

LA FUNCIÓN DEL HIMNO A APOLO, ARTEMISA Y DIONISOS (VV. 151-215) EN *EDIPO REY* DE SÓFOCLES

MARCELA ALEJANDRA RISTORTO (UNR)
mristor@unr.edu.ar

A partir de la relación entre el himno como composición poética y el contexto ritual de las Grandes Dionisias, se analiza la función del himno a Apolo, a Artemisa y a Dionisos en *Edipo Rey*. Dentro de la ficción dramática, los ancianos tebanos, buscando la salvación de su ciudad, entonan este *peán* apotropaico. En el contexto de la *performance*, los miembros del coro son ciudadanos atenienses que participan del ritual trágico con la intención de alabar y de aplacar a deidades veneradas en Atenas.

himno / péan / culto / *performance* / Sófocles.

Starting from the relation between the hymn as poetic composition and the ritual context of the Great Dionysia, it analyze the function the Hymn to Apollo, Artemis and Dionysus in *Oedipus Tyrannus*. In the dramatic fiction, the elders want to save to city and sing this apotropaic paeon. In the performance, the chorus is composed of Athenians citizenry that take part in the tragic ritual to praise and appease gods worshipped in Athens.

hymn / paeon / cult / performance / Sophocles.

La presente comunicación se propone analizar la función del himno a Apolo, a Artemisa y a Dionisos en la *párodos* de *Edipo Rey* (vv. 151-215), teniendo en cuenta la relación entre el himno como composición poética y el contexto ritual de las Dionisias Ciudadanas. Dentro de la ficción dramática, el coro de ancianos tebanos, buscando la salvación de su ciudad, entonan este *peán* apotropaico y elogian a deidades asociadas tanto a la purificación como a la misma Tebas. En el contexto de la *performance*, los miembros del coro son ciudadanos atenienses que participan del ritual trágico en las Grandes Dionisias, danzando y cantando, pro-

bablemente, con la intención de alabar y de aplacar a deidades que también eran veneradas en Atenas y que protegían a su ciudad.

Una plaga, cuyas causas son desconocidas, devasta Tebas; Edipo envía a Creón a Delfos para obtener ayuda divina. Al recibir la respuesta del oráculo, el coro de ancianos tebanos, leales a la casa real y preocupados por la salvación de su ciudad, entona un himno, suplicando el auxilio de Atenea, Apolo, Artemisa, Zeus y Dionisos (vv. 151-215). Los ancianos representan la ciudad que lamenta e implora por la liberación de sus padecimientos, ya que soportan la misma aflicción expresada en el prólogo por el sacerdote de Zeus. Asimismo esta oda se relaciona con el primer episodio, ya que las primeras palabras de Edipo son una suerte de aceptación de la plegaria (vv. 216-8):

Αἰτεῖς· ἃ δ' αἰτεῖς, τὰ μ' ἐὰν θέλης ἔπει
κλύων δέχεσθαι τῇ νόσῳ θ' ὑπηρετεῖν,
ἀλκῆν λάβοις ἂν κἀνακούφισιν κακῶν.

Suplicas. Lo que suplicas, si quisieras aceptar mis palabras, al escucharlas y ser útil en esta enfermedad, recibirías fuerza y alivio de las desgracias.

Si bien Kamerbeek (1967:13-4) sostiene que estas palabras deben leerse como el deseo del rey de ayudar, no como una manifestación de *hýbris*, se puede convenir con Knox (1998:160) en que los términos que elige Edipo son sugerentes, ya que implican la aceptación y la promesa de cumplir con lo pedido en la plegaria coral y parafrasea la típica fórmula del oráculo délfico.¹

¹ Cf. las palabras de la Pitia en Hdt. 1.66: Ἀρκαδίην μ' αἰτεῖς; Μέγα μ' αἰτεῖς· (“Me pides Arcadia, me pides mucho”) y los oráculos que supuestamente se dieron a Layo: *E T Hypothesis* Λάϊε Λαβδακίδη, παιδῶν γένος ὄλβιον αἰτεῖς (“Layo, hijo de Lábdaco, pides una próspera descendencia de hijos”).

