

EL PROLOGO EN LA TRAGEDIA DE SOFOCLES

The author of this paper studies the scene of the Prologue of the Sophoclean Tragedy from a structuralist point of view. He infers that there is real evolution in the dramatic technique of the Sophoclean works. The formal structure becomes progressively more complicated and extensive. The contents changes and reaches a bigger expressive enrichment. From the point of view of the distribution, the old relationship between the Prologue and the Parodos is broken. And finally there are also important alterations on the level of the function.

I. EL PRÓLOGO EN EL TEATRO ANTERIOR A SÓFOCLES.

Comencemos este trabajo dedicado al Prólogo con una ligera introducción acerca de la situación de esta escena inicial en el Teatro antes de Sófocles. Y decimos ligera introducción, porque nuestra finalidad se reduce realmente a estudiar su estructura en la Tragedia de Sófocles, pero pensamos que un buen complemento será dar siempre, en la medida de lo posible, una alusión al estadio precedente a nuestro autor, para así de esa manera realzar más su aportación a la historia del Teatro griego, prueba nuevamente de nuestra constante preocupación también por la vertiente diacrónica.

En este primer apartado vamos a seguir las líneas centrales de la excelente monografía de Nestle sobre el tema¹. También tal vez añadiremos alguna precisión resultante de nuestras consideraciones particulares al respecto, aunque en realidad nuestros puntos de disensión con el filólogo alemán son a nivel particular de casos concretos, como se verá mejor en el apartado 2 de este capítulo, al analizar uno a uno todos los Prólogos sofócleos, pero no las líneas generales.

Pensamos que el Prólogo es un elemento ya plenamente teatral, es decir, que surgió ya dentro del ámbito del Teatro, y por lo tanto no supone ninguna supervivencia ritual, como otros componentes del

¹ W. Nestle, *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart, 1930.

Teatro griego. Sobre esta aspecto ya tomaron postura los críticos antiguos griegos, y así vemos que, aunque de Aristóteles no conservamos una afirmación precisa, puesto que solamente en un momento de su *Poética*¹, al tratar de la Comedia, afirma que no se sabe quién aportó a la Comedia las máscaras, los prólogos, el número de actores u otros detalles de este mismo estilo, sin embargo por Temistio², buen conocedor de la obra de Aristóteles, sabemos de forma indirecta la opinión del creador de la Academia, cuando refuta la postura aristotélica de que fue Tespis el creador del Prólogo y de la resis, mientras que a Esquilo correspondía la inclusión del tercer actor. En realidad, el tratar de descubrir quién pudo ser el primero que introdujo el Prólogo en el Teatro, dados los datos que por ahora tenemos, no deja de ser una mera hipótesis sin una auténtica base fundada en hechos reales y concretos. A esta situación de duda se añade el hecho, que por ejemplo aparece en Esquilo, de cómo un mismo autor puede emplear esta escena en unos casos y en otros, incluso posteriores cronológicamente, no hacer uso de ella, como sucede con *Suplicantes* de Esquilo, que tradicionalmente se viene considerando posterior a *Siete*. En definitiva, dado el material de que disponemos, nuestra intención deberá centrarse en tratar de establecer la realidad más arcaica posible, dejando a un lado si ésta correspondía a Frínico, Tespis u otro anterior todavía, puesto que los datos que por ahora se nos han conservado no nos posibilitan para establecer una opinión con visos de seguridad.

Ahora bien, los elementos básicos para tratar de fijar al menos el esquema originario de esta escena lo debemos tomar principalmente de Esquilo. Y es así como llegamos a la conclusión de que no debía de haber Prólogo en el primer momento del Teatro, etapa ésta cronológicamente indeterminada, como lo es también el saber hasta cuándo se trata de un ritual y cuándo por el contrario tenemos ya acción meramente teatral. En esta situación la obra comenzaba con la llegada del coro en la Párodos, como aún existe en *Persas*, la obra más antigua de las conservadas de Esquilo, o también en *Suplicantes* del mismo autor. En esta primera realidad la entrada del coro en la *orchestra* constaba de 2 partes: una primera en anapestos, seguramente recitados y a cargo del Jefe del Coro —cuando este personaje comience a convertirse en actor, es decir, a independizarse paulatinamente de su relación estrecha del coro, será el corifeo al que corresponda la parte anapéstica, y de esto tenemos varios ejemplos, incluso en *Ajax* de Sófocles—. Esta

¹ 1449^b5.

² *Or.* 26. 316d.

tirada anapéstica tenía como finalidad el introducir la acción de la obra, y consiguientemente pensamos que constaría al menos de 2 elementos: una parte narrativa, en la que se expondría los datos previos y básicos de lo que a continuación iba a tener lugar, y en su parte final habría un προκήρυγμα, o incitación al coro a actuar. De todo esto tenemos una serie de ejemplos en Esquilo e incluso, como acabamos de decir, en el mismo Sófocles. Ahora bien, tras la parte anapéstica venía la intervención propia del coro en forma lírica, que estaba lógicamente en relación con los anapestos anteriores, lo cual no supone por otra parte que se tratase de una repetición de ellos.

Esta, pues, pensamos que debió ser la situación originaria del Teatro, en unos momentos en que el coro desempeñaba su verdadero papel de ser el centro de la acción y todo lo demás estaba en función de él.

Ahora bien, de forma simultánea a la creación de los actores, es decir, a la independización de los diversos participantes individuales a partir de su relación directa con el coro, a la par que este fenómeno se dio igualmente la creación del Prólogo, que no era en realidad más que una proyección hacia el comienzo de la obra de los anapestos que abrían la parte netamente coral de la Párodos en el esquema antiguo, y consiguientemente heredaría las funciones antes relegadas a esa parte estíquica inicial. Es decir, serviría de preámbulo a la acción de la obra, que seguiría comenzando realmente con la llegada del coro en la Párodos, y por lo tanto el Prólogo no era más que una anticipación orientada a fijar los datos esenciales sobre los cuales se montase la obra, lo cual en una etapa anterior, hemos visto, correspondía a la tirada anapéstica. Con el nacimiento del Prólogo surgiría lógicamente la tendencia a hacer desaparecer los anapestos iniciales, puesto que aquél venía a sustituir a éstos, y además la paulatina pérdida de participación del coro se refleja igualmente en la ausencia cada vez mayor de intervención del corifeo, su representante a nivel recitado. Sin embargo encontramos ejemplos esclarecedores de las diferentes etapas intermedias, incluso en *Ayax*, donde todavía perviven los anapestos del corifeo junto a un amplio Prólogo.

Si pasamos ahora a preguntarnos sobre quién sería el realizador de este naciente elemento teatral, pensamos que el propio Jefe de Coro (J. C.), es decir, el dios o héroe, al que el coro seguía de forma incondicional, podía ser perfectamente el que lo realizara, para a continuación desaparecer o bien esperar la llegada de un coro a la *orchestra*, con lo que dar comienzo a la acción. Sin embargo, como bien explica Nestle¹, por ley de economía dramática, y, pensamos nosotros, en un

¹ Ob. cit., pp. 19-23.

momento en que fuese mayor la consolidación ya de la figura del actor en el sentido que ya hemos aludido, el personaje principal, o J. C., pudo ser sustituido por lo que el filólogo alemán llama πρόσωπον προτατικόν, término con el que se refiere a un personaje secundario que no vuelve a aparecer a lo largo de la obra, como sucede con el Guardián del *Agamenón*. Un tercer momento será el compuesto de la intervención de ambos en el Prólogo, y ello supondrá lógicamente un estadio más avanzado. De todas formas, el πρόσωπον προτατικόν será sustituido por un Personaje Secundario normal (P. S.), es decir, con posteriores intervenciones a lo largo de la obra, que podrá por otra parte participar a la vez con el J. C. El paso de este esquema al de 3 actores en el Prólogo será simultáneo al empleo de 3 actores en la tragedia misma, puesto que, como veremos, en un momento dado el Prólogo se verá influenciado por la técnica dramática empleada en el interior de la obra, lo cual supondrá la consolidación de esta escena como una más.

Más difícil será el determinar las diferentes estructuras formales del Prólogo a lo largo de su incipiente evolución. El primer estudio constaría de una resis, de lo cual conservamos ejemplos en Esquilo; sin embargo, con la ampliación ya aludida de los diversos participantes se produciría consiguientemente también una complicación en la realidad formal, produciéndose los Prólogos dialécticos, en los que se entremezclarían las resis y los elementos dialógicos con una mayor o menor complejidad. Y ahora querríamos abundar en la idea mencionada arriba acerca de la influencia de la técnica dramática de la Tragedia en general sobre la composición del Prólogo. Al ser el Prólogo una escena netamente perteneciente al ámbito teatral carece lógicamente de una estructura propia previa al momento en que surge el Teatro, como sucede con otras clases de escenas provenientes de la esfera ritual, lo que equivale a decir que la estructura del Prólogo en su nacimiento y sobre todo en su evolución está totalmente determinada por la técnica de composición que en ese momento posee ya el Teatro, y en esas circunstancias los diferentes procedimientos que los poetas utilizan en el interior mismo de sus obras, dentro ya de desarrollos puramente teatrales, esos mismos procedimientos son los que vamos a encontrar en el Prólogo, en el cual lógicamente podremos también ir siguiendo los distintos pasos evolutivos del desarrollo dramático de los diferentes autores.

Así observamos cómo en el mismo Esquilo se pasa de la ausencia de Prólogo en *Persas* y *Suplicantes* a la aparición de una resis en *Agamenón* y *Coéforos* y de aquí el empleo de 2 actores con un número mayor de resis, como en *Siete* y *Euménides*, para finalmente llegar a fundir

las resis con el diálogo, como aparece en *Prometeo*, lo cual no ha de entenderse con criterio riguroso para una ordenación cronológica, sino simplemente como posibilidades diferentes de que va disponiendo el poeta progresivamente pero que en un momento puede echar mano de un recurso utilizado en épocas anteriores por parecerle más idóneo, como sucede, creemos, entre *Siete* y *Agamenón*. Resumiendo, en lo referente a la estructura interna del Prólogo el poeta se sirve de los mismos mecanismos que utiliza en el interior de la tragedia, y puede complicarlos o simplificarlos según su criterio, aunque dentro de unas líneas generales de evolución.

Uno de nuestros puntos básicos metodológicos es el concepto de distribución, es decir, la relación externa de un signo con los colindantes. Pues bien, en el caso del Prólogo a primera vista podría decirse con razón que la distribución no es determinante para un análisis minucioso, por cuanto que siempre va al comienzo de la obra y en todo momento le sigue la Párodos. Ahora bien, si aquilatamos un poco más veremos cómo en un sentido sí que tiene interés este aspecto. Hace un momento decíamos que en el estadio pre-Prólogo del Teatro había una estrecha relación entre los anapestos iniciales y la parte lírica coral, puesto que ambas partes hacían referencia a una misma realidad, lo cual no equivalía a que el período cantado fuese una repetición sin más del recitado anterior. Cuando surge el Prólogo, que hereda las funciones de los aludidos anapestos, mantiene esa relación con la participación del coro en la Párodos, y de esto tenemos una gran número de pervivencias, incluso en Sófocles, como veremos en los puntos sucesivos de este trabajo. Algunos filólogos se obstinan en ver en este hecho un efecto dramático, orientado por el poeta para conseguir un realce con la repetición lírica de lo expuesto ya de forma recitada en el Prólogo; sin embargo, nosotros creemos que se debe principalmente a restos de esquemas antiguos, aunque esto no es obstáculo para admitir que en algún caso concreto el autor lo está empleando con fines dramáticos, pero de esto a atribuirle un origen netamente de técnica teatral hay mucha distancia, puesto que su verdadera procedencia es el mantenimiento de una realidad antigua. Ahora bien, en la evolución general del Teatro el Prólogo, como veremos, va adquiriendo una entidad propia como escena independiente y por lo tanto va perdiendo toda relación con la Párodos. Pues bien, el ir describiendo cómo se alcanza esta desunión entre 2 elementos antes en contacto deberá ser la finalidad de la distribución en este caso concreto del Prólogo: su límite posterior es siempre la Párodos, pero su relación se va alterando de un plano de conexión estrecha a todos los niveles hasta desembocar, como veremos,

en una delimitación puramente externa y formal. Y esta precisión sí que es ya de interés para un conocimiento preciso del hacer teatral de los diferentes autores, y en definitiva para un conocimiento más exhaustivo de la evolución del Teatro en general.

Por lo que se refiere a los aspectos del contenido y la función de esta escena en la época anterior a Sófocles, ya hemos ido avanzando la realidad existente. En los primeros momentos sería un fiel trasunto de los anapestos iniciales, y por lo tanto tendría un carácter esencialmente expositivo, orientado a servir de base a la acción, la cual no comenzaba realmente en esta escena sino en la Párodos. Sería como un poner al auditorio en situación. Y lógicamente, a partir de esta situación sus matices se fueron enriqueciendo a la par que progresaba la complicación en los demás aspectos de su estructura.

