobre la información de segunda mano de Licas<sup>1069</sup>. Pero, además, el mensajero destaca que la información que él ahora relata a Deyanira se la ha oído a Licas, cuando éste se la relataba a otras personas. Igual que antes veíamos que Deyanira era la última en recibir las noticias del heraldo, ahora resulta que es la única que, siempre según el mensajero, ha recibido una versión falsa, mientras que el resto ha recibido la versión veraz de los hechos. Al igual que sucedía en la escena del prólogo con Hilo, Deyanira descubre también aquí que ella es la única que no ha recibido una información sobre Heracles que otros ya poseen, es decir, que es la última en conocer las noticias sobre el héroe.

La escena con Licas y el *angelos* enfatiza la dificultad de acceder a la verdad, ya que la fuente principal, la encargada de transmitir los hechos verazmente, ha falseado voluntariamente el relato de lo sucedido. Esto lleva al espectador, en un plano general, a cuestionarse la posibilidad que tiene el ser humano de llegar realmente al conocimiento de la verdad y, en un plano mucho más concreto, a comprender el aislamiento terrible en el que se encuentra sumida Deyanira.

La función primordial del mensajero en la tragedia griega consiste en transmitir el relato de hechos acaecidos fuera de escena de un modo objetivo e imparcial. Esta función básica queda traicionada en *Traquinias* en esta escena, con la que Sófocles parece plantearnos las dificultades inherentes a todo proceso comunicativo y la dificultad incalculable de poder acceder al conocimiento de la realidad. El espectador se siente, a partir de la experiencia de Deyanira, condenado a estar siempre inseguro de la información que recibe y condenado a sospechar de la persona o del modo en que esa información se le transmite. Estos problemas de comunicación que Sófocles plantea ya en esta tragedia serán retomados y acentuados en *Edipo Rey*, como veremos más adelante.

---

<sup>1069</sup> Ni Licas ni el *angelos* han sido testigos presenciales de lo ocurrido, luego ninguno de ellos puede realmente ser considerado una fuente de primera mano. El que posee la versión más cercana es Licas, que ha conocido los hechos directamente a través de su protagonista y es, por tanto, una fuente de segunda mano. El mensajero, que tan solo ha oído a Licas, es, entonces, una fuente de tercera mano.



Pero aquí no queda todo. Una vez que Deyanira se queda sola en escena procede a relatar el encuentro que en su día tuvo con Neso, quien le dio instrucciones para recoger su sangre y con ella obtener un hechizo con el que evitar que Heracles amase a otra mujer. El plan de Deyanira ahora consiste precisamente en utilizar ese hechizo. Las palabras del centauro encierran un significado ambiguo y una verdad funesta, pero Deyanira no las cuestiona, igual que no cuestionó anteriormente a Licas y, de hecho, tampoco al *angelos*. Decíamos que, como resultado de la escena de mensajero doble, el espectador se sentiría inducido a sospechar de todo proceso comunicativo. Deyanira, en cambio, no lo hace. Ella sigue confiando en la información que recibe. Pero en el caso de Neso el discurso es engañoso.

La escena muestra que la información no solo es sospechosa, como hasta ahora veíamos, porque proceda de fuentes secundarias o porque pueda ser manipulada voluntariamente con intenciones subjetivas, sino que también lo es porque puede ser ambigua, esto es, porque, aún siendo cierta, puede entrañar un significado oculto bajo una apariencia bien distinta, que lleve al receptor a interpretarlo de manera inadecuada y verse así atrapado en su red.

Esto es precisamente lo que sucede cuando Deyanira confía en el significado aparente de las palabras de Neso. Y justo cuando Deyanira comprende el engaño y decide su muerte en consecuencia, aparece en escena Hilo para llevarle noticias de la suerte del héroe. Esta escena refleja la que tenía lugar en el prólogo de la tragedia. Allí Deyanira enviaba al hijo en busca de noticias del padre; aquí el hijo llega con ellas. Allí Hilo ofrecía información incierta sobre el héroe; aquí también ofrece información sobre Heracles pero en este caso, en cambio, Hilo enfatiza el hecho de que él ha sido testigo presencial de lo que cuenta (vv. 739-48). Son las primeras noticias fiables que Deyanira recibe de Heracles y paradójicamente son las de su destrucción. Ahora Deyanira recibe información fidedigna, pero ya no le sirve de mucho. Ha perdido a Heracles definitivamente y ella misma no puede seguir viviendo.

Pero en esta escena hay algo más que llama la atención. Efectivamente Hilo ha presenciado la escena y efectivamente lo que cuenta es lo que ha sucedido. ¿O no? Fijémonos en que lo primero que dice no es que Heracles ha muerto, sino que Deyanira lo ha matado (*“Sábeta que a tu marido, a mi padre me refiero, le has dado muerte [κατακτείνασα] en este día”*, vv. 739-40). A continuación se presenta como testigo presencial de tal hecho (vv. 742-3), es decir, como testigo de que Deyanira ha matado a Heracles. Aparentemente esto es cierto, ya que Heracles va a morir a consecuencia de los efectos producidos por la capa enviada por su mujer. Ahora bien, la realidad es que el agente de su muerte no es Deyanira sino Neso. El propio héroe lo reconoce cuando relata los oráculos recibidos en el pasado y concretamente el que decía que él habría de morir a manos

de un muerto (vv. 1160-3)<sup>1070</sup>. Así pues, no es en realidad Deyanira quien ha matado a Heracles sino Neso, utilizando a la mujer como instrumento. Y siendo esto así, Hilo está equivocado al presentarse como testigo presencial de esa acción que él atribuye a su madre. Es cierto que él ha visto la terrible reacción de la capa sobre el cuerpo del héroe y que sabe que la capa es de Deyanira, pero nada más. El resto obedece a sus presunciones y éstas están equivocadas. Hilo saca conclusiones erróneas porque su conocimiento de la realidad no es completo.

Así pues, recopilando, en la tragedia se cuestiona la información que llega a través de fuentes no fiables; también la que, llegando de fuentes fiables, es manipulada por el orador con fines personales; en tercer lugar, la que, siendo cierta, es ambigua y oculta un significado insospechado; y, por último, la información que el orador cree cierta pero puede no serlo totalmente porque él desconoce todos los datos y, por eso, interpreta lo que ha visto de una manera equivocada. En definitiva, la comunicación es por muchos motivos susceptible de numerosas imperfecciones. El espectador se encuentra así enfrentado al hecho de que toda la información que recibe de cualquier fuente es sospechosa y, por lo tanto, tiene que estar continuamente alerta en busca de los posibles detalles que le puedan indicar hasta dónde llega la veracidad de un relato. De lo contrario, le puede suceder lo mismo que a Deyanira, quien, precisamente por creer lo que se le dice sin cuestionarlo, acaba destruyéndose y destruyendo lo que más ama. De hecho, es el aislamiento en el que vive Deyanira, en su doble aspecto de físico e informativo, el que explica en cierta medida sus acciones<sup>1071</sup>.

Por último, en *Edipo Rey* también la reflexión sobre el arte retórica y sobre la comunicabilidad del *logos* juegan un papel importante. Vamos a detenernos sucesivamente en cada una de estas cuestiones.

El modo en que la retórica como *techne* es empleada en esta tragedia ha dado lugar a una interpretación de la misma como una crítica al racionalismo o incluso como una poderosa afirmación antisofista<sup>1072</sup>. La realidad es que los cambios que se producen en este

---

<sup>1070</sup> Sobre los oráculos en *Traquinias*, cf. SEGAL, 2000. Como este autor defiende, Sófocles utiliza diferentes versiones de los oráculos para proporcionar así la información gradualmente y de este modo mostrar cómo los personajes van reconociendo poco a poco el patrón que los dioses han diseñado sobre sus vidas. Respecto a la importancia de los oráculos en la composición de la tragedia sofoclea, cf., entre otros, KIRKWOOD, 1994, 72-82.

<sup>1071</sup> Se repite consistentemente en la tragedia la situación de la mujer que con su acción deviene subversiva, como Deyanira. Sin embargo, esto solo es así estando ausente el marido o *kyrios* legítimo de la mujer. La mujer transgresora de la tragedia ática está temporal o permanentemente sola. Esta convención se puede explicar como una muestra del temor que tiene el ciudadano ateniense a que las crisis afecten a su casa en su ausencia; cf. HALL, 1997, 106-10.

<sup>1072</sup> Cf. PERADOTTO, 1992. *Edipo Rey* recoge todas las tensiones, ambigüedades e ironías que caracterizan al movimiento de ilustración que se desarrolla en Atenas en esta época y fundamentalmente critica las excesivamente ambiciosas pretensiones del nuevo aprendizaje sofístico; cf. ROCCO, 1997. Es más, como señala SEGAL, 2001, 9-11, el engaño de los sentidos y la ocultación de la realidad última junto a las falsas apariencias

momento en Atenas llevaron al ciudadano a confiar como nunca antes en su propia capacidad intelectual y es como reacción a este nuevo espíritu como creemos que hemos de interpretar *Edipo Rey*<sup>1073</sup>.

La crítica al racionalismo y, en general, la reflexión sobre el conocimiento se expresan en *Edipo Rey* a través de la búsqueda de la verdad que Edipo lleva a cabo a lo largo de toda la obra. Pero la verdad es algo que está escondido, bien sea porque no se conoce (es el caso de la mayoría de personajes que aparecen en la tragedia) bien sea porque, cuando se conoce, se oculta (éste es el caso del superviviente del ataque a Layo), bien sea porque, cuando se conoce y se comunica, no se cree (esto es lo que sucede cuando Tiresias anuncia la culpabilidad de Edipo).

En todo momento, y por parte prácticamente de todos los personajes, hay un intento por racionalizar los datos que van siendo conocidos a partir de los sentidos. Este deseo obsesivo de someter al imperio de la razón lo que perciben los sentidos explica que el superviviente mienta<sup>1074</sup> y que nadie dude de la mentira aportada, y explica también que, cuando Tiresias señala al autor del homicidio, nadie lo crea y todos, incluido el Coro, prefieran confiar en el *ethos* de Edipo.

El problema es que los argumentos extraídos a partir de los sentidos y del proceso racional derivado demuestran en esta tragedia ser finalmente imperfectos. Y lo son no solo porque parten de premisas equivocadas debido al conocimiento imperfecto que los personajes tienen de la realidad (por ejemplo, Yocasta deduce que el oráculo que predecía que Layo sería asesinado por su hijo no se ha cumplido porque ella cree saber que su hijo murió al poco de nacer), sino también porque los personajes manipulan los razonamientos para adaptarlos a sus necesidades y a lo que les conviene en cada situación (por ejemplo, Yocasta abandona a su hijo guiada por un oráculo, pero luego, cuando otro oráculo apunta a la culpabilidad de Edipo, dice no creer en ellos y, sin embargo, recurre a un oráculo 'incumplido' para demostrar precisamente la poca credibilidad de éstos). El problema no es simplemente, como se ha dicho en ocasiones, que los personajes utilicen deducciones irrefragables que devienen en conclusiones erróneas porque sus premisas están

---

son temas dominantes en el período tanto en la filosofía como en la literatura. *Edipo Rey* comparte ese interés en encontrar la verdad en un mundo de apariencias y está influenciada por las nuevas teorías sobre el lenguaje, que plantean el problema de la relación de las palabras con la realidad y enfatizan el poder de las palabras para engañar, ganar causas injustas u oscurecer temas morales. Las cuestiones sobre la validez de los oráculos en *Edipo Rey* obviamente pertenecen también a este fermento intelectual.

<sup>1073</sup> El conflicto entre verdad divina e ilusión humana, que es un tema esencial en *Edipo Rey*, es un tópico en el pensamiento griego, filosófico y religioso; cf. EHRENBERG, 1954, 143.

<sup>1074</sup> El superviviente miente probablemente porque la mentira resulta más verosímil que la realidad. Para más datos, cf. ENCINAS REGUERO, 2006a, 219-20.

equivocadas. El problema es que en muchas ocasiones las deducciones en sí mismas son imperfectas y están sometidas a la subjetividad del personaje<sup>1075</sup>.

La temática de *Edipo Rey* apunta a la imposibilidad de que la retórica pudiera satisfacer plenamente las ingentes esperanzas depositadas en ella. La retórica podía ser un instrumento perfecto para lograr la persuasión pero, sin embargo, no era un instrumento válido para descubrir la verdad<sup>1076</sup>.

Pero, además de esta reflexión que se produce en *Edipo Rey* sobre la práctica retórica, en esta obra, como en *Traquinias*, hay también una profunda reflexión sobre la comunicación. A diferencia de Deyanira, que estaba aislada, Edipo está muy integrado en su ciudad y recibe las noticias aparentemente con facilidad. La realidad, sin embargo, es bien distinta, porque siempre que existe un relato mediado hay dificultades.

El problema de la comunicación viene expresado en *Edipo Rey* a través del énfasis en la defectuosa transmisión de mensajes que de manera repetitiva se produce en esta obra<sup>1077</sup>. Ante todo, hemos de distinguir entre los mensajes que provienen de la divinidad y que son transmitidos al común de los mortales a través de un agente humano, un adivino, o a través de un oráculo, y los mensajes que provienen de un emisor humano y que transmite otro ser humano. Estos dos tipos de comunicación, la que se establece entre dioses y hombres y la comunicación entre los hombres, están sometidas a una profunda reflexión en esta tragedia<sup>1078</sup>. Las dos se cuestionan, aunque de diferente manera y con diferente resultado<sup>1079</sup>.

Por un lado, se cuestiona continuamente por parte de Yocasta, Edipo y el Coro la posibilidad de que el conocimiento divino pueda ser transmitido a los humanos. Sin embargo, los oráculos que Apolo hace llegar a los personajes resultan ser todos ciertos y poder reducirse a uno solo y la acusación inspirada de Tiresias también resulta ser verídica.

---

<sup>1075</sup> Es importante, además, señalar, como ha hecho LETTERS, 1953, 215-6, que en gran medida la trama de *Edipo Rey* depende paradójicamente de un número inusual de improbabilidades. Seguramente este hecho no es casual.

<sup>1076</sup> La reflexión acerca de la retórica como instrumento no válido para descubrir la verdad tiene mucho que ver con la cuestión más amplia del conocimiento y, concretamente, con la asunción de que existe una profunda distancia entre el conocimiento de los dioses y los mortales. Ya en Homero y en la poesía arcaica se admite esa diferencia y los presocráticos distinguen entre el conocimiento divino y cierto y el conocimiento humano, que es mera opinión. De hecho, con el tiempo esta reflexión deriva en la distinción entre apariencia y realidad, tan importante en la filosofía griega; cf. ALLAN, 2005, 77-8.

<sup>1077</sup> Como apunta SEGAL, 1995, 145-60, *Edipo Rey* es una obra inusual porque gran parte de la acción tiene que ver con la reconstrucción de hechos pasados y esto hace que cobren protagonismo las narraciones de los personajes y consecuentemente la amplia cuestión del conocimiento.

<sup>1078</sup> El cuestionamiento de la comunicación, en sus múltiples variantes, es un tema presente en muchas tragedias griegas conservadas. Lo hemos visto en *Traquinias* y lo vamos a ver ahora también en *Edipo Rey*. Pues bien, como IRIARTE, 1990, 115-8, destaca, en el *Agamenón* de Esquilo se reflexiona sobre el carácter incierto de la comunicación esta vez entablada mediante signos.

<sup>1079</sup> Sobre la dualidad que se establece en *Edipo Rey* tanto en el plano ontológico (entre lo que Edipo cree ser y lo que realmente es) como, sobre todo, en el cognoscitivo (entre conocimiento humano y conocimiento divino), cf. BAÑULS OLLER, 2000, 42-4, CRESPO ALCALÁ, 2000.

Así pues, pese a las dudas acerca de la adivinación y los oráculos en todas sus manifestaciones, lo cierto es que éstos resultan reivindicados en la tragedia<sup>1080</sup>.

Ahora bien, nos interesa más el modo en que se presentan los problemas de comunicación entre los mortales. La mediación entre los hombres les corresponde esencialmente a los mensajeros y precisamente la labor del mensajero es puesta en el punto de atención en esta obra.

Cuando Edipo sale a escena al comienzo de la tragedia, justifica su salida del palacio aduciendo su voluntad de conocer la súplica de los ciudadanos de primera mano y no a través de mensajeros (“y yo, porque considero justo no enterarme por otros mensajeros, he venido en persona”, vv. 6-7). Desde este primer momento Edipo se muestra predispuesto a eliminar la mediación de terceros y a informarse directamente de lo que sea menester. Se prefiere el conocimiento directo de los hechos al conocimiento mediado de los mismos.

En el diálogo con Creonte, que vuelve de Delfos, donde el oráculo le ha dicho que el asesino de Layo tiene que ser castigado para que finalice la plaga que asola Tebas, Edipo le interroga sobre Layo y las circunstancias de su muerte. Hay varias cosas que llaman la atención en este punto. En primer lugar, el hecho de que esas noticias, que se podrían muy bien haber dado a través de una *rhexis* narrativa, se nos aportan, sin embargo, a través de un diálogo, como va a suceder también en otros momentos de la tragedia<sup>1081</sup>. Y en segundo lugar, que Edipo remarca la diferencia entre lo que sabe de oídas y lo que sabe por haber sido testigo presencial (“Lo sé por haberlo oído, pero nunca lo vi”, v. 105). Esta diferenciación enfatiza la distinta fiabilidad que le merecen los datos en función de si se obtienen de una u otra forma. De hecho, en el diálogo con Creonte se tiende a poner de manifiesto cuál es la fuente de sus conocimientos (v. 114, 116-7). Es decir, hay un interés siempre por las fuentes y por conocer la información de la manera más directa posible. Sin embargo, la paradoja es que, aunque el testigo presencial existe y aunque efectivamente vió todo lo que sucedió, no obstante, sabemos que mintió y que no fue un grupo de ladrones quien mató a Layo, sino un

<sup>1080</sup> En esta tragedia Edipo, como señala SEGAL, 1995, 150, utiliza su conocimiento humano, en conflicto con el divino, para negar éste, contradecirlo o evadirlo. Por otra parte, MUSURILLO, 1957, 47-8, apunta la posibilidad de que *Edipo Rey* se pueda entender, debido al papel que los oráculos tienen en su transcurso, como una pieza de propaganda religiosa en defensa de Delfos. No hay que olvidar que en la Atenas de la época de Sófocles las respuestas oraculares e incluso los dioses estaban sujetos a cuestionamiento. El debate sobre la adivinación estaba muy vivo en aquel momento. Así, por ejemplo, Heródoto consideraba que las profecías eran una revelación de la voluntad divina y que siempre se cumplían. Tucídides, en cambio, no les concedía valor. También las obras de Eurípides están llenas de ataques a profetas y adivinos. Y dentro del ámbito de la filosofía los ataques son incluso más radicales. Así, Protágoras apela a la inteligencia humana y abole el poder de lo sobrenatural; cf. KNOX, 1998, 43-6.

<sup>1081</sup> El predominio del diálogo está en consonancia, entre otras cosas, con el tipo de tragedia que es *Edipo Rey*. En esta tragedia hay una búsqueda que se va desarrollando paulatinamente y el instrumento al que se recurre para ello es precisamente el interrogatorio. Toda la tragedia puede interpretarse, y de hecho así lo ha sido, como un procedimiento procesal llevado a escena, fuertemente influido, por lo tanto, por la práctica forense del momento. De hecho, LEWIS, 1989, analiza el tipo de procedimiento legal ático que adoptó Sófocles como armazón de la obra para presentar la acción de modo tal que resultase fácilmente comprensible para el público ateniense del s. V a.C. Este vehículo, en su opinión, era particularmente apropiado porque la mayor parte de la audiencia tendría gran familiaridad con el aparato judicial en uso. Al respecto, véase también KNOX, 1998, 78-98, SCABUZZO, 2001.

solo hombre, Edipo. Gran parte de la trama que se desarrolla a partir de este momento surge del hecho de que un personaje ha aportado un relato falso de manera consciente y deliberada, pese a que ese personaje ha visto directamente los hechos y conoce que la realidad es otra. Así, por lo tanto, parece decirnos Sófocles, no solo debemos dudar de la información recibida cuando ésta no obedece a un conocimiento directo sino también cuando lo hace, porque, siempre que hay un mediador, el mensaje se somete de algún modo a la subjetividad de éste y a sus intenciones y deseos<sup>1082</sup>.

Cuando Yocasta trata de calmar a Edipo relatando el oráculo que recibió en su día Layo y el modo en que se produjo la muerte del hijo de ambos, explica que Layo abandonó al niño en el monte “*por la acción de otros*” (v. 719). Aquí no tenemos una comunicación que requiera de intermediario, sino una acción que se ejecuta con intermediario. Y al igual que sucede con la comunicación, también en el campo de las acciones la intermediación de alguien supone el sometimiento de la acción a la subjetividad de éste y, por lo tanto, la posibilidad de la transformación de esa acción. Layo encarga a un sirviente que abandone al niño, sin embargo, el sirviente, como luego sabremos, se compadece y pone al niño a salvo en manos de otra persona.

Las dos partes de la acción de *Edipo Rey*, esto es, la búsqueda del asesino de Layo y la búsqueda de los padres de Edipo, tienen en su origen una mediación que ha traicionado lo esencial de la mediación, esto es, la objetividad y la reproducción exacta. Respecto a la primera cuestión, la que afecta al asesino de Layo, todo surge y se complica porque, como ya hemos dicho, cuando el superviviente llega a Tebas relata una versión de los hechos completamente distorsionada, que dificulta la tarea de encontrar al culpable. Respecto a la segunda cuestión, la referente a los padres de Edipo, el problema surge porque un sirviente, que casualmente resulta ser la misma persona que el superviviente del que venimos hablando, en lugar de cumplir al pie de la letra las indicaciones dadas por los monarcas, se siente ablandado y transforma los hechos, posibilitando que se cumpla el oráculo. Así, las dos partes de esta tragedia surgen de una intermediación mal cumplida.

Edipo empieza a pensar que tal vez sí sea él el asesino de Layo al escuchar el relato de Yocasta y la mención del cruce de caminos. Y para confirmar o rechazar sus sospechas pregunta por la fuente de la información, por el superviviente (vv. 754-5). El monarca, que

---

<sup>1082</sup> En el diálogo entre Creonte y Edipo surge una cuestión que va a adquirir relevancia en la tragedia. Me refiero a la del número de asesinos de Layo. Aquí, aunque Creonte habla en plural, Edipo responde en singular (vv. 122-5). El juego entre singular y plural, que muestra la confusión del pensamiento ilustrado entre uno y muchos (cf. ROCCO, 1997, 50, LLOYD, 1987, 112-3), se mantiene en toda la tragedia y ha dado lugar a mucha bibliografía y multitud de interpretaciones. Sobre la cuestión del asesino o asesinos de Layo, cf., por ejemplo, GREENE, 1929, HARSHBARGER, 1963-4, GOODHART, 1978, NEWTON, 1978-9, ARTHUR, 1980, 12, ENCINAS REGUERO, 2006a, 219-23. Por su parte, VERNANT, 2002, 107, llama la atención también sobre la ambigüedad que suele impregnar las palabras de Edipo, también en referencia a esta cuestión, ya que Edipo utiliza tanto el singular como el plural para aludir al asesino de Layo, pero en opinión de este autor “*la ambigüedad de sus palabras no traduce el doblez de su carácter, que es todo de una pieza, sino, más profundamente, la dualidad de su ser*”.

ha oído el relato de éste pero siempre a través de terceros, busca entablar un conocimiento directo con la fuente.

Además, Edipo narra cómo en su día un hombre ebrio le dijo que él no era hijo de Pólipo y Mérope, cómo éstos lo negaron y cómo, todavía con dudas, Edipo fue en busca de la verdad al oráculo de Delfos, donde el dios le comunicó que llegado el día mataría a su padre y engendraría descendencia con su madre, lo que motivó su abandono de Corinto. La comunicación también se cuestiona en esta *rhexis*, ya que llama la atención que, una vez negada la acusación del hombre ebrio por Pólipo y Mérope, Edipo siga con dudas y busque la verdad del oráculo. Pólipo y Mérope saben que el hombre le ha dicho la verdad a Edipo, sin embargo, ellos lo niegan por motivos subjetivos y personales, al igual que hacía el superviviente del ataque a Layo. Conocer los hechos, parece decirnos Sófocles, no es garante de que se transmitan fidedignamente porque el emisor, por muchos motivos, puede manipular la verdad en su beneficio.

Así pues, Edipo decide hacer llamar al superviviente para que confirme su versión. Si lo hace, estará claro que él es inocente, porque en su día el superviviente habló de un número plural de asesinos y, sin embargo, en el episodio protagonizado por Edipo él actuó solo (*“Decías que él afirmó que unos ladrones lo habían matado. Si aún confirma el mismo número, yo no fui el asesino. Pero si dice que fue un hombre que viajaba en solitario, está claro: el delito me es imputable”*, vv. 842-7). Este dilema entre la unidad y la multiplicidad es de origen eleático pero estaba muy extendido en la época<sup>1083</sup>.

Cuando el mensajero corintio entra en escena, la *rhexis* habitual de este tipo de escenas se ve sustituida por un diálogo primero con Yocasta y después también con Edipo<sup>1084</sup>. El mensajero corintio revela su noticia, la muerte de Pólipo, primero a Yocasta, que es la única que en ese momento está en escena. Después aparece Edipo y es Yocasta quien le transmite la noticia que a ella le ha llegado a su vez por el mensajero. Pero, como en otros momentos, Edipo busca conseguir los datos directamente de la fuente y así se dirige al mensajero para que éste le confirme la noticia en persona (*“¿Qué dice, extranjero? Anúnciamelo tú mismo”*, v. 957).

Ahora bien, hay algo más que resulta llamativo en esta escena. Y es que se produce una situación curiosa debido al distinto nivel de conocimientos que poseen los tres personajes implicados. El mensajero se acerca a los reyes de Tebas para comunicarles la muerte de Pólipo y, por lo tanto, el hecho de que Edipo se ha de convertir en el nuevo rey de Corinto. Sin embargo, lo que entienden Edipo y Yocasta al oír la noticia es que Edipo no puede ser el asesino de su padre. Es decir, una misma noticia da lugar a razonamientos muy

<sup>1083</sup> Cf. LLOYD, 1987, 112-3.

<sup>1084</sup> Para una comparación de esta doble escena de mensajero (*OT* 924-1185) con la doble escena de mensajero de *Tr.* 180-495, cf. PAYNE, 2000, 403-12.

distintos en los personajes en función del diferente conocimiento que todos ellos tienen de los hechos. Esta misma situación se repite en la segunda parte de la escena, cuando el mensajero, creyendo tener buenas noticias, les revela a los soberanos que Edipo no es hijo en realidad de Pólipo y Mérope. El mensajero cree estar confirmando el no cumplimiento del terrible oráculo de Edipo, sin embargo, paradójicamente las palabras del mensajero son para Yocasta la terrible confirmación del mismo<sup>1085</sup>.

Tras un intermedio coral (vv. 1086-1109) entra en escena el antiguo superviviente del ataque a Layo, al que Edipo ha hecho llamar previamente, y asistimos a una escena hasta cierto punto similar a la que acabamos de presenciar. A este personaje se le hace llamar en principio para que, cumpliendo con una función de mensajero, ofrezca el relato de lo que sucedió en su día con el antiguo monarca. Sin embargo, debido a las noticias aportadas por el mensajero corintio entretanto, cuando el personaje entra en escena ya no interesa tanto ese relato cuanto el referente al bebé, Edipo, que en su día entregó al mensajero corintio. En esta escena tampoco llegamos a tener ninguna *rhexis*. El motivo en este caso es que el superviviente se niega a hablar y sólo lo va haciendo gradualmente bajo la presión y las amenazas del monarca.

Edipo le pide una y otra vez información sobre el niño que en su día, según la versión del mensajero corintio, el sirviente de Layo entregó. Éste enfatiza la ignorancia del mensajero (“*Habla, y no sabe nada, sino que se esfuerza en vano*”, v. 1151). Así, de nuevo se subraya la falta de conocimientos de quien está encargado de transmitir unas noticias. El mensajero corintio cree saber mucho respecto al niño por ser un testigo presencial y parte implicada en lo que cuenta. La realidad, sin embargo, es que está en las tinieblas.

Por otra parte, destaca la gran diferencia que se establece entre el mensajero corintio y el servidor, superviviente del ataque a Layo. El primero está deseoso por hablar, hasta el punto de que acaba dando más información de la que en un principio pensaba dar. Curiosamente, sin embargo, aunque lo que relata obedece a la verdad, porque es su experiencia directa, resulta que, debido a su conocimiento imperfecto, da lugar a consecuencias inesperadas; el segundo rechaza hablar, no quiere desvelar nada porque realmente sabe cuáles serán las consecuencias. La paradoja es que es éste, el que no quiere hablar, el que finalmente lo desvela todo, al aportar la única pieza que faltaba. También es paradójico que quien desvela la verdad al final es el mismo que al principio la ocultó con un

---

<sup>1085</sup> El mensajero corintio que lleva la noticia de la muerte de Pólipo resulta ser la misma persona que rescató al bebé muchos años antes. Y el sirviente que fue testigo de la muerte de Layo es el hombre al que Yocasta entregó el bebé. Al final el fallecimiento de Pólipo une a los dos únicos hombres en el mundo que pueden reunir la verdad. El efecto combinado de estas casualidades es, según KANE, 1975, 198-9, reivindicar los oráculos. Sin embargo, SEGAL, 2001, 62, no cree que las coincidencias sean prueba de un universo determinista, sino que remarcan el patrón de una vida marcada como trágica. Sobre la importancia del azar en la vida de Edipo, cf. ADRADOS, 1993a, GRIFFITH, 1996, 59-69.



relato falso, el relativo a los bandoleros que habían asaltado a Layo. Pero, además, esta escena reproduce en gran medida la que protagonizaban al principio Edipo y Tiresias<sup>1086</sup>.

Descubierta la verdad, el Coro se queda solo en escena hasta la entrada de un *exangelos*, que anuncia la catástrofe. Si interesantes han sido las escenas de mensajero anteriores, no lo es menos ésta, la única escena de mensajero en esta tragedia en la que, por fin, encontramos la típica *rhexis* de mensajero. Efectivamente el *exangelos* pronuncia una larga *rhexis*, en la que enfatiza la imperfección de su conocimiento motivada por la aparición repentina de Edipo y su descuido en ese momento de las acciones de Yocasta (“*pues Edipo, dando gritos, se precipitó y, por él, no nos fue posible contemplar hasta el final el infortunio de aquella; más bien dirigíamos la mirada hacia él mientras daba vueltas*”, vv. 1252-4) y también motivada por la posibilidad de que la memoria le falle (“*en tanto yo pueda recordarlo te enterarás de los padecimientos de aquella infortunada*”, vv. 1239-40), a pesar de que, como es habitual en este tipo de discursos, el mensajero se presenta como testigo presencial de lo que cuenta. A lo largo de esta *rhexis* se va subrayando la posibilidad de que las noticias que transmite un mensajero, aún conociéndolas de primera mano, sean imperfectas<sup>1087</sup>.

El análisis de las sucesivas escenas muestra, pues, hasta qué punto la comunicación se cuestiona en esta tragedia. En el siglo V a.C. se produce en Atenas el triunfo total del *logos*, de la palabra. La palabra es ensalzada al igual que su potencial, que parece no tener límite. Sófocles, en cambio, en esta tragedia cuestiona el poder ilimitado de esa palabra. El poeta plantea continuamente posibles limitaciones de la misma, ya sea porque quien la usa quiere mentir, ya sea porque no conoce la verdad, etc. Lo cierto es que la palabra es un instrumento humano y como tal comparte las imperfecciones humanas y su poder es limitado.

Ahora bien, se admite generalmente que el rasgo más distintivo del arte dramático sofocleo es precisamente la caracterización de sus personajes<sup>1088</sup>. El propio Sófocles parece considerarse un maestro de la caracterización, según se recoge en la anónima *Vida de*

---

<sup>1086</sup> Existen ciertas similitudes entre el sirviente y Tiresias. Ambos son los únicos que conocen la verdad acerca de la identidad real de Edipo, pero, además, los dos tienen que ser insistentemente llamados y se demoran mostrando su poca disposición a hablar; cf. HALL, 1997, 113.

<sup>1087</sup> Sobre esta *rhexis*, cf. BARRETT, 2002, 190-222.

<sup>1088</sup> Al delinear sus personajes, especialmente los protagonistas, Sófocles no opta por reflejar el modo en que evolucionan en el tiempo. En su lugar, prefiere ofrecer un retrato profundo del personaje en un momento puntual dado y esto lo logra básicamente colocando a ese personaje en el mayor número posible de circunstancias diferentes, ante las que éste reacciona permitiendo que el espectador aprecie nuevas facetas y matices de su carácter. Sin embargo, aunque los personajes sofocleos no experimentan una evolución notable a lo largo de la tragedia, lo cierto es que sí experimentan un cambio, motivado por el momento de crisis al que se enfrentan. En todas las tragedias sofocleas encontramos algún personaje que experimenta un cambio. Para más datos sobre la caracterización en la tragedia griega y concretamente en Sófocles, cf. GARTON, 1957, EASTERLING, 1977, SCODEL, 2005, 240-5.

*Sófocles*, 21 y en Plutarco, *Moralia* 1. 79b o *Cómo percibir los propios progresos en la virtud*, 7<sup>1089</sup>. Las técnicas de caracterización en el drama son básicamente de dos tipos, las que derivan de los propios personajes y que tienen que ver con lo que éstos hacen o dicen, si son explícitas, y otras de tipo autorial, destacando entre las implícitas las correspondencias y los contrastes<sup>1090</sup>. Esta última posibilidad es, además, muy del gusto de Sófocles y explica el cuidado con el que este autor elige y delinea también los personajes menores<sup>1091</sup>.

El objeto de este trabajo no ha sido en modo alguno la caracterización de los personajes, pero sí es cierto que del análisis de la manera en que los personajes se expresan retóricamente se coligen, como hemos visto ocasionalmente, ciertos rasgos que contribuyen a su caracterización. Y en esto nos vamos a centrar a continuación, recogiendo aspectos puntualmente citados y tratando de ofrecer una visión más centrada y coherente de la caracterización, a través de los elementos que aquí hemos estudiado, de los personajes principales<sup>1092</sup> de las cuatro tragedias analizadas, prestando especial atención a las diferencias que se establecen en función del género, que tanto han atraído la atención de los estudiosos en los últimos tiempos.

En *Áyax* llama la atención el modo tan diferente en que se expresan el héroe y Tecmesa. Para empezar, Tecmesa se centra en todo momento en la figura de *Áyax*; él es el

<sup>1089</sup> Sobre este pasaje de Plutarco, que reproduce, según parece, las propias consideraciones de Sófocles sobre el desarrollo de su obra, cf. BOWRA, 1940.

<sup>1090</sup> Según la clasificación de PFISTER, 1991, 183-95, las técnicas de caracterización pueden ser autoriales o de los personajes. Entre las primeras, unas son explícitas (descripciones en las acotaciones, nombres parlantes) y otras implícitas (sobre todo, correspondencias y contrastes). Entre las segundas, también las hay explícitas (comentarios sobre uno mismo y sobre otros) e implícitas, pudiendo ser éstas verbales (tipo de voz, comportamiento lingüístico, registros verbales) y no verbales (gestos, comportamiento, ropaje, aderezo).

<sup>1091</sup> WEBSTER, 1969, 87-8, explica que la técnica de contrastar caracteres se retrotrae hasta Homero. Así, en *Iliada*, por ejemplo, Héctor y Andrómaca contrastan con Paris y Helena. También utilizan la técnica Esquilo y Eurípides pero no la desarrollan tanto como Sófocles.

<sup>1092</sup> El método dramático consistente en la presentación del dilema trágico en la figura de un único carácter dominante parece ser una invención de Sófocles, relacionada, sin duda, con el abandono de la forma trilogía, que supuso un paso revolucionario. Sobre las características del héroe trágico sofocleo, cf. KNOX, 1964, 1-61 y sobre sus precedentes, cf. KNOX, *ibid.*, 44-61. En general, los protagonistas de las tragedias de Sófocles son seres heroicos, que se aferran firmemente a una idea y la defienden frente a toda oposición, hasta las últimas consecuencias. Recordemos la definición que hace KNOX, 1964, 5, del héroe trágico como un "personaje que, no apoyado por los dioses y frente a la oposición humana, toma una decisión que surge de la parte más profunda de su naturaleza individual, su *physis*, y luego ciega, feroz y heroicamente mantiene esa decisión incluso hasta el punto de su autodestrucción". En realidad, el drama sofocleo consiste en las pruebas a las que se ve sometida esa voluntad. Y en la defensa firme de esa idea sale a la luz el defecto o tara del personaje, que, por lo general, está conectado con una virtud que, de alguna forma, lo compensa. La existencia de un defecto es necesaria, porque la finalidad de la tragedia consiste en producir una *katharsis* a través de sentimientos de temor y de compasión, y ello, sin embargo, no es posible si el individuo cuya fortuna se describe destaca por su virtud o por su maldad. Así pues, es una falta o *hamartia* la que provoca la caída del héroe (cf. Arist. *Po.* 13, 1452b28-1453a39), pero es al defender su postura y exhibir su virtud como el personaje se redime finalmente de dicha *hamartia*. Se ha deliberado mucho acerca de qué es lo que quiere decir Aristóteles cuando habla de *hamartia*. Puesto que la tragedia tiene como fin suscitar compasión y temor, hemos de entender que el sufrimiento de su héroe ha de ser innecesario, y esto ha llevado a muchos autores a descartar la posibilidad de que *hamartia* se refiera a algún tipo de fallo moral. Sobre el concepto de *hamartia* cf. SAÏD, 1978, 41-71; sobre este concepto en la tragedia griega, cf. STINTON, 1975, y respecto a su aplicación al caso concreto de Edipo, cf. GOLDEN, 1978-9, HULL, 1993.

tema de todas sus intervenciones y el objeto de todas sus preocupaciones. Por el contrario, el héroe busca ante todo su propia gloria y fama y es esencialmente egocéntrico.

El primer monólogo de Áyax muestra ya su espíritu característicamente heroico. En él el código del honor prima, junto a la importancia del *genos*. Prima también el individualismo competitivo frente al espíritu más comunitario del s. V a.C. Así, opuestos a los valores cívicos se anteponen los valores del clan. Los Atridas y Odiseo, a los que Áyax tanto odia, no dejan de ser miembros de su mismo grupo social, pero Áyax no se siente parte de una sociedad ni defiende el bienestar de ésta, sino tan solo su propia gloria. Por eso, sus lazos de unión los establece sólo con su familia, con su *genos*. Los valores que él respeta son los valores del mundo heroico, un mundo, además, muy masculino. No sorprende, entonces, que la retórica de este discurso se mueva dentro de la esfera pública del guerrero, donde no hay lugar para la valoración de emociones, ni hay lugar para la mujer. De hecho, no hay mención en toda la *rhexis* de ningún personaje femenino.

Por el contrario, frente a las preocupaciones públicas de Áyax, las preocupaciones de Tecmesa están mucho más relacionadas con el mundo de los afectos. Si Áyax defiende su decisión de quitarse la vida apelando al concepto del honor y mencionando a su padre, al que no quiere defraudar, Tecmesa se somete a sus argumentos, pero los redefine dentro de la esfera íntima y privada que le es más propia. Por un lado, cambia el tono, ya que Tecmesa le suplica al héroe (vv. 492-5). Curiosamente también presenta a la otra mujer de la vida del héroe, a su madre, en la misma actitud implorante (vv. 507-9), aunque en ese caso no ante el héroe sino ante los dioses. Si Áyax tan solo tenía en cuenta, puesto que sólo se movía dentro de la esfera pública, los sentimientos de su padre Telamón o los de sus enemigos, ahora Tecmesa, desde una perspectiva más intimista, le hace pensar también en ella misma, en su madre y en su hijo. Estos tres personajes representan curiosamente a los principales grupos excluidos en la sociedad ateniense, a saber, mujeres, esclavos y niños. Ninguno de éstos ha aparecido en el discurso del héroe, que se limita, por supuesto, a la esfera pública, formada por hombres libres ciudadanos. Así, el discurso público del héroe se enfrenta al discurso más personal de Tecmesa. Y, por supuesto, el punto de vista de esta mujer es muy diferente al que mostraba el héroe. Áyax se detenía en cuestiones de honor y linaje; Tecmesa, en cambio, aunque se apropia de los términos éticos y se adapta a los valores apreciados por el héroe, introduce también valores distintos, como la soledad de la vejez, el respeto, el amor, la necesidad de ser querido. Los sentimientos, los *pathe*, afloran en su discurso. Ella ha cambiado la esfera pública del guerrero por la esfera privada de la familia, de los sentimientos y los afectos. Así, por ejemplo, al detenerse en su hijo, Tecmesa considera terrible que el niño pueda crecer sin el amor de cuantos le rodean. Y, sin embargo, luego, cuando Áyax se dirige a él (vv. 545-82), vemos que lo que al héroe realmente le interesa son

otras cuestiones, fundamentalmente la posibilidad de que su hijo continúe la labor del padre (vv. 545-57). Además, aunque Áyax le desea a Eurísaces que logre ser más feliz que él, sin embargo, sólo le desea que sea semejante en todo lo demás y no superior (“*¡Oh hijo, ojalá alcances a ser más feliz que tu padre y semejante a él en las demás cosas, y no serías un cobarde!*”, vv. 550-1)<sup>1093</sup>. Áyax sigue mostrando su deseo sempiterno de ser reconocido como el mejor, así como la dificultad para aceptar que otros lo superen, aunque se trate de su propio hijo. Áyax sublima los valores heroicos y así, parece competir incluso con los miembros de su propio linaje.