Por su función así como por determinados elementos formales, el himno de la *párodos* puede ser considerado un péan apotropaico. Rutherford (1994-5:119) señala que, si bien carece del estribillo característico del péan, se encuentran dos importantes alusiones que remiten al género: ἦϊε Δάλιε Παιάν en el verso 154 de la primera estrofa puede considerarse como una posible variante de dicho estribillo,² y la mención al canto de peanes en el v. 186.

Este himno está compuesto por tres pares estróficos; en cada estrofa pueden distinguirse las tres secciones características: la ἐπίκλησις, la εὐλογία y la εὐχή.³ En la *invocatio* o ἐπίκλησις se incluye el nombre de los dioses honrados, sus nombres cultuales y sus epítetos. La *eulogia* o εὐλογία consiste en la alabanza al dios, que contiene la descripción de la deidad, los lugares que frecuenta y sus actividades predilectas. En la *plegaria* o εὐχή se pide ayuda o se agradece la protección recibida. Debe recordarse que el himno trágico es una μίμησις de un himno ritual ejecutado en el contexto de la ficción dramática. Esta calidad ficcional otorga al poeta gran libertad para trabajar sobre las formas tradicionales, así en este péan sofocleo se presentan entretejidas las tres instancias propias de los himnos cultuales.

La primera estrofa comienza con una personificación del Mensaje Oracular (Φάτι) recientemente llegado de Delfos,⁴ antes

² FURLEY-BREMER (2001) *ad loc* señalan que esta expresión, incluso sin tener en consideración a los dioses a quienes se dirige, indica que el himno es considerado como un péan.

³ Para las secciones de los himnos se siguen las denominaciones de JANKO (1981); STRAUSS CLAY (1997) y FURLEY-BREMER (2001).

⁴ FURLEY-BREMER (2001:306, v. I) señalan que las personificaciones de sustantivos abstractos es un rasgo propio del himno, así como por ejemplo, en el *Peán* 9 de Píndaro que se inicia con una invocación al Rayo del Sol (Ἀκτις ἀελίου). Es importante recordar que en la *párodos* de *Antígona*, el coro canta un himno a Ἀκτις ἀελίου, que es considerado también un péan. En cambio, BURTON (1980:144) considera que en *Edipo Rey* el himno recién comienza en la primera antístrofa.

de invocar a los dioses vinculados a dicho centro cultural. En la primera antístrofa se invoca a Atenea, a Artemisa y a Apolo con los epítetos cultuales que realzan su poder. En especial interesa señalar el epíteto aplicado a la tríada divina: ἀλεξιμοροί (“que alejan la muerte”, v. 164) que hace alusión claramente al motivo del canto. En primer lugar se implora a Atenea, que con el epíteto de *Pronaia*, era venerada especialmente en Delfos (Paus. 10.8.4), donde recibía los sacrificios de quienes deseaban consultar el oráculo; es decir, el epíteto subraya su relación con Apolo y Artemisa. Asimismo Atenea era venerada en Tebas como protectora de las puertas de acceso. Sin embargo, el título θύγατερ Διός, / ἄμβροτ' Ἀθάνᾳ (“hija de Zeus, inmortal Atenea”, v.159) remite al culto que recibía en Atenas, donde se enfatizaba su filiación con el padre de los dioses.

Artemisa, por su parte, ya desde el *Himno Homérico* 27, vv. 13 ss. está asociada a Delfos. Del mismo modo, los epítetos de la hermana de Apolo ἂ κυκλόντ' ἄγορᾶς θρόνον / εὐκλέα θάσσει (“que se sienta en el ilustre trono circular del ágora”, vv. 161-2), remiten al culto a *Eúkleia* identificada con Artemisa establecido en el ágora ateniense tras la victoria de Maratón. Pero debe señalarse que existía un culto tebano a Ἄρτεμις Εὐκλεία cuyo templo vio Pausanias (V 15. 4), quien también narra que la diosa era venerada como Ἄγοραία en Olimpia. Es decir, en la ἐπίκλησις se encuentra un elemento de la εὐλογία, la descripción de los lugares que frecuenta la diosa, en este caso, el ágora.