En realidad, hasta ahora hemos venido aludiendo a la obra de Esquilo como testimonio de nuestras opiniones sobre la situación del Prólogo en el Teatro anterior a Sófocles, sin embargo también en más de un caso podríamos recurrir a Eurípides, que, aunque con finalidades innovadoras en más de un caso, emplea sin embargo esquemas antiguos en su tendencia arcaizante. El ejemplo de *Bacantes* es modélico: la resis de Dioniso, de que está compuesto, es una fiel transposición de una realidad antigua, puesto que observamos cómo el actor es el verdadero J. C. de las Ménades que forman el coro, y en su simple intervención encontramos los 2 elementos que arriba aludíamos característicos de los anapestos pre-Prólogo, es decir, la exposición de la situación previa a la acción de la obra y en su parte final el προκήρυγμα dirigido al coro exhortándole a actuar. Este y otros ejemplos tales se pueden encontrar en Eurípides, ilustrativos de los esquemas arcaicos e interesantes desde el punto de vista diacrónico en su contraste con la realidad que descubriremos en Sófocles, meta esencial de nuestro trabajo, y que trataremos en los puntos sucesivos de este estudio. Por otra parte, una vez más, pensamos, quedará de realce la utilidad de nuestro método, sobre todo, por ejemplo, si lo enfrentamos a lo que Aristóteles nos dice del Prólogo en su *Poética*¹: ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὄλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, cuya definición meramente formal no nos proporciona un conocimiento preciso de esta escena del Prólogo, la cual, perteneciendo ya al ámbito teatral desde su nacimiento, se llegará a constituir en una realidad con independencia total a pesar de su origen secundario, en sustitución de un elemento previo a la creación del Teatro.

¹ 1452^b19.

2. ANÁLISIS INDIVIDUAL DE LOS PRÓLOGOS SÓFOCLEOS.

Una vez que hemos aludido en el punto anterior al origen ya plenamente teatral del Prólogo a través de los datos que nos ofrece la obra de Esquilo, pasemos ahora a hacer un estudio pormenorizado de la realidad que aparece en Sófocles, para así poder a continuación obtener una visión de conjunto respecto a lo que significa nuestro autor en la evolución del Teatro griego. Y todo esto lo haremos teniendo presentes los 2 niveles: el sincrónico y el diacrónico; y más aún, este último en 2 planos diferentes, es decir, dentro de su misma obra, pero también en relación con la marcha evolutiva del Teatro fuera de él.

Antes de empezar con los análisis de cada obra en particular será conveniente hacer una breve alusión a una serie de abreviaturas y tipos de letras utilizados en la representación de los diferentes esquemas, con el fin de conseguir una mayor captación de los mismos. Y así veremos cómo la abreviatura *r.* significa *resis*, *e.* esticomitía y *d. e.* diálogo estíquico. Cuando alguna de estas abreviaturas va en mayúscula quiere decir que ocupa el centro de la escena. Por lo que se refiere a los diferentes tipos de letras el procedimiento seguido es también fácilmente captable: hemos utilizado la redonda para el momento de «preparación», la **negrita** para el **núcleo**, LA VERSALITA para el RETARDAMIENTO en la acción de la escena y finalmente la *cursiva* para la *reacción-cierre* final. De esta manera la marcha de la escena nos será perceptible fácilmente en los esquemas correspondientes.

Ajax 1-133.

Ya desde esta primera tragedia conservada observamos cómo el Prólogo es un sitio más donde se hace patente la fuerza de creación dramática de Sófocles. Ya estamos bastante lejos de las esquemáticas introducciones esquiléas. Y así en el *Ajax* observamos 4 puntos importantes dentro de una misma escena frente a las 3 escenas que suele ver la crítica tradicional¹ basándose en el lugar común, pero no por ello menos erróneo, de que las escenas deben dividirse teniendo en cuenta única y exclusivamente la diferente participación de los actores², sin

¹ W. Nestle, ob. cit., pp. 85-87; H. W. Schmilt, *Die Struktur des Eingangs*, München, 1971, pp. 3-11.

² Por aludir a un trabajo reciente, pero tradicional en su posición, cf. K. Achele, *Das Episodion*, München, 1971, p. 47.

reparar en que la escena, que para nosotros es un término paralelo al de «signo literario», es algo más complejo, puesto que al definirlo como la unidad literaria más pequeña pero con entidad propia, quiere decir que hay que tener presente no sólo la participación concreta de unos actores, sino también su estructura formal (en cuanto que está formada por una serie de elementos inferiores —resis, esticomitías, etc.—), su distribución, su contenido y su función.

Así pues, creemos que todo el Prólogo de *Ajax* está formando una sola escena, y no 3, como suele venirse diciendo, puesto que cada una de estas partes está dependiendo del conjunto sin una verdadera independencia. Se nos podría decir que tal vez cuadrarse mejor el término de «acto» a lo que nosotros nos obstinamos en llamar «escena», sin embargo este nuevo concepto es algo más amplio, puesto que su definición está precisada fundamentalmente por el hecho de abarcar un período determinado de acción, pudiendo consiguientemente ocupar varias escenas. Esta precisión entre ambos conceptos, si no en el Teatro moderno, sí con toda seguridad en el antiguo está perfectamente basada, dado el importante índice de regularidad en su composición. Y tal vez precisamente el Prólogo de *Ajax* sea el ejemplo menos indicado para hacer ver estos nuevos criterios, sin embargo en el interior mismo de cualquier tragedia puede verse con claridad. Pongamos un ejemplo: el *agón Ajax* 1223 ss., en el que el enfrentamiento inicial entre Agamenón y Teucro se rompe para dar paso a la sustitución de Teucro por Odiseo; en este caso la escena sigue siendo la misma, sólo que ahora intervienen Agamenón/Odiseo. Si nos aferramos al concepto tradicional de escena tendríamos en ese caso que inventar un término nuevo para ese escalón intermedio entre la escena y el acto, aunque insistimos que, dada la regularidad del Teatro antiguo, en el que vemos cómo para un mismo contenido se corresponde una misma realidad formal, es necesario alterar los conceptos tradicionales, surgidos por otra parte de la realidad moderna y posteriormente aplicados al Teatro antiguo, siendo dos cosas muy distintas desde el punto de vista de su composición formal.

Pero volvamos al caso del Prólogo de *Ajax*. La escena se abre con una resis de la diosa Atena (r. (P. S.)), cuyo contenido y función correspondiente son la de enmarcar la acción y por lo tanto servir de entrada a la acción. A continuación viene una parte expositiva, en la que se relatan los acontecimientos protagonizados por el héroe en su locura, y está compuesta de un esquema que aún conserva restos de composición arcaica: da comienzo con una resis de Odiseo (r. (P'. S')), en la que alude a los posibles actividades nocturnas de Ajax, sin afirmarlo con seguridad, y pidiendo a la diosa le ayude en su tarea. A continuación

sigue una esticomitía entre ambos **e. 3 (PS/P' S')**), que va abierta por un dístico, procedimiento éste frecuente, como muy bien lo señala Jens¹, y cuya función es abrir la resis siguiente de Atena, aunque no solamente prepara el elemento posterior. Debe notarse el esquema rígido, I-I, en que va construida, y además este hecho formal se refleja en el plano sintáctico. El centro no obstante de este momento de exposición corresponde a la resis de Atena (**R. (P. S.)**), que sigue a la esticomitía, puesto que en ella la diosa narra con un cierto detalle todo lo sucedido. Por lo tanto, la estructura de este período expositivo es: **r. (P' S') + e. 3 (P. S./P' S') + R. (P. S.)**.

Pero decíamos arriba que quedan huellas en ella de un esquema antiguo, y lo confirmamos ahora al hacer ver cómo se da aquí en cierta medida el procedimiento arcaico de que una resis-centro de cualquier tipo de contenido podía ir abierta por un κατακελευσμός del corifeo, pudiendo consistir este último elemento en un corto diálogo o bien en una breve participación del corifeo abriendo la narración de la resis: en efecto, algo de esto lo encontramos en este ejemplo de *Ajax*, excepción hecha del empleo de un actor en lugar del corifeo, puesto que la resis inicial de Odiseo es realmente una forma ampliada del elemento arcaico, ya que, aparte de otra serie de constituyentes, notamos la presencia de esa «incitación»; por otro lado, el diálogo, dejando al margen los elementos «anticipadores», está orientado a abrir la resis-centro siguiente. En resumen, nos encontramos ante una realidad más ampliada pero surgida a partir de un esquema arcaico de composición.

Este período expositivo pensamos que es el punto más importante del Prólogo, puesto que en él se dan los acontecimientos necesarios, a partir de los cuales puede dar comienzo la acción de la obra. Sin embargo, a continuación viene un momento también muy interesante por cuanto que nos vuelve a hacer patentes las dotes dramáticas de nuestro autor. Es un período de un total efectivismo dramático. Nos estamos refiriendo a la salida del propio Ajax, aún poseído por la locura nocturna, ante las órdenes imperiosas de la diosa. Para Linforth² «... is the most important thing in the prologue», y añade más abajo «Sophocles has so

¹ W. Jens, *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*, München, 1955. Alude repetidas veces a este elemento introductorio, calificándolo de «das Übergangsstück zur Stichomythie», p. 3, aunque en realidad no hace más que seguir a A. GROSS, *Die Stichomythie in der griechischen Tragödie und Komödie. Ihre Anwendung und ihr Ursprung*, en su «die stichomythische Basis». Para el caso concreto de *Ajax* ahora mencionado, cf. p. 34.

² I. M. Linforth, *Three scenes in Sophocles' Ajax*, Berkeley, 1954, pp. 8-9.

composed the prologue as almost entirely to suppress the guilt of Ajax»¹.

Su estructura formal está formada por una esticomitía inicial entre Atena y Odiseo (E. 3 (P'. S'/P. S.)), en la que la diosa prepara la salida de Ajax ante las protestas temerosas de Odiseo, oposición ésta que da un mayor énfasis a la acción. Le sigue un diálogo estíquico (D. E. 3. (P. S./J. C.)), ahora ya entre Atena y el propio Ajax, que acaba de salir de su tienda: es el momento culminante de este período dramático: el héroe salaminio, aún bajo los efectos de la locura que le ha enviado Atena, se jacta de haber dado muerte a los Atridas, incluso al mismo Odiseo lo tiene ahora en su tienda sometiénolo a suplicio. Es un momento de auténtica paradoja. Pero conviene notar cómo este segundo elemento, el diálogo estíquico, surge a partir de una «base» un tanto más compleja que la que veíamos antes, puesto que ahora se trata de un dístico y un trístico: además se interesante observar cómo el esquema rígido de esticomitía, o sea, el 1-1, se rompe, ampliándose a 2 versos por participante, precisamente cuando se alude a la persona de Odiseo, que está allí presente, aunque invisible para Ajax por obra y gracia de Atena. Igualmente debe mencionarse el hecho de cómo este diálogo funciona ya con una total independencia, sin tener que estar sometido a resis alguna.

La escena se cierra con un período de «reacción», en el que, una vez que Ajax ha desaparecido, Atena y Odiseo se dedican a sacar conclusiones generales sobre todo lo sucedido. Linforth² hace un comentario interesante de esta parte, aunque tal vez no se ha llegado a dar cuenta de que es un proceder normal en nuestro autor este cerrar las escenas con una serie de reflexiones sobre la acción precedenté. Se abre con un trístico a cargo de la diosa que sirve de entrada a las 2 breves resis de Odiseo y de ella (r. (P'. S')) y (r. (P. S.)), en las cuales se alude a la omnipotencia de los dioses frente a la debilidad de los hombres. En resumen, el esquema completo del Prólogo es:

r. (P. S.) + r. (P'. S') + e. 3 (P. S./P'. S') + R. (P. S.) +
E. 3 (P'. S'/P. S.) + D. E. 3 (P. S./J. C.) + trístico (P. S.) +
r. (P'. S') + r. (P. S.)

Por lo que respecta a los participantes tenemos el esquema: *actor/*

¹ Para una visión de conjunto de este Prólogo de *Ajax* puede verse nuestro trabajo «Estructura del *Ajax* de Sófocles» en *EMERITA* 42, 1974, p. 263 ss.

² *Ob. cit.*, pp. 4-6.

actor/actor, bajo la realización concreta de: *P. S./P' S'./J. C.*, aunque esta caracterización de los actores es todavía en el Prólogo un tanto gratuita, por cuanto que el coro aún no ha hecho su presentación en la *orchestra*; sin embargo, lo hemos hecho teniendo en cuenta en relación con el conjunto de la tragedia, y por ello no hemos caracterizado a Odiseo propiamente como Oponente, puesto que su segunda aparición en la obra, en el *agón* 1223 ss., está a favor del héroe, en ese momento ya muerto. Ahora bien, conviene destacar que, aunque tengamos la participación de 3 actores, no intervienen los 3 de forma simultánea, sino que actúan de 2 en 2, como se ve muy bien en el momento de la salida de Ayante, sobre lo cual habla Seidensticker¹ con razón a nuestro entender, considerando estas «Doppelstichomythien» como «Vorstufe des echten Dreigesprächs», aunque prescindimos ahora de discutir la legitimidad de su concepto de la esticomitía, tal vez demasiado amplio, pero en realidad en ello no está haciendo más que seguir a Jens².

Aparte ya de la estructura formal interna, otro aspecto importante, y constante en nosotros, es el de la distribución, que sería, como ya hemos dicho alguna vez, la estructura formal externa. En el caso concreto del Prólogo tal vez se nos diría que este empeño en determinar el tipo de distribución es en balde, por cuanto que el Prólogo ocupa el primer lugar de la obra y le sigue indefectiblemente la Párodos. Pero creemos que el pararse en esa primera realidad sería una tarea un tanto superficial e improductiva, sin embargo no lo es tanto el tratar de ver el tipo de relación existente entre el Prólogo y la Párodos, para con ello intentar hacer más claro el desarrollo e independencia del Prólogo, sobre todo lo cual ya nos hemos referido más ampliamente en el punto anterior de este trabajo. En *Ajax* concretamente observamos que en los anapestos de entrada, únicos en toda la producción sofoclea, como ya hemos dicho, hay una relación de argumento con el contenido del Prólogo, puesto que el corifeo viene haciendo alusión a los comentarios hostiles a su jefe acerca de lo sucedido en la noche anterior. Es, por lo tanto, un ejemplo esclarecedor de cómo en un momento determinado el Prólogo todavía no se ha independizado en su función de la Párodos, sino que es algo aún superpuesto a la finalidad sobre todo de los anapestos iniciales de la Párodos. De todas formas también existe ya un importante paso adelante en la evolución, puesto que en la parte estática la diosa descubre la verdad de lo sucedido, mientras que el coro llega trayendo los simples rumores, a los cuales por supuesto él

¹ B. Seidensticker, *Die Stichomythie*, München, 1971, pp. 200-204.

² W. Jens, *Die Stichomythie...*, p. 1 ss.

no da crédito, razón por la que suplica a su Jefe en la parte propiamente lírica que se defiende de tales impropiedades. Estamos por lo tanto ante una situación intermedia en este proceso de desvinculación del Prólogo como parte autóctona en la tragedia.

Respecto al contenido de toda la escena ya hemos ido avanzando lo más importante. Pensamos que el centro de este Prólogo es la parte netamente expositiva de los sucesos que han tenido lugar por la noche en el campo griego, a lo cual han de añadirse otra serie de elementos, productos de la capacidad dramática de nuestro autor, como son la salida del propio Ayante o las reflexiones finales. Pero en definitiva estos 2 últimos componentes no son más que ampliaciones de un núcleo básico y no por ello menos antiguo.

Al plantearnos la interrogante sobre la función de esta escena hemos de tener presentes los análisis hechos arriba en torno a otros aspectos, y si a esto le añadimos el dato de que nuestro punto de vista es esencialmente la técnica de composición dramática, debemos concluir que este Prólogo de *Ajax* está realizando la función primaria de servir de base narrativa sobre la cual dé comienzo la verdadera acción de la tragedia; se exponen los hechos previos a partir de los cuales comenzará la obra. Sin embargo, al lado de esta función esencial existe la secundaria producto de la ampliación de su estructura tradicional mediante el añadido de la salida de Ajax a instancia de la diosa. Por lo tanto, debemos concluir que en lo referente a la función también se mantiene un esquema antiguo, aunque va complicado con la presencia de una serie de factores procedentes del campo de la técnica dramática.

Si para terminar este análisis al Prólogo de *Ajax* tratamos de sacar una visión de conjunto, debemos decir que aún se conservan las líneas básicas de la función originaria del Prólogo del Teatro. Sin embargo también notamos un importante avance que se refleja en una serie de complicaciones, principalmente en el campo de su estructura formal interna, lo cual a su vez repercutirá lógicamente en los demás aspectos, y mediante lo cual se conseguirá una expresividad dramática nueva en esta clase de escena.

Traquinias 1-93.

Si tuviéramos que definir de forma sucinta el Prólogo de *Traquinias* diríamos que conserva un importante elemento existente en los estadios arcaicos del Prólogo; sin embargo también se ha visto relajado en cierta

medida. Pero veámoslo todo ello más detenidamente al ir exponiendo la realidad formal de esta escena¹.

La tragedia se abre con una amplia resis de Deyanira (r. (J. C.)), en la que nos describe su constante situación de angustia, ya desde la lucha entre el río Aqueloo y Heracles por desposarla. Como ya dijimos en el punto anterior, basándonos fundamentalmente en el libro de Nestle, esta resis amplia debió ser la célula básica del Prólogo del Teatro; en ella se exponían los datos necesarios para preparar al auditorio sobre la acción que a continuación iba a seguir. Es lo que encontramos en *Agamenón* o *Coéforos* por parte de Esquilo, o en *Bacantes* de Eurípides por aludir a su última obra fechada y perteneciente a su época de arcaísmo deliberado. Sin embargo, en *Traquinias* observamos que la función antigua se halla algo relajada, por cuanto que se reduce a servir de enmarque general, mientras que la exposición más directa para la acción posterior no se da en ella. Esta amplia resis, puesto que ocupa ella sola más de la mitad del Prólogo, lo cual es una nueva prueba de que aquí Sófoles está siguiendo un esquema arcaico, tiene como función el servir de entrada a la acción del Prólogo y de la tragedia entera, con lo que nos oponemos al criterio de Schmidt², cuando pretende asegurar que con esta intervención de Deyanira el poeta está buscando dibujar su ἡθοποιία, lo cual supondría un empleo totalmente innovador y plenamente efectivista, frente a la palpable realidad, a nuestro juicio, de que se trata de la permanencia de un uso arcaico, sólo que un tanto ya relajado. Mucho más próximo a nuestra postura se halla la afirmación de Mannsperger³, cuando al hablar de la resis establece unos puntos fijos de aparición, y para ella uno de éstos es lógicamente el Prólogo, en el que hay siempre una resis orientada a «die Vorgeschichte».

¹ En el caso presente la crítica tradicional disiente al establecer el número de escenas en este Prólogo de *Traquinias*. Por un lado Nestle, ob. cit., p. 86, señala la existencia de dos: Deyanira-Nodriza y Deyanira-Hilo; mientras que Schmidt, ob. cit., pp. 3-11, y Aichele, ob. cit., p. 50, piensan que son tres: Deyanira - [Nodriza], Nodriza - Deyanira y Deyanira - Hilo, haciendo con ello tal vez un uso excesivo del criterio tradicional. No vamos nuevamente a refutar estos procedimientos aplicados a partir de principios meramente formales y en gran número de ocasiones erróneos y además basados en realidades escénicas mucho más modernas que el Teatro antiguo.

² Ob. cit., p. 32, en donde atribuye a esta resis de Deyanira una función paralela a la que comentamos arriba en torno a *Ayax* 89-117.

³ B. Mannsperger, *Die Rhesis*, München, 1971, p. 177.

A esta resis de Deyanira sigue otra, a cargo ahora de la Nodriza (r. (P. S.)), que completa este período previo de entrada, preparando simultáneamente la llegada de Hilo.

Sin embargo, lo que para nosotros es el verdadero núcleo de este Prólogo es lo que viene a continuación, donde se narran una serie de hechos ya muy próximos a la acción general de la obra, como es la presencia de Heracles en Eubea, lugar éste precisamente al que se hace referencia en el oráculo que dejó el héroe a Deyanira al marcharse, y que igualmente se expone ahora, aunque de forma un tanto reducida. A nuestro entender es con esto con lo que la acción se enmarca de una forma ya precisa, para que pueda, a continuación, dar comienzo la tragedia, y por ello lo consideramos el auténtico centro de la escena. Formalmente está compuesto de un diálogo estíquico entre Deyanira e Hilo (D. E. 3 (J. C./P'. S')), que surge sobre un trístico en boca de Deyanira, como venimos viendo que suele ser normal en nuestro autor. En realidad esta «base» la venimos incluyendo dentro del propio diálogo, aunque en sentido riguroso no deberíamos de hacerlo, por cuanto que todavía no forma propiamente parte de él —por ejemplo, en el presente caso dice Deyanira: «Oh hijo, muchacho, también de los no nobles vienen bien las palabras. Esta mujer es esclava, pero ha dicho palabras de libre», y después de esto es cuando comienza el diálogo verdadero, en el que una parte pregunta y la otra contesta—. Tras el diálogo viene una breve resis de la reina (R. (J. C.)), de contenido y función complejos, puesto que tiene parte de exposición al aclarar el contenido del oráculo, pero a la vez abre con una exhortación el período siguiente.

Después de los 2 momentos anteriores, tan típicos en Sófocles, viene un tercero no menos corriente en su técnica dramática. Nos estamos refiriendo al de «acción» en el final de la escena, que a veces no obstante puede verse sustituido por el de «reacción», como acabamos de ver en el Prólogo de *Ayax*, aunque en realidad, mirándolo bien, no es más que una variante, puesto que se trata de una «acción pasiva», admitiendo en cierta medida la intrínseca contradicción de este último término. A la resis ya mencionada de Deyanira sigue ahora otra a cargo de Hilo (r. (P'. S')), en la que manifiesta su ánimo dispuesto a salir en busca de su padre, y este período activo se cierra, a la vez que también con ello concluye el Prólogo, con el dístico de Deyanira (*dist. (J. C.)*), en el que trata de infundir aliento a su hijo en dicha empresa.

En resumen, la estructura formal interna de la escena tiene una trayectoria simple y común en el poeta. Sólo cabría advertir cómo el diálogo expositivo no está en situación de subordinación a la resis siguiente, sino que posee una entidad propia e independiente, de tal

manera que la resis no supone una narración pormenorizada del diálogo previo, lo que sería un primer paso en la evolución en la relación estímulo (diálogo estíquico)-resis, sino que ahora ya se trata de una situación de igualdad entre ambos elementos, y consiguientemente la resis simplemente está orientada a contestar a la última interrogante del diálogo. En resumen, el esquema total de la escena sería:

r. (J. C.) + r. (P. S.) + D. E. 3 (J. C./P'. S'.) + R. (J. C.)
+ r. (P'. S'.) + *dist.* (J. C.).

Por lo que respecta a la participación de los personajes encontramos un tipo paralelo al anterior visto en *Ajax*: actor|actor|actor, en la realización concreta de J. C./P. S./P'. S.'; pero tampoco su actuación llega a ser en ningún momento de los 3 juntos, sino que intervienen de 2 en 2. Sin embargo, hay una diferencia importante entre ambos ejemplos sofocleos, y se trata de que en *Ajax* la escena la dirige Atena, que podríamos definirla, siguiendo a Nestle¹, como su πρόσωπον προτατικόν, es decir, un actor secundario que se presenta en el Prólogo y no vuelve a aparecer en todo el resto de la obra. Pero no es ésta la realidad que tenemos en *Traquinias*, donde es el propio Jefe de Coro, Deyanira, la que dirige la escena manteniéndose por consiguiente también en ese ejemplo un esquema arcaico, por lo referente al papel de la reina; aunque, claro está, la presencia de 3 actores supone una manifiesta complicación de los tipos antiguos.

En cuanto a la distribución volvemos a ver de forma palpable cómo la separación del Prólogo de la Párodos fue gradual, y éste es otro buen ejemplo de cómo hubo estadios en los que todavía la llegada del coro suponía en cierta medida una repetición de los motivos de lo dicho en el Prólogo. Ahora llega aquí a la *orchestra* el coro formado por doncellas de Traquis y alude reiteradas veces a puntos de la resis inicial del Prólogo a cargo de Deyanira, que no es ni más ni menos que su Jefe, sólo que en lugar de entrar ahora con ellas, dando con ello comienzo a la obra, ya lo ha hecho antes, pero ellas saben de antemano el problema de su reina, y así lo manifiestan ahora en su llegada. De este hecho habla Helg², aunque a veces da la impresión de que piensa que se trata de un efecto de técnica dramática más que de un estadio intermedio en la evolución de esta parte de toda pieza dramática.

¹ Ob. cit., p. 29.

² W. Helg, *Das Chorlied der griechischen Tragödie in seinem Verhältniss zur Handlung*, Zürich, 1950, pp. 38-46.

Del contenido ya hemos ido hablando a lo largo de la exposición de la realidad formal. Sin embargo, si quisiéramos dar una definición general, diríamos que el poeta está dando la base narrativa previa a la acción de la tragedia, y en este caso la ha dividido en 2 momentos: una «Vorgeschichte» en la resis inicial, 1-48, a cargo de Deyanira, y una exposición de hechos inmediatos a lo que va a suceder en la obra, que son realmente los más decisivos, y tienen lugar en el diálogo entre madre e hijo y en la resis siguiente en boca de la madre. A todo esto habrá que añadirle los pormenores que introduce Sófocles en este momento, en que pretendemos obtener una visión de conjunto, con vistas a poder sacar ulteriormente una norma general de comportamiento de nuestro autor en una escena como es la del Prólogo.

Lógicamente la función está en estrecha relación con lo que hemos venido diciendo. El autor pretende crear la base expositiva necesaria para que sobre ella se levante el resto de la obra, lo cual es el papel primero del Prólogo al sustituir a los anapestos de entrada del corifeo en la etapa del Teatro pre-Prólogo.

Antes de dejar el análisis particular de este ejemplo de *Traquinias* querríamos hacer un comentario por la utilidad que puede reportar para un mejor conocimiento de la técnica de composición dramática de nuestro autor. Y se trata del problema del oráculo aludido por Deyanira y de la presencia de Hilo en la escena. Schmidt¹ expone un hecho que nos parece cierto, y que nosotros expondremos más ampliamente en otro momento, al afirmar que en la función de los Prólogos de Sófocles se advierte un nuevo tipo de exposición: «der Verlauf des dramatischen Geschehens», y para ello alude a 2 procedimientos, o bien mediante los oráculos, o bien por la preparación de la intriga que va a tener lugar, cuyo ejemplo más evidente de este último tipo es el caso de *Electra*. Pues bien, concretamente en *Traquinias* afirma que el procedimiento seguido es el empleo de los oráculos, aunque precisa que en este caso no se expone el desarrollo de la acción de la obra, sino mejor su desenlace. En realidad esta peculiaridad es totalmente cierta también a nuestro juicio, y sobre ello volveremos más ampliamente al tratar de obtener una visión diacrónica del hacer de nuestro autor; pero creemos que es necesario tal vez puntualizar que el poeta en el caso de *Traquinias*, aparte del subterfugio del oráculo, se sirve de otro procedimiento más fuerte, como es el empleo de Hilo, personaje éste que no equivale exactamente al πρόσωπον προσηρικόν de Nestle, por cuanto que, aunque efectivamente es un personaje secundario, sin

¹ Ob. cit., pp. 32-34.

embargo vuelve a tomar parte en la acción propiamente dicha; pero tampoco es equiparable al Odiseo de *Ajax*, por cuanto que su actuación en el interior de la tragedia es muy distinta: Odiseo llega al final de la tragedia de forma inesperada, sin que nadie lo hubiera llamado previamente, mientras que en el caso de Hilo su madre lo manda en busca de Heracles y se piensa que evidentemente volverá a aparecer. Se trata en definitiva de una proyección consciente de acción desde el Prólogo al interior de la tragedia mismo, aunque todavía Sófocles en el Prólogo no ha llegado a precisar con exactitud cuál será la actuación de este personaje, como sucede en el caso de *Electra*, donde Orestes expone paso por paso el desarrollo de la acción futura y consiguientemente el de la venganza. En definitiva, pensamos que se trata de un primer estadio de un comportamiento que en Sófocles cada vez irá a más: no sólo dar la enmarcación previa a la acción, sino adelantar la de la tragedia misma. Y tal vez en este ejemplo de *Traquinias* lo esté llevando a cabo mediante el empleo específico que hace de Hilo, a lo que habrá que añadir el dato del oráculo, aunque en realidad este aspecto lo trata la reina más detenidamente en la resis siguiente a la Párodos, y realmente no se trata de una programación del desarrollo de la obra, que será la peculiaridad concreta de nuestro autor, sino de un avance del desenlace: además, la posibilidad de realización de este último queda expresada de forma muy difusa.

Antígona 1-99.

Esta escena está compuesta de 2 partes principales, como también ha visto Schmidt¹, aunque disintamos al momento de caracterizar cada una de ellas. Desde el punto de vista de su funcionalidad el filólogo alemán las establece como: a) «Exposition der nahen Vorgeschichte» y b) «Ethopoie». Realmente nosotros creemos que evidentemente el período primero es la exposición de los acontecimientos recién ocurridos, y el segundo trata de establecer la postura de ambas hermanas ante los hechos, pero debemos precisar que se persigue fundamentalmente «la postura a actuar», es decir, el poeta está preparando de forma indirecta la acción que va a desarrollarse en el interior mismo de la tragedia, por lo tanto se trataría de «una exposición previa o premonitora de la acción subsiguiente», con lo cual no negamos el matiz de «Ethopoie», lo cual por otra parte no es más que un reflejo más de la

¹ Ob. cit., pp. 32-34.

capacidad dramática de Sófocles; pero pensamos que el auditorio al final de esta segunda parte del Prólogo lo que principalmente sacaba en conclusión era la postura decididamente opuesta de Antígona a seguir el mandato de Creonte. Y para conseguir esto nuestro poeta lo que hace es servirse de un verdadero *agón* entre ambas hermanas: ejemplo claro del cambio en la funcionalidad de un signo, manteniéndose sin embargo regulares su estructura formal y su contenido, aunque también por otra parte lógicamente también se ve alterada su distribución. En definitiva, todo ello es muestra de la evolución de los sistemas, y no de forma sincrónica a todos los niveles.

Pero si querríamos detenernos un poco más en la parte primera del Prólogo, que es donde se mantiene mejor la tendencia dramática de Sófocles con respecto a las demás obras, a la par que vemos las innovaciones introducidas en este caso concreto. Encontramos una estructura muy clara: hay una resis inicial de Antígona (r. (P. S. (Op.))), en que pregunta a su hermana si sabe algo sobre la orden de Creonte, a lo que contesta esta última con una negativa en otra resis (r. (P'. S'.)); tenemos con estos 2 elementos una evidente preparación a la narración siguiente, de forma paralela a la resis inicial de Atena (vv. 1-13) en *Ajax*. A continuación vienen otras 2 breves intervenciones de cada una de ellas. Antígona mediante un dístico e Ismena en un solo verso; aquí se trata de uno de esos ejemplos problemáticos de interpretación: podemos entenderlo como un diálogo estíquico (d. e. 3 (P. S./P'. S'.)), que sería lo más sencillo, pero realmente tal vez no llegue a tener entidad de tal cosa, sino que simplemente se trata de 2 intervenciones paralelas a las resis más amplias anteriores, ya que en definitiva su función al menos sí es clara, puesto que se trata de un momento de prolongación entre las resis introductoras y la resis siguientes, núcleo de la narración, sirviendo a la vez de preparación inmediata de ésta última¹.

Tras esto llega el momento principal de esta primera parte del Prólogo: la resis-centro con la exposición de la orden de Creonte

¹ H. W. Schmidt, ob. cit., pp. 30-31, piensa que este breve elemento es un ejemplo más de la despreocupación de Sófocles por precisar para el auditorio la enmarcación local donde se va a desarrollar la acción. Nosotros creemos que Sófocles no está pensando en eso de forma directa y consciente —el dar al menos una breve referencia al sitio de la acción—, sino que está persiguiendo el enlazar las resis introductoras con el núcleo del período expositivo. Es un simple mecanismo formal, de los que hay numerosos ejemplos en toda su obra —con una exactitud total, tanto en función como en su estructura podemos comparar este ejemplo con el de *Traquinias* 896-7 y 898, antes de la resis 899-946, en la que la Nodriza cuenta el final de Deyanira—.

(R. (P. S. (Op.))). En resumen, observamos cómo el esquema antiguo de una amplia resis aquí se ve complicado con la presencia de esa un tanto abigarrada preparación, y tras ella, ahora sí, viene la estructura esperada. Una vez que ha tenido lugar la narración de la situación previa a la acción de la tragedia, viene la parte segunda, de la que hablábamos arriba. Sólo queríamos hacer notar nuevamente las buenas dotes de autor dramático de Sófocles refiriéndonos al modo de cómo enlaza ambas partes del Prólogo: la resis-centro ya mencionada contiene en sus 2 últimos trímetros yámbicos un cambio de dirección en su contenido, ahora dirigido no a exponer sino a dar entrada a la toma de posturas, que se realizará en el segundo período, de tal forma que no se nota de forma cortante el paso de un momento a otro, sino que son 2 unidades perfectamente engarzadas la una con la otra¹.

En resumen, el esquema total de la primera parte del Prólogo sería el siguiente:

1. (P. S. (Op.)) + 1. (P'. S'.) + d. e. 3 (P. S./P'. S'.) +
R. (P. S. (Op.))...

Por lo que respecta a la participación de los actores notamos una simplificación con respecto a las tragedias ya analizadas. Aquí tenemos el esquema: *actor/actor* bajo la realización concreta de P. S. (Op.)/P'. S.', puesto que en realidad Antígona, al no haber salido el coro, no puede ser considerada un auténtico Oponente con respecto a él, ya que éste según los esquemas originarios era el que determinaba a los diferentes actores según su relación con él; pero si la consideramos en su enfrentamiento actual con su hermana y el ya presumible con Creonte hemos de considerarla ya como realizando el personaje-tipo de Oponente. Ahora bien, si lo analizamos con una dimensión diacrónica y tratamos de verlo en función con las realidades arcaicas debemos notar cómo

¹ Este hecho de que Sófocles enlace ambas partes del Prólogo mediante el subterfugio, por otro lado normal en él, de hacer que los últimos versos del elemento se refieran al período siguiente, B. Manesperger, ob. cit., p. 151, no acaba de verlo claro suficientemente al proponer para este caso concreto una resis mixta, en la que es «fragwürdig, wenn nicht gar irreführend» el tratar de ver cuál sea el valor principal. No negamos que este fenómeno pueda darse en ocasiones, pero lo que es en el caso presente de *Antígona* creemos que es claro que se trata de una resis expositiva, que en sus dos últimos versos pretende servir de puente para otro período (cf. lo dicho anteriormente en torno a la resis de Deyanira en el Prólogo de *Traquinias*, cuando la reina cierra el núcleo de la exposición).

ya no se trata ni del ἐξάρχων ni del πρόσωπον προτατικόν de Nestle, sino que son 2 actores secundarios que volverán a intervenir en la acción de la obra, y uno de ellos de forma preminente, Antígona, aunque ésta no desempeña a nuestro entender el papel de J. C., sino que el coro desde un principio está al lado de Creonte y el desarrollo de los acontecimientos sólo le hará cambiar de opinión, aunque no apartarse de su Jefe, como se ve palpablemente en el final del tercer *agón*, con Tiresias, cuando el corifeo trata y al fin consigue hacer cambiar a Creonte de actitud frente a la muchacha.

Tras este primer período, como hemos dicho, viene el *agón* entre las hermanas, y no vamos a entrar ahora en detalles, por cuanto que ya lo hemos hecho en otro lugar¹. Pero sólo querríamos detenernos a comentar algunas ideas relativas a él y encontradas en la bibliografía paralela.

Schmidt², como ya hemos dicho antes, piensa que toda esta segunda parte está orientada a la «Ethopoiie», y precisa más añadiendo que de los 2 procedimientos sofocleos para este fin aquí se está empleando concretamente «die explizierende Kontrast-Szene», es decir, el contraste entre 2 caracteres opuestos. Pero en ningún momento llega a hablar de un verdadero *agón* teatral, tal vez confundido por su colocación en la obra, aunque también tal vez se trata de esas cosas que uno se deja en el tintero por falta de énfasis en la expresión. Arriba ya hemos comentado nuestro punto de vista sobre esta parte del Prólogo: pensamos que se trata sin más de un paso hacia adelante en esa tendencia que descubrimos en Sófocles de no sólo narrar la situación anterior a la acción de la tragedia, sino que además busca planificarla, y si esto en *Traquinias* lo descubríamos en el empleo de Hilo, ahora pensamos que se halla mucho más explícito, por cuanto que queda suficientemente claro que Antígona está dispuesta a ir a dar sepultura al hermano privado por real decreto de recibir los honores fúnebres. Lo que va a suceder después de esto no se nos describe ahora, pero al menos ya suponemos en realidad el núcleo argumental de la obra misma, sin tener que recurrir al conocimiento previo de la leyenda. A todo esto podemos añadirle el que el poeta consigue a la vez una perfecta descripción de los caracteres de cada una de ambas hermanas, pero ello no es después de todo más que una finalidad secundaria. Y para dar mayor fuerza a nuestras conclusiones querríamos hacer una simple alusión a uno de nuestros básicos

¹ J. M.^a Lucas, *Estructura de la Tragedia de Sófocles*, Madrid, 1972, tesis doctoral inédita, pp. 175-6.

² Ob. cit., pp. 32-34.

principios metodológicos, que es el de que cualquier unidad por elemental que sea, y más cuando se trata de una escena entera, debe mirarse no sólo en sí misma sino en relación con las colindantes y en definitiva en relación con la tragedia entera; así creemos que se obtendrá una visión más completa.

Por otro lado Manusperger¹ considera la resis de Ismena (vv. 49-68) como una de esos claros empleos de resis en el Prólogo con la finalidad de exponer la «Vorgeschichte» de la obra. Nosotros por el contrario creemos que se trata a todas luces de la resis-posición de ella en el *agón* frente a su hermana, y esto nos lo confirma el texto mismo, puesto que si leemos con detención tal elemento veremos que la finalidad fundamental de Ismena es demostrar la necesidad de prudencia y resignación en la presente situación adversa, para lo que hace referencias breves y muy generales a las desgracias que ya han recaído con anterioridad a su familia, pero en definitiva de lo que realmente ella trata es de fundamentar su «postura a seguir», a la que contestará Antígona contradiciéndola.

También el aspecto de la distribución es interesante tocarlo aquí. No debe afirmarse con Nestle² que entre este Prólogo y la Párodos haya un corte tajante, más bien será necesario precisar con Schmidt³ que, debido al doble período de que consta el Prólogo, hay una situación compleja en relación con la Párodos. Si ponemos en conexión el tema de la Párodos con una serie de alusiones existentes en la primera parte de esta escena, habrá que admitir que aún se sigue dando el hecho, ya visto anteriormente en *Ajax* y *Traquinias*, de la repetición de motivos del uno en la otra, lo cual nos vuelve a mostrar huellas de ese estadio intermedio entre la no existencia de Prólogo y la constitución de este último como escena con una realidad e independencia propias.

Es bien cierto que esta relación en el caso concreto de *Antígona* está ya un tanto relajada, pues el paralelismo se reduce a las resis de entrada de ambas hermanas, donde se hace alusión a la salvación de Tebas con la retirada de los ejércitos argivos, con cuya reacción de alegría llegará el coro en la Párodos. Sin embargo, esta tragedia marca un punto importante para la dramaturgia de Sófocles, por cuanto que supone el empleo por primera vez de un Prólogo en contraste con la Párodos, ya que supone la existencia de una gran separación anímica entre los actores del Prólogo y el coro en la Párodos, aunque lógicamente mayor aún

¹ Ob. cit., p. 177.

² Ob. cit., p. 84.

³ Ob. cit., p. 34.

será la existente entre la Párodos y la acción siguiente a ella dentro ya de la tragedia misma.

Por otro lado, del doble contenido y función ya hemos venido hablando constantemente arriba, sin embargo es necesario reparar en que, por lo que respecta al contenido, se trata en definitiva de uno mismo: la exposición, aunque en los 2 sentidos, hacia atrás y hacia adelante. En cuanto a la función también se ve afectada en este ejemplo, y así tenemos que por un lado enmarca la acción siguiente y por otro adelanta la marcha de la misma ya en cierta medida, y cuya realización más completa, como venimos diciendo, se alcanzará en *Electra* y *Filocleles*.

Edipo Rey 1-150.

En este Prólogo de la más famosa tragedia griega ya desde Aristóteles volvemos a encontrar los líneas principales de la composición sofoclea, aunque ello no obsta para que también se den una serie de características particulares, lo que nuevamente nos confirma nuestro punto de vista de que todo autor suele tener unos esquemas generales de comportamiento, que sin embargo están sujetos en cada realización concreta a una mayor o menor alteración.

La tragedia se abre con una resis de Edipo (r. (J. C.)), en la que el monarca interroga al pueblo congregado ante él acerca de cuál es la causa de su actitud de súplica, y sirve de elemento de entrada a la acción de la obra. En realidad es algo paralelo a lo que hemos visto en *Ajax* 1 ss. y *Antígona* 1 ss.

A continuación viene un período de pervivencia de elementos rituales. Desde el punto de vista cultural es un elemento aún portador de contenido ritual, puesto que se trata realmente de una transposición a nivel de actores y en forma recitada, de una escena antigua de súplica. Pero veámoslo en relación con el resto del Prólogo. Ya hemos dicho cómo el Prólogo surgió dentro ya del ámbito del Teatro, y en un principio no fue más que una ampliación de la Párodos, y más concretamente de la parte anapéstica de ésta. Pues bien, en este ejemplo de *Edipo Rey* encontramos un claro ejemplo: la Párodos, 151 ss., es un canto de súplica a los dioses pidiéndoles ayuda en la situación calamitosa en que se halla Tebas, pero en realidad esto mismo nos lo encontramos en este período del Prólogo, 14-84, con la diferencia de que aquí tiene lugar entre actores, de los cuales uno es el Jefe de Coro, Edipo, y el otro, el sacerdote, está realizando la función de corifeo de ese grupo de suplicantes. A esto habrá que añadir otra diferencia, y

es que ahora se desarrolla en forma estíquica. Por lo tanto, se trata de un verdadero momento de súplica, únicamente que ahora ya dentro del Prólogo supone un empleo netamente teatral.

Este período, por otra parte, es bastante simple desde el punto de vista de su estructura formal: está compuesto por una resis del sacerdote (r. (P. S.)), en la que pide ayuda al rey en la situación difícil de la peste que les asola, tras lo cual viene otra resis de Edipo (r. (J. C.)), en que asegura estar ya en vías de encontrar una salida, y todo ello se cierra con un breve diálogo estíquico entre ambos (d. e. 3 (P. S./J. C.)), que sirve de entrada al período siguiente por cuanto que anuncia la llegada de Creonte. Es, por lo tanto, una estructura regular en nuestro autor esta de 2 resis y un diálogo, cuando se trata de un momento entre el J. C. y su corifeo, papel este último que, como ya hemos dicho, está en realidad desempeñando el sacerdote.

Ahora bien, si consideramos este período en su relación con el resto del Prólogo debemos hacer notar que Sófocles está buscando dar una exposición de una serie de hechos necesarios para el desarrollo de la acción de la obra: concretamente la peste que abate a Tebas. Es lo que podríamos llamar «narración primera», y esquema semejante lo hemos encontrado en la resis inicial de *Traquinias*, en la que Deyanira expone su triste vida con la ausencia casi constante de Heracles, o también el período de *Antígona*, en que una hermana expone a la otra la orden cruel de Creonte. Y esto mismo creemos que es lo que está buscando Sófocles en este momento del Prólogo.

Sin embargo, después de esa exposición primera, que sirve a modo de enmarque general, se da a continuación una nueva, que precisa la orientación de la acción siguiente, y que, decíamos, sirve de proyección a lo que va a suceder dentro ya de la tragedia misma, a la otra parte de la Párodos. Es lo que sucedía en el período entre Deyanira e Hilo en *Traquinias* y en el *agón* entre ambas hermanas en *Antígona*. Ahora, en *Edipo Rey*, esta especificación viene dada por el amplio diálogo estíquico entre Edipo y Creonte (D. E. 3 (J. C./P. S.)), en el que el recién llegado trae las noticias de Apolo, acerca de la mancha que hay sobre la ciudad a causa de que uno de sus ciudadanos ha sido el que dio muerte a Layo, y es necesario dar con él para que así aquélla se vea libre purificándose. Con esto volvemos a ver cómo Sófocles ya desde el Prólogo planifica en cierta medida la acción a seguir en la tragedia. Por lo tanto, ahora ya se trata de una narración diferente de la primera, por cuanto que ahora ya se especifica la situación concreta a partir de la cual va a dar comienzo la obra. Y en definitiva, podemos decir que es la narración central. Pero desde el punto de vista

diacrónico querríamos hacer una observación, y es la de que el elemento formal de que se sirve el poeta es un simple diálogo estíquico independiente, es decir, sin estar en función de ninguna resis, que sería el esquema antiguo, lo cual supone un paso importante en la evolución de los diferentes componentes arcaicos, aunque no es éste el caso único de Sófocles (Cf., entre otros ejemplos, *Edipo Rey* 911ss.).

Finalmente la escena se cierra con un elemento también tradicional en el poeta. Nos estamos refiriendo al período de acción. Aquí está formado por una resis de Edipo (*r. (J. C.)*), en la que promete poner todo su empeño en descubrir al culpable —lógicamente debemos hacer destacar nuevamente aquí la función secundaria de «ironía trágica», tan frecuente en esta tragedia—. Tras la intervención de Edipo sigue un tetrástico del sacerdote (*tetrast. (P. S.)*), en el que exhorta a los suplicantes a tener confianza en el rey.

Por lo tanto, queda ahora de manifiesto cómo vuelve a repetirse el esquema sofocleo de una doble narración, en la que la primera sirve en realidad para enmarcar la segunda, que es más precisa y en relación más directa con la acción siguiente, cerrando todo lo cual viene un elemento de acción, más o menos complejo. Por otro lado, abre el conjunto total una resis de entrada también tradicional. En resumen, el esquema de total sería:

r. (J. C.) + r. (P. S.) + r. (J. C.) + d. e. 3 (P. S./J. C.) +
D. E. 3 (J. C./P'. S') + r. (J. C.) + *tetrast. (P. S.)*

Por lo que respecta a la participación de los actores también es de un tipo corriente en nuestro autor: *actor|actor|actor*, pero actuando de 2 en 2 sin llegar a la participación de 3 actores simultáneamente. Desde el punto de vista de su específica tipología nos encontramos con: *J. C./P. S. (> cfr.) |P'. S'*, puesto que, como ya hemos dicho, el sacerdote que al frente del grupo suplicante se presenta ante el rey pidiéndole ayuda, podemos considerarlo como haciendo las funciones de corifeo, aunque también por otra parte dentro de la realización concreta de la obra supone un personaje más con auténtica independencia. Si observamos este esquema desde un punto de vista diacrónico, veremos que la parte primera de la escena no supone mucha innovación, por cuanto que Edipo representa el ἑξάρχων de las realidades antiguas, y el sacerdote el πρόσωπον προσητικόν igualmente perteneciente a una época arcaica, sólo que ahora aparecen a la vez. Por lo tanto, la mayor innovación está en la presencia de Creonte, que es un Personaje Secundario que volverá a aparecer repetidas veces a lo largo de la tragedia.

De la distribución ya hemos adelantado algo al hablar de ese resto de plegaria en forma estíquica que abre el Prólogo, y que es un adelanto de la que a continuación el coro en metro lírico va a dirigir a los dioses en la Párodos, aunque con la diferencia ya señalada de que la recitada tiene como función dentro de la marcha de la obra el servir de narración amplia en la que encuadrar las noticias traídas por Creonte. Por lo tanto, volvemos a encontrarnos con el hecho de que aún perviven en el Prólogo una serie de elementos que vuelven a repetirse en la Párodos, pero es necesario hacer hincapié en el hecho de que este fenómeno de repetición entre Prólogo y Párodos se debe a pervivencias de la situación antigua en la que el Prólogo incipiente era un desdoblamiento estíquico de la parte anapéstica con que se iniciaba la Párodos, cuando la entrada del coro en la *orchestra* era el comienzo de la tragedia como vemos en *Persas* o *Suplicantes* de Esquilo, es decir, un nuevo ejemplo de cómo la evolución de las diferentes unidades es paulatina, y podemos encontrarnos con estadios intermedios, en los que aún queden huellas de la situación anterior. Consiguientemente, rechazamos la opinión de quienes¹ ven en ello un artificio dramático del poeta, buscando un realce mediante esta repetición de los motivos del Prólogo en la Párodos y además en ésta de forma cantada para obtener un mayor efecto.

El contenido general de la escena presenta una realidad muy semejante a la vista en la distribución, puesto que se trata en cierta medida de una ampliación hacia atrás de los motivos de súplica y exposición de la Párodos, teniendo en cuenta también, claro está, las diferencias existentes. A todo ello habrá que añadir el contenido netamente narrativo de la actuación de Creonte, con lo que se refuerza el valor expositivo de este Prólogo, en el que se plantean los datos básicos para que surja la acción de la obra: Tebas se halla abatida por una cruel peste enviada por el dios, porque en ella hay un impuro. Es necesario descubrirlo para alcanzar la purificación.

En cuanto a la función es claro que la finalidad principal de la escena consiste en servir de base de la acción futura de la tragedia, con lo que vuelve a repetirse el empleo regular que veníamos viendo en nuestro autor. Pero también notamos la tendencia a dar un avance de la acción siguiente; ahora bien, disintiendo de Schmidt², pensamos que esta

¹ W. Helg, ob. cit., p. 38 ss.

² Ob. cit., p. 29 ss., puesto que afirma que en este caso concreto de *Edipo Rey* se alude más al final de la acción por medio del oráculo, que a la propia marcha de la tragedia.

orientación principalmente va dirigida a la acción en su desarrollo¹, no a su desenlace. A esta función central deberíamos añadir otras secundarias, y específicas por consiguiente, de *Edipo Rey*; nos estamos refiriendo en primer lugar al efecto de ironía que el poeta busca al presentarnos a Edipo al final de la escena lleno de decisión por encontrar al culpable, sin reparar en que la solución va a ser muy distinta de la que él cree. Pero también es importante destacar un hecho, si pretendemos hacer un análisis minucioso de la función de esta escena: en un momento del diálogo entre Edipo y Creonte este último afirma que, según el único que se salvó, fueron varios los que intervinieron en la muerte de Layo, dato éste que va a ser de importancia en un momento concreto de la obra, cuando Edipo, a pesar de que Tiresias le ha acusado casi con toda evidencia de ser él el culpable, sin embargo el rey está convencido de no ser él por cuanto que él estaba solo cuando dio muerte al hombre del carro que le atropelló en el camino de Delfos, y esto va a suponer la base firme en la que a la mitad de la obra el rey y el coro estén seguros de su inocencia, hasta que a renglón seguido llegue el pastor, que muy a su pesar descubrirá la dura realidad. Sófocles con toda intención coloca aquí este dato para que constituya un paso más en la intriga de la tragedia. Pero, en definitiva, estos hechos son particulares para *Edipo Rey*. Sin embargo, la finalidad central de este Prólogo es preparar el arranque de la tragedia, como suele venir sucediendo en nuestro autor, lo que supone seguir el uso arcaico, en un principio lógicamente reducido a los anapestos de la Párodos².

Electra 1-85.

El Prólogo de la *Electra* de Sófocles es un ejemplo más de la diferencia existente entre esta tragedia de una parte y *Coéforos* y *Electra* de Eurípides de otra. La crítica tradicional³ viene admitiendo que mientras que las versiones de la obra de Esquilo y Eurípides tienen

¹ K. Aichele, ob. cit., p. 69, aunque no de una forma demasiado explícita, parece estar de acuerdo con nuestra postura, basándose lógicamente en la tesis última de Edipo.

² Por lo tanto una vez más rechazamos la opinión de H. W. Schmidt, ob. cit., p. 27 ss., cuando dice, al referirse a la función del Prólogo en Sófocles: «Das Referat des Mythos erscheint als ein mehr oder weniger zufälliges Ingrediens, es wird ganz der Ethopoie untergeordnet».

³ A. Lesky, *Historia de la Literatura Griega*, Madrid, 1968, pp. 315-18 y 413-14.

como finalidad esencial el exponer la intriga de la venganza, por el contrario Sófocles persigue, tal vez con una mayor intensidad, describir el carácter de Electra a lo largo de los diferentes acontecimientos de la acción. Y en calidad de hipótesis nos atreveremos a afirmar que una consecuencia directa de esta diferencia básica reside en el tratamiento distinto que hace del Prólogo frente a los otros dos trágicos, puesto que Sófocles al planificar ya desde ahora la marcha de la acción resta ya un cierto interés en cuanto al modo de cómo se va a desarrollar la venganza, el espectador sabe ya desde el comienzo la falsedad de la futura llegada del Ayo ante Clitemestra, por ejemplo, anunciándole la muerte de Orestes, sin embargo lo que no se sabe es cuál será la reacción de la esforzada hermana.

Por otra parte, pensamos que convendría hacer notar hasta qué punto es relativa solamente la influencia de un argumento tradicional a la hora de componer una obra, y este principio general se ve claramente en el caso presente de *Electra*, puesto que podría pensarse que el hecho de que Sófocles dé ahora en el Prólogo una exposición de cómo va a transcurrir la acción de la tragedia, se debería tal vez a imposiciones del argumento, sin embargo Esquilo y Eurípides siguen un método diferente al tratar por su parte el tema tradicional de la leyenda de la casa de Agamenón. Por ejemplo, vemos que en realidad Esquilo en *Coéforos* espera hasta los versos 554-84 para exponer el plan de Orestes, una vez que ha tenido lugar el reconocimiento de ambos hermanos y la reacción consiguiente, lo cual se ha producido a continuación de la Párodos.

Pero veamos este Prólogo de *Electra* de Sófocles con todo detalle. En realidad tiene una estructura interna bastante simple, aunque la funcionalidad de sus elementos se encuentra bastante alterada. Se abre con una resis del Ayo (r. (P.S.)), en la que se han fusionado una serie de motivos tradicionales, pero que antes los hemos encontrado expresados por medio de elementos formales independientes; así vemos que en esta resis inicial se hallan contenidos el momento de la llegada a la escena, preparatorio de la acción siguiente, como veíamos que sucedía en la resis de *Ajax* I ss., o en la de *Antígona* I ss., o incluso en la de *Edipo Rey* I ss.; pero junto a este valor aparece también en la misma resis inicial de *Electra* las breves alusiones a la situación anterior a la acción de la tragedia, contenido éste que anteriormente veíamos expuesto en un elemento formal completo o incluso en varios, sin embargo, aquí abarca exactamente los versos 11-14 de los 22 que tiene la resis, la cual se cierra, después de este corto período expositivo, con la preparación de la resis siguiente a cargo de Orestes y que será el

centro del Prólogo. Por lo tanto, esta primera resis de *Electra*, que a primera vista parece simple, presenta un esquema bastante complejo ya, si tenemos en cuenta a la vez su contenido y funcionalidad, puesto que vemos que reúne en ella misma lo que anteriormente solía venir expresado de forma más amplia, porque solía ser el centro de la escena, pero ahora la exposición de los hechos previos a la acción de la obra están relegados a un segundo plano, y por ello el poeta los fusiona con otra serie de componentes dentro de un mismo elemento formal¹.

El verdadero centro de la escena lo compone la resis siguiente a cargo de Orestes (R. (P.'S.') J'.C')), en la que expone el plan a seguir para alcanzar la ansiada venganza por la muerte de su padre Agamenón. Como ya veníamos diciendo, este Prólogo es el primer ejemplo en el que con toda evidencia se nota la innovación de que ya desde ahora se programa la futura acción de la tragedia con un cierto detalle, intentos reducidos de lo cual ya lo hemos venido encontrando en los casos anteriormente analizados. Aquí, ahora, Orestes planifica la futura llegada del Ayo con la falsa noticia, que tendrá lugar en 660 ss., y su propia llegada posterior llevando el cofre con las también falsas cenizas de él mismo.

Ahora bien, tras las dos resis precedentes que forman la parte principal del Prólogo, sigue un breve período orientado al efecto dramático y por otra parte tan típico de Sófocles. Una vez que Orestes ha dispuesto el plan a seguir, se oye desde dentro del palacio un dímetro anapéstico de *Electra* (DÍM. AN. (J. C)), en donde se lamenta de su desgracia; el escucharlo los que están fuera se produce un diálogo muy corto entre el Ayo y Orestes (D. E. 3 (P.S./P.'S.') J'.C')), en el que, ante la sospecha del Ayo de creer haber oído un lamento en el interior del palacio, Orestes, pensando en la posibilidad de que pueda ser la propia *Electra*, propone esperar allí para ver a su hermana. Este momento de una cierta expectación se cierra con un tetrástico del Ayo (*tetrást. (P.S.)*), en el que rechaza el deseo de Orestes y apremia a poner manos a la acción. Todo ello supone, como es natural, un intento de crear en la marcha de la escena una situación de suspense tras los planes rectilíneos de Orestes.

Sin embargo, convendría detenerse en un punto. Al igual que en la tirada anapéstica que sigue, 86-120, en boca de *Electra*, la crítica

¹ B. Maunsperger, ob. cit., p. 177, considera que esta resis es uno de esos ejemplos claros de resis «Vorgeschichte» en el Prólogo, sin reparar tal vez que la función de esta resis es muy compleja, y que la historia antigua de Agamenón se reduce a una simple alusión dentro de ella.

tradicional suele ver una monodia, es decir, una realización cantada de los anapestos —contra lo cual nuestro punto de vista es que se trata de una resis, es decir, una realización recitada¹, de forma paralela a la parte anapéstica de la Párodos arcaica a cargo del corifeo, de lo cual queda aún un resto en Sófocles, en *Ayax*—, también ahora en este período final, 77-85, Popp² piensa que estamos ante un ejemplo de «*Amoibaion*» —puesto que el filólogo alemán engloba, sin un criterio tal vez demasiado estricto, en el concepto «amebeo» lo que nosotros diferenciamos en «diálogo lírico» y «epirrema»—, ya que para él el dímetro anapéstico de *Electra* es cantado, en lo que disentimos por las mismas razones que aludíamos respecto a la tirada anapéstica siguiente, y por ello creemos que no hay tal «amebeo», como tampoco lo hay a nuestro entender en *Ayax* 331-347, donde las iniciales intervenciones de *Ayax* son en anapestos pero la última es un dístico en trímetros yámbicos, lo que nos empuja a creer que en todo momento se trataba de una realización recitada.

Respecto al hecho de dónde debe ser incluida esta resis anapéstica de *Electra*, 86-120, preferimos considerarla como en realidad está admitiendo Nestle³, cuando dice «Das alte Verhältnis von Anapästen und Lied taucht hier also wieder auf, während der iambische Teil in seinen Motiven für sich steht», aunque no llega a equiparar totalmente y de forma explícita como resto arcaico esta resis con los anapestos originarios del corifeo.

En resumen, el esquema general de este Prólogo de *Electra* sería:

r. (P.S.) + R. (P.'S.') J'.C.') + DÍM. AN. (J.C.) + D. E. 3. (P.S./P'.S'.) J'.C.') → *tetrast.* (P.S.).

Por lo que respecta a los participantes tenemos un esquema bastante próximo a lo que solemos venir encontrando: *actor/actor.../actor*, es decir, se trata esencialmente de la participación de dos actores, aunque en un momento determinado y de forma muy breve interviene un tercero. En cuanto a su tipología específica nos encontramos con 2 P.S., aunque uno de ellos se convertirá, en su reaparición dentro de la obra, en un segundo J.C. al lado de *Electra*, cuando llegue el mo-

¹ Una argumentación más detenida, así como una visión bibliográfica del problema, puede verse en nuestro estudio *Estructura de la Tragedia de Sófocles*, tesis doctoral inédita, Madrid, 1972.

² H. Popp, *Das Amoibaion*, München, 1971, p. 257.

³ *Ob. cit.*, pp. 60-62.

mento decisivo de la venganza. También en esta escena del Prólogo interviene el J.C., Electra, en ese dímetro de lamentación, por lo tanto tendríamos: P.S./P.'S.' (> J.'C.').../J.C. Es un empleo bastante semejante al de *Ajax*, aunque la presencia del J.C., *Ajax*, es mayor, y por otra parte uno de los 2 P.S., Atena, ya no aparecerá más en la obra, realizando el papel auténtico del πρόσωπον προσηλικόν de Nestle, aunque, a decir verdad, en Sófocles va desapareciendo ese uso de un personaje que no aparece más en la tragedia, pero sobre todo esto volveremos con más detalle al tratar de sistematizar todo el material existente.

La distribución experimenta el mismo fenómeno de innovación consiguiente que hemos visto antes. Ahora ya la relación entre el Prólogo y la Párodos que veníamos encontrando en una cierta medida en los ejemplos anteriores, ha desaparecido: Electra y el coro están ignorantes de lo que ha tenido lugar en el Prólogo. De esta manera este último se ha convertido en una escena con total independencia de la Párodos.

El contenido central de todo el conjunto en realidad está ya casi expuesto: aquí ya no se trata fundamentalmente de exponer la «Vorgeschichte», ya próxima, ya lejana, de lo que va a tener lugar en el interior de la tragedia, sino que el contenido básico es narrar las líneas fundamentales de la acción posterior, lo cual, como venimos diciendo, supone una importante innovación puesto que se cambia la dirección arcaica de esta escena.

La función está en estrecha relación con los aspectos ya aludidos. Ahora lo que pretende el poeta es planificar la orientación de la tragedia, para con ello relegar el énfasis de la acción a otro campo, puesto que el espectador ya sabe cuáles van a ser los pasos principales que van a seguirse. Y un reflejo claro y directo de esto lo vemos por ejemplo en la ausencia del empleo tradicional en Sófocles del estásimo παρά προσδοκίαν, por cuanto que el espectador está enterado desde un comienzo de la marcha de la obra. En las cuatro tragedias anteriores es claro cómo y cuándo se da este típico estásimo sofocleo «en falso», sin embargo, en *Electra* desaparece de forma radical, puesto que también ha habido un cambio total en este Prólogo con respecto a los de las otras obras. Por otro lado, debe hacerse alusión a la función secundaria que se produce en el período final ante el lamento que desde dentro lanza Electra, lo cual crea, como ya hemos dicho, un momento de suspense, que no es ni más ni menos que un recurso de técnica dramática de nuestro autor, y como tal, pensamos, hay que entenderlo.

Filoctetes 1-134.

El Prólogo de *Filoctetes*, aunque en líneas generales es muy claro, sin embargo en el detalle presenta una gran complicación, puesto que es paralelo en un aspecto al que ya hemos analizado de *Electra*, mientras que también presenta semejanza con el de *Antígona*. Aunque después lo veremos con más detenimiento, demos sin embargo ahora algún avance. Este Prólogo es esencialmente de acción, o mejor dicho, de planificación de acción, por cuanto que en él Odiseo explica los planes a seguir dentro de la tragedia para llevarse a Filoctetes con sus armas a Troya, en lo cual vemos que se trata de un uso semejante al de *Electra* con la planificación de la venganza a cargo de Orestes. Sin embargo, también en este caso de *Filoctetes* hay un nuevo período importante, aunque no el punto central, que es el breve *agón* entre Odiseo y Neoptólemo en torno al procedimiento a seguir en la captura del viejo abandonado, que sirve en realidad para crear ya desde este momento del Prólogo una tensión en la acción, así como delinear los caracteres de ambos personajes, es decir, su ἦθοποιία, como bien expone Schmidt¹, al precisar que Sófocles en este caso concreto de *Filoctetes* está revelando el «ethos» de ambos mediante el procedimiento de «die explizierende Kontrast-Szene», aunque conviene recalcar nuestro punto de vista de que no es esto el centro de la escena, sino la parte anterior, en donde Odiseo programa la acción, y por tanto hay que distinguirlas con toda claridad, por lo que rechazamos cuando el filólogo alemán afirma que esta finalidad psicológica del poeta abarca los versos 49-134, cuando en realidad lo que realmente le corresponde es el período 86-134, puesto que es precisamente en 48-85 cuando tiene lugar el planteamiento de la acción. Pero veámoslo todo con más detalle.

La escena de este Prólogo de *Filoctetes* se compone de cuatro partes perfectamente distinguibles a todos los niveles. Se abre el conjunto con un período de entrada-preparación al núcleo, donde se sitúa de forma concreta el lugar en que va a desarrollarse la tragedia; consta de una resis inicial de Odiseo (r. (P.S.)), en la que el héroe griego presenta al joven Neoptólemo el escenario de la acción, haciendo alusiones cortas a la historia anterior, cuando Filoctetes fue abandonado en la isla por su pestilente enfermedad². La descripción del lugar se continúa

¹ Ob. cit., p. 32.

² B. Mannsperger, ob. cit., p. 177, vuelve, como en *Electra* 1-22 ya comentado, a afirmar que esta primera resis de *Filoctetes* es uno de los ejemplos de la resis del Prólogo enfocada a la «Vorgeschichte», lo cual, como ya decíamos al caso de

con un diálogo estíquico entre ambos personajes (d.e.3. (J.C./P.S.)), en el que Neoptólemo va narrando lo que ve en la gruta de Filoctetes, y todo esto se termina con una nueva resis de Odiseo (r. (P.S.)), en que cierra este período de entrada a la escena. Este primer momento es paralelo al que hemos visto en la resis inicial de *Electra*, donde además ya aludíamos a la semejanza con las anteriores tragedias, y por eso aquí no lo vamos a repetir. Sólo convendría hacer notar cómo la única diferencia realmente es una mayor complicación a partir de un esquema muy simple, como es la resis inicial de entrada; aquí en *Filoctetes* los elementos simples se han multiplicado, puesto que el poeta busca una mayor precisión en la descripción de la escena.

El segundo momento de este Prólogo es el punto central de toda la escena: ahora es cuando llega la planificación de la acción que tendrá lugar dentro de la tragedia misma. Su estructura formal es muy simple y tradicional según los esquemas arcaicos: consta de un corto diálogo estíquico entre Odiseo y Neoptólemo **d.e.3 (J.C./P.S.)**, que presenta el contenido y la función antigua de este elemento, el servir de preparación de la resis siguiente, sin anticipar nada de lo que en la resis va a tener lugar, por lo tanto la única innovación con respecto a este elemento es su realización formal, puesto que en vez de ser una esticomitía con un trazado rígido de 1/1, aquí nos encontramos con una realidad ya más relajada, puesto que presenta un esquema 2-4-1/2, o sea, muy irregular. Tras este diálogo estíquico viene la resis a cargo de Odiseo (**R. (P.S.)**), en la que se planea el modo de capturar a Filoctetes y sus armas, aunque a decir verdad todavía en el Prólogo no se habla de llevarse también al anciano, sino solamente las armas, con las que según el oráculo se podrá tomar Troya. Ahora bien, si precisamos un poco más en un intento de explicarnos la evidente irregularidad formal aludida de la estructura del diálogo previo a la resis, veremos que en realidad la resis comienza en el tetrástico de Odiseo, puesto que en él el héroe empieza la exposición con un artificioso preámbulo, y tras él, para dar tal vez una mayor movilidad a la marcha de la escena, el actor se ve cortado por una intervención en medio del verso del otro actor, instándole a que le diga de forma directa lo que ha de hacerse. Se trata por lo tanto de una situación intermedia, pero que ante la necesidad de tener que definir de forma concreta la realidad, nos vemos obliga-

Electra, no es cierto, puesto que se trata de resis bastante complejas, tanto en su contenido como en su función, ya que reúnen en ellas solas lo que antes hacía todo el Prólogo, pues el resto de su escena está orientado en un sentido innovador.

dos a decir que estamos ante un diálogo estíquico de estructura irregular y una resis central.

Una vez que ha tenido lugar el punto central, a nuestro entender, viene un período también importante, pero ya orientado al efecto dramático, puesto que en él se busca, como decíamos arriba, la descripción psicológica de ambos personajes. Sin embargo, también aquí conviene precisar y tratar de hacer un examen más detallado: aparte de la finalidad ya expuesta, Sófocles, pensamos, está tratando de dejar patente la postura de Neoptólemo en el comienzo de la tragedia, para después seguir de forma palpable el cambio que se va experimentando en su ética, para terminar por ponerse de parte del anciano frente a los intentos del astuto Odiseo. Es algo parecido a lo que veíamos en *Antígona*, concretamente en el enfrentamiento entre ambas hermanas al final del Prólogo, en donde comentábamos que el poeta busca dejar en claro la postura de ambas hermanas, en especial la de Antígona, aunque en ésta no va a cambiar a lo largo de la tragedia y ello le llevará a la muerte, mientras que en Neoptólemo hay un verdadero giro total. Pero también en el aspecto de su estructura formal encontramos parecido, puesto que también aquí nos encontramos con un auténtico *agón* entre los dos, y así vemos que hay una primera resis-posición de Neoptólemo (R. (J.C.)), en la que el personaje expone su criterio en torno a llevarse las armas del anciano sirviéndose de la fuerza, lo que representaba el espíritu heroico, y no sirviéndose de los engaños que Odiseo le propone, a lo cual contesta este último en su correspondiente resis-posición, ésta muy breve¹, (R. (P.S.)), en la que hace una loa de lo ventajoso que es a veces servirse de palabras engañosas más que de la fuerza. Como sucede en la estructura típica del *agón* estíquico, tras las resis-posiciones surge una esticomitía entre ellos (E. 3 (J.C./P.S.)), en la que se continúa el enfrentamiento de pareceres, ahora de forma más viva y rápida mediante el diálogo cortado de verso a verso. Y al final se llega a un acuerdo: Neoptólemo se deja persuadir por Odiseo y se compromete a seguir sus planes.

La escena se cierra con un cuarto momento, también tradicional, que es el de «acción», y está formado por una resis de Odiseo (r. (P.S.))

¹ B. Maunsperger, ob. cit., p. 172, piensa que a esticomitía se extiende del verso 96 al 122, anulando por lo tanto la resis de Odiseo, lo que haría irregular la estructura del *agón*. Sin embargo, pensamos que la tirada 96-9, es decir, un tetrástico, tiene aquí el valor de resis, porque está perfectamente separada de la esticomitía siguiente, y además porque es el elemento empleado para fijar la posición de Odiseo. A continuación de la resis surge una esticomitía de esquema rígido 1 — 1.

donde éste insta a la acción, para que así pueda llevar a buen puerto sus proyectos. Todo ello es totalmente regular a todos los niveles.

En resumen, tenemos un esquema total así:

r. (P.S.) + d.e.3 (J.C./P.S.) + r. (P.S.) + d.e.3 (J.C./P.S.) + R. (P.S.)
+ R. (J.C.) + R. (P.S.) + E.3 + r. (P.S.)

Por lo que respecta a los personajes se da un esquema simple, puesto que, al igual que en *Antígona*, se trata de actor/actor, en la realización específica de P.S./J.C., y con el hecho de que nuevamente el P.S. no representa el arcaico πρόσωπον πρωτακτικόν de Nestle, sino que aparecerá de nuevo dentro de la tragedia misma.

La distribución sigue manteniendo la relación ya vista entre Prólogo y Párodos, aunque ya de forma muy relajada, puesto que aquí no se trata, como sería lo antiguo, de que en ambos sitios se repitiese una serie de motivos iguales, sino que ahora la Párodos es la continuación directa de lo sucedido en el Prólogo; Odiseo y Neoptólemo han llegado al acuerdo de poner en práctica los planes del primero, y por ello Neoptólemo y su coro ponen manos a la obra, y ello ya desde la Párodos. Por lo tanto podríamos ya decir que en *Filoctetes* el Prólogo es una auténtica escena de la tragedia y que ésta realmente empieza ya en el Prólogo mismo, lo cual no era la situación de las etapas anteriores dentro de la evolución del Teatro griego, puesto que ya hemos dicho anteriormente cómo el Prólogo era una ampliación de la Párodos hacia atrás, pero que realmente la obra comenzaba con la llegada del coro. En *Filoctetes* es evidente que esta situación ya no se da totalmente, sino que el coro sabe los planes ya expuestos y se dispone con su jefe a llevarlos a la práctica. Pensamos que esta tragedia supone un paso importante para la evolución del Prólogo en el Teatro griego.

En cuanto al contenido ya hemos ido aludiendo a él a lo largo de lo ya expuesto. Pero de todas formas, conviene volver a recalcar, que, a nuestro juicio, el contenido básico de toda la escena es la exposición del plan para apoderarse del anciano. Y a él hay que añadir la ampliación dramática del enfrentamiento entre ambos personajes, lo cual en cierta medida no es ni más ni menos que otra variante más del final del Prólogo de *Electra*, o mejor aún, un empleo paralelo de lo que ya vimos en la parte final de *Antígona*.

La función, lógicamente, está en estrecho contacto con el contenido. Nuevamente volvemos a encontrar un Prólogo orientado hacia adelante, es decir, hacia la tragedia misma, frente al uso antiguo del Prólogo como escena narradora de la «Vorgeschichte». Pero también, como

es natural, hay que añadirle la función secundaria de la parte final de la escena, lo cual supone una innovación más.

Edipo en Colono 1-116.

La última de las tragedias conservadas presenta a primera vista un Prólogo un tanto desconcertante. Pero creemos que, a la luz de las condiciones específicas de la tragedia y del procedimiento tradicional del poeta en esta clase de escenas, presentaremos a continuación una visión bastante convincente. Antes de pasar a un análisis detallado, conviene dar algunas indicaciones generales. Este Prólogo es también una vez más esencialmente expositivo, y lo es en los dos aspectos ya encontrados: por un lado se detalla la realidad previa a la tragedia, sólo que, a diferencia de los ejemplos anteriores, no se trata ahora de una verdadera «Vorgeschichte», sino simplemente de narrar la situación inmediatamente anterior a la llegada del coro en la Párodos. La «Beschreibung des Ortes» de Nestle¹ como uno más de los componentes de la «Expositionsstoffs» se convierte ahora en *Edipo en Colono* en la exposición central de la escena, dejando a un lado lo que venimos llamando «Vorgeschichte», ingrediente importante en ejemplos anteriores. Esto pensamos que se debe a dos circunstancias: primero, porque se trata de un lugar, en el que se va a desarrollar la acción, que no pertenece a la leyenda tradicional (nos referimos, claro está, no a la saga conocida de Edipo, sino a la parte específica de su muerte); y en segundo lugar, porque al aludir a la desgraciada historia de Edipo, sobre todo después de haber escrito *Edipo Rey*, sería tal vez empresa en vano, dado lo conocido que debía ser el tema.

Sin embargo, también se da un segundo tipo de exposición, la de lo que va a suceder en la acción de la tragedia, lo cual ya nos es conocido también, y, como suele venir sucediendo, a excepción de *Electra* y *Filoctetes*, esta segunda clase de narración sólo consiste en breves alusiones a la posterior trama de la tragedia. Pero conviene precisar el hecho de que nuevamente Sófocles se sirve aparentemente de una plegaria con la finalidad de exponer unos hechos, situación paralela a la que ya hemos visto en el Prólogo de *Edipo Rey*, aunque también hay sus diferencias: en esta última se menciona la realidad anterior a la tragedia, la peste que asola Tebas, mientras que *Edipo en Colono* está orientada a la acción que va a desarrollarse en la tragedia. Y aquí, una vez más, debemos concluir que el poeta se está sirviendo de un

¹ Ob. cit., pp. 41-52.

elemento arcaico cultural, como es en este caso la plegaria a un dios, la cual perfectamente podía contener en su interior alusiones narrativas sin perder por ello su más puro valor religioso; pero dentro ya de la evolución del Teatro griego estos antiguos componentes van experimentando una serie de cambios en diversos aspectos, entre ellos en el de la función, y así vemos que los ejemplos presentes de súplica están orientados principalmente a la exposición, aunque para ello el autor se sirva de una plegaria.

Pero analicemos la escena con más detenimiento. Consta de cinco partes, a diferencia de las cuatro que solemos venir encontrando, puesto que en este ejemplo hay una alteración en un momento dado, que ya veremos, en razón del cual se intercala una quinta parte a las cuatro tradicionales de nuestro autor.

La escena se abre con un período de «entrada», que tiene una gran semejanza con el momento inmediatamente siguiente a la Párodos entre un actor, normalmente el J.C., y el corifeo. Aquí tenemos una resis inicial de Edipo, actor éste que dentro de la tragedia desempeñará el papel de J.C., y por ello podemos ahora en cierta manera calificarla de r. (J.C.), como hemos venido haciendo en los anteriores ejemplos, aunque en sentido estricto todavía no ha llegado el coro, que es el que de verdad determina las diferentes posiciones de los actores con respecto a él. En esta primera resis, el anciano ciego llega conducido de la mano de Antígona, y se dispone a descansar, mientras su hija se entera de qué lugar es en el que se encuentran. Sigue otra resis de Antígona (r. (P.S.) crf.), en la que ella trata ya de enmarcar el lugar —por otra parte, en la representación esquemática hemos aludido al hecho de que en realidad Antígona está en cierta manera desempeñando el papel de corifeo—. Estas dos resis se ven prolongadas por un breve diálogo estíquico entre ambos actores (d.e.3 (J.C./P.S.)), cuya misión es continuar este momento de entrada a la acción y a la vez dar entrada a un tercer actor, esto último en los versos finales del diálogo¹, procedimiento éste frecuente en el poeta en todo tipo de distribuciones, con lo que va disminuyendo progresivamente la participación del corifeo, puesto que esta función correspondía en un principio al corifeo en las escenas después de la Párodos, claro está, y sin embargo en ellas a menudo los actores reemplazan al corifeo en este advertir de

¹ Cf. B. Seidensticker, *ob. cit.*, p. 205, aunque, como decimos más abajo, este tipo de «Auftritts-Stichomythie» ocupa la parte final de un diálogo más amplio vv. 21-32, y por lo tanto ese ejemplo no es un caso de «sticomitia de entrada», sino mixto.

la llegada de alguien; pero queríamos precisar que a veces esta función no está expresada por un elemento entero para ella, sino que, como en el caso presente de *Edipo en Colono*, ocupa la parte última de un elemento que en la parte anterior estaba orientado en otra dirección.

El segundo período de esta escena ocupa el verdadero centro del conjunto, puesto que en él el recién llegado pone al corriente a Edipo y a Antígona, y consiguientemente al auditorio, de que se hallan en las afueras de Atenas, concretamente en Colono. Es a nuestro entender lo que principalmente busca Sófocles en este Prólogo: precisar que la acción va a tener lugar al lado de Atenas. En cuanto a su estructura formal tiene un esquema antiguo en líneas generales, puesto que consta de una resis a cargo del ξέvoς¹ (R. (P'.S')), en la que cuenta todo lo que él sabe del lugar, pero va abierta por un diálogo estíquico entre él y Edipo (D.E.3 (J.C./P'.S')), en el que ya ha dado comienzo la exposición con carácter de «anticipación» respecto a la resis siguiente. La resis va continuada por una esticomitía entre los mismos (E.3 (J.C. P'.S')) en la que se prolonga la narración, lo cual supone, al igual que el fenómeno de «anticipación» una innovación. Por lo tanto el esquema total de este período sería: d.e. + R. + n., lo cual, prescindiendo de las innovaciones de que el primer elemento no sea una estricta esticomitía, y de que ambas partes dialógicas no representen una situación arcaica por lo que respecta al contenido y función, por las razones que hemos indicado arriba, supone nuevamente una estructura antigua.

Una vez que ha tenido lugar la exposición central de la escena, debería venir la reacción emocional o la alusión a la marcha de la acción en el interior de la tragedia, o ambas cosas a la vez, puesto que puede suceder, como será el caso presente, que ambas cosas se den en un mismo elemento formal. Sin embargo, Sófocles, con una finalidad estrictamente de técnica dramática, puesto que quiere que el coro en su llegada en la Párodos venga de manera hostil contra Edipo, para luego, al saber la utilidad que reportará a su territorio, desear que el desdichado anciano permanezca en su tierra, pensando en esto es por lo que el poeta en este momento del Prólogo interrumpe la marcha tradicional de su composición y tras el núcleo hace salir al ξέvoς, y para ello utiliza una

¹ No entramos aquí a discutir la identidad de este ξέvoς por ser un asunto que cae fuera de la orientación de este trabajo. La postura tradicional —Jebb, Dain-Mazon, Willige— lo considera un colonense, frente a Errandonea, para quien es un «transeúnte» ateniense. Desde el punto de vista de la técnica dramática es indiferente, puesto que, tanto en un caso como en otro, está haciendo las funciones del πρόσωπον προτατικόν de Nestle, y sería una discusión bizantina el tomar postura contradiciendo a la opinión contraria desde nuestros planteamientos.

breve resis de «acción» en boca de este último (*r. (P'.S')*), en la que expone su intención de ir a comunicar su presencia a los habitantes de Colono, y que ellos sean los que decidan si debe permanecer allí o salir del lugar sagrado en que se encuentra; por lo tanto, se trata de un elemento frecuente en nuestro autor¹, aunque con la irregularidad de que no se halla al final de una escena, sino en medio de ella, separando dos momentos importantes.

Después de que el ξέυος ha salido, tiene lugar el cuarto período de la escena. Se trata de la plegaria ya mencionada de Edipo a las diosas del recinto sagrado en que se encuentra. Es una mezcla de reacción ante el descubrimiento de que el suelo que pisa es sagrado, y de exposición de hechos futuros que tendrán lugar en el transcurso de la tragedia. A nuestro entender esto último es lo más importante, aunque Sófocles lo revista de una estructura a primera vista ritual. Está compuesto de un breve diálogo estíquico entre Edipo y Antígona (D.E.3 (J.C./P.S.)), en el que la hija advierte a su padre de que ya se encuentran solos, y tras esto surge la resis-plegaria del anciano (R. (J.C.)). Pero de ningún modo se trata de la típica resis orientada a la «Vorgeschichte» en el Prólogo, como pretende Mamsperger².

Finalmente, la escena se cierra con el tradicional elemento de «acción», aunque recordemos que en este caso se trata del segundo que nos encontramos en una misma escena debido a la complicación dramática ya expuesta. Por medio de un diálogo estíquico entre padre e hija (d.e.3 (P.S./J.C.)), Antígona advierte de la llegada del coro y ante eso Edipo solicita que le retire a lugar oculto, para así poder saber las intenciones que trae el coro.

Resumiendo nos encontramos con un esquema total que sería:

r. (J.C.) + r. (P.S.) crf.) + d.e.3 (J.C./P.S.) + D.E.3 (J.C./P'.S') + R. (P'.S') + E.3 (J.C./P'.S') + r. (P'.S') + D.E.3 (J.C./P.S.) + R. (J.C.) + d.e.3 (P.S./J.C.).

Por lo que respecta a la participación tenemos un esquema ya conocido: *actor/actor/actor*, cuya especialización también es regular en Sófocles: J.C./P.S. () crf.)/P'.S'. Conviene precisar que el ξέυος sí está haciendo el papel de πρόσωπον πρωτακτόν.

En cuanto a la distribución tenemos una situación muy semejante a la que veíamos en *Filoteles*. El Prólogo ya no supone una escena

¹ Cf. B. Mamsperger, ob. cit., p. 151.

² Ob. cit., p. 177.

en cierta medida superflua, en cuanto que era en realidad un desdoblamiento de los anapestos del corifeo en la Párodos, y de lo cual hemos ido encontrando huellas en las tragedias primeras de nuestro autor. Aquí se trata ya de una perfecta concatenación entre Prólogo y Párodos, la una consecuencia del otro: el ξέρος se ha ido a avisar a los colonenses de la presencia de Édipo en el bosque de las Euménides, y en la Párodos llega un coro de ancianos colonenses indignados por el atrevimiento de Édipo, cuya identidad les es aún desconocida, y sólo ven en él a un viejo sacrilego. Por lo tanto, es un empleo paralelo al que vimos en *Filoctetes*, lo cual nos afianza más en nuestro criterio de la evolución de Sófocles en sus últimas obras, concretamente ahora en torno a la composición del Prólogo de sus tragedias.

Del contenido y de la función ya hemos ido dando adelantos parciales. Se trata de un Prólogo esencialmente expositivo, aunque con la peculiaridad ya mencionada al principio de nuestro análisis, y con esas dos vertientes igualmente también aludidas. En cuanto a la función, se busca principalmente preparar la acción de la tragedia mediante la susodicha narración, y a la vez adelantar, aunque todavía de forma velada, los puntos principales por los que va a discurrir la tragedia. Por lo tanto, es todo ello un comportamiento típico de Sófocles en líneas generales, aunque también hay que tener en cuenta las innovaciones parciales a que nos hemos ido refiriendo arriba.

Rastreadores 1-56.

Finalmente analicemos también el Prólogo del drama satírico de nuestro autor conservado en una gran medida. En él podremos observar cómo en líneas generales el comportamiento del poeta es paralelo al seguido en las verdaderas tragedias, aunque también es cierto que notamos una mayor simplificación en el esquema de conjunto.

Su estructura formal interna es bastante simple, conservando además un importante elemento arcaico. Consta de una amplia resis en boca de Apolo (**R. (P.S.)**), en la que va exponiendo de forma progresiva el robo de que ha sido objeto, así como la búsqueda que lleva realizada tras las huellas del ladrón. Es un ejemplo perfecto del empleo arcaico de resis en esta distribución, sobre cuyo uso ya hemos hablado más ampliamente en el punto anterior de este trabajo, y del que aducimos una serie de casos tanto en Esquilo como en la tendencia arcaizante de Eurípides (cf. el Prólogo de *Bacantes*), e incluso en el mismo Sófocles la resis inicial del Prólogo de *Traquinias* es un ejemplo muy semejante a éste, aunque tal vez la alocución de Deyanira esté más

relajada que esta de Apolo en relación con los esquemas antiguos, puesto que, como ya hemos dicho al analizarla, el centro de la escena no es la susodicha resis sino el período dialógico con Hilo. En este caso de *Rastreadores* la resis de Apolo es un mantenimiento preciso de una realidad antigua.

Sin embargo, la estructura de la totalidad de la escena se complica con la llegada de Sileno, que pronuncia una breve resis a continuación de la de Apolo (**r. (J.C.)**), en la que manifiesta su conocimiento de las promesas del dios y promete ponerse a la búsqueda de las vacas con sus hijos, el coro de sátiros, que dará nombre a la obra. La escena se prolonga con una esticomitía entre ambos personajes (**e.3**), en la que se continúa el tema de las resis precedentes, nuevamente según el esquema arcaico. Sin embargo, también hay un elemento innovador, que es la alusión a la concesión por parte de Apolo de la libertad a Sileno y sus hijos, con la que puedan disfrutar mejor de las riquezas que el dios tiene prometidas al que le encuentre a sus vacas; esto de la libertad es dato nuevo que no aparece en las resis, y por ello no se trata plenamente de una prolongación de las resis anteriores.

Por otro lado, vemos en este Prólogo de *Rastreadores* un hecho al que hacíamos referencia en el punto primero de este trabajo. Allí, al adelantar comportamientos secundarios en la composición de esta escena inicial, decíamos que el poeta se sirve de esquemas empleados en el interior de la obra. Pues bien, aquí esto se hace patente. Sófocles está empleando una estructura bastante frecuente en él y que tiene lugar entre el J.C. y su corifeo sobre todo a continuación de la Párodos: **R. (J.C.) + r. (crf.) + e. (J.C./crf.)**, sólo que aquí el valor de los actores es diferente, puesto que, aunque a primera vista pudiera pensarse que Sileno está desempeñando el papel de corifeo en relación con Apolo, J.C. de los sátiros, esto en realidad no es cierto si tenemos presente el resto de la obra. Pero la estructura de conjunto, prescindiendo de la tipología de los actores, es paralela a la empleada por nuestro autor en esa distribución concreta tras la Párodos en otras de sus obras. El esquema total de este Prólogo de *Rastreadores* sería:

R. (P.S.) + r. (J.C.) + e.3

En cuanto a la diferente participación tenemos también un esquema simple: *actor/actor*, especializados como *P.S./J.C.*, pero teniendo en cuenta que Apolo no representa realmente el *πρόσωπον προσητικόν* de Nestle, por cuanto que aparecerá al final de la obra. De todas formas

presenta un tipo bastante sencillo, lo que en definitiva viene a confirmar el carácter de arcaísmo que vamos viendo en este ejemplo.

Por lo que respecta a la distribución encontramos ya un cierto grado de innovación en el mismo sentido que se vislumbra en cierta medida en el *Edipo Rey* y más aún en *Filoctetes* y *Edipo en Colono*. La llegada del coro a la *orchestra* supone el conocimiento de lo tratado en el Prólogo, puesto que en este último Sileno expone su intención de mandar a sus hijos tras las huellas de las vacas, y además también en él se manifiesta la donación de libertad para un mejor disfrute de la recompensa, y a ambas cosas hace referencia el coro en la Párodos. Todo esto, como ya hemos dicho arriba, supone una innovación frente al empleo del Prólogo en los primeros momentos de su existencia, cuando la acción comenzaba con la Párodos y el Prólogo era simplemente una fijación del tema orientada principalmente al auditorio.

El contenido por el contrario es muy regular. La resis de Apolo, como acabamos de decir, expone el robo de las vacas del dios y la persecución de éste tras las huellas de aquéllas, que es en realidad la situación previa al comienzo de la obra, y por lo tanto la función es también tradicional: servir de base para el desarrollo de la acción siguiente. De todas formas, tanto en el contenido como en la función se deja ver un cierto elemento de alusión a la marcha de la obra al añadir Sileno al final de su resis que dará orden a sus hijos de rastrear con atención, elemento éste que es frecuente, como hemos venido viendo, en la técnica de Sófocles. Pero, en realidad, en casos como éste y otros paralelos, esta referencia a una acción futura no es más, pensamos, que un trasunto del arcaico y ritual προκήρυγμα al coro, ahora sacado de su distribución precisa por razones dramáticas: se ha pasado del activo y directo προκήρυγμα a un anuncio de acción posterior. Es un ejemplo más de cómo el Teatro se sirve de elementos rituales a los que va trastrocando su valor originario en la progresiva evolución a que le someten los diferentes autores.

JOSÉ MARÍA LUCAS

(Continuará)