

# SÓFOCLES HOY

GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

## RESUMEN

El presente trabajo pretende ofrecer una panorámica de conjunto dentro de la historia de la literatura griega de la obra dramática de Sófocles. Esta actualización recoge aspectos relacionados con su vida, su producción, con la teoría del teatro y su pensamiento y con la influencia ejercida por el dramaturgo de Colono en la literatura occidental.

## ABSTRACT

This essay tries to offer a panoramic view of the drama of Sofocles in the Greek Literary History. This updating analyses aspects related to his life, his literary production, with his dramatic conception and philosophy as well as the influence exerted by the dramatist from Colonus in the Western Literature.

### 1.1. CIRCUNSTANCIAS SOCIOPOLÍTICAS DE LA ATENAS DEL SIGLO V a. C.

Los más de 90 años de la vida de Sófocles recorren el siglo más brillante de la historia de Atenas. Un siglo caracterizado por un constante movimiento militar dentro y fuera de la Hélade. La derrota griega ante Persia en la batalla de Lade en el 495 y la posterior toma de Mileto un año después da origen tres años más tarde a la Primera Guerra Médica que se salda en el 490 con la destrucción de Eretria y con el fracaso persa en Maratón a manos de los atenienses comandados por Milcíades. Diez años más tarde (480), acontece la Segunda Guerra Médica con la nauquía de Artemisio y el encuentro en las Termópilas, y la victoria naval de Temístocles en Salamina, año y motivo por el que Sófocles dirige la danza conmemorativa del triunfo. Los años sucesivos verán aflorar el período de hegemonía ateniense (Pentecotecia) con las victorias en Platea y la nauquía de Mícale (479), la victoria de Cimón sobre los persas junto al Eurimedonte (470), la reconquista de la isla de Naxos (469), de Tásos (465-4). Los años sesenta asimismo serán testigos de la reforma del Areópago a cargo de Efiálfes, de su posterior asesinato, del ostracismo de Cimón y de la subida al poder de Pericles como jefe del partido democrático (461). La década siguiente vendrá caracterizada por los altibajos a modo de dientes de sierra de la política y el poder militar atenienses. La expedición a Egipto del 459, marcada por la muerte de Temístocles, resultará a la postre un completo fracaso (454). A este hecho se suma la derrota ática en Tanagra ante Beocia. No obstante, el asedio de Egina iniciado en el 458 obtiene sus frutos con la capitulación de la isla dos años después. En el 450 Cimón dirige una expedición contra los persas para recuperar Chipre y un año después llega la paz de Calias entre Atenas y Persia. Los años treinta y cuarenta serán de relativa calma. Se continúa con la fundación de colonias y ciudades en Italia (Turios, 444), en Tracia (Anfípolis, 436). Precisamente en el 443, Sófocles resulta elegido presidente del Consejo de los Helenotamias o administradores de los recursos de la liga marítima. Dos años después figura

como estratego en la campaña de la isla de Samos, ante la rebelión de ésta, que, capitula en el 439. Tras la sublevación de Potidea se inicia la Guerra del Peloponeso, al ser invadida el Atica por el rey espartano Arquidamo (431). La muerte de Pericles (429), la caída de Mitilene y la capitulación de Platea (427), la captura de Anfípolis (424) por Brásidas, condujeron a la paz de Nicias en el 421. Un año después, el estratego Alcibíades introduce el culto al dios Asclepio en Atenas que Sófocles celebró en un pean que se nos ha conservado. Otro hecho reseñable es la ocupación espartana de Decelia en el 413, año en el que Sófocles es nombrado próbulo de la comisión de notables que debían tomar medidas sobre el particular. Tres victorias navales de Atenas sobre Esparta (Cinosema, Abido y Cícico) nos lleva hasta otra naumaquia a la que la posteridad dedicó especial atención: la batalla naval de las Arginusas. Un año después, en el 405, el triunfo espartano en Egospótamos ponía fin a la Guerra del Peloponeso.

## 1.2. FUENTES PARA SU BIOGRAFÍA

Los documentos de los que disponemos para fijar la biografía del dramaturgo de Colono son fundamentalmente tres:

- a) El *Marmor Parium*, crónica epigráfica de la isla de Paros.
- b) La *Vita* Anónima datada en el siglo I a. C., y que suele aparecer en todas las ediciones encabezadas por la frase «Sophokléous génos kaì bíos».
- c) Fuentes indirectas de escritores griegos y latinos, especialmente de Aristófanes, Tucídides, Aristóteles, Plutarco, Ateneo, Plinio, Pausanias y Cicerón.

### 1.2.a. SU FAMILIA

La fecha de su nacimiento oscila entre el 497/496 a. C. en Colono mientras que su muerte es famosa por permitir el general espartano

Lisandro, que asediaba Atenas, el paso de la comitiva fúnebre hasta la necrópolis familiar de Decelia, situada a ocho millas de Atenas en el 406/405. a. C. Su padre Sófilo, fabricante de armas, profesión y oficio muy rentables a tenor de los convulsos años que azotaron Atenas, le procuró una educación y crianza de gran altura. En el año 460 se casó con Nicóstratra de la que tuvo un hijo, Yofonte, a la postre, también dramaturgo como su padre. Otro vástago, en cambio, se une a su linaje, Aristón, hijo nacido de sus relaciones con la meretriz Teóride de Sición, de la que quedó profundamente prendado. Este Aristón es el padre de Sófocles el Joven, poeta igualmente trágico y nieto predilecto del trágico de Colono.

#### 1.2.b. SUS AMISTADES

Conservamos un dístico de una oda que compuso Sófocles en honor del historiador Heródoto al que profesaba gran amistad. También contó con la inapreciable estima de Pericles con quien participó en calidad de general en la Guerra Samia del 439-441. Con el poeta Ión de Quios le une una temprana «philía» que se engrandecerá en el transcurrir de los años. Igualmente, y debido a motivos político-militares, mantuvo buenas relaciones con el general Nicias. No es de extrañar tan diversas amistades debido a su buen carácter y encanto humano, tan sólo empañado por una cierta tacañería en su vejez (Aristófanes, *Paz*, 695-699) y por un punto negro en una vida sin mancha: su gusto por los bellos muchachos, según nos refieren Cicerón y Plutarco.

#### 1.2.c. SUS CARGOS PÚBLICOS

Como ciudadano ateniense Sófocles participó en la política de su ciudad ocupando diversos cargos, entre los que sobresalen por su importancia:

- 1) Administrador de la Hacienda de la Liga Ateniense en el 443/2.
- 2) General en la Guerra Samia con Pericles en el 441/439.
- 3) General en el conflicto armado con los Anaitas en el 428.
- 4) General con Nicias en el 423.
- 5) Miembro del Consejo de los Diez Próbulos en el 413-411.

#### 1.2.d. SU PROFESIÓN

La carrera de Sófocles como poeta dramático de gran aceptación popular comienza en el 468 con su primera intervención en el teatro y con la prueba de fuego de su magistral arte, pues queda primero a pesar de la competencia con Esquilo. El jurado popular le otorgó 18 veces el mayor galardón, lo que representa 72 piezas premiadas más seis victorias en las fiestas Leneas. Nunca quedó tercero. Teorizó además sobre la poesía y escribió un tratado *Sobre el Coro* (perdido para nosotros) según nos informa La Suda. El gusto por los ejercicios gimnásticos, la danza y la música manifiesta la buena complexión de su cuerpo y la sensibilidad de su espíritu en un conjunto armónico. Al parecer no tenía buena voz y, por ello, no representaba en persona los papeles de sus dramas. En sus tragedias se produce una perfecta penetración con su pueblo y su cultura, resultado de la conjunción de su personalidad y del contenido de humanidad histórica que el mito representa poéticamente, y al que el poeta ha sabido dar forma.

#### 1.2.e. OTRAS ACTIVIDADES

Sabemos que tras su muerte fue canonizado el culto a Sófocles mediante el nombre de Dexión «el acogedor», y que se estableció un sacrificio anual en su honor. Este elemento religioso fue muy importante en su vida y en su obra. Gracias a un peán conservado conoce-

mos la afición de Sófocles por el culto al dios médico Asclepio en Atenas cuando éste se introdujo en la ciudad en el 420 a. C. El trágico de Colono ofreció su propia casa como improvisado altar para el culto a esta divinidad. Fundó un «tíaso de Musas» donde los entendidos rendían culto a las Musas y hablaban de arte.

### 2.1.a. CRONOLOGÍA DE LAS SIETE TRAGEDIAS CONSERVADAS

El orden cronológico que presentamos hace referencia al dato aproximado de la representación de sus tragedias, teniendo presente que este tema no está aún hoy día zanjado en un 100% y que la disparidad de criterios entre eminentes helenistas trastocan este principio de orden. Los datos para tal fijación proceden, en ocasiones de circunstancias históricas que acontecieron a la representación de la pieza, en otras, a noticias indirectas de otros autores (de los otros trágicos, especialmente), a comparaciones con tragedias de igual título en otros autores, etc.:

Áyax o Ayante .....	ca. 447
Traquinias .....	ca. 445
Antígona .....	ca. 442
Edipo Rey .....	ca. 429
Electra .....	ca. 420
Filoctetes .....	ca. 409
Edipo en Colono .....	ca. 401

#### 2.1.b.1. CONTENIDO

##### *Áyax*

El tema de esta tragedia se inicia con el problema de la herencia de las armas del muerto Aquiles, que los griegos otorgan a Ulises.

Áyax, sufriendo que su honra se siente mancillada, jura dar muerte a Ulises y a los Atridas, pero es víctima de una amarga burla de Atenea. La insania que la diosa le produce le lleva a dar muerte a un rebaño de reses creyendo Áyax que se trata de sus enemigos. Sabida la verdad, Áyax se siente lleno de vergüenza y ridículo y abandona la vida mediante el suicidio por propio designio. Comienza esta pieza después de la catástrofe; consumado ya el acto de locura, se nos muestra un destino ya decidido que el héroe debe sustanciar; también la presencia de un dios que viene a señalar a la víctima de su ira. En esta tragedia se produce el dualismo de la condición humana a través de dos éticas diferentes: el código heroico y el ideal del siglo V de *sophrosyne*. La *hybris* militar consiste en desear reconocer sin limitaciones y en el deber de uno mismo un sistema competitivo de valores. Es un sistema basado en la *areté*, y relacionado por tanto, con el código heroico de la sociedad homérica, el héroe como un guerrero. La independencia de Áyax de la autoridad comunal frente a la sumisión de Odiseo a la conducta de la lucha hoplita. La oposición entre *sophrosyne*, sentido común opuesto a indisciplina, virtud fundamental del guerrero hoplita Odiseo, y *lyssa*, cualidad esencial del guerrero épico, apunta a la operación de cambio en el sistema de valores de la actividad. La caída de Áyax no es consecuencia de un castigo divino directo sino el resultado de su rígido apego por el inmutable *ethos* heroico. Áyax es el modelo de insolencia pero su insolencia parece formar parte de una mentalidad heroica que se perpetúa como modo de lucha antihoplita. Su *hybris* exclusivamente militar, una manera de conducta guerrera inspirada en los valores heroicos del pasado. Como figura trágica, Áyax adquiere un significado universal en virtud de su sufrimiento que es causado por el sentido de desgracia total y de vergüenza que siguen a una acción desastrosamente equivocada. El único escape de la vergüenza es una muerte noble, pero es difícil encontrar lugar para la nobleza cuando un hombre está tan humillado (suicidio). Fuera de su desesperación reconoce finalmente que su visión de sí mismo era equivocada. Ha sucumbido a la tentación, omnipresente para la com-

petitiva mente griega, de tener pensamientos sobrehumanos; se ha comportado de una forma que ha sido más bestial que heroica y ha caído bajo, aunque su caída en sí no es lo que importa: es su respuesta a la caída lo que la obra explora. Áyax nos dice poco de los dioses y sus propósitos o del funcionamiento de la justicia divina, pero ilumina profundamente el valor y la fragilidad del hombre.

### *Edipo Rey*

Se trata de un espectáculo de un hombre muy importante, inocentemente culpable, al que le ocurre una caída terrible que, sin embargo, es documento de lo divino, un drama de revelación de cómo y de qué suerte acontece la verdad. La tragedia se abre con la grandeza de Edipo como médico, juez y soberano ante su pueblo. En el desenlace, el médico resulta ser el enfermo, el juez el acusado y el soberano debe ser expulsado de la ciudad. Una tormenta purificadora envuelve la acción dramática. Apolo preside la acción entera del drama. Se señala en esta obra un contraste más explícito e insistente entre la apariencia y la realidad, sobre todo, a través de su sostenido uso de las imágenes relativas a la vista y a la ceguera: Edipo, que tiene vista física, es ciego a la verdad sobre sí mismo, y se saca los ojos cuando la aprende; Tiresias, que es físicamente ciego, es el auténtico adivino. Se ilustra la esencia heroica de Edipo a través de su propia ceguera inflijida por él mismo. Se trata de una decisión propia e independiente, de un hombre que se autodetermina a sí mismo. Ha perdido a su padre, a su madre y esposa, sus hijos, su ciudad y sus conciudadanos. Privado de todo se pregunta si desea conservar su vida. La conservará pese a que el suicidio parece lo más fácil. Elige vivir una desquebrajada vida hasta el final pero de la única manera posible: ciego. Los temas de la luz y la visión contra la oscuridad y la ceguera juegan un papel importante. Son motivos que se introducen desde el principio: el adivino Tiresias, que aunque ciego es investido por Apolo con la luz de la verdad. Edipo, en cambio, pese a ver resulta ser ciego hasta que pierde la visión

arrancándose los ojos. La ironía es un medio de comunicar profundas visiones de la naturaleza del hombre y de su mundo. El conocimiento se combina con un fuerte sentido de lo inevitable. Los hombres no saben siempre cuáles son las preguntas más importantes que hay que hacer, y, cuando se les dice la verdad, se les impide por sus limitaciones humanas que la entiendan. Sófocles no ilumina en primer lugar el propósito divino explicando por qué tenía que ser que Edipo matara a su padre y se casara con su madre, pero sí pone el acento en la idea de que ése era su destino. En esta obra el sino es ser simplemente mortal y ser la persona que uno es. La libertad de actuar de un hombre está en todo momento limitada por las circunstancias y el temperamento, que son una herencia del pasado; sobre el futuro la única cosa que sabe seguro es que morirá.

### *Antígona*

Creonte, el nuevo dirigente de Tebas, promulga un edicto que prohíbe el entierro de Polinices, que ha cometido traición al atacar a su ciudad natal. Antígona desobedece la prohibición amparándose en el deber sagrado de enterrar a los muertos. Creonte la castiga con el encierro en una tumba de piedra y la deja morir. Cuando el adivino comunica que el cuerpo de Polinices está contaminando la ciudad, Creonte accede a soltarla, descubriendo que se ha ahorcado. Su prometido e hijo de Creonte se suicida y esta desgracia arrastra el suicidio de su madre Eurídice. Desde una perspectiva religiosa se trata del conflicto entre religión y utilismo humano, dos concepciones de la existencia. Para preservar y mejorar la sociedad humana se crea el hombre normas sociales, reglas políticas y decreta medidas ejemplares para precaver que el individuo no se aparte de ellas. Esta armadura de normas, que el hombre ha ido fabricando para defenderse de la anarquía y de la conducta meramente impulsiva del individuo tiene un límite, la esfera de lo divino, el de las leyes no escritas sublimes a todo código. Es un drama de dos figuras cuyo enfrentamiento condi-

ciona el movimiento dramático. Antígona, la vencida, vence, y Creonte, el vencedor por su fuerza, en definitiva, sucumbe. La dramática del contraste adquiere un dinamismo particular (Antígona e Ismene, Creonte y Hemón).

### *Las Traquinias*

El tema de esta tragedia es de carácter universal: el eterno femenino, infidelidad conyugal por un lado, irritación, celos, venganza implacable, por otro. Deyanira reside en Traquinia en el palacio de Céix. Su marido Heracles anda por Ecalia en sus famosos Trabajos y tiene casi abandonada a su mujer. Deyanira manda a su hijo Hilo a averiguar qué hace su marido. Un enviado de Heracles llega a palacio con un grupo de jóvenes entre quienes figura Yole, hija del rey Eurito. Heracles ha arrasado su ciudad porque está furiosamente enamorada de ella. La trae para que conviva con Deyanira. Ésta decide, no obstante, reconquistar el amor de su infiel esposo: le envía una túnica que posee la virtud mágica de excitar el amor mediante un ungüento que le dio el centauro Neso antes de morir por el flechazo de Heracles, sangre de la herida envenenada por el dardo. Pero este regalo se convierte en la herramienta que acaba con la vida de su marido, pues le produce dolores de muerte; casi moribundo, furioso y con deseos de matar a Deyanira se acerca en una camilla Heracles. Pero antes de llegar, destrozado su cuerpo por el veneno, con un monólogo en el que aconseja a su hijo el casamiento con Yole, y su deseo de ser quemado en el monte Eta. Se trata en forma de díptico. Ni Heracles ni Deyanira son los protagonistas. No coinciden en escena y es probable que un mismo actor representara ambos papeles. Dos destinos se nos muestran en uno. Dos figuras encadenadas una a la otra pero a las que el destino impone una autonomía propia. La alegría de Deyanira por la llegada inminente de Heracles cede al dolor de enterarse de que su esposo piensa casarse con Yole, la joven cautiva. Deyanira no se irrita con la muchacha cuya belleza destroza su matrimonio y su vida. Se acuerda,

entonces de la túnica del centauro Neso y de sus virtudes de encanto amoroso. Para reconducir a Heracles a su amor le envía la camisa, untada con sangre de la Hidra de Lerna, y, sin quererlo ni saberlo, le causa la muerte. Deyanira se suicida. Es una figura atractiva, dulce con la muerte como lo fue en vida con todo el mundo. El primer motivo de esta pieza es la inocencia del humano en la desgracia que le sobreviene. Otro motivo es el tránsito desde el error a la verdad. Heracles aprende el verdadero sentido del antiguo vaticinio relativo a su muerte y reconoce que todo lo sucedido lo ha sido por ordenación del cielo. El destino asalta igualmente a la dulce esposa y al hijo terrible del dios más poderoso.

### *Electra*

A la impresión de figura hierática que nos produce la protagonista cuyo odio a Clitemestra no desfallece un solo momento a lo largo de la pieza, se suma la desconcertante falta de escrúpulos de Orestes, tan eficiente y frío en llevar a cabo el matricidio, y el aparente *happy end* del drama cerrado con unas lapidarias frases que subrayan la liberación final del linaje de Atreo. Orestes se limita a dejar constancia de la orden recibida por el oráculo de llevar a cabo la venganza con astucia y con engaño; en su glacial asesinato de Clitemestra y en su no menos fría crueldad cuando se niega a concederle a Egisto hasta el placer de matarle por donde le indica. Orestes es pura acción, pura actividad: es hombre resuelto que pone todas sus energías al servicio de un plan premeditado, con puntualidad y exactitud casi mecánicas. Lo que caracteriza a Electra es la impotencia y el resentimiento. Durante años ha alimentado el deseo de venganza, el deseo de ver la muerte de su madre y de Egisto, sin haber tenido la más mínima oportunidad para acelerar su cumplimiento, reducida como se halla a una situación de servidumbre impropia de su rango. La única justificación de su existencia es la espera del retorno de su hermano y el lamento obsesivo de la muerte de su padre. Es un ser atormentado, inseguro de sí mismo, a

quien el odio da una falsa apariencia de fortaleza: sin marido, sin hijos, sin el hermano a quien cuidó como una madre. El castigo de los culpables, previsto desde el principio, es la única salvación posible de la casa, la sola purificación posible de un mundo manchado por el asesinato de Agamenón. Es una tragedia de la purificación del mundo mediante el dolor y el acto nacido del dolor. Orestes y Píldes son los agentes de la justicia divina. El drama se centra en el acto de la venganza. Electra concentra toda la intensidad del dolor creciente de escena en escena.

### *Filoctetes*

Un oráculo había anunciado que Troya solamente sería tomada por el arco de Filoctetes, el guerrero a quien sus camaradas griegos habían abandonado al no poder resistir su incómoda presencia, pudriéndose y hediendo día a día su llaga. En Lemnos vive, en apartamiento y soledad sin mitigación, como un Robinson griego; su dolor físico y moral se exagera al máximo: ningún humano puede responder a sus quejas cuando el héroe se lamenta de su mala dicha. La herida del pie pudiera curarse, la del alma no tiene vendaje. Neoptólemo es el mediador y el portador de una llamada a la sociabilidad, único consuelo del héroe solitario y desarraigado. Ulises urde la intriga para que, conforme al oráculo, el arco de Filoctetes vuelva a Troya. Un juego entre tres almas, Filoctetes, Neoptólemo y Ulises desarrollan la trama. Neoptólemo se gana la confianza del héroe y Filoctetes le cede el arco. El hijo de Aquiles, sin embargo, juega limpio, descubre la mentira, devuelve el arco y, fiel a la palabra dada, se declara dispuesto a no llevar a Filoctetes a Troya, sino a repatriarlo a su casa. Los hombres pueden intrigar, pero pueden también ser fieles a sí mismos y veraces. En este punto, Heracles, viejo amigo de Filoctetes, enseña al protagonista su destino y el héroe cede. Toda la inteligencia y los planes humanos consiguen que las cosas se enreden inextricablemente hasta que lo divino restaura, al final, el orden. Filoctetes cede y emprende el camino hacia Troya y hacia su propia gloria.

### *Edipo en Colono*

Edipo, acompañado de Antígona, que actúa como lazarillo, ha llegado a un paraje frondoso muy cerca de Atenas que un transeúnte les dice ser Colono el Hípico, así como el bosque donde temerariamente se ha metido es el intangible de las Euménides. Edipo se niega a salir de este bosque y pide que llamen al rey de Atenas, Teseo. El propio Edipo revela a Antígona unos misteriosos oráculos: un día entrarían en un bosque de diosas y cambiaría el curso de su vida, sería bendición de los que le acogiesen y maldición y ruina de los que le habían expulsado. Llega el coro de labriegos que se escandalizan al enterarse de que se trata de Edipo y con graves amenazas le conminan a salir de allí. Antígona les conmueve y esperan la llegada de Teseo. Aparece Ismene trayendo la noticia de que sus hermanos están furiosamente enemistados y que Tebas recibió el oráculo de que su salvación depende de poseer a Edipo vivo o muerto y envían a buscarlo a Creonte. Edipo se enoja y anuncia su muerte en el Ática y ser la salvación de Atenas. Ismene realiza los ritos expiatorios por la entrada en el bosque sagrado. Llega el rey Teseo y acoge a Edipo con generosidad. Éste le explica su problema y el apoyo que necesita de Teseo. Se va Teseo. Llega Creonte y expone su fingido deseo de que regrese Edipo. Éste descubre su hipocresía. Creonte lanza amenazas y actúa con violencia. Aprisiona a Ismene, a Antígona y pretende arrastrar a la fuerza a Edipo. Llega de nuevo Teseo quien enojado manda a sus soldados rescatar a las hijas de Edipo. Recuperadas éstas Teseo regresa gozoso y comunica a Edipo la visita de su hijo Polinices. Edipo al principio se resiste pero finalmente cede ante las palabras de Antígona. Polinices suplica y pide perdón a su padre. Edipo maldice a sus hijos y le anuncia su próxima muerte mutua y fratricida. Retumban truenos y brillan relámpagos, y Edipo ve la señal de su tránsito. Avisa a Teseo y sólo con él inicia su camino. Teseo calma a sus hijas y se niega a revelar el confiado secreto. La estructura formal de la pieza está articulada como súplica, *hikesía*, como motivo del suplicante que acude para pedir

ayuda y favor. Este motivo disciplina y da unidad orgánica a la pieza. El hombre más apaleado por el destino es también el elegido por los dioses que tienen estos viceversas. El herido por los dioses que más que hacer padeció sus crímenes, aquél a quien el dios otorgó la gracia de ser desgraciado, es también el elegido para héroe. Edipo en Colono es una despedida en varios sentidos; Edipo, llamado por los dioses entra en el soto de las Euménides, su gran descanso, su liberación. Deja tras de sí el mundo de los sentimientos, de la comprensión, de la ternura. Para Sófocles, la despedida de la escena del mundo.

#### 2.1.b.2. ESTRUCTURA DE LAS OBRAS CONSERVADAS

Cada una de las tragedias conservadas mantiene una estructura general y particular en cada caso concreto. Observaremos el sistema positivo individualmente y luego estableceremos conclusiones de conjunto en virtud del análisis de las siete tragedias revisadas.

#### *Electra*

Prólogo (2-85): pedagogo y Orestes.

Cinco Episodios con 11 escenas: Electra, Crisótemis, Clitemnestra, pedagogo, Orestes, el Coro y el corifeo.

Pasajes intercalados entre los cantos. Entrada o salida de un personaje del escenario.

Párodos (121-250). Entrada del coro en la orquesta.

Tres estásimos. Cantos del coro que se entonan sin moverse.

Tres diálogos líricos: Electra y el coro; Electra y Orestes; Orestes, Electra, Clitemnestra y el corifeo.

(Escenas epirremáticas o cantos amebeos. El coro y los actores cantan).

*Edipo Rey*

Prólogo (1-150): Edipo, Creonte y el sacerdote.

Ocho episodios con 14 escenas: Creonte, Edipo, Yocasta, mensajero, siervo.

Párodos (151-215).

Cuatro estásimos.

Dos diálogos líricos: Edipo, Yocasta, el coro y Creonte; Edipo, el coro y el corifeo.

*Edipo en Colono*

Prólogo (1-116): Edipo, Antígona y el extranjero.

Siete episodios con 12 escenas.

Párodos (117-253).

Cuatro estásimos.

Cuatro diálogos líricos: Edipo y el Coro; Edipo, Creonte, el coro y el corifeo; Edipo y Antígona; Antígona, Ismene y el coro.

*Ayax*

Prólogo (1-133): Atenea, Odiseo y Ayante.

Siete episodios con 14 escenas: Tecmesa, Ayante, mensajero, Teucro, Menelao, Agamenón, Odiseo.

Párodos (172-262).

Tres estásimos.

Dos diálogos líricos: Ayante, Tecmesa y el corifeo; coro, corifeo y Tecmesa.

*Filoctetes*

Prólogo (1-134): Odiseo y Neoptólemo.

Cuatro episodios con 8 escenas: Neotólemo, Filoctetes, mercader, Odiseo.

Párodos (135-218).

Dos estásimos.

Un diálogo lírico: Filoctetes y el coro (1081-1217).

### *Antígona*

Prólogo (1-99): Antígona e Ismene.

Seis episodios con 15 escenas.

Párodos (100-161).

Cinco estásimos.

Dos diálogos líricos: Antígona, el coro y el corifeo; Creonte, mensajero del palacio y el corifeo.

### *Traquinias*

Prólogo (1-93): Deyanira, nodriza e Hilo.

Seis episodios con 13 escenas.

Párodos (94-140).

Cuatro estásimos.

Dos diálogos líricos: Nodriza y coro; Heracles.

Del análisis conjunto de las siete tragedias conservadas observamos que el prólogo más largo corresponde al Edipo Rey (versos 1-150) y el más corto a la Electra (hasta el verso 85). Por lo general, el promedio de extensión es el de 116 versos, cifra porcentual que coincide exactamente con el prólogo del Edipo en Colono.

En cuanto a los episodios, la tragedia que más contiene es el Edipo Rey con ocho mientras que Filoctetes sólo presenta cuatro. Aquí la media porcentual es de 6 episodios (Antígona y Las Traquinias). En las escenas, Antígona contiene 15 mientras que Filoctetes presenta ocho. El promedio de escenas es de 12 (Edipo en Colono).

La párodos se sitúa la más extensa en el Edipo en Colono con 136 versos y la más breve en Las Traquinias con 46 versos, siendo la media en extensión, 87 versos, cifra muy próxima a la párodos de *Áyax* (90) y a la de *Filoctetes* (83). Todas las párodos de las tragedias sofocleas van desde el verso 94 al verso 262.

El número de estásimos revela un mayor uso en *Antígona* (5) y un menor empleo en *Filoctetes* (2). Por lo general, y porcentualmente el número de estásimos lógico sería de tres estásimos y medio.

Finalmente, los diálogos líricos se presentan más proclives en el Edipo en Colono (4) y más diluidos en *Filoctetes* (1). La variable porcentual arroja 2'2% de la media (*Edipo Rey*, *Áyax*, *Antígona* y *Las Traquinias*).

#### 2.1.c. EVOLUCIÓN DE SUS TRAGEDIAS

En un principio es un autor muy influido por Esquilo, por su *ónkos*, por palabras que desplazan gran volumen fonético y por la inventiva. El propio Sófocles presenta en su poesía tres etapas:

a) Sigue la manera de Esquilo en el vocabulario, en el relato y en lo escénico (reminiscencias léxicas en los fragmentos *Triptólemo* y *Támiris*). Etapa representada por *Áyax*.

b) Amarga y artificiosa, con ciertos golpes de efecto para estremecer al espectador en cuanto a lo escénico (la metamorfosis en pájaros de Tereo y Procne en *Tereo*). El vocabulario está constituido por adjetivos privativos, compuestos verbales con doble preverbio y nombres abstractos. Se advierte una dureza en la contrucción del período, con un exceso de amplificaciones y de imaginaria. Pertenece a esta época *Antígona*, *Las Traquinias* y *Edipo Rey*.

c) El drama lleva consigo cierta eficacia ética (*Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*).

La evolución se constata en aspectos importantes de la lengua y de la escena, pero sobre todo se refleja en su visión de la vida y su con-

ducta, en su manera de entender la actitud del héroe trágico frente a sí mismo y frente a la deidad y al carácter mismo de las situaciones trágicas.

## 2.2. LA PRODUCCIÓN PERDIDA Y LOS FRAGMENTOS CONSERVADOS

La tradición filológica mantiene un número de obras sofocleas que oscila entre las 130 según el alejandrino Aristófanes de Bizancio (s. III y II a. C.) y 123 según la información proporcionada por la Suda (s. X d. C). El profesor Lucas de Dios establece 124 obras independientes, aparte de las siete tragedias conservadas. La disparidad en los guarismos puede deberse a múltiples causas: posibles identificaciones entre distintas obras, segundas ediciones de una edición anterior, confusión del nombre de un personaje con el título de la tragedia, la caída en el olvido de obras poco relevantes, la más que probable tradición particular de parte de su producción.

Como ya se ha indicado, Sófocles compuso sus obras a partir del material argumental que le ofrecía el fondo del relato mítico griego. Los fragmentos reflejan que tomó, como poeta homerizante, el material de la Odisea. Otra fuente de sus temas es el Ciclo Épico, especialmente, la expedición griega contra Troya y los episodios resultantes y posteriores. Asimismo bebe de Hesíodo en su *Catálogo de las mujeres* y *Egimio*. Otros núcleos míticos tratados son la leyenda de los Argonautas, Heracles, Dionisio y la compleja historia de los Pelópidas.

La transmisión del material fragmentario tiene dos vías: la directa en los restos papiráceos ocasionalmente descubiertos y a través de las citas y obras de otros autores griegos. Entre estos últimos existieron autores que citaban trozos de obras sofocleas directamente de un original que tenían a su disposición, mientras que otros lo hicieron de antologías de textos escogidos. Estos últimos presuponen la

transmisión indirecta (Florilegio de Estobeo). Con respecto a los otros trágicos se conservan más fragmentos de Sófocles que de Esquilo, y en número semejante con Eurípides.

El fragmento más extenso conservado corresponde a la obra *Los rastreadores* cuya trama se orienta en la búsqueda de las vacas de Febo Apolo que le han sido hurtadas y en el más que probable castigo al ejecutor de dicho acto.

Más de un cuarenta por ciento de los temas sofocleos proviene del Ciclo Troyano (*Telefía, Los regresos, Telegonía*).

Otro fragmento considerado como drama satírico *Ínaco* narra un episodio de la hija del dios-río Ínaco, antiguo rey de Argos e hijo a su vez del Océano y Tétis, de Ío, que tras ser convertida en ternera, y atravesar la Hélade huyendo del tábano que la atormenta sin cesar y que había sido enviado por Hera al descubrir la relación amorosa de Zeus con esta muchacha. Por esta razón Ínaco llevaba una existencia doliente por las peripecias de su hija. El núcleo de la acción de la obra sería: Tras la metamorfosis de Ío provocada por Zeus llega Hermes ante Ínaco con el encargo de su amo y señor Zeus. La abundancia llega al país que se convierte en una nueva Jauja. Hera se encoleriza y envía a Iris que produce la mayor esterilidad. A Ío se le coloca el guardián Argos. El final debió ser feliz, produciéndose la muerte de Argos a manos de Hermes y la reconciliación de Hera.

### 3.1. INNOVACIONES DEL TEATRO DE SÓFOCLES

Hay que tener en cuenta que las innovaciones y reformas que propulsó Sófocles se debe a que componía sus obras para ser representadas como espectáculo y en condiciones muy precisas. En virtud de la espectacularidad se pueden enunciar los siguientes avances:

1.— Subió hasta tres el número de actores lo que le permitió triangulizar el diálogo, que no es lo mismo que hacer intervenir en el diálogo a tres actores en dúo, de dos en dos.

2.— Subió de 12 a 15 el número de coristas o coreutas. Su tratado *Sobre el Coro* trataba quizás este particular.

3.— Innovaciones escenográficas como el papel de la pintura en el decorado de las escenas como medio estimulante e influyente para producir una impresión más viva y colorista.

4.— Introducción del bastón recurvado y el color blanco del coturno de suela gruesa. El bastón se utilizaba para evitar las posibles caídas mientras que el color del calzado respondía a una interpretación plástica y cromática de la escena.

5.— Musicalmente se decanta por el modo frigio según Aristóxeno. Se trata de un teatro para la vista y para el oído, un espectáculo de color, sonido y movimiento.

6.— Desechó la trilogía que posiblemente utilizara en un principio para dar nexo y trabazón a sus tragedias, seguidas de un drama satírico para poder presentarse a los concursos. Sin embargo, pronto hizo de cada pieza un todo autónomo.

7.— Los cánticos corales reducen su extensión pero no su relieve dramático. El coro es actor en Sófocles pero no un actor como los demás. Sus frases y pensamientos están sometidos a un proceso de profundización y elevación; suelen ser evocadores y las palabras que utiliza tienen ciertos dobles fondos y sus frases, a veces, parecen lo que no son y son lo que no parecen. Su extensión es intermedia (48 versos). Los más largos se sitúan hacia la mitad de la pieza mientras que los más cortos preceden al éxodo. Son antistróficos y en un 60% se cantan con la escena vacía. El sentido de las palabras se adecua con el metro y sorprende la abundancia de respuestas verbales.

Los personajes de los coros son nobles, labriegos, soldados, señoras y doncellas. Sófocles adapta el coro al fin que persigue en cada drama. Los marinos de Ayante son bien distintos a los de Filoctetes. Los ancianos que forman el coro en Edipo Rey son amantes y defensores de sus soberanos; los de Antígona más despegados y contrarios a Creonte; los de Edipo en Colono cándidos campesinos que acogen al principio a Edipo con hostilidad mientras que a lo largo del drama

se hacen sus más eficaces defensores. El coro griego podía manifestarse en su carácter de persona concreta y así la presencia y actuación del corifeo se identifica totalmente con sus camaradas. Por otro lado no se coloca siempre en la misma postura respecto del protagonista ni en todos los dramas es la misma. La intervención del coro impregna a toda la tragedia de una emoción, un espíritu de *phóbos* y de *héleos*, espanto y compasión, que es el más típico de sus valores artísticos. A muchos de los cantos corales, Sófocles proporciona carácter oratorio, de actividad persuasoria, como en los tres del Edipo en Colono. El lirismo alcanza la forma de plegaria en la que se pide ayuda a los dioses para que la acción prosiga entre las dificultades humanas. Pone en boca de los coreutas presentimientos, tristes o alegres. Su presencia no impide el desarrollo de los monólogos, pues como señala W. Schadewaldt, la soledad necesaria para el monólogo no es física, sino psicológica y moral. Según Schiller, el coro no es un individuo, sino una idea general que se manifiesta por medio de una masa de hombres que con su presencia impone el sentido a las cosas. Goethe manifiesta que el coro se entrega a la reflexión y se impone el papel de un espectador bien dotado y perfecto. Para Schlegel, el coro es el espectador idealizado (*Der idealisierte Zuschauer*). Mitiga la impresión que produce una escena aterradora o conmovedora devolviendo al espectador real sus propias impresiones.

Para Errandonea el coro es verdadero actor; tiene las cualidades positivas de un buen espectador pero no está restringido a la inacción del espectador como tal. No es tampoco un intermediario.

La tendencia moderna es desdoblar la personalidad del coro en cuanto a su papel de consonancia o disonancia, postura que con diversos matices plantean Kranz, Weinstock y K. Reinhardt.

Para Aristóteles, *A.P.* 18.8: el coro es «un actor verdadero, igual a los demás actores, un miembro vivo del organismo del drama, un activo colaborador, que lucha junto con los demás actores, en el conflicto que entraña la acción de toda tragedia».

8.— Articulación del drama en episodios y escenas. Las escenas se despliegan como dos alas simétricas a ambos lados del eje en Filoctetes y Edipo en Colono. El prólogo forma un preludeo relativamente independiente. Todos los episodios son biscénicos, antitéticos por su mitad y de carácter dramático (salvo el primero de *Áyax*, el cuarto de *Antígona* y el segundo de Filoctetes).

9.— El diálogo. Su lengua tiene densidad y están ausentes de ella los vocablos de valor irresponsable y vago. Utiliza con mesura el almacén adjetivatorio épico; es otramente coloquial, tiene otra jugosidad y nunca se avulgara. Llega al espectador en un resultado total de naturalidad y dignidad literaria. Preferencia por el uso de ciertas figuras retóricas (como el oximoro o juntura de opósitos), el giro dialéctico binario, la expresión afectiva a través de la parataxis, el asíndeton y las frases breves. La anomalía de la lengua sofoclea radica en la dificultad natural de una lengua que busca músicas y matices del alma. Se trata de un juego de arcaduces que voltean, se cruzan y superponen, se elevan más y más alto.

### 3.2. LA PERSONALIDAD Y EL CARÁCTER DEL DRAMATURGO

Se ha indicado, en ocasiones, que Sófocles es un poeta dramático y no un filósofo, y que los puntos de vista expresados en sus obras son las visiones de sus protagonistas en su particular situación y no su propia visión. En las *Ranas* de Aristófanes se nos dice que el poeta se consideraba como profesor y el propio Sófocles nos indica que representó hombres tal como debían ser representados. Usó su obra como un conjunto de ideas e ideales que convenían con su público.

Su instrucción se contiene parcialmente en los personajes, el coro y en todo el tratamiento de la historia. Por ejemplo, en la *Antígona*, el discurso de Creonte sobre la anarquía y la intervención del coro sobre los peligros del intelecto. Ideas como la piedad, la

modestia, la nobleza corren a través de las obras como los *leitmotifs* de una ópera wagneriana.

El ateniense corriente aceptaba la mitología homérica y la religión popular. Los intelectuales, en cambio, las rechazaban, o bien llegaban a convertirse en escépticos o interpretaban los dioses en términos de alegoría o filosofía. Sófocles se mantiene entre los dos extremos.

La purificación y la moralización de la mitología homérica y de la religión popular es la característica de todo el pensamiento religioso de Sófocles. Sobre la naturaleza de los dioses y sobre su poder, Zeus es el ser supremo. La expresión más completa de esta idea se encuentra en un coro de la Antígona. Zeus mismo o Apolo como hijo de aquél a través de oráculos, sueños y vaticinios lo saben todo. Los oráculos son concebidos como algo más que un eslabón de la religión tradicional, son elementos que la justifican. Si no son verdad, no hay razón para creer en los dioses. Sófocles muestra su creencia en los oráculos haciéndolos entramado de sus tramas. Las Traquinias, Edipo Rey, Electra, Filoctetes y Edipo en Colono comienzan con el anuncio de un oráculo y terminan con su cumplimiento. Los oráculos son verdaderos pero no siempre en el sentido esperado. En las Traquinias, Heracles descubre la verdad de un oráculo que había malinterpretado.

Los nombres de Cipris y Eros representan mitológicamente el poder del amor. En la Antígona, no sólo los dioses y los hombres, sino también los peces, bestias del campo y animales salvajes se dice que son víctimas de Eros. Este pensamiento de que el amor ataca a las bestias tanto como a los hombres parece pertenecer a ciertos filósofos del siglo V.

Los Hados, las Furias, y otras figuras menores no son más que formas de representar la voluntad de los dioses. El tiempo y la Fortuna son otros conceptos abstractos que toman personalidad en la boca del poeta. Las fuentes más claras de este pensamiento se localizan en Píndaro y Heráclito. En la personificación del tiempo se ha dicho también que Sófocles sigue a los órficos. Una preocupación central

del pensamiento de Sófocles es el proceso para llegar a una comprensión del tiempo y de su poder sobre el hombre, y la prueba que supone enfrentarse y soportarlo. Los Hados han perdido su posición como primitivas fuerzas independientes y se han convertido en una personificación de la voluntad de los dioses.

Los dioses administran justicia de acuerdo con sus leyes, que según Antígona, son leyes seguras, no escritas y eternas. Siguen un principio cosmológico en el que Zeus ordena que todos los asuntos humanos estén sujetos a cambio. Este cambio se compara con fenómenos naturales y de ordinario se describe como circular.

El hombre debe tomar una actitud ante los dioses y adopta una línea de conducta cuando hace frente a las vicisitudes de la vida. En las obras de Sófocles se dibuja un cuadro con dos opciones: la pesimista y la optimista, aunque esta última parece estar más presente. El reconocimiento de la omnipotencia de los dioses no anula la responsabilidad humana, sino que permite al hombre adoptar un tipo de conducta que podemos denominar «actitud optimista ante la vida».

La modestia (*sophrosyne*) consiste en el reconocimiento de los límites de las posibilidades humanas y en una sana actitud ante los cambios de la vida.

El pensamiento político de Sófocles nos lleva hasta Platón. De acuerdo con la teoría ética realista, el gobernante gobierna porque es ley natural que el más fuerte se imponga al más débil. Sófocles conocía esta teoría y la puso en boca de Creonte en la Antígona, y en boca de Edipo en el Edipo Rey.

Para Sófocles, la derivación de la palabra *physis* implica que el crecimiento procede de una semilla que fue sembrada por alguien. Se considera la semilla sembrada por el padre y no por la madre. Normalmente, el niño hereda la «*physis*» del padre, y la «*physis*» del hijo consiste en el conjunto de características heredadas de su padre.

Sófocles ha sido considerado como el más homérico de los poetas; no obstante, fue un trágico homérico como Homero fue un épico sofocleo. No hay duda de que Homero es una de las más impor-

tantes figuras que han influenciado en su obra. En las obras conservadas encontramos muchas reminiscencias literarias (en el trazo de los personajes, en los prólogos, en la técnica de preparación, en el lenguaje), como la del Héctor y la Andrómaca homéricas en la escena entre Áyax y Tecmesa. También conoció y usó la técnica de los poetas líricos (sus imágenes, su fraseología, etc.), pero el que más influyó en su pensamiento fue Píndaro. La visión de Píndaro sobre los dioses y sobre la correcta relación entre el hombre y los dioses, sobre el ideal aristocrático, sobre la modestia y el buen sentido, sobre la ley y sobre la *physis* coincide con los posicionamientos de Sófocles. De Esquilo aprende Sófocles el arte de la tragedia. Vittorio Citti ha indicado la formación de nuevas palabras para intensificar la fuerza expresiva del discurso, *rémata ágnota*, palabras desconocidas para los oyentes pero bastante inteligibles. Otros términos considerados como *prota legómena* en relación con los motivos del coro tienen la función específica de marcar el enunciado y el desarrollo. Existen casos donde la palabra parece llevar en sí misma un signo de reconocimiento, una marca de grandeza que la sitúa en el nivel de la gran poesía. La utilización de una *vox tragica* significa, al menos, el intento de insertar en la continuidad del género a través del nivel formal con la ayuda de la elección de palabras. Como el rey Midas que convertía en oro los objetos también Sófocles transforma enteramente todo lo que toca. Jenófanes y Heráclito ejercieron también poderosa influencia, especialmente Heráclito; éste era aristócrata, creía en la *physis*, en las leyes divinas que gobiernan el universo, en el círculo de la fortuna humana, en la modestia y en el mantenimiento de la ley y el orden. Del sofista Protágoras es su concepción de que el desarrollo de la cultura humana depende del intelecto del hombre.

En resumen, los elementos esenciales del pensamiento de Sófocles serían:

- 1) La religión tradicional atemperada por la filosofía.
- 2) El ideal de hacer el bien.

- 3) La *sophrosyne* y la *apragmosyne*.
- 4) La creencia en la personalidad y en la casta.

#### 4.1. SÓFOCLES EN LA LITERATURA UNIVERSAL

La perduración del drama de Sófocles en la escena moderna, su actualidad, se debe a su teatralidad. Antes de componer una tragedia, Sófocles escogía el argumento que le parecía capaz de producir más efecto teatral. En el comienzo del Edipo en Colono, Sófocles presenta una descripción del paisaje de ésta su aldea natal, repetida luego en su más famosa oda coral. Pretende suplir con esta descripción la escenografía, muy rudimentaria en el teatro antiguo. Pone a la vista del espectador los más graves problemas sin pretender entenderlos ni explicarlos. Ha llevado a la escena la locura de Áyax, la enfermedad de Filoctetes, la vejez y santidad de Edipo, el envejecer de Deyanira, el crimen inconsciente de Edipo Rey, el conflicto entre la familia y la sociedad de Antígona y el rencor inextinguible de la agraviada Electra.

El gran trágico griego ha sido traducido e imitado desde el Renacimiento en todas las literaturas. No hay ningún cultivador del arte trágico que no haya seguido de lejos o de cerca las huellas del autor de Edipo.

En cuanto a las traducciones se refiere Italia registra las versiones completas de Angelletti y de Felice Belloti. En Francia abundan las versiones de Sófocles vertido el yámbico helénico por el alejandrino francés en las versiones de Lázaro Baif, Foguet, Robin, Gillard, Dubois de Rochefort, Halevy, Sauvage y Martinon. Alemania presenta como más significativas las versiones de Hugo de Hofmansthal, sobre todo su audaz adaptación de la Electra, y el drama musical compuesto por Strauss y basado en la misma obra sofoclea. Inglaterra muestra como más importantes las versiones de Halley y Emerson.

En el teatro moderno, para acomodar las situaciones trágicas a los gustos del público, ha habido empeño en suprimir la acción del

fatalismo antiguo, y, por consiguiente, el decreto de los dioses que lo regulaba. En su lugar, han complicado los argumentos y nudos de la tragedia, desvirtuando los caracteres de los protagonistas y quitando a la obra sofoclea aquella sencillez grandiosa y aquella serenidad de expresión que eran sus cualidades distintivas. En tan perniciosa tarea han sobresalido los dramaturgos franceses. Excepción hecha del teatro de Jean Racine entre 1639 y 1699, influenciado por la obra de Sófocles (*Andrómaca*, *Alejandro el Grande*, *Ifigenia*, *Berenice*, *La Tebaida*, *Fedra*, *Las Pleiteantes*), el barón de Longepierre presenta en 1702 una *Electra* caracterizada por la severidad de líneas; una nueva *Electra*, enfática y efectista, henchida de incidentes inverosímiles y de situaciones anacrónicas es la de Crebillon en 1708. Le sigue otra *Electra* de Pradon en 1717 y una adaptación de la misma *Electra*, con el título de *Orestes* de Voltaire en 1780. De floja contextura es la *Electra* de Dubois de Rochefort y algo mejor la *Electra* de Gillart de 1782 con música de Lemoyne. Alejandro Dumas en 1856 presenta una *Orestie*, mezcla de la *Electra* de Sófocles con escenas de Esquilo y Eurípides. En pleno siglo XX, Jean Paul Sartre retoma el tema de la *Electra* en su obra «Las moscas». Pérez Galdos estrenó en 1901 un drama titulado *Electra*, que aunque no tiene que ver directamente con la *Electra* clásica, sí recoge el sentimiento de libertad en su más amplio sentido del que se llena la heroína griega tras la muerte de Clitemnestra y Egisto.

De *Antígona* merecen citarse los coros de Mendelsohn escritos por Paul Merice y Augusto Vacqueire en 1841 por encargo del rey de Prusia y las *Antígonas* de Alamanni (Lyon, 1533), Rotrou (París, 1638), la del italiano Victor Alfieri (1783), muy al gusto neoclásico, alegato romántico en favor de la libertad política y moral del individuo. Las adaptaciones tipo Pemán (1945) o del portugués Dantas (1946) no han sido muy afortunadas según el criterio de la crítica; éxitos indiscutibles son la *Antígona* de Anouilh (1944) y la *Antígona* de Sófocles de Bertolt Brecht, reelaborada según la traducción de Hölderlin, representada en Suiza en 1948, y la de Salvador Espriu, estrenada en 1958 cuando aún resonaban los ecos de la pasada guerra civil española.

Juan de la Cueva (1543-1610) escribe su Tragedia de la muerte de Áyax Telamón y Guillart estrena en el teatro de la Ópera de París en 1787 la ópera en tres actos Edipo en Colono con música de Sacchini.

El Edipo Rey ha sido tratado por Dryden (1657) en Inglaterra, Corneille (1679), La Motte, Voltaire (1718) y Cheinier en Francia; Martínez de la Rosa en España. Modernamente en una ópera oratoria con texto de Jean Cocteau y música de I. Stravinsky, en las representaciones de Alexander Moissi y Max Reinhardt, y en la trilogía de O'Neill, *Mourning Becomes Electra*. Igualmente se ha relacionado esta obra debido a su trama formal con la moderna novela de policia, en el sentido de la perfección lógica del argumento que conduce hasta el desenlace, y por ende, con Sir Arthur Conan Doyle.

#### 4.2. SÓFOCLES EN ESPAÑA

Manuscritos sofocleos en España se conservan cinco, 3 escurialenses y 2 matritenses. Los escurialenses:

a) Scor.Y.III.15 del siglo XVI procedente de la Biblioteca de Hurtado de Mendoza con texto moscopuleo de la tríada (Ayante, Electra y Edipo Rey).

b) Scor. PS. IV. 15 del siglo XV, papel, viene de la Biblioteca de Antonio Agustín.

c) Scor. Omega. I.9, del siglo XV que contiene aparte de las siete tragedias de Sófocles, seis piezas de Eurípides.

En la Biblioteca Nacional de Madrid se guardan dos:

1) Matrit. 4617 (olim N 75), manuscrito en papel del siglo XIV (1344) con textos moscopuleos de la tríada sofoclea, y con tríada esquílea, los *Trabajos y los Días* de Hesíodo y *Olímpicas* de Píndaro.

2) Matrit. 4677 (olim N 47), papel, del siglo XIV, 205 folios, contiene las tres tríadas de los trágicos y el *Pluto* de Aristófanes.

Como señala el prof. Lasso de la Vega en la p. 108 de su introducción a Sófocles, la tradición de los estudios sofocleos en España hasta el siglo XX ha sido «el hueco de una ausencia agresiva».

El primer texto impreso en griego se contiene en una antología escolar de Lázaro Bardón, *Lectiones Graecae*, Madrid, 1856. El primer drama completo impreso en griego corresponde a la Electra con la versión directa y literal del Dr. José Alemany y Bolufer y las traducciones en verso castellano y catalán respectivamente de Vicente García de la Huerta y Joseph Franquesa i Gomis, Barcelona, 1911. La primera traducción castellana completa es de 1921 y debida a José Alemany y Bolufer.

Una refundición libre de Electra es *La venganza de Agamenón* de Hernán Pérez de Oliva, Burgos, 1528, y el *Agamenón vengado* de Vicente García de la Huerta, Madrid, 1768. El *Philoctetes* de José Arnal, Zaragoza, 1764, el *Edipo Tirano* de Pedro Estla, Madrid, 1793 y las traducciones de Sófocles con creación propia de Pedro de Montengón (1827). Entre las traducciones del siglo XIX figuran el *Philoctetes* de Ángel Lasso de la Vega, Madrid, 1886, las *Antígonas* de Antonio González Garbín, Madrid, 1889 y la de Graciliano Afonso, doctoral de Canarias. El *Áyax flagelífero* de José Musso y Valiente y el Edipo en Colona de Emeterio Suaña y Castellet. Entre las traducciones completas de las obras de Sófocles en el siglo XX destacamos las versiones de Alemany, Madrid, 1921, Ignacio Errandonea, Madrid, 1942 y un Sófocles bilingüe, Madrid, 1959-1968, Agustín Blánquez, Barcelona, 1954, J. Motta Salas, Bogotá, 1958, A. Espinosa Pólit, Quito, 1959, Ángel M<sup>o</sup> Garibay, Méjico, 1962, Mariano Benavente Barreda, Madrid, 1971, Julio Pallí Bonet, Barcelona, 1973, Carles Riba, Barcelona, 1951-1963, Assela Alamillo, Madrid, 1981, M. Fernández Galiano, Barcelona, 1985 y José Vara Donado, Madrid, 1985. Entre las versiones parciales más conocidas figuran la de Luis Gil, *Antígona*, *Edipo Rey*, *Electra*, Madrid, 1969 y Lucas de Dios, J., *Áyax*, *Las Traquinias*, *Antígona*, *Edipo Rey*, Madrid, 1977.

En catalán disponemos de un *Edipo Rey* en prosa a cargo de Enrique Franco (1878), el *Áyax* de José María de Lasarte, obra que llega hasta el verso 864 y que fue completada por los hermanos D. y V. Corominas y Prats y que fue representado en el Palau de la Música Catalana en 1913. Se registra también una *Electra* de José Franquesa y Gomis (1912), la *Antígona* y la *Electra* de Carles Riba y Bracons en 1920 y la *Clitemnestra* de Alcobero y Carós de 1910.

Habría que incluir aquí el drama *Electra* de Pérez Galdós, antes mencionado y la *Antígona* de Salvador Espriu (1958).

## CONCLUSIONES

El mundo creado por Sófocles tiene su propia individualidad, como la tienen todos los mundos creados por grandes artistas. Sus personajes pertenecen a los grandes de la tierra, reyes y reinas, generales y gobernantes. La mayoría de los personajes de la tragedia griega provienen de este estatus social. Tales personajes son víctimas de la displicencia divina; su acomodada situación hace que su caída sea mayor cuando se produce. Cada uno de los grandes príncipes, Áyax, Heracles, Edipo, Filoctetes, es superior a los demás hombres en poder para dirigir o en habilidad para resistir o por su simple grandeza de corazón. Su superioridad viene dada en contraste con las cualidades de los hombres menos agraciados que ellos. Pero más sorprendentes que los hombres de Sófocles son sus mujeres. Antígona y Electra saben que actúan de acuerdo con una opinión muy respetable y que hacen bien en hacerlo. Su resistencia les pide un fuerte precio, pero nada mina su determinación. La superioridad que demuestran no es la propia de mujeres sino de hombres que se rebelan y comprometen con su ideal. Rompen los límites propios de la feminidad porque los dioses así lo requieren. El clímax de la tragedia sofoclea se produce cuando estos seres superiores experimentan el cambio para mejor o para peor. Sus personajes pierden poder, reputa-

ción, honor, respeto, felicidad, todo aquello que deseaban y anhelaban en su fuerte y tenaz naturaleza.

La tragedia de Sófocles se mueve entre un conflicto entre los dioses y los hombres. En este conflicto los dioses tienen la razón y desean enseñar una lección, el que los hombres comprendan sus limitaciones mortales y las acepten. La situación trágica conduce, de ordinario, a una crisis que es normalmente violenta, aunque en cada obra este conflicto se resuelve y se transforma en reconciliación. El desorden creado mediante un acto violento se termina y la armonía queda de nuevo y finalmente restaurada.

Sófocles experimentó la condición doliente de la existencia humana. El dolor genera sabiduría. El héroe sufre un dolor sin salida y sin confortación, que tiene la virtud de revelar su verdadera imagen, su yo más genuino, generalmente de un golpe y en un instante.

La idea de que el hombre solo es en su verdad, solo es en sí mismo, cuando en su soledad, ha encontrado en la fisonomía del héroe sofocleo su perfil representativo.

El sentimiento trágico de la existencia surge de la conciencia de la limitación del conocimiento humano.

El arte sofocleo consiste en la teatralización de la tragedia del hombre, y la realidad es el gran teatro de la existencia. Modela y esculpe al hombre tal como debe ser y su fino arte representa la más verdadera escultura de hombres.

Pero acabemos ya. Dios, dice el libro de Job, no necesita las mentiras de los hombres, y Sófocles no necesita los cumplidos de los helenistas.

#### BIBLIOGRAFÍA

a) INFORMACIÓN GENERAL:

Información general realizada por H. FRIIS JOHANSEN en *Lustrum*, 7 (1962), pp. 94-288, etc.

## b) EDICIONES, COMENTARIOS, LÉXICO E HISTORIA DEL TEXTO:

Para las ediciones de Sófocles hemos seguido las conocidas y manejadas de Teubner, Oxford y Belles Lettres; los comentarios de R. JEBB y F. W. SCHNEIDEWIN - A. NAUCK, además de los títulos que a continuación siguen:

DAVIES, M.: *A commentary of Sophocles' Trachiniae*, Oxford, 1990.

DAWE, R. D.: *Studies in the text of Sophocles*, Leiden, 1973- 78.

DAWE, R. D.: *Sophoclis Tragoediae*, I. Aiax-Electra-Oedipus Rex. Leipzig, 1984.

ELLENDT, F.: *Lexicon Sophocleum*, Berlín, 1872 (reimp., Hildesheim, 1965).

KAMERBEECK, J. C.: *The Plays of Sophocles. The Trachiniae*, Leiden, 1959; *The Ajax*, Leiden, 1963; *The Oedipus Tyrannus*, Leiden, 1967; *The Electra*, Leiden, 1974; *The Antigone*, Leiden, 1974; *The Philoctetes*, Leiden, 1980; *The Oedipus Coloneus*, Leiden, 1984.

LASSO DE LA VEGA, J. S.: «Sophoclea», *CFC*, 23 (1989), pp. 9-30.

LLOYD-JONES, H. - WILSON, N. G.: *Sophoclea. Studies in text of Sophocles*, Oxford, 1990.

RADT, St.: *Sophokles*, *Tragicorum Graecorum Fragmenta IV*, Gotinga, 1977.

TURYN, A.: *Studies in the manuscript Tradition of the Tragedies of Sophocles*, Urbana, Illinois, 1952.

ZIMMERMANN, B.: «1. Sophoclis fabulae. Recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt H. Lloyd-Jones et N. G. Wilson; 2. H. Lloyd-Jones and N. G. Wilson, *Sophoclea. Studies on the text of Sophocles*», *Gnomon*, 65.2 (1993), pp. 100-109.

## c) TRADUCCIONES ESPAÑOLAS:

ALAMILLO, A.: *Sófocles. Tragedias*, Madrid, 1981.

BENAVENTE BARREDA, M.: *Sófocles: Tragedias*, Madrid, 1971.

BENAVENTE BARREDA, M.: *Fragmentos de Sófocles*, Granada, 1975.

ERRANDONEA, I.: *Sófocles y su teatro. Estudio dramático, traducción y comentario de sus siete tragedias*, Madrid, 1942.

ERRANDONEA, I.: *Sófocles. Tragedias. I: Edipo rey, Edipo en Colono*, Barcelona, 1959; II: *Antígona, Electra*, Barcelona, 1965; III: *Ayante, Filoctetes, Las Traquinias*, Barcelona, 1968.

FERNÁNDEZ-GALIANO, M.: *Sófocles. Tragedias*, Barcelona, 1985.

GIL, L.: *Antígona, Edipo Rey y Electra*, Madrid, 1982.

LUCAS DE DIOS, J. M.: *Sófocles. Fragmentos, introducciones, traducciones y notas*, Madrid, 1983.

LUCAS DE DIOS, J. M.: *Sófocles. Ajax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey*, Madrid, 1987.

VARA DONADO, J. (Ed.): *Sófocles. Tragedias Completas*, Madrid, 1985.

## d) ESTUDIOS GENERALES:

ALSINA, J.: «Sófocles en la crítica del siglo XX», *Emerita*, 32 (1964), pp. 299-320.

- ALSINA, J.: «Interpretaciones modernas de Sófocles», *Homenaje al doctor Carreras Artau*, Barcelona (1964), pp. 225-237.
- BENAVENTE BARREDA, M.: «Ambigüedades involuntarias en Sófocles», *Revista de Filología Griega*, Granada, 1 (1985), pp. 69-83.
- BENEDETTO, V. Di.: *Sofocle*, Florencia, 1983.
- BERNIDAKI-ALDOUS, E. A.: *Blindness in a culture of light: especially the case of Oedipus at Colonus of Sophocles*, Nueva York, 1990.
- BLUNDELL, M.: *Helping friends and harming enemies: a study in Sophocles and Greek ethics*, Cambridge, 1989.
- BOWRA, M.: *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944.
- BURTON, R. W. B.: *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford, 1980.
- CITTI, V.: «Néoforaciones verbales eschyléennes chez Sophocle», *Pallas, Revue d'Études Antiques*, XXXVIII (1992), pp. 179-189.
- DILLER, H. (Ed.): *Sophokles*, Darmstadt, 1967.
- EASTERLING, P. E.: «Sófocles» en P. E. Easterling y B. M. W. Knox (eds.): *Historia de la literatura clásica I. Literatura Griega*, Madrid, 1990.
- ERRANDONEA, I.: *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros*, Madrid, 1958.
- ERRANDONEA, I.: *Sófocles y la personalidad de sus coros. Estudios de dramática constructiva*, Madrid, 1970.
- GARCÍA NOVO, E.: *Estructura compositiva de «Edipo en Colono»*, Madrid, 1978.
- GARDINER, C.: *The Sophoclean Chorus*, Iowa, 1987.
- GATI, H.: «Sophocle's Ajax: The Military Hybris», *QUCC*, 40.1 (1992), pp. 81-93.
- HÖSLE, V.: *Die Vollendung der Tragödie im Spätwerk des Sophokles*, Stuttgart, 1984.
- KIRKWOOD, G. M.: *A study of Sophoclean Drama*, Nueva York, 1958.
- KNOX, B. M. W.: *The heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley-Los Ángeles, 1964.
- LIASSO DE LA VEGA, J. S.: «El dolor y la condición humana en el teatro de Sófocles», *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, 1974, pp. 13-83.
- LIASSO DE LA VEGA, J. S.: «El mito clásico en la literatura española contemporánea», *Actas del II CEEC*, Madrid, 1964, pp. 405-466.
- LIASSO DE LA VEGA, J. S.: «Los coros de *Edipo Rey*: Notas de métrica», *CFC*, 2 (1971), pp. 9-95.
- LIASSO DE LA VEGA, J. S.: «Introducción general», *Sófocles. Tragedias*, Madrid, 1981, pp. 7-112.
- LIASSO DE LA VEGA, J. S.: *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo*, Murcia, 1981.
- LIASSO DE LA VEGA, J. S.: «Notas de periodología métrica en Sófocles», *CFC*, 17 (1981-1982), pp. 9-20.
- LIASSO DE LA VEGA, J. S.: «Sófocles: *Electra*, 214-220», *CFC*, 18 (1983-1984), pp. 7-10.

- LASSO DE LA VEGA, J. S.: «El himno al Amor de Sófocles (*Antígona*, 781-800)», en *De la Grecia Arcaica a la Roma Imperial*, El Escorial, 1989, pp. 55-79.
- LIDA, M. R.: *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, 1971.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, C. y GARCÍA DE SOLA, C.: «Las expresiones figuradas en la Electra de Sófocles», *Unidad y pluralidad en el mundo antiguo, Actas del VI CEEC*, II, Madrid, 1983, pp. 67-74.
- LUCAS DE DIOS, J. M.: *Estructura de las tragedias de Sófocles*, Madrid, 1982.
- MACHÍN, A.: *Cobérence et continuité dans le théâtre de Sophocle*, Quebec, 1981.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M.: *La esfera semántico-conceptual del dolor en Sófocles*, Madrid, 2 vols., 1981.
- MOSCOVICI, C.: «Blindness and the Quest for truth in Oedipus, the King», *Maia*, 3.XLIII (1991), pp. 185-187.
- POHLSANDER, H. A.: *Metrical Studies in the lyrics of Sophocles*, Leiden, 1964.
- REINHARDT, K.: *Sófocles*, Barcelona, 1991.
- SCHADEWALDT, W.: *Hellas und Hesperien*, I, Zurich y Stuttgart (1970), pp. 369-434.
- SEALE, D.: *Vision and Stagecraft in Sophocles*, Londres, 1982.
- SEGAL, Ch.: *Tragedy and Civilisation. An interpretation of Sophocles*, Cambridge, 1981.
- SUTTON, D. F.: *The Lost Sophocles*, Lanham, 1984.
- VARA DONADO, J. (Ed.): «Sófocles», en López Férez, J. A. (Ed.): *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1988, pp. 312-351.
- WALDOCK, J. A.: *Sophocles the dramatist*, Cambridge, 1966, reimp.
- WEBSTER, T. B. L.: *An introduction to Sophocles*, Oxford, 1969 (2ª ed.).
- WINNIGTON-INGRAM, R. P.: *Sophocles. An interpretation*, Cambridge, 1980.
- WOODARD, Th.: *Sophocles. A collection of critical essays*, New Jersey, 1966.