



# LA *EXAGOGÉ* DE EZEQUIEL Y SU INFLUJO EN LA TRAGEDIA BIZANTINA. PARTE II

**Pablo Adrián Cavallero**

[Conicet - Universidad de Buenos Aires  
Universidad Católica Argentina]  
[pablo.a.cavallero@gmail.com]

**Resumen:** Como continuación del texto griego y traducción de *Exagogé* de Ezequiel –publicados en *Circe* 19, en el marco de un estudio sobre la evolución del género trágico desde el siglo IV a.C. hasta la época bizantina–, presentamos aquí el comentario del texto, en el que destacamos los rasgos que lo hacen pertenecer a dicho género y su valor como antecedente de piezas bizantinas.

**Palabras clave:** Bizancio - tragedia - helenismo - Ezequiel - *Exagogé*

**The Ezechiel's *Exagoge* and its influence in the Byzantine tragedy. Part II**

**Abstract:** As a continuation of the Greek text and translation of *Exagogé* by Ezequiel –published in *Circe* 19, within the framework of a study on the evolution of the tragic genre from the fourth century to the Byzantine period–, we present here the commentary on the text, which highlight the features that make it belong to the genre and its value as precedent of another Byzantine pieces.

**Keywords:** Bizantium - tragedy - Hellenism - Ezequiel - *Exagogé*

## Introducción

**E**n el anterior volumen de *Circe* (19, 2015) apareció en las pp. 111-150 la primera parte de este trabajo, el cual, dada su extensión, debió ser dividido en dos.

En esa publicación incluimos la introducción general a la *Exagogé*, pieza helenística de Ezequiel “el trágico”, conservada fragmentariamente. En esta segunda parte, el lector hallará el comentario a la pieza, que intenta hacer una valoración de ella en función de su género y del peso que, creemos, tuvo en el posterior desarrollo del teatro griego. Nos referiremos en particular a la lengua, la métrica, la estructura dramática y la concepción de la obra para determinar su ‘tragicidad’ de asunto y forma como eslabón, al menos indirecto, entre la tragedia helenística y algunas piezas bizantinas.

## Tema y género

El asunto de la obra es la salida del pueblo hebreo desde Egipto, que para los judíos es un asunto ‘histórico’, si bien marcadamente religioso, de modo que no se aparta de una veta de la tragediografía griega, desde *Toma de Mileto* de Frínico hasta *Maratonios* de Licofrón, pasando por *Persas* de Ésquilo y *Temistocles* de Mosquión, si bien un asunto histórico muy lejano en el tiempo. Es difícil definir, empero, el tema principal que unifica toda la pieza, porque no la tenemos completa. Sin embargo, no parece que le faltara unidad dramática, aun cuando no respete las unidades de tiempo y de lugar que, por otra parte, no se dan siempre, al menos desde *Euménides*<sup>1</sup>.

No se puede pretender que Ezequiel, en una pieza teatral que dramatiza un episodio bíblico adaptándolo literariamente, busque reflejar cuestiones contemporáneas, tanto de la liturgia cuanto del pensamiento teológico: si *Troyanas* de Eurípides tiene claras connotaciones sobre hechos de su tiempo (la cuestión de Melo), también *Exagagé* las tiene, en tanto actualiza un hecho fundacional de la cultura judía y que perdura en su tiempo; pero esto no quiere decir que deba reflejar ni tomar posición sobre

discusiones que pudieran existir en el interior de la comunidad pero que no hacían a lo esencial del asunto. Puede la obra tener intención didáctica, etiológica, cara al helenismo, pero a través de estas intenciones lo que resulta reforzado es el sentimiento religioso-cultural del pueblo judío, sobre todo el de la diáspora.

Si hay que buscar elementos trágicos en términos aristotélicos, no parece ser Moisés quien comete ὕβρις o quien cae en ἀμαρτία ni vive una περιπέτεια. Si bien el asesinato del egipcio provoca su exilio, esto ocurre fuera de la economía de la obra, como el asesinato de Layo por Edipo está fuera de la economía de *Edipo, rey*. Creemos que la ὕβρις era cometida por Faraón (cfr. v. 148), quien se niega a dejar salir a los hebreos a pesar de las reiteradas plagas y advertencias. Ese ‘exceso’ trágico lo lleva también al ‘error’ (ἀμαρτία) de creer que podrá exterminar a los judíos que están saliendo de Egipto, confiado en sus fuerzas (cfr. v. 219): entonces es cuándo Dios manifiesta el mayor portento. Allí está la περιπέτεια: los judíos se salvan y huyen hacia la libertad; los egipcios están arruinados, no sólo por las plagas sino también por la derrota en el Mar Rojo. Es una situación similar a la de *Persas* de Ésquilo: la tragedia reside en el vencido, no en el vencedor. Lamentablemente, el texto sobreviviente no nos permite confirmar esta hipótesis ni prever si había algún tipo de ἀναγνώσις más que la que expresa el Mensajero al reconocer la grandeza de Dios, mencionado como “el Altísimo” (v. 239). COTTAS, al estudiar la *Exagagé* de Ezequiel,

1 El prólogo y el primer episodio pueden desarrollarse en casa de Ragüel; el tercero, en el Horeb o en Madián; el cuarto, en Egipto; el quinto, en el desierto. STAROBINSKI-SAFRAN (1974: 218) dice: “*Les fragments conservés attestent l’absence d’unité de la pièce, au point de vue de temps, du lieu et de l’action*”.

drama que considera transición entre el antiguo y el cristiano, opina que la obra no busca la *κάθαρσις* señalada por Aristóteles sino la santificación a partir de un mejoramiento moral. En realidad, en toda la espiritualidad cristiana la 'purificación' es un concepto central; más allá de 'purgarse' mediante el terror y la compasión, el espectador puede purificar sus pasiones y/o pecados mediante el ejemplo de lo que ocurre en la tragedia; de tal modo, más que una ausencia de *κάθαρσις* habría una 'cristianización' del efecto buscado. Pero Ezequiel, advertimos, no es un cristiano, sino un judío helenizado, de modo que su obra no puede estar 'cristianizada' salvo desde el punto de vista de un público cristiano posterior. Para Ezequiel y su público, la *κάθαρσις* aristotélica podía surgir de la *ὑβρις*, *ἀμαρτία* y *περιπέτεια* de Faraoón y los egipcios.

