

LA PÁRODOS DE ÁYAX: EL OTRO ÁYAX

ANA MARÍA GONZÁLEZ DE TOBIA

CELC. AFG. (UNLP)

PÁRODOS DE AYAX: "EL OTRO AYAX"

La *párodos* de Ajax de Sófocles presenta elementos significativos en su estructura compositiva y también en el diseño de su contenido dramático. La forma se aproxima a Esquilo y su contenido presenta resonancias homéricas. Sin embargo, proponemos la posibilidad de analizar, en la *párodos*, los elementos programáticos de un "epinicio atípico", dado que presenta como circunstancia victoriosa, un hecho lamentable. Esta propuesta adquiere singular importancia, porque diseña al personaje central ausente, a continuación de una escena prologuística que ha presentado al mismo personaje en su situación más ominosa. La *párodos* de Ajax abre la posibilidad dramática de considerar al "otro Ajax" y determina, a nuestro entender, una posibilidad de interpretación de la obra.

ABSTRACT

AYAX' PARODOS: "THE OTHER AYAX".

The *parodos* of Sophocles' *Ajax* has significant traits, both in its composition and in its dramatic content. While in its form it resembles Aeschylus, its content has Homeric resonance. Yet I submit that it is possible to analyze in this *parodos* the programatic elements of an "atypical victory ode," since it represents a misfortune as a victorious event. The approach I propose has further consequences in that this *parodos* foregrounds the absent main character, who in the preceding prologue has been presented in a most ominous light. The *parodos* of *Ajax* opens a new dramatic angle, from which "the other Ajax" may be considered in a dramatic perspective. To my view this points to a possible new interpretation of this play.

PALABRAS CLAVE: *Párodos*, "Epinicio atípico", Áyax, Sófocles

KEY WORDS: *Parodos*, "Atypical victory ode", Ajax, Sophocles.

Áyax es la primera de las obras conservadas de Sófocles, según las afirmaciones críticas,¹ y el análisis de su *párodos* resulta interesante, para evaluar la integración estética del coro, en una etapa inicial de la obra del autor.²

La *párodos*,³ que técnicamente, consiste sólo en la manifestación inicial del coro, está compuesta, estrictamente, por una serie anapéstica (134-171) y una oda en simple forma triádica (172-200). Sin embargo, resulta importante destacar que la presencia coral se prolonga en el comienzo del primer episodio, más allá de su diseño específico, en una escena anapéstica con Tecmesa (201-262), que, a su vez, incluye otro par estrófico: (221-232, 245-256), en una escena en trímetro yámbicos con Tecmesa y en un *kommós* con Áyax y Tecmesa (333-429). Estas intervenciones corales, más allá de su ámbito específico, permiten que se pueda considerar al coro como un segundo actor, al menos en un primer tramo de la obra, hasta la aparición de Áyax, y en un tercer actor, cuando él está presente.

Desde el punto de vista del contenido, la *párodos* ocupa un espacio medial, entre el prólogo, que diseña a Áyax despojado de su matriz heroica y víctima de la locura y el escarnio posterior, y el resto de la obra que se resolverá en torno de líneas de acción derivadas, precisamente, del contenido de la *párodos*.

Forma y contenido abastecen la percepción de una composición particular que admite una interpretación clave para la comprensión de la totalidad de la tragedia.

Desde el punto de vista formal, los anapestos, considerados tradicionalmente como “metro de marcha”, podrían sugerir que el poeta, deliberadamente, hace ingresar al coro con una entrada anapéstica para confirmar el aspecto militar de su identidad. Pero la asociación de los anapestos con la marcha es una asunción común que se basa sólo en mínimas evidencias.⁴

¹ Cfr. Whitman (1966: 42-46), Reinhardt (1979: 6-8), Segal (1995:5-6) y Buxton (1995: 3-7), entre otros.