Puede observarse, además, que la εὐλογία y la εὐχή aparecen fusionadas; el pedido para que los dioses se hagan presentes en el canto ritual (vv. 164 y 166) está entrelazado con la εὐλογία que contiene el testimonio del coro que justifica su pedido de auxilio a los dioses, es decir, la ayuda que anteriormente esta tríada prestó a la ciudad de Tebas (vv. 165 ss.). La fórmula con que se cierra la antístrofa, εἰ ποτε...καὶ νῦν (“Si en cierta ocasión ... también ahora”, vv. 165-7), recuerda a las deidades una anti-

gua y exitosa intervención divina. Burton (1980:147) sugiere que la desgracia que anteriormente los dioses apartaron de los tebanos fue la ruina que causaba la Esfinge, por esta razón los coreutas tendrían confianza en el poder de protección divina. Por otra parte, los imperativos *προφάνητέ* y *ἔλθετε* de los versos 164 y 168 (“haceos visibles” y “venid”), permiten que este peán sea considerado un himno *κλητικός*, es decir, una súplica a los dioses para que se hagan presentes y participen del ritual junto a los ancianos. El coro pide a las divinidades políadas, protectoras de la ciudad, que alejen “la llama de la desgracia” (*φλόγα πήματος*, v. 167), retomando las palabras del sacerdote en el prólogo, quien acusa al “dios que trae el fuego” (*ὁ πυρφόρος θεός*, v. 27) de la plaga que azota la ciudad, iniciando así una serie de imágenes que asocian el fuego a la peste y a la destrucción.

En la segunda estrofa el coro deplora que “todo mi pueblo está enfermo” (*νοσεῖ δέ μοι πρόπας / στόλος*, vv. 169-170). Los ancianos consideran que los sufrimientos del pueblo tebano son un motivo para que las deidades políadas acudan en su auxilio como hicieron antaño (cf. vv. 165 ss.). Para describir los efectos de la plaga, a saber, la esterilidad de la tierra, de los animales y de los hombres recurren nuevamente a la imagen del fuego destructor (vv. 176-7).

En la segunda antístrofa al hablar de los innumerables muertos por la peste hacen referencia a los rituales ejecutados por las mujeres tebanas, en los que se mezclan los gemidos de dolor y el canto de peanes: *παιῶν δὲ λάμπει στονόεσά τε γῆρως ὄμαυλος*. (“Resplandece el peán junto con el sonido de gemidos”, v. 186). Puede verse la estructura circular de este par estrófico; a la narración de la muerte y las consecuencias de la plaga en la segunda estrofa, le sigue en la antístrofa la descripción de los lamentos y de los rituales para conjurarla. La antístrofa cierra con una invocación a ὦ χρυσεῖα θύγατερ Διός (“oh áurea hija de Zeus”, v. 187), es decir, a Atenea, la primera

diosa invocada.⁵ En estos versos puede verse también como la ἐπίκλησις se encuentra fusionada con la εὐχή; asimismo el imperativo πέμψον (“enviad”, v. 188) remite al himno κλητικός.

El pedido y la invocación coinciden en la estrofa tercera; el coro ruega a Zeus por la destrucción de Ares, el agente causante de la peste (“oh padre Zeus”, ὦ Ζεῦ πάτερ, v. 202). Aquí el coro desestima las funciones guerreras del dios al aplicarle el epíteto ἄχαλκος ἀσπίδων (“sin el bronce de los escudos”, v. 191). Si bien en Sófocles Ares no es meramente el dios de la guerra, ya que era mencionado como βροτολοιγός, el “destructor” (cf. *Áyax* v. 706; Jebb *ad loc*), no estaba, sin embargo, relacionado con las pestes.⁶ Por otro lado, esta acusación de los ancianos tebanos resulta sorprendente porque este dios era especialmente venerado en la ciudad de Cadmo (cf. Knox, 1956:138). El coro pide que Ares sea alejado de su ciudad: παλίσσυστον δράμημα νωτίσαι πάτρας/ἔπουρον (“que vuelva la espalda a la carrera, retrocediendo impulsado por el buen viento de la patria”, vv. 193-4), desea también que se oculte en el mar insondable o en la lejana e inhospitabilidad Tracia (vv. 194 ss.), país que se consideraba la patria o el lugar preferido de residencia del dios.