## Lengua

La lengua empleada por Ezequiel es llamativa por varias razones:

- Hay voces raras: v. 3, *ἐπιγεννάω*, registrado en época imperial; v. 5 *ἐσάχρη* adverbio empleado solamente por Apolonio de Rodas 1: 604 y un epigrama de Leonidas (A.P. 16: 307, 3), registrado en Dimitrakos; v. 260, *κροκάτινος* vocablo poco frecuente.
- Ausencia de aumento: *δίδουν* 207<sup>2</sup>, *θήκαμεν* 215 (extensión de
- κα-). Si se acepta la enmienda, *πάρδωκε* en v. 74.
- μὲν solitariūm*: vv. 9, 12, 110.
- Uso de *σέθεν*, jonismo homérico, lírico y trágico, vv. 29, 50, 119.
- Regímenes innovadores: v. 29 *τροφεύω* con acusativo en vez de genitivo (sería también el caso de *πρόσθεν* con dativo, si se acepta la lección de v. 158).
- Pronombres poéticos: v. 38 uso del posesivo *ἑός*.
- Relativo en función de demostrativo: v. 43; cf. 45, 136, 168, 225, 240.
- Artículo en función de relativo: v. 225 *τῆ*.
- Conservación del dual: v. 120.
- Hápxax: v. 58 *ἀλλοτέρμονα*; v. 87 *εἰσθεάομαι*; v. 121 *κολάστρια*; v. 172 *πρωτότευκτος*; v. 198 *φαλαγγικός*; v. 226 *ἐκμήδομαι*; v. 231 *εἰσκύρω*; v. 259 *μιλτόχρω*. En v. 261, *κοττός* es neologismo (o hápxax como oxítono).
- εἰς* + acusativo como *ποῦ*, construcción que se hace más frecuente en griego bizantino.
- Acepciones postclásicas: v. 82 *ἐξανίστημι* con el significado de 'levantar'; v. 83 *βραβεύω* con el significado de 'gobernar'; v. 192 *χρόνος* con el valor de 'año'.
- Formas poéticas: v. 191 *διδοῖ* forma épica, lírica, trágica, pero también de la oratoria y la historia, de un verbo \**διδόω* = *δίδωμι*; v. 197

2 *δίδον* en *Himno a Ceres* 327; pero regularizado frente a *ἐδίδοσαν*.

φοικτός es poético y postclásico; v. 267 ἐπισσεύω, verbo de uso épico y trágico.

Se destacan los términos y giros poéticos: γέννα por γένος (v. 7), πλίνθευμα por πλινθεία (v. 9), βαθύροον (v. 13, homérico y trágico), κατοπτεύω (v. 18, trágico), ποταμίας ἀπ' ἠόνος (v. 31), τῶν σῶν ποδῶν δέσιν (v. 97), χθῶν (vv. 112, 135, 154, 183, en posición final) en alternancia con γαῖα y con γῆ; la acepción activa de δύσφραστος (v. 114), que aparece en Licofrón con forma adverbial; κασίγνητος (v. 115), que ocurre en Homero, Píndaro, los trágicos, por ἀδελφός; δράκων (v. 123) en lugar de ὄφις; πέλωρος (v. 125), homérico y hesiódico; μείς por μήν (v. 153). El uso de πέλει por ἔστιν en posición final (vv. 98, 153, 192, 251) es más poético pero tiene también razones métricas. Ezequiel suele añadir prefijos al modelo bíblico, como προσεγγίσης (v. 96) frente a ἐγγίσης (*Éxodo* 3: 5), ἐφέστηκας (v. 99) frente a ἔστηκας (*ibid.*). Asimismo, emplea plurales poéticos, como θρόνων (76), ἐναυτῶν (153), χρώμασι (257), αὐχένων (259)<sup>3</sup>.

LANFRANCHI (2006: 122) señala que el adverbio πέλας (v. 18) aparece una sola vez en la *Spt*, pero que es frecuente en la tragedia clásica. Asimismo, el giro ἔνεοθε γαίας (v. 78) es épico y trágico y ἐξύπεοθε (*ibid.*) sólo se registra en Sofocles; οἰκουμένη (cf. v.

87) también es trágico y judeohelenístico; el imperativo ἐπίσχες (v. 96) ocurre en Ésquilo (*Coéforos* 896), Sofocles (*Edipo en Colono* 856), varias veces en Eurípides (frr. 11: 50, 12: 207, 60: 22, 82: 50, *Andrómaca* 550, *Hécaba* 895, etc.), aunque también en Aristófanes, los oradores, Plutarco, etc.; épico y trágico es πρόπας (cfr. v. 161); el adjetivo ἀμήχανον en posición final (v. 101) aparece varias veces en igual lugar en Eurípides (*Electra* 529, *Hécaba* 1123, *Heraclidas* 487, frr. 282: 9, 886: 3 Nauck) y también en Sofocles (*Electra* 140) y, en posición inicial, igualmente enfática, en *Antígona* 175; los trágicos suelen usar ὅπως como nexo comparativo (cfr. v. 167). Asimismo, el empleo de γεννήτορες para designar a los Patriarcas (cfr. v. 104) no es usual en la *Spt*, en cambio, la tragedia lo utiliza como epíteto de Zeus<sup>4</sup>.

Todo esto demuestra la intención de Ezequiel: utilizar un léxico creativo, 'poético', pero también con tradición clásica, particularmente trágica, incluso en el estilo reiterativo de los vocablos. Lo cual confirma la concepción de la obra como una 'tragedia'<sup>5</sup>.

