

ATENEO COMO FUENTE DE SÓFOCLES, *SYNDEIPNOI* (FR. 565 RADT)*

FERNANDO PÉREZ LAMBÁS
Universidad de Valencia
fernando.perez@uv.es

RESUMEN

Ateneo de Náucratis es la fuente principal del fragmento 565 (ed. Radt) de Sófocles. Desde que fuera referenciado en el *Banquete de los eruditos*, el fragmento se ha considerado indigno del género trágico debido a la representación de elementos risibles y jocosos en un ambiente serio y solemne. Con todo, en este artículo aportamos nuevos datos que reivindican la solemnidad de estos versos que, en nuestra opinión, se ajustan perfectamente al estilo dramaturgico esperable en su autor.

PALABRAS CLAVE

Sófocles; Ateneo; simposio; *Syndeipnoi*.

SUMMARY

Athenaeus of Naucratis is the main source for Sophocles' fragment 565 (ed. Radt). Ever since it was referenced in *The Deipnosophists*, the fragment has been considered unworthy of the tragic genre, given the representation of comic and playful elements in a serious and solemn atmosphere. However, in this article we provide new data that vindicates the solemnity of these verses, which, in our opinion, perfectly fit the expected dramaturgical style of the author.

KEYWORDS

Sophocles; Athenaeus; symposium; *Syn-deipnoi*.

* Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto DISIECTA MEMBRA (Ref. FFI2017- 83315-C2-1-P), financiado por el MINECO. Agradecemos a los profesores Lucía Rodríguez-Noriega y Jordi Sanchis Llopis, así como a los informantes anónimos, sus observaciones y sugerencias.

Fecha de recepción: 18/01/2021

Fecha de aceptación y versión definitiva: 28/02/2021

1. ASPECTOS INTRODUCTORIOS

Gracias al *Banquete de los eruditos* de Ateneo de Náucratis se han conservado muchos vestigios del teatro griego fragmentario de época clásica¹. Uno de ellos es el fragmento 565 de la edición de Radt de Sófocles, perteneciente a la tragedia *Comensales*². El argumento de esta obra se ajusta bastante bien a la de Ateneo, si tenemos en cuenta que ambas versan sobre la celebración de un banquete. De acuerdo con la tipología establecida por Cipolla³, la alusión al fragmento se justifica como refuerzo a una argumentación sobre aspectos culturales de la sociedad griega. En este caso, Ateneo recoge el fragmento para ejemplificar la manera en que poetas como Esquilo y Sófocles retrotraen algunas costumbres frívolas y lujosas, existentes en los simposios de su época, al mundo homérico. Pues las dos obras citadas, *Recogedores de huesos* de Esquilo y *Comensales* de Sófocles, se relacionan directamente con banquetes celebrados en el contexto de la guerra de Troya⁴.

De acuerdo con la tradición iniciada por Ateneo, tanto el fragmento de Esquilo como el de Sófocles presentan una imagen de los griegos divirtiéndose ἀπρεπῶς, *indecorosamente*, pues se embriagan con el vino del banquete hasta el punto de lanzarse orinales entre ellos⁵. Esta opinión puede entenderse si tenemos en cuenta que, en el marco solemne del género trágico⁶, se retrata un simposio en un contexto en el que igualmente debería primar la solemnidad

¹ Concretamente sobre Sófocles, vid. A. Marchiori, "Sofocle in Ateneo", en G. Avezzi, ed., *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart 2003, 175-91.

² Ath. 1.17 C-D; *TrGF*. IV 565. Otra obra que nos ayuda a recuperar el fragmento son los *Commentarii ad Homeri Odysseam* (II 156 Stallbaum) de Eustacio de Tesalónica. Con todo, Eustacio utiliza como fuente Ateneo, y no Sófocles, razón por la cual lo consideramos un testimonio secundario respecto a la obra del de Náucratis. Además, el obispo de Tesalónica incorpora variantes considerables que podrían dificultar la interpretación, debido quizá al hecho de que manejara un manuscrito diferente del epitomador de Ateneo: vid. C. Collard, "Athenaeus, the Epitome, Eustathius and quotations from tragedy", *RFIC* 97, 1969, 157-79; A. Marchiori, "Sofocle in Ateneo", 181. Sobre las distintas variantes ofrecidas por Eustacio respecto del epitomador de Ateneo, encontramos interesantes observaciones en P. Vannicelli, "Commerci comici: a proposito di Ermippo fr. 61 K.-A.", *SemRom* 8, 2019, 173.

³ P. Cipolla, "Le citazioni dei tragici in Ateneo", *Studi sul teatro greco*, Amsterdam 2006, 79-136.

⁴ El simposio transmitido por la tragedia de Esquilo tiene como protagonistas a los pretendientes de Ulises (*TrGF*. III 180), mientras que la de Sófocles presenta a los aqueos festejando en una parada realizada durante su marcha contra Troya.

⁵ También Eust. *Commentarii ad Homeri Odysseam* (II 156 Stallbaum) informa de que Esquilo retrata a los griegos οὐκ εὐπρεπῶς, *sin decoro*.

⁶ Como veremos, la consideración de la tragedia griega como un género serio y solemne se remonta a Aristóteles (*Po.* 1449a), que la opone así a la bajeza característica del género cómico. La interpretación del estagirita, que en sus rasgos esenciales es acertada, no resulta tan tajante como podría parecer a priori, ya que en algunos casos la tragedia puede presentar elementos humorísticos que se asemejan a la comedia: vid. J. Jouanna, "Le sourire des tragiques grecques", en M. Trédé, Ph. Hoffmann, eds., *Le rire des Anciens*, Paris 1998, 161-76.

que lo caracteriza como acto social, ritual y colectivo⁷. La falta de decoro en los versos trágicos mencionados ha hecho pensar a algunos estudiosos en la posibilidad de que la obra de Sófocles fuera presentada como un drama satírico, puesto que, por sus afinidades con la comedia, éste cuadraría mucho mejor con los elementos humorísticos que contiene el fragmento⁸. Por otra parte, no nos parece extraño encontrar rasgos de este tipo en una tragedia griega, un género en el cual podían aparecer también algunos momentos de comicidad, como han señalado otros estudiosos⁹.

Según esto, en el presente artículo reivindicamos la solemnidad del fragmento, que nos parece perfectamente representable como tragedia griega. Aportamos igualmente nuevos datos que no sólo nos pueden ayudar a comprender mejor la naturaleza trágica y dramatizada del pasaje en su contexto particular, sino también se insertan en el estilo propio y esperable del tragediógrafo. De acuerdo con Hahnemann, “despite the many frustrations inevitable in working with a body of material that has so many holes, the Sophoclean fragments constitute a multi-dimensional web of fascinating connections”¹⁰. Así pues, pensamos que el estudio del pasaje es importante en la medida en que presenta ideas interconectadas con el estilo y la dramaturgia de Sófocles, que conocemos mejor gracias a sus obras conservadas íntegras.

2. GENERALIDADES SOBRE *TRGF*. IV 565. LOS *COMENSALES* DE SÓFOCLES

La tragedia que analizamos se centra en un episodio perteneciente al ciclo troyano, concretamente a los antecedentes de la guerra de Troya. Son muchos los estudiosos que han considerado esta obra idéntica a la *Reunión de los aqueos*¹¹, aunque Radt las presenta como diferentes¹². Una prueba de esta identificación puede ser el mismo testimonio de Ateneo, que se refiere a la tragedia como Ἀχαιῶν σύνδειπνον, *el banquete de los aqueos*, probablemente por una confusión con el título Ἀχαιῶν σύλλογος, *la reunión de los aqueos*,

⁷ Vid. E. Pellizer, “Outlines of a morphology of sympotic entertainment”, en O. Murray, ed., *Sympotica: a symposium on the symposion*, Oxford 1990, 177-84.

⁸ Cf. R.C. Jebb, W.G. Headlam, A.C. Pearson, *The fragments of Sophocles*, Cambridge 1917, III, 200-1; S. Radt, ed., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen 1999, IV, 426.

⁹ Vid. A.H. Sommerstein, “The anger of Achilles, mark one: Sophocles’ *Syndeipnoi*”, en A.H. Sommerstein, ed., *Shards from Kolonos: studies in Sophoclean fragments*, Bari 2003, 355-71.

¹⁰ C. Hahnemann, “Sophoclean fragments”, en K. Ormand, ed., *A companion to Sophocles*, Oxford 2012, 180.

¹¹ Cf. Jebb-Headlam-Pearson, *Fragments*, 198-9; A.H. Sommerstein, D. Fitzpatrick, T. Talbot, eds., *Sophocles: selected fragmentary plays*, Oxford 2006, 88-90; Radt, *Fragmenta*, 425; M. Wright, *The lost plays of Greek tragedy: Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London-New York 2019, II, 84.

¹² Cf. *TrGF*. IV 143-8, 562-71.

de la obra anterior¹³. Aquellos que, como Sommerstein¹⁴, defienden la unidad de ambas obras no sólo aducen como argumento la confusión del título en Ateneo, sino también algunos fragmentos de *Comensales* que recuerdan la reunión mantenida en la otra tragedia, así como aspectos argumentales y lingüísticos comunes entre ambas¹⁵. Otros autores, como Lucas de Dios¹⁶, ven probable la asimilación, pero analizan ambas tragedias como diferentes por considerar insuficientes los datos que tenemos al respecto. En cualquier caso, la reunión de los aqueos podría considerarse la misma que mantuvieron los griegos en el transcurso de un banquete celebrado durante su marcha contra Troya¹⁷.