² El tipo de *párodos* que encontramos en *Ayax* es similar, formalmente, a los de *Persas*, *Suplicantes* y *Agamenón* de Esquilo y su estructura ha sido utilizada como argumento para establecer la fecha de composición y representación de la obra. Sin embargo, acordamos con Burton (1980: 8) que esta forma lírica pudo haber sido dictada, esencialmente, por los requerimientos dramáticos, la elección de argumento y la personalidad grupal del coro.

³ Hemos utilizado la edición de Pearson (1964) para las citas del texto griego de Áyax. Para las especificaciones críticas se cotejaron las ediciones de Jebb (1957) Dain y Mazon (1960-1965), Stanford (1963), Dawe (1975), Lloyd-Jones y Wilson (1990) y Garvie (1998).

⁴ Burton (1980: 8) sostiene que el coro no está compuesto por combatientes y que resulta natural que un cuerpo de marineros, subordinado a un jefe, marche en formación, para ingresar a la escena. Hoy está asumido universalmente, sin fundamento, por una referencia ocasional al paremfaco espartano *embáteria*, que el dímetro anapéstico era un metro de marcha. Cfr. Webster (1970: 62, 112 y *passim*); Dale (1968: 47, 51), entre otros.

Por otra parte, es usual diferenciar, dentro de pasajes anapésticos sofocleos, entre “líricos o mélicos”, como el caso de *Electra* (86-120) y “recitativos” como el caso de la *párodos* de Áyax, que nos ocupa. Ambos pasajes contienen una importante información fáctica acerca de la situación presente y de las actitudes de un personaje que ingresa a una escena vacía y debe desarrollar la información necesaria en un monólogo: Electra lo hace con la forma de una plegaria, mientras que los integrantes del coro de Áyax invocan la presencia de su líder ausente.

Cuando el coro se mueve hacia el metro lírico, presumiblemente comienza a cantar. Evidentemente, se produce el contraste, pero el metro del canto sugiere que el coro no quiebra abruptamente su tono, ya que comienza la oda con metro dactílico (172-173), que puede considerarse un metro estíquico o recitativo; luego pasa a un trímetro yámbico (176), para llegar al metro dácilo epitrítico en el resto de la oda.

El factor fundamental de integración de la composición coral como una totalidad es, precisamente, la concentración del coro en diseñar el contexto de su relación con Áyax. La personalidad propia del coro dominará la *párodos* y disminuirá en los dos *stásima* siguientes, hasta tal punto que se hará imprescindible una segunda introducción en la *epipárodos*.

El coro de seguidores de Áyax sólo presenta su identidad, en la *párodos*, a través de la invocación ἄνναξ (v. 166) y la relación que manifiestan con su jefe. Será Tecmesa quien los identifique, por primera vez, en los versos 201 y 202.⁵

Desde el punto de vista dramático, el ingreso del coro a escena implica una suspensión temporal de la línea central del desarrollo de la acción. Se trata del espacio que media entre los sucesos presentados en el prólogo y la difusión de esos sucesos en el campamento griego.

A la presencia divina de Atenea, con sus correspondientes consecuencias, en el prólogo, se le opone una posición netamente humana, en la *párodos*, plena de subjetividad. La implacable realidad de las acciones, en el prólogo, contrasta con la irrealidad que sustenta la *párodos*.

Prólogo y *párodos* componen una estructura retórica inicial, que, en su movimiento dramático tiende a otorgar validez a Áyax como líder político.⁶

⁵ Budelmann (1999: 232) manifiesta que la identidad del coro de Áyax establece una unión con los espectadores atenienses más estrecha que ningún otro coro de las tragedias conservadas, porque el coro de marineros, inmediatamente es asociado con Atenas. La pertenencia a Salamina evoca una práctica ritual del siglo V en el lugar. Áyax y Eurisakes recibieron culto en Atenas y en Salamina.

⁶ Rose (1995: 65-69) explicita la construcción retórica de la tragedia, en función de una interpretación netamente política. En la misma línea Griffin (1999: 83).