4 Cfr. LANFRANCHI (2006: 208).

5 LANFRANCHI ha señalado en diversos lugares de su comentario que hay voces empleadas por Ezequiel que reaparecen en Filón y/o en Josefo en contextos similares, por ejemplo τεράστιον y ἀπιστία de v. 91, οὐκ εὐλογος de v. 113; también ciertos detalles que se dan en Ezequiel y no en *Éxodo*, como que el fuego de la zarza era abundante (v. 92), y que también aparecen en esos autores; todo esto probaría el influjo de Ezequiel en ellos. LANFRANCHI (2006: 297 s.) enlista los paralelos expresivos entre Ezequiel y Filón y ciertos detalles que tienen en común frente a la Biblia.

3 Sobre este recurso, cfr. Ésquilo, *Agamenón* 1293, *Coéforos* 284, Eurípides, *Ion* 693, Licofrón, *Alejandra* 1249, quienes emplean αἰμάτων con el valor de 'linaje'.

## Licencias

No parece correcto pretender encontrar ‘actos’ en el sentido moderno de la dramaturgia, donde cada unidad puede implicar un corte en el desarrollo de la acción. En todo caso, la *Exagogé* conservaría las ‘partes’ tradicionales ya enumeradas por Aristóteles (*Poética* 1452b. 16-20): prólogo, párodo, episodios con estásimos, éxodo. El número de episodios no era fijo: oscilaba entre cinco y seis; también variaba la extensión en versos y la presencia de prólogo (*Persas* y *Suplicantes* de Ésquilo no lo tienen). En el período clásico hubo piezas aisladas, en trilogía y en tetralogía, pero no siempre con el mismo formato. Hubo piezas de asunto mítico y piezas de asunto histórico. Estos son algunos rasgos que muestran que la tragedia griega nunca fue monolítica y que, por lo tanto, no deberíamos asombrarnos de que *Exagogé* presente supuestas ‘anormalidades’, comenzando por su asunto mismo, más teniendo en cuenta que el helenismo recreó géneros<sup>6</sup>. Quizás no tenía *stásima* sino ‘intermedios’ sin letra específica, como en la comedia del siglo IV a.C. ¿Hubo coro? Para Taplin (1976: 48) es posible. Se propuso que lo fueran las hijas de Ragüel (cfr. v. 59), con número diverso del clásico, y que quizás tenían a su cargo la párodo<sup>7</sup>; o bien que ellas fueran un *παραχορηγημα* o ‘coro secundario’ o un semicoro; JACOBSON (1983: 32)

6 Cfr. ROSSI (1971).

7 Cfr. SIFAKIS (1963: 36 y 41).

propuso que hubo un coro de magas egipcias en el fr. 7 (mensajero). Quizás no hubo coro o no lo hubo en el sentido clásico: Agatón en tragedia y la *véα* ya habían relajado mucho su uso y su función, mediante los *embólíma*, y ya la tragedia del siglo IV parece haber continuado esa línea, con la excepción de *Reso*<sup>8</sup>.

Ezequiel procede con libertades, en lo formal y en el contenido. En *Éxodo* 1. 5 son setenta y cinco las personas que acompañan a Jacob y no setenta<sup>9</sup>; la opresión no se da con un solo faraón egipcio sino tempranamente (cfr. vv. 4-6), como en la *Midrash*<sup>10</sup>; el poeta elude el episodio de las parteras (*Éxodo* 1. 15-21); en *Éxodo* 2. 2, Moisés es ocultado por sus dos padres, mientras que aquí no aparece Amram, padre de Moisés<sup>11</sup>; Ezequiel añade el detalle de los ‘signos de reconocimiento’, pero omite el canasto (*Éxodo* 2. 3); toma el nombre de Marián de *Éxodo* 15. 20 y la cercanía desde la que esta mujer observa se opone a la lejanía de *Éxodo* 2. 4; la princesa misma toma al niño y no sus

8 Caso similar parece el de la comedia *Escitas* de Antífanos, que mantendría el coro durante los episodios. Cfr. SIFAKIS (1963: 31).

9 El número, empero, oscila en otros libros de la *Spt* y es de setenta en el texto masorético. LANFRANCHI (2006: 131) se inclina por un influjo de *Deuteronomio* 10. 22, donde además se emplea el verbo *καταβαίνω* usado por Ezequiel. Cfr. JACOBSON (1983: 81-84).

10 El ocultar los buenos tiempos de José podría tener como objetivo acentuar la tragicidad de la situación de opresión o ser coherente con *Génesis* 15. 13. Cfr. LANFRANCHI (2006: 134).

11 Cfr. *Éxodo* 6. 20, donde se menciona el linaje de Moisés. Para WIENEKE (1931: 43) Ezequiel sigue en esto a la Biblia hebrea.

esclavas (*Éxodo* 2. 5); el testigo menciona al asesinado como “el hombre de ayer”, mientras que *Éxodo* 2. 14 insiste en que era egipcio; Ezequiel añade el personaje de Khous y también un sueño y su interpretación y el detalle de que el fuego de la zarza era abundante (cfr. *Éxodo* 3. 2); atribuye el mensaje de la zarza a la “palabra divina” y no a un “ángel del Señor” (*ibid.*), aunque éste luego se diluye en la *Spt.* En vv. 246-7 también elude al ángel mencionado en *Éxodo* 14. 19. En cuanto al pasaje de las plagas, el poeta altera el orden de ellas y resume el relato y los diálogos en un anuncio dado por Dios (vv. 132 ss.). Las instrucciones dadas sobre la Pascua, por cierto sintéticas, se dirigen solamente a Moisés y no a Aarón y quizás se ambientan en Madián, no en Egipto. El texto bíblico (14. 21) no dice que Moisés golpee el mar (cfr. v. 227), como sí hace en 7. 17, sino que “extendió la mano”; pero 14. 16, donde se dice que levante el cayado y el imperativo ὄηξον ‘hiende, desgarrá’ puede generar la idea del golpe, aunque es innecesaria. Se omite la mención del viento (cfr. *Éxodo* 14. 21) que podría ‘racionalizar’ el milagro<sup>12</sup>. En cuanto a 14. 24-25, Ezequiel anticipa la traba-zón de las ruedas de los carros respecto de la columna de fuego, que en la Biblia tiene orden inverso<sup>13</sup>. Estas reelaboraciones hacen que resulte extraña la opinión de Magnin (1848: 195),

12 Como marco sobre el tema de lo asombroso, cfr. BIANCHI-THEVENAZ (2004).

13 La adaptación, pues, no se limita, entonces, al sueño de Moisés, su interpretación y el ave fénix, como estimó GARCÍA UREÑA (2011: 31).

para quien “*les événements, au lieu de se grouper, se succèdent et se déroulent dans leur ordre naturel et complet, sinon absolument sans art, du moins sans recherche apparente d'arrangement artificiel*”. Más allá de que no tenemos el texto completo, las modificaciones señaladas implican que no hay un “orden natural (¿?) y completo” sino una adaptación dramática con una intencionalidad ideológica.