A mitad de camino, los helenos hicieron una parada en la isla de Ténedos, donde celebraron el simposio invitados por Agamenón, cuyos antecedentes nos transmite el fragmento 563 de Sófocles. La trama principal se centra en dos contiendas diferentes, que fueron ya tratadas o al menos conocidas por poemas épicos anteriores¹⁸. La primera aparecía en los *Cantos ciprios*, pero podemos reconstruirla sólo parcialmente gracias a un pasaje de Aristóteles, otro de Filodemo y un comentario tardío de Proclo¹⁹. La disputa enfrenta a Aquiles con Agamenón en lo que podría considerarse una primera cólera del Pelida por no haber sido invitado al banquete. En algún momento de este enfrentamiento, probablemente Ulises haya intervenido con la intención de mediar entre ambos²⁰. Esta mediación nos lleva a la segunda de las contiendas que estamos describiendo, esta vez entre Aquiles y Ulises²¹. Ante esta discordia, si hacemos caso de *Od.* 8.75-82, Agamenón seguramente sentiría

¹³ Según otras fuentes, nuestra tragedia recibe simplemente el título Σύνδειπνοι, *Comensales*: vid. Radt, *Fragmenta*, 425; Sommerstein-Fitzpatrick-Talboy, *Sophocles*, 84.

¹⁴ Cf. Sommerstein, "The anger of Achilles", 356; A.H. Sommerstein, "Fragments and lost tragedies", en A. Markantonatos, ed., *Brill's companion to Sophocles*, Leiden-Boston 2012, 203-4.

¹⁵ Sobre este tema, vid. Sommerstein-Fitzpatrick-Talboy, *Sophocles*, 88-90. Entre los elementos argumentales, resulta evidente que ambas tragedias tratan sobre una reunión mantenida por los griegos en su expedición contra Troya después de comenzar la navegación, como atestigua *TrGF.* IV 143. Entre los rasgos lingüísticos, se han puesto de manifiesto términos que se aproximan al registro de la comedia, como φάλανθον, en *TrGF.* IV 144a, y μάσθης, en *TrGF.* IV 571.

¹⁶ J.M^a. Lucas de Dios, *Sófocles: fragmentos*, Madrid 1983, 288.

¹⁷ Para una reconstrucción del argumento, vid. Sommerstein-Fitzpatrick-Talboy, *Sophocles*, 90-100.

¹⁸ Sobre estas dos contiendas, vid. Lucas de Dios, *Sófocles*, 286; Sommerstein, "The anger of Achilles", 356-7; Sommerstein-Fitzpatrick-Talboy, *Sophocles*, 84-6; J. Jouanna, *Sophocle*, Paris 2007, 661; Wright, *The lost plays of Greek tragedy*, 84-5.

¹⁹ Vid. Radt, *Fragmenta*, 425-6.

²⁰ Sommerstein, "The anger of Achilles", 364-5; Sommerstein-Fitzpatrick-Talboy, *Sophocles*, 96-7.

²¹ Una referencia a esta disputa la podemos encontrar en *Od.* 8.74-80, contada por el aedo Demódoco entre los feacios.

satisfacción, pues el oráculo de Delfos le había presagiado la toma de Troya cuando surgiese la disputa entre los jefes griegos.

Mediante esta nueva confrontación, Sófocles probablemente pretendiera marcar los distintos caracteres antitéticos de los personajes, una de las características dramáticas mejor conocidas de sus tragedias²². Si ambos personajes encarnan posturas opuestas, es fácil suponer que Aquiles se mostrara partidario del valor guerrero, mientras que Ulises defendería la prudencia y el ingenio para vencer en la batalla. En este contexto, Ulises llama cobarde a Aquiles y le dice que su motivación no es el honor sino el miedo ante su inminente enfrentamiento contra Héctor²³. En respuesta, Aquiles acusa a Ulises de ser un villano y un estafador, hijo de un ladrón como Sísifo²⁴. Así pues, los fragmentos conservados atestiguan una fuerte oposición entre el valor y la astucia, aspectos encarnados por los personajes del drama²⁵.

Como hemos visto, el cambio entre las dos contiendas lo provoca probablemente Ulises, por haber dicho algo que propiciara el enojo del Pelida²⁶. El enfado de Aquiles llega a tal extremo que éste arroja un orinal a la cabeza de Ulises, tal como se puede observar en el fragmento 565:

Ἄλλ' ἀμφὶ θυμῷ τὴν κάκοσμον οὐράνην / ἔρριπεν οὐδ'
ἡμαρτε: περὶ δ' ἐμῷ κάρῳ / κατάγνυται τὸ τεῦχος οὐ μύρου
πνέον. / ἐδειματούμην δ' οὐ φίλης ὀσμῆς ὑπο.

*Pero en su cólera arrojó el maloliente orinal, y no falló. Al-
rededor de mi cabeza se rompe el utensilio, y no era a per-
fume a lo que olía. Me quedé asustado por el olor no grato*²⁷.

Las palabras que reproduce el fragmento las pronuncia Ulises en un momento indeterminado del banquete, en el que sale de la habitación y, haciendo las funciones de mensajero, relata lo sucedido en el interior. Según

²² Por las tragedias conservadas de Sófocles sabemos que una de sus principales características era el retrato de posturas enfrentadas entre los distintos personajes: vid. G.M. Kirkwood, *A study of Sophoclean drama*, Ithaca 1958, 99-101. Tal es el caso de Antígona y Creonte en *Antígona*, en la cual cada personaje encarna un punto de vista claramente opuesto; o los tratamientos antitéticos de Dejanira y Heracles en *Traquinias*; o las posiciones opuestas entre Neoptólemo y Ulises en *Filoctetes*. Este último caso presenta puntos en común con la tragedia que analizamos, pues Neoptólemo, como hijo de Aquiles, representa el valor en el combate, mientras que Ulises encarna la astucia y el ingenio, artimañas mediante las cuales pretende capturar el arco de Filoctetes: vid. S. Ph. 54-5, 88-91, 96-7.

²³ *TrGF*. IV 566.

²⁴ *TrGF*. IV 567.

²⁵ Vid. Lucas de Dios, *Sófocles*, 286.

²⁶ La falta de tacto en los momentos de reconciliación no resulta extraña tratándose de una persona como Ulises, que ya en otras ocasiones, como el canto 9 de la embajada de la *Ilíada*, provoca la ira de Aquiles con sus actos: vid. Sommerstein-Fitzpatrick-Talbot, *Sophocles*, 126.

²⁷ Todas las traducciones son propias.

pensamos, los paralelos esquileos y homéricos, que comentaremos a continuación, no dejan lugar a dudas por lo que respecta a la asignación de estas palabras a Ulises. A pesar de ello, otros estudiosos han atribuido estos versos a otros personajes más humildes, como Tersites, un esclavo o incluso Sileno, probablemente por considerar esta obra un drama satírico que contiene elementos humorísticos y cómicos que la alejan de estilos más sublimes, como los de Homero y Esquilo²⁸. Por otro lado, la atribución de estos versos a Ulises queda comprobada por el hecho de que la caracterización de este personaje como alguien miedoso ante el funesto presagio de la situación, como sucede en el pasaje, es también propia de Homero²⁹.

Por lo que respecta a los paralelos esquileos, no ha pasado desapercibida la posible relación con Ὀσπολόγοι, *Recogedores de huesos*, obra que recoge, con palabras muy similares, el lanzamiento de un orinal a la cabeza de Ulises en un contexto igualmente simposiaco³⁰. Aunque ambas obras presentan personajes relacionados con la guerra de Troya, carecen de argumento idéntico, pues la tragedia de Esquilo retrata el banquete de los pretendientes en el palacio de Ulises³¹. El héroe realiza un discurso sobre los cuerpos de los pretendientes, en el cual explica los insultos que profirieron contra él cuando estaba disfrazado de mendigo³². Muchos de estos improperios tuvieron lugar en el transcurso de banquetes, contados también en la *Odisea*³³. Así pues, en Esquilo resultan igualmente importantes las referencias homéricas, pues la obra adapta al contexto dramático simposios recordados en Homero. Según esto, la persona que lanza el orinal en Esquilo sería uno de los pretendientes³⁴. En cambio, en Sófocles no son los pretendientes, sino Aquiles en un contexto distinto. En este sentido, una misma evocación homérica es probablemente el motivo de que Sófocles retomara los versos esquileos, aunque con planteamientos diferentes y readaptados a las necesidades dramáticas del autor³⁵, fenómeno similar a otras adaptaciones esquileas presentes en Sófocles³⁶.

²⁸ Vid. Radt, *Fragmenta*, 427-8.

²⁹ Vid. Sommerstein, "The anger of Achilles", 364.

³⁰ *TrGF*. III 180.

³¹ Sobre el argumento de esta tragedia, vid. Jebb-Headlam-Pearson, *Fragments*, 200; Lucas de Dios, *Sófocles*, 289 (n. 1100); Sommerstein-Fitzpatrick-Talbot, *Sófocles*, 124-5. Como se infiere en *TrGF*. III 179, la tragedia probablemente hiciera hincapié en la ὕβρις de los pretendientes durante su estancia en el palacio de Ulises.

³² Cf. *TrGF*. III 179, 180.

³³ Cf. *Od.* 17.462-4, 18.394-7, 20.299-302.

³⁴ Vid. Jebb-Headlam-Pearson, *Fragments*, 204-5.

³⁵ Vid. Sommerstein, "The anger of Achilles", 364.

³⁶ Cf. A. Ag. 1343-5; S. *El.* 1415-16.

