

*De las varias lecturas del Edipo Rey**

Luis Gil.

Abstract

This paper deals with: 1. The dramatic technique of Sophocles' play. 2. Its importance for the elaboration of several main points such as *mythos*, *peripeteia*, *anagnorisis*, *katharsis* in the Aristotelean tragedy's theory. 3. Its ethical implications and religious background. 4. The possible political message which, amidst the ravages of war and pest, the *Oedipus King* intended to communicate concerning how to respond to the aiming at Pericles ἄγος ἐλαύειν Spartan requirement.

Es un hecho de experiencia sobre el que huelga insistir que el *Edipo Rey* es la tragedia griega más veces representada en la actualidad, incluso por actores profesionales. La razón es que sigue produciendo en el espectador emociones harto parecidas en lo esencial a las que suscitó en el auditorio ateniense en su primera representación¹. Indagar los mecanismos que las originan es lo que va a ser el objeto de esta conferencia. Para ello nuestra atención se va a concentrar en tres planos diferentes, el estético-literario, el ético-religioso y el socio-político, que dan razón a otras tantas lecturas de este

¹ El texto de este artículo es el de una conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada el 2 de diciembre de 1999.

² Contribuye a ello el hecho de ser Sófocles el poeta trágico que con mayor viveza ha expresado el dolor humano; cf. W. Schadewaldt (1970², tomo I, pp. 385-401) y J. S. Lasso de la Vega (1969, pp. 3-65).

drama. Antes de abordar el primero, es preciso advertir que la intensa emoción estética que el *Edipo Rey* produce obedece a unos resortes muy diferentes de los habituales en el teatro moderno, movido en la mayoría de las piezas por la ley del interés. Un fragmento (189 K.-A. [PCG II, p. 418]) de la *Poiesis* de Antífanes, un poeta cómico del siglo IV, contrapone las dos variantes del drama ático de esta guisa:

La tragedia es un género feliz en toda obra, ya que ante todo los espectadores reconocen los argumentos antes de hablar nadie, de modo que el poeta no tiene más que recordarlos. Si se pronuncia el nombre de Edipo, ya conocen por entero el resto: su padre, Layo, su madre, Yocasta, sus hijos sus hijas, qué le va a ocurrir, qué ha hecho [...] Encima, cuando ya son incapaces de decir nada y se les ha acabado por completo el aliento en sus dramas, levantan como si fuera un dedo la *mechané* y los espectadores se dan por satisfechos. En cambio, a nosotros no nos es posible eso, sino que tenemos que inventarlo todo: nombres nuevos, asuntos nuevos, parlamentos nuevos, y por añadidura, lo ocurrido anteriormente, lo que está pasando ahora, la terminación y el arranque. Si pasa por alto un solo punto de estos un *Cremes* o un *Fidón*, se le silba. Pero a *Peleo* y a *Teucro* les es posible hacerlo.

Este texto nos ilustra perfectamente sobre la diferente tesitura de ánimos con la que el espectador ateniense se enfrentaba a la tragedia y a la comedia. En este último caso acudía deseoso de toparse con alguna novedad, cuanto más sorprendente mejor, pues no en vano es el *aprosódoketon*, lo inesperado, la principal fuente de la comicidad. Para que una comedia resultara divertida, la curiosidad del auditorio debía mantenerse en vilo a lo largo de toda la representación. En el caso de la tragedia el ciudadano venía al teatro dispuesto a reflexionar, guiado por el poeta trágico, sobre alguna de las leyendas tradicionales cuyo contenido no se acomodaba ya al grado alcanzado en la evolución del pensamiento y de la ética. El cometido del poeta trágico no era, por tanto, inventarse el argumento de sus piezas, que ya estaba fijado de antemano, sino el de presentarlo, alterando el detalle o la sucesión de los hechos, de una manera coherente y verosímil para el público contemporáneo. Descartada, pues, la ley del interés, le quedaba como principal recurso la «ironía trágica», consistente en jugar con el contraste entre la omnisciencia del espectador y el conocimiento parcial de los hechos y la ignorancia de su desenlace propia de los actores de la obra. Esta privilegiada situación del auditorio se prestaba a que el poeta pudiera moverle a

compasión al ir mostrándole los errores del protagonista y su camino sin remedio hacia la ruina. El goce estético originado por este sentimiento ficticio y el espanto, también ficticio, que producía la catástrofe final, funcionaban a la manera de una purga del subconsciente que eliminaba el ἔλεος y el φόβος, éstos sí verdaderas pasiones del ánimo, como anticipándose a Freud captó maravillosamente bien Aristóteles a diferencia de su maestro Platón. Y a esta finalidad se acomodaba perfectamente la leyenda de Edipo, que le era familiar al público ateniense por haber sido llevada en sus diferentes fases repetidas veces al teatro. Esquilo le dedicó una trilogía de la que sólo queda la última pieza, *Los Siete contra Tebas*. Otras dos tragedias conservadas de Sófoeles, la *Antígona* y el *Edipo en Colono* desarrollan también diversos momentos del ciclo tebano. De Eurípides nos han llegado fragmentos de un *Edipo* y una tragedia, *Las Venicias*, que trata de la lucha fratricida de Eteocles y Polinices².

El drama de Sófoeles que nos ocupa, desde el punto de vista estrictamente literario, tiene como tema central el descubrir al homicida del anterior rey de Tebas, Layo, cuya búsqueda le lleva a Edipo a averiguar que es el asesino de su padre y que Yocasta, su esposa, es su madre³. La técnica teatral recuerda la de una novela policíaca en la que de antemano se diera a conocer la identidad del criminal buscado, para poner al lector en situación de ponderar las equivocaciones que se van cometiendo en la investigación antes de que se descubra la verdad. Pero en el caso de nuestra tragedia el efecto irónico se acentúa aún más, al ser el propio investigador del crimen el culpable del mismo sin saberlo. El poeta, pues, ha de ir dosificando los indicios que el protagonista maneja y los hallazgos que realiza para no precipitar prematuramente el desenlace, consiguiendo que éste se derive, de forma coherente y verosímil, de los diversos pasos que ha venido dando en su pesquisa.