La tercera antístrofa cierra el himno con una nueva invocación a una tríada de dioses: Apolo, Artemisa y Dionisos. Los ancianos del coro en la estrofa primera, con sus referencias al oráculo, relacionaban a Apolo con el centro oracular de Delfos, ahora le suplican como Λύκει' Ἄναξ, Señor Liceo (v. 203). Furley-Bremer (*ad loc*) sostienen que los ancianos no tienen inconvenientes en invocar al dios mencionando diferentes lugares culturales;

⁵ Cf. Kamerbeek *ad loc*; en cambio, Furley-Bremer (*ad loc*) sostienen que el coro invoca a Artemisa, ya que esta diosa con sus flechas era causante de la muerte de mujeres y niños y porque recibía –como su hermano– el epíteto áureo (cf. *Il.* 20.70).

⁶ Solamente en las *Suplicantes* de Esquilo hay una posible referencia del vínculo del dios con λοιμός, vv. 659-666.

por el contrario, se consideraba que era una manera de garantizar la atención del dios.

El coro describe uno de los ámbitos preferidos de Artemisa, las montañas de Licia, Λύκι' ὄρεα διάσσει' ("se lanza en las montañas de Licia", v. 208), con el fin de asociarla con su hermano (cf. v. 203). Asimismo, en Trecén había un templo de Ἄρτεμις Λυκεία (Paus. 2.31.4). Finalmente, Dionisos es invocado con su apelativo ritual, εὖιον (v. 211) como dios epónimo. Como bien señala Burton (1980:147), las flechas de Apolo, la antorcha llameante de Artemisa y los relámpagos de Zeus (vv. 200-2, 204 ss.) son reforzados con la antorcha de Baco (vv. 214-5). Los dioses protectores de Tebas deben apelar a la fuerza para apartar a su violento enemigo. De este modo, el fuego presenta una doble naturaleza: al fuego destructor de Ares y de la peste, los ancianos del coro contraponen el fuego favorable que proviene de los relámpagos de Zeus y de las antorchas de Artemisa y de Baco.

Asimismo debe señalarse que, aunque Zeus sólo es mencionado en el v. 202, este dios preside toda la acción. Segal (1995: 186) señala que está presente indirectamente al inicio de la obra, porque es un sacerdote de Zeus (v. 18) quien conduce a los ciudadanos en su ritual de súplica al rey. El coro en la estrofa primera atribuye a Zeus la autoridad oracular en Delfos (v. 151). En la antístrofa, invoca a Atenea en tanto hija del Crónida (vv. 158-9) y cierra la segunda antístrofa con un eco de esta plegaria, dirigiéndose a la diosa como "áurea hija de Zeus" (vv. 187). Al final de la oda, los ancianos elevan una plegaria directamente al hijo de Cronos, pidiendo ayuda contra Ares, el que trae la plaga: τόν, ᾧ <τᾶν> πυροφόρων / ἀστραπᾶν κράτη νέμων, / ᾧ Ζεῦ πάτερ, ὑπὸ σῶ φθίσσον κεραυνῶ. ("A ése, ¡oh, tú repartiendo los poderes de los abrasadores relámpagos, oh padre Zeus, destrúyelo con tu rayo!", vv. 200-2). Esta petición del coro remite a la referencia que hace el sacerdote de que es "el dios que trae el fuego" quien provoca la plaga (vv. 27-8).

Se puede hablar de una estructura circular del himno, dado que al inicio se invoca la tríada Atenea, Artemisa y Apolo y al final de la oda a la formada por Apolo, Artemisa y Dionisos. Esta apelación a tríadas era usual en los juramentos y las plegarias (cf. Kamerbeek *ad loc*). Además, debe subrayarse que en esta oda, los ancianos tebanos consideran a Ares y no a Apolo como el causante de la plaga; el hijo de Leto sólo es asociado a la curación. Asimismo Segal (1981:218) señala que Artemisa y Apolo son invocados por ser las deidades que protegen los límites de la ciudad.