Los planteos del coro definen al “otro Áyax”, el de la matriz heroica homérica, recuperado en el inicio coral y preservado, desde esa instancia, durante toda la obra. El coro “construye” la hegemonía de Áyax y la incorpora como ingrediente trágico, desprendiéndose del contenido del prólogo para iniciar otra línea de acción dramática que se desarrollará a lo largo de toda la obra y complementará la acción prologuística. Como consecuencia del *status* otorgado a Áyax, el coro nos presenta a “otro Odiseo” y a los Dánaos, a la vez que instala temas aparentemente accesorios, que adquirirán vigencia en el transcurso de la tragedia.

A los fines del diseño del “otro Áyax”, advertimos, en la totalidad de la *párodos*, una integración coral asimilable a un epinicio,⁷ con un *kairós sui generis*, de modo que el coro, desde su perspectiva, aporta no sólo una nueva presentación de Áyax, sino que anticipa la *peripecia*, hasta el punto de autodefinirse definitivamente como personaje dramático.

Aplicamos a la *párodos* de Áyax, el análisis que hemos propuesto para estudiar los epinicios de Baquílides⁸ y notamos dos ámbitos diferenciados: el del encuadre, dividido en una primera y una segunda parte y, en medio de ambas, el ámbito mítico.

La primera parte del encuadre se extiende entre los versos 134 y 171, en coincidencia con el sistema de anapestos.

La invocación inicial Τελαμώνιε παῖ (134) seguida de τῆς ἀμφιρύτου/ Σαλαμῖνος ἔχων βᾶθρον ἀγχιάλου (134, 135) alude, evidentemente, a Áyax, en su *génos* y al espacio que le es natural, tanto por su origen como por la resonancia que remite a su matriz heroica, Salamina. Los epítetos son de cuño homérico y mantienen el mismo sentido que en la épica. También resulta destacable la reminiscencia homérica al establecer contraste entre la tranquilidad del hogar y las vicisitudes de la guerra, en la vida de un guerrero.

Acerca de la invocación a un personaje ausente, los críticos coinciden en atribuirle al coro la situación de personaje que ignora información importante y, por lo tanto, formula preguntas a alguien que está fuera de la escena. En todos los casos, se coincide en que el objetivo del autor, es, mediante este recurso,

⁷ A propósito de la vinculación entre la poesía coral y los *stásima* trágicos existe una interesante propuesta crítica. Entre los exponentes más destacados, que nos han servido de guía para nuestro artículo, se encuentran Parry (1978: 3-46 y 53-60), Calame (1994/95: 136-137, 1997: 19-88), Lonsdale (1994/95: 32-33), Nagy (1990: 382-413, 1994/95: 41-55) y Henrichs (1994/95: 73-85).

⁸ Cfr. González de Tobia (1986: Introducción y 1994: *passim*).

construir una mayor tensión dramática preparatoria de la eventual aparición del personaje aludido en las preguntas.⁹ Sin embargo, nos resulta interesante recordar el pasaje del canto 11.541-65 de *Odisea*, cuando Odiseo se dirige al alma de Áyax muerto y éste no sólo no responde, sino que, en silencio, se retira. El silencio ausente de Áyax, en la *párodos* de la tragedia se podría asimilar, de este modo, al mundo de los muertos, como en el pasaje odiseico, y constituiría una prefiguración del suicidio posterior.¹⁰

Inmediatamente después de la invocación, se instalan los temas de la enfermedad, *πληγή Διὸς* (137) y de la difamación de parte de los enemigos, vinculada a la envidia, mediante *ζαμενῆς λόγος* (137 y 138),¹¹ que se incrementará, sucesivamente, en los versos 148 (*Τοιούσδε λόγους ψιθύρους*) y 150 (*εὐπειστα λέγει*), atribuidos a Odiseo.¹²

La comparación del verso 140, cierra un pequeño circuito de siete versos, en el que sobresa la imagen central *ὄμμα*, sobre la que se elabora el símil, a modo de cierre.

