

# humanitas

**Vol. LXV**  
**2013**

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

# LA ANTÍGONA DE *FENICIAS* O LA LARGA SOMBRA DE LA ANTÍGONA DE SÓFOCLES\*

CARMEN MORENILLA TALENS

Universitat de València  
carmen.morenilla@uv.es

## RESUMEN

La sombra de la Antígona de Sófocles ha mediatizado la transmisión e interpretación de las *Fenicias* de Eurípides. Tres pasajes de *Fenicias* proyectan en conjunto la imagen de una Antígona muy humana y de una gran entereza de ánimo, próxima al personaje de Sófocles. El primero, la *teichoscopia* del prólogo; el segundo, una escena central, vv. 1264-1283, preludio del último estásimo. En el tercero, formado por dos escenas, vv. 1480-1539 y 1540-1580, el protagonismo de Antígona es notable y revelador de su carácter. La ausencia del primero, cuya autenticidad ha sido cuestionada, privaría a la Antígona de *Fenicias* de unos rasgos de carácter que en conjunto hacen de ella un personaje muy humano.

**Palabras clave:** Antígona, Sófocles, *Fenicias* de Eurípides.

## ABSTRACT

Sophocles' *Antigone* has influenced the transmission and the interpretation of Euripides' *The Phoenician Women*. Three passages of *The Phoenician Women* have shown us an image of Antigone as quite human and as a brave woman closer to Sophocles' Antigone. First the *teichoskopia* of the prologue; second, a central scene, lines 1264-1283, prelude of the last stasimon; third, made by two scenes, lines 1480-1539 and 1540-1580, where the role of Antigone is remarkable and reveals her personality. The absence of the first, whose authenticity has been questioned, would deprive the Antigone shown in *The Phoenician Women* of some features that, as a whole, configure her character as being quite human.

**Key words:** Antigone, Sophocles, Euripides' *The Phoenician Women*.

---

\*El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación de I+D FFI2012-32071 del Ministerio de Economía y Competitividad. Artigo proposto em Maio e aceite em final do mesmo mês.

1.- Cuando afrontamos el texto de una tragedia, que además no fue creada para ser leída, sino para ser representada en un teatro, esto es, para ser “contemplada”, somos conscientes de nuestras limitaciones, y somos también conscientes de que tenemos ante nuestros ojos el resultado de un proceso de transmisión por lo general azaroso y, en ocasiones, muy complejo, del que desconocemos muchas circunstancias y no pocos hechos. Y si esto sucede con una tragedia conservada, cuando se trata de una tragedia de la que sólo tenemos algunos fragmentos y referencias indirectas, como *Antígona* de Eurípides, la situación en la que nos encontramos, aunque estimulante intelectualmente, no deja de ser en extremo complicada. Pero se complica aún más, cuando hasta nosotros ha llegado una tragedia de un éxito e impacto tales en la Antigüedad y en la tradición clásica<sup>1</sup> que mediatiza no sólo las posibles hipótesis argumentales de la tragedia no conservada, sino incluso la conservada. Esta es la situación de la *Antígona* de Eurípides, de sus *Fenicias*, entre otras tragedias, y de la *Antígona* de Sófocles, que, como una sombra alargada, oscurece y dificulta el trabajo de reconstrucción de la tragedia no conservada y mediatiza la transmisión de la conservada, en este caso las *Fenicias*<sup>2</sup>. Y este hecho resulta aún más notable al tratarse de una figura, Antígona, en la que no se da lo que suele ser frecuente en otras, el tener a sus espaldas, cuando un tragediógrafo echa mano de ellas, una larga, variada y azarosa historia.

2.- Tres pasajes de las *Fenicias* nos dan las claves para poder apreciar en todos sus matices el carácter de la Antígona de esta tragedia de Eurípides, un carácter no muy diferente del que muestra la de Sófocles. El primero forma parte del prólogo, se trata de la célebre y a la vez polémica escena de la mal llamada *teichoscopia*; el segundo está formado por los vv. 1264-1283, una escena ubicada en lo que se puede considerar la parte central

---

1 Cf. Bañuls & Crespo 2008; Pianacci 2008; Belardinelli & Greco 2010; López & Pociña 2010.

2 Posterior cronológicamente a sus *Suplicantes* y, posiblemente, muy próxima a su *Antígona*, *Fenicias* se data entre los años 412 a.C., fecha de *Andrómeda* y *Helena*, a las que fue posterior, y el 408 a.C., fecha de la marcha de Eurípides a Macedonia, donde muere el 406, a la que es anterior. Este margen se puede ver restringido a los años 409 ó 408, siempre que aceptemos la información de un escolio a *Ranas* de Aristófanes. Se trata de unos años éstos, los que van del 411 al 408 a.C., turbulentos que nos trasladan a una Atenas cuyo ambiente tenso parece recrear esta tragedia, con el asedio del ejército argivo y la amenaza de un final desastroso, algo que finalmente se dio tanto en la escena como, unos años después, en la realidad histórica ateniense.

de la obra, preludio del cuarto estásimo, el último entonado por el coro; y el tercer pasaje cierra en realidad la tragedia, o al menos así debía de ser, y así lo consideran no pocos, y está formado por dos escenas, vv. 1480-1539 y 1540-1580, en las que el protagonismo de Antígona es muy notable a la vez que revelador de su carácter.

**2.1.-** El prólogo, compuesto por dos escenas, está en boca de Yocasta, por un lado, y de Antígona y un pedagogo, por otro. Se abre con un largo recitado, vv. 1-87, en el que Yocasta pone en antecedentes a los espectadores aportándoles las informaciones necesarias para que el drama arranque. Sorprende, y el público debió quedar sorprendido, el hecho de que esté con vida<sup>3</sup>, lo que contrasta con fuerza con su ausencia en *Siete contra Tebas* de Esquilo y con el hecho bien conocido por los espectadores de su muerte en *Edipo Rey* de Sófocles antes incluso de que Edipo alcance la consciencia plena y se ciegue. La presencia de una mujer en escena, enlutada y con los cabellos cortados, como exige el ritual de duelo, debió crear no poca expectación en el público, una expectación que no sólo no se vió defraudada sino que debió sobrepasar en mucho lo esperado al presentarse ella misma en los vv. 10-12: ἐγὼ δὲ παῖς μὲν κλήζομαι Μενοικέως, | [Κρέων τ' ἀδελφὸς μητρὸς ἐκ μιᾶς ἔφυσ] | καλοῦσι δ' Ἰοκάστην με.

A las informaciones aportadas por Yocasta sigue una escena en la que desde una posición elevada un anciano pedagogo va desgranando a preguntas de Antígona la información concreta sobre la situación que afronta Tebas, que completa la aportada por el parlamento de Yocasta. Este pedagogo conoce bien la identidad de los atacantes, pues ha estado como emisario en el campo argivo, donde ha podido ver los emblemas de sus escudos, lo que le permite ahora identificar a sus portadores, aun cuando éstos van ocultos bajo yelmo y armadura. Se inicia, pues, la escena que completa el prólogo, vv. 88-201<sup>4</sup>, con la aparición de este pedagogo que

---

3 Detrás de esta presencia puede estar la convergencia en Yocasta de otra figura, la de la madre, muy posiblemente Eurigania, que aparece en el Papiro Lille de Estesícoro, cf. a este respecto Morenilla & Bañuls 1991.

4 Estas informaciones vertidas en el prólogo hacen innecesaria a Eteocles la relación de los atacantes y de los guerreros que les opone a la par que permite a Eurípide por boca de Eteocles hacer una crítica a la extensa y célebre escena de los siete pares de descripciones de *Siete contra Tebas*, y mostrar en parte los fundamentos en que se apoya la afirmación de que los vv. 1104-1140 del parlamento del mensajero a Yocasta son una interpolación posterior.

acompaña a Antígona<sup>5</sup> en un intento de velar por su seguridad y, sobre todo, por salvaguardar su decoro ante cualquier encuentro desafortunado, ya que, a pesar de su condición de joven *parthénos*, ha abandonado las dependencias de las doncellas resuelta a encaramarse a la azotea y poder contemplar desde ella el despliegue del ejército argivo (vv. 88-201). La primera intervención, vv. 103-105, es muy reveladora y constituye el primer hito en la caracterización de esta Antígona:

AN. ὄρεγέ νυν ὄρεγε γεραιᾶν νέα                    2 δ  
 χεῖρ' ἀπὸ κλιμάκων                                    δ  
 ποδὸς ἴχνος ἐπαντέλλων                            an esp                    105  
*tiende ahora, tiende tu anciana mano a la joven desde los escalones y  
 ayúdame a alzar los pies.*

La reiteración de ὄρεγε, que parece atraer a γεραιᾶν, donde resuena, extendida al verso siguiente en χεῖρ' ἀ- por la semejanza de ambas secuencias sonoras, y la reiteración -γε γε-, pone ante los ojos de los espectadores a una Antígona alzándose de puntillas, con los brazos extendidos, impaciente por salvar el último tramo que la separa de la azotea. El ritmo docmíaco subraya la solemnidad del momento a la vez que el gran número de resoluciones pone de manifiesto el estado de agitación emocional de la joven. Y una vez arriba, la impresión que produce en ella la visión del ejército argivo, que comienza a desplegarse ante los muros de Tebas, se trasluce de nuevo en sus palabras:

AN. ἰὼ πότνια παῖ  
 Λατοῦς Ἑκάτα, κατάχαλκον ἅπαν                    110  
 πεδίον ἀστράπτει.  
*Oh, señora hija de Leto, Hécate, cubierta de bronce toda la llanura  
 refulge.*

La reiteración Ἑκάτα, κατά-, subrayada por la cursiva fónica de la serie de oclusivas<sup>6</sup>, evoca el estruendo producido por los guerreros al avanzar e ir desplegándose en torno a los muros de Tebas<sup>7</sup>, una evocación que

<sup>5</sup> Verrall 1895 sostenía que Antígona no formaba parte de las *Fenicias* originarias, opinión que, sin embargo, hoy en día nadie secunda.