El prólogo (vv. 1-150) traslada al espectador *in medias res*⁴. Una delegación de ciudadanos de Tebas presidida por el sacerdote de Zeus acude a Edipo para suplicarle que ponga remedio a la peste que consume la ciudad. Éste les

² Sobre otros tratamientos literarios del mito, cf. A. Martina, 1992⁵, pp. 7-18.

³ «Edipo Rey es un “drama de revelación”, de progreso inexorable, por exigencia de verdad, hacia el descubrimiento de lo que se encubre bajo lo que parece [...] el carácter gnoseológico de este drama lo entrevió ya Schiller, al definirlo como “análisis trágico”» (J. S. Lasso de la Vega, 1981, p. 84)

⁴ Un excelente esquema del *Edipo Rey* se puede leer en Ph. W. Harsch, 1965, pp. 121-129 y en las diversas secciones del comentario de A. Martina (Napoli, 1992⁵).

dice que ha enviado hace tiempo a su cuñado Creonte a consultar a Apolo y que le extraña su tardanza en regresar. En ese momento entra en escena Creonte con el anuncio de que la maldición que pesa sobre Tebas cesará el día que se dé muerte o se expulse de la ciudad al asesino de Layo. El prólogo sirve también para caracterizar a Edipo con rasgos propios del tirano como el recelo de una conspiración, según revela su sospecha de que los asesinos del rey obraron sobornados por gente de Tebas.

El coro de ancianos de Tebas hace su aparición en la escena (párido, vv. 151-215) y saluda la voz venida de Delfos. Cuenta sus sufrimientos e invoca la ayuda de los dioses.

¡Ay de mí! Innúmeras son las penas que soporto.
 El contagio afecta al pueblo entero
 [...]

no crecen los frutos de la ilustre tierra,
 ni en los partos soportan las mujeres
 las fatigas causantes de sus ayes de dolor
 (vv. 169-174).

La párido sirve para describir el clima emocional de la tragedia. En el primer episodio (vv. 216-462) Edipo tranquiliza al coro, le exhorta a ayudarle en su búsqueda del asesino de Layo y con terrible ironía publica un bando en el que ordena denunciar al asesino a todo aquel que lo conozca, y a quien lo encubra prohíbe que se le dé alojamiento y se le dirija la palabra. Hasta llega a afirmar en su ignorancia que se esforzará por Layo, como si de su propio padre se tratara. El coro sugiere que se consulte al adivino Tiresias y Edipo replica que por indicación de Creonte ya ha enviado a buscarle. Un dato importante que servirá de apoyo a las sospechas posteriores de Edipo sobre su cuñado.

Antes de la llegada de Tiresias, el coro encarece sus dotes adivinatorias, en viva discrepancia con el escepticismo y las sospechas que más adelante mostrará el tirano. Cuando comparece, pide que se le haga volver a casa, pues por ser intérprete de la voluntad divina conoce harto bien los hechos. Pero Edipo insiste en que hable, se irrita y le insulta. Le reprocha después haber tramado la muerte de Layo y le acusa de conspirar con Creonte para derribarle del trono.

¡Oh riqueza, oh dignidad real y arte
 que al arte sobrepasas en esta vida

tan llena de rivalidades!
¡Cuánta es la envidia que se os guarda!
si por ese poder que, como algo regalado
y no pedido, puso en mis manos la ciudad,
Creonte, el leal, el amigo de siempre,
ansía derrocarne con una subrepticia zancadilla,
tras haber sobornado a mago semejante,
urdidor de insidias, mendigo engañoso,
que tan sólo en el provecho tiene vista,
pero es ciego en su arte
(vv. 380-389).

Tiresias, encolerizado, le conmina a atenerse a su edicto y a no dirigir a nadie la palabra en Tebas, pues es el criminal que mancilla su tierra (vv. 350-53). La discusión sube de tono. El adivino le pregunta a Edipo si sabe de quién descende y le profetiza su ceguera y su destierro. Este episodio pone de manifiesto los rasgos tiránicos del protagonista: su carácter colérico, y su precipitación en condenar a la gente sin pruebas. Destaca su descreimiento y su orgullosa confianza en la propia inteligencia (vv. 395-98)⁵. Prepara también la sacudida que experimentará después al enterarse de que Layo fue asesinado en una triple encrucijada.

De momento Sófocles distrae muy sabiamente por otros derroteros la atención de Edipo, ya que uno de los mayores problemas con que tuvo que enfrentarse en este drama fue el de mantener con verosimilitud la ignorancia del protagonista sobre sí mismo hasta el final de la pieza.

En el primer estásimo (vv. 463-512) el coro se pregunta quién puede ser el asesino y proclama sus inútiles esfuerzos por escapar del castigo de Apolo. Confiesa la turbación que le han causado las palabras de Tiresias y afirma que no puede condenar sin pruebas a quien ha sido el salvador de la ciudad⁶.

Porque a la vista de todos llegóse a él un día
la alada doncella, y se le vio sabio en la prueba

⁵ «Oedipus —dice W. Lucas, 1959, p. 150— was famous for his cleverness, yet this cleverness serves only to enmesh him in a net of illusion. He starts, through no fault of his own, from a false premise, he does not know who he is, that is his *hamartia*».

y dulce para la ciudad. De ahí que en mi corazón
jamás culpable pueda ser de infamia
(vv. 507-511).

El episodio segundo (vv. 512-862) comienza con una acalorada disputa entre Edipo y Creonte, indignado por las injustas sospechas de su cuñado. El coro trata en vano de calmarlos y Edipo demuestra con sus palabras tener una concepción autocrática del poder que le asemeja al Menelao del *Áyax* y al Creonte de la *Antígona*. Se matiza así aún más la caracterización del protagonista esbozada anteriormente. El ardor de la discusión se manifiesta en las *σπχομυθίαι* y en las *ἀντιλαβαί* de los trímetros yámbicos entre ambos interlocutores y la preocupación del coro en el agitado diálogo lírico que sostiene con Edipo, rogándole que no condene sin pruebas a Creonte. El monarca al fin le deja ir a regañadientes. La violenta disputa hace salir de palacio a Yocasta. Edipo le comunica sus sospechas sobre Creonte y que Tiresias le ha acusado de ser el asesino de Layo. Para tranquilizarle y como prueba de lo poco fiables que son los vaticinios de oráculos y adivinos, Yocasta le revela que a su primer marido le mataron unos bandidos, cuando según una antigua predicción tenía que haber perecido a manos de su hijo. Sus palabras hacen nacer por primera vez en Edipo una cierta desazón. Inquieta las circunstancias de lugar y tiempo de la muerte de Layo. Pregunta por su apariencia. Yocasta responde:

Era alto, las canas incipientes le blanqueban ya la cabeza
y no difería mucho de ti en su constitución
(vv. 742-43).