Por otra parte, la sumisión que parece caracterizar a Tecmesa como mujer desaparece cuando adopta su papel de madre. El único momento en que Tecmesa habla en pie de igualdad a Áyax<sup>1094</sup> es cuando le recuerda los favores recibidos (“*Así pues, tenme también a mí en el recuerdo: pues es preciso que el hombre recuerde, si es que algún contento ha sentido. Un favor [χάρις] otro favor [χάριον] siempre engendra. Aquel para quien el recuerdo de un beneficio se pierde, no podrá llegar a ser un hombre de noble linaje*”, vv. 520-4). Se ha defendido<sup>1095</sup> que Tecmesa se refiere a favores de tipo erótico o sexual, lo cual parece en buena medida acertado (cf. E. *Hec.* 826-32). No obstante, en mi opinión, Tecmesa se refiere no solo a los favores sexuales, aunque también, sino sobre todo, a la consecuencia de éstos, que no es otra cosa que Eurísaces, el único hijo de Áyax.

Si el hombre demuestra su grandeza en la guerra, la mujer lo hace al cumplir con su función reproductora<sup>1096</sup>. Ella es la creadora de ciudadanos, que forman parte del ejército griego y van a la guerra para defender la *polis*. Es cierto que ella no es ciudadana de pleno derecho, pero la maternidad tiene rango de actividad cívica<sup>1097</sup>. Al dar a luz las mujeres de los ciudadanos conceden a sus esposos en particular la perpetuación de su linaje y a la *polis* en general la perpetuación de su cuerpo de ciudadanos. Así, en esta función la mujer queda igualada al hombre en cuanto a relevancia pública. Y por eso no sorprende que sea precisamente cuando apela a su función de madre del hijo del héroe, el momento en el que Tecmesa le habla como a un igual.

Con Tecmesa Áyax es frío e indefinido. No parece realmente existir afecto, aunque el Coro sí lo percibe (“*tras conquistarte con su espada y hacerte su esposa, en su amor por ti*

<sup>1093</sup> Héctor, sin embargo, en *Il.* 6. 476-81, pasaje en el que se basa éste, le desea a su hijo que sea mejor que él. De igual modo, aunque los dos héroes aluden a los enemigos que su respectivo hijo matará en el futuro, la diferencia es que, mientras Héctor habla de los enemigos de su hijo, Áyax se refiere a los enemigos suyos propios, a los que su hijo se enfrentará. Es decir, Áyax ve a su hijo en todo momento en función de sí mismo. Su visión es completamente egocéntrica.

<sup>1094</sup> Cf. SYNODINOU, 1987, 104.

<sup>1095</sup> Cf. SYNODINOU, 1987, 104, GARVIE, 1998, 173, REDFIELD, 1982, 196, BLUNDELL, 1989, 46.

<sup>1096</sup> Según IRIARTE, 1990, 22, la tradición griega “*establece unánimemente una equivalencia estricta entre parto y enfrentamiento bélico: el alumbramiento es a menudo designado como un combate, pero, inversamente, el vocabulario que traduce el sufrimiento de la parturienta sirve para expresar el dolor de los héroes heridos en la batalla*”.

<sup>1097</sup> Cf. LORAUX, 2004, 18-20, IRIARTE, 2002, 133-8.

*es constante el impetuoso Áyax*”, vv. 211-2) y nosotros a través del Coro<sup>1098</sup>. Sin embargo, si Áyax es frío cuando se dirige a Tecmesa, la mujer, parece ser más tierno cuando lo hace a Tecmesa, la madre. De hecho, Áyax la alaba por haber sacado al niño de la tienda (“*Alabo tu acción y la previsión que has tenido*”, v. 536) y reconoce incluso que el niño crecerá siendo la alegría de su madre (vv. 558-9). Estos dos momentos, que muestran respeto e incluso cierta ternura de Áyax hacia Tecmesa, están relacionados precisamente con la función maternal de ésta. Parece ser que esta función es también lo que Áyax más respeta de ella.

Efectivamente Áyax valora en Tecmesa a la madre de su hijo. Sin embargo, no valora tanto a la mujer. Él se dirige a ella habitualmente de un modo generalizador y hasta cierto punto frío y falto de afecto<sup>1099</sup>. Tecmesa lo concreta todo en Áyax. Éste, en cambio, no solo lo centra todo en sí mismo (también en su hijo, pero solo en la medida en que éste es una continuación de su propia persona), sino que, además, cuando se dirige o se refiere a Tecmesa, tiende a generalizar; para ella él lo es todo, para él ella es tan solo una mujer indefinida, no una mujer especial y concreta. Así, en ningún momento Áyax se refiere a Tecmesa por el nombre; no obstante, sí que lo hace cuando se refiere a Eribea, su madre, (v. 569) y el contraste entre ambos tratamientos enfatiza aún más el modo en que Áyax se refiere a Tecmesa<sup>1100</sup>. El héroe se dirige a ella básicamente para darle órdenes, que ella obedece siempre de manera diligente, y lo hace fundamentalmente, como decíamos, en términos generales e impersonales. Por el contrario, ésta sí que nombra a Áyax (por ejemplo, v. 289).

Pero que Tecmesa no parece tener importancia para el héroe como ser individual se advierte también en el hecho de que éste no dispone nada para ella en su *rhexis* segunda, que

<sup>1098</sup> Aunque generalmente el Coro tiene su propio punto de vista independiente, en el caso de Áyax el Coro de soldados salaminios tiene una relación muy estrecha con el héroe, del que depende en gran medida. Es más, es precisamente gracias al Coro como percibimos los rasgos más afectivos del carácter del héroe, unos rasgos que no se advierten en los discursos de éste, fuertemente sometidos al patrón heroico. Así, el Coro no solo nos habla del amor de Áyax hacia Tecmesa, sino que también muestra su profunda lealtad, haciendo que nos llegue una imagen del héroe como buen gobernante y guía. Al respecto, cf. ADAMS, 1957, 29-30.

<sup>1099</sup> Cf. STANFORD, 1981, xxxi y n. 45.

<sup>1100</sup> Un buen estudio sobre la ausencia casi total de nombres femeninos en la oratoria ática nos lo proporciona SCHAPS, 1977. Este autor descubre que los nombres de las mujeres se evitan, sobre todo, cuando un orador tiene que referirse a miembros de su propia familia. De hecho, el modo más frecuente de referirse a una mujer en los tribunales consiste en mencionar el nombre de un familiar masculino. La explicación parece radicar en los roles que articulaban la vida en Atenas. Los asuntos externos eran cosa de hombres y los internos de mujeres. En un juicio una mujer de por sí no era merecedora de respeto, pero sí lo era en la medida en que esa mujer era hija, madre, hermana, esposa... de un hombre. Si se trataba de una mujer digna, el jurado no la conocería, pero sí conocería a su *kyrios* o familiar masculino. Existen, no obstante, tres excepciones a esta norma, esto es, tres casos en los que la mujer sí que era nombrada: 1) el caso de mujeres de baja reputación; 2) el caso de mujeres relacionadas con el oponente del orador; y 3) el caso de mujeres ya fallecidas. Sin embargo, a diferencia de la situación que se produce en la oratoria, en la comedia, tragedia, dedicatorias y lápidas las mujeres sí que son nombradas. Por eso, sorprende que Áyax evite la mención del nombre de Tecmesa. No es el único caso en el que esto ocurre, pero generalmente, cuando es así, se persigue un objetivo concreto. Por ejemplo, como señala CABRERO, 1999, 346, en la *rhexis* de Orestes en el prólogo de *Electra* este personaje inicia el drama de la venganza. El objetivo de Orestes es vengar a su padre matando a su madre, sin embargo, en ningún momento del discurso la nombra, “*como si quisiera olvidar el horrible crimen que significa hundir la espada en el seno de una madre*”.

es una *rhexis* de despedida, donde sí que dispone una serie de cosas para su hijo, sus padres o sus armas. Hay quien ha dicho<sup>1101</sup> que no lo hace porque todo lo referente a Eurísaces incluye también a la madre y, por lo tanto, al ocuparse de su hijo, el héroe se ocupa también de su mujer. No obstante, esto sería otro indicio de que Áyax no valora a Tecmesa como ser individual sino tan solo por su función de madre de su hijo.

Ahora bien, en su tercer monólogo el héroe dice sentirse ablandado (v. 651) por la situación de Tecmesa<sup>1102</sup>. No creo que sea casualidad el hecho de que el único momento en el que Áyax demuestra esos sentimientos mucho más cálidos hacia la mujer sea el momento en el que ésta no está en escena (o, si lo está, Áyax no es consciente de ello). No estamos seguros del momento exacto en el que la mujer entra en escena<sup>1103</sup>, pero parece que, sea cuando fuere, el héroe no lo advierte hasta la parte final de su discurso, cuando de nuevo se dirige a ella en los términos habituales (vv. 684-6). Áyax sólo demuestra sentimientos de ternura y afecto hacia la mujer, aparte de los momentos en que se dirige a ella como madre, cuando no es consciente de que ella está presente.

Por su parte, Tecmesa, aunque en los momentos de crisis invariablemente acude a los personajes masculinos en busca de ayuda, sin embargo, es finalmente quien emprende la acción. Pide a los marineros que disuadan a Áyax de su intención de quitarse la vida, pero es ella finalmente quien lo intenta. Luego les pide que busquen al héroe, pero es ella realmente quien organiza la búsqueda, quien encuentra su cadáver y quien deduce las circunstancias de la muerte (vv. 906-7). Bajo una apariencia de sometimiento y obediencia ciega, en los momentos clave surgen destellos de un carácter distinto, aunque en todos los casos su intención es salvar a su amo y esposo (el motivo sigue diferenciándola del héroe). Pero para ver eso, es necesario verla sola, sin su héroe. Cuando Áyax, o más tarde Teucro, que ocupa el lugar de éste como su *alter ego*, está presente, la anula. Ahora bien, no es ella la única que tiene anulada parte de su personalidad, pues, como hemos visto, solo cuando Tecmesa está fuera de escena (o así lo cree el héroe), expresa Áyax sentimientos y afectos hacia ella. Y, sin embargo, cuando Tecmesa está presente, el héroe vuelve a ser frío y distante, un

---

<sup>1101</sup> Cf. SYNODINOU, 1987, 102.

<sup>1102</sup> El hecho de que Áyax reaccione tan tarde a las palabras de Tecmesa nos ofrece un dato más sobre el carácter de este héroe, a saber, su lentitud de reacción o de mente. El Áyax homérico se caracteriza por su gran tamaño y fortaleza pero también por una cierta lentitud mental y por su falta de elocuencia. A pesar de que está siempre dispuesto a entablar combate, nunca habla en la asamblea de los generales griegos ni ofrece consejos sobre estrategia; cf. STANFORD, 1981, xvii-xviii y n. 23, GOLDER, 1990, 15-6. Por su parte, VARA DONADO, 1996, 58, interpreta que Tecmesa ablanda al héroe dentro de la tienda, algo con lo que no estamos de acuerdo.

<sup>1103</sup> No sabemos con exactitud si Tecmesa entra en escena al mismo tiempo que Áyax y, si es así, si lo hace sola o con Eurísaces. GARVIE, 1998, 184, dice que al entrar en escena Áyax es seguido por Tecmesa pero probablemente no por el niño. Su interpretación se apoya en el pronombre deíctico del v. 652. KAMERBEEK, 1963, 133-4, considera que tanto Tecmesa como Eurísaces entran con Áyax. Según este autor, ellos han estado continuamente con él para impedir su suicidio. Además, de no estar con Áyax, su entrada en escena no estaría motivada. En cualquier caso, aunque Tecmesa esté presente desde el comienzo del discurso del héroe, lo cierto es que la primera parte de éste es un verdadero soliloquio, ya que el héroe no se muestra consciente de la presencia de la mujer hasta más adelante; cf. KNOX, 1961, 13-4.

guerrero. Da la sensación de que ambos personajes anulan una parte de su ser cuando están juntos. Estando juntos él es la acción y ella la emoción, él da órdenes y ella obedece. En cambio, cuando están solos, cada uno de ellos es capaz de expresar la parte que el otro le anula. En el caso de Tecmesa, ella es capaz de tomar la iniciativa, de emprender la acción; Áyax, por su parte, es capaz de expresar emoción<sup>1104</sup>.

Se ha señalado en ocasiones la distancia que separa a los miembros de esta pareja. Parece que viven en mundos diferentes, que Áyax no escucha a Tecmesa, que Tecmesa no entiende a Áyax, pero cuando están solos, el uno sin el otro, vemos en cada uno de ellos la esencia del otro y es entonces cuando comprendemos que la distancia que los separa es hasta cierto punto ficticia.

En *Traquinias*, la retórica es utilizada fundamentalmente por Deyanira<sup>1105</sup>, que concede un papel relevante a los elementos éticos y patéticos. Heracles, sin embargo, no hace gran uso de los recursos retóricos y, en mi opinión, esto se debe a que él representa a un héroe que está fuera de la sociedad.

Prácticamente todas las intervenciones de Deyanira están dominadas por los *pathe*, los sentimientos. En todos los casos se trata de sentimientos de una mujer y motivados por hombres. Pero, además, son sentimientos que emanan del amor, de la necesidad de compañía, de apoyo, es decir, de cuestiones puramente afectivas, íntimas y privadas.

Incluso en la magnífica *rhexis* que pronuncia Deyanira frente a Licas (vv. 436-69), donde la lógica de la persuasión se desarrolla de un modo magistral, se tienen muy en cuenta los sentimientos y las repercusiones de las acciones en el *ethos* de los personajes (por ejemplo, vv. 451-2). Las emociones y las consideraciones éticas impregnan el impecable razonamiento lógico, dando como resultado un discurso cálido y tierno que acaba persuadiendo, no podía ser de otra manera, a su oponente, Licas. Así, Deyanira tiene éxito en lo que el mensajero fracasó. Éste no pudo con sus *pisteis atechnoi* hacer hablar a Licas; Deyanira lo logra con *pisteis atechnoi* pero, sobre todo, *entechnoi*.

---

<sup>1104</sup> SHAW, 1975, 258, advierte también esta evolución en el carácter tanto de Tecmesa como de Áyax pero la justifica de modo diferente. Según Shaw, Andrómaca y Héctor en *Ilíada*, cuya escena de despedida sirve de modelo a la escena entre Tecmesa y Áyax, no reflejan las cualidades puras de su género, sino que, aunque sean esencialmente femenina y masculino respectivamente, comparten ciertos rasgos del género contrario. Sófocles, en cambio, produce con Tecmesa y Áyax caracteres puramente masculinos y femeninos y sólo a medida que la obra progresa éstos revelan características del género opuesto. Lo que Homero presenta simultáneamente, Sófocles lo hace consecutivamente.

<sup>1105</sup> La crítica ha comparado frecuentemente a Deyanira con otros personajes femeninos trágicos. Así, se ha señalado en alguna ocasión la similitud entre Deyanira y Clitemnestra, concretamente la Clitemnestra del *Agamenón* de Esquilo. Ambas, esposas legítimas, han soportado la ausencia del esposo durante un largo período de tiempo, al final del cual han tenido que hacer frente al hecho de que su esposo ha llegado a casa con otra mujer, conseguida como premio en el saqueo de una ciudad, y las dos, una queriendo y la otra sin querer, acaban matando a su marido. Pero, además, Deyanira ha sido también comparada en repetidas ocasiones con Alceste (por ejemplo, LESKY, 1976), por la devoción a su esposo, y con Medea (por ejemplo, SCHMAKEIT, 2001), por las quejas en contra de la institución del matrimonio y porque finalmente ambas matan a sus parejas de una manera similar y movidas por el temor al abandono.

Más adelante, tras conocer la realidad sobre Yole, Deyanira toma la iniciativa de la acción por primera vez y lo hace con dudas y vacilaciones. Este paso funciona como indicador de que ella percibe la situación como desesperada<sup>1106</sup>.

Cuando ve la reacción del vellón de lana, Deyanira comprende que Neso la ha engañado, que difícilmente el centauro iba a ayudarla a ella, que es la causa última de su muerte (“*Veo que he llevado a cabo una terrible acción, pues, ¿por qué motivo y en agradecimiento de qué me iba a ofrecer el centauro al morir un favor a mí, que era la causa de que sucumbiera? No es posible, sino que, deseando que pereciera el que arrojó la flecha, me estaba engañando*”, vv. 706-10). Éste es un pasaje clave para entender a Deyanira. En él demuestra ser capaz de emplear la fría lógica deductiva. Su razonamiento es impecable y lo que sorprende e intriga es por qué ha tardado tanto en realizar esa deducción, si previamente ya tenía todos los elementos necesarios para ella.

Deyanira solo es capaz de elaborar este razonamiento cuando ya es evidente, por la reacción de la lana al contacto con el sol, que algo va mal. Solo cuando tiene la constatación de los hechos deduce el razonamiento. Es decir, Deyanira solo comprende el razonamiento de probabilidad a partir de *semeia* irrefutables. Sin éstos como apoyo no parece capaz de realizar la deducción acertada.

En su momento no puso en duda las palabras de Neso. Al contrario, Deyanira creyó ciegamente al centauro, como también creyó a Licas y luego al mensajero. Ella no duda de las palabras que recibe y que son esencialmente palabras de varón. Ella, que representa a la mujer casada, pasiva y sumisa, no cuestiona la palabra masculina, sino que la cree, y ciegamente además, y solo *a posteriori*, cuando ya es evidente el engaño, vuelve atrás y razona. Por otra parte, hay otra peculiaridad, no del carácter de Deyanira pero sí de su situación, que nos puede ayudar a comprender por qué la mujer creyó a Neso sin vacilar. Me refiero al aislamiento informativo en el que se encuentra y del que ya hemos hablado. En esta situación la mujer se limita a creer cuanto le dicen y eso es lo que la lleva a equivocarse profundamente con el veneno del centauro. Deyanira se ve abocada a aprender solo cuando ya es demasiado tarde<sup>1107</sup>.

---

<sup>1106</sup> Cf. RYZMAN, 1991, 390.

<sup>1107</sup> La ironía de aprender demasiado tarde es central en *Traquinias*, como lo es en otros dramas sofocleos, especialmente en *Edipo Rey*; cf. HALLERAN, 1986, 247, WHITMAN, 1971, 103-21. Este último considera que estas dos tragedias, *Traquinias* y *Edipo Rey*, son el máximo exponente en Sófocles del tema del conocimiento trágico (trágico porque, a pesar de todos los esfuerzos, el conocimiento siempre llega demasiado tarde). Por otra parte, el error con Neso tiene también mucho que ver con el modo equivocado en que Deyanira entiende las relaciones entre hombre y mujer. Como ORMAND, 1999, 50-5, explica, Deyanira mata a su marido llevada por la idea de que su relación tanto con él como con Neso es de tipo heterosexual. No comprende que la ayuda que Neso le brinda se debe a que lo que predomina es la relación homosocial entre el centauro y Heracles. La relación relevante es la que existe entre los dos hombres; ella no es más que el instrumento de ataque o el elemento de comunicación entre ambos. Su *status* es completamente marginal y el error de Deyanira está en no entenderlo.



La acción de Deyanira se presenta como consecuencia de su condición. Por un lado, es su dolor ante la situación de marginación en la que se encuentra lo que la lleva a pensar en la acción y, por otro lado, es su sometimiento absoluto al rol que la sociedad le asigna y, por lo tanto, su sometimiento absoluto al hombre lo que la lleva a confiar en el centauro, pese a que la ayuda de éste resulta inverosímil. En definitiva, es su reducción a la calidad de objeto lo que convierte a Deyanira en un peligro. La sociedad ateniense justifica la marginación de las mujeres precisamente arguyendo que esto evita peligros (fundamentalmente el peligro de que se cuestione la legitimidad de su descendencia y consecuentemente la legitimidad del cuerpo de ciudadanos) pero, sin embargo, Sófocles muestra que es precisamente la marginación de las mujeres la que puede hacer de ellas un peligro aún mayor.

La defensa de Deyanira sería en esencia sencilla. Ella podría argumentar su ignorancia y consecuentemente la involuntariedad de su acción. Sin embargo, no lo hace<sup>1108</sup>. No obstante, no parece en modo alguno que Sófocles quiera hacer de Deyanira un personaje culpable<sup>1109</sup>. Ella asume su culpa pero todos los personajes de la tragedia, una vez que conocen lo sucedido, defienden su inocencia. Lo hace el Coro, Hilo e incluso Heracles, quien después de oír el nombre de Neso y comprender lo sucedido deja de acusar a la mujer (de hecho, a partir de ese momento no vuelve a mencionarla)<sup>1110</sup>.

Pero, después de escuchar a Hilo, Deyanira se va sin decir nada. Sus últimas palabras fueron las que pronunció en su conversación con éste, concretamente lo último que oímos de Deyanira es una pregunta por el paradero de Heracles (v. 748). Esta pregunta nos recuerda en la distancia a las formuladas también a Hilo en el diálogo que compartían en el prólogo (v. 68, 73). Estas dos conversaciones con Hilo marcan el principio y el final de la búsqueda de Heracles. Todo ha cambiado, pero una cosa sigue igual: tanto entonces como ahora Deyanira formula la misma pregunta, dónde (ποῦ) está Heracles. Ésta ha sido la pregunta constante de Deyanira a lo largo de la tragedia e irónicamente conocer la respuesta en el relato de Hilo se convertirá en su sentencia de muerte.

Pero, si Deyanira centra su discurso siempre en último término en el héroe y habla desde el ámbito de los afectos, Heracles se centra fundamentalmente en sí mismo, sin tener

---

<sup>1108</sup> También Edipo se podría defender en *Edipo Rey* alegando desconocimiento y, sin embargo, como Deyanira, tampoco lo hace. Esto ha de entenderse como una señal de grandeza y no de asunción de la culpa. El heroísmo trágico consiste aquí en aceptar voluntariamente un castigo muy superior al que la ley exigiría. Ambos personajes son más severos con sus acciones de lo que lo son el resto de personajes o de lo que sería incluso el público; cf. HESTER, 1980, 7.

<sup>1109</sup> OPSTELTEN, 1952, 49-50, acentúa el hecho de que en las tragedias de Sófocles el que sufre o es castigado no es necesariamente culpable; es más, en ocasiones, incluso, lo que se acentúa es su inocencia.

<sup>1110</sup> Algunos autores, como LINFORTH, 1952, consideran que la motivación de la escena final, desde el momento en el que Heracles escucha el nombre de Neso, es oscura. La leyenda hablaba de la muerte de Heracles en la pira, así que Sófocles no puede dejar que muera por la acción del veneno y por eso el autor, obligado por el mito, rompe la lógica dramática en la parte final de la tragedia. A pesar de la falta de lógica o de conexión entre esta parte final y el resto de la obra, el dramaturgo esperaba la aprobación del público porque la versión coincide con el mito conocido.

en cuenta los *pathe* ajenos<sup>1111</sup>. Las primeras palabras que nos llegan de él las transmite Hilo en estilo directo. Al dirigirse a su hijo Heracles sólo tiene peticiones. No hay palabras de cariño por su parte y le preocupa tan poco el bienestar de Hilo que no le importa ni que el ayudarle suponga la muerte del joven (“*¡Oh hijo!, acércate, no rehuyas mi desgracia, ni siquiera si es preciso que tú mueras juntamente conmigo en mi destrucción. Pero apártame y, sobre todo, colócame allí donde ningún mortal me pueda ver. Y si tienes compasión, en tal caso, llévame fuera de esta tierra lo más rápidamente posible, no vaya a morir aquí*”, vv. 797-802). Continuamente se enfatiza en la tragedia que Heracles es hijo de Zeus<sup>1112</sup>, y Zeus es un padre distante y severo. En la relación de Heracles con su hijo Hilo él mismo se parece a Zeus. La diferencia es que Zeus es un dios y Heracles aún no.

Frente a la figura que se había dibujado hasta ahora de un ser heroico, el Heracles que hace su aparición en la *exodos* es un ser vencido e indefenso. Heracles entra en escena en una camilla y acompañado por Hilo y un anciano. Esta imagen es de un patetismo extremo. No solo porque la pasividad del héroe dormido contrasta con la actividad desenfundada con la que se le ha caracterizado hasta este momento, sino, además, porque el hecho de ser transportado precisamente por un anciano y por su hijo –ambos representando a grupos (ancianos y jóvenes) débiles– muestra plásticamente hasta dónde llega la aniquilación del gran héroe.

Las primeras palabras de Heracles son una invocación a Zeus, su padre, (v. 983) y un lamento (vv. 986-7). Los lamentos del héroe son constantes<sup>1113</sup> y su deseo por provocar *pathos* llega hasta el punto de mostrar su cuerpo lacerado en escena (vv. 1078-80). La expresión griega que utiliza para ello es *δείξω γὰρ τάδ' ἐκ καλυμμάτων* (v. 1078), lo

<sup>1111</sup> Con Heracles Sófocles se enfrenta al problema de su caracterización, ya que Heracles es una de las figuras más flexibles de la literatura griega, conocido a partir de múltiples y diversas evidencias y a lo largo de un dilatado espacio temporal, pues algunos elementos de su carácter se retrotraen incluso hasta época micénica. Además, Heracles es desde fecha temprana una figura panhelénica. Así pues, este héroe ofrece múltiples posibilidades de interpretación y esto obliga a Sófocles a delinear bien el carácter en función de lo que quiere comunicar. Por otra parte, como ha puntualizado FUQUA, 1980, 29, el acento en la acción física, que es tan característica de este héroe, no armoniza en absoluto con el énfasis en el diálogo y en la dialéctica que yacen en el corazón del drama ático, lo que complica aún más la tarea. Ahora bien, quizás en parte a causa de la adaptación de este héroe al drama, Heracles va perdiendo a partir de la segunda mitad del s. V a.C. parte de su antigua rudeza acercándose más a los ideales morales y refinados de la *polis*. En definitiva, su grandeza poco a poco se va transfiriendo del plano físico al moral; cf. HOLT, 1989, 79-80. Sobre la figura de Heracles en la tragedia griega, cf. GALINSKY, 1972, 40-80.

<sup>1112</sup> Como JOHANSEN, 1986, 57 y n. 45 señala, a Heracles se le denomina hijo de Zeus en nueve ocasiones (vv. 19, 513, 566, 644, 826, 956, 1088, 1105-6, 1185), aparte de otras alusiones indirectas (vv. 39-40, 288, 753, 1148-9, 1268-9).

<sup>1113</sup> Tengamos en cuenta que para un héroe que ha cifrado en todo momento el significado de su vida en el ejercicio de su fuerza física, el encontrarse carente de ella y el dolor físico son particularmente inaceptables. Efectivamente en la mitología la identidad heroica de este héroe no se distingue de su fuerza física. Heracles ha dedicado su vida a destruir el mal en la forma de lo salvaje y ahora lo bestial –representado en la sangre del centauro muerto– está dentro de él; cf. BERNIDAKI-ALDOUS, 1990, 15. WOHL, 1998, 6, comparte esta opinión pero, además, enfatiza que el dolor y la enfermedad afeminan a un héroe que ha destacado siempre por su extrema virilidad y apetito sexual y, además, amenazan su *status* social como hombre libre, ya que su agonía lo asimila con un esclavo.

que ha llevado a algunos autores<sup>1114</sup> a ver en la escena una parodia del rito de las *anakalupteria*.

También los contrastes continuos entre las acciones grandiosas del héroe en el pasado y su delicada situación presente producen un gran *pathos*. Las referencias a esas grandes hazañas nos recuerdan que estamos ante el más grande de los héroes griegos<sup>1115</sup>. Pero, como muy bien señala Galinsky<sup>1116</sup>, frente al *Heracles* de Eurípides, donde es el Coro el que relata los trabajos del héroe, aquí es el héroe en persona quien lo hace. De este modo, las grandes hazañas quedan convertidas en meros logros individuales y esto, además, subraya la egomanía de Heracles.

Es al oír a Hilo mencionar la participación de Neso, cuando Heracles comprende que su final está cerca y su actitud cambia por completo. De los lamentos afeminados pasa a la aceptación de su suerte y a la preparación de su final<sup>1117</sup>. Su primera acción curiosamente consiste en llamar a su madre y a sus hijos, buscando una publicidad de su muerte que contrasta con la imagen que recibíamos de la muerte solitaria de Deyanira.

Así pues, sigue habiendo una distribución en función de esferas. En el nivel de los *erga* Deyanira se mueve en la esfera privada y Heracles en la pública. Sin embargo, la retórica, elemento público, le corresponde a ella. El matiz es que la retórica de ella está muy impregnada de elementos éticos y patéticos que armonizan con su condición sexual. Por otra parte, la retórica no parece algo propio de Heracles porque éste es un héroe que se desenvuelve fuera de la sociedad y que comparte muchas características del mundo bestial contra el que lucha<sup>1118</sup>.

En *Antígona* existe una marcada diferencia entre el modo en que se expresan la heroína y Creonte<sup>1119</sup>. Él tiende a expresarse a través de afirmaciones generales y de modo impersonal y basa sus razonamientos siempre en principios de valor general<sup>1120</sup>. En ningún

<sup>1114</sup> Cf., entre otros, REHM, 1994a, 78-9.

<sup>1115</sup> HEATH, 2005, 207-8, explica cómo en *Ilíada* Néstor, por su edad, recurre al relato de hazañas pasadas para conferir autoridad a su discurso. En mi opinión, Heracles hace aquí algo similar, a causa de su situación de debilidad, para conseguir igual fin.

<sup>1116</sup> Cf. GALINSKY, 1972, 50-1.

<sup>1117</sup> No se menciona en *Traquinias* la apoteosis del héroe, que sí recogía la tradición, lo que ha llevado a los críticos a analizar su ausencia. Algunos creen que es señal de que Sófocles niega la apoteosis, otros piensan que no es necesario mencionarla porque el público conocía ya la tradición; cf., por ejemplo, HOLT, 1989. Hay también quien, como HOEY, 1977, defienden una posibilidad intermedia, a saber, la de que Sófocles busca conscientemente un final ambivalente. EASTERLING, 1981, 64-9, explica que no hay evidencias de la unión entre la pira y la apoteosis hasta mediados del s. V a.C., por lo tanto o las dos historias circularon de forma independiente y se unieron en época tardía o se unieron en época temprana y la alusión a la una implicaba la alusión a la otra. La primera referencia literaria a ambas se produce en E. *Heracl.* 910-6.

<sup>1118</sup> Desde un punto de vista formal, hemos de tener en cuenta que Heracles entra en escena en la *exodos* y éste no es un lugar muy habitual para exhibiciones retóricas.

<sup>1119</sup> Sobre el modo en que se utiliza el discurso en *Antígona*, cf. OBER y STRAUSS, 1990, 659-63, SEGAL, 1981, 161-6.

<sup>1120</sup> GRIFFITH, 1999, 36-7, nota también que el uso de duras metáforas tomadas del trabajo del metal, la organización militar, etc., confiere un tono rígido y dominante a su discurso. Además, según este autor, el empleo

momento hay un intento por parte de este personaje de aplicar la teoría general al caso concreto que lo ocupa. Antígona hace exactamente lo contrario. Su acción viene motivada por la situación particular de Polinices, su *philos*. Es en ese contexto específico donde ella se mueve. Sus argumentos son concretos y aplicados a ese caso particular. Ella evita las generalizaciones y, de hecho, como advierte Foley, el tema lo universaliza Tiresias cuando suscita la cuestión de enterrar a los otros enemigos muertos en la batalla (vv. 1080-3)<sup>1121</sup>. Estos dos personajes se mueven, por tanto, en el campo de lo general y de lo particular respectivamente. Ahora bien, su razonamiento falla cuando se intenta aplicar al ámbito opuesto. Esto es, el razonamiento de Creonte es aceptable en lo general, pero al aplicarse al caso concreto de Polinices, un *philos*, encuentra obstáculos insoslayables. Con Antígona sucede lo mismo. Si su razonamiento se generaliza, entonces falla. De ahí que su justificación en los vv. 904-20 suene tan inverosímil y haya suscitado tantas reacciones.

Pero, además, el modo en que ambos personajes se sirven de la argumentación retórica también es en buena medida diferente. Así, Antígona concede prioridad a los argumentos basados en el afecto y los sentimientos. Creonte, en cambio, es uno de los personajes sofocleos que mayor y mejor manejo retórico muestra. Esto es lógico porque la retórica es fundamental en los discursos públicos y Creonte, como rey de Tebas, es el máximo representante de esa esfera. Pero vayamos más despacio.

Como *parthenos* Antígona aún no forma parte de la esfera pública, en la que la mujer entra al casarse y tener hijos, y su única vinculación establecida afecta a su familia natal<sup>1122</sup>. Desde sus primeras palabras, que son también las de la tragedia, Antígona pone de manifiesto, a través de su énfasis en los lazos de sangre que la unen a Ismene, su hermana, su preocupación por la familia y por el bienestar de ésta. En consonancia con ello Antígona expone, pese al edicto de Creonte, que prohíbe que Polinices sea enterrado, su voluntad de cumplir con las honras fúnebres de su hermano. Su razón es esencialmente sentimental. Frente al honor o la fama, que impulsan por lo general a personajes masculinos, Antígona proclama el amor como su ley suprema (v. 523)<sup>1123</sup>.

---

constante de *gnomai* parece reflejar un deseo de definir y mantener el mundo de manera estable e invariable. Pero este autor (*ibid.*, 42) traza, además, una división entre la inteligencia y pensamiento calculado recomendados por Creonte y otros personajes masculinos y el conocimiento y certidumbre intuitivos de Antígona.

<sup>1121</sup> Cf. FOLEY, 1996, 52. Sófocles sólo se detiene en la cuestión universal cuando el tema de la familia ya no es el interés principal de la tragedia y la atención ha cambiado y se dirige a la caída de Creonte; cf. WHITEHORNE, 1983, 138. En opinión de KNOX, 1964, 112, la cuestión sobre la falta de enterramiento de los otros enemigos muertos en la batalla muestra las consecuencias políticas del error de Creonte. La exposición de los cuerpos de otros líderes provoca el odio hacia Tebas y Creonte de las ciudades desde las que éstos habían partido y esto, como sabemos, producirá con el tiempo un nuevo asalto contra Tebas, esta vez exitoso. La política de Creonte no solo no garantiza la salvación de la *polis*, sino que, además, provoca el asedio y la caída de Tebas.

<sup>1122</sup> El modo en que las *parthenoi* son retratadas en la tragedia apunta a la asociación de las vírgenes con el discurso verdadero; cf. MCCLURE, 1999, 262.

<sup>1123</sup> Tanto en la escena con Creonte como en el prólogo ante Ismene, Antígona justifica su acción utilizando el discurso de la pasión y un cierto vocabulario erótico; cf. REHM, 1994b, 59-60.

Este apego de Antígona a su familia natal, sin embargo, no carece de fisuras. Extraña que quien tanto defiende la sangre y *philia*, se vuelva como Antígona lo hace contra su hermana, que es también una *phile*. Antígona defiende a Polinices, que ha cometido un grave delito, pero no puede perdonar a Ismene, cuyo delito aparentemente es menor. Pero quizás tendríamos que valorar una notable diferencia entre estos dos personajes: Polinices es culpable de un acto de traición contra la ciudad, mientras que Ismene es culpable de no haber ayudado a llevar a cabo el sepelio de su hermano. Es decir, el delito de Polinices es público, el de Ismene, en cambio, privado. Pero sucede que Antígona ignora los valores de la esfera pública y, sin embargo, sobrevalora los de la personal y familiar, y eso explica que ella considere el delito de Ismene más grave que el de Polinices.

Tras ser atrapada, Antígona es conducida a presencia del rey y sometida al interrogatorio de éste<sup>1124</sup>. Desde el primer momento, asume su acción y el conocimiento del edicto que la prohibía (vv. 441-8)<sup>1125</sup>. Creonte generalmente intenta persuadir con el hábil manejo de la retórica y, cuando se rechazan sus razonamientos, reacciona con cólera. Antígona, en cambio, prefiere desafiar desde el principio a Creonte, en lugar de intentar persuadirlo. Frente a Ismene Antígona se justificaba con dos argumentos, su amor a Polinices y su respeto a los dioses (vv. 69-77). En la *rhexis* que pronuncia ante Creonte Antígona mantiene la doble justificación, ya que apela a la esfera divina y también a la privada y familiar (vv. 450-70). Ni una palabra referida al ámbito público o civil. En primer lugar, seguramente, porque justificar su acción en este nivel sería imposible. En segundo lugar, porque ese mundo, como *parthenos* que es, no existe para ella. No es desprecio lo que encontramos en Antígona, tan solo la ausencia de lo que no existe.

Antígona hace su aparición en escena por última vez de camino a su morada final, una gruta en la que será encerrada hasta sucumbir. Ahí va a ser enterrada viva mientras su hermano muerto es dejado insepulto<sup>1126</sup>. Esta situación muestra el trastocamiento de valores

<sup>1124</sup> El edicto promulgado por Creonte era conocido públicamente y su violación constituía, en opinión de Creonte, un ataque contra la vida de la ciudad, es decir, constituía un delito público. “En el derecho ateniense estas circunstancias bastaban para que ó βουλόμενος, quien quisiera, pudiera iniciar una acción legal; y en caso de sorprender al malhechor en flagrancia, podía apresarlo y llevarlo delante de la autoridad según el procedimiento conocido como άπαγωγή. [...] Según el procedimiento ateniense de la άπαγωγή, un κακούργος sorprendido en flagrante puede ser capturado y conducido ante los Once; este expediente sólo es legal si se aplica a personas que carecen de plenos derechos civiles o políticos (esclavos, extranjeros, άτιμοι) [...] Condición indispensable de la άπαγωγή es la flagrancia [...]. El malhechor apresado era interrogado por los magistrados correspondientes, y si reconocía su culpabilidad se le aplicaba sin más una pena que, en la mayoría de los casos, era capital [...]. De modo que este procedimiento al que es sometida Antígona en la escena sofoclea resulta, en verdad, ofensivo para una princesa tebana. Dejando de lado la cuestión de la posesión o no de derechos civiles, pues Antígona es mujer y como tal marginada de la vida pública, es tratada como un delincuente de la peor categoría, como un κακούργος”; cf. SCABUZZO, 1999, 115-6.

<sup>1125</sup> La confesión de Antígona tiene una gran relevancia. Al reconocer la divulgación del edicto (a partir de Solón la publicidad de las leyes era obligada) la joven elimina la posibilidad de excusarse por ignorancia, que era un importante atenuante, y convierte el castigo en inevitable; cf. SCABUZZO, 1999, 116-7.

<sup>1126</sup> Ésta es la inversión principal que se produce en *Antígona* pero no la única. Sobre las inversiones en esta tragedia, cf. HOEY, 1970.

dentro de la sociedad. Pero lo más significativo para nosotros en este momento es que la preocupación principal de Antígona ahora que ve la muerte de frente es que va a morir sin haberse casado (“*Hades, el que a todos acoge, me lleva viva a la orilla del Aqueronte sin participar del himeneo y sin que ningún himno me haya sido cantado delante de la cámara nupcial, sino que con Aqueronte celebraré mis nupcias*”, vv. 810-6).

Llegamos así a la *rhexis* última de Antígona (vv. 891-928). Son dos básicamente, en nuestra opinión, los puntos de la argumentación que más sorprenden en ella. De un lado, el reconocimiento por parte de Antígona de que su acción ha sido contraria a la voluntad de los ciudadanos y, de otro, la explicación de que lo hecho por un hermano no lo haría por un hijo o por un marido. Ésta es la *rhexis* última de Antígona, previa a su muerte, y en ella la joven va a mostrar afecto por lo que hasta ahora había omitido. *Polis* y *oikos* marital, aquello a lo que se accede a través del matrimonio y que Antígona no tiene ni tendrá ya, eso es lo que cobra protagonismo en esta *rhexis* final marcada por el *pathos*<sup>1127</sup>.

El reconocimiento de que su acción ha sido contraria a la voluntad de los ciudadanos (v. 907) sorprende fundamentalmente porque implica tener en cuenta la esfera cívica –sólo lo había hecho una vez antes (vv. 504-5)–. En todo momento Antígona ha defendido la necesidad de enterrar a Polinices pero ahora por primera vez comprende que no está bien defender una causa, por justa que sea, al margen de la *polis*.

Pero, sin duda, el punto más controvertido de esta *rhexis* es el que afecta a la nueva defensa que Antígona hace de su acción. Entramos así en la debatida cuestión de los vv. 904-20. Desde que por primera vez se cuestionara la autenticidad de estos versos en los comienzos del s. XIX, han sido muchos los que han dudado de la originalidad del pasaje<sup>1128</sup> y lo han hecho fundamentalmente por dos razones: 1) su carácter excesivamente lógico y racional y 2) la contradicción, al menos aparente, entre la argumentación de este pasaje y la defensa previa de Antígona basada en la preeminencia de las leyes divinas sobre las civiles. Allí defendía su deber, en función de las leyes divinas, de enterrar a un *philos* muerto y aquí, al reconocer que no haría lo mismo por un marido o un hijo, también *philoí*, ella misma se

<sup>1127</sup> El elemento patético en el discurso final de Antígona cumple con otra función. Hasta ahora la joven ha servido para subrayar la propia obstinación de Creonte; ahora, al presentarse como una víctima inocente y digna de compasión, adquirimos conciencia del sufrimiento que pueden producir las faltas como las del monarca; cf. SHELTON, 1984, 117. Esta autora, además, considera que la manipulación del papel de Antígona por parte del dramaturgo es una indicación de que ella es una figura secundaria. Sófocles debilita, en su opinión, la consistencia del carácter de Antígona para poner de relieve con más claridad el carácter de la figura central, Creonte. Ahora bien, también sucede que el lamento de Antígona mostrando conciencia de lo que ha sacrificado por su hermano realza su estatura trágica; cf. BLUNDELL, 1989, 135-6.