<sup>6</sup> Cf. Morenilla 1995.

<sup>7</sup> En la identificación entre Ártemis y Hécate se han apoyado algunos para defender el carácter espurio de esta escena, así, p. ej., Dihle 1981, si bien hay indicios e incluso

trae a la memoria el canto del coro de las jóvenes tebanas de *Siete contra Tebas* con el que dibuja en imágenes muy plásticas, visuales<sup>8</sup>, el avance del ejército atacante, como podemos apreciar a modo de ejemplo en los versos siguientes correspondientes al segundo par estrófico de la párodos de la tragedia de Esquilo:

ὄτοβον ἀρμάτων ἀμφὶ πόλιν κλύω·	στρ. α
ὦ πότνι' Ἥρα <sup>9</sup>	
ἔλακον ἀξόνων βριθομένων χνόαι·	
Ἄρτεμι φίλα·	154
~	
ἀκροβόλος δ' ἐπάλλεων λιθάς ἔρχεται·	άντ. α
ὦ φίλ' Ἄπολλον·	
κόναβος ἐν πύλαις χαλκοδέτων σακέων	160
παῖ Διός,...	

*Estruendo de carros en torno a la polis oigo. ¡Oh soberana Hera!  
Crepitan los cubos de los ejes, cargados. ¡Ártemis amada! ~  
Lanzadas desde lo alto de las almenas piedras caen. ¡Oh amado Apolo!  
Fragor en las puertas de bronceos escudos; ¡hija de Zeus!*

El coro de jóvenes tebanas, que al comienzo, presa del pánico, ha corrido de un lado a otro entonando tiradas de versos en extremo irregulares, expresión de su agitación no menos extrema, paulatinamente se ha ido calmando, lo que se refleja en una estructura métrica más regular, en la que el ritmo docmiáco se mantiene entrecortado por cola yámbicos<sup>10</sup>. El coro en la estrofa se refiere a los atacantes evocando a través del sonido el avance de los carros de guerra, y tras una invocación a Hera, en responsión con la invocación a Apolo de la antístrofa, vuelve a evocar a través de sus palabras los sonidos que oye y también los que el miedo le hace oír: estruendo de carros, de escudos, entrechocar de las armas al avanzar.

---

datos de la identificación de ambas divinidades, cf. a este respecto Johansen & Whittle 1980, vol.III.41-43. Por otro lado, el mismo fenómeno aparece en forma explícita en una inscripción ática datada en el 428/429 a. C., en la que se menciona a Ártemis Hécate (*IG I<sup>3</sup> 383:125-127*).

8 Mesk 1934: 454-459, en especial 458, insiste en que el coro se sirve de imágenes acústicas y visuales para hacer más evidente el terror que le invade.

9 La fórmula ὦ πότνι' Ἥρα la encontramos también al principio de un trímetro en *Fenicias*, en el v. 1365 en boca del mensajero.

10 Denniston 1936:122-123.

La Antígona de *Fenicias* ve, contempla el despliegue de los guerreros atacantes, su percepción, en tanto que visual, es holística, impresiva, y en sus palabras tiende a comunicarlo de ese modo, como parecen subrayar los vv. 110 s.; las jóvenes tebanas de la tragedia de Esquilo, en cambio, van oyendo los sonidos, el estruendo del despliegue, del avance, su percepción es secuencial, y en sus palabras tienden a expresarlo así, de forma también secuencial.

Antígona va interrogando al pedagogo sobre cada uno de los siete caudillos, describe su aspecto, sus armas, y el pedagogo, por su parte, va revelándole la identidad de cada uno de ellos, ya que fue él quien acudió al campamento argivo con la propuesta de Yocasta a Polinices. Este pasaje recuerda el modelo homérico del canto tercero de la *Ilíada*, donde Helena explica a Príamo quién es cada uno de los combatientes griegos que ven desde las murallas, siendo aquí, en cambio, el pedagogo el que informa de ello a Antígona.

El repentino interés que pasa a mostrar Antígona por el estado en que se encuentran los cierres de los portones de las murallas, vv. 114-116, nos muestra su preocupación sincera por la seguridad de la ciudad ante la amenaza que se cierne sobre ella, una preocupación que descansa en el natural temor a las consecuencias sobre las mujeres de la posible toma por las armas, el mismo temor que desbordado en pánico agita al comienzo al coro de jóvenes tebanas de *Siete contra Tebas*. La misma situación que en la tragedia de Esquilo provoca el pánico entre las jóvenes que conforman el coro, aquí provoca en Antígona el anhelo de contemplar, aunque sea a lo lejos, al hermano desposeído y ausente años ha, lo que nos permite ver su firmeza y entereza de ánimo, pero también la agitación y la alteración emocional propias de una joven *parthénos*, que no está dispuesta a reprimir los deseos de volver a ver a su desafortunado hermano, especialmente perceptible en los vv. 165, 167 y 169:

AN. ὀρῶ δῆτ' οὐ σαφῶς, ὀρῶ δέ πως μορφῆς τύπωμα στέρνα τ' ἔξηκασμένα.		
ἀνεμώκεος εἶθε δρόμον νεφέλας	163	2 an
ποσὶν ἐξανύσασαι δι' αἰθέρος		enopl
πρὸς ἕμὸν ὁμογενέτορα, περὶ δ' ὠλένας	165	2 δ
δέραι φιλιτάται βάλοιμι χρόνῳ,		2 δ
φυγάδα μέλεον. ὦς		δ
ὄπλοισι χρυσέοισιν ἐκπρεπής, γέρον,		3 ia
ἑώοις ὅμοια φλεγέθων βολαῖς ἀελίου.	169	2 δ cr

*Antígona.*- Veo, sí, no con certeza, veo como el contorno de una forma y de un busto que parecen los suyos. ¡Ojalá, como el curso de una nube veloz en el viento, con los pies pudiese llegar a través del éter junto a mi hermano -los brazos alrededor del cuello muy querido echaría por fin- infeliz, desterrado! ¡cómo con sus áureas armas destaca, anciano, resplandeciendo de modo semejante a los rayos matutinos del sol.

Destaca, por un lado, la acumulación de breves en los vv. 165 (once consecutivas: πρὸς ἕμὸν ὁμογενέτορα, περὶ) y 167 (seis: φυγάδα μέλεον)<sup>11</sup>, que se concentran en la parte del enunciado especialmente emotivo y refleja el muy agitado estado emocional de la joven. Por otro, es la visión de su hermano, con su resplandeciente armadura, la que ilumina el corazón de Antígona como si del sol se tratara, de modo similar a aquel sol naciente que ilumina los corazones de los nobles ancianos tebanos del coro de la *Antígona* de Sófocles, en el célebre himno al sol. Y es precisamente la palabra que cierra el v. 169, ἀελίου, aunque transmitida por los manuscritos sin problema alguno, la que ha sido objeto de cuestionamiento por la secuencia métrica que introduce, pero en nuestra opinión ese efecto es el que hace que la palabra que condensa al final la idea que a Antígona le evoca la imagen de su hermano resalte del conjunto llamando poderosamente la atención<sup>12</sup>, como así ha sido<sup>13</sup>.

---

11 En general para la métrica eurípidea Lourenço 2011.

12 En ocasiones un celo excesivo regularizador puede privar al texto de una potencialidad expresiva notable, ya que, como bien afirma Fileni 2004: 85, “la pratica ‘normalizzatrice’ produce un effetto di omogeneizzazione dell’opera poetica, che il più delle volte resta priva dei caratteri linguistici e metrico-ritmici semanticamente più rilevanti, cioè delle proprie peculiarità espressive”.

13 Las propuestas de normalización han sido varias y van desde la eliminación hasta la modificación. Y así, desde Hermann 1840 a Diggle 1994, entre otros, se ha propuesto restaurar el ritmo docmiaco leyendo ἀλίου en lugar de ἀελίου. Mastronarde 1994: 199, adopta una posición razonablemente prudente y al respecto puntualiza: “I hesitantly leave this the text, since is not impossible that Eur. preferred the fuller expression and we cannot assume that he preferred pure dochmiac close (cf. 153, 178, perhaps 189)”. La solución más ingeniosa a este supuesto problema la aportó Wecklein, que propone regularizar el ritmo docmiaco considerando ἀελίου una glosa y, en consecuencia, eliminándola del texto. Con todo, si realmente fuese una glosa, con ella se nos estaría transmitiendo la interpretación exacta que la tradición en la propia Antigüedad daba de este pasaje, la concreción de la imagen que la visión de su hermano provoca en Antígona.



Y en perfecta armonía con los sentimientos y con el carácter de los personajes, lo que en *Siete contra Tebas* es medio a través del cual se transmite todo aquello que causa el temor y el miedo de las jóvenes coreutas, como nos muestra el v. 155, *δοριτίνακτος αἰθήρ ἐπιμαίνεται*<sup>14</sup> (*agitado por las lanzas el aire enloquece*), aquí, en *Fenicias*, se plantea como medio deseado por Antígona en su anhelo por el amor fraterno para llegar hasta su hermano y abrazarlo<sup>15</sup>, como en realidad hace con la visión.

