



Synthesis, vol. 23, e006, noviembre 2016. ISSN 1851-779X
 Universidad Nacional de La Plata.
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
 Centro de Estudios Helénicos

Sófocles, *Traquinias* 526

José Vicente Bañuls Oller *

* Universidad de Valencia, España | jose.v.banuls@uv.es

PALABRAS CLAVE

Tragedia
Iconografía
Crítica textual

KEYWORDS

Tragedy
Iconography
Textual Criticism

RESUMEN

El v. 526 del primer estásimo de Traquinias ofrece un problema textual hasta el momento no resuelto. La difícil comprensión del μάρτη transmitido por los manuscritos ha dado lugar a diversas conjeturas. Entre ellas la que ha gozado de mayor aceptación es la de θατήρ de Zielinski, pero también provoca problemas la interpretación que se le ha dado a tenor de la caracterización del coro. El artículo apoya esta conjetura y la pone en relación con una fuente esencial de información de hechos pasados especialmente para las mujeres, la iconografía.

ABSTRACT

In the first stasimon of Trachiniae, l. 526 there is an issue related to textual criticism which has not been solved yet. It is hard to understand the term μάρτη noted in manuscripts, hence this fact leads to various assumptions. The most relevant was made by Zielinski, noting θατήρ. The interpretation given to Zielinski's assumption causes several difficulties as it takes into account how the Chorus is depicted in the plot. This paper supports Zielinski's assumption as it shows how it is related with a relevant source of information about the past events of women such as the iconography.

Cita sugerida: Bañuls Oller, J. V. (2016). Sófocles, *Traquinias* 526. *Synthesis*, 23, e006. Recuperado de: <http://www.synthesis.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SYNe006>



I.- “*Las Traquinias* es un drama sofocleo que tiene un historial crítico bastante precario. Ha estado desatendido por siglos, y podría decirse que en este último es cuando ha levantado la cabeza” indica Errandonea (1970: 199) y añade que son rarísimas las citas en Estobeo y otros antólogos y que no volvió a tratarse en la dramaturgia griega,² lo que contrasta vivamente no sólo con el tratamiento de las vicisitudes de esta pareja en la literatura anterior tanto en épica como en lírica, sino también con el que recibe en la iconografía: en general Heracles es uno de los personajes más representados y en particular varios de los motivos que desarrolla Sófocles en esta tragedia, como el combate de Heracles con Aqueloo y con Neso por Deyanira o el encuentro con Eurito y Yole.³ Creemos que este hecho, la gran presencia en la iconografía de los motivos que en esta tragedia trata Sófocles, puede ayudar a entender el v. 526.

Los manuscritos en este verso transmiten ἐγὼ δὲ μάτηρ μὲν οἷα φράζω, pero la difícil comprensión de μάτηρ en este contexto ha dado lugar a diversas conjeturas. La ausencia de una explicación convincente que justifique las conjeturas, ha llevado a colocar entre cruces el término μάτηρ, parte del verso o el verso entero. Es el caso de la edición seguida por Errandonea (1968: 231), revisada por Gándara, ἐγὼ δὲ† †μάτηρ† μὲν οἷα φράζω, y la de Dawe (1996), seguida por la mayor parte de los editores recientes, ἐγὼ δὲ† †μάτηρ μὲν οἷα† †φράζω, y la de Lloyd-Jones & Wilson (1990: 262) que, tras recordar que Wunder elimina los vv. 526-530, coloca todo el verso entre cruces, al igual que Davies (²1996: 24), que en el Comentario, págs. 147-148, recuerda las palabras del coro en *Electra* en los versos 233-234, indicando la diferente caracterización de ambos coros. La dificultad de encontrar una interpretación convincente tanto para el término transmitido como para las conjeturas se debe a la falta de adecuación entre lo dicho y la caracterización que Sófocles da al coro.⁴

I.1.- Los escolios no ayudan en este caso.⁵ Triclinio parafrasea el verso diciendo παρεῖσα τὰ πολλά. τὰ τέλη λέγω τῶν πραγμάτων, (“dejando a un lado muchas cosas, digo el final de los sucesos”), lo que ha dado lugar a que Bergk (1858) y Blaydes (1881) pensaran que tenía delante un manuscrito con una variante diferente, así lo indican Lloyd-Jones & Wilson (1990: 161). Pero no es necesario interpretarlo en ese sentido, sino que Triclinio pudo querer decir que el coro está realizando una fuerte selección de motivos y pasa a interesarse por el final de la contienda. Otro escolio, en cambio, da una interpretación al texto transmitido coherente con el texto, pero no con el hablante. Explica μάτηρ diciendo ἐγὼ, φησίν, ἐνδιαθέτως ὡσεὶ μήτηρ λέγω, (“yo -afirma- de todo corazón, como una madre te lo digo”). Esta interpretación de μάτηρ es válida en otras tragedias de Sófocles, como es el caso de *Electra*,⁶ también en boca del coro:

ἀλλ’ οὖν εὐνοίᾳ γ’ αὐδῶ,

μάτηρ ὡσεὶ τις πιστὰ,

μὴ τίκτειν σ’ ἄταν ἄταις. 235

Pues bien, con afecto te exhorto, como una madre fiel, a no engendrar ofuscación sobre ofuscaciones.