<sup>1128</sup> El mejor ataque contra la autenticidad de estos versos lo hizo JEBB, 1971, 164 y 258-63. En su línea cabe citar, entre otros, a WHITMAN, 1971, 92-3. Por el contrario, están a favor de mantenerlos, entre otros, AGARD, 1937, WYCHERLEY, 1947, ERRANDONEA, 1958, 111-25, KNOX, 1964, 104-7. Su autenticidad se puede defender fundamentalmente a partir de dos cuestiones: 1) la cita que Aristóteles hace de este pasaje y 2) la concordancia entre el razonamiento y el carácter de Antígona. Como AGARD, 1937, 164-5, expuso, son los sentimientos más que la razón los que controlan las acciones de Antígona y por eso, cuando intenta justificarse en términos racionales, es lógico que nos parezca poco convincente. Se puede encontrar bibliografía sobre esta cuestión en HESTER, 1971, 55-8.

contradice. En cualquier caso, la mayoría de los autores hoy en día tiende a aceptar estos versos como auténticos. Nosotros también lo hacemos y consideramos que son esenciales en la caracterización de Antígona.

Antígona defiende en este pasaje, que reelabora otro de Heródoto (3. 119)<sup>1129</sup>, que lo que ha hecho por su hermano no lo habría hecho por un marido o por un hijo y esto porque, de perder a un marido o un hijo, podría tener otros, y, sin embargo, muertos sus padres, nunca podrá tener otro hermano. Pese a ser un momento de gran emotividad para la joven, el argumento se desarrolla de manera fríamente lógica, justificando racionalmente la preferencia de los lazos familiares por encima del matrimonio. Efectivamente Antígona diferencia entre ambos. Los lazos de matrimonio se ven como constructos humanos que se pueden, por tanto, hacer y deshacer, mientras que los lazos de sangre son naturales y consecuentemente no pueden ser manipulados por las convenciones humanas. El aspecto del matrimonio que Antígona enfatiza es precisamente la posibilidad de que una de las partes sea sustituida, algo consustancial con su carácter institucional<sup>1130</sup>.

Pero lo más importante es que, frente a todas las explicaciones anteriores, en esta *rhexis* surge la verdad de Antígona. Aunque decía que la muerte le supondría un *kerdos*, Antígona se lamenta por tener que morir. Aunque apelaba a las leyes divinas para defender la obligatoriedad de enterrar a un *philos*, Antígona reconoce que lo que ha hecho por Polinices no lo habría hecho por cualquier otro *philos*. Aunque consideraba que las leyes divinas estaban sobre las humanas y despreciaba la ley de Creonte, reconoce tácitamente la importancia de la voluntad de los ciudadanos y, por lo tanto, de las leyes humanas. En esta *rhexis*, que pronuncia cuando se dirige a su muerte, apreciamos el verdadero motivo de Antígona, que no parece ser otro que el amor hacia su hermano. Queda así claro, incluso en este momento último, que ella ha actuado guiada por un sentimiento de deber familiar. Las repercusiones de esa decisión en la esfera pública son inevitables pero no buscadas.

Al contrario que Creonte, Antígona tiende a razonar en el plano concreto, haciendo alusión siempre al caso particular de su hermano Polinices. Cuando intenta generalizar en su *rhexis* de despedida y aplicar su razonamiento a otros casos, es cuando su argumentación se debilita<sup>1131</sup>. Ahí es donde Antígona comprende que su acción implica un perjuicio para la

<sup>1129</sup> Sobre la conexión entre S. *Ant.* 904-20 y Hdt. 3. 119, cf. WEST, S., 1999.

<sup>1130</sup> Obsérvese que Antígona dice que “*si un esposo se muere, otro podría tener, y un hijo de otro hombre si hubiera perdido uno*” (vv. 909-10). La primera parte es comprensible pero no entendemos por qué, si un hijo muere, ha de cambiar de marido para tener otro. Antígona enfatiza la posibilidad de cambiar de marido incluso cuando no es necesario. Así, ese dato adquiere protagonismo. Como algunos autores remarcan, al hacerlo así Antígona pone de relieve la característica esencial del matrimonio como institución, la posibilidad de que las partes sean reemplazadas; cf. MURNAGHAN, 1986, 198-9, TYRRELL y BENNETT, 1998, 112-21.

<sup>1131</sup> El modo concreto y particular en que Antígona se expresa no solo contrasta con el de Creonte, sino también con el modo en que se expresa Ismene en el prólogo. Como ha señalado GRIFFITH, 2001, 127-9, Ismene prefiere los períodos elaborados, una dicción más ornada, la expresión potencial y condicional y un grado mayor de

esfera pública y que lo que ella ha hecho por Polinices no puede ser el modo general de actuación con cualquier *philos*. Su razonamiento la lleva entonces a reconocer que, más allá de las razones dadas hasta el momento, ella ha actuado simplemente guiada por amor a su hermano.

Pero, si hay un personaje que maneja el *logos* con habilidad extrema, ése es Creonte. Su capacidad oratoria es perceptible desde el momento en que toma la palabra por primera vez. Su primera *rhexis* (vv. 162-210) es ya una excelente pieza de persuasión.

Su razonamiento es inmaculado y seguramente los atenienses estarían de acuerdo con la parte general del mismo, aunque también hay que decir que no parece que por parte del pueblo hubiese ningún impedimento para que Polinices fuese enterrado. El problema principal de la argumentación de Creonte reside en la aplicación concreta de los presupuestos generales y es así por varios motivos. En primer lugar, porque probablemente la exposición de los cuerpos como un modo de castigo se veía en esta época como un acto bárbaro, con el que muchos ya no estarían de acuerdo y que probablemente considerarían como algo carente de sentido<sup>1132</sup>. Y, en segundo lugar, porque Creonte ha olvidado mencionar que Polinices es un *philos* para él, concretamente su sobrino. La ley dice que hay que castigar a los traidores, y, sin duda, Polinices lo es, pero es una costumbre admitida la de honrar a los *philoí*, y Polinices también lo es. Creonte prima al estado y trata a Polinices como un *echthros*; la audiencia, sin embargo, no puede olvidar la relación familiar entre ellos, porque no puede limitar su visión únicamente a la esfera pública.

Cuando un guardián comunica a Creonte que alguien ha enterrado a Polinices, Creonte niega la sugerencia del Corifeo referente a una intromisión divina (vv. 282-9). En su opinión, si Polinices ha querido incendiar los templos y las ofrendas y ha intentado devastar su país<sup>1133</sup>, los dos peores delitos<sup>1134</sup>, es imposible que los dioses lo honren.

---

generalización, con todo lo cual busca establecer una base equilibrada para tomar decisiones. Antígona, en cambio, favorece las frases más cortas y sencillas, las preguntas directas y la repetición insistente.

<sup>1132</sup> ROSIVACH, 1983, considera las circunstancias en las que el muerto podía no ser enterrado. Este castigo era más frecuente en época heroica; en época clásica se limita a situaciones y delitos excepcionales, ya que se considera que el maltrato del cadáver es impío, no civilizado y, además, carente de todo sentido, porque el muerto ya no puede verse afectado por lo que se le haga. Así, los motivos de Creonte para castigar de ese modo a Polinices son comprensibles, porque el delito de traición es uno de los más graves, pero la acción no sería muy aceptada en el s. V a.C.

<sup>1133</sup> La decisión de Creonte de no permitir que Polinices sea enterrado está dentro de la práctica habitual con respecto a traidores y ladrones de templos. El delito de Polinices es claramente la traición. Ahora bien, las referencias de Creonte a los intentos de Polinices de destruir los templos quieren sugerir que Polinices, además de traidor, es culpable también de impiedad, de modo que merece doblemente el castigo impuesto; cf. ROSIVACH, 1983, 208.

<sup>1134</sup> Obsérvese que aquí Creonte repite dos de las acusaciones que ya daba en su anterior discurso (vv. 198-204), la de traición e impiedad, agravando la última, ya que no solo acusa a Polinices de querer quemar los templos sino también las ofrendas. Sin embargo, Creonte olvida aquí una de las acusaciones que antes hacía contra Polinices, la de querer esclavizar a los tebanos. Esto tenía sentido allí, en una *rhexis* destinada a persuadir a los ciudadanos de la necesidad del castigo y donde la mención de la esclavitud buscaría impactar a la audiencia y provocar un *pathos* de temor, pero no la tiene aquí, donde lo que cuenta es la motivación de los dioses, y a éstos poco les ha de importar ese punto.



Frente a la hipótesis del Corifeo, Creonte supone una conspiración en su contra (vv. 289-94). Ésta es la primera de las varias explosiones de cólera del monarca y, como el resto, empieza a despejar, aunque de manera todavía incipiente, las características más tiránicas del soberano. De un lado, Creonte se expresa en términos muy poco convenientes democráticamente, ya que habla de quienes no mantienen “*la cerviz bajo el yugo*” (v. 291-2). Por otra parte, Creonte manifiesta su total certeza (ἐξέπισταμαι, v. 293) en una hipótesis para la que no tiene prueba consistente alguna y que el público sabe que es errónea. Pero lo peor de todo probablemente es el modo terrible en que Creonte pone fin a esta *rhesis*, amenazando a los guardianes no tan solo con la muerte, sino también con horribles suplicios (vv. 304-12).

Cuando el guardián aparece por segunda vez<sup>1135</sup>, va acompañado de Antígona, a la que Creonte interroga<sup>1136</sup>. Otra vez encontramos un patrón de comportamiento ejemplarmente democrático. Creonte intenta informarse de todo antes de reaccionar o de emprender acción alguna, concediendo así a Antígona la oportunidad de retractarse de su acción. Pero esta buena reacción cambia nuevamente cuando Creonte se ve desafiado por la joven y, entonces, le responde (vv. 473-96) con una nueva explosión de furia. Aunque Creonte muestra saber emplear la retórica persuasiva con magisterio, lo hace sólo cuando no es desafiado. En el momento en que alguien se enfrenta a él, abandona la persuasión en favor de la amenaza y de la violencia<sup>1137</sup>.

Tanto en la escena con el guardián como en ésta con Antígona el modo de proceder de Creonte es el mismo. Aunque su actitud es inicialmente templada, al encontrar oposición, estalla en cólera y acusa al oponente basándose en leves e imaginarios indicios, sin tener ninguna prueba. Y el modo de dar una cierta credibilidad a sus acusaciones consiste en ambos casos en apelar a argumentos generales. Creonte pretende que lo general justifique unas acusaciones que no se sostienen en el ámbito de lo particular. Y en el caso de Antígona

<sup>1135</sup> Se ha hablado mucho del significado del doble entierro de Polinices. Pues bien, una de sus funciones creo que es importante por sus repercusiones en los caracteres de Creonte y Antígona. El segundo entierro es el que marca la captura de la joven. Ella es conducida ante Creonte y éste la interroga, a pesar de haber sido atrapada *in fraganti*, dándole así la oportunidad de dar marcha atrás. El primer funeral cumple la misma función pero con Creonte. Al insinuarse que un dios fue el autor del sepelio, se le da al monarca la oportunidad de aceptar esa explicación y zanjar el asunto. Pero Creonte y Antígona son igualmente tercos y testarudos y, pese a la oportunidad que se les brinda, deciden mantenerse inamovibles en su posición y seguir adelante. Esto los destruirá a ambos. Además, el primer enterramiento nos permite ver la determinación de Creonte. En el prólogo quedaba patente la resolución inquebrantable de Antígona. Ahora vemos lo mismo en Creonte. El encuentro entre ellos será feroz.

<sup>1136</sup> Sobre el diálogo que mantienen Creonte y Antígona, que constituye el primer enfrentamiento de los dos protagonistas, puede verse el análisis de HERNÁNDEZ MUÑOZ, 1994, 54-6 y 1996, 158-62.

<sup>1137</sup> Según SCABUZZO, 2000, 216-7, aunque Creonte parece discurrir con fría lógica, al ser puesto a prueba va perdiendo la sensatez. Sin embargo, Antígona mantiene la racionalidad de su discurso incluso en los momentos de mayor apasionamiento. El deterioro gradual de la racionalidad de Creonte lo conduce a una pérdida de la capacidad de decisión, que finalmente deja en manos del Coro (v. 1099). A partir de ahí se porta como si no pudiese dirigir su vida, como una mujer o un niño, lo que provoca, si no una inversión de roles, sí un entrecruzamiento en el que un género acaba complementándose con rasgos del otro.

llama la atención, además, el modo en que termina su *rhexis*, acusando a la joven de emplear la retórica a su servicio (“*Sin embargo, yo, al menos, detesto que, cuando uno es cogido en fechorías, quiera después hermopearlas*”, vv. 495-6). El personaje que más y mejor emplea este arte es precisamente Creonte, pero también es él quien más acusa a los demás de hacerlo. Llamar la atención sobre los usos retóricos del adversario se convierte en él en un argumento retórico importante. No olvidemos que la retórica era denostada por muchos en la época precisamente porque en lugar de estar al servicio de la verdad podía ser manipulada al servicio de hábiles oradores con fines no del todo honrosos<sup>1138</sup>.

La siguiente discusión en la que Creonte se ve envuelto la protagoniza con su hijo Hemón<sup>1139</sup> y reproduce el esquema visto hasta el momento. Creonte comienza su *rhexis* con un excursus sobre la necesidad de que los hijos obedezcan en todo a los padres<sup>1140</sup>, un razonamiento que extiende posteriormente al grueso de la población, al argumentar acerca de la necesidad de que el ciudadano se someta al monarca. La cuestión es que, más allá de los argumentos generales, lo que Creonte pide es la sumisión de todos a su persona. Pero el modo en que, después de todo lo dicho, termina la *rhexis* aludiendo otra vez a que él como hombre no puede ser derrotado por una mujer (“*Y, así, hay que ayudar a los que dan las órdenes y en modo alguno dejarse vencer por una mujer. Mejor sería, si fuera necesario, caer ante un hombre, y no seríamos considerados inferiores a una mujer*”, vv. 677-80; cf. vv. 484-5, 525, 746, 756)<sup>1141</sup> pone en evidencia que los motivos de Creonte en realidad son, sobre todo, el orgullo y la soberbia de quien se ha visto contradicho por alguien a quien considera inferior.

Como sucede en toda la tragedia, la retórica de Creonte es también aquí aparentemente perfecta. Su argumentación es esencialmente general y es fácil estar de acuerdo con ella en gran medida; el problema es que toda esa retórica general no es más que mera fachada. Al aplicarla a lo concreto es cuando descubrimos los motivos reales y egoístas del monarca, que cada vez se muestra más como un tirano<sup>1142</sup>.

La escena con Hemón constituye el tercer momento en que un personaje le lleva la contraria y la reacción del monarca es similar a las anteriores. Reacciona con cólera. No

<sup>1138</sup> El argumento de *Nubes* de Aristófanes es un buen ejemplo de ello.

<sup>1139</sup> Sobre el encuentro entre Creonte y Hemón, cf. GRIFFITH, 1998, 65-74 y sobre el tema más general de las relaciones en la tragedia entre padres e hijos, cf. GRIFFITH, *ibid.*, 30-5.

<sup>1140</sup> La exigencia de lealtad filial incondicional que Creonte pide a Hemón se basa en los lazos de *philia* que una y otra vez rechaza en la tragedia. Además, su lenguaje sugiere una visión instrumental de la paternidad, donde ésta es empleada en beneficio propio y donde la reciprocidad y el afecto natural no existen. Sobre esta discusión entre Hemón y Creonte, cf. BLUNDELL, 1989, 120-6.

<sup>1141</sup> Creonte es el único que se dirige a Antígona llamándola *γυνή*, ‘mujer’. Los demás la llaman ‘niña’ (*παῖς*), ‘chica’ (*νεᾶνις* o *κόρη*), ‘novia’ (*νύμφη*), ‘joven’ (*παρθένος*) o simplemente Antígona. *Γυνή*, sin embargo, es el término más adecuado en la oposición binaria con *ἄνθρωπος* y consecuentemente el mejor para los ataques misóginos.

<sup>1142</sup> El doctrinalismo, la extrema confianza en su propia infalibilidad, los accesos repentinos de cólera, la disposición para sospechar de traición, son todas ellas cualidades de un tirano y rasgos que encontramos en el Creonte de *Antígona*; cf. EHRENBERG, 1954, 57-8, WALCOT, 1976, 54-6.

admitía las palabras del guardián, un esclavo, y tampoco los consejos de Antígona, una mujer. Ahora no admite los consejos de Hemón esencialmente debido a su edad (“¿Es que entonces los que somos de mi edad vamos a aprender a ser razonables de jóvenes de la edad de éste?”, vv. 726-7), es decir, porque, aunque es hombre y noble, está sometido a él por ser su hijo. El soberano no soporta que se le lleve la contraria, especialmente porque quienes lo hacen son siempre inferiores a él por un motivo u otro y Creonte tiene un concepto muy jerarquizado de la sociedad.

En este momento quiero hacer varias observaciones:

1) A la cólera verbal con la que responde Creonte cada vez que es cuestionado se une su violencia física. En el caso del guardián, amenaza con torturas; en el caso de Antígona, amenaza con castigar también a Ismene<sup>1143</sup>; y aquí, amenaza con matar inmediatamente a Antígona. Es decir, el castigo esperado es siempre aumentado por un Creonte furibundo. Así, el castigo del guardián se aumenta cualitativamente al incluir las torturas; el de Antígona aumenta cuantitativamente al incluir a Ismene; y el castigo que correspondería a Hemón se incrementa con un cambio temporal, al adelantar la condena de su prometida, y espacial, al situarla ante el joven. En los tres casos Creonte acaba rectificando porque son decisiones tomadas sin reflexión, en momentos de cólera.

2) Creonte muestra tener una concepción jerárquica de la sociedad y creer que todos están sometidos a él. A Antígona la llamó ‘esclava’ (v. 479). Aquí a Hemón lo llama “*esclavo de una mujer*” (v. 756). Vemos el modo en que Creonte desprecia a los demás. Todos están subordinados a él, lo mismo el guardián que los miembros de su familia.

El cuarto personaje que se enfrenta a Creonte es Tiresias y aquí, aunque el patrón inicialmente parece repetirse, algo cambia. Como sucede en la escena con Hemón, la actitud inicial de Creonte hacia Tiresias es positiva. Sin embargo, esa actitud cambia radicalmente cuando oye los reproches del adivino y sus consejos para que desista de sus intenciones. Del respeto inicial Creonte pasa a una actitud de oposición brutal a Tiresias al sentirse desafiado por él. Y al igual que sucedía en la escena con el guardián, Creonte acusa al adivino de mentir por motivos crematísticos<sup>1144</sup>.

El discurso, sin embargo, en este caso (vv. 1033-47) es mucho más breve y menos elaborado retóricamente que los anteriores. En él se ve que la explosión de cólera es máxima, aunque, sin embargo, no amenaza al adivino con ningún castigo concreto.

---

<sup>1143</sup> Finalmente, Ismene no es castigada porque, de serlo, esto distraería la atención de la audiencia del foco central, que es Antígona.

<sup>1144</sup> En cuatro de sus cinco *rheseis* Creonte recurre ampliamente al *kerdos*. Sólo deja de hacerlo en la *rhesis* de respuesta a Antígona (vv. 473-96). Y es que ahí no es necesario porque Antígona ha reconocido su acción y no hay nada que suponer. Por otra parte, no olvidemos que siempre que Creonte acusa a su adversario de haber actuado a causa de un *kerdos* está equivocado. El único que finalmente demuestra moverse por interés es él, ya que cede cuando comprende que va a ser castigado por su acción.

Por otra parte, es curioso que el ataque de Creonte no se centre en Tiresias en concreto sino en los adivinos en general. Hacia Tiresias Creonte ha manifestado su respeto poco antes. Sería, por lo tanto, curioso, cuando menos, que Creonte ahora se contradijese a sí mismo atacándolo. Por otra parte, Tiresias debía de ser un adivino respetado por todos. En la época no faltaban quienes efectivamente veían en los adivinos personajes apegados al dinero y capaces de decir cualquier cosa con tal de obtener un beneficio a cambio; y seguramente algunos adivinos obedecían a esta imagen. Amparándose en esto Creonte formula unos ataques en términos generales, que afectan, por supuesto, también a Tiresias en lo concreto, como adivino que es. Pero con la apelación a lo general Creonte, como siempre, quiere que parezcan verosímiles y creíbles unas acusaciones que, formuladas concretamente contra Tiresias, probablemente serían mucho más difíciles de aceptar.

La reacción colérica e infundada de Creonte provoca finalmente que Tiresias vaticine las próximas desgracias de éste. Y es tras escuchar esto cuando Creonte decide ceder y seguir las indicaciones del Coro. Ahora bien, hay que tener en cuenta que, aunque Creonte finalmente cede, no lo hace ante la persuasión sino ante la amenaza. Él ha reaccionado siempre con violencia y es ante la violencia y la amenaza (los medios que él ha empleado) ante los que sucumbe<sup>1145</sup>. Él, que ha utilizado la retórica como nadie, muestra que la retórica es pura fachada y artificio. Lo que a él lo mueve realmente es la fuerza, *bia*. Se da en esta escena una significativa inversión. Hasta ahora Creonte era el que estallaba en cólera y amenazaba a sus oponentes. Ahora es Tiresias quien muestra su enfado y quien amenaza – más que amenaza, es un vaticinio– y Creonte está al otro lado. Pero él no se mantiene firme, como hacían Hemón y Antígona, quienes mantenían su postura pese a la reacción colérica de Creonte. Él cede por temor, dando lugar a una situación única en la escena sofoclea, cuyo efecto se ve intensificado al ir seguido de la noticia de la muerte de Antígona, que constituye su acto final de intransigencia.

Por otra parte, hay que destacar que existe una jerarquía en los personajes que se han ido enfrentando a Creonte. Primero fue el guardián, que seguramente es un esclavo; luego Antígona, quien, aunque pertenece a la familia real, es una mujer; después Hemón, que pertenece a la familia real y es un hombre, pero es joven y el hijo de Creonte y, por lo tanto, inferior a él; y, por último, Tiresias. Tiresias cumple aquí una función doble<sup>1146</sup>. Al principio tiene una función civil, es el consejero (un ciudadano) y, por lo tanto, es también inferior a Creonte, como el resto de los personajes. Como tal es duramente atacado por el soberano. Pero luego Tiresias adopta su segunda función, la de representante de la divinidad, una función que hace que esté por encima de Creonte. Y solo cuando Creonte se enfrenta a

<sup>1145</sup> Cf. BLUNDELL, 1989, 132.

<sup>1146</sup> Sobre la doble función de Tiresias, cf. BUSHNELL, 1988, 56-7.

alguien que está por encima de él, reacciona. Es decir, Creonte tiene, como he dicho, una fuerte conciencia de las jerarquías. Pide obediencia a cuantos están por debajo de él, es decir, a todos, y sólo se plantea obedecer cuando se enfrenta a alguien superior, los dioses, o, mejor dicho, el representante de éstos<sup>1147</sup>.

Hay quien ha visto en este acto de retirada de Creonte la señal de que este personaje no es, en realidad, un héroe<sup>1148</sup>. Sin embargo, en mi opinión, al ceder y tratar de recomponer sus erróneas decisiones previas, Creonte sigue mostrando su esencia. El Corifeo le aconseja: “*Ve y saca a la muchacha de la morada subterránea. Y eleva un túmulo para el que yace muerto*” (vv. 1100-1). Sin embargo, Creonte manifiesta su voluntad de hacerlo en orden inverso (vv. 1108-14), como realmente hace<sup>1149</sup>. Durante toda la tragedia Creonte ha subordinado el plano individual al público o colectivo y esta tendencia es la que, yo creo, explica la inversión en la realización de estas dos tareas. Efectivamente la acción con repercusiones públicas más importantes es la referente a Polinices y es a ésta a la que Creonte confiere prioridad, dejando para el final la acción referente a Antígona, que está más cercana a la esfera privada. Además, en el hecho de dejar a Antígona para un segundo lugar seguimos viendo la mentalidad jerárquica de Creonte y su opinión de que “*mientras yo viva, no mandará una mujer*” (v. 525). Aunque Creonte cede, porque siente temor y porque es consciente del enfado de los dioses, sin embargo, la inversión de las dos tareas a realizar nos indica que sigue priorizando lo público frente a lo privado y que sigue teniendo una mentalidad jerárquica, especialmente con las mujeres. En definitiva, Creonte de algún modo mantiene su esencia hasta el final<sup>1150</sup>.

Por último, vamos a ver cómo se expresan en *Edipo Rey* Yocasta y el propio Edipo. Yocasta tiene en la tragedia una función esencialmente mediadora, de ahí probablemente que su aparición se aplase hasta que el conflicto está bien instaurado. Sus primeras palabras ayudan a resolver la discusión entre Edipo y Creonte. En el momento en que esa discusión es más acalorada es cuando entra Yocasta en escena y les hace ver que su disputa tan solo

---

<sup>1147</sup> En su momento Creonte desacreditaba a Hemón debido a la juventud de éste. Ahora, al enfrentarse a Tiresias, el adivino le recrimina precisamente el mismo fallo, enfrentarse a quien es mayor que él (“*que éste descargue su cólera contra los más jóvenes y advierta que hay que mantener la lengua más callada*”, vv. 1088-9). De este modo la jerarquía que Creonte utilizaba hasta ahora siempre en su provecho es empleada irónicamente en su contra. Por fin, Creonte encuentra a alguien que está por encima de él y sucumbe.

<sup>1148</sup> Cf. KNOX, 1964, 62.

<sup>1149</sup> MARGON, 1990, se pregunta si Creonte podría haber salvado la vida de Antígona si no hubiese elegido enterrar a Polinices primero. A partir de dos pasajes, el aviso de Tiresias a Creonte (v. 996) y su profecía de la muerte de Hemón (vv. 1064-7), llega a la conclusión de que Creonte no lo podía haber evitado. Y, en su opinión, la inevitabilidad de la muerte de Antígona denota que ella merecía el castigo. Aunque la joven hace lo adecuado desde un punto de vista religioso, no hace bien al desafiar al estado.

<sup>1150</sup> TYLER, 1974, 40, propone que Creonte entierre a Polinices antes de liberar a Antígona porque eso es lo más importante. Él se decide a actuar ante la amenaza de un castigo por parte de los dioses, no por interés hacia Antígona, y por eso hace primero lo que más interesa a aquellos.

perjudica a la *polis* (vv. 634-8). En la rivalidad entre Edipo y Creonte, su marido y su hermano, Yocasta opta por buscar el consenso entre las partes.

No solo eso. Yocasta, además de mediar entre posturas dispares, intenta también propiciar el bienestar de sus *philoí*. Así, dirige una súplica a Apolo (vv. 911-23) pidiéndole tranquilidad para Edipo, ya que éste está angustiado por los indicios que lo señalan a él como el asesino que persigue<sup>1151</sup>. Sin embargo, Yocasta consigue lo contrario a lo que pretendía<sup>1152</sup>.

Por otra parte, da la sensación en la tragedia de que Yocasta guía a Edipo. Él es el hombre y también el rey. Ella debería estar sometida a él por ser mujer, y realmente lo está en algunos sentidos. Así, aunque ella es la reina y quien ha transmitido el poder a Edipo, sin embargo, es él quien recibe la súplica al comienzo de la tragedia y es él quien toma todas las decisiones. Yocasta aparece, de este modo, públicamente subordinada a Edipo. En cambio, la actitud privada de Yocasta respecto al héroe es muy peculiar. La majestad y aparente fortaleza y seguridad de Edipo al comienzo de la tragedia se van derrumbando a medida que el monarca escucha las acusaciones de Tiresias y los datos que apuntan en esa misma dirección. Entonces empieza a sentir temor y su fortaleza y seguridad iniciales ceden. Pero a medida que él cae, Yocasta cobra protagonismo y lo sostiene. Ella lo guía y lo aconseja y tiene una cierta autoridad sobre él.

Por otra parte, como vimos al analizar las *pisteis atechnoi*, Yocasta tiende a aferrarse a aquello que le conviene creer sin valorar las posibles objeciones al respecto. Se guía principalmente por su instinto, por sus deseos y por el *ethos* que otorga a su interlocutor, y luego trata de conferir a todo eso un aspecto de racionalidad, pero la lógica que utiliza tiene fallos. Yocasta pone la retórica al servicio de sus intereses puntuales representando la forma más sencilla y vulgar de emplear este arte.

---

<sup>1151</sup> SCHADEWALDT, 1966, 76-7, subraya la similitud entre esta súplica de Yocasta a Apolo y la de Clitemnestra al mismo dios en *El*. 634-59. En ambos casos la súplica es atendida, como muestra la inmediata entrada del mensajero corintio en *Edipo Rey* y del pedagogo en *Electra*. Este personaje que entra lleva noticias que en un primer momento se interpretan como positivas para el personaje que hizo la súplica. Sin embargo, posteriormente comprendemos que esas noticias, en realidad, producirán el desastre final del personaje en cuestión.

<sup>1152</sup> Al relatarle a Edipo las circunstancias de la muerte de Layo para tranquilizarlo Yocasta menciona el cruce de caminos y desencadena la catástrofe. Aquí, al suplicar a Apolo ayuda para Edipo, consigue también lo contrario a lo esperado, pues a partir de este momento se empieza a desentrañar el misterio sobre su identidad. Este tipo de situaciones en las que un personaje emprende una acción con una determinada intención y acaba consiguiendo lo contrario a lo esperado es característico de Sófocles; es lo que se denomina 'ironía del hado'. Por otra parte, la ironía trágica existe también cuando las palabras de un personaje tienen un significado distinto para alguno de los otros personajes que escuchan en escena o cuando lo tienen para la audiencia, que generalmente posee un conocimiento mayor de la situación. Esta ironía trágica que surge de la discrepancia entre la mayor información que el receptor tiene de los hechos que el drama representa y la que poseen los personajes es la que describió C. Thirlwall en la primera mitad del s. XIX en un artículo que versaba precisamente sobre Sófocles (cf. THIRLWALL, 1833). Sobre dicha cuestión véase, por ejemplo, DRESDEN, 1976, ROSENMEYER, 1996.

Frente a Yocasta, Edipo destaca por su habilidad racional, que se manifiesta de distintas maneras<sup>1153</sup>. Así, por ejemplo, el héroe muestra tener en el presente, igual que tuvo en el pasado, un conocimiento preclaro, puesto además al servicio de la comunidad, algo que se manifiesta en el hecho de que tiende a adelantarse a las peticiones que se le hacen. Edipo se comporta prácticamente como un adivino al adelantarse en varias ocasiones a los hechos. Sin embargo, paradójicamente le niega su saber a Tiresias (vv. 387-9), el verdadero adivino y representante del dios, con lo que incide en un delito de *hybris*.

Edipo es, además, un ejemplo para todos los hombres, porque representa al *tyrannos* o gobernante hecho a sí mismo. Él representa el éxito ganado con la inteligencia y el esfuerzo individual, es un símbolo del hombre civilizado que en el s. V a.C. empezaba a creer que podía controlar sus circunstancias e incluso su destino. El problema es que Edipo confía demasiado en sus facultades y es eso finalmente lo que lo pierde<sup>1154</sup>.

En el interrogatorio a Creonte advertimos otra de las características que definen al rey, a saber, su tendencia a formular preguntas<sup>1155</sup> y barajar posibilidades. Junto a su voluntad de ayudar a la ciudad, su carácter inquisitorial es el que lo lleva a querer conocer la verdad y, en último término, a descubrir las circunstancias terribles de su propia identidad. Su ansia de saber, expresada a través de las numerosas interrogaciones que formula y a través de las deducciones a las que siempre parece encontrarse dispuesto, es probablemente su característica fundamental, pero también es su grave error, puesto que es eso lo que provoca su destrucción.

Edipo muestra un gran respeto por los dioses, pero es mucho más escéptico con respecto a sus portavoces terrenales. Su escepticismo se hace eco de las dudas de la época acerca de la adivinación. Esas dudas, sin embargo, no son habituales en Sófocles, cuyos personajes generalmente confían en oráculos y vaticinios, que, por cierto, siempre sin excepción se cumplen en las tragedias de este autor; también en este caso. El cuestionamiento de la capacidad adivinatoria de Tiresias sirve para secularizar el problema con el que se encuentra Edipo al ser acusado de un delito que él no sabe que ha cometido. Él no puede creer ser el autor de algo de lo que no es consciente. Si desconfía del adivino en

---

<sup>1153</sup> Como KNOX, 1998, 116-38, señala, el lenguaje de la obra identifica a Edipo como representante del nuevo espíritu crítico. La acción de la tragedia, la búsqueda de la verdad sin temor a las consecuencias, refleja la búsqueda científica de la época. Y el lenguaje utilizado por Edipo para tal fin responde una y otra vez a dicho espíritu.

<sup>1154</sup> KNOX, 1979a, 91-3 y 1998, 67-77, sugiere que la palabra *tyrannos* aplicada en la tragedia a Edipo es parte de una imagen que compara a este monarca con Atenas. Según este autor, el carácter de Edipo es el de los atenienses, pues el monarca es un microcosmos de los atenienses de la época de Pericles. Y si Knox está en lo cierto, puntualiza ROCCO, 1997, 42, entonces *Edipo Rey* trata también del autoconocimiento colectivo de los atenienses. A través de la visión del poeta el público presencia en términos simbólicos el desastre inmanente en la grandeza intelectual y política ateniense.

<sup>1155</sup> Según el recuento de SCHWARTZ, 1986, 192-3, en *Edipo Rey* se formulan un total de 199 interrogaciones, de las cuales 123 las plantea Edipo. De hecho, como apunta KNOX, 1998, 18-20, la tendencia de Edipo a interrogar a otros personajes forma parte de su inteligencia crítica y de su deseo de adquirir un conocimiento total de los hechos.

tanto representante de los dioses, el problema sería entonces con la esfera divina. Para evitar esto se enfatiza la parte humana de Tiresias.

Edipo hacía llamar al adivino confiando en su saber, sin embargo, cuando escucha la acusación de éste, deja de confiar en él. Es cierto que Edipo no es consciente de haber matado a Layo, pero al escuchar la palabra divina transmitida por Tiresias, debería, cuando menos, pararse a reflexionar. En lugar de eso, se vuelve en contra del representante del dios y prefiere confiar en su propio conocimiento, en sus sentidos y, sobre todo, en sus deducciones.

Se ha dicho que resulta inverosímil que, tras escuchar la segunda parte del vaticinio de Tiresias (vv. 447-62), mucho más explícita que la primera (vv. 408-28), Edipo no reaccione de ningún modo y no comprenda lo que se le dice, máxime cuando él, como luego sabremos (vv. 788-93), ha recibido un oráculo de Apolo anunciándole ya su destino de matar a su padre y engendrar hijos con su madre<sup>1156</sup>. La cuestión es compleja y las interpretaciones que se han dado de la misma muy variadas. Hay quien defiende que Edipo no oye lo que Tiresias dice porque abandona la escena en ese momento<sup>1157</sup> y quien, en el extremo contrario, cree que Edipo lo oye todo y comprende su significado, pero finge y oculta su culpa a lo largo de toda la tragedia. Hay quien incluso niega que la falta de reacción de Edipo ante las palabras de Tiresias suponga un problema, ya que la situación, claramente perceptible para un lector, no lo sería tanto para un espectador, pues la audiencia en el teatro se vería atrapada por otros aspectos del arte magistral del dramaturgo<sup>1158</sup>. Sin embargo, la falta de reacción del monarca en un sentido u otro sí que resulta difícil de entender y creemos que, sin duda, debe de tener alguna explicación. Tal vez el hecho de que Edipo oiga al adivino y no lo comprenda, ni más tarde se acuerde de sus palabras a medida que va conociendo la verdad, subraya su ceguera. Aunque confía tenazmente en su capacidad de razonar, sin embargo, la realidad es que se deja llevar por sensaciones poco racionales y no ve la verdad cuando la tiene delante, tan solo porque ésta no se adapta a lo que él cree que debería ser<sup>1159</sup>. El contraste, entonces, entre el hombre inteligente que ve pero no comprende la verdad y el hombre ciego que sí lo hace, adquiere relevancia.

Como el Creonte de *Antígona*, tampoco Edipo dispone de pruebas para acusar a sus oponentes. Lo hace basándose en argumentos generales y de *eikos*. Cuando los motivos

---

<sup>1156</sup> Obsérvese que, cada vez que Edipo alude al oráculo recibido, relata las dos partes mencionando primero el incesto y luego el parricidio y sólo después de conocer la verdad lo relata en el orden correcto; cf. SEGAL, 2001, 61.

<sup>1157</sup> Esta postura la defiende KNOX, 1980, quien, además, recoge el estado de esta cuestión hasta esa fecha.

<sup>1158</sup> Cf. BAIN, 1979, 133-44.

<sup>1159</sup> En la misma línea se expresa KANE, 1975, 192-3. Como él dice, la verdad le resulta absurda a Edipo debido a su situación de ceguera. Algo parecido sucede con la cuestión del número de asesinatos de Layo. Aunque la mayoría de personajes utiliza el plural, Edipo se inclina por el singular. Sin embargo, cuando Tiresias emplea el singular para acusarlo a él, Edipo se enfurece, sin comprender que él está una y otra vez diciendo lo mismo que Tiresias; cf. ENCINAS REGUERO, 2006a, 220-3.



concretos no existen, los personajes aducen motivos generales. Así sucede en el enfrentamiento con Tiresias y también en el que más adelante mantiene con Creonte.

En este segundo debate la breve *rhexis* de Edipo muestra claramente el estado en que éste se encuentra. Su brevedad, su falta de una estructura marcada, la sucesión de agitadas interrogaciones retóricas, la sucesión de *eikota* infundados y carentes de pruebas, todo ello muestra que Edipo está en un estado de cólera delirante, algo que se manifiesta también en la negativa del monarca a dejar hablar a Creonte, que tiene que pedir la réplica en varias ocasiones hasta conseguirla. Mientras tanto, Edipo, haciendo gala nuevamente de su carácter inquisitivo, sigue interrogando a Creonte pretendiendo demostrar que, puesto que Tiresias no lo mencionó tras la muerte de Layo cuando se investigó el asunto, él no puede ser el asesino y la acusación de éste, por lo tanto, no puede ser más que una conspiración. Todo es perfectamente lógico y racional, pero aún así, como pronto sabremos, Edipo es realmente el asesino que él mismo busca.

La discusión entre ellos continúa. Edipo decide condenar a muerte a Creonte, pero ante la petición de Yocasta y del Coro, cede. Aunque Yocasta y el Coro creen el juramento de inocencia de Creonte, Edipo prefiere no hacerlo. Todos ellos, como vimos en el análisis de las *pisteis atechnoi*, se dejan llevar por criterios subjetivos, como, por ejemplo, el *ethos* atribuido a una persona, a la hora de valorar la credibilidad del juramento, que, al menos en una etapa más primitiva, tenía valor probatorio. Pero, además, el hecho de que Edipo decida no creer a Creonte, al que ha considerado leal hasta este momento, llevado por un razonamiento de *eikos*, muestra que el monarca concede prioridad a las *pisteis entechnoi* sobre las *atechnoi*, es decir, que confía más en su capacidad deductiva que en las pruebas que se le aportan. Es este exceso de confianza en sí mismo y en su propia capacidad de racionalización lo que la obra pone repetidamente en evidencia.

A partir de aquí se va a desarrollar la trama que pondrá al descubierto las acciones pasadas de Edipo y su verdadera identidad. Tras interrogar a Yocasta, como ha hecho previamente con otros personajes, Edipo empieza a temer que él pueda ser realmente el asesino de Layo. Para confirmar o eliminar sus temores pide que se haga llamar al testigo de los hechos, es decir, recurre a una prueba no artística para confirmar las hipótesis probables. Hasta aquí se ha dejado llevar por *eikota* sin tener pruebas concretas con las que poder demostrar nada, y eso probablemente porque rechazaba sin vacilación las acusaciones en su contra; ahora, cuando empieza a sospechar que esas acusaciones pueden ser ciertas, es cuando empieza a buscar pruebas de otro tipo. Los argumentos de probabilidad, que han sido suficiente para atacar a los que consideraba sus adversarios, no lo son para buscar la verdad y probar su inocencia. El uso de las pruebas depende, entonces, de criterios subjetivos. Cuando quería acusar a otros, le valía con *eikota* y razonamientos generales, anteponiendo las *pisteis*

*entechnoi* a las *atechnoi*; ahora que se trata de su propia situación quiere pruebas determinantes y desconfía de las meras probabilidades, es decir, busca *pisteis atechnoi* que confirmen las *entechnoi*. La realidad con la que se encuentra, sin embargo, es, como veremos, que las *pisteis atechnoi* son tan manipulables como las *entechnoi* y en su caso lo han sido hasta el punto de que la *pistis* que él creía iba a probar su inocencia, acaba demostrando su culpabilidad.

El relato posterior de Edipo (vv. 771-833) deja claro el porqué de sus cuitas. En la narración que Edipo hace de su vida se advierte ya su carácter inquisitorial y su inclinación a buscar la verdad siempre, aunque sea dañina y dolorosa para él. Pero al mismo tiempo también vemos en su relato la misma ceguera que ahora demuestra. Esta ceguera es evidente en la narración de la respuesta de Apolo. El dios le vaticina su unión con su madre y el asesinato de su padre y Edipo piensa que el dios no ha respondido a su pregunta (vv. 787-93), sin comprender que sí lo ha hecho a su manera. En numerosas ocasiones Edipo se adelanta a la situación, como veíamos, mostrando así un conocimiento del futuro casi propio de los dioses; sin embargo, cuando tiene la verdad ante sí, no es capaz de verla ni es capaz de reconocerla *a posteriori*. Su conocimiento del futuro parece ser mayor que el que tiene del pasado y del presente y eso es contrario a la naturaleza humana.

Dadas las coincidencias entre el relato de Yocasta y el suyo propio, la única esperanza que le queda a Edipo es que el pastor, superviviente a la sazón del ataque a Layo, confirme que los atacantes fueron varios bandidos, lo que eliminaría las sospechas que penden sobre él. El hecho de que Edipo haga llamar a este testigo es interesante. Por un lado, muestra su deseo de escuchar personalmente su versión, que sólo ha conocido a través de terceros. La credibilidad de un relato depende de la fuente. Una fuente de primera mano, por supuesto, es mucho más creíble. Por eso Edipo hace llamar al pastor. Pero al hacerlo muestra sus sospechas de que el relato de éste le haya llegado equivocado, bien porque la transmisión haya fallado, algo poco probable porque, como dice Yocasta, “*la ciudad, no yo sola, lo oyó*” (v. 850), bien porque el propio orador haya alterado el relato de los hechos. Edipo plantea indirectamente la posibilidad de que el pastor en su momento mintiese, con lo que de algún modo cuestiona también la validez de las *pisteis atechnoi*. Paradójicamente, en cambio, busca que estas *pisteis* confirmen una versión. Esta situación reproduce la dificultad de llegar al conocimiento de la verdad. Lo único que los seres humanos tienen para llegar al conocimiento pleno son *pisteis* y éstas no son totalmente fiables. Así, el conocimiento para los seres humanos es solo ficción.