A partir de la forma *δοριτίνακτος* del v. 155 citado de *Siete contra Tebas*, un hapax, esta escena tendrá un eco en las *Fenicias* en el canto del coro en el estásimo cuarto, vv. 1284-1307, en concreto en el v. 1297, *δορὶ παλλομένῳ*, que tuvo necesidad de un escolio y del que se han dado diversas interpretaciones. De este estásimo cuarto aquí nos interesa el hecho de que sean las jóvenes fenicias las que toman la palabra para cantar la angustia y el desasosiego que despierta en ellas la amenaza que se cierne sobre la ciudad con la posible toma de Tebas, en lo que coincide con las jóvenes tebanas.

Antígona y también el pedagogo, que ha velado por su seguridad y le ha informado, consideran que la justicia está del lado de Polinices. Pero Antígona no entra en esas cuestiones, ella contempla a lo lejos a su hermano y lo que esa imagen hace brotar con fuerza de ella es amor hacia el desterrado, hacia el hermano ausente, y al mismo tiempo también preocupación por la seguridad de la ciudad de Tebas y rechazo hacia aquellos que dando muestra de desmesura e impiedad pretenden tomar por las armas la ciudad de Tebas. Encontramos, pues, en sus palabras también la natural preocupación de quien es mujer y sabe del destino que aguarda a las mujeres de una ciudad conquistada por la lanza, preocupación natural en esta Antígona de *Fenicias* que en las mujeres del coro de *Siete contra Tebas* es primero pánico y luego temor paulatinamente contenido<sup>16</sup>.

---

14 Wartelle 1971:215, nota 2, considera que este verso puede haber inspirado a Virgilio para el v. 150 de su tercera *Georgica*: *furit mugitibus aether*.

15 Di Benedetto 1971: 263, al indicar como uno de motivos utilizados en la nueva lírica eurípidea el deseo de evadirse mediante el vuelo, que aparece en *Orestes* o en *Helena*, también recoge este pasaje, del que señala: “il desiderio di volare scaturisce con immediatezza, non a caso, dalla nostalgia e dal senso di un bene ormai irraggiungibile (Antigone rivedrà Polinice solo al momento della sua morte).”

16 Un temor que es expuesto de forma muy plástica en el canto de la párodos, vv. 78-180, y en una descripción en la que palpita el temor contenido en el estásimo primero, 287-368.

Una vez que ha respondido a las preguntas de Antígona sobre la identidad de los atacantes y, ante el tumulto de mujeres que se aproxima al lugar, que no serán otras que las jóvenes fenicias que conforman el coro, con lo que se evoca la entrada del coro de mujeres tebanas de la tragedia de Esquilo, el pedagogo insta a Antígona a que descienda y regrese al interior de casa, a las dependencias de las doncellas, toda vez que ha satisfecho el anhelo de ver a su hermano, vv. 194-195: ἐπεὶ πόθου | εἰς τέρψιν ἦλθες ὧν ἔχρηζες εἰσιδεῖν ('ahora que has alcanzado la satisfacción del anhelo de lo que echabas en falta contemplar'), circunstancia ésta que le da pie para censurar la actitud y el comportamiento de las mujeres, en particular lo que hace referencia al tópico de las murmuraciones y maledicciones<sup>17</sup>.

En el hecho de que algunos afirmen que esta escena de la contemplación del despliegue del ejército atacante es una interpolación tardía<sup>18</sup>, posiblemente haya que ver el deseo de afianzar esta figura desconocida en la tradición pretrágica, como hará también el propio Sófocles en su *Edipo en Colono*, a la vez que el dominio de una cierta imagen idealizada de la Antígona de Sófocles que lleva a cuestionar cualquier desarrollo caracterológico de esta figura que se aleje de ella, olvidando que en el carácter de la Antígona de Sófocles hay rasgos que sustentarían sólidamente un desarrollo caracterológico como el que muestra esta joven de *Fenicias* ante la inminencia del asalto<sup>19</sup>. No han faltado quienes han defendido una autoría indirecta de Eurípides, pues aun aceptando que esta escena fuese fruto de una interpolación posterior, plantean la posibilidad de que esté inspirada en la Antígona de la tragedia homónima de Eurípides, como probablemente pudo ocurrir con otros versos de las *Fenicias*. En nuestra opinión, esta escena, junto a la escena central y al treno final, a los que ya

---

17 Sobre las murmuraciones y las maledicciones como motivo en otra obra tardía de Eurípides cf. Morenilla 2013.

18 Verrall 1895 o Dihle, a los que ya hemos hecho referencia, la atetizan siguiendo a Valckenaer quien considera la escena inorgánica para el desarrollo argumental. Con ello siguen los pasos del autor de uno de los *Argumentos*, que puntualiza lo que sigue: ἢ τε ἀπὸ τῶν τευχέων Ἀντιγόνη θεωροῦσα μέρος οὐκ ἔστι δράματος, 'la (escena) cuando Antígona contempla desde las murallas no es parte del drama...'. Mastronarde y también Diggle la consideran auténtica con el argumento de que introduce a Antígona, que luego acompañará a su madre al campo de batalla, y contextualiza la situación de la ciudad de Tebas más allá del enfrentamiento fratricida que interesaba a Yocasta en el prólogo.

19 Su proximidad a Edipo y su distanciamiento de Ismene es algo que es apreciable incluso en la iconografía; a este respecto cf. Bañuls & Crespo 2008b.

hemos hecho referencia, es clave para el desarrollo caracterológico de la Antígona de *Fenicias*, su exclusión del conjunto de la obra nos dejaría a una Antígona excesivamente convencional, sin ese componente emocional impulsivo que también caracteriza a Edipo, bien conocido por todos y fijado con fuerza en su figura en el imaginario colectivo.

**2.2-** Las últimas palabras del pedagogo a Antígona instándola a que regrese a las dependencias de las doncellas estaban motivadas por la aproximación de un grupo de mujeres, las jóvenes fenicias que conforman el coro. El hecho de que no sean, como en *Siete contra Tebas*, mujeres tebanas hace posible, si no un distanciamiento de la situación que vive Tebas y del peligro que sobre ella se cierne, sí una menor implicación emocional, posibilitando con ello un mayor protagonismo de Yocasta y, sobre todo, de Antígona, lo que se hace especialmente perceptible en el treno final que entona Antígona, tal y como hace el coro de *Siete contra Tebas* en la parte final, hasta el v. 1004. Un coro, el de *Siete*, que al final, cuando son traídos los cuerpos sin vida de los dos hermanos, se plantea si debe entonar un canto de alegría, como hace el coro de ancianos tebanos en la *Antígona* de Sófocles, o bien un treno por los caídos, y sabiamente opta por esto último, lo que aquí, en *Fenicias*, hará Antígona.

**2.3.** Al finalizar la párodos entra Polinices, temeroso de que sea una trampa la invitación de Yocasta a parlamentar, una Yocasta que desde el inicio se muestra ataviada con los atributos de duelo y a la que Polinices hace partícipe de su dolor al verse obligado a marchar con las armas contra su propia patria por culpa de su hermano, momento en el que éste aparece. Eteocles es presentado como un ser ambicioso y sin escrúpulos, dispuesto a cualquier cosa con tal de tener en sus manos el poder, un Eteocles, pues, muy diferente de aquel Eteocles “buen gobernante” de *Siete contra Tebas*<sup>20</sup>. Yocasta intenta mediar entre sus dos hijos<sup>21</sup>, se esfuerza en convencerles

---

20 Silva 2005 contrasta el personaje de Eteocles y la intervención que le atribuyen en *Siete contra Tebas* de Esquilo y en *Fenicias* de Eurípides, mostrando cómo este último ha adaptado el personaje de Esquilo, adecuándolo a los intereses de una nueva época; Eurípides ha eliminado los rasgos ennoblecedores del personaje de Esquilo y ha mantenido los negativos, como la obstinación, exaltación o irritabilidad; en particular manifiesta en todo momento su ambición desmedida, ambición que se añade a la maldición paterna como motivación del fratricidio.

21 Foley 2001, dedica el capítulo III.6, 272-299, a las madres ancianas y su función persuasiva, mediadora, en Eurípides: Etra en *Suplicantes*, Yocasta en *Fenicias* y Hécuba en *Hécuba*, señalando que su función dramática en estas tragedias consiste, precisamente,

para que lleguen a un acuerdo, pero el vano intento de Yocasta provoca una violenta disputa y Polinices abandona Tebas. Tras esta escena entona el coro el estásimo primero, vv. 638-696.