En esta tragedia el coro está formado también por ciudadanas, pero a diferencia de las coreutas de *Traquinias*, no son jóvenes, desconocedoras de las vicisitudes del matrimonio, por lo que desde el comienzo ante el comportamiento de Electra intentan calmarla dándole muestras de afecto y comprensión. No es casual que se dirijan a ella con un término cargado de emotividad, τέκνον, en los versos 154 y 174, reforzado por su posición en responsión,⁷ y sus últimas palabras son los versos reproducidos, en los que, además, se produce un fuerte contraste entre su actitud y la de la verdadera madre.⁸

I.2.- No es ésta la caracterización que Sófocles ha dado al coro de *Traquinias*, formado por muchachas jóvenes,⁹ carentes de experiencia en las cosas del matrimonio y en los problemas que éste comporta, como les dice Deyanira en el verso 143, νῦν δ' ἄπειρος εἶ, y en los siguientes se extiende en recordar cuán agradable es la vida de las niñas en comparación con los pesares y los temores de las casadas. Las muchachas acompañan a Deyanira en su angustia por la situación en la que puede encontrarse Heracles, antes de que se conozca que está vivo y de regreso, o más tarde en su desasosiego y temor ante la amenaza que para ella representa una mujer joven, pero no pueden hablarle de igual a igual, esto es, de mujer a mujer, y menos aún hacerlo “como una madre”, con el conocimiento de las vicisitudes de la vida conyugal que una madre o, en todo caso, una mujer mayor casada puede aportar.

Esa falta de adecuación entre el término μάτηρ y el personaje al que se refiere, el coro aplicándose a sí mismo, ha llevado en un primer momento a buscar una interpretación que permita mantener el texto, como hiciera Brunck (1824: 111), que traduce *sic autem ex matre audivi* en su versión latina, que tampoco convence por la falta de apoyo de tal interpretación en el texto transmitido. Interpretación que en su primera traducción de esta tragedia en parte mantuvo Belloti (1813), aunque pone entre paréntesis la frase, “(Narro ciò che n’udii)”.¹⁰ En su edición comentada también Kamerbeek (1959) argumentaba a favor del mantenimiento de la lectura de los manuscritos y adoptaba una interpretación similar a la de Brunck (1824), indicando que el coro se refiere a que cuenta la historia como la madre la contó, y en el mismo sentido interpreta este verso más recientemente Fialho (2003: 409) que traduce “-Isto que eu conto de sua mãe ouvi.”

II.- Los intentos por mantener el texto transmitido han sido muchos y notables, aunque poco convincentes sus resultados, razón por la cual se han ofrecido numerosas conjeturas, más de veinte, pero ninguna de ellas totalmente convincente,¹¹ lo que motiva las cruces en las ediciones que hemos indicado de Errandonea, Dawe y Lloyd-Jones & Wilson, así como la afirmación con la que terminan su comentario sobre este verso los dos últimos estudiosos citados en su volumen dedicado a los problemas textuales en las tragedias de Sófocles (1994: 161) “it is possible that the passage really comes from another play.”

II.1.- A pesar de que ninguna de las conjeturas ha sido unánimemente aceptada, una de ellas ha gozado de mayor fortuna: la sustitución de μάτηρ por θατήρ, forma doria de θεατής, corrección propuesta por Zielinski (1896: 529),¹² quien interpreta que, con el verso, el coro quiere decir οἶα

θατήρ φράζοι ἄν, es decir, que habla como un narrador externo, con distancia, sin implicarse emocionalmente en lo narrado, como un testigo imparcial de un suceso del que han oído hablar y que ahora evoca.

Una objeción a la conjetura es la relativa falta de *loci paralleli* de ese θατήρ por θεατής, pues sólo se tiene constancia de su uso por Baquílides en el *Epinicio X*, 23, cuando con θατήρων hace referencia a los espectadores de una carrera, y en Hesiquio, s.v. θατήρας, lo que, por otra parte, es indicio de su uso en la lírica. Creemos que es especialmente relevante la presencia de este término en Baquílides, que reforzaría la relación de este autor con Sófocles, relación que ha sido vista y estudiada en lo que hace al tratamiento de las vicisitudes de la pareja Deyanira-Heracles.

El hecho de que θατήρ sea un término que aparece en pocas ocasiones no debe ser un inconveniente de peso, sobre todo cuando hablamos de partes corales, ya que son muchos los hápax o los términos de poco uso que en ellas aparecen. Pero además tenemos testimonio del uso de la forma θεατής en la *rhexis* de un mensajero en una circunstancia similar: en la tragedia fragmentaria *Teseo* de Eurípides leemos en el fr. 386b Kn, de un papiro muy deteriorado,]ων θεατής ἄσφ[, donde es interpretado en el sentido de que el mensajero insiste en la veracidad de lo que va a contar a pesar de que el combate que ha presenciado tiene mucho que podría ser considerado fabuloso, el combate entre el joven Teseo y el Minotauro, un combate propio de otras épocas, en las que los héroes se enfrentan a seres monstruosos. No deja de ser significativo que también en el caso de *Traquinias* quien habla esté narrando un combate igualmente propio de otras épocas, entre un héroe y un ser monstruoso.¹³

II.2.- No puede, en cambio, aducirse como un argumento de apoyo de la interpretación que se da de θατήρ el que en la *rhexis* inicial Deyanira se refiera a unos espectadores, versos 22-23, aunque consideramos significativo que en el estásimo el coro retome en su canto lo que Deyanira narró al iniciar la obra, como también son significativas las diferencias entre ambos relatos.¹⁴ El parlamento de Deyanira, centrado en su relación con Heracles,¹⁵ empieza por resumir su suerte en una sentencia bien conocida:

λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανεῖς

ὥς οὐκ αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἄν

θάνη τις, οὔτ' εἰ χρηστὸς οὔτ' εἴ τω κακός·

Una sentencia existe tiempo ha entre los humanos que muestra que no se llega a conocer la vida de los mortales hasta que uno muere, si le (ha sido) propicia o bien mala.

Y la desarrolla con un somero relato en el que evoca la forma que el río Aqueloo fue adoptando al pretenderla, la llegada de Heracles y su enfrentamiento con Aqueloo, pero no describe el combate, sólo revive el miedo que le causó. Deyanira abre la tragedia mostrando su situación y el estado de ánimo en que se encuentra, razón por la cual empieza lamentando los peligros y angustias en las que ha vivido desde que llegó a la edad de casarse, momento en el que aparece en su vida Heracles.