Pero, aunque Edipo sigue teniendo iniciativa –ha hecho llamar al pastor–, vemos que en él se ha operado un cambio significativo, pues ahora ya no está seguro de su inocencia. La súplica a Apolo de Yocasta (vv. 911-23) subraya el cambio producido. Antes Edipo se

adelantaba a las peticiones de los ciudadanos; ahora no lo hace y son los demás quienes se adelantan a las necesidades que él tiene. La idea de esta acción es de Yocasta, quien, además, enfatiza el sentimiento de temor de Edipo y la incertidumbre que esto genera en unos ciudadanos acostumbrados a tener un gobernante firme y con confianza en sí mismo. Edipo está tocado y su situación repercute en toda la ciudad, al igual que la situación de la ciudad repercutía anteriormente en Edipo.

Cuando el mensajero corintio les anuncia que Pólipo ha muerto, la conclusión que Edipo y Yocasta extraen, presos de la misma ceguera, es que, puesto que Pólipo ha muerto de forma natural, el oráculo que vaticinaba que Edipo mataría a su padre estaba equivocado (vv. 945-9 y 964-72) y, por lo tanto, los oráculos de los dioses no son dignos de confianza. Edipo cree más en las deducciones, los relatos que le llegan y lo que perciben sus sentidos que en los oráculos divinos. Sin embargo, el oráculo es cierto y tanto los sentidos, como la razón, como la comunicación con otras personas han resultado ser engañosos. Es decir, la retórica ha fallado ante la sabiduría divina. La conversación con el mensajero acaba desvelando el origen verdadero de Edipo. Y así, lo que Edipo creía conocer sin posibilidad de error, me refiero a su propia identidad, resulta estar profundamente equivocado. El personaje que creía poder conocer el futuro, finalmente muestra no conocer pasado y presente, pero, sobre todo, muestra que tampoco se conoce a sí mismo<sup>1160</sup>.

Tras descubrir la verdad sobre sí mismo y caer en el más profundo de los abismos, la escena final de *Edipo Rey* consigue levantar de nuevo a Edipo y mostrar la grandeza que lo caracteriza, al igual que sucedía con Áyax. Edipo es culpable de los actos más atroces<sup>1161</sup>, pero esto no evita que sea también un gran soberano. Sófocles no oculta los errores o fallos de sus héroes, pero lleva al espectador o lector más allá de la mera superficie permitiéndole ver la esencia primordial que caracteriza en ocasiones al hombre caído.

Casualmente los personajes que mejor manejan la retórica en las cuatro tragedias analizadas son Creonte en *Antígona* y Edipo en *Edipo Rey*, es decir, los personajes que

<sup>1160</sup> ‘Conócete a ti mismo’ (γνῶθι σεαυτόν) era un precepto gnómico mucho antes de que Sófocles escribiera esta tragedia y su significado fue tema de un gran debate en la década de 420, cuando esta obra probablemente se representó. Para los poetas conservadores del período arcaico era una llamada a la moderación y la piedad. Pero para los sofistas y autores de la segunda mitad del s. V a.C. el significado había cambiado. La posición de Sófocles en este debate está en el corazón de su enseñanza en el drama; cf. SCHWARTZ, 1986, 185-9.

<sup>1161</sup> Algunos autores consideran que Edipo en realidad no es culpable de los actos que se le imputan en la tragedia. HARSHBARGER, 1963-4, 124-31, propone valorar la posibilidad de que el Coro sea al asesino real de Layo. También GOODHART, 1978, 55-71, defiende la posibilidad de que Edipo sea inocente y no haya matado a Layo y propone una nueva lectura de la tragedia, según la cual “*rather than an illustration of the myth, the play is a critique of mythogenesis, an examination of the process by which one arbitrary fiction comes to assume the value of truth*”. AHL, 1991, x, defiende que “*in this play, no conclusive evidence is presented that Oedipus killed his father and married his mother*”. Por su parte, GRIFFITH, 1993, 95-114, revisa y critica los trabajos que defienden la inocencia de Edipo, particularmente el trabajo de F. Ahl. En nuestra opinión, sin embargo, si esto fuese así, esta parte final de la tragedia no tendría demasiado sentido. Lo tiene precisamente porque Edipo es culpable. Lo es, pero, como el final de la tragedia muestra, Edipo es mucho más que eso. La necesidad de una rehabilitación de su figura surge de su culpabilidad indiscutible, como sucedía en Áyax. Sin embargo, queda definir de qué es exactamente culpable Edipo. Al respecto ha reflexionado, GRIFFITH, 1996, 45-58.

ostentan un poder y un cargo públicos. Pero hay una diferencia notable en el modo en que cada uno de ellos lo hace. Así, Creonte es caracterizado negativamente como un tirano, lo que concuerda con el hecho de que utiliza la retórica de manera engañosa, mientras que el personaje retratado positivamente (Edipo) la utiliza sin engaños.

Ya en la antigüedad existía una cierta conciencia de que hombres y mujeres hablan de manera diferente<sup>1162</sup>. Así, en la escena ática las diferencias respecto al modo en que se expresan los personajes masculinos y los femeninos ha sido una cuestión estudiada, sobre todo en referencia a la comedia. En ésta los cambios de rol sexual, por ejemplo, en *Tesmoforiantes*, donde un hombre se hace pasar por mujer, y en *Asambleístas*, donde unas mujeres se hacen pasar por hombres, han llevado a primer plano las características lingüísticas del discurso de cada sexo. Las diferencias, aunque definidas, son menores y afectan, sobre todo, a juramentos, adjetivos, formas de dirigirse al interlocutor, uso del lenguaje obsceno o ciertos matices fonológicos. Todos estos rasgos tienden a reflejar un *status* subordinado de las mujeres frente a los hombres en la sociedad<sup>1163</sup>.

Por su parte, la tragedia es un género literario muy convencionalizado y, del mismo modo que determinados rasgos lingüísticos son en ese contexto propios de un personaje u otro en función de su *status*, edad, etc., también es posible que ciertos rasgos caractericen el lenguaje de los personajes masculinos o el de los femeninos<sup>1164</sup>.

En cualquier caso, se ha discutido mucho sobre la posibilidad de que personajes de distinto sexo tengan en el género trágico un diferente tipo de lenguaje<sup>1165</sup>. Es una cuestión

---

<sup>1162</sup> Cf., por ejemplo, Pl. *Cra.* 418b-c, *Men.* 99d, *Alc.* 1. 120a-b.

<sup>1163</sup> Cf. SOMMERSTEIN, 1995. Sobre las características del discurso femenino en Menandro, véase también BAIN, 1984 y sobre el discurso femenino en la comedia latina, ADAMS, 1984. Respecto al modo de hablar de los personajes femeninos en el drama griego, remitimos a MCCLURE, 1999.

<sup>1164</sup> En realidad, las diferencias que se pueden observar entre el modo en que se expresan los personajes masculinos y los femeninos responden a convencionalismos, ya que lo cierto es que la tragedia es un género escrito y representado por hombres y tal vez incluso dirigido a un público masculino. Parece que extranjeros y metecos asistían en el s. V a.C. a las representaciones trágicas (cf. GOLDHILL, 1997a, 60-2). Sin embargo, no hay nada decisivo respecto a los esclavos, igual que sucede con las mujeres. Ahora bien, la cuestión de si las mujeres acudían o no al teatro no carece de importancia porque, si no lo hacían, resulta desconcertante la amplia presencia de mujeres y temas femeninos en escena y esto es relevante para la interpretación de la tragedia. En las fuentes no hay mención expresa de las mujeres como parte del público de la tragedia. Así pues, puesto que parece improbable que se deba a lagunas de transmisión, hemos de entender que o bien las mujeres no formaban parte de ese público o bien hay un cierto protocolo de invisibilidad al respecto. En cualquier caso, no hay evidencias firmes que nos lleven a una conclusión en un sentido u otro. BRIOSO SÁNCHEZ, 2005a, estudia los testimonios en este sentido. Éstos corroboran la asistencia de las mujeres al teatro en la primera mitad del s. IV a.C., pero no permiten obtener una idea clara de la situación en el s. V a.C. Y dado que no existen dichas evidencias, el debate se ha centrado en analogías con otros festivales atenienses, suposiciones generales sobre el rol de las mujeres en la cultura ateniense, interpretaciones simplificadas de fuentes ambiguas y también en simples hipótesis de probabilidad. Sobre la cuestión, cf. GOLDHILL, 1997a, 62-6, HENDERSON, 1991.

<sup>1165</sup> En realidad, la oposición entre género masculino y femenino en la tragedia es significativa en todos los niveles. La mujer es considerada en Atenas como una menor de edad perpetua, lo que se explica en la literatura alegando que la mujer carece de autocontrol, estabilidad emocional, racionalidad, etc. (sobre el *status* social y legal de la mujer en Atenas, cf., por ejemplo, GOULD, 1980, FOLEY, 1981, 129-32). Frente al hombre, que ocupa el espacio público y que acapara el discurso público, la mujer se ve relegada a una posición totalmente marginal en el interior del *oikos*. En contra de esta situación real, el teatro (comedia y tragedia) concede un protagonismo

complicada, que excede los límites de este trabajo y en la que no vamos a entrar. No obstante, sí nos parece interesante apuntar algunas diferencias al respecto, que se desprenden del análisis de las cuatro tragedias tempranas de Sófocles –en menor medida de las tardías, que hemos tratado solo de manera tangencial–, ya que, sin duda, las diferencias de expresión entre los sexos se utilizan para plasmar polarizaciones importantes en la tragedia también en otros niveles<sup>1166</sup>. Esas diferencias que hemos advertido a lo largo de este trabajo son básicamente las que siguen:

1) Los personajes femeninos tienden a centrar todo su interés y, por lo tanto, su *logos* en personajes masculinos. Ellos son repetidamente el centro del discurso femenino. Un ejemplo claro es Heracles, que no aparece en escena hasta la *exodos* de la tragedia y, sin embargo, ha sido el centro de la misma desde el principio, gracias fundamentalmente a Deyanira. También Tecmesa, como veíamos, hace girar su discurso en torno a Áyax y Antígona mantiene siempre en el centro del suyo a Polinices. Lo contrario, sin embargo, no sucede. Las mujeres no suelen ser el centro del discurso de los personajes masculinos. Esto probablemente tiene que ver con la distinta esfera de interés de cada sexo. Los personajes femeninos centran su interés en el ámbito privado y, por lo tanto, en los seres más allegados; los personajes masculinos, en cambio, valoran esencialmente conceptos públicos, y dado que

---

inusitado al componente femenino. SHAW, 1975, 255, propone varias explicaciones de la contradicción entre drama y realidad. Según él, la situación paradójica del drama se puede explicar porque éste muestra cómo funcionaban en la práctica las restricciones sobre la mujer, que no estaba obligada a permanecer en el rol que se le asignaba. Por otra parte, el drama gira en torno a la fantasía de los atenienses, no en torno a sus vidas. KATZ, 1994, 88, considera que la diferencia sexual que se enfatiza en el drama es el punto referencial alrededor del cual se desarrollan las nociones del individuo. Al explotar la oposición entre masculino y femenino la tragedia dramatiza temas que tienen que ver con la radical discontinuidad entre naturaleza y cultura, casa y ciudad,... En cambio, SIDER, 1994, 108, en su respuesta a Katz, subraya el hecho de que retratar a la mujer no era el objetivo principal de los dramaturgos. En su opinión, el comportamiento femenino se puede ver generalmente como el resultado de un fallo por parte del hombre y es este fallo lo que se quiere poner de relieve. Por el contrario, SEIDENSTICKER, 1995, 156-7, intenta demostrar que la imagen de las mujeres en el drama del s. V a.C. no dista tanto de la que nos ofrecen otras fuentes. Así, además de enfatizar la imagen de inferioridad que la mujer sigue teniendo en el drama ático, SEIDENSTICKER, *ibid.* 158-9, llama la atención sobre el hecho de que la mayoría de las mujeres que presenta el drama se adapta a las normas e ideales sociales de la época e incluso las mujeres extraordinarias del drama no lo son tanto, sino que confirman de algún modo la imagen tradicional, ya que reaccionan a amenazas y violaciones del campo femenino y de sus valores y lo hacen en el mundo femenino y con armas femeninas, a menudo llevadas por fuerzas emocionales que se consideran típicas de mujeres. FOLEY, 1981, 133-4, considera que una explicación para la presencia destacada de las mujeres en el drama ático puede ser el hecho de que éste toma sus historias de una tradición mitológica, cuyas tramas enfatizan las crisis intrafamiliares. No obstante, esta misma autora reconoce que esta explicación no basta, porque en estos dramas en ocasiones se expande el papel de la mujer en comparación con las versiones anteriores. Además, aunque el drama pone en escena crisis familiares, lo cierto es que llama la atención sobre la naturaleza pública de sus acciones. En definitiva, se trata de una cuestión muy compleja, sobre la que ha habido múltiples opiniones y que, sin duda, seguirá generando nuevos puntos de vista. Baste, no obstante, nuestro breve apunte para dar cuenta de dicha complejidad y de algunas de las posturas adoptadas al respecto.

<sup>1166</sup> En términos generales, se ha dicho que no existen diferencias esenciales en el modo en que los personajes masculinos y los femeninos hablan en escena y que se diferencian más por la ropa, las máscaras, los movimientos, etc. Sin embargo, son muchos los autores que han intentado delimitar los pequeños matices que diferencian el modo de expresión de ambos géneros. Entre ellos, GRIFFITH, 2001, 121-6, señala en los trágicos tres elementos que predominan en el modo de expresión femenina: 1) ciertos tipos de expresión emotiva, sobre todo el lamento ritual y la monodia del actor; 2) el silencio; y 3) la exploración de sentimientos internos en conflicto. Sobre las características del discurso femenino en Eurípides, cf. McCLURE, 1995 y en la tragedia en general, cf. MOSSMAN, 2005.

la mujer no tiene relevancia alguna en esa esfera, tampoco la tiene en el discurso masculino. Probablemente el único modo en que pueda tenerla es como madre, como muestra, por ejemplo, Áyax o incluso Heracles, quien al saber que va a morir llama a Alcmena<sup>1167</sup>.

2) Los personajes femeninos tienden a centrarse en, defender a y preocuparse por otros personajes (siempre hombres). Por el contrario, los personajes masculinos se preocupan y se centran siempre en sí mismos, en su deseo de conseguir fama, gloria, etc. Incluso cuando muestran afecto por otro personaje, lo hacen en función de sí mismos. Un ejemplo de ello es Áyax en su relación con Eurísaces, a quien contempla fundamentalmente como extensión de su propio linaje, mientras, sin embargo, Antígona actúa no por su propia gloria, sino para garantizar a Polinices el entierro que merece y Electra para cumplir con la venganza de Agamenón. Al igual que decíamos en el punto anterior, también aquí la distinción entre esfera privada y pública parece ser la causa última.

3) Los personajes femeninos dan mayor cabida en su discurso a las emociones<sup>1168</sup>, hasta el punto de que incluso los mismos personajes parecen ser conscientes de este hecho. Así, cuando Heracles se lamenta, dice que lo hace como una mujer (*Tr.* 1071, 1075). No es que las emociones no tengan cabida en la expresión de los personajes masculinos –ahí está el caso del propio Heracles–, lo que ocurre es que esto no es lo más habitual. Son los personajes femeninos los que tienden a ponderar las emociones, a valorarlas y tenerlas en cuenta, mientras los personajes masculinos ensalzan otra serie de valores y argumentan de forma más fría y en función de otros criterios. Así, incluso en los casos en que un personaje masculino recurre al *pathos*, existe una diferencia. Se trata del hecho de que los personajes femeninos actúan guiados por motivos relacionados con el mundo de los afectos, mientras que los personajes masculinos se guían por valores públicos. Los protagonistas masculinos se nos presentan mostrando un interés desmedido por la gloria política o militar a expensas de la armonía doméstica y de sus hijos. Así, Heracles, aunque se lamenta como una mujer, como él mismo reconoce, no deja en ningún momento de recordar sus grandes hazañas bélicas mostrando que, a pesar de todo, él es un guerrero. Y si los hombres actúan siempre

---

<sup>1167</sup> De los 677 discursos de *Ilíada* 108 son de mujeres. En ningún caso, como en la tragedia, la voz de la mujer tiene peso en los asuntos públicos. Las mujeres no son silenciadas en la épica pero utilizan su autoridad donde les es propio, en el interior de la casa. Esta ausencia de discurso autoritario es propia de quienes carecen de poder. Por el contrario el hombre se caracteriza por el uso del lenguaje. Si morir es perder el poder del discurso, entonces crecer es ganarlo y vivir plenamente es ejercerlo. En ningún lugar están estas asociaciones más claras que en el *ethos* heroico, donde tener éxito es ser actor de acciones y orador de palabras; cf. HEATH, 2005, 69-77.

<sup>1168</sup> En Sófocles el número de versos masculinos supera de manera significativa al número de versos pronunciados por mujeres; en Eurípides, en cambio, hombres y mujeres pronuncian aproximadamente el mismo número de versos, a saber, 12.096 masculinos frente a 11.228 femeninos, aunque su distribución según categorías métricas varía mucho. La situación en Eurípides se explica por el gusto del autor a asignar los versos líricos a mujeres, mientras los hombres tienden a expresarse en versos recitados (cf. MCCLURE, 1995, 39), lo que sugiere que la expresión intensa del *pathos* se considera más propia de los personajes femeninos que de los masculinos. En Sófocles, en cambio, la diferencia entre el lenguaje de hombres y mujeres no es tan marcada, al menos en cuanto al uso de versos líricos cargados de emoción, y así es paradójica una obra como *Traquinias*, donde el personaje sufriente y emisor de monodias es el héroe, Heracles, mientras la mujer, profundamente femenina, se expresa preferentemente de manera recitada.

en función de valores públicos, incluso cuando se lamentan, a la inversa sucede que los personajes femeninos, incluso cuando actúan dentro de la esfera pública que les es ajena, como Antígona, lo hacen guiados por motivos personales y afectivos (en el caso de Antígona, por ejemplo, el amor a su hermano).

4) La argumentación de los personajes femeninos es más concreta y se suele llevar a cabo desde un plano privado. El personaje femenino en Sófocles parte de lo más cercano, sus objetivos afectan a sus seres más allegados y su argumentación es también concreta y cercana. Frente a esto, los personajes masculinos tienen objetivos más amplios – fundamentalmente de gloria, honor y fama–, utilizan argumentos más generales y, sobre todo, tienden a defender su causa encuadrándola dentro de principios de mayor alcance. De modo que, mientras la mujer se mantiene generalmente dentro de ese mundo cerrado que la *polis* le asigna, el hombre incluso en su forma de hablar muestra que su mundo es mucho más amplio. Incluso en el caso de Antígona, que puede parecer una excepción, ya que enmarca su acción dentro de una ley natural de gran alcance, sucede que ésta una y otra vez en su argumentación vuelve al caso concreto de Polinices. Pero, sobre todo, en comparación con Creonte, su argumentación es mucho más concreta y más ceñida al caso particular, como vimos.

5) El uso del silencio. En numerosas ocasiones se han adjudicado a los personajes femeninos dos características: de un lado, el silencio<sup>1169</sup> y, de otro, el *dolos* o engaño. Ahora bien, en el modo en que estos personajes utilizan el *logos* en la tragedia sofoclea, sobre todo temprana, ni lo uno ni lo otro es característico. Cuando hablamos del silencio en nuestro análisis retórico nos referimos concretamente al silenciamiento voluntario de datos. Pues bien, cuando esto se produce, quien lo hace es generalmente un personaje masculino. Licas, por ejemplo, oculta deliberadamente lo que sabe de Yole y Neoptólemo en *Filoctetes* oculta, instruido por Odiseo, todo aquello que puede perjudicar a la consecución de sus planes. Como Heath<sup>1170</sup> ha explicado, el silencio es parte de un instrumento de poder, que es el *logos*. La facultad de callar a voluntad sólo es posible para quienes pueden hablar también a voluntad y, por lo tanto, es una facultad masculina, y en menor medida femenina.

6) El uso del *dolos*. Puesto que el *dolos* es un instrumento ideal para quien está en una posición de debilidad, se ha considerado propio de la mujer<sup>1171</sup>. Ahora bien, en las

---

<sup>1169</sup> Según GRIFFITH, 2001, 123-4, el silencio es una característica que los hombres asocian más con las mujeres que con el género masculino; un silencio que podría considerarse vergonzoso o cobarde en un hombre, en una mujer se puede considerar que le confiere modestia y sentido común. De hecho, en opinión de este autor, uno de los rasgos más distintivos de la femineidad en la escena trágica es el silencio o la incapacidad de seguir hablando. Pero los textos literarios no solo retratan a la mujer respetable en silencio sino que también promueven el silencio sobre las mujeres en la esfera pública (cf. Th. 2. 45). Al respecto, cf. McCLURE, 1999, 19-24.

<sup>1170</sup> HEATH, 2005, 185.

<sup>1171</sup> Cf. nota 910. La tradición de unir a las mujeres con el discurso engañoso se origina en el retrato que hace Hesíodo de Pandora, la primera mujer, como falsa y astuta. Sobre esta cuestión y su aplicación al drama, cf. McCLURE, 1999, 26-9.

tragedias sofocleas tratadas la facultad de engañar deliberadamente con el lenguaje implica un manejo del mismo que los personajes femeninos no poseen. Así, cada vez que existe un engaño consciente motivado por el uso fraudulento del *logos*, el artífice es un hombre. Aunque la mujer en la tragedia sofoclea es capaz de utilizar el lenguaje de manera en ocasiones muy persuasiva, lo cierto es que no llega al nivel masculino. De hecho, en los casos más destacados de engaño llevados a cabo en las obras de Sófocles el autor del *dolos* es invariablemente un hombre. Lo es Licas en *Traquinias* y también el pedagogo y Orestes en *Electra*, quienes traman un ardid y lo ponen en práctica para conseguir su objetivo. Pero, sobre todo, si hay una tragedia en Sófocles en la que el *dolos* tiene un papel relevante es *Filoctetes* y casualmente ésta es la única tragedia de toda la producción griega conservada que no cuenta con ningún personaje femenino.

La cuestión que subyace tras todos los puntos señalados es que el discurso de la tragedia es público<sup>1172</sup> y como tal, le niega a la mujer lo que le niega la sociedad, esto es, su relevancia o personalidad. La mujer habla, es cierto, y razona, a veces de manera destacable, pero los usos más elaborados del *logos* y que implican un mayor dominio del poder de la palabra se le niegan muchas veces. Así, aunque los personajes masculinos y femeninos hablan en Sófocles de una manera similar, existen matices que marcan la diferencia entre ellos. Esta diferenciación entre el modo de hablar de personajes masculinos y femeninos entronca con cuestiones de polarización de gran relevancia en la tragedia sofoclea, y en la tragedia griega en general.

En definitiva, nos proponíamos ofrecer una visión del modo en que se articula la argumentación en las obras tempranas de Sófocles que prestara especial atención a la vinculación de la misma con una formulación retórica teórica probablemente contemporánea<sup>1173</sup> y, en un segundo paso, que intentara poner de relieve el modo en que dicha articulación argumentativa se adapta a distintas situaciones, personajes o intenciones. Todo ello es inseparable de un estudio de la tragedia como producto de una época clave en la historia de la cultura occidental, una época en la que se desarrolla el pensamiento racional y crítico, el concepto de justicia y de responsabilidad, etc. A través de la presentación en un escenario generalmente alejado<sup>1174</sup> y en el ámbito de la familia de cuestiones de honda repercusión pública, la tragedia refleja y al mismo tiempo distorsiona su propia realidad,

---

<sup>1172</sup> El discurso de la tragedia es público porque la tragedia se representa en un foro público y en el contexto de una festividad religiosa y cívica, pero, además, lo es también dentro de la ficción creada porque se pronuncia invariablemente fuera de los límites del hogar. Pese a que en muchos casos gira en torno a cuestiones privadas, su relevancia pública, aunque solo sea por el lugar en que se pronuncia, es una constante.

<sup>1173</sup> Los manuales retóricos de Anaxímenes y Aristóteles, que nos han servido de puntos de referencia, son indudablemente muy posteriores a las obras sofocleas. No obstante, al menos parte de sus preceptos se remonta a una fecha anterior, el s. V a.C., momento en el que se compusieron y estrenaron esas tragedias.

<sup>1174</sup> ZEITLIN, 1986, propone que Tebas aparece en la tragedia como una anti-Atenas, una ciudad que se imagina como el espejo opuesto de Atenas, donde se representan cuestiones cruciales para la *polis*. En su opinión, Argos ocupa el espacio medio entre Tebas y Atenas.



---

generalmente a través de significativas polarizaciones. Su estudio es apasionante, pero sobrepasa los límites de este trabajo. No obstante, es una puerta abierta por la que será un deleite entrar en el futuro.



## **APÉNDICE A: ÍNDICE DE ARGUMENTOS CITADOS EN LAS TRAGEDIAS TEMPRANAS**

Incluyo en este apartado un esquema con todos los argumentos tratados y los pasajes que he recogido como muestra y ejemplo de cada uno de ellos e indico en cada caso cuál es el personaje que ha recurrido al argumento en cuestión. Este esquema se limita a las tragedias tempranas, tratadas con mayor profundidad en nuestro estudio.



		<i>Áyax</i>			<i>Traquinias</i>			<i>Antígona</i>			<i>Edipo Rey</i>		
		ARGUMENTO	VERSOS	ORADOR	ARGUMENTO	VERSOS	ORADOR	ARGUMENTO	VERSOS	ORADOR	ARGUMENTO	VERSOS	ORADOR
TESTIGOS	Testigos (cualitativo)	441-4	Áyax	Testigos (cuantitativo)	351-2	Mensajero	Testigos (cualitativo)	*515-6	Antígona y Creonte	Testigos (cuantitativo)	848-50	Yocasta	
				Testigos (cuantitativo)	371-3	Mensajero	Testigos (cualitativo)	*542	Antígona				
				Testigos (cuantitativo)	*421-4	Licas y Mensajero	Testigos (cualitativo)	897-9	Antígona				
				Testigos (cuantitativo)	453-6	Deyanira							
BASANOS							Declaración bajo tortura	264-7	Guardián	Declaración bajo tortura	*1152-4	Edipo	
JURAMENTO	Juramento (pretérito)	1111-4	Teucro	Juramento (pretérito)	254-8	Licas	Juramento (presente)	264-7	Guardián	Juramento (presente)	*644-7	Creonte y Yocasta	
				Juramento (pretérito)	*427-8	Mensajero	Juramento (presente)	304-5	Creonte	Juramento (presente)	*652-3	Coro	
				Juramento (pretérito)	*1185-8	Hilo y Heracles	Juramento (presente)	*534-5	Creonte				
				Juramento (pretérito)	1222-4	Heracles	Juramento (pretérito)	388-94	Guardián				

LEYES	Leyes	1102-6	Teucro				Leyes	453-60	Antígona			
EIKOTA	<i>Eikota</i> (exhaustivo)	457-80	Áyax	<i>Eikota</i> (exhaustivo)	436-69	Deyanira	<i>Eikos</i> (simple)	58-63	Ismene	<i>Eikota</i> (acumulativo)	532-42	Edipo
	<i>Eikos</i> (simple)	850-1	Áyax				<i>Eikota</i> (exhaustivo)	228-30	Guardián	<i>Eikota</i> (exhaustivo)	967-70	Edipo
							<i>Eikota</i> (exhaustivo)	*278-9	Corifeo	<i>Eikos</i> (simple)	*1062-3	Edipo
										<i>Eikos</i> (simple)	1076-9	Edipo
KERDOS	Arg. <i>kerdos</i> (personal: ataque)	1008-22	Teucro	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	*189-91	Mensajero	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	*39-40	Ismene	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	46-51	Sacerdote
	Arg. <i>kerdos</i> (común: castigo)	1069-84	Menelao	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	453-9	Deyanira	Arg. <i>kerdos</i> (común: ley)	184-91	Creonte	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	54-7	Sacerdote
	Arg. <i>kerdos</i> (común: castigo)	1239-50	Agamenón	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	484-7	Licas	Arg. <i>kerdos</i>	*221-2	Creonte	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	59-64	Edipo

KERDOS	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	1313-5	Teucro	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	618-9	Deyanira	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	229-30	Guardián	Arg. <i>kerdos</i> (personal: ataque)	*124-5	Edipo
	Arg. <i>kerdos</i>	*1366- 7	Agamenón y Odiseo				Arg. <i>kerdos</i> (personal: ataque)	289- 301	Creonte	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	137-41	Edipo
							Arg. <i>kerdos</i> (personal: ataque)	308-14	Creonte	Arg. <i>kerdos</i> (común: ley)	216-8	Edipo
							Arg. <i>kerdos</i> (personal: ataque)	*322	Creonte	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	230-2	Edipo
							Arg. <i>kerdos</i> (personal: ataque)	*324-6	Creonte	Arg. <i>kerdos</i> (común: ley)	264-8	Edipo
							Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	460-8	Antígona	Arg. <i>kerdos</i> (común: ley)	*339- 40	Edipo
							Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	502-4	Antígona	Arg. <i>kerdos</i> (personal: ataque)	380-9	Edipo

KERDOS							Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	*550	Ismene	Arg. <i>kerdos</i> (personal: ataque)	399- 402	Edipo
							Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	648-54	Creonte	Arg. <i>kerdos</i> (común: ley)	*442-3	Tiresias y Edipo
							Arg. <i>kerdos</i> (común: castigo)	661-76	Creonte	Arg. <i>kerdos</i> (común: ley)	*629- 30	Edipo y Creonte
							Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	701-5	Hemón	Arg. <i>kerdos</i> (común: ley)	*635-6	Yocasta
							Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	*748-9	Creonte y Hemón	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	*1066	Yocasta
							Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	1031-2	Tiresias	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	*1434	Edipo
							Arg. <i>kerdos</i> (personal: ataque)	1035-9	Creonte			



KERDOS							Arg. <i>kerdos</i> (personal: ataque)	1045-7	Creonte			
							Arg. <i>kerdos</i> (personal: ataque)	*1061	Creonte			
							Arg. <i>kerdos</i> (personal: ataque)	*1063	Creonte			
ARG. POR ADELANTADO				Arg. por adelantado	582-7	Deyanira	Arg. por adelantado	175-91	Creonte	Arg. por adelantado	224-35	Edipo
							Arg. por adelantado	207-10	Creonte			
							Arg. por adelantado	719	Hemón			
FAL. DE PROBABILIDAD	Falta de probabilidad ( <i>paradoxon</i> )	317-22	Tecmesa	Falta de probabilidad ( <i>paradoxon</i> )	36-7	Deyanira	Falta de probabilidad (no <i>eikos</i> )	282-9	Creonte	Falta de probabilidad (no <i>eikos</i> )	255-8	Edipo
	Falta de probabilidad ( <i>paradoxon</i> )	434-40	Áyax	Falta de probabilidad (no <i>eikos</i> )	545-6	Deyanira	Falta de probabilidad ( <i>paradoxon</i> )	453-60	Antígona	Falta de probabilidad (no <i>eikos</i> )	592-3	Creonte

FALTA DE PROBABILIDAD	Falta de probabilidad ( <i>paradoxon</i> )	455-6	Áyax	Falta de probabilidad (no <i>eikos</i> )	706-10	Deyanira	Falta de probabilidad ( <i>paradoxon</i> )	923-4	Antígona	Falta de probabilidad (no <i>eikos</i> )	599	Creonte
	Falta de probabilidad ( <i>paradoxon</i> )	487-90	Tecmesa	Falta de probabilidad (no <i>eikos</i> )	*1233-6	Hilo	Falta de probabilidad (reducción absurdo)	1030	Tiresias	Falta de probabilidad ( <i>paradoxon</i> )	1229-31	Mensajero
	Falta de probabilidad ( <i>paradoxos</i> )	1052-6	Menelao									
	Falta de probabilidad (reducción absurdo)	1282	Teucro									
INDICIOS FÍSICOS	Indicios físicos	3-7	Atenea	Indicios físicos	43-5	Deyanira	Indicios físicos	*20	Ismene	Indicios físicos	*80-3	Edipo y Sacerdote
	Indicios físicos	29-33	Odiseo	Indicios físicos	*178-9	Corifeo	Indicios físicos	*241-2	Creonte	Indicios físicos	415-25	Tiresias
	Indicios físicos	326-7	Tecmesa	Indicios físicos	307-9	Deyanira	Indicios físicos	249-58	Guardián	Indicios físicos	449-62	Tiresias

INDICIOS FÍSICOS	Indicios físicos	*337-8	Corifeo	Indicios físicos	614-5	Deyanira	Indicios físicos	289-94	Creonte	Indicios físicos	603-4	Creonte
	Indicios físicos	*894-5	Tecmesa	Indicios físicos	*813-4	Corifeo	Indicios físicos	491-2	Creonte	Indicios físicos	608	Creonte
	Indicios físicos	*905-7	Tecmesa	Indicios físicos	*866-70	Corifeo	Indicios físicos	1001-11	Tiresias	Indicios físicos	708-19	Yocasta
				Indicios físicos	1064-9	Heracles	Indicios físicos	1064-79	Tiresias	Indicios físicos	848-56	Yocasta
				Indicios físicos	1159-71	Heracles	Indicios físicos	1209-10	Mensajero	Indicios físicos	*952-3	Yocasta
				Indicios físicos	*1232	Heracles	Indicios físicos	*1244-5	Corifeo	Indicios físicos	964-70	Edipo
							Indicios físicos	*1251-2	Corifeo	Indicios físicos	*1034	Mensajero
							Indicios físicos	*1255-6	Mensajero	Indicios físicos	*1073-5	Corifeo
										Indicios físicos	*1110-5	Edipo
LO MÁS Y LO MENOS	Lo más y lo menos	1019-22	Teucro	Lo más y lo menos	443-4	Deyanira	Lo más y lo menos	659-60	Creonte			
	Lo más y lo menos	1093-6	Teucro	Lo más y lo menos	714-8	Deyanira						

LO MÁS Y LO MENOS	Lo más y lo menos	1228-31	Agamenón	Lo más y lo menos	1228-9	Heracles						
	Lo más y lo menos	1310-2	Teucro									
HECHOS DEL PASADO	Hechos del pasado ( <i>pathos</i> )	271-6	Tecmesa	Hechos del pasado ( <i>pragma</i> )	*88-91	Hilo	Hechos del pasado ( <i>pragma</i> )	165-74	Creonte	Hechos del pasado ( <i>pragma</i> )	35-9	Sacerdote
	Hechos del pasado ( <i>pragma</i> )	1273-87	Teucro	Hechos del pasado ( <i>pathos</i> )	155-74	Deyanira	Hechos del pasado ( <i>pragma</i> )	302-3	Creonte	Hechos del pasado ( <i>pragma</i> )	52-3	Sacerdote
	Hechos del pasado ( <i>pragma</i> )	1291-1303	Teucro	Hechos del pasado ( <i>ethos</i> )	*340-1	Mensajero	Hechos del pasado ( <i>ethos</i> )	*993-5	Creonte y Tiresias	Hechos del pasado ( <i>ethos</i> )	390-8	Edipo
				Hechos del pasado ( <i>ethos</i> )	459-67	Deyanira	Hechos del pasado ( <i>ethos</i> )	*1091-7	Corifeo y Creonte	Hechos del pasado ( <i>ethos</i> )	*562-9	Edipo y Creonte
				Hechos del pasado ( <i>pathos</i> )	1010-4	Heracles						
				Hechos del pasado ( <i>pathos</i> )	1048-52	Heracles						

HECHOS DEL PASADO				Hechos del pasado ( <i>pathos</i> )	1058-61	Heracles						
				Hechos del pasado ( <i>pathos</i> )	1071-5	Heracles						
				Hechos del pasado ( <i>pathos</i> )	1090-1106	Heracles						
ARGUMENTO DE AUTORIDAD	Arg. de autoridad (cuantitativo)	28	Odiseo	Arg. de autoridad (cualitativo)	169-72	Deyanira	Arg. de autoridad (cualitativo)	162-3	Creonte	Arg. de autoridad (cualitativo)	38-9	Sacerdote
	Arg. de autoridad (cuantitativo)	682-3	Áyax	Arg. de autoridad	569-71	Deyanira	Arg. de autoridad (cualitativo)	450-2	Antígona	Arg. de autoridad (cualitativo)	241-3	Edipo
	Arg. de autoridad (cuantitativo)	1242-3	Agamenón	Arg. de autoridad (cuantitativo)	1070-1	Heracles	Arg. de autoridad (cuantitativo)	504-5	Antígona	Arg. de autoridad (cualitativo)	255	Edipo
	Arg. de autoridad (cualitativo)	1298-1303	Teucro				Arg. de autoridad (cuantitativo)	*508-10	Creonte y Antígona	Arg. de autoridad (cualitativo)	587-9	Creonte

ARGUMENTO DE AUTORIDAD							Arg. de autoridad (cualitativo)	*519-20	Creonte y Antígona	Arg. de autoridad (cuantitativo)	980-2	Yocasta
							Arg. de autoridad (cuantitativo)	692-3	Hemón			
							Arg. de autoridad (cuantitativo)	*733	Hemón			
							Arg. de autoridad (cualitativo)	902-4	Antígona			
REMOTIO	<i>Remotio criminis</i>	*243-4	Tecmesa	<i>Remotio criminis</i>	250-1	Licas						
	<i>Remotio criminis</i>	450-6	Áyax	<i>Remotio criminis</i>	354-5	Mensajero						
	<i>Remotio criminis</i>	*950-3	Tecmesa y Corifeo	<i>Remotio criminis</i>	441-2	Deyanira						
				<i>Remotio criminis</i>	445-6	Deyanira						



TRANSLATIO	<i>Translatio</i> (trans. resp. adversario)	*1368	Agamenón									
	Declaración expresa	*481-2	Corifeo	Declaración expresa	*813-4	Corifeo	Declaración expresa	*241-2	Creonte	Declaración expresa	*545-6	Edipo
DECLARACIÓN EXPRESA	Declaración expresa	*1121	Teucro	Declaración expresa	*1120-1	Heracles	Declaración expresa	*320	Creonte			
	Declaración expresa	*1159-60	Menelao				Declaración expresa	*403	Creonte			
	Declaración expresa	1250-2	Agamenón				Declaración expresa	495-6	Creonte			
							Declaración expresa	*542-3	Antígona			
							Declaración expresa	657-8	Creonte			
							Declaración expresa	*742	Creonte			
							Declaración expresa	1045-7	Creonte			



REFERENCIA AL ACTO DE HABLAR							Referencia al acto de hablar	*315	Guardián	Referencia al acto de hablar	408-9	Tiresias
							Referencia al acto de hablar	*446-7	Creonte	Referencia al acto de hablar	*543-4	Creonte
							Referencia al acto de hablar	*756-7	Creonte y Hemón	Referencia al acto de hablar	*547	Creonte
										Referencia al acto de hablar	*574-5	Creonte
										Referencia al acto de hablar	583	Creonte
SUPPRESSIO VERI	<i>Suppressio veri</i>	434-40	Áyax	<i>Suppressio veri</i>	248-90	Licas	<i>Suppressio veri</i>	666-7	Creonte	<i>Suppressio veri</i>	1447-8	Edipo
	<i>Suppressio veri</i>	1235	Agamenón	<i>Suppressio veri</i>	314-9	Licas y Deyanira	<i>Suppressio veri</i>	*941	Antígona			
	<i>Suppressio veri</i>	1266- 1315	Teucro	<i>Suppressio veri</i>	*813-4	Corifeo	<i>Suppressio veri</i>	*1251- 2	Corifeo			
							<i>Suppressio veri</i>	*1255- 6	Mensajero			

ADAPTACIÓN	Adaptación (p. vista del adversario)	479-80	Áyax	Adaptación (receptores diferentes)	248-90	Licas	Adaptación (formal)	460-4	Antígona	Adaptación (situación)	*297-9	Corifeo
	Adaptación (p. vista del adversario)	496-505	Tecmesa	Adaptación (receptores diferentes)	*314-9	Licas y Deyanira	Adaptación (p. vista del adversario)	*635-8	Hemón	Adaptación (situación)	300-4	Edipo
	Adaptación (p. vista del adversario)	520-4	Tecmesa	Adaptación (receptores diferentes)	351-74	Mensajero	Adaptación (p. vista del adversario)	639-40	Creonte	Adaptación (situación)	387-92	Edipo
	Adaptación (negación)	1052-4	Menelao	Adaptación (receptores diferentes)	*380-2	Mensajero	Adaptación (p. vista del adversario)	701-9	Hemón	Adaptación (situación)	406-7	Corifeo
	Adaptación (p. vista del adversario)	1093-6	Teucro	Adaptación (receptores diferentes)	441-8	Deyanira	Adaptación (formal)	1031-2	Tiresias	Adaptación (vuelta contra el adversario)	584-602	Creonte
	Adaptación (negación)	1097-1101	Teucro	Adaptación (receptores diferentes)	459-62	Deyanira						
	Adaptación (negación)	1105-6	Teucro	Adaptación (receptores diferentes)	472-89	Licas						





## **APÉNDICE B: ÍNDICE DE ARGUMENTOS CITADOS EN LAS TRAGEDIAS TARDÍAS**

En este apartado recojo un esquema con los pasajes de las tragedias tardías que hemos citado para ejemplificar cada uno de los argumentos tratados. En el caso de estas tragedias, que hemos abordado tan solo de manera tangencial para establecer una comparación con la argumentación de época temprana, los pasajes son únicamente un ejemplo de lo que en ellas existe, pero, desde luego, habría muchos más que citar, ya que estas obras están más retORIZADAS que las de época temprana y su retórica es, como hemos visto, más compleja y elaborada.



