



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS CLÁSICAS

DE MÁSCARAS E ILUSIONES.

Componentes de la escena dramática

del teatro griego del siglo V a. C.

Tesis

que para optar por el título de

Licenciado en Letras Clásicas

presenta

Martín Alejandro Solís Hernández

Director de Tesis: Dr. David García Pérez



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Agradezco al Dr. David Garía Pérez, director de la presente tesis, primeramente, la gentileza, el honesto apoyo, la humanidad y la comprensión que a lo largo de este trabajo y en todo momento mostró, ya que siempre estuvo ahí para ayudarme en cualquier cosa; asimismo, sus críticas, observaciones, correcciones y comentarios siempre cargados de vasto conocimiento, inteligencia y agudeza, ya que fueron muy valiosos para afinar esta investigación.

Por la cuidadosa lectura que han hecho de este trabajo y por el entusiasmo mostrado en él, especial reconocimiento y mi infinito agradecimiento al Dr. José Germán Viveros Maldonado, al Dr. Carlos Zasati Estrada, a la Dra. Martha Elena Montemayor Aceves y a la Dra. Carolina Ponce Hernández.

Por no arrepentirme de olvidar algún nombre, quiero agradecer también a todas esas personas que conforman mi familia y amigos, porque de todos ellos aprendí a crecer de tantas y tan distintas maneras. Desde lo más profundo de mi alma, por su apoyo, comprensión y aliento en todo este proceso de titulación, agradezco a Marysol, porque sin ella estas letras jamás hubieran tomado forma y porque este trabajo es el resultado del apoyo y de la fe que me ha otorgado durante todo este tiempo a mi lado.

La elaboración de esta tesis ha sido posible gracias al financiamiento otorgado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM, a través del proyecto IN403308 “Teatro clásico grecolatino y su tradición en Occidente” del Centro de Estudios Clásicos del Instituto de Investigaciones Filológicas, dirigido por el Dr. David García Pérez.

Índice

Introducción

I. Aproximaciones al teatro griego

I.1 Orígenes del drama	6
I.2 Influencias	10
I.3 Fiestas	13
<i>I.3.1 Antesterias</i>	16
<i>I.3.2 Leneas</i>	18
<i>I.3.3 Dionisias Rurales</i>	19
<i>I.3.4 Dionisias Urbanas o Grandes Dionisias</i>	20
I.4 Concursos	23

II. Ejecutantes

II.1. Nombre	27
II.2. Número	29
II.3. Distribución de papeles	30
II.4. Coro	32
II.5. Actuación	34
II.6. Equipo	43
<i>II.6.1 Vestimenta</i>	43
<i>II.6.2 La máscara</i>	54
<i>II.6.3 El coturno</i>	61

III. Lugar del hecho teatral

III.1 Construcciones	64
<i>III.1.1 Θέατρον</i>	64
<i>III.1.2 Ὀρχήστρα</i>	67

III.1.3 Σκηνή	70
III.1.4 λογεῖον y θεολογεῖον	72
III.2 Escenografía y maquinaria teatral	74
III.2.1 Escenografía	74
III.2.2 μηχανή.	79
III.2.3 ἐκκύκλημα	81
III.3 Aspectos musicales	83
III.3.1. Μύσικα	83
III.3.2. Danza	90
III.3.3. Instrumentos musicales	92
III.4 El público	98
III.4.1. Asientos	98
III.4.2 Asistentes	100
III.4.3 Θεωρικόν	101
III.4.4 Comportamiento de los espectadores	102
IV. Conclusiones	106
V. Índice de vasijas	118
VI. Bibliografía	120

INTRODUCCIÓN

CON FRECUENCIA, EN MÉXICO, los estudios en torno a las obras trágicas griegas se realizan abarcando aspectos filológicos, mitológicos, históricos, psicológicos y sociológicos, ciñéndose exclusivamente al texto, pero dando poca o menos importancia a lo que está más allá de éste, es decir, a esa especie de secreto de fabricación de los dramas por parte de los poetas, y al hecho de que eran, ante todo, una representación en la que los elementos escénicos, visuales y acústicos, y el trabajo de los actores eran primordiales para su correcta ejecución y comprensión por parte de los espectadores, sin quienes no podría originarse, para cumplir su función educativa, el mensaje que los dramaturgos clásicos ofrecían, a falta de un texto, a partir de los actores, de la escenografía, de la maquinaria teatral, de la música e, incluso, del teatro mismo, del edificio teatral, pues lo que apreciaban los griegos eran las representaciones teatrales de las obras trágicas, no la lectura de éstas. Por eso, quizá, el problema actual del planteamiento escénico, al momento de traducir, comentar, interpretar, pero sobre todo al adaptar y/o actualizar una pieza dramática clásica, no logra tener una resolución de manera satisfactoria.

Atendiendo a esta carencia, consideramos necesario concentrarnos en el estudio del *performance* del teatro griego, es decir, en describir y explicar los componentes de su escena dramática y su función dentro de la tragedia, pues creemos que conociendo y entendiendo dichos elementos se puede lograr un primer paso para realizar posteriormente una mejor lectura y una mejor comprensión de las tragedias y, por lo tanto, mejores traducciones, interpretaciones, adaptaciones y, sobre todo, representaciones para la actualidad.

Para la elaboración de esta exposición nos basaremos principalmente en el teatro griego trágico del siglo V a. C., pero sin utilizar ningún autor ni ninguna tragedia en especial, sino que todos, incluso en ocasiones la obra del comediógrafo Aristófanes, servirán de soporte tanto para el análisis, como para el comentario.

Por otro lado, han sido muy útiles para esta tesis la *Poética* de Aristóteles –pues es la primera fuente clásica que aborda el tema de la tragedia y, con ello, el teatro griego, ya que este autor confiere a la tragedia el sentido de una acción o “imitación de una acción

esforzada” que se lleva a cabo mediante la actuación y no sólo mediante el relato¹ y dos estudios de Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens* y *The Theatre of Dionisus in Athens*, en los que realiza una investigación que arroja datos importantísimos relacionados a las fiestas dionisiacas, a los elementos de la tragedia en el marco teatral y a la arquitectura del teatro de Dionisio en Atenas y sus componentes. No obstante, a partir de ambos textos hemos realizado una vasta consulta, investigación y análisis de otras fuentes clásicas y otros autores modernos.

Asimismo, para este trabajo de investigación, en lo concerniente a los autores clásicos, es menester mencionar que acudiremos a revisar el griego, pero los datos que recopilaremos de ellos, los consignaremos (salvo en los casos en que la traducción es mía) valiéndonos de traducciones de especialistas considerados como autoridad y mencionaremos su nombre después de su traducción.

También es preciso decir que utilizaremos imágenes de cerámica griega para ilustrar ciertos aspectos importantes que se mencionarán a lo largo de la tesis, cuyos datos, tales como qué tipo de vasijas son y su datación, con el fin de hacer más ágil la lectura, se consignarán, en una lista, al final de la investigación. Vale la pena mencionar también que, particularmente en el capítulo que aborda la vestimenta de los actores, al no poder localizar en fuentes impresas o en recursos electrónicos imágenes con una buena resolución a color, las insertaremos en lo que se llama, en el ámbito del diseño gráfico, *escala de grises*; no obstante, hay que mencionar que la carencia de color no afecta a la ejemplificación, ya que, dado que se trata de cerámicas que contienen figuras rojas sobre fondo negro, aún teniéndolas en color, dichas cerámicas no calcarían la realidad que nosotros argumentamos.

Dividiremos en tres capítulos este estudio. En el primero hablaremos de forma sucinta del origen estructural de la tragedia, sin atender al concepto trascendental de ella, es decir, de cómo, con influencias de la épica y la lírica, se fue conformando el género literario como tal. En este punto es importante mencionar las fiestas (Antesterias, Leneas, Dionisias) y explicar los concursos dramáticos en los que se llevaban a cabo las escenificaciones.

En el segundo, abarcaremos lo relativo a los *ejecutantes*: cuál es su nombre y su número; cómo se distribuían los papeles (tomando en cuenta al coro como un actor); en qué

¹ Según la definición aristotélica de Tragedia (*cfr.* ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b, 21).

consistía su actuación y la de los coreutas, y, finalmente, cuál era el equipo que utilizaban (vestuario y máscaras).

En el último capítulo, debido a que el hecho teatral depende en gran medida del ámbito escénico, abordaremos la estructura y componentes del edificio teatral (escenografía, maquinaria teatral y efectos sonoros), para lo cual tomaremos como ejemplos principales el teatro de Dionisio y el de Epidauro, y, en menor medida, algunos teatros de otros lugares importantes de Grecia. En este capítulo incluimos a la *música*, ya que es un elemento ligado indisolublemente a todos los ámbitos de la vida griega y, por tanto, al teatro. En este punto mencionaremos los géneros musicales utilizados por los tragediógrafos y el lugar que ocupan dentro del espectáculo (coro y composición), y describiremos los tipos de danza empleados en la tragedia y los instrumentos musicales (cítara y aulós). Finalmente, mas no menos importante, cerraremos nuestra investigación abordando un elemento que consideramos imprescindible y de vital importancia para el espectáculo teatral: el *público*, pues, a pesar de que casi nunca es contemplado en los estudios en torno al espectáculo teatral, hacia él está dirigido el mensaje de los dramaturgos, en este caso, trágicos. Así, pues, acomodado en lugares jerarquizados y bien ubicados, el público cierra con sus aplausos, gritos, llantos, risas y silbidos, la escena del presente trabajo.

I. APROXIMACIONES AL TEATRO GRIEGO

I.1 ORÍGENES DEL DRAMA TRÁGICO¹

LA TRAGEDIA ERA CONSIDERADA por el poeta latino Horacio² una invención del ateniense Tespis,³ quien convirtió en drama una representación coral al introducir, según Temistio,⁴ el prólogo y la *ῥῆσις* (“Discurso en una obra”, *cf.* Liddell, *s.v.*, entre el coro, representado por el corifeo,⁵ y un actor que ya actuaba de manera separada), y al sintetizar el contenido épico —en trímetros yámbicos— y los cantos corales preexistentes.⁶ Su nueva creación la mostró, por vez primera, en Atenas en la 61 Olimpiada (536-532 a. C.) durante las Grandes Dionisias.⁷

El argumento de que la tragedia haya sido una creación originada a partir del ditirambo dorio, por una parte, y de la yambografía, por otra, explica la diferencia de

¹ Vale la pena mencionar que nos referimos a los orígenes del drama que, según Aristóteles (*Poética*, 1448a 18-20), “representa a personas que obran”, por lo cual nos ocuparemos sucintamente aquí del origen estructural de la tragedia, no del concepto trascendental de ella. Sobre este problema, *cf.* LESKY, A., *Greek tragedy*, pp. 1-26.

² “Ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ / dicitur et plaustis vexisse poemata Thespis, / quæ canerent agerentque peruncti faecibus ora”, *cf.* HORACIO, *Arte Poética*, vv. 275-277, “Dicen que de la trágica Camena el género ignoto / inventó Tespis y en carros arrastró sus poemas, / que habían de cantar y actuar los untados con heces los rostros” (traducción de Tarsicio Herrera Zapién).

³ Tespis era hijo de Temón, del demo de Icaria. En el Ática daba representaciones populares arrastrando en “carros [...] sus poemas” (*cf.* nota anterior). Se piensa que, por la curiosidad que le despertaron las “giras” que Tesis realizaba, Pisístrato fue impulsado a regular los certámenes, lo cual contribuyó a la dignificación de los espectáculos (en las dionisias rurales se daban modestos premios como un macho cabrío o un cesto de higos). Según Plutarco (*Vida de Solón*, XXIX), Tespis provocó enojos a Solón, pues, después de presenciar una obra suya, Solón le preguntó que si no le daba vergüenza acumular tanta mentira en sus dramas, a lo cual el poeta le contestó que no había nada malo en ello, así Solón, golpeando fuertemente en el suelo con su bastón, terminó diciéndole: “[...] Pero, si aplaudimos y apreciamos así esta broma, pronto la encontraremos también en los asuntos públicos” (traducción de Aurelio Pérez Jiménez). Se conservan los títulos de cuatro de sus tragedias: *Los juegos de Pelias o Forbante*, *Los Sacerdotes*, *Los muchachos*, *Penteo*; y cinco textos apócrifos (*cf.* FERNÁNDEZ-GALIANO, M. “Introducción” a *Esquilo, Tragedias*, p. 79).

⁴ Temistio (XXVI 316, *apud* Fernández-Galiano, M., *op. cit.*, p. 79) afirma que introdujo la *resis* y el *prólogo*, o sea un monólogo anterior a la entrada del coro.

⁵ Quizás valga la pena mencionar que la etimología de la palabra *κορυφαῖος* se relaciona con *κορυφή*, “cabeza”, la “coronilla de la cabeza” (*cf.* LIDDELL, *s.v.*).

⁶ *Cf.* ALSINA, J., “Tragedia”, *apud* LÓPEZ FÉREZ, J. A., en *Historia de la literatura griega*, pp. 275-276; EASTERLING, P. E., *Historia de la literatura clásica*, vol. 1, p. 290; LESKY, A., *Historia de la literatura griega*, p. 255.

⁷ *Cf.* Suda, *apud* LESKY, A., *op. cit.*, p. 256; VERNANT, J. P. *Mito y Tragedia en la antigüedad*, vol. 1, p. 22; FERNÁNDEZ-GALIANO, M., *op. cit.*, p. 79. Este último se basa en las didascalias del tomo I de los *T. G. F.*

lenguaje entre la parte coral y la parte recitada;⁸ sin embargo, hay mucho desacuerdo con relación al origen del elemento coral. Unos estudios dirigen su mirada hacia una lírica coral no mimética;⁹ otros, hacia un origen relacionado con el culto a la vegetación,¹⁰ de cuyas danzas y ritmos pudo haber surgido la máscara;¹¹ otros, al culto a los muertos,¹² y algunos más buscaron establecer una relación entre el ritual dionisiaco y el culto a los héroes.¹³ También hubo quienes negaron la posibilidad de que un grupo de sátiros haya podido dar origen a la tragedia, remontando sus estudios incluso hasta la época minoica para encontrar

⁸ Alsina menciona que Wilamowitz, basándose en la noticia de Temistio acerca de las innovaciones de Tespis, intentó adaptar la teoría aristotélica del origen de la tragedia, a partir de un ditrambo cantado por sátiros (cf. ALSINA, J., *op. cit.*, p. 275).

⁹ Se trata de los estudios de Patzer, quien concentra su atención en las innovaciones de Arión de Metimna, cuya real aportación, según este estudioso, fue convertir el ditrambo de tema heroico no mimético en mimético a partir de los coros de sátiros, contrariamente a lo que piensa Else, pues para éste el ditrambo ariónico es sólo narrativo y, por lo mismo, no adecuado para originar un género mimético (cf. ALSINA, J., *op. cit.*, p. 275).

¹⁰ Se trata del *Enautos Daimon*, un culto estudiado por Murray, en el que se representaba la naturaleza en un ciclo de vida y muerte sucesivas. En el ritual en el que se llevaba a cabo esto había un lamento por la muerte del año; un *agon* que comportaba la muerte; un anunciante de la muerte en cuestión; una anagnórisis del *daimon* muerto y mutilado, y su aparición ante los creyentes. No obstante, el mismo Murray notó la dificultad de explicar la tragedia griega a partir de este argumento (cf. ALSINA, J., *op. cit.*, p. 276).

¹¹ Cf. LESKY, A., *op. cit.*, p. 250.

¹² Para Nilsson, quien no niega una relación entre los lamentos heroicos y el culto de Dionisio Eleuterio, el *treno heroico* podría estar en la base de la tragedia. Por otro lado, también Bickel trata de relacionar el ritual dionisiaco y el culto a los héroes al vincular un culto al héroe Adrasto de Sición con la lamentación y la aparición de Darío en *Los Persas* de Esquilo (cf. ALSINA, J., *op. cit.*, p. 276).

¹³ Heródoto, refiriéndose a las reformas de Clístenes de Sición, dice que “[...] los habitantes de Sición veneraban a Adrasto con diversas ceremonias, entre las que, principalmente, destacaba la conmemoración de sus desventuras mediante coros trágicos (con ellos no veneraban a Dionisos, sino a Adrasto). Clístenes, por su parte, asignó los coros a Dionisos y el resto del ritual a Melanipo [...]”, cf. Heródoto, *Historia*, 5, 67, 5 (traducción de Carlos Schrader). Por un lado, con relación a las desventuras del mítico rey, Pausanias menciona que “éste murió [...] cuando, tras tomar Tebas, conducía de regreso a su ejército” y que “las causas de su muerte fueron la vejez y la muerte de Egialeo”, muriendo así de tristeza, cf. PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, I, 43, 1 (traducción de María Cruz Herrero Ingelmo). Por otro lado, la reforma religiosa de Clístenes tenía una significación política, pues en primer lugar pretendía romper los lazos religiosos que unían a Sición con Argos mediante el culto a Adrasto, suplantándolos con los vínculos religiosos ligados a Grecia central (culto a Melanipo, héroe tebano); en segundo lugar, en política interior, el tirano se granjeaba la simpatía de las clases populares otorgando mucha importancia al culto a Dionisio. Finalmente, con relación a la historia del teatro, este pasaje indica la existencia en Sición, a comienzos del siglo VI a. C., de una forma dramática en el culto al héroe. Clístenes, al no poder suprimir estas ceremonias y diversiones sin que el pueblo reaccionara de mala forma, los asignó al culto de Dionisio, celebrándose mediante coros trágicos, con cantos (generalmente fúnebres, lo cual —dicho sea de paso— indica la relevancia del *treno* en la tragedia), danzas y diálogos para exponer un tema mítico (cf. ALSINA, J., *op. cit.*, p. 254; IRIARTE, A., *Democracia y tragedia. La era de Pericles*, p. 10; SCHRADER, C., notas 321 y 322, pp. 123-124 de su traducción de *Heródoto, Historia*, V).

la génesis de la tragedia, e, incluso, se ha buscado a partir de la fiesta, como elemento originario, la formación tanto de la comedia como de la tragedia.¹⁴

Aristóteles, al llamar dramas a las obras de los poetas que imitan a personas que actúan, menciona que “los dorios del Peloponeso reclaman para ellos la tragedia”.¹⁵ Posteriormente, dice que el drama proviene de las improvisaciones hechas por los cantores del ditirambo¹⁶ y, más adelante, informa que la tragedia evolucionó del drama satírico.¹⁷ Al parecer, este drama satírico del que habla Aristóteles —casi olvidado por la tragedia a no ser por Práxinos de Fliunte,¹⁸ quien lo impulsó tanto que fue parte de las tetralogías que presentaban los poetas trágicos, quienes, por cierto, también se encargaban de crearlos y de ejecutarlos, del mismo modo que representaban las tragedias— estaba en proceso de evolución, por lo que aún no era una ejecución perfeccionada.¹⁹

Si bien Arión no es considerado como el creador de la tragedia, sí puede decirse que propició la unión entre el drama satírico y el ditirambo (conocido ya por Arquíloco, quien es anterior a él), pues a este ditirambo le dio forma artística y lo convirtió en una composición poética²⁰ no improvisada, además de que también transformó el coro ditirámico de cuadrado a cíclico²¹ e introdujo sátiros en su representación.²²

¹⁴ Por su parte, Agrados investiga, valiéndose del estructuralismo, los orígenes de la tragedia a partir de la fiesta (cf. ALSINA, J., *op. cit.*, pp. 276-277).

¹⁵ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1448a, 30.

¹⁶ Cf. *Ibidem*, 1449a, 11.

¹⁷ Cf. *Ibidem*, 1449a, 21.

¹⁸ Práxinos nació cerca del 550 a. C. y murió joven, cerca del 470 a. C. Fue hijo de Pirrónides o Encomio y era de la ciudad de Fliunte en el Peloponeso. Fue el primero que escribió dramas satíricos; compuso 500 obras dramáticas, de las cuales 32 eran obras satíricas. El éxito que tuvo Práxinos originó que se presentara, después de tres dramas trágicos, uno satírico, lo cual no tenía la finalidad de provocar euforia y relajación tras la catarsis trágica, sino de intentar conservar —con base en las figuras de los sátiros semiequinos, vestidos con nébrides (pieles de cabra, atribuo de Dionisio), y portando falos— un eco de los ritos antiguos (cf. FERNÁNDEZ-GALIANO, M., *op. cit.*, p. 85). No obstante, José Alsina menciona que tal vez es a Esquilo a quien se debe que se presentara una trilogía de tragedias y después un drama satírico, perfeccionando las creaciones de Tespis (cf. ALSINA, J., *Teoría literaria griega*, p. 478).

¹⁹ Cf. LESKY, A., *op. cit.*, p. 251; EASTERLING, P. E. *op. cit.*, 291.

²⁰ Cf. nota 54, pp. 101-102 de SCHRADER, C., en su “Introducción” a *Heródoto, Historias, I*.

²¹ Giovanni Comotti (basándose en Proclo, *Chrest*, 43, quien remonta la noticia hasta Aristóteles) menciona que, en el ditirambo, el coro ejecutaba sus bailes desplazándose en línea recta, con los mismos movimientos que se hacían en las danzas procesionales, pero Arión hizo que ahora hiciera sus ejecuciones en línea curva (dispuestos en torno al altar del dios), primero en un sentido (estrofa) y luego en otro, repitiendo el mismo esquema rítmico (antístrofa), y al final delimitando sus desplazamientos en un área restringida (épodo). Cf. COMOTTI, G., *La música en la cultura griega y romana*, p. 22.