Ahora bien, como según la versión aceptada de los hechos sus asesinatos fueron varios, Edipo, que se sigue considerando hijo del rey de Corinto Pólipo y de su esposa Mérope, no tiene aún motivos fundados de preocupación. Con todo, el segundo episodio aumenta la tensión dramática.

En el segundo estásimo (vv. 863-910) el coro reflexiona sobre el comportamiento de Edipo con su cuñado y coincide con Heródoto (III 80) al sentenciar ὕβρις φυτεύει τύραννον:

La soberbia engendra al tirano,
la soberbia cuando hasta la saciedad se harta
en vano de muchas cosas, que no son oportunas,
ni convenientes. Subiendo a la más escarpada cumbre,

se precipita al abismo de lo irremediable,
do no puede hacer uso de los pies
(vv. 876-873).

Le escandaliza la irreverencia de Yocasta con los oráculos y proclama su convicción de que Zeus no consentirá que quede sin cumplirse el oráculo sobre Layo, porque en tal caso se vendría abajo la fe en los dioses.

Inicia el tercer episodio (vv. 911-1085) una plegaria de Yocasta a Apolo en la que rectifica su escepticismo anterior. Inmediatamente después llega un mensajero de Corinto con la noticia de la muerte de Pólipo. Yocasta cree ver en ello una prueba más de la falsedad del oráculo. Con la noticia el temor de Edipo al parricidio parece conjurado, pero aún se cierne la amenaza del incesto. Su esposa trata de disiparla aduciendo que han sido muchos los hombres que en sueños han yacido con sus madres, pero que esos sueños no significan nada (vv. 981-982):

Pero ¿por qué ha de sentir temor el hombre, sobre quien imperan
los antojos de fortuna y presciencia cierta no tiene de nada?
Lo mejor es vivir al azar, como buenamente se pueda.
Y tú no tengas miedo en punto a la boda con tu madre.
Pues son muchos ya los mortales que en sueños
han yacido con su madre, y es el que hace caso omiso
de estas cosas quien sobrelleva con más facilidad la vida
(vv. 977-983).

Media entonces el mensajero corintio, que en su afán de ayudar viene a complicar las cosas. Edipo en realidad —les revela— no es hijo de Pólipo y Mérope, sino que él lo recibió de un pastor tebano cuando de recién nacido iba a exponerlo en el Citerón con los tobillos atravesados por un clavo. El efecto de sus palabras en Edipo es muy distinto del que producen en Yocasta, la cual capta inmediatamente la verdad y pretende en vano que su marido renuncie a buscar al pastor que entregó al niño. Edipo supone que su mujer se avergüenza de haberse casado con un expósito y está resuelto a averiguar a toda costa su origen. La búsqueda del asesino de Layo se trueca ahora en la búsqueda de la identidad de Edipo.

El tercer estásimo (vv. 1086-1109) lo entona el coro mientras Edipo sigue en escena a la espera del pastor. Se da así un margen de tiempo para que Yocasta pueda cumplir en el interior de palacio su designio suicida y se retarda un poco la acción que ha tomado un ritmo trepidante. El coro alaba al

Citerón que crió a Edipo y se pregunta qué dios lo engendró y qué mortal fue su madre. Se trata de un canto irónicamente alegre que precede a la catástrofe final⁶.

¿Cuál, hijo, cuál fue tu madre
entre las doncellas inmortales
que se uniera a Pan el montaraz?
¿O fue una esposa de Loxias?
Pues éste gusta de las agrestes planicies todas.
¿O fue quizá el soberano de Cilene,
o el dios de las Bacantes,
que habita en las cumbres de los montes,
quien te recibió como un hallazgo
de alguna de las ninfas del Helicón
con las que tantísimas veces retoza?
(vv. 1098-1109).

El cuarto episodio (1110-1185) es el más breve del drama. La renuencia del pastor a hablar contrasta vivamente con el apremio de Edipo a que diga cuanto sabe y calla. De nuevo los trímetros yámbicos se reparten en ἀντιλαβαί

⁶ Por este carácter precisamente M. A. Bayfield (ed. *Antigone*, New York, 1968, p. XXIII) ha querido ver en este canto no un estásimo, sino un *hyporchema*, es decir un canto acompañado de una viva danza, pero A. M. Dale (1950 y 1968, pp. 208-10) ha demostrado fehacientemente que esta variedad lírica no ejerce función alguna en la tragedia. El no haber reconocido el carácter irónicamente alegre de este estásimo y su función de demorar el desenlace fatal se ha prestado también a especulaciones sobre los sentimientos del coro. Entre otras opiniones recogemos la ciertamente ponderada de P. Mazon, seguido de A. Dain, en la edición de Sófocles de Les Belles Lettres de 1958 (tomo II, p. 111), los cuales piensan que el coro rodea a Edipo y trata de distraerlo en su angustia. Por el contrario, el resaltar en demasía el funcionalismo de este estásimo conduce a la exageración de R. W. B. Burton (1980, pp. 169-70), quien considera que el coro se limita a ser aquí «an immediate instrument of dramatic technique». En una minuciosa discusión que tiene en cuenta las semejanzas de éste con otros estásimos sofocleos aparentemente joviales que preceden a la catástrofe final (*Trach.* 633-62, *Ant.* 1115-54, *Li.* 693-718), A. Machin (1989, pp. 192-201) llega a las siguientes conclusiones: 1. No es cierto que el coro cese aquí de ser una *dramatis persona*, convirtiéndose en un mero instrumento de técnica dramática, para tornar a ser después un verdadero personaje. 2. El coro quiere crear un intervalo de paz, aunque sus palabras carezcan de verosimilitud. 3. Es imposible averiguar «l'état d'esprit exact» del coro, porque la ambigüedad es consubstancial al arte dramático sofocleo.

entre los interlocutores y la terca insistencia del amo logra imponerse a los temores del siervo. Al fin confiesa que el recién nacido que llevó al Citerón era hijo de Layo y de Yocasta. Tiene lugar aquí la *περιπέτεια* simultáneamente con la *ἀναγνώρισις*, al efectuarse a la vez el tránsito de la felicidad al infortunio y el reconocimiento de la verdadera identidad del protagonista. Al enterarse de su origen, Edipo emite un espantoso gemido y penetra precipitadamente en palacio.