		<i>Electra</i>			<i>Filoctetes</i>			<i>Edipo en Colono</i>		
		ARGUMENTO	VERSOS	ORADOR	ARGUMENTO	VERSOS	ORADOR	ARGUMENTO	VERSOS	ORADOR
TESTIGOS	Testigos (cualitativo)		548	Clitemnestra	Testigos (cuantitativo)	595-6	Mercader	Testigos (cualitativo)	998-9	Edipo
	Testigos (cualitativo)		563-5	Electra						
JURAMENTO	Juramento (presente)		47-8	Orestes	Juramento (pretérito)	*811	Filoctetes	Juramento (pretérito)	284-5	Edipo
					Juramento (pretérito)	941	Filoctetes	Juramento (pretérito)	*650	Edipo
								Juramento (pretérito)	1636-7	Mensajero
LEYES								Leyes	*548	Edipo
								Leyes	913-5	Teseo
								Leyes	927-8	Teseo
								Leyes	944-9	Creonte
EIKOTA	<i>Eikota</i> (acumulativo)		534-46	Clitemnestra				<i>Eikos</i> (simple)	728-34	Creonte
	<i>Eikota</i> (acumulativo)		585-92	Electra						

EIKOTA	<i>Eikota</i> (exhaustivo)	907-15	Crisótemis						
	<i>Eikota</i> (exhaustivo)	932-3	Electra						
	<i>Eikos</i> (simple)	997-1002	Crisótemis						
KERDOS	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	61	Orestes	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	477-9	Filoctetes	Arg. <i>kerdos</i> (común: ley)	91-3	Edipo
	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	352-6	Electra	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	551-2	Mercader	Arg. <i>kerdos</i> (común: ley)	287-8	Edipo
	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	820-2	Electra	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	1343-7	Neoptólemo	Arg. <i>kerdos</i> (común: ley)	450-2	Edipo
	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	967-85	Electra	Arg. <i>kerdos</i> (personal: persuasión)	1368-72	Filoctetes	Arg. <i>kerdos</i> (común: ley)	457-60	Edipo
							Arg. <i>kerdos</i> (personal: ataque)	761-2	Edipo



PROKATALEP.							Arg. por adelantado	431-44	Edipo
FALTA DE PROBABILIDAD	Falta de probabilidad (reducción al absurdo)	585-94	Electra	Falta de probabilidad ( <i>paradoxon</i> )	1019-28	Filoctetes	Falta de probabilidad ( <i>paradoxon</i> )	337-45	Edipo
	Falta de probabilidad ( <i>paradoxon</i> )	696-7	Pedagogo	Falta de probabilidad (no <i>eikos</i> )	1362-7	Filoctetes	Falta de probabilidad ( <i>paradoxon</i> )	374-6	Ismene
							Falta de probabilidad (reducción absurdo)	775-82	Edipo
							Falta de probabilidad (no <i>eikos</i> )	969-77	Edipo
							Falta de probabilidad (reducción al absurdo)	991-6	Edipo

INDICIOS FÍSICOS	Indicios físicos	53-8	Orestes	Indicios físicos	*33-40	Neoptólemo y Odiseo	Indicios físicos	94-5	Edipo
	Indicios físicos	*663-4	Pedagogo	Indicios físicos	934-5	Filoctetes	Indicios físicos	551-6	Teseo
	Indicios físicos	757-9	Pedagogo				Indicios físicos	*1510	Teseo
	Indicios físicos	773-5	Clitemnestra				Indicios físicos	*1511-2	Edipo
	Indicios físicos	*885-6	Crisótemis						
	Indicios físicos	892-915	Crisótemis						
	Indicios físicos	*1222-3	Orestes						
HECHOS DEL PASADO				Hechos del pasado ( <i>pragma</i> )	799-803	Filoctetes	Hechos del pasado ( <i>pathos</i> )	353-60	Edipo
				Hechos del pasado ( <i>pathos</i> )	1358-60	Filoctetes	Hechos del pasado ( <i>ethos</i> )	560-6	Teseo
				Hechos del pasado ( <i>pragma</i> )	1418-22	Heracles	Hechos del pasado ( <i>ethos</i> )	765-70	Edipo
							Hechos del pasado ( <i>pathos</i> )	1195-1200	Antígona
							Hechos del pasado ( <i>ethos</i> )	1354-9	Edipo

ARG. DE AUTORIDAD	Arg. de autoridad (cualitativo)	61-4	Orestes	Arg. de autoridad (cualitativo)	1336-42	Neoptólemo	Arg. de autoridad (cualitativo)	84-93	Edipo
	Arg. de autoridad (cuantitativo)	365-8	Electra				Arg. de autoridad (cualitativo)	791-3	Edipo
REMOTIO	<i>Remotio criminis</i>	67-70	Orestes	<i>Remotio criminis</i>	4-6	Odiseo	<i>Remotio criminis</i>	964-5	Edipo
	<i>Remotio criminis</i>	575-6	Electra	<i>Remotio criminis</i>	*989-90	Odiseo			
				<i>Remotio criminis</i>	1007-10	Filoctetes			
RELATIO	<i>Relatio criminis</i>	525-32	Clitemnestra				<i>Relatio criminis</i>	270-2	Edipo
							<i>Relatio criminis</i>	907-8	Teseo
							<i>Relatio criminis</i>	951-3	Creonte
TRANSLATIO	<i>Translatio</i> (responsabilidad de discusión)	523-4	Clitemnestra				<i>Translatio</i> (responsabilidad de discusión)	978-81	Edipo
	<i>Translatio</i> (responsabilidad de discusión)	*552-7	Electra						

TRANSLATIO	<i>Translatio</i> (trans. resp. al adversario)	606-9	Electra						
	<i>Translatio</i> (trans. resp. al adversario)	*616-21	Electra						
	<i>Translatio</i> (responsabilidad de discusión)	*628-9	Electra						
DECLARACIÓN EXPRESA	Declaración expresa	42-66	Orestes	Declaración expresa	12-4	Odiseo	Declaración expresa	735-6	Creonte
	Declaración expresa	549-51	Clitemnestra	Declaración expresa	54-69	Odiseo	Declaración expresa	761-2	Edipo
	Declaración expresa	1296-9	Orestes	Declaración expresa	79-85	Odiseo	Declaración expresa	772-4	Edipo
				Declaración expresa	130-1	Odiseo	Declaración expresa	*806-7	Edipo
				Declaración expresa	*407-9	Filoctetes	Declaración expresa	956-9	Creonte
							Declaración expresa	1000-7	Edipo

D. EXPRESA							Declaración expresa	1296-8	Polinices
REFERENCIA AL ACTO DE HABLAR	Referencia al acto de hablar	577	Electra	Referencia al acto de hablar	662-5	Filoctetes	Referencia al acto de hablar	431-2	Edipo
				Referencia al acto de hablar	1047-8	Odiseo	Referencia al acto de hablar	569-70	Edipo
							Referencia al acto de hablar	624-6	Edipo
							Referencia al acto de hablar	783	Edipo
							Referencia al acto de hablar	*872-3	Edipo
							Referencia al acto de hablar	991	Edipo
							Referencia al acto de hablar	1115-6	Edipo
							Referencia al acto de hablar	1139-49	Teseo
SUPPR.	<i>Suppressio veri</i>	573-4	Electra	<i>Suppressio veri</i>	56-7	Odiseo	<i>Suppressio veri</i>	*1429-30	Polinices
	<i>Suppressio veri</i>	954-7	Electra	<i>Suppressio veri</i>	*135-6	Coro			

SUPPRE.				<i>Suppressio veri</i>	255-9	Filoctetes			
				<i>Suppressio veri</i>	*908-9	Neoptólemo			
ADAPTACIÓN	Adaptación (negación)	333-4	Crisótemis	Adaptación (p. vista del adversario)	58-62	Odiseo	Adaptación (negación)	270-2	Edipo
	Adaptación (situación)	335-40	Crisótemis	Adaptación (situación)	79-85	Odiseo	Adaptación (p. vista del adversario)	560-4	Teseo
	Adaptación (negación)	347-50	Electra	Adaptación (situación)	*236, *923, 932	Filoctetes	Adaptación (p. vista del adversario)	947-9	Creonte
	Adaptación (negación)	519-24	Clitemnestra	Adaptación (p. vista del adversario)	314-6	Filoctetes	Adaptación (vuelta contra el adversario)	960-4	Edipo
	Adaptación (negación)	526-9	Clitemnestra	Adaptación (p. vista del adversario)	*320-31	Neoptólemo y Filoctetes	Adaptación (p. vista del adversario)	1334-7	Polinices
	Adaptación (negación)	558-62	Electra	Adaptación (p. vista del adversario)	383-90	Neoptólemo			

ADAPTACIÓN	Adaptación (vuelta contra el adversario)	577-84	Electra	Adaptación (p. vista del adversario)	*585-8	Neoptólemo			
	Adaptación (negación)	595-8	Electra	Adaptación (p. vista del adversario)	1040-4	Filoctetes			
	Adaptación (p. vista del adversario)	967-85	Electra	Adaptación (p. vista del adversario)	1061-2	Odiseo			
	Adaptación (situación)	*1112, *1119, *1220	Electra						





## BIBLIOGRAFÍA

### Ediciones, comentarios y traducciones de autores antiguos

ALAMILLO, A. (trad.), 1992, *Sófocles. Tragedias*, Madrid (reimpr. 1981) (intr. de J.S. Lasso de la Vega).

BERNABÉ, A., 1998, *Aristóteles. Retórica*, Madrid.

BOLLACK, J., 1990, *L'Oedipe Roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations*, 4 vols., Lille.

CALDERÓN DORDA, E.A., 2002, *Eurípides. Tragedias. Tomo V. Heracles, Ifigenia en Aúlida*, Madrid.

CALVO MARTÍNEZ, J.L., 1993, *Homero. Odisea*, Madrid.

\_\_\_\_\_, 1995, *Eurípides. Tragedias, II*, Madrid (reimpr. 1978).

CAMPBELL, L., 2000a, *Sophocles. The Plays and Fragments*, Vol. 1, Hildesheim (1879<sup>1</sup>).

\_\_\_\_\_, 2000b, *Sophocles. The Plays and Fragments*, Vol. 2, Hildesheim (1881<sup>1</sup>).

CANDEL SANMARTÍN, M., 1982, *Aristóteles. Tratados de Lógica (Órganon)*, I, Madrid.

\_\_\_\_\_, 1988, *Aristóteles. Tratados de Lógica (Órganon)*, II, Madrid.

CHIRON, P., 2002, *Pseudo-Aristote. Rhétorique à Alexandre*, Paris.

COLUBI FALCÓ, J.M., 1983, *Demóstenes. Discursos privados*, II, Madrid.

COPE, E.M., 1877, *The Rhetoric of Aristotle with a Commentary, I*, (revisada y editada por J.E. SANDYS) Cambridge.

\_\_\_\_\_, 2006, *The Rhetoric of Aristotle with a Commentary* (revisada and editada por J.E. Sandys), 3 vols., Hildesheim-Zürich-New York (Cambridge 1877<sup>1</sup>).

DAWE, R.D., 1975, *Sophoclis Tragoediae. I. Ajax, Electra, Oedipus Rex*, Leipzig.

\_\_\_\_\_, 1979, *Sophoclis Tragoediae. II. Trachiniae, Antigone, Philoctetes, Oedipus Coloneus*, Leipzig.

DAWE, R.D., 1982, *Sophocles. Oedipus Rex*, Cambridge.

DENNISTON, J.D., 1968, *Eurípides. Electra*, Oxford (reimpr. 1939).

DIGGLE, J., 1984, *Euripides fabulae, I*, Oxford.

DUFOUR, M., 1967, *Aristote. Rhétorique*, 3 vols., Paris.

EASTERLING, P.E., 1999a, *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge (reimpr. 1982).

FUHRMANN, M., 1966, *Anaximenis Ars Rhetorica. Quae vulgo fertur Aristotelis ad Alexandrum*, Leipzig.

GAGARIN, M., 1997, *Antiphon. The Speeches*, Cambridge.

GARCÍA GUAL, C., CUENTA Y PRADO, L.A. de, 1985, *Eurípides. Tragedias, III*, Madrid (reimpr. 1979).

GARCÍA NOVO, E., 1992, *Aristófanes: Las nubes, Lisístrata, Dinero*, Madrid (reimpr. 1987).

- GARVIE, A.F., 1998, *Sophocles. Ajax*, Warminster.
- GIL FERNANDEZ, L., 1970, *Platón. Fedro*, Madrid (1957<sup>1</sup>).
- GONZÁLEZ, A., 1991, *Aristóteles. Horacio. Artes poéticas*, Madrid (reimpr. 1987).
- GRIFFITH, M., 1999, *Sophocles. Antigone*, Cambridge.
- GRIMALDI, W.M.A., 1980a, *Aristotle, Rhetoric I. A Commentary*, New York.
- \_\_\_\_\_, 1988, *Aristotle, Rhetoric II. A Commentary*, New York.
- GUNTIÑAS TUÑÓN, O., 1977, *Jenofonte. Helénicas*, Madrid.
- GUZMÁN HERMIDA, J.M., 1979, *Isócrates. Discursos*, 2 vols., Madrid.
- HALL, F.W., GELDART, W.M., 1988, *Aristophanis Comoediae*, 2 vols., Oxford (1901<sup>1</sup>).
- JEBB, R.C., 1971, *Sophocles. The Plays and Fragments. Part III. The Antigone*, Amsterdam (reimpr. 1900) (se ha vuelto a reimprimir en 2004, editado por P.E. Easterling y con introducción de R. Blondell).
- \_\_\_\_\_, 2004a, *Sophocles: Plays. Trachiniae*, Bristol (editado por P.E. Easterling y con introducción de B. Goward) (1892<sup>1</sup>).
- \_\_\_\_\_, 2004b, *Sophocles: Plays. Oedipus Tyrannus*, Bristol (editado por P.E. Easterling y con introducción de J. Rusten) (1893<sup>1</sup>).
- \_\_\_\_\_, 2004c, *Sophocles: Plays. Philoctetes*, Bristol (editado por P.E. Easterling y con introducción de F. Budelmann) (1898<sup>1</sup>).
- JIMÉNEZ LÓPEZ, M.D., 1996, *Iseo. Discursos*, Madrid.
- KAIBEL, G., 1896, *Sophokles, Elektra*, Leipzig.
- KAMERBEEK, J.C., 1963, *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part I. The Ajax*, Leiden.
- \_\_\_\_\_, 1967, *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part IV. The Oedipus Tyrannus*, Leiden.
- \_\_\_\_\_, 1970, *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part II. The Trachiniae*, Leiden.
- \_\_\_\_\_, 1974, *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part V. Electra*, Leiden.
- \_\_\_\_\_, 1978, *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part III. The Antigone*, Leiden.
- \_\_\_\_\_, 1984, *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part VII. The Oedipus Coloneus*, Leiden.
- KELLS, J.H., 1973, *Sophocles. Electra*, Cambridge.
- LLOYD, M., 2005, *Sophocles: Electra*, London.
- LLOYD-JONES, H., WILSON, N.G., 1990, *Sophoclis Fabulae*, Oxford.
- LÓPEZ EIRE, A., 1980, *Demóstenes. Discursos políticos*, I, Madrid.
- MEDINA GÓNZALEZ, A. y LÓPEZ FÉREZ, J.A., 2003, *Eurípides. Tragedias, I*, Madrid (reimpr. 1977).
- MURRAY, G., 1962, *Euripidis fabulae, II*, Oxford (1904<sup>1</sup>).
- \_\_\_\_\_, 1978, *Euripidis fabulae, III*, Oxford (1909<sup>1</sup>).
- PAGE, D., 1975, *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*, Oxford (reimpr. 1972).
- PEARSON, A.C., 1967, *Sophoclis Fabulae*, Oxford (reimpr. 1924).

- PEREA MORALES, B., 1993, *Esquilo. Tragedias*, Madrid (reimpr. 1986) (intr. de M. Fernández-Galiano).
- RABE, H., 1995, *Prolegomenon Sylloge*, Stuttgart-Leipzig (1931<sup>1</sup>).
- RACIONERO, Q., 1990, *Aristóteles. Retórica*, Madrid.
- RAPP, C., 2002, *Aristoteles. Rhetorik*, 2 vols., Berlin.
- REDONDO SÁNCHEZ, J., 1991, *Antifonte. Andócides. Discursos y fragmentos*, Madrid.
- ROMERO CRUZ, F., 1988, *Tucídides. Historia de la Guerra del Peloponeso*, Madrid.
- ROSS, W.D., 1984, *Aristotelis Topica et Sophistici Elenchi*, Oxford (reimpr. 1958).
- SÁNCHEZ SANZ, J. (ed.), 1989, *Retórica a Alejandro*, Salamanca.
- SCHNEIDEWIN, F.W. y NAUCK, A., 1912, *Sophokles, Elektra*, Berlin.
- \_\_\_\_\_, 1970, *Sophokles. König Oedipus*, Weidmann (1851<sup>1</sup>).
- SEGALÁ Y ESTALELLA, L., 1994, *Homero. Ilíada*, Madrid (1954<sup>1</sup>) (intr. de J. de Hoz).
- SERRANO CANTARÍN, R., DÍAZ DE CERIO DÍEZ, M., 2000, *Platón. Gorgias*, Madrid.
- STANFORD, W.B., 1981, *Sophocles. Ajax*, London (1963<sup>1</sup>).
- TAPIA ZÚÑIGA, P.C., 1980, *Gorgias. Fragmentos*, México.
- USHER, R.G., 1990, *Sophocles. Philoctetes*, Warminster (1979<sup>1</sup>).
- VARA DONADO, J., 1985, *Sófocles. Tragedias completas*, Madrid.
- WARMINGTON, E.H. (ed.), 1967, *Aristotle. I. The Categories on Interpretation. Prior Analytics*, Harvard (1938<sup>1</sup>) (trad. de H.P. Cooke, H. Tredennick).
- WEST, M.L., 1998, *Homerus. Ilias*, 2 vols, Stuttgart-Leipzig.

### **Bibliografía secundaria**

- ADAMS, J.N., 1984, "Female Speech in Latin Comedy", *Antichthon* 18, 43-77.
- ADAMS, S.M., 1955, "The Ajax of Sophocles", *Phoenix* 9, 93-110.
- \_\_\_\_\_, 1957, *Sophocles the Playwright*, Toronto.
- ADKINS, A.W.H., 1960, *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*, Oxford.
- ADRADOS, F.R., 1966, *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid.
- \_\_\_\_\_, 1972a, *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona.
- \_\_\_\_\_, 1972b, "Estructura formal e intención poética en el *Edipo Rey*", *Euphrosyne* 5, 369-83.
- \_\_\_\_\_, 1993a, "Edipo, hijo de la fortuna", *EC* 104, 37-47.
- \_\_\_\_\_, 1993b, "Personnages et structure compositionnelle de *l'Antigone*, *l'Oedipe Roi* et *l'Oedipe a Colone*", en A. MACHIN, L. PERNÉE (eds.), *Sophocle. Le texte, les personnages. Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 10, 11 et 12 Janvier 1992*, Université de Provence, 143-53.
- \_\_\_\_\_, 1997a, *Democracia y literatura en la Atenas clásica*, Madrid.
- \_\_\_\_\_, 1997b, *Historia de la democracia. De Solón a nuestros días*, Madrid.

- \_\_\_\_\_, 1998, Reseña de LLOYD, M., *The agon in Euripides*, *Emerita* 66, 406-8.
- AGARD, W.R., 1937, "Antigone 904-20", *CPh* 32, 263-5.
- AHL, F., 1991, *Sophocles' Oedipus. Evidence and Self-Conviction*, Ithaca.
- AICHELE, K., 1971, "Das Epeisodion", en W. JENS (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München, 47-83.
- ALLAN, W., 2005, "Tragedy and the Early Greek Philosophical Tradition", en J. GREGORY (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, 71-82.
- ALLEN, D., 2005, "Greek Tragedy and Law", en M. GAGARIN, D. COHEN (eds.), *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge, 374-93.
- ALSINA, J., 1964, "Sófocles en la crítica del siglo XX", *Emerita* 32, 299-320.
- ANDERSON, M.J., 1965, *Classical Drama and its Influence. Essays presented to H.D.F. Kitto*, Methuen.
- ANDERSON, R.D., 2000, *Glossary of Greek Rhetorical Terms*, Lovaina.
- ARKINS, B., 1988, "The Final Lines of Sophocles' *King Oedipus* (1524-30)", *CQ* 38, 555-8.
- ARTHUR, E.P., 1980, "Sophocles' *Oedipus Tyrannos*: The Two Arrivals of the Herdsman", *Antichthon* 14, 9-17.
- ASMUTH, B., 2001, "Monolog, monologisch", en G. UEDING (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Vol. 5, Tübingen, cols. 1458-76.
- AVEZZÙ, G. (ed.), 2003, *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart-Weimar.
- BAIN, D., 1979, "A Misunderstood Scene in Sophocles, *Oidipous* (OT 300-462)", *G&R* 26, 132-45.
- \_\_\_\_\_, 1984, "Female Speech in Menander", *Antichthon* 18, 24-42.
- BAÑULS OLLER, J.V., 2000, "Dualidad dramática y conflicto trágico", en K. ANDRESEN, J.V. BAÑULS, F. DE MARTINO (eds.), *La Dualitat en el Teatre*, Bari, 31-44.
- BAÑULS OLLER, J.V., CRESPO ALCALÁ, P., 2003, "La arquitectura de la heroína trágica en Sófocles", en F. DE MARTINO, C. MORENILLA (eds.), *L' Ordine de la Llar*, Bari, 31-102.
- \_\_\_\_\_, 2006a, "Sófocles, *Traquinias* 205-215 y 528", en E. CALDERÓN DORDA, A. MORALES ORTIZ, M. VALVERDE SÁNCHEZ (eds.), *Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José García López*, Murcia, 63-79.
- \_\_\_\_\_, 2006b, "Antígona, la génesis de un mito", en J.V. BAÑULS, F. DE MARTINO, C. MORENILLA (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, 15-58.
- \_\_\_\_\_, 2006c, "El Filoctetes de Sófocles, una propuesta regeneracionista", en J.V. BAÑULS, F. DE MARTINO, C. MORENILLA (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, 59-81.

- BARKER, E., 2004, "The Fall-out from Dissent: Hero and Audience in Sophocles' *Ajax*", *G&R* 51, 1-20.
- BARNES, J., SCHOFIELD, M., SORABJI, R. (eds.), 1977, *Articles on Aristotle. 2. Ethics and Politics*, London.
- BARRETT, J., 2002, *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley-Los Angeles-London.
- BARTHES, R., 1974, *Investigaciones retóricas I: La antigua retórica. Ayudamemoria*, Buenos Aires (Trad. de "Recherches Rhétoriques", *Communications* 16, Paris 1970).
- BARTOLOMÉ, J., GONZÁLEZ, M.C., QUIJADA, M. (eds.), 2004, *La escritura y el libro en la antigüedad*, Madrid.
- BAUMHAUER, O.A., 1986, *Die sophistische Rhetorik. Eine Theorie sprachlicher Kommunikation*, Stuttgart.
- BÉCARES, V., PORDOMINGO, F., CORTÉS TOVAR, R., FERNÁNDEZ CORTE, J.C. (eds.), 2000, *Intertextualidad en las Literaturas Griega y Latina*, Madrid-Salamanca.
- BELFIORE, E.S., 2000, *Murder among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*, New York-Oxford.
- BERGREN, A.L.T., 1983, "Lenguaje and the Female in Early Greek Thought", *Arethusa* 16, 69-95.
- BERNIDAKI-ALDOUS, E.A., 1990, *Blindness in a Culture of Light. Especially the Case of Oedipus at Colonus of Sophocles*, New York.
- BERS, V., 1994, "Tragedy and Rhetoric", en I. WORTHINGTON (ed.), *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London-New York, 176-95.
- \_\_\_\_\_, 1997, *Speech in Speech. Studies in Incorporated Oratio Recta in Attic Drama and Oratory*, Lanham.
- BITZER, L.F., 1974, "Aristotle's Enthymeme Revisited", en K.V. ERICKSON (ed.), *Aristotle: The Classical Heritage of Rhetoric*, Metuchen, N.J., 141-55 (repr. *Quarterly Journal of Speech* 45 [1959] 399-408).
- BLASS, F., 1868-77, *Die attische Beredsamkeit*, 4 vols., Leipzig.
- \_\_\_\_\_, 1979, *Die attische Beredsamkeit. Erste Abteilung: von Gorgias bis zu Lysias*, Hildesheim-New York (Leipzig 1887<sup>2</sup>).
- BLOK, J.H., 2001, "Toward a Choreography of Women's Speech in Classical Athens", en A. LARDINOIS, L. MCCLURE (eds.), *Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society*, Princeton-Oxford, 95-116.
- BLUNDELL, M.W., 1989, *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge.

- BONNER, R.J. y SMITH, G., 1968, *The Administration of Justice from Homer to Aristotle, II*, New York (1930<sup>1</sup>).
- BOWERSOCK, G.W., BURKERT, W., PUTNAM, M.C.J. (eds.), 1979, *Arktouros. Hellenic Studies Presented to Bernard M.W. Knox on the Occasion of his 65<sup>th</sup> Birthday*, Berlin-New York.
- BOWRA, C.M., 1940, "Sophocles on his own Development", *AJPh* 61, 385-401.
- \_\_\_\_\_, 1970, *Sophoclean Tragedy*, Oxford (1944<sup>1</sup>).
- BREMER, J.M., 1976, "Why Messenger-Speeches?", en J.M. BREMER, S.L. RADT, C.J. RUIJGH (eds.), *Miscellanea Tragica in Honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, 29-48.
- BRIOSO SÁNCHEZ, M., 2004, "El espacio escénico en la Grecia antigua", en J.C. HIDALGO CIUDAD (ed.), *Espacios escénicos: el lugar de representación en la historia del teatro occidental*, Sevilla, 9-41.
- \_\_\_\_\_, 2005a, "Las mujeres, ¿espectadoras del teatro clásico griego?", *Habis* 36, 77-98.
- \_\_\_\_\_, 2005b, "Sobre las convenciones escénicas de la tragedia y la comedia clásicas", en M. BRIOSO SÁNCHEZ, A. VILLARRUBIA MEDINA (eds.), *Aspectos del teatro griego antiguo*, Sevilla, 173-263.
- \_\_\_\_\_, 2006, "Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clásico", en E. CALDERÓN DORDA, A. MORALES ORTIZ, M. VALVERDE SÁNCHEZ (eds.), *KOINÒS LÓGOS. Homenaje al profesor José García López*, Vol. 1, Murcia, 111-9.
- BUDELMANN, F., 2000, *The Language of Sophocles. Communality, Communication and Involvement*, Cambridge.
- BURIAN, P., 1972, "Supplication and Hero Cult in Sophocles' *Ajax*", *GRBS* 13, 151-6.
- \_\_\_\_\_, 1997, "Myth into *Muthos*: the Shaping of Tragic Plot", en P.E. EASTERLING (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 178-208.
- BURKERT, W., 1966, "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", *GRBS* 7, 87-121.
- BURNYEAT, M.F., 1996, "Enthymeme: Aristotle on the Rationality of Rhetoric", en A.O. RORTY (ed.), *Essays on Aristotle's Rhetoric*, California-London, 88-115.
- BUSHALA, E.W., 1968, "Torture of Non-Citizens in Homicide Investigations", *GRBS* 9, 61-8.
- BUSHNELL, R.W., 1988a, "Speech and Authority: *Antigone*", *Propheying Tragedy. Sign and Voice in Sophocles' Theban Plays*, Cornell, 43-66.
- \_\_\_\_\_, 1988b, "Speech and Silence: Oedipus the King", *Propheying Tragedy. Sign and Voice in Sophocles' Theban Plays*, Cornell, 67-85.
- BUXTON, R.G.A., 1982, *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*, Cambridge.
- \_\_\_\_\_, 1984, *Sophocles*, Oxford.

- \_\_\_\_\_, 1996, "What can You rely on in *Oidipus Rex*? Response to Calame", en M.S. SILK (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 38-48.
- CABALLERO, E., HUBER, E., RABAZA, B. (eds.), 2000, *El discurso femenino en la literatura grecolatina*, Rosario.
- CABRERO, M.C., 1999, "El derecho de sucesión en la *Electra* de Sófocles", *Emerita* 67, 341-54.
- CALAME, C., 1996, "Vision, Blindness and the Mask: the Radicalization of the Emotions in Sophocles' *Oedipus Rex*", en M.S. SILK (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 17-37 (le responde Buxton, 1996).
- CALBOLI MONTEFUSCO, L., 2004, "Enthymemes, Maxims, Metaphors: the Persuasive Power of Brevity in Aristotle's *Rhetoric*", en L. CALBOLI MONTEFUSCO (ed.), *Papers on Rhetoric*, Vol. 6, Roma, 39-54.
- CALDER III, W.M., 1968, "Sophokles' Political Tragedy, *Antigone*", *GRBS* 9, 389-407.
- CALDERÓN DORDA, E., MORALES ORTIZ, A., VALVERDE SÁNCHEZ, M. (eds.), 2006, *KOINÒS LÓGOS. Homenaje al profesor José García López*, 2 vols., Murcia.
- CANTARELLA, E., 1991, *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, Madrid (trad. de *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine delle donna nell'antichità greca e romana*, Roma 1981).
- \_\_\_\_\_, 1996, *Los suplicios capitales en Grecia y Roma. Orígenes y funciones de la pena de muerte en la antigüedad clásica*, Madrid (trad. de *I supplizi capitali in Grecia e Roma*, Milano 1991).
- CARAWAN, E., 1998, *Rhetoric and the Law of Draco*, Oxford.
- CAREY, C., 1988, "A Note on Torture in Athenian Homicide Cases", *Historia* 37, 241-5.
- \_\_\_\_\_, 1994, "Artless proofs in Aristotle and the orators", *BICS* 39, 95-106.
- \_\_\_\_\_, 1996a, "Nomos in Attic Rhetoric and Oratory", *JHS* 106, 33-46.
- \_\_\_\_\_, 1996b, "Rhetorical Means of Persuasion", en A.O. RORTY (ed.), *Essays on Aristotle's Rhetoric*, California-London, 399-415.
- CARMONA VÁZQUEZ, A., 1994, "Verbos de obediencia en Sófocles. Estudio semántico", *Emerita* 62, 23-41.
- CARTER, D.M., 2005, "The Co-operative Temper: a Third Dramatic Role in Sophoclean Tragedy", *Mnemosyne* 58, 161-82.
- CARTLEDGE, P., MILLETT, P., TODD, S. (eds.), 1990, *Nomos. Essays in Athenian Law, Politics and Society*, Cambridge.
- CAVERNO, J.H., 1916-7, "The Messenger in Greek Tragedy", *CJ* 12, 263-70.
- CHAIGNET, A., 1888, *La Rhétorique et son histoire*, Paris.

- CHAMPLIN, M.W., 1968-9, "Oedipus Tyrannus and the Problem of Knowledge", *CJ* 64, 337-45.
- CHANTRAINE, P., 1968, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris.
- CHIRON, P., 2004, "Les rapports entre la *Rhétorique à Alexandre* et la *Rhétorique* d'Aristote: le 'test' de la brièveté", en L. CALBOLI MONTEFUSCO (ed.), *Papers on Rhetoric, Vol. VI*, Roma, 81-100.
- COHEN, D., 1978, "The Imagery of Sophocles: A Study of Ajax's Suicide", *G&R* 25, 24-36.
- \_\_\_\_\_, 1989, "Seclusion, Separation, and the Status of Women in Classical Athens", *G&R* 36, 3-15.
- \_\_\_\_\_, 1991, *Law, Sexuality and Society. The Enforcement of Morals in Classical Athens*, Cambridge.
- \_\_\_\_\_, 1994, "Classical Rhetoric and Modern Theories of Discourse", en I. WORTHINGTON (ed.), *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London-New York, 69-82.
- \_\_\_\_\_, 2005, "Theories of Punishment", en M. GAGARIN, D. COHEN (eds.), *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge, 170-90.
- COLE, T., 1991a, "Who was Corax?", *ICS* 16, 65-84.
- \_\_\_\_\_, 1991b, *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*, Baltimore-London.
- COLLARD, C., 1975, "Formal Debates in Euripides' Drama", *G&R* 22, 58-71.
- CONACHER, D.J., 1981, "Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama", *AJPh* 102, 3-25.
- \_\_\_\_\_, 1997, "Sophocles' *Trachiniae*: Some Observations", *AJPh* 118, 21-34.
- CONDE, O., 2001, "Los *pathe* en la *Retórica* de Aristóteles", *Argos* 25, 15-24.
- CONLEY, T., 1982, "Πάθη and πίστεις: Aristotle' *Rhet.* II, 2-11", *Hermes* 110, 300-15.
- CORNILLAT, F., LOCKWOOD, R. (eds.), 2000, *Ethos et Pathos. Le statut du sujet rhétorique. Actes du Colloque international de Saint-Denis (19-21 juin 1997)*, Paris.
- CORTES GABAUDAN, F., 1986, *Fórmulas retóricas en la oratoria judicial ática*, Salamanca.
- \_\_\_\_\_, 1994a, "El trasvase entre géneros oratorios en las primeras retóricas", *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Vol. 2, Madrid, 131-8.
- \_\_\_\_\_, 1994b, "Formas y funciones del entimema en la oratoria ática", *CFC* 4, 205-25.
- \_\_\_\_\_, 1998, "La retórica aristotélica y la oratoria de su tiempo (Sobre el empleo de Lisias III)", *Emerita* 66, 339-59.
- \_\_\_\_\_, 2000a, "La condena de los sentimientos en la *Retórica* aristotélica", en E. CRESPO, M.J. BARRIOS (eds.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos (21-25 de septiembre de 1999)*, Vol. 1, Madrid, 363-70.



\_\_\_\_\_, 2000b, “La retórica en la Asamblea ateniense”, en *Retórica, política e ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días. Actas del II Congreso Internacional (Salamanca, noviembre 1997)*, Vol. 3, Salamanca, 61-73.

COPE, E.M., 1867, *An Introduction to Aristotle's Rhetoric. With Analysis Notes and Appendices*, London-Cambridge.

CRAIK, E.M., 1980, “Sophokles and the Sophists”, *AC* 49, 247-54.

CRANE, G., 1990, “Ajax, the Unexpected, and the Deception Speech”, *CP* 85, 89-101.

E. CRESPO, M.J. BARRIOS (eds.), 2000, *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos (21-25 de septiembre de 1999)*, Vol. 1, Madrid.

CRESPO ALCALÁ, P., 2000, “La dualidad del Edipo de Sófocles a través de τύφος / δέρκομαι”, en K. ANDRESEN, J.V. BAÑULS, F. DE MARTINO (eds.), *La Dualitat en el Teatre*, Bari, 97-113.

\_\_\_\_\_, P., 2004, “Género y conocimiento en la tragedia de Sófocles”, en F. DE MARTINO, C. MORENILLA (eds.), *El caliu de l'oikos*, Bari, 137-71.

CROPP, M., 1997, “Antigone's Final Speech (Sophocles, *Antigone* 891-928)”, *G&R* 44, 137-60.

CUNY, D., 2004, “Les sentences héroïques chez Sophocle”, *REG* 117, 1-20.

DAVIDSON, J.F., 1985, “Sophoclean Dramaturgy and the Ajax Burial Debates”, *Ramus* 14, 16-29.

DAVIES, M., 1984, “Lichas' Lying Tale: Sophocles, *Trachiniae* 260ff.”, *CQ* 34, 480-3.

DAVIS, M., 1986, “Politics and Madness”, en J.P. EUBEN (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley-Los Angeles-London, 142-61 (publicado posteriormente como “Ancient Tragedy: Sophocles' *Ajax*”, *Ancient Tragedy and the Origins of Modern Science*, Carbondale-Edwardsville 1988, 14-33).

DETIENNE, M., 1983, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Madrid (trad. de *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1967).

DORJAHN, A.P., 1935, “Anticipation of Arguments in Athenian Courts”, *TAPhA* 66, 274-95.

DOUTERELO, E., 1997, “El léxico y el tema del amor en *Las Traquinias* de Sófocles”, *CFC* 7, 195-206.

DOVER, K.J., 1973, “Classical Greek Attitudes to Sexual Behaviour”, *Arethusa* 6, 59-73.

\_\_\_\_\_, 1974, *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*, Oxford.

DRESDEN, S., 1976, “Remarques sur l'ironie tragique”, en J.M. BREMER, S.L. RADT, C.J. RUIJGH (eds.), *Miscellanea Tragica in Honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, 55-69.

DUBISCHAR, M., 2001, *Die Agonszenen bei Euripides. Untersuchungen zu ausgewählten Dramen*, Stuttgart-Weimar.

- DUBOIS, J., EDELINE, F., KLINKENBERG, J.-M., MINGUET, P., PIRE, F., TRINON, H., 1970, *Rhétorique générale*, Paris.
- DUBOIS, P., 1988, *Sowing the Body*, Chicago.
- DUCHEMIN, J., 1968, *L'Άγων dans la tragédie grecque*, Paris (1945<sup>1</sup>).
- DUE, B., 1980, *Antiphon. A Study in Argumentation*, Copenhagen.
- DURÁN LÓPEZ, M.A., 2004, "Crisótemis ante la ley del más fuerte", en A. PÉREZ JIMÉNEZ, C. ALCALDE MARTÍN, R. CABALLERO SÁNCHEZ (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta. Actas del Congreso internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles (497/496 a.C.-2003/2004), celebrado en Málaga, 29-31 de mayo de 2003*, Málaga, 183-9.
- DYSON, M., 1973, "Oracle, Edict, and Curse in *Oedipus Tyrannus*", *CQ* 23, 202-12.
- EASTERLING, P.E., 1968, "Sophocles, *Trachiniae*", *BICS* 15, 58-69.
- \_\_\_\_\_, 1977, "Character in Sophocles", *G&R* 24, 121-9.
- \_\_\_\_\_, 1981, "The End of the *Trachiniae*", *ICS* 6, 56-74.
- \_\_\_\_\_, 1987, "Women in Tragic Space", *BICS* 34, 15-26.
- \_\_\_\_\_, 1997, "Form and Performance", en P.E. EASTERLING (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 151-77.
- \_\_\_\_\_, 1999b, "Plain Words in Sophocles", en J. GRIFFIN (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, 95-107.
- EBBOTT, M., 2005, "Marginal Figures", en J. GREGORY (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, 366-76.
- EHRENBERG, V., 1954, *Sophocles and Pericles*, Oxford.
- EICKEN-ISELIN, E., 1942, *Interpretationen und Untersuchungen zum Aufbau der sophokleischen Rheseis*, Dortmund.
- ELLENDT, F., 1965, *Lexicon Sophocleum*, Hildesheim.
- ENCINAS REGUERO, M.C., 2001-2, "Formas de argumentación retórica en Sófocles, *Electra*, 558-609", *Veleia* 18-19, 341-55.
- \_\_\_\_\_, 2004, "La habilidad retórica en el *Άγας* de Sófocles. Los diferentes usos de *eugenés* y *áristos*", en A. PÉREZ JIMÉNEZ, C. ALCALDE MARTÍN, R. CABALLERO SÁNCHEZ (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta. Actas del Congreso internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles (497/496 a.C.-2003/2004), celebrado en Málaga, 29-31 de mayo de 2003*, Málaga, 361-74.
- \_\_\_\_\_, 2005, "El tópico de la obediencia paterno-filial y sus usos retóricos en Sófocles", en J.F. GONZÁLEZ CASTRO *et alii* (eds.), *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos (Santiago de Compostela, del 15 al 20 de septiembre de 2003)*, Vol. 2, Madrid, 261-8.

- \_\_\_\_\_, 2006a, “Débil *versus* fuerte. Un argumento de *eikos* en Sófocles y sus implicaciones en la cuestión del asesino o asesinos de Layo”, en E. CALDERÓN DORDA, A. MORALES ORTIZ, M. VALVERDE SÁNCHEZ (eds.), *KOINÒS LÓGOS. Homenaje al profesor José García López*, Vol. 1, Murcia, 213-24.
- \_\_\_\_\_, 2006b, “Forma dramática y problemas de comunicación y conocimiento en *Traquinias y Edipo Rey*”, *Minerva* 19, 9-27.
- \_\_\_\_\_, 2007, “La defensa retórica de la traición en el *Áyax* de Sófocles”, *Myrtia* 22 (en prensa).
- ENOS, R.L. (ed.), 1990, *Oral and Written Communication. Historical Approaches*, London.
- \_\_\_\_\_, 1993, *Greek Rhetoric before Aristotle*, Illinois.
- EPKE, E., 1951, *Über die Streitszenen und ihre Entwicklung in der griechischen Tragödie*, Diss. Hamburg.
- ERCOLANI, A., 2000, *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rheseis*, Stuttgart, Weimar.
- ERICKSON, K.V. (ed.), 1974, *Aristotle: The Classical Heritage of Rhetoric*, Metuchen.
- ERNESTI, J.C.G., 1983, *Lexicon Technologiae Graecorum Rhetoricae*, Hildesheim-Zürich-New York (Leipzig 1795<sup>1</sup>).
- ERP TAALMAN KIP, A.M. van, 1976, “Some Reflections on the Chorus in Sophocles’ *Oedipus Tyrannus*”, en J.M. BREMER, S.L. RADT, C.J. RUIJGH (eds.), *Miscellanea Tragica in Honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, 71-83.
- \_\_\_\_\_, 1996, “Truth in Tragedy: When are we entitled to doubt a Character’s Words?”, *AJPh* 117, 517-36.
- ERRANDONEA, I., 1958, *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus Coros*, Madrid.
- EUBEN, J.P. (ed.), 1986, *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley-Los Angeles-London.
- FARMER, M.S., 1998, “Sophocles’ Ajax and Homer’s Hector: Two Soliloquies”, *ICS* 23, 19-45.
- FERNÁNDEZ DELGADO, J.A., 1986, *Los oráculos y Hesíodo. Poesía oral mántica y gnómica griegas*, Cáceres.
- FERNÁNDEZ VALLEJO, A.M., 2000, “«Matar después de morir» en Sófocles”, en E. CRESPO, M.J. BARRIOS (eds.), *Actas del X Congreso español de Estudios Clásicos (21-25 de septiembre de 1999)*, Vol. 1, Madrid, 401-7.
- FLASHAR, H., 2000, *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*, München.
- FLORESCU, V., 1973, *La rhétorique et la néorrhétorique. Genèse, Evolution, Perspectives*, Paris-Bucarest.
- FOLEY, H.P., 1975, “Sex and State in Ancient Greece”, *Diacritics* 5, 31-6.