3. COMENTARIO DE *TRGF*. IV 565 EN EL CONJUNTO DE LA OBRA SÓFOCLEA

3.1. La solemnidad de los versos citados se encuentra confirmada si analizamos tres aspectos del fragmento que se deben poner en relación con la tragedia griega en general y con la obra sófoclea en particular. En primer lugar, haremos mención a los elementos humorísticos perceptibles en el pasaje, rasgos que, a nuestro juicio, no resultaría extraño encontrar en una tragedia. Posteriormente, debemos aludir a las referencias simposíacas, en la medida en que los versos analizados aluden a un banquete, que, como ritual, presentaba ciertas normas protocolarias o elementos representativos detectables en los versos analizados. En tercer lugar, no podemos pasar por alto el estudio de las resonancias homéricas, que confieren al pasaje una tonalidad solemne y elevada perceptible también en otras tragedias del autor. Sófocles parece estar recordando un pasaje homérico y readaptarlo a un nuevo contexto trágico.

3.2. En el terreno de los elementos humorísticos³⁷, algunos estudiosos, como Redondo, afirman que la obra fue pensada como un drama satírico a causa de la dicción que contiene³⁸. Así parece ser si nos fijamos en algunos momentos o lenguaje que parecen impropios del género trágico³⁹. La conclusión a la que llega Sommerstein⁴⁰ es que quizá la obra fuera presentada como una tragedia similar a *Alceste*, concebida también como drama satírico, pero con rasgos compartidos con el género trágico⁴¹. A pesar de ello, el mismo Sommerstein⁴² considera peligroso aventurarse a delimitar las posibilidades de cada género y no duda que la obra sea realmente una tragedia. Como prueba de ello, realiza comparaciones convincentes con algunos pasajes de la *Orestía* que podrían calificarse igualmente de cómicos por contener referencias soeces o desagradables⁴³.

La consideración de la obra como drama satírico no parece una hipótesis concluyente, como afirma Lucas de Dios⁴⁴, pues la inexistencia de sátiros y el

³⁷ Sobre la controversia de si la obra fue concebida como drama satírico o como tragedia, vid. Jebb-Headlam-Pearson, *Fragments*, 199-200.

³⁸ J. Redondo, "Satyric diction in the extant Sophoclean fragments: a reconsideration", en Sommerstein, *Shards from Kolonos*, 431. Sobre la expresión *κάκοσμος οὐράνη*, vid. Redondo, "Satyric diction", 426.

³⁹ Como ejemplo de lenguaje inapropiado se puede citar el fragmento 144a – si consideramos, como Sommerstein, que las tragedias *Comensales* y *Reunión de los aqueos* son idénticas –, en que se llama *φάλαθρον*, *calvo*, a Néstor; o el término *μάσθλης*, *correa de cuero*, del fragmento 571 en el contexto de la disputa entre Ulises y Aquiles. De hecho, esta segunda palabra parece pertenecer más bien al lenguaje propio de la comedia, cf. Ar. *Eq.* 269, *Nu.* 449.

⁴⁰ Sommerstein, "Fragments and lost tragedies", 205.

⁴¹ La tragedia *Alceste* de Eurípides no sólo presenta rasgos estilísticos y dramáticos comparables con los dramas satíricos, sino que además fue presentada en cuarto lugar, posición reservada al drama de sátiros.

⁴² Sommerstein, "The anger of Achilles", 368-9.

⁴³ Cf. A. *Ag.* 1431-47, 1599, *Ch.* 296, 752, *Eu.* 53, 117-31, 184, 694-5, 730.

⁴⁴ Lucas de Dios, *Sófocles*, 287.

tono elevado de otros fragmentos de la misma pieza invalidan la interpretación de que se trate de un drama de este tipo. Por otra parte, Voelke no duda de que las bromas escatológicas del fragmento pertenecen más bien al ámbito de la comedia, aunque admite la parcialidad de información de que disponemos sobre este asunto⁴⁵. A este respecto, también López Eire⁴⁶ concluye que la indecencia de lanzar un orinal es incompatible con la tragedia y sólo admite la interpretación de la obra como drama satírico. Más cautelosos se muestran Krumeich, Pechstein y Seidensticker, que, tras hacerse eco de la controversia, piensan que los elementos humorísticos del pasaje, como el maloliente orinal o la alusión irónica al perfume, no son suficientes para concluir que la obra fue pensada como drama satírico, sino que la cuestión debe permanecer abierta⁴⁷.

De acuerdo con esta problemática, en estilo y en temática los dramas satíricos pueden contener elementos que aproximan el género a la comedia y lo alejan de la tragedia⁴⁸. Así, el tono, el ambiente, la referencia a obscenidades, momentos de humor o el *happy ending*⁴⁹ son algunos de los rasgos que lo conectan con el género cómico. Los mismos personajes dramáticos, extraídos del mito como en la tragedia, son reducidos a roles de la vida cotidiana como en la comedia. De este modo, podemos encontrar a Hermes caracterizado como ladrón en *Rastreadores* de Sófocles o a Polifemo como cocinero en *Cíclope* de Eurípides⁵⁰. Aunque el drama satírico basa su argumento en el mito como la tragedia, lo hace de manera más distendida que ésta, hasta el punto de que el autor del tratado *Sobre el estilo*, tradicionalmente atribuido a Demetrio de Falero, lo denominó una τραγωδία παίζουσα, una “tragedia en broma”⁵¹. Este ambiente risible, como es natural, caracterizaba en algunos

⁴⁵ Vid. P. Voelke, “Drame satyrique et comédie”, en Sommerstein, *Shards from Kolonos*, 340-1. Más concretamente, el estudioso pone en relación el fragmento con Ar. *Ach.* 1168-72, en que aparece una parodia homérica sobre el proceder escatológico de estas mismas escenas. Por ello, concluye que no existe duda de que la parodia de estos contenidos soeces pertenece más bien al ámbito de la comedia.

⁴⁶ A. López Eire, “Tragedy and satyr-drama: linguistic criteria”, en Sommerstein, *Shards from Kolonos*, 399-400.

⁴⁷ R. Krumeich, N. Pechstein, B. Seidensticker, *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt 1999, 397-8.

⁴⁸ Vid. López Eire, “Tragedy and satyr-drama”, 387.

⁴⁹ Igual que sucede con los elementos risibles, el *happy ending* no es un rasgo exclusivo de la comedia y el drama satírico, sino que también lo podemos encontrar en algunas tragedias, como la *Orestía* de Esquilo o *Filoctetes* de Sófocles: vid. J. Wise, “Tragedy as an augury of a happy life”, *Arethusa* 41, 2008, 381-98.

⁵⁰ Vid. B. Seidensticker, “Dithyramb, comedy and satyr play”, en J. Gregory, ed., *A companion to Greek tragedy*, Oxford 2005, 46-7.

⁵¹ Demetr. *Eloc.* 169. Sobre esta expresión, vid. B. Seidensticker, “The satyr plays of Sophocles”, en Markantonatos *Brill's companion to Sophocles*, 237-9; A. Melero, “El mito del drama satírico”, *Fortunatae* 1, 1991, 94. Interesantes observaciones hace Melero, “Drama satírico”, 92-4, a propósito de la oposición entre el héroe y los sátiros, cuya presencia confiere un “inequívoco sesgo grotesco” al género, que se encuentra además limitado, por las convenciones escénicas de la época, a un reducido repertorio de motivos comunes.

momentos a los sátiros, mientras que el resto de personajes debían mantener la dignidad propia del género trágico, pues no debemos pasar por alto que “la tematica del *dramma satiresco* è tragica”⁵². Encontramos un ejemplo de esta distensión, también en referencia a un simposio, en el drama satírico *Cíclope*⁵³. En un momento en el cual Sileno intenta iniciar al cíclope en las normas civilizadas de celebrar un banquete, realmente las está transgrediendo con efectos claramente cómicos, mediante falsos preceptos y disparatadas recomendaciones⁵⁴. La alteración de las normas propias del ritual, que se evidencia con la calificación de Sileno como οἰνοχόος ἄδικος, *escanciador injusto*⁵⁵, provoca igualmente la risa de los espectadores, que en algunos casos estaba ligada a estos momentos transgresores⁵⁶.

Dentro del corpus fragmentario de Sófocles, encontramos también elementos cómicos en una obra como *Pastores*. A propósito de este drama, igual que sucede con *Comensales*, los estudiosos se han dividido sobre su adscripción al género trágico o al drama satírico⁵⁷. Mejor conocemos *Rastreadores*, que podemos incluir con seguridad entre los dramas de sátiros del poeta⁵⁸. Como propio del género al que pertenece, la pieza presenta elementos humorísticos que la conectan con la comedia⁵⁹. Así, parece irónico el hecho de que Apolo, el dios de la profecía, no sea capaz de descifrar los signos que conducen a las vacas robadas. Aunque este problema también se producía en el *Himno homérico a Hermes*, en el drama de Sófocles son los sátiros quienes deben solucionar el enigma que el dios es incapaz de resolver⁶⁰. Como drama satírico, Sófocles enfatiza los rasgos de comicidad y de ambiente pastoril presentes en el himno homérico⁶¹.

⁵² Vid. L.E. Rossi, “Il *dramma satiresco* attico. Forma, fortuna e funzione di un genere letterario”, *DArch* 6, 1972, 255. Así sucede en el personaje de Ulises en *Cíclope*, que mantiene la solemnidad que lo caracteriza, frente a los sátiros de la misma pieza, donde se observan elementos risibles debido a su naturaleza animalésca. El mismo Horacio, en *Arte Poética* 220-50, recuerda que los personajes principales del drama deben mantener su dignidad y no rebajarse al nivel de la comedia. Por ello, debemos tener siempre en cuenta que el drama satírico no pierde en ningún momento la solemnidad que lo conecta con la tragedia. Sobre este asunto, vid. Rossi, “Il *dramma satiresco* attico”, 254-9.

⁵³ E. *Cyc.* 543-60.

⁵⁴ Vid. Melero, “Drama satírico”, 100.

⁵⁵ E. *Cyc.* 560.

⁵⁶ Vid. P. Voelke, “Formes et fonctions du risible dans le drame satyrique”, en M.L. Desclos, ed., *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble 2000, 106-7.