El coro horrorizado entona el estásimo cuarto (1186-1222) y toma el caso de Edipo como paradigma del destino humano:

¡Oh generaciones de los mortales!
 ¡cómo os computo en vuestra vida
 iguales a la nada! Pues ¿qué hombre,
 qué hombre recoge de felicidad
 más que la mera apariencia,
 y el declinar tras de ella?
 Teniendo tu suerte, la tuya,
 ¡oh desventurado Edipo!,
 como ejemplo, no hay ser humano
 que estime feliz
 (vv. 1186-1196).

El éxodo (vv. 1223-1530) no añade nada esencial a la pieza una vez alcanzado el clímax en la *περιπέτεια*. Un mensajero que sale de palacio narra lo sucedido en su interior. Yocasta se ahorcó y Edipo se ha arrancado los ojos con la fibula de oro con la que su madre-esposa sujetaba sus vestiduras. Con tan macabro relato se prepara su aparición en la puerta del palacio con el rostro ensangrentado. Entre Edipo y el coro se entabla un diálogo lírico en el que alternan los anapestos y los docmios. Al patetismo de la escena le sería impropio el ritmo prosaico del trímetro yámbico. Creonte, que ha asumido el poder, se presenta a continuación con ánimo muy diferente del que exhibe en la *Antígona*. Generoso y compasivo, acoge con benevolencia la petición de su cuñado de que entierre a Yocasta y le permite despedirse de sus hijos. El coro pone fin a la tragedia con la melacólica reflexión de que no se debe considerar a nadie feliz antes de haber visto el límite de su vida:

¡Oh habitantes de mi patria, Tebas! Ése es Edipo
 que resolvió los célebres enigmas y fue varón poderosísimo,

cuya fortuna ¿qué ciudadano no miraba con envidia?
 ¡En qué mar embravecida de horrendas desgracias ha caído!
 De suerte que, siendo mortal, debe observarse el postrer día
 y no juzgar feliz a nadie hasta que no haya franqueado
 el límite de su vida sin haber sufrido cosa dolorosa alguna
 (vv. 1524-1530).

Un análisis literario del *Edipo Rey* no puede pasar por alto alguna de sus coincidencias con la leyenda y el cuento popular. Su trama, en efecto, desarrolla en lo fundamental el difundido tema del reconocimiento del expósito gracias a los *γνωρίσματα* o *σύμβολα* que éste lleva (en el caso de Edipo los tobillos atravesados por un clavo que le dieron el nombre de 'Pie hinchado'). Se trata de un recién nacido no deseado que sus padres o su madre abandonan en plena naturaleza. Criado por las fieras o por humildes campesinos, vive en la ignorancia de su origen hasta que ciertas señales suyas inconfundibles le reintegran a la alta posición social que por derecho propio le corresponde. El caso de Edipo recuerda el de Moisés, el de Íamo, hijo de Evadne y Apolo abandonado por su madre en una mata de violetas y alimentado con miel por unas serpientes (Pind. *Ol.* 6, 28ss.), el de Rómulo y Remo, hijos de Marte y de la vestal Rea Silvia, y el de tantas doncellas *indotatae* de la comedia nueva. Pero éstas son historias que terminan en un final feliz, mientras que la de Edipo es una historia verdaderamente trágica, cuyo encaje en este esquema acentúa si cabe la ironía dramática. Y como si se quisiera hacer hincapié en que la identidad de Edipo es la de un retoño de la naturaleza, un tema que reaparece insistentemente a lo largo de toda la pieza es el de la agreste soledad del Citerón. Allí imagina el coro (vv. 463-82) que se ha ocultado el asesino de Layo, al Citerón alude Tiresias cuando replica airado a Edipo (vv. 412-23). Como criado por los númenes del lugar o hijo de alguno de los grandes dioses Dioniso, Hermes o incluso Zeus se lo imagina el coro (vv. 1098-1109). Con la naturaleza se identifica Edipo, cuando cree que Yocasta se avergüenza de su origen (1076-86), y al Citerón invoca después de la catástrofe final (1391-1403). Parece como si quisiera regresar a la soledad del monte donde otrora fuera abandonado, dejando para siempre la vida civilizada de la ciudad. En una palabra, el *Edipo Rey* es una combinación extraordinariamente compacta de temas: el niño expósito⁷, los númenes de la montaña, el homicidio, el incesto, la caza del hombre, el tirano. Pero una

⁷ Es éste un tema que « figure dans presque toutes les légendes de héros » (J. P. Vernant, 1972, p. 116).

combinación de extraordinaria coherencia, en la que la ligazón de unos elementos con otros apenas se percibe, y hacen del protagonista un ser humano perfectamente plausible, con sus defectos y sus virtudes, pero inmerecedor de su terrible destino. Y de ahí que a partir de su figura pudiera Aristóteles construir su teoría del héroe trágico.

Y con esto llegamos a un tema insoslayable en cualquier consideración estrictamente literaria del *Edipo Rey*: a saber, el de su repercusión en la concepción aristotélica de la tragedia, como indican las numerosas referencias al drama sofocleo en la *Poética*. El filósofo distingue (1452 b 10) tres partes en la trama (μῦθος) de una tragedia: la *περιπέτεια* o inversión de la situación inicial (ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, 1452 a 20), la *ἀναγνώρισις* o reconocimiento (ἔξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, 1452 a 30) y el *πάθος*, que define como acción destructora o dolorosa (πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, 1452 b 10). Estas son las partes que debe haber en una trama trágica compleja y deben originarse de tal forma que se deduzcan unas de otras de un modo necesario o verosímil. Lo irracional e inverosímil, dice Aristóteles, debe quedar en el mito fuera del desarrollo de la acción como en el *Edipo* de Sófocles (1454 b). Y la tragedia más bella es aquella en la que la *περιπέτεια* y la *ἀναγνώρισις* suceden al mismo tiempo, como ocurre también en esta pieza.