El diálogo entre Eteocles y Creonte sigue al primer estásimo. En él se combina, por un lado, la larga escena de *Siete contra Tebas* en la que un vigía refiere el despliegue de los atacantes, aquí, en *Fenicias*, es Creonte quien transmite las informaciones que ha podido sacar a un prisionero argivo; y por otro, la escena que constituye el diálogo final entre Eteocles y la corifeo, que concluye con la marcha de Eteocles a enfrentarse a su hermano. El Creonte de *Fenicias* intenta persuadir a Eteocles de que actúe sin precipitación, que tome las medidas necesarias para hacer frente al ataque de modo ordenado. El plan de Eteocles, si se le puede llamar plan a una serie de propuestas precipitadas e irreflexivas, consiste en una salida tumultuosa (v. 712). Eteocles se comporta como un joven impetuoso e irreflexivo que no ve lo que hay que ver, como el mismo Creonte le advierte (v. 713). Pero él sigue con sus propuestas; propone llevar a cabo una incursión nocturna para sorprender a los atacantes durmiendo (v. 726) o para cogerlos cenando (v. 732), o bien lanzar la caballería en una carga violenta (v. 732). Finalmente acepta el consejo de Creonte, que no es otro que el plan empleado por el Eteocles de *Siete contra Tebas*, coincidiendo con él también en la impaciencia por salir a enfrentarse a Polinices, una impaciencia<sup>22</sup> que en este caso, en *Fenicias*, aflora con claridad en los vv. 753-755 y 779-781:

ἀλλ'εἴμ', ὅπως ἂν μὴ καταργῶμεν χεῖρα.	
καί μοι γένοιτ'ἀδελφὸν ἀντήρη λαβεῖν	
καὶ ξυσταθέντα διὰ μάχης ἐλεῖν δορί.	755
(...)	
ἐκφέρετε τεύχη πάνοπλά τ'ἀμφιβλήματα,	779
ὡς εἰς ἀγῶνα τὸν προκείμενον δορὸς	780
ὀρμώμεθ'ἤδη ξὺν δίκῃ νικηφόρῳ.	

---

en intervenir mediando, cada una de ellas en una esfera distinta. Más recientemente Mirón Pérez 2010: 55-76 se ocupa del papel de las mujeres en la mediación de conflictos familiares en los que utilizan su posición de esposas y madres.

22 Incluso las piernas traicionan a Eteocles, como observa el coro, muy sensible al menor indicio, en los versos 372-374, al precipitarse a oír al mensajero que llega, perdiendo con ello la necesaria compostura que la gravedad del momento y su posición al frente de los destinos de Tebas exigen.

τῆ δ'Εὐλαβείᾳ, χρησιμωτάτῃ θεῶν,  
 προσευχόμεσθα τήνδε διασῶσαι πόλιν<sup>23</sup>. 783  
*¡Ea, me voy, a fin de no tener ociosas mis manos! ¡Y ojalá logre encontrar a mi hermano frente a frente y trabando con él combate derribarlo con mi lanza! (...) ¡Sacad mis armas y todo el arnés de combate, para encaminarnos ya al enfrentamiento de lanza que nos espera al lado de la justicia que la victoria aporta! A la Prudencia, la más beneficiosa de las divinidades, dirigamos nuestros ruegos de que salve esta polis.*

Pero en medio de los versos que hemos citado, que están en boca de Eteocles, los vv. 748-755 y 779-783, hay una tirada de versos, 756-778, también en boca de Eteocles, que han sido considerados por muchos unos versos interpolados. De ellos a nosotros nos interesan en particular los vv. 757-760 y 774-777, en los que Eteocles deja a Creonte unas disposiciones para ser recogidas más tarde en el extenso éxodo, activando allí los motivos de las bodas y de la interdicción sobre el cuerpo sin vida de Polinices:

γάμους δ'ἀδελφῆς Ἀντιγόνης παιδός τε σοῦ 757  
 Αἴμονος, εἴαν τι τῆς τύχης ἐγὼ σφαλῶ,  
 σοὶ χρῆ μέλεισθαι· τὴν δόσιν δ'ἐχέγγυον  
 τὴν πρόσθε ποιῶ νῦν ἐπ'ἐξόδοις ἐμαῖς. 760  
 (...) *πόλει δὲ καὶ σοὶ ταῦτ'ἐπισκῆπτω, Κρέον·  
 ἥνπερ κρατήσῃ τὰμά, πολυνείκους νέκυν 775  
 μήποτε ταφῆναι τῆδε Θηβαίᾳ χθονί,  
 θνήσκειν δὲ τὸν θάψαντα, κἄν φίλων τις ᾗ.  
 Sobre las bodas de mi hermana Antígona con tu hijo Hemón, en el caso de que yo haga vacilar en algo la fortuna, es necesario que tú te preocupes; la dote, prometida antes, la ejecuto ahora en el punto de mi partida. (...) A la polis y a ti esto impongo, Creonte; si es que prevalece nuestra*

23 No han faltado, con muy buen criterio en nuestra opinión, quienes hayan atribuido los versos finales, 783-784, que siguen a los citados, no a Eteocles, como suele hacer la mayoría, entre ellos Mastronarde, sino a Creonte. Estas palabras no acaban de cuadrar bien con la actitud de Eteocles, aún cuando éste, siguiendo los consejos de Creonte, haya refrenado su primer impulso de irreflexiva agresividad; y además, el que la salida de Eteocles al combate fuese despedida por Creonte con estas palabras tendría un relevante efecto dramático sobre los espectadores a la par que crearía un ambiente muy adecuado al canto del coro que sigue, vv. 784-833, en el que contrapone al belicoso cortejo de Ares el alegre cortejo de Dioniso, divinidades que, además, estaban estrechamente ligadas a Tebas.

*causa, el cadáver de Polinices jamás sea sepultado en tierra tebana, que muera el que lo entierre, aunque alguno de los seres queridos sea.*

Unos versos éstos que además destilan un pesimismo fatalista que en modo alguno concuerda con la impaciente actitud de un Eteocles que, como ya hemos señalado, guarda en este aspecto no poca semejanza con el Eteocles de *Siete contra Tebas*, en particular en lo que hace a la impaciencia por salir a hacer frente a su hermano, lo que deja claro en las palabras antes citadas, y en general en los aspectos negativos de su carácter. Como ya hemos señalado, estos versos posiblemente sean una interpolación tardía<sup>24</sup> para justificar los añadidos del éxodo a la vez que para evocar el conflicto de *Antígona* de Sófocles, a la que el v. 777 remite con suficiente claridad. Nos encontramos muy probablemente ante un mecanismo semejante al empleado en *Siete contra Tebas*, donde se anticipa el conflicto que se desarrolla a partir del v. 1005, por medio de unas intervenciones de Antígona e Ismene. En *Siete contra Tebas*, en el breve informe que en los vv. 811-819 a instancias del coro ofrece el mensajero, cuya llegada ha puesto fin al segundo estásimo, se encuentra ya el eje que va a seguir el lamento del coro. Se distingue en él dos trenos, el primero, versos 875-960, está formado por cuatro pares estróficos; el segundo, 961-1004, abierto por un preludeo, vv. 961-965, al que sigue un par estrófico, versos 966-974 y 978-985, cantados por el coro dividido en dos semicoros, y tras estrofa y antístrofa entona el coro un estribillo<sup>25</sup>, vv. 975-977 y 986-988, para concluir con un epodo, versos 989-1004, que pone fin al treno, a la tragedia y con ella también a la trilogía. Caracteriza al primer treno una mayor dispersión y por ello una menor emotividad; en el segundo, en cambio, se produce una notable concentración de los enunciados, focalizados en palabras clave, acrecentando la tensión emocional. Este segundo treno es el que algunos han apuntado que podía haber sido entonado por Antígona e Ismene, que habrían entrado formando parte del cortejo fúnebre<sup>26</sup>. Esta propuesta, que ya fue rechazada por U. von Wilamowitz, tampoco ha sido aceptada por

24 Así Paley 1889, Alves 1975, Diggle 1994, Hose 1990. Mastronarde, por su parte, en su comentario, ya citado, los considera auténticos a excepción de vv. 756 y 778.

25 Frente a las opiniones de Kirchoff y Weil se ha generalizado la propuesta de Wilamowitz de seguir las opiniones del escoliasta y atribuir al coro el estribillo, anticipadas ya en su edición de *Orestíada* de 1896, II, págs. 187s. nota 1, anticipándose a la edición de 1914.

26 LLoyd-Jones 1959: 99, Fraenkel 1964: 59-61.

editores y filólogos posteriores. La atribución a las hermanas, que podría tener sentido si se aceptase el añadido formado por los versos 1005 ss.<sup>27</sup>, no sólo es innecesaria, sino que contradice la técnica dramática de Esquilo, al hacer que intervengan en el treno final unos personajes secundarios que no han aparecido antes. La comparación con otra tragedia con final similar, *Persas*, lleva a pensar que debemos atribuir los versos al coro de jóvenes tebanas escindido en dos semicoros. Pero, además, no hay indicios en el texto que nos permitan apoyar el cambio de atribución, la introducción de un nuevo personaje no mudo, lo que contrasta con el final de *Persas*. Por el contrario, esta segunda parte del treno está estrechamente relacionada con la primera, que prepara este final de la tragedia y también de la trilogía. Nos encontramos, pues, ante un mecanismo similar al que algunos defienden para las *Fenicias* de Eurípides y con el que se pretende dar autenticidad si no a todo el extenso éxodo, sí a una parte considerable de él.

Marcha, pues, Eteocles al combate y el coro entona el estásimo segundo, vv. 784-833, tras el cual entra Tiresias acompañado por Meneceo, el hijo de Creonte. Tiresias anuncia a Creonte que la salvación de Tebas únicamente es posible si Meneceo es sacrificado, lo que es rechazado por Creonte, que insta a su hijo a que huya. Éste, cuando marcha su padre, comunica al coro su decisión de sacrificarse por Tebas, decisión que es elogiada por el coro en lo que constituye el estásimo tercero, vv. 1019-1066.

