

EL CORO EN LA TRAGEDIA GRIEGA CLÁSICA: EDIPO REY DE SÓFOCLES.

1. Introducción.

Los numerosos esfuerzos realizados por la filología moderna para establecer los orígenes de la tragedia griega han suscitado interrogantes y debates en la misma medida que lo hizo la explicación argüida, desde la Antigüedad, por el mismísimo Aristóteles. Éste ubicó el nacimiento del género trágico a partir de ditirambos cantados por un coro de sátiros (*Odai* de los *tragoi*) y cantados por un solista, en relación con el culto al dios Dioniso, cuyo nombre lleva el teatro de Atenas donde se realizaban las primeras representaciones.

Su definición de tragedia¹ y sus estudios en torno a la misma han dado lugar a muchos equívocos, ya que tras nacer esta a finales del s. VI a. C., antes de que transcurriesen cien años “la vena trágica se ha agotado y, cuando en el siglo IV a. C. Aristóteles emprende en la *Poética* la tarea de formular su

¹ “La tragedia es, pues, la imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones.” (VI 1449 a)

teoría, no comprende ya lo que es el hombre trágico” como afirma Vernant (2008).

De este modo, siguiendo la línea de las concepciones de este autor, la tragedia aparece como género literario y como expresión de la experiencia humana ligada a un contexto, un contexto mental de un universo humano de significados, conectado con los versos en los que se refiere, de donde nace la comunicación entre el autor y su público, es decir, surgió un conjunto de condicionantes sociales y espirituales que suscitaron la aparición de la conciencia trágica, una realidad que engloba un pensamiento, un mundo y un hombre trágicos que Aristóteles ya no tenía al alcance de su intelecto.

La tragedia no sólo es una expresión artística, sino que se implica directamente en la sociedad como institución espacial y social, la ciudad se hace teatro. Sin embargo, el hecho de que esté arraigada en la realidad social no quiere decir que sea su reflejo, puesto que la cuestiona a través de tensiones y ambigüedades reflejadas en personajes, léxico, gramática, tiempo, espacio, pensamiento...

En este sentido también Nietzsche (2007) advirtió la dicotomía de la tragedia griega cuando afirmaba que el origen del drama trágico se da en el momento en que se presenta la tensión entre un principio apolíneo, que rige las formas, las apariencias, la claridad, y un principio dionisiaco, que expresa el verdadero fondo de la realidad, la exaltación de las pasiones, la embriaguez, la vida misma. De esta suerte, en la

tragedia, el artista proporciona un consuelo, mediante bellas formas, frente a lo puramente dionisiaco, amenazante y disolvente. No obstante, como afirmamos anteriormente, la tragedia entra en crisis a mediados del s. V a. C. en virtud del avance del optimismo racionalista, representado por Sócrates, que ocupa el centro de la explicación del mundo, área que hasta el momento pertenecía exclusivamente al ámbito de los dioses y de la religión. Sin embargo, algunos grupos conservadores trataron de mantener los viejos valores como podemos observar en el contexto socio-político en el que Sófocles escribe su *Edipo Rey*, ya que muestra la pequeñez del hombre y del héroe ante la divinidad.

Así pues, el nacimiento de la tragedia griega se postula como el surgimiento del género literario más estrechamente ligado al auge de Atenas y de su democracia enraizado en la esfera socio-política de la ciudad, pues en su origen hayamos huellas de los mismos preceptos e inspiraciones que conformaban y animaban las instituciones originarias de la democracia.

Quizás, no es el momento de hablar de la importancia que tuvo la oralidad para la difusión del mito y para la creación de la literatura en la Grecia arcaica, pero, sin embargo, sí hemos de destacar que junto a los dos grandes géneros de las letras griegas, epopeya y tragedia, siempre coexistió un género literario de importante componente coral que influyó en gran medida sobre ambos, la poesía lírica.

El s. VII a. C. es el gran siglo de la lírica, pero es también el siglo del Ciclo épico y, más tarde, a finales del s. VI y principios del s. V a. C. los últimos grandes representantes de la lírica serán contemporáneos del auge del teatro ateniense.

La lírica es aquella poesía cantada con acompañamiento de un instrumento musical (la lírica o cítara), aunque también la épica era cantada al son de un instrumento de cuerda (la fórmige) formalmente cercana sobre todo a la lírica hexamétrica de los *Himnos homéricos*. En ambos casos nos hallamos ante poesía cantada en ambiente festivo delante de un grupo individuos que intervienen de un modo u otro en la celebración poética.

El canto de poemas de origen remoto, orales y tradicionales se hizo efectivo en estas poesías de los s. VIII y VII a. C. con ritmos muy variados que sólo coincidían dentro de la épica y la lírica, como ya se ha mencionado, en el hexámetro. Tras el declive de la lírica, las cosas transcurren de forma diferente en la monodia y en la lírica coral, pues la primera se especializó en algunos ritmos, mientras que la segunda dispuso de una libertad de combinación mucho mayor y desarrolló la estructura triádica: estrofa, antistrofa y epodo. A medida que estos dos géneros líricos se fueron diferenciando, el teatro ofreció desarrollos propios bajo su influencia: la estructura antistrófica (estrofas y antistrofas

idénticas), estásimos abiertos y/o cerrados por monodias yámbicas, trocaicas o anapésticas del corifeo o los actores.

Así, la tragedia es un género nuevo, sintético de géneros anteriores y lugar de encuentro de metros y temas diversos. Espectáculo, representación en la fiesta, a base de palabras y música, el drama es la poesía de la época clásica aspirando a suplantar a la épica y a la lírica coral como poesía viva. Al parecer el semilegendario Tespis (s. VI a. C) en la representación de la primera tragedia griega añadió al coro el prólogo y el discurso, desglosando de los coreutas un personaje encargado de recitar –no de cantar como hacía el coro- unos versos más narrativos para complementar la acción y la narración. Este personaje denominado Corifeo decía, y no cantaba, imitando por la máscara, los gestos y movimientos, pero, sobre todo, por la palabra mientras que el coro, en cambio, cantaba e imitaba por la voz y la palabra, más cercano a la imitación musical, pues sus gestos y movimientos se convertían en danza. Además, con la introducción de nuevos personajes, la palabra domina la escena en forma de prólogo, diálogo o canto, puesto que la figura del coro irá perdiendo peso a favor de estos nuevos personajes que a través de la palabra desarrollan la acción dramática.

Por lo tanto, podemos observar una evolución paralela a la de la oralidad hacia la escritura, pero en la medida de la influencia del canto en los diversos géneros. En el caso de la tragedia, la acción fue mermando el campo ocupado por el

coro a favor de la narración trágica y de la actuación de los personajes cada vez más complejos y sinuosos.

Por otra parte, es bien sabido que el drama hace uso de los denominados ciclos míticos (tebano, argivo y troyano) como centro temático de sus composiciones engrosando la tradición mítica y haciendo interpretaciones personales y contextuales de los diferentes mitos que la constituyen. Esta tradición está muy ligada a la explicación del mundo y a las primeras creencias religiosas de los antiguos griegos.

La postura literaria frente a la variabilidad y a la versatilidad del mito ha sido ante todo heterogénea según los diferentes autores, pues podemos observar cómo Esquilo trata de mantenerse respetuoso y crédulo ante el mito y la religiosidad tradicional, mientras que, no muchos años más tarde, Eurípides aporta una crítica revisionista, quizás debido al auge del racionalismo en la Atenas democrática de Pericles.

Por otro lado, la sociedad ateniense y, en general, la griega concedían bastante importancia al mito y al rito. El mito se entronca en los rituales religiosos que desde antiguo se vinculan al teatro como parte de una serie de celebraciones o fiestas religiosas.

Conocida la importancia del mito en la tragedia, no huelga señalar que entre el rito y el teatro antiguo existen una serie de enlaces muy sugestivos que interactúan en uno y otro sentido, del ritual al teatro y del teatro al ritual, con elementos

insertados y acoplados en la tragedia como por ejemplo el ritual de súplica², los ritos funerarios³ y la purificación⁴.

Así las cosas, al hilo de los ritos, los autores dramáticos no podían representar sus obras cuando ellos querían, sino que sólo era posible durante las fiestas en que estaban previstas tales representaciones: las Leneas, las Dionisias rurales y las Grandes Dionisiacas.

Las Leneas se celebraban en Atenas durante el mes de Gamelión (el mes de las bodas), que corresponde aproximadamente a finales de enero. Los principales actos consistían en procesiones, certámenes, sacrificios tradicionales y, por lo que sabemos, sólo a partir del 440 a. C. tenían lugar concursos dramáticos.

Las Dionisias rurales se celebraban fuera de la ciudad de Atenas a finales de diciembre. Al parecer se trataba de festividades de carácter agrario en pos de la fertilidad de los campos sembrados en otoño, de ahí que se haya conservado un cariz marcadamente religioso y primitivo.

Las Grandes Dionisiacas (o Dionisias ciudadanas en contraposición con las rurales) en honor al dios Dioniso eran

² Véase el principio de *Edipo Rey* en el que el pueblo entero de Tebas aparece ante Edipo en actitud suplicante con una enorme carga de impacto escénico y dramático.

³ Véase la trama de *Antígona* de Sófocles.

⁴ Véase la trama de *Edipo Rey* en la que Edipo debe de purificar la mancilla que llevó la peste a la ciudad.

celebraciones en las que tenían lugar los grandes concursos dramáticos, pues eran las fiestas atenienses por antonomasia. Se organizaban a comienzos de la primavera, cuando el mar era navegable y, por tanto, los aliados y extranjeros podían hallarse en Atenas, lo que otorgaba mayor prestigio tanto a la fiesta en general como a las representaciones agonísticas que tenían lugar en tales ocasiones.

Durante el s. V a. C concurrían al certamen trágico tres autores, cada uno de los cuales presentaba cuatro piezas, tres tragedias y un drama satírico de acuerdo con el siguiente calendario y programa:

El día anterior a la fiesta, llamado *proagón*, se dedicaba a ultimar los preparativos y los autores hacían la presentación de sus obras en compañía de sus actores. El primer día de fiesta se iniciaba con la procesión de la estatua del dios Dioniso, que era acompañado por grupos de jóvenes hasta la Acrópolis y en ella intervenía la mayor parte de los ciudadanos, agrupados según las distintas tribus de la ciudad. Atravesando el ágora, finalizaba en el altar que se hallaba en el centro del propio teatro donde tenía lugar el concurso de ditirambos. El segundo día se representaban cinco comedias y cada uno de los tres días siguientes se escenificaban tres tragedias y un drama satírico. De este modo, durante los seis días de fiesta de las Grandes Dionisiacas se ponían en escena un total de diecisiete obras, además de los cantos ditirámbicos del primer día. No obstante, tanto el número de piezas como

su extensión estaban regulados por las necesidades del programa diario de representaciones o por especiales circunstancias como las guerras o las pestes.

3. El Coro en la tragedia griega clásica.

Desde el punto de vista formal, una tragedia estándar griega presenta la siguiente estructura común, salvando las diferencias entre autores y épocas:

El **Prólogo**, que nos proporciona por medio de una tirada relativamente corta de versos recitados, frecuentemente en trímetros yámbicos, los precedentes del argumento de la obra.

La **Párodos** o momento en el que el coro hace su entrada bailando y cantando.

Los diversos **episodios** recitados a cargo de los actores para hacer progresar la acción dramática siguen a la párodos e intercalados entre un episodio y otro se suceden diversas intervenciones del coro, los **estásimos**, en los que el conjunto del coro ocupa su correspondiente lugar en la orquesta bailando sobre el propio terreno y cantando un tipo de composición lírica de métrica abigarrada. Los intervalos entre episodios y estásimos permiten solucionar de pasada el problema técnico del cambio de vestuario de los diversos actores. Estas partes corales o líricas llamadas estásimos suelen presentar la forma de responsión estrófica, es decir, normalmente se comienza con una estrofa, a la que sigue su

antistrofa o segundo canto (cuyo esquema métrico, número de versos, etc., se corresponde exactamente con la estrofa) y ambas unidades suelen cerrarse con un estribillo llamado epodo.

La obra se cierra con la despedida del coro, que abandona majestuosamente la escena cantando el **éxodo**.

A esta estructura básica hay que añadir otro tipo de unidades que enriquecen la obra como son los **agones** o enfrentamientos entre personajes que defienden ideas contrapuestas, **escenas de mensajero** por la que llegaba a la escena un personaje que contaba algo sucedido fuera, las **esticomitias** donde a cada personaje corresponde el empleo de un verso alternativo que a veces se resuelven en interrupciones verbales, la **resis** o tirada de versos recitados a cargo de un personaje, **amebeos** (diálogo lírico entre un actor y algún miembro del coro), etc.

Tras contemplar la importancia estructural del coro en la obra dramática, pues se trata de un elemento básico sin el cual no se concibe la tragedia griega, es necesario esbozar una definición del mismo. El Coro es un colectivo que mimetiza en la ficción escénica a un grupo en relación estrecha con los mencionados personajes. Éste siempre intervenía cantando, y cuando lo hacía de forma recitada en paralelo a los personajes, la totalidad del coro era sustituido por un miembro individual del conjunto al que llamamos Corifeo.

Desde un punto de vista funcional, el coro actúa como intermediario involucrado en la acción, ya que sus cantos son importantes para la trama y, en ocasiones, explican el significado de los acontecimientos que preceden a la acción. Por otra parte, descriptivamente, solía ir vestido de negro y se ubicaba en la orquesta acompañando la escena.

A lo largo de la historia de la tragedia asistimos a una pérdida de la importancia en lo que atañe a su papel en la pieza. Si en Esquilo es en muchos casos un verdadero personaje, incluso el principal (como en *Suplicantes*), en Sófocles, aunque conserva el papel de personaje, pierde protagonismo, y ya en Eurípides, sus cantos no suelen tener nada que ver con lo que ocurre realmente en la escena. El número de coreutas varió con los años, doce para Esquilo y hasta quince para Sófocles.

Los movimientos del coro en la representación son muy variados; entra en la escena normalmente en ritmo anapéstico, cuando ya está en la orquesta, se inicia un canto coral en versos líricos denominado *estásimo*, aunque en ocasiones, el coro dialoga con los actores en los llamados *amebeos* (si el actor recita y el coro canta *-epirremático-* y si ambos cantan *-kommós-*). Si el coro dialoga en trímetros yámbicos con un actor, es el corifeo quien toma la palabra. Cuando cada actor, o el corifeo, recitan un solo verso tenemos una esticomitia. No es frecuente, pero puede ocurrir que el coro abandone la orquesta, aunque vuelva a aparecer más tarde.

Asimismo, en la tragedia hay danza, pues el coro en determinados momentos de la acción, ejecuta bailes acompañados de música, pero no es fácil determinar en qué momento se llevaban a cabo pues los textos no lo especifican. En otros casos, el coro podía seguir con movimientos imitativos lo que los actores decían en sus recitados.

El auge del género trágico se vivió en el s. V a. C. con las obras de los tres dramaturgos más importantes e influyentes de las letras griegas y de las letras universales: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Las lecturas de sus obras nos evocan numerosas sugerencias e interpretaciones de la tradición mítica y acerca de sus figuras literarias, pero ciñéndonos a la estructura de la presente monografía, estudiaremos las condiciones que rodearon la imagen creativa y literaria de Sófocles.

Nace en suelo ático, cerca de Atenas, en Colono Hípico, en el 496 a. C. y muere en el 406 a. C. situándose en el período más exuberante y convulsivo de la Atenas democrática: Las Guerras Médicas, el Imperialismo ático, Guerra del Peloponeso...Era un apasionado de su patria y, como tal, participó en la buena administración de su ciudad como tesorero, generalato y fue miembro de los Diez Probulos. De todo lo cual se desprende que Sófocles era un hombre extrovertido y proclive a la comunicación y a las relaciones interpersonales como muestra su profunda amistad con Heródoto.

La obra de Sófocles abarca también poesía no dramática de la que conservamos pocos testimonios. De su poesía dramática damos cuenta de siete tragedias completas (*Ajax*, *Traquinias*, *Antígona*, *Edipo Rey*, *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*), aunque pudo escribir unas ciento veintitrés que encontraron una gran aceptación entre el público, pues fue el trágico mejor considerado en vida, ya que nunca quedó relegado a la tercera posición y último lugar en los agones obteniendo el primer puesto entre dieciocho y veinticuatro veces según las diferentes versiones.

4. El Coro en *Edipo Rey* de Sófocles.

La función del coro en la tragedia griega sigue siendo motivo de debate entre los helenistas. Suele decirse que el coro representa a la ciudad, y que, en consecuencia, habla por ella. Sin embargo, esta visión es demasiado simple, porque entre otras cosas no tiene en cuenta el proceso diacrónico que experimenta la tragedia, de forma que, tal vez, no debería hablarse del coro en general, sino que habría que tener siempre presentes las diversas etapas de la evolución del género dramático.

Si el coro tiene una importancia capital en Esquilo y en Eurípides se ve degradado hasta un papel insignificante dentro del drama, Sófocles sitúa la relevancia de éste en un término medio entre los dos anteriores. Para el de Colono el coro es un actor que ayuda al desarrollo y a la concatenación

de la acción dramática, pero no al mismo nivel que el resto de personajes-actores, sino más bien como un subactor subordinado al resto, puesto que sirve de instrumento en manos de éstos para facilitar el transcurso de los acontecimientos, es decir, no crea acción pero sí la motiva.

Dentro de la tragedia *Edipo Rey*, observamos que en un primer momento el Coro es el apoyo del protagonista, Edipo, o dicho de otra manera, ese personaje individual ha salido del coro, que lo apoya y aconseja en los episodios de la trama dramática. Su postura es muy cercana a la del rey de Tebas y aúnan sus fuerzas para descubrir y purificar la mancha que empaña el descanso y la salud de su pueblo. Sin embargo, esta relación se va haciendo cada vez más laxa separando sus posturas a medida que la acción dramática va enfocando a Edipo como el culpable de todos los males, y entonces el Coro realmente comienza a perfilarse como la voz del poeta, que a su vez es (y no es) parte de la ciudad pues está en clara tensión ambigua, en términos de Vernant (2008), entre la figura de ciudadano sufridor de la peste y narrador al margen de los hechos.

El *Edipo Rey* nos ofrece un claro ejemplo de cómo el papel del Coro se adapta maravillosamente a la progresión de la pieza. Está perfectamente diseñada su evolución emocional para con Edipo, con el que en un primer momento se siente estrechamente unido como rey y salvador de la ciudad, para luego a lo largo de la obra ir dando entrada a las dudas y

temores. El Coro en esta tragedia es un compañero idóneo no sólo de Edipo, sino de la acción dramática, pues el poeta lo utiliza como instrumento para describir el planteamiento del conflicto, su tenso nudo dramático y su apoteósico desenlace.

Desde el punto de vista de las intervenciones del Coro en *Edipo Rey*, se puede afirmar que se trata de un personaje colectivo que comenta y juzga lo que ocurre en la tragedia intercalando comentarios durante toda la obra. Representa al ciudadano tebano, con el cual todos tienen algo en común y a través de él, se van comentando los episodios de la trama, aunque, en ocasiones, habla como si fuera el sentido común o ese narrador mencionado al margen de la acción.

Una vez que hemos comprendido la función y su posicionamiento dentro de la obra y del autor, se torna imprescindible escrutar y comentar una a una sus numerosas intervenciones.

En la Párodos (vv. 151-215) vemos llegar al Coro a escena entristecido por el infortunio que agobia a la ciudad, pero al tiempo seguro en su postura ante los dioses, a los que reverencia y pide ayuda sin vacilación, repitiéndose los motivos precedentes de súplica que habían elevado los ciudadanos de Tebas a su rey, sólo que ahora dirigido a los dioses.

Su primera intervención consta de tres estrofas y tres antistrofas en las que pone de manifiesto que la solución al problema de la ciudad pasa por obtener la ayuda de los dioses

que más tarde Edipo se atreverá a cuestionar y a desestimar.

La plegaria del Coro es manifiesta con palabras como:

Estrf. 1ª	¡Oh dulce oráculo de Zeus!(...)	151
Ant. 1ª	(...)Te invoco la primera, hija de Zeus, inmortal Atenea y a tu hermana, Ártemis, protectora del país, que se asienta en glorioso trono en el centro del ágora, y a Apolo el que flecha a distancia(...)	159
Ant. 2ª	(...)En auxilio de estos males, ¡oh áurea hija de Zeus!, envía tu ayuda, de agraciado rostro(...)	189
Estrf. 3ª	(...)A ése, ¡oh tú, que repartes las fuerzas de los abrasadores relámpagos, oh Zeus padre!, destrúyelo bajo tu rayo(...)	200
Ant.3ª	(...) Invoco al de mitra de oro, el que da nombre a esta región, a Baco, el de rojizo, al del evohé, compañero de las ménades. (...)	210

En el primer episodio, tras el monólogo de Edipo en el que lanza una maldición contra el desconocido asesino de Layo y antes de la entrada de Tiresias en escena, el héroe mantiene un diálogo con el Corifeo que sirve para ratificar la creencia del pueblo y de Edipo en la divinidad y para hacer avanzar la acción, pues recomienda la intervención de Tiresias

CORO.- Sé que, más que ningún otro, el noble Tiresias ve lo mismo que el soberano Febo, y de él se podría tener un conocimiento muy exacto, si se le inquiera, señor.

y desacredita los rumores que situaban la muerte de Layo a manos de unos caminantes en aras de que Tiresias aporte lucidez y verdad a los sucesos que aterran al pueblo.

CORIFEO.- Entonces los demás rumores son ineficaces y pasados.
 EDIPO.- ¿Cuáles son? Pues atiendo a toda clase de rumor.
 CORIFEO.- Se dijo que murió a manos de unos caminantes.
 EDIPO.- Yo también lo oí. Pero nadie conoce al que lo vio.
 CORIFEO.- Si tiene un poco de miedo, no aguardará después de oír

tus maldiciones. 295
 EDIPO.- *El que no tiene temor ante los hechos tampoco tiene miedo a la palabra.*

Antes de la finalización del primer episodio y de la salida de escena de Tiresias, el Corifeo hace otra intervención en el fragor del diálogo entre el adivino y Edipo con el fin de apaciguar los ánimos y centrar las fuerzas en discernir sobre los designios divinos para resolver la cuestión.

CORIFEO.- *Nos parece adivinar que las palabras de éste y las tuyas, Edipo, han sido dichas a impulsos de la cólera. Pero no debemos ocuparnos en tales cosas, sino en cómo resolveremos los oráculos del dios de la mejor manera.* 405

De este modo, llegamos al primer estásimo compuesto de dos estrofas y dos antistrofas en las que el Coro vaticina que el asesino desconocido está ya condenado a muerte, negándose a aceptar en las dos últimas estrofas la acusación no probada que Tiresias ha lanzado sobre su rey.

Estrf. 2ª *De terrible manera, ciertamente, de terrible manera me perturba el sabio adivino, ya lo crea, ya lo niegue.* 485

Ant. 2ª *(...)Porque, un día, llegó contra él, visible, la alada doncella y quedó claro, en la prueba, que era sabio y amigo para la ciudad. Por ello, en mi corazón nunca será culpable de maldad.* 510

En el segundo episodio entra Creonte en escena para defenderse de la acusación de pretender conspirar contra Edipo y antes de esto, él mismo mantiene un diálogo con el Corifeo en el cual se pone de manifiesto la fidelidad que mantiene el Coro y la ciudad a su rey y se da paso a la entrada propiamente dicha del héroe en la escena con las siguientes

palabras del Corifeo asumiendo roles subjetivos y estructurales dentro de la trama dramática:

CORIFEO.- *No sé, pues no conozco lo que hacen los que tienen el poder. Pero él, en persona, sale ya del palacio.* 530

De nuevo el Corifeo interviene con un breve comentario en el intenso diálogo que mantienen Creonte y Edipo tomando parte en la discusión del lado de Creonte, ya que recrimina a Edipo que le acuse infundadamente y como si el Coro quisiese sentar las bases de lo que se debe hacer por sentido común;

CORIFEO.- *Bien habló él, señor, para quien sea cauto en errar. Pues los que se precipitan no son seguros para dar su opinión.* 616

Incluso, se atreve a cortar las invectivas de ambos para organizar la escena y la trama, pues da entrada a Yocasta, la mujer y madre de Edipo y la hermana de Creonte, que se tornará en pieza clave para ir descubriendo la verdad trágica.

CORIFEO.- *Cesad, príncipes. Veo que, a tiempo para vosotros, sale de palacio Yocasta, con la que debéis dirimir la disputa que estáis sosteniendo.* 631

Este segundo episodio contiene una estrofa y una antistrofa, según la edición de Dawe (1975), en las que intervienen el Coro, Edipo, Corifeo, Creonte y Yocasta mezclando metros cantados con metros recitados. En la estrofa el Coro reprende la arrogancia del trato y de la acusación de Edipo sobre Creonte que termina con la salida de éste último de la escena lo cual propicia la intervención de Yocasta en diálogo con el Coro y con Edipo para hacerla

partícipe de la trama, puesto que con estas intervenciones se suscita que el héroe le cuente a su esposa y madre lo sucedido con su hermano. Nótese que antes de que Yocasta conozca la situación de las acusaciones de uno y otro aparece invocando a los dioses y más tarde desacreditando sus oráculos como bomba de aire que va hinchando la ironía trágica que estallará con el descubrimiento de la verdad.

YOCASTA.- *¡En nombre de los dioses! Dime también
a mí, señor, por qué asunto has concebido semejante enojo.* 698

Antes de finalizar el episodio, el Coro hace otro comentario posicionándose frente a la acción y al personaje de Edipo que poco a poco se van colocando en el sitio más tenso y más dramático de la obra. Aun así, el Coro sigue del lado del héroe y así lo manifiesta

CORIFEO.- *A nosotros, oh rey, nos parece esto motivo
de temor, pero mientras no lo conozcas del todo
por boca del que estaba presente, ten esperanza.* 835

El segundo estásimo se inicia con la escena vacía, puesto que Edipo y Yocasta han entrado en palacio abandonándola. De este modo, el canto coral capta toda la atención del espectador y emite su juicio de valor en contra de la arrogancia que Edipo ha mostrado al hablar con Creonte, dejando para la segunda estrofa su ataque a la impiedad de Yocasta que desconfía de la credulidad de los oráculos. Este estásimo se estructura entre los versos 863 y 910 a través de dos estrofas y de sus correspondientes antistrofas.

De esta suerte, el Coro se eleva en este punto sobre la esfera en la que se desarrolla la acción desligándose de toda la trama para convertirse en la voz del sentido común, quizás en la del propio poeta, para intentar hacer ver de modo sentencioso y gnómico que la arrogancia del héroe henchido de poder y su desprecio de la fuerza de la divinidad puede desencadenar la mayor de las desgracias. De esta suerte, se aparta de la posición que había mantenido hasta el momento de apoyo a Edipo para convertirse en su crítico, pues el hombre no puede desestimar el designio divino.

Estrf. 1ª *(...) Poderosa es la divinidad que en ellas hay
Y no envejece.* 871

Ant. 1ª *La insolencia produce al tirano. La insolencia,
si se harta en vano de muchas cosas que no son oportunas
ni convenientes subiéndose a lo más alto, se precipita
hacia un abismo de fatalidad donde no dispone de pie
firme. Pido que la divinidad nunca haga cesar la emulación
que es favorable para la ciudad. Al dios no cesaré
de tener como protector* 880

Ant.2ª *(...)Pero, ¡oh Zeus poderoso!,
si con razón eres así llamado, que riges todo, no te pase
esto inadvertido ni tampoco a tu poder siempre inmortal.
Se diluyen los antiguos oráculos acerca de Layo,
extinguiéndose, y Apolo no se manifiesta, en modo alguno
con honores, y los asuntos divinos se pierden.* 910

El tercer episodio se abre con la presencia en escena de Yocasta junto con unas servidoras cuando llega un mensajero que interactúa con el Coro puesto que les pregunta

MENSAJERO.- *¿Podríaís informarme, oh extranjeros,
dónde se halla el palacio del rey Edipo?* 925

a lo que el Coro por boca de Corifeo le responde para hacer que la acción avance y se cree ambigüedad con la última frase con respecto a la mujer y madre que es Yocasta que, a su vez, adelanta acontecimientos al espectador

CORIFEO.- *Ésta es su morada y él mismo está dentro,
Extranjero. Esta mujer es la madre de sus hijos.*

La típica escena de mensajero que informa de sucesos que han acontecido fuera anuncia que Pólipo, padre supuesto de Edipo, ha muerto y que, por lo tanto, éste va a ser proclamado rey de la ciudad de Corinto. Yocasta y Edipo se alegran de la noticia que parece confirmar las sospechas de que los oráculos no eran efectivos, pero Edipo expresa su temor a que se cumpla la otra parte del oráculo, que se una con su madre, por lo que el mensajero, creyendo tranquilizarle, le anuncia que no hay problema ya que él no es hijo de Mérope, pues él mismo lo recibió de un pastor en el Monte Citerión con los tobillos atravesados

EDIPO.- *Entonces, ¿me recibiste de otro y no me encontraste por ti mismo?*

MENSAJERO.- *No, sino que otro pastor me hizo entrega de ti.* 1040

EDIPO.- *¿Quién es? ¿Sabes darme su nombre?*

MENSAJERO.- *Por lo visto era conocido como uno de los servidores de Layo.*

EDIPO.- *¿Del rey que hubo, en otro tiempo, en esta tierra?*

MENSAJERO.- *Sí, de ese hombre era él pastor.*

EDIPO.- *¿Está aún vivo ese tal como para poder verme?* 1045

MENSAJERO.- *(Dirigiéndose al coro) Vosotros, los habitantes de aquí, podríais saberlo mejor.*

EDIPO.- *¿Hay entre vosotros, los que me rodeáis, alguno que conozca al pastor a que se refiere, por haberle visto, bien en los campos, bien aquí? Indicádmelo, pues es el momento de descubrirlo de una vez por todas.* 1050
CORIFEO.- *Creo que a ningún otro se refiere, sino al que tratabas de ver antes haciéndole venir desde el campo. Pero aquí está Yocasta que podría decirlo mejor.*

La misma Yocasta se da cuenta de la mancilla e implora a su hijo y esposo que no siga investigando, pero Edipo inmerso en su destino heroico necesita descubrir la verdad y su origen pensando que ella no lo quiere saber para no verse rebajada por el humilde origen de su esposo

YOCASTA.- *¡ah, ah, desdichado, pues sólo eso te puedo llamar y ninguna otra cosa ya nunca en adelante!* 1072

En este punto, Yocasta sale de la escena y el Corifeo, tal y como sucede en otras tragedias de Sófocles⁵, subraya el funesto presagio que supone el silencio

CORIFEO.- *¿Por qué se ha ido tu esposa, Edipo, tan precipitadamente bajo el peso de una profunda aflicción? Tengo miedo de que de este silencio estallen desgracias.* 1075

Así las cosas, comienza el estásimo tercero que se compone de una sola estrofa y su respectiva antistrofa en el que brevemente el Coro vaticina entonando un canto festivo el origen tebano de Edipo y su probable linaje relacionado con la divinidad que él ha desdeñado.

El cuarto episodio en el que se produce la *anagnórisis* aristotélica de la obra sitúa al Coro en el centro de la misma

⁵ Véase *Traquinias* y *Antígona* en las salidas de Deyanira y Eurídice respectivamente.

implicándose de nuevo en la esfera de la acción del drama, pues ante la entrada del pastor que presencié los hechos, se torna como el protagonista del reconocimiento que motiva el desencadenamiento de los acontecimientos trágicos

CORIFEO.- *Lo conozco, ten la certeza. Era un pastor de Layo, fiel cual ninguno.* 1117

La bomba de la verdad estalla, Edipo conoce lo nefasto de su situación y sale de la escena entre lamentos con las siguientes palabras antes del inicio de la cuarta actuación del Coro

EDIPO.- *¡Ay, ay! Todo se cumple con certeza. ¡Oh luz del día, que te vea ahora por última vez! ¡Yo que he resultado nacido de los que no debía, teniendo relaciones con los que no podía y habiendo dado muerte a quienes no tenía que hacerlo!* 1185

El estásimo cuarto se estructura en dos estrofas y dos antistrofas intercaladas entre los versos 1188 y 1222 en el que el Coro entona un lamento cadencioso por el destino de Edipo recordándole la pequeñez del ser humano con respecto a la divinidad, pues alcanzó las más altas distinciones en la ciudad de Tebas y ahora se haya en las más profundas de las desgracias. Este lúgubre canto es el prelude del patetismo trágico del desenlace que se expresa en el éxodo (vv. 1223-1530). En éste se dan a conocer al espectador de una forma patética y desgarradora la muerte de Yocasta y la ceguera de Edipo gracias a la aparición de un mensajero en diálogo con el Corifeo, que de nuevo se muestra como leitmotiv de la acción, a pesar de que el Coro por sí mismo no participe en ella.

CORIFEO.- *Los hechos que conocíamos son ya muy lamentables. Además de aquellos, ¿qué anuncias?* 1233

MENSAJERO.- *Las palabras más rápidas de decir y de entender: ha muerto la divina Yocasta.* 1235

CORIFEO.- *¡Oh desventurada! ¿Por qué causa?* (...)

CORIFEO.- *¿Y ahora se encuentra el desdichado en alguna tregua de su mal?* 1286

Entra en escena el infortunado Edipo privado por sus propias manos de la vista e inicia un diálogo lírico con el Coro al que suplica que le destierren del país o que le den muerte como fin de sus sufrimientos y para expiar su mancilla para con la ciudad. Este diálogo en forma de amebeo se organiza en dos estrofas y antistrofas intercaladas que mezclan versos recitados y cantados por una y otra parte, en la estrofa y antistrofa primeras Edipo canta y el Coro recita y en la estrofa y antistrofa segundas Edipo canta dos veces y el Coro canta una y otra recita de forma paralela.

Toda esta parte está impregnada de un tremendo patetismo que se complementa con la aparición de Creonte que, piadoso y sin rencor, promete cuidar de sus sobrinas y las presenta ante su padre para que pueda despedirse de ellas.

Finalmente, entran todos en palacio y de nuevo el Corifeo se alza como la voz de la ciudad para reseñar la enseñanza moral que el espectador debe aprender y aprehender ante la desdicha de nuestro héroe

CORIFEO.- *¡Oh habitantes de mi patria, Tebas, mirad: he aquí a Edipo, el que solucionó los famosos enigmas y fue hombre poderosísimo; aquel al que los ciudadanos miraban con envidia por su destino! ¡En qué* 1525

cúmulo de terribles desgracias ha venido a parar! De modo que ningún mortal puede considerar a nadie feliz con la mira puesta en el último día, hasta que llegue al término de su vida sin haber sufrido nada doloroso. 1530

Si atendemos al carácter estructurador del Coro y trazamos una línea cronológica de su evolución a lo largo del género trágico en Grecia, observamos, a grandes rasgos, que la función del coro fue perdiendo progresivamente su papel central dentro de la representación dramática a favor del personaje-actor, puesto que éste, uno solo en los comienzos, aportaba una mayor riqueza expresiva a la trama y a la acción, lo que propició que se aumentara el número de personajes y, por consiguiente, los actores que los representaban, aunque, hay que señalar que en época clásica el número de actores no podía superar el trío, de modo que en las obras que tenían un número mayor de personajes un mismo actor se veía obligado a representar más de una caracterización.

No obstante, los movimientos y las intervenciones del coro van marcando las partes y los tiempos de la obra, puesto que cada estásimo divide los episodios. En el caso de *Edipo Rey* observamos cómo el Coro hace su entrada en la Párodos para realizar una súplica ante el rey Edipo que sirve para poner en conocimiento del público/espectador los sucesos y para situar la figura del héroe por encima del resto de personajes.

Entre los versos 277 y 297 el Coro entabla un diálogo con Edipo en el que le demuestra su apoyo en la lucha contra

el asesino de Layo y le señala la importancia de la ayuda divina para llevar a cabo su difícil tarea. Esta intervención hace que la ironía trágica vaya en aumento, puesto que la posición del Coro se va perfilando del lado del héroe, al que luego abandonará reprochándole su desacato a la divinidad.

En otras ocasiones las intervenciones del Coro o del Corifeo se limitan a ser comentarios en los que resaltan cuestiones puntuales que van conformando la estructura y la reseña de los puntos clave de la trama o de situaciones que más tarde tendrán una resolución fatal adelantando información u organizando e incitando la acción.

El Coro también estructura la obra a través de estos diálogos con los actores en los que se plantean cuestiones, alusiones y problemas que han ido surgiendo en la escena como cuando el Coro habla con Creonte sobre las acusaciones que ha realizado Edipo sobre éste antes de que el rey entre en escena y mantengan la disputa verbal que ya conocemos. De esta manera, sirve de organizador de los sucesos y de las acciones para dotar de unidad y de correlaciones lógicas a la acción que se lleva a cabo en la escena.

No obstante, también el Coro se puede permitir una intervención en la que aporte su opinión para provocar la empatía del espectador (véase vv. 616-618) de cara al desenlace de la trama dramática.

Ya hemos visto con anterioridad que el Coro es utilizado para dar información a personajes nuevos que

entran en escena dotándoles de entidad dentro del espacio de la acción (escena de mensajero), pero también puede hacer aportaciones desde un punto de vista neutro o parcial desde fuera de la trama.

Finalmente es el encargado de cerrar la estructura de la obra tras el recorrido de los acontecimientos hasta llegar a la verdad en el que el héroe se ha visto abandonado por todos los suyos e incluso por el Coro, lo que pone de manifiesto una idea básica de Sófocles: la soledad del héroe frente a su destino, destino éste que enmarca otra idea central, la pequeñez del hombre frente a la divinidad puesto que Edipo es víctima inocente de un oráculo cruel de Apolo.

Así pues, en cuanto a la relación e influencia en el personaje de Edipo, se observa que el protagonista aparece como un ser caótico y va adquirir el rango de héroe trágico por excelencia, pero al lado de éste hemos contemplado un rico y variado elenco de personajes secundarios que con sus reacciones y actuaciones marcan la marcha trágica de los acontecimientos y la complejidad psicológica del héroe. Entre ellos podríamos destacar a Yocasta o a Creonte pues merecen menciones especiales, pero lo que nos interesa en esta monografía es el Coro y su relación con respecto a Edipo.

Ya hemos observado la relevancia del Coro en el desarrollo y la estructura de la acción dramática a pesar de que no participe de ella. Con respecto a Edipo, hemos comentado el apoyo que recibe en los primeros pasos de la

obra para lograr expulsar la peste de la ciudad y liberarla del peso de la deshonra que sufre por el asesinato de Layo. El Coro en todo momento se mantiene en disposición de llevar a cabo esta empresa bajo la ayuda de los dioses y de sus dictados, mientras que Edipo tras entrevistarse con Tiresias, hablar con su esposa Yocasta y dialogar con el emisario de Corinto, se muestra arrogante, desafiante y vituperante frente a los oráculos de los dioses haciendo gala del pecado de ὑβρις⁶ henchido por el poder que le concede el reinado de la ciudad.

No obstante, esta obstinación y lo irónico, patético y trágico de los acontecimientos harán que quede patente la inferioridad del humano frente a la divinidad, actitud que el Coro no dudará en recriminar y en advertir a Edipo en cuanto a su inferioridad humana.

A lo largo del transcurso de la trama, el Coro se va distanciando de la causa de Edipo paralelamente al hecho de que Edipo va perdiendo la seguridad de su majestuosidad en pos de una vaga inquietud.

De esta forma, la relación del Coro ayuda a construir la complejidad del personaje y a dar el giro trágico al destino heroico de Edipo que está abocado a evolucionar desde la más directa admiración y apoyo del Coro y de la ciudad a la más dramática soledad de la destrucción de su personaje.

⁶ Podría definirse como el pecado de la soberbia contra los dioses.

5. Conclusión.

La tradición mítica en el s. V a. C. fue el manantial del que se surtieron los poetas dramáticos para hacer sus reinterpretaciones del mito en la Atenas de la época. Por lo tanto, en plena evolución de la ciudad y del género trágico, Sófocles nos presenta la lucha desigual de Edipo contra su destino, ya que paradójica e irónicamente su triunfo en el logro de descubrir al asesino de Layo supone su propia destrucción.

Para dar luz a esta inigualable obra de arte Sófocles hizo uso de numerosísimos recursos de una forma magistral: personajes, pasiones, tramas, encrucijadas, etc. Nosotros hemos optado por analizar el Coro y su papel en esta tragedia y nos ha llevado a comprender la dimensión y la densidad de los elementos estructuradores de la misma que en la suma de todos nos han acercado a la complejidad del pensamiento dramático y literario de un genio de las letras universales.

De este modo, a la tradición, la impronta y los vestigios literarios que ha legado este autor diacrónicamente en las letras universales hasta nuestros días (Cfr. *Edipo Rey* de Cocteau), no huelga reseñar su influencia en otros ámbitos del saber como el psicoanálisis donde Freud le guardó la denominación de una patología: El complejo de Edipo.

6. Bibliografía.

ARISTÓTELES (1992). *Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Gredos. Madrid.

DAWE, R. D. (1975). *Sophocles: Tragoediae*. Teubner. Leipzig.

LESKY, A. (1968). *Historia de la literatura griega*. Gredos. Madrid.

LÓPEZ FERREZ, J. A. (Ed.) (1988). *Historia de la literatura griega*. Cátedra. Madrid.

LUCAS DE DIOS, J. M. (2009). "Fundamentos del mito clásico" dentro del Master *El Mundo Clásico y su proyección en la cultura occidental*. UNED. Madrid.

NIETZSCHE, F. (2007). *El nacimiento de la tragedia. O helenismo y pesimismo*. Biblioteca Nueva. Madrid.

SÓFOCLES (1982). *Tragedias: Ajax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey, Electra, Filoctetes, Edipo en Colono*. Traducción y notas de A. Alamillo, introducción de J. Bergua Cavero y revisión de C. García Gual. Gredos. Madrid

ROMILLY, J. (1997). *¿Por qué Grecia?* Debate. Madrid.

VERNANT, J. P. – VIDAL-NAQUET (2008): *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Paidós. Barcelona.