

TYCHO

**Revista de Iniciación en la Investigación
del teatro clásico grecolatino y su tradición**

Número 7

2021



GRATUV

Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València

CONSEJO EDITORIAL

Dirección:

Carmen Morenilla Talens

Secretariado:

Mayron E. Cantillo Lucuara (*Universitat de València*)

Andrea Navarro Noguera (*Universitat de València*)

Consejo de redacción:

Marta González González
Universidad de Málaga

Carmen González Vázquez
Universidad Autónoma de Madrid

Mikel Labiano Ilundain
Universitat de València

Núria Llagüerri Pubill
Universitat de València

Jordi Redondo i Sánchez
Universitat de València

Lucía P. Romero Mariscal
Universidad de Almería

Consejo asesor:

Antonio Andrés Ballesteros González
UNED

Juan de Dios Bares Partal
Universitat de València

Reyes Bertolín Cebrián
University of Calgary

Esteban Calderón Dorda
Universidad de Murcia

Javier Campos Daroca
Universidad de Almería

Luisa Campuzano
Casa de las Américas de La Habana

Charles Delattre
Université de Lille

Francesco De Martino
Università degli Studi di Foggia

Diana De Paco Serrano
Universidad de Murcia

José Antonio Fernández Delgado
Universidad de Salamanca

Concepción Ferragut Domínguez
Universitat de València

M^a do Céu Fialho Zambujo
Universidade de Coimbra

Pedro Pablo Fuentes González
Universidad de Granada

David García López
Universidad Complutense

Enrique Gavilán
Universidad de Valladolid

Ramiro González Delgado
Universidad de Extremadura

Lorna Hardwick
The Open University

Eleftheria Ioannidou
University of Birmingham

Montserrat Jufresa Muñoz
Universitat de Barcelona

David Konstan
New York University

Juan Luis López Cruces
Universidad de Almería

Aurora López López
Universidad de Granada

M^a Paz López Martínez
Universitat de Alacant

Fiona Macintosh
University of Oxford

Elina Miranda Cancela
Universidad de La Habana

Carlos M. Ferreira Morais
Universidade de Aveiro

Andrés Pociña Pérez
Universidad de Granada

M^a Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel
Universidade de Lisboa

Reinhold Münster
Universität Bamberg

Jaume Pòrtulas Ambros
Universitat de Barcelona

Elena Redondo Moyano
Universidad del País Vasco

Andrea Rodighiero
Università degli Studi di Verona

M^a Fátima Sousa e Silva
Universidade de Coimbra

Miguel Teruel Pozas
Universitat de València

Pierre Voelke
Université de Lausanne

Bernhard Zimmermann
Universität Freiburg

ÍNDICE

I. El teatro clásico

BOSCÀ CUQUERELLA, ALBA

- Formación y deformación de las γνῶμαι y las παροιμίαι en el drama ático: el caso de Eurípides y Aristófanes 7

CARRILLO RODRÍGUEZ, MIRIAM

- Heros poietae*: tumbas y culto heroico de los poetas, el caso de Esquilo 21

LÓPEZ ROMERO, MARÍA

- S. OC 1226: ¿*attractio inversa* o *attractio relativi*? 29

NAVARRO NOGUERA, ANDREA

- La venganza de las troyanas en la *Hécuba* de Eurípides 43

PÉREZ LAMBÁS, FERNANDO

- Cualidades musicales y actorales en Sófocles: fuentes y testimonios 57

SÁNCHEZ I BERNET, ANDREA

- Hècate al drama ático: invocacions i culte en tragèdia i comèdia 71

II. La recepción del teatro clásico

CANTILLO LUCUARA, MAYRON E.

- Entre lírica y teatro: redramatizando la vigilia de Safo en tres cuartetos tardovictorianos de Michael Field 91

GÁMEZ RAMÍREZ, CARLOS MANUEL

- Voces del teatro cubano contemporáneo: un jardín de héroes off Marvel. Anacronismo y neohistoricismo en la poética de Yerandy Fleites 107

ROCAMORA MONTENEGRO, RAQUEL Y CEBRIÁN FLORES, JUAN ANTONIO

- La locura de amor en la *Lucrecia* de Nicolás Fernández de Moratín 123

SEOANE MÁRQUEZ, MIGUEL ÁNGEL

- Lighea* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa: entre el mito y el escenario 137

*Tycho. Revista de Iniciación en la Investigación
del teatro clásico grecolatino y su tradición* está indexada en:



AWOL - The Ancient World Online

MIAR C.I.R.C. REBIUM

CUALIDADES MUSICALES Y ACTORALES EN SÓFOCLES: FUENTES Y TESTIMONIOS¹

MUSICAL AND ACTING QUALITIES IN SOPHOCLES: SOURCES AND TESTIMONIES

Fernando Pérez Lambás

Universitat de València

Fernando.Perez@uv.es

Artículo recibido: 1 de septiembre de 2021

Artículo aceptado: 20 de octubre de 2021

RESUMEN

La anécdota, transmitida por Ateneo (1.20 E-F), de que Sófocles era un músico bastante aclamado presenta todavía algunas controversias sobre cómo y en qué circunstancias tuvieron lugar las supuestas participaciones musicales y actorales del dramaturgo. En este artículo se ofrece una revisión de las diversas fuentes, tanto anteriores como posteriores a Ateneo, que transmiten esta anécdota, con el fin de analizar cuál fue el tipo de participación realizada y entender mejor la razón por la cual el tragediógrafo abandonó la actuación.

PALABRAS CLAVE: Sófocles, Ateneo, *Támiris*, *Nausícaa*.

ABSTRACT

The anecdote, transmitted by Athenaeus (1.20 E-F), of the so lauded musical qualities of Sophocles has still some controversies about how and in which circumstances these performances happened. In this paper, the author examines the different sources that transmit this anecdote, in order to analyse what kind of performance Sophocles realized and in order to understand the reason why he stopped acting.

KEYWORDS: Sophocles, Athenaeus, *Thamyris*, *Nausicaa*.

1. CUESTIONES PRELIMINARES

La tragedia griega se podría definir como un espectáculo colectivo que, celebrado en el marco de las festividades religiosas en honor de Dioniso, se encontraba principalmente vinculado al elemento visual —la ὄψις— y a la composición musical —la μελοποιία—, dos de las partes

1. Este trabajo se inserta en el marco del proyecto DISIECTA MEMBRA: La tradición literaria griega en los ss. III-IV d.C. Gramáticos, rétores y sofistas como fuentes de la literatura greco-latina (III) (Ref. FFI2017-83315-C2-1-P).

constitutivas del género trágico de acuerdo con la teoría aristotélica². Por desgracia, la pérdida de estos dos elementos sólo puede ser compensada parcialmente gracias al escaso material textual que ha sobrevivido³. Así, este artículo se va a centrar en la parte musical y actoral de la tragedia griega, un aspecto de difícil restitución para los estudiosos, pero fundamental en las representaciones dramáticas de la época. Con todo, no es nuestra intención reconstruir elementos musicales y actorales propios del género, sino más bien prestar atención a las habilidades que manifestaron los dramaturgos de época clásica sobre estos aspectos.