Empieza, pues, por el hecho que marca el paso a la edad adulta en una mujer, su matrimonio, lo que en su caso se realiza como consecuencia de una victoria en un combate, que en este caso no se dice que sea condición impuesta a los pretendientes por el padre. Se trató de un combate especial, puesto que en él un héroe y un ser monstruoso se enfrentan, combate propio de tiempos pasados, en los que los héroes civilizadores se enfrentan a esos seres primitivos. El miedo que Deyanira sintió entonces y ahora revive le impide describirlo, y para ello remite a aquellos que pudieran resistir su visión:¹⁶

οὐκ ἄν διείποιμ', οὐ γὰρ οἶδ', ἀλλ' ὅστις ἦν 22

θακῶν ἀταρβῆς τῆς θέας, ὄδ' ἄν λέγοι·

yo no podría describirlo, pues no sé, pero aquél que permaneciera imperturbable ante el espectáculo, ése podría contarlo.

Con estas palabras no pretende decirnos que hubo espectadores que podrían contarlo, sino insistir en la angustia de la joven objeto del combate y que éste fue de tal magnitud y violencia que ella sería incapaz de narrarlo. La escena a la que el coro ha asistido como espectadora, la llegada de Yole y la revelación de quién es realmente la joven, explica el canto a Afrodita con el que se abre el estásimo; una escena que le evoca otras y que finalmente concreta en la escena tantas veces contemplada, como joven *parthenos* que es, de la pugna por Deyanira.

En la juventud e inexperiencia de las jóvenes coreutas halla explicación el agitado y vehemente hiporquema que ejecutan en los versos 205-224 ante la noticia de la inminente llegada de Heracles.¹⁷ Este canto contribuye a crear una atmósfera en la que la llegada de Yole y lo que representa ofrecerán un contraste muy acusado. Por esa razón, cuando Deyanira y el coro se enteran de los verdaderos fines de la guerra que Heracles entabló contra Eurito y comprenden el riesgo que representa la joven para Deyanira, para su relación conyugal y su posición en el *oikos*, entona el coro un canto en el que evoca el combate en el que Heracles consigue a Deyanira, el combate entre Heracles y aquel que podía evitar la unión del héroe con Deyanira, una unión amenazada ahora por un nuevo enemigo no menos temible aunque de muy distinta naturaleza, pues no se trata de una bestia sino de una bella joven.

Este coro no adopta ante Deyanira la actitud distante de un narrador de un suceso del que ha oído hablar y que evoca, como se ha querido interpretar para defender el término *θατήρ*. Lo muestra con claridad la párodos, en la que las mujeres de Traquis afirman que acuden para intentar calmar los pesares y tristes presentimientos de Deyanira, y en la escena en que el improvisado mensajero desvela quién es en realidad Yole, ha terciado la corifeo en el diálogo, vv. 383-384, con una vehemencia propia de su edad e inexperiencia y en un contexto en el que siente que puede actuar como mujer, y en esto encuentra el apoyo de la propia Deyanira, que sólo se apoya en ese momento en ellas, versos 385-386. Volverá a intervenir la corifeo cuando inste a Licas a contar la verdad, indicándole que Deyanira es una mujer prudente y no le causará mal, y que ella, la corifeo, le estará agradecida, versos 470-471.

II.3.- Esa implicación afectiva en la situación de Deyanira se manifiesta, como decíamos, en el complejo estásimo primero, un breve canto formado por un par estrófico y un epodo, en el que se ha observado la confluencia de evocaciones de formas líricas diversas: ditrambo, epinicio y epitalamio.¹⁸ En estrofa y antístrofa, tras afirmar el poder invencible de Afrodita, responsable de la situación en la que tanto antes como ahora sufre Deyanira, canta el enfrentamiento entre los dos pretendientes, y en los dos versos finales de la antístrofa reafirma ese poder al indicar que sólo Afrodita estaba presente en claro contraste con la *rhexis* inicial en la que Deyanira la omite invocando en su lugar a un Ζεὺς Ἀγώνιος, verso 26, omisión muy comprensible ante la inminente pugna en la que en el campo de Afrodita considera sus posibilidades de victoria inexistentes.

Empieza el epodo con una evocación de la lucha tan singular a través de las palabras y de sus sonidos, lo que da lugar a que se sienta de un modo muy vívido. Y a continuación cambia de foco de interés:

ἀ δ' εὐῶπις ἄβρα
 τηλαυγεῖ παρ' ὄχθῳ
 ἦστο, τὸν ὄν προσμένουσ' ἀκοίταν. 525
 ἐγὼ δὲ θατῆρ μὲν οἷα φράζω·
 τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφας
 ἐλεεινὸν ἀμμένει·
 κάπὸ ματρὸς ἄφαρ βέβαχ'
 ὥστε πόρτις ἐρήμα.

Y ella, de bello rostro, delicada, junto a la escarpada rivera que brilla a lo lejos estaba, esperando al que sería su esposo. Y yo, como espectadora, tales cosas refiero; pero la disputada mirada de la novia aguarda digna de compasión; y de su madre súbitamente alejada como ternera solitaria.