⁵⁷ Cf. Lucas de Dios, *Sófocles*, 255-6; R.M. Rosen, “Revisiting Sophocles’ *Poimenes*: tragedy or satyr play?”, en Sommerstein, *Shards from Kolonos*, 373-86.

⁵⁸ Sobre esta obra, vid. Krumeich-Pechstein-Seidensticker, *Satyrspiel*, 280-312.

⁵⁹ Vid. N. Zagagi, “Comic patterns in Sophocles’ *Ichneutai*”, en J. Griffin, ed., *Sophocles revisited: essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford 1999, 177-218.

⁶⁰ Vid. L. Jiménez Justicia, “Ecos épicos en el drama satírico de Esquilo y Sófocles de tema pastoril”, *Agora* 18, 2016, 47.

⁶¹ Jiménez Justicia, “Ecos épicos”, 52.

Estos son algunos de los motivos por los que quizá la teoría literaria clásica, desde Aristóteles, parece coincidir con la interpretación de que el drama satírico presenta elementos risibles y jocosos que se acercan a la comedia y se separan de la tragedia. Como sostiene Jouanna⁶², la clasificación en géneros realizada por Aristóteles⁶³, según la cual la tragedia trata temas solemnes y la comedia temas más humildes, ha comenzado una línea de investigación clasicista cuya consecuencia ha sido la negación de muchos estudiosos, hasta bien entrado el siglo XX, a considerar que la tragedia podía contener también elementos humorísticos. De esta interpretación se hace eco, entre muchos otros, el autor del tratado *Sobre el estilo*⁶⁴, que afirma que la risa es enemiga de la tragedia y propia de géneros como la comedia o el drama satírico. También Horacio, en *Arte Poética* 220-50, habla de la jocosidad que introduce el drama satírico después de las representaciones trágicas. En esta misma corriente de interpretación podemos situar a Ateneo de Náucratis (1.17 C-D), que considera indecoroso, ἀπρεπῶς, el fragmento que analizamos, a causa de los elementos risibles y vulgares que contiene en un contexto en el que debería prevalecer la solemnidad. De hecho, como advierte Palutan⁶⁵, en las mismas palabras de Ateneo se nota un tono demasiado escandalizado como para que el erudito pensara que *Syndeipnoi* era un drama satírico.

Es verdad que resulta indudable que la presencia de elementos humorísticos se conecta mejor con la comedia y el drama satírico que con la tragedia. Con todo, no es menos cierto que también en algunas tragedias se pueden detectar, en momentos puntuales, elementos risibles perfectamente compatibles con la caracterización solemne propia del género. Dentro de la misma teoría literaria antigua, Filodemo de Gádara se desprende de la interpretación tradicional y cita el fragmento de Sófocles como defensa de que en la obra poética se puede encontrar también contenido soez y desagradable, que no siempre debe ser sublime y elevado⁶⁶.

Con la misma idea, entre las investigaciones recientes sobre este tema, Wright admite los elementos jocosos en la tragedia al afirmar que “it is perfectly possible that a play dealing with ‘low’ subject-matter could have been a tragedy”⁶⁷. De hecho, los estudios sobre los elementos cómicos en la tragedia griega, especialmente en Eurípides, se han multiplicado desde

⁶² Jouanna, “Le sourire des tragiques”, 163-4.

⁶³ Vid. Arist. *Po.* 1449a.

⁶⁴ Demetr. *Eloc.* 169.

⁶⁵ M.G. Palutan, “La parodia del cottabo nei *Syndeipnoi* di Sofocle e negli *Ostologoi* di Eschilo”, *SIFC* 14, 1996, 26.

⁶⁶ Phld. *De poematis*, P. Herc. 1074 (liber I fr. 213 ed. Janko). No queda claro si Filodemo tiene en mente el fragmento de Esquilo o el de Sófocles, aunque el lanzamiento del orinal se produce en ambas tragedias con el mismo efecto.

⁶⁷ Wright, *The lost plays of Greek tragedy*, 84.

la segunda mitad del siglo XX⁶⁸. Como ejemplo de estos momentos de comicidad, se puede citar E. *Ba.* 854-6, un pasaje en el que Penteo se expone a la risa de los tebanos por ir vestido de mujer. Muchos de los momentos cómicos que podemos encontrar tienen como función intensificar el efecto trágico⁶⁹. En este sentido, la mencionada escena del travestismo de Penteo no sólo resulta cómica, sino también lamentable y horrible. Un efecto similar tiene la comicidad en E. *Tr.* 1050, en que Menelao bromea sobre el aumento de peso de Helena durante su estancia en Troya, una afirmación que acentúa la desgracia de Hécuba frente al destino sufrido por su ciudad. Lo mismo sucede en algunos pasajes de tragedias como *Ion* o *Helena*, cuyo retrato de la mujer de Menelao presenta a veces rasgos cómicos⁷⁰. Por los casos mencionados, no debemos pasar por alto que, muy probablemente, la interpretación de un determinado pasaje trágico como “cómico” podría deberse a una concepción anacrónica del género, muy diferente a la que tenían los griegos⁷¹.

Aunque es en Eurípides donde más escenas risibles se han detectado, también en Esquilo encontramos pasajes de comicidad que en ningún momento invalidan la solemnidad propia del género. Así sucede con el lamento realista de la nodriza en A. *Ch.* 743-65, donde el personaje expresa sus ganas de saciar la sed y el hambre, así como de orinar, antes de anunciar la muerte de Orestes⁷². También en Sófocles encontramos rasgos cómicos en la entrada jadeante del guardia que vigilaba el cadáver de Polinices en S. *Ant.* 223-48⁷³. En ambos casos se trata de personajes humildes que hacen la función de mensajeros, en la medida en que deben relatar acontecimientos sucedidos fuera de escena. Tanto la nodriza como el guardián vacilan en informar de los hechos, que sólo comunican con retraso. Quizá sean estos aspectos los que justifiquen la comicidad en las palabras de ambos personajes, pues provocan la sonrisa de los espectadores por unas evocaciones realistas que, al mismo tiempo, crean un fuerte contraste con la elevación de carácter de los héroes trágicos⁷⁴.

⁶⁸ Sobre esto, se puede consultar el libro clásico de B. Seidensticker, *Palintonos harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen 1982. Para otros aspectos del mismo tema, vid. Jouanna, “Le sourire des tragiques”, 161-2; Voelke, “Formes et fonctions du risible”, 95; C. Miralles, “Le rire chez Sophocle”, en M.L. Desclos, ed., *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble 2000, 407-24. Sobre los motivos comunes entre la comedia griega y la tragedia de Sófocles, vid. Seidensticker, *Palintonos harmonia*, 76-88.

⁶⁹ Vid. Seidensticker, “Dithyramb, comedy and satyr play”, 52-3.

⁷⁰ Jouanna, “Le sourire des tragiques”, 161.

⁷¹ Vid. J. Gregory, “Comic elements in Euripides”, *ICS* 24-25, 1999-2000, 59-74.

⁷² Sobre esta escena, vid. Jouanna, “Le sourire des tragiques”, 168-9. Según se ha pensado, como observa Sommerstein, “The anger of Achilles”, 368-9, en la misma trilogía *Orestía* aparecen varias referencias soeces que no por eso dejan sin efecto el registro elevado que caracteriza la tragedia.

⁷³ Vid. Jouanna, “Le sourire des tragiques”, 169-70.

⁷⁴ Jouanna, “Le sourire des tragiques”, 170-1.

Por su parte, el profesor Miralles⁷⁵ analizó algunos pasajes de las tragedias conservadas de Sófocles en que aparecen elementos risibles en las relaciones sociales entre la autoridad y los sometidos. Aunque en estos casos no se trata propiamente de elementos humorísticos, sino de la concepción de la risa en Sófocles, los pasajes evidencian un fuerte efectismo trágico, similar al que hemos comentado en el caso de Eurípides, derivado de la risa mordaz de los personajes. En esta relación entre autoridad y dominado, la risa pertenece a los vencedores. Tal es el caso de Atenea, que confirma el enorme placer que siente al burlarse y reírse de su enemigo Ayante⁷⁶. Un desprecio similar lo encontramos en S. *OC* 902-3, un pasaje en el que Creonte, representante de los tebanos, acaba de raptar a las hijas de Edipo y Teseo, rey de los atenienses, afirma que si él mismo, como soberano, se dejase vencer por la fuerza, sería objeto de risa para el extranjero⁷⁷. Así pues, quien disfruta de la risa es aquel que detenta una determinada autoridad o poder, mientras que el objeto de risa es la persona sometida o violentada. Esto mismo sucede en S. *Ant.* 482-3, en que Creonte define a Antígona como una insolente por reírse de ellos tras haber cometido un acto que no debía. La risa se asocia así con la ὕβρις, puesto que reírse de un ser sometido implica, a juicio del vencido, un cierto signo de violencia, exceso y desmesura⁷⁸.

En muchos de estos casos, como estamos viendo, los elementos humorísticos tienden a reforzar el efectismo trágico de la escena. En el fragmento de Sófocles, Aquiles furioso lanza un orinal a la cabeza de Ulises. Este acto insiste en la desmesura de un héroe claramente vinculado a la tradición épica, cuyo enfado es equiparable a la violencia con la que arroja el objeto. La risa es simplemente consecuencia de un lanzamiento transgresor y mordaz, que provoca en este caso la mofa del Pelida. La insistencia del fragmento en aspectos que destacan esta cólera – θυμῶ – y en el lanzamiento certero que alcanza su objetivo – ἔρριψεν οὐδ' ἤμαρτε – es reflejo irónico de la ὕβρις de Aquiles. Pero también la recreación gráfica del resquebrajamiento del utensilio en torno a la cabeza de la víctima – περὶ δ' ἐμῶ κάρρα / κατάγνυται τὸ τεῦχος – sugiere una comicidad desapacible y cruel. Como se ha explicado, el objetivo de Aquiles no es simplemente reírse de su contrincante, sino lanzarle un orinal a la cabeza como consecuencia de su enojo. Sin negar el toque de humor existente en estos versos, parece evidente que en un contexto trágico normal este pasaje provocaría mordacidad o burla amarga, similar a la mofa de Atenea sobre Ayante. De este modo, los elementos humorísticos presentes en el fragmento contienen similitudes importantes con el tratamiento cómico de otros pasajes trágicos.