Existe un vínculo entre los sátiros y la palabra *tragedia*, si a ésta se la interpreta como “canto de machos cabríos”. Los coreutas eran llamados “cantores-cabra” debido a que o bien cantaban cubiertos por pieles de cabra o porque se les premiaba con una cabra, o bien porque estaban disfrazados de demonios caprinos. No obstante, en algunas vasijas del siglo V a. C. los sátiros o silenos eran representados como seres con abundante pelaje, lujuriosos y con cola de caballo (imágenes 1 y 2) —aunque ya en la época arcaica estos animales eran considerados machos cabríos—, además puede argumentarse que quizá a partir de un coro de sátiros podía representarse únicamente una obra de sátiros, pues cada integrante del coro satírico ya tenía el atuendo propio de un sátiro, lo cual generaría una gran dificultad al momento de que tuvieran que representar cualquier otro personaje.²³



Imagen 1. Un sátiro calvo y barbudo con cola de caballo juega con una copa equilibrada en su pene erecto.



Imagen 2. Un sátiro con cola de caballo sostiene su flauta sobre su miembro en erección.

Por su parte, el ditirambo, —que probablemente en época clásica era un acto cantado y bailado por un coro conformado por varios sátiros y un ἄρχος (“líder de un coro” *cf.*

²² Heródoto (*Historia*, I, 23) menciona que “Arión compuso un ditirambo, le dio este nombre y lo hizo representar en Corinto” (traducción de Carlos Schrader) y, por otro lado, Lesky menciona que en la *Suda* se encuentra que fue este mismo Arión quien por primera vez compuso un coro, cantó un ditirambo, dotó de nombre a la parte cantada y, además, introdujo sátiros (*cf.* LESKY, A., *op. cit.*, pp. 250-251).

²³ *Cf.* EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 291.

Liddell s.v.), es decir, un solista²⁴—, nos lleva al entorno de Dionisio,²⁵ de cuyo culto formaban parte las tragedias, representadas siempre en el teatro de Atenas.²⁶

La noticia de Heródoto acerca de las modificaciones religiosas por parte de Clístenes deja ver que en las primeras veces que se habló de “coros trágicos” se hizo para indicar de qué manera los antiguos cantos heroicos fueron introducidos en dicho culto,²⁷ pero, además de la dimensión religiosa que existe en el teatro, lo que realmente relaciona a Dionisio con él son los personajes y los acontecimientos representados en escena, pues para los espectadores del siglo V a. C. son reales, pero al mismo tiempo ellos saben que están viendo hechos y personajes que pertenecen a una época ya pasada, a un mundo que ya no existe. En este sentido, uno de los rasgos de Dionisio consiste en desdibujar la línea entre lo ilusorio y lo real.²⁸

I.2 INFLUENCIAS

Según Aristóteles, Homero, en cuyos poemas se vislumbra el género trágico (y el cómico), fue el poeta por excelencia,²⁹ y, al parecer, la tragedia heredó los célebres mitos que se narraban en sus poemas.³⁰ Aristóteles dice, además, que los poetas trágicos hacían sus historias ateniéndose a nombres que han existido,³¹ y tal vez se refiera a los célebres héroes que se nombran en la guerra de Troya, o a los personajes de otras epopeyas, como la dedicada a la estirpe de Agamenón, de Heracles o de Edipo.³² Hay que apuntar, sin

²⁴ Cf. ALSINA, J., “Tragedia”, *apud* LÓPEZ FÉREZ, J. A., *Historia de la literatura griega*, p. 275; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 290; PAVIS, P., *Diccionario del teatro*, p. 101.

²⁵ Dionisio (llamado también Baco por los romanos, quienes lo identificaban con el antiguo dios itálico *Liber Pater*) fue hijo de Zeus y Sêmele, hija de Cadmo y Harmonía, y pertenece a la segunda generación de los olímpicos, como Hermes, Apolo, Ártemis, etc. Es en esencia el dios de la viña, del vino y del delirio místico.

²⁶ Cf. LESKY, A., *op. cit.*, p. 274; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 292; ALSINA, J., *op. cit.*, p. 275.

²⁷ Cf. *supra* nota 13, p. 10 de este capítulo.

²⁸ Cf. VERNANT, J. P., *op. cit.*, p. 27.

²⁹ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1448b, 34.

³⁰ Cf. IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 11; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 289; ALSINA, J., *Teoría literaria griega*, p. 316.

³¹ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1451b, 15-16.

³² Con relación a la guerra de Troya se tienen fragmentos de dramas con esa temática. Por ejemplo, hay un *Alejandro* escrito por Eurípides, en el que se tratan los años juveniles del raptor de Helena; los *Antenóridas*, obra en la que Sófocles narra la petición al pueblo troyano para que entreguen a Helena. Acerca de Ifigenia se ocuparon Sófocles y Eurípides; en el *Ajax* se encuentran los primeros años de la guerra de Troya; los sucesos posteriores a la guerra de Troya fueron tratados por Sófocles en *Polixena*, y, por Eurípides, en *las Troyanas*,

embargo, que, además de la herencia mitológica de la épica a la tragedia, ésta se nutrió del abundante bagaje oral de los relatos, pues de este modo se explicarían las variantes y las innovaciones de las tragedias.

Pero, antes que la tragedia, durante los siglos VII y VI a. C., la lírica coral convirtió en cantos las narraciones de esos mitos, apoyándose en la mímica y en la danza; de este modo, dicho género artístico logró ya un núcleo dramático, por lo que se le puede considerar una herencia directa para la tragedia, aunque con su debido distanciamiento, pues, en cuanto al contenido, la tragedia se aleja de la lírica coral, ya que, en la poesía lírica, las musas danzaban y dirigían sus cantos a los dioses y personajes importantes, haciendo olvidar las desgracias y alejando las preocupaciones por un momento en las fiestas en las que cualquier ciudadano instruido podría formar parte de esos coros líricos. Por su parte, los poetas trágicos criticaban y reflexionaban acerca de las cuestiones políticas y sociales de la ciudad.³³

Prueba de la herencia de la poesía lírica en la tragedia es la ἐμμελεια (“Ajuste de la modulación en las palabras habladas”, “armonía”, “gracia” “sintonía de la danza” “danza trágica”, cf. Liddell, s.v.), la danza con la que el coro trágico acompaña su canto, aunque en la tragedia no se realizara de la misma manera que en la apolínea lírica coral, en la que, al parecer, se bailaba con movimientos más sincronizados y tenía desplazamientos más paulatinos, mientras que la danza de los coros trágicos podía realizarse sin cambiar de sitio.³⁴ También de la tradición lírica coral surge la métrica de los cantos de la tragedia y que éstos estén escritos en un dialecto literario que no es ático puro. En cuanto a la métrica, según Aristóteles,³⁵ la tragedia utilizaba el tetrámetro trocaico, proveniente de lo satírico (posteriormente se utilizaban yambos) y, al parecer, los trímetros que usaba la tragedia son herencia de Solón, quien utilizó ese metro como medio de exhortación.³⁶

Hécuba y Andrómaca. De la estirpe de Agamenón se encargaron Sófocles en *Atreo*, *Clitemnestra* y *Electra*; Eurípides en *Electra*, y Esquilo en *Agamenón* y *Las Coéforas*. Del tema de Heracles se encargaron Sófocles y Eurípides; el primero compuso *Las Traquinias* y *Heracles*, y el segundo, *Heracles loco* y *Los Heraclidas*. Finalmente, en el *Edipo*, *Las suplicantes* y *Las fenicias* se trata acerca del ciclo tebano (cf. ALSINA, J., *op. cit.*, pp. 88 y 89).

³³ Cf. IRIARTE, A., *op. cit.*, pp.11-22; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 289.

³⁴ Cf. IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 20.

³⁵ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1449a, 21.

³⁶ Cf. EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 289.

Otra posible influencia para la tragedia es la figura de Dionisio. Pero, a pesar de que la tragedia formaba parte del culto a este dios y de que lo que se cantaba en los ditirambos (cantos rituales de Dionisio) —y que después se presentó en las tragedias³⁷— tal vez perteneció a la tradición mitográfica dionisiaca, parece ser que los mitos referentes a Dionisio eran escasos y, además, los temas de la tragedia se apartaron de ellos por cuestiones, al parecer, políticas.³⁸

En cuanto al culto de Dionisio, del cual formaba parte la tragedia, es probable que de allí surgiera una aportación importante: las máscaras —elemento esencial y propio únicamente de este dios, pues para los demás dioses olímpicos era ajeno, a excepción de Ártemis— que se utilizaban en las representaciones y en los cortejos en los que los hombres se disfrazaban de sátiros y danzaban en las procesiones dionisiacas.³⁹ No obstante, el uso de la máscara se conservó propiamente en el drama satírico, como extensión de los rituales agrícolas; por su parte, la máscara de la tragedia “es una máscara humana, un disfraz bestial. Su función es de orden estético: responde a exigencias concretas del espectáculo, no a imperativos religiosos que pretenden reflejar estados de posesión o aspectos monstruosos mediante la mascarada.”⁴⁰

También algunos hechos contemporáneos aportaron temas que los autores trágicos representaron. Frínico⁴¹ escribió *Ocupación de Mileto* y *Las Fenicias*, una tragedia basada

³⁷ Aristóteles (*Poética*, 1447a, 13-16) menciona que el ditirambo (διθυραμβοποιητικὴ) es una *imitación*, igual que la tragedia, que usa como medios para la imitación tanto ritmo como canto y verso —al mismo tiempo— (1447b, 27) y versos más adelante (1449a, 11) menciona que del ditirambo surge la tragedia, y quizás lo que se presentaba en las tragedias era la forma artística lírico-coral muy elaborada que le diera Arión al ditirambo y que Práxinos volvió a colocar en las tetralogías (cf. LESKY, A., *op. cit.*, p. 251 y *supra* nota 18, p. 11 de este título).

³⁸ Como ya mencionamos, el culto de Dionisio era popular y fue fomentado por tiranos que querían el apoyo del pueblo, oponiéndose a los cultos establecidos por los aristocráticos. Si bien el establecimiento de la tragedia se dio bajo el mando de Pisístrato, es probable que fuera bajo la democracia de Clístenes cuando la tragedia alcanzara mayor dignidad y seriedad (cf. EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 292).

³⁹ Cf. EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 292; IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 56.

⁴⁰ Cf. VERNANT, J., *op. cit.*, vol. 2, p. 23.

⁴¹ Frínico era hijo de Polifrasión. Al parecer, nació no después del 550. a. C. Hay transmitidos 24 fragmentos y diez títulos de tragedias suyas. A él se debe el descubrimiento de los dramas históricos. Son dos los dramas históricos suyos, uno era la *Ocupación de Mileto*, y el otro, *Las Fenicias*. El primero se estrenó probablemente en 492 a. C. Era arconte Temístocles, quien aprovechó la ocasión para fomentar sentimientos en contra de los persas, logrando solamente que el público se irritara por la veracidad con que se contaban los hechos ocurridos en el 494 a. C., cuando la ciudad de Mileto fue tomada. Frínico fue multado fuertemente por la representación de esa tragedia. *Las Fenicias* se estrenó en 476 a. C. y esta vez Temístocles fue corego. No

en las guerras médicas.⁴² Por su parte, Esquilo⁴³ escribió *Los persas* y *Prometeo*.⁴⁴ Cabe señalar que no se pretendía hacer “dramas históricos”, sino más bien darle cabida a la historia reciente en la tragedia y recordar los errores pasados, y mostrar y resaltar, como en el caso de Esquilo, que los dioses castigan la ὀμάρτία (“error” cf. Liddell s.v.) de ὕβρις (“soberbia”, “insolencia” cf. Liddell, s.v.).⁴⁵ Sin embargo, algunas veces estos temas históricos llevaron a algunos poetas a que se ganaran desaprobaciones por parte del público. Un ejemplo de esto se encuentra en la *Suda*,⁴⁶ en donde se informa que el poeta Frínico fue castigado con el pago de mil dracmas, además de no permitirle representar la *Ocupación de Mileto*, pues el recuerdo que vivieron los atenienses de la destrucción de esa ciudad fue doloroso y muy lastimero.

I.3 FIESTAS

Aristóteles dice que la tragedia —junto con otros géneros de poesía— es una imitación⁴⁷ y que los que imitan presentan a todos los imitados como operantes y actuantes.⁴⁸ Más adelante ofrece su definición de la tragedia:

debió de ser un dramaturgo incompetente, aunque se le haya acusado de querer agradar sólo a un público selecto. Fue el primero en introducir personajes femeninos. En lo musical prefería los ritmos dulces, multiformes y le gustaba introducir complicados bailes en sus danzas (cf. FERNÁNDEZ-GALIANO, M., *op. cit.*, pp. 80-84).

⁴² Cf. ALSINA, J., *op. cit.*, p. 314.

⁴³ Esquilo es hijo de Euforión, ciudadano ateniense de familia acomodada. Nació cerca del 525 y murió alrededor del 456 a. C. Luchó contra los persas en Maratón a los 25 años. Compitió con su primera obra cerca de 500-495 a. C. a lado de Práquinas y Quériilo, perdiendo ante el primero, quien, por cierto, ganaría sólo una vez en su vida. La primera victoria de Esquilo se da a los 41 años en el 484 a. C. Dentro de sus obras conservadas se encuentran: *Los Persas*, *Los siete contra Tebas*, *Las suplicantes*, *Agamenón*, *las Coéforas*, *Las Euménides*, *Prometeo encadenado* (cf. FERNÁNDEZ-GALIANO, M., *op. cit.*, pp. 44-78).

⁴⁴ L. A. Post y Fr. Stoessl encuentran alusiones políticas en algunas tragedias de Esquilo (cf. ALSINA, J., *op. cit.*, p. 275).

⁴⁵ Cf. ALSINA, J., *op. cit.*, p. 275; LESKY, A., *op. cit.*, p. 258. Por otro lado, ὀμάρτία es la palabra para designar el “error” que hace que los héroes trágicos sobresalgan, pues, según Aristóteles (*Poética*, 1453a, 8-10), “en una buena fábula, el protagonista [el héroe trágico] debe pasar de la dicha a la desdicha [...] por un gran yerro”. Por su parte, la palabra ὕβρις designa la soberbia, la arrogancia que conduce al héroe a su perdición, tras haber ignorado el aviso de los dioses (cf. PAVIS, P., *op. cit.*, p. 260).

⁴⁶ *apud* LESKY, A., *op. cit.*, p. 258.

⁴⁷ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1447a, 14-16.

⁴⁸ Cf. *Ibidem*, 1448a, 25-27.

La tragedia es imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.⁴⁹

Y nos deja ver que la imitación de esa *acción* se realiza mediante la actuación y no mediante el relato. Posteriormente, al explicar los elementos de la tragedia, nos dice que, de éstos, el más importante es la fábula, es decir, la construcción de los hechos,⁵⁰ pues los medios principales (peripecias y agniciones⁵¹) con que la tragedia seduce al alma son partes

⁴⁹ Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b, 24-28 (traducción de Valentín García Yebra). Quizá valga la pena mencionar las partes de la tragedia: *prólogo*, *episodio*, *éxodo* y *parte coral*. Aristóteles subdivide esta parte coral en *párodos* y *estásimos*. El *prólogo*, con el cual se inicia la obra, era un elemento de las partes cantadas de la tragedia, seguido de otro concerniente a los segmentos líricos: el *párodos* (femenino en griego). Éste es la primera manifestación del coro —compuesto por unas doce personas que cantan en una procesión solemne— al hacer su entrada en la ὀρχήστρα y tiene ritmo anapéstico. La narración de los hechos del *párodos*, a la vez que explica y anuncia lo que sucederá en el drama, coloca al espectador en el contexto de la historia. Aristóteles dice que el *episodio*, protagonizado por los actores, es la parte completa de la tragedia que está entre dos cantos corales (*estásimos*). Comúnmente hay episodios de diálogos extensos por parte de los personajes, pero también hay diálogos líricos. Los *estásimos*, cantos ejecutados por el coro en los diversos episodios, son parecidos a los himnos y plegarias dirigidas normalmente a los dioses y van acompañados de la danza llamada ἐμμέλεια. Finalmente, el *éxodo*, el último canto que el coro ejecuta a la hora de abandonar el teatro y en el que se hacen comentarios de la situación posterior del drama (Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1452b, 20-24; IRIARTE, A., *op. cit.*, pp. 12-14; ALSINA, J., *op. cit.*, pp. 437-438; NAVARRE, O., *Les représentations dramatiques en Grèce*, p. 17).

⁵⁰ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a, 15.

⁵¹ Aristóteles dice que “La agnición [ὄναγνώρισις] es un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. La agnición más perfecta es la acompañada de Peripecia [περιπέτεια]” (*Poética*, 1459a, 30-34), la cual es “el cambio de la acción en sentido contrario [...] verosímil o necesariamente” (*Poética*, 1452a, 22-24). “[...] Pues tal agnición y peripecia suscitarán compasión y temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia” (*Poética*, 1452b, 38-1452b, 2). Más adelante, Aristóteles menciona las diferentes especies de agnición: “Entre las especies de agnición la menos artística y la más usada por incompetencia es la que se produce por señales. Y, de éstas, unas son congénitas [...], otras, adquiridas, y de éstas, unas impresas en el cuerpo, como las cicatrices, y otras, fuera de él, como los collares [...]” (*Poética*, 1454b, 21-25). “[...] En segundo lugar vienen las agniciones fabricadas por el poeta y, por tanto, inartísticas” (*Poética*, 1454b, 29-30), “[...] La tercera [...] se produce por el recuerdo” (*Poética*, 1454b, 38). “La cuarta especie de agnición procede de un silogismo” (*Poética*, 1455a, 4). “[...] Hay también una agnición basada en un paralogismo de los espectadores” (*Poética*, 1455a, 12). Y finaliza mencionando que “la mejor agnición es la que resulta de los hechos mismos, produciéndose la sorpresa por circunstancias verosímiles [...]. Tales agniciones son las únicas libres de señales artificiosas y de collares” (*Poética*, 1455a, 18-21).

de la fábula,⁵² y que, de los aderezos, el espectáculo es “cosa seductora, pero ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores”,⁵³ pues el fin de la tragedia es llevar a cabo una purgación, una catarsis, la cual quizá pueda lograrse únicamente a través de las palabras.

Sin embargo, esa fábula, esa narración, tenía una fuerte relación con el lugar en el que ella se desarrollaba;⁵⁴ es decir, esa narración necesitó de una actuación y de un lugar, un edificio, un teatro donde fuera representado el espectáculo que deleitaba a los espectadores,⁵⁵ pues lo que *veían* los griegos —de la época clásica al menos— era justamente eso, representaciones teatrales de las obras trágicas.

Estas representaciones se llevaban a cabo en las fiestas que celebraba el pueblo griego, inimaginable sin ellas y sin sus días de culto en todas sus ciudades, como en el caso de Atenas, por ejemplo, en donde, durante todos los meses del año, se celebran fiestas y cultos que vestían de esplendor a la ciudad, a la que no sólo ciudadanos atenienses tenían acceso, sino también muchos extranjeros.

Dentro de las fiestas más importantes del calendario ático están, entre otras muchas celebraciones más, de igual o menor importancia, las *Grandes Panateneas*, celebradas en el mes *Hekatombaion* (julio); las *Grandes Eleusinas*, en honor a Apolo, diferentes a los *Misterios Eleusinos*, celebrados éstos en el mes llamado *Boedromion* (septiembre); las *Tesmoforias*, en el mes *Pyanopsion* (octubre), en honor de Demeter y de Kore, su hija; y, con relación a Dionisio, las *Antesterias*, las *Leneas*, las *Dionisias rurales*, y las *Grandes Dionisias* o *Dionisias Urbanas*.⁵⁶ Las cuatro últimas son importantes para este trabajo, ya que tienen, en mayor o menor medida, algún punto de relación con las representaciones y los concursos teatrales que el Estado se encargaba de organizar.

⁵² Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a, 34.

⁵³ Cf. *Ibidem*, 1450b, 17-19.

⁵⁴ Cf. GARCÍA PÉREZ, D., “Rasgos de la representación y de la estructura escénica en *Prometeo encadenado*: un experimento escénico-discursivo”, en *Nova Tellus*, 24-1 2004, p. 41.

⁵⁵ Aristóteles dice que una de las ventajas que tiene la tragedia sobre la epopeya es justamente el espectáculo (además de la música), pues éstos son “medios eficacísimos para deleitar” (cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1462a, 15-17).

⁵⁶ Cf. GARCÍA LÓPEZ, J., *La religión griega*, p. 78.

1.3.1 Antesterias.

La fiesta de las *Antesterias* se llevaba a cabo, según Tucídides,⁵⁷ en el mes *Antesterion* (días finales de febrero y comienzos de marzo) en los días 11, 12 y 13, llamados respectivamente Πιθοίγια, Χάες y Χύροι.⁵⁸

Un fragmento de Filóstrato⁵⁹ sugiere que el nombre de esta fiesta está conectado con un ritual en el que hombres y mujeres, que han dejado la infancia, portan una corona de flores, y en algunas vasijas, conocidas como *Chous*, del siglo V, se muestran niños con guirnaldas vestidos para el festival.



Imagen 3. Niño con guirnalda en la cabeza.

⁵⁷ Cuando Tucídides habla de la ubicación de algunos viejos templos, menciona que en la antigua parte sur de la Acrópolis, además del templo de Zeus Olímpico, también está τοῦ ἐν Λίμναις Διονύσου, ᾧ τὰ ἀρχαιότερα Διονύσια [τῆ δωδεκάτῃ] ποιεῖται ἐν μηνὶ Ἀνθεστηριῶνι (cf. TUCÍDIDES, *Guerra del Peloponeso*, ii, 5, 4). “el de Dionisos de Limnas, en el que se celebra [el día décimo segundo] del mes Antesterión las más antiguas fiestas dionisiacas” (traducción de Antonio Guzmán Guerra).