Ahora lo que interesa al coro es la joven Deyanira, que está apartada, y en los dos versos finales se refiere a su partida para formar el nuevo *oikos*. Nos sumamos a aquellos estudiosos que consideran correcta la propuesta de Zielinski,¹⁹ pero no a la interpretación que ellos le dan. No creemos que el coro se esté presentando como una simple espectadora, como si desde afuera observara la contienda, no implicada emocionalmente en lo que narra. Esto no sería coherente con su actitud a lo largo de toda la obra, como hemos señalado, y a la emotividad de los versos que rodean a éste, en los que el coro se refiere a la situación de Deyanira.²⁰ En particular cabe destacar los versos 527-528, con el primero de los cuales, τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφας, se está haciendo eco del verso

104, que el mismo coro cantó en la párodos, τὸν ἀμφινεικῆ Δηϊάνειρον ἀεὶ: para las jóvenes coreutas Deyanira es “la disputada Deyanira”, la “joven novia disputada”. Pero además el término ἐλεινὸν ha sido enmendado en ἔλεινὸν y se ha supuesto la falta de un término (sea τέλος ο λέχος)²¹ con la finalidad de lograr la regularidad métrica, enmiendas que en realidad no son necesarias, pues no hacen más que privar al texto de una parte de su potencialidad expresiva.²² En los dos versos finales volvemos a ver el vivo interés de las muchachas por aquella escena, concretado en la partida de Deyanira, un motivo que fue reiteradamente reproducido en pintura vascular; era esperable que unas jóvenes doncellas tuvieran un interés especial no exento de temor por ese momento, como puede verse en la referencia a la soledad y el alejamiento de la madre, lo que también les ocurrirá a ellas, aunque las circunstancias que rodeen su enlace serán, sin duda, muy diferentes.

III.- Con θατήρ, por lo tanto, las jóvenes coreutas no pueden querer decir que observan o cuentan la escena como simples espectadoras, sin implicarse emocionalmente en ello, sino que, en nuestra opinión, con ese término nos están diciendo cómo han obtenido la información de ese combate tan singular y que remite a un pasado primitivo, un combate que las jóvenes coreutas no pudieron contemplar cuando se produjo tanto por su temprana edad como porque son mujeres, con lo que ello supone en lo que hace a sus posibilidades de aparecer en público.

Pero hay otras fuentes de conocimiento para aquellos sucesos que una persona no ha podido contemplar por las razones que fuera: por una parte los relatos de quien estuvo presente, como podemos ver en el intento de Brunck de mantener la lectura de los manuscritos; pero también la iconografía, que en otros pasajes de tragedias es fuente de conocimiento para personas que por su naturaleza o su carácter no pueden tener información de primera mano de aquello de lo que están hablando.

III.1.- Mujeres o varones inexpertos son los que tienen la pintura como principal fuente de conocimiento en cuestiones no cotidianas o que escapan al ámbito doméstico, puesto que no tienen la libertad o la capacidad necesaria para poder estar en lugares lejanos, o simplemente en circunstancias no adecuadas a su posición.

Esquilo en el prólogo de *Euménides* ofrece un buen ejemplo: la Pitia, que ha entrado en el templo de Apolo, sale horrorizada y describe lo que probablemente los espectadores empiezan a ver en esos instantes,²³ Orestes ensangrentado, con bandos de suplicante, sentado en el *omphalós* y a su alrededor unas horripilantes mujeres. La Pitia, que no sabe quiénes son, las compara primero con unos seres monstruosos, las Gorgonas,²⁴ pero después se corrige y las compara con las Harpías, a las que ha visto pintadas en la escena en que se abalanzan sobre Fineo:²⁵

εἶδον ποτ' ἤδη, Φινέως γεγραμμένας 50

δειπνον φερούσας·

las vi ya una vez, pintadas llevándose la comida de Fineo.

La Pitia puede a continuación detallar las semejanzas y las diferencias entre los seres que tiene delante y las Harpías, porque vio a éstas en una pintura, y Esquilo se sirve de esa detallada descripción para resaltar el carácter monstruoso de las Erinias y acentuar el impacto en los espectadores de esa imagen del interior del templo que ahora pueden contemplar.

Ejemplo tanto de mujeres como de varones inexpertos ofrece *Ión* de Eurípides, en cuya párodos las jóvenes criadas de Creusa describen admiradas los combates pintados o esculpidos en el exterior del templo de Apolo. El coro está formado por muchachas que no han salido antes de Atenas y sólo a través de las representaciones plásticas o por relatos han tenido conocimiento del combate entre Heracles y la hidra de Lerna, o de la batalla entre los Olímpicos y los Gigantes en la que Atenea da muerte a Encélado, por poner un par de ejemplos.²⁶

Unos versos después, en la siguiente escena, el joven criado del templo de Apolo, Ión, es quien pregunta a Creusa si son ciertos los relatos y las reproducciones en pinturas sobre los sucesos más relevantes del linaje de los Erecteidas, del que los espectadores saben que es su propio linaje.²⁷ Y sobre el acto simbólico de levantar del suelo Atenea a Erictonio dice el joven en el verso 271:

δίδωσι δ', ὥσπερ ἐν γραφῇ νομίζεται;

¿y se lo entrega, como en la pintura se acostumbra?

Era esperable que los atenienses hubieran producido numerosas obras plásticas sobre su condición de autóctonos del Ática.²⁸ Ión, que en esta tragedia es presentado como un muchacho que ha pasado toda su corta vida en el templo de Apolo, tiene unas fuentes de conocimiento directo muy limitadas: sólo puede obtener información de lo que le cuentan los que acuden al templo o de las pinturas que ha podido ver.

III.2.- Lo mismo en un contexto muy distinto había dicho Hipólito en la obra homónima de Eurípides en respuesta a los duros reproches de Teseo, que, cegado por el dolor y la ira, lo acusa de que bajo su apariencia de virtuoso está dominado por la lujuria y ha violentado a Fedra. Pero Hipólito le responde que sólo conoce las relaciones íntimas con una mujer de oídas o por haberlas visto en pinturas, vv. 1004 s.:

οὐκ οἶδα πρᾶξιν τήνδε πλὴν λόγῳ κλύων

γραφῇ τε λεύσσω· ...

no conozco práctica alguna, salvo por haberlos oído en narración y en pintura haberlos visto;

Séchan (1926: 19 nota 8) indica que Hipólito podría estar refiriéndose a pinturas licenciosas, lo que es retomado por De Martino (1996: 299-300) que indica que en el siglo V se produjo una verdadera explosión en el desarrollo de la iconografía y que desde el 575 a.C. están atestiguados numerosos

vasos de tema erótico explícito. Eurípides en este caso ha de insistir en los versos siguientes en la idea de la castidad del joven, ya que no es esperable en un joven de su edad y posición ese rechazo tan radical a las relaciones con mujeres.²⁹

Estos dos jóvenes, Hipólito e Ión, eran inexpertos por razones diferentes: el uno por sus creencias y su tipo de vida, el otro porque no había salido del templo de Apolo. Esa falta de conocimiento directo es frecuente en las mujeres, que no tienen la misma libertad de movimiento que los varones. Y esto es lo que vemos en *Troyanas*.