Es probable que Ezequiel se anticipe a los bizantinos y se haya tomado libertades también en el aspecto métrico, tanto en las cantidades de las vocales cuanto en la consecuente sustitución de pies. Por ejemplo, πικρανῶ de v. 141, debe tener alfa larga, como algunos ejemplos de futuros nasales. Recordemos que, según los lingüistas, en el siglo II a.C. comienza a desaparecer la distinción de la cantidad vocálica. Quizás esto pueda justificar que, en el v. 135, σκνίπας sea entendido como σκνίπας, es decir, con iota breve (o abreviada), lo cual soluciona el problema métrico; asimismo, debería verse como breve la ypsilon de ἄργυρον en v. 165 para aceptar la lección de los códices. No es extraño que el diptongo se abrevie en ἀποσκευή (v. 209) o que el grupo κρ- trabe sin *correptio Attica* (v. 51). Por otra parte, en v. 158 quizás no se vea como una falla el hiato que provocan los dativos (lo mismo καὶ ἐπίρροτος en v. 252, πέμψω αἶ de 145, διεκδρομή ἔχοντες de 199)<sup>14</sup>; y en 164 κόσμον quizás

14 Cfr. SNELL (1966: 26-27), quien discute hiatos admisibles y no admisibles desde el punto de vista clásico.

pudo ser aceptable en un pie par<sup>15</sup>, como también ἀριθμόν del v. 202 o el dáctilo de μυριάδες en 203 o el anapesto de 212. Hay varios casos en los que el espíritu áspero parece trabar, por ejemplo en γένος Ἐβραίων v. 43. Por otra parte, como se indica en nota al v. 76, SNELL interpreta que ciertas *juncturae* han de entenderse en crasis. Esta crasis es necesaria en los pies donde quedaría la combinación larga-breve-larga; es posible que se facilite allí la crasis cuando se encuentran -αι con ε-, pues la fonética ya podía asimilar ambas formas<sup>16</sup>. Estas 'licencias' o divergencias con el concepto 'clasicista' de la métrica son más comprensibles si es cierto que Ezequiel no tenía el griego como lengua materna sino que lo aprendió de adulto, como han propuesto varios críticos<sup>17</sup>: a pesar de conocer las obras de Ésquilo o de Eurípides pudo no tener la misma sensibilidad para la versificación.

## Estructura

La estructura de la pieza, como adelantamos, puede responder al uso clásico, más allá de la cuestión del coro.

El **Prólogo** responde a los usos habituales en Ésquilo y, sobre todo, en Eurípides, en quien son claramente informativos sobre el espacio, el tiempo, los personajes, los antecedentes, ya

estén a cargo de un dios o de un personaje, cuya identificación –salvo que los atributos del dios la hagan evidente– suele postergarse. Ezequiel sigue este modelo eurípideo. El empleo de tiempos verbales pretéritos que alternan con presentes históricos es frecuente en la narración dramática (por ejemplo, *Persas* 189-196; se da aquí en vv. 75-6, 80-82, 190-1, 220, etc.). El contenido del prólogo corresponde a los dos primeros capítulos de *Éxodo*.

El **Primer episodio** podría estar representado por los vv. 60 ss., donde hay reminiscencias de piezas trágicas<sup>18</sup>. El término στρατηλάτης, 'jefe del ejército', aparece en Ésquilo, *Euménides* 637; en Sofocles, *Ayante* 58, 1223, *Filoctetes* 793, 873; en Eurípides, *Orestes* 970, *Ciclope* 86, etc., es decir, es de amplia tradición en la tragedia. En este episodio Sephora presenta la región adonde Moisés se exilió, al este de la península del Sinaí (ubicación tradicional de Madián) o, para algunos, en Etiopía, al sur de Egipto.

El fragmento 5 puede pertenecer al mismo episodio y consistiría (si se acepta la propuesta de MOREL) en una *stikhomythía*, un recurso caro a la tragedia para momentos de tensión. Allí se plantea el problema del casamiento de Moisés y Sephora<sup>19</sup>.

El **Segundo episodio** podría estar centrado en el sueño de Moisés y la interpretación que de él hace su

15 Para este caso LANFRANCHI (2006: 228) acepta que "on peut supposer un traitement de la prosodie plus libre de la part d'Ezéchiél".

16 Cfr. PERPILLOU (1984).

17 Por ejemplo DÜBNER (1846: VII).

18 Cfr. LANFRANCHI (2006: 149).

19 KAPPELMACHER propuso anteponer los fragmentos 6 y 7, considerando que la interpretación del sueño sería la causa de que Ragüel aceptase al extranjero como yerno. TREN-CZÉNYI-WALDAPFEL coincidió (1952: 148).

suegro Ragüel (fragmento 7)<sup>20</sup>, que no tienen paralelo en *Éxodo* y parecen contradecir lo dicho por Dios en *Números* 12. 6-8, a saber, que Él no habla con Moisés mediante sueños ni enigmas. LANFRANCHI (2006: 181) opina que allí se diferencia sueño de visión profética y señala que, luego, la literatura judeohelenística identificó el sueño con la visión profética. No parece que esto diluya la contradicción, pues en *Números* se expresa que Dios habla con Moisés cara a cara y no por sueños, porque él “vio la gloria del Señor”. El sueño revelador, que aparece ya en *Iliada* (el que recibe Agamenón) o en Heródoto (3. 30, 7. 19, ambos iniciados con el verbo ἐδόκειε<sup>21</sup>), también ocurre en la *Spt* (Jacob, José)<sup>22</sup> y en el NT (José), pero es elemento frecuente en la tragedia clásica (Ésquilo, *Persas* 176 ss.; Eurípides, *Hécaba* 68 ss.; el caso de Sofocles, *Electra* 417-423, también trata de un cetro). Algunos eruditos interpretan que Ezequiel insertó este sueño para polemizar con quienes daban prioridad a Henoc (bisabuelo de Noé), que fue arrebatado al cielo por Dios sin padecer la muerte (cfr. *Génesis* 5. 18-30, *Hebreos* 11. 5), dando a entender que esos viajes celestiales eran sueños y que Moisés era legislador, profeta y guía de Israel, más grande que Henoc.