Siendo, por lo demás, la tragedia una *μίμησις* de acciones que provocan la compasión y el temor, el protagonista de las mismas no debe ser un hombre irreprochable cuya felicidad se trueque en infortunio, porque esto no despertaría temor ni compasión, sino rechazo, ni tampoco un malvado que pase del infortunio a la felicidad, porque no sería humano, ni compasivo, ni temeroso, ni tampoco un malvado cuya dicha se mudara en desgracia, porque se estimaría que lo tenía bien merecido, sino un ser intermedio entre todos ellos, que sin sobresalir en virtud ni en maldad es víctima por algún yerro de una desdicha inmerecida, pues el temor lo despierta quien es semejante a nosotros y la compasión el que no es acreedor a su desgracia. Y para que el valor paradigmático del *ὅμοιος* y *ἀνάξιος* se acreciente, ha de ser una figura de gran prestigio y prosperidad como Edipo o Tiestes «y los varones ilustres de semejantes linajes» (1453 a 10).

La consideración literaria nos lleva así de la mano a la lectura moral del *Edipo Rey*. Su protagonista, a diferencia de Antígona en la pieza sofoclea así llamada, Medea en la tragedia homónima de Eurípides o Penteo en *Las Bacantes*, no ha realizado en el transcurso de la acción dramática acto alguno que le conduzca a su final desastroso. Cabe, pues, preguntarse qué delito o falta ha cometido en realidad. Por yerros pueden tenerse su trato desconsiderado a su cuñado Creonte y al adivino Tiresias, sus manifestaciones despectivas

sobre los oráculos y su afán excesivo de saberlo todo⁸. Hasta cierto punto su figura se asemeja a la de los 'ilustrados' del siglo V. Pero estos yerros son en realidad *peccata minuta* comparados con los horrendos delitos que, fuera de la tragedia, ha perpetrado en la saga tradicional. Para la época en que Sófocles compuso su drama éstos pertenecían a la esfera de lo inverosímil, y por lo tanto, como prescribía Aristóteles, debían quedar *extra tragoediam*. El derecho ático distinguía ya desde las legislaciones de Dracón y de Solón la *πρόνοια* o intencionalidad en los delitos de sangre y según eso difícilmente se podría inculpar de parricidio a Edipo, para quien era Layo, cuando le mató, un perfecto desconocido. Otro tanto cabe decir del delito del incesto, aunque la verosimilitud de un matrimonio tan desigual como el suyo con Yocasta se les hiciera harto dudosa a los contemporáneos de Sófocles. Con todo, cabe aducir que el desposorio con la viuda del rey, quizá como reliquia de un primitivo sistema matriarcal mediterráneo anterior a la llegada de los griegos, constituía un modo de acceso al trono en más de una saga griega⁹. Y ahí está el caso de los pretendientes de Penélope en Ítaca y el de Egisto y Clitemnestra en Argos para demostrarlo.

Ahora bien, por muy a salvo que quedara la culpabilidad subjetiva de Edipo, la autoría de los hechos en el mito evidenciaba lo que pudiéramos llamar una objetiva culpabilidad, cuyo origen y castigo sólo encontraban una satisfactoria explicación en el ámbito de la ética tradicional, y en el religioso de los designios inescrutables de los dioses. El caso de Edipo era el más evidente ejemplo de que el castigo de Zeus se abate pronto o tarde en la persona del criminal y, cuando no, recae andando el tiempo sobre sus hijos o los descendientes de éstos¹⁰, como enseñaba la Elegía de las Musas (vv. 25-30) de Solón:

⁸ Precisamente esta testarudez suya ('wrong-headedness') podría considerarse un pecado desde una óptica judeo-cristiana, pero no tanto «in Liberal Humanist or Marxist terms», señala L. Aylen (1964, p. 93).

⁹ A una isonomía de Yocasta y Edipo, insólita desde el punto de vista griego, alude Creonte (v. 579) al preguntar a su cuñado ἄρχεις δ' ἔκειν' ἰσὸν νέμων;

¹⁰ Se trata de una creencia ampliamente atestiguada, cf. *Ilíad*. IV 160-62, Hes. *Op.* 282-5, Theogn. 199-208, 731-742, Aesch. *Ag.* 1597, *Eum.* 936-7, Hdt I 91, VI 86, VII 137, Eur. *Hipp.* 830-3, *Lys.* VI 20, Plat. *Phdr.* 244 D-F, Isocrat. XI 25, Lyc. *Leocr.* 79. Con una actitud de protesta o de crítica, cf. Eur. *Hipp.* 1378-83, Soph. *Antig.* 1-3, 593-602, 856-871, Plut. *Mor.* 561 c, transmitiendo el parecer de Bión. Un paralelo que recuerda la situación inicial del *Edipo Rey* lo proporciona la plegaria de Mursilis en J. B. Pritchard (1955, 395). Paralelos bíblicos son Ex 20,4; 34,7, Dt 5,8. Puede compararse también *Rigveda* 7, 85,5. Sobre esta cuestión vide: A. Bersano (1900, pp. 575-6), E. R. Dodds (1951, pp. 1-39), M. P. Nilsson (1948, pp. 37-41, 52-63), E. Rohde (1925⁸, pp. 426-31).

Tal es la venganza de Zeus, y no con cada uno
 como el hombre mortal se encoleriza al punto,
 pero nunca le pasa inadvertido aquel que tiene
 un corazón culpable, al fin sale a la luz del todo.
 Uno recibe el castigo en el momento, otro después,
 y a quienes escapan sin que les alcance la *moira*
 de los dioses, ésta siempre les llega. Sus crímenes
 los pagan inocentes: sus hijos o su linaje después.

Edipo, por tanto, no es sólo un ἀνάξιτος, un hombre inmerecedor de su suerte como afirma Aristóteles, sino un ἀναίτιος, un inocente, un hombre sin culpa, como diría Solón. Su destino se sale de los esquemas de una ética racional, y su única justificación la depara la creencia ancestral en la culpa hereditaria¹¹. Edipo pertenece a la familia de los Labdácidas, marcada con el estigma de una antigua culpa y portadora de un ἄργος o mancha que contamina todo cuanto hay a su alrededor. Expió sin saberlo el delito de Layo, que raptó y violó a Crisipo, el hijo de su huésped Pélope, quebrantando las sacrosantas leyes de la hospitalidad. Su terrible destino daba plena razón al pesimismo fatalista soloniano (*ibid.* vv. 63-64).