III.3.- Andrómaca acude a despedirse de Hécuba y le informa del destino de Polixena, degollada sobre la tumba de Aquiles, motivo éste, por otra parte, numerosas veces representado en iconografía. A las manifestaciones de duelo de Hécuba responde Andrómaca que es más feliz la fallecida que ella misma, y expone en una larga *rhexis* cómo ha sido su vida, haciendo gala de su constante respeto a las normas establecidas para las mujeres casadas, lo que justifica que ahora prefiera la muerte a lo que va a depararle el destino. Pero Hécuba responde que también ella ha sido terriblemente golpeada por la desgracia, a pesar de lo cual anima a la nuera a vivir. Para referirse a ese dolor inmenso se sirve la reina de la comparación con un barco sometido a un fuerte temporal. Empieza con estas palabras:

αὐτὴ μὲν οὐπω ναὸς εἰσέβην σκάφος, 686

γραφῆ δ' ἰδοῦσα καὶ κλύουσ' ἐπίσταμαι.

Yo misma nunca he subido al casco de una nave, pero porque lo he visto en pintura y por lo que he oído lo conozco.

La vida de Hécuba ha discurrido también bajo las normas que limitan el ámbito de acción de las mujeres. Pero, aunque no ha visto de cerca las naves, las conoce gracias a la iconografía. El hecho de que aparezca en su boca esta afirmación cuando su nuera acaba de vanagloriarse, sin duda por contraste con Helena, del cumplimiento estricto de las normas propias de una noble esposa, lleva a pensar que ésta era la fuente habitual de información de las mujeres, la iconografía.

III.4.- Es ya muy numerosa la bibliografía que pone en relación las artes plásticas y la literatura, relación en las dos direcciones: influencia de las artes plásticas en la literatura y de la literatura en las artes plásticas. Han sido muchos los trabajos que se han servido de la iconografía como ayuda para intentar comprender aspectos poco conocidos de las representaciones dramáticas (máscaras, vestuario, escenografía, gestualidad), apoyar hipótesis sobre obras no conservadas, etc.³⁰ Esto es así por la gran importancia que la iconografía tuvo en la Antigüedad, no sólo desde un punto de vista cultural, sino también en la configuración del imaginario colectivo griego. No es casual que las dos primeras escenas que el coro de *Ión* describe en la párodos estén protagonizadas por Heracles, puesto que éste era uno de los héroes más populares, cuyas hazañas se prestaron muy pronto a ser

representadas no sólo por su espectacularidad, sino también por su significado simbólico: combates con seres monstruosos, bajada al mundo de ultratumba, el sometimiento a una mujer, etc.³¹

Por esa razón es frecuente que las ediciones de *Traquinias* vayan acompañadas de referencias a la iconografía que trata los mismos motivos. A modo de ejemplo recordemos que en la introducción de su edición Davies (1962²: xxxiv-xxxvii) recoge la presencia en la iconografía del encuentro de Heracles y Eurito y su relación con el texto de Sófocles. O el estudio de Carpenter (1998: 123-124), que describe las vicisitudes de Heracles y Deyanira (el enfrentamiento con Aqueloo y con Neso y la entrega del manto emponzoñado por Deyanira), que son recogidas en las ilustraciones 223-228. Sobre la interrelación entre las dos formas artísticas es muy interesante el final de la introducción de Di Benedetto (1990) que reproduce y comenta varias reproducciones en vasos con escenas que aparecen en esta tragedia, la primera de ellas un *stammos* ático de figuras rojas del pintor Olto, datado entre en 520-10 a.C., que reproduce la lucha de Heracles y Aqueloo (Londres, British Museum E 437), seguida de un ánfora de Melos de entorno al 600 a.C. en la que se representa la partida de Heracles y Deyanira (Museo Nacional de Atenas 354), motivo que, como dijimos, fue reiteradamente representado, y de otras del momento de la lucha de Heracles con el centauro Neso, entre otras escenas.

IV.- Como Séchan indicó, aunque Sófocles en contraste con el proceder de Eurípides guarda silencio sobre la procedencia de las imágenes que describe y no menciona explícitamente la pintura o la escultura,³² son numerosas las descripciones de situaciones o de objetos en sus tragedias en las que es posible observar influencia de las artes plásticas, como en *Traquinias* 767s., el detalle de la túnica de Heracles que se adhiere a su cuerpo. Sin que propongamos en absoluto una relación directa de alguna reproducción concreta con el relato del coro en el estásimo primero, cabe destacar la abundante iconografía de la escena de lucha de Heracles y Aqueloo, en ocasiones en presencia de Deyanira, como el ya citado *stammos* y en la misma época, comienzos siglo VI, tres *hydrai* conservadas dos de ellas en el Museum of Fine Arts de Boston (Boston 62.1185, con Deyanira, y 99.522) y otra en el Museum of Arts de Toledo, Ohio (Toledo 1956.69), un *lekythos* datado entre el 600-580 a.C. del Musée du Louvre (Louvre CA823)³³ y una crátera mucho más cercana cronológicamente a la representación de la tragedia, ca. 475-425 a.C., también del Louvre (Louvre G365) en la que Heracles lucha con un Aqueloo en forma de toro con cara de hombre barbado.