⁷⁵ Miralles, “Le rire chez Sophocle”, 407-13.

⁷⁶ S. *Aj.* 79.

⁷⁷ Sobre esta escena, vid. Miralles, “Le rire chez Sophocle”, 409.

⁷⁸ Miralles, “Le rire chez Sophocle”, 413-14.

3.3. Las referencias simposíacas del fragmento deben tratarse como exploración dramática de un ritual que, en el mundo griego, era considerado un acto social y colectivo. Como indica Pellizer⁷⁹, en el banquete se realizan una serie de actos rituales codificados por las normas o pautas acordadas por un grupo social. Al comienzo del simposio se regulan los actos protocolarios que se deben llevar a cabo, como las libaciones, las súplicas dirigidas a los dioses o la manera y la cantidad de beber vino, de acuerdo con las instrucciones ofrecidas por el simposiarca. De este modo, “in the symposion are developed the rules of an elaborate system of communication”⁸⁰, una definición adecuada para un ritual de carácter colectivo, en que se establece un elaborado sistema de comunicación entre los miembros del grupo social o entre los seres humanos y los dioses⁸¹. El λόγος συμποτικός establecía la manera en que, en el transcurso del banquete, los participantes en el ritual debían dialogar sobre temas frecuentes, relacionados en muchos casos con el amor o la política⁸². De este modo, como ritual colectivo el simposio reforzaba la identidad y la cohesión de grupo⁸³.

Las marcas protocolarias del rito se observan claramente en el fragmento 563 de Sófocles, en que se informa sobre los preparativos del banquete mediante la exhortación a los esclavos de que aporten las viandas necesarias y de que viertan el vino adecuado en la cratera antes de empezar a comer⁸⁴. Como parte del ritual, durante el festín los comensales hacían juegos, se reían y gastaban bromas⁸⁵. Estos σκώμματα o *burlas* no sólo eran frecuentes durante los banquetes, sino que en muchos casos se producían mediante

⁷⁹ Vid. Pellizer, “Symptotic entertainment”, 177-9.

⁸⁰ Pellizer, “Symptotic entertainment”, 179.

⁸¹ Son muchos los estudios que analizan el ritual como acto comunicativo y expresión colectiva de una determinada comunidad, que tiende a la cohesión social y a la identificación grupal gracias al rito, regido por unas normas protocolarias que delimitan un acto ritualizado, estilizado y codificado. Basta con mencionar uno de los autores más representativos sobre este campo: W. Burkert, *Religión griega: arcaica y clásica* (H. Bernabé, trad.), Madrid 2007 (= 1977), 15; W. Burkert, *La creación de lo sagrado. La huella de la biología en las religiones antiguas* (S. Mastrangelo, trad.), Barcelona 2009 (= 1996), 46.

⁸² Pellizer, “Symptotic entertainment”, 179-80.

⁸³ Vid. O. Murray, “The symposion as social organization”, en R. Hägg, ed., *The Greek renaissance of the eighth century B.C.: tradition and innovation*, Proceedings of the Second International Symposium as the Swedish Institute in Athens, 1-5 June, 1981, Stockholm 1983, 195-9; F. Hobden, *The Symposion in Ancient Greek Society and Thought*, New York 2013, 60-5.

⁸⁴ También recogido por Ateneo 15.33.

⁸⁵ Además de las bromas que se hacían los comensales entre sí durante el transcurso del ritual, una prueba de estos momentos de divertimento podrían ser también los γελωτοποιοί, bufones que en un momento determinado del banquete divertían a los invitados con sus acrobacias y chanzas: vid. X. *Smp.* 1.11.

abusos verbales o violencia física, aunque por lo general estaban pautados por las normas civilizadas de la sociedad⁸⁶.

Muchas de estas acciones risibles contrastaban con la seriedad y la solemnidad del acto ritual del simposio, donde se mantenían igualmente conversaciones intelectuales⁸⁷. Según nos recuerda el inicio del *Banquete* de Jenofonte, no sólo merecen reconocimiento los actos serios sino también los asuntos relacionados con el divertimento⁸⁸. Este mismo contraste podría perfectamente estar evocado en el fragmento que analizamos. En un momento determinado del banquete se recurre a la violencia física para lanzar un orinal a la cabeza de Ulises, como chanza o burla que no sería raro encontrar en un contexto simposíaco habitual. Pero a diferencia de un simposio real, en este caso la broma se encuentra justificada por el enojo de un héroe épico, en un nuevo contexto transgresor que tiene como consecuencia un refuerzo del efecto trágico – más que cómico – de la representación.

Teniendo en cuenta que el simposio, como estamos viendo, era un ritual con unas normas bien definidas, parece evidente que en el fragmento son exploradas las posibilidades del rito con fines dramáticos. Igualmente, es bien conocido que en el teatro griego eran frecuentes las exploraciones rituales, que reflexionaban y subvertían – o reafirmaban – determinados ritos que formaban parte del acervo cultural de la sociedad ateniense⁸⁹. La comunidad veía sometidos a reflexión, en el marco de las Grandes Dionisias, no sólo sus propios valores socio-culturales sino también los rituales que formaban parte de su vida cotidiana. Estos ritos, que podían ser, por ejemplo, sacrificios, súplicas, libaciones u oráculos, se exploraban dramáticamente en forma de evocaciones rituales reformuladas y adaptadas a cada contexto trágico particular⁹⁰. Entre otros ejemplos, podemos mencionar la comparación del asesinato de Agamenón con una *σφαγή*, en varias escenas que recuerdan el protocolo ritual del sacrificio⁹¹, o la libación abstemia que Édipo realiza en honor de las Euménides⁹². Con esta misma idea, como se ha mencionado

⁸⁶ Vid. M. Wecowski, *The rise of the Greek aristocratic banquet*, Oxford 2014, 34-5.

⁸⁷ Cf. P. Von der Mühl, "El simposio greco", en M. Vetta, ed., *Poesia e simposio nella Grecia arcaica*, Roma-Bari 1995, 5-28; M. Wecowski, *Greek aristocratic banquet*, 50-1.

⁸⁸ De este contraste entre lo risible – τὰ γελοῖα – y lo serio – τὰ σπουδαῖα –, que tenía lugar en los banquetes, nos habla Jenofonte, al contraponer estas dos facetas al comienzo de su obra: X. *Smp.* 1.1.

⁸⁹ No agotaremos aquí el inventario de estudios ocupados sobre las exploraciones rituales en la tragedia griega, ya que es un aspecto analizado *ad nauseam*. Por mencionar sólo tres estudios representativos sobre este tema, se pueden consultar los interesantes análisis de J.P. Guépin, *The tragic paradox: myth and ritual in Greek tragedy*, Amsterdam 1968; R. Seaford, *Reciprocity and ritual: Homer and tragedy in the developing City-State*, Oxford 1994; C. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian religion*, Lanham 2003.

⁹⁰ Sourvinou-Inwood, *Tragedy*, 45-50.

⁹¹ Cf. A. Ag. 1035-8, 1055, 1433.

⁹² S. OC. 98-101.

más arriba, también se produce una parodia ritual, en este caso del banquete, en el drama satírico *Cíclope*, en un momento en el que Sileno intenta enseñar las normas civilizadas de beber a Polifemo, pero transgrediéndolas y alterándolas⁹³.

En esta línea, si en el teatro griego se exploraban distintos contextos rituales, no sería extraño pensar, como ya se ha hecho⁹⁴, que el lanzamiento del orinal sea una parodia del juego del cótabo. Éste era un entretenimiento frecuente en los simposios, consistente en lanzar las gotas de vino restantes desde la copa hacia un objetivo, que en este caso sería la cabeza de Ulises. Además del cótabo, los aspectos más destacados del banquete eran teatralizados con más frecuencia en drama satírico y en comedia que en tragedia⁹⁵. Con todo, a pesar de la opinión de Palutan⁹⁶, no pensamos que esto sea un argumento exclusivo para decantarnos por la consideración de que *Syndeipnoi* sea realmente un drama satírico, puesto que también en un pasaje trágico habitual pueden aparecer referencias dramatizadas a contextos rituales muy diversos⁹⁷.

De hecho, las tragedias de Sófocles evocan con frecuencia rituales con efectos transgresores que tienden a reforzar el efectismo dramático⁹⁸. Un ejemplo lo encontramos en el prólogo de la tragedia *Ayante*, en que el héroe, burlado por la diosa Atenea, mata cruelmente al ganado creyendo que realmente está asesinando a los aqueos. En esta descripción, la dicción y las imágenes recuerdan un protocolo ritual que se asemeja al sacrificio griego, pero adaptado a un nuevo contexto en el que, por medio de estos ecos rituales, se refuerza la alteración del acto que se está llevando a cabo, que en este caso resulta ser horrible y abominable⁹⁹. En algunas tragedias de Sófocles, el

⁹³ E. *Cyc.* 543-60.

⁹⁴ Palutan, "La parodia del cottabo", 14.

⁹⁵ Por lo que respecta a los dramas satíricos, ya hemos mencionado el caso de E. *Cyc.* 519-89. Pero también se encuentran alusiones simposíacas en numerosas comedias: vid. Ar. V. 1219-49; Pl. Com. fr. 46 K.-A. Para más referencias, vid. Palutan, "La parodia del cottabo", 15 n. 14.