- \_\_\_\_\_, 1981, "The Conception of Women in Athenian Drama", en H.P. FOLEY (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York, 127-68.
- \_\_\_\_\_, 1993a, "Oedipus as *Pharmakos*", en R.M. ROSEN, J. FARRELL (eds.), *Nomodeiktes. Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*, Michigan, 525-38.
- \_\_\_\_\_, 1993b, "The Politics of Tragic Lamentation", en A. H. SOMMERSTEIN *et alii* (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis (Papers from the Greek Drama Conference. Nottingham, 18-20 July 1990)*, Bari, 101-43.
- \_\_\_\_\_, 1995, "Tragedy and Democratic Ideology. The Case of Sophocles' *Antigone*", en B. GOFF (ed.), *History, Tragedy, Theory. Dialogues on Athenian Drama*, Austin, 131-50.
- \_\_\_\_\_, 1996, "Antigone as Moral Agent", en M.S. SILK (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 49-73 (le responde Trapp, 1996).
- \_\_\_\_\_, 2001, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton.
- FORREST, W.G., 1988, *Los orígenes de la democracia griega. La teoría política griega entre el 800 y el 400 a.C.*, Madrid (trad. de *The Emergence of Greek Democracy. The Character of Greek Politics, 800-400 B.C.*, 1978).
- FORTENBAUGH, W.W., 1970, "Aristotle's Rhetoric on Emotions", *AGPh* 52, 40-70.
- \_\_\_\_\_, 1977, "Aristotle on Slaves and Women", en J. BARNES, M. SCHOFIELD, R. SORABJI (eds.), *Articles on Aristotle. 2. Ethics and Politics*, London, 135-9.
- \_\_\_\_\_, 1991, "Persuasion Through Character and the Composition of Aristotle's *Rhetoric*", *Rh.Mus.* 134, 152-6.
- \_\_\_\_\_, 1992, "Aristotle on Persuasion Through Character", *Rhetorica* 10, 207-44.
- \_\_\_\_\_, 1996, "Aristotle's Accounts of Persuasion through Character", en C.L. JOHNSTONE (ed.), *Theory, Text, Context. Issues in Greek Rhetoric and Oratory*, New York, 147-68.
- \_\_\_\_\_, 2002, *Aristotle on Emotion*, London (1975<sup>1</sup>).
- FOWLER, B.H., 1981, "Thought and Underthought in Three Sophoclean Plays", *Eranos* 79, 1-22.
- FOWLER, R.L., 1987, "The Rhetoric of Desperation", *HSCPh* 91, 5-38.
- \_\_\_\_\_, 1999, "Three Places of the *Trachiniae*", en J. GRIFFIN (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, 161-75.
- FUQUA, C., 1980, "Heroism, Heracles and the *Trachiniae*", *Traditio* 36, 1-81.
- GAGARIN, M., 1978a, "Self-Defense in Athenian Homicide Law", *GRBS* 19, 111-20.
- \_\_\_\_\_, 1978b, "The Prohibition of Just and Unjust Homicide in Antiphon's *Tetralogies*", *GRBS* 19, 291-306.
- \_\_\_\_\_, 1979, "The Prosecution of Homicide in Athens", *GRBS* 20, 301-23.
- \_\_\_\_\_, 1986, *Early Greek Law*, Berkeley, Los Angeles-London.
- \_\_\_\_\_, 1990, "The Nature of Proofs in Antiphon", *CPh* 85, 22-32.

- \_\_\_\_\_, 1994, "Probability and Persuasion: Plato and Early Greek Rhetoric", en I. WORTHINGTON (ed.), *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London-New York, 46-68.
- \_\_\_\_\_, 1996, "The Torture of Slaves in Athenian Law", *CPh* 91, 1-18.
- GAGARIN, M., COHEN; D. (eds.), 2005, *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge.
- GALINSKY, G.K., 1972, *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford.
- GARCÍA GUAL, C., 1975, "Tiresias o el adivino como mediador", *Emerita* 43, 107-32.
- GARCÍA LÓPEZ, J., 2005, "El ritmo dramático en los dos *Edipos* de Sófocles", *Myrtia* 20, 17-27.
- GARCÍA NOVO, E., 1983-4, "Una peculiaridad de la tragedia griega: el «puente escénico»", *CFC* 18, 241-8.
- GARCÍA NOVO, E., GARCÍA ROMERO, F., HERNÁNDEZ MUÑOZ, F., MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. (eds.), 2003, *José Lasso de la Vega. Sófocles*, Madrid.
- GARCÍA SOLER, M.J. (ed.), 2002, *TIMHΣ XAPIN. Homenaje al profesor Pedro A. Gainzarain*, Vitoria.
- GARCÍA TEJERO, M., 1987, "Retórica, oratoria y magia", en G. MOROCHO GAYO (ed.), *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma*, León, 143-53.
- \_\_\_\_\_, 1993, "El recurso a lo maravilloso en el teatro griego", en *Teatro clásico y Teatro europeo. I y II Jornadas de Teatro*, Burgos, 7-12.
- \_\_\_\_\_, 2002, "La figura de la maga en las literaturas griega y latina", en M.J. GARCÍA SOLER (ed.), *TIMHΣ XAPIN. Homenaje al profesor Pedro A. Gainzarain*, Vitoria, 181-91.
- GARNER, R., 1987, *Law and Society in Classical Athens*, London-Sydney.
- GARRISON, E.P., 1989, "Eurydice's Final Exit to Suicide in the *Antigone*", *CW* 82, 431-5.
- \_\_\_\_\_, 1995, *Groaning Tears. Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*, Leiden-New York-Köln.
- GARTON, C., 1957, "Characterisation in Greek Tragedy", *JHS* 77, 247-54.
- GARVER, E., 2000, "La découverte de l'èthos chez Aristote", en F. CORNILLAT, R. LOCKWOOD (eds.), *Ethos et Pathos. Le statut du sujet rhétorique. Actes du Colloque international de Saint-Denis (19-21 juin 1997)*, Paris, 15-35.
- GARZYA, A. (ed.), 2000, *Idee e forme nel teatro greco. Atti del Convegno italo-spagnolo. Napoli 14-16 ottobre 1999*, Napoli.
- GASTALDI, V., SCABUZZO, S., CABRERO, M.C., GAMBON, L., 1998, *El discurso judicial en la tragedia de Sófocles*, Buenos Aires.
- GASTALDI, V., 1999, "Eurípides y la retórica: *ethos* e *inventio* en el discurso de Helena (*Troyanas*, 914-96)", *Emerita* 67, 115-25.

- GASTI, H., 1992, "Sophocles' *Ajax*: The Military *Hybris*", *QUCC* 40, 81-93.
- \_\_\_\_\_, 1993, "Sophocles' *Trachiniae*: A Social or Externalized Aspect of Deianeira's Morality", *A&A* 39, 20-8.
- GELLIE, G.H., 1972, *Sophocles. A Reading*, Melbourne.
- \_\_\_\_\_, 1986, "The Last Scene of the *Oedipus Tyrannus*", *Ramus* 15, 35-42.
- GERCKE, A., 1897, "Die alte *Techne Rhetorice* und ihre Gegner", *Hermes* 32, 341-82.
- GERNET, L., 1984, "Derecho y prederecho en la Grecia Antigua", en *Antropología de la Grecia Antigua*, Madrid (= 1980<sup>1</sup>), 153-226 (trad. de *Anthropologie de la Grèce Antique*, Paris 1968) (reedición del artículo publicado en *L'Année Sociologique*, 3ª serie [1948-9], Paris 1951, 21-119).
- GIL, L., 2000, "De las varias lecturas del *Edipo Rey*", *CFC* 10, 71-89.
- GILL, C., 1984, "The *Ethos/Pathos* Distinction in Rhetorical and Literary Criticism", *CQ* 34, 149-66.
- \_\_\_\_\_, 2002, *Personality in Greek Epic, Tragedy and Philosophy. The Self in Dialogue*, Oxford (reimpr. 1996).
- GOEBEL, G.H., 1983, *Early Greek Rhetorical Theory and Practice: Proof and Arrangement in the Speeches of Antiphon and Euripides*, Diss. Wisconsin-Madison.
- \_\_\_\_\_, 1989, "Probability in the Earliest Rhetorical Theory", *Mnemosyne* 42, 41-53.
- GOFF, B., 1995a, "The Women of Thebes", *CJ* 90, 353-65.
- \_\_\_\_\_(ed.), 1995b, *History, Tragedy, Theory. Dialogues on Athenian Drama*, Austin.
- GOHEEN, R.F., 1951, *The Imagery of Sophocles' Antigone. A Study of Poetic Language and Structure*, New Jersey.
- GOLDBRUNNER, H., 1957, *Studien zur sophokleischen Rhesis*, Diss. München.
- GOLDEN, L., 1978-9, "Hamartia, Ate and Oedipus", *CW* 72, 3-12.
- GOLDER, H., 1990, "Sophocles' *Ajax*: Beyond the Shadow of Time", *Arion* 1, 9-34.
- GOLDHILL, S., 1986, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge.
- \_\_\_\_\_, 1997a, "The Audience of Athenian Tragedy", en P.E. EASTERLING (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 54-68.
- \_\_\_\_\_, 1997b, "The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication", en P.E. EASTERLING (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 127-50.
- GOMPERZ, H., 1985, *Sophistik und Rhetorik. Das Bildungsideal des ΕΥ ΛΕΓΕΙΝ in seinem Verhältnis zur Philosophie des V. Jahrhunderts*, Aalen (1912<sup>1</sup>).
- GONDOS, E.A., 1996, *Auf dem Weg zur rhetorischen Theorie. Rhetorische Reflexion im ausgehenden fünften Jahrhundert v. Chr.*, Tübingen.
- GONZÁLEZ CASTRO, J.F. et alii (eds.), 2005, *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos (Santiago de Compostela, del 15 al 20 de septiembre de 2003)*, Vol. 2, Madrid.

- GOODHART, S., 1978, “L<sup>1</sup>sta\j )/Efaskē: Oedipus and Laius’ Many Murderers”, *Diacritics* 8, 55-71.
- GOULD, J., 1980, “Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens”, *JHS* 100, 38-59.
- GOWARD, B., 1999, *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London.
- GRAF, G., 1950, *Die Agonszenen bei Euripides*, Diss. Göttingen.
- GREENE, W.C., 1929, “The Murderers of Laius”, *TAPhA* 60, 75-86.
- GREGORIO, L. di, 1967, *Le scene d’annuncio nella tragedia greca*, Milano.
- GREGORY, J., (ed.), 2005, *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford.
- GRIFFIN, J. (ed.), 1999, *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford.
- GRIFFITH, M., 1998, “The King and Eye: the Rule of the Father in Greek Tragedy”, *PCPhS* 44, 20-84.
- \_\_\_\_\_, 2001, “Antigone and Her Sister(s)”. Embodying women in Greek Tragedy”, en A. LARDINOIS y L. MCCLURE (eds.), *Making Silence Speak. Women’s Voices in Greek Literature and Society*, Princeton-Oxford, 117-36.
- \_\_\_\_\_, 2005, “Authority Figures”, en J. GREGORY (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, 333-51.
- GRIFFITH, R.D., 1993, “Oedipus Pharmakos? Alleged Scapegoating in Sophocles’ *Oedipus the King*”, *Phoenix* 47, 95-114.
- \_\_\_\_\_, 1996, *The Theatre of Apollo. Divine Justice and Sophocles’ Oedipus the King*, Montreal & Kingston-London-Buffalo.
- GRIMALDI, W.M.A., 1957, “A Note on the ΠΙΣΤΕΙΣ in Aristotle’s *Rhetoric*, 1354-1356”, *AJPh* 78, 188-92.
- \_\_\_\_\_, 1958, “The Aristotelian Topics”, *Traditio* 14, 1-16.
- \_\_\_\_\_, 1972, *Studies in the Philosophy of Aristotle’s Rhetoric*, Wiesbaden.
- \_\_\_\_\_, 1980b, “Semeion, Tekmerion, Eikos in Aristotle’s *Rhetoric*”, *AJPh* 101, 383-98.
- \_\_\_\_\_, 1990, “The Auditors’ Role in Aristotelian Rhetoric”, en R.L. ENOS (ed.), *Oral and Written Communication. Historical Approaches*, London, 65-81.
- \_\_\_\_\_, 1996, “How do we get from Corax-Tisias to Plato-Aristotle in Greek Rhetorical theory?”, en C.L. JOHNSTONE (ed.), *Theory, Text, Context. Issues in Greek Rhetoric and Oratory*, New York, 19-43.
- GROSS, A.G., WALZER, A.E. (eds.), 2000, *Rereading Aristotle’s Rhetoric*, Carbondale-Edwardsville.

- GROTE, D., 1997, "On the Pedagogos's Deception Speech in Sophocles's *Electra*", *ElectronAnt.* 3, 6.
- GUTHRIE, W.K.C., 1994, *Historia de la filosofía griega. III. Siglo V. Ilustración*, Madrid (trad. de *A History of Greek Philosophy. Volume III. The Fifth-Century Enlightenment*, Cambridge 1969).
- HADJISTEPHANOU, C.E., 1993, "Sophocles, *Antigone* 179f.", *Mnemosyne* 46, 227-8.
- HALL, E., 1997, "The Sociology of Athenian Tragedy", en P.E. EASTERLING (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 93-126.
- HALLERAN, M.R., 1986, "Lichas' Lies and Sophoclean Innovation", *GRBS* 27, 239-47.
- \_\_\_\_\_, 1988, "Repetition and Irony at Sophocles *Trachiniae* 574-81", *CPh* 83, 129-31.
- \_\_\_\_\_, 2005, "Episodes", en J. GREGORY (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, 166-82.
- HALLIWELL, S., 1997, "Between Public and Private: Tragedy and Athenian Experience of Rhetoric", en C. PELLING (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, 121-41.
- HALPERIN, D.M., WINKLER, J.J., ZEITLIN, F.I. (eds.), 1990, *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, New Jersey.
- HALSTED, J.B., 1979, "Oedipus, in *Oedipus the King*, Commits Many Serious Errors", *CB* 55, 73-7.
- HAMBERGER, P., 1914, *Die rednerische Disposition in der alten τεχνη ρητορικη (Korax-Gorgias-Antiphon)*, Paderborn.
- HARDING, P., 1994, "Comedy and Rhetoric", en I. WORTHINGTON (ed.), *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London-New York, 196-221.
- HARRIS, W.V., 1989, *Ancient Literacy*, Cambridge-London.
- HARRISON, A.R.W., 1971, *The Law of Athens. Procedure*, Oxford.
- HARSH, P.W., 1958, "Implicit and Explicit in the *Oedipus Tyrannus*", *AJPh* 79, 243-58.
- HARSHBARGER, K., 1963-4, "Who Killed Laius?", *Tulane Drama Review* 9, 120-31.
- HAUSER, G.A., 1974, "The Example in Aristotle's *Rhetoric*: Bifurcation or Contradiction?", en K.V. ERICKSON (ed.), *Aristotle: The Classical Heritage of Rhetoric*, Metuchen, N.J., 156-78 (repr. *Philosophy and Rhetoric* 1 [1968] 78-90).
- HEADLAM, J.W., 1893, "On the πρόκλησις εἰς βάσανον in Attic Law", *CR* 7, 1-5.
- HEATH, J., 2005, *The Talking Greeks. Speech, Animals and the Other in Homer, Aeschylus and Plato*, Cambridge.
- HEIDEN, B., 1988, "Lichas' Rhetoric of Justice en Sophocles' *Trachiniae*", *Hermes* 116, 13-23.
- \_\_\_\_\_, 1989, *Tragic Rhetoric. An Interpretation of Sophocles' Trachiniae*, New York-Bern-Frankfurt-Paris.



- HENDERSON, J., 1991, "Women and the Athenian Dramatic Festivals", *TAPhA* 121, 133-47.
- HERINGTON, J., 1985, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley-Los Angeles-London.
- HERNÁN, P., 2006, "Proporción y armonía en el *Ayante* de Sófocles y el Partenón: matemáticas y creación artística a mediados del s. V", *EC* 129, 79-93.
- HERNÁNDEZ MUÑOZ, F., 1994, "Creonte y la 'retórica del poder': recursos formales e intenciones profundas en la *Antígona* de Sófocles", *Primer Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación (Cádiz 1993)*, Cádiz, 52-7.
- \_\_\_\_\_, 1996, "Le conflit tragique entre Créon et Antigone et son reflet dans la langue de Sophocle", *LEC* 64, 151-62.
- \_\_\_\_\_, 2000, "ΕΓΩ en los trágicos con atención especial a Sófocles: estudio distribucional", en A. GARZYA (ed.), *Idee e forme nel teatro greco. Atti del Convegno italo-spagnolo. Napoli 14-16 ottobre 1999*, Napoli, 213-36.
- \_\_\_\_\_, 2004, "ΕΓΩ y una peculiaridad del trímetro yámbico de Sófocles en comparación con el de los otros trágicos", en A. PÉREZ JIMÉNEZ, C. ALCALDE MARTÍN, R. CABALLERO SÁNCHEZ (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta. Actas del Congreso internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles (497/496 a.C.-2003/2004), celebrado en Málaga, 29-31 de mayo de 2003*, Málaga, 375-89.
- \_\_\_\_\_, 2006, "Demóstenes, Esquines y el teatro", en E. CALDERÓN DORDA, A. MORALES ORTIZ, M. VALVERDE SÁNCHEZ (eds.), *KOINÒS LÓGOS. Homenaje al profesor José García López*, Vol. 1, Murcia, 425-30.
- HESTER, D.A., 1971, "Sophocles the Unphilosophical. A Study in the *Antigone*", *Mnemosyne* 24, 11-59.
- \_\_\_\_\_, 1980, "Deianeira's «Deception Speech»", *Antichthon* 14, 1-8.
- \_\_\_\_\_, 1986, "The Central Character(s) of the *Antigone* and their Relationship to the Chorus", *Ramus* 15, 74-81.
- HINKS, D.A.G., 1940, "Tisias and Corax and the Invention of Rhetoric", *CQ* 34, 61-9.
- HOEY, T.F., 1970, "Inversion in the *Antigone*: a Note", *Arion* 9, 337-45.
- \_\_\_\_\_, 1977, "Ambiguity in the Exodos of Sophocles' *Trachiniae*", *Arethusa* 10, 269-94.
- \_\_\_\_\_, 1979, "The Date of the *Trachiniae*", *Phoenix* 33, 210-32.
- HOGAN, J.C., 1972, "The protagonists of the *Antigone*", *Arethusa* 5, 93-100.
- HOLT, P., 1981, "The Debate-Scenes in the *Ajax*", *AJPh* 102, 275-88.
- \_\_\_\_\_, 1987, "Light in Sophocles' *Trachiniai*", *ClAnt* 6, 205-17.
- \_\_\_\_\_, 1989, "The End of the *Trachiniai* and the Fate of Herakles", *JHS* 109, 69-80.
- \_\_\_\_\_, 1999, "*Polis* and Tragedy in the *Antigone*", *Mnemosyne* 52, 658-90.

- HOOD, M.D., 1984, *Aristotle's Enthymeme: Its Theory and Application to Discourse*, Diss. Oregon.
- HOZ, J. de, 1987, "La 'nueva' *rhexis* de Esquilo", en G. MOROCHO GAYO (ed.), *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma*, León, 205-16.
- \_\_\_\_\_, 2004, "La escritura en Grecia arcaica y clásica: funciones y modelos", en J. BARTOLOMÉ, M.C. GONZÁLEZ, M. QUIJADA (eds.), *La escritura y el libro en la antigüedad*, Madrid, 211-37.
- HULL, R., 1993, "Hamartia and Heroic Nobility in *Oedipus Rex*", *Philosophy and Literature* 17, 286-94.
- HULTON, A.O., 1967, "Two Theme Changes in the *Oedipus Tyrannus*", *Mnemosyne* 20, 113-9.
- IGLESIAS ZOIDO, J.C., 1995, *La argumentación en los discursos deliberativos de Tucídides y su relación con la normativa retórica del siglo IV*, Cáceres (Tes. doct. Extremadura 1992).
- \_\_\_\_\_, 2000, "Oratoria, retórica y escritura en Grecia", *CFC* 10, 39-70.
- IRIARTE, A., 1990, *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid.
- \_\_\_\_\_, 1996, *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Madrid.
- \_\_\_\_\_, 2002, *De Amazonas a ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua*, Madrid.
- IRIGOIN, J., 1983, "Structure et composition des tragédies de Sophocle", en J. de ROMILLY (ed.), *Sophocle. Sept exposés suivis de discussions*, Vandoeuvres-Genève, 39-76.
- IRWIN, T.H., 1980, "Reason and Responsibility in Aristotle", en A.O. RORTY (ed.), *Essays on Aristotle's Ethics*, California-London, 117-55.
- JENS, W., (ed.), 1971, *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München.
- JIMÉNEZ LÓPEZ, M.D., 2005, "Sófocles: la lengua de un innovador. Veinte años de investigación lingüística (1983-2003)", *EC* 127, 71-85.
- JOHANSEN, H. F., 1959, *General Reflection in tragic Rhexis. A Study of Form*, Copenhagen.
- \_\_\_\_\_, 1986, "Heracles in Sophocles' *Trachiniae*", *C&M* 37, 47-61.
- JOHNSON, J.A., 1993, *The Function of Delphic Responses in Greek Tragedy*, Diss. Ohio 1982, UMI.
- JOHNSTONE, C.L., 1996, "Introduction: The Origins of the Rhetorical in Archaic Greece", en C.L. JOHNSTONE (ed.), *Theory, Text, Context. Issues in Greek Rhetoric and Oratory*, New York, 1-18.
- JONG, I.J.F. de, 1987, "The Voice of Anonymity: tis-Speeches in the *Iliad*", *Eranos* 85, 69-84.
- \_\_\_\_\_, 1991, *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Leiden.

- KANE, R.L., 1975, "Prophecy and Perception in the *Oedipus Rex*", *TAPhA* 105, 189-208.
- \_\_\_\_\_, 1988, "The Structure of Sophocles' *Trachiniae*: Diptych or Trilogy?", *Phoenix* 42, 198-211.
- \_\_\_\_\_, 1996, "Ajax and the Sword of Hector. Sophocles' *Ajax* 815-22", *Hermes* 124, 17-28.
- KARP, A.J., 1977, "Homeric Origins of Ancient Rhetoric", *Arethusa* 10, 237-58.
- KATZ, M.A., 1994, "The Character of Tragedy: Women and the Greek Imagination", *Arethusa* 27, 81-103 (le responde Sider, 1994).
- KENNEDY, G.A., 1971, *The Art of Persuasion in Greece*, New Jersey (reimpr. 1963).
- \_\_\_\_\_, 1991, *Aristotle on Rhetoric. A Theory of Civic Discourse*, New York-Oxford.
- \_\_\_\_\_, 1994, *A New History of Classical Rhetoric*, New Jersey.
- \_\_\_\_\_, 1997, "Historical Survey of Rhetoric", en S.E. PORTER (ed.), *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period 330 a.C-a.D.400*, Leiden-New York-Köln, 3-41.
- KERFERD, G.B., 1981, *The Sophistic Movement*, Cambridge.
- KIENPOINTNER, M., 2003, "Nouvelle Rhétorique", en G. UEDING (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Vol. 6, Tübingen, cols. 344-52.
- KIRKWOOD, G.M., 1942, "Two Structural Features of Sophocles' *Electra*", *TAPhA* 73, 86-95.
- \_\_\_\_\_, 1965, "Homer and Sophocles' *Ajax*", en M.J. ANDERSON, *Classical Drama and its Influence. Essays presented to H.D.F. Kitto*, Methuen, 51-70.
- \_\_\_\_\_, 1991, "Order and Disorder in Sophocles' *Antigone*", *ICS* 16, 101-9.
- \_\_\_\_\_, 1994, *A Study of Sophoclean Drama: with a new preface and enlarged bibliographical note*, New York.
- KITTO, H.D.F., 1981, *Sophocles. Dramatist and Philosopher*, Connecticut (1958<sup>1</sup>).
- KITZINGER, R., 1993, "What do You Know? The End of Oedipus", en R.M. ROSEN, J. FARRELL (eds.), *Nomodeiktēs. Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*, Michigan, 539-56.
- KLEIN, J., 1992, "Beweis, Beweismittel", en G. UEDING (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Vol. 1, Tübingen, cols. 1528-48.
- KLINKENBERG, J.-M., 1998, "Retórica de la argumentación y retórica de las figuras. ¿Hermanas o enemigas?", en A. RUIZ CASTELLANOS, A. VIÑEZ SÁNCHEZ, J. SÁEZ DURÁN (eds.), *Retórica y Texto*, Cádiz, 61-78.
- KNAPE, J., 1994, "Elocutio", en G. UEDING (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Vol. 2, Tübingen, cols. 1022-83.
- KNOX, B.M.W., 1961, "The *Ajax* of Sophocles", *HSCPh* 65, 1-37.
- \_\_\_\_\_, 1964, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley-Los Angeles-London.

- \_\_\_\_\_, 1979a, “Why is Oedipus Called Tyrannos?”, *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore-London, 87-95 (originalmente publicado en *CJ* 50, 3 [1954]).
- \_\_\_\_\_, 1979b, “Sophocles’ Oedipus”, *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore-London, 96-111 (originalmente publicado en C. BROOKS (ed.), *Tragic Themes in Western Literature*, New Haven, London 1955).
- \_\_\_\_\_, 1980, “Sophocles, *Oedipus Tyrannos* 446: Exit Oedipus?”, *GRBS* 21, 321-32.
- \_\_\_\_\_, 1983, “Sophocles and the *Polis*”, en J. de ROMILLY (ed.), *Sophocle. Sept exposés suivis de discussions*, Vandoeuvres-Genève, 1-37.
- \_\_\_\_\_, 1998, *Oedipus at Thebes. Sophocles’ Tragic Hero and His Time*, New Haven-London (1957<sup>1</sup>).
- KOVACS, D., 2005, “Text and Transmission”, en J. GREGORY (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, 379-93.
- KRAUS, C.S., 1991, “«Λόγος μὲν ἔστ’ ἀρχαῖος»: Stories and Story-Telling in Sophocles’ *Trachiniae*”, *TAPhA* 121, 75-98.
- KRAUS, M., 1994, “Enthymem”, en G. UEDING (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Vol. 2, Tübingen, cols. 1197-1222.
- KROLL, W., 1940, “Rhetorik”, *RE*, Suppl. VII, cols. 1039-1138.
- LANE, W.J. and LANE, A.M., 1986, “The Politics of Antigone”, en J.P. Euben (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley-Los Angeles-London, 162-82.
- LARDINOIS, A., MCCLURE, L. (eds.), *Making Silence Speak. Women’s Voices in Greek Literature and Society*, Princeton-Oxford 2001.
- LASSO DE LA VEGA, J.S., 1987, “Retórica y tragedia en Sófocles: el «discurso engañoso» de Ayante”, en G. MOROCHO GAYO (ed.), *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma*, León, 57-72 (recogido recientemente en E. GARCÍA NOVO, F. GARCÍA ROMERO, F. HERNÁNDEZ MUÑOZ, M. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ (eds.), *José Lasso de la Vega. Sófocles*, Madrid, 2003, 137-55).
- LAUSBERG, H., 1990, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, I, Madrid (reimpr. 1966) (trad. de *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, I, München 1960).
- LECHNER, M., 1874, *De Euripide rhetorum discipulo*, Ansbach.
- \_\_\_\_\_, 1877, *De rhetoricae uso sophocleo*, Berlin.
- LEES, T., 1891, *Δικανικὸς Λόγος in Euripides*, Nebraska.
- LEIGHTON, S.R., 1982, “Aristotle and the Emotions”, *Phronesis* 27, 144-74.
- LESKY, A., 1976, “Alkestis und Deianeira”, en J.M. BREMER, S.L. RADT, C.J. RUIJGH (eds.), *Miscellanea Tragica in Honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, 213-23.
- LETTERS, F.J.H., 1953, *Sophocles. The Life and Work of Sophocles*, London-New York.

- LEVY, C.S., 1963, "Antigone's Motives: A Suggested Interpretation", *TAPhA* 94, 137-44.
- LEWIS, R.G., 1988, "An Alternative Date for Sophocles' *Antigone*", *GRBS* 29, 35-50.
- \_\_\_\_\_, 1989, "The Procedural Basis of Sophocles' *Oedipus Tyrannus*", *GRBS* 30, 41-66.
- LEY, G., 1986, "On the Pressure of Circumstance in Greek Tragedy", *Ramus* 15, 43-51.
- LIENHARD, J.T., 1966, "A Note on the Meaning of  $\pi\iota\sigma\tau\iota\varsigma$  in Aristotle's *Rhetoric*", *AJPh* 87, 446-54.
- LINFORTH, I.M., 1952, "The Pyre on Mount Oeta in Sophocles' *Trachiniae*", *University of California Publications in Classical Philology* 14, 255-68.
- \_\_\_\_\_, 1954, "Three Scenes in Sophocles' *Ajax*", *University of California Publication in Classical Philology* 15, 1-28.
- LLOYD, G.E.R., 1987, *Polarity and Analogy. Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*, Bristol (reimpr. 1966).
- LLOYD, M., 1992, *The Agon in Euripides*, Oxford.
- LLOYD-JONES, H., WILSON, N.G., 1990, *Sophoclea. Studies on the Text of Sophocles*, Oxford.
- LONG, A.A., 1968, *Language and Thought in Sophocles. A Study of Abstract Nouns and Poetic Technique*, London.
- LOPETEGUI SEMPERENA, G., MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, M., REDONDO MOYANO, E. (eds.), 2006, *Retórica y Comunicación. Fuentes antiguas y usos actuales*, Bilbao.
- LÓPEZ EIRE, A., 1987, "Sobre los orígenes de la oratoria (I)", *Minerva* 1, 13-31.
- \_\_\_\_\_, 1988, "Sobre los orígenes de la oratoria (II)", *Minerva* 2, 117-31.
- \_\_\_\_\_, 1995, "Retórica antigua y retórica moderna", *Humanitas* 47, 871-907.
- \_\_\_\_\_, 1998, "La etimología de  $\rho\eta\tau\omega\rho$  y los orígenes de la retórica", *Faventia* 20, 61-69.
- \_\_\_\_\_, 2000, *Esencia y objeto de la retórica*, Salamanca.
- \_\_\_\_\_, 2001, "Retórica y oralidad", *Logo* 1, 109-24.
- \_\_\_\_\_, 2002, *Poéticas y Retóricas griegas*, Madrid.
- LÓPEZ, A., POCIÑA, A. (eds.), 2003, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada.
- LORAUX, N., 1989, *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid (trad. de *Façons trafiques de tuer une femme*, Paris 1985).
- \_\_\_\_\_, 1990, "Heracles: the Super-Male and the Feminine", en D.M. HALPERIN, J.J. WINKLER, F.I. ZEITLIN (eds.), *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, New Jersey, 21-52 (publicado originariamente en *Revue Française de Psychanalyse* 46 [1982] 697-729).
- \_\_\_\_\_, 2004, *Madres en duelo*, Madrid (trad. de *Les mères en deuil*, 1990).
- LUCAS DE DIOS, J.M., 1974, "Estructura del *Áyax* de Sófocles", *Emerita* 42, 263-85.

- \_\_\_\_\_, 1975, “El prólogo en la tragedia de Sófocles”, *Emerita* 43, 59-99.
- \_\_\_\_\_, 1976, “El prólogo en la tragedia de Sófocles (Continuación)”, *Emerita* 44, 51-64.
- \_\_\_\_\_, 1982, *Estructura de la Tragedia de Sófocles*, Madrid.
- \_\_\_\_\_, 1984, “La *Antígona* de Sófocles. Análisis de su problemática desde la perspectiva de su composición”, en E. GANGUTIA ELÍCEGUI *et alii* (eds.), *Athlon: satura grammatica in honorem Francisci R. Adrados*, Vol. 2, Madrid, 533-73.
- \_\_\_\_\_, 1986, “Consideraciones generales sobre el vocabulario jurídico griego”, *Epos* 2, 187-204.
- \_\_\_\_\_, 1990, “La tragedia griega perdida. Una valoración de conjunto”, *Epos* 6, 37-49.
- \_\_\_\_\_, 2004, “De la dramaturgia a la interpretación: una senda provechosa en el análisis de la tragedia sofoclea”, en A. PÉREZ JIMÉNEZ, C. ALCALDE MARTÍN, R. CABALLERO SÁNCHEZ (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta. Actas del Congreso internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles (497/496 a.C.-2003/2004), celebrado en Málaga, 29-31 de mayo de 2003*, Málaga, 43-60.
- LYONS, D., 2003, “Dangerous Gifts: Ideologies of Marriage and Exchange in Ancient Greece”, *ClAnt* 22, 93-104.
- MACDOWELL, D.M., 1999, *Athenian Homicide Law in the Age of the Orators*, Manchester (1963<sup>1</sup>).
- MACHIN, A., PERNEE, L. (eds.), 1993, *Sophocle. Le texte, les personnages. Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 10, 11 et 12 Janvier 1992*, Université de Provence.
- MACÍA APARICIO, L.M., 1990, “Relaciones de metro y contenido en la *parodos* del *Ayante* de Sófocles”, *Minerva* 4, 75-92.
- MACKINNON, J.K., 1971, “Heracles’ Intention in his Second Request of Hyllus: *Tr.* 1216-51”, *CQ* 21, 33-41.
- MACLEOD, L., 2001, *Dolos and Dike in Sophokles’ Elektra*, Leiden-Boston-Köln.
- MANNSPERGER, B., 1971, “Die Rhesis”, en W. JENS (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München, 143-81.
- MARGON, J.S., 1970, “The Death of Antigone”, *CSCA* 3, 177-83.
- MARTÍN VELASCO, M.J., 2005, “La ley como prueba retórica en los discursos judiciales”, en J.F. GONZÁLEZ CASTRO *et alii* (eds.), *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos (Santiago de Compostela, del 15 al 20 de septiembre de 2003)*, Vol. 2, Madrid, 367-81.
- MARTIN, J., 1974, *Antike Rhetorik. Technik und Methode*, München.
- MARTINA, A., 1980, “Il prologo delle *Trachinie*”, *Dioniso* 51, 49-79.
- MARVILL, J.G., 1993, *Aristotle’s Concept of Ethos as Ground for a Modern Ethics of Communication*, Diss. Kentucky 1990, UMI.

- MCBURNEY, J.H., 1974, "The Place of the Enthymeme in Rhetorical Theory", en K.V. ERICKSON (ed.), *Aristotle: The Classical Heritage of Rhetoric*, Metuchen, N.J., 117-40 (repr. *Speech Monographs* 3 [1936] 49-74).
- MCCALL, M., 1972, "The *Trachiniae*: Structure, Focus and Heracles", *AJPh* 93, 142-63.
- MCCLURE, L.K., 1995, "Female Speech and Characterization in Euripides", en F. de MARTINO, A.H. SOMMERSTEIN (eds.), *Lo spettacolo delli voci*, Bari, 35-60.
- \_\_\_\_\_, 1999, *Spoken like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, New Jersey.
- MEDDA, E., 1983, *La forma monologica. Ricerche su Omero e Sofocle*, Pisa.
- MEIER, C., 1991, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris (trad. de *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München 1988).
- MEYER, S.S., 1993, *Aristotle on Moral Responsibility. Character and Cause*, Oxford.
- MILLER, C.R., 2000, "The Aristotelian *Topos*: Hunting for Novelty", en A.G. GROSS, A.E. WALZER (eds.), *Rereading Aristotle's Rhetoric*, Carbondale-Edwardsville, 130-46.
- MILLER, T., 1887, *Euripides rhetoricus*, Diss. Göttingen.
- MINADEO, R.W., 1987, "Sophocles' Ajax and *kakia*", *Eranos* 85, 19-23.
- \_\_\_\_\_, 1994, *The Thematic Sophocles*, Amsterdam.
- MIRALLES, C., 1994, "Tragedia e sacrificio", *Lexis* 12, 27-36.
- MIRHADY, D.C., 1990, "Aristotle on the Rhetoric of Law", *GRBS* 31, 393-410.
- \_\_\_\_\_, 1991a, "Non-Technical *Pisteis* in Aristotle and Anaximenes", *AJPh* 112, 5-28.
- \_\_\_\_\_, 1991b, "The Oath-Challenge in Athens", *CQ* 41, 78-83.
- \_\_\_\_\_, 1996, "Torture and Rhetoric in Athens", *JHS* 106, 119-31.
- MIRÓN PÉREZ, M.D., 2000, "Las mujeres, la tierra y los animales: naturaleza femenina y cultura política en Grecia antigua", *Flor.Il.* 11, 151-69.
- MOORE, J., 1977, "The Dissembling-Speech of Ajax", *YCS* 25, 47-66.
- MORENILLA, C., 2006, "Técnicas retóricas en el lenguaje teatral", en G. LOPETEGUI SEMPERENA, M. MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, E. REDONDO MOYANO (eds.), *Retórica y Comunicación. Fuentes antiguas y usos actuales*, Bilbao, 93-110.
- MOROCHO GAYO, G. (ed.), 1987, *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma*, León.
- MOSSMAN, J., 2005, "Women's Voices", en J. GREGORY (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, 352-65.
- MURNAGHAN, S., 1986, "*Antigone* 904-20 and the Institution of Marriage", *AJPh* 107, 192-207.
- MURPHY, C.T., 1938, "Aristophanes and the Art of Rhetoric", *HSCP* 49, 69-113.
- MUSURILLO, H., 1957, "Sunken Imagery in Sophocles' *Oedipus*", *AJP* 78, 36-51.
- \_\_\_\_\_, 1961, "Fortune's Wheel: The Symbolism of Sophocles' *Women of Trachis*", *TAPhA* 92, 372-83.

- \_\_\_\_\_, 1967, *The Light and the Darkness. Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles*, Leiden.
- NAVARRÉ, O., 1900, *Essai sur la Rhétorique grecque avant Aristote*, Paris.
- NELSON, J.A., 1993, *Ambiguity and Deception in Greek Tragedy*, Diss. Virginia 1989, UMI.
- NESTLE, W., 1910, "Sophokles und die Sophistik", *CP* 5, 129-57.
- \_\_\_\_\_, 1967, *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Hildesheim (1930<sup>1</sup>).
- NEWTON, R.M., 1978-9, "The Murderers of Laius, Again (Soph. *OT* 106-7)", *CW* 72, 231-4.
- \_\_\_\_\_, 1980, "Hippolytus and the Dating of *Oedipus Tyrannus*", *GRBS* 21, 5-22.
- NOËL, M.P., 1999, "Gorgias et l' 'invention' des Γοργίεια σχήματα", *REG* 112, 193-211.
- NUSSBAUM, M.C., 1995, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid (trad. de *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge 1986).
- \_\_\_\_\_, 1996, "Aristotle on Emotions and Rational Persuasion", en A.O. RORTY (ed.), *Essays on Aristotle's Rhetoric*, California-London, 303-23.
- OBER, J., STRAUSS, B., 1990, "Drama, Political Rhetoric and the Discourse of Athenian Democracy", en J.J. WINKLER, F.I. ZEITLIN (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama and Its Social Context*, New Jersey, 237-70.
- OPSTELTEN, J.C., 1952, *Sophocles and Greek Pessimism*, Amsterdam.
- ORMAND, K., 1993, "More Wedding Imagery: *Trachiniae* 1053ff.", *Mnemosyne* 46, 224-7.
- \_\_\_\_\_, 1996, "Silent by Convention? Sophocles' Tekmessa", *AJPh* 117, 37-64.
- \_\_\_\_\_, 1999, *Exchange and the Maiden. Marriage in Sophoclean Tragedy*, Austin.
- OSBORNE, R., 1993, "Women and Sacrifice in Classical Greece", *CQ* 43, 392-405.
- OSTHEEREN, K., 1996, "Groupe μ", en G. UEDING (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Vol. 3, Tübingen, cols. 1205-14.
- PALMER, G.P., 1934, *The τοποι of Aristotle's Rhetoric as exemplified in the Orators*, (Diss. 1932) Chicago.
- PALOMAR, N., 1999, "El héroe trágico de Sófocles: imágenes del dolor humano", *Habis* 30, 57-76.
- PAPADIMITRIOU, E., 1979, *Ethische und psychologische Grundlagen der Aristotelischen Rhetorik*, Frankfurt-Bern-Las Vegas.
- PARCA, M., 1992, "Of Nature and Eros: Deianeira in Sophocles' *Trachiniae*", *ICS* 17, 175-92.
- PARKER, R., 1999, "Through a Glass Darkly: Sophocles and the Divine", en J. GRIFFIN (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, 11-30.
- PARLAVANTZA-FRIEDRICH, U., 1969, *Täuschungsszenen in den Tragödien des Sophokles*, Berlin.



- PATILLON, M., 1997, "Aristote, Corax, Anaximène et les autres dans la *Rhétorique à Alexandre*", *REG* 110, 104-25.
- PATTERSON, C., 2005, "Athenian Citizenship Law", en M. GAGARIN, D. COHEN (eds.), *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge, 267-89.
- PAYNE, M.E., 2000, "Three Double Messenger Scenes in Sophocles", *Mnemosyne* 53, 403-18.
- PELLING, C. (ed.), 1990, *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford.
- \_\_\_\_\_,(ed.), 1997, *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford.
- \_\_\_\_\_, 2005, "Tragedy, Rhetoric, and Performance Culture", en J. GREGORY (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, 83-102.
- PERADOTTO, J., 1992, "Disauthorizing Prophecy: The Ideological Mapping of *Oedipus Tyrannus*", *TAPhA* 122, 1-15.
- PERELMAN, Ch., OLBRECHTS-TYTECA, L., 1989, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid (trad. de *Traité de l'argumentation. La nouvelle Rhétorique*, 1958).
- PÉREZ JIMÉNEZ, A., ALCALDE MARTÍN, C., CABALLERO SÁNCHEZ, R.(eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta. Actas del Congreso internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles (497/496 a.C.-2003/2004), celebrado en Málaga, 29-31 de mayo de 2003*, Málaga 2004.
- PERRY, B.E., 1937, "The Early Greek Capacity for Viewing Things Separately", *TAPhA* 68, 403-27.
- PFISTER, M., 1991, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge (reimpr. 1988) (trad. de *Das Drama*, München 1977).
- PIAZZO, M., 2004, "I τόποι di Arist. *Rhet.* II, 23 e la loro peculiarità retorica", en L. CALBOLI MONTEFUSCO (ed.), *Papers on Rhetoric*, Vol. 6, Roma, 164-92.
- PICKLESIMER, M.L., 2000, "Ismene, una figura incomprensibile", *Flor.* 11, 215-25.
- PODLECKI, A.J., 1980, "Ajax's Gods and the Gods of Sophocles", *AC* 49, 45-86.
- POE, J.P., 1992, "Entrance-Announcements and Entrance-Speeches in Greek Tragedy", *HSCPh* 94, 121-56.
- POMEROY, S.B., 1987, *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid (trad. de *Goddesses, Whores, Wives and Slaves. Women in Classical Antiquity*, New York 1975)
- PORTER, D.H., 1987, "The Love that Divides: Sophocles' *Antigone*", *Only Connect. Three Studies in Greek Tragedy*, Lanham-New York, London.
- PORTER, S.E. (ed.), 1997, *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period 330 a.C.-a.D.400*, Leiden-New York-Köln.
- POST, C.R., 1912, "The Dramatic Art of Sophocles", *HSCPh* 28, 71-127.

- POULAKOS, J., 1995, *Sophistical Rhetoric in Classical Greece*, Columbia.
- \_\_\_\_\_, 1996, "Extending and Correcting the Rhetorical Tradition: Aristotle's Perception of the Sophists", en C.L. JOHNSTONE (ed.), *Theory, Text, Context. Issues in Greek Rhetoric and Oratory*, New York, 45-63.
- POZZI, D.C., 1994, "Deianeira's Robe: Diction in Sophocles' *Trachiniae*", *Mnemosyne* 47, 577-85.
- PUCCI, P., 1979, "On the 'Eye' and the 'Phallos' and Other Permutabilities, in *Oedipus Rex*", en G.W. BOWERSOCK, W. BURKERT y M.C.J. PUTNAM (eds.), *Arktouros. Hellenic Studies Presented to Bernard M.W. Knox on the Occasion of his 65<sup>th</sup> Birthday*, Berlin-New York, 130-3.
- QUIJADA, M., 1986, "Reflexiones generales y cambios de escena en la tragedia griega", en *El teatro grec i romà. Actas del VIIIe Simposi d' Estudis Classics*, Tarragona, 149-58.
- \_\_\_\_\_, 1991, *La composición de la tragedia tardía de Eurípides. Ifigenia entre los Tauros, Helena y Orestes*, Vitoria-Gasteiz.
- \_\_\_\_\_, 1995, Reseña de LLOYD, M., *The agon in Euripides*, *Emerita* 63, 157-60.
- \_\_\_\_\_, 2000, "El festival de Dioniso: un marco propicio para la intertextualidad", en V. BÉCARES, F. PORDOMINGO, R. CORTÉS TOVAR, J.C. FERNÁNDEZ CORTE (eds.), *Intertextualidad en las Literaturas Griega y Latina*, Madrid-Salamanca.
- \_\_\_\_\_, 2002a, "La escena de reconocimiento en la *Electra* de Eurípides: una muestra del desarrollo intertextual de la tragedia", *QUCC* 71, 101-9.
- \_\_\_\_\_, 2002b, "Virtuosismo e innovación en la monodia trágica, Eurípides, *Or.* 1369-1502", en M.J. GARCÍA SOLER (ed.), *TIMHĒ XAPIN. Homenaje al profesor Pedro A. Gainzarain*, Vitoria, 89-97.
- \_\_\_\_\_, 2003a, "El prólogo trágico y la cuestión de la *orthoepia* en *Ranas* de Aristófanes", *Veleia* 20, 375-82.
- \_\_\_\_\_, 2003b, "*Medea* de Eurípides: lecturas de un drama de venganza", en A. LÓPEZ, A. POCIÑA (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 255-76.
- \_\_\_\_\_, 2004, Reseña de ERCOLANI, A., *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rheseis*, *Veleia* 21, 343-6.
- RABINOWITZ, N.S., 1992, "Tragedy and the Politics of Containment", en A. RICHLIN (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York-Oxford, 36-52.
- REDFIELD, J., 1982, "Notes on the Greek Wedding", *Arethusa* 15, 181-201.
- REDONDO, J., 1987, "Una nota sobre el uso de *πράγμα* en el proemio", *Minerva* 1, 33-9.
- REDONDO MOYANO, E., 2006, "ἦθος y πάθος: los recursos psicológicos para la persuasión en fuentes retóricas griegas", en G. LOPETEGUI SEMPERENA, M. MUÑOZ GARCÍA DE

- ITURROSPE, E. REDONDO MOYANO (eds.), *Retórica y Comunicación. Fuentes antiguas y usos actuales*, Bilbao, 25-72.
- REEVE, M.D., 1970, "Notes on Anaximenes' Τέχνη Ῥητορική", *CQ* 20, 237-41.
- REHM, R., 1994a, "From Death Bed to Marriage Bed. Sophokles' *Trachiniae*", *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, New Jersey, 72-83.
- \_\_\_\_\_, 1994b, "The Bride and Groom of Death. Sophokles' *Antigone*", *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, New Jersey, 59-71.
- REINHARDT, K., 1991, *Sófocles*, Barcelona (trad. de *Sophokles*, Frankfurt 1976).
- REYES, G., 1984, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid.
- RICHLIN, A. (ed.), 1992, *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York-Oxford.
- RIGSBY, K.J., 1976, "Teiresias as Magus in *Oedipus Rex*", *GRBS* 17, 109-14.
- RIJKSBARON, A., 1976, "How does a Messenger begin his Speech? Some Observations on the opening Lines of Euripidean Messenger Speeches", en J.M. BREMER, S.L. RADT, C.J., RUIJGH (eds.), *Miscellanea Tragica in Honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam, 293-308.
- RINGER, M., 1998, *Electra and the Empty Urn. Metatheater and the Role Playing in Sophocles*, Chapel Hill-London.
- RITORÉ PONCE, J., 2005, "Tragedia y retórica", en M. BRIOSO SÁNCHEZ, A. VILLARRUBIA MEDINA (eds.), *Aspectos del teatro griego antiguo*, Sevilla, 121-41.
- ROCCO, C.F., 1997, "Sophocles' *Oedipus Tyrannos*. The Tragedy of Enlightenment", *Tragedy and Enlightenment. Athenian Political Thought and the Dilemmas of Modernity*, Berkeley-Los Angeles-London, 34-67 (la obra es una reelaboración de C.F. ROCCO, *Between Tragedy and Enlightenment: Greek Tragedy, Classical Political Theory and Critical Theory*, Diss. California 1989, UMI 1993).
- RODIGHIERO, A., 2000, *La parola, la morte, l'eroe. Aspetti di poetica sofoclea*, Padova.
- ROISMAN, J., 2005, *The Rhetoric of Manhood. Masculinity in the Attic Orators*, Berkeley-Los Angeles-London.
- ROMILLY, J. de, 1970, *La tragédie grecque*, Paris.
- \_\_\_\_\_, 1975, *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*, Cambridge-London.
- \_\_\_\_\_(ed.), 1983, *Sophocle. Sept exposés suivis de discussions*, Vandoeuvres-Genève.
- \_\_\_\_\_, 1997, *Los grandes sofistas en la Atenas de Pericles*, Barcelona (trad. de *Les grands sophistes dans l'Athènes de Pericles*, 1988).
- RONNET, G., 1969, *Sophocle poète tragique*, Paris.
- RORTY, A.O. (ed.), 1980, *Essays on Aristotle's Ethics*, California-London.
- \_\_\_\_\_(ed.), 1996, *Essays on Aristotle's Rhetoric*, California-London.

- ROSE, P.W., 1976, "Sophocles' *Philoctetes* and the Teachings of the Sophists", *HSCPh* 80, 49-105.
- \_\_\_\_\_, 1995, "Historicizing Sophocles' *Ajax*", en B. GOFF (ed.), *History, Tragedy, Theory. Dialogues on Athenian Drama*, Austin, 59-90.
- ROSEN, R.M., FARRELL, J. (eds.), 1993, *Nomodeiktes. Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*, Michigan.
- ROSENMEYER, T.G., 1996, "Ironies in Serious Drama", en M.S. SILK (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 497-519.
- ROSIVACH, V.J., 1975, "Ajax' Intended Victims", *CW* 69, 201-2.
- \_\_\_\_\_, 1983, "On Creon, *Antigone* and not Burying the Dead", *RhM* 126, 193-211.
- \_\_\_\_\_, 1987, "Execution by Stoning in Athens", *ClAnt* 6, 232-48.
- ROUSE, W.H.D., 1911, "The Two Burials in *Antigone*", *CR* 25, 40-2.
- ROUSSEL, L., 1929, "Le Récit du Meurtre de Laïos dans *Oedipe-Roi* (798-813)", *REG* 42, 361-72.
- RUIZ CASTELLANOS, A., VIÑEZ SÁNCHEZ, A., SÁEZ DURÁN, J. (eds.), 1998, *Retórica y Texto*, Cádiz.
- RUSSELL, D.A., 1990, "Ethos in Oratory and Rhetoric", en C. PELLING (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford, 197-212.
- RYAN, E.E., 1972, "Aristotle's *Rhetoric* and *Ethics* and the Ethos of Society", *GRBS* 13, 291-308.
- \_\_\_\_\_, 1984, *Aristotle's Theory of Rhetorical Argumentation*, Montréal.
- RYZMAN, M., 1991, "Deianeira's Moral Behaviour in the Context of the Natural Laws in Sophocles' *Trachiniae*", *Hermes* 119, 385-98.
- SAÏD, S., 1978, *La faute tragique*, Paris.
- SCABUZZO, S., 1994-5, "Edipo Rey: el drama acosado por la narración", *Cuadernos del Sur (Letras)* 26, 23-35.
- \_\_\_\_\_, 1999, "Tragedia y códigos legales: Una nueva lectura de *Antígona* de Sófocles", *CFC* 9, 109-27.
- \_\_\_\_\_, 2000, "Hombres hablando de mujeres", en E. CABALLERO, E. HUBER, B. RABAZA (eds.), *El discurso femenino en la literatura grecolatina*, Rosario, 207-27.
- \_\_\_\_\_, 2001a, "La prueba judicial en la tragedia: el caso de *Edipo Rey*", *Argos* 25, 79-93.
- \_\_\_\_\_, 2001b, "La prueba judicial, de las *Tetralogías* al teatro", *Logo* 1, 133-40.
- \_\_\_\_\_, 2003, "Violencia en el escenario: el *basanos*, de la tragedia a la comedia", *Logo* 4, 201-6.
- SCHADEWALDT, W., 1966, *Monolog und Selbstgesprach. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlin-Zürich-Dublin (1926<sup>1</sup>).

- SCHAPS, D., 1977, "The Woman least mentioned: Etiquette and Women's Names", *CQ* 27, 323-30.
- SCHIAPPA, E., 1991, *Protagoras and Logos. A Study in Greek Philosophy and Rhetoric*, Columbia.
- \_\_\_\_\_, 1996, "Toward a Predisciplinary Analysis of Gorgias' *Helen*", en C.L. JOHNSTONE (ed.), *Theory, Text, Context. Issues in Greek Rhetoric and Oratory*, New York, 65-86.
- \_\_\_\_\_, 1999, *The Beginning of Rhetorical Theory in Classical Greece*, New Haven-London.
- SCHMAKEIT, I.A., 2001, "Die Deianeira der *Trachinierinnen* und die euripideische *Medeia*", *Mnemosyne* 54, 659-74.
- SCHMALZRIEDT, E., 1980, "Sophokles und die Rhetorik", *Rhetorik* 1, 89-110.
- SCHMIDT, H.W., 1971, "Die Struktur des Eingangs", en W. JENS (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München, 1-46.
- SCHÜTRUMPF, E., 1993, "The Model for the Concept of *Ethos* in Aristotle's *Rhetoric*", *Philologus* 137, 12-7.
- SCHWARTZ, J.D., 1986, "Human Action and Political Action in *Oedipus Tyrannos*", en J.P. EUBEN (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley-Los Angeles-London, 183-209.
- SCODEL, R., 1984, *Sophocles*, Boston.
- \_\_\_\_\_, 1997, "Drama and Rhetoric", en S.E. PORTER (ed.), *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period 330 b.C.-a.D.400*, Leiden-New York-Köln, 489-504.
- \_\_\_\_\_, 1999, *Credible Impossibilities. Conventions and Strategies of Verisimilitude in Homer and Greek Tragedy*, Stuttgart-Leipzig.
- \_\_\_\_\_, 1999-2000, "Verbal Performance and Euripidean Rhetoric", *ICS* 24-25, 129-44.
- \_\_\_\_\_, 2005, "Sophoclean Tragedy", en J. GREGORY (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, 233-50.
- SCULLY, S.P., 1986, "Studies of Narrative and Speech in the *Iliad*", *Arethusa* 19, 135-53.
- SEAFORD, R., 1987, "The Tragic Wedding", *JHS* 107, 106-30.
- \_\_\_\_\_, 1990, "The Imprisonment of Women in Greek Tragedy", *JHS* 110, 76-90.
- SEGAL, C., 1966, "The *Electra* of Sophocles", *TAPhA* 97, 473-545.
- \_\_\_\_\_, 1975, "Mariage et Sacrifice dans les *Trachiniennes* de Sophocle", *AC* 44, 30-53.
- \_\_\_\_\_, 1981, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge-London.
- \_\_\_\_\_, 1995, *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Cambridge-London.
- \_\_\_\_\_, 2000, "The Oracles of Sophocles' *Trachiniae*: Convergence or Confusion?", *HSCP* 100, 151-71.
- \_\_\_\_\_, 2001, *Oedipus Tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*, New York-Oxford (1993<sup>1</sup>).

- SEIDENSTICKER, B., 1971, "Die Stichomythie", en W. JENS (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München, 183-220.
- \_\_\_\_\_, 1983, "Die Wahl des Todes bei Sophokles", en J. de ROMILLY (ed.), *Sophocle. Sept Exposés suivis de Discussions*, Genève, 105-53.
- \_\_\_\_\_, 1995, "Women on the Tragic Stage", en B. GOFF (ed.), *History, Tragedy, Theory. Dialogues on Athenian Drama*, Austin, 151-73.
- SHAW, M., 1975, "The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama", *CPh* 70, 255-66.
- SHELTON, J.A., 1984, "Human Knowledge and Self-Deception: Creon as the Central Character of Sophocles' *Antigone*", *Ramus* 13, 102-23.
- SHEPPARD, J.T., 1918, "The Tragedy of Electra, according to Sophocles", *CQ* 12, 80-8.
- \_\_\_\_\_, 1927, "*Electra*: A Defence of Sophocles", *CR* 41, 2-9.
- SICHERL, M., 1977, "The Tragic Issue in Sophocles' *Ajax*", *YCS* 25, 67-98.
- SIDER, D., 1994, "Response to Marilyn Katz", *Arethusa* 27, 105-9.
- SILBERMAN, L., 1986, "God and Man in *Oedipus Rex*", *College Literature* 13, 292-9.
- SILK, M.S. (ed.), 1996, *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford.
- SOARES, L., 2002, *Anaximandro y la tragedia. La proyección de su filosofía en la Antígona de Sófocles*, Buenos Aires.
- SOLMSEN, F., 1985, "ἀλλ' εἰδέναι χρη δρῶσαν: The Meaning of Sophocles *Trachiniai* 588-93", *AJPh* 106, 490-6.
- \_\_\_\_\_, 2004, *Antiphonstudien. Untersuchungen zur Entstehung der attischen Gerichtsrede*, Hildesheim (1931<sup>1</sup>).
- SOMMERSTEIN, A.H. et alii (eds.), 1993, *Tragedy, Comedy and the Polis (Papers from the Greek Drama Conference. Nottingham, 18-20 July 1990)*, Bari.
- SOMMERSTEIN, A.H., 1995, "The Language of Athenian Women", en F. de MARTINO, A.H. SOMMERSTEIN (eds.), *Lo spettacolo delli voci*, Bari, 61-85.
- SORUM, C.E., 1978, "Monsters and the Family: the Exodos of Sophocles' *Trachiniae*", *GRBS* 19, 59-73.
- \_\_\_\_\_, 1985, "Sophocles' *Ajax* in Context", *CW* 79, 361-77.
- SOUBIE, A., 1973, "Les preuves dans les plaidoyers des orateurs attiques", *RIDA* 20, 171-253.
- \_\_\_\_\_, 1974, "Les preuves dans les plaidoyers des orateurs attiques (II)", *RIDA* 21, 77-134.
- SOURVINOU-INWOOD, C., 1989, "Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' *Antigone*", *JHS* 109, 134-48.
- SPENGLER, L., 1828, *Συναγωγή τεχνῶν*, Stuttgart.
- STANFORD, W.B., 1978, "Light and Darkness in Sophocles' *Ajax*", *GRBS* 19, 189-97.
- STEVENS, P.T., 1986, "Ajax in the *Trugrede*", *CQ* 36, 327-36.

- STINTON, T.C.W., 1975, "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy", *CQ* 25, 221-54.
- SÜSS, W., 1975, *Ethos. Studien zur älteren griechischen Rhetorik*, Aalen (1910).
- SWEARINGEN, C.J., 2000, "Èthos, Pathos, Peithô: Aspects féminins du désir et de la persuasion avant Aristote", en F. CORNILLIAT, R. LOCKWOOD (eds.), *Ethos et Pathos. Le statut du sujet rhétorique. Actes du colloque international de Saint-Denis (19-21 juin 1997)*, Paris, 53-66.
- SYNODINOU, K., 1987, "Tecmesa in the Ajax of Sophocles. Amid Slavery a Moment of Liberation", *A&A* 33, 99-107.
- TAPLIN, O., 1977, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- \_\_\_\_\_, 1979, "Yielding to Forethought: Sophocles' Ajax", en G.W. BOWERSOCK, W. BURKERT, M.C.J. PUTNAM (eds.), *Arktouros. Hellenic Studies Presented to B.M.W. Knox on the occasion of his 65<sup>th</sup> Birthday*, Berlin-New York, 122-9.
- THIRLWALL, C., 1833, "On the Irony of Sophocles", *The Philological Museum* 2, 483-536.
- THOMAS, C.G., WEBB, E.K., 1994, "From Orality to Rhetoric: an Intellectual Transformation", en I. WORTHINGTON (ed.), *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London-New York, 3-25.
- THOMPSON, W.N., 1974, "Stasis in Aristotle's Rhetoric", en K.V. ERICKSON (ed.), *Aristotle: The Classical Heritage of Rhetoric*, Metuchen, N.J., 267-77 (repr. *Quarterly Journal of Speech* 58 [1972] 134-41).
- THÜR, G., 1977, *Beweisführung vor den Schwurgerichtshöfen Athens: Die Proklesis zur Basanos*, Vienna.
- \_\_\_\_\_, 1996, "Reply to D.C. Mirhady: Torture and Rhetoric in Athens", *JHS* 106, 132-4.
- \_\_\_\_\_, 2005, "The Role of the Witness in Athenian Law", en M. GAGARIN, D. COHEN (eds.), *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge, 146-69.
- TODD, S., 1990, "The Purpose of Evidence in Athenian Courts", en P. CARTLEDGE, P. MILLETT y S. TODD (eds.), *Nomos. Essays in Athenian Law, Politics and Society*, Cambridge, 19-39.
- TOOHEY, P., 1994, "Epic and Rhetoric", en I. WORTHINGTON (ed.), *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London-New York, 153-75.
- TRAPP, M., 1996, "Tragedy and the Fragility of Moral Reasoning: Response to Foley", en M.S. SILK (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 74-84.
- TREU, U., 1952, *Die Bedeutung der erzählenden Rhetik innerhalb der Handlung der attischen Tragödie*, Diss. Jena.
- TYLER, J., 1974, "Sophocles' Ajax and Sophoclean Plot Construction", *AJPh* 95, 24-42.

- TYRRELL, W.B, BENNETT, L.J., 1998, *Recapturing Sophocles' Antigone*, Lanham-Boulder-New York-Oxford.
- UEDING, G. (ed.), 1992ss., *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen.
- \_\_\_\_\_, 2000, *Klassische Rhetorik*, München (1995<sup>1</sup>).
- UNTERSTEINER, M., 1954, *The Sophists*, Oxford.
- VARA DONADO, J., 1996, *La técnica dramática de Sófocles*, Cáceres.
- VERMEULE, E., 1984, *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, México (trad. de *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley 1979).
- VERNANT, J.-P., 2002, "Ambigüedad e inversión. Sobre la estructura enigmática del *Edipo Rey*", en J.-P. VERNANT y P. VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia en la Grecia antigua, vol. 1*, Madrid (1987<sup>1</sup>), 103-135 (trad. de *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Vol. 1, Paris 1972).
- VOLKMANN, R., 1874<sup>2</sup>, *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, Leipzig.
- WALCOT, P., 1976, *Greek Drama in its Theatrical and Social Context*, Cardiff.
- WALDOCK, A.J.A., 1966, *Sophocles the Dramatist*, Cambridge (1951<sup>1</sup>).
- WALKER, J., 2000a, "Pathos and Katharsis in 'Aristotelian' Rhetoric: Some Implications", en A.G. GROSS, A.E. WALZER (eds.), *Rereading Aristotle's Rhetoric*, Carbondale-Edwardsville, 74-92.
- \_\_\_\_\_, 2000b, *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, Oxford.
- WARDY, R., 1996, *The Birth of Rhetoric. Gorgias, Plato and their Successors*, London-New York.
- WARNICK, B., 2000, "Two Systems of Invention: the Topics in the *Rhetoric* and *The New Rhetoric*", en A.G. GROSS, A.E. WALZER (eds.), *Rereading Aristotle's Rhetoric*, Carbondale-Edwardsville, 107-29.
- WARTELLE, A., 1982, *Lexique de la Rhétorique d'Aristote*, Paris.
- WEBSTER, T.B.L., 1932, "Plot-Construction in Sophocles", *CR* 46, 146-50.
- \_\_\_\_\_, 1969, *An Introduction to Sophocles*, London (1936<sup>1</sup>).
- WEIDEMANN, H., 1989, "Aristotle on Inferences from Signs (*Rhetoric* I 2, 1357b1-25)", *Phronesis* 34, 343-51.
- WELCH, K.E., 1990, *The Contemporary Reception of Classical Rhetoric. Appropriations of Ancient Discourse*, New York.
- WEST, M., 1999, "Ancestral Curses", en J.GRIFFIN (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, 31-45.
- WEST, S., 1999, "Sophocles' *Antigone* and Herodotus Book Three", en J. GRIFFIN (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, 109-36.
- WET, B.X. de, 1983, "An Evaluation of the *Trachiniae* of Sophokles in the Light of Moral Values in Athens of the 5<sup>th</sup> Century B.C.", *Dioniso* 54, 213-26.



- WHITEHORNE, J.E.G., 1983, "The Background to Polyneices' Disinterment and Reburial", *G&R* 30, 129-42.
- WHITMAN, C.H., 1971, *Sophocles. A Study of Heroic Humanism*, Cambridge (reimpr. 1951).
- WIGODSKY, M.M., 1962, "The «Salvation» of Ajax", *Hermes* 90, 149-58.
- WIKRAMANAYAKE, G.H., 1961, "A Note on the ΠΙΣΤΕΙΣ in Aristotle's *Rhetoric*", *AJPh* 82, 193-6.
- WILCOX, S., 1942, "The Scope of Early Rhetorical Instruction", *HSCP* 53, 121-55.
- \_\_\_\_\_, 1943, "Corax and the *Prolegomena*", *AJPh* 64, 1-23.
- WILTSHIRE, S.F., 1976, "Antigone's Disobedience", *Arethusa* 9, 29-36.
- WINKLER, J.J., ZEITLIN, F.I. (eds.), 1990, *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama and Its Social Context*, New Jersey.
- WINNINGTON-INGRAM, R.P., 1980, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge.
- WISSE, J., 1989, *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*, Amsterdam.
- WOHL, V., 1998, *Intimate Commerce. Exchange, Gender and Subjectivity in Greek Tragedy*, Austin.
- WOODARD, T.M., 1964, "Electra by Sophocles: the Dialectical Design", *HSCP* 68, 163-205.
- \_\_\_\_\_, 1965, "Electra by Sophocles: the Dialectical Design (Part II)", *HSCP* 70, 195-233.
- WÖRNER, M.H., 1981, "Pathos als Überzeugungsmittel in der *Rhetorik* des Aristoteles", en I. CRÄMER-RÜGENBERG (ed.), *Pathos, Affekt, Gefühl*, Freiburg-München, 53-78.
- WORTHINGTON, I., 1994, "History and Oratorical Exploitation", en I. WORTHINGTON (ed.), *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London-New York, 109-29.
- \_\_\_\_\_(ed.), 2006, *A Companion to Greek Rhetoric*, Oxford.
- WYCHERLEY, R.E., 1947, "Sophocles' *Antigone* 904-20", *CP* 42, 51-2.
- XANTHAKIS-KARAMANOS, G., 1979, "The Influence of Rhetoric on Fourth-Century Tragedy", *CQ* 29, 66-76.
- ZANKER, G., 1992, "Sophocles' *Ajax* and the Heroic Values of the *Iliad*", *CQ* 42, 20-5.
- ZEITLIN, F.I., 1986, "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama", en J.P. EUBEN (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley-Los Angeles-London, 101-41.
- \_\_\_\_\_, 1996, "Playing the Other: Theater, Theatricality and the Feminine in Greek Drama", *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago-London, 341-74 (publicado originariamente en *Representations* 11 [1985] 63-94).



## ÍNDICE DE PASAJES CITADOS

### Anaxímenes de Lámpsaco

#### *Retórica a Alejandro*

1420a25-27.....	96
1. 1, 1421b7-11.....	22
1. 8, 1422a2-4.....	96
2. 13, 1424a10-12.....	96
4. 7, 1427a23-30.....	276
7. 2, 1428a16-19.....	61
7. 2, 1428a17-18.....	114, 124
7. 2, 1428a20-22.....	209
7. 2, 1428a20-23.....	114
7. 2-3, 1428a23-24.....	62, 65, 84
7. 4, 1428a26-27.....	124
7. 4, 1428a27-32.....	146
7. 4-14. 7, 1428a26-1431b8.....	114
7. 5, 1428a36-37.....	124
7. 5-6, 1428a35-1428b11.....	144
7. 6, 1428b9.....	124
7. 6, 1428b10-11.....	124
7. 8, 1428b16-18.....	124
7. 8, 1428b20-23.....	144
9. 1-2, 1430a14-22.....	209
12. 1-2, 1430a30-39.....	209
12. 2, 1430b34-36.....	221, 242
12. 3, 1430b39-41.....	242
14. 8-9, 1431b10-18.....	63
15. 1, 1431b20.....	65, 81
15. 2-8, 1431b23-1432a12.....	65
15. 3, 1431b29-32.....	70
16. 1, 1432a12-13.....	81
17. 1, 1432a34-35.....	85
17. 1-2, 1432a35-1432b4.....	85
18, 1432b11-1433b16.....	181
18. 1, 1432b11-14.....	181
18. 12-13, 1433a36-1433b2.....	182
29. 1, 1436a33-38.....	334
29. 2, 1436b1-4.....	334
29-37.....	333
29-37, 1436a33-1445b24.....	333
30. 1, 1438a3-6.....	335
30. 5, 1438a22.....	335
31. 1-3, 1438b14-29.....	335
31. 3, 1438b28.....	335
32. 1, 1438b30-32.....	335
33, 1439b3-14.....	182
33. 1, 1439b4-5.....	336
33. 1-2, 1439b3-10.....	182
36. 16, 1442b30.....	335
36. 17-18, 1442b33-1443a5.....	336
36. 19, 1443a6.....	336
36. 20-28, 1443a10-1443b14.....	96
36. 32, 1443b33-36.....	202
36. 37, 1444a16-17.....	336
38. 6, 1446a9.....	335
38. 10, 1446a26.....	336

### Anónimo

#### *Vida de Sófocles*

21.....	532
---------	-----

### Antifonte

1. 3.....	492
-----------	-----

#### *Tetralogía tercera*

4. 4. 2.....	210
--------------	-----

### Apolodoro

2. 5. 4.....	236
--------------	-----

### Aristófanes

#### *Acarnienses*

27.....	18
---------	----

#### *Asambleístas*

310-478.....	41
--------------	----

#### *Lisístrata*

133-4.....	82
------------	----

### Aristófanes de Bizancio

1. 17-18.....	18
---------------	----

### Aristóteles

#### *Analíticos Primeros*

2. 24, 68b38-69a19.....	116
-------------------------	-----

2. 27, 70a4-6.....	117, 208
--------------------	----------

2. 27, 70a7-10.....	117, 208
---------------------	----------

2. 27, 70a11-70b39.....	212
-------------------------	-----

#### *Constitución de los atenienses*

26. 4.....	306
------------	-----

#### *Poética*

4, 1449a15-19.....	45
--------------------	----

12, 1452b20-21.....	39
---------------------	----

24, 1460a18-26.....	10
---------------------	----

24, 1460a26-27.....	73
---------------------	----

#### *Refutaciones Sofísticas*

174a17-18.....	496
----------------	-----

#### *Retórica*

1.....	116
--------	-----

1. 1, 1354a14-18.....	114, 115
-----------------------	----------

1. 1, 1355a29-33.....	117
-----------------------	-----

1. 2, 1355b35-39.....	61
-----------------------	----

1. 2, 1355b37-38.....	114
-----------------------	-----

1. 2, 1356a1-4.....	114
---------------------	-----

1. 2, 1356a1-20.....	114, 115
----------------------	----------

1. 2, 1356a5-6.....	115
---------------------	-----

1. 2, 1356a14-16.....	115
-----------------------	-----

1. 2, 1356a19-20.....	116
-----------------------	-----

1. 2, 1356a35-1356b6.....	116
---------------------------	-----

1. 2, 1357a31-1357b7.....	117, 208
---------------------------	----------

1. 2, 1357a34-1357b1.....	123
---------------------------	-----

1. 3, 1358b6-8.....	22
---------------------	----

1. 3, 1367a19-22.....	187
-----------------------	-----

1. 5, 1375a27-29.....	96		
1. 9, 1367b22-24.....	255, 492		
1. 9, 1367b22-25.....	396		
1. 9, 1368a13-15.....	492		
1. 10, 1368b7-9.....	96		
1. 10, 1368b9-10.....	274		
1. 12, 1373a10-12.....	300		
1. 13, 1373b4-6.....	96		
1. 15, 1375a21-1377b12.....	61		
1. 15, 1375a24-25.....	62, 65, 84		
1. 15, 1375a27-29.....	99		
1. 15, 1375b7-8.....	100		
1. 15, 1375b26-1376a17.....	65, 67		
1. 15, 1376a23-26.....	66		
1. 15, 1376a24-25.....	65		
1. 15, 1376b7-8.....	63		
1. 15, 1376b31-32.....	82		
1. 15, 1377a8-11.....	85		
2.....	116		
2. 1, 1377b16-1378a29.....	114		
2. 1, 1377b28-31.....	115		
2. 2, 1379a25-27.....	190		
2. 2, 1379b2-4.....	453		
2. 20, 1393a25-26.....	118		
2. 20, 1394a13-15.....	267		
2. 22, 1396b22-27.....	118		
2. 23, 1397b14-21.....	231		
2. 23, 1397b14-33.....	231		
2. 23, 1397b16-21.....	238		
2. 23, 1398a4-15.....	473		
2. 23, 1398a31-33.....	131		
2. 23, 1398b21-26.....	261		
2. 23, 1399a13.....	266		
2. 23-24.....	231		
2. 24.....	117		
2. 24, 1402a12-16.....	123		
2. 24, 1402a17-20.....	73, 123		
2. 24, 1402a26.....	123		
2. 25, 1402b13-24.....	117		
3.....	276		
3. 1, 1403b6-1404a39.....	114		
3. 13, 1414a37-1414b18.....	334		
3. 13, 1414b7-8.....	334		
3. 13, 1414b8-9.....	334		
3. 13, 1414b12-13.....	334		
3. 14, 1414b19-1416a2.....	334		
3. 14, 1415a12-13.....	334		
3. 15, 1416a4-1416b16.....	334		
3. 16, 1416b26-27.....	335		
3. 16, 1416b30-1417a16.....	335		
3. 17, 1417b21-1418b39.....	336		
3. 17, 1417b23-34.....	276		
3. 17, 1418a26.....	96		
3. 19, 1419b10-13.....	336		
3. 19, 1420a3-4.....	410		
<i>Tópicos</i>			
2. 10, 114b26.....	231		
		Ateneo	
		11. 508a.....	96
		Cicerón	
		<i>Brutus</i>	
		12. 46-48.....	11, 120
		Demóstenes	
		8. 51.....	80
		19. 183-4.....	35
		19. 247.....	238
		30. 37.....	80
		37. 40.....	82
		46. 7.....	67
		48. 11.....	84
		48. 52.....	85
		54. 40.....	82
		57. 4.....	67
		Diógenes Laercio	
		3. 56.....	45
		8. 57.....	120
		Esquilo	
		<i>Agamenón</i>	
		855-943.....	38
		<i>Euménides</i>	
		232-44.....	41
		428.....	439
		<i>Persas</i>	
		348-9.....	168
		<i>Siete contra Tebas</i>	
		597-614.....	365
		<i>Suplicantes</i>	
		481-9.....	172
		Eurípides	
		<i>Alcestitis</i>	
		746-861.....	41
		<i>Bacantes</i>	
		1043-1152.....	21
		<i>Fenicias</i>	
		1090-1199.....	21
		<i>Hécuba</i>	
		826-32.....	465, 534
		<i>Helena</i>	
		385-515.....	41
		<i>Heraclidas</i>	
		910-6.....	541
		<i>Ifigenia en Aúlida</i>	
		1080-4.....	382
		<i>Medea</i>	
		492-5.....	91
		735-9.....	87
		1021-80.....	364
		<i>Reso</i>	
		564-673.....	41

Gorgias		<i>Gorgias</i>	
<i>Defensa de Palamedes</i>		449d-450e.....	11
19.....	145	502b-d.....	15
24.....	122	<i>Leyes</i>	
<i>Encomio de Helena</i>		948b-949c.....	85
10.....	178	<i>Menón</i>	
		99d.....	558
Heródoto		Plutarco	
3. 119.....	545	<i>Moralia</i>	
Homero		1. 79b.....	532
<i>Ilíada</i>		Sófocles	
1. 101ss.....	342	<i>Antígona</i>	
6.....	363, 464	1-10.....	49
6. 392-502.....	464, 512	1-38.....	49
6. 459-63.....	464	1-99.....	49
6. 476-81.....	534	2.....	164
9.....	330	9-10.....	185
9. 315ss.....	466	11-7.....	49
9. 334-45.....	91	13-4.....	256
9. 443.....	10	14.....	127
9. 645-8.....	364	20.....	224, 230, 572
16. 667-75.....	222	21-38.....	49
22.....	364, 464	36.....	432
22. 99-130.....	363	37-8.....	406
22. 361ss.....	516	37s.....	412
22. 395ss.....	516	39-40.....	166, 180, 568
23. 579-85.....	84	39-48.....	49
24. 18-21.....	222	39-99.....	49
<i>Odisea</i>		41.....	408
11. 550-1.....	278	43-68.....	49
12. 223-5.....	447	46.....	302
24. 17-8.....	278	49.....	409, 425
Iseo		49-52.....	344
8. 12.....	80	49-57.....	127, 343
Isócrates		49-68.....	49, 126, 254, 343, 425
1. 23.....	86	53.....	425
17. 15.....	82	53-4.....	344
17. 54.....	80	55.....	425
Jenofonte		55-7.....	344
<i>Helénicas</i>		56.....	127
1. 7. 22.....	152, 205	58.....	344, 408, 425
Platón		58-60.....	128, 344
<i>Alcibíades</i>		58-63.....	143, 568
1. 120a-b.....	558	58-64.....	73, 191, 343, 344
<i>Cratilo</i>		58-68.....	127
418b-c.....	558	61.....	425
<i>Fedro</i>		61-2.....	128
261a.....	11	61-3.....	128, 407
266e-267a.....	334	61-4.....	344
272d-273a.....	122	63.....	128, 425
273b.....	121, 190	65-8.....	343, 344
273b-c.....	73, 122	69-77.....	49, 543
273c.....	121	73-5.....	240
		78-99.....	49
		95-6.....	307
		99.....	262
		100-61.....	49

162.....	99, 147	242.....	210
162-3.....	149, 262, 273, 575	249-58.....	221, 230, 572
162-74.....	366	249-77.....	50, 82, 88, 133, 389, 390, 439
162-91.....	147	252.....	210
162-210 ...	49, 147, 182, 238, 254, 256, 261, 262, 357, 358, 366, 369, 396, 400, 402, 416, 546	253-8.....	389
162-222.....	49	255-7.....	389
162-331.....	49	257.....	210, 212, 389
163.....	262	259-67.....	389
164.....	150	264-7.....	82, 84, 86, 88, 95, 567
165-9.....	256	265.....	89
165-74.....	258, 574	266.....	389
167.....	147, 262	268.....	407
170-4.....	256	268-75.....	389
172.....	127	271.....	389
173.....	150, 256	278-9.....	133, 143, 201, 222, 568
175.....	150, 517	280-1.....	344
175-7.....	147	280-314 ...	50, 88, 173, 176, 200, 254, 255, 289, 344, 402, 414, 415, 439
175-83.....	367	282-9.....	201, 207, 344, 546, 571
175-91.....	147, 184, 189, 367, 571	289.....	199, 225
175-206.....	366	289-92.....	173, 345
178.....	147, 150	289-94.....	225, 230, 255, 547, 573
178-81.....	185	289-301.....	176, 180, 569
178-83.....	185	289-303.....	344
179.....	185	291-2.....	547
182.....	147, 310	293.....	174, 175, 345, 547
182-3.....	185	293-301.....	174
184.....	77, 150	293-303.....	345
184-90.....	148, 185	295-301.....	255
184-91.....	180, 185, 367, 568	302-3.....	256, 258, 574
185-6.....	185	304-5.....	89, 95, 567
186.....	310	304-12.....	547
187.....	147, 310, 517	304-14.....	345
189.....	310	305.....	89, 345
189-90.....	357, 367	306.....	127
190.....	262	308-14.....	175, 180, 569
191.....	102, 147, 148, 150, 367	315.....	439, 446, 579
192.....	186, 367	315-31.....	50
192-206.....	148, 367	320.....	429, 437, 439, 578
192-210.....	185	322.....	175, 180, 569
194.....	147	324-6.....	175, 180, 439, 569
198-204.....	546	327-9.....	94
198-206.....	186	332-83.....	50
200-1.....	186	370.....	452
203.....	147, 367	384-5.....	518
207-10.....	187, 189, 366, 367, 406, 571	384-445.....	50
209.....	147	384-581.....	50
211-22.....	49	388.....	107
213-4.....	99, 102	388-9.....	95
221-2.....	145, 173, 180, 568	388-94.....	95, 567
223-36.....	50, 132, 133	388-400.....	50, 91, 94
223-331.....	49	388ss.....	364
228-30.....	133, 143, 568	389-91.....	95
229-30.....	173, 180, 569	394.....	95
233.....	407	403.....	262, 426, 437, 578
237-48.....	50	407.....	389, 403, 405
238.....	406	407-21.....	390
241-2.....	224, 230, 431, 437, 572, 578	407-35.....	389
		407-40.....	50, 222, 389

411-2.....	222	582-630.....	51
417-23.....	222	599.....	202
422-31.....	390	631-765.....	51, 462, 469
432-5.....	390	635-8.....	455, 469, 481, 580
436-40.....	389, 390	636.....	262
441-8.....	543	639.....	357
441-525.....	50, 268	639-40.....	162, 455, 469, 481, 580
441-581.....	50	639-47.....	356
446-7.....	440, 446, 579	639-56.....	156, 162, 356, 431
450-2.....	263, 273, 575	639-80 ...	51, 156, 232, 236, 356, 358, 431, 469, 488
450-7.....	354	648.....	357
450-60.....	99, 102, 354	648-54.....	163, 180, 570
450-70 ...	51, 99, 165, 195, 224, 261, 263, 271, 306, 307, 354, 362, 487, 543	648-56.....	356
453-60.....	195, 207, 568, 571	657-8.....	432, 437, 578
458-68.....	354	657-62.....	356
460-4.....	481, 580	657-80.....	156, 162, 356, 431
460-6.....	354	658-62.....	237
460-8.....	165, 180, 354, 569	659-60.....	238, 242, 573
469-70.....	307, 309, 354, 577	661-2.....	157, 238
473-9.....	368	661-76.....	152, 158, 181, 570
473-83.....	368	663-5.....	100, 102
473-94.....	368	663-76.....	237, 356
473-96 ...	51, 148, 224, 271, 368, 369, 402, 487, 518, 547, 549	666-7.....	447, 454, 579
477-8.....	153	675.....	262
479.....	549	676.....	310
480-1.....	100, 102	677-80.....	356, 518, 548
480-3.....	368	681-2.....	446
484-5.....	518, 548	683-91.....	357
484-94.....	368	683-702.....	358
486-7.....	237	683-709.....	358
491-2.....	224, 230, 573	683-723... ..	51, 136, 272, 357, 402, 469, 488
494.....	262	685.....	262
495-6.....	368, 430, 437, 548, 578	692-3.....	272, 273, 576
499-507.....	51, 165, 268, 271	692-700.....	157, 237, 357
502-4.....	165, 180, 569	701-4.....	481
504-5.....	271, 273, 544, 575	701-5.....	163, 164, 181, 570
508.....	271	701-9.....	357, 455, 469, 481, 580
508-10.....	273, 576	703-17.....	358
508-25.....	51	706.....	262
509.....	271	710.....	164, 358
510.....	271	710-7.....	357
515.....	78	710-23.....	358
515-6.....	78, 79, 567	715-7.....	357
516.....	103	718-23.....	357, 358
519-20.....	263, 273, 576	719.....	188, 189, 571
523.....	542	719-21.....	446
525.....	518, 548, 551	723.....	164
526-81.....	51	723-4.....	406
534-5.....	86, 567	724.....	125
536-47.....	51	726-7.....	188, 446, 549
542.....	76, 79, 567	726-65.....	51
542-3.....	426, 437, 578	733.....	272, 273, 576
548-76.....	51	742.....	433, 438, 578
550.....	166, 180, 570	746.....	518, 548
559-64.....	51	748-9.....	164, 181, 570
561-2.....	307	756.....	439, 518, 548, 549
569.....	381	756-7.....	446, 579

757.....	439	1044.....	218
758-61.....	440	1045-7... 177, 180, 181, 430, 438, 571,	
766-80.....	51	579	
773-80.....	51	1046-7.....	406
781-805.....	51	1048-63.....	52
806-82.....	51	1052.....	475
806-943.....	51	1060.....	297
810-6.....	544	1060-1.....	309, 577
817-8.....	166	1061.....	177, 181, 297, 571
821.....	452	1063.....	177, 181, 571
852.....	452	1064.....	403, 405
883-90.....	52	1064-7.....	551
883-928.....	52	1064-79.....	226, 230, 573
883-943.....	52	1064-90.....	52, 177, 245, 287, 298, 489
891-6.....	361	1068-71.....	431
891-903.....	361	1072-6.....	289, 291, 577
891-928 ... 52, 77, 78, 195, 266, 361, 402,		1076.....	289
416, 448, 544		1080-3.....	542
897-9.....	78, 79, 567	1084-5.....	298, 309, 577
897-915.....	361	1088-9.....	188, 551
900.....	127	1091-4.....	245
902-4.....	266, 273, 576	1091-7.....	259, 574
904-15.....	361	1091-1107.....	52
904-20.....	266, 361, 542, 544, 545	1091-1114.....	52
907.....	544	1095-7.....	246
909-10.....	545	1099.....	547
916-24.....	362	1100-1.....	551
916-28.....	361	1108-14.....	52, 551
921.....	195	1113-4.....	100, 102
921-3.....	195	1115-52.....	41
921-8.....	361	1115-52/4.....	52
923-4.....	195, 207, 572	1155-71.....	52, 364
925-8.....	195, 361	1155-1256.....	52
929-43.....	52	1155-1353.....	52
941.....	451, 454, 579	1158.....	262
944-87.....	52	1172-82.....	52
988-97.....	52	1173.....	391
988-1090.....	52	1175.....	127
988-1114.....	49, 52	1183-5.....	214
993.....	176	1183-91.....	52
993-5.....	245, 258, 574	1192-4.....	403, 404
994.....	262	1192-5.....	391
995.....	176	1192-1243.....	52, 384, 390
996.....	551	1195.....	262
998.....	210, 212	1196-1204.....	391
998-9.....	403, 404	1196-1239.....	391
998-1032.....	52, 148, 204, 205, 245, 489	1199.....	391
1001-11.....	218, 230, 573	1201.....	391
1004.....	210	1202.....	391
1015.....	218, 289	1203.....	262
1023.....	409	1204.....	391
1029-32.....	410	1204-18.....	391
1030.....	205, 207, 572	1205.....	391
1031-2 ... 163, 164, 181, 406, 481, 570,		1208.....	210
580		1209.....	210
1032.....	176	1209-10.....	213, 230, 573
1033-47.....	52, 140, 245, 297, 489, 549	1219-25.....	391
1035-9.....	176, 181, 570	1220.....	391
1039-41.....	218	1221.....	391



1222.....	391	284-5.....	403, 404
1226-39.....	391	284-330.....	39, 40, 250, 378
1240-1.....	391	285-300.....	378
1240-3.....	391	285-325.....	378
1242-3.....	391	288.....	379
1244-5.....	213, 214, 230, 573	289.....	535
1244-56.....	53	293.....	498
1251-2.....	214, 230, 447, 454, 573, 579	294.....	379
1252.....	214	301.....	407
1255-6.....	214, 230, 447, 454, 573, 580	301-4.....	217, 378
1257-1353.....	53	305.....	406
1258.....	210	305-10.....	378, 379
1315.....	127	305-22.....	365
<i>Áyax</i>			
1-13.....	39, 269	311.....	378
1-90.....	39	312.....	406
1-133.....	39	312-22.....	378
2.....	269	315.....	379
3-7.....	216, 230, 572	317-20.....	252
4.....	75	317-22.....	194, 207, 571
14-35.....	39, 268, 269, 395	323-5.....	379
18.....	269	326.....	379
28.....	269, 273, 575	326-7.....	213, 230, 379, 572
29-33.....	216, 230, 572	328-30.....	379
32.....	210	333.....	360
36-50.....	39	333-429.....	40
39.....	269	333-595.....	40
51-2.....	463	337-8.....	213, 230, 573
51-73.....	39, 279, 395	347.....	39
60.....	464	371.....	409
61.....	406	404-9.....	466
74-90.....	39	426.....	192
91-117.....	39	430-3.....	337
98.....	192	430-56.....	132, 277
101.....	409	430-80 ...	40, 74, 126, 132, 191, 277, 287, 337, 351, 374, 402, 413, 415, 450, 463, 464, 483, 512
118-33.....	39	430-595.....	40, 462
121-3.....	463	430-692.....	40
121-6.....	39	434-40 ...	192, 193, 207, 252, 337, 450, 454, 571, 579
127-33.....	39	434-56.....	337
131-2.....	395	435.....	449
134-71.....	39	437-40.....	287, 291, 577
134-200.....	39	438.....	193
139-40.....	463	439.....	193
172-200.....	39	441-4.....	75, 79, 567
191.....	98	441-6.....	337
201-62.....	40	445-6.....	75
201-332.....	39	447-56.....	337
201-595.....	39	450-3.....	277
203-4.....	463	450-6.....	286, 576
211-2.....	535	455-6.....	73, 191, 207, 279, 338, 572
215.....	463	457.....	132, 338
216-7.....	463	457-9.....	132
227-32.....	463	457-66.....	338
243-4.....	279, 286, 576	457-70.....	338
263-332.....	40	457-80.....	132, 133, 143, 277, 568
271-6.....	250, 258, 574	460-5.....	132
271-7.....	40, 249	464.....	449
284.....	378		

466.....	132, 136, 199, 310	662.....	513
466-9.....	132	662-3.....	364
466-70.....	338	664-5.....	364, 365
469.....	132	666-7.....	365
470.....	132, 136, 199, 310	666-77.....	365
470-80.....	338	666-84.....	364, 365
470ss.....	412	668-76.....	365
475-6.....	465	668-84.....	365
479-80 ...	192, 282, 338, 339, 455, 463, 481, 580	677-82.....	365
480.....	338, 406	682-3.....	270, 273, 365, 575
481-2.....	426, 437, 578	683.....	363
481-4.....	40	684.....	363
485-6.....	193, 339	684-6.....	536
485-524 ...	40, 193, 338, 364, 402, 463, 483, 512	684-92.....	364, 366
487-90.....	193, 207, 252, 572	684ss.....	412
487-95.....	339	688.....	210
488.....	193	688-9.....	366
490.....	193	691-2.....	366
492-5.....	533	693-718.....	41
496-505.....	339, 455, 464, 481, 580	719.....	403, 405, 406
499.....	239	719-21.....	352
506-9.....	339	719-34.....	41, 172, 277, 352, 376
506-24.....	339	719-86.....	41
507-9.....	533	719-814.....	41
510-3.....	339	719-865.....	41
514-20.....	339	721-32.....	352
520-4... 293, 455, 465, 466, 481, 534, 580		731-2.....	352
523-4.....	339	732.....	352
527-44.....	40	733-4.....	352
536.....	535	734.....	352
545-9.....	372	735-47.....	41
545-57.....	534	748.....	395
545-82... 40, 172, 372, 374, 375, 512, 533		748-9.....	403, 405
550-1.....	534	748-61.....	396
550-64.....	372	748-83.....	41, 352, 395, 418
552-5.....	369	749-57.....	396
558-9.....	535	749-61.....	395, 396
565-73.....	373	757.....	396
569.....	535	758-61.....	396
574-7.....	373	760.....	396
595.....	512	761.....	406
596-645.....	40	762.....	395
616-20.....	466	762-70.....	396
646-9.....	364	762-77.....	395, 396
646-53.....	364	762-79.....	396
646-92 ... 40, 268, 270, 363, 369, 374, 402, 512, 516		770.....	396, 406
650.....	364	770-5.....	396
650-1.....	364	774.....	373
650-3.....	364	776-7.....	396
651.....	536	778-80.....	395
651-3.....	364	780.....	395
652.....	536	780-3.....	395, 396
654-60.....	364	787-802.....	41, 46
654-65.....	364	787-814.....	41
661-3.....	513	803-12.....	41
661-5.....	364	813-4.....	41
		813-865.....	41
		815-23.....	373, 374
		815-65.....	126, 216, 373, 374, 375, 514

817-8.....	514	1052-61.....	353
824.....	125, 373	1052-66.....	353
824-31.....	373	1052-69.....	353
824-34.....	373	1052-90 ...	42, 322, 339, 349, 353, 477, 484
828.....	216	1056.....	303
831-4.....	373	1062.....	353
835-44.....	373	1062-5.....	154, 353
845-55.....	373	1066.....	409
850-1.....	126, 143, 568	1066-9.....	353
856-63.....	374	1067-9.....	154
864-5.....	374, 406	1067-90.....	353
866.....	210	1069-70.....	353
866-78.....	41	1069-72.....	91, 153, 301
866-90.....	41	1069-74.....	97, 102
866-973.....	41	1069-84.....	152, 180, 568
879-973.....	41, 42	1071-83.....	353
894-5.....	213, 230, 573	1073-84.....	153
905-7.....	217, 230, 573	1080.....	310
906-7.....	536	1084-6.....	353
912-3.....	373	1087-90.....	353
950-3.....	279, 286, 576	1093-6 ...	153, 232, 241, 242, 349, 466, 481, 574, 580
970.....	210	1093-1117 ...	42, 91, 232, 234, 301, 339, 346, 347, 349, 402, 415, 484, 485
972.....	360	1095.....	232
974.....	360	1097.....	408
974-91.....	42	1097-8.....	349, 477
974-1046.....	42	1097-9.....	349
974-1184.....	42	1097-1101.....	349, 481, 580
985-9.....	173	1097-1106.....	254
992-7.....	359	1097-1114.....	349
992-1001.....	359	1099.....	477
992-1005.....	361	1099-1101.....	477
992-1039.....	42, 171, 232, 359, 402, 416	1100-1.....	349
998-1001.....	360	1102-6.....	98, 102, 349, 568
1002-27.....	360	1105-6.....	477, 481, 581
1002-35.....	359, 360	1107-10.....	349
1006-18.....	360	1111-4.....	91, 95, 349, 567
1006-23.....	361	1114.....	350, 468, 481, 581
1008-22.....	126, 172, 180, 568	1115.....	409
1012-21.....	239	1115-7.....	306, 349, 350
1019.....	407	1118-41.....	42
1019-22.....	240, 242, 283, 573	1121.....	428, 437, 578
1019-27.....	360	1127.....	198
1021.....	239	1142-9.....	42
1022.....	240	1148-9.....	153
1023.....	173	1150-8.....	42
1024-39.....	361	1159-60.....	426, 437, 578
1026-7.....	515	1163-84.....	42
1028.....	408	1168-84.....	42
1028-35.....	360	1185-1222.....	42
1029-31.....	360	1223-1401.....	50
1029-33.....	516	1223-1420.....	42
1032-3.....	360	1226-8.....	340
1034-5.....	360	1226-34.....	339
1034-7.....	516	1226-63 ...	43, 155, 232, 233, 268, 270, 306, 339, 346, 402, 410, 448, 484, 485
1036-9.....	359, 361, 406	1226-1315.....	43, 234
1047-1162.....	42		
1052-3.....	349		
1052-4.....	477, 481, 580		
1052-6.....	194, 207, 301, 572		

1226-1375.....	42, 233, 448, 462	1300.....	449, 467
1228.....	448	1301-3.....	467
1228-30.....	306, 309, 466, 577	1304.....	304, 466
1228-31.....	233, 241, 242, 482, 574, 581	1304-7.....	304, 341, 467
1229-31.....	340	1307.....	304
1231.....	469	1308-12.....	341
1232-4.....	340, 477, 482, 581	1308-15.....	341
1234.....	449	1310-2.....	240, 242, 574
1235.....	340, 448, 449, 454, 486, 579	1311-2.....	91
1235-6.....	340	1313.....	409, 412
1235-8.....	204, 340, 486	1313-5.....	161, 180, 341, 569
1235-63.....	340	1315.....	42
1236.....	340, 486	1316-31.....	43
1237.....	486	1316-75.....	43
1237-8.....	340	1318-9.....	296
1238.....	486	1318-24.....	309, 578
1239-45.....	155, 301, 340	1320-1.....	297
1239-50.....	180, 568	1322-3.....	297
1239-54.....	340	1324.....	297
1242-3.....	270, 273, 575	1325.....	297
1246-7.....	98, 102	1330.....	408
1246-50.....	152, 155, 156	1332.....	403, 405
1246-54.....	340	1332-45.....	43, 293
1250-2.....	427, 437, 578	1339.....	192
1253.....	153	1342.....	192
1255-63.....	340	1342-4.....	98, 102
1259-61.....	448	1346-75.....	43
1259-63.....	306, 309, 577	1362.....	293
1266-70.....	254, 293, 302, 309, 577	1364-5.....	293
1266-71.....	341	1366-7.....	145, 180, 569
1266-77.....	466	1367.....	125
1266-1315 ...	43, 159, 204, 233, 254, 265, 266, 301, 339, 341, 396, 402, 410, 449, 454, 477, 484, 579	1368.....	293, 309, 578
1266ss.....	364	1375.....	42
1270.....	303	1376-1401.....	43
1272.....	341	1381-99.....	43
1272-89.....	341	1401.....	42
1272-1307.....	341	1402-17.....	43
1273-9.....	486	1402-20.....	43
1273-82.....	341, 486		
1273-87.....	254, 258, 574	<i>Edipo en Colono</i>	
1280.....	486	62-3.....	406
1280-1.....	486	84-93.....	264, 274, 589
1282.....	204, 207, 486, 572	91-3.....	151, 181, 586
1283-7.....	341	94.....	210, 212
1288-9.....	303, 305, 341	94-5.....	211, 230, 588
1290.....	341	258-91.....	480
1290-7.....	341	270-2.....	290, 291, 482, 589, 592
1290-1307.....	341, 482, 581	272.....	480
1290-1315.....	303	284-5.....	95, 585
1291-2.....	304, 467	287-8.....	151, 181, 586
1291-7.....	304	320.....	210
1291-1303.....	255, 258, 574	337-45.....	197, 207, 587
1291-1307.....	309, 577	342.....	125
1293-7.....	304, 467	353-60.....	253, 259, 588
1295-7.....	304	366.....	210
1298-1303.....	266, 273, 341, 576	374-6.....	197, 207, 587
1299-1303.....	304	412.....	69
		421-60.....	188
		431-2.....	443, 447, 591

431-44.....	189, 190, 587	1000-7.....	438, 590
432.....	125	1003-7.....	434
450-2.....	151, 181, 586	1115-6.....	445, 447, 591
455.....	410	1139-44.....	446
457-60.....	151, 181, 586	1139-49.....	447, 591
548.....	101, 102, 585	1139-53.....	446
551-6.....	221, 230, 588	1145-6.....	446
551-68.....	248	1148-9.....	446, 496
560-4.....	473, 482, 592	1179.....	408
560-6.....	248, 259, 588	1181-1203.....	252
569-70.....	444, 447, 591	1195.....	408
607-28.....	445	1195-1200.....	252, 259, 588
624-6.....	445, 447, 591	1254-1446.....	40
632-5.....	407	1284.....	404
650.....	94, 95, 110, 585	1285.....	407
728-34.....	130, 131, 143, 585	1291.....	405
728-39.....	413	1296-8.....	434, 438, 591
728-60.....	130, 249, 403, 414	1308.....	409
733.....	130	1334-7.....	473, 482, 592
735.....	130	1354-9.....	249, 259, 588
735-6.....	433, 438, 590	1372-6.....	249
735-9.....	131	1427-8.....	454
761-2.....	180, 181, 433, 438, 586, 590	1429-30.....	454, 455, 591
761-99.....	414	1510.....	210, 211, 212, 230, 588
765-70.....	249, 259, 588	1511-2.....	211, 230, 588
772-4.....	433, 438, 590	1512.....	210
775-82.....	206, 207, 587	1586-1666.....	384
783.....	445, 447, 496, 591	1623-8.....	216
783-90.....	265	1636-7.....	94, 95, 585
791-3.....	265, 274, 589	1665-6.....	406
806-7.....	433, 438, 590	1668-9.....	210
871.....	445		
872-3.....	445, 447, 591	<i>Edipo Rey</i>	
886-1043.....	101	1.....	129
897-936.....	101	1-13.....	54
907-8.....	290, 291, 589	1-83.....	54
913-5.....	101, 102, 585	1-86.....	54
927-8.....	101, 102, 585	1-150.....	54, 262
932-6.....	406	6.....	129
939-59.....	101, 206, 299	6-7.....	527
944-9.....	101, 102, 585	9-13.....	410
947-9.....	473, 482, 592	14-21.....	399
951-3.....	291, 589	14-39.....	167, 400
956.....	410	14-57.....	54, 167, 254, 399, 402
956-9.....	434, 438, 590	15-9.....	322
960-4.....	476, 482, 592	22-30.....	400
960-1013.....	79, 206, 285, 299	22-45.....	399
964-5.....	285, 286, 589	31-4.....	258
969.....	409	31-9.....	400
969-77.....	203, 206, 207, 587	32.....	129
977.....	125	35-9.....	258, 574
978.....	203	38.....	264
978-81.....	299, 309, 445, 589	38-9.....	264, 273, 575
985-6.....	299	40-5.....	400
989-99.....	207	40-57.....	167, 400
991.....	443, 447, 591	44-5.....	400
991-6.....	207, 587	46-51.....	167, 180, 568
998-9.....	79, 80, 585	46-57.....	400
1000-2.....	434	52-3.....	258, 574

54-7.....	168, 180, 568	252-72.....	356
56-7.....	400	255.....	149, 264, 273, 575
58.....	129	255-8.....	201, 207, 571
58-77.....	54	256.....	125
59.....	174	258.....	150
59-64.....	168, 180, 568	258-68.....	150, 169, 201, 356
74.....	125	263-75.....	356
78-86.....	54	264.....	150
79.....	210	264-8.....	150, 180, 569
80-3.....	213, 230, 572	269-72.....	356
84-6.....	54	273-5.....	356
84-141.....	54	276-8.....	90
87-94.....	54	276-96.....	54
87-131.....	54	297-9.....	455, 456, 481, 580
87-150.....	54	297-462.....	54
95-8.....	54, 396	299.....	71, 457
99-106.....	54	300-4.....	455, 456, 481, 580
105.....	527	300-15.....	55
106-31.....	54	300-462.....	49, 55
114.....	527	304.....	456
116-7.....	527	316-79.....	55
122-3.....	177	337-8.....	305, 309, 577
122-5.....	528	339-40.....	150, 180, 569
124-5.....	178, 180, 569	345-9.....	298, 346
132-46.....	54	345-53.....	55
137-41.....	169, 180, 569	348-9.....	140
142-50.....	54	353.....	456
147-50.....	54	357.....	298
151-215.....	54	357-8.....	309, 577
162-3.....	264	358.....	298
216-7.....	167	366-7.....	55
216-8.....	149, 180, 356, 569	372-3.....	305, 309, 577
216-21.....	356	380.....	441
216-75... 54, 147, 149, 182, 201, 262, 356		380-9.....	174, 178, 180, 346, 474, 569
216-96.....	54	380-403 ... 55, 226, 244, 246, 298, 345, 346, 347, 402, 440, 441, 490	
216-462.....	54, 55	385.....	178
219.....	150	385-9.....	141
219-20.....	403, 405	387.....	178
219-21.....	356	387-9.....	246, 553
222.....	150	387-92.....	455, 457, 481, 580
222-3.....	356	390.....	408, 490
222-51.....	356	390-8.....	246, 258, 574
224-6.....	184	390-400.....	346
224-35.....	189, 571	399-402.....	179, 180, 570
224-45.....	356	401-3.....	346
224-51.....	356	406-7.....	455, 457, 481, 580
224-72.....	356	408.....	441
226.....	210	408-9.....	347, 440, 441, 446, 579
227-9.....	184	408-28... 55, 306, 347, 403, 440, 490, 554	
230-2.....	150, 180, 184, 569	409.....	441
233-5.....	184	410-1.....	347
237.....	150	410-25.....	347
241-3.....	264, 273, 575	412.....	403, 405, 490
242-3.....	149	412-5.....	308, 309, 577
244.....	150	412-25.....	347
246-51.....	356	415-25.....	227, 230, 572
252-8.....	356	426.....	409, 412
252-62.....	356	426-8.....	347
252-68.....	356		

429-31.....	441	644-7.....	95, 567
429-46.....	55	646-7.....	90
442-3.....	150, 180, 570	649-77.....	56
443.....	310	652-3.....	90, 95, 567
447-62.....	55, 227, 554	660-2.....	90, 95
449.....	403, 405	660-7.....	109
449-60.....	227	669-72.....	90
449-62.....	230, 572	671-2.....	90
461-2.....	227	672.....	247
463-511/2.....	55	677.....	56
512/3-862.....	55	678-706.....	56
513-22.....	55	678-862.....	56
513-31.....	55	697.....	55
513-648.....	56	698.....	409
523-31.....	55	707-10.....	405
531-633.....	49	707-11.....	403
532-5.....	141	707-25.....	56, 70
532-42 ...	56, 89, 140, 143, 310, 441, 490, 568	708-9.....	72
532-633.....	55	708-19.....	228, 230, 573
536.....	408	710.....	210, 212
536-42.....	141	719.....	528
540-2.....	174	726-57.....	56
543-4.....	441, 446, 579	754-5.....	528
543-82.....	56	758-64.....	56
544.....	441	765-70.....	56
545-6.....	429, 437, 578	771-3.....	343
547.....	442, 446, 579	771-833.....	56, 343, 413, 556
562-9.....	247, 259, 574	772-3.....	403, 405
568.....	247	774-813.....	343
574-5.....	442, 446, 579	779-86.....	343
583.....	347, 442, 447, 579	787-93.....	343, 556
583-615 ...	56, 89, 202, 266, 267, 347, 403, 414, 415, 474, 490	788-93.....	554
584.....	348, 403, 405, 407	794-7.....	343
584-6.....	347	798-813.....	343
584-602.....	347, 475, 481, 580	798-833.....	70
587-9.....	267, 273, 576	800-13.....	207
587-99.....	348	813-29.....	343
592-3.....	202, 207, 571	830-3.....	343
599.....	207, 572	842-7.....	56, 529
600-2.....	348	848-50.....	71, 79, 103, 567
603-4.....	223, 230, 315, 348, 573	848-56.....	229, 230, 573
603-8.....	348	848-58.....	56
603-15.....	348	850.....	556
604.....	407	851-6.....	73
608.....	223, 230, 315, 573	863-910.....	56
609-15.....	348	911-23.....	56, 552, 556
616-31.....	56	911-1085.....	56
617.....	223	916.....	210
629.....	18	924-49.....	57
629-30.....	151, 181, 570	924-1085.....	56
631-97.....	56	924-1185.....	529
634-8.....	552	933.....	210
634-48.....	56	945-9.....	557
634-77.....	56	950-63.....	57
635.....	310	950-1072.....	57
635-6.....	151, 181, 570	952.....	408
644-5.....	89, 90	952-3.....	229, 230, 573
		957.....	210, 529
		958.....	406

964-70.....	229, 230, 573	1422-31.....	58
964-72.....	57, 132, 557	1422-1530.....	58
967-70.....	134, 143, 568	1432-45.....	58
973-6.....	57	1434.....	169, 181, 570
976.....	273	1446-75.....	58
977-83.....	57, 269, 272	1447-8.....	447, 454, 579
980-2.....	273, 576	1478-1514.....	58, 402
984-93.....	57	1480.....	129
987.....	57	1484.....	129
994-9.....	57	1493.....	129
1000-46.....	57	1501.....	129
1000-72.....	57	1511.....	129
1002-3.....	57	1515-23.....	58
1005-6.....	57	1524-30.....	58
1007-46.....	57		
1034.....	218, 230, 573	<i>Electra</i>	
1047-72.....	57	24.....	210, 212
1050.....	210	32-7.....	284, 396
1059.....	210, 212	42-3.....	435
1062-3.....	129, 143, 568	42-66.....	438, 590
1066.....	169, 181, 570	44-50.....	435
1073-5.....	213, 214, 230, 573	47-8.....	90, 95, 585
1073-85.....	57	51-66.....	435
1076-9.....	129, 143, 568	52-3.....	407
1076-85.....	57	53-8.....	219, 230, 588
1086-1109.....	41, 57, 530	56.....	435
1110-5.....	215, 230, 573	59-64.....	267
1110-6.....	57	61.....	180, 181, 586
1110-85.....	57	61-4.....	267, 274, 589
1121-31.....	57	67-70.....	284, 286, 589
1132-40.....	57	73-6.....	406
1141-85.....	58	254-309.....	452
1142-3.....	58	261-6.....	407
1151.....	530	328-40.....	170, 458, 470, 491
1152-4.....	83, 84, 567	328-404.....	169
1171-2.....	58	328-471.....	49
1186-1222.....	58	333-4.....	478, 482, 592
1223-31.....	58, 196, 392	335-40.....	458, 482, 592
1223-96.....	58	339.....	470
1223-1530.....	58	339-40.....	169
1229-31.....	196, 207, 572	341.....	198
1235.....	393	341-68.....	273, 414, 470, 478, 491
1237.....	403	347-8.....	478
1237-8.....	394	347-50.....	478, 482, 592
1237-40.....	393	352.....	409
1237-85.....	58, 132, 384, 392, 509	352-6.....	166, 181, 586
1239-40.....	394, 403, 405, 531	365-8.....	273, 274, 589
1241.....	393	383.....	409
1241-50.....	393	415-6.....	153
1241-79.....	393	442.....	407
1251-4.....	393, 394	516-51.....	142, 414, 479, 491
1252-4.....	531	519-20.....	479
1255-79.....	393	519-24.....	482, 592
1280-5.....	394	520-1.....	492
1287-96.....	58, 392	520-4.....	479
1297-1366.....	58	523.....	491
1297-1421.....	58	523-4.....	299, 309, 491, 589
1367-1421.....	58	525-32.....	289, 291, 589
1369-1415.....	58	526-7.....	303, 452, 479



526-9.....	482, 592	899 .....	219
528.....	491	900 .....	219
528-9.....	479	900-4.....	211
534.....	142, 409	902 .....	219
534-46.....	142, 143, 310, 585	902-4.....	219
535-47.....	491	904 .....	210, 212, 219
540.....	125	907 .....	219
546.....	76, 79	907-15.....	139, 143, 586
548.....	76, 79, 80, 491, 585	910 .....	219
549-51.....	433, 438, 590	932-3.....	139, 143, 586
550-1.....	135	938-1057.....	40
552-5.....	299	947 .....	405
552-7.....	309, 589	947-89.....	170, 414, 470, 492
556-7.....	299	952-3.....	452
558-62.....	479, 482, 491, 592	954-7.....	452, 455, 591
558-609 ...	74, 135, 205, 290, 294, 414, 443, 475, 479, 491, 492	957 .....	471
560.....	405, 475, 476	957-66.....	170
561-84.....	476	959-60.....	170, 471
563-5.....	76, 80, 491, 585	967-9.....	170, 470
563-76.....	284, 285	967-85.....	181, 482, 586, 593
566-76.....	491	968-70.....	407
573-4.....	452, 455, 591	970-1.....	170, 470
575-6.....	284, 286, 589	971-2.....	170, 471
577 .....	443, 447, 476, 591	973-4.....	471
577-84.....	475, 476, 482, 491, 499, 593	973-85.....	170
579 .....	476	979 .....	453
585 .....	142, 409	984-5.....	471
585-92.....	142, 143, 585	986-9.....	471
585-94.....	206, 207, 491, 587	992-1014.....	492
595-8.....	76, 479, 482, 593	997-1000.....	128
603-4.....	492	997-1002.....	143, 586
606-9.....	295, 309, 590	997-1004.....	73, 191
608-9.....	307	1001-2.....	128
616-21.....	295, 309, 590	1026 .....	125
621 .....	501	1039.....	198
628-9.....	299, 309, 590	1109.....	210, 212
634-59.....	552	1112 .....	459, 482, 593
643 .....	405	1119 .....	459, 482, 593
657-9.....	406	1140 .....	125
659 .....	125	1220 .....	459, 482, 593
663-4.....	214, 230, 588	1222-3.....	217, 231, 588
680-763.....	21, 67, 68, 384, 386, 394, 436	1296-9.....	436, 438, 590
696-7.....	73, 192, 207, 587	1473 .....	408
757-9.....	219, 230, 588	1488.....	125
761-3.....	406		
770.....	198	<i>Filoctetes</i>	
773-5.....	219, 230, 588	4-6.....	285, 286, 589
774.....	210	7 .....	220
775 .....	212	12-4.....	436, 438, 590
820.....	410	33 .....	220
820-2.....	166, 181, 586	33-40.....	230, 588
883-4.....	69	35-6.....	220
885-6.....	211, 230, 588	37 .....	210
886.....	210, 212	39 .....	220
892.....	219	40.....	220
892-915.....	219, 231, 588	50-134.....	49
894.....	219	54-69.....	436, 438, 590
897 .....	219	56-7.....	453, 455, 591
		58-62.....	472, 482, 592

64-6.....436  
 79-85..... 437, 438, 458, 482, 590, 592  
 126-31.....472  
 130-1.....437, 438, 590  
 135-6.....453, 455, 591  
 219.....459  
 230.....125  
 236.....459, 482, 592  
 249.....459  
 255-9.....454, 455, 592  
 276.....459  
 284.....459  
 300.....459  
 314-6.....472, 482, 592  
 320-1.....472  
 320-31.....482, 592  
 322-31.....472  
 327.....459  
 337.....459  
 352.....407  
 361.....125  
 383-5.....472  
 383-90.....482, 592  
 389-90.....406, 472  
 407-9.....437, 438, 590  
 468.....459  
 477-9.....166, 181, 586  
 478.....459  
 484.....459  
 498.....125  
 551-2.....160, 181, 586  
 578.....459  
 585-8.....472, 482, 593  
 595-6.....71, 80, 113, 585  
 603-21.....68  
 620-1.....406  
 628.....459  
 658.....459  
 662.....459  
 662-5.....444, 447, 591  
 742.....459  
 750.....459  
 753.....459  
 776.....459  
 782.....459  
 799-803.....258, 259, 588  
 804.....459  
 807.....459  
 811.....94, 95, 110, 585  
 878.....459  
 889.....459  
 908-9.....454, 455, 592  
 914.....459  
 923.....459, 482, 592  
 927-62.....450  
 932.....459, 482, 592  
 934-5.....214, 230, 588  
 941.....95, 585  
 967.....459

973.....125  
 981.....459  
 989-90.....285, 286, 589  
 1004-44.....444, 472  
 1007-10.....285, 286, 589  
 1019-24.....196  
 1019-28.....207, 587  
 1025-8.....197  
 1040-4.....472, 482, 593  
 1047-8.....444, 447, 591  
 1047-62.....444  
 1061-2.....473, 482, 593  
 1225.....198  
 1293.....77  
 1295.....459  
 1308-1408.....40  
 1314-47.....170, 268  
 1316.....405  
 1336-42.....268, 274, 589  
 1343-7.....170, 181, 586  
 1348-72.....170, 252  
 1358-60.....252, 259, 588  
 1362-7.....202, 207, 587  
 1367.....202  
 1368-72.....171, 181, 586  
 1373.....125  
 1380.....198  
 1417.....405  
 1418.....405  
 1418-22.....258, 259, 588

*Traquinias*

1-5.....380  
 1-48.....44, 194, 376, 380, 402, 403  
 1-60.....44  
 1-93.....44  
 6-8.....369, 381  
 6-17.....381  
 9-14.....381  
 9-17.....369  
 15-7.....381  
 18-23.....381  
 18-25.....381  
 18-35.....381  
 19.....540  
 21-3.....382  
 24-5.....381  
 26-7.....381  
 26-35.....381  
 31-3.....381  
 36-7.....194, 207, 571  
 36-45.....381  
 36-48.....381  
 39-40.....540  
 40-1.....521  
 43-5.....214, 230, 572  
 45.....521  
 46-8.....381  
 46ss.....412

49.....	383	249.....	398
49-60.....	44	250-1.....	283, 286, 398, 576
52-3.....	405	253.....	398
53.....	403	254-7.....	288, 291, 577
56.....	125	254-8.....	92, 95, 567
61-78.....	44	254-60.....	398
61-93.....	44, 384	256-7.....	92
64.....	409	260-9.....	398
67.....	521	261.....	398
67-75.....	521	269-73.....	398
68.....	539	269-80.....	283
73.....	539	271-3.....	224
79-85.....	44	274-80.....	398
83-5.....	386	281-5.....	398
86-91.....	44	281-90.....	398
88-91.....	256, 258, 574	285-6.....	398
94-140.....	44	287-90.....	398
102.....	408	288.....	540
141-3.....	369	289-90.....	406
141-50.....	369	291-496.....	46
141-77 ...	44, 250, 252, 261, 262, 369, 371, 376	293-313.....	45
141-79.....	44	293ss.....	364
141-204.....	44	307-9.....	214, 230, 314, 572
141-496.....	44	314-9.....	450, 454, 462, 481, 579, 580
144-7.....	369	314-21.....	45
144-50.....	369	320.....	408
151.....	370	322-8.....	45
151-2.....	370	329-34.....	45
152.....	370	335.....	406
153-4.....	370	335-50.....	45
153-72.....	369, 370	335-92.....	45
154-5.....	403, 404	340-1.....	244, 258, 574
155-60.....	370	345.....	210
155-74.....	253, 258, 574	351-2.....	69, 79, 567
156-8.....	262	351-74.....	45, 69, 376, 462, 481, 580
161-8.....	370	354-5.....	280, 286, 576
169-72.....	262, 273, 370, 575	368.....	125
173-7.....	369, 370	371-3.....	69, 79, 567
178-9.....	213, 230, 572	373-4.....	406
180-92.....	44	375-92.....	45
180-99.....	244	380-2.....	462, 481, 580
180-224.....	44	393-435.....	45
180-495.....	529	393-496.....	45
180-496.....	44	394.....	409
188-99.....	68	399.....	77
189-91.....	68, 160, 180, 568	406.....	93
193-9.....	44	421-2.....	69
205-24.....	44	421-4.....	79, 567
225-47.....	44	423-4.....	69
225-90.....	44	425-6.....	69, 93
225-334.....	44	427-8.....	93, 95, 567
233.....	409	434-5.....	106
246-7.....	398	436.....	355
248-50.....	398	436-8.....	281
248-53.....	398	436-40.....	354
248-90 ...	45, 68, 91, 93, 277, 283, 287, 376, 398, 399, 418, 432, 448, 450, 454, 462, 481, 579, 580	436-48.....	355
		436-69 ...	46, 69, 132, 135, 143, 161, 232, 234, 243, 244, 277, 309, 354, 358, 460, 461, 487, 537, 568

436-89.....	45, 159	569-77.....	236
438-40.....	460	574.....	183
441-2.....	280, 286, 576	578.....	350
441-6.....	455	578-87.....	350
441-8.....	460, 481, 580	580.....	183
441-9.....	354	581.....	350
441-67.....	354	582.....	350
443-4.....	235, 242, 573	582-7.....	183, 189, 350, 571
445-6.....	280, 286, 577	588-93.....	183
445-8.....	136	588-97.....	46
447-8.....	137, 461	598-632.....	46
449.....	136, 199, 310, 355	600.....	403
449-52.....	136	600-19.....	46, 159, 160
449-67.....	354, 355	614-5.....	217, 230, 573
451-2.....	537	616-7.....	160
453.....	355, 408	616-9.....	406
453-6.....	70, 79, 136, 161, 567	618-9.....	160, 180, 569
453-9.....	180, 568	620-32.....	46
457-9.....	137, 161	633-62.....	41, 46
459-62.....	461, 481, 580	633-820.....	46
459-67.....	244, 259, 574	644.....	540
460.....	280	663-71.....	46
463.....	244	663-733.....	46
463-7.....	137	671.....	409
467-9.....	354	672-3.....	342, 404
468-9.....	137, 162, 355	672-4.....	403, 404
472-89 ...	46, 103, 162, 451, 462, 481, 487, 581	672-9.....	342
474-5.....	403, 404	672-722.....	46, 232, 342, 376, 413
481-2.....	235	674-8.....	342
481-3.....	460	678-9.....	342
484-7.....	162, 180, 568	678-80.....	403, 404
484-9.....	406	679.....	403
490-6.....	46	680-8.....	342
497-530.....	46	680-704.....	342
513.....	540	680-714.....	342
528.....	215	688-92.....	342
531.....	350	688-704.....	342
531-5.....	350	693-704.....	342
531-87 ...	46, 182, 183, 198, 350, 376, 415, 460, 461	705.....	342
531-97.....	46	705-18.....	342
531-632.....	46	706-10.....	199, 207, 538, 572
533-5.....	403	706-18.....	343
534.....	350	709.....	199
535.....	350	714-8.....	236, 242, 574
536-53.....	350	719-22.....	342, 343, 427
539-44.....	455, 460	721-2.....	282
539-51.....	481, 581	723-33.....	46
545-6.....	198, 207, 571	734-48.....	47
545-51.....	461	734-820.....	46
553.....	350	739-40.....	523
553-4.....	403, 404	739-48.....	523
553-77.....	350	742-3.....	384, 523
553-81.....	350	746-7.....	384
555-61.....	350	748.....	539
562-81.....	350	749.....	384, 403, 405
566.....	540	749-812.....	47, 376, 379, 384, 387, 427
569-71.....	259, 273, 575	750-64.....	384
		750-806.....	384
		753.....	540

763.....	406	1090-1106.....	251, 259, 575
765-88.....	385	1103.....	372
765-802.....	365	1105-6.....	540
789-802.....	385	1107-11.....	371
797-802.....	540	1114-9.....	47
803-6.....	385	1114-42.....	271
807-12.....	384, 385	1120-1.....	429, 437, 578
813-4 ... 213, 230, 427, 437, 439, 447, 454, 493, 573, 578, 579		1120-42.....	47
815-20.....	47	1143-50.....	47
821-61/2.....	47	1143-1220.....	47
826.....	540	1148-9.....	540
862/3-77.....	47	1151-6.....	47
862/3-946.....	47	1155-6.....	406
866-70.....	214, 230, 573	1157.....	403, 405
878-95.....	47	1157-78.....	47
899.....	386, 403, 404	1159-71.....	226, 230, 573
899-946.....	47, 277, 281, 376, 384, 386	1160-3.....	524
900-11.....	386	1177-8.....	162, 469
900-42.....	386	1179-92.....	47
903.....	387	1185.....	540
912-31.....	386	1185-8.....	93, 95, 567
932-5.....	281, 286, 577	1188.....	77
932-42.....	386	1188-9.....	85
934-5.....	428	1191-1202.....	47
943-6.....	386, 387, 406	1193-1202.....	240
943ss.....	412	1203-20.....	48
947-70.....	47	1216-7.....	241
956.....	540	1216-58.....	47
971-92.....	47	1221-9.....	48, 240
971-1278.....	47, 509	1222-4.....	94, 95, 567
983.....	540	1228-9.....	241, 242, 574
986-7.....	540	1230-58.....	48
993-1017.....	47, 251	1232.....	223, 230, 573
1010-4.....	251, 259, 574	1233-6.....	199, 207, 572
1024-43.....	47	1248.....	77
1044-1142.....	47	1249-51.....	293, 309, 577
1046-7.....	371	1257-8.....	293, 309, 577
1046-1111 ... 47, 250, 268, 271, 369, 371, 402		1264-78.....	48
1048-52.....	251, 259, 575	1268-9.....	540
1048-63.....	371		
1048-1106.....	371	Temistio	
1058-60.....	371	<i>Orationes</i>	
1058-61.....	251, 259, 575	26. 316d.....	21
1064-9.....	224, 230, 573		
1064-75.....	371, 372	Tucídides	
1070-1.....	271, 273, 575	<i>Historia de la Guerra del Peloponeso</i>	
1071.....	560	2. 45.....	561
1071-5.....	251, 259, 575	3. 38.....	423
1075.....	372, 560	6. 28.....	242
1076-89.....	372	6. 39.....	266
1076-1106.....	371, 372	7. 77.....	168
1077.....	407, 408		
1078.....	540		
1078-80.....	540		
1081.....	372		
1085-6.....	372		
1088.....	540		