La *Moirai* a los mortales el mal y el bien les trae,
 los dones de los dioses inmortales no se pueden rechazar¹².

¹¹ Esta explicación del destino de Edipo y de sus hijos, que Esquilo (*Septem* 742 ss.) y Eurípides (*Phoen.* 13 ss.) exponen detalladamente, no la menciona Sófocles, y de ahí que se haya debatido hasta la saciedad el problema de la culpabilidad o la inocencia, así como el de la predeterminación o el libre albedrío del protagonista en el *Edipo Rey*. Frente a quienes rechazan que la pieza sofoclea sea una «Schicksalstragödie», como J. S. Lasso de la Vega (1981, p. 82) y A. Martina (1992⁵, p. 28), e insisten, como B. M. W. Knox (1964, *passim*), en que Edipo actúa en todo momento a fuer de 'free agent', se les debe recordar que así ocurre efectivamente en la acción dramática, pero que tiene la libertad recortada por su pasado. Su inocencia precisamente radica en haber sido un juguete del destino, *cf.* B. Vickers (1973, pp. 498-9). A nuestro modo de ver, Sófocles es deliberadamente ambiguo, porque no le interesa insistir demasiado en la culpa hereditaria, *cf.* nota 15.

¹² J. S. Lasso de la Vega (1981, p. 84), consecuente con su manera de concebir el *Edipo Rey* como un «drama de revelación», afirma: «Tres nociones religiosas presiden el proceso de la revelación de Edipo: es una revelación querida por el dios de la verdad, es una purificación del mundo manchado y una salvación de lo divino amenazado, es una prueba de la fragilidad y caducidad de la grandeza y felicidad humanas». D. A. Hester (1971, pp. 46-47), aunque se refiere fundamentalmente a la *Antígona*, estima tiempo perdido «the futile search for deep theological insights».

Con un mensaje parecido, el *Edipo Rey* da una llamada de atención sobre los efectos perniciosos de la crítica racionalista y el excesivo deseo de conocer. Precisamente es éste el que precipita la ruina de Edipo. De una lectura moral de nuestra tragedia podría sacarse muy bien la moraleja del *nolite sapere plus quam oportet*, la de que más vale sabiamente ignorar lo que no es procedente saber¹³, la de la santa ignorancia en suma, que tantas veces se ha escuchado en la historia de España. Una moraleja que asimismo avisa sobre los peligros que comporta el gobierno de una inteligencia privilegiada y se anticipa al discurso de Cleón en el debate sobre Mitilene (Thuc. IV 37,3-5), que sostenía que la ignorancia unida a la moderación (ἀμαθία μετὰ σωφροσύνης) del *demos* era más útil a la ciudad que la destreza con intemperancia (δεξιότης μετὰ ἀκολασίας) y que los mediocres (φαυλότεροι) gobiernan mejor que los inteligentes.

Y la lectura moral del *Edipo Rey* nos conduce en derecho a la socio-política. Por muy trágico que fuera el destino de la familia real, mucho más lo era el del pueblo tebano víctima también inocente del λοιμός ἔχθιστος (v. 28) que lo consumía, un aspecto éste del drama que sólo la versión fílmica de Pasolini ha destacado adecuadamente con sus imágenes¹⁴. Aunque la fecha de la representación de nuestra tragedia se ignora, se tiende a situarla en el 430 a. C., cuando una terrible plaga, un λοιμός vaticinado por un antiguo oráculo, diezmó la población de Atenas al año siguiente de romperse las hostilidades con Esparta. Sófocles, es verdad, se cuida de marcar las diferencias. La llamada peste de Atenas fue una epidemia real, cuya sintomatología describe Tucídides (II 47-53) con todo lujo de detalles, en cambio, la que azota Tebas es una plaga mítica consistente en la interrupción general de la fecundidad: las mujeres abortan, los campos no dan frutos, el ganado no tiene crías.

Conviene ahora recordar las circunstancias históricas inmediatamente anteriores a la epidemia. El 433 regresó del destierro Tucídides, hijo de Melesias,

en el teatro sofocleo, debido al talante «afilosófico» del trágico y a su religiosidad tradicional, que le lleva a creer, a juzgar por el fr. 247 Pearson, que un dios puede ordenar una acción inmoral.

¹³ «¡Ay, ay! ¡Cuán terrible es ser sabio, cuando la sabiduría no reporta provecho a quien la tiene!», se queja Tiresias (vv. 316-317). Sobre el problema del saber, cf. W. Janko (1970, pp. 89-96).

¹⁴ También lo ha sabido ver L. Aylen (1964, p. 94), que dice: «The play is as much about Thebes as about Oedipus, in spite of what some critics say. It starts with plague, with innocent men and women suffering and dying because of the folly of their rulers. We may wonder if this is what Sophocles was thinking about the leaders of the war party at Athens».

cuyo ostracismo en el 443 había convertido a Pericles en amo del estado, al quedar privados los partidarios de la oligarquía de un líder carismático. Con su llegada dio comienzo la ofensiva contra Pericles. En torno a Melesias se apiñaron demócratas radicales como Cleón, tradicionalistas reaccionarios como Diopites y cuantos veían con disgusto las arbitrariedades del político y observaban con recelo su protección a los intelectuales y artistas. A los demócratas puros les había escandalizado el traslado a Atenas del tesoro de la liga de Delos en 454 y la aplicación de sus fondos en 440 a las espléndidas construcciones que desde el 447 se estaban llevando a cabo en la Acrópolis. Para los apegados a las tradiciones religiosas representaba una impiedad tanto la indiferencia del político frente a los rituales religiosos, oráculos y prácticas adivinatorias, como su amistad con un filósofo que se atrevía a afirmar que el sol era una masa incandescente. Pero Pericles era demasiado poderoso para atacarle de frente, así que, antes de echársele encima, sus enemigos optaron por socavar primero su reputación sembrando la duda sobre la integridad moral de sus allegados. Anaxágoras fue procesado por ἀσεβεια y logró escapar de una segura condena huyendo a Lámpsaco. Aspasia, esposa de Pericles desde el 440, fue acusada el 433 por el cómico Hermipo de impiedad y de tercería y a duras penas logró el ascendiente del marido que fuera absuelta. Por las mismas fechas fue encarcelado Fídias bajo la imputación de haberse quedado con parte del oro de la estatua criselefantina de Atenea.