20 El pasaje fue traducido al hebreo en fecha incierta, traducción incluida por A. JELLINEK en una colección concluida en 1877. Cfr. LANFRANCHI (2006: 330-1).

21 En el primero, el de Cambises, aparece Smerdis en un trono y su cabeza toca el cielo.

22 Varios ejemplos enumera FRENKEL (2004: 4, nota 8).

Si bien es posible que hubiese una alusión a esa polémica, la figura bíblica de Moisés –de quien la tradición dice que subió a los cielos– era lo suficientemente importante como para que protagonizara una tragedia<sup>23</sup>.

El **Tercer episodio** podría estar representado por las escenas relativas a la comunicación entre Dios y Moisés (frr. 8 a 12), a través del milagro de la zarza ardiente y de las instrucciones respecto de la actitud que debe sostener ante Faraón. La representación del fuego o una convención para ella ya tenían antecedentes en el teatro clásico<sup>24</sup>. Los milagros del bastón-serpiente y de la mano-nieve son pruebas, que Dios le da, de que su palabra se cumplirá y de que Moisés tendrá capacidades concedidas por Él. La voz de Dios se resuelve escenográficamente como una voz en *off*, técnica que tiene antecedentes en *Ayante* 14-16 de Sofocles y en *Bacantes* 576 ss. de Eurípides, recurso que siglos después pudo usar Ignacio Diácono para sus *Versos sobre Adán*<sup>25</sup> y que resultaba más simple que representar a un ángel en el fuego. No parece que resulta-

23 Coincidimos en esto con LANFRANCHI (2006: 192).

24 *Troyanas* 1260 ss. de Eurípides concluye con el incendio de Troya; *Bacantes* 596 ss. describe el fuego junto a la tumba de Semela; también habría fuego en el final de *Nubes* de Aristófanes, se haya o no representado efectivamente, y se conocen los títulos Ἐμπιπραμένη de Menandro e *Incendium* de Afranio.

25 Véanse los vv. 124 ss. Cfr. CAVALLERO (2014), trabajo en el que, lamentablemente, se han deslizado varias erratas que serán enmendadas en nuestro futuro libro sobre la tragedia en Bizancio.



ra extraño a un judío que se representara la voz de Dios, cuando el texto del AT tantas veces la hace presente a través de profetas que reclaman “escucha, Israel” y afirman que transmiten el “oráculo del Señor”.

El episodio puede incluir también los fragmentos 13 y 14, donde continúa la conversación de Dios con Moisés, que se centraría en los milagros enviados por Dios para ablandar a Faraón (las “plagas de Egipto”) y sus indicaciones sobre la celebración de la Pascua o Paso del Señor, para evitar el exterminio de los primogénitos judíos, y sobre la fiesta de los Ácimos. La continuidad de la escena podría estar asegurada por el hecho de que se sigue hablando del bastón o cayado como instrumento para los milagros (cfr. vv. 120 y 132). En este sector del episodio, el anuncio profético de las plagas evita una representación dramática de los hechos portentosos y se funda en pasajes bíblicos como *Éxodo* 3. 20, 4. 9 y 23. Esta predicción permite, además, condensar el relato incluido entre los capítulos 7 y 12 de *Éxodo*, resumiendo las plagas en grupos de tres: sangre, ranas y gusanos (vv. 134-6), ceniza, tábanos y peste (vv. 137-141), granizo-fuego, tinieblas y langostas (vv. 141-6); todo esto culmina con la muerte de los primogénitos (vv. 147-8). La mención de Aarón (vv. 116-9) suplanta los diálogos entre éste y Faraón presentes en la Biblia.

LANFRANCHI (2006: 242 ss.) plantea la cuestión de por qué se repite una indicación sobre la fiesta de la Pascua y de si esto implica que en el segundo caso habla otro personaje en otra

escena. En realidad, Ezequiel parece seguir el texto bíblico: no sólo el cap. 12 es reiterativo (véanse, por ejemplo, los versículos 15 y 19-20, el 12 y el 23), sino que a partir del v. 43 Dios vuelve a hablar a Moisés y a Aarón diciéndoles “Ésta es la ley de la Pascua...”, con nuevas instrucciones. De modo que no resulta extraño que Ezequiel también insista en la fiesta central surgida de este episodio bíblico.

No está probado, por otra parte, que en el fr. 14 no hable Dios (lo cual es argumento para separar este pasaje del anterior: integraría así otro episodio). Él suele referirse a Sí mismo en tercera persona ya en el fr. 13 (v. 171) y puede hacerlo en éste (vv. 188, 191).

El **Cuarto episodio** puede ser el fr. 15 (vv. 193-242), en el que Ezequiel utiliza el recurso del Mensajero que, como testigo ocular, relata algo ocurrido fuera de escena; es una técnica muy habitual de la tragedia y también de la comedia, aunque tiene fuentes en la épica<sup>26</sup>; la técnica evita la muerte en escena, el exceso de actores, la imposibilidad de presentar portentosos, etc. No es un mensajero omnisciente: relata lo que ve y oye, según su parecer (cfr. v. 235) y con enfoque de pagano; quizás por ello no se menciona al ángel de *Éxodo* 14: 19.