Sirva la referencia a estas imágenes sólo a modo de ejemplo de la gran fortuna que ese singular combate tuvo en la iconografía, lo que justifica plenamente que el coro de muchachas diga que lo describe porque lo ha contemplado, porque es espectador de escenas en artes plásticas que la reproducen. El primer estásimo de esta tragedia, en el que se ha observado la influencia de otros géneros literarios en la descripción del combate entre Heracles y Aqueloo, y que incluso ha sido considerado una “lyric ballad”, es pues la descripción de una de las hazañas de Heracles que fueron objeto de numerosas recreaciones plásticas, como indica el coro en el verso 526 con el uso del término θατήρ, un coro de jóvenes muchachas que sólo ha podido ser espectador de esta batalla gracias a esas reproducciones iconográficas.

Notas

* Es Profesor de Filología Griega en la Universidad de Valencia (España). Licenciado y Doctor en Filología Clásica por la Universidad de Valencia, sus trabajos de investigación se centran en el campo del pensamiento y de la literatura griega, en particular de la tragedia, así como de la tradición clásica. Junto con Carmen Morenilla Talens fundó en 1996 el GRATUV (Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València), en cuyo seno desde entonces realiza la mayor parte de su trabajo tanto de investigación como de asesoramiento teatral. Ha publicado numerosos trabajos tanto en revistas como en monografías.

[1](#) El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación FFI2015-63836 de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad de España.

[2](#) En sentido análogo se manifiesta Rodighiero (2004: 40-47), que en su panorámica de la fortuna de las vicisitudes de la pareja Heracles y Deianira muestra el papel que tuvo el tratamiento que le dio Ovidio en *Heroidas IX* y en la pseudosenecana *Heracles Oetaeus*.

[3](#) Cf. Castelluccio (1937), Dugas (1943: 18-26) e Isler (1970), entre otros.

[4](#) Bañuls (2001: 37-60).

[5](#) Para los escolios cf. Xenis (2010: 143).

[6](#) Seguimos la edición de Dain (1958).

[7](#) Cf. Morenilla & Bañuls (2008: 202).

[8](#) Finglass (2007: 138-139 y 169), que subraya la intensidad de estos versos, señala en su comentario a la párodos que el paralelo más estrecho es el pasaje de *Traquinias* que nos ocupa, opinión que no compartimos

[9](#) Sobre la edad señala Rodighiero en el comentario de su edición (2004: 153). “La parodos segna l’entrata in scena, da una delle porte laterali, del coro formato dalle fanciulle di Trachis. Probabilmente negli abiti e nell’aspetto contrastavano con la più anziana Deianira e con la vecchia nutrice, e sarà proprio Deianira a definirne indirettamente l’età ai vv. 143-44, e a sottolineare la differenza di status più palese tra lei e le donne che si trovano nell’orchestra, che non è l’unica: lei è in esilio, disperata e madre di un figlio ormai grande; le giovani sono nate a Trachis, non conoscono le preoccupazioni connesse al matrimonio e sono animate dalla speranza.”

[10](#) No la mantiene en la traducción de 1855, en la que dice seguir la opinión de Bentley, que considera corrupto el verso; cf. Rodighiero (2003: 209-221), que hace un repaso crítico a algunas conjeturas y se ocupa de esa variación en la traducción de Bellotti.

[11](#) Para un repaso de esas conjeturas cf. Cantarella (1926) y Campbell (1958: 21-23). Sirva sólo a modo de ejemplo la que realiza Jebb (1892), que, aunque edita el texto de los manuscritos, indica en la pág. XXXVIII que es un pasaje sospechoso, del que Wunder (1837) y Blaydes (1872) eliminan los versos 526-30, e incluye la conjetura ἀγὼν δὲ μαργῆ como propia, conjetura que acepta Storr (1931: 300).

[12](#) Lloyd-Jones & Wilson (1990: 161) indican que entre otros aceptan esta propuesta Radermacher, Masqueray, Willamowitz (en *Kleine Schriften* I, p. 463, pero no en otros lugares), Dain y Easterling. En la traducción que publica en la colección Loeb, Lloyd-Jones (1994) asume la edición de Oxford y traduce entre corchetes [*I tell the tale as though I had been there*], lo que implica que, aunque con dudas, le parece más probable esta lectura que la transmitida por los manuscritos. También Davies (²1962: 147-148) considera esta conjetura la menos insatisfactoria y argumenta en su favor. La acepta Rodighiero (2004) que traduce “Io parlo da spettatore” (p. 91), y en el comentario argumenta en su favor (pp. 183-184). Interesante es la opinión de Van der Valk (1967: 124-125), que reconoce que la “meilleure correction proposée est θατήρ, de Zielinski. Mais cette leçon presente une interprétation banal et me paraît indigne d’un poète tel que Sophocle”, opinión que Errandonea extiende a la totalidad de la tragedia (1970: 223) “Si no es faltar al respeto yo osaría dirigirme brevemente a los especialistas en la dramaturgia sofoclea: el texto de las Traquinias no admite dudas, dada la uniformidad de todos sus manuscritos; la interpretación literal, tampoco las suscita... Y con todo el drama resultante es, en su conjunto, indigno de Sófocles”, restos de aquel tradicional desinterés por esta tragedia.

[13](#) Cf. Silva (2013: 9-26), donde, tras un resumen de la evolución de su caracterización en la épica y la lírica, se centra en el tratamiento que recibe en Eurípides, señala en p. 10 que Hércules es “o herói de uma antiguidade insondável”, al que ya Homero consideraba remoto, un superhombre que actúa individualmente contra las fieras, distinto al guerrero que actúa en colectivo.

[14](#) Para la interpretación de las diferencias en el relato de un mismo suceso en una tragedia de Eurípides, remitimos a Quijada (2011: 49-72). En *Traquinias* vemos una acusada selección y condensación de motivos tanto en la *rhexis* de Deyanira como en el canto del coro, y en cada caso Sófocles selecciona los que considera más relevantes para el momento de la acción dramática.