Sólo el peligro externo podía poner coto a las disidencias internas y conjurar el declive político de Pericles. Y ello nos da una de las claves del belicismo de su política exterior. El 433 Atenas presta su apoyo a Corcira frente a su metrópolis, Corinto, y pone sitio a Potidea, colonia también corintia. El 432 el decreto de Mégara bloquea el comercio de esta pequeña ciudad. El 431 Atenas entra en guerra con la liga lacedemonia liderada por Esparta. El verano del 430 se declara la peste en Atenas originada por las catastróficas condiciones higiénicas a que condujo el hacinamiento de la población del Ática en el recinto urbano. En situaciones semejantes es fácil encontrar un chivo expiatorio que cargue con las culpas. Pericles fue depuesto de su cargo de estratego y condenado por malversación (Thuc. II 65,3, Plut. *Per.* 32,3). Rehabilitado en 429 murió ese mismo año víctima de la peste.

Antes de la ruptura de las hostilidades, en la reunión de la liga del Peloponeso en Esparta el 432 se acordó consultar al oráculo de Delfos y enviar para ganar tiempo una embajada a Atenas con la petición de que se expulsara de la ciudad la mancilla de la diosa (τὸ ἄγος ἐλαύνειν τῆς θεοῦ), aludiendo a una culpa hereditaria que afectaba a la familia de los Alcmeónidas por un crimen sacrílego cometido doscientos años antes por Megacles al dar

muerte en lugar sagrado a Cílón y a los suyos en la Acrópolis (Thuc. I 126). Era ésta una petición que desde entonces periódicamente se fue haciendo sobre algún miembro descollante del clan y que había mandado al exilio a más de uno. Pericles por parte de madre pertenecía a esta familia. Su abuelo materno, Megacles, condenado al ostracismo en el 486, era hijo de Clístenes el genial instaurador de la democracia ateniense. Su hija Agarista, casada con Jantipo, fue madre de Pericles y su otra hija Dinómaca, que tomó Clinias por esposa, lo fue de Alcibíades. Pericles llevaba, por tanto, en la sangre materna los mismísimos genes de la democracia. En su juventud, aliado contra Cimón con Efialtes, logró, después del asesinato de éste el 461, la admisión de los zeugitas al arcontado en el 458.

Lógicamente su persona no era grata a los aristócratas y por su encumbra-da alcurnia tampoco lo era a la clase emergente de líderes populares como Cleón. A esto se sumaba la antipatía que su arrogancia personal despertaba. Al menor fracaso de su gestión podía, pues, convertirse en blanco perfecto de las iras populares. Por ello la petición de los lacedemonios, lejos de ser extemporánea, como a primera vista parece, llevaba una considerable carga de veneno que haría su efecto a la primera contrariedad. Tucídides (II 60-65) relata cómo se esforzaba el político por contrarrestar la ojeriza que le habían tomado los atenienses, una vez que ricos y pobres empezaron a padecer en sus personas y haciendas los inconvenientes de la guerra. Refiere también los efectos de la epidemia en la religiosidad y la moral de la gente (II 53) y cuenta cómo los viejos recordaban un antiguo oráculo que anunciaba la llegada al mismo tiempo de una guerra dórica y una peste (II 54,2: ἦξει Δωριακὸς πόλεμος καὶ λοιμὸς ἅμ' αὐτῷ). Quienes aseguraban conocer la respuesta del oráculo de Delfos a los lacedemonios decían que Apolo les había prometido su ayuda y la victoria si atacaban rápidamente (II 54,4). Y los hechos parecían darles la razón. La peste se había desencadenado en Atenas nada más invadir el Ática el ejército espartano, sin que se difundiera por el Peloponeso.

En una situación desesperada como era aquella, en la que ni las plegarias ni los sacrificios servían para nada (II 47,4) ¿no parecería conveniente hacer caso a la propuesta del enemigo y expulsar el ἄγος que contaminaba la tierra? Al menos era esa una conclusión a la que por analogía podía llegar un espectador ingenuo del *Edipo Rey* en el 430¹⁵. Efectivamente, entre el protagonista y

¹⁵ Debe observarse que el término ἄγος no aparece en el *Edipo Rey* hasta el final de la pieza (v. 1426) y puesto en boca del piadoso Creonte, en una posición de énfasis. Hasta ese lugar se emplean los equivalentes μίαισμα (vv. 97, 241, 313, 1012), μύσος (v. 138) y κηλίς (v. 1384).

Pericles había algunas inquietantes semejanzas. Edipo, por supuesto, no era ni un líder democrático ni un intelectual del siglo V, pero muchos de sus rasgos recordaban los del estadista. La excesiva confianza en la inteligencia y la falta de atención a los factores irracionales que intervienen en el acontecer humano. La desconfianza en los oráculos aun cuando los hechos parezcan venir a confirmarlos. La arrogancia que origina la conciencia de la propia valía e induce al menosprecio de los demás ('Pericles el Olímpico' le llama Aristófanes, *Ach.* 530). La ὕβρις con ella emparentada y que un historiador como Heródoto, que tantos puntos de contacto tiene con Sófocles, señala como el rasgo típico del tirano. Pericles, por último, y ésta representa la coincidencia más importante, es portador como Edipo de un ἄγος hereditario que causa la ruina de su ciudad. Y en apoyo de que la lectura que acabamos de esbozar era perfectamente posible en la Atenas del 430 a. C. puede aducirse un hecho. El drama de Sófocles, a pesar de ser un obra maestra, sólo obtuvo el segundo puesto en el agón trágico, llevándose el primero Filocles, un sobrino de Esquilo¹⁶, lo que es señal de que alguna desazón causó en el público. Y no sólo debe pensarse que a los atenienses no les gustaba que les representasen sus desgracias, como ilustra el tan traído ejemplo de la Μιλήτου ἄλωσις de Frínico, sino también que Pericles contaba aún con sólidos apoyos, frente a los que comenzaban a pensar como Tucídides que bajo su liderazgo el gobierno de Atenas era una democracia de palabra, pero de hecho el imperio del primer varón (II 65,9): λόγῳ μὲν δημοκρατία, ἔργῳ δὲ ὑπὸ τοῦ πρώτου ἀνδρὸς ἀρχή. Ahora bien, de la ἀρχή del primer varón a la τυραννίς o poder absoluto de un solo individuo quizá solo exista una mera diferencia de terminología¹⁷.