⁹⁶ Palutan, "La parodia del cottabo", 14-15.

⁹⁷ Aunque el tema simposíaco parece adaptarse mejor a la comedia y al drama satírico, el mismo Palutan, "La parodia del cottabo", 15 n. 14, reconoce que en el *Ion* de Eurípides encontramos la referencia a un banquete sucedido fuera de escena. Quizá las exigencias del ritual se adapten mejor al tono distendido de la comedia y del drama satírico; pero no deja de ser un ritual que, como tal, podríamos encontrar también explorado en una tragedia griega.

⁹⁸ Aunque en muchos casos los rituales evocados en Sófocles se transgreden con efectos dramáticos claros, estas alusiones presentan también otras muchas funciones, no siempre transgresoras y a veces difíciles de clasificar. Así, por ejemplo, la súplica realizada por Yocasta en S. *OT* 919-21 tiene por objetivo encontrar una liberación a los problemas presentes y supone un giro dramático antes de la llegada del mensajero: vid. Ch. Segal, *Tragedy and civilization: an interpretation to Sophocles*, Norman 1999, 236. Tampoco resulta transgresora la alusión a Atenea Poliade en S. *Ph.* 133-4, que igualmente es un guiño al mundo religioso contemporáneo y se justifica por el ruego de Ulises a la divinidad con el fin de que le aporte la victoria y la salvación en la empresa de robar el arco de Filoctetes.

⁹⁹ S. *Aj.* 53-62, 91-117.

conflicto trágico surge de la transgresión ritual que, situada en el centro de la acción dramática, altera el orden esperable, que se debe restaurar a lo largo de la obra¹⁰⁰.

Esta alteración se pone de manifiesto, por ejemplo, en una tragedia como *Edipo Rey*, al comienzo de la cual se afirma que la tierra ya no engendra vida, sino muerte y destrucción, a causa de la epidemia que invade la comunidad¹⁰¹. Existe un μῦσμα que, alimentado en la ciudad, la está contaminando, razón por la cual debe ser encontrado y desterrado para purificar la comunidad¹⁰². Con esta idea encontramos una nueva alteración del sacrificio en *S. Tr.* 993-6, un pasaje en el cual se transgrede la reciprocidad de favores esperable entre aquel que realiza el sacrificio – Heracles – y el dios receptor de la súplica – Zeus –, pues el bien obtenido a cambio no es benevolencia, sino ruina, destrucción y muerte.

En esta línea de alteraciones podríamos también incluir la alusión al maloliente orinal y a los perfumes del pasaje que comentamos. Así pues, al comienzo del banquete era costumbre que los comensales se coronaran con flores y mirto, se perfumaran y, a continuación, ofrecieran una libación de vino puro en honor del Buen Genio¹⁰³. En el contexto que nos ocupa, se produce un fuerte contraste entre la κακοσμία o *mal olor* del orinal, objeto que no sería raro encontrar en un banquete habitual¹⁰⁴, y el perfume, que se debe mencionar de manera expresa para indicar que el objeto lanzado no olía precisamente a la fragancia esperable¹⁰⁵. Esta oposición refleja la transgresión ritual de un elemento importante en el convite. El compuesto κάκοσμον, como epíteto especificativo del orinal, es igualmente necesario en tanto que altera la armonía y el orden exigible como norma ritual en el transcurso de un simposio, donde los participantes debían haberse rociado con oloroso perfume¹⁰⁶. En su lugar, Ulises recibe en la cara un pestilente orinal, un acto que altera las normas protocolarias del rito.

¹⁰⁰ Vid. Segal, *Tragedy and civilization*, 35-8.

¹⁰¹ *S. OT* 22-30.

¹⁰² *S. OT* 96-8.

¹⁰³ Cf. Von der Mühlh, “El simposio griego”, 10; M^a.J. García Soler, *El arte de comer en la Antigua Grecia*, Madrid 2001, 34; Wecowski, *Greek aristocratic banquet*, 39. Una interesante reflexión sobre la importancia de los perfumes en los simposios griegos la encontramos en X. Smp. 2.3-4. Mediante estos actos, el banquete se convierte en un acto sacralizado y ritualizado que pone en contacto a los participantes con la divinidad: vid. Von der Mühlh, “El simposio griego”, 11-12.

¹⁰⁴ Los orinales eran frecuentes en los banquetes para aliviar las necesidades de los comensales: vid. Sommerstein-Fitzpatrick-Talboy, *Sophocles*, 126.

¹⁰⁵ Según Sommerstein-Fitzpatrick-Talboy, *Sophocles*, 126-7, la alusión irónica al perfume podría recordar A. Ag. 1306-12, en que el coro niega que la casa huele a fragancia siria ante la próxima muerte de Casandra.

¹⁰⁶ No parece casual que Eustacio ofrezca la variante κακόκοσμον, derivado de κόσμος con el sentido de *de funesto orden*, en lugar del más admitido κάκοσμον, que proviene de ὄσμη, con el significado de *maloliente*, que ofrece el testimonio de Ateneo: cf. Eust. *Commentarii ad*

Tampoco nos parecería extraño que la *κακοσμία* de *Comensales* recordara a su vez el mal olor de la herida de Filoctetes en la tragedia homónima de Sófocles, pues ambas obras tratan sobre un mismo momento de la guerra de Troya, cuando los griegos se detuvieron en su marcha contra la ciudad de Príamo y Filoctetes fue mordido por una serpiente en el pie, desgracia que provocó su abandono en la isla de Lemnos, muy cercana a Ténedos¹⁰⁷. Por otro lado, no sólo el mundo cultural de los lemnios estaba ligado a ritos vinculados al mal olor, sino también la tragedia *Filoctetes* explora dramáticamente el mismo motivo¹⁰⁸. En este caso, el hijo de Peante, que fue abandonado en la isla de Lemnos, impedía que sus compañeros realizaran los sagrados sacrificios y las libaciones debidas a los dioses. Este impedimento se debía mayormente a la sangre que le supuraba de la herida, a los fuertes y desagradables gritos de dolor que profería, así como al mal olor que desprendía su llaga putrefacta¹⁰⁹. Todo ello refleja una fuerte transgresión ritual que se explora como motivo poético, ya que el buen olor y el silencio que debían predominar en el rito se transforman en mal olor y en gritos salvajes a causa de la dolencia del protagonista¹¹⁰. Esta alteración, a su vez, refuerza el efectismo de la obra mediante la exageración de la desgracia del personaje. La *κακοσμία*, por tanto, es un motivo dramático que transgrede, tanto en el caso de Ulises como en el de Filoctetes, el buen olor que debería prevalecer en el transcurso de sendos rituales.

Esto explicaría también el miedo experimentado por Ulises a causa del desagradable olor, que Sommerstein, Fitzpatrick y Talboy consideraron “an inappropriate response to a disgusting smell”¹¹¹. El héroe se siente temeroso por el funesto presagio que conlleva la *κακοσμία* del orinal, pues con ello se ha alterado el orden ritual. Por citar otros ejemplos similares, también Tiresias siente miedo en *S. Ant.* 1005-6 ante el adverso pronóstico que le ha sobrevenido al contemplar cómo las aves se desgarraban entre sí, pues un fatídico vaticinio impedía realizar los sacrificios debidos a los dioses cuando

Homeri Odysseam II 156 (ed. Stallbaum); Ath. 1.17 C-D.

¹⁰⁷ Cf. Lucas de Dios, *Sófocles*, 286-7; Sommerstein-Fitzpatrick-Talboy, *Sophocles*, 85-6.

¹⁰⁸ Sobre este tema ya nos ocupamos en F. Pérez Lambás, *Los elementos rituales en las tragedias de Sófocles: tipología y función a partir de los prólogos*, Amsterdam 2018, 321-8. En la isla de Lemnos existía un ritual anual de purificación en el transcurso del cual era introducido el nuevo fuego y los varones se apartaban simbólicamente de sus mujeres, conmemorando la pestilencia o *δυσσομία* que se explicaba en el mito de las lemnias.

¹⁰⁹ *S. Ph.* 7-11. Sobre esto, vid. Ch. Segal, *El mundo trágico de Sófocles* (A.S. Mosquera, trad.), Madrid 2013 (= 1995), 138.

¹¹⁰ Cf. *S. Ph.* 875-6, 890-1, 1031-2.

¹¹¹ Sommerstein-Fitzpatrick-Talboy, *Sophocles*, 127. También conectan el texto con *S. Ph.* 869-76, en que se indica que la nobleza de carácter de Neoptólemo se puede observar en la resistencia del hijo de Aquiles ante la funesta y maloliente herida. La relación entre el miedo y el mal olor es la causa de que consideren ambos textos comparables, pero no nos parece una interpretación concluyente. Sobre distintas conjeturas del miedo sentido por Ulises, vid. Jebb-Headlam-Pearson, *Fragments*, 205.

no ardía el fuego en el altar¹¹². Es igualmente reseñable el miedo de Edipo ante la transgresión ritual del inicio de *Edipo Rey*, porque la orden del oráculo tampoco presagia nada bueno¹¹³. Igualmente sienten miedo Deyanira e Hilo ante el paradero desconocido de Heracles y los desconcertantes oráculos que se han presentado sobre éste¹¹⁴. Así, se puede comprobar que el miedo es un sentimiento habitual en los personajes sofocleos cuando se producen determinados hechos o se evocan rituales que alteran el devenir natural de los acontecimientos. Desde esta perspectiva, resulta lógico que Ulises sienta miedo y repulsión ante un olor funesto y desagradable que ha alterado el transcurso deseable del simposio.