Entre los ámbitos de *performance* de *παιᾶνες* Rutherford (2001:7) señala un ámbito negativo, dado que el *παιᾶν* suele ser considerado como una plegaria para alejar algún peligro inminente; los ejemplos paradigmáticos son los peanes apotropaicos cantados para alcanzar la purificación de plagas. Dentro de la ficción dramática el peán se relaciona con el tema de la mancha (*μίασμα*). Griffin (1993:110) señala que “pollution (*μίασμα*) seems to involve the notion that a ritually polluted person is magically a carrier of physical disease”. Por su parte, Parker (1983: 257 ss) afirma que la mácula provoca la cólera divina, que se expresa por medio de disturbios del orden natural tal como la peste (*λοιμός*) que devasta a Tebas al inicio de la tragedia. Knox (1956: 134 ss.) ha demostrado que el tema de la plaga es una innovación sofoclea, puesto que tanto en las versiones anteriores del mito de Edipo como en las posteriores, ésta se encuentra ausente. Este filólogo considera que la posible razón de esta modificación es el designio del poeta de relacionar la plaga tebana con la de Atenas durante los primeros años de la guerra del Peloponeso. Esto se relaciona con la función extra-ficcional de este peán, ya que es un himno “literario” es ejecutado en el marco del festival cívico de las Dionisias Ciudadanas y refleja la perspectiva ateniense sobre el culto.

Knox (1998:9ss.) señala que en el prólogo, el sacerdote de Zeus sólo menciona al “dios que trae el fuego” como causante de la plaga

(ὁ πυρφόρος θεὸς, v. 27). El coro es quien afirma que Ares es quien la envía (vv. 190 ss.). Esta identificación sin precedentes se explica sólo por el contexto de *performance*, ya que ignora completamente la ficción dramática (cf. Knox 1956:138). Es decir, a la audiencia podría resultarle sorprendente que un coro de ancianos tebanos, que suplica por la salvación de su ciudad, impregue a la deidad protectora de Tebas. Así, Esquilo en los *Siete contra Tebas* muestra la importancia de Ares, ya que el coro de mujeres implora al dios que actúe como guardián de la ciudad cadmea (vv. 104 ss.). En cambio, como señala Knox (1956:139), en el peán de *Edipo Rey*, los ancianos no consideran a Ares como el defensor de su ciudad sino como un invasor hostil que debe ser destruido. Este filólogo concluye que: "The Theban origin of the chorus has clearly been forgotten; the only possible explanation of so dramatically inappropriate a prayer is that Sophocles was thinking not of Thebes but of Athens" (p. 139). Ares no era especialmente venerado en Atenas, si bien entre los años 450- 430 a. C. se construyeron una serie de templos al dios, pero probablemente con la única finalidad de exaltar el poderío guerrero de la ciudad (cf. Parker, 1986:154). Por otra parte, Furley-Bremer (2001 *ad loc*) señalan que existe en la tradición poética indicios de la enemistad entre Apolo y Ares, así, por ejemplo, en la *Pítica* 1 Píndaro dice que Ares olvida su complacencia por la guerra y la destrucción gracias a la influencia del canto apolíneo (vv. 10 ss.). Asimismo en *Edipo Rey* (vv. 469-70) se dice que Apolo se arma para combatir a quien provoca la mancula en Tebas, es decir, Ares. Sin embargo, más allá de la tradición poética acerca de esta hostilidad divina, la responsabilidad que los coreutas adjudican a Ares puede explicarse por las condiciones de Atenas durante los primeros años de la guerra, en las que se combinaban los estragos provocados por el conflicto bélico con los de la peste. Knox (1956:139) sostiene que, para los apesadumbrados atenienses, la plaga parecería ser simplemente otro de los aspectos de la guerra, es decir, de las obras de Ares.

En cambio, Atenea y los hijos de Leto eran muy venerados en Atenas. Parker (1986:175) señala que Atenea con el epíteto cultural de *Hygieia* recibía culto junto con otros dioses y héroes vinculados con la curación. Pero, además, desde Solón⁷ se presenta a esta diosa como la protectora de la ciudad, asegurando su prosperidad gracias al favor olímpico. La veneración a Atenea se mantuvo constante desde la época de Solón hasta la de Pericles. Además puede verse que, como señala Herington (1963:63), se subraya la filiación con Zeus: Atenea es la hija favorita del dios supremo, de este modo la ciudad de Atenas goza de una protección especial.⁸