Los editores divergen en la atribución del parlamento: para SNELL hay que diferenciar el primer verso, que sería del mensajero, del resto, que sería de un “Egipcio”. Si el mensajero es egipcio, ¿a quién relata lo ocurrido? Si no lo es, ¿por qué se diferen-

26 Cfr. BARRETT (1995) y (2002).

ciaría del egipcio? ¿Es un hebreo? No es lógico que relate esto a los hebreos en fuga y el texto deja en claro de qué grupo es quien habla. Si tenemos presente el 'modelo' de *Persas* de Ésquilo, es probable que el mensajero egipcio, un sobreviviente de la catástrofe, relate lo ocurrido a egipcios de la corte o del pueblo que no integraban el ejército, pero sin recurrir a un diálogo sino a un parlamento extenso de tipo euripideo. Así como el enfoque dado por Ésquilo a su pieza implica el reconocimiento del triunfo y de las bondades de Atenas por parte de los persas, el mensajero egipcio permite destacar que un pagano reconoce el poder de Dios<sup>27</sup>.

Si bien Ezequiel sigue el texto de *Éxodo* 14, lo amplifica y se inspira asimismo en *Persas* 364 ss., donde también hay disposición de tropas, espera del día, gritos, temor, ámbito marino, actitudes que asombran. Se ha propuesto también un influjo de *Temistocles* de Mosquión, fr. 1 SNELL<sup>28</sup>. De hecho, en *Éxodo* no sobrevive ningún egipcio, de modo que el mensajero que observa desde lo alto (cfr. v. 215) es una adaptación teatral.

El **Quinto episodio** puede estar representado por los dos últimos fragmentos, a cargo de un observador o explorador, y podría estar inspirado en *Josué* 2, donde Josué envía espías a Jericó, o en *Números* 13-14, donde Moisés envía doce exploradores a Canaán. El explorador funciona como un nuevo Mensajero dramático. El

primer pasaje es una ampliación de *Éxodo* 15. 27 (cfr. *Números* 33. 8-9), por la cual el oasis de Elim asume rasgos de *locus amoenus*, si bien Josefo lo pinta como un lugar poco beneficioso<sup>29</sup>. En el lugar se produciría, quizás, un nuevo milagro, pues Dios lo convierte en fructífero y acuoso; de ahí que pueda tener un valor simbólico: se aludiría a las doce tribus de Israel, asociadas a fuentes ya entre los helénísticos; las setenta palmeras podrían aludir a los ancianos de Israel o a quienes acompañaron a Jacob a Egipto<sup>30</sup>. El hallazgo del oasis demuestra que Dios sigue protegiendo a su pueblo a lo largo del éxodo.

VAN DER HORST (1982: 110 s.) liga los dos pasajes de este episodio sobre la base de la homonimia entre 'palmera' y 'fénix' (φοῖνιξ), por lo cual el autor habría hecho del oasis un *locus amoenus*. Pero éste también puede tener como función el preanuncio de la tierra prometida<sup>31</sup>, al menos en la imagen que de ella surge de la *Carta de Aristeeas* 112-116 o de la *Vida de Moisés* 1. 228 de Filón. Se ha dicho que la introducción del ave fénix en esta pieza sería un símbolo de la extraordinaria figura de Moisés o de la salida del pueblo hebreo, pero también puede aludir a su 'renacimiento' a partir de las cenizas de la esclavitud.

29 *Antigüedades judaicas* 3. 9-11 dice que las palmeras son bajas y sin frutos; y el agua, escasa.

30 Cfr. LANFRANCHI (2006: 278). Habría en esto un influjo de la hermenéutica de las *midrashim* (cfr. BIENAIMÉ 1984).

31 JACOBSON (1983: 156).

27 Cfr. sobre esto último HADAS-LEBEL (2001: 29).

28 Cfr. XANTHAKIS-KARAMANOS (2001: 238).

Según opinión de LANFRANCHI (2006: 199), la pieza concluía tras el cruce del Mar Rojo y la llegada al oasis de Elim; WACHOLDER-BOWMAN (1985: 274), en cambio, piensan que el epílogo podía ser el dictado de los Mandamientos en el Sinaí. Según KOHN (2002-2003), la pieza podría integrar una tetralogía al estilo de la tragedia del siglo V; asimismo, destaca que el papel de Dios en los fragmentos podría ser similar al de Apolo en *Ion* o al de Dioniso en *Bacantes* como guías de sus seguidores<sup>32</sup>.

En conclusión, nos parece evidente que Ezequiel concibió esta pieza como una tragedia, tal como lo advirtieron los primeros que la citaron y que la editaron<sup>33</sup>. Esto es así no sólo por sus vínculos con modelos clásicos sino también por su contenido y estructura, independientemente de que se pretenda encontrar un paralelismo estricto con la tragedia clásica:

32 Desde el v. 192 los fragmentos provendrían de otra pieza de la tetralogía (p. 10). Propone también que pudo haber, en una tercera, un lamento de la reina (similar al de Ato-sa) y la aparición de Faraón difunto como espíritu. A la cuarta pieza pertenecería el fragmento final, que no sería un drama de sátiros, como ya había hecho Eurípides (p. 11). Considera KOHN que Ezequiel pudo tener una mirada épica y que se interesó por la unidad de acción más que por las de lugar y tiempo (cfr. p. 7); la 'violación' quedaría atenuada si son cuatro piezas, número que además explicaría el plural de tragedias atribuido a Ezequiel. Las cuatro tragedias podrían llamarse: *Las hijas de Ragüel*, *Los pastores de Libia*, *La salida* y *El fénix / El oasis / Los mensajeros* (p. 12). Sobre el papel de Dios, ver p. 10.

33 PHILIPPSON antepone τὰ τοῦ θεόματος πρῶσωπα a su edición.

esto es imposible, porque la tragedia clásica no fue monolítica ni tenía por qué serlo después del 405 a.C. Estas formas 'helenística' e 'imperial' de la tragedia griega pueden tener innovaciones, como se han marcado ya entre los tres grandes del siglo de oro o respecto de los tragediógrafos del siglo IV, y ellas pudieron quizás darse tanto en la temática cuanto en la estructura, la lengua e incluso la métrica.

## Conclusiones

Como pieza teatral nada en ella parece impedir que pudiera ser representada, aunque la crítica discutió el tema<sup>34</sup>. HENGEL (1980: 98) propone que lo haya sido en el atrio de las sinagogas<sup>35</sup>. JACOBSON señala que el uso de deícticos (vv. 59, 67, 90, 120) sugiere una presentación visual y no meramente leída<sup>36</sup>.