Más concretamente, en este trabajo se ofrece una revisión de las distintas fuentes que transmiten la noticia de que Sófocles no sólo fue reconocido por la composición dramática, sino también por sus cualidades musicales, tal como él mismo demostró actuando en algunas de sus obras. Debemos suponer que tanto la composición de tragedias como el conocimiento musical serían dos aspectos especialmente vinculados entre sí, pues las representaciones dramáticas no se entendían todavía sin los cantos corales, ya que éstos constituían la parte central y más importante de la pieza teatral. De este modo, las tragedias griegas eran un espectáculo en parte cantado y en parte recitado, razón por la cual los dramaturgos que las componían debían de tener importantes conocimientos musicales y actorales⁴.

El análisis de los testimonios, que transmiten la noticia anteriormente indicada⁵, nos permitirá comprender mejor la naturaleza de las participaciones actorales y musicales que ocuparon parte de la vida de Sófocles. En primer lugar, se pretende observar con mayor claridad la fama de que gozó el tragediógrafo durante su época como músico, tal como pueden confirmar las fuentes examinadas. En segundo lugar, se procurará analizar cómo se produjeron estas actuaciones, que parecen estar siempre ligadas a la dirección de un grupo de coreutas, siendo así similares en todos los casos. En tercer lugar, se intentará comprender de manera más clara las causas por las cuales la tradición afirma que Sófocles abandonó la actuación. Según la anónima *Vita Sophoclis*, este abandono fue debido a la debilidad vocal del propio dramaturgo⁶. Esta explicación, como veremos, ha llamado la atención de algunos estudiosos y ha parecido contraria

2. Vid. Arist. *Po.* 1450a. Además de ser la mimesis de acciones elevadas y solemnes (Arist. *Po.* 1449b), la tragedia griega consistía en un complejo espectáculo, en el que se alternaban partes cantadas y partes recitadas en forma de poesía dramatizada, realizado en el contexto de las festividades religiosas en honor de Dioniso. Sus temas estaban extraídos del mito, por medio del cual la sociedad ateniense reflexionaba sobre sus valores políticos, sociales y culturales, así como sobre sus propios rituales y su religión, reafirmando con ello la identidad de grupo, vid. Goldhill 1987: 85-86; Griffin 1998: 39. Existían además varios festivales en los que se representaban tragedias, comedias y dramas satíricos, siendo el mejor conocido las Grandes Dionisias de Atenas, vid. Pickard-Cambridge 1973: 57.

3. El conocimiento que tenemos sobre la música es todavía menor de lo que sabemos sobre tragedia griega, que consistía precisamente en una representación musical. Este aspecto, tan importante en el teatro de la época, sólo se puede reconstruir de manera muy somera gracias a las descripciones verbales de instrumentos, modos y estilos musicales, así como al análisis de los metros poéticos, que nos pueden ayudar a inferir algunos ritmos musicales, vid. Wright 2019: 256; West 1992: 4-8; Hall 2002: 3-5.

4. Como prueba de ello se puede citar el hecho de que no era infrecuente que el poeta, que representaba una tetralogía en el festival, produjera también sus propias obras, mientras que en algunos casos se contrataban productores distintos, quizá por la conciencia de que la composición y la producción podían requerir habilidades distintas, vid. Pickard-Cambridge 1973: 84-85. El mismo Ateneo (1.21E) afirma que dramaturgos como Esquilo o Frínico eran expertos en pasos de baile y componían la coreografía de sus propios dramas.

5. Primero se analizará el testimonio transmitido por Ateneo de Náucratis (Ath. 1.20 E-F = *TrGF.* 4, test. 28), por ser la fuente más completa sobre la anécdota. En segundo lugar, se tienen en cuenta la *Vita Sophoclis* 3-5 Radt y los testimonios iconográficos, ambas fuentes anteriores a Ateneo. En tercer lugar, se examinan las fuentes bizantinas, concretamente el tratado *Sobre la tragedia* 12 (*TrGF.* 4, test. 99b) y las referencias presentes en Eustacio de Tesalónica (cf. *Commentarii ad Homeri Iliadem* 381, 8 Van der Valk = *TrGF.* 4, test. 29; *Commentarii ad Homeri Odysseam* 1553, 63 Stallbaum = *TrGF.* 4, test. 30).

6. *Vit. Soph.* 4 Radt (διὰ τὴν ἰδίαν μικροφωνίαν).

a la apreciación de que probablemente dejara la actuación a causa del incremento de actores profesionales⁷. Por nuestra parte, en este artículo se defiende la idea de que ambas explicaciones no son contradictorias, sino perfectamente posibles y no excluyentes.

2. LA PROFESIONALIDAD MUSICAL DE SÓFOCLES SEGÚN ATENEO DE NÁUCRATIS

Ateneo de Náucratis es la fuente más importante y completa sobre la anécdota que comentamos. En su *Banquete de los eruditos* afirma lo siguiente:

Σοφοκλῆς δὲ πρὸς τῷ καλὸς γεγενῆσθαι τὴν ὥραν ἦν καὶ ὀρχηστικὴν δεδιδαγμένος καὶ μουσικὴν ἔτι παῖς ὄν παρὰ Λάμπρω. Μετὰ γοῦν τὴν ἐν Σαλαμῖνι ναυμαχίαν περὶ τρόπαιον γυμνὸς ἀγλιμμένος ἐχόρευσε μετὰ λύρας· οἱ δὲ ἐν ἱματίῳ φασί. Καὶ τὸν Θάμυριν διδάσκων αὐτὸς ἐκίθαρῖσεν· ἄκρως δὲ ἐσφαίρισεν, ὅτε τὴν Ναυσικάαν καθῆκε⁸.

Sófocles, además de haber sido guapo en su juventud, aprendió el arte de la danza y de la música, cuando todavía era un niño, junto a Lampro. Pues bien, después de la batalla naval de Salamina, bailó con su lira, ungido con aceite y desnudo, en torno a un trofeo; otros afirman que lo hizo con el manto puesto. Además, él mismo tocó la cítara cuando representó el *Támiris*; y jugó a la pelota de manera sobresaliente cuando produjo su *Nausícaa*⁹.

En un contexto en el cual el erudito de Náucratis informa sobre algunos personajes especialmente conocidos y reputados por el arte musical y la habilidad en la danza, se pone como ejemplo a Sófocles, que desde pequeño fue instruido en el arte de la música y el baile —ὀρχηστικὴν καὶ μουσικὴν— junto a Lampro¹⁰. Para ejemplificar esta afirmación, se aportan tres anécdotas diferentes que parecen haber sido bastante conocidas en la época del dramaturgo.

La primera de ellas se sitúa en el contexto de la batalla naval de Salamina, tras la cual los atenienses erigieron un monumento —τρόπαιον— en torno al que celebraron y conmemoraron la victoria sobre los persas¹¹. Se trataba de una ceremonia en que no sólo se alegraban del alivio experimentado ante una amenaza que, al menos de manera temporal, se había alejado, sino también glorificaban el orgullo ateniense de superioridad sobre el enemigo y agradecían a los dioses la ayuda recibida para derrotar a los persas¹². En este acto de celebración, Sófocles fue elegido para entonar el peán de la victoria acompañado de su lira¹³, una anécdota que la tradición ha utilizado como conexión entre los tres tragediógrafos más reputados de la época. Pues también Esquilo participó en la batalla de Salamina, precisamente en el mismo lugar en que nació Eurípides¹⁴.