⁵⁸ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, p. 1; GARCÍA LÓPEZ, J, *op. cit.*, p. 81; LESKY, A., *op. cit.*, p. 443.

⁵⁹ “καὶ ὅτε Ἀθήνησιν οἱ παῖδες ἐν μηνὶ Ἀνθεστηριῶνι στεφανοῦνται τῶν ἀνθέων τρίτῳ ἀπὸ γενέας ἔτει, κρατῆρας τε τοῖς ἐκειθεν ἐστῆρατο καὶ ἔθυσεν ὅσα Ἀθηναίοις ἐν νάμῳ”. Cf. FILÓSTRATO, *Heroico* xvii, 2, “[...] y cuando en Atenas, en el mes de las Antesterias, ponía a los niños de dos años una corona de flores, él dispuso las cráteras como los de allí e hizo sacrificios según la usanza ateniense” (Traducción de Francesca Mestre).

En el primer día del festival, llamado Πιθοίγια, la gente se reunía cerca del santuario de Dionisio y bebían de unas jarras, llamadas πίθοι, el vino de las últimas uvas del otoño, tras hacer libaciones a este dios. El fin era remover el tabú de la comida y la bebida de la comunidad antes de disfrutarlo. Al parecer los esclavos también compartían la bebida y el banquete.⁶⁰

El segundo día, el Χόεξ, era celebrado bebiendo en todas partes de la ciudad. Había un concurso en el que cada participante recibía un vaso llamado χώς⁶¹ lleno de vino, y quien terminara de beberlo primero recibía como premio una piel llena de vino, semejante a un odre. El arconte rey anunciaba el concurso haciendo sonar una trompeta.⁶²

Con relación al tercer día, llamado Χύτροι, hay confusiones cuando se quiere determinar el momento en el que se llevaban a cabo las ceremonias porque algunos mencionan que este día comienza al ponerse el sol del anterior día, el Χόεξ.⁶³

Aristófanes⁶⁴ dice que la gente acudía al recinto de Dionisio en el sagrado día llamado Χύτροι para llevar a cabo las celebraciones.⁶⁵ No obstante, según Pickard-

⁶⁰ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 9.

⁶¹ Cf. GARCÍA LÓPEZ, J., *op. cit.*, p. 81.

⁶² Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 10.

⁶³ Cf. *Ibidem*, p. 13.

⁶⁴ Es hijo de Filipo del demo de Cidateneo, de la tribu pandiónide. Nació a mediados del 450-440 a. C. Tuvo tres hijos llamados Áraros, Filipo y Filetero (o Nicóstrato). No se sabe con precisión la fecha de la muerte del comediógrafo, pero posiblemente tuvo lugar poco después de la representación de *Pluto*, en el 388 a. C. Vivió el momento de máximo esplendor económico, político y cultural de Atenas; de la derrota de ésta ante Esparta y el derrocamiento de la democracia; la implantación del régimen de los treinta tiranos, entre otras cosas; fue contemporáneo menor de Pericles y de Sócrates y Tucídides, así mismo de Jenofonte y Platón. Asistió al desarrollo de la sofística y la retórica. Conoció la obra de Sófocles y pudo ver cómo poco a poco ganaba el favor del público la obra de Eurípides. Compitió en el teatro con Cratino y Eúpolis, conoció el éxito y el fracaso y vivió la muerte de la tragedia y de la Comedia antigua. Se cree que escribió cerca de 44 obras y hasta 19 más; sin embargo, sus once piezas conservadas son: *Los acarnienses*, *Las ranas*, *Las nubes*, *Los caballeros*, *Las avispas*, *La paz*, *Las tesmoforias*, *Lisístrata*, *Pluto*, *La asamblea de mujeres* y *Las aves* (cf. GIL FERNÁNDEZ, L., “Introducción” de *Aristófanes, Comedias*, vol. I, pp. 7-9).

⁶⁵ “[...] ἦνιχ’ ὁ κραιπαλάκωμος τοῖς ἱεροῖσι Χύτροισι χωρεῖ κατ’ ἐμὸν τήμενος λαῶν ὄχλος”. Cf. ARISTÓFANES, *Las Ranas*, vv. 217-219. Sin embargo, creemos necesario advertir que nos es un poco complicado aseverar nuestro argumento, ya que algunos especialistas lo traducen así: “cuando en la ebriedad de la ceremonia para abrir los toneles de vino la multitud humana llega a nuestro santuario” (traducción de la Dra. Carmen Chuaqui); por su parte, Henderson traduce: “when the hungover throng of revellers / on holy Pot day / reeled through my precinct [...]”, y B. B. Rogers, así: “when the revel-tipsy throng, all erapulous and gay, to our precinct reeled along on the holy Pitcher day”. No podemos asegurar que Χύτροισι se refiera al día llamado Χύτροι, pues, si bien B. B. Rogers anota que Χύτροι es el nombre dado tardíamente al tercer día de

Cambridge, estas celebraciones comienzan con un certamen de vino en el día llamado Χόεζ,⁶⁶ pero, por otro lado, Focio se refiere al Χόεζ como el día en el que las almas de los muertos vagaban.⁶⁷

Al parecer estos dos sucesos se sobreponían; sin embargo, es probable que las ceremonias vinculadas con el Χόεζ terminaran en la puesta del sol, y que el Χύτροι, que para ese momento ya había comenzado, era un día de un carácter bastante diferente, lleno de penumbra, en el que se rendía culto a los muertos, ofreciéndoles granos.⁶⁸

Pero, aunque Dionisio es el dios a quien está consagrada esta fiesta, y a pesar de que se cree que algunos elementos de este festival tienen conexión mínima con la historia del drama, particularmente el recinto de Dionisio, y la procesión en la que este dios es escoltado en un carro que semeja un barco, la realidad es que parece que el único punto de relación con el drama griego en época clásica se refiere a un concurso de actores cómicos, ὄγῶνες χύτρινοι (los cuales, después de un período no específico de suspensión, fueron restaurados por Licurgo en el tercer trimestre del siglo IV a. C.), que servían para la selección de las próximas Dionisias⁶⁹.

1.3.2 Leneas

También, en Atenas, había unas fiestas llamadas *Leneas*, celebradas, a partir del 440 a. C., en invierno en los días 12, 13 y 14 del mes de *Gamelión*, hacia finales de enero.⁷⁰ El nombre de esta fiesta está relacionado con el acto de prensar uvas, ληνός (“recipiente en el que se prensan las uvas” *cf.* Liddell, *s.v.*), pero, al parecer, la explicación de por qué eran llamadas así estas fiestas la da el nombre derivado que recibían las *Lenai*, mujeres que se movían en “enjambres menádicos”, devotas de Dionisio, cuyo epíteto como dios del vino, del cual se deriva el nombre de aquellas, es ληνός, de manera más convincente que el

este festival (*cf.* nota c a su traducción de *Las ranas*, de Aristófanes, p. 317), Henderson dice que ese día no era el tercero sino el segundo (*cf.* nota 27 a su traducción de *Las Ranas* de Aristófanes, p. 55).

⁶⁶ *Cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁷ “μιαρὰ ἡμέρα· ἐν τοῖς Χουσίῳ Ἀνθηστηριῶνος, ἐν ᾧ δοκοῦσιν αἱ ψυχὰὶ τῶν τελευτησάντων ἀνιέναι” (*Cf.* FOCIO, *apud* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 7.) “día manchado de sangre. En los [días llamados] *choes* de las antesterias, en los que las almas de los que han muerto acechan para salir [...]”.

⁶⁸ *Cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁹ *Cf.* LESKY, A., *op. cit.*, p. 260; PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 10, 15.

⁷⁰ *Cf.* ALSINA, J., *apud* LÓPEZ FÉREZ, J. A., *Historia de la literatura griega*, p. 278; GARCÍA LÓPEZ, J., *op. cit.*, p. 81; PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 25; LESKY, A., *op. cit.*, p. 259.

argumento que derivaba ese nombre de un lagar, ληνός (“lugar de agua” *cf.* Liddell *s.v.*). También se pensó que la fiesta se llevaba a cabo en un santuario de Dionisio en un pantano (ἐν λίμναις), pero parece más probable que se llevara a cabo en el Leneo del ágora. Asimismo, parece ser que en el culto de esta fiesta, la figura de Dionisio era colocada, representado con una máscara barbuda, sobre una especie de poste o columna, al parecer de madera, y adornados, tanto el poste como Dionisio, con hiedra y a veces también con uvas.⁷¹ Sin embargo, eran pocos los extranjeros atraídos a esta fiesta en la que sólo se hacía una procesión y un doble concurso (uno de poetas y otro de actores) cómico.⁷²

1.3.3 Dionisias Rurales

Otras fiestas eran las *Dionisias rurales*, celebradas, según Teofrasto, en el mes de *Poseidón*⁷³ (diciembre), se llevaban a cabo fuera de Atenas y estaban dirigidas y organizadas por cada uno de los pequeños demos del Ática.⁷⁴

En la procesión de esta fiesta —que variaba en cada demo, por lo que es probable que no todos los demos hayan tenido representaciones teatrales—⁷⁵ se ofrecía una especie de pastel o pan de forma plana y se llevaba un falo erecto en un poste, acompañado de un canto fálico.⁷⁶ También, en esta procesión, un grupo de personas hacía burlas y gritaba groserías a la gente desde un carro que circulaba por la ciudad.⁷⁷

⁷¹ *Cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, pp. 29-30; GARCÍA LÓPEZ, J., *op. cit.*, p. 81.

⁷² *Cf.* LESKY, A., *op. cit.*, p. 260; NAVARRE, O., *op. cit.*, p. 5.

⁷³ Teofrasto, al describir al hombre charlatán, dice que éste es una persona que es capaz de sentarse a lado de alguien para contarle “ὡς βοηδρομιῶνος μὲν ἔστι τὰ μυστήρια, Πυανεψιῶνος δὲ Ἀπατούρια, Ποσειδεῶνος δὲ τὰ κατ’ ἄγροισι Διονύσια”. *Cf.* TEOFRASTO, *Caracteres*, III. “que los Misterios Eleusinos se celebraban en el mes Boedromión; que en el Pianepsion, las Apaturias, y en el Poseidón, las Dionisias rurales” (traducción de Elisa Ruiz García).

⁷⁴ *Cf.* NAVARRE, O., *op. cit.*, p. 5.

⁷⁵ Se sabe que en el Pireo y en Mirrinus se llevaron a cabo estas fiestas en el mes Poseidón (*cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 44).

⁷⁶ En una escena de Aristófanes, en la que se lleva a cabo dicha procesión, aparece Diceópolis con una olla, seguido de su mujer, su hija y dos esclavos con un falo: “Diceópolis: ¡Chitón! ¡Respeto! Que se adelante un poco la canéfora. Que Jantias ponga derecho el falo. Deposita la cesta en el suelo, hija, para hacer los ritos previos. Hija: (sacando una torta de la cesta) Madre, alcázame el cucharón, para echar el caldo en esa torta. Diceópolis: Así está bien. ¡Oh! Soberano Dionisio, que sea de tu agrado la procesión y este sacrificio que te hago con los de casa, y que celebre felizmente las Dionisias camperas, descargado del servicio militar [...] Jantias, a vosotros dos os toca tener enhiesto el falo detrás de la canéfora, yo os seguiré cantando el himno fálico”. *Cf.* ARISTÓFANES, *Los Acarnienses*, vv. 242-260 (traducción de Luis Gil Fernández).

⁷⁷ *Cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 43; LESKY, A., *op. cit.*, p. 259.

La dirección del festival de cada *demo* estaba a cargo de su gobernante, el cual era elegido por el Estado y su deber era designar al *corego*. Pero se sabe, por ejemplo, que a principios del siglo IV A. C. el *demo* del Pireo, cuyo festival era el más importante de todos los que éstos hacían, puso el teatro en manos de contratistas, quienes asumieron la responsabilidad de proporcionar asientos y recoger la admisión. Pero ya para el final del siglo se encargó de esto un ἀρχιτέκτων, y en el 442 a. C. la comedia, que se presentaba en las Leneas, fue puesta bajo el cuidado del Estado. Asimismo, se tienen noticias de que algunas compañías de buenos actores viajaban a los *demos* y representaban las tragedias de los grandes poetas. Se sabe que Eurípides⁷⁸ puso en escena alguna obra en el Pireo, y Sófocles⁷⁹ y Aristófanes, en Eleusis.⁸⁰

1.3.4 Dionisias Urbanas o Grandes Dionisias

Las Dionisias urbanas, llamadas después Grandes Dionisias debido a la importancia que alcanzaron, tenían lugar a finales de marzo en el mes *Elafebolión*. La importancia de este festival no se debía sólo a las representaciones de poesía lírica y dramática, sino también a que estaba dirigido a todos los griegos de la Hélade y a los extranjeros. En esta fiesta el pueblo griego daba muestra de su poder, riqueza y de su arte. Además, algunos aliados llevaban su tributo en la temporada de esta fiesta; también, antes de comenzar los dramas

⁷⁸ Eurípides fue hijo de Mnesarco, que se dedicaba al oficio de mercader. Su madre, Clito, era de alto linaje. Nació en 484 a. C., en Flía, una pequeña aldea ubicada en el corazón del Ática. De muchacho fue copero de un grupo de danzantes que tenían una clara significación religiosa. En el año 466 a. C. fue efébo, es decir, tuvo que cumplir dos años de servicio militar, a fin de adquirir la preparación necesaria para poder empuñar las armas cuando Atenas lo requiriese. También tomó parte en certámenes atléticos y gimnásticos, que eran parte fundamental en la educación integral del ciudadano ateniense. Tuvo una total indiferencia por la participación activa en la política de su ciudad. Dentro de sus 18 obras conservadas (el *Reso* se considera apócrifo) se encuentran: *Alceste*, *Medea*, *Hipólito*, *Las troyanas*, *Helena*, *Orestes*, *El Cíclope*, *Medea*, *Los Heráclidas*, *Andrómaca*, *Hécuba*, etcétera (cf. MEDINA GONZÁLEZ, A. y LÓPEZ EIRE, J. A., “Introducción” a *Eurípides, Tragedias*, vol. 1, pp. 7-58).

⁷⁹ Nació en Colono, cerca de Atenas, en el 497-496 a. C. y murió en 406-405. Fue hijo de Sófilo, un industrial armero. Su educación fue muy esmerada. A los quince años dirigió el coro de adolescentes que cantó el himno triunfal por la victoria de Salamina. Como poeta trágico, su primera intervención en el teatro, en 468 a. C., fue premiada con el máximo galardón, en competencia con Esquilo. Tomó parte en treinta concursos trágicos. Dieciocho veces le otorgaron el primer lugar. La tradición le atribuye unas 123 piezas, entre tragedias y dramas satíricos; sin embargo sólo han llegado siete hasta nosotros: *Ajax*, *Las Traquinias*, *Antígona*, *Edipo Rey*, *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono* (cf. LASSO DE LA VEGA, JOSÉ S., Introducción a *Sófocles, Tragedias*, pp. 7-24).

⁸⁰ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, pp. 46-47, 52; NAVARRE, O., *op. cit.*, p. 5.

trágicos, los hijos de los hombres muertos en el combate desfilaban en el teatro con las armaduras de éstos ante el pueblo.⁸¹ En este festival también se conferían honores a los ciudadanos o extranjeros que habían hecho servicios especiales a la ciudad. También los embajadores aprovechaban esta fiesta para hacer visitas que requerían publicidad. Incluso se analizaban las gestiones de los magistrados en lo concerniente a los festivales y se imponían castigos contra quienes habían cometido algún delito. Los atenienses rendían culto a Dionisio eleuterio, cuya imagen llevaron a Atenas desde Eleuteria y la colocaron en un viejo templo de Dionisio dentro de los límites del teatro.⁸²

En esta fiesta se hacía una procesión llamada εἰσαγωγή ὀπὸ τῆς ἐσχόρας con la que se iniciaba la fiesta y se rendía culto a los dioses. Se trataba de una recreación⁸³ de la llegada de Dionisio desde Eleuteria y consistía en caminar (a través del ágora, por el camino que llevaba a Eleuteria) con la estatua de Dionisio Eleuterio, para llevarla a un templo cercano a la Academia⁸⁴ y colocarla cerca del ἐσχόρα (“altar”, “tierra sacrificial” *cf.* Liddell, *s.v.*) de allí, en donde se ofrecían sacrificios y se entonaban himnos; posteriormente, la estatua del dios era devuelta al teatro, escoltada por los efebos más jóvenes en edad militar.⁸⁵ También se hacía una procesión, llamada, al parecer, πομπή (“procesión solemne, *cf.* Liddell, *s.v.*), en la que participaba toda la ciudad —los

⁸¹ Antes de que los huérfanos, cuyos padres habían muerto en la guerra, llegaran los 18 años, el Estado se encargaba de su cuidado. Una vez alcanzada su mayoría de edad, ésta era proclamada ante el público en las Grandes Dionisias, antes de que comenzaran las representaciones dramáticas, lo que suponía, dicho sea de paso, que a partir de ese momento el Estado deja de encargarse de ellos (*cf.* nota 365, p. 540, de LUCAS DE DIOS, JOSÉ M. a su traducción de ESQUINES, *Discursos*, III, 154).

⁸² *Cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, pp. 52, 57; IRIARTE, ANA, *op. cit.*, p. 32; LESKY, A., *op. cit.*, p. 254; ALSINA, J., *op. cit.*, p. 278.

⁸³ Una recreación que al parecer no era tan reciente, sino que procedía de los primeros años del festival. En un principio se le hacía un recibimiento al dios no tan especial como ésta (*cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 60).

⁸⁴ Pausanias menciona que “[...] fuera de la ciudad de Atenas, en los demos y a lo largo de los caminos [...] está cerca la Academia [...]. Bajando hacia ella [...] hay un templo no grande, al cual llevan la estatua de Dionisio Eleuterio todos los años en días establecidos”, *cf.* PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, I, 29 (traducción de María Cruz Herrero Ingelmo). Por otro lado, la Academia estaba situada cerca de los jardines dedicados a un héroe llamado Academos, en los alrededores de Atenas. Al parecer, el templo de la Academia era pequeño y fue erigido sólo para este propósito. Hay que mencionar que es difícil asegurar si el altar era un ἐσχόρα (altar de baja altura, ahuecado por arriba) y no un Βωμός o θυμέλη (*cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 60).

⁸⁵ Existen dudas acerca de si la estatua se mantenía en el teatro durante toda la fiesta. Se cree que diario era colocada en el teatro para las representaciones, durante las cuales tenía que estar presente (*cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 60; IRIARTE, A., *op. cit.*, pp. 32, 33).

ciudadanos, vestidos de blanco; los metecos, quienes llevaban ropas de color de púrpura y realizaban la función de “portadores de vasos”, y los coregos, que portaban coronas de oro— ofreciendo sacrificios y entonando himnos, y transportando un enorme falo, que simbolizaba la fertilidad de Dionisio, mientras entonaban cantos y bailaban danzas satíricas; además de esto, también se llevaban jarras que contenían vino, cestas con higos secos y otras ofrendas en unas vasijas cargadas por hombres y mujeres.⁸⁶ Este mismo sacrificio se realizaba antes de dar inicio a las representaciones teatrales, sólo que esta vez la víctima era un lechón. También formaban parte de la fiesta, además de la procesión y los concursos trágicos y cómicos, los concursos de coros ditirámicos.⁸⁷

En cuanto a la duración de la fiesta y el orden de los eventos que la componían, no se pueden determinar con certeza. Hay quienes arguyen que las Grandes Dionisias duraban cuatro días.⁸⁸ Otros dicen que seis, y que los espectáculos dramáticos se llevaban a cabo en los últimos tres, en los que, por las mañanas, se presentaba una tetralogía dramática (que consistía en tres tragedias —relacionadas entre sí— y un drama satírico) y por la tarde, una o dos comedias.⁸⁹ Otros, por su parte, sostienen que, después del primero, o bien en el segundo día, se presentaban concursos ditirámicos; en los días 3, 4, y 5, grupos de cuatro obras (tetralogías) por parte de tres trágicos, y el día 6, cinco comedias; o bien, en los días 2, 3 y 4, la contribución de los poetas trágicos y una comedia, y el día 5 y 6 una comedia o cinco ditirambos,⁹⁰ aunque otras variaciones pudieron ser posibles. Por su parte, Pickard-Cambridge propone que la procesión hacia el templo en la Academia no era la parte del festival principal, pero podría haberse llevado a cabo aún en la tarde del día 8 o 9 del mes Elafebolión; que el primer día del festival comenzaba en el día 10, con la πομπή, la cual podía haber ocupado varias horas a principios del día; que durante las Guerras del Peloponeso en los días 11, 12 y 13 se daban tres tragedias, un drama satírico y una

⁸⁶ Plutarco menciona que el festival tradicional de las Dionisias era antiguamente una procesión acogedora y alegre: “[...] primero se llevaba una jarra de vino y una rama de vid; en este momento, un celebrante arrastraba un cabrito seguido de otro que traía una cesta de higos, y al final de éstos un portador de un falo”. Cf. PLUTARCO, *Moralia*, 527, D (traducción de Phillip H. de Lacy).

⁸⁷ IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 33; PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, pp. 60-61; NAVARRE, O., *op. cit.*, p. 4.

⁸⁸ Cf. IRIARTE, ANA, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁹ Cf. NAVARRE, O., *op. cit.*, p. 5.