Un mensajero anunciará a Yocasta la muerte de Meneceo, a quien ella cuidó y nutrió, lo que hace de él un hermano de leche de Eteocles y Polinices (vv. 985-990), ya que su madre había muerto cuando él era muy pequeño<sup>28</sup>. El sacrificio voluntario de Meneceo traerá la salvación a los

---

27 Los versos que siguen al 1004 son fruto de un intento de enlazar *Siete contra Tebas* de Esquilo con *Antígona* de Sófocles por parte de un autor anónimo de finales del sg. IV, postura compartida por la mayoría de helenistas después de una larga polémica que ha generado muchos e interesantes trabajos. Nicolaus 1967, lleva a cabo un estudio tanto de las opiniones anteriores, como del texto. Sier 1991 ha señalado que no sólo se puede encontrar en estos versos influencias de la *Antígona* de Sófocles y de las *Fenicias* de Eurípides, como ya señalara entre otros Wilamowitz en 1903, sino también del final de *Ayante*. Con todo, en fechas relativamente recientes ha defendido la autoría esquilea Erbse 1974: 169-198, basándose en elementos estructurales: pretende Erbse que de este modo la obra halla un tratamiento político satisfactorio al negarse la hija de Edipo a cumplir la prohibición de no enterrar a su hermano. También ha sido defendida desde presupuestos psicológicos por Ryzman 1983: 87-155.

28 En *Antígona* de Sófocles, en cambio, Eurídice aún vive, la encontramos con vida incluso después de la muerte de Eteocles y Polinices.

tebanos, tal como anuncia a Yocasta un mensajero, a la par que ofrece una descripción del desarrollo de los combates. Pero este mismo mensajero se resiste a hablar a Yocasta de la suerte de sus hijos, que, aún con vida, se enfrentan en un duelo singular. Cuando Yocasta se entera de que sus hijos viven, llama a Antígona para que la acompañe al campo de batalla a suplicar a sus hermanos que desistan de luchar entre ellos en combate singular.

La misma Antígona que deseaba poder volar como las nubes para ir a abrazar a su hermano, ahora, en cambio, cuando se le plantea la posibilidad real de ir al lugar en el que se encuentran sus dos hermanos, no reacciona en principio del mismo modo, duda y se pregunta qué puede hacer ella, además siente pudor ante la idea de andar por entre la soldadesca. Las reacciones de Antígona, contempladas desde una perspectiva estrictamente racional, pueden parecernos contradictorias, pero en realidad no lo son, ya que nos sitúan ante el carácter y la naturaleza humanas en toda su complejidad.

En la escena del prólogo Antígona más que pensar, siente, siente un deseo vehemente de ver a su hermano ausente años ha y a la vez siente temor, el temor natural de una joven *parthénos* ante el despliegue del ejército atacante y la perspectiva del destino que aguarda a las mujeres en una ciudad tomada por asalto<sup>29</sup>. Dos sentimientos perfectamente complementarios y nada contradictorios. La naturaleza impulsiva, no racional ni calculada, plenamente emocional de aquella escena del prólogo, por contraste se pone ahora de manifiesto con fuerza. Esta escena nos muestra la necesidad de la escena de la *teichoscopia* para el necesario contraste, de lo contrario el personaje se vería privado de la fuerza que la combinación en ella de esos rasgos de carácter le confiere.

En otra tragedia de Eurípides, una de las conservadas representada póstumamente, encontramos una situación que en principio parece guardar una cierta semejanza, en *Ifigenia en Áulide*. Pero la actitud de Ifigenia, observada con un cierto detenimiento, dista mucho de ser la de la Antígona de *Fenicias*. Ifigenia, que ya ha tomado la decisión de marchar de buen grado al sacrificio, siente vergüenza ante la idea de enfrentarse a Aquiles, al que ve acercarse acompañado de sus guerreros; su primer impulso es el de

---

29 Deseo de ver a su hermano, y a la vez deseo de que mueran los atacantes que se muestran especialmente peligrosos para la seguridad de Tebas, y, en consecuencia, preocupación también por la seguridad del cierre de los portones de las murallas, unos portones que cuando entra Polinices a parlamentar se abren con mención explícita de los cierres por los que se había preocupado Antígona.



ocultarse en el interior de la tienda para de ese modo evitar los reproches que le puede hacer el que es su prometido, Aquiles; con ello quiere evitar el seguro sentimiento de pudor, de vergüenza que esos reproches producirían en ella<sup>30</sup>. Teme también Ifigenia, si bien ésta debe ser una motivación secundaria, la más que probable reacción violenta de Aquiles y los suyos ante las exigencias de los expedicionarios para dar cumplimiento de la voluntad de Ártemis<sup>31</sup>. Y si distantes se encuentran estas dos jóvenes, no lo están tanto sus madres, como nos muestra la reacción de una y otra, de Clitemnestra y de Yocasta:

*ΙΦ. ὦ τεκοῦσα μη̄τερ, ἀνδρῶν ὄχλον εἴσορῶ πέλας.  
ΚΛ. τόν τε τῆς θεᾶς Ἀχιλλέα, τέκνον, ᾧ δεῦρ' ἤλυθες.  
ΙΦ. διαχαλάτῃ μοι μέλαθρα, δμῶες, ὡς κρύψω δέμας. 1340  
ΚΛ. τί δέ, τέκνον, φεύγεις; ΙΦ. Ἀχιλλέα τόνδ' ἴδεῖν αἰσχύνομαι.  
ΚΛ. ὡς τί δή; ΙΦ. τὸ δυστυχές μοι τῶν γάμων αἰδῶ φέρει.  
ΚΛ. οὐκ ἐν ἀβρότῃ κείσαι πρὸς τὰ νῦν πεπτωκότα·  
ἀλλὰ μῖμν' οὐ σεμνότῃτος ἔργον, ἣν ὀνώμεθα. 1344*

30 Para comprender la reacción de esta Ifigenia hay que entender en su sentido más profundo el par Αἰδῶς καὶ Νέμεσις del v. 200 de los *Erga* de Hesíodo o el más reciente αἰδῶ τε καὶ δίκην del *Protágoras* de Platón, 322c 1. La actitud de Antígona expresa αἰδῶς, un complejo concepto para una reacción emocional que preserva el honor, la imagen de uno mismo según es percibida por los demás, al inhibir los sentimientos, y se acompaña de una conducta que se visualiza en bajar la cabeza, desviar la mirada o cubrirse con un velo. Para una aproximación general a la cultura y el pensamiento griegos a través del concepto de αἰδῶς, cf. Cairns 1993.

31 El motivo de la temida reacción de Aquiles debía encontrarse desarrollado cuando lo toma Eurípides, si bien tan sólo para apuntarlo. Del deseo de Aquiles de celebrar de inmediato la boda, pues el compromiso sería anterior a la exigencia de Ártemis, se serviría Agamenón como pretexto para hacer traer Ifigenia a Áulide en compañía de su madre, que, al darse cuenta de las verdaderas intenciones de Agamenón, se esforzaría en hacerlo desistir con sus súplicas. Al enterarse Aquiles intervendría en defensa de su prometida, pero chocaría con la oposición del ejército y a punto estaría de ser lapidado, lo que encuentra apoyo en una serie de imágenes transmitidas en unas urnas etruscas (Brunn & Koerte 1870: 40-49, y láminas 37, 6, a 41). En dichas imágenes podemos ver, en el centro, a Odiseo llevando al ara del sacrificio a Ifigenia que tiende en vano sus manos hacia su madre, a Agamenón haciendo una libación sobre la cabeza de su hija con una copa; a la derecha se puede ver a Clitemnestra implorando a Agamenón; a la izquierda a Aquiles derribado, además, en algunas de estas urnas a ambos lados se ve a guerreros que combaten, y a uno de ellos que coge del suelo una piedra: la idea de un intento de lapidación de Aquiles y de un combate, pues, parece estar presente en estas imágenes.

*Ifigenia.- ¡Oh madre que me pariste, veo cerca una multitud de hombres!*  
*Clitemnestra.- Y al hijo de la diosa, a Aquiles, hija, por el que has venido.*  
*If.- Abridme las puertas esclavas, para que oculte mi cuerpo. Clit.- ¿Pero por qué huyes, hija? If.- Me avergüenzo de ver aquí a Aquiles. Clit.- ¿Por qué? If.- El fracaso de mis nupcias me produce rubor. Clit.- No estás para delicadezas en la situación presente; ¡ea, aguarda: no hay lugar para cortesías cuando somos despreciadas!*

AN. οἷ ἐγώ, τί λέξεις, μήτηρ; IO. οὐ φίλ', ἀλλ' ἔπου.

AN. ποῖ, παρθενῶνας ἐκλιποῦσ'; IO. ἀνὰ στρατόν. 1275

AN. αἰδοῦμεθ' ὄχλον. IO. οὐκ ἐν αἰσχύνη τὰ σά.

AN. δράσω δὲ δὴ τί; IO. προσπίτνουσ' ἐμοῦ μετὰ.

*Antígona.- ¡Ay de mí! ¿qué vas a decir, madre? Yocasta.- Nada agradable, ¡ea, sígueme! Ant.- ¿Adónde, abandonando las dependencias de las doncellas? Yoc.- Entre el ejército. Ant.- Siento pudor ante la tropa. Yoc.- No reside en la vergüenza lo tuyo. Ant.- ¿Pero qué voy a hacer entonces? Yoc.- Te postrarás junto a mí.*

Contrasta con las reticencias y escrúpulos de las jóvenes la firme y desesperada resolución de las madres, tanto de Yocasta como de Clitemnestra, para las que poco o nada queda por perder. Finalmente Antígona obedece a su madre y ambas, guiadas por el mensajero, se dirigen al campo de batalla en un intento desesperado por detener el duelo fratricida e impedir la mutua muerte que pesa sobre ambos. Y es entonces cuando el coro entona el estásimo cuarto.