La información que transmite Ateneo sobre la participación de Sófocles en Salamina únicamente reconoce que el dramaturgo bailó con su lira —ἐχόρευσε μετὰ λύρας— en torno al mo-

7. Vid. Pickard-Cambridge 1973: 130, n. 4.

8. Ath. 1.20 E-F = *TrGF*. 4, test. 28.

9. Todas las traducciones son personales.

10. Scodel (2012: 28) sostiene que Lampro es un error por Lamprocles, ya que Lampro debió de haber sido más joven que Sófocles y probablemente coetáneo de Aristóxeno.

11. Esto debió de producirse en torno al 480 a. C., cuando el joven Sófocles debía de contar con apenas unos 15 o 16 años, en edad —o casi— de ser inscrito en el demo ático de Colono como ciudadano, vid. Jouanna 2007: 18-19.

12. Jouanna 2007: 19.

13. Sobre esta información adicional que no aparece en Ateneo, vid. *Vit. Soph.* 3 Radt.

14. Cf. *Vit. Aesch.* 12 Radt; *Vit. Soph.* 3 Radt; *Vit. Eur.* 3-4 Kannicht. Sobre esta conexión, vid. Villari 1996: 700-701; Jouanna 2007: 19-20.

numento anteriormente mencionado. Asimismo, el hecho de que el erudito de Náucratis ofreciera diferentes variantes sobre la manera en que se produjo esta actuación —si lo hizo desnudo o con un manto— es una prueba de que las habilidades musicales del poeta eran bien conocidas en la época del dramaturgo, pues son varias las fuentes que debieron de transmitir la noticia.

La segunda y la tercera anécdotas referidas por Ateneo parecen ser consecuencia de la primera. A raíz del éxito cosechado en Salamina, Sófocles actuó como músico, de manera excepcional, en dos de las obras que él mismo compuso y representó, tocando la cítara en *Támiris* y jugando a la pelota en *Nausícaa*¹⁵.

La primera de estas obras pone en escena al tracio Támiris, un músico reputado por su arte, que se jacta de ser superior a las Musas tocando la cítara. A causa de la *hybris* del héroe, las hijas de Zeus lo dejan ciego, lisiado y olvidadizo de sus habilidades musicales, tras una competición musical en que éstas son declaradas vencedoras¹⁶. La noticia tiene especial importancia desde el momento en que Támiris era un joven tracio no sólo aclamado por su habilidad musical sino también por su belleza¹⁷, igual que sucedía con Sófocles, guapo en su juventud y elogiado por sus cualidades musicales, de acuerdo con la información transmitida por el pasaje citado de Ateneo. Esta relación entre el héroe y el dramaturgo nos induce a considerar que Sófocles debió de aparecer en el personaje de Támiris. Con todo, algunos estudiosos han planteado la posibilidad de que el dramaturgo se limitara a tocar la cítara como personaje mudo, debido a la información, ofrecida por la *Vita Sophoclis*, de que Sófocles tenía una voz débil¹⁸. Con todo, parecería extraño pensar que Sófocles no actuó en el papel principal tratándose de una anécdota fácilmente vinculable con el personaje protagonista¹⁹. Más bien, si la *Vita* informa además de que el dramaturgo separó la actuación de la composición, mientras que antiguamente el poeta también actuaba, deberíamos suponer que, en los momentos iniciales de su carrera, el joven Sófocles debió haber participado también como actor²⁰.

El tipo de participación que realizó el dramaturgo se puede entender mejor si analizamos también los personajes que formaban el coro. Mientras que algunos han pensado que éste estaba compuesto por las Musas, que competían en el certamen con Támiris, otros sostienen que sus componentes eran un grupo simpatizante del héroe, pues éstas no podían ser al mismo tiempo parte y árbitro de la competición²¹. Esta segunda interpretación, según creemos, cuadraría mejor con las otras dos intervenciones musicales de Sófocles, ya que en todas ellas el dramaturgo pa-

15. Vid. Jouanna 2007: 20.

16. Sobre el argumento, vid. Jouanna 2007: 630. El mito era bien conocido tanto en la época de Sófocles como anteriormente, cf. Hom. *Il.* 2.594-600; E. *Rh.* 915-925; Apoll. I, 3, 3. Para un recorrido por los distintos tratamientos del mito, vid. Jebb & Headlam & Pearson 2017a: 176-178. Interesante nos parece la comparación entre *Támiris* de Sófocles y *Antíope* de Eurípides realizada por López Cruces (2007: 6-10).

17. Wright 2019: 93.

18. Vid. *Vit. Soph.* 4 Radt. Sobre esta controversia, vid. Radt 1999: 46; Jouanna 2007: 743, n. 25.

19. Por su parte, Kovacs (2013: 497) afirma que nos faltan datos para afirmar con seguridad que Sófocles participó en el papel de Támiris, ya que la *Vita* se limita a informar sobre su participación en la obra como citaredo. Este hecho, por tanto, deberíamos examinarlo desde la distancia y con ciertas reservas, pues carecemos de testimonios explícitos. También se ha señalado la extrañeza de que, en la cerámica que mencionaremos más adelante, no haya una etiqueta que identifique al personaje con Sófocles, si fue tanta la fama que adquirió por esta actuación, vid. Wright 2019: 258.

20. Además, por razones de lengua y estilo esta tragedia se ha situado en la época de juventud del dramaturgo, vid. Webster 1936: 200; Lucas de Dios 1983: 112-113.

21. Vid. Lucas de Dios 1983: 111-112. También se ha argumentado, en contra de que las Musas formen el coro, que éstas eran nueve, mientras que el grupo de coreutas generalmente eran doce o quince; aunque esto ha sido refutado por Wright (2019: 94), que además se muestra partidario de que las tragedias fragmentarias *Las Musas* y *Támiris* son realmente la misma. Otros, intentando aunar las dos posturas, han pensado que había dos coros: uno formado por las Musas y otro simpatizante de Támiris.

rece haber actuado como director o guía de un grupo de coreutas. El coro debía de estar formado, como afirma Lucas de Dios (1983: 112), por «un grupo entusiasta del héroe»²². Así podrían confirmarlo también los fragmentos 238, 240 y 245 (ed. Radt), pertenecientes a esta misma obra, pues todos ellos parecen estar puestos en boca del coro, que apoyaba al héroe en la competición, del que se dice que componía sus versos *περίαλλα*, ‘sobremanera’²³, una calificación que recuerda el adverbio *ἄκρως*, esta vez referido a Sófocles en el pasaje citado de Ateneo. Por todo ello, la participación de Sófocles en esta tragedia debió de consistir en la dirección coral y musical, tocando la cítara de manera tan extraordinaria y bella como el personaje principal, muy probablemente en el papel de Támiris, lógicamente antes de que el dramaturgo abandonara la actuación de manera definitiva.