Por otra parte, la pieza es relevante no sólo por ser la única superviviente del ámbito hebreo, sino por ser una de las dos sobrevivientes del período helenístico, con *Alejandra* de Licofrón<sup>37</sup>. Aunque muy diversas entre sí, ambas tendrán herederos en las

34 Por ejemplo, VENINI (1953: 14).

35 Véanse, entre otros, KUIPER (1900: 269 ss.); KRAUS (1968: 169), que la acepta; STAROBINSKI-SAFRAN (1974: 217). Para KAPPELMACHER (1924-1925: 84 s.), la *Exagógé* representaría la transición hacia el drama leído.

36 Cfr. JACOBSON (1981: 174-5).

37 A partir de Plutarco, *Craso* 33, se sabe que el rey armenio Artauasdes II, decapitado por Cleopatra en 31 a.C., compuso tragedias en griego; pero no se conserva nada de esa obra.

épocas posteriores<sup>38</sup>. En el caso de *Exagogé*, es probable que haya sido modelo de piezas perdidas, sean de época imperial, como la *Susana* de Nicolás de Damasco (64 a.C.-c. 10 d.C.)<sup>39</sup> o de época bizantina, como *Muerte de Cristo* de Esteban Sabaíta (siglo VIII)<sup>40</sup> o el drama aludido por Liutprando de Cremona<sup>41</sup> *Rapto del profeta Elías* (cfr. *2 Reyes* 2. 1-18) o el ‘misterio’ de Simeón de Tesalonica, *Tres niños en el horno*, del siglo XV, inspirado en el famoso pasaje de *Daniel* 3<sup>42</sup>; y si no fue modelo sí antecedente del *Khrístos páskhon* atribuido a Gregorio Nacianceno o de la *Pasión* del siglos X-XIII descubierta parcialmente<sup>43</sup> por LAMPROS (1916) y edita-

da por VOGT (1931). Pero además, es antecedente también de los sí conservados *Versos sobre Adán*, de Ignacio Diácono (siglo IX): si bien la extensión de esta pieza se acerca más a la de los mimos helenísticos, su concepción es trágica y su asunto es también bíblico; y, además, también aparece Dios como ‘personaje’, seguramente mediante el recurso de la voz en *off* ya mencionado<sup>44</sup>. Matizamos, pues, la afirmación de FLORITIS (1998), para quien no hacía falta que los bizantinos se inspiraran en Ezequiel: aunque es cierto que la Biblia estaba siempre presente en la cultura bizantina, la *Exagogé* no deja de ser, por varios motivos, un antecedente –aun indirecto–, un eslabón entre la tragedia clásica y la bizantina.

De modo que, a pesar de las innegables diferencias, la tragedia siguió existiendo en Bizancio<sup>45</sup>, pero con

38 Coincidimos en esto, en general, con MAGNIN (1848), aunque MAGNIN ubica a Ezequiel en el siglo II d.C. Sus ideas son retomadas por SATHAS (1879) y por COTTAS (1931), aunque para esta Ezequiel era cristiano. Sobre las críticas a estos estudiosos, cfr. PUCHNER (1984: 18 ss.).

39 Se ocuparía de la historia de Susana, aparentemente relato independiente pero habitualmente integrado al libro de *Daniel* en la *Spt*, en Teodoción y las versiones sucesivas; no aparece en la Biblia hebrea y es rechazado por las iglesias protestantes. Orígenes lo incluyó como cap. 13 de *Daniel*.

40 El texto, perdido, parece haber sido conocido por Gregorio Gyraldi en el siglo XVII, quien lo menciona en *Opera omnia*, Leipzig, 1696, tomo 5, col. 287-8.

41 *Relatio de legatione Constantinopolitana* cap. 31; año 968.

42 LA PIANA (1936) indica que en 1894, DIMITRIEVSKI halló una traducción rusa de ese misterio, del siglo XVII, y una descripción de él en un manuscrito del Atos de 1457; cree que remonta al siglo X.

43 En el ms. Vaticano Palatino 367, ff. 34-39, del siglo XIII, se asientan instrucciones que

un director de teatro da a cada carácter para que represente su papel, con indicación de gestos, movimientos, ademanes que deben acompañar a la letra; de esta, en cambio, solo se cita la primera línea. Algunos eruditos opinan que es una traducción de indicaciones de una pieza presentada en el Occidente latino-romance. Sin embargo, cabe preguntarse para qué se haría la supuesta traducción si no hubiera una *performance* también en Bizancio.

44 Cfr. CAVALLERO (2014), donde lamentablemente se han deslizado erratas que serán corregidas en nuestro estudio global sobre la tragedia en Bizancio.

45 No solo con carácter bíblico-cristiano, sino también clasicista: téngase en cuenta que el historiador Sozómeneo (5. 18) menciona al gramático Apolinario el Mayor, quien en el período alto-bizantino (siglo IV), a partir del reinado de Juliano el Apóstata, habría escrito comedias al estilo de Me-

modificaciones que responden a un proceso de continuo cambio desde los orígenes del género y claramente visibles ya en Ezequiel.

## Ediciones y traducciones

- DÜBNER, F. (1846). *Christus patiens, Ezechiel et christianorum poetarum reliquiae dramaticae* en F. WAGNER, *Fragmenta Euripidis iterum edidit, perditorum tragicorum omnium nunc primum collegit F. Wagner*. Paris: Didot; 3-7.
- JACOBSON, H. (1983). *The Exagoge of Ezekiel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LANFRANCHI, P. (2006). *L'Exagoge d'Ezechiel le tragique. Introduction, texte et commentaire*. Leiden: Brill.
- PHILIPPSON, L. (1830). *Ezechiel der jüdische Trauerspieldichter, Auszug aus Egypten, und Philo des Ältern, Jerusalem, nach ihren Fragmenten herausgegeben, übersetzt und commentiert von L. M. PHILIPPSON*. Berlin: List.
- SNELL, B. (1966). "Die Jamben in Ezechiel's Moses-Drama". En *Glotta* 44; 25-32.
- SNELL, B. (1971). "Ezechiel Ἐξαγωγή", en *Tragicorum Graecorum fragmenta*, vol. 1. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht; 288-301.
- WIENEKE, J. (1931). *Ezechiel's Judaei poetae Alexandrini fabulae quae inscribitur Ἐξαγωγή fragmenta*. Münster.

---

nandro pero también "imitó la tragedia de Eurípides" (PG 67. 1219 τὴν Εὐριπίδου τραγωδίαν ἐμιμήσατο). Sócrates (3. 16 = PG 67. 420; Cfr. 2. 46) señala que Apolinario compuso obras "dramáticamente, con el modelo de la tragedia" τῷ τῆς τραγωδίας τύπῳ δραματικῶς ἐξεργάζετο.

## Bibliografía citada

- BARRETT, J. (1995). "Narrative and the messenger in Aeschylus' *Persians*". En *American Journal of Philology* 116; 539-557.
- BARRETT, J. (2002). *Staged narrative. Poetics of the messenger in Greek tragedy*. Berkeley: University of California Press.
- BIANCHI, O.-THÉVENAZ, O. (2004). *Mirabilia. Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique*. Bern: Peter Lang.
- BIENAIMÉ, G. (1984). *Moïse et le don de l'eau dans la tradition juive ancienne: targum et midrash*. Rome: Biblical Institute Press.
- CAVALLERO, P. (2014). "Sobre la concepción de la tragedia en Bizancio: Ignacio el diácono, *Versos sobre Adán*". En *Byzantion Néa Hellás* 33; 233-257.
- COTTAS, V. (1931). *Le théâtre à Byzance*. Thèse Lettres. Paris: Geuthner.
- FRENKEL, D. (2004). "La *Exagogé* de Ezequiel: una visión trágica de la salida de Egipto". *Jornadas de Diálogos entre Literatura, Estética y Teología*. Buenos Aires, UCA. Disponible en [URL: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/exagoge-ezequiel-tragica-salida-egipto.pdf>].
- GARCÍA UREÑA, L. (2011). "El diálogo dramático en el Apocalipsis. De Ezequiel el trágico a Juan el vidente de Patmos". En *Gregorianum* 92/1; 23-56.
- HADAS-LEBEL, M. (2001): "A propos des miracles: la traversée de la Mer Rouge dans la littérature judéo-alexandrine et chez Flavius Josèphe" en FREUDENTHAL, G., ROTHSCHILD, J.-P. & DAHAN, G. (éds.). *Torah et science: perspectives historiques et théoriques. Etudes offertes à Charles Touati*. Peeters, Paris-Louvain-Sterling (Virginia); 27-36.

- HENGEL, M. (1980). *Jews, Greeks and Barbarians*. Philadelphia: Fortress Press.
- JACOBSON, H. (1981). "Two Studies on Ezekiel the Tragedian". En *Greek, Roman and Byzantine Studies* 22/2; 167-178.
- KAPPELMACHER, A. (1924-1925). "Zur Tragödie der hellenistischen Zeit". En *Wiener Studien* 49; 69-86.
- KOHN, Th. (2002-2003). "The tragedies of Ezekiel". En *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 43 (2002/3); 5-12.
- KRAUS, C. (1968). "Ezechiele poeta tragico". En *Rivista di filologia e di istruzione classica* 96; 164-175.
- KUIPER, K. (1900). "De Ezechiele poeta Judaeo". En *Mnemosyne* 28; 237-280 = *Revue des études juives* 46 (1903); 48-73; 161-177.
- LA PIANA, G. (1936). "The Byzantine theatre". En *Speculum* 11/2; 171-211.
- MAGNIN, Ch. (1848). "Christus patiens, Ezechieli et christianorum poetarum reliquiae dramaticae. Ex codicibus... instruxit F. Dübner". En *Journal des Savants*; 193-208.
- PERPILLOU, J. (1984). "La diphtongue ai en Attique". En *Glotta* 72; 152-157.
- ΠΛΩΡΠΙΤΗΣ, Μ. (1998). *Το θέατρο στο Βυζάντιο, Αθήνα, Καστανιώτη*.
- PUCHNER, W. (1984). *Ευρωπαϊκή θεατρολογία, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανάρη-Χορν*.
- ROSSI, L. (1971). "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche". En *Bulletin of the Institute of Classics Studies* 18; 69-94.
- SATHAS, K. (1879). *Ιστορικόν δοκίμιον περί τοῦ θεάτρον καί τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν*. Venezia.
- SIFAKIS, G. (1963). "High stage and chorus in the hellenistic theatre". En *Bulletin of the Institute of Classics Studies* 10; 31-45.
- STAROBINSKI-SAFRAN, E. (1974). "Un poète judéo-hellénistique: Ezéchiél le tragique". En *Museum Helveticum* 31; 216-224.
- TAPLIN, O. (1976). "ΧΟΡΟΥ and the structure of postclassical tragedy". En *Liverpool Classical Monthly* 1; 47-50.
- TRENCZÉNYI-WALDAPFEL, I. (1952). "Une tragédie grecque à sujet biblique". En *Acta orientalia Academiae scientiarum Hungaricae* 2; 143-164.
- VENINI, P. (1953). "Note sulla tragedia ellenistica". En *Dioniso* 16; 3-26.
- VOGT, A. (1931). "Études sur le théâtre byzantin". En *Byzantion* 6; 37-74.
- WACHOLDER, B.-BOWMAN, S. (1985). "Ezechielus the dramatist and Ezekiel the Prophet: is the mysterious ζῶον in the Ἐξαγωγή a phoenix?". En *Harvard theological review* 78; 253-277.
- XANTHAKIS-KARAMANOS, G. (2001). "The Exagoge of Ezekiel and fifth-century tragedy. Similarities of theme and concept" en ZIMMERMANN, B. (éd.), *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur* (Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption 10). Stuttgart-Weimar: Metzler; 223-239.

---

Recibido: 02-06-2015

Evaluado: 07-06-2015

Aceptado: 07-06-2015