La “mención del vencedor” y su ámbito geográfico se completa, con el contenido de los versos 141 a 154, a modo de *kairós*, dentro del encuadre del canto coral. La descripción de la matanza de los animales presenta contornos heroicos mediante las expresiones *ὀλέσαι Δαναῶν / βοτὰ καὶ λείαν / ἥπερ δορίληπτος ἔτ’ ἦν λοιπή, / κτείνοντ’ αἴθωνι σιδήρω* (144-147).

La “hazaña” resulta única e irrepetible; tiene un vencedor y vencidos, en este caso, los Dánaos (ganado) e incluye también a Odiseo, en la acción misma, como difusor.

El *kairós* resulta *sui generis* porque la acción está sostenida por la enfermedad, tema central que produce inversión, mediante la alusión *ἐπὶ δυσκλεία* (143).

Entre los versos 154 y 163 se desarrolla un espacio *gnómico*, que adquiere importancia, en el contexto de la *párodos* en particular y de la tragedia, en general, porque construye la hegemonía de Áyax, del “otro Áyax”, diferente

⁹ Un tratamiento amplio de este tema, aplicado a Áyax y a las tragedias conservadas, en general puede encontrarse en Kranz (1933: 205-7) y en críticos recientes como Taplin (1977: 280-281).

¹⁰ Garvie (1998:1) alude a *Odisea* 11.541-65 para fundamentar el pasaje mítico seleccionado por Sófocles, en Áyax, fundamentalmente para justificar la presencia de Atenea en el prólogo.

¹¹ Es la única vez que el adjetivo aparece en la tragedia.

¹² Cfr. a propósito del tema y los personajes involucrados, González de Tobia (2000: *passim*) donde se interpreta la *Nemea VIII* de Píndaro,

al que dejamos de observar en el final del prólogo y muy asimilable al que protagonizó un hecho victorioso. La “construcción” del estándar de grandeza heroica se produce mediante una técnica característica del poeta y que consiste en una cuidadosa repetición del concepto, para penetrar en la mente de la audiencia. En el caso del espacio *gnómico*, el concepto μέγας actúa como sintetizador de una expansión mayor, que no sólo insiste en la grandeza de Áyax, sino que se expande para señalar que el poder adverso, también es grandioso.

Deseamos destacar que, si bien la palabra μέγας aparece treinta y seis veces en la obra –con mucho mayor frecuencia que en otras obras de Sófocles– no sorprende, teniendo en cuenta el tema y el hecho de que es un epíteto homérico para Áyax. Pero lo que resulta sugerente es que la aparición de la palabra se concentra en un tramo de la tragedia, apareciendo trece veces entre los versos 139 y 241 y nueve veces en la *párodos*, siete de las cuales se encuentran, estrictamente en el sistema de anapestos y cuatro en sólo ocho líneas de los mismos.¹³

Se establece un contraste entre el “grande” y “los pequeños” (154-163) y, según la función habitual de los coros sofocleos, el coro de marineros se autodiseña como un carácter menor, para representar al hombre común que no está expuesto, como lo están los héroes, a las tensiones y el peligro que impone la grandeza.¹⁴

Las apreciaciones del yo coral, así como una comparación habitual en la tradición literaria sirven de nexo entre el ámbito del encuadre y el ámbito mítico, que inicia la tríada.

La primera parte del encuadre se cierra, a modo de composición anular, con el segundo símil (168-169), que no sólo se vincula al primero por contener alusión a aves, sino que resultan complementarios para establecer nítidamente, a partir de las imágenes, la calidad de relación que existe entre Áyax y los integrantes del coro.