De acuerdo con la información ofrecida por Ateneo, Sófocles participó también como actor jugando a la pelota en su obra *Nausícaa*²⁴, en la que también hizo gala como músico de manera magistral²⁵. En este caso el argumento está extraído del canto sexto de la *Odisea* de Homero, en que la joven Nausícaa, hija de Alcínoo, el rey de los feacios, recibe a Ulises en la playa, donde el héroe acaba de llegar exhausto tras un naufragio y las jóvenes feacias se encuentran jugando a la pelota después de lavar la ropa²⁶. En un momento indeterminado, la pelota se escapa y va a parar a la orilla, donde Nausícaa se topa con Ulises²⁷. Tras esto, las muchachas huyen espantadas y los personajes principales se quedan en escena²⁸. El tipo de participación de Sófocles y los componentes del coro de esta obra resultan más fáciles de conocer gracias al testimonio de Eustacio de Tesalónica, que, en el siglo XII d. C., aporta dos nuevas informaciones ausentes en el pasaje de Ateneo²⁹. La primera hace referencia al título de la obra, que se conocía con el nombre de *Nausícaa* o *Lavanderas*, en alusión al personaje principal o al coro, respectivamente. La segunda alude al papel que jugó Sófocles en este drama, del que se especifica que actuó en el personaje de Nausícaa. Como consecuencia de este testimonio, podemos llegar fácilmente a la conclusión de que Nausícaa, como personaje principal, debió de conducir el coro de jóvenes feacias que danzaban y cantaban alegremente en la orilla mientras jugaban a la pelota³⁰. Por tanto, igual que en *Salamina* y en *Támiris*, la participación de Sófocles en esta representación

22. Como argumento en favor de nuestra interpretación se puede afirmar que, como es bien sabido, en la tragedia griega el coro puede tener, entre sus principales funciones, deliberar y reflexionar sobre los hechos que estaban sucediendo en la representación. A medida que avanza la acción, los comentarios del coro se hacen copartícipes y acompañantes de los avatares experimentados por los héroes del drama, sintiendo sus mismos miedos y preocupaciones. Tal es el caso de tragedias como *Antígona* y *Edipo Rey*, donde el coro está formado por ciudadanos de la comunidad, vid. Burton 1980: 138.

23. *TrGF*. 4, 245.

24. Sobre la controversia de si esta obra es una tragedia o un drama satírico, vid. Krumeich & Pechstein & Seidensticker 1999: 394-395.

25. Vid. Lucas de Dios 1983: 218.

26. Hom. *Od.* 6.99ss. Sobre el argumento, vid. Jouanna 2007: 648-649. De manera sucinta, algunas de las controversias más importantes sobre esta obra aparecen en Jebb & Headlam & Pearson 1917b: 92.

27. Como se ha supuesto (O’Sullivan 2012: 20), Sófocles podría estar haciéndose eco de una metáfora poética según la cual la pelota lanzada se asemejaría al lanzamiento de Eros, el Amor, que penetraría en el objeto deseado: Ulises. Según esto, el juego de la pelota de las chicas podía asociarse con el erotismo, una imagen similar a la que encontramos en Anacreonte (*PMG* 358) y en Apolonio de Rodas (3.113-150). Además de estas imágenes, se debe constatar que jugar a la pelota era un ejercicio frecuente en Grecia. Entre otras anécdotas, Ateneo (1.19a) cuenta que los atenienses hicieron ciudadano a Aristónico el caristio, jugador de pelota de Alejandro, y le rindieron honores erigiéndole una estatua. Probablemente en la estatua se le representara jugando a la pelota, vid. O’Sullivan 2012: 17-18.

28. Séchan 1967: 168; Jouanna 2007: 649.

29. Eust. *Com. Od.* 1553.63 Stallbaum.

30. Jouanna 2007: 21.

debió de estar vinculada a la conducción coral. Si en esta obra el dramaturgo actuó en el personaje principal, también lo pudo hacer en *Támiris*, a pesar de la débil voz que algunos han visto como un argumento que incapacitaría a Sófocles para actuar en el papel protagonista.

3. LA VITA SOPHOCLIS Y LOS TESTIMONIOS ICONOGRÁFICOS

Otra valiosa información sobre las cualidades musicales de Sófocles la encontramos en la anónima *Vita Sophoclis*, breve escrito de carácter biográfico datado en torno al siglo I a. C., cuyo autor debió de servirse de fuentes muy diversas y posteriores a la época clásica³¹. El testimonio, aunque es menos completo que Ateneo, aporta información adicional que nos permite reconstruir la importante fama que experimentó el dramaturgo en su época:

Διεπνήθη δὲ ἐν παισὶ καὶ περὶ παλαιστράν καὶ μουσικὴν, ἐξ ὧν ἀμφοτέρων ἐστεφανώθη, ὡς φησὶν Ἴστρος (*FGrHist.* 334 F 35). Ἐδιδάχθη δὲ τὴν μουσικὴν παρὰ Λάμπρω, καὶ μετὰ τὴν ἐν Σαλαμῖνι ναυμαχίαν Ἀθηναίων περὶ τρόπιον ὄντων μετὰ λύρας γυμνὸς ἀηλιμμένος τοῖς παιανίζουσι τῶν ἐπινικίων ἐξῆρχε. (...) Καὶ πολλὰ ἐκαιούργησεν ἐν τοῖς ἀγῶσι, πρῶτον μὲν καταλύσας τὴν ὑπόκρισιν τοῦ ποιητοῦ διὰ τὴν ἰδίαν μικροφωνίαν (πάλαι γὰρ καὶ ὁ ποιητὴς ὑπεκρίνετο αὐτός), τοὺς δὲ χορευτὰς ποιήσας ἀντὶ β' ἰε'· καὶ τὸν τρίτον ὑποκριτὴν ἐξεῦρε. Φασὶ δὲ ὅτι καὶ κιθάραν ἀναλαβὼν ἐν μόνῳ τῷ Θαμύριδι ποτε ἐκιθάρισεν, ὅθεν καὶ ἐν τῇ ποικίλῃ στοᾷ μετὰ κιθάρας αὐτὸν γεγράφθαι³².

Se formó con otros niños tanto en la palestra como en la música, y fue coronado en ambas, según afirma Istro. Aprendió la música con Lampro, y, después de la batalla naval de Salamina, cuando los atenienses estaban en torno al trofeo, condujo, ungido y desnudo con su lira, el coro que cantaba el peán de la victoria. (...) Y muchas fueron las innovaciones que introdujo en los concursos: en primer lugar, separó la profesión de actor de la de poeta a causa de su propia debilidad vocal (pues en otro tiempo también el poeta actuaba él mismo), e hizo pasar el número de coreutas de doce a quince, e inventó el tercer actor. Afirman que una vez, tomando la cítara, la tocó una sola vez en *Támiris*, por lo que fue representado con su cítara en las pinturas de la Stoa Pecile.

Las coincidencias léxicas entre la *Vita Sophoclis* y el texto de Ateneo podrían hacernos extraer dos conclusiones apriorísticas: o bien Ateneo tuvo la *Vita* como fuente o bien ambos se sirvieron de una fuente común más extensa. La segunda opción parece más acertada si tenemos en cuenta que Ateneo incluye referencias que son omitidas por la *Vita*, como la belleza del poeta o su participación en *Nausícaa*. Por su parte, en la *Vita* aparecen igualmente testimonios que se encuentran ausentes en Ateneo, como la información de que el autor fue galardonado por sus habilidades en la palestra y en la música³³. En virtud de los diferentes contextos en que se alude el testimonio en ambos casos —sobre la música en Ateneo y sobre la educación del poeta en la *Vita*—, es fácil suponer que la fuente común no fuera ninguna biografía anterior más extensa, sino un escrito de otra naturaleza, probablemente de carácter musical. Si atendemos al fundamentado estudio de Villari (1996: 705-706), esta fuente pudo ser Aristóxeno, un músico peripatético contemporáneo de Alejandro Magno, aficionado a las biografías y mencionado como fuente en la *Vita* en varias ocasiones³⁴.