**2.3.** Entona, pues, el coro el estásimo cuarto, vv. 1284-1307, en el que, como hiciera el coro de *Siete contra Tebas*, y aquí coinciden ambos coros, en sus palabras dejan entrever los temores y los malos presentimientos por el desenlace de los acontecimientos que se están desarrollando ante los muros de Tebas. A este estásimo ya hemos hecho referencia al principio, al hablar de los ecos que se perciben en él de los motivos desarrollados por el coro de jóvenes tebanas de *Siete contra Tebas*, relación focalizada y reforzada a través del hapax que encontramos en el v. 155, *δοριτίνακτο*, y de la expresión que encontramos aquí, *δορὶ παλλομένω* del v. 1297, y sobre todo en el hecho de que sean las jóvenes fenicias las que toman la palabra para cantar la angustia y el desasosiego que despierta en ellas la amenaza que se cierne sobre la ciudad con la posible toma de Tebas, en lo que coinciden con las jóvenes tebanas.

Concluido el estásimo cuarto se inicia el éxodo, muy extenso, vv. 1308-1766, el mayor de todos los conocidos, muy problemático por las adiciones e interpolaciones que todos reconocen, si bien difieren en su número<sup>32</sup>. Primero, Creonte llega con el cuerpo sin vida de su hijo Meneceo, vv. 1308-1334, escena considerada por la mayor parte de la crítica una interpolación, una imagen que recuerda la del éxodo de *Antígona* de Sófocles, cuando Creonte llega llevando en sus brazos el cuerpo sin vida de su hijo Hemón. Después, hace su entrada un mensajero que informa a Creonte de lo sucedido ante los muros de Tebas. Refiere el mensajero que, cuando Yocasta y Antígona han llegado al lugar del combate, ambos hermanos agonizaban heridos mutuamente de muerte y han muerto en brazos de su madre, que, abrumada por el dolor, ha arrancado una espada de uno de los cuerpos de sus hijos y con ella se ha dado muerte (vv. 1455-1459)<sup>33</sup>. El mensajero explica la situación resultante, ya que la victoria no es clara a favor de ninguno de los bandos, por lo que de nuevo han cogido sus armas tebanos y argivos. Antígona se retira lejos y observa la victoria tebana, después de lo cual, con ayuda, recoge cuerpos sin vida de su madre y de sus dos hermanos y se dirige a palacio (vv. 1460-1479). Y así acaba el relato el mensajero, que se retira, momento en el que la corifeo anuncia la llegada de Antígona con los tres cuerpos (vv. 1480-1484), lo que da paso al treno de Antígona (vv. 1485-1538), quien con sus primeras palabras evoca aquellas que dirigiera a su madre aún con vida, cuando daba muestras reiteradas de reparo en

---

32 A este respecto hay una muy abundante bibliografía. Ya Kitto 1939: 104-111 había analizado las interpolaciones de la escena final. Un estudio detallado sobre las interpolaciones en el texto de *Fenicias* que revela que éstas se incorporaron para aproximarlos argumentalmente a la *Antígona* y el *Edipo en Colono* de Sófocles es el de Fränkel 1963, quien atetiza los vv. 869-880, 886-890, 1104-1140, 1242-1258, 1307-1334, 1597-1614, 1645-1682, 1704-1707, 1737-1766, y algunos versos sueltos; en la misma línea Alves 1975, quien hace un exhaustivo análisis de los pasajes problemáticos; también Hose 1990: 63-74. Por contra, consideran auténticos la mayoría de los versos, entre otros, Conacher 1967: 92-101, Mastronarde 1978: 105-108, y Valgiglio 1961, quien los analiza desde presupuestos psicológicos.

33 Muere, pues, de una forma que nada tiene que ver con el lazo de la Epicasta épica o de la Yocasta sofoclea, sino próxima a la Eurídice de la *Antígona* de Sófocles o la Deyanira de *Traquinias*. Loraux 1989: 38s. sostiene que la muerte por la espada de Yocasta en el campo de batalla, una muerte viril, ha de entenderse como una nueva interpretación de este personaje que ya no es tanto esposa, sino madre. Sobre esta modificación del mito que hace permanecer con vida a Yocasta hasta la muerte de sus hijos, cf. Mastronarde, 1994: 25s., quien siguiendo a March 1987 afirma curiosamente que ello refuerza su inocencia en el incesto, como si la ausencia de consciencia la exonerara en algo.

salir de los aposentos de las jóvenes doncellas y adentrarse en medio de los guerreros. Ahora ya no ha lugar a avergonzarse por su condición de doncella, la cabeza descubierta, los cabellos sueltos, unos cabellos que siguiendo el ritual va a ofrendar en señal de duelo, pero se pregunta a quién va a ofrendarlos, a su madre o a sus hermanos (vv. 1525 ss.). La respuesta a su pregunta es llamar a Edipo, que sale de palacio.

Este treno, poco problemático en cuanto a su atribución a la mano de Eurípides<sup>34</sup>, muy probablemente, como ya han sugerido algunos<sup>35</sup>, sea la escena final de la tragedia junto al dueto de Antígona y Edipo, vv. 1539-1581, un Edipo fantasmal que, más que llamado, aparece invocado por su hija ante la puerta de palacio, proyectando a través del texto una imagen que nos recuerda la figura de la sombra de Darío invocada en su tumba por Atosa en los *Persas* de Esquilo. La imagen de aquella Yocasta del prólogo, sorprendentemente aún con vida, enlutada y con el cabello cortado, como exige el duelo, cobra ahora un sentido pleno por la aparición próxima a lo fantasmal de un Edipo que atiende más que a la llamada, a la invocación de Antígona.

El treno de Antígona se escinde en dos partes: en la primera (vv. 1485-1529) Antígona se autopresenta en unos términos semejantes a los que se presentaba Yocasta en el inicio de la tragedia (vv. 322-326), con una serie de tópicos relativos al lamento fúnebre y la comparación de la mujer doliente con el ave que se lamenta (vv. 1515-1518)<sup>36</sup>, y donde evoca los orígenes de las desgracias de la casa de Layo; en la otra parte (vv. 1530-1539) Antígona llama a Edipo,

---

34 Ha sido calificado por Mastronarde en su comentario, 1994: 553, como “The emotional climax of the play is marked by a lyric effusion of grief, structurally balancing the lyric scenes of the first part of the play”.

35 Entre ellos Diggle en su edición.

36 Se trata de una imagen frecuente en la literatura griega desde Homero (*Ilíada* 2.308-315) para representar a mujeres que expresan un gran dolor, un lamento, así la propia Antígona de Sófocles en la tragedia homónima (vv. 423-428). La imagen dio lugar a una metáfora de la mujer-ave, relacionada con los mitos de Procne y de Alcíone. Al respecto del uso de esta imagen en *Fenicias* Loraux 2004, en concreto el capítulo “El duelo del ruiseñor”, 71-81, ha señalado que: “Antígona ha sido comparada con una madre y que Eurípides no ha dudado en descifrar la alusión. De tal manera presta a su Antígona una identificación explícita con la madre que no tenía más que un hijo, lo ha perdido y llora a través del pájaro (...) En este caso, Antígona llora por tres cadáveres -el de su madre y los de sus hermanos-. Pero, lo dice la continuación de su queja: como una plañidera homérica, a través de sus gemidos, está llorando de antemano por el futuro que le espera. En Eurípides, siempre atento a las inversiones imprevistas pero profundamente fieles a las normas trágicas, Antígona llora por una madre y sus hijos, pero se identifica, aun siendo virgen, con el ruiseñor” (78).

que está recluido en el interior del palacio, alejado de las miradas, para darle cuenta de lo sucedido. Al primer treno sigue un dueto (vv. 1540-1581), en el que Antígona informa a Edipo de la mutua muerte de Eteocles y Polinices a causa de su maldición y describe de modo patético el suicidio de Yocasta y las circunstancias que lo rodearon. Edipo no puede sino lamentar la muerte de su esposa, si bien la muerte de Eteocles y Polinices era una evidente fatalidad (v. 1565), un Edipo que es una sombra del héroe de Sófocles.

Muy probablemente la tragedia debía concluir con el treno por los muertos, algo muy acorde a su argumento y muy próximo al final de *Siete contra Tebas*, donde el coro de mujeres tebanas, al final, cuando todo lo que tenía que suceder ha sucedido, se pregunta qué hacer, si entonar el grito de júbilo propio de las mujeres, o, por el contrario, entonar un treno por los caídos, vv. 820-831, y opta prudentemente por lo segundo, cosa que aquí, en *Fenicias*, hace Antígona, al preguntarse a quién debe ofrendar sus cabellos en señal de duelo. Y en ese treno hay unos versos que tanto por el contenido, por los recursos expresivos que en ellos se concentran, como por el contraste con los versos que los enmarcan tienen, en nuestra opinión, un interés especial. Se trata de los vv. 1567-1569:

ΟΙ. τῶν μὲν ἐμῶν τεκέων φανερόν κακόν·	1565
ἄ δὲ τάλαιν' ἄλοχος τίνι μοι, τέκνον, ὤλετο μοίρα;	
ΑΝ. δάκρυα γοερὰ φανερά πᾶσι τιθεμένα,	
τέκεσι μαστόν ἔφερον ἔφερον	
ἰκέτις ἰκέτιν ὀρομένα.	
ἠὔρε δ' ἐν Ἥλέκτραισι πύλαις τέκνα	1570
λωτοτρόφον κατὰ λείμακα λόγχαις	
κοινὸν ἐνυάλιον,	
μάτηρ, ὥστε λέοντας ἐνάυλους,	
μαρναμένους ἐπὶ τραύμασιν, αἵματος	
ἤδη ψυχρὰν λοιβὰν φονίον,	1575
ἂν ἔλαχ' Ἄϊδας, ὥπασε δ' Ἄρες·	
χαλκόκροτον δὲ λαβοῦσα νεκρῶν πάρα φάσγανον εἴσω	
σαρκὸς ἔβαψεν, ἄχει δὲ τέκνων ἔπεσ' ἀμφὶ τέκνοισι.	
πάντα δ' ἐν ἅματι τῷδε συνάγαγεν,	
ὦ πάτερ, ἀμετέροισιν ἄχη μελάθροις <sup>37</sup> θεὸς	1580
ὃς τὰδ' ἐκτελευτᾷ.	