⁹⁰ Cf. WALTON, J. MICHAEL, *Greek theatre practice*, p. 34.

comedia, y que, antes y después de estas guerras, cuando había cinco comedias, se requerían cuatro días para el festival.⁹¹

I.4 CONCURSOS

En las Grandes Dionisias (y en las Dionisias Rurales), al arconte epónimo le correspondía organizar los certámenes teatrales —en las Leneas, al arconte rey; en las Dionisias rurales, a un regente⁹²—. Asimismo, el arconte epónimo ordenaba la realización de unos catálogos oficiales llamados *Didascalias*,⁹³ en los que se anotaban los detalles de los concursos, y en él recaía toda la responsabilidad de los actos relativos al culto durante el año que duraba su mandato. También era el encargado de hacer una primera selección de los dramas⁹⁴ concursantes y designaba al corego.⁹⁵

El cargo de corego era uno de los servicios públicos que el Estado imponía a los ciudadanos ricos para que alguno de ellos desempeñara el papel de seleccionar y contratar a los coreutas, de darles el equipo necesario, aleccionarlos, remunerarles su trabajo, de

⁹¹ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.* pp. 65-66.

⁹² Cf. *infra* nota 3, cap. VII, 7.1, p. 102.

⁹³ En Atenas, *Didascalía* era la “enseñanza”, dirigida por el dramaturgo, de un ditirambo, comedia o tragedia a un coro y a los actores que iban a representar una obra. Por otro lado, *Didascalía* era el registro oficial de una representación dramática, en el que aparecía el nombre del festival en el que la obra se representaba y el del arconte epónimo; en el caso del teatro, los nombres de los dramaturgos en orden del éxito y las obras que cada uno de ellos registraba; los nombres de los protagonistas, el mejor actor y el corego de la obra ganadora. Se sabe que Aristóteles recopiló un libro de *didascalias* que no ha resistido el paso de los años; sin embargo, fue usado por estudiosos helenísticos que dejaron datos muy valiosos concernientes a fechas y a nombres (cf. HOWATSON, M. C., *Diccionario de la literatura clásica*, p. 259). Pero esta información también se ha conservado en algunas inscripciones; por ejemplo, en la llamada *linterna de Lysícrates*, monumento que sirvió de soporte al trípode de bronce que obtuvo como trofeo el corego Lysícrates, en 535-534 a. C.; La inscripción que figura en la parte superior de la arquitrabe dice así: “Lysícrates, hijo de Lysíthides, del demo de Kikyna, corego. La tribu de Akamantide ha conseguido la victoria de los coros masculinos, siendo flautista Theon, el preparador del coro Lysiades y Evenetos arconte” (cf. GONZÁLEZ, PILAR, *Historia Universal del Arte*, Tomo 2, pp. 194-195).

⁹⁴ Vale la pena mencionar que hay una teoría (representada por Wilamowitz y que no todos los estudiosos comparten) relacionada con la existencia de los primeros libros en la antigüedad y a la vez con la organización de las representaciones teatrales. Alsina menciona que Wilamowitz justifica que el primer libro en Grecia antigua fueron los ejemplares de las tragedias basándose en el hecho de que, para las representaciones, era importante disponer de un texto que, además del contenido concreto de la obra, contuviera al mismo tiempo algunas indicaciones técnicas, tales como notas musicales, acotaciones de cambios de personajes, entre otros; además de que el poeta, para participar en el concurso, debía presentar un original al arconte a partir del cual éste decidía darle la autorización para tomar parte del concurso y concederle el coro (cf. ALSINA, J., *Teoría literaria*, p. 56).

⁹⁵ Cf. IRIARTE, ANA, *op. cit.*, pp. 32-33.

encargarse de la liturgia y de sufragar los costos de las representaciones.⁹⁶ Este cargo era costoso,⁹⁷ porque, aunque las compañías eran pequeñas, había que pensar en los honorarios de los actores, corifeo y coreutas, y en la compensación de sus días perdidos, además de otros gastos, como la contratación de flautistas y otros músicos, lo relativo al vestuario y material de ensayo, aparte de la gratificación que se diera a los personajes mudos, que podría tratarse de un personaje (Fuerza en *Prometeo encadenado*) o varios (el pueblo en *Las Coéforas* o los jueces en *Las Eumenides*) y, en general, soldados o siervos de los séquitos reales.⁹⁸

Posteriormente se elegía a los poetas y a los actores. En un principio, el mismo poeta actuaba en sus obras;⁹⁹ pero, poco a poco, las obras fueron exigiendo más actores, porque había más personajes (tal vez por eso Esquilo introduce un segundo actor y Sófocles, un tercero) y, hacia la primera mitad del siglo V a. C., cada poeta seleccionaba a su compañía de actores. Pero el arte teatral fue ganando terreno en el gusto del público que acudía a las representaciones y el Estado decidió que los actores fueran designados por el arconte, por medio de un examen, el cual consistía en una recitación de algún fragmento de una obra. También el poeta y su obra eran elegidos a través de un concurso o examen. Cada poeta designaba a un protagonista para que interpretara un fragmento de su obra. Estas pruebas eran independientes, y si un actor era vencido, el poeta, por su parte, podría ser coronado, o viceversa. El Estado sólo designaba a los protagonistas o actores de primeros papeles, pero cada protagonista tenía bajo sus órdenes y bajo su sueldo dos actores subalternos: un deuteragonista y un tritagonista, de quienes se desconoce cómo eran elegidos y cómo se les pagaba. Una vez designados los coregos, los poetas y los protagonistas, era necesario agruparlos. La asignación de un poeta a cada corego era mediante un sorteo. Durante mucho tiempo, también por sorteo, cada protagonista actuaba

⁹⁶ Cf. ALSINA, J., “Tragedia”, *apud* LÓPEZ FÉREZ, J. A., en *Historia de la literatura griega*, pp. 278-279; IRIARTE, ANA, *op. cit.*, p. 32; NAVARRE, O., *op. cit.*, p. 8. Por otro lado, al principio, el mismo poeta cumplía con la función de director (χοροδιδάσκαλος), pero tenía un ayudante (υποδιδάσκαλος o subdirector), que se encargaba de dirigir y adiestrar al coro. Posteriormente, la función de χοροδιδάσκαλος se llevó a cabo de manera profesional por funcionarios electos (cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 90).

⁹⁷ Temístocles ocupó el cargo de corego cuando se presentó *Las Fenicias* de Frínico y tuvo que costear no sólo un coro, sino dos, los cuales estaban integrados por un número grande de coreutas, pues uno era de consejeros reales, y el otro, de viudas o madres de combatientes (cf. FERNÁNDEZ-GALIANO, M., *op. cit.*, p. 82).

⁹⁸ Cf. FERNÁNDEZ-GALIANO, M., *op. cit.*, pp. 93-94.

⁹⁹ Cf. *infra* nota 14, cap. III, 3.2, p. 31.

un drama presentado en el concurso por el poeta que le tocaba en suerte. Pero, hacia mediados siglo IV a. C., cada protagonista interpretaba sucesivamente las tragedias de cada trágico.¹⁰⁰

El día anterior a la gran fiesta, se reunían los poetas, los actores y los coreutas en el Odeón,¹⁰¹ un teatro destinado especialmente a las audiciones musicales, en donde los poetas mismos se presentaban ante el público y daban a conocer los nombres de sus intérpretes y los temas de sus piezas y exponían cada uno tres tragedias y un drama satírico.¹⁰²

Una vez representadas en el teatro las obras de los poetas, a pesar de que los segundos actores pudieran estropear o no la representación trágica, era a los protagonistas hacia quienes estaban dirigidas las miradas de los espectadores; por su parte, los poetas y los coregos, tras ser proclamado sus nombres por un heraldo, eran premiados, los primeros con una emblemática corona de hiedra (junto con la vid, planta predilecta de Dionisio), y los segundos, con un trípode. El arconte se valía del consejo de diez ciudadanos pertenecientes a cada una de las tribus que se distribuían el ática, cuyos nombres eran puestos en diez urnas, que eran selladas por un representante del Estado y por el mismo corego y depositadas en la acrópolis bajo la custodia del tesoro público. En el inicio del concurso, para el cual los jueces son requeridos, las urnas se colocaban en el teatro, y el arconte emitía el nombre de cada una las diez personas seleccionadas, quienes juraban dar un veredicto imparcial.¹⁰³ Al final del concurso, cada uno escribía su veredicto en una tableta. Las tabletas eran depositadas en una urna, de las cuales el arconte señala cinco al

¹⁰⁰ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, pp. 92-94; NAVARRE, O., *op. cit.*, pp. 7-8.

¹⁰¹ El Odeón era una sala creada para las competiciones musicales. Era un edificio *πολύεδρον* con numerosas series de asientos, y *πολύστιλον*, cuyo interior tenía varias series de columnas, y contaba con un techado que cubría la amplia superficie. El espacio interior de la enorme construcción (62 x 68 m aproximadamente) estaba hecho con columnas (10 filas x 9). Se ignora quién fue el arquitecto del Odeón. Con el transcurrir de los años, el Odeón, originariamente reservado a recitales musicales, asumió otras funciones: teatrales, políticas y militares, pero, en cuanto a la historia de las formas, su aspecto tiene un peso muy importante en la tradición posterior de las salas asamblearias, como el Tersilión de Megalópolis y los más sencillos *bouleutéria* helenísticos, anteriores a la tradición romana de los *oideia*, más ligados a la historia del teatro (cf. L. BESCHI, “La Atenas de Pericles” en *Historia y civilización de los griegos IV. Grecia en la época de Pericles. Las artes figurativas*, pp. 159-161).

¹⁰² Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 94; ALSINA, J., *op. cit.*, p. 278.

¹⁰³ No obstante, los arcontes (a quienes el Estado confiaba el papel de decidir la admisión de los concursantes y, en consecuencia, la aceptación de las obras teatrales respectivas) hacían a menudo elecciones que distaban mucho de ser “imparciales”, e incluso, en la designación de los coregos y en la nominación del jurado había amplias posibilidades de manipulación (cf. L. BESCHI, *op. cit.*, p. 263).

azar, y en estas cinco tabletas se decidía el concurso. Terminada la fiesta, se discutían, en el mismo teatro, los pormenores de la fiesta y de los concursos.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 95-98; IRIARTE, ANA, *op. cit.*, pp. 5-6, 32-33; NAVARRE, O., *op. cit.*, p. 7.

II. EJECUTANTES

II.1 NOMBRE

EL TÉRMINO PARA LOS ACTORES, cómicos y trágicos, y en casos excepcionales también para el coro, a partir del último cuarto del siglo V a. C., es ὑποκριτής.¹ Se cree que esta palabra quiere decir “intérprete”² (al parecer, el actor explicaba, por así decirlo, la versión de la historia mítica que aparecía en determinada tragedia) o “contestador”³ (contesta a las preguntas del coro, o a las de otro actor, o cuando aparece como mensajero narrando algunos hechos).⁴ Por otro lado, existen algunos términos relacionados con esa palabra; por ejemplo, en el siglo IV a. C., se utilizaba ὑποκρίνομαι, “actuar” una obra o una parte particular de ésta. Incluso se puede encontrar ὑποκριτική y

¹ Cf. EASTERLING, P. E., *Historia de la literatura clásica*, vol. 1, p. 290; ALSINA, J., “Tragedia”, *apud* LÓPEZ FÉREZ, J. A. *Historia de la literatura griega*, p. 279; PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, p. 126. Éste último observa que dicho término lo utiliza por primera vez Aristófanes. Efectivamente, en una de sus comedias, puede leerse que el coro habla de los hijos de Alcámenes, de los cuales, uno posee buenos dones, el otro es un excelente citaredo y el otro es “τὸν δ’ ὑποκριτήν [...] ἀργαλέον ὡς σοφόν”, es decir, “un actor tan arduo como hábil”. Cf. ARISTÓFANES, *Las avispas*, v. 1279. Asimismo, basándose en una inscripción grabada (de mediados del siglo IV a. C.), que transcribe los registros de un arconte del siglo V a. C., este estudioso dice también que la palabra fue usada desde el principio para el protagonista victorioso en la competición de los actores en la tragedia, instituida aproximadamente en 449 a. C.

² En la poesía épica y en la comedia de Aristófanes, el verbo ὑποκρίνομαι es usado cuando se interpreta un sueño o un agüero. Así, en la *Iliada* se lee: “ὦδε χ’ ὑποκρίναιτο θεοπρότος, ὅς σάφα θυμῷ / εἰδείη τεράων καὶ οἱ πειθοίατο λαοί”, cf. HOMERO, *Iliada*, XII, 228-229, es decir, “Así lo interpretaría un vate que con exactitud en su ánimo / conociera los prodigios y mereciera la confianza de las huestes” (traducción de Emilio Crespo Güemes); en una escena de *Las Avispas*, el personaje Socias pregunta: “εἴ τ’ οὐκ ἐγὼ δους δὺ βολῶ μισθώσομαι / οὔτως ὑποκρινόμενον σοφῶς ἀείρωα;”, cf. ARISTÓFANES, *Las avispas*, v. 52-53, es decir, “¿ahora, dando dos obolos, no alquilaré en este caso al que interpreta sabiamente los sueños?”. Por otro lado, Platón menciona que los intérpretes son llamados adivinos, porque se ignora que son “τῆς δι’ ἀνιγμῶν οἴοι φήμης καὶ φαντάσεως ὑποκριταί” (cf. PLATÓN, *Timeo*, 72, b), es decir, “intérpretes de lo que ha sido dicho de manera enigmática y de las visiones” (traducción de Ma. Ángeles Durán y Francisco Lisi).

³ El sentido de “contestador” lo utiliza Tucídides, quien habla de una batalla nocturna que tuvieron los atenienses en contra de los siracusanos. Dado que para los dos enemigos era difícil distinguirse entre ellos, ambos bandos se valieron de contraseñas. Cuando los atenienses se pedían la contraseña, los siracusanos lograron escucharla y aprenderla, no así los atenienses la de ellos. En consecuencia, si los atenienses se topaban con un grupo de enemigos y pedían la contraseña, éstos la decían y se les escapaban con mucha facilidad, mientras que los atenienses, cuando los otros les pedían la contraseña, “εἴ δ’ ἀντὶ μὴ ὑποκρίνοιτο, διεφθείροντο” (cf. TUCÍDIDES, *La guerra del Peloponeso*, VII, 44, 5), es decir, “si no contestaban, resultaban aniquilados” (traducción de Antonio Guzmán Guerra).

⁴ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, p. 126; EASTERLING, P. E., *Historia de la literatura clásica*, vol. 1, p. 290.

ὑπόκρισις con el sentido de "ejecución, funcionamiento, representación teatral" o para referirse a la "declamación" de un orador o actor.⁵

Parece ser que al poeta —el cual se desempeñaba como actor⁶— en raras ocasiones se le designaba con el nombre de τραγωδός o κωμωδός. Sin embargo, el plural τραγωδοί o κωμωδοί es regularmente usado para los miembros del coro trágico o cómico a partir de Aristófanes y también, comúnmente, denota el funcionamiento trágico o cómico, la competición o el festival en sí, al menos desde la mitad del siglo IV a. C. Incluso, puede ser que se haya utilizado para nombrar a los ejecutantes de una tragedia (actores y coro).⁷

Otros términos jerárquicos utilizados para los actores eran πρωταγωνιστής, δευτεραγωνιστής y τριταγωνιστής;⁸ sin embargo, es probable que al menos el primero de estos nombres haya sido utilizado de manera metafórica para referirse al que ocupaba el primer puesto en alguna actividad.⁹

La actuación de los tres actores fue complementado por el empleo, cuando era requerido, de extras —κωφὰ πρόσωπα (máscara silenciosa)—, que desempeñaban los papeles de mensajeros, sirvientes, soldados, ayudantes, etc. (adición también conocida como παραχορήγημα¹⁰), que no necesariamente tenían que ser actores profesionales, ni

⁵ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 126. Aristóteles menciona que son tres las materias que deben tratarse acerca del discurso: 1) la primera materia busca de dónde han de sacarse las pruebas por persuasión —las cuales son: los que juzgan se persuaden porque a) ellos mismos experimentan alguna pasión, b) porque suponen determinadas cualidades en los oradores, c) o porque se les ofrece una demostración—; 2) la segunda materia tiene que ver con aquello que concierne a la *expresión*, y 3) la tercera trata de cómo resulta útil ordenar las partes del discurso. La segunda, la *expresión*, junto con la *representación* (la ὑπόκρισις) sirven para predisponer los ánimos. Según Quintín Racionero (*cf.* nota 6, p. 480, de su traducción a *Aristóteles, Retórica*), el término ὑπόκρισις que utiliza Aristóteles se refiere a la "representación teatral", cuyos elementos son: la voz, el tono, el gesto y los movimientos corporales; y más adelante Aristóteles continúa diciendo que "la representación oratoria estriba en la voz, es decir, en cómo debe usarse para cada pasión —cuándo fuerte y cuándo baja y mesurada—; cómo hay que servirse de las entonaciones —agudas algunas veces, graves y mesuradas otras—, y qué ritmos conviene emplear para cada caso, pues son tres cosas las que entran en el examen: el tono, la armonía y el ritmo", *cf.* ARISTÓTELES, *Retórica*, 1403b, 1-32 (Traducción de Quintín Racionero).

⁶ Cf. *infra* nota 14, p. 31 de este capítulo.

⁷ Cf. ALSINA, J., *op. cit.*, p. 279. Es posible que el término τραγωδός haya sido usado por Aristófanes, aunque no debe negarse el hecho de que lo haya utilizado para designar al actor (*cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 127).

⁸ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 132.

⁹ Por ejemplo, Aristóteles utiliza la palabra πρωταγωνιστής para referirse al primer puesto: "τον λόγον πρωταγωνιστήν παρεσκεύασεν" (*cf.* ARISTÓTELES, *Poética*, 1449a 17), es decir, "dio el primer puesto al diálogo" (traducción de Valentín García Yebra).

¹⁰ No obstante, hay que tener cuidado con este nombre, pues este término aparece sólo en cuatro escolios y en un confuso y probablemente corrupto pasaje de Póllux (*cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 137).

entablar diálogo o hablar; es decir, eran, como su nombre lo indica, personajes mudos:¹¹ por ejemplo, el personaje de Violencia, en *Prometeo encadenado* de Esquilo; Hefesto deja claro que él y Fuerza entran en escena acompañados por Violencia, aunque éste personaje no hable en absoluto:¹²

Hefesto: Fuerza y Violencia, la orden que a ambos Zeus os diera llega a su fin y ya nada os detiene. Pero yo carezco de audacia para encadenar con violencia a una deidad que es mi pariente a este precipicio tempestuoso.¹³

II.2 NÚMERO

Durante la evolución de la tragedia, la escena griega comenzó con un solo actor,¹⁴ el cual estaba relacionado con el coro;¹⁵ Aristóteles menciona que, posteriormente, Esquilo añadió un segundo actor, y Sófocles, un tercero.¹⁶ Ya no se añadió un cuarto actor, por lo que, en un momento dado, el dramaturgo sólo disponía de tres actores a la hora de distribuir los papeles.¹⁷

¹¹ Cf. ALSINA, J., *op. cit.*, p. 279; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, pp. 306-307; PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, pp. 135 y 137.

¹² No obstante, esta pieza presenta algunas particularidades en la representación actoral. Por ejemplo, es posible aventurar que Fuerza habla por Violencia, de modo que, incluso, parecería la ejecución de un dueto (cf. GARCÍA PÉREZ, DAVID, “Rasgos de la representación y de la estructura escénica en *Prometeo encadenado*: un experimento escénico-discursivo”, en *Noua Tellus*, 24-1, 2004, p. 44).

¹³ Cf. ESQUILO, *Prometeo encadenado*, vv. 12 y ss. (traducción de Bernardo Perea Morales).

¹⁴ Cf. ALSINA, J., *op. cit.*, p. 279. Según Temistio (XXVI, 316), *apud* FERNÁNDEZ GALIANO, M., “Introducción” a *Esquilo, Tragedias*, p. 79), se debe a Tespis la invención del primer actor. Por su parte, Plutarco menciona que “Solón [...] asistió a una representación en la que el propio Tespis hacía de actor, como era habitual en los antiguos”, cf. PLUTARCO, *Vida de Solón*, XXIX, 7 (traducción de Aurelio Pérez Jiménez). Por otro lado, Aristóteles menciona que la representación “se ha desarrollado tarde incluso en la tragedia y en la recitación épica, ya que, en un principio, eran los propios poetas quienes representaban las tragedias”. Cf. ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 1403b 23 (traducción de Quintín Racionero).

¹⁵ Cf. EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 290; ALSINA, J., *op. cit.*, p. 279.

¹⁶ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1449a, 17-18. Manuel Fernández-Galiano menciona que Esquilo pudo haber utilizado un tercer actor. Según este especialista, *Agamenón* consta de seis personajes, representados por un protagonista (guardián y Agamenón), un deuteragonista (Clitemnestra) y un tritagonista (Heraldo, Egisto y Casandra). No obstante, menciona también que, eficientemente, Esquilo decide que Casandra permanezca muda durante el diálogo que entablan Agamenón y Clitemnestra (vv. 855-958), aunque desaproveche la única ocasión para un diálogo entre tres actores (cf. FERNÁNDEZ-GALIANO, M., *op. cit.*, p. 100). Por otro lado, con relación al tercer actor, David García Pérez ha observado que en *Prometeo encadenado*, de Esquilo, de no representarse el personaje de Prometeo con un fantoche, entonces se hubiera utilizado un tercer actor que lo escenificara. Sin embargo menciona que éste es en todo caso un personaje mudo (por lo tanto, no un tercer actor, sino un extra), igual que Casandra en *Agamenón*, también de Esquilo (Cf. GARCÍA PÉREZ, DAVID, *op. cit.*, pp. 48-49. Además, para algunos investigadores, parece ser que el papel del segundo actor en las obras de Esquilo era asumido por el poeta mismo, y en las obras en las que requería tres actores actuaba él al lado de dos actores más. Sófocles, por el contrario, no formaba parte del número de sus actores (cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 130).