31. Sobre esto, vid. Lefkowitz 2012: 78.

32. *Vit. Soph.* 3-5 Radt.

33. Sobre las diferencias y divergencias entre ambos textos, vid. Villari 1996: 698-699.

34. En concreto, se menciona la fuente de Aristóxeno para referirse a la profesión del padre de Sófocles (*Vit. Soph.* 1 Radt) y aludir a la anécdota de que fue el primer ateniense en incorporar la música frigia a sus propios cantos (*Vit. Soph.* 23 Radt).

De acuerdo con los objetivos que se planteaban al principio, son tres los datos importantes que nos aporta la *Vita* frente al testimonio del de Náucratis. En primer lugar, el verbo utilizado para referirse a la participación de Sófocles en Salamina —ἐξῆρχε— confirma que el dramaturgo, en esta ocasión, actuó como ἐξάρχων, conduciendo el coro que ejecutó el canto en honor de la victoria³⁵. Así pues, si en Ateneo sólo se informa de que Sófocles bailó con su lira en torno al trofeo en la celebración de Salamina, el pasaje de la *Vita* presenta información adicional sobre el tipo de participación, que parece haber estado relacionada con la dirección coral del peán que se cantó en conmemoración de la victoria.

En segundo lugar, la información de que la causa principal de la separación de las profesiones de actor y poeta fue mayormente la debilidad vocal del propio Sófocles —διὰ τὴν ἰδίαν μικροφωνίαν— ha parecido extraña entre los estudiosos. A este respecto, Pickard-Cambridge (1973: 130, n. 4) sugiere que el motivo principal de esta separación no fue la debilidad de voz del poeta, sino más bien el incremento de actores profesionales, hecho que implica una mayor especialización³⁶. Pero también es posible que esta tenue voz fuera una de las causas que propiciara la aparición del tercer actor, cuya innovación sofoclea se cita a continuación en la *Vita*, y por consiguiente el auge de actores profesionales. Pues la causa ofrecida por este testimonio podría perfectamente referirse a la escasa preparación vocal de algunos dramaturgos, en comparación con los actores profesionales.

Un caso parecido lo encontramos en Pi. O. 6.87-89, un pasaje en el que, de acuerdo con el escoliasta³⁷, Píndaro se sirvió de un tal Eneas como maestro del coro para que animara a éstos a entonar un canto en honor de Hera Partenía, ya que la débil voz del poeta —διὰ τὸ ἰσχνόφωνον— le impedía recitar él mismo los coros. En el mismo comentario se afirma además que esta costumbre era frecuente entre los poetas. Por consiguiente, si esta manera de proceder era habitual, no parecería extraño pensar que Sófocles declinó actuar él mismo en sus obras porque se lo impedía su endeble voz, propiciando con ello la aparición del tercer actor y de profesionales en la actuación, que acabaron distinguiéndose claramente de los dramaturgos³⁸.

Por el contrario, tanto Scodel (2012: 29) como Tyrrell (2012: 25) atribuyen la referencia a la debilidad vocal del poeta a una invención tradicional y falsa, pues según ellos este cambio debió de estar simplemente motivado por el incremento de actores profesionales. Sobre esta controversia, Lefkowitz (2012: 80) se limita a exponer las distintas posibilidades de interpretación sobre la μικροφωνία de Sófocles, afirmando que ésta puede ser una justificación real o una mera invención, pero sin mostrarse claramente partidario de ninguna postura. Sí parece acertada la duda que Scodel (2012: 29) plantea sobre la veracidad de muchas afirmaciones hechas por las *Vitae* de los tres tragediógrafos canónicos. Pues la tradición ha ido forjando anécdotas que, aunque quizá pudieron guardar relación con estos dramaturgos, no siempre deben ser atribuidas de manera directa a éstos³⁹. Pero en este caso, pensamos que la debilidad vocal del poeta, como

35. En este tipo de representaciones, bien establecidas en el culto, se podía seguir un patrón recurrente según el cual un citaredo —el ἐξάρχων— daba comienzo al canto y conducía un grupo de coreutas que le respondía, vid. West 1992: 339.

36. Pickard-Cambridge (1973: 93) también afirma que más adelante sería la misma polis quien empezaría a proporcionar los tres actores de la representación, distribuidos entre los dramaturgos, mientras que en un principio eran los propios autores quienes actuaban (cf. Suda, v 170). Por su parte, Kovacs (2013: 495) sugiere que quizá la actuación de Sófocles en *Támiris* hizo al corego ahorrarse un citarista.

37. Sch. Pi. O. 6.149a, 188.

38. Por su parte, el biógrafo de Esquilo reivindica para él la innovación del tercer actor, vid. *Vit. Aesch.* 15 Radt.

39. Esto es evidente si tenemos en cuenta que la tradición se ha construido sobre la base de los cánones alejandrinos, que consideraban a Esquilo, Sófocles y Eurípides los más importantes dramaturgos de la centuria. Un ejemplo de estas anécdotas podría ser el incremento de coreutas de 12 a 15 o la introducción del tercer actor, cambios atribuidos a Sófocles, ya que estos hechos deberían consensuarse con el magistrado a cargo del festival. También

parece confirmar la comparación con el texto de Píndaro, pudo ser una causa paralela al auge de actores profesionales, no necesariamente contradictoria, como a menudo se ha pensado. Como sostiene Wilson (2009: 60-61), el hecho de que el propio Sófocles representara el papel de Támiris y que posteriormente abandonara la actuación podría sugerir una interesante analogía entre el músico mítico y el poeta trágico. Pues el dramaturgo experimentó el mismo destino que el personaje tracio al perder su capacidad vocal y musical después de una juventud elogiada por su belleza y sus habilidades musicales⁴⁰.

Una tercera información importante transmitida por la *Vita* hace referencia a los testimonios iconográficos, fuente imprescindible para confirmar que Sófocles obtuvo un reconocimiento significativo por sus actuaciones musicales⁴¹. En concreto, la *Vita* informa de que el dramaturgo fue representado tocando la cítara en la Stoa Pecile en reconocimiento por su actuación en *Támiris*⁴². El más importante vaso que parece reflejar esta representación muestra al músico rodeado de un grupo de mujeres, identificadas con las Musas, en algunas de las cuales se lee la etiqueta XOPONIKA, ‘vencedoras en el coro’. Sin duda, como afirma Wright (2019: 257-258), estas indicaciones muestran que la imagen refleja una representación teatral. A pesar de la inexplicable ausencia de etiqueta que identifique de manera directa al poeta, se ha pensado que Támiris podría estar retratando realmente al mismo Sófocles, en el famoso certamen musical que enfrentaba al héroe con las hijas de Zeus⁴³. Las muchas representaciones dramáticas grabadas en cerámica defienden la idea de que este vaso, con mucha probabilidad, estaría basado en una representación dramática, seguramente la tragedia de Sófocles. Esta abundancia iconográfica muestra además que el mito de Támiris era muy popular en el siglo V a. C.⁴⁴

Pero también pareció ser importante la escena del encuentro entre Ulises y Nausícaa, pues Pausanias (I 22.6) describe una representación de Polignoto que, según se ha pensado, pudo inspirarse en la tragedia homónima de Sófocles⁴⁵. Igual que *Támiris*, esta tragedia presenta varios testimonios iconográficos que confirman la importancia que tuvo este mito en el teatro ático⁴⁶. Además, como sugiere Séchan (1967: 172), el hecho de que se sucedan diferentes representaciones gráficas en poco tiempo, posteriores a la escenificación de la obra, puede ser un indicio de que Sófocles renovó y reactualizó un mito que ya se conocía desde los poemas homéricos. Pero lo mismo parece suceder con la historia de Támiris, cuyos testimonios icono-

pueden haber sido forjadas por la tradición las muertes legendarias de algunos poetas (cf. *Vit. Soph.* 14 Radt; *TrGF.* 4, test. 89), la afirmación de que Sófocles aprendió su arte de Esquilo (*Vit. Soph.* 4 Radt) o la conexión de los tres tragediógrafos más conocidos con la batalla de Salamina, explicada anteriormente.