Apolo era considerado el dios ancestral de Atenas, porque su hijo Ión era el ancestro epónimo de la raza jónica. En Atenas, según las indicaciones de Pausanias (1.3-4), el templo de Apolo *Patroos* pudo haber estado ubicado entre la *Stoa* de Zeus *Eleutherios* y el *Metrôon*, en éste se encontraban tres estatuas: una de Apolo *Patroos*, otra del dios bajo el nombre de *Alexikakos* y finalmente otra de la misma deidad pero sin especificar los atributos. Asimismo una fuente tardía, una inscripción del siglo II a.C., encontrada en el antiguo santuario de Apolo en el Iliso, muestra que el dios era venerado bajo tres aspectos, es decir, como *Alexikakos*, *Patroos* y *Pitio*.

La invocación a Apolo también puede relacionarse con el contexto ritual de la *performance*, dado que después de la devastación que produjo la plaga en Atenas (430 a 426/5) los atenienses reforzaron su relación con Delos. Tucídides (3.104.1) narra que los atenienses en el año 426, siguiendo las órdenes de un oráculo, completaron la purificación de la isla iniciada durante la tiranía de los pisistrátidas. Hedrick (1988:208) señala que si bien Tucídides no aclara las razones de los atenienses para consultar el oráculo, Diodoro (12.58) narra que la purificación había hecho cesar

⁷ Frag. 3 D (vv. 1-4).

⁸ Cf. el escolio ático a Atenea (Atheneo 694 c).

la plaga. Tucídides también refiere que los atenienses, cuando la peste assolaba la ciudad, recordaron una profecía que prometía ayuda a los espartanos y temieron que se estuviese cumpliendo (2.54.2). De este modo, si se pensaba que Apolo era el causante de la peste no era errado consultar al oráculo de Delfos para obtener el medio para propiciar al dios. Asimismo, en el epíteto que Atenea, Artemisa y Apolo reciben en la primera antístrofa, ἀλεξίμογοι (v. 164), puede verse una alusión al epíteto Ἀλεξίκακος que recibía el dios en Atenas por haber hecho cesar la peste en la época de la guerra del Peloponeso (cf. Paus. 1.3.4). Asimismo el dios era venerado en las Targelias, un ritual de purificación, donde se expulsaba al *pharmakós* y luego se realizaban procesiones con las primicias como ofrendas a las deidades para obtener su protección (Parker, 1996:95).

Por su parte, Artemisa adquiere mayor importancia durante la guerra del Peloponeso, lo que puede comprobarse por el hecho de que su santuario en Braurón se convierte en un centro de especial interés para los atenienses en esta época (Plácido, 1997: 207). Así, la diosa que usualmente aparece asociada con los espacios salvajes fuera de los límites de la ciudad (cf. v. 208), es invocada junto a Atenea como “protectora del país” (γαιιάχόν, v. 160). Segal (1995:191-2) señala la estrecha relación que existe entre la diosa y Dionisos por ser deidades que apartan la plaga y la polución. Además, la invocación en la antístrofa a Dionisos como dios protector remite al contexto ritual de representación; las Dionisias Ciudadanas revivían la llegada de Dioniso a la ciudad de Atenas y la reconciliación del dios con los ciudadanos (Sourvinou-Inwood, 2003:67-148). De este modo Dioniso no es el dios de la transgresión sino el dios protector del orden cívico, de la armonía entre dioses y hombres.

Como señala Rutherford (2001:37) un tema que aparece en algunos peanes es la celebración del bienestar de la *pólis*. Así, dentro

de la ficción dramática, el coro de ancianos tebanos, entona este *peán* pidiendo por la salvación de Tebas aniquilada por los efectos perniciosos de la peste. Pero al mismo tiempo, el coro con su canto y su danza establece un vínculo entre el mundo contemporáneo y el mundo del mito. De este modo se proyecta el pasado imaginario de la acción dramática al presente de la *performance*. Es decir, para precisar la función extra-ficcional de la *párodos* debemos recordar que los ancianos tebanos del coro al mismo tiempo son ciudadanos atenienses que participan del ritual trágico en las Grandes Dionisias, danzando y cantando, probablemente, con la intención de alabar y de aplacar a las mismas deidades que protegían su ciudad. También indican a los ciudadanos que deben honrar y alabar a los dioses que velaban por el bienestar de Atenas, protegiendo el orden cívico: Zeus, Atenea, Apolo, Artemisa y Dionisos.