3.4. Por lo que respecta a las evocaciones homéricas, debemos tener en cuenta que tanto Ateneo como Eustacio relacionan el fragmento con *Od.* 20.299-302¹¹⁵. Con todo, Ateneo de Náucratis no cita el pasaje homérico como modelo claro del texto sofocleo, sino simplemente como paralelo perfectamente comparable por la falta de decoro que presenta. Pero si el texto de Sófocles retrata a Aquiles lanzando un orinal a Ulises en medio de un banquete, el simposio de Homero tiene lugar durante uno de los conocidos convites de los pretendientes en el palacio del rey de Ítaca. El héroe se mezcla entre los pretendientes disfrazado de mendigo y, durante la comida, uno de ellos le lanza, para reírse del anciano, una pata de buey, que, a diferencia del pasaje sofocleo, el héroe consigue esquivar. Es concretamente Ctesipo quien arroja en este caso el proyectil con fines burlescos y transgrediendo igualmente, como él mismo indica, las leyes de la hospitalidad, en virtud de las cuales el anciano era agasajado en palacio¹¹⁶.

Cabe tener también presente el paralelo de Esquilo, cuyas similitudes con el fragmento de Sófocles no dejan lugar a dudas de que realmente el poeta de Colono tuvo como modelo, no sólo a Homero, sino muy especialmente a Esquilo¹¹⁷. Como se ha dicho antes, la tragedia *᾽Οστολόγοι*, *Recogedores de huesos*, tiene como protagonistas a los pretendientes¹¹⁸. Por ello, el banquete de este fragmento probablemente hiciera alusión al mismo simposio de la *Odisea*, aunque también rehecho mediante la modificación de la pata de buey por el orinal. La versión de Esquilo parece presentar un idéntico modelo homérico, comprobado también por las concomitancias argumentales¹¹⁹.

¹¹² S. *Ant.* 1000-13.

¹¹³ Cf. S. *OT.* 63-4, 89-90, 93-4.

¹¹⁴ Cf. S. *Tr.* 36-7, 88-9.

¹¹⁵ Cf. Ath. 1.17F; Eust. *Commentarii ad Homeri Odysseam* II 156 (ed. Stallbaum).

¹¹⁶ Hom. *Od.* 20.292-8.

¹¹⁷ López Eire, "Tragedy and satyr-drama", 399.

¹¹⁸ Sobre el argumento, vid. Wright, *The lost plays of Greek tragedy*, 50.

¹¹⁹ Cf. Jebb-Headlam-Pearson, *Fragments*, 200; Lucas de Dios, *Sófocles*, 289 n. 1100; Sommerstein-Fitzpatrick-Talbot, *Sophocles*, 124-5.

En cambio, en Sófocles se ha reelaborado el mismo motivo en un contexto diferente, pues los protagonistas y la causa del simposio son distintos. De este modo, Sófocles adapta el modelo homérico, por mediación de Esquilo, y lo somete a una profunda reformulación, haciendo a sus héroes partícipes de nuevos problemas y conflictos. Si es evidente que la indicación expresa de la inefabilidad del proyectil demuestra que se trata de una parodia homérica¹²⁰, no es menos cierto que esta reelaboración sigue los patrones habituales que podemos encontrar en otras evocaciones homéricas de Sófocles, en tanto que se inserta en un nuevo contexto conflictivo y transgresor, pues, como indica Easterling sobre la remodelación sofoclea de paradigmas homéricos, “however profoundly Sophocles may have been moved by his reading of Homer he was surely tackling new problems and offering new sorts of answer”¹²¹.

Desde la antigüedad se ha considerado a Sófocles el más homérico de los tres tragediógrafos, ya que recibe mucha influencia de Homero, tanto de lengua y estilo como de contenido¹²². La *Suda* atribuye a Polemón la afirmación de que Sófocles es el Homero trágico y Homero el Sófocles épico¹²³. El mismo Eustacio llama constantemente φιλόμηρος, *amante de Homero*, a Sófocles¹²⁴. El estilo de Sófocles, entre otros factores, se caracteriza por las frecuentes comparaciones, que en muchos casos recuerdan conocidos símiles homéricos, aunque en el caso del tragediógrafo aparecen más elaborados poéticamente y con evidentes diferencias formales¹²⁵. Una gran parte de la deuda que Sófocles tiene con Homero, como afirma Schein¹²⁶, le llega no sólo de los poemas homéricos, sino también del ciclo épico, en concreto de la mitología relacionada con el ciclo troyano, sobre la que versan muchas de sus tragedias¹²⁷. Una muestra de ello es la misma obra que analizamos, *Comensales*, cuyo argumento parece haber sido ya tratado por el poema los *Cantos ciprios*¹²⁸, además de las supuestas referencias a otros pasajes de los poemas homéricos¹²⁹.

¹²⁰ Voelke, “Drame satyrique et comédie”, 341.

¹²¹ P.E. Easterling, “The tragic Homer”, *BICS* 31, 1984, 1.

¹²² Vid. Hahnemann, “Sophoclean fragments”, 177; S.L. Schein, “Sophocles and Homer”, en K. Ormand, ed., *A companion to Sophocles*, Oxford 2012, 424-39.

¹²³ *Suda* π 1887.

¹²⁴ Schein, “Sophocles and Homer”, 428.

¹²⁵ Hahnemann, “Sophoclean fragments”, 177-8.

¹²⁶ Schein, “Sophocles and Homer”, 424.

¹²⁷ Entre las tragedias conservadas, podemos citar *Ayante* y *Filoctetes*. De las obras fragmentarias, además de *Comensales*, se pueden mencionar *Ayante loco*, *Cautivas*, *Andrómaca*, *El rapto de Helena*, *Príamo*, *Filoctetes en Troya*, entre muchas otras. Para un catálogo completo de las tragedias fragmentarias de Sófocles, vid. Jouanna, *Sophocle*, 609-10.

¹²⁸ Vid. Radt, *Fragmenta*, 425-6.

¹²⁹ Tal es el caso del banquete de los pretendientes que comparamos (*Od.* 20.299-302), pero también de *Od.* 8.75-82, en que se menciona el regocijo de Agamenón tras la disputa entre Ulises y Aquiles. Incluso también se han sugerido ecos de varios banquetes que aparecen en la *Ilíada*, especialmente *Il.* 9.89-178: vid. Sommerstein-Fitzpatrick-Talbot, *Sophocles*,

Además del estilo, las evocaciones homéricas en Sófocles se deben especialmente al argumento de la obra o a la caracterización de sus personajes. Como ejemplo de este segundo caso podemos citar la tragedia *Filoctetes*. En ésta, uno de los juegos dramáticos mejor conocidos consiste en oponer los caracteres de Ulises, como personaje capaz de maquinarse acciones ingeniosas y propias de una σοφία discutible, y Neoptólemo, cuyo linaje paterno lo caracteriza como un héroe guerrero que destaca por la fuerza y el valor en el combate¹³⁰. La adaptación de modelos épicos se produce en el contexto de una nueva versión dramática, en que predomina el debate sobre los propósitos de acciones ingeniosas y vergonzosas¹³¹. Pero también la oposición de caracteres es una peculiaridad que recuerda el estilo de Sófocles¹³². De hecho, en *Comensales* ésta se refleja mediante la idéntica antítesis entre Ulises, como héroe astuto, y Aquiles, como guerrero valeroso¹³³.

Las resonancias homéricas se hacen notar con más frecuencia en una tragedia como *Ayante*, no sólo por la caracterización del héroe¹³⁴ sino también por algunos momentos argumentales en que las evocaciones de episodios homéricos son bastante evidentes. Resulta llamativo el mismo prólogo de la obra, en que Atenea se presenta ante Ulises, como su protectora, para mostrarle las nulidades del ser humano reflejadas en el desgraciado Ayante, que ha sido burlado por la divinidad y es retratado en su locura como asesino del ganado de los aqueos¹³⁵. La dicción del pasaje, en clave irónica y mordaz, recuerda los varios momentos homéricos en que la diosa, sólo escuchada y sin ser vista, se presenta ante su protegido Ulises. Pero en este caso la ironía llega a tal extremo que la hija de Zeus hace creer a Ayante que no es guardiana de Ulises, sino suya, cuando en realidad lo está castigando¹³⁶. Todo el prólogo se encuentra así construido mediante reminiscencias homéricas. También resulta interesante la adaptación del pasaje de la despedida entre Andrómaca y Héctor, que recuerda la también emotiva advertencia de Tecmesa frente a Ayante momentos antes de que éste se suicide¹³⁷.

98-9. De acuerdo con Sommerstein, "The anger of Achilles", 371, no resulta extraño que la obra contenga varias resonancias homéricas, igual que veremos que sucede en *Ayante*, ya que no sólo retoma un argumento que trató el ciclo épico, sino que también sus supuestos personajes – Ulises, Aquiles, Agamenón, Ayante, Néstor – son héroes reconocidos en Homero.

¹³⁰ Cf. S. *Ph.* 50-1, 54-5, 88-9, 1244-6. Sobre esto, vid. Schein, "Sophocles and Homer", 431.

¹³¹ Sobre *Filoctetes*, vid. Kirkwood, *Sophoclean drama*, 143-50; R.P. Winnington-Ingram, *Sophocles: an interpretation*, Cambridge 1980, 280-303.

¹³² Kirkwood, *Sophoclean drama*, 99-101.

¹³³ Lucas de Dios, *Sófocles*, 286.

¹³⁴ Entre otros aspectos, se puede destacar la presentación de Ayante como el héroe portador del ancho escudo de siete pieles de buey, cf. Hom. *Il.* VII 219-20; S. *Aj.* 19, 574-6.

¹³⁵ S. *Aj.* 36-50, 125-6.

¹³⁶ Cf. Hom. *Il.* 10.278, *Od.* 13.299-302; S. *Aj.* 1-2, 89-90, 116-17 y cf. Hom. *Il.* 10.274-6; S. *Aj.* 14-17.