40. Támiris, de manera similar a Sófocles, se volvió callado, débil y olvidadizo de sus habilidades a causa de su jactancia ante las musas, vid. Wilson 2009: 60.

41. Para un catálogo de los distintos testimonios iconográficos de *Támiris*, vid. Webster 1967: 152. Sobre las posibles representaciones de *Nausícaa*, vid. Webster 1967: 149-150.

42. Esta representación debió de ser anterior al 460 a. C., año en que se terminó la Stoa Pecile, y fue probablemente pintada por Polignoto, vid. Trendall & Webster 1971: 69. Sobre esta pintura, algunos han pensado incluso que su referencia en la *Vita* puede deberse a una confusión o que la imagen representaba a Sófocles, bien simplemente como citaredo bien en el papel de Támiris, tocando la cítara, vid. Séchan 1967: 196-197.

43. Cf. Webster 1936: 203; Hall 2002: 9; Wright 2019: 257-258. Una de las mujeres ha sido identificada con Argiope, la madre de Támiris, y tiene la etiqueta «Eveón es guapo». Esto ha sido explicado porque Euaion, hijo de Esquilo y reputado actor, representó el papel de Argiope, mientras que Sófocles jugó en el personaje de Támiris.

44. Webster (1967: 152) y Kovacs (2013: 495-496) recogen hasta ocho representaciones gráficas que retratan el tema.

45. Vid. Lucas de Dios 1983: 218; Jouanna 2007: 649.

46. Sobre las distintas representaciones gráficas de este mito, vid. Webster 1967: 149-150; Séchan 1967: 168-172; Trendall & Webster 1971: 66.

gráficos muestran la importancia que tuvo el tragediógrafo en la fijación de una versión mítica, cuyo esquema general ya se conocía anteriormente.

Todas estas informaciones confirman que Sófocles obtuvo desde joven una importante fama como músico, por lo que fue premiado en varias ocasiones, como afirma la *Vita*⁴⁷. Las tres actuaciones parecen indicar que el dramaturgo se encargó de conducir y dirigir un coro en dos de las tragedias pertenecientes a su época de juventud, tras el éxito obtenido y reconocido por su memorable actuación en Salamina. A causa de su endeble voz, igual que sucedía con otros poetas como Píndaro, Sófocles fue uno de los principales promotores de la escisión de las profesiones de actor y dramaturgo, quedando su actuación en *Támiris* como algo excepcional y propio de su carrera de juventud, como indica la *Vita* mediante el adjetivo μόνω aplicado al título de la obra.

4. LAS FUENTES BIZANTINAS

Además de Ateneo, la *Vita Sophoclis* y los testimonios iconográficos, los eruditos bizantinos se hicieron eco de la anécdota sobre las cualidades excepcionales de Sófocles como músico. Ninguna información adicional nos aporta el tratado anónimo del siglo XI d. C. *Sobre la tragedia*, atribuido a Miguel Pselo, que, teniendo como fuente probablemente la *Vita*, referencia la noticia con el objetivo de describir las características de un género literario que hace muchos siglos desapareció en su forma original⁴⁸.

Καὶ κιθάρα δὲ ἐν ταῖς τραγωδίαις ἐχρήσατο καὶ Εὐριπίδης καὶ Σοφοκλῆς, Σοφοκλῆς δὲ καὶ λύρα ἐν τῷ Θαμύρᾳ⁴⁹.

Y de la cítara en sus tragedias se sirvieron tanto Eurípides como Sófocles, y Sófocles también de la lira en su *Tamiras*.

La alusión a Sófocles como un experto músico no sólo aparece en este pasaje, sino también en *Sobre la tragedia* 5⁵⁰, momento en el cual se indica que Sófocles fue el primero en introducir los tonos musicales que se conocen como lidios y frigios, utilizando estos últimos en sus ditirambos. Esta información, además de confirmar el reconocimiento del dramaturgo como pionero en la composición musical, remite de manera clara a *Vita Sophoclis* 23, en que aparece la misma información con palabras muy similares. Además, el pasaje mencionado de la *Vita* anuncia de manera expresa la fuente primaria de esta información, que es Aristóxeno. Por ello, debemos suponer que la fuente directa del tratado sea probablemente la *Vita*, que, a su vez, igual que comentábamos en el caso de Ateneo, podría haber tenido como fuente inicial Aristóxeno⁵¹.

Además de los posibles antecedentes del tratado, debemos llamar la atención sobre dos aspectos que diferencian este pasaje del resto de testimonios analizados. El primero hace referencia a la mención de la lira como instrumento del que se sirvió el poeta, que parece estar bien diferenciado de la cítara, de la que se dice que utilizaron tanto Sófocles como Eurípides. Este cambio no debería sorprendernos si tenemos en cuenta que, en la Grecia clásica, el término λύρα podía referirse a cualquier tipo de lira o cítara en términos generales; aunque si el contexto

47. Vid. Lefkowitz 2012: 79.

48. Sobre la discutible autoría de este tratado, la temática y sus diferencias y semejanzas con la *Poética* aristotélica, encontramos interesantes observaciones en Barber & Papaioannou 2017: 82-90.

49. *Sobre la tragedia* 12 = *TrGF*. 4, test. 99b.

50. Recogido también en *TrGF*. 4, test. 99a.

51. Sobre esto, vid. Villari 1996: 705-706.

tendía a ser más específico se diferenciaba entre la *χέλυσ λύρα*, propiamente la *λύρα*, y la lira de caja, que sería más bien la *κιθάρα*, dependiendo del modo de fabricación⁵². Debido al empleo del término genérico *λύρα* para referirse, de manera laxa, tanto a la lira como a la cítara, no es de extrañar que el autor del tratado confunda los dos términos y los dé como diferentes, cuando en realidad se están refiriendo a lo mismo.

El segundo elemento que debemos tener en cuenta es la diferencia lingüística existente en el nombre de Támara. Así, mientras que en el resto de fuentes estudiadas éste se declina según el modelo de los temas en dental de la declinación atemática —*Θάμυρις*, -ιδος—⁵³, en este pasaje aparece según los masculinos de los temas en alfa —*Θαμύρας*, -ου—. Estas interferencias entre declinaciones eran ya frecuentes desde la época arcaica⁵⁴. Por ello, nada o poco debería extrañarnos, pues quizá el autor del tratado conociera o hubiera leído el término en una forma diferente de la que aparece en la *Vita*, suponiendo que ésta sea su fuente principal. También en Ateneo el nombre se encuentra atestiguado a veces con iota y a veces con alfa⁵⁵, por lo que tampoco sería extraño considerar que, además de la *Vita*, el autor del tratado conociera la obra del de Náucratis, que pudo haberle servido también de fuente. En un principio, se admite de manera general que la forma perteneciente a la declinación de los temas en alfa se correspondería con el ático⁵⁶, mientras que otros dialectos tendrían una forma en iota perteneciente a la declinación atemática. Este doblete también es recordado por Eustacio, en un momento en que el erudito de Tesalónica compara la excelencia que tenían algunos dramaturgos en tocar la cítara con la habilidad musical de los aedos homéricos⁵⁷. Entre estos últimos se usaba de manera recurrente la forma atemática *κίθαρις*, que Eustacio considera un eolismo, frente a la predominantemente ática *κιθάρα*, que se acabaría imponiendo entre los poetas de época clásica.