El tramo que encierra el segundo símil (165-169) establece su centro en ὄμμα y cierra un breve circuito de interrelación entre el yo coral y el destinatario, produciendo eco y paralelo con el tramo inicial de los versos 136 a 140. En el primer espacio, el coro se autoasigna la mirada de la paloma, en el segundo, la mirada se invierte y resulta visión, atribuida a Áyax, frente a los enemigos. Son

¹³ Se puede establecer una vinculación con *Leyes* 902 d-e. Cfr. Winnigton-Ingram (1980: 22 n35).

¹⁴ Cfr. David (1986: 150).

ellos, los inferiores, los necios, quienes son asimilados, tácitamente al temor de las palomas, frente al buitre.

Consideramos que la composición anular que cierra la primera parte del encuadre no sólo ha cumplido el propósito de diseñar la grandeza de Áyax, sino que ha “construido su hegemonía” y, a partir de ella, ha instalado, en la audiencia, la *performance* del “otro Áyax”. El cierre del circuito resulta significativo, porque el coro afirma que la sola presencia de Áyax puede reducir a sus enemigos a un abrupto silencio.

El ámbito mítico se extiende desde el verso 172 hasta el verso 190. En él, Artemisa aparece mencionada con un epíteto significativo, alusivo a la matanza de animales efectuada por Áyax y, sugestivamente el coro alude, mediante una pregunta retórica, a la “victoria” de Áyax sobre los animales, como una hipotética compensación por una victoria impaga (176).

La mención de Enialio, en lugar de Ares, vincula estrechamente la guerra con las trampas nocturnas, vale decir las acciones verdaderamente heroicas del pasado con las acciones equivocadamente heroicas del presente.

El espacio que va desde el verso 182 hasta el 200 y los anapestos que inauguran el primer episodio, a cargo de Tecmesa, actúan como la segunda parte del encuadre, que retoma, mediante el procedimiento de eco y paralelo, los temas de la primera parte.¹⁵

En primer lugar, παῖ Τελαμῶνος, en el verso 184, y ἄναξ en 190, cierran el circuito iniciado en el primer verso de la *párodos* (134).

El νόσος (185), como sujeto de una manifestación potencial, resulta eco de ἐπὶ δυσκλείῃ (143) ya que instala una posible responsabilidad divina en la “hazaña”.

Zeus y Apolo Argivo (186) son los destinatarios de un desiderativo realizable, que sirve de gozne entre el espacio anterior, netamente mítico y la inmediatez de la circunstancia, de modo que se pueda controlar el rumor.

La alusión a Odiseo mediante su stirpe mítica, en calidad de hijo de Sísifo, con un sugestivo atributo, ἀσώτου Σισυφιδᾶν γενεᾶς (189), anticipa y determina al “otro” Odiseo por su *genos* y actúa como paralelo del verso 134, que establece el *genos* de Áyax.¹⁶ Se trata de dos matices genealógicos diferentes; ambos definitorios.

¹⁵ La injerencia coral en el primer episodio, a través de la construcción epirremática, resulta significativa, para la interpretación de la primera parte de la obra.

¹⁶ Cfr. Davidson (1975;175 n10).

El tema del rumor enunciado en ζαμενῆς λόγος (137-138) se cierra en 191 con κακὰν φάτιν.

El prohibitivo μὴ μὴ... ἄρη (190), anulado efectivamente por el imperativo ἄνα (192), inaugura una actitud coral orientada hacia el futuro, que complementa las enunciaciones en rotundo presente de los verbos ἐπιχαίρω y πεφόβημαι (136,139) de la primera parte del encuadre.

La expresión ἀγωνίῳ σχολᾷ, en el verso 194,¹⁷ resume el contenido íntimo del *kairós* explicitado en la primera parte. Áyax es el actor de una “lucha inactiva”. Se trata de un *áthlon* atípico, que encierra una confrontación y un extraño descanso, la excitación y el reposo provocados por la locura.