37 El término μελάθροις, que remite a las vigas maestras que sostienen la casa, es más poético y mucho más expresivo que el directo y explícito δόμοισιν.

*Edipo.- De mis propios hijos evidente era la desgracia, pero mi desdichada esposa ¿en qué triste trance, hija, pereció? Antígona.- Exhibiendo ante todos sus lágrimas, lamentos, corría a ofrecer, a ofrecer como suplicante, un pecho suplicante a sus hijos, velando por ellos. Y ante la puerta Electra, en el prado donde crece el loto, la madre encontró a los hijos entre lanzas, peleando en común combate, como leones en una cueva. De sus heridas iba cayendo ya fría y letal una libación de sangre que recibía Hades y ofrendaba Ares. Arrebatando a los muertos una bronceína espada la hundió en su carne, y en una pena por sus hijos cayó entre ellos. En su totalidad este día los pesares convocó, padre, sobre nuestra casa una divinidad que esto ha cumplido por completo.*

Presas de una agitación que se deja sentir en la acumulación de breves de los vv. 1567-1569, que recuerdan los vv. 165 y 167 del prólogo, a los que hicimos referencia, Antígona, en un elevado tono emocional, da inicio a su parlamento, dibuja la imagen de su madre suplicante ante sus hijos, una imagen que, por la reiteración del motivo de la súplica sin duda evocaría a los espectadores otra tragedia de Eurípides, *Suplicantes*, donde las madres intentan en vano recuperar los cuerpos sin vida de sus hijos caídos en combate ante las puertas de Tebas. Una agitación emocional que recuerda aquella de que es presa en la escena de la *teichoscopia*, y que nos sitúa ante una Antígona profundamente humana<sup>38</sup>. Y en esa misma línea, de inmediato Antígona recobra el aplomo, lo que se deja ver en la regularidad métrica, y con gran entereza de ánimo comienza el relato de lo sucedido. La regularidad del ritmo dactílico<sup>39</sup> sólo se altera en algo en el v. 1575, que destaca por la acumulación de largas, acorde con el tono solemne que evoca la solemnidad de la sangre al verterse lenta y pesadamente. El conjunto nos sitúa ante una Antígona plenamente consciente de lo sucedido y del final de la estirpe de Layo, ante su padre y sus hermanos muertos. Refuerza el valor de final completo ἐκτελευτᾶ propuesto por Page, en lugar del simple τελευτᾶ, viéndose reforzada además la idea de totalidad por los términos que enmarcan: πάντα ... συνάγαγεν ... ἐκτελευτᾶ. Pero es la misma Antígona

---

38 Oscilaciones emocionales en el desarrollo de su carácter que, en su forma más extrema, podemos ver en la Ifigenia de su *Ifigenia en Áulide*, rasgo éste muy humano que Aristóteles no llegó a comprender, como nos deja constancia al ejemplificar con ella lo que considera un fallo en la construcción de caracteres.

39 Sobre el ritmo dactílico en tragedia y la posibilidad de que sean cantados o recitados cf. West 1982: 98 y 128ss.

que vimos junto al pedagogo en las murallas, en una situación diferente, y no, como algunos han señalado<sup>40</sup>, una Antígona muy distinta a aquella, a la que las desgracias que se han abatido sobre los suyos, han hecho madurar. Pero estas modulaciones en la caracterización de la Antígona de *Fenicias* no están muy alejadas de las que se pueden observar en la Antígona de Sófocles, unas modulaciones que hacen de ella también, parafraseando unas conocidas palabras del coro de nobles ancianos tebanos, una digna hija de Edipo<sup>41</sup>, vv. 471s.: Δηλοῖ τὸ γέννημ' ὧμὸν ἐξ ὧμοῦ πατρὸς | τῆς παιδὸς· εἴκειν δ' οὐκ ἐπίσταται κακοῖς.

Como ya hemos señalado antes, con el treno por los muertos debía concluir esta tragedia, de modo análogo a como concluye *Siete contra Tebas*. Pero tal como ha llegado hasta nuestros días, *Fenicias* contiene casi dos centenares de versos más (vv. 1582-1766). En ellos se precipitan una serie de acontecimientos motivados por la aparición de Creonte. Y es entonces, con la entrada de Creonte, cuando entran en juego aquellos versos, a los que ya nos referimos, los vv. 757-760 y 774-777, considerados por muchos como interpolados, en los que Eteocles dejaba a Creonte unas disposiciones que ahora son recogidas y desarrolladas en el extenso éxodo, activando en él los motivos de las bodas y de la interdicción sobre el cuerpo sin vida de Polinices<sup>42</sup>.

---

40 Así, p. ej., Mastronarde 1994: 553, “here she has matured to independence by the force of disaster, responds to the questions of the old man who is her partner in the duet, and articulates the griefs and serious reactions of an adult”.

41 Cf. a este respecto Bañuls & Morenilla 2008: 73-87.

42 Creonte ordena a Antígona que se retire a las habitaciones de las mujeres para preparar su boda con Hemón (vv. 1635-1638), lo que da lugar a un agón entre Creonte y Antígona (vv. 1639-1682) en torno a la prohibición de cumplir los ritos funerarios, que Antígona se propone llevar a cabo. Sigue un diálogo entre Antígona y Edipo, ya sin intervención de Creonte, en el que Antígona expresa su deseo de acompañar a su padre al exilio (vv. 1683-1763), anteponiendo el acompañar a su padre al cumplimiento de los ritos funerarios, e iniciando el camino hacia Colono (vv. 1705 y 1707), donde ha de hallar finalmente el descanso Edipo. Mastronarde 1994: 29s., considera que el exilio de Antígona como guía de Edipo fue una innovación de Eurípides en *Fenicias* de la que posteriormente se sirvió Sófocles para su *Edipo en Colono*, como ya vimos. Por su parte March 1987: 146-148, considera que el exilio de Edipo en compañía de una de sus hijas ya se encontraba en el *Edipo* de Esquilo y que es retomado por Eurípides en *Fenicias*. Algunos, como Mastronarde en su comentario, consideran que el agón entre Creonte y Antígona en torno al cadáver de Polinices es obra de Eurípides hasta el v. 1736, a partir del cual es una adición que recarga el patetismo de la escena, y consideran la presencia del motivo del cadáver insepulto como la conclusión lógica de la presencia de Antígona en la tragedia, argumento que nos sitúa de nuevo ante la sombra de la *Antígona* de

3.- Posiblemente en unas palabras de Albin Lesky<sup>43</sup> desde una posición de la que encontramos ecos en la prudente posición de Mastronarde, a la que ya hemos hecho referencia, al afrontar el supuesto problema del final del v. 169, se encuentre la clave de la singular complejidad de esta tragedia: “La redacción de la parte final, sobrecargada de motivos, resultaría mucho más límpida si tuvieran razón los que afirman que habría que suprimir todos los versos referentes al entierro de Polinices. Pero ofrece reparo sacar de la obra un motivo que, mediante la obra de Sófocles, ya estaba íntimamente unido al personaje de Antígona”<sup>44</sup>. En otras palabras, la alargada sombra de la Antígona de Sófocles domina no sólo la escena sino también el proceso de transmisión de los textos y su recepción. “De las tres veces que aparece Antígona en escena, las dos primeras son muy diferentes de la tercera y última” afirmábamos con relación a la Antígona de la tragedia homónima de Sófocles, para acabar puntualizando que “Ese doble rostro de Antígona es el rostro del ser humano que, sacando lo mejor que lleva dentro de sí, logra dominar el miedo y hace lo que debe hacer, pero no por ello deja de ser humano, y Antígona, la más digna hija de Edipo, nunca deja de ser una joven *parthénos*”<sup>45</sup>. Tres son también las veces que aparece la Antígona de *Fenicias* en escena hasta el v. 1581, tres veces que nos dan las claves para poder apreciar en todos sus matices el carácter de la Antígona de esta tragedia de Eurípides, un carácter no muy diferente del que muestra la de Sófocles. De ellas, es la primera la que es objeto de cuestionamiento, la escena de la

---

Sófocles. En cuanto a la modificación en la decisión de Antígona de marchar al exilio con su padre y dejar el cadáver de Polinices sin recibir los preceptivos ritos, Mastronarde 1994 considera que: "this scene reinterprets her heroism so that it is turned in a somewhat more realistic direction, toward service to her helpless exiled father"(p. 591).