[15](#) Se ha puesto en relación este comienzo con el de *Andrómaca*: una *rhexis* del personaje femenino principal, seguido por un diálogo con una sirvienta, cf. Davies (²1962: 55). Sin embargo, difieren en que Andrómaca recuerda un pasado feliz para mostrar un claro contraste con la situación desesperada actual, mientras que Deyanira nos dice que siempre su vida como mujer ha estado marcada por el temor, el que tuvo en la situación que describe en la *rhexis* y el que ahora tiene.

[16](#) Para este prólogo cf. Fialho (1975: 131-166), y para el significado simbólico de este combate, Davies (2004: 249-258) que ofrece paralelos notables.

[17](#) Sobre la singularidad de este breve canto cf. Bañuls & Crespo (2006: 63-79).

[18](#) Esas evocaciones líricas son las que llevan a Burton (1980: 55) a considerarlo una “lyric ballad” en la línea de los estásimos de Eurípides que algunos investigadores consideran *embolima*, opinión que no compartimos, a la par que indica que es un caso único en la producción de Sófocles. Otros estudiosos han insistido en las relaciones con la épica, como Pennesi (1994: 89-101). Para un estudio en profundidad del estásimo en el que se demuestra la compleja confluencia de influencias de géneros diferentes, cf. Rodighiero (2008: 293-369).

[19](#) Cf. Rodighiero (2008: 342-349).

[20](#) Easterling (1982: 138) intenta una interpretación que no sea incoherente con la actitud del coro y

señala que la lectura μάτηρ puede ser una corrupción por influencia del ματρός del v. 529. El coro, en su opinión, dice describir el combate como si lo hubiera visto, una interpretación que nos parece acertada, aunque con matices, puesto que unas doncellas no pueden plantearse la posibilidad de haber sido testigos directos de un combate de este tipo.

[21](#) Es el caso, por ejemplo, de Davies (²1962) en su edición comentada, ἐλκινὸν ἀμμένει <τέλος> (p. 24) e indica que entre las conjeturas prefiere la de Gleditsch (pp. 148-149).

[22](#) Para el estudio en detalle de este verso, cf. Bañuls & Crespo (2006: 78-79).

[23](#) Para la visualización y el posible uso de maquinaria en esta obra cf. Di Benedetto & Medda (1997: 90).

[24](#) El propio Orestes en *Coéforas* 1048-50, cuando ve por primera vez a las Erinias, las compara con ellas.

[25](#) En la tragedia *Fineo*, representada en 427, junto a *Persas*, Esquilo les dio un papel importante, estuvieran o no presentes en escena.

[26](#) Es numerosa la bibliografía que estudia las descripciones de esta párodos. Para la selección de motivos que realiza Eurípides remitimos especialmente a Mastronarde (1975: 163-176) y Silva (2011: 89-103, en particular 92-95) que pone de manifiesto el *crescendo* en las tres imágenes que el coro describe.

[27](#) Sobre esta tragedia de Eurípides y su relación con el mito de la autoctonía, cf. Loraux (1990: 168-206).

[28](#) Cf. a este respecto Valdés (2008).

[29](#) Datada en 428, en plena Guerra del Peloponeso, los jóvenes, en esas circunstancias, no estarían muy motivados a abandonar la efebía y, en consecuencia, a asumir unas responsabilidades que les podrían llevar lejos de casa al campo de batalla, una actitud ésta que debió de ser más patente en el Hipólito de la *Fedra* de Sófocles, cuya datación más probable es la del 430. Cf. a este respecto Bañuls & Crespo (2008: 15-84).

[30](#) Sirva de ejemplo el meritorio trabajo ya citado de Séchan, punto de referencia clásico obligado, y el más reciente volumen colectivo editado por Belloni, Bonandini & Moretti (2010). Con todo, la concomitancia de motivos en unas ocasiones y la divergencia en otras no permiten afirmar en la mayor parte de los casos la existencia de una influencia directa de una reproducción concreta sobre una versión literaria, como ya vio Ch. Dugas (1937: 5-26) sobre ejemplos del juicio de Paris y la muerte de Astianacte; más fácil es percibir la influencia de una obra literaria en reproducciones plásticas. Y también es posible afirmar la influencia mutua de ambas formas artísticas y de sus respectivas tradiciones.

[31](#) Sobre la presencia de las hazañas de Heracles en la iconografía griega cf. Brommer (1953) y del mismo (1973³). Para una sucinta presentación de la fortuna de Heracles en la cerámica en la iconografía griega desde época arcaica, cf. Fialho en la introducción a la traducción de *Traquínias* (2003: 370-372).

[32](#) Séchan (1926: 17 ss.).

[33](#) Las tres *hydrai* y el *lekythos* plantean dudas sobre si el contrincante de Heracles es Aqueloo o Nereo, puesto que el contrincante es representado como un ser con cuerpo de dragón y cabeza de hombre barbado.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones y traducciones.

Brunck, R. F. Ph. (1824) *Sophoclis quae exstant omnia cum veterum grammaticorum scholiis (III.2). Superstites Tragoedias VII*, London.

Blaydes F. H. M. (1872) *Sophocles, Trachiniae*, London.

Cantarella, R. (1926) *Sophoclis Trachinias ad novam emendatamque codicum recognitionem scholiisque recentioribus additis edidit*, Neapoli.

Davies, M. (²1962) *Sophocles, Trachiniae*, Oxford.

Dawe, R. D. (1996) *Sophocles, Trachiniae*, Stuttgart & Leipzig.

Di Benedetto, V. (1990) *Sofocle, Trachinie, Filottete*, introduzione de V. Di Benedetto, premessa al testo e note di M. S. Mirto, traduzione di M. P. Pattoni, Milano.

Errandonea, I. (1968) *Sófocles, Tragedias III*, Barcelona.

Easterling, P. E. (1982) *Sophocles, Trachiniae*, Cambridge.