La inmediatez de los conceptos ἄταν y ἐχθρῶν ὕβρις, en los versos 195 y 196, atribuidos a los enemigos, ciñe el enunciado de la invocación inicial a Áyax, mediante el contraste¹⁸ y cierra el circuito iniciado en el verso 153 con καθυβρίζων. En ambos casos, el concepto de extralimitación está vinculado a la burla ante las aflicciones de Áyax y los sujetos son, alternativamente, Odiseo, y los enemigos, en general.

Consideramos que la posibilidad de interpretar la *párodos* de Áyax como un epinicio enriquece el tratamiento dramático de la obra.

Desde el punto de vista formal, el lenguaje homérico provee los epítetos significativos; la elección métrica resulta adecuada a la función del coro y la sintaxis abastece estrictamente las necesidades de los ámbitos descriptos.

En su contenido, el coro construye al “otro Áyax”, plantea una peripecia anticipada y establece los diseños de personajes secundarios que se debatirán a lo largo de la tragedia. La visión victoriosa de Áyax en los espacios del encuadre se corresponde con el ámbito mítico, donde Atenea y Enialio, también sintetizan las dos líneas de acción de la tragedia. Atenea, responsable de la enfermedad y,

¹⁷ Cfr. Davidson (1976: *passim*). Resulta importante la vinculación con Píndaro, quien usa el concepto ἀγνιόξ en el contexto de las competiciones atléticas y de otras competiciones. Ellendt-Genthe (1965: 6) entiende la frase como un *oxymoron* en el sentido de *otio negotioso – quippe quo Aias ad caedendos pecudes abutebatur*.

¹⁸ La metáfora de 195 lidera la imagen, pero con una referencia diferente. En Homero, *Odisea*, 15.329 la *hybris* de los seguidores, como la ruina de Áyax, aquí, llega al cielo. En el texto que nos ocupa, la *hybris* de los enemigos de Áyax avanza como el incendio de un bosque abierto a los vientos. La *hybris* de otros termina en ruina para Áyax y coincide con la primera aparición de la palabra, en el verso 153. Cfr. Garvie (1998: 140 y 145). Cfr. Winnigton-Ingram (1980: 13).

por ende, de la matanza; Enialio, como sustrato de la guerra de Troya, actualizado en la hazaña heroica de la matanza de los animales.

Definitivamente, los personajes de la obra se irán alineando dentro de la dicotomía elaborada por la *párodos*, en μικρός y μέγας.

Las líneas generales del coro como carácter, en la *párodos*, están sostenidas por una simplicidad consistente y directa en el lenguaje. La lírica tiende a ser breve, con una estructura simple y progresiva, que denota un estilo plano y previsible. Evidentemente, el coro de marineros no es un “instrumento lírico”, sino que Sófocles lo ha diseñado como un instrumento de otro tipo, el instrumento por el cual se establece la unidad dramática de la obra. Su presencia física inicial provee unidad técnica; pero el examen de su participación muestra que el coro introduce los temas que conciernen a las circunstancias presentes y, a su vez, los amplifica, mediante el temor o la esperanza acerca del futuro inmediato. El coro es, en definitiva, responsable del desarrollo de la atmósfera de peligro que sostiene la acción dramática.

El coro de marineros, que, en realidad son atenienses, por su origen, es el primero en reconocer el fracaso de Menelao para sostener su estándar (1092) y también el primero en aplaudir a Odiseo, cuando actúa de una manera verdaderamente heroica, acorde con su estándar (1374-1375).

Podemos concluir, por lo tanto, que, en la *párodos*, se inicia una *performance* coral como sostén, no de un culto heroico, sino de la sabiduría humana y se sostiene una nueva noción que no remite a Áyax al antiguo código heroico, sino que simplemente establece un estándar heroico universal.