Más importante que el anterior es el testimonio de Eustacio de Tesalónica, en el siglo XII d. C., que cita la anécdota al hilo de sus comentarios homéricos⁵⁸. Las coincidencias léxicas con el texto de Ateneo nos inducen a considerar que su fuente sería probablemente Ateneo de Náucratis, aunque con diferencias sustanciales que conviene comentar. Mientras que en la referencia de *Deipnosophistai* se cita a Sófocles como modelo por sus cualidades musicales, en la noticia ofrecida por el obispo de Tesalónica ésta se pone al servicio de los comentarios homéricos. En sus *Commentarii ad Homeri Iliadem*, Eustacio compara al poeta de Colono con los aedos homéricos. Pues igual que aquellos el dramaturgo destacaba por su excepcionalidad en el manejo de la cítara.

Ἵτι δὲ τὸ σπουδαίως κιθαρίζειν ἐφιλειτο τοῖς παλαιοῖς... μαρτυρεῖ... καὶ ἡ τραγική, ἐν ἧ προλάμπων Σοφοκλῆς περιάδεται οὐ μόνον δεινὸς εἶναι σφαιρίσαι, ὡς ἡ κατ' αὐτὸν ἐδήλωσε δραματικὴ Ναυσικάα, καθὰ καὶ ἐν τοῖς εἰς τὴν Ὀδύσσειαν (Τ 30) δηλοῦται, ἀλλὰ καὶ κιθαρίζειν ἄκρος, οὕτω δὲ καὶ ὀρχεῖσθαι καὶ χορεύειν⁵⁹.

Que se solía tocar la cítara de manera virtuosa entre los antiguos, lo atestigua también el género trágico, en el cual Sófocles brilló por su canto, pues no sólo era hábil en el juego de la pelo-

52. Sobre la diferencia de concepción en los términos *λύρα* y *κιθάρα*, vid. Kovacs 2013: 478-479.

53. Nótese el acusativo *Θάμυριν* que aparece en Ath. 1.20 E-F.

54. Cf. Hom. *Il.* 2.595; *TrGF.* 4, 245; Pl. *R.* 620a; E. *Rh.* 925; Paus. 10.30.8; Poll. 4.75.

55. Cf. Ath. 2.20, 4.78, 7.56, 14.40.

56. *LSJ* s. v. *Θάμυρις*.

57. Eust. *Com. Il.* 381.8 Stallbaum.

58. Uno de los motivos por los que Eustacio cita a Sófocles es precisamente por la relación que este último mantiene con Homero, de quien toma muchos de los temas, vid. Miller 1946: 99.

59. Eust. *Com. Il.* 381.8 Stallbaum = *TrGF.* 4, test. 29.

ta, como hizo ver en su drama *Nausícaa*, tal como se muestra en los comentarios a la *Odisea* (T 30), sino también era excelente en tocar la cítara, así como en bailar y en festejar con coros.

La anécdota, relatada por Eustacio, indica con claridad que Sófocles tenía un importante dominio en jugar a la pelota —σφαιρίσαι—, en el arte de la danza —ὀρχεῖσθαι καὶ χορεύειν— y en tocar la cítara —κιθαρίζειν—, hechos que se ejemplifican con la historia de *Nausícaa*. Esta habilidad se pone de manifiesto mediante los adjetivos δεινός y ἄκρος, el segundo de los cuales recuerda el adverbio ἄκρως, que aparecía en Ateneo con el mismo sentido. Pero a diferencia de Ateneo, que aplicaba el adverbio a σφαιρίσαι, en Eustacio el adjetivo se refiere a κιθαρίζειν, un verbo que parece tener en mente la participación de Sófocles en *Támiris*, aunque ésta no se mencione de manera expresa. En el mismo sentido, la oposición οὐ μόνον... ἀλλὰ καὶ parece indicar que Eustacio está pensando en las dos obras, aunque sólo se nombre una de ellas. Por otra parte, en Ateneo también se cita directamente la actuación del poeta en *Nausícaa*, que se encuentra ausente en la *Vita*. Por estos motivos, es fácil suponer que la fuente principal de Eustacio podría ser directamente el erudito de Náucratis. Como prueba de ello se puede indicar también el hecho de que Eustacio era un importante conocedor de la obra de Ateneo, cuyo modelo le sirve de inspiración en numerosas ocasiones⁶⁰.

El pasaje anteriormente mencionado remite a los *Commentarii ad Homeri Odysseam* de Eustacio, en los cuales, como es esperable, se menciona la participación de Sófocles en *Nausícaa*, cuyo episodio, como ya se ha dicho, retoma una conocida escena del canto sexto de la *Odisea*. El motivo de la cita es, por tanto, diferente que en los testimonios anteriores. En este caso, Eustacio se encuentra comentando el episodio del encuentro entre Ulises y Nausícaa en la playa de los feacios. No puede pasar por alto la participación de Sófocles en su versión dramática sobre esta escena, pues la importante fama obtenida por el dramaturgo hace que sea de mención obligatoria.

Μάλιστα δέ, φασίν, ἐπεμελήθησαν ὕστερον σφαιριστικῆς, πόλεων μὲν κοινῇ Λακεδαιμόνιοι, βασιλέων δὲ ὁ μέγας Ἀλέξανδρος, ἰδιωτῶν δὲ Σοφοκλῆς ὁ τραγικός· ὃς καὶ, ὅτε, φασί, τὰς πλυντρίας ἐδίδασκε, τὸ τῆς Ναυσικάας πρόσωπον σφαίρα παιζούσης ὑποκρινόμενος ἰσχυρῶς εὐδοκίμησεν⁶¹.

Y especialmente, según afirman, se ocuparon después del arte de la pelota, en el ámbito público, entre las ciudades los lacedemonios y entre los reyes Alejandro Magno; en el terreno de los particulares, Sófocles el poeta trágico. Pues cuando éste, según dicen, representó *Lavanderas*, por su actuación en el personaje de Nausícaa jugando a la pelota obtuvo una gran fama.

Este último testimonio resulta fundamental para un mejor conocimiento de la noticia. Pues son dos las informaciones que el estudioso aporta: el título alternativo *Lavanderas* —τὰς πλυντρίας—, que haría referencia al coro, y la participación de Sófocles en el papel de la protagonista femenina, por lo que adquirió una fama considerable y fue altamente valorado en su época —ἰσχυρῶς εὐδοκίμησεν—. Por ello, la crítica moderna ha considerado que la obra podía tener un doble título, tomado de los componentes del coro o del personaje principal⁶².