¹⁷ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, pp. 135, 137; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, pp. 288, 306; ALSINA, J., *op. cit.*, p. 279, 306; NAVARRE, O., *Les representations dramatiques en Grèce*, p. 19.

Debido a esa limitación, y a que había más de tres personajes a representar, sobre todo a partir de Sófocles,¹⁸ un mismo actor, realizando algunos cambios de vestuario (el cual era determinado por la variedad de papeles que asumía un mismo actor) y de máscara, ejecutaba varios personajes, incluso de mujeres¹⁹ (los actores siempre eran hombres, lo cual, por cierto, se cree que no impedía que los personajes de mujeres fueran sumamente femeninos, aunque sí transmitían una sensación masculina casi agresiva) en una misma obra. No obstante esa limitación, a partir de la introducción del tercer actor (que, por cierto, resultó muy beneficiosa, pues aumentaban los repartos al ser posibles más multiplicaciones de papeles, y los argumentos ganaban en complicación e interés) los dramaturgos, a fines del siglo V a. C., extendieron los pasajes que eran cantados por los actores,²⁰ como se aprecia, de modo general en las tragedias de Eurípides.

II.3 DISTRIBUCIÓN DE PAPELES

La distribución de los papeles entre los actores se hacía con relación a una jerarquía profesional. Al *πρωταγωνιστής* le correspondía el papel del personaje central de la historia que se representaba y del que la obra adquiría su título o el del personaje que requería un mayor virtuosismo.²¹ Al *δευτεραγωνιστής* usualmente se le asignaban los papeles femeninos²² o más modestos, y al *τριταγωνιστής*, los menos importantes. Como antes se mencionó, debido a la falta de un cuarto actor también participa en la escena un “extra” —un actor que no era profesional o un niño—, que representaba los personajes mudos. Los papeles de los niños eran dados justamente a éstos, a quienes nunca se les

¹⁸ Sófocles acrece los elencos de personajes de una tragedia a cinco (*Filoctetes*), seis (*Electra*), siete (*Las Traquinias*), ocho (*Ayante y los dos Edipos*) y aún nueve (*Antígona*); por su parte, Eurípides también dispone de nueve (*Las Suplicantes*), diez (*Andrómaca y Orestes*) y hasta once personajes (*Las Fenicias*) en una obra (cf. FERNÁNDEZ-GALIANO, M., *op. cit.*, p. 97).

¹⁹ Al parecer, Frínico es el primero en representar mujeres (cf. FERNÁNDEZ-GALIANO, M., *op. cit.*, p. 94).

²⁰ Cf. ALSINA, J., *op. cit.*, pp. 279, 306; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, pp. 288, 306-307; NAVARRE, O., *op. cit.*, p. 19; IRIARTE, A., *Democracia y tragedia. La era de Pericles*, p. 26; PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, pp. 135-137; CHUAQUI, C., *El texto escénico de Las Bacantes de Eurípides*, pp. 78-79; VERNANT, J. P. *Mito y Tragedia en la antigüedad*, vol. 1, p. 18; BEYE, C., *Letteratura e pubblico nella Grecia antica*, P. 292.

²¹ Es posible que, como menciona Fernández-Galiano (a quien le sorprende que en *Los Persas* la reina Atosa no se encuentre con su hijo Jerjes en una misma escena, y que por el contrario salga de escena con el pretexto de que recogerá ropas decentes para su hijo), Esquilo haya decidido que un actor competente ejecute los papeles de la reina Atosa y de Jerjes (personaje que además tiene elementos cantados) y haya dejado a un segundo actor los personajes del mensajero y el de Darío (cf. FERNÁNDEZ-GALIANO, M., *op. cit.*, pp. 98-99).

²² No obstante, en la nota anterior mencionamos que, para Fernández-Galiano, el papel de la reina Atosa pudo haber sido representada por el *πρωταγωνιστής*.

daba texto, y las pequeñas partes que se les asignaba, como en las que se lamentaban, eran ejecutadas por un actor mayor situado fuera del escenario estratégicamente, por lo que no se distinguía que era él quien las emitía, o por un actor dentro de la misma escena,²³ como en el caso de *Heracles* de Eurípides, obra en la cual puede verse que los mismos actores, en plena actuación, hablan en nombre de los niños. Al comienzo de esta tragedia, en su primera intervención, Mégara le dice a Anfitrión, padre de Heracles:

Mégara: Pues bien, toda aquella felicidad se ha desvanecido y tú y yo vamos a morir, anciano. También van a morir los hijos de Heracles, a quien bajo mis alas, como un ave clueca a sus crías (vv. 69-73).

Y en seguida, como muestra de que ellos no hablan, tomando la palabra en lugar de ellos, Mégara dice:

Mégara: Ellos me hacen preguntas de uno y otro lado: “Madre, dime, ¿adónde ha marchado padre?, ¿qué hace?, ¿cuándo volverá?” (vv. 73- 75).

Posteriormente, al volver Mégara y sus hijos a escena, el corifeo dice:

Corifeo: Pero estoy viendo con el atavío de los muertos a éstos que fueron un día los hijos del gran Heracles, a su esposa que arrastra a los niños como atados a sus pies y al anciano padre de Heracles ¡Desgraciado de mí, que no puedo contener ya mis ojos, viejas fuentes de lágrimas! (vv. 444-450).

Más adelante, al intervenir por primera vez en la obra, Heracles, percatándose de que sus hijos visten ropas funerarias dice:

Heracles: [...] ¡Vaya! ¿Qué es esto? Estoy viendo delante del palacio a mis hijos con cabezas coronadas de ornamentos funerarios y a mi esposa entre un tropel de hombres y a mi padre llorando no sé qué infortunios [...] (vv. 525-529).

Finalmente, después de que un mensajero narra cómo Heracles mata a sus hijos fuera de la escena, al verlos, el coro dice:

Coro: ¡Mirad! En dos se abren las puertas de la elevada mansión.
¡Ay de mí! Ved ahí unos hijos desdichados tendidos ante su desdichado padre, que duerme terrible sueño por la muerte de sus hijos. Ved alrededor del cuerpo de Heracles los numerosos nudos de la cuerda que está sujeta a las columnas pétreas de palacio.²⁴

²³ Cf. EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 306.

²⁴ Cf. EURÍPIDES, *Heracles*, vv. 69 y ss (traducción de José Luis Calvo Martínez).

Así, pues, puede notarse que los niños jamás dijeron una sola palabra, pues no eran más que extras.

Es posible que este limitado número de actores se debiera a que era difícil que un ciudadano, que aspiraba a ser actor, reuniera las exigencias vocales necesarias para ejecutar el trabajo de actuación, o a que el público se confundía y no lograba saber de dónde surgía la voz cuando dos actores entablaban un diálogo. Quizás por eso era muy raro que tres actores dialogaran al mismo tiempo. Era usual que, si dos actores hablaban entre ellos, el tercero permanecía en silencio hasta que uno de los primeros terminara su diálogo. Había ocasiones en las que un mismo papel se dividía entre dos actores. Esto ocasionaba la dificultad de saber con exactitud quién representaba tal o cual personaje en una obra, aunque quizás se le reconocía por su calidad como actor.²⁵

II.4 CORO

El coro, elemento básico de la tragedia, en un principio, al menos antes de que Téspis introdujera un actor, ocupó el papel principal, pero poco a poco fue teniendo menos peso dramático en lo que atañe a su papel. En Esquilo es a veces un personaje; en Sófocles, va perdiendo protagonismo, y en Eurípides su papel es esencialmente lírico, sus cantos no tienen prácticamente nada que ver con lo que ocurre en la escena, y su función parece ser la de marcar el cambio en las situaciones.²⁶

El Corifeo era el director del coro y, cuando recitaba, tomaba la palabra en nombre de los coreutas.²⁷ Se cree que el número de integrantes del coro era de cincuenta, debido a suposiciones basadas, por un lado, en *Las suplicantes* de Eurípides²⁸

²⁵ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 135; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 306. CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 80.

²⁶ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 232; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 290; ALSINA, J., *op. cit.*, pp. 275, 281; LESKY, A., *Historia de la literatura griega*, p. 255. Si bien Aristóteles menciona que “Esquilo [...] disminuyó la intervención del coro” (cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1449a, 17), más adelante señala que “el coro debe ser considerado como uno de los actores, debe formar parte del conjunto y contribuir a la acción”, y le otorga mejor manejo de éste a Sófocles, pues aconseja que el coro debe ser utilizado “no como Eurípides, sino como Sófocles” lo hace (cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1456a, 25-27).

²⁷ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 245; ALSINA, J., *op. cit.*, p. 282; CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 80. Los metros utilizados en este diálogo son trímetros yámbicos, generalmente, o tetrámetros trocaicos (Cf. *infra* nota 39, 40 y 41, p. 36-37 de este capítulo).

²⁸ En los primeros versos (vv. 1-11) de *Las suplicantes*, de Eurípides, las integrantes del coro, las danaidas, hijas de Danao, mencionan que huyeron de las “finas arenas del Nilo”, no en pago de algún crimen, sino impulsadas por la aversión a los varones, habiendo rechazado casarse con los hijos de Egipto. Pierre Grimal menciona que Egipto tenía cincuenta hijos varones y que Dánao, su hermano, tenía el mismo número de hijas. Tras huir a Argólida Danao, los hijos de Egipto fueron a reunirse con él pidiendo en matrimonio a sus hijas, quienes, por órdenes de Danao, dieron muerte a los hijos de Egipto (cf. GRIMAL P., *Diccionario de mitología griega y romana*, pp. 126 y 152). Así, pues, se supuso que en

y, por otro, en que el ditirambo, relacionado con el espectáculo de la tragedia, constaba de cincuenta miembros; sin embargo, puede decirse con más posibilidad que su número varió de doce con Esquilo a quince con Sófocles, porque el costo de pagar la vestimenta y los ensayos de todos esos cincuenta miembros (sin contar los demás) debió representar un gasto mucho más costoso que el que representaban ya de por sí los coros dobles.²⁹

En algunas obras de Esquilo y de Eurípides, el coro se dividía en dos semicoros dirigidos cada uno por un director,³⁰ y parece ser que, cuando esto sucedía, el coro quizás llegó a veinte miembros.³¹ Algunos mencionan que estos semicoros aparecen sólo al comienzo o al final de la pieza;³² aunque, por ejemplo, en las *Suplicantes* de Eurípides, en su segunda aparición, el coro está dividido en dos semicoros:

- Semicoro A: Marcha, infortunada, del sacro recinto de Perséfone. Marcha y suplica —poniendo tus brazos en sus rodillas— que me entregue los cuerpos de mis hijos difuntos —¡ay de mí!—, los mozos a quienes perdí junto a los muros cadmeos.
- Semicoro B: ¡Por tu mentón! —a ti me dirijo, amigo, el más noble de la Hélade, caída ante tus rodillas y manos yo, la desdichada. Ten compasión de ésta que exhala por sus hijos un canto lúgubre, penoso, penoso, de esta suplicante, de esta mendiga.
- Semicoro A: Hijo, no mires con indiferencia, te suplico, a mis hijos sin tumba —que tienen tu edad— como presa de las fieras en tierra de Cadmo.
- Semicoro B: Contempla en mis ojos el llanto; estoy postrada ante tus rodillas para conseguir una tumba para los míos.³³

Una característica que distinguía al coro trágico del ditirámico (cuya constitución era cíclica, posteriormente transformada por Arión³⁴) es su formación rectangular, la cual consistió en cinco líneas y tres filas, llamadas, según Polux, ζυγά y

las *Suplicantes* aparecieran cincuenta coreutas, pero entonces exigiría no sólo la presencia de las cincuenta Danaides, sino también a sus cincuentas servidoras y a sus cincuenta primos egipcios, sin contar la tropa de Pelasgo y los guardias del Rey. No obstante, lo más probable es que Esquilo utilizara sólo doce coreutas, quienes representarían de manera simbólica ese enorme número de coreutas (cf. FERNÁNDEZ-GALIANO, M., *op. cit.*, p. 102).

²⁹ Cf. IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 12; ALSINA, J., *op. cit.*, p. 281; PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 234; CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 78; NAVARRE, O., *op. cit.*, p. 21.

³⁰ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 236; ALSINA, J., *op. cit.*, p. 282; NAVARRE, O., *op. cit.*, p. 21. Es posible que ya Frínico (*Las Fenicias*), y probablemente también Prátinias, hayan sacado al escenario coros dobles. Siendo Temístocles el corego de Frínico, tenía suficientes recursos para solventar esos dos semicoros. Lo mismo debió de acontecer con Esquilo, pues al menos se sabe que tuvo como coregos a Pericles (en *Los Persas*) y a Jenocles de Afidne (en la *Oresteia*), quienes no debieron dudar en hacer esos gastos (cf. FERNÁNDEZ-GALIANO, M., *op. cit.*, p. 103).

³¹ Cf. CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 78.

³² Cf. CARRIERE, *apud* ALSINA, J., *op. cit.*, p. 282.

³³ Cf. EURÍPIDES, *Suplicantes*, vv. 271-285 (traducción de José Luis Calvo Martínez).

³⁴ Cf. *supra* nota 21 y 22, cap. II, 2.1, p. 11 y 12.

στοίχοι respectivamente. Cuando el coro marchaba sin bailar, podía hacerlo con tres coreutas al frente (κατὰ ζυγά), o con cinco miembros al frente (κατὰ στοίχους).³⁵

El coro, acompañado, del mismo modo que en su salida, de un flautista, podía realizar su entrada —párodo— en una sola línea, o de manera menos ordenada, o con cinco coreutas encabezándolo, o, inclusive, en direcciones opuestas.³⁶ Es posible que, debido a que algunas aperturas fueron muy largas (casi siempre, antes de la entrada del coro hay un *prólogo*, con el cual se daba inicio al drama), el coro daba una vuelta completa a lo largo de la ὀρχήστρα.³⁷ También pudo haber entrado en algunas obras en silencio o simplemente ya estar ahí (como en *Los Persas*, De Esquilo), dando comienzo a la obra.³⁸

II.5 ACTUACIÓN

Las actividades que realizaban los actores y el coro envolvían tres elementos: el uso de palabras, el uso de movimientos corporales y el de desplazamientos (o la ausencia de éstos) de un lugar a otro en la escena.

Había tres variedades del modo de hablar de un actor. El primero, una especie de recitado, era el más normal y se aplicaba al diálogo y al monólogo, en cuyos versos el metro³⁹ usado posiblemente era el tetrámetro trocaico⁴⁰ (metro arcaico), desarrollado en

³⁵ Cf. POLUX, IV, 108 y 109, *apud* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 239.

³⁶ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, pp. 240-242.

³⁷ Cf., por ejemplo, *Alceste*, de Eurípides, en donde, antes de la primera intervención del coro, Apolo y Muerte entablan un diálogo de cerca de 80 versos. También en *Las Euménides*, de Esquilo, hay cerca de 140 versos antes de que el coro haga su primera intervención, y en *Prometeo encadenado*, del mismo autor, cerca de 130 versos.

³⁸ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 244; ALSINA, J., *op. cit.*, p. 28; NAVARRE, O., ALSINA, J., *op. cit.*, p. 17.

³⁹ Dado que no es nuestra intención abarcar de fondo el tema de la métrica griega en esta tesis (particularmente del ritmo de los versos recitados y cantados que mencionamos), vale la pena señalar algunas cuestiones básicas para entender este aspecto tan importante en la poesía griega. El griego antiguo marcaba el ritmo de su lengua con base en alternancias de sílabas largas y breves (no de acuerdo a un acento de intensidad, como se hace en la mayoría de las lenguas modernas). Así, las sílabas largas, que constaban de dos *moras* o *tiempos* (χρόνος) se simbolizaban con un guión o raya (¯) sobre cada letra; mientras que la sílaba breve, que constaba de una *mora* o *tiempo*, mediante un signo parecido a una u (˘). Ahora bien, en algunos casos una sílaba larga puede sustituirse por dos breves (¯ = ˘ ˘), aunque no siempre ocurre así. Por otro lado, el verso griego se divide en versos recitados y versos cantados (cuyas diferencias son fundamentales tanto funcional como estructuralmente). El primero se caracteriza porque se ejecuta a base de recitado y porque tiene una estructura fija (independiente de las posibles modificaciones, como sustitución de una larga por breves, por ejemplo) y pausas (cesuras, diéresis), que siempre aparecen en el mismo lugar del verso. Los tres modos básicos de este tipo de versos son el *hexámetro* (unido estrechamente al género de la poesía épica), el *pentámetro* (base de la elegía y el epigrama), el *trímetro yámbico* y el *tetrámetro trocaico cataléctico*. Los dos últimos son los que nos interesan para este estudio, pues son pertenecientes (además de a la poesía yámbica y al drama satírico) a la tragedia (y comedia) en las partes recitadas. Para un estudio más profundo sobre la métrica, el esquema

Jonia por Arquíloco, o bien el trímetro⁴¹ yámbico,⁴² deudor de Solón, y no era acompañado de música. En *Los Persas* de Esquilo, por ejemplo, el diálogo que sostienen la reina Atosa y el corifeo está compuesto en tetrámetros trocaicos catalécticos:

	- u - u - u - - - u - - - u x
Ατοσσα:	ἀλλὰ μὴν ἴμεϊρ' ἐμὸς παῖς τήνδε θηρῶσαι πόλιν;
	- u - u - u - - - u - u - u x
Χορος:	πᾶσα γὰρ γένοιτ' ὄν Ἑλλάς βασιλέως ὑπῆκοος.
	- u - u - u - - - u - u - u x
Ατοσσα:	ὧδέ τις πάρεστιν αὐτοῖς ἀνδροπλήθεια στρατοῦ
	- u - - - u - - - u - - u x
Χορος:	καὶ στρατὸς τοιοῦτος, ἔρξας πολλὰ δὴ Μήδους κακὰ. ⁴³

En segundo lugar, intermedia entre el recitado y el canto, había una interpretación llamada *parakatalogue*,⁴⁴ que era acompañada por la música de una flauta y estaba insertada en los sistemas líricos, especialmente en los páodos de la tragedia. En tercer lugar, el actor podía cantar “arias” en los pasajes líricos cuando interpretaba monodias, o entablaba diálogos líricos con otro actor o con el coro. Este último diálogo con el coro recibe el nombre de *amabeo*⁴⁵ (“alternancia en el diálogo” “contestar uno a otro” cf. Liddell, s.v. ἀμείβω) y era alternado.

También había intercambios de diálogos entre los actores y el coro, cuya respuesta es un canto epirremático. Un ejemplo de éste aparece en *Los persas*, de Esquilo, cuando entra el mensajero a escena a dar la noticia del aniquilamiento persa y

y las sustituciones tanto del *tetrámetro trocaico cataléctico* como del *trímetro yámbico*, cf. M. LECHANTIN DE GUBERNATIS, *Manual de prosodia y métrica griega* (traducción de Pedro Constantino Tapia Zúñiga), particularmente pp. 75-90; y, aunque de manera más general, ALSINA, J., *Teoría literaria*, pp. 551-577.

⁴⁰ El tetrámetro trocaico cataléctico está formado por un dímeter (-u -u -u -u), es decir, dos dipodias (-u u) constituidas cada una por dos troqueos (-u). De estos dos dímeters uno es cataléctico y otro acataléctico (-u -u -u -u | -u -u -u -u) y presenta las siguientes sustituciones (señaladas entre corchetes): en las sedes pares, por espondeo (- -), es decir, -u [- -] -u [- -] | -u [- -] -u [- -]; por anapesto (u u -), o sea, -u [u u -] -u [u u -] | -u [u u -] -u [u u -]; y, en todas sus sedes, por tribraquio (u u u), es decir, u u [u u u] u u [u u u] | u u [u u u] u u [u u u].

⁴¹ Este metro está formado por tres dipodias yámbicas, cuyas sustituciones son las mismas que las del tetrámetro trocaico cataléctico, pero en las sedes impares.

⁴² Aristóteles dice que en un principio el metro usado era el tetrámetro, porque la poesía era satírica y más acomodada a la danza, pero, una vez que se desarrolló el diálogo, el yambo fue el metro más apto para la conversación (cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1449a 23-25).

⁴³ Cf. ESQUILO, *Los persas*, vv. 233-236, “Reina: ¿Pero de verdad sentía deseos mi hijo de apoderarse de esa ciudad? Corifeo: Sí, pues así llegaría a ser súbdita del rey toda Grecia. Reina: ¿Pues tanta abundancia de soldados tiene su ejército? Corifeo: Incluso siendo así, ha causado a los medos desgracias sin cuento.” (traducción de Bernardo Perea Morales).

⁴⁴ Su invención parece haber sido por parte de Arquíloco, pasando de éste a la tragedia, y estaba compuesto en tetrámetros anapésticos, yámbicos y trocaicos.