43 Lesky 2001: 329.

44 La posición de Lesky recuerda la mantenida por Goethe en sus conversaciones con Eckermann de 28.03.1827, con relación a la Antígona de Sófocles, si bien en una dirección contraria, la de sacar de la *Antígona* un pasaje que en su opinión destruye el clima trágico: “Nachdem die Heldin im Laufe des Stücks die herrlichsten Gründe für ihre Handlung ausgesprochen und den Edelmut der reinsten Seele entwickelt hat, bringt sie zuletzt, als sie zum Tode geht, ein Motiv vor, das ganz schlecht ist und fast ans Komische streift. Sie sagt, daß sie das, was sie für ihren Bruder getan, wenn sie Mutter gewesen wäre, nicht für ihre gestorbenen Kinder und nicht für ihren gestorbenen Gatten getan haben würde ... Dies ist wenigstens der nackte Sinn dieser Stelle, die nach meinem Gefühl in dem Munde einer zum Tode gehenden Heldin die tragische Stimmung stört, und die mir überhaupt gar zu sehr als ein dialektisches Kalkül erscheint ... Ich möchte sehr gern, daß ein guter Philologe bewiese, die Stelle sei unecht.”

45 Bañuls & Morenilla 2008: 85.



llamada *teichoscopía*, pero la ausencia de esa escena privaría a la Antígona de *Fenicias* de unos rasgos de carácter que en conjunto hacen de ella un personaje muy humano: desde la hermana que arde en deseos de ver a su hermano desposeído y desterrado años ha, pasando por la joven *parthénos* que siente pudor ante la idea de adentrarse por la llanura en la que se despliega la soldadesca atacante, la segunda de las veces que aparece, hasta la hija y hermana que con entereza encabeza el cortejo que regresa con los cuerpos sin vida de su madre y de sus dos hermanos, una Antígona que entona un treno magnífico en cuyas primeras tiradas de versos se percibe con nitidez, de modo similar a lo que podemos percibir en la escena del prólogo, una tesión emocional muy elevada, pero al mismo tiempo muy natural y humana, pero que de inmediato se disipa, dando con la regularidad del ritmo inequívocas muestras de una entereza de ánimo que contribuye a reforzar la imagen que de esta joven se venía proyectando desde la *Antígona* de Sófocles.

## Referencias bibliográficas

### Ediciones

- Alves, M. Dos Santos (1975), *Eurípides. As Fenicias*, Coimbra: Instituto da Alta Cultura.
- Diggle, J. (1994), *Euripidis Fabulae*, Oxford: Oxford University Press.
- Hartung, J.A. (1849), *Euripides Werke*, 5 Bd., *Phoenissae*, Lipsiae: Engelmann.
- Hermann, G. (1840), *Euripidis tragoedias*, vol.II, *Phoenissae*, Lipsiae: Weidmann.
- Kirchhoff, A. (1868), *Euripidis Fabulae*, III, Berolini:Weidmann.
- Mastronarde, D.J. (1988), *Euripides. Phoenissae*, Lipsiae: Teubner.
- Mastronarde, D.J. (1994), *Euripides. Phoenissae*, Cambridge University Press.
- Méridier, L.; Gregoire, H.; Chapouthier, F. (1950), *Euripide*, Tome V, *Hélène - Les Phéniciennes*, Paris: Les Belles Lettres.
- Murray, G. (1978, repr. 2ª ed. 1913), *Euripidis Fabulae*, Tom. III, Oxford: Oxford University Press.
- Paley, F.A. (1889, 3ª ed.), *Euripides III*, London: Whittaker & Co. and Bell.
- Valckenaer, L.C. (1824, repr. dig. 2009), *Tragoedia Phoenissae*, Whitefish: Kessinger.

### Bibliografía secundaria

- AA.VV. (2010), en A.M. Belardinelli & G. Greco (eds.), *Antigone le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*, Milano: Mondadori.

- Bañuls, J.V.; Crespo, P. (2008a), *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Bari: Levante Editori.
- (2008b) “El vestuario de Antígona: aproximación a una caracterización física del personaje”, en Fr. De Martino (ed.), *Abiti da Mito*, Bari: Levante Editori, 257-292
- Bañuls, J.V.; Morenilla, C. (2008), “Rasgos esquileos en la caracterización de algunos personajes sofocleos”, *CFC (G)* 18: 73-87.
- Brunn, E.; Koerte, G. (1870), *I rilievi delle urne etrusche*, Roma: Istituto di Corrispondenza Archeologica.
- Cairns, D.L. (1993), *Aidos: the psychology and ethics of honour and shame in ancient greek literature*, Oxford: Clarendon Press.
- Conacher, D.J. (1967), “Themes in the Exodos of Euripides' *Phoenissae*”, *Phoenix* 2: 92-101.
- Denniston, J.D. (1936), “Lyric Iambics in Greek Drama”, en G. Murray, C. Bailey, E.A. Barber, (eds.), *Greek Poetry and Life. Essays presented to G. Murray on his Seventieth Birthday*, Oxford: Clarendon Press, 121-144.
- Di Benedetto, V. (1971), *Euripide: teatro e società*, Torino: Einaudi.
- Dihle, A. (1981), *Der Prolog der Bacchen und die antike Überlieferungsphase des Euripides-Textes*, Heidelberg: Winter.
- Erbse, H. (1974), “Zur Exodos der Sieben (Aisch. *Sept.* 1005-1078)”, *Serta Turyniana. Studies in Greek Literature and Palaeography, in honour of Alexander Turyn*, J. L. Heller-J. K. Newman (eds.), Londres: University of Illinois Press: 169-198.
- Fileni, M.G. (2004), “Docmi in responsione nella tragedia attica: alcuni casi di restauro metrico”, *QUCC*, NS 78, 3: 85-98.
- Foley, H.P. (2001), *Female acts in greek tragedy*, Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Fraenkel, Ed. (1963), *Zu den Phoinissen des Euripides*, Sitzb. Bayer. Akad. Phil.-Hist. Klass. 1, München: Akademie Verlag.
- Friis Johansen, H.; Whittle, E.W. (1980), *Aeschylus. The Suppliants*, Copenhagen: Gyldendal.
- (1964), “Zum Schluss der *Sieben gegen Theben*”, *MH* 21: 58-64.
- Goethe, J.W.; Eckermann, J.P. (1963), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Wiesbaden: Insel.
- Hose, M. (1990), *Überlegungen zur Exodos der Phoinissai des Euripides* (Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 16), Würzburg: F. Schöningh, 63-74.
- Kitto, H.D.F. (1939), “The final scenes of the *Phoenissae*”, *Classical Review* 53: 104-111.

- Lesky, A. (2001), *La tragedia griega*, Barcelona: El Acanalado.
- López, A.; Pociña, A. (2010), “La eterna pervivencia de Antígona”, *Florilib*, 21.2: 345-370.
- Loroux, N. (1989), *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Buenos Aires: Visor.
- (2004) *Madres en duelo*, Madrid: Abada Editores.
- Lourenço, F. (2011), *The Lyric Metres of Euripidean Drama*, Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- Lloyd-Jones, H. (1959), “The end of the *Seven against Thebes*”, *CQ* IX: 80-115.
- March, J. (1987), *The Creative Poet. Studies on the Treatment of Myth in Greek Poetry* (BICS Suppl. 49), London: Institute of Classical Studies.
- Mastronarde, D.J. (1978), “Are Euripides' *Phoenissae* 1104-1140 interpolated?”, *Phoenix* 32: 105-108.
- Mesk, J. (1934), “Die Parodos der *Sieben gegen Theben*”, *Philologus* 89: 454-459.
- Mirón Pérez, D. (2010), “Nada que ver con Ares. Mujeres y gestión de conflictos en Grecia antigua”, en A. Domínguez Arranz (ed.), *Mujeres en la antigüedad Clásica. Género, poder y conflicto*, Madrid: Sílex: 55-76.
- Morenilla, C; Bañuls, J.V. (1991), “La propuesta de Eurigania (P. Lille de Estesícoro)”, *Habis* 22: 63-80.
- Morenilla Talens, C. (1995), “Entre la interjección y la cursiva fónica. La expresión de la tensión emocional en la tragedia griega”, en Fr. De Martino & A. H. Sommerstein, *Lo spettacolo delle voci*, Bari: Levante Editori, 131-171.
- (2013), “La *Andrómaca* de Eurípides, una tragedia en clave coral”, *CFC (G)* 23: 143-168.
- Nicolaus, P. (1967), *Die Frage der Echtheit der Schlußszene von Aischylos' Sieben gegen Theben*, Tübingen: Diss.
- Pianacci, R.E. (2008) *Antígona: Una tragedia latinoamericana*, Irvine: Ed. de Gestos.
- Ryzman, M. (1983), “The authenticity of the final scene of Aeschylus' *Septem contra Thebas*. A psychological perspective”, *RBPh* 61: 87-155.
- Sier, K. (1991), “Zwei Bemerkungen zu den *Sieben gegen Theben*”, *RhM* 131: 1-22.
- Silva, M<sup>a</sup> F. Sousa e (2005), “Etéocles de *Fenícias*. Ecos de um sucesso”, en *Ensaio sobre Eurípides*, Lisboa, Cotovia: 195-222.
- Valgiglio, E. (1961), *L'Essodo delle Fenice di Euripide*, Torino: Università di Torino.
- Verrall, A.W. (1895) *Euripides the rationalist. A study in the history of art and religion*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wartelle, A. (1971), *Histoire du Texte d'Eschyle dans l'Antiquité*, Paris: Les Belles Lettres

West, M. L. (1982), *Greek Metre*, Oxford: University Press.

Wilamowitz, U. von (1896, repr. 1969), *Aischylos Orestie*, II, Dublin-Zürich: Weidmann.

————— (1903), *Der Schluss der Sieben* (Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin), Berlin: Akademie Verlag, 436-450.