Son éstas algunas de las muchas posibles lecturas del drama sofocleo. Para terminar quisiera referirme a la más famosa, aunque imposible, que sacó no del texto, sino de su caletre don Segismundo Freud¹⁸, pues nada hay en esta tragedia que se preste a deducir de su lectura el llamado complejo de Edipo. A las palabras de Yocasta (vv. 981-82) no se les puede otorgar alcance mayor de lo que textualmente dicen. Se refieren a una experiencia somnial a la que ya desde la clave de sueños egipcia del Pap. Chester Beatty III se le dio en la Antigüedad una tranquilizadora interpretación simbólica. La madre en los

¹⁶ Cf. Diccarco, fr. 80 Wehrli.

¹⁷ L. Ayley (1964, p. 93) acierta al observar que el drama sofocleo no sólo versa «about intellectual coxsureness», sino también «about the right way to govern» que se manifiesta en el contraste entre Edipo y Creonte.

¹⁸ Sobre el particular, cf. J. Vara en J. A. López Pérez (ed.), 1988, p. 337.

ensueños incestuosos representa en la onirocrítica de entonces, por un lado, la patria, y de ahí que sea un buen omen el abrazo materno en sueños para el demagogo y el político (Artem. I 79); por otro, la tierra. En consecuencia, tener la citada experiencia cuando se está ausente de la patria augura el regreso. En cambio, es un mal omen soñar unirse a la madre, si está muerta, porque presagia el mezclarse con la tierra, es decir, el sepelio. Las fuentes nos han transmitido algunos ejemplos de ensueños históricos de esta índole a los que se les dio esa tranquilizante explicación simbólica. El más antiguo, transmitido por Heródoto (VI 107), es el del pisistrátida Hippias, quien soñó la víspera de la batalla de Maratón yacer con su madre y lo interpretó como una premonición de que regresaría a Atenas, recuperaría el poder y moriría de viejo en la patria. El más famoso es de Julio César, que tuvo siendo cuestor en Cádiz según Suetonio (*Div. Iul.* 7) y Dión Casio (XII 24) o antes de pasar el Rubicón según otros autores (Plut. 32,6, *Zon. Ann.* X,7). Los intérpretes de sueños, dice Suetonio, le hicieron concebir enormes esperanzas, cuando ya desesperaba por no haber hecho nada notable a la edad de Alejandro Magno, porque explicaron su experiencia somnial como una premonición de dominio del orbe, «ya que la madre, que había visto sometida a sí mismo, no era sino la tierra, que es considerada madre de todos» (*quando mater, quam subiectam sibi vidisset, non alia esset quam terra, quae omnium parens haberetur*). Son las expuestas, repito, algunas de las muchas lecturas posibles de la obra de Sófocles. «Podemos leerla —dice R. Lattimore (1969³, pp. 100-101)— cuantas veces queramos y en cada una descubrimos nuevas verdades y desechamos falsedades que en su día nos parecieron certezas. Siempre hay alguna dimensión que escapa». Hace exactamente treinta años¹⁹ yo mismo dediqué un ensayo al *Edipo Rey*. Lo que entonces decía es muy diferente de lo que acabo de decirles.

Luis GIL
 Facultad de Filología A 303
 Ciudad Universitaria 28040. Madrid

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aylen, L., *Greek Tragedy and the Modern World*, London, 1964.
 Bersano, A., «Affinità del pensiero etico di Sophocle e di Platone», *RIFC* 28 (1900), 545-87.

¹⁹ 1969, pp. 93-108.

- Burton, R. W. B., *The Chorus in Sophocle's Tragedies*, Oxford, 1980.
- Dale, A. M., «Stasimon and Hyporcheme», *Eranos* 48 (1950), 14-20.
- , *The Lyric Metres in Greek Drama*, Cambridge, 1968².
- Dodds, E. R., *The Greeks and the Irrational*, Sather Classical Lectures 25, 1951.
- Gil, I., *Sófocles. Antigona. Edipo Rey. Electra*, Madrid, 1969, véase la «Presentación» del *Edipo Rey* en pp. 93-108 y la traducción en pp. 109-189.
- Harsh, Ph. W., *A Handbook of Classical Drama*, Stanford, 1965.
- Hester, D. A., «Sophocles the unphilosophical», *Mnemosyne*, s. 4, vol. 24-1 (1971), 11-59.
- Jarko, W. «Zum Problem des Wissens in der sophokleischen Tragödie», *Das Altertum* 16 (1970), 89-96.
- Knox, B. M. W., *The Heroic Temper*, Berkeley, 1964.
- Lattimore, R., *The Poetry of Greek Tragedy*, Baltimore, 1969³.
- López Férrez, J. A. (ed.), *Historia de la Literatura griega*, Madrid, 1988.
- Lucas, D. W., *The Greek Tragic Poets*, London, 1959.
- Machin, A., «Sur le troisième stasimon d'Édipe-Roi», *R.E.G.* 102 (1989), 192-201.
- Martina, A., *Edipo Re. Comento di...*, Napoli, 1992⁵.
- Nilsson, M. P., *Greek Piety* (transl. H. J. Rose), Oxford, 1954.
- Pritchard, J. B., *Ancient Near East Texts, Relating to the Old Testament*, Princeton, 1955.
- Rohde, F., *Psyche* (transl. W. B. Hillis), New York, 1925⁸.
- S. Lasso de la Vega, J., «El dolor y la condición humana en el teatro de Sófocles», *Asclepio* (1969), 3-65.
- , «Introducción general» en *Sófocles, Tragedias*, traducción y notas de Assela Alamillo, Madrid, 1981, pp. 7-112. Véanse especialmente los apartados «El héroe trágico» (pp. 45-54) y «Edipo Rey» (pp. 82-87).
- Schadewaldt, W., «Sophokles und das Leid», en *Hellas und Hesperien*, Bern, 1970², 2 vols., I, pp. 385-401.
- Vara, J., «Sófocles» en J. A. López Férrez (ed.), 1988, pp. 312-351.
- Vernant, J. P., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1972.
- Vickers, B., *Toward Greek Tragedy. Drama, Myth, Society*, London, 1973.