Como ya se ha señalado la peste no está atestiguada en las versiones del mito anteriores a la tragedia sofoclea. Esta innovación del poeta debe analizarse en relación al modo en que la realidad circundante interfiere en la construcción de la trama. Por esta razón, debemos subrayar que, si bien el *peán* tiene gran importancia dentro de la ficción dramática, es más significativa la función que desempeña en relación con el tema de la peste. Así como los ancianos tebanos buscan la salvación de su ciudad, los coreutas atenienses y Sófocles mismo pretenden curar a la comunidad y liberarla de todas las desgracias que la abrumen.

Asimismo, resulta de la mayor relevancia lo dicho anteriormente a propósito de que Atenea, Apolo y Artemisa, deidades delficas, son vistas desde la perspectiva ateniense, ya que el coro de ciudadanos realza los rasgos de estos dioses vinculados a su ciudad. Esto se debe a que en una dimensión mítica Delfos es esencial; pero en la *performance* trágica, que desempeña un importante papel ritual dentro del festival cívico de las Grandes Dionisias, el coro se proyecta fuera de la ficción dramática y opera so-

bre la realidad actual de la peste. Así, el canto coral cumple una acción psicagógica por la que el ritual mismo de la representación dramática establece los ámbitos de poder e influencia de los dioses y posibilita la salvación de Atenas.

Sófocles celebra la acción psicagógica de la tragedia que, por medio de la palabra cantada, la danza y la música, logra tanto el encantamiento de la audiencia como la sanación no sólo de la peste sino de todos los males que la afligen. El poeta, portavoz de los valores comunitarios, exalta la unidad de Atenas, que gracias a su piedad y su veneración a los dioses cuenta con la protección de los olímpicos.

BIBLIOGRAFÍA

- BURTON, R. W. (1980) *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford.
- DREW GRIFFITH, R. (1993) "Oedipus Pharmakos? Alleged Scapagoating in Sophocles' *Oedipus the King*", *Phoenix* 47:2, pp. 95-114.
- FURLEY, WILLIAM – BREMER, IAN (2001) *Greek Hymns*. Vol. 1: *The Texts in Translation*. Vol. 2: *Greek Hymns: Greek Texts and Commentary*, Tübingen.
- HEDRICK (JR.) CH. W. (1988) "The Temple and Cult of Apollo Patroos in Athens", *AJA* 92.2, pp. 185-210.
- HERINGTON, C. J. (1963) "Athena in Athenian Literature and Cult", *G&R* 10, pp. 61-73.
- JANKO, R. (1981) "The Structure of the Homeric Hymns: a Study of Genre", *Hermes* 109, pp. 9-24.
- JEBB, R. C. (1966) *Sophocles. The plays and fragments. The Oedipus Tyrannus*, Amsterdam.
- KAMERBECK, J. C. (1967) *The Plays of Sophocles. The Oedipus Tyrannus*, Leiden.
- KNOX, B. (1956) "The Date of the *Oedipus Tyrannus*", *AJPh*, 78, pp. 133-147.

- (1998) *Oedipus at Thebes. Sophocles' Tragic Hero and his Time*, Yale.
- PARKER, R. (1983) *Miasma: Pollution and purification in early Greek Religion*, Oxford.
- (1996) *Athenian Religion: A History*, Oxford.
- PLÁCIDO, D. (1997) *La sociedad ateniense. La evolución social en Atenas durante la guerra del Peloponeso*, Barcelona.
- RUTHERFORD, I. (1994-95) "Apollo in Ivry: The Tragic Paeon", *Arion* 3.1, pp. 112- 135.
- (2001) *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford.
- SEGAL, CH. (1995) "The Gods and the Chorus: Zeus in *Oedipus Tyrannus*", in *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*. Cambridge-London, pp. 180-198.
- SOURVINOU-INWOOD, CH. (2003) *Tragedy and Athenian Religion*, Oxford.
- STRAUSS CLAY, Y. (1997) "The Homeric Hymns", en MORRIS, I. – POWELL, B. (edd) *A New Companion to Homer*, Leiden- New York- Köhl, pp. 489-507.