Por falta de datos no podemos conocer la razón por la cual existen ambas divergencias entre Ateneo y Eustacio, pero es fácilmente deducible que el obispo de Tesalónica hubiera podido suponer la información directamente del erudito de Náucratis. Pues si la historia presenta al

60. Interesantes observaciones sobre la influencia de Ateneo en Eustacio tenemos en Vannicelli 2019: 173.

61. Eust. *Com. Od.* 1553.63 Stallbaum = *TrGF* 4, test. 30.

62. Cf. Radt 1999: 361; Jouanna 2007: 648; Wright 2019: 104.

dramaturgo jugando a la pelota en una obra cuya escena más conocida, ya desde Homero, hace precisamente referencia al lavado de la ropa y al juego de la pelota entre las jóvenes feacias, el papel representado por Sófocles tuvo que ser el de Nausícaa. Difícilmente habría obtenido una reputación tan importante si su participación hubiera sido de otro modo. Una prueba de ello es además el hecho de que, como comentábamos al principio, las tres participaciones del dramaturgo debieron de estar relacionadas con la dirección coral, un tipo de intervención que nos hace pensar en el papel de la protagonista.

5. CONCLUSIONES

Son tres las conclusiones que se pueden extraer después del análisis de las distintas fuentes que describen las anécdotas sobre las tres participaciones musicales de Sófocles.

En primer lugar, los múltiples testimonios que transmiten esta noticia, desde la *Vita Sophoclis* hasta los eruditos bizantinos pasando por Ateneo, insisten en la fama y la popularidad que Sófocles adquirió como músico durante su juventud y por la cual obtuvo varios reconocimientos. Pero no sólo son importantes las fuentes literarias y biográficas, sino también los numerosos testimonios iconográficos, que representan al joven Sófocles tocando la cítara y podrían ser también una demostración de la conocida reputación que el poeta alcanzó durante el siglo V a. C. Según parece, el reconocimiento principal lo consiguió en la celebración de Salamina, en la cual bailó y tocó la cítara como ἐξάρχων, conduciendo el coro que entonó el canto en conmemoración de la victoria. A raíz de la fama obtenida, Sófocles tocó la cítara, también de manera excepcional, en sus obras *Támiris* y *Nausícaa*, en el papel del personaje protagonista, ambas pertenecientes a la época de juventud del dramaturgo.

En segundo lugar, todos los casos estudiados parecen demostrar que las tres participaciones de Sófocles tienen que ver con la dirección coral, que el autor ejerció acompañado de la cítara. En el caso de la actuación en Salamina, el verbo ἐξήρχε de la *Vita* confirma que el mismo Sófocles dio inicio y dirigió la actuación coral que ejecutó el canto de victoria. Pero lo mismo sucede con las obras *Támiris* y *Nausícaa*, en las que el autor parece haber actuado en el papel protagonista como director y guía de un grupo de coreutas.

En tercer y último lugar, tras estas representaciones dramáticas, el joven Sófocles abandonó la actuación, distinguiendo así las profesiones de actor y de compositor de tragedias. Esta separación se encuentra motivada por la debilidad vocal que el propio dramaturgo tenía, un hecho frecuente entre los poetas, como muestra el pasaje de Píndaro analizado anteriormente. Este habría sido el motivo principal por el que el tragediógrafo no podía competir con actores especializados, cuya preparación vocal era lógicamente mayor. La μικροφωνία del autor, como debió de suceder también en otros casos, pudo ser la causa más importante que favoreció el incremento de actores profesionales, como un oficio claramente diferenciado. Por tanto, la información sobre la endeble voz de Sófocles no necesariamente tuvo que ser un hecho inventado y contradictorio con respecto al auge de actores profesionales, como se ha señalado en algunas ocasiones.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Barber, Ch. & Papaioannou, S. (2017). *Michael Psellos on literature and art: a byzantine perspective on aesthetics*, Notre Dame, Indiana.
- Burton, R. W. B. (1980). *The chorus in Sophocles' tragedies*, Oxford.
- Goldhill, S. (1987). «The great Dionysia and civic ideology», *JHS* 107, pp. 58-76.
- Griffin, J. (1998). «The social function of Attic tragedy», *CQ* 48/1, pp. 39-61.

- Hall, E., «The singing actors of antiquity», en Easterling, P. & Hall, E. (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 2002, pp. 3-38.
- Jebb, R. C. & Headlam, W. G. & Pearson, A. C. (1917a). *The fragments of Sophocles* (vol. 1), Cambridge.
- ____ (1917b). *The fragments of Sophocles* (vol. 2), Cambridge.
- Jouanna, J. (2007). *Sophocle*, Paris.
- Kovacs, G. A., «Stringed instruments in fifth-century drama», en Harrison, G. W. M. & Liapis, V. (eds.), *Performance in Greek and Roman theatre*, Leiden-Boston, 2013, pp. 477-499.
- Krumeich, R. & Pechstein, N. & Seidensticker, B. (1999). *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt.
- Lefkowitz, M. R. (2012²). *The lives of the Greek poets*, Baltimore.
- López Cruces, J.L., «Eurípides músico: Antíope y la reescritura de los mitos musicales», en Campos Daroca, F. J. & García González, F. J. & López Cruces, J. L. & Romero Mariscal, L. P. (eds.), *Las personas de Eurípides*, Amsterdam, 2007, pp. 3-37.
- Lucas de Dios, J. M^a. (1983). *Sófocles: fragmentos*, Madrid.
- Miller, H. W. (1946). «Ο ΦΙΛΟΜΗΡΟΣ ΣΟΦΟΚΛΗΣ and Eustathius», *CPh* 41, pp. 99-102.
- O'Sullivan, L. (2012). «Playing ball in Greek antiquity», *G&R* 59/1, pp. 17-33.
- Pickard-Cambridge, A. (1973). *The dramatic festivals of Athens*, Oxford.
- Radt, S. (ed.) (1999). *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (vol. 4), Göttingen.
- Scodel, R., «Sophocles' biography», en Ormand, K. (ed.), *A companion to Sophocles*, Malden-Oxford-Chichester, 2012, pp. 25-37.
- Séchan, L. (1967). *Études sur la tragédie grecque et ses rapports avec la céramique*, Paris.
- Trendall, A. D. & Webster, T. B. L. (1971). *Illustrations of Greek drama*, London.
- Tyrrell, W. B., «Biography», en Markantonatos, A. (ed.), *Brill's companion to Sophocles*, Leiden-Boston, 2012, pp. 19-37.
- Vannicelli, P. (2019). «Commerci comici: a proposito di Ermippo fr. 61 K.-A.», *SemRom* 8, pp. 165-179.
- Villari, E. (1996). «Une hypothèse sur les sources d'Athénée (*Deipn.* I 20 e-f) et de la *Vita Sophoclis* (3-5): Aristoxène, musicien et biographe», *REG* 109, pp. 696-706.
- Webster, T. B. L. (1936). *An introduction to Sophocles*, Oxford.
- ____ (1967). *Monuments illustrating tragedy and satyr play*, London.
- West, M. L. (1992). *Ancient Greek music*, Oxford.
- Wilson, P., «Thamyris the Thracian: The Archetypal Wandering Poet?», en R. Hunter, R. & Rutherford, I. (eds.), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality and Pan-Hellenism*, Cambridge, 2009, pp. 46-79.
- Wright, M. (2019). *The lost plays of Greek tragedy: Aeschylus, Sophocles and Euripides* (vol. 2), London-New York.