¹³⁷ Cf. Hom. *Il.* 6.369-481; S. *Aj.* 485-582. Sobre esta escena, vid. Easterling, "The tragic Homer", 2; R. Garner, *From Homer to tragedy: the art of allusion in Greek poetry*, London

Igual que en el caso de *Ayante*, como ya se ha indicado, en el fragmento de Sófocles se producen ecos homéricos, pero esta vez relacionados con los banquetes que tenían lugar entre los pretendientes, especialmente el que aparece en *Od.* 10.299-302. Por lo general, los simposios celebrados en estos contextos se caracterizan por la ὕβρις y la carencia de justicia. En numerosas ocasiones, los pretendientes son calificados como ἄδικοι, *injustos*, ἀφραδέες, *insensatos*, y ὑπερφίαλοι, *arrogantes*¹³⁸. La ὕβρις y el θόρυβος que caracterizan sus banquetes transgreden la calma, el decoro y la χάρις que debían predominar en estos rituales¹³⁹. Se les describe como personajes que beben sin moderación y se comportan de manera arrogante, vergonzosa y ruidosa¹⁴⁰. En medio de las risas y los juegos, son tres las veces que agreden físicamente a Ulises disfrazado de mendigo en el transcurso de simposios, por ser un personaje socialmente inferior que no había sido invitado al convite¹⁴¹. A pesar de ello, aunque Ateneo reconoce esta falta de decoro en los banquetes de los pretendientes, también admite que no llega al nivel de indecencia que presentan los fragmentos de Esquilo y Sófocles¹⁴².

Frente a estos comportamientos, Slater¹⁴³ indica que Ulises realmente representa la χάρις propia de los banquetes, de acuerdo con los métodos civilizados de comportarse, y conserva la dignidad propia del héroe homérico al no rebajarse al nivel de sus adversarios¹⁴⁴. En contraste, las comidas homéricas que comentamos resultan aborrecibles y desacordes con las normas propias del mundo civilizado¹⁴⁵. Este es el debate que encontramos en el pasaje homérico, en que se transgrede el ritual griego de la hospitalidad, así como las normas religiosas y sociales que rigen el banquete, ante un mendigo que debe

1990, 51-2.

¹³⁸ Vid. W.J. Slater, "Symptotic ethics in the *Odyssey*", en O. Murray, ed., *Symptotica: a symposium on the symposion*, Oxford 1990, 213-20.

¹³⁹ En Homero se mencionan varios convites caracterizados por ser rituales civilizados, que en algunos pasajes contrastan con los banquetes celebrados por los pretendientes, en este caso incivilizados: vid. *Il.* 7.321-2, 8.161-2, 12.310-12. Homero ensalza a menudo la importancia de los simposios civilizados: vid. *Od.* 9.5-11. Por otra parte, en Homero las menciones a las comidas se presentan con pocos detalles y, por lo general, se centran más bien en sus implicaciones éticas que en la reconstrucción propia del ritual o de la comida que se ingería: vid. García Soler, *El arte de comer*, 18.

¹⁴⁰ Cf. *Od.* 1.133-4, 1.226-9.

¹⁴¹ Cf. *Od.* 17.462-7, 18.394-400, 20.299-302. En algunas ocasiones, el papel de Ulises como mendigo se ha comparado con el papel que tenían los ἄκλητοι en los banquetes. Éstos eran personajes que no habían sido invitados y, a cambio de recibir algo de comida y bebida, divertían a los comensales haciendo de bufones, mediante actividades graciosas, chanzas o humillaciones: vid. Von der Mühl, "El simposio griego", 17; Wecowski, *Greek aristocratic banquet*, 34-5.

¹⁴² Ath. 17F.

¹⁴³ Slater, "Symptotic ethics", 219.

¹⁴⁴ Palutan, "La parodia del cottabo", 25.

¹⁴⁵ Vid. Wecowski, *Greek aristocratic banquet*, 225-6.

ser acogido y agasajado en palacio. Mediante sus impropiedades y denuestos, los pretendientes se muestran como seres soberbios que alteran el devenir natural del rito y se mofan de los valores aristocráticos de la hospitalidad¹⁴⁶. Una transgresión similar es la que comentamos en el fragmento de Sófocles, pero en este caso mediante un maloliente orinal y en el marco de una disputa entre personajes diferentes, cuyos actos igualmente se caracterizan por el desorden ritual y la falta de decoro.

Pero si el lanzamiento de una pata de buey en la *Odisea* es reflejo de los actos de barbarie realizados por los pretendientes, el hecho de arrojar un orinal en *Comensales* podría recordar los momentos risibles y humillantes que tenían lugar en el transcurso de estos rituales¹⁴⁷. La transgresión no se relaciona ya con la hospitalidad griega sino, igual que en Esquilo, con la fragancia y el perfume que debía prevalecer como norma ritual. Así, los puntos en común entre los pasajes de Homero y de Sófocles son suficientes como para confirmar que las evocaciones homéricas son transmitidas por mediación de la tragedia esquilea. Igual que sucedía con los ecos homéricos comentados en una tragedia como *Ayante*, en este caso no se produce sólo una adaptación del pasaje de Homero, sino más bien una reformulación dramática, que sigue patrones de elaboración similares a otras tragedias del corpus de Sófocles.

4. CONCLUSIONES

Si bien es cierto que Ateneo de Náucratis es la fuente principal del fragmento 565 de Sófocles, debemos someter a reflexión algunas de las afirmaciones realizadas por el erudito. Tal es el caso de la consideración de que las obras *Recogedores de huesos* de Esquilo y *Comensales* de Sófocles son impropias del género trágico por contener elementos risibles y vulgares que resultan indecorosos – en palabra de Ateneo, ἀπρεπῶς – en un contexto sublime y elevado. Nos mostramos igualmente contrarios a la interpretación de que *Syndeipnoi* deba considerarse un drama satírico si aducimos como motivo la presencia de estos rasgos jocosos, en la medida en que podrían parecer inapropiados en una tragedia. Es de esta interpretación, según parece, de la que se han hecho eco muchos estudiosos modernos, siguiendo la misma línea de Ateneo en una crítica literaria de marcada corriente clasicista, que no consideraba apropiada la inclusión de elementos cómicos en la tragedia. De hecho, las palabras del autor del *Banquete de los eruditos* parecen contener un cierto tono escandalizado que difícilmente se habría dado si hubiera tenido en mente un drama satírico.

A nuestro juicio, son tres los aspectos que se deben tener en cuenta para demostrar que este fragmento sigue una manera compositiva muy similar – pues en nada parece alejarse – a las tragedias conservadas de Sófocles:

¹⁴⁶ Wecowski, *Greek aristocratic banquet*, 230.

¹⁴⁷ Vid. Wecowski, *Greek aristocratic banquet*, 233-4.

Por lo que se refiere a los elementos humorísticos – argumento principal para aquellos que defienden que el fragmento pertenece a un drama satírico –, parece evidente que otros pasajes trágicos presentan igualmente elementos risibles que, por conocimiento de la tragedia conservada, no nos atreveríamos a incluir dentro de los dramas satíricos. Tal es el caso de Penteo travestido o del retrato realista de la nodriza en *Coéforos*, cuyo discurso contiene elementos igualmente soeces. Una burla mordaz e irónica es la que produce la diosa Atenea en el prólogo de *Ayante*, al mofarse del desdichado héroe. De manera similar es la risa que podría provocar el fragmento, teniendo en cuenta que en este caso es producida por el lanzamiento certero de un orinal a la cabeza de Ulises, en un contexto de enfado, en que se destaca la cólera y la violencia de Aquiles.

La insistencia en el mal olor del orinal, que se opone a la fragancia del perfume como esencia que debería impregnar la cabeza de los comensales, nos parece un segundo motivo que se ajustaría sin problemas a una tragedia propia de Sófocles. Así pues, en el transcurso de un simposio, acto ritual y social, se ha producido una transgresión que el poeta utiliza como refuerzo del efectismo trágico. Para ello, debemos tener en cuenta la importancia que tenían los perfumes en los contextos simposíacos griegos. La alteración de la norma ritual, que se encuentra presente también en otras obras sofocleas, explicaría el temor experimentado por Ulises a causa del “desagradable olor” del orinal, puesto que éste sustituye al aroma deseable.

Un tercer aspecto que debemos mencionar hace referencia a las evocaciones homéricas que aparecen en el texto, de manera similar a las que encontramos en otras tragedias como *Ayante* o *Filoctetes*. Parece igualmente evidente que, en este caso, las resonancias son dramatizadas por mediación de la tragedia esquilea. Con todo, aunque Esquilo retoma un banquete similar al modelo de los pretendientes, en Sófocles la adaptación homérica se encuentra más reformulada, pues ésta se sitúa en un nuevo contexto en el que no se destaca tanto la barbarie de los pretendientes como la transgresión ritual en medio del conflicto entre Ulises y Aquiles. A diferencia del pasaje de Homero, tanto en Esquilo como en Sófocles el asaltante acierta en el lanzamiento, impregnando la cabeza de la víctima de un hedor pestilente. Con ello, no sólo se refuerza la ὕβρις de Aquiles sino también la alteración de un elemento deseable en el banquete. La similitud del lanzamiento entre los textos trágicos y el pasaje homérico ha llevado a Ateneo a relacionarlos entre sí. Con todo, el erudito de Náucratis no menciona a Homero como modelo directo de los dramaturgos, asumiendo incluso que los aspectos que éstos dramatizan son más indecentes que los que aparecen en aquél. Pero, si Ateneo se muestra acertado en la detección de elementos indecorosos en las tragedias de Esquilo y Sófocles, también es cierto que, por los tres motivos analizados, estos aspectos no invalidan que *Comensales* deba ser considerada una tragedia griega.