Bibliografía

Ediciones. Bibliografía Instrumental

- Dain, A. y Mazon, P. (eds.) (1960-1965) *Sophocle*, Paris.
Dawe, R. D. (ed.) (1975) *Sophoclis tragoediae*, Vol. I, Leiden.
Ellendt, F.-Genthe, H. (1965) *Lexicon Sophocleum*, Hildesheim.
Garvi, A. F. (ed.) (1998) *Sophocles Ajax*, Warminster.
Jebb, R. C. (ed.) (1957) *Sophocles. Ajax*, Amsterdam.
Lloyd-Jones, H. et Wilson, N. G. (1990) *Sophoclis Fabulae*, Oxford.
Moorhouse, A. C. (1982) *The Syntax of Sophocles*, Leiden.
Pearson, A. C. (ed.) (1964) *Sophoclis Fabulae*, Oxford.
Stanford, W. B. (ed.) (1963) *Ajax*, London.

Bibliografía Crítica

- Budelmann, F., (1999) *The Language of Sophocles*, Cambridge.
- Burton, R. W. B., (1980) *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford.
- Buxton, R. G. A., (1995) *Sophocles*, Oxford.
- Calame, C. (1994/95) "From Choral Poetry to Tragic Stasimon: The Enactment of Woman's Song", *Arion 3.1*, 136-154.
(1997) *Choruses of Young Women in Ancient Greece*, Lanham.
- Dale, A. M. (1968²) *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge.
- David, M. "Politics and Madness" en J. P. Euben (1986) (ed.) *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley and Los Angeles, pp. 142-161.
- Davidson, J. F. (1976) "Sophocles, *Ajax*, 192-200", en *Mnemosyne*, Vol. XXIX, Fasc. 2, pp. 9-135.
(1975) "The Parodos of Sophocles' *Ajax*", en *BICS 22*, pp. 163-77.
- Gardiner, C. P. (1987) *The Sophoclean Chorus*, Iowa.
- González de Tobia, A. M. (1986) *Los Epinicios de Baquílides. Estudio Filológico-literario*, La Plata (tesis doctoral inédita)
(1994) "Itinerario crítico en torno de la obra de Baquílides" en Royo, M. y Wendt, S. (edd) *Homenaje a Aida Barbagelata. In Memoriam*, Tomo 1, Buenos Aires, 137-150.
(2000) "*Parphasis*: concepto multiplicador en la *Nemea VIII* de Píndaro" en Alganza Roldán, M., Camacho Rojo, J. M., Fuentes González, P. P. y Villena Ponsoda, M. (edd) *Epieikeia. Homenaje al Profesor Jesús Lens Tuero*, Granada, pp. 187-197.
- Griffin, J. (1999) "Sophocles and the Democratic City", en J. Griffin (ed) *Sophocles revisited*, Oxford, pp.73-94.
- Henrichs, A. (1994/95) "Why Should I Dance: Choral Self Referentiality in Greek Tragedy", *Arion 3.1*, 56-111.
- Kirkwood, G. M. (1958) *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca, New York.
- Kranz, W. (1933) *Stasimon*, Berlin.
- Lonsdale, S. H. (1994/95) "Prototype and Paradigm of Choral Performance", *Arion 3.1*, 25-40.
- Nagy, G. (1990) *Pindar's Homer*, Baltimore and London.
(1994/95) "Transformations of choral Lyric Traditions in the Context

- of Athenian State Theater, *Arion* 3.1, 41-55.
- Parry, H. (1978) *The Lyrics Poems of Greek Tragedy*, Toronto and Sarasota.
- Reinhardt, K. (1979) *Sophocles*, Oxford.
- Rose, P. W. (1995) "Historicizing Sophocles 'Ajax'", en B. Goff (ed.) *History, Tragedy, Theory: dialogues on Athenian drama*, Austin.
- Segal, Ch. (1995) *Sophocles' Tragic World*, Cambridge, Massachusetts; London, England.
- Taplin, O. (1977) *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford.
- Webster, T. B. L. (1970) *The Greek Chorus*, London.
- Winnington-Ingram, R. P. (1980) *Sophocles an Interpretation*, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney.
- Withman, C. H. (1966) *Sophocles*, Cambridge-Massachusetts.