Finglass, P.J. (2007) *Sophocles, Electra*, Cambridge.

Fialho, M. do C. (2003) *Sófocles. Tragédias* (prefácio de M. do C. Fialho, introduções e traduções por M. H. da Rocha Pereira, M. do C. Fialho e J. Ferreira), Coimbra.

Jebb, R.C. (1892) *Sophocles. The Plays and fragments. Part V. The Trachiniae*, Cambridge.

Kammerbeek, J.C. (1959) *The Plays of Sophocles (Commentaries) II: The Trachiniae*, Leiden.

Lloyd-Jones, H. and Wilson, N. G. (1990) *Sophoclis Fabulae*, Oxford.

Lloyd-Jones, H. (1994) *Sophocles II: Antigone, The women of Trachis, Philoctetes, Ædipus at Colonus*, Cambridge (Mass.) & London.

Rodighiero, A. (2004) *Sofocle. La morte di Eracle (Trachinie)*, Venezia.

Storr, F. (1913) *Sophocles. Vol 2: Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes*, London & New York.

Escolios

Xenis G.A. (2010) *Scholia vetera in Sophoclis "Trachinias"*, Berlin & New York.

Capítulos de libro y artículos

- Bañuls, J. V. (2001) “Los coros femeninos de las tragedias griegas”, en De Martino, F., y Morenilla, C. (eds.) *El fil d’Ariadna*, Bari: 37-60.
- Bañuls J. V. y Crespo, P. (2006) “Sófocles, *Traquinias* 205-215 y 528”, en Calderón E., Morales, A., Valverde, M. (eds) *Koinòs lógos*, Murcia: 63-79.
- Bañuls, J. V. y Crespo, P. (2008) “La *Fedra* de Sófocles”, en Pociña, A. & López, A., *Fedras de ayer y de hoy*, Granada: 15-84.
- Belloni, L., Bonandini, A. y Moretti, G., (eds.) (2010) *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento.
- Brommer, F. (1953) *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in der antiken Kunst und Literatur*, Münster.
- Brommer, F. (³1937) *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Margburg.
- Burton, R. W. B. (1980) *The Chorus in Sophocles’ Tragedies*, Oxford.
- Campbell A. Y. (1958) “Sophocles’ *Trachiniae*. Discussions of some textual problems”, *CQ* LII: 18-24.
- Carpenter, Th. H. (1998) *Les Mythes dans l’art grec*, Paris.
- Castelluccio, A. (1937) *Ricerche sul mito di Eracle e Deianira, la figura di Eracle dalle origine a Sofocle*, Salerno.
- Davies, M. (2004) “Heracles and Acholous”, *Maia* 56.2: 249-258.
- De Martino F. (1996) “Per una storia del ‘genere’ pronografico”, en Pecere, O. & Stramaglia, A. *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, Cassino: 293-341.
- Di Benedetto V. y Medda, E. (1997) *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.
- Dugas, Ch. (1937) “Tradition littéraire et tradition graphique dans l’antiquité grècque”, *AC* 6: 5-26.
- Dugas, Ch. (1943) “La mort du centaure Nessos”, *REA* 45: 18-26.
- Errandonea, I. (1970) *Sófocles y la personalidad de sus coros*, Madrid.
- Fialho, M. do C. (1975) “Eros e finitude em As *Traquínias* de Sófocles”, *Humanitas* 27/28: 131-166.
- Isler, H.P. (1970) *Acheloos, eine Monographie*, Bern.
- Loroux, N. (1990) “Kreusa the Autochthon: A Study of Euripides’ *Ion*”, en Winkler J. J. & Zeitlin F. I. (ed.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*, Princeton: 168-206.
- Lloyd-Jones H. y Wilson, N. G. (1990) *Sophoclea, Studies on the Text of Sophocles*, Oxford.
- Mastrorarde, D. J. (1975) “Iconography and imagery in Euripides’ *Ion*”, *CSCA* 8: 163-176.

- Morenilla, C. y Bañuls, J. V. (2008) “Una aproximación a la *Electra* de Sófocles desde el prólogo y la párodos”, *Faventia* 30: 187-208.
- Pennesi, A. (1994) “Note alle *Trachinie* di Sofocle”, *Eikasmos* 5: 89-101.
- Quijada, M. (2011) “Las seis versiones de la historia de Creusa en el *Ión*”, en Quijada M. (ed.) *Estudios sobre tragedia griega. Eurípides, el teatro griego de finales de siglo V a. C.*, Madrid: 49-72.
- Rodighiero, A. (2003) “La madre di Deianira (*Trach.* 526)? Dubbi di un traduttore”, en Avezzù G. (ed.) *Il dramma sofocleo. Testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart & Weimar: 209-221.
- Rodighiero, A. (2008) “Confluenza di genere lirici, allusività epica e *performance* corale in Soph. *Trach.* 497-530”, en Avezzù, G. (ed.) *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l’interpretazione del dramma attico*, Verona: 293-369.
- Séchan, L. (1926) *Études sur la tragédie grècque dans ses rapports avec la céramique*, Paris.
- Silva, M. F. (2011) “Delfos, um lugar de peregrinação. Eurípides, *Íon*”, *Humanitas* 63: 89-103.
- Silva, M. F. (2013) “Da violência à civilização. Hércules, o Super-homem da Antiguidade”, *Humanitas* 65: 9-26.
- Valdés, M. (2008) *El nacimiento de la autoctonía ateniense: cultos, mitos cívicos y sociedad de la Atenas del s.VI a.C.*, Madrid
- Van der Valk, M. A. L. H. (1967) “Remarques sur Sophocle”, *REG* 80: 113-129.
- Willamowitz, U. (1935) *Kleine Schriften. Band I: Klassische griechische Poesie*, Berlin.
- Zielinski, Th. (1896) “Excuse zu den *Trachinierinnen*”, *Philologus* 55: 491-540.