

# Técnica teatral y paradojas en los prólogos de Sófocles

## Drama technique and paradoxes in the Sophocles' prologues

---

FERNANDO PÉREZ LAMBÁS

Universidad de Valencia

Departamento de Filología Clásica

Facultad de Filología, Traducción y Comunicación

Avenida de Blasco Ibáñez 32

46010 Valencia (España)

[fernando.perez@uv.es](mailto:fernando.perez@uv.es)

Recibido: 24.07.2017 Aceptado: 20.07.2018

Cómo citar: Pérez Lambás, Fernando, "Técnica teatral y paradojas en los prólogos de Sófocles", *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 31 (2018) 35-60

DOI: <https://doi.org/10.24197/mrfc.31.2018.35-60>

**Resumen:** En este trabajo analizamos cuatro prólogos de las tragedias conservadas de Sófocles (*Áyax*, *Antígona*, *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*) y ponemos de manifiesto algunos rasgos de técnica teatral que el autor emplea en ellos. Estos elementos, que en algunos casos podríamos llamar "paradójicos", corroboran la importancia del prólogo como una parte inicial de la pieza que tiene como función principal exponer los hechos con los que comienza la acción ante unos espectadores que precisan de tal información. Gracias al estudio de estos elementos, se pueden clasificar paradigmas regulares en la composición de estos cuatro prólogos, que presentan elementos comunes pero variables en función de cada tragedia.

**Palabras clave:** Sófocles; prólogos; técnica teatral.

**Abstract:** This paper analyses four prologues among the extant tragedies of Sophocles (*Ajax*, *Antigone*, *Oedipus Rex* and *Oedipus at Colonus*) and studies some features of the drama technique employed by the author. These elements, which in some cases we may see as "paradoxical", confirm the importance of the prologue as the first part of the tragedy. It has, as its main function, to expose the plot at the beginning of the tragedy in front of the viewers that need this information. The paper offers a classification of regular paradigms in the composition of these four prologues, which present common features but that can be changeable according to each tragedy.

**Keywords:** Sophocles; prologues; drama technique.

**Sumario:** 1. ESTRUCTURA Y FUNCIÓN DE LOS PRÓLOGOS EN SÓFOCLES | 2. CUATRO EJEMPLOS DE TÉCNICA TEATRAL | 2.1. *Áyax* | 2.2. *Antígona* | 2.3. *Edipo Rey* | 2.4. *Edipo en Colono* | 3. CONCLUSIONES | BIBLIOGRAFÍA

**Summary:** PROLOGUES IN SOPHOCLES' PLAYS: STRUCTURE AND FUNCTION | 2. FOUR EXAMPLES OF DRAMA TECHNIQUE | 2.1. *Ajax* | 2.2. *Antigone* | 2.3. *Oedipus Rex* | 2.4. *Oedipus At Colonus* | 3. CONCLUSIONS | BIBLIOGRAPHY

## 1. ESTRUCTURA Y FUNCIÓN DE LOS PRÓLOGOS EN SÓFOCLES

**D**ebemos a Aristóteles el conocimiento de las partes constitutivas de una tragedia griega. Ésta se divide en prólogo, párodo, alternancia entre estásimos y episodios y éxodo<sup>1</sup>. También el estagirita nos ofrece una definición de *prólogo*, la primera parte de una tragedia: ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου<sup>2</sup>. *Es el prólogo una parte completa de la tragedia que precede a la entrada del coro*. De esta iluminadora definición podemos entender el prólogo como aquella parte inicial de la tragedia situada con anterioridad a la párodo o canto coral inicial que tiene lugar con la entrada del coro en la orquesta. Con anterioridad a Aristóteles, encontramos una definición de *prólogo* en *Ranas* de Aristófanes, en la famosa discusión que mantienen Esquilo y Eurípides. En ella, el comediógrafo define el prólogo como la primera parte de la tragedia, τὸ πρῶτον τῆς τραγωδίας μέρος<sup>3</sup>, compuesta en yambos y dirigida a los espectadores como *rhêsis* inicial, como se puede observar en el pasaje de la *Orestía* recitado por Esquilo<sup>4</sup>. Esta definición nos informa de que ya en el siglo V a. C., época de máximo esplendor de la dramaturgia ateniense, existía la noción de *prólogo trágico*, que probablemente a Aristóteles le vino de herencia. Por otra parte, según los datos de que disponemos, es con el filósofo con quien se comienza a teorizar sobre el prólogo como parte constitutiva de la tragedia, razón por la cual creemos conveniente comenzar nuestro artículo con los datos que se pueden extraer de la obra de Aristóteles.

El prólogo trágico, tal como es descrito por Aristóteles en el pasaje citado, forma un todo completo y unitario y, por tanto, es perfectamente escindible del resto de la pieza teatral. Con todo, la definición ofrecida por el estagirita resulta también insuficiente en el contexto general de la tragedia griega y debe aplicarse mayormente a las tragedias conservadas de Sófocles. Así, mientras que una tragedia sofoclea como *Áyax* presenta un prólogo perfectamente unitario y escindible, en algunas tragedias de Esquilo no encontramos propiamente un prólogo, pues estas

<sup>1</sup> ARIST. po. 1452b 14-17.

<sup>2</sup> ARIST. po. 1452b 19. Para las citas de Aristóteles seguimos la edición de LÓPEZ EIRE (2002) mencionada en la bibliografía. Para Sófocles seguimos la edición de LLOYD-JONES y WILSON (1990). Todas las traducciones son personales.

<sup>3</sup> AR. ra. 1120.

<sup>4</sup> AR. ra. 1126-1128, 1133. Sobre la idea de *prólogo* en esta comedia y en la época anterior a Aristóteles, *vid.* QUIJADA (2003) 376-379.

obras comienzan directamente con la entrada del coro en escena<sup>5</sup>. Por ello, la definición ofrecida por Aristóteles no atiende al conjunto de la tragedia griega sino sólo a una parte de ella, pues probablemente el estagirita tuviera en mente una tragedia sofoclea como *Edipo Rey*, en la que el prólogo es unitario, completo y perfectamente escindible de la entrada del coro que tiene lugar a continuación. En esta línea, el prólogo en Sófocles, como parte inicial y unitaria de la pieza teatral, tiene unas estructuras muy marcadas que demuestran la importancia de esta parte que, como veremos, tiene como función principal dar comienzo a la acción dramática de una manera muy bien planificada. Esta estructura ha sido bien analizada por los estudiosos, razón por la cual sólo nos centraremos en la tipología pertinente para nuestro estudio: aquella que se refiere a la parte inicial que presentan algunos de estos prólogos<sup>6</sup>.

Teniendo en cuenta su parte inicial, en los prólogos de Sófocles predomina el diálogo, una importante innovación de este dramaturgo que se distancia así de la técnica dramática que conocemos de Esquilo y Eurípides<sup>7</sup>. Es, pues, mediante el empleo del diálogo y la interacción entre los personajes como Sófocles introduce los temas de sus tragedias, crea efecto dramático y expone el conflicto que da

<sup>5</sup> En concreto, *Persas* y *Suplicantes* carecen de prólogo, pues ambas tragedias comienzan con un canto coral. A este respecto, cabe tener en cuenta los estudios de LUCAS DE DIOS (1975) 60, (1982) 311-316 sobre la evolución de los prólogos trágicos durante el siglo V a. C., según la cual una tragedia griega empezaría, en un principio, con la entrada del coro en escena y, paulatinamente, esta parte inicial iría adquiriendo más autonomía hasta convertirse en una escena independiente con el fin de exponer los hechos ante los espectadores. De esta manera surgiría el prólogo. Así, el hecho de que estas tragedias comiencen con el coro se debe principalmente a la importancia que este elemento tenía en los inicios de estas representaciones dramáticas. Sobre la evolución del prólogo en el s. V a. C. también se puede consultar el artículo de FUENTES GONZÁLEZ (2007) 31-33, citado en la bibliografía final.

<sup>6</sup> De acuerdo con su estructura, los prólogos de las siete tragedias conservadas de Sófocles se pueden clasificar en atención al número de personajes que aparecen, a su estructura formal interna, a su estructura externa o a su parte inicial. Debido a nuestro objetivo sólo vamos a analizar la estructura de los prólogos en relación con su parte inicial. Sobre las distintas tipologías de los prólogos de Sófocles, en atención al número de personajes que aparecen, a su estructura formal interna o a su estructura externa (que se refiere a una mayor o menor conexión del prólogo con la párodo), *vid.* LUCAS DE DIOS (1975) 51-58. En general, sobre la estructura y la forma de los prólogos trágicos se pueden consultar los estudios de NESTLE (1967), SCHMIDT (1971), IMHOF (1957) y LUCAS DE DIOS (1975, 1976, 1982), citados en la bibliografía. En concreto sobre Sófocles, *vid.* SCHMIDT (1971) 3-11; NESTLE (1967) 82-87; LUCAS DE DIOS (1975) 51-64.

<sup>7</sup> En las primeras tragedias conservadas de Esquilo (*Persas* y *Suplicantes*) encontramos anapestos, cantados por el coro o recitados por el corifeo, mientras que en Eurípides predomina el monólogo expositivo, que se hace eco de los antecedentes míticos. Por otra parte, frente a las acusaciones habituales a Eurípides de falta de talento dramático por el uso de este tipo de prólogos, algunos estudiosos piensan que los monólogos expositivos característicos de este dramaturgo se encuentran perfectamente integrados en la acción dramática, *vid.* ALBINI (1987) 31-50. En cambio, de las siete tragedias conservadas de Sófocles, sólo en *Traquinias* hallamos un monólogo inicial, con cierta controversia (*vid.* MARTINA [1980] 55-56), seguido de diálogo. El resto de tragedias comienzan directamente con un diálogo entre los personajes principales.

comienzo a la acción<sup>8</sup>. Las partes iniciales de los siete prólogos se pueden clasificar en tres categorías distintas: en primer lugar, sólo en una tragedia encontramos monólogo seguido de diálogo (*Traquinias*)<sup>9</sup>. En segundo lugar, hallamos aquellas obras en las que aparecen dos personajes, el primero de los cuales pregunta al segundo sobre el estado en el cual comienza el conflicto trágico y le exhorta a relatar los acontecimientos sucedidos (*Áyax*, *Antígona*, *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*). En tercer lugar, en otras tragedias la intervención del primer personaje es fundamentalmente descriptiva, de los hechos, del lugar y de la situación, para posteriormente encomendar a un segundo personaje el trabajo que debe llevar a cabo o exhortarle a tomar la palabra para que cuente lo que va a suceder a continuación (*Electra* y *Filoctetes*)<sup>10</sup>.

De esta clasificación de los prólogos de Sófocles según su parte inicial podemos colegir que el autor empleó estructuras similares en algunas de sus tragedias. Una prueba de ello es también el hecho de que en las dos últimas categorías la intervención del primer personaje ocupa un número casi idéntico de versos<sup>11</sup>. Así, Sófocles se sirvió de estructuras muy parecidas para introducir el conflicto trágico con el que comienza la tragedia y presentar el tema que los espectadores iban a contemplar.

Por otra parte, es de nuevo Aristóteles quien trata de definir la naturaleza de los prólogos trágicos, aunque desde un enfoque bastante superficial: ἀρχὴ δὲ ἐστὶν ὁ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ

<sup>8</sup> La elección del diálogo por parte de Sófocles probablemente tenga como consecuencia que el autor se encuentre influido por las convenciones exigidas por el género teatral. Así, es convencional que, en un diálogo informativo, el que pregunte anticipe la información que quiere obtener de su interlocutor. Por otra parte, en el teatro confluyen dos canales de comunicación: el canal interno, entre los personajes, y el canal externo, que une a los personajes con los espectadores. Estos canales hacen que los recursos utilizados en la composición del diálogo informativo cambien según esa información tenga como destinatario el segundo personaje o, de manera indirecta, los espectadores. Esta manera de comunicar entre el poeta y sus espectadores mediante la interacción dialógica es la que analizamos en este artículo.

<sup>9</sup> Existe controversia sobre el monólogo inicial de *Traquinias*: sobre si se trata de un verdadero monólogo expositivo de tipo eurípideo o si estas palabras se dirigen a la nodriza, que toma la palabra después, y realmente el monólogo presenta las mismas características formales que definen la dramaturgia de Sófocles, alejándose por tanto de la forma propia de los monólogos expositivos de Eurípides. Nosotros pensamos, con MARTINA (1980) 55-56, que no existe influencia eurípidea en este prólogo, pues mientras que Eurípides centra sus monólogos expositivos en todo el antecedente mítico que precede a la trama, Sófocles parece centrarse más en el retrato del carácter sufriente de Deyanira, omitiendo algunos hechos del pasado por su irrelevancia en el tema central, igual que sucede en el resto de tragedias conservadas de Sófocles (vid. KITTO [1961] 281). Así pues, este monólogo inicial sigue la técnica dramática propia de su autor y no se puede catalogar simplemente como un monólogo expositivo de tipo eurípideo. Sobre esto, vid. MARTINA (1980) 55-56; REINHARDT (1991) 55; DE JONG (2007) 7-28.

<sup>10</sup> Sobre el prólogo de *Electra* como antesala de la acción dramática se puede consultar el artículo de MORENILLA (2008) citado en la bibliografía final. Sobre *Filoctetes*, vid. SCHEIN (2011).

<sup>11</sup> En la segunda categoría, la intervención del primer personaje ocupa 13 versos en *Áyax*, *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*, y 10 versos en *Antígona*. En la tercera categoría, la primera intervención presenta 22 versos en *Electra* y 25 en *Filoctetes*.

γίνεσθαι<sup>12</sup>. *El comienzo es lo que no viene necesariamente después de otra cosa, pero después de éste es natural que haya o llegue a haber otra cosa.* Tal definición, como adecuadamente observa Roberts<sup>13</sup>, resulta nuevamente bastante obvia e insuficiente, pues la explicación aristotélica atiende con exclusividad al ensamblaje de la acción y deja de lado el contenido de tales comienzos. Con todo, el estagirita anticipa el interés de los estudios narratológicos modernos en cuanto concierne a los comienzos de una obra literaria en general y de la tragedia griega en particular<sup>14</sup>. Así pues, la investigación moderna, en relación con este tema, ha tratado de dar respuesta a algunos de los interrogantes suscitados por las incompletas definiciones de Aristóteles, tales como la relación entre el prólogo y los acontecimientos que suceden con anterioridad o la manera en que se crea el ambiente adecuado para comenzar la acción dramática y se prepara al espectador para lo que sigue. De este modo, se han clasificado una serie de funciones que aparecen en los prólogos de una tragedia griega<sup>15</sup>.

La función más importante de los comienzos trágicos es introducir el tema de la obra, que presenta una clara relación con el pasado o antecedente de la acción dramática y con el futuro o resolución del conflicto trágico<sup>16</sup>, ante unos espectadores que precisan de tal información<sup>17</sup>. Para llevar a cabo la exposición inicial de estos hechos, cada tragediógrafo emplea diversas técnicas dramáticas, que también podríamos llamar *narratológicas*, con el fin de informar al público del conflicto trágico que acaba de producirse. En este sentido, si las palabras iniciales de una obra literaria están cargadas de un significado especial al tener como

<sup>12</sup> ARIST. po. 1450b 27-30. En este pasaje, con ἀρχή Aristóteles se refiere a una de las partes de la σύστασις τῶν πραγμάτων, el ensamblaje de las acciones de una obra teatral, que se divide en comienzo, núcleo y desenlace. De este modo, el estagirita concibe la pieza como una secuencia narrativa que presenta una serie de elementos interconectados entre sí, que componen un todo homogéneo y bien estructurado y ensamblado.

<sup>13</sup> ROBERTS (2006) 137.

<sup>14</sup> A este respecto, remitimos a los estudios editados por RICHARDSON (2002, 2008) y DUNN y COLE (1992) citados en la bibliografía. Existe controversia sobre si la narratología puede ser aplicada al drama debido a la carencia de narrador en el teatro y a la dicotomía tradicional entre διήγησις y μίμησις. Por ello, algunos estudiosos piensan que la narratología se debe estudiar en aquellas partes formadas por discursos o historias contadas por los personajes de la obra. Sobre esto, *vid.* MARKANTONATOS (2002) 1-7. Por otra parte, podemos perfectamente hablar de estrategias narratológicas por medio de las cuales se desarrolla la acción teatral, teniendo en cuenta que el teatro, como sistema de comunicación, se dirige a un público que debe entender el devenir de los sucesos, *vid.* DUNN (2002) 337; GOWARD (2004) 9-13.

<sup>15</sup> Para una clasificación de las distintas funciones del prólogo de una tragedia griega, *vid.* SCHMIDT (1971) 20-44.

<sup>16</sup> Debido a la finalidad de nuestro trabajo, daremos más importancia a la relación del prólogo con los antecedentes dramáticos, pues los versos que vamos a comentar aluden a los hechos pasados que han desencadenado el conflicto presente. Con todo, no dejamos de lado la relación entre el prólogo y el futuro inmediato, pues en los prólogos trágicos también se programan los hechos futuros que se pretenden llevar a cabo con posterioridad con el fin de resolver el conflicto presente. Esta relación ha sido bien definida por ROBERTS (2006) 141.

<sup>17</sup> *Cf.* ROBERTS (2006) 137; DUNN (1992) 1; SEGAL (1992) 92-93; LUCAS DE DIOS (1976) 59-61.

objetivo centrar la atención en el tema principal, es importante la manera en que esta descripción inicial se realiza, así como el efecto producido en el oyente a quien la obra teatral va dirigida.

Teniendo en cuenta estas consideraciones metodológicas, en nuestro trabajo analizamos los prólogos de las tragedias de Sófocles pertenecientes a la segunda categoría que hemos descrito más arriba, por presentar estructuras iniciales similares que tienen el mismo objetivo que estamos describiendo. En estos cuatro prólogos, hemos detectado algunos elementos repetidos que, similares en los cuatro pero variables en función de cada argumento trágico, corroboran esta finalidad descriptiva. En los casos que analizamos, estos elementos pueden parecer paradójicos e incluso, en algún caso, incongruentes con la trama. Pero al mismo tiempo demuestran la finalidad descriptiva de los primeros versos de la obra, que informan al espectador sobre el conflicto trágico, de manera efectista y con una técnica premeditada por su autor. Este hecho podría confirmar la importancia de esquemas similares y constantes en la composición dramaturgica de algunos de los prólogos de Sófocles. Pero también podría evidenciar de una manera más clara la manera en que el efectismo trágico inicial se lleva a cabo en los prólogos de Sófocles.

## 2. CUATRO EJEMPLOS DE TÉCNICA TEATRAL

### 2.1. *Áyax*

El prólogo de esta tragedia ha sido ya estudiado en clave “metateatral”: Atenea es el director de la escena que controla la actuación actoral, Odiseo es el espectador que contempla la acción y *Áyax* es el personaje que actúa<sup>18</sup>. Es curioso que Atenea revele a Odiseo la locura de *Áyax*, pues parece hacer el papel de “narradora” que trata de mostrar al espectador el conflicto trágico que da comienzo a la obra<sup>19</sup>. De este modo, la diosa Atenea, que se presenta como el *φύλαξ* de Odiseo<sup>20</sup>, guía al héroe en el conflicto trágico que ha provocado el comienzo de la acción. Poco a poco, primero en el diálogo entre Atenea y Odiseo y luego en el que mantienen la divinidad y *Áyax*, se muestra este mismo conflicto trágico. El Telamonio ha apresado y dado muerte al ganado, bajo la falsa creencia, infundida por la divinidad, de que en realidad estaba asesinando al ejército de los aqueos<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Cf. DUNN (2002) 343-344; EASTERLING (1993) 81-84; RINGER (1998) 31-37.

<sup>19</sup> Aj. 66. El futuro inicial *δειξω*, empleado por la divinidad, confirma la finalidad informativa de Atenea con respecto al conflicto trágico principal.

<sup>20</sup> Aj. 36.

<sup>21</sup> Aj. 39-43, 51-54. La causa por la cual Atenea infunde esta locura en el Telamonio no se expone hasta más adelante en la tragedia, en Aj. 766-777. El propósito de *Áyax* es asesinar a los aqueos a causa del ultraje cometido contra él en el juicio por las armas de Aquiles (Aj. 41). No se da más información sobre el motivo de la locura de *Áyax*, pues no se explica en qué consistía el juicio de las armas ni la causa por la cual este juicio pudo influir negativamente en el temperamento del héroe. Probablemente,

La intención de Atenea, en calidad de divinidad y de protectora de Odiseo<sup>22</sup>, es mostrar ante el héroe el efecto transgresor que ha generado la locura de Áyax, que confunde a las bestias con los humanos<sup>23</sup>, que se jacta de asesinar brutalmente a los griegos<sup>24</sup>, que se dirige a la divinidad como si ésta fuera su subordinada<sup>25</sup> y que realiza un acto nocturno, solitario y alevoso<sup>26</sup> contra aquellos que formaban parte de su mismo ejército. Este acto de transgresión marca desde el principio un conflicto que en los momentos posteriores se resolverá mediante el suicidio de Áyax y la aceptación de su sepultura colectiva al final de la tragedia<sup>27</sup>, hechos que suponen una vuelta al orden natural de la colectividad transgredido al comienzo de la obra<sup>28</sup>.

Pues bien, este conflicto trágico es revelado de manera progresiva a partir de las primeras palabras de Atenea, mediante una técnica dramática que, como veremos, presenta puntos en común con las tres tragedias que estudiaremos a continuación. En esta línea, la diosa dirige sus palabras iniciales a Odiseo al mismo tiempo que nos da a entender que algún hecho preocupante acaba de suceder. En efecto, sin contar de manera directa lo ocurrido, Atenea describe que el hijo de Laertes está al acecho de su presa<sup>29</sup>, junto a la cabaña de Áyax, intentando averiguar si el hijo de Telamón se encuentra dentro o fuera<sup>30</sup>. Tras esta descripción, de manera muy compacta y en apenas dos versos, la divinidad indica que el héroe se encuentra en el interior con la cara goteando de sudor y las manos ensangrentadas<sup>31</sup>. La descripción sintética de estos dos versos adelanta el momento posterior en el cual se relatará, ante Odiseo y el espectador, la matanza del ganado que Áyax ha llevado a cabo<sup>32</sup>. De este modo, Sófocles está creando el ambiente

---

esta elusión esté motivada por la propia técnica dramática empleada por Sófocles. En las obras de este dramaturgo, sólo se alude al pasado mítico en la medida en que sirve para comprender el presente dramático, pero se evita relatar acontecimientos míticos pasados de sobra conocidos por el público, *vid.* KITTO (1961) 281.

<sup>22</sup> La relación entre Atenea, divinidad / protectora, y Odiseo, héroe / protegido, es bien conocida desde los poemas homéricos, en los cuales se menciona con frecuencia a la diosa como aquella divinidad que en todo momento asiste al astuto héroe, *cf.* Il. 10, 278-279; Od. 13, 299-301. En los pasajes homéricos citados se evoca la relación entre ambos personajes mediante una dicción casi formular que es recordada mediante la focalización del adverbio *αἰεὶ* en el comienzo de *Áyax*. Sobre esto, *vid.* STANFORD (1981) 52; PÉREZ LAMBÁS (2018) 33.

<sup>23</sup> Aj. 55-60.

<sup>24</sup> Aj. 96.

<sup>25</sup> Aj. 112-113.

<sup>26</sup> Aj. 47.

<sup>27</sup> *Cf.* Aj. 815-865, 1402-1417.

<sup>28</sup> *Cf.* KNOX (1961) 8-9; SEGAL (1999) 127-128; BRADSHAW (1991) 99.

<sup>29</sup> Sobre las metáforas cinegéticas de este prólogo, *vid.* JOUANNA (1977); SARAVIA DE GROSSI (2009) 154.

<sup>30</sup> Aj. 1-7.

<sup>31</sup> Aj. 9-10.

<sup>32</sup> En Aj. 20-27 es el mismo Odiseo quien describe lo que ha sucedido y su sospecha de la culpabilidad de Áyax. En Aj. 51-65, es Atenea quien describe de manera directa la locura del Telamónio y el acto atroz que éste ha ejecutado.

inicial de sus tragedias. El conflicto trágico no se describe todavía, pero se pone de manifiesto la aparición de un problema que ha motivado la actuación del personaje. En estos primeros versos, si el motivo real del conflicto es todavía desconocido, se sugiere que algo problemático acaba de ocurrir, una sugerencia que causa tensión y expectativa ante un hecho desconcertante gracias al cual surge el conflicto trágico y puede dar comienzo la acción dramática. Esta anticipación descriptiva, en los primeros versos, es en esta tragedia un recurso dramático empleado por Sófocles con el objetivo de captar la atención inicial de los espectadores mediante la expectativa y el temor por un hecho conflictivo y preocupante que acaba de aparecer<sup>33</sup>.

Tras esta sucinta descripción, Atenea dirige sus palabras a Odiseo con la finalidad de que sea éste quien describa lo sucedido: *καί σ' οὐδὲν εἶσω τῆσδε παπταίνειν πύλης / ἔτ' ἔργον ἐστίν, ἐννέπειν δ' ὄτου χάριν / σπουδῆν ἔθου τήνδ', ὡς παρ' εἰδυίας μάθης*<sup>34</sup>. *Así que no es ya tarea tuya escudriñar nada dentro de esta puerta, sino contar la causa por la cual pusiste este empeño, para que lo aprendas de una que lo sabe*. En estos versos, un elemento paradójico resulta el hecho de que la diosa quiera informarse sobre la actitud emprendida por Odiseo y sobre el suceso que ha tenido lugar, si tenemos en cuenta que la misma divinidad ya conoce la respuesta. En esta línea, el contexto pragmático esperable resulta invertido, pues si Atenea cede la palabra a Odiseo no es para obtener información sobre lo sucedido, sino más bien para que el hijo de Laertes cuente el hecho conflictivo que ha tenido lugar.

Por otra parte, en esta tragedia el conocimiento de Atenea puede explicarse fácilmente por su condición de divinidad, gracias a la cual domina asuntos que a los seres humanos no les está permitido conocer, como opina Easterling<sup>35</sup>. Ante la ignorancia de los personajes aparece la divinidad, que gobierna sobre todos los asuntos presentes y futuros<sup>36</sup>. En esta línea, la deidad, al comienzo de la tragedia, igual que sucede en otras obras como *Hipólito*, podría estar revelando ante los espectadores asuntos importantes del argumento dramático<sup>37</sup>. Con todo, mientras que en el prólogo euripideo Afrodita anuncia la destrucción amorosa de Fedra por su hijastro Hipólito<sup>38</sup>, en la tragedia que nos ocupa la hija de Zeus muestra ante los espectadores el problema que ha surgido, una revelación que se lleva a cabo mediante la interacción de los personajes. Es evidente que la condición de divinidad juega un papel importante en el conocimiento de los hechos; pero también es cierto que, como veremos, el conocimiento del personaje que formula la pregunta inicial

<sup>33</sup> Esta finalidad coincide con la interpretación aristotélica de la tragedia griega como la mimesis de acciones elevadas que deben despertar en el espectador temor y conmiseración, *vid.* ARIST. po. 1452b-1453a.

<sup>34</sup> Aj. 11-13.

<sup>35</sup> EASTERLING (1993) 80.

<sup>36</sup> Aj. 33-35.

<sup>37</sup> EASTERLING (1993) 80.

<sup>38</sup> E. hipp. 10-28.



con respecto al suceso ocurrido es una constante que se repite en otros prólogos sofocleos donde no aparecen divinidades, razón por la cual podemos considerarlo también una técnica dramática al servicio de la exposición temática.

Tras las palabras de Atenea, interviene Odiseo para informar sobre el suceso que ha tenido lugar la noche anterior. Han encontrado muerto el ganado y desconocen el ejecutor de este acto, que el mismo Odiseo califica de *πρῶτος ὄσκοπον*<sup>39</sup>. A raíz del testimonio de un testigo presencial, Odiseo sospecha que se trata de *Áyax*, que fue visto dando saltos por la llanura con la espada recién bañada en sangre<sup>40</sup>. Ante el desconcierto de Odiseo, aparece la divinidad en el momento oportuno, pues sólo ésta es capaz de revelar el suceso<sup>41</sup>. Tras las palabras de Odiseo, interviene nuevamente Atenea con el aoristo *ἔγνω*<sup>42</sup>, *lo sabía*. Este término, que retoma la expresión *ὡς παρ' εἰδύιας μάθης*, demuestra que la divinidad ya conocía de antemano el suceso que había tenido lugar la noche anterior, así como la postura encarnada por Odiseo, pues ha aparecido como guía predispuesta a ayudar al héroe en el camino<sup>43</sup>. La descripción realizada por Odiseo, que se refiere a su persecución de *Áyax* por creerlo culpable de la matanza del ganado, se hace eco de las palabras anteriores de Atenea, que ofrecían una sucinta y precisa visión del conjunto dramático, del hijo de Laertes persiguiendo al Telamónio<sup>44</sup>. La hija de Zeus está informando también de su conocimiento sobre esta persecución. Tras la información ofrecida por Odiseo, hace falta un nuevo monólogo de la divinidad para exponer finalmente el suceso conflictivo que se ha producido<sup>45</sup>.

En este sentido, si Atenea cede la palabra a Odiseo con el fin de que sea éste quien informe de los hechos, no es para obtener información, como esperaríamos en un contexto pragmático habitual, sino para que éste tome la palabra y para ofrecer así la información preliminar sobre el conflicto trágico de manera progresiva y expectante. Resulta, pues, paradójico el hecho de que formule la pregunta quien conoce la respuesta, un hecho que demuestra la importancia de la técnica dramática utilizada por Sófocles con el fin de exponer el conflicto trágico inicial. La estrategia empleada tendría como finalidad narratológica la exposición argumental dirigida al espectador y realizada mediante una graduación narrativa conducente a incrementar la expectación del destinatario de la obra teatral.

<sup>39</sup> Aj. 20-27.

<sup>40</sup> Aj. 28-31.

<sup>41</sup> Aj. 32-35.

<sup>42</sup> Aj. 36.

<sup>43</sup> Aj. 36-37. Sobre el aoristo *ἔγνω* en este contexto, *vid.* KAMERBEEK (1963) 26.

<sup>44</sup> GARVIE (1998) 128.

<sup>45</sup> Aj. 51-70.

## 2.2. *Antígona*

También *Antígona* comienza con una transgresión de valores que motiva el comienzo de la acción dramática. El soberano Creonte ha transgredido el proceder habitual de dar sepultura a los muertos dejando insepulto un cadáver dentro de los límites de la comunidad<sup>46</sup>. Frente a este κήρυγμα promulgado por Creonte, la hermana del difunto se rebela a causa de su obligación y su piedad fraternales<sup>47</sup>. Los vínculos afectivos de la sangre son importantes en la medida en que comprometen a la hija de Edipo a desafiar el decreto del soberano y a emprender la tarea de ofrecer piadosa sepultura a su difunto hermano<sup>48</sup>.

Igual que sucedía en *Áyax*, en *Antígona* el personaje que toma la palabra en primer lugar, Antígona, no informa sobre los hechos, pero introduce un planteamiento conflictivo y preocupante al preguntar a su hermana Ismene si conoce cuál de las desgracias provenientes del linaje de Edipo dejará sin cumplir Zeus mientras ellas sigan con vida<sup>49</sup>. Mediante este comienzo, Antígona comunica que han surgido nuevas desgracias que les afectan directamente como hijas de Edipo, pero no informa sobre el problema en cuestión. Igual que en *Áyax*, los primeros versos de esta tragedia nos introducen en un escenario conflictivo, donde han aparecido unos sucesos aún no revelados pero lo suficientemente preocupantes como para que los personajes comiencen a actuar. De este modo, los primeros versos tienen la función, en ambas tragedias, de incrementar la tensión y la expectativa producida por la rápida e incompleta descripción de unos hechos preocupantes que plantean el conflicto trágico inicial.

Tras este planteamiento inicial, Antígona vuelve a preguntar a Ismene en los siguientes términos: καὶ νῦν τί τοῦτ' αὖ φασὶ πανδήμῳ πόλει / κήρυγμα θεῖναι τὸν στρατηγὸν ἀρτίως; / ἔχεις τι κείσῃκουσας; ἢ σε λανθάνει / πρὸς τοὺς φίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά;<sup>50</sup> *Y ahora, ¿cuál es a su vez este decreto que dicen que acaba de proclamar el general ante toda la ciudad? ¿Sabes o has escuchado algo? ¿O se te pasa desapercibido que contra los seres queridos avanzan desgracias procedentes de enemigos?* Esta sucesión de preguntas presenta una función idéntica a las palabras iniciales de Atenea en el comienzo de *Áyax*, momento en el cual la divinidad cede la palabra a Odiseo para que cuente el conflicto actual. De la misma manera, Antígona pregunta a Ismene si conoce el

<sup>46</sup> Como es bien sabido, Creonte promulga el decreto de conceder piadosa sepultura a Eteocles, que luchó por su ciudad, y dejar insepulto a Polinices, que quiso devastar los templos de los dioses y es considerado un traidor a la patria (Ant. 21-30, 194-206). La exposición prolongada y ultrajante del cadáver es un motivo de contaminación e impureza de la comunidad, que es inundada por un hedor impuro, ἀνόσιον ὄσμην (Ant. 1080-1083). Este μῖασμα, por tanto, refleja una transgresión religiosa que plantea el comienzo del conflicto trágico. Sobre esto, *vid.* SOURVINOU-INWOOD (1989) 146-147.

<sup>47</sup> Ant. 21-46.

<sup>48</sup> Cf. GOLDHILL (2012) 233-234; FOLEY (1995) 142-143.

<sup>49</sup> Ant. 2-3.

<sup>50</sup> Ant. 7-10.

κήρυγμα que, ante el conjunto de la πόλις, acaba de promulgar el general. Con esta pregunta, la hija de Edipo nos introduce en el tema principal de la obra, el decreto promulgado por el soberano sobre el destino de Eteocles y Polinices<sup>51</sup>. Con todo, tampoco en esta tragedia se describe el decreto hasta más adelante<sup>52</sup>, pues en estos versos sólo se adelanta el problema mediante una rápida visión de un hecho problemático que acaba de producirse. La información se adelanta pero no se expone, quedando así patente que han aparecido nuevas desgracias que, por la descripción de una situación alarmante, aumentan la tensión incipiente en el espectador.

Mediante esta sucesión de interrogantes, el hablante pregunta al destinatario sobre lo sucedido con el fin de exponer el conflicto. Tampoco en esta tragedia Antígona tiene necesidad de informarse sobre el decreto, pues es evidente que ya lo conoce, como demuestra la alusión indirecta a las desgracias procedentes de enemigos en el último verso<sup>53</sup>. Desde un punto de vista pragmático, las preguntas son en realidad una orden indirecta que trata de obtener una respuesta por parte del destinatario. En efecto, si Antígona ya conoce la respuesta, sus preguntas no pretenden informarse del conflicto, sino más bien ceder el turno de la palabra a Ismene, con el objetivo de que sea ésta, si lo sabe<sup>54</sup>, quien exponga el problema. Denizot ya se refirió a este tipo de preguntas como actos de habla directivos indirectos, pues “poser une question, c’est demander à son interlocuteur de prendre la parole, et donc tenter de faire réaliser un procès déterminé à son interlocuteur”<sup>55</sup>. Así pues, si en un contexto pragmático habitual podríamos pensar que Atenea y Antígona pretenden informarse de lo sucedido, en ambas tragedias estos personajes ya conocen de antemano el problema. Por esta razón, las preguntas iniciales son un ejemplo de técnica dramática, pues tienden a ceder el turno de palabra al destinatario con la finalidad de exponer el conflicto trágico por medio del diálogo,

<sup>51</sup> La introducción del tema principal de la tragedia es claramente mostrada por el estilo del pasaje. En este sentido, es importante llamar la atención sobre la separación entre el demostrativo τοῦτο y el sustantivo κήρυγμα, subrayando el primero la importancia del decreto como elemento relevante del pasaje y situado el segundo en posición encabalgada, al principio de verso en una posición claramente enfática. De este modo, el estilo pone el énfasis en el elemento principal del conflicto, el κήρυγμα promulgado por Creonte.

<sup>52</sup> Ant. 21ss.

<sup>53</sup> Sobre la ambivalencia del plural τῶν ἐχθρῶν, que puede referirse a “los argivos” o a “Creonte”, *vid.* JEBB (1888) 10-11; GRIFFITH (1999) 123; KAMERBEEK (1978) 39. En nuestra opinión, es claramente intencionada la antítesis entre los φίλοι y los ἐχθροί, que mantiene la ambigüedad entre los seres queridos (Polinices y los tebanos) y los enemigos (Creonte y los argivos). Así, en este verso encontramos la imagen poética que compara, de manera indirecta, las nuevas desgracias que ha promulgado Creonte contra el querido cadáver de Polinices con la marcha de los enemigos que avanzan para atacar a los seres queridos, una imagen que conecta el conflicto trágico con el antecedente mítico inmediato, la invasión tebana por parte de los argivos.

<sup>54</sup> Antígona manifiesta su duda sobre el hecho de que Ismene conozca lo que ha sucedido mediante el verbo λανθάνω en Ant. 9. Tanto Atenea en *Áyax* como Antígona en la tragedia homónima saben que el segundo personaje desconoce lo que ha pasado, a pesar de lo cual realizan la pregunta.

<sup>55</sup> DENIZOT (2011) 456.

de manera progresiva y expectante ante los espectadores, el destinatario principal de la pieza teatral.

Tras las preguntas de Antígona, toma la palabra Ismene, que, igual que sucedía con Odiseo en *Áyax*, desconoce el problema. No obstante, de nuevo igual que el hijo de Laertes, añade información importante que sitúa la acción dramática en el tiempo mítico en el que ésta tiene lugar, el momento posterior a la muerte fratricida de sus hermanos, Eteocles y Polinices, en la noche anterior<sup>56</sup>. Después de esto, Ismene no conoce nada, una información que la hermana comunica mediante una antítesis que parece estar retomando el último verso de la intervención de Antígona<sup>57</sup>. Tras estas palabras, que manifiestan la ignorancia de Ismene, la propia Antígona responde con una fórmula muy similar a la empleada por Atenea en *Aj.* 36: ἤδη καλῶς<sup>58</sup>, *bien lo sabía*. Esta respuesta es nuevamente reveladora de la técnica dramática empleada por el autor, pues Antígona ya conocía la respuesta de Ismene, ya sabía que su hermana desconocía el hecho, y sin embargo formula la pregunta. Ante el desconocimiento de Ismene, igual que ocurre con Atenea, hace falta un nuevo monólogo del primer personaje con el fin de informar sobre el conflicto trágico<sup>59</sup>, que motiva el comienzo de la acción de Antígona, la planificación de la sepultura que, en contra de los ciudadanos<sup>60</sup>, la hija de Edipo programa llevar a cabo en los episodios posteriores al prólogo. Estas preguntas iniciales, por tanto, tienen una finalidad pragmática y narratológica muy clara que presenta esquemas similares en *Áyax* y *Antígona*.

### 2.3. *Edipo Rey*

*Edipo Rey* comienza con la exposición de un conflicto trágico que refleja una transgresión religiosa: se trata del μῑσμη que está contaminando la comunidad de

<sup>56</sup> Ant. 11-17. Sobre la controversia de la expresión ἐν νυκτὶ τῇ νῦν, que indica el momento del día en el que este prólogo se produce, si en la noche anterior justo después de la batalla o al alba el día posterior a la lucha, *vid.* JEBB (1888) 11; PORTER (2009) 336-339; SOURVINOU-INWOOD (1989) 138.

<sup>57</sup> Ant. 10, 17.

<sup>58</sup> Ant. 18.

<sup>59</sup> *Aj.* 51-65, Ant. 21-36.

<sup>60</sup> *Cf.* Ant. 59-60 (νόμου βίαι), 79 (βίαι πολιτῶν). La misma Antígona, en Ant. 74, califica su acto mediante el oxímoron ὄσια πανουργήσασα, *cometiendo crímenes piadosos*. Defendemos la tesis de que no sólo Creonte ha transgredido el orden esperable, sino también Antígona se muestra, al comienzo de la tragedia, como una mujer que transgrede su esfera femenina y pretende inmiscuirse en asuntos políticos que no le corresponden, *vid.* Ant. 61-64. En este sentido, si la hija de Edipo se rebela contra el decreto del soberano, también se enfrenta a la ley y a los ciudadanos, pues pretende llevar a cabo un acto de transgresión contra los valores que sustentan la πόλις, *vid.* SOURVINOU-INWOOD (1989) 137-138. El conflicto radica en las posturas opuestas encarnadas por los personajes principales, Antígona y Creonte, ambos transgresores de su esfera en la medida en que prestan atención exclusiva a los vínculos afectivos de la sangre o a los intereses de la πόλις, respectivamente, sin aclimatar sus respectivas posturas a la de su adversario. Sobre esto, *vid.* FOLEY (1995) 142; GRIFFITH (1999) 28-29; SEGAL (1999) 152-157; PÉREZ LAMBÁS (2018) 140-142.

los tebanos. A causa de esta mancuella, los ciclos naturales de la vida se encuentran alterados por mor de una peste que destruye las plantas, los animales y las personas<sup>61</sup>. Para salvar a la ciudad de la enfermedad, el μῖασμα debe ser encontrado y expulsado<sup>62</sup>. Este conflicto, igual que en *Áyax* y *Antígona*, es expuesto mediante una graduación narrativa que, de manera progresiva, incrementa la expectación en el espectador. Por otro lado, en *Edipo Rey* encontramos una técnica dramática que difiere en algunos aspectos importantes de las otras dos tragedias. Mediante estas diferencias, las estrategias narratológicas empleadas, como veremos, se adecúan mejor a la ligazón discursiva y dialógica de esta obra.

La tragedia comienza con la aparición de Edipo, fuera de las puertas de palacio, como consecuencia de un problema que ha surgido y que, por el momento, nos es desconocido. El soberano ha sido llamado para atender a los ciudadanos, que están postrados en calidad de suplicantes ante las puertas de la residencia real debido a un problema a causa del cual la comunidad se encuentra repleta de humo derivado del sacrificio, de lamentos y de peanes<sup>63</sup>. El soberano comienza su intervención con una pregunta muy similar a la que aparecía en el comienzo de *Antígona*, pero esta vez el destinatario es el colectivo del pueblo tebano, los “hijos” de Edipo<sup>64</sup>: ὦ τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή, / τίνας ποθ’ ἔδρας τάσδε μοι θοάζετε / ἰκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι,<sup>65</sup> ;*Hijos! Nueva crianza del antiguo Cadmo, ¿en qué asientos estáis postrados ante mí, coronados*<sup>66</sup> *con ramos de suplicantes?*

<sup>61</sup> OT. 25-30.

<sup>62</sup> OT. 96-98.

<sup>63</sup> OT. 4-8. Edipo se presenta a sí mismo como un soberano ilustre (OT. 8: κλεινός), dispuesto a ayudar en todo a su pueblo (OT. 11-12: ὡς θέλοντος ἄν / ἐμοῦ προσαρκεῖν πᾶν).

<sup>64</sup> Mediante el vocativo inicial se subraya la relación paterno-filial y protectora entre Edipo y su pueblo, una relación que refuerza el compromiso del soberano, cf. DAWE (2006) 85; BOLLACK (1990) 2-3; KAMERBEEK (1967) 31. Esta misma idea aparece en la metáfora de la crianza con la que Edipo comienza su intervención (OT. 1: τροφή). Mediante esta metáfora, Edipo presenta a la generación descendiente de Cadmo como una nueva cosecha que se une a la antigua, una imagen antitética que refuerza el vínculo afectivo y familiar de Edipo con respecto a su pueblo, de manera que se acentúa el compromiso del soberano hacia su comunidad, vid. SEGAL (1999) 231; CITTU (1993) 38-39. Téngase también en cuenta la insistencia en palabras como τέκνα y παῖδες, cf. OT. 6, 32, 58, 142, 147.

<sup>65</sup> OT. 1-3.

<sup>66</sup> Según LUCAS DE DIOS (1988) 227-228, el participio ἐξεστεμμένοι no debe entenderse en sentido estricto, puesto que los suplicantes no llevaban coronas, sino ramos de olivo o de laurel en sus manos, razón por la cual podría entenderse desde la visión de Edipo, que contempla el espectáculo desde arriba y tiene la sensación de que los ramos son coronas que circundan a todo el grupo. Por otra parte, consideramos más acertadas las interpretaciones de DAWE (2006) 86 y de JEBB (1883) 11, que piensan que el participio es una hipálage aplicada a los suplicantes pero en realidad referida a los ramos, que, como sabemos, estaban coronados de lana (PLU. Thes. 18). Esta interpretación, creemos, cuadraría mejor con la manera tan sintética y compacta de composición que utiliza en ocasiones Sófocles, quien en este caso emplea la expresión ἰκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι como sinónimo de ἰκτηρίους κλάδους ἐξεστεμμένους ἔχοντες, y al mismo tiempo explicaría mejor el participio, que, de nuevo, aparece en el verso 19 referido también al pueblo, pero esta vez en boca del sacerdote. Sobre esto, vid. BOLLACK (1990) 6-8.

Con esta pregunta, igual que vimos en *Antígona*, el conflicto se adelanta pero no se expone, pues simplemente se hace patente que han aparecido nuevas desgracias, a causa de las cuales los personajes se inquietan y comienzan a actuar en consecuencia. Tras las preguntas dirigidas al pueblo tebanos, el soberano subraya la importancia del problema que ha congregado a la comunidad, diciendo que toda ella se encuentra repleta de peanes, gemidos y lamentos, una situación alarmante ante la cual Edipo se ha presentado<sup>67</sup>. Mediante la exposición de este cuadro inicial, se esboza un conflicto preocupante que inquieta a los personajes, tanto a Edipo como a su pueblo, sin llegar a describirse el hecho en sí. Esta ambientación escénica se realiza por medio de una descripción incompleta cuya finalidad es principalmente crear tensión y expectativa ante un hecho preocupante que acaba de aparecer. En palabras de Hulton<sup>68</sup>, “it lends tone and atmosphere; it shows a suffering people and Oedipus the king and zealous protector of a great city”. El impacto escénico cobra sentido gracias a esta ambientación que, gradualmente, nos enmarca en el argumento dramático.

Tras esta puesta en situación, Edipo dirige las preguntas al sacerdote, que debe tomar la palabra como representante de los suplicantes<sup>69</sup>: ἀλλ', ὦ γεραῖέ, φράζ', ἐπεὶ πρέπων ἔφυς / πρὸ τῶνδε φωνεῖν, τίνι τρόπῳ καθέστατε, / δέισαντες ἢ στέρξαντες;<sup>70</sup> *Pero dime, anciano, puesto que es a ti a quien conviene, por tu condición, hablar en nombre de éstos, ¿con qué actitud estáis aquí sentados? ¿Por temor o por amor?* Igual que en las otras dos tragedias, en este momento el primer personaje, ante su aparente ignorancia, cede la palabra al segundo con el fin de que sea éste quien relate el conflicto. Ahora bien, mientras que en *Áyax* y en *Antígona* el primer personaje, en su primera intervención, pone de manifiesto que ya conoce el conflicto, invirtiendo así la finalidad pragmática esperable, en *Edipo Rey* el primer personaje parece encontrarse desconcertado y desconocedor de la peste de la que es víctima su comunidad. Esta diferencia nos indica que la técnica narratológica empleada por Sófocles en esta tragedia es mucho menos paradójica que en las tragedias anteriores, aunque, como veremos, también en esta obra Edipo conocía de antemano el conflicto trágico, y sin embargo realiza la pregunta.

Cuando el sacerdote toma la palabra, es éste quien, en un elaborado discurso de súplica, informa sobre el conflicto trágico a causa del cual los tebanos se

<sup>67</sup> OT. 4-7. Los tres elementos descritos (el humo, los peanes y los lamentos) son tres aspectos importantes tanto en los rituales de purificación como en las súplicas, cf. JEBB (1883) 11-12; AUBRIOT-SÉVIN (1992) 142-145; RUDHARDT (1992) 184-185. Por esta razón, la simple alusión a estos tres elementos nos introduce de entrada, de manera compacta y sintética, en el tema principal de la tragedia: la súplica que los habitantes de Tebas se disponen a realizar ante su soberano con el fin de purificar la mancha que contamina la comunidad.

<sup>68</sup> HULTON (1969) 56.

<sup>69</sup> La naturaleza religiosa del sacerdote, como representante de la religión pública y oficial, lo convierte en la persona encargada de actuar como portavoz de la multitud de suplicantes pronunciando las palabras adecuadas en la súplica, vid. BOLLACK (1990) 9; AUBRIOT-SÉVIN (1992) 59-62.

<sup>70</sup> OT. 9-11.

encuentran congregados<sup>71</sup>. Tras la descripción de la peste que atenaza la comunidad, el ἱερεύς suplica a Edipo que encuentre una salvación para los ciudadanos, igual que otrora el hijo de Layo los liberó del tributo que proporcionaban a la Esfinge<sup>72</sup>. A diferencia también de *Áyax* y *Antígona*, en esta tragedia el personaje que toma la palabra en segundo lugar sí conoce el suceso y lo relata en su intervención, pues debe conocerlo como representante de la esfera religiosa que acude ante Edipo con el fin de realizar la plegaria. En cambio, en las otras dos tragedias, ni Odiseo ni Ismene conocen el problema, pero evidencian su ignorancia y motivan así la descripción del conflicto por parte del primer personaje, que interviene a continuación con esta finalidad. La técnica dramática empleada en esta tragedia, como podemos observar, se adecúa mucho mejor a la finalidad narratológica del prólogo, pues el objetivo pragmático del que realiza las preguntas coincide con la respuesta ofrecida por el segundo personaje. De este modo, Edipo parece estar haciendo las preguntas iniciales a causa de su desconocimiento y de su interés por ayudar a su pueblo, tras lo cual el sacerdote responde con la descripción del conflicto inicial.

Tras la súplica realizada por el sacerdote, Edipo, con el fin de responder a la plegaria, toma de nuevo la palabra. Igual que en *Áyax* y *Antígona*, ahora habla el primer personaje y evidencia el conocimiento que tenía sobre el conflicto trágico con anterioridad al comienzo de la obra: ὃ πᾶντες οἰκτροί, γνωτὰ κοῦκ ἄγνωτά μοι / προσήλθεθ' ἰμείροντες, εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι / νοσεῖτε πάντες· καὶ νοσοῦντες, ὡς ἐγὼ / οὐκ ἔστιν ὑμῶν ὅστις ἐξ ἴσου νοσεῖ<sup>73</sup>. *¡Hijos dignos de lástima! Os habéis presentado por deseos que me son conocidos y no desconocidos, pues sé bien que todos estáis enfermos; y aunque estáis enfermos, no hay ninguno entre vosotros que, como yo, esté igual de enfermo.* En estos versos, una excelente muestra de ironía trágica, la triple repetición del verbo νοσέω no sólo subraya de nuevo el vínculo afectivo entre Edipo y su pueblo, al estar ambos enfermos, sino también pone el énfasis, irónicamente, en el origen de la peste, que es Edipo, el μῖασμα que, sin saberlo, se identifica a sí mismo con la enfermedad<sup>74</sup>. A su vez, a raíz del énfasis puesto en el conocimiento mediante la repetición casi expletiva γνωτὰ κοῦκ ἄγνωτα<sup>75</sup> y la fórmula explicativa εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι νοσεῖτε πάντες, se pone de manifiesto que Edipo conocía la enfermedad y el sufrimiento que padecían los ciudadanos.

<sup>71</sup> OT. 14-30.

<sup>72</sup> OT. 31-57.

<sup>73</sup> OT. 58-61.

<sup>74</sup> ANDRADE (2001) 114-115.

<sup>75</sup> Como indica JEBB (1883) 25, esta fórmula se emplea cuando el hablante (Edipo) piensa que tiene que sostener una opinión contraria a la del destinatario (los suplicantes). Con esta repetición, Edipo estaría enfatizando la idea de que conoce bien el problema y no lo desconoce, opinión esta última que, a juicio de Edipo, podrían tener los suplicantes, *vid.* KAMERBEEK (1967) 42. De acuerdo con esta idea, el énfasis de esta repetición es importante en la medida en que revela el conocimiento del conflicto trágico por parte de Edipo.

Pero este conocimiento de Edipo se hace todavía más evidente en los versos siguientes, en los cuales el hijo de Layo dice que, tras diagnosticar la enfermedad, encontró como única salvación enviar a su cuñado Creonte a consultar el oráculo de Delfos, con el objetivo de informarse sobre qué hacer o qué decir para curar a la πόλις<sup>76</sup>. Así, a pesar de la salvación que el sacerdote solicita a su soberano, éste ya la había encontrado con anterioridad a la súplica del sacerdote y, por tanto, con anterioridad también al prólogo. Es por esta razón por la cual la escena podría parecer casi paradójica, inverosímil o superflua, ya que el sacerdote realiza una súplica de salvación para la cual el mismo Edipo ya había tomado medidas<sup>77</sup>.

Si tenemos en cuenta que Edipo ya conocía la enfermedad que padecía su pueblo, ya había reflexionado sobre la posible solución al problema y ya había tomado medidas antes de que el sacerdote realizara la plegaria, las preguntas iniciales del primer personaje presentan funciones idénticas a las que hemos mencionado en los prólogos de *Áyax* y *Antígona*. En los tres casos, el primer personaje realiza preguntas a un segundo con el fin de que sea éste quien exponga el conflicto trágico, a pesar de que el personaje que interviene en primer lugar ya conoce la respuesta. Esta formulación de preguntas, por tanto, invierte el contexto pragmático esperable en los tres casos, con la diferencia de que en las dos primeras tragedias el primer personaje evidencia su conocimiento desde el primer momento y en *Edipo Rey* este conocimiento no se hace evidente hasta más adelante dentro del mismo prólogo. Por esta razón, en esta última tragedia la técnica narratológica empleada por Sófocles parece responder mejor a la finalidad pragmática esperable en un contexto dramático concreto.

En definitiva, igual que sucedía en las otras dos tragedias, las preguntas que Edipo formula no tienen como finalidad informarse sobre el conflicto trágico, pues ya lo conoce, sino dar comienzo a la acción dramática, introducir el ambiente inicial mediante la rápida e incompleta descripción de un escenario conflictivo que aumenta la inquietud, la tensión y la expectación, tanto de los personajes como de los espectadores. Pero al mismo tiempo, estas preguntas sirven de puente escénico, en la medida en que tienen como objetivo ceder el turno de palabra al segundo personaje para que éste exponga los hechos.

Gracias a estas interrogaciones iniciales, los personajes participan del juego dramático mediante su interés por conocer los hechos con los que se inicia el conflicto trágico. Las preguntas, por tanto, están al servicio de la comunicación entre el dramaturgo y sus espectadores. Tras estas preguntas asistimos a una demora descriptiva, llamada por Condello<sup>78</sup> *prologo ritardato*, una especie de

<sup>76</sup> OT. 68-72. El lenguaje empleado en esta tragedia está cargado de constantes metáforas que identifican a Edipo con el médico racionalista que diagnostica la enfermedad y encuentra una λύσις, una salvación, para curar al enfermo. Sobre esto, *vid.* KNOX (1957) 139-147; RAMOS AGUILAR (2015): 81-89.

<sup>77</sup> HULTON (1969) 56.

<sup>78</sup> CONDELLO (2009) LVI.



“redundancia” o transparencia informativa necesaria para los espectadores pero, en algunos casos, innecesaria para los personajes, pues ni Edipo necesita conocer la enfermedad que padece su pueblo ni Antígona el decreto promulgado por el soberano ni Atenea la locura que padece Áyax. El prólogo se demora en esta serie de exposiciones importantes en un episodio inicial y descriptivo, concediendo información sobre los sucesos que tuvieron lugar con anterioridad y a causa de los cuales surge el conflicto trágico que motiva el comienzo de la obra<sup>79</sup>.

#### 2.4. *Edipo en Colono*

En el prólogo de *Edipo en Colono* encontramos una técnica dramática muy similar a la que hemos analizado en las tragedias precedentes, con la diferencia de que en esta obra la exposición del conflicto trágico se hace de manera mucho más progresiva por medio del diálogo, y no mediante un discurso pronunciado por uno de los personajes. El argumento de esta tragedia es bien conocido: el anciano y ciego Edipo llega al bosque sagrado de las Euménides situado en el demo ático de Colono, guiado por su hija Antígona, con la finalidad de solicitar la hospitalidad de las diosas y de los habitantes de Colono. El destino de Edipo, según la predicción del oráculo de Apolo<sup>80</sup>, es instalarse en este lugar, donde, al final de su vida<sup>81</sup>, el héroe que antaño fuera desterrado de Tebas debe ser acogido como nuevo héroe protector y benefactor de los habitantes de Atenas, donde Edipo encontrará una ξενόστασις<sup>82</sup>, un alojamiento, y una πέρασις τοῦ βίου<sup>83</sup>, un tránsito de la vida a la muerte<sup>84</sup>.

Desde su tumba, Edipo aportará κέρδος a los atenienses por haber acogido su culto y ἄρη a los tebanos por haberlo desterrado<sup>85</sup>. Con la finalidad de instalarse, el hijo de Layo realiza una súplica de hospitalidad a las Euménides, diosas protectoras del bosque sagrado donde ha llegado, e informa a Teseo, rey de Atenas, sobre su llegada con el objetivo de proporcionar κέρδος y ofrecer su miserable cuerpo como presente para los atenienses<sup>86</sup>. Toda la tragedia, por tanto, tiene como núcleo temático la transformación heroica de Edipo y su recepción como nuevo héroe

<sup>79</sup> WALDOCK (1966) 91-94.

<sup>80</sup> OC. 86-95.

<sup>81</sup> OC. 88-89.

<sup>82</sup> OC. 89-90.

<sup>83</sup> OC. 102-103.

<sup>84</sup> Cf. WINNINGTON-INGRAM (1980) 254-255; SEGAL (1999) 364-365; WALLACE (1979) 39-40; FIALHO (1996) 29.

<sup>85</sup> OC. 92-93. Si en *Edipo Rey* es el mismo Edipo, como soberano honrado, quien se castiga a sí mismo con el exilio, en *Edipo en Colono* son los tebanos quienes lo expulsaron, cf. OT. 1409-1412, OC. 429-430, 440-441. En esta ambivalencia heroica hay un motivo frecuente en la religión griega: el héroe, desde su tumba, puede actuar con benevolencia hacia los que lo han amparado o con malevolencia hacia los que lo han expulsado, ya que sus huesos o su tumba actúan como talismán protector de la comunidad que ha acogido su sepultura y le rinde culto.

<sup>86</sup> OC. 84-110, 576-578.

protector de los atenienses y destructor de los tebanos. El prólogo nos ofrece una versión en miniatura de toda la obra, pues este mismo tema es expuesto en el prólogo y desarrollado en extenso a lo largo de los episodios y los cantos corales posteriores<sup>87</sup>.

Las palabras iniciales de esta tragedia condensan en sí mismas el tema central. Edipo se dirige a su hija Antígona en los siguientes términos: τέκνον τυφλοῦ γέροντος Ἀντιγόνη, τίνας / χώρους ἀφίγμεθ' ἢ τίνων ἀνδρῶν πόλιν; / τίς τὸν πλανήτην Οἰδίπουν καθ' ἡμέραν / τὴν νῦν σπανιστοῖς δέξεται δωρήμασιν,<sup>88</sup> *Hija de un ciego anciano, Antígona, ¿a qué región hemos llegado o a qué ciudad? ¿Quién acogerá al errante Edipo en el día de hoy con escasos regalos?* Igual que sucedía en *Áyax*, *Antígona* y *Edipo Rey*, los primeros versos de esta tragedia ofrecen una rápida y sintética visión del argumento dramático. Poniendo de relieve la importancia de la llegada a un lugar mediante la expresión χώρους ἀφίγμεθα, estos versos resumen el tema central de la obra: la llegada de Edipo a Colono para instalarse como nuevo héroe<sup>89</sup>.

Pero al mismo tiempo, la ignorancia de Edipo sobre la región a la que han llegado contrasta con su conocimiento sobre la importancia de encontrar un lugar de reposo, donde asentarse e instalar su culto<sup>90</sup>. Así pues, estos versos iniciales revelan que el mismo Edipo ya conocía la necesidad de llegar al lugar donde se encuentran, así como el oráculo que habla sobre el final de su vida en el bosque de las Euménides, donde el héroe, como él mismo nos dice, no sólo debe hallar una ξενόστασις, sino también una θάκησις y una ἔδρα<sup>91</sup>. Edipo informa sobre el oráculo en la súplica que dirige a las Euménides<sup>92</sup>, diciendo que el mismo Apolo le habló de este reposo que encontraría a lo largo de mucho tiempo. Es por esta razón por la que, con sus primeras palabras, el personaje acentúa la llegada a un lugar desconocido como hecho importante. Edipo, paradójicamente, está introduciendo el espacio que lo albergará como nuevo héroe, conocedor de este episodio mítico.

Desde su primera intervención, Edipo, que intuye el lugar al que deben de haber llegado, formula la pregunta no sólo con el objetivo de informarse, sino también de introducir el tema sobre el fin de su vida. De hecho, el mismo héroe parece conocer ya el conflicto trágico que se va a desarrollar en esta tragedia, de manera similar a como sucedía con Atenea, Antígona o Edipo en las tragedias anteriormente estudiadas. Una prueba de ello es también el hecho de que, en estos primeros versos, la segunda pregunta tenga como verbo principal el futuro δέξεται,

<sup>87</sup> KIRKWOOD (1958) 61.

<sup>88</sup> OC. 1-4.

<sup>89</sup> MARKANTONATOS (2002) 172.

<sup>90</sup> OC. 89-90.

<sup>91</sup> OC. 9, 86, 90. Las palabras θάκησις y ἔδρα, como adecuadamente observa la profesora FIALHO (1996) 32-33, no sólo aluden a un lugar para sentarse tras el largo camino de Edipo, sino también, metafóricamente, al lugar de reposo que el héroe encontrará en Colono. De este modo, desde el comienzo se está anticipando, de manera irónica y metafórica, la muerte de Edipo.

<sup>92</sup> OC. 84-95.

matizado por el dativo *σπανιστοῖς δωρήμασιν*. Con esta pregunta, Edipo está introduciendo, todavía de manera incompleta, el tema de la recepción del héroe en suelo ático. En esta línea, si el hijo de Layo realiza una súplica de *asylia* dirigida a las Euménides, los frecuentes derivados del verbo *δέχομαι*<sup>93</sup> a lo largo de la obra llaman la atención sobre el motivo central de la tragedia: la recepción futura del héroe. Pero al mismo tiempo, si la paradoja central de *Edipo en Colono* radica en el hecho de que el suplicante que solicita hospitalidad es al mismo tiempo el protector que otorga *κέρδος* a los que lo habrán acogido<sup>94</sup>, la imagen del regalo que Edipo reportará a los atenienses es una constante, que se complementa con el hecho de que el héroe recibe también el regalo de la hospitalidad, ofreciendo él mismo su cuerpo como presente<sup>95</sup>. En esta línea, el dativo *δωρήμασιν* se refiere a los regalos propios de la hospitalidad griega, dado que Edipo se presenta para ser acogido como un *ξένος*, proporcionando y recibiendo al mismo tiempo la protección como regalo. Así, en los primeros versos se ofrece una visión compacta e incompleta sobre el tema principal de toda la tragedia.

Igual que sucedía en tragedias analizadas con anterioridad, en los primeros versos de esta obra encontramos preguntas que programan el conflicto trágico inicial. Edipo, sin llegar a conocer el lugar adonde ha llegado, plantea dos preguntas iniciales que, debido a la sucinta e incompleta información que ofrecen, suscitan inquietud sobre el conflicto trágico. De nuevo las preguntas insistentes del prólogo no sólo anticipan el argumento dramático sino que además generan incertidumbre y curiosidad ante unos hechos futuros preocupantes que deben resolverse<sup>96</sup>. Pero esta resolución no será efectuada hasta el final de la obra con la muerte del héroe, momento en el cual Edipo marchará a su nueva vida en la tumba como héroe protector de los atenienses y receptor de un culto colectivo, pero al mismo tiempo secreto y misterioso<sup>97</sup>.

Tras esta introducción, como sucede también en *Áyax*, *Antígona* y *Edipo Rey*, Edipo cede la palabra al destinatario, en este caso Antígona, con el fin de que sea ésta, debido a su capacidad para ver de la que carece Edipo, quien describa el lugar donde los personajes se encuentran: *ἀλλ' ὃ τέκνον, θάκησιν εἶ τινα βλέπεις / ἢ πρὸς βεβήλοισι ἢ πρὸς ἄλσεσιν θεῶν, / στήσόν με κάξιδρυσον, ὡς πυθώμεθα / ὅπου ποτ' ἐσμέν*<sup>98</sup>. *¡Ea! Hija, si ves un asiento, bien en tierra profana bien en un bosque sagrado de los dioses, párame e instálame, para que nos informemos de dónde estamos*. En estos versos, que interpelan a Antígona a describir el lugar, se subraya la importancia de la *θάκησις*, al mismo tiempo una silla para que el anciano Edipo se siente y un lugar de reposo donde descansar, tras un largo recorrido, e instalar su

<sup>93</sup> OC. 4, 44, 487, 539, 627, 945.

<sup>94</sup> BURIAN (1974) 410.

<sup>95</sup> OC. 4, 432, 540, 577, 647, 709, 779.

<sup>96</sup> Cf. DUNN (1992) 3-4; ROBERTS (2006) 141.

<sup>97</sup> OC. 1518-1555.

<sup>98</sup> OC. 9-11.

culto<sup>99</sup>. El doble sentido del término θάκησις aparece también en el verbo ἐξιδρύω, que no sólo significa “sentar” sino también “instalar”, en referencia indirecta al futuro culto de Edipo<sup>100</sup>.

Pero esta anticipación dramática no sólo se produce en estos dos términos, sino también en la indicación expresa de que se trata de un ἄλσος o de un βέβηλον<sup>101</sup>. En efecto, si Edipo formula la pregunta deberíamos pensar que quiere informarse sobre el lugar en el que se encuentra debido a su desconocimiento, como indica la finalidad en la expresión ὡς πῦθόμεθα ὅπου ποτ’ ἐσμὲν. Por otra parte, paradójicamente, el hecho de que el hijo de Layo anticipe que se trata de un bosque sagrado antes de conocer el lugar evidencia una vez más la importancia dramática de estos versos como programación de los sucesos que se van a describir a continuación<sup>102</sup>. El ἄλσος, como espacio dramático que va a recibir el culto del héroe, es descrito aquí de manera sucinta y expectante con la finalidad de ceder el turno de palabra al destinatario Antígona, que a continuación revela que se trata de un lugar sacro, pues rebosa de vegetación sagrada y de ruiseñores que entonan su armonioso canto<sup>103</sup>.

La paradoja de Edipo radica en el hecho de que, de manera similar a las otras tres tragedias, el personaje que formula las preguntas iniciales parece conocer el lugar adonde ha llegado antes de que contesten a su pregunta. En este sentido, aunque el plural πῦθόμεθα estaría incluyendo tanto a Edipo como a Antígona, en este momento incipiente podría estar incluyendo también, de manera indirecta, a los espectadores, que necesitan información preliminar y más detallada sobre el argumento dramático.

La alusión sucinta e incompleta a los aspectos que estamos describiendo anticipa, por medio de preguntas que acentúan el desconcierto y la inquietud, la descripción del argumento dramático, que viene a continuación. Pero a diferencia de las otras tres tragedias, en las que, tras la intervención del primer personaje, hay un discurso en el cual se relata el argumento<sup>104</sup>, en esta tragedia esta descripción se

<sup>99</sup> FIALHO (1996) 32-33.

<sup>100</sup> *LSJ*. s. v. ιδρύω. En muchas ocasiones, este verbo se utiliza con el sentido de “fundar” o “erigir”, en referencia a templos, estatuas o altares, cf. HDT. 2, 44; 6, 105; E. IT. 1453; PL. prt. 322a. En Atenas, los ἦρωες κατὰ πόλιν ιδρυμένοι eran los héroes que tenían estatuas erigidas en su honor, LYCURG. 1, 1.

<sup>101</sup> Sobre la oposición entre estos dos conceptos en el mundo religioso griego, siendo el ἄλσος un bosque consagrado a las divinidades y el βέβηλον un bosque profano, *vid.* Sch. A. Supp. 509.

<sup>102</sup> KAMERBEEK (1980) 26.

<sup>103</sup> OC. 16-18. Estos aspectos refuerzan la sacralidad del bosque, donde reciben culto las Euménides. La descripción del ἄλσος en el conjunto de esta tragedia es importante, en la medida en que presenta cualidades sagradas que, descritas de manera sucinta en el prólogo, serán desarrolladas en el primer estásimo y en la éxodo, momento en el cual estas mismas características serán aplicadas a Edipo y a su tumba. Sobre esto, *vid.* PÉREZ LAMBÁS (2017) 50 (n. 3), 61.

<sup>104</sup> Como hemos visto, en los casos de *Áyax* y *Antígona* es el primer personaje quien, tras la ignorancia del segundo, vuelve a tomar la palabra para exponer el argumento. En el caso de *Edipo Rey*, es

lleva a cabo por medio del diálogo. En esta línea, tras la intervención de Edipo, Antígona toma la palabra para informar de su sospecha de que se trata de un lugar sagrado, probablemente un ἄλλος<sup>105</sup>. A esta escasa información le sigue un pequeño diálogo entre Edipo y Antígona, en el cual la hija confirma que parece atisbar Atenas, aunque sigue sin conocer el sitio<sup>106</sup>. Para desvelar la información que falta, aparece un indígena, a quien Sófocles, muy hábilmente, hace llamar ξένο<sup>107</sup>. Este extranjero esclarece, mediante el diálogo que mantiene con Edipo, el lugar donde se encuentran, la sacralidad del espacio, que es intocable e inhabitable, así como la pertenencia de este lugar a las Euménides y los cultos que otras divinidades, como Prometeo, reciben en el recinto<sup>108</sup>.

Por medio del diálogo y de manera progresiva, cada uno de los personajes expone un aspecto más relacionado con el lugar y el tema de la obra, hasta llegar a la súplica de Edipo, momento en el cual el mismo Edipo, tras confirmar sus sospechas del lugar donde se encuentran, describe más extensamente la importancia del espacio y el tema principal de la tragedia, la llegada de Edipo a Colono, el vaticinio del oráculo, el reposo que Edipo debe lograr y la instalación de su culto como nuevo héroe para beneficio de los atenienses, que lo habrán acogido, y para perjuicio de los tebanos, que lo desterraron<sup>109</sup>. De este modo, el hecho de que Edipo conociera el oráculo que habló sobre el final de sus días y estuviera esperando la descripción del espacio donde transcurre la acción es otro indicio para confirmar su conocimiento, o más bien su sospecha, sobre el tema que la tragedia se dispone a representar.

### 3. CONCLUSIONES

La comparación entre los comienzos de las tragedias *Áyax*, *Antígona*, *Edipo Rey* y *Edipo en Colono* corrobora la importancia de esquemas similares en la composición dramaturgica de algunos de los prólogos de Sófocles. Estos esquemas manifiestan que el tragediógrafo empleó una técnica dramática consciente y premeditada que tiene como objetivo la exposición argumental, en la medida en que se repiten modelos de composición análogos, pero también variables en función de cada argumento dramático y de la evolución en la técnica dramática empleada por el autor.

---

directamente el segundo personaje quien, tras la primera intervención de Edipo, expone el conflicto trágico.

<sup>105</sup> OC. 14-20.

<sup>106</sup> OC. 21-35.

<sup>107</sup> Irónicamente, el extranjero es realmente Edipo, que llega de fuera para instalar su culto. No obstante, el ξένο, bajo la perspectiva de Edipo, es el habitante del lugar, que llega adonde se encuentran los personajes para ofrecer información sobre el lugar.

<sup>108</sup> OC. 36-80.

<sup>109</sup> OC. 84-95.

Las cuatro tragedias tienen en común la aparición de un primer personaje que, de manera sintética, compacta e incompleta, ofrece una rápida visión sobre unos hechos conflictivos y preocupantes que acaban de aparecer; pero estos hechos, por el momento, son desconocidos. Así se expresa Atenea diciendo que Odiseo está al acecho de su enemigo Áyax, que se encuentra en el interior con las manos ensangrentadas por el asesinato. Lo mismo sucede con la intervención de Antígona, que, de manera expectante, pregunta a Ismene si conoce el decreto que el soberano acaba de promulgar, una información que nos introduce en el conflicto trágico principal. De igual modo, Edipo, en *Edipo Rey*, pregunta al portavoz de los suplicantes la causa por la cual se encuentran congregados y llenos de lamentos y peanes, una pregunta que evidencia un hecho conflictivo que acaba de producirse. También en *Edipo en Colono*, Edipo interroga a Antígona sobre el lugar supuestamente desconocido al que acaban de llegar. A continuación, el hijo de Layo pregunta sobre su acogida, un hecho que anticipa el tema central: el recibimiento del héroe en suelo ático. En las tres últimas tragedias analizadas, esta síntesis descriptiva se produce por medio de preguntas dirigidas a un destinatario. De este modo, se crea el ambiente adecuado al comienzo de la tragedia, poniendo de manifiesto el surgimiento de nuevas desgracias que motivan la actuación presente. Las preguntas insistentes sobre este conflicto y la falta de información reflejan un comienzo claramente expectante, donde predominan la tensión y la inquietud por unos problemas desconcertantes que acaban de surgir y que todavía se desconocen. Esta técnica dramática está al servicio de la captación incipiente del espectador, el verdadero destinatario de la representación.

En las cuatro tragedias analizadas hemos detectado una técnica dramática similar que invierte la finalidad esperable en un contexto pragmático habitual. En todas ellas el primer personaje conoce de antemano la respuesta a la pregunta que formula, con la salvedad de *Edipo en Colono*, tragedia en la cual Edipo parece desconocer el lugar al que ha llegado, aunque sus palabras evidencian la importancia dramática del espacio y de la futura recepción de su culto, hechos que serán descritos a continuación. En esta línea, Atenea conoce lo sucedido sobre la locura de Áyax y el desconcierto de Odiseo, razón por la cual la misma divinidad debe tomar la palabra en un nuevo discurso con la finalidad de informar sobre el conflicto trágico. También Antígona conoce el decreto promulgado por el soberano, Edipo la razón por la cual los ciudadanos se encuentran congregados ante el palacio como suplicantes y de nuevo Edipo la importancia de la llegada a un ἄλσος, un bosque sagrado donde, como el mismo personaje sabe, el oráculo de Delfos ha vaticinado que debe efectuarse el tránsito a su nueva vida.

Con todo, las dos primeras tragedias se diferencian en este punto de las dos últimas, pues mientras que en *Áyax* y en *Antígona* el primer personaje evidencia desde el principio su conocimiento, en *Edipo Rey* y en *Edipo en Colono* la técnica dramática empleada por Sófocles nos hace pensar que Edipo, en ambas tragedias, desconoce el problema. Por otro lado, el hijo de Layo manifiesta su conocimiento

sobre la peste en el momento en el que comunica que, con anterioridad al prólogo, envió a su cuñado Creonte a informarse sobre el posible remedio para la enfermedad. También en la última tragedia Edipo pone de manifiesto la importancia de encontrar un lugar de reposo y de tránsito en un ἄλσος, pues el hijo de Layo conoce bien la predicción del oráculo y sospecha el lugar al que pueden haber llegado.

Así pues, resulta paradójico el hecho de que formule la pregunta quien ya conoce la respuesta. Ello es un indicio de la técnica dramática empleada por el autor, según la cual los primeros versos tienen como finalidad introducir el conflicto, crear el ambiente adecuado, ceder el turno de palabra al segundo personaje e incrementar la expectativa y la tensión ante unos hechos problemáticos que acaban de surgir. Si bien es verdad que toda exposición inicial en una tragedia griega tiene como finalidad ofrecer una serie de datos que orienten al espectador en la versión de la historia tradicional que el dramaturgo va a representar, los prólogos analizados en este artículo evidencian una manera compositiva similar que define el estilo sofocleo al componer los primeros versos de sus obras, muy diferente al empleado por Esquilo y Eurípides y por el resto de obras sofocleas conservadas. Al componer estos comienzos, por tanto, Sófocles no piensa tanto en un contexto pragmático esperable y habitual, según el cual el primer personaje debería preguntar con el objetivo de obtener información, como en el efecto que esta ambientación escénica podría tener en el espectador y en la manera en que la información preliminar del argumento dramático se debe ofrecer.

Otra diferencia entre las cuatro tragedias es la manera en que el conflicto trágico se describe finalmente. En *Áyax* y en *Antígona*, tras el desconocimiento del segundo personaje vuelve a tomar la palabra el primero con el fin de informar sobre el argumento. Por su parte, en *Edipo Rey* es el segundo personaje, debido a su conocimiento del conflicto y como representante de los suplicantes, quien informa del hecho. En *Edipo en Colono* se presenta en este punto una técnica dramática que se sirve mucho más del diálogo, pues de manera gradual y progresiva, por medio de la interacción entre los personajes, se lleva a cabo esta exposición, que progresivamente va ofreciendo más datos sobre el argumento dramático, hasta que tenga lugar la súplica de Edipo dirigida a las Euménides.

En definitiva, las cuatro tragedias analizadas presentan esquemas similares que ponen de manifiesto una técnica dramática premeditada, que tiende al efectismo dramático y a la exposición del conflicto trágico a partir del cual los personajes pueden comenzar a actuar. Un elemento paradójico como el conocimiento del personaje, que formula la pregunta inicial, sobre la respuesta a su pregunta es un aspecto compositivo importante que, junto con la graduación y progresión expositiva, nos recuerda que estos comienzos tienen como destinatario indirecto el espectador.

## BIBLIOGRAFÍA

## Ediciones y comentarios

- BOLLACK, Jean (1990), *L'Oedipe Roi de Sophocle*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- CONDELLO, Federico (2009), *Sofocle. Edipo Re*, Siena, I classici, Foschi editore.
- DAWE, Roger David (2006?), *Sophocles. Oedipus Rex*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GARVIE, Alexander F. (1998), *Sophocles. Ajax*, Warminster, Aris & Phillips.
- GRIFFITH, Mark (1999), *Sophocles. Antigone*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JEBB, Richard Claverhouse (1883), *Sophocles. The plays and fragments: The Oedipus Tyrannus*, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press.
- JEBB, Richard Claverhouse (1888), *Sophocles. The plays and fragments: The Antigone*, vol. 3, Cambridge, Cambridge University Press.
- KAMERBEEK, Jan Coenraad (1963), *The plays of Sophocles. The Ajax*, Leiden, E. J. Brill.
- KAMERBEEK, Jan Coenraad (1967), *The plays of Sophocles. The Oedipus Tyrannus*, Leiden, E. J. Brill.
- KAMERBEEK, Jan Coenraad (1978), *The plays of Sophocles. The Antigone*, Leiden, E. J. Brill.
- KAMERBEEK, Jan Coenraad (1980), *The plays of Sophocles. The Oedipus Coloneus*, Leiden, E. J. Brill.
- LLOYD-JONES, Hug y Nigel G. WILSON (1990), *Sophoclis fabulae*, Oxford, Oxford University Press.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (2002), *Aristóteles. Poética*, Madrid, Istmo.
- LUCAS DE DIOS, José María (1988), *Sófocles. Áyax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey*, Madrid, Alianza.
- STANFORD, William Bedell (1981), *Sophocles. Ajax*, Bristol, Bristol Classical Press.

## Bibliografía secundaria

- ALBINI, Paola (1987), "Prologo e azione in Euripide", *Acme* 40, 31-50.
- ANDRADE, Nora (2001), "La ironía en *Edipo Rey*, (prólogo y episodio I): hacia una redefinición y una propuesta tipológica de esta estrategia discursiva", *Synthesis* 8, 105-120.
- AUBRIOT-SEVIN, Danièle (1992), *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu' à la fin du Ve siècle av. J-C*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée.
- BRADSHAW, David. J. (1991), "The Ajax myth and the polis: old values and new", en Dora C. POZZI y John M. WICKERSHAM (eds.), *Myth and the polis*, Ithaca, London, Cornell University Press, 99-125.
- BURIAN, Peter (1974), "Suppliant and saviour: *Oedipus at Colonus*", *Phoenix* 28, 408-429.
- CITTI, Vittorio (1993), "Figure retoriche nel prologo dell' *Edipo re*", *Lexis* 11, 37-46.
- DE JONG, Irene J. F. (2007), "Sophocles' *Trachiniae* 1-48, Euripidean prologues, and their audience", en Rutger J. ALLAN y Michel BUIJS (eds.), *The language of literature: linguistic approaches to classical texts*, Leiden, Boston, Brill, 7-28.
- DENIZOT, Camille (2011), *Donner des ordres en grec ancien*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre.
- DUNN, Francis M. (1992), "Introduction: beginning at Colonus", en Francis M. DUNN y Thomas COLE (eds.), *Beginnings in classical literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1-12.
- DUNN, Francis M. (2002), "Sophocles and narratology of drama", *Life* 5, 337-355.
- DUNN, Francis M. y Thomas COLE (eds.) (1992), *Beginnings in classical literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- EASTERLING, Patricia (1993), "Gods on stage in Greek tragedy", en Joachim DALFSEN, Gerhard PETERSMANN y Franz Ferdinand SCHWARZ (eds.), *Religio Graeco-Romana*, Graz-Horn, Verlag F. Berger und Söhne, 77-86.
- FIALHO, Maria Do Céu (1996), "Edipo em Colono. O testamento poético de Sófocles", *Humanitas* 48, 29-60.



- FOLEY, Helene P. (1995), "Tragedy and democratic ideology: the case of Sophocles' *Antigone*", en Barbara GOFF (ed.), *History, tragedy, theory: dialogues on Athenian drama*, Austin, University of Texas Press, 131-150.
- FUENTES GONZÁLEZ, Pedro Pablo (2007), "Los elementos estructurales del drama antiguo: forma y función", *Florentia Iliberritana* 18, 27-67.
- GOLDHILL, Simon (2012), *Sophocles and the language of tragedy*, Oxford, Oxford University Press.
- GOWARD, Barbara (2004), *Telling tragedy: narrative technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London, Duckworth.
- HULTON, A. O. (1969), "The prologues of Sophocles", *G&R* 16 (1), 49-59.
- IMHOF, Max (1957), *Bemerkungen zu den Prologen der sophokleischen und euripideischen Tragödien*, Diss. Bern, Winterthur.
- JOUANNA, Jacques (1977), "La métaphore de la chasse dans le prologue de l'*Ajax* de Sophocle (en particulier dans les vers 19 et 33)", *BAGB* 2, 169-186.
- KIRKWOOD, Gordon MacDonald (1958), *A study of Sophoclean drama*, Ithaca, Cornell University Press.
- KITTO, Humphrey Davy Findley (1961<sup>3</sup>), *Greek tragedy*, London, Methuen & Co.
- KNOX, Bernard Mac Gregor Walker (1957), *Oedipus at Thebes*, New Haven, Yale University Press.
- KNOX, Bernard Mac Gregor Walker (1961), "The *Ajax* of Sophocles", *HSPH* 65, 1-37.
- LUCAS DE DIOS, José María (1975), "El prólogo en la tragedia de Sófocles", *Emerita* 43, 59-99.
- LUCAS DE DIOS, José María (1976), "El prólogo en la tragedia de Sófocles (Continuación)", *Emerita* 44, 51-64.
- LUCAS DE DIOS, José María (1982), *Estructura de la tragedia de Sófocles*, Madrid, Instituto Antonio de Nebrija.
- MARKANTONATOS, Andreas (2002), *Tragic narrative: a narratological study of Sophocles' Oedipus at Colonus*, Berlin, Walter de Gruyter.
- MARTINA, Antonio (1980), "Il prologo delle *Trachinie*", *Dioniso* 51, 49-79.
- MORENILLA, Carmen (2008), "Una aproximación a la *Electra* de Sófocles desde el prólogo y la párodos", *Faventia* 30, 187-208.
- NESTLE, Walter (1967), *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Hildesheim, Georg Olms.
- PÉREZ LAMBÁS, Fernando (2017), "El prólogo y el primer estásimo de *Edipo en Colono*: un estudio comparativo", *CFC (G)* 27, 49-63.
- PÉREZ LAMBÁS, Fernando (2018), *Los elementos rituales en las tragedias de Sófocles. Tipología y función a partir de los prólogos*, Amsterdam, Adolf Hakkert.
- PORTER, John (2009), "The setting of the prologue of Sophocles' *Antigone*", en J. Robert C. COUSLAND y James Rutherford HUME (eds.), *The play of texts and fragments: Essays in honor of Martin Cropp*, Leiden-Boston, Brill, 335-343.
- QUIJADA, Milagros (2003), "El prólogo trágico y la cuestión de la *orthoepia* en *Ranas* de Aristófanes", *Veleia* 20, 375-382.
- RAMOS AGUILAR, Claudia Adriana (2015), "El prólogo como diagnóstico, antesala de la enfermedad en *Edipo Rey*", *Tycho* 3, 81-89.
- REINHARDT, Karl (1991), *Sófocles*, trad. esp. de Marta Fernández Villanueva, Barcelona, Destino.
- RICHARDSON, Brian (ed.) (2002), *Narrative dynamics: essays on time, plot, closure and frames*, Columbus, Ohio State University Press.
- RICHARDSON, Brian (ed.) (2008), *Narrative beginnings: theories and practices*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- RINGER, Mark (1998), *Electra and the empty urn*, Chapel Hill, London, University of North Carolina Press.
- ROBERTS, Deborah H. (2006), "Beginnings and endings", en Justina GREGORY (ed.), *A companion to Greek tragedy*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell, 136-148.
- RUDHARDT, J. (1992), *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Paris, Picard.

- SARAVIA DE GROSSI, María Inés (2009), “El prólogo de *Áyax*: un compendio del arte dramático de Sófocles”, *Synthesis* 16, 145-165.
- SCHEIN, Seth L. (2011), “Language and dramatic action in the prologue of Sophokles’ *Philoktetes*”, *Dioniso N. S.* 1, 1, 78-97.
- SCHMIDT, Hans W. (1971), “Die Struktur des Eingangs”, en Walter JENS (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München, Wilhelm Fink, 1-46.
- SEGAL, C. (1992), “Tragic beginnings: narration, voice and authority in the prologues of Greek drama”, en F. M. DUNN y T. COLE (eds.), *Beginnings in classical literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 85-112.
- SEGAL, Charles (1999), *Tragedy and civilization: an interpretation to Sophocles*, Norman, University of Oklahoma Press.
- SOURVINOU-INWOOD, Christiane (1989), “Assumptions and the creation of meaning: Reading Sophocles’ *Antigone*”, *JHS* 109, 134-148.
- WALDOCK, Arthur John Alfred (1966), *Sophocles the dramatist*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WALLACE, Nathaniel O. (1979), “Oedipus at Colonus: the hero and his collective context”, *QUCC* 3, 39-52.
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald Pepys (1980), *Sophocles: an interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.