⁴⁵ En *Las Coeforas*, de Esquilo, (306-478), encontramos un canto *amabeo* muy largo, en el cual Orestes y Electra entablan un diálogo con el coro.

el coro le responde con ese tipo de canto, compuesto, en este caso, por trímetros yámbicos por parte del mensajero y versos líricos por parte del coro:

ΑΓΓΕΛΟΣ· - - u u - | - uu - | u - u x
 ὦ γῆς ἀπάσης Ἀσιᾶδος πολίσματα,
 - - u - | u - u - | - - u -
 ὦ Περσὶς αἶα καὶ πολὺς πλοίουτο λιμήν,
 - - u - | - - u - u | - u -
 ὡς ἐν μιᾷ πληγῆ κατέφθαρται πολὺς
 - - u - | - - u - | u - u x
 ἄλβος, τὸ Περσῶν δ' ἄθος οἴχεται πεσόν.
 - - u - | - - u - | u - u x
 ὅμοι, κακὸν μὲν πρῶτον ἀγγέλλειν κακά,
 - - u - | - - u - | u - u x
 ὅμως δ' ἀνάγκη πᾶν ἀναπτύξαι πάθος,
 - - u - | - - u - | u - u -
 Πέρσαι. στρατὸς γὰρ πᾶς ὄλωλε βαρβάρων.

ΧΟΡΟΣ· ὄνι' ὄνια κακὰ
 νεόκοτα καὶ δά'. αἰαί,
 διαίνεσθε, Πέρσαι,
 τὸδ' ὄχος Κλύοντες.⁴⁶

Los diálogos líricos entre actor y coro reciben el nombre de *komos*. Cuando el corifeo toma la palabra y dialoga con un actor lo hace en trímetros yámbicos. Cuando el corifeo o un actor alternan un solo verso o un hemistiquio⁴⁷ se llama *stichomithía*. Este tipo de diálogo, que marca los momentos más intensos de la obra, es más rápido y animado:

Sombra: ¿Y cuál de mis hijos condujo la expedición hasta allí? Explícamelo.
 Reina: El valiente Jerjes, dejando desierta toda llanura del continente.
 Sombra: ¿Fue a pie o navegando como el desdichado intentó esta locura?
 Reina: De ambos modos: un doble frente tenía su ejército.
 Sombra: Pero, ¿cómo también consiguió un ejército tan grande de tierra atravesar hasta la otra orilla?
 Reina: Mediante artificios unció ambas orillas del estrecho de Hele, de modo que así pudiera haber paso.⁴⁸

Electra: ¿Cómo voy a llorar sin razón al hermano muerto?
 Orestes: No te conviene hacer tal afirmación.
 Electra: ¿Tan indigna soy del que está muerto?
 Orestes: Tú no eres indigna de nadie, pero esto no te corresponde.

⁴⁶ Cf. ESQUILO, *Los persas*, vv. 249-259, “Mensajero: ¡Oh ciudades de toda la tierra de Asia! ¡Oh país persa y puerto abundante en riqueza! ¡Cómo de un solo golpe ha sido aniquilada tu inmensa dicha! ¡La flor de los persas ha caído muerta! ¡Ay de mí, mi primera desgracia es anunciar estas desdichas! Es, persas, sin embargo, forzoso que yo os informe de todo el desastre. ¡Sí; todo el ejército ha perecido! Coro: Dolorosa, dolorosa desgracia, repentina y desgarradora. Persas, llorad de oír este dolor!” (Traducción de Bernardo Perea Morales)

⁴⁷ Un verso se divide en dos o más partes iguales a causa de las pausas, lo que da como resultado un fragmento que funciona como verso autónomo.

⁴⁸ Cf. ESQUILO, *Los persas*, vv. 716-722 (traducción de Bernardo Perea Morales)

Electra: Sí, siempre que lo que sostengo en las manos sea el cuerpo de Orestes.
 Orestes: No es de Orestes, sino que así se ha dispuesto en la ficción.
 Electra: Y ¿dónde está la sepultura de aquél infortunado?
 Orestes: No existe, pues no es propio de los vivos la sepultura.
 Electra: ¿Cómo dices, oh hijo?
 Orestes: Ninguna falsedad hay en lo que digo.
 Electra: ¿Acaso vive?
 Orestes: Sí, si es que yo estoy vivo.
 Electra: ¿Es que eres tú?
 Orestes: Mirando este anillo de mi padre, podrás saber si digo la verdad.
 Electra: ¡Oh el más querido!
 Orestes: El más querido también para mí.
 Electra: ¡Oh voz! ¡Has venido!
 Orestes: Ya no te enterarás por otros.
 Electra: ¿Te tengo en mis brazos?
 Orestes: Como ojalá me tengas siempre.⁴⁹

Finalmente, a la repetición de un mismo verso por parte de dos o varios actores se le llama *ἀντιλαβή* (“División de líneas entre dos hablantes” *cf.* Liddell, *s.v.*).⁵⁰

Por otro lado, en su actuación, además de la voz, la cual tenía que ser proyectada hacia el frente, el actor se valía de movimientos corporales (aunque no tan marcados como los del coro, ya que los actores usaban una vestimenta muy elaborada). Aristóteles dice que los poetas “creyendo que los espectadores no comprenden si el actor no exagera, multiplican sus movimientos”,⁵¹ y acusa de tal hecho no al poeta en sí, sino al actor, ya que “no todo movimiento debe reprobarse, pues tampoco se reprueba la danza, sino el de los malos actores”,⁵² porque, además, “es necesario, en cuanto sea posible, completar las tramas con figuras de gesto y actitud”.⁵³

⁴⁹ *Cf.* SÓFOCLES, *Electra*, vv. 1212-1228 (traducción de Assela Alamillo).

⁵⁰ *Cf.* ALSINA, J., *Teoría literaria*, pp. 556-577; PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, pp. 156-157; ALSINA, J., *apud* LÓPEZ FÉREZ, J. A., *Historia de la literatura griega*, pp. 281-282, 289; IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 14; CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 80; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 288; NAVARRE, O., *op. cit.*, p. 20; PAVIS, P., *Diccionario del teatro*, p. 463.

⁵¹ *Cf.* ARISTÓTELES, *Poética*, 1461b, 29. Vale la pena mencionar que en otro pasaje de la misma obra, también acusa a los flautistas de exagerar sus movimientos; por ejemplo, dice, cuando giran para imitar el movimiento del disco (*cf.* 1461b, 30-32).

⁵² *Cf.* ARISTÓTELES, *Poética*, 1462a, 8-9.

⁵³ *Cf. Ibidem*, 1455a, 30-31.



Imagen 4. Estatua de Marfil.

En la ilustración anterior pueden observarse el coturno —cuya función era dar altura al actor— y el vestido del actor. Estos elementos podrían indicar que, en algún momento de la evolución del teatro griego (quizás antes del siglo v, a. C.), el actor —y el coro también— tenían en mayor o menor medida inmovilidad a la hora de actuar, y al parecer hacían movimientos imperceptibles.⁵⁴

En el periodo clásico, durante la evolución de la tragedia (debido quizá a la utilización de la máscara) también la actuación del actor desarrollaba nuevas necesidades de hacer movimientos corporales más expresivos y más visibles,⁵⁵ y, ya para el siglo IV a. C., el actor actuaba y gesticulaba con mucha más movilidad. Los textos trágicos tienen escenas que parecen implicar un alto grado de movilidad (movimientos rápidos, estar de rodillas, postración):

Teseo: Seguiste tus impulsos en vez de tu razón
 Adrasto: Y esto es lo que perdió a tantos capitanes. Pero tú eres el hombre más fuerte de Grecia, rey de Atenas. Me avergüenzo de abrazar tus rodillas, en el suelo caído, yo que soy un anciano, aunque en otro tiempo fui soberano poderoso; mas tengo que ceder ante mi desgracia.⁵⁶

Medea: Creonte me destierra de la tierra corintia.
 Egeo: ¿Y lo permite Jasón? No lo apruebo.

⁵⁴ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁵ Cf. EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 312.

⁵⁶ Cf. EURÍPIDES, *Las suplicantes*, vv. 163-168 (traducción de José Luis Calvo Martínez).

Medea: De palabra no, pero está dispuesto a aceptarlo. ¡Por tu mentón y por tus rodillas, aquí me tienes ante ti, suplicante!⁵⁷

Escenas de reencuentros en las que había lágrimas y abrazos:

Ifigenia: ¡Oh, mi querido hermano! Por ninguna otra cosa —pues eres lo más amado— te tengo, Orestes, venido de lejos de mi patria Argos. ¡Oh, mi amado!

Orestes: También yo te tengo a ti, a la que se cree muerta. El llanto, el gemido unido a la alegría empanan tus párpados lo mismo que los míos.⁵⁸

O escenas de súplica, de amenaza, de ataque, de terror:

Coro: Me preocupa eso, pero de miedo no tiene reposo mi corazón. Las inquietudes que en mi alma habitan reavivan el terror que me inspira la tropa que nos tiene cercadas.
Soy como una tímida paloma que tiembla del miedo a serpientes, compañeras de lecho funestas para los pichones que están en el nido.⁵⁹

Quizá sólo los rasgos expresivos de la cara eran inalterables, debido al empleo de máscara. En las tragedias hay indicaciones de expresiones emocionales que eran imposibles de representar para un actor enmascarado, por lo cual éstas eran indicadas verbalmente.⁶⁰

Coro: ¡Lamentas, pues, tu dolor y el mío!

Adrasto: ¡Ojalá en el polvo las filas cadmeas me hubieran degollado!

Coro: ¡Ojalá nunca mi cuerpo a cama de hombres se hubiera uncido!

Adrasto: ¡Observad el piélagos de mis males, oh madres desdichadas por vuestros hijos!

Coro: Hemos abierto surcos con nuestras uñas, hemos vertido polvo sobre la cabeza.⁶¹

Dos actores enmascarados podrían abrazarse, pero no besarse, aún si fuera descrito; tampoco las lágrimas podían verse, aunque también se mencionaran. Es posible también que, cuando algunos rasgos expresivos del rostro no podían ser representados (a causa del uso de máscara), los actores lo solucionaran, por así decirlo, cubriendo la cabeza o desviando el rostro de modo que éste no fuera visible para el público.

Polixena: Llévame, Ulises, tras cubrirme la cabeza con un peplo; que antes de ser degollada tengo derretido el corazón con los cantos fúnebres de mi madre, y a ella se lo derrito con mis gemidos. ¡Oh luz! Aún me es lícito pronunciar tu nombre, pero en nada más me correspondes, salvo durante el tiempo en que marchó entre la espada y la pira de Aquiles.⁶²

⁵⁷ Cf. EURÍPIDES, *Medea*, vv. 706-711 (traducción de Alberto Medina y J. A. López Férez).

⁵⁸ Cf. EURÍPIDES, *Ifigenia entre los tauros*, vv. 827-834 (traducción de José Luis Calvo Martínez).

⁵⁹ Cf. ESQUILO, *Los siete contra Tebas*, vv. 288-304 (traducción de Bernardo Perea Morales).

⁶⁰ Cf. CHUAQUI, C., *op. cit.*, 83.

⁶¹ Cf. EURÍPIDES, *Suplicantes*, vv. 820-828 (traducción de José Luis Calvo Martínez).

⁶² Cf. EURÍPIDES, *Hécuba*, vv. 432-438 (traducción de Alberto Medina y J. A. López Férez).

También es posible que, cuando se aparecía un *deus ex machina* (ὁ θεός ὀπὸ μηχανῆς), los actores dieran la espalda al público, para ocultar el hecho de que la máscara no permitía mostrar asombro ante eso.

En el caso de *Heracles*, de Eurípides, pánico, desconcierto y desasosiego es lo que se experimenta ante la llegada de Iris y Locura, y el corifeo es quien se asombra ante este arribo:

- Corifeo: ¡Eh! ¿Es que vamos a caer, ancianos, en un nuevo ataque de terror? ¿Qué aparición veo sobre el palacio?
 Pon en fuga, pon en fuga tu lento pie, sal de aquí, ¡Rey Peán, aleja de mí la desgracia!
- Iris: Ancianos, cobrad ánimos; ésta que veis aquí es Lisa, hija de la Noche, y yo soy Iris, servidora de los dioses. No venimos a producir daño alguno a la ciudad. Nuestro ataque común se dirige contra la casa de un solo hombre, del hijo —así dicen— de Zeus y Alcmena [...].⁶³

Muchas veces, los cambios de expresión y de humor mencionados en los textos siempre tuvieron que ser imaginados por la audiencia, o, incluso, el público debía imaginar algunas escenas violentas, como en la que dan muerte, dentro de su palacio, a Agamenón:

- Agamenón: ¡Ay de mí! ¡Me han herido de un golpe mortal en las entrañas!
 Coro: ¡Calla! ¿Quién grita, herido de un golpe de muerte?
 Agamenón: ¡Ay de mí nuevamente! ¡Me han herido otra vez!
 Corifeo: Por los gritos de dolor del Rey, me parece que el crimen ya se ha ejecutado. Deliberemos entre todos por si de algún modo hubiera decisiones seguras.⁶⁴

De vez en cuando, la imposibilidad de mostrar la expresión es excusada en el mismo texto. Al dirigirse a Orestes, Electra le dice:

- Electra: [...] Tú conoces de qué manera están aquí las cosas, ¿cómo no? Has oído que Egisto no está en casa y nuestra madre sí. En lo que respecta a ella, no temas en ningún momento que vea mi rostro ardiente por la sonrisa. Un antiguo odio ha penetrado en mí, y, puesto que te he visto, no cesaré de derramar lágrimas de alegría. ¿Cómo podría no hacerlo yo, que te he visto en una sola etapa morir y vivir? [...].⁶⁵

Parece ser que los poetas se valían de ciertos movimientos para distraer al público de cualquier incongruencia ocasionada por la imagen que daba la máscara y la expresión discursiva de los actores. Así, el paso repentino de la alegría a la pena podría ser acompañado por abrazos u otros movimientos que, durante unos momentos al menos, ocultarían la máscara y la emoción que ésta reflejaba.

⁶³ Cf. EURÍPIDES, *Heracles*, vv. 815-827 (traducción de José Luis Calvo Martínez).

⁶⁴ Cf. ESQUILO, *Agamenón*, vv. 1343- 1348 (traducción de Bernardo Perea Morales).

⁶⁵ Cf. SÓFOCLES, *Electra*, vv. 1306- 1315 (traducción de Asela Alamillo).

En las tragedias también encontramos escenas de violencia ejecutadas por los actores y a la vista del público:

- Edipo: ¿Y quién podría prenderme contra la voluntad de éstos que son mis aliados?
 Creonte: En verdad que tú, incluso sin esto, habrás de sufrir.
 Edipo: ¿En qué hechos te basas para lanzarme esta amenaza?
 Creonte: De tus dos hijas, a la una acabo de devolver a la ciudad tras prenderla y a la otra me la llevaré pronto.
 Edipo: ¡Ay de mí!
 Creonte: Enseguida tendrás más motivo para quejarte.
 Edipo: ¿Te has apoderado de mi hija?
 Creonte: Y de esta otra sin dejar pasar mucho tiempo.
 Edipo: ¡Ay extranjeros! ¿Qué haréis? ¿Es que me vais a traicionar y no arrojaréis al impío de esta tierra?
 Corifeo: Sal, extranjero, aprisa. Pues no es justo lo que ahora intentas hacer ni lo que has llevado a cabo.
 Creonte: Es momento de que vosotros la saquéis a la fuerza si no os sigue de buen grado.
 Antígona: ¡Ay de mí, desdichada! ¿Adónde huyo? ¿Qué ayuda puedo alcanzar de los dioses o de los hombres?
 Corifeo: ¿Qué haces, extranjero?
 Creonte: No tocaré a este hombre, sino lo que me pertenece.
 Edipo: ¡Oh soberanos de esta tierra!
 Corifeo: Extranjero, no obras con justicia.
 Creonte: Con justicia, sí.
 Corifeo: ¿Cómo puedes decir eso?
 Creonte: Me llevo a los míos.
 Edipo: ¡Ah, ciudad!
 Coro: ¿Qué haces, oh extranjero? ¿No la soltarás? ¡Pronto probarás nuestros brazos!
 Creonte: ¡Aparta!
 Coro: No de ti mientras estés intentando estas cosas.
 Creonte: Tendrás que enfrentarte con mi ciudad si me haces algún daño.
 Edipo: ¿No os lo decía yo?
 Corifeo: (A un soldado de Creonte) Aparta sin tardar tus manos de la muchacha.
 Creonte: No des órdenes en lo que no te incumbe.
 Corifeo: Suéltala, te digo.
 Creonte: Y yo que te pongas en marcha.
 Coro: Acudid, venid, venid, habitantes del país. La ciudad, sí, nuestra ciudad es aniquilada por la violencia. Llegaos aquí, junto a mí.
 Antígona: Soy arrastrada, desdichada de mí, ¡oh extranjeros, extranjeros!
 Edipo: ¿Dónde estás, hija mía?
 Antígona: Soy conducida por la fuerza.
 Edipo: Extiende las manos, hija.
 Antígona: Pero no puedo.
 Creonte: ¿No la llevaréis vosotros?
 Edipo: ¡Ah infortunado de mí, infortunado!⁶⁶

Así pues, puede decirse que el ciudadano que se postulaba para ser un actor en los concursos tenía que estar bien preparado. Las representaciones teatrales duraban, quizás, unos 75 minutos por tragedia⁶⁷ —además de un drama satírico más breve—, es

⁶⁶ Cf. SÓFOCLES, *Tragedias, Edipo en colono*, vv. 815-850 (traducción de Assela Alamillo).

⁶⁷ Cf. BEYE, C., *op. cit.*, p. 285; CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 77. Por su parte, Aristóteles menciona que “En cuanto al límite de la extensión [de las representaciones], el que se atiende a los concursos dramáticos y a la capacidad de atención, no es cosa del arte” y que ya se habían representado tragedias “contra clepsidra”. Asimismo, menciona que el poeta necesitaba tiempo sólo para que “desarrollándose los

decir, eran cerca de cinco horas de continuo trabajo actoral, además de que se hacían al aire libre, lo cual exigía grandes esfuerzos por parte de los actores, a quienes, junto con los autores, les correspondía saber todo lo relativo a las cuestiones de la elocución.⁶⁸ El trabajo que tenía que desarrollar el actor era grande, ya que el número de actores en una puesta en escena era muy reducido y un mismo actor tenía que ejecutar varios papeles alternados; incluso se cree que un actor pronunciaba los discursos del mensajero en la misma obra en la que estaba desarrollando el papel de una de la figuras centrales en la escena que ésta describía, lo cual suponía un gran reto.⁶⁹ Por su parte, el público griego, sensible a los aspectos estéticos (calidad, pero sobre todo claridad de la voz del actor), era exigente⁷⁰ y daba gran importancia a la voz del actor. Por eso, un actor debía tener un buen control de ésta para que pudiera pronunciar adecuadamente sus discursos, que eran de considerable longitud, así como los diálogos con el corifeo o los que entablaba con otro actor. Su voz tenía que ser lo bastante fuerte, como para llegar a todas las partes de los enormes teatros sin la necesidad de gritar,⁷¹ y también entonada, pues se juzgaba la belleza de tono y la adaptabilidad a la personalidad o el humor del carácter del personaje representado y el control de cada flexión de su voz para expresar exactamente el humor del siguiente personaje a representar. También tenía que ser un buen cantante para ejecutar las partes líricas de los textos trágicos.

Se cree que los actores se sujetaban a un entrenamiento arduo, en el que ayunaban y hacían dietas, y usaban cada oportunidad antes y en los intervalos de la representación para probar su voz.⁷²

No obstante, las exigencias del público eran satisfechas. Hay testimonios que muestran que el impacto que recibían los espectadores en las representaciones trágicas

acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria”, se produzca la “transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio” (cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1451a, 6-15). Así, es posible que, por exigencias prácticas, ninguna tragedia podía alargarse, ya que se representaban tres tragedias y un drama satírico; además de que la capacidad de atención de los espectadores influía en esta cuestión (cf. GARCÍA YEBRA V., nota 134, p. 270, a su traducción de *Aristóteles, Poética*).

⁶⁸ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1456b, 8-12.

⁶⁹ Cf. EASTERLING, P. E., *op. cit.*, pp. 306-307.

⁷⁰ Aunque hay investigadores que creen que el público ateniense no apreciaba la finura de las representaciones en cuanto al número de actores con relación al cambio constante de papeles, y más bien creen que el público se interesaba en los actores en cuanto vehículos de la acción (cf. CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 79).

⁷¹ Cabe señalar que, si bien algunos teatros exigieron la producción de una voz experta en vez de un esfuerzo violento, las propiedades acústicas de algunos teatros, como el de Epidauro, ayudaban a que la voz sin ser forzada llegara hasta la fila más alta de asientos.

⁷² Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 170.

era verdaderamente fuerte, incluso hasta las lágrimas.⁷³ Al lado de los grandes dramaturgos, había buenos actores y, gracias a las didascalias que se hacían cuando competían los actores, se conocen algunos nombres de éstos. Por ejemplo, Esquilo tenía predilección por actores como Cleandro y Minisco; Sófocles, por Tlepolemo, y Eurípides, por Cesifonte. En ocasiones, los autores eran menos apreciados que los actores. Esto creó en los actores una inclinación desmesurada a destacar y a ser centro de atención, y se tomaban la libertad de improvisar sus diálogos. También vale la pena mencionar que la carrera como actor, al parecer, era larga.⁷⁴

II.6 EQUIPO

II.6.1 Vestimenta

EL ACTOR, COMO SE HA MENCIONADO, debía dar vida a varios personajes en una misma pieza teatral, para lo cual eran necesarios cambios rápidos, entre un personaje y otro, de la máscara y de la vestimenta. En este sentido, puede decirse que las características del personaje que se representaba indicaban la vestimenta que un actor debía de utilizar en escena, por lo cual la vestimenta y la máscara son en mayor medida el equipo imprescindible del actor.

Para algunos investigadores, es posible que la vestimenta que se utilizaba en las tragedias (según Horacio, descubierta por Esquilo⁷⁵) tenga un origen dionisiaco.⁷⁶ Ya

⁷³ Aulo Gelio dice que Polo, un actor que representó “con finura y pasión tragedias de poetas ilustres”, tras la muerte de su hijo decidió alejarse de la actuación, pero cuando le pareció que ya había llorado lo suficiente su duelo volvió a su profesión. Cuando representó a Electra en una escena en la que debía llevar una urna con los restos de Orestes, por lo cual Electra lloraba el supuesto fallecimiento de hermano, Polo, “vestido con lúgubre ropaje de Electra, sacó del sepulcro de su hijo los huesos y la urna y, como abrazando a los de Orestes, llenó todo no con simulacros e imitaciones, sino con duelo y lamentos verdaderos y palpitantes”, *cf.* AULO GELIO, *Noches Áticas*, VI, 5 (traducción de Amparo Gaos). Esta anécdota supone que también los espectadores lloraron por la emoción que les produjo al representar la muerte de su propio hijo (*cf.* EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 311).

⁷⁴ Se sabe de un tal Minisco, quien actuó en una obra de Esquilo en el año 456 a. C. y después en el 422, asimismo, de un Polo (no sabemos si es el mismo de la nota anterior), en los finales del siglo IV a. C., quien, a sus 70 años, aún representó alguna vez ocho tragedias en cuatro días (*cf.* EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 305).

⁷⁵ “Post hunc personae pallaeque repertor honestae / Aeschylus [...], *cf.* HORACIO, *Arte poética*, vv. 278-279, “tras éste [Tespis], el descubridor de máscara y mantos honorables, Esquilo [...]” (traducción de Tarsicio Herrera Zapién).

⁷⁶ Hay quienes creen que la vestimenta de Dionisio (que aparece en algunos vasos pintados del siglo VI a. C.) y la de los sacerdotes de su culto y el de Eleusis, es la misma que utilizaban los actores (*cf.* CHUAQUI, C., *El texto escénico de Las Bacantes de Eurípides*, p. 82; NAVARRE, O., *Les représentations dramatiques en Grèce*, p. 25); otros, por su parte, argumentan que la máscara es una aportación del culto de Dionisio (*cf.* EASTERLING, P. E., *Historia de la literatura clásica*, vol. 1, p. 292; IRIARTE, A., *Democracia y tragedia. La era de Pericles*, p. 27).

anteriormente he mencionado el probable vínculo entre los sátiros y la palabra *tragedia*; también que, según Aristóteles, la tragedia evolucionó del drama satírico; que la tragedia formaba parte del culto a Dionisio, y que los sátiros —mejor dicho. hombres disfrazados de sátiros— danzaban formando parte de las procesiones y del cortejo de Dionisio; y si es verdad que la máscara se conservó en el drama satírico (aunque ya con funciones propiamente estéticas y no rituales⁷⁷), y si, por otro lado, hacemos caso a que los actores vistieron de la misma manera para representar tanto dramas satíricos como tragedias,⁷⁸ es entonces probable que la vestimenta tenga, si bien no su origen, sí por lo menos una relación con el culto dionisiaco.⁷⁹ No obstante, hay quienes creen que el uso, por ejemplo, de las máscaras trágicas no tiene el mismo significado que tenía en el culto de Dionisio,⁸⁰ aunque su uso era requerido por quienes tomaban parte de los κῆρυκες dionisiacos, ya que estas procesiones en las que un grupo de personas hacía burlas y gritaba groserías desacreditaban a los ciudadanos, quienes utilizaban máscara para ocultar su identidad.⁸¹

Por otro lado, hay quienes creen posible que la vestimenta que se utilizaba en el teatro fuera la misma que la de uso cotidiano,⁸² pero, independientemente de esto, algunos investigadores, al hablar del atuendo de los actores, llamado σῦμα (“ropa teatral con largas mangas”, *cf.* Liddell, *s.v.*), dicen de éste que comenzó siendo muy sencillo y carente de mangas y que, posteriormente, hacia el final del siglo V a. C., el traje del actor era más decorado y ya tenía mangas (χειρίδες, “cubrimiento para las manos”, *cf.* Liddell *s.v.*) que llegaban hasta las muñecas, ocultando completamente los brazos masculinos cuando se representaba a una mujer; también mencionan que había mucha variedad en esta vestimenta; por ejemplo, que había trajes adornados con figuras animales y humanas, o con figuras geométricas: bandas verticales y horizontales

⁷⁷ *Cf. supra* cap. II, 2.2, p 15.

⁷⁸ *Cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, p. 180. Este autor se basa en algunos restos arqueológicos y en Polux (IV, 142), quien cataloga sin hacer ninguna distinción con los dramas satíricos la vestimenta y las máscaras trágicas.

⁷⁹ Acerca de esto, nos parece muy importante el comentario que hace Fernández-Galiano con relación al vestuario empleado por Esquilo. Este estudioso menciona que hay testimonios que coinciden en que, con tal de persuadir el corazón y los bolsillos de los coregos, Esquilo mejoró los hasta entonces pobres atuendos de los actores y cantantes hasta el punto de que sus modas en la vestimenta empezaron a ser imitadas aun por los rituales religiosos. Lamentablemente no especifica a qué rituales se refiere ni si se trata de los que aparecen en aquellos vasos del siglo VI A. C., a los que se refiere Octave Navarre en la nota anterior (*cf.* FERNÁNDEZ-GALIANO, M., “Introducción” a *Esquilo. Tragedias*, p. 106).

⁸⁰ *Cf. supra* cap. II, 2.2, p 15.

⁸¹ *Cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 191; IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 27.

⁸² *Cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 199.

entrecruzadas, cuadros, triángulos, etcétera, u otros más elaborados y de diferentes tamaños y colores (ποικίλος), los cuales daban gran colorido a la vestimenta trágica, tales como el κρόπος (azafrán), φοινικίς (color escarlata), πορφύρα (púrpura), el βατραχίς (verde claro) y el dorado (el vestido de los reyes era χρυσόαστος, es decir, adornado en oro).⁸³

Si aunamos a lo anterior los datos que proceden de las propias tragedias y los que aportan las representaciones en cerámicas, quizá logremos completar la información mencionada. Aunque hay que recordar que estamos privados de demostrar el colorido de la vestimenta, pues, aun teniendo imágenes a color, las vasijas que presentamos son principalmente de estilo de figuras rojas, por lo que no reflejan esa característica.

De entre las ropas que se utilizaban en el teatro está el χιτών (quitón), que era un vestido o túnica, cuyo uso estaba dirigido para representar tanto a hombres como a mujeres. Esta prenda variaba en forma y tamaño. La imagen 5 muestra a un actor con un quitón largo que llega hasta los tobillos, tenía mangas y no era muy decorado. El coreuta de la imagen 6, en cambio, porta un quitón sin mangas y su tamaño es más corto, como el de la imagen 8, el cual por cierto, tiene líneas verticales que lo decoran. Pero es el quitón del actor de la imagen 7 el que tiene unas mangas que cubren totalmente los brazos y el más adornado, pues incluso las mangas son muy ornamentadas. También había un quitón llamado στατός χιτών⁸⁴ que parece haber sido una prenda que caía por todo el cuerpo y el cual utilizaba una fajilla o cinturón llamado μασχαλιστήρ, o un cordón llamado ζώνη,⁸⁵ que, en vez de hacerlo a la altura de la cadera, cerraba debajo del pecho para engrandecer la estatura de los actores como en la imagen 9:

⁸³ Cf. ARNOTT, P., *Greek scenic conventions*, p. 49; PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, pp. 202-203; CHUAQUI, C., *op. cit.*, pp. 82-83; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 310; NAVARRE, O., *op. cit.*, p. 25; ALSINA, J., "Tragedia", *apud* LÓPEZ FÉREZ, J. A., *Historia de la literatura griega*, p. 281.

⁸⁴ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 203.

⁸⁵ Cf. CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 83.



Imagen 5. Actor.



Imagen 6. Integrante de coro.



Imagen 7. Actor.



Imagen. 8. Dionisio.



Imagen 9. Actores visitando a Dionisio.

En las vasijas aparece otra prenda que se utilizaba: el ἰμότιον, utilizado para representar hombres.⁸⁶ Esta prenda se amarraba con un cordón en el hombro izquierdo dejando descubierto el hombro derecho. A decir de las imágenes, solía usarse solo, como lo hace el actor que representa a Hefesto en la imagen 8, o también por encima del quitón (actor de la imagen 5). Como puede observarse en ambas imágenes, el ἰμότιον podía tener bordes de color.

Es posible que también se utilizaran varios tipos de capas como la ἐπίβλεμα; una capa corta llamada γλαμίς, a veces de color dorado, que se sujetaba sobre el hombro derecho con un broche (tapando el brazo izquierdo y dejando al aire libre el derecho) o también se fijaba sobre el pecho cerca de la garganta; un ξιστίς, que era una túnica de tela fina que llegaba hasta los pies; una ἐφαπρίς, que era una capa que podían usar los soldados o las mujeres; un πέπλος, que era un manto que usaban las mujeres;⁸⁷ y, si es que ciertamente la vestimenta que se utilizaba en el teatro era similar a la que se utilizaba cotidianamente, también pudieron usarse, entre otras prendas más, una túnica llamada *Talaris* (para representar a hombres o a mujeres), que tenía mangas —cortas o

⁸⁶ Cf. CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 83.

⁸⁷ Cf. *infra* nota 32, p. 58 de este capítulo.

largas, pero normalmente anchas— que caían elegantemente, y estaba hecha de lino y se sujetaba con un cinturón; una *Chloene*, que era una prenda exterior en forma de capa o túnica; una *Palla* (o en su variante *Pallulae*), la cual se sujetaba sobre ambos hombros dejando libres los brazos y, aunque no se unía por los costados, se sujetaba a la altura de la cintura con un cinturón y se ataba a la altura de las caderas; un *Palio*, que era una famosa túnica conocida con el nombre de *pharos* y la cual se asignaba a los dioses; era de lana y podía ser blanca o de colores vivos y muy brillantes, y se sujetaba alrededor de la garganta o el hombro con un broche, o a veces simplemente se echaba por encima del hombro para caer por la espalda.

Probablemente se usaban trajes que tenían algunas características propias de los personajes representados. Por ejemplo, el actor de la imagen 10 está representando a Heracles; las garras y la piel de león que porta en el cuerpo y en la cabeza de su máscara, respectivamente, lo distinguen. En la imagen 11 se representa a Paposileno, cuya indumentaria es una malla velluda (*μαλλοτόξ χιτών*).



Imagen10. Heracles.



Imagen 11. Paposileno.

Como puede observarse en las imágenes 10 y 11, los actores podían portar en su atuendo algunas pieles; el actor que representa a Heracles tiene sobre su hombro una

piel de león, y el otro que da vida a Paposileno, una de leopardo; en el caso de la imagen 12, el coreuta porta una piel de cervato.



Imagen 12. Coreuta.

También algunos trajes eran utilizados para dar vida a algunos personajes determinados. En la imagen 13 puede verse la ropa que se utilizaba para representar a los orientales: el *kidaris*.⁸⁸ Este atuendo estaba hecho con un material grueso y, como se ve en esta imagen, podía estar adornado con círculos negros, incluso sobre las mangas. Además se usaba un pantalón que, como se ve en este caso, podía estar adornado con flechas y líneas onduladas. Vale la pena mencionar que en esta imagen el personaje no lleva máscara, pero sí barba y un gorro muy peculiar.

⁸⁸ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 183.



Imagen 13. Personaje oriental.

También el *κονδίς*, un quitón con mangas largas, fue pensado para ser utilizado en personajes persas y en reyes; posteriormente se usaba para cualquier gobernante y finalmente para otros personajes.⁸⁹

No tenemos ninguna certeza con respecto a la vestimenta del coro y del corifeo. Si bien se trata de un coro de sátiros, la imagen 14 muestra que tal vez éste se distinga de aquéllos en algún rasgo, pues el corifeo (colocado en la esquina inferior derecha, frente a un coreuta) utiliza un quitón, mientras que aquéllos sólo portan un calzoncillo.

⁸⁹ Cf. *Ibidem*, 201.

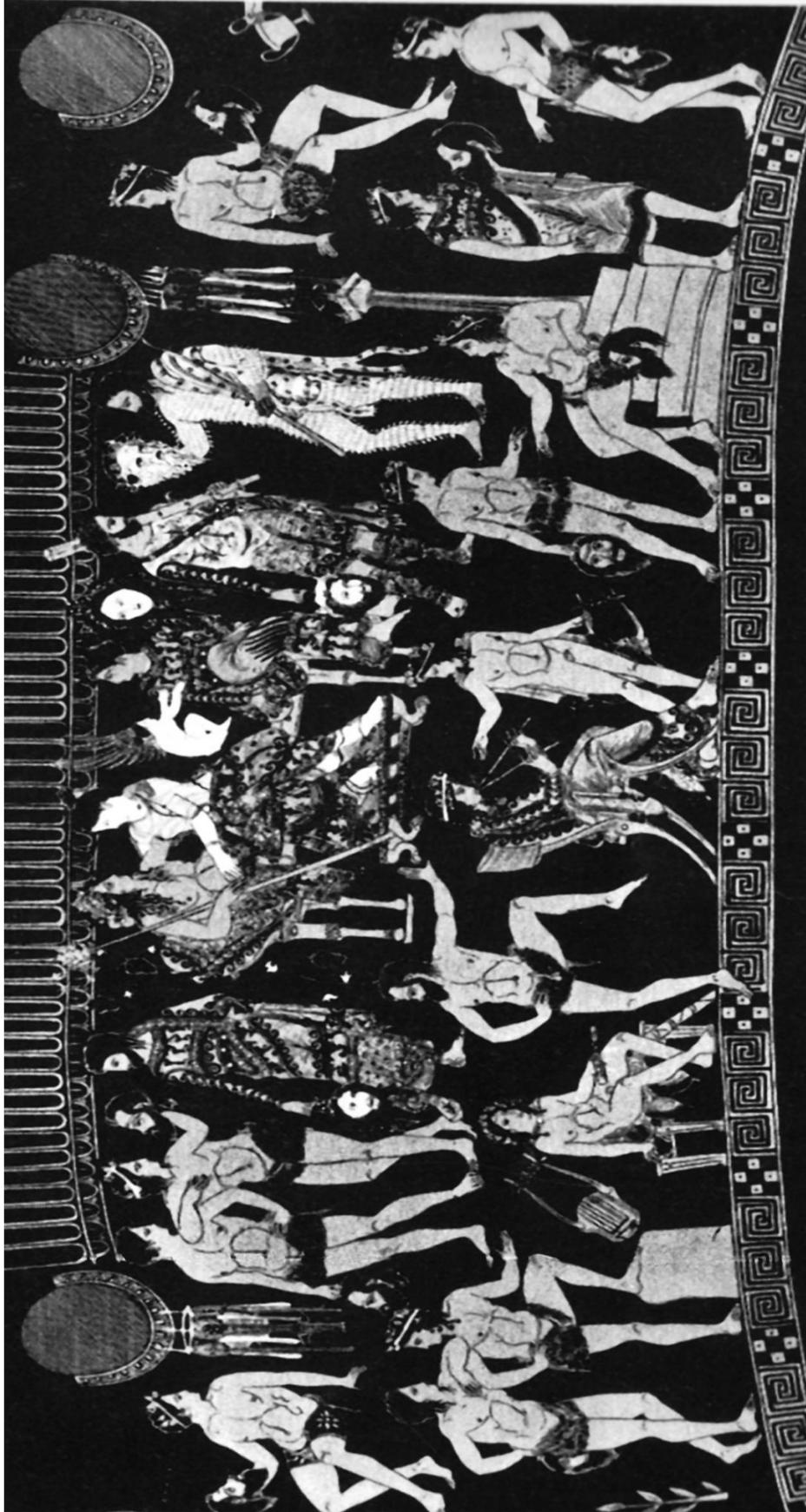


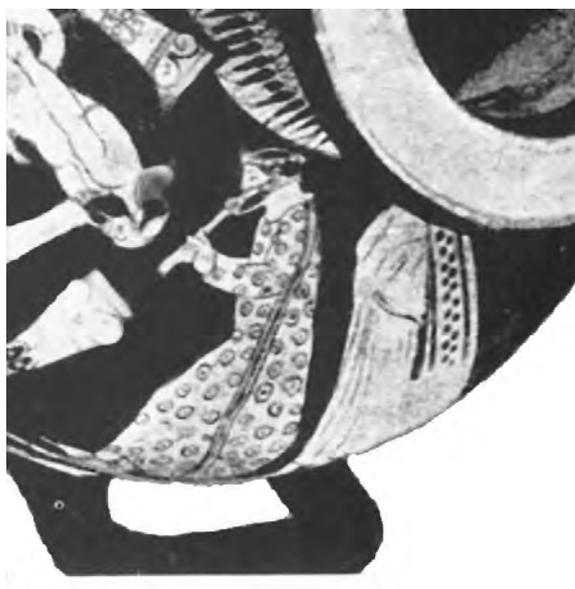
Imagen 14. Coro y actores.

También de la vestimenta de los coreutas tenemos duda de si entre ellos había diferencia en el vestido, pues la imagen 15 muestra a los miembros de un coro femenino con quitones largos y ornamentados de manera diferente. No obstante, algunos investigadores creen muy probable que el corifeo y los miembros del coro visten de acuerdo con su ocupación y con su edad⁹⁰.



Imagen 15. Mujeres coristas bailando.

Finalmente, las siguientes tres vasijas arrojan un par de datos acerca del αὐλητής, es decir, el flautista. Éste tocaba todo el tiempo a la vista del público y utilizaba un atuendo largo y con mangas (al parecer, para cubrirse del frío, cuando su trabajo lo hacía al aire libre). Poco a poco su vestimenta fue más ornamentada, por ejemplo con círculos negros u otros decorados espirales, y, ya que hubiera sido muy complicado portar máscara y tocar su instrumento, ellos no la utilizaban.⁹¹



⁹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 208.

⁹¹ Cf. EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 307; PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 199;



Imagen 16, 17 y 18. Flautistas.

Por su parte, los textos informan que algunos personajes vestían con harapos⁹² o con sus vestidos hechos jirones;⁹³ con vestidos muy especiales en cuanto a la riqueza de los adornos, con guirnaldas por ejemplo,⁹⁴ o también con velos de lino o trajes negros en señal de duelo,⁹⁵ o vestimentas propias de los guerreros (armaduras de oro), adivinos, sacerdotes y mensajeros.⁹⁶

⁹² “Electra: [...] Y no resisto más, yo que sin padres me consumo, sin que ninguna persona amiga proteja, sino que, igual que una extranjera indigna, soy una administradora de la casa de mi padre. Así con indecoroso vestido, vago en torno a mesas vacías”, *cf.* SÓFOCLES, *Electra*, vv. 185-192 (traducción de Assela Alamillo). “Electra: [...] Entre lágrimas paso la noche, y de llorar me ocupo —¡desdichada!— de día. Mira mi pelo sucio. Y los jirones éstos de mi peplo mira si son dignos de una princesa, hija de Agamenón, y de la Troya que no olvida que un día fue abatida por mi padre”, *cf.* EURÍPIDES, *Electra*, vv. 183-189. Por otro lado, Filoctetes debió usar “harapos de repugnante pus”, como dice Neoptolemo a Odiseo, a propósito de lo que ve dentro de la cueva donde habita Filoctetes, *cf.* SÓFOCLES, *Filoctetes*, vv. 38-39 (traducción de Assela Alamillo).

⁹³ “Coro: [...] Al compás de mis gritos de dolor, se rasgaba en jirones, se destrozaba el lino de mis vestidos, y el atavío que cubre mi pecho ha sido herido por tristes desgracias”, *cf.* ESQUILO, *Las coéforas*, vv. 29-31 (traducción de Bernardo Perea Morales).

⁹⁴ “Casandra: [...] ¿Por qué, entonces, debo tener lo que para mí constituye un escarnio?: el cetro y, en torno a mi cuello, las guirnaldas de profetisa. ¡Voy a destruirlos antes de mi muerte!”, *cf.* ESQUILO, *Agamenón*, vv. 1264-1266 (traducción de Bernardo Perea Morales).

⁹⁵ “Orestes: [...] Qué estoy viendo ¿Qué cortejo de mujeres es éste que avanza, notable por sus velos negros [...]”, *cf.* ESQUILO, *Las coéforas*, vv. 10-11. (traducción de Bernardo Perea Morales).

⁹⁶ ALSINA, J., *op. cit.*, p. 282.

II.6.2 La máscara

Tanto los actores como los integrantes del coro —se cree que en los inicios los coreutas sólo iban disfrazados y sin máscara, pero ya posteriormente sus máscaras eran idénticas entre ellos⁹⁷— utilizaban, durante toda la representación, una máscara (πρόσωπον), símbolo de lo real y lo ficticio, pero con funciones principalmente estéticas. Por ejemplo, servía para diferenciar la edad y el sexo de los personajes, o hacía la distinción entre esclavos y amos, o representaba características con las que se reconocían a un rey o a un dios. También se ha pensado que la máscara servía como “megáfono” haciendo la voz más audible;⁹⁸ sin embargo, existe mucha duda acerca de esto. Es probable que en las primeras representaciones teatrales los actores utilizaban únicamente velos que no permitían que se viera su rostro y que, cuando comenzaron a usar máscara, ésta cubría enteramente su rostro, y parece ser que durante los siglos VI y V a. C. las máscaras sólo tenían delineamientos o agujeros para los ojos, las cejas, la boca y la nariz,⁹⁹ y se utilizaba un listón por detrás de la nuca para colocarse, como puede observarse en las imágenes 19 y 20, y posteriormente ya mostraban las máscaras rostros más elaborados y probablemente se colocaban introduciendo la cabeza y la cara dentro de ellas, a manera de casco.

Si nos atenemos a Horacio,¹⁰⁰ Esquilo fue el primero que utilizó máscaras (según la *Suda*, pintadas de colores y aterradoras¹⁰¹), para realzar la expresión, pero, antes que Esquilo, Tespis¹⁰² untaba su rostro con sedimentos (tal vez de vino) y de flores. Autores modernos mencionan que utilizó, entre otras sustancias, el cinabrio (un sedimento de rocas), o blanco de Cerusa, y carbonato de plomo para pintar la cara de sus actores de color rojo y blanco, respectivamente y que, más tarde, utilizó máscaras de lino.

⁹⁷ Cf. VERNANT, J. P., *Mito y Tragedia en la antigüedad*, vol 1, p. 18; PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 190; IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 27.

⁹⁸ Aulo Gelio menciona que Gavio Basso conjetura que el vocablo *persona*, máscara, “ha sido formado a partir de *personare* (resonar). Pues la cabeza y la boca [...], por doquier tapados por la abertura de la máscara, y solamente abiertas en una única vía para emitir la voz [...] impulsan la voz condensada y concentrada hacia una salida única y hacen más claros y canoros los sonidos”, cf. AULO GELIO, *Noches Áticas*, 5, vii (traducción de Amparo Gaos).

⁹⁹ Cf. VERNANT, J. P., *op. cit.*, vol. 1, p. 23 y vol. 2, p. 18; PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, pp. 190-192; IRIARTE, A., *op. cit.*, pp. 26-27; CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 83; ALSINA, J., *op. cit.*, p. 280; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 307.

¹⁰⁰ Cf. HORACIO, *Arte Poética*, v. 278-279, (cf. *supra* nota 1 p. 46 de este capítulo).

¹⁰¹ Δεινὰ καὶ χρωμασί (*Suda*, s.v. Αἰσχυλός, *apud* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 190).

¹⁰² Cf. HORACIO, *Arte Poética*, v. 277 (cf. *supra* nota 2, cap. II, 2.1, p. 9).

Posteriormente, Querilo y Frínico introdujeron mejoras y estucaron esas máscaras de color blanco —para los personajes femeninos— y de otro color.¹⁰³

En las vasijas pueden verse algunas características de las máscaras teatrales. En la imagen 19 hay una máscara con cabello corto (tal vez signo de duelo¹⁰⁴) y negro (este cabello era una especie de peluca¹⁰⁵); también tiene el rostro blanco, lo cual tal vez indique que se trata de una doncella. Por su parte, la máscara de la imagen 20 tiene el cabello más largo.



Imagen 19. Máscara de doncella.



Imagen 20. Máscara de ménade.

Probablemente, con el paso del tiempo, las máscaras no sólo tenían cabello negro o blanco, sino también barba blanca, característica de los ancianos, y también barba de color negro, como la barba de la máscara de Heracles de la imagen siguiente:

¹⁰³ Cf. VERNANT, J. P., *op. cit.*, p. 23; PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 191; CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 83; ALSINA, J., *op. cit.*, p. 280; EASTERLING, P. E., ALSINA, J., *op. cit.*, p. 307.

¹⁰⁴ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 181. Por un lado, la cabeza con cabellos cortos como signo de duelo puede verse en el diálogo que entablan Heracles y Admeto: “Heracles: ¿Qué te ha sucedido para llevar la cabeza rasurada en señal de duelo? Admeto: En este día me dispongo a enterrar un cadáver”, cf. EURÍPIDES, *Alceste*, vv. 512-513 (traducción de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez). Por otro lado, podemos ver que la cabeza rapada era también propia de los esclavos. “Orestes: [...] Aparecerá a nuestra vista un labrador o una esclava a la que podremos preguntar si mi hermana vive por estos contornos. Bien, Pílates, ahí veo a una sierva que lleva en su cabeza rapada el peso de un cántaro”, cf. EURÍPIDES, *Electra*, vv. 104-109 (traducción de José Luis Calvo Martínez).

¹⁰⁵ Cf. EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 307.



Imagen 21. Máscara de Heracles.

En las imágenes 12 y 15, anteriormente mencionadas, la máscara de los actores muestran un aditamento llamado *σάκκος*, que era una especie de gorro que cubría parte del cabello, como puede también apreciarse en la siguiente imagen.



Imagen 22. Diosa con cetro.

Asimismo, las máscaras también podían tener, para sujetar el cabello, diademas, las cuales podían ser de colores, entre otros, el oro¹⁰⁶ o el púrpura, como la diadema de la imagen 19; una hiedra como la que lleva Dionisio en la imagen 14; una corona, como la de Paposileno en la imagen 11, o, incluso, una piel de algún animal, como en el caso de la imagen 21 de un león, o también pendientes en los oídos, para indicar que el

¹⁰⁶ “Hermíone: El adorno de una diadema de oro en mi cabeza y este atavío de mi cuerpo, revestido por un peplo de vivos colores, no vengo aquí a lucirlos como presentes de la casa de Aquiles ni de Peleo [...]” Cf. Eurípides, *Andrómaca*, v. 147 (traducción de Alberto Medina González y J. A. López Férez).

personaje a representar era una mujer, como en la imagen 6. A continuación mostraremos ampliaciones de las imágenes mencionadas con el fin de que se puedan observar mejor nuestras descripciones.



Imagen 19. Máscara de doncella.



Imagen 14. Dionisio.



Imagen 11. Paposileno.



Imagen 6. Máscara con pendiente y banda.

Una vez más, al leer los textos trágicos encontramos que, al parecer, había máscaras de héroes o heroínas que solían ser muy bellas y de cabellera rubia;¹⁰⁷ también había máscaras cuyo aspecto debió ser horrible, como la de Edipo, en *Edipo rey*, quien

¹⁰⁷ “Fedra: Por los dioses, deseo azucar a los perros con mis gritos y lanzar, situándola junto a mi rubia cabellera, la jabalina tesalia, sosteniendo en mi mano el puntiagudo dardo.” Cf. EURÍPIDES, *Hipólito*, v. 220 (traducción de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férrez), o “Ifigenia: No voy a portar hacia tu tumba mi rubio pelo ni mis lágrimas.”, cf. EURÍPIDES, *Ifigenia entre los Tauros*, v. 174, o el de Hipólito de quien se dice, “Coro: He aquí que avanza el desdichado, manchado en su rubio cabello.”, cf. EURÍPIDES, *Hipólito*, v. 1343 (traducción de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férrez), o el de Orestes, quien, por Electra (*Electra*, v. 515) y por Ifigenia (*Ifigenia entre los Tauros*, v. 52), sabemos que tenía cabello rubio.

con los dorados broches del vestido de Yocasta perforó las cuencas de sus ojos¹⁰⁸ o la del coro de esclavas troyanas, cuyas máscaras debieron estar ensangrentadas y arañadas.¹⁰⁹ También algunas máscaras debieron mostrar cabellos sucios, del mismo modo que la indumentaria.¹¹⁰

Hasta ahora hemos visto que los rasgos de las máscaras no son tan exagerados, pero ahora presentaremos algunas imágenes de máscaras tardías, con el fin de mostrar la tendencia hacia el naturalismo en la elaboración de éstas.

Un par de características podemos observar en las siguientes imágenes. Por un lado, las facciones de la cara en las máscaras fueron cada vez más expresivas, por ejemplo, con la boca más abierta, las cejas más inclinadas (imagen 23) y con los ojos mirando fijamente. Por otro lado, en estas máscaras ya aparece un peinado llamado ὄγκος, el cual se formaba con dos largas trenzas que se ataban como un listón en torno a la cabeza y era muy alto y abultado¹¹¹ (imagen 24 y 25).



Imagen 23. Máscara.



Imagen 24. Máscara con ὄγκος.

¹⁰⁸ Cf. SÓFOCLES, *Edipo Rey*, vv. 1269-1270. Por otro lado, el aspecto físico de Edipo permitiría que en otra obra del mismo autor Teseo reconociera a Edipo: “Teseo: Te he reconocido, oh hijo de Layo, por haber oído a muchos hablar hace tiempo de la sangrienta destrucción de tus ojos. Ahora, por lo que he escuchado en mi camino hacia aquí, tengo ya la certeza. Pues tu aspecto y tu lamentable rostro nos evidencian que eres quien eres [...]”. Cf. SÓFOCLES, *Edipo en Colono*, vv. 551-557 (traducción de Assela Alamillo).

¹⁰⁹ “Coro: Del palacio he venido, enviada en procesión de duelo con libaciones y ágiles golpes de mi mano. Ensangrentada se ve mi mejilla por las heridas que acabo de hacerme con los arañazos de mis uñas, y de lamentos se ve alimentado mi corazón a lo largo de toda mi vida [...]”, cf. ESQUILO, *Las coéforas*, vv. 23-28 (traducción de Bernardo Perea Morales).

¹¹⁰ “Electra: Así, con indecoroso vestido, vago en torno a mesas vacías.” cf. EURÍPIDES, *Electra*, v. 191 (traducción de José Luis Calvo Martínez).

¹¹¹ Hay quienes creen que este peinado aparece en el siglo IV a. C. introducido por el estadista Licurgo, o en el siglo III (cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 189). Por su parte, Carmen Chuaqui menciona la atribución a Esquilo de dicho peinado, pero no proporciona más datos para corroborarlo (cf. CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 82).



Imagen 25. Máscara naturalista con ὄγκος.

Asimismo, Pólux enlistó máscaras de la época helenística, que bien pueden servirnos en esta investigación para ver la gama de las máscaras utilizadas en el teatro.¹¹² En esa lista hay 6 máscaras trágicas de ancianos, 8 de jóvenes, 3 de criados, y 11 de mujeres de varias edades.

De las máscaras de ancianos están la *ξιρίας*, cuyo cabello, debajo de un ὄγκος, es cano y tiene barba corta;¹¹³ la *λευκὸς ἄνθρωπος* tiene cabello gris, un ὄγκος bajo rodeando su cabeza, barba rígida y una tez muy pálida; la *σπαρτοπόλιος* es de un hombre con cabello oscuro tornando a gris y con cara un poco pálida; la *μέλας ἄνθρωπος* tiene tez oscura, el pelo y la barba rizada, un gran ὄγκος y cara con aspecto duro; la *ξανθὸς ἄνθρωπος* tiene rizos y un ὄγκος pequeño, mientras que la *ξανθότερος* muestra un rostro pálido, de un hombre enfermo.

De las máscaras de los jóvenes están la *πάγχρηστος νεανίας*, tiene cabello negro y grueso y una cara casi bronceada;¹¹⁴ la *οὔλος* es rubia y tiene el cabello con un alto ὄγκος, su frente es muy amplia y tiene mirada severa; la *πάρουλος* es parecida a la última, pero más joven; la *ἰπαλός* tiene rizos de color claro, tez pálida y una expresión brillante; la *πιναρός* tiene ojos abatidos y la tez descolorida, muy sucia y tiene cabello largo y claro; la *δεύτερος πιναρός* es más fina y joven; la *ὠχρός* tiene el rostro de un

¹¹² Cf. PÓLUX, iv, 133, *apud* ALSINA, J., *op. cit.*, p. 280 y sobre todo en PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 195, quien hace un resumen de dichas máscaras.

¹¹³ Se cree que esta máscara podría ser la de Príamo, pero hay mucha duda, porque Pólux enlista una “máscara especial” para Príamo (*cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 193).

¹¹⁴ Algunos investigadores creen que esta máscara podría ser la de un héroe noble y joven como Aquiles o Perseo (*cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 194).

hombre enfermo;¹¹⁵ la *πόρωχρος* es como la *πόγχρηστος*, pero pálida para denotar enfermedad o enamoramiento.

De las máscaras de criados están la *διφθερίας*, la cual lleva un gorro en lugar de *ῥγκος*, tiene pelo blanco y peinado, cara pálida y ojos sombríos; la *σφηνοπόγον* tiene un alto *ῥγκος*, cabello claro, cara severa, quizás sea la de un mensajero; la *ἀνάσιλλος* tiene un gran *ῥγκος*, cabello cepillado, no tiene barba y su tez es rubicunda, parece que también se trataba de un mensajero.

En las máscaras femeninas están la *πολιά κατόκομος*, con cabello cano y largo, y un moderado *ῥγκος*; la *ἐλευθερὸν γράδιον* tiene cutis claro, un *ῥγκος* pequeño y su cabello cae sobre sus hombros; la *οἰκετικὸν γράδιον* lleva un gorro de lana en vez de un *ῥγκος* y tiene cara arrugada; la *οἰκετικὸν μεσόκουρον* tiene cabello moderadamente largo, en algunas partes gris, un *ῥγκος* bajo y tez pálida, mientras que la *διφθερίτις* es más joven y no usa *ῥγκος*; la *κατόκομος ὠχρά* tiene cabello largo y negro, rostro pálido y mirada de dolor; la *μεσόκουρος ὠχρά* tiene cabello corto y negro; las otras tres son la *μεσόκουρος πρόσφατος*, dos más mencionadas como *κούριμος παρθένος*, y la *κῶρη*.

En esa misma lista, Pólux habla de máscaras con rasgos distintivos (*ἔκσκευα πρόσωπα*). Menciona una con cuernos, otra con cien ojos;¹¹⁶ una más que mostraba la ceguera de Fineo y también la máscara de Támiras, con un ojo azul y otro oscuro,¹¹⁷ y la máscara de Aquiles, la de Príamo; la de algún titán o algún gigante; la de Tritón, la de Furia; o las máscaras que personificaban a *λύσσα*, *Οἰστρος*, *Ἵβρις*, *Ἀπάτη*, *Μέθη*, *Ὀκνος*, *Φθόνος*; también de Musas, Ninfas y Pléyades.

¹¹⁵ Posiblemente se utilizó para un fantasma o para un hombre herido (cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 194).

¹¹⁶ Se trata quizás de las máscaras de Acteón y de Argos. En cuanto al primero, Ártemis lo castigó dotándolo de cuernos por haberla visto bañándose en un manantial y, enfureciendo a los cincuenta perros que integraban la jauría de Acteón, los excitó contra él y lo devoraron; del segundo sabemos que con su infinidad de ojos distribuidos por todo su cuerpo vigilaba a Io por encargo de la celosa Hera (cf. GRIMAL P., *Diccionario de mitología griega y romana*, pp. 6, 46).

¹¹⁷ Por su parte, Fineo, rey de Tracia, poseía dotes de adivino y había preferido una larga vida a cambio de su ceguera. También existe otra versión en la que se dice que recibió su ceguera porque abusaba de sus dones proféticos revelando a los hombres los designios divinos. Finalmente, Támiras, hijo del músico Filamón (o de Etlio) y de la ninfa Argíoipe (o de la musa Erato o Melpómene), era poseedor de una gran belleza y destacaba en el arte del canto y de la lira, que le había enseñado Lino, y trató de rivalizar en música con las musas, pero fue vencido, y las diosas, irritadas, lo cegaron y lo privaron de su talento musical (cf. GRIMAL P., *op. cit.*, pp. 203, 490).

II.6.3 El coturno

Se piensa que los actores trágicos utilizaban unos coturnos (κῳρνοι) —cuya invención (junto con la introducción de la vestimenta) Horacio la atribuye a Esquilo¹¹⁸— que eran unos zapatos de madera de suela muy gruesa que aumentaba algunos centímetros la altura de los actores.¹¹⁹

Sin embargo, algunos autores creen muy probable que el coturno, además de botas altas y tacones que daban altura a los actores, se haya utilizado en el teatro de la época helenística y en Roma.¹²⁰ Por su parte, las imágenes de las vasijas cerámicas muestran un calzado muy flexible con suelas muy delgadas, nada parecido al coturno. Se trata de unas botas que podían llegar hasta la pantorrilla o hasta las rodillas y cuya decoración es simple en algunas, o muy elaborada en otras. Las imágenes 26 y 27 muestran que los actores visten unas botas muy simples. Sólo las botas de Hefesto tienen una lengüeta en la parte superior, y las del coreuta tienen un rasgo muy peculiar: la punta de las botas está plegada hacia arriba. Finalmente, en la imagen 28 podemos observar que las botas del actor son muy adornadas, y las de la imagen 29 tienen unas bandas en la parte inferior y unos adornos que cuelgan de ahí mismo, además de lo que parecen ser botones.



Imagen 26. Dionisio y Hefesto.



Imagen 27. Coreuta.

¹¹⁸ Horacio menciona que Esquilo “docuit magnumque loqui nitique cothurno” es decir, “enseñó a hablar alto y en el coturno a apoyarse.” Cf. HORACIO, *Arte Poética*, v. 280 (traducción de Tarsicio Herrera Zapién).

¹¹⁹ Cf. ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 49; CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 82. José Alsina cree que los coreutas no los llevaban, porque su incomodidad no les hubiera permitido bailar. Pero sí cree que Agamenón hace alusión a este calzado cuando dice: “Agamenón: Si así te parece, que alguien me quite al momento este calzado que hace oficio de esclavo para mis pisadas” (Esquilo, *Agamenón*, v 946, traducción de Bernardo Perea Moales). Cf. ALSINA, J., *op. cit.*, p. 280.

¹²⁰ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, ALSINA, J., *op. cit.*, p. 206; EASTERLING, P. E., ALSINA, J., *op. cit.*, pp. 309-310



Imagen 28. Heracles.

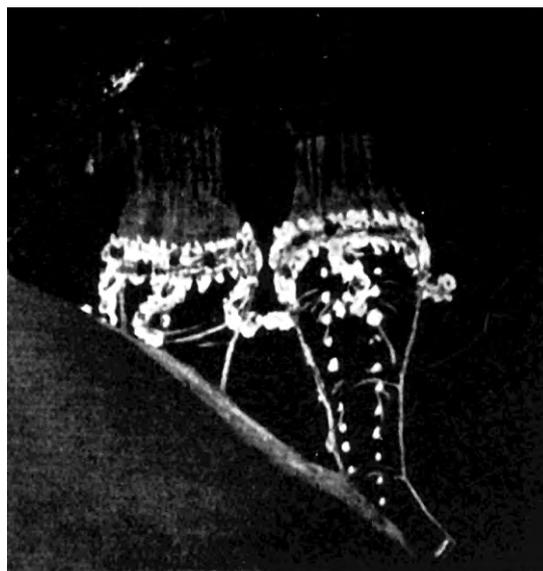


Imagen 29. Actor trágico.

Así pues, el equipo de los ejecutantes era rico tanto en diseños como en los colores y era muy vistoso. Sin embargo, a pesar de que algunos personajes, además de su atuendo característico, portaban algún adorno simbólico en su indumentaria (el mazo que porta Heracles en la imagen 28; la hiedra, el cántaro y el tirso que distinguen a Dionisio; los instrumentos de trabajo que lleva Hefesto en su espalda en la imagen 26; o la caña en cuya punta lleva Prometeo el fuego a los mortales en la imagen 30 y la capatracía y la lira que lleva Orfeo en la imagen 31), dentro de los diálogos de los actores encontramos ciertas indicaciones que informaban al público qué personaje se estaba representando algunas veces,¹²¹ tal vez porque ni la máscara, ni la vestimenta, ni estos

¹²¹ Por ejemplo, en *Los persas*, de Esquilo, el coro, después de tomar asiento bajo un “antiguo techo”, anuncia al público que el personaje que aparecerá en escena es la reina Atosa: “Coro: Pero aquí —luz igual a los ojos de dioses— sale la madre del rey y mi reina. Me postro ante ella. Preciso es que todos la saludemos con expresiones de reverencia”, cf. ESQUILO, *Los persas*, vv. 150-154 (traducción de Bernardo Perea Morales). En *El ciclope*, de Eurípides, Sileno, al querer saber quiénes son los infortunados extranjeros que llegan a la cueva del Cíclope pregunta: “Sileno: Te saludo, extranjero, dinos quién eres y cuál es tu patria. Odiseo: Odiseo de Ítaca, señor de la tierra de los cefalénios. Sileno: Te conozco, crótalo penetrante, progenie de Sisifo. Odiseo: Ese soy yo, pero deja de injuriarme”, cf. EURÍPIDES, *El Cíclope*, v. 102 y ss. (traducción de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez). En *Hipólito*, de Eurípides, en su primera intervención, Afrodita se presenta ante el público de la siguiente manera: “Afrodita: Soy una diosa poderosa y no exenta de fama, tanto entre los mortales como en el cielo, y mi nombre es Cipris.” Cf. EURÍPIDES, *Hipólito*, vv. 1-3 (traducción de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez). Finalmente, en *Edipo Rey*, de Sófocles, puede verse que Edipo, después de indicar quiénes son los integrantes del coro, él mismo se presenta ante el público: “Edipo: ¡Oh hijos, descendencia nueva del antiguo Cadmo! ¿Por qué estáis en actitud sedente ante mí, coronados con ramos de suplicantes? La ciudad está llena de incienso, a la vez que de cantos de súplica y de gemidos, y yo, porque considero justo no enterarme por otros mensajeros, he venido en persona, yo, el llamado Edipo, famoso entre todos.” Cf. SÓFOCLES, *Edipo Rey*, vv. 1-10 (traducción de Assela Alamillo).

símbolos podrían contribuir a identificar a los personajes o porque no eran suficientes, o, lo que es más probable, simplemente porque se quería dar a conocer a la perfección qué personaje estaba en el escenario, lo que tal vez demuestre que los poetas trágicos echaban mano de la fuerza de las palabras y de lo vistoso del espectáculo.



Imagen 30. Prometeo.



Imagen 31. Orfeo.

III. LUGAR DEL HECHO TEATRAL

III. 1. CONSTRUCCIONES

III. 1. 1 Θέατρον

