

La Constancia Personal del Coro Sofocleo en sus siete Tragedias

En mi libro, que ya está en prensa, sobre Sófocles y la estructura dramática de la tragedia ¹, después de recorrer en siete capítulos los puntos difíciles que los siete dramas ofrecen, particularmente en las actuaciones del coro, discuto lentamente sobre lo que es en definitiva el Coro en la dramaturgia Sofoclea.

Conocida de todos es la afirmación de Aristóteles de que en Sófocles es el Coro verdadero personaje dramático y no lo es en Eurípides, y que actúa, coopera, es miembro orgánico del drama, toma parte en el conflicto trágico ². Y no menos cierta es la postura general de los comentadores sofocleos modernos, que o ya en teoría niegan apodícticamente tal aserto, o al menos prácticamente limitan la actividad del Coro a términos que reducen a la nada su personalidad dramática.

Naturalmente, ya a priori se siente uno inclinado a ponerse del lado del sabio filósofo y literato griego. Pero había que hacer ver también con los hechos que, en efecto, el Coro de Sófocles obra siempre como persona consciente y como persona activa, en todos sus dramas y en todos los pasajes de todos ellos.

Porque la afirmación, como digo allí, es de tipo universal: «en ninguna parte contradice el Coro sofocleo su carácter de personaje

¹ *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete Tragedias, y sobre la Personalidad de sus coros.* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.

² «Al Coro hay que concebirlo como verdadero actor, y que sea miembro verdadero del drama, y que coopere en el conflicto, como está en Sófocles y no está en Eurípides». ARISTÓTELES, *Arte poética*, cap. 18.

dramático»; en todas partes y en todos los avatares de las acciones del drama se muestra consciente, consecuente, actuoso.

No será personaje el Coro, si no lo es en todos los momentos de su actividad, y esto en sus dos aspectos de ser consciente y de ser activo. Es preciso probar que en ningún caso desmiente su carácter de ser consciente y consecuente. En la vida real negamos el título de hombre cuerdo y normal al que de vez en cuando se sale de rosca y desatina; de igual forma en el teatro el Coro tiene que proceder siempre y sin excepción con plena consciencia y de acuerdo con las circunstancias, si hay que calificarlo, como lo hace Aristóteles, de actor verdadero al igual de los demás que intervienen en la acción dramática.

Tampoco basta hacer ver que en algunos momentos, en muchos, es activo y eficaz el Coro, cosa fácil y que muchos han hecho ver aún en tragedias de Eurípides; es preciso demostrar que siempre es verdadero actor, y en razón de tal empuja la acción siempre, más o menos según la naturaleza de su carácter propio y las circunstancias, como acontece también en los demás actores del drama.

En la obra a que me refiero, la verdad de la personalidad del Coro la puede deducir el lector por sí mismo, si ha tenido la paciencia de leer los artículos que forman el cuerpo del libro.

Esta ha sido la razón por la que durante mucho tiempo estuve perplejo sobre la conveniencia de insertar allí una reconstrucción amplia de las actividades de los siete coros sofocleos, ya conocidos por lo dicho en los capítulos respectivos.

Parecían aconsejarlo varias ventajas: la de tenerlo todo reunido y organizado, acentuando su fuerza probativa, la de completarlo recogiendo puntos, secundarios o no tan secundarios, que allí se habían callado por falta de ocasión oportuna, la de ofrecer un tratado suficientemente integrado y comprensible aun a los lectores que no hubiesen seguido en sus pormenores las disquisiciones de aquellos estudios, largas y a veces especializadas. Ciertamente, si este capítulo se publicara como opúsculo separado, como podría fácilmente hacerse, habría de incluir todos estos detalles.

Por otra parte, preveía la inevitable repetición de ideas, y aún frases, y la consiguiente monotonía, no menos que el blanco ofrecido a una crítica poco comprensiva y displicente.

Después de mucho pensarlo, decidí, no sé si con acierto, renun-

ciar allí a esa exposición, reduciendo al mínimo la reseña, y remitiendo a los lectores deseosos de una aclaración *in extenso*, a una revista puesta a su alcance. Es lo que pretende hacer el presente artículo con el recorrido de las actividades del Coro en las siete tragedias sofocleas por mí interpretadas.

1.—AYANTE es la tragedia que siempre aparece en primer lugar en todos los manuscritos de las siete sofocleas, que nos han llegado. Parece que esta colección perseguía fines docentes y escolares y para tal objeto la estimaban inofensiva y educativa.

El Coro lo forman los compañeros de Ayante en la guerra contra Troya: entran en escena alarmados con los rumores esparcidos por Ulises de que su jefe es quien ha dado la muerte la noche anterior a una multitud de reses pertenecientes al botín general del ejército; y que al hacerlo estaba loco. Se hallan junto a la tienda de campaña. Por desgracia tenían fundamento las acusaciones de Ulises: oyen primero de boca de Tecmesa la verdad de los hechos, y luego contemplan ante sus propios ojos al mismo jefe, vuelto ciertamente en sí, pero que reconoce todo lo sucedido, y además solo se duele de no haber matado griegos, a los jefes Atridas, en vez de los rebaños, y aun ahora respira odio y deseos de venganza y represalias. Esto engendra en el ánimo de aquellos rudos guerreros, que aman sinceramente a su patrón y jefe, un temor serio de que su locura o su pasión provoque nuevos enojos a los jefes griegos, que redunden en daño y vejamen del mismo Ayante, y de rechazo en ellos mismos.

Esta es la tónica de su espíritu todo el tiempo que dura la acción hasta el último momento del drama. En efecto, entran comentando sus graves preocupaciones y temores por lo que a su jefe le haya podido pasar y haciendo cábalas sobre las causas que alguna deidad haya podido tener para la gran calamidad objeto de sus vagos presentimientos.

Tecmesa, la compañera de Ayante, les saca de dudas: es Ayante quien ha hecho la cruel sarracina, está loco; como tal, yace en la tienda sobre un montón de bestias muertas por él mismo. Y pronuncian: sin dudar los griegos van a dar la muerte a quien se la ha dado a los rebaños y a sus pastores y más si continúa loco. Síguese la acerba descripción de Tecmesa: ha matado a dos gruesos carne-

ros, a otro lo tiene sujetado a un poste y le está azotando sin cesar, diciéndole insultos de lo más peregrino (233-244). El Coro entiende las intenciones del loco, y se aterra aún más: «Hora es ya de echar a huir; mucho me temo que él y nosotros no menos, vamos todos a morir apedreados por todo el ejército griego» (245-255). Y entablado el diálogo, va Tecmesa narrándoles toda la obra de la noche pasada: su salida silenciosa, sus apóstrofes a un bulto o fantasma, su vuelta trayendo amarradas un montón de reses, y su crueldad en ir las atormentando, pero enloquecido y tomándolas por los dos Atridas y por Ulises... Y luego ahí está desfallecido y rendido, sentado sobre ese montón de carne ensangrentada. Vuelto en sí, le ha exigido a su mujer le dé cuenta de cuanto ha sucedido, lo que le causa una depresión tal, que le tiene allí taciturno y dando de tiempo en tiempo resoplidos como toro represado.

En tal estado viene a ellos el mismo Ayante, y el Coro en su diálogo guarda una fina circunspección, dándole, en cuanto se puede, la razón en sus lamentos, pidiéndole modere su pasión, alentando su espíritu con olvidar el pasado: «no sé, a la verdad, ni cómo atajarte, ni como dejarte hablar, caído en tan grandes calamidades» (428-429). Repetidas veces le inculca esta misma idea en todo el pasaje, y a continuación de él entona dos estásimos, que han dado mucho que hablar a los críticos, sobre todo el segundo (693-716), y parecen oponerse a la personalidad del Coro ayanteo.

Menos mal se entiende la razón de por qué en el primero los marinos se trasladan con la imaginación a la lejana Salamina, patria de todos ellos, y acentúan el contraste entre lo que ella es y la Troya malhadada en que ellos están, y meditan el dolor que causará en la anciana madre la calamidad que ha sobrevenido a Ayante, y la humillación que significará para su padre, antiguo adalid vencedor de Troya, saber la ignominia en que está y con que va a ser tratado aquel hijo que con tantas y tan gloriosas esperanzas habían enviado a la nueva guerra troyana.

Pero el otro canto, el estásimo segundo (693-718), que es un agitadísimo y alegre hiporquema, no ha hallado aún justificación que quepa dentro de los cánones del arte dramático más elemental. Le da ocasión el monólogo (le llamaremos tercero) en que, según la interpretación universal, el jefe, siempre fijo en su plan de suicidarse, ha decidido mitigar su lenguaje para con Tecmesa; dice, fin-

gidamente para unos, con verdad para otros, que se reconcilia con los Atridas, y anuncia que se va a la playa a lavar sus armas, manda a su mujer se meta en la tienda, a los marinos que den sus encargos a Tuero y se va. ¿Hay motivo alguno para que el Coro salga de sí y con tanto júbilo, siendo así que el lenguaje de su jefe está proclamando la ironía con que habla de reconciliación, de cambio de planes, de posible salvación muy pronto?

He hecho ver en el capítulo de Ayante (art. 1.º) que, en el primer monólogo, éste hablaba no de un mero suicidio, sino de un verdadero ataque a los griegos y sus jefes, y el Coro prevé las horrendas consecuencias que esto se ha de traer consigo (impone esta interpretación todo el conjunto de las circunstancias que rodean al hecho), y, como comentario a esta previsión, se queja de su mala suerte en Troya y lamenta el dolor de la madre y el bochorno del padre cuando se enteren de todo ello, pues da por supuesto que a su patria no vuelve, y menos victorioso Ayante.

Pero en el monólogo tercero ven los del Coro clarísimamente que su jefe ceja ya en sus planes de ataque contra los griegos, se lo oyen decir a él mismo a través de su lenguaje irónico, y ven que lo hace conmovido por las súplicas de Tecmesa que le ha expuesto el peligro en que la deja a ella y a su común hijito Eurísaces, a quien acaba de dirigir un tierno monólogo teniéndole en los brazos. Viendo todo esto, el Coro canta, sin poderse contener de alegría, su hermoso hiporquema, y da él mismo, al final, explícita la razón de su júbilo incontenible: «pues ya inesperadamente ha desistido Ayante de su encono contra los Atridas y de sus acometidas contra ellos» (716-718).

No es, por tanto, que por efectismo estético y para acentuar la caída venidera haya Sófocles hecho que cante el Coro tan alegre canción. Mejor dicho, sí busca Sófocles aquí, como en otros pasajes similares, los efectos de estas alternativas del dolor y alegría, pero lo consigue sin violar la línea de personalidad de estos marinos, haciendo que caigan en un error, y callando acaricien alegrías que no tienen derecho a prometerse. Ayante, sí, desiste de atacar a los jefes griegos, pero eso no implica el que también desista de sus planes de suicidio; y esto no lo ha tenido presente el Coro.

¿Que es demasiada candidez? Se podría discutir, pero ya sería cuestión de más o de menos, de matices, no de proceso de estruc-

tura dramática, ni de sistema trágico, que es lo que nos interesa en el presente estudio.

Pasada esta zona pedregosa, que era la difícil, en el resto del drama la acción del Coro se desliza con suavidad y en línea recta. El mismo propone la idea de salir en busca del jefe, en cuanto oye al mensajero que corre peligro su vida, si está solitario y fuera de la tienda, y de hecho, caso único en Sófocles, y rarísimo también en los otros dos trágicos griegos, sale él mismo hacia la playa, justificando un cambio de escenario, y aunque no es él sino Tecmesa la que encuentra el cadáver, no ha quedado por él el procurarlo. Naturales y justificadas las lamentaciones que sobre él derrama alternativamente con la mujer de Ayante, las cuales aprovecha muy atinadamente el autor para despertar en el ánimo de los del Coro aquella misma preocupación por lo que los enemigos de su jefe pensarán todavía hacer para con él viéndole ya difunto: su solo pensamiento les abruma (946-949), y más aún el del tramposo Ulises, que estará con los dos Atridas frotándose las manos de alegría (1040-1043).

Los peligros van a subir de punto ahora, y con ellos la inquietud de estos marinos. Se apresuran a comunicar a Teucro, recién llegado, los encargos de su hermano de que cuide de su sepultura (990-991): «date prisa, le añaden, pues por allí se ve venir a uno de los Atridas, Menelao, su enemigo encarnizado, y sin duda viene a descargar su enojo» (1040-1043). Escuchan a este recién llegado, ven su alegría y sus planes de venganza, y la valentía fanfarrona que ahora siente al tenerle ante sí muerto, e interviene el Coro: «Bueno son los principios que asientas en tu perorata, pero no vengas ahora a injuriar a los muertos» (1091-1092). Y al oír a Teucro contestar con la misma altanería y provocar un inminente encuentro, también a él le recomienda la moderación (1118-1119); lo que no hace —repetámoslo una vez más— ni aquí ni en otros pasajes sofocleos, porque sea el oficio del Coro hacer de poder conciliador, ni menos porque, falto de toda idea ni orientación determinada, puede hablar sin remilgos de oportunidad dramática, ni de personaje trágico, sino sinceramente porque desea evitar a todo trance un choque, que ve ya casi inevitable.

Al retirarse Menelao, vomitando amenazas, cantan los marinos (1163-1167): «Va a haber gran conflicto; pero, Teucro, date pri-

sa a dar sepultura al muerto», precisamente lo que habían prohibido los dos Atridas (1050).

Ni corto ni perezoso Teucro se pone a organizar esa sepultura, y les obliga a ellos mismos a hacerlo con sus manos en medio del peligro que significaba ser sorprendidos infraganti violando las órdenes de los altos jefes griegos. Estándolo haciendo a regañadientes, cantan el bello estásimo contra quien inventó la guerra y añorando los goces de la paz en la patria y hogar salaminos y en la sagrada Atenas (1185-1221).

En ese momento, y en esa actitud les sorprende el mismo generalísimo Agamenón, cuyo lenguaje altivo e imperioso y despreciador de Teucro y de los suyos, nada les gusta, como es natural, a los marinos del Coro, que exclaman espantados: «Ojalá los dos decidiérais serenaros; no tengo consejo mejor que daros» (1264-1265).

Dos versos nada más a Ulises, al verlo llegar como tabla de salvación (1316-1317), otros dos al mismo felicitándole por su gratísima e inesperada intervención (1374-1375), y el epifonema final: «¡Sorpresas de la vida!».

Esa es toda la actuación del Coro en este drama. No he rehuído un solo verso. En todas sus palabras lo he encontrado y mostrado consciente e igual a sí mismo; no he tropezado con frase alguna suya que no revele a un personaje de teatro racional y consecuente, y más que nada le encuentro activo y operante, hasta el punto de que es él quien propone el plan de salida en busca de Ayante, y aun sale de la orquesta a hacerlo, y él quien aconseja la sepultura del jefe y personalmente pone manos a la obra, corriendo el gravísimo peligro de vida que desde el principio se había temido (252). Una idea le ha dominado y regido en todo: la de evitar el conflicto y los ultrajes de su jefe, primero en vida de él, y luego ya como muerto. No sé lo que dirán mis lectores; yo no encuentro en este Coro ni una palabra, ni un gesto, que desdiga en nada del carácter de un verdadero personaje de tragedia.

2.—Otro tanto cabe decir, y aun con mucha más razón, de *Electra* y del Coro de señoras micénicas, que dialogan con la heroína. Ellas mismas dicen que vienen con un fin concreto, el de promover presurosas (*σπευδοῦσαι*) los intereses de Electra y los suyos propios. Desde que han entrado, han expresado sus deseos de que se tome

venganza del que causó la muerte de su antiguo rey Agamenón, y censuran a Electra de que no sabe hacerlo, de que se consume estérilmente en despecho lacrimoso, como manejando una espada sin mango, clavándosela más a sí misma que a sus enemigos. Ellas, tomando previamente las cautelas del caso, tratan de armonizar la acción de las dos hermanas. Por eso, y no porque caprichosamente cambien de postura al arbitrio del poeta, sino porque así se lo exige su plan coordinador, primero reconviene a Electra, porque pone más pasión que cautela y le recomiendan serenidad (369-370), y luego aprueban las propuestas de esa misma Electra a Crisótemis de negarse a obedecer a su madre, y de convertir en plegaria, a favor de la venida de Orestes para la venganza, los ritos y obsequios fúnebres que Clitemestra le ha ordenado hacer, angustiada por un sueño misterioso cuyo significado podría ser fatal.

Y enteradas de tal sueño, quedando solas con Electra, entonan su primer estásimo, un canto de júbilo, que tiene por cierto al sueño, el cual colma su esperanza de que ya llega por fin la justicia vengadora, la enviada por los dioses de los injustamente muertos, que condena el repugnante maridaje de los asesinos y va a traer la ventura a los actores y a los colaboradores de la venganza (τοῖς ὀρθῶσι καὶ συνὀρθῶσι. 500).

En ese momento ven que a espaldas de Electra se presenta por primera vez la reina misma, la criminal asesina, y cambiando repentinamente de tono y de tema, terminan su canto con una estrofa o epodo de lenguaje velado, que puede escuchar, sin entender todo el alcance, la misma Clitemestra: aquella misteriosa cabalgata de Pélope, aquella caída fatídica de Mirtilo, que ya he explicado parece contener una velada anticipación de la caída de Orestes en la falsa narración del pedagogo.

No tienen motivo alguno justificado las terribles expresiones que contra la personalidad del Coro han proferido, a cuenta de esto y por no entender su significado, Wilamowitz y otros, y más que nadie Kaibel.

Silenciosas escuchan estas señoras de Micenas la discusión entre madre e hija, nada comentan el indecoroso lenguaje de aquélla, le tienen positivo respeto; la hija defiende su razón o su punto de vista, no pueden menos de decir algo; y pronuncian un par de versos, en los que la apoyan, pero veladamente, sin querer chocar ellas con

la reina (610-611). No pierden detalle en la narración fingida que el pedagogo les hace de la muerte presunta de Orestes en el circo de Olimpia, y estallan en un grito de indignación: «Adiós, se acabó nuestra estirpe real, la familia de nuestro antiguo rey, Agamenón» (764-765).

Y ven que la reacción de Electra es de un abandono y desespero completo: ya no quiere ni entrar en palacio, sino echarse allá a su puerta, dejarse consumir allí y desear y pedir que alguien le dé la muerte y la libre de tanta miseria.

Y es el Coro de señoras micénicas el que concibe la audacísima idea de que ella misma, Electra, sea la que arme su brazo con el acero vengador y acabe con la vida de Egisto. Con maravilloso arte y velándolo en exquisita cautela, se lo va proponiendo bajo la imagen de Anfiarao, que tuvo en la familia a quien vengara la vida de su padre..., pero Electra no se lo quiere entender, cree se refieren a Orestes, precisamente ya fallecido en el concepto de todos, y el Coro desiste por el momento de su plan.

Por uno de tantos contrastes con que siempre compone sus dramas Sófocles, entra en seguida Crisótemis con el bucle hallado en el túmulo de Agamenón, que interpreta como indicio de la llegada de su hermano (y lo es), y choca con la fría realidad de las cosas que le cuenta Electra de la muerte (supuesta) de Orestes. En la discusión llega Electra a proponer que sean ellas mismas las que ejecuten la venganza. ¿Qué más quiere el Coro? «Eso, eso, — dice — colaboración, entendedos mutuamente» (990-991). Pero al ver la actitud de la hermana más joven, y lo imposible que resulta conseguir nada de ella, el Coro mismo aconseja a Electra la deje irse; lo exige la prudencia (1015-1016): tal es el significado de estas dos intervenciones corales, que tanto han manoseado los críticos para acusar de caprichoso e inconsciente al Coro sofocleo.

Llegamos ya al famoso estásimo (1057-1096), punto crucial de nuestra tragedia, objeto de discrepancias y de discusiones interminables entre los críticos. Se ha sostenido hasta ahora que las señoras micénicas del Coro tratan aquí de felicitar a Electra y encomiar su valor y su constancia; yo he hecho ver, creo que en forma convincente, que el Coro aquí sigue la misma orientación que hasta ahora, y trata no de frenar a Electra, como se dice, sino de empujarla afeándole su conducta, y enviando a los infiernos, donde está

el padre y (creen todos) el hermano, una Voz de indignación por la desastrada situación de la familia real, donde ya ha muerto Orestes, ha prevaricado Crisótemis, y Electra se halla entregada a estériles gimoteos, sin hacer nada, vacilante, olvidada de la doble maldición que se echa encima descuidando el doble deber de vengar el nombre de su padre y de su hermano. Largamente he explicado todo esto en el capítulo relativo al Coro de Electra.

El final de ese canto lo forma un epodo breve; también aquí mitiga su tono y calma de enojo, terminando con gran habilidad con palabras de aliento en que le desea y augura la prosperidad que se merecen sus sentimientos, que son muy buenos, pero van mal encauzados.

La misión principal de este Coro a lo largo de la tragedia ha sido ir transformando el ánimo de la protagonista: llegados a este punto, las cosas tienen que cambiar, se ha presentado de incógnito Orestes, se ha celebrado la artística anagnórisis de los dos hermanos; el varón invita a la venganza conjunta a su hermana, el Pedagogo del prólogo se les suma para facilitarles la ejecución. Cuando ve entrar en palacio a los tres varones para preparar la emboscada (contra Egisto, cree el Coro; en realidad para ejecutar la muerte de Clitemestra inmediatamente), el Coro entona el estásimo tercero (1384-1395) lleno de presentimientos de lo que va a pasar; sus afanes de toda la tragedia, por fin, van a tener cumplimiento.

Con sorpresa se va enterando de la muerte que dan ya a Clitemestra, pero la aprueba y ve en ello la mano de la justicia impuesta por los difuntos de antaño. El mismo facilita la emboscada contra Egisto (1405), y cuando tiene ya delante los dos cadáveres, exclama con la satisfacción de quien ve cumplida la ley de una eterna justicia, que abarca de una mirada a los numerosos culpables: «¡Oh ancestral familia de Atreo: esto queda ya asentado —y perfectamente— y para siempre».

Toda la tragedia alcanza, como se ve, un sentido ajustado y cabal, una vez que se ha descubierto en el Coro ese plan de espolear y no de frenar a la protagonista. Al Coro este no se le ha escapado un detalle, está en todo lo que ante él se ha dicho o hecho, tiene su postura fija y clara, ha trabajado activísimamente todo el tiempo, y sin desviarse un punto ha seguido la línea de su plan desde el principio hasta el fin como verdadero personaje del drama:

tan bien, por ejemplo, como el Pedagogo, Orestes y la misma Electra.

3.—Creo que la única dificultad de algún relieve, que a la personalidad del Coro puede ofrecer la tragedia de *Edipo Rey* es el estásimo segundo, cuya explicación he hecho ya con la amplitud que la novedad de la teoría parecía requerir. En ese mismo capítulo he acompañado al Coro a lo largo de todo el drama y en todo él le he mostrado perfectamente consciente de todas las alternativas del diálogo, y fiel a su primera idea y planes de secundar a su rey en la búsqueda del antiguo criminal asesino de Layo,

A eso les ha llamado Edipo a aquellos sus magnates amigos, ancianos concedores de las andanzas de aquella familia y de aquella patria en las que él es advenedizo. Vienen preocupados con el contenido de la respuesta de Delfos; sabido éste, decididamente se enfrascarán en las averiguaciones pertinentes. Descubrirán la verdad, y esa verdad les sumirá en un abismo de dolor al igual que a su soberano.

Su primer canto, el párodo, antes de saber la razón de su llamada, no puede ser más propio del momento: tienen a la ciudad víctima de una horrible peste con una desoladora e incesante mortandad, y exponen en endechas lúgubres sus penas, sus ternuras y sus súplicas a los dioses protectores de Tebas en una plegaria larga, intensa, insistente. El pueblo sencillo del prólogo pedía el remedio a Edipo; estos magnates tebanos, aunque estiman mucho a su soberano, no le tienen por un semidiós.

Venido el Rey, escucha el Coro silencioso su solemne bando y sus amenazas. Obligado a hablar por juramentos, con juramento asegura que, ni es él el culpable, ni sabe de nadie que lo haya sido: «que lo diga Apolo». Luego sugiere la conveniencia de consultar a Tiresias para averiguarlo, pues es por demás notable la religiosidad del Coro de esta tragedia, que para todo acude a los remedios sobrenaturales, y en algún caso (Estásimo 3.º) hasta a los milagrosos.

Con ansiedad escucha el altercado entre el adivino y Edipo, y viendo que la pasión va desviando la atención del objetivo principal en el conflicto, les tilda de apasionados y les aconseja moderación y serenidad.

Ido el adivino, una meditación serena, desapasionada, objetiva,

más bien intelectual: «no entiendo, cómo ha podido ser eso que dice el adivino de que Edipo ni nadie de la casa de Pélope haya tenido jamás un encuentro con Layo ni los suyos». Pero vence su amor a Edipo: «es muy sabio, es muy gran bienhechor; no puede sin más condenarle; Tiresias puede equivocarse».

Esquivez en no consentir que las interpelaciones de Creonte le enreden en el pleito contra Edipo: «quizá habló la pasión» (524), «yo no leo las intenciones» (524), «yo no me meto en lo de mis amos» (530).

Al terminar su apología Creonte, el Coro aconseja a Edipo prudencia, calma. Insiste en su plan anterior: averiguar la verdad. Por la misma razón le desagrada también la pasión con que le contesta Edipo y ve providencial la llegada de Yocasta «para atajar la contienda» (632 sgs.).

Alude Yocasta a la defensa que de Creonte hace el Coro, y al oírle éste, hace un solemne juramento de fidelidad a su soberano, lo que no impide para que desapruébe el actual conflicto, «que a los males ya existentes va a añadir estos otros males». Y llega, cosa extraña, a pedir a Yocasta que se lleve a Edipo a palacio (678). A la queja de éste porque tal propuesta haga, nuevamente jura adhesión a su rey, a título de gratitud por los beneficios anteriores, y a título de esperanza de otros nuevos.

Llegamos a la terrible encrucijada: que al mismo tiempo es una verdadera *crux* exegética: o es un hijo de Layo o es Edipo, el criminal y causante de nuestra ruina. Ante los dos soberanos, indica: «esperemos al pastor, pues aún queda un punto por dilucidar». Dejados a sí solos, aquellos ancianos anhelan que sea un hijo de Layo el culpable; su padre se lo merecía; se lo habían vaticinado los dioses; si así pueden faltar los oráculos, la religión se viene a tierra. Esto suplican a Zeus y a Apolo en el asendereado estásimo segundo

Ha hablado el pastor: el cerco se aprieta angustiosamente. El Coro, pertinaz, se aferra en que algún elemento sobrenatural va a evitar que su Edipo sea el criminal, aunque por los datos históricos va pareciendo evidente. Ceguera grande, pero explicable en su ardiente amor al soberano y a la patria.

Las restantes intervenciones del Coro en *Edipo Rey* no han ofrecido dificultades a la exégesis dramática. Al presentarse Edipo,

ciego y ensangrentado, el Coro se entrega a una honda meditación sobre la incertidumbre de la ventura humana; todo el final menciona su propia desgracia envuelta en la de su rey. Con unos cuantos versos sueltos o dísticos, provoca las efusiones líricas de Edipo, escucha su larga lamentación, anuncia la llegada de Creonte, y se reserva en silencio para pronunciar el epifonema final del drama.

4.—También en *Antígona*, las dificultades que a la personalidad del Coro pueden ofrecerse y se han ofrecido, se limitan casi exclusivamente a la interpretación y oportunidad de la oda de Dánae, Licurgo y Cleopatra (estásimo cuarto) y al modo de comportarse el Coro con la protagonista que da el nombre al drama.

El estásimo cuarto lo he explicado en el capítulo correspondiente con una interpretación totalmente nueva, la cual ha tenido entre los críticos una acogida favorable, que casi puede llamarse general.

En cuanto al trato que a Antígona da el Coro, yo creo haber hecho ver que todos los pasajes discutidos tienen clara explicación, si no se olvida que el Coro nunca está tan apasionado a favor de esa joven, como lo están los intérpretes modernos, y que además efectúa un verdadero cambio de ánimo y de postura psíquica a medida que observa que las cosas se van enredando y envuelven en su ruina al hijo heredero del trono de Tebas.

Ciudadanos destacados de esta ciudad y representantes de ella, del todo natural es que al entrar en escena y saludar al fulgurante día de la paz después de tan encarnizada y peligrosa guerra, reflejen el regocijo universal y canten la reciente victoria, que atribuyen a Zeus castigador de los insolentes. No saben, por qué les ha hecho venir el nuevo rey Creonte. Una vez que éste proclama su decreto de negar la sepultura al cadáver de Polinices el rebelde, el Coro, mientras no ve en ello complicación ninguna ni para Antígona, ni menos aún para Hemón, ni su patria, da su plena aprobación en principio. Invitado a vigilar, lo esquiva pidiendo se lo encargue a gente más moza, y urgido a «no ceder», acepta el compromiso (219).

Alguien ha violado el decreto y ha hecho el sepelio simbólico del cadáver. El Coro se entrega a una meditación para sí mismo y sin mayores efectos dramáticos, pues se halla totalmente solo, y considera lo misterioso que es el hombre y los extremos a que le

lleva a veces su mismo genial talento. Se pasma al fin de su canto, al ver que es la culpable en este caso Antígona, la hermana del difunto, a la cual trae prisionera un guarda de Creonte.

Al ver la entereza con que ella defiende su hecho ante el tirano, exclama admirado: «Hija digna de su padre Edipo» (471). Se enciende más aún la discusión y se definen más agudamente los extremos: él a castigarla, ella a no arrepentirse de lo hecho, y sin inmiscuirse en el asunto, el Coro les anuncia la llegada de Ismene, que se acerca bañada en lágrimas.

Con la misma reserva escucha el encendido diálogo de las dos hermanas y de Creonte, que acaba con la sentencia fatal de condena de ambas, que para sufrirla son llevadas por los esbirros.

Y aquí no puedo menos de lamentar la triste desorientación de los críticos que se atreven a falsear el texto por favorecer a sus propias teorías acerca de Antígona y el Coro. En la misma forma que contra todos los manuscritos, dan al verso 572 («¡Oh querido Hemón, cómo te ultraja tu padre!») a Antígona, que está muy lejos de tales sensiblerías en ese momento psíquico, así atribuyen (Boeckh, Jebb, Pearson, etc.) una intromisión impertinente al Coro, que no puede salir de su reserva, sino con muy grave violencia y le hacen pronunciar el verso 574 («qué, ¿vas a privar a tu hijo de tal esposa?»), idea que todos los manuscritos ponen en boca de Ismene, y es donde únicamente puede estar. Y aun el 576 («por lo visto está decidido, que ésta ha de morir») no puede ser del Coro, y no se lo dan la inmensa mayoría de los códices con el Parisino, que atribuyen también este verso e Ismene.

Llevadas a prisiones las dos hermanas, la importuna presencia del tirano (626) limita la libertad del Coro, el cual entona su segundo estásimo (582 sgs.), meditativo, también como el anterior, sobre un tema que puede muy bien desenvolverse aun ante los ojos del tirano que le escucha. Pondera las desventuras ancestrales de las grandes familias mitológicas; ésta de los Labdácidas en particular: la ley ineludible de Zeus, la ceguera del que está condenado al mal; la ruina de Antígona.

En ese momento llega el heredero al trono, Hemón; tanto el Coro como Creonte (633) adivinan que viene herido en su amor por la desgracia de su prometida. El Coro empieza a estar más interesado en la acción dramática. A la larga y fatua perorata de

Creonte comenta que «*si la edad no les engaña a ellos, parece bien dicho lo dicho*» (681. 682); tímido asentimiento y más tímida reserva. Cuando el hijo solemnemente defiende su parecer que, el Coro lo ve (693), es el de la ciudad entera, se atreve a insinuarle, aunque con la misma cobardía o respeto: «Bien está que tú también des oídos al hijo; como él a tí; ambos defendéis bien vuestros puntos de vista» (724 sgs.).

El diálogo acalorado entre padre e hijo termina con la fuga de éste, amenazador y desesperado. El Coro lo entiende y se lo indica al tirano: «los jóvenes a esa edad, heridos en su amor, son terribles...»; el atolondrado rey no lo comprende: «que vaya, y haga lo que quiera, a esta chica no le libra de la muerte». Insiste el Coro, impresionado con la desgracia de Hemón: «¿son dos las muertes que vas a dar? No lo entiende Creonte: «tienes razón, a la otra hermana no la mataré». Y de hecho son llevadas ellas y quizás también se va el tirano, aunque no es del todo cierto.

Es entonces, cuando los ancianos del Coro entonan un himno al Amor, pero no a las delicias del amor logrado, sino a los destrozos del amor malogrado. Han visto que los amores de Antígona con Hemón han metido la tragedia en la casa real y ven que, una vez más, «es terrible en sus bromas Afrodita».

Cantando están esta breve oda, cuando llega encadenada Antígona, con la cual alterna el Coro en un *comos*, cuya interpretación es a primera vista desconcertante. Como personaje dramático sí conserva su constancia y su modo de ser y de reaccionar, pero como personaje de la vida no se puede negar que Sófocles lo ha hecho para nuestro gusto bastante antipático. Para acentuar más la terrible soledad de aquella joven y provocar por fin en ella aquella bellísima expresión de lirismo desesperado de que ya hemos hablado contestando a los deseos de Goethe, le pone enfrente a un Coro que la trata con frialdad, con esquividad, a veces con dureza despiadada, que la hace exclamar al fin: «sin llantos, sin amigos, sin himeneos me llevan ya, triste de mí... y ante esta mi muerte, muerte sin llantos, ningún ser amigo llora».

Cuando, vuelta en sí del arrebató lírico es llevada definitivamente, el Coro siempre ante la importuna presencia del tirano, anuncia las desgracias que a toda la familia real van a sobrevenir, y, si mi interpretación es la verdadera, lo hace con arte magistral y digno

de Sófocles: la desdicha de Dánae es un símbolo de la desventura de Antígona. Licurgo, loco y matador de su hijo es un remedo de Creonte, causante de la muerte de Hemón. Cleopatra lloró la desventura de sus dos hijos, Eurídice llorará la muerte que su estúpido marido da a Magareo antes y a Hemón ahora.

Deja silencioso que se desenvuelva el diálogo de Creonte con Tiresias, que ha venido sin ser llamado y se ha introducido de repente en escena. Sólo al final de él y viendo el alcance de sus terribles amenazas, exhorta al tirano a que ceda y dé contraorden, y libere a la joven de la prisión y (piensa él) salve de la muerte al desesperado hijo.

En efecto, accede Creonte y el Coro esperanzado de verle salvo, entona un alegrísimo hiporquema, pidiendo a los dioses —a Dioniso en concreto— no que salven a Antígona, para la cual tiene una frialdad desagradable, sino que vengan a asistir a la ciudad «víctima de general plaga»: es lo único que concretan en su plegaria.

Los acontecimientos se precipitan, como siempre, al final de las tragedias sofocleas: «Hemón se ha matado». Reacción del Coro: «Ay, adivino, ¡qué verdadera has sacado tu profecía!». La reina escucha la triste narración, se retira con un silencio trágico; comenta el Coro: «¿qué pensar de esto?, la reina ha desaparecido sin decir palabra...; para mí tan funesto es un silencio excesivo como un clamor inmotivado».

Llega Creonte lamentando a gritos la muerte que ha causado a su hijo; exclamación del Coro: «¡qué tarde parece vienes a entender lo que es justicia!» Luego le trata con despego y al final exclama: «los soberbios son castigados por los dioses y sólo a la vejez aprenden lo que es cordura».

5.—Más fácil es hacer ver en *Edipo en Colono*, que su Coro a lo largo de tan extensa tragedia y a pesar de su frecuentísima intervención, no dice una sola palabra que no sea perfectamente explicable, por hallarse en plena consonancia con cuanto él es y cuanto está viendo y oyendo.

Sófocles ha puesto particularísimo empeño en definir a sus paisanos, y les ha dado las características que ya he expuesto en el capítulo segundo de mi libro: religiosos hasta la superstición, ru-

dos, egoístas, agilísimos en sus adaptaciones, muy activos y siempre simpáticos.

No vamos a acumular aquí las unánimes invectivas que contra su actividad y su caracterización han acumulado críticos, más atentos a la fría observación filológica, que a la íntima estimación estética. Todavía recientemente Lesky manda leer en el estásimo del canto a la muerte las angustias del espíritu aviejado de Sófocles, y Schmid llega a ver en él una prueba más de su tesis de que toda la escena de Polinices está interpolada o incrustada posteriormente.

Por una ocurrencia espontánea del transeúnte han sido llamados, pues Edipo sólo requería la venida del rey ateniense Teseo; pero en cuanto llegan, descubren su modo de ser y de sentir, que no abandonarán un solo momento.

Entra el Coro de ancianos lugareños alarmadísimo por saber que un ciego, viejo y misterioso, dicen que ha tenido la osadía de meterse y esconderse en el sagrado parque de las Euménides, que en su superstición creen absolutamente intangible. Todo cuanto dicen y hacen y los pasos que le hacen dar, todo está en conformidad con este su carácter. Y más aún sus aspavientos al saber que es el Edipo de las historias. Conforme también con el carácter campesino el dar tanta importancia a las promesas misteriosas que viene haciendo, y el Coro va conociendo, por él y por las noticias que Ismene trae de Tebas. No menos se explican por estas dos líneas de su carácter, superstición e interés, el que halle tan pronto el modo de purificarle de la mancha contraída en un ritualismo pueblerino y hasta infantil.

Todas las indiscretas preguntas que hace al ciego que tiene delante y todas sus reacciones ante sus respuestas, son tan naturales que podríamos llamarlas obligadas.

Por fin ha cambiado totalmente de postura respecto a Edipo (esto para Waldock, que se escandaliza de que un Coro pueda cambiar de modo de sentir), y se decide a luchar por ganarse la voluntad de aquel ciego y lograr por todos los medios, su quedada en aquellos parajes hasta morir en ellos.

A eso van dirigidos sus estásimos con una unidad de plan y una abundancia de recursos y flexibilidad de ánimo y riqueza de inspiración, que parecen un alarde del viejo poeta en las postrimerías de su vida.

El canto a Colono y a la tierra ática, para que se les aficie ne Edipo y no piense en apartarse de allí. ¡Todo lo ve poblado de deidades, muy conforme esto con su modo de ser y apto para convencer a aquel viejo que se decía portador de misteriosos dones de los dioses: el bosque de Dioniso, el campo con Afrodita y las musas, la tierra toda protegida por Atena y Zeus el Morio; el caballo, don de Neptuno; la oliva, de Atera, el ramo de olivo acompañado de la Nereides de cien pies.

Lucha brava y obstinadamente con Creonte cuando, para llevarse a Edipo, le quiere robar a Antígona, y de hecho se la lleva, y más aún cuando intenta arrebatarse al mismo ciego violentamente. Sus gritos son los que hacen venir presuroso a Teseo, que le ataja en sus desmanes.

Pero se enredan los tres viejos en discutir charlando irrestañablemente; sólo el Coro se acuerda de que hay que obrar y no charlar. Vanse, pues, Teseo con los suyos y Creonte; y el Coro, sólo con el objeto de retener consigo a aquel padre, cuyas hijas van a ser recuperadas por las fuerzas de Teseo y sus soldados, *finge* una batalla campal, que llena de esperanzas a Edipo y le defiende contra toda tentación de irse; sin ese objetivo sería ridícula tal oda bélica.

Detalladamente he explicado ya, cómo la escena de Polinices es la más importante del drama —muy lejos de ser una interpolación— la más tentadora oferta que se le puede hacer en estos momentos a Edipo, y más como la rodea Sófocles, de indicaciones de Antígona y de Teseo, y he hecho ver que sólo para prevenirle contra ese peligro le canta el Coro una oda, que a él mismo no le convence demasiado, pues es él el que acaba de elogiarnos los encantos de la vida en Colono, y en todo caso está ajenísimamente a toda amargura senil en Sófocles, que *καλῶς ἐτελεύτησε οὐδὲν ὑπομείνας κακόν*.

Regocijo al oír la maldición contra Polinices, el tentador. Espanto ante la horrorosa tempestad que estalla y le hace, en su superstición, temer el enojo de los dioses por haberse metido en asuntos de Edipo, y cuando más arrecia la granizada, éste dice y repite que ya ha llegado el momento, que va a pasar al otro mundo... ¿Qué hará el Coro, sino clamar porque llegue cuanto antes el rey, para recibir secretamente el legado de las bendiciones divinas vinculadas a su sepulcro?

Llega en efecto y cuando ya se van solemnemente todos al pa-

raje misterioso de su tránsito, una plegaria a los dioses infernales para que reciban benignos a este peregrino, que entra para siempre en aquellas regiones de los muertos: ¡«a tí te lo encomiendo, sueño eterno»!

Y ya ha terminado su obra el Coro. Su actitud es clarísima y no aparece ni gesto ni frase alguna que no sean dignas de un verdadero personaje de tragedia. Algunos pasajes van encaminados más a caracterizarle que a promover la acción, como sus curiosas preguntas a Edipo sobre su vida y sus manchas, pero ninguno desdice de su propio modo de ser, y aun esos mismos las aprovecha Sófocles para tejer una apología del desdichado hijo de Layo.

6.—Las *Traquinias* y *Edipo en Colono* tienen sus coros colocados en dos polos opuestos: aquéllas son niñas incautas y loquillas, los de éste son viejos de aldea con todas las rudezas y egoísmo realista de gente de tal edad y de tal procedencia.

No se hallan presentes las jóvenes traquinias en el prólogo, cuando dialoga Deyanira con la nodriza, pues aquélla parece mostrarse extrañada de que al hablarle se exhiban enteradas de sus cuitas. Y por otra parte, no se ha cuidado Sófocles de decirnos por dónde les ha venido a ellas tal información y cómo desde el primer momento, en el párodo, entran de lleno en las preocupaciones de la señora, y la animan a no perder la esperanza de recuperar a su ausente marido, tema del que venía hablando con la nodriza.

A ellas, pues, viéndolas tan afectas, hace de nuevo la descripción de su desventura. Ellas le indican la llegada del mensajero, y al anunciar éste la próxima llegada de Heracles y prorrumper Deyanira en voces de júbilo invitando a celebrar la gran noticia, las niñas del Coro entonan su primer estásimo, amplificando ese mismo pensamiento: «los jóvenes que canten y celebren e invoquen a Apolo, y las jóvenes hagan lo mismo con Artemis la Ortigia; peán, peán» (205-224).

Tan súbita y exaltada alegría viene a aguarse repentinamente con las escenas en que Licas trae a casa a la que ha de ocasionar su ruina.

Despistadas están las pobres muchachas durante todo el lío que ante sus ojos se arma entre las primeras noticias del mensajero, las contrarias de Licas mismo, las protestas de aquél, el careo de am-

bos con Deyanira. Pero no entienden la terrible realidad: lo que significa el que Heracles con estas esclavas haya metido a su concubina en el propio palacio de Deyanira.

Esta sí ha entendido todo su alcance y por el momento lo ha disimulado y se ha retirado al interior.

Con una inconsecuencia, tan solo explicable por su edad y su sexo en ella, las muchachas se dedican a entonar un himno al poder irresistible del Amor, ejemplarizándolo todo en el caso de la lucha entre Heracles y el monstruo Aquelóo, por la mano de Deyanira, el que ésta ha descrito en el prólogo de la tragedia.

La esposa de Heracles vuelve, y con apariencia de un candor inefable les expone a las traquinias lo que ha ideado para reconquistar el amor de su marido, pues por perdido lo da en el hecho de traerse a palacio a Yola: ha bañado, dice, el manto que le envía en la sangre del centauro Neso; y lo hace en términos tan inconsiderados, que hasta las mismas niñas del Coro lo creen temerario y le aconsejan cautela...; pero ya llega Licas y ella las ruega le guarden secreto.

Y se va Licas con el misterioso manto. Para el espectador el momento está preñado de sobresalto y angustia. A las niñas de Traquina se les pasa todo de vuelo, y no se les ocurre otra cosa que cantar un himno de esperanza, de que viene ya y llega muy pronto sembrando la ventura por donde pasa, el buen Heracles derretido en amor por el conjuro del manto.

La catástrofe se avecina, su conocimiento se extiende por círculos concéntricos, como es de costumbre en Sófocles; primero la conjetura: Deyanira *se teme* que el tal manto más que filtro de amor va a ser fatal envoltura de muerte para su marido; las niñas ante tal temor, la animan: «ten esperanza de que no suceda tal, y en último caso, de que daños involuntarios serán perdonados». Después viene el hijo y cuenta la horrible escena en que Heracles arde en llamas, y furioso contra su criminal esposa está para llegar de un momento a otro.

Deyanira se va, en trágico silencio: las niñas del Coro la preguntan: «¿por qué te vas sin decir palabra?, ¿cómo no te defiendes»? Todos ven que va al suicidio. Ellas ni lo sospechan. ¡Qué distintas son de aquellos ancianos de Tebas, que en pasajes análogos de *Edipo Rey* y de *Antígona* presentían y prenunciaban los

suicidios de Yocasta, Hemón y Eurídice. Estas nuestras muchachuelas, no; tan tranquilas quedan cuanto a este punto, que su canto se limita a admirar lo curioso del oráculo, que tan veladamente anunciaba la muerte de Heracles al dictar que acabarían sus males; dan por indudable la buena intención de Deyanira en su trama, lamentan la desgracia, y todo lo atribuyen, como es natural en ellas, a manejos de la diosa del amor «la silenciosa ejecutora de sus trazas».

El tercer círculo es la noticia del suicidio de la heroína; lo cuenta detalladamente la nodriza. Aterradas con lo que oyen y más aún con lo que ven, que ya se avecina con la llegada de Heracles moribundo y desesperado, terminan aquellas delicadas jóvenes su actuación dramática, como tenían que terminarla, suspirando por que un viento huracanado las arranque de aquellas tierras y las aleje de tan horrendas escenas, para no morir de espanto con sólo ver al «hercúleo» hijo de Zeus.

7.—Vamos a dar término a éste recorrido de las tragedias sofocleas revisando la de *Filoctetes*, y mostrando también en ella esa misma consistencia y consonancia del Coro consigo mismo.

Sófocles, por boca del joven Neoptólemo, ha asignado a sus soldados marinos francamente un papel secundario: «vuestro deber aquí es apoyar mis afirmaciones y planes, reforzarlos cuando yo vaya hablando con Filoctetes», y ellos (150 sgs.) aceptan abiertamente este su papel original: «así lo haremos; ya estamos acostumbrados a secundarte».

Mientras aún siguen solos, hablan con sinceridad y compadecen de verdad las penas que suponen inevitables en el lisiado militar aún ausente.

Apenas asoma él, los marinos le recuerdan su consigna al joven jefe: *φροντίδας νέας* (210). A la larga exposición que el héroe les hace de su tristísima situación y vida, subrayan breve y compasivamente (320-321). A lo largo del diálogo va Neoptólemo ensartando un hatillo de mentiras, entre ellas su encuentro con los Atridas y Ulises cuando el reparto de las armas de su padre Aquiles, todo ello falso; y el Coro comenta: «sí, allí estaba yo y en tal ocasión te dirigí mis plegarias a tí, o tierra regada por el Pactolo» (391-402).

Finge Neoptólemo que se va a llevar a Filoctetes a su casa (y ya no a Troya como todos pretendían), y el Coro sabiéndolo todo,

farsa y ficción, le canta: «sí, llévalo a su casa; así nos vengaremos de los Atridas» (507-518).

Ahora llegamos a la verdadera piedra de escándalo en la exégesis de esta tragedia. Después de la visita del Mercader y por efecto de su mensaje, Neoptólemo le ha vuelto a prometer meterle en su nave y llevarle a su patria en Grecia, de lo que está por demás emocionado el héroe y ya se imagina en posesión de tanta ventura. Hacen como que quieren entrar en la cueva para preparar el viaje y el Coro entona su estásimo, el único del drama, largo y dedicado todo él a descubrir compasivamente las penas en que vive Filoctetes, y a felicitarse de que ya por fin el joven Neoptólemo le va a liberar de todas ellas y llevarle en su nave hasta su lejana y suspirada patria y familia.

¿En qué tono habla aquí el Coro? ¿Está fingiendo todavía? ¿O se permite contradecirse consigo mismo sin asomo de personalidad ni conciencia?

Schmid sostiene que el Coro es del todo «undramatisch» (404); nada aporta a la acción el Coro de Filoctetes, está sin función ni necesidad ninguna dramática (401); con esto le cree justificado para comportarse de manera tan extraña.

Kranz (221) expone con más claridad este mismo pensamiento: ¿«es que miente el Coro, se pregunta, estando Filoctetes ausente?» Contesta: «sería inaudito en los anales del estásimo»; lo estima inconcebible; suponer ficción en el final magnífico de ese canto es tan imposible como desgarrar la unidad de pieza tan artística». Entonces ¿cuál es la explicación?: «la extremada osadía, dice, del dramaturgo, que ha desglosado aquí el Coro danzante y cantante del Coro que tiene su papel en el drama, y lo emplea sólo como medio para despertar en nosotros más viva la compasión (ahora que se acerca la catástrofe, el ataque); por lo tanto, el estásimo expone a los espectadores la fe en lo imposible, lo mismo que aquellos alegres cantos que tantas veces en Sófocles preceden a la catástrofe».

He aquí una rotunda negación de la personalidad y constancia en los coros sofocleos, en un autor que tanto las ha defendido en otros pasajes. A trueque de no admitir que un Coro mienta en un estásimo, se admite el absurdo de que Sófocles le hace contradecirse y olvidar su papel dramático y destrozar la unidad de la tragedia.

Aun va más lejos en sus audaces afirmaciones Waldock, y refutando a los que suponen que el Coro al ver venir a Filoctetes y Neoptólemo ha cambiado de tono y se ha puesto de nuevo la careta de la ficción, llega a afirmar con su énfasis habitual: «todo el mundo ve que Sófocles estimaba una oda suya, y que muchas veces al ir a redactarla le quedaba un poco de lado la tragedia. Es a todas luces evidente que él no vinculó sus coros a sus papeles; a veces están dentro de su propio marco, a veces se salen un poco de él. Esta nuestra oda lo hace en un grado excepcional. Los marinos obrarían conforme a su papel, si hubieran estado un tanto distraídos; el haber estado en esta oda tan enormemente distraídos es lo que nos deja de una pieza. La libertad, que habitualmente se permite Sófocles, ha llegado en este caso al extremo».

De nuevo se arroja sobre el autor dramático un borrón que no está sino en los que le interpretan erróneamente. ¿Pero no han admitido esos mismos autores que el Coro de esta tragedia ha fingido la compasión, que no tenía, en los dos fragmentos anteriores (391-507)? ¿Qué inconveniente hay, para que lo haga aquí de igual manera?

Es que ahora, dicen, está ausente el héroe y podrían hablar con verdad. Falso. Suponen estos autores como inconcusa la corrección que en mala hora se le ocurrió a Döderlein, de atribuir a Neoptólemo los versos 671-673, dando a la propuesta de Neoptólemo de entrar en la cueva un peso que no tiene. El no ha dicho sino meramente: *χαρποῖς ἄν εἶσο* «entra, si te place», y con sólo eso no hay derecho para suponer que verso y medio más tarde ya están en la cueva Neoptólemo y el lisiado cojo. Los movimientos de éste se hacen muy pesadamente: ya hace mucho rato que ha hecho el plan de meterse a recoger las flechas desperdigadas y alguna yerba calmante; también ha dicho que le entrega las armas (668-669) —cosa tan difícil por lo demás— y sin embargo pasará todo este canto y vendrá el ataque nervioso, continuará el diálogo, y ya estaremos en el verso 776 cuando por fin pasará el arco a manos de Neoptólemo. Ya he hecho ver en otro lugar que el «entra, si te place», queda por el momento sin efecto, el viejo lisiado continúa presente, y el joven repite la invitación al terminar el canto: «camina, si quiere», es su primera palabra. La prueba más clara de que aún está presente durante el estásimo es esa misma ficción en que con-

tinúa el Coro, como hasta ahora lo había hecho. Ne es justo motejar a Sófocles con dificultades, que nosotros mismos nos forjamos adulterando previamente su texto.

Que cuando le ve dormido por la fuerza de la enfermedad, deponga su careta el Coro y le sugiera abiertamente a Neoptólemo la idea de fugarse, está muy puesto en el carácter y en los planes y misión secundadora y que este Coro ha asumido en la tragedia. Y más lo está aún el que, cuando ya se ha descubierto toda la farsa y hablan todos paladinamente, el Coro se dedique a trabajar el ánimo de Filoctetes y a decidirle a partir para Troya, lo mismo que, cuando por virtud del ingenioso Heracles, parten ya para Ilión, entone la canción marina que ingenuamente parafraseó la acomodación de este drama para su representación en Zaragoza en 1764:

«al combate, al sudor, oh guerreros,
encended vuestras iras y enojos...
¡Ah!, marchad, ¡Ah!, corred, grandes almas,
al combate, al sudor, y a las palmas».

Larga habrá resultado para quienes la hayan seguido hasta aquí la requisitoria que acabo de hacer. Pero nos la exigía la naturaleza misma de la tesis. Se imponía una objetiva enumeración de los puntos en que los autores encuentran deficiente el Coro sofocleo como personaje y una clara y eficaz solución de tales dificultades, so pena de dejar a los impugnadores de la teoría aristotélica en pleno derecho de negarle su verdad y acierto.

Pues bien, el lector ha podido observarlo por sí mismo. No he eludido ningún problema, no he soslayado ninguna objeción, he dado mi explicación feliz o no feliz, pero la he dado a cuantas dificultades he visto propuestas por los autores, que son bien numerosos. Y sinceramente debo confesar que, en mi concepto, no me queda ningún punto por dilucidar.

Es cierto que mis explicaciones en muchos casos se apoyan en las investigaciones que, sin referencias a este problema, he hecho sobre las siete tragedias sofocleas en anteriores estudios. Ello quiere decir que aquéllos encuentran en este hecho una confirmación sorprendente.

Si de ellas ha surgido, inesperadamente, la figura de un Coro personal sofocleo, como el que Aristóteles nos describe, resulta

claro que están fundadas en la verdad. Ahora es cuando estamos capacitados y autorizados para extendernos en consideraciones estéticas sobre lo que es en realidad el Coro en la tragedia sofoclea.

IGNACIO ERRANDONEA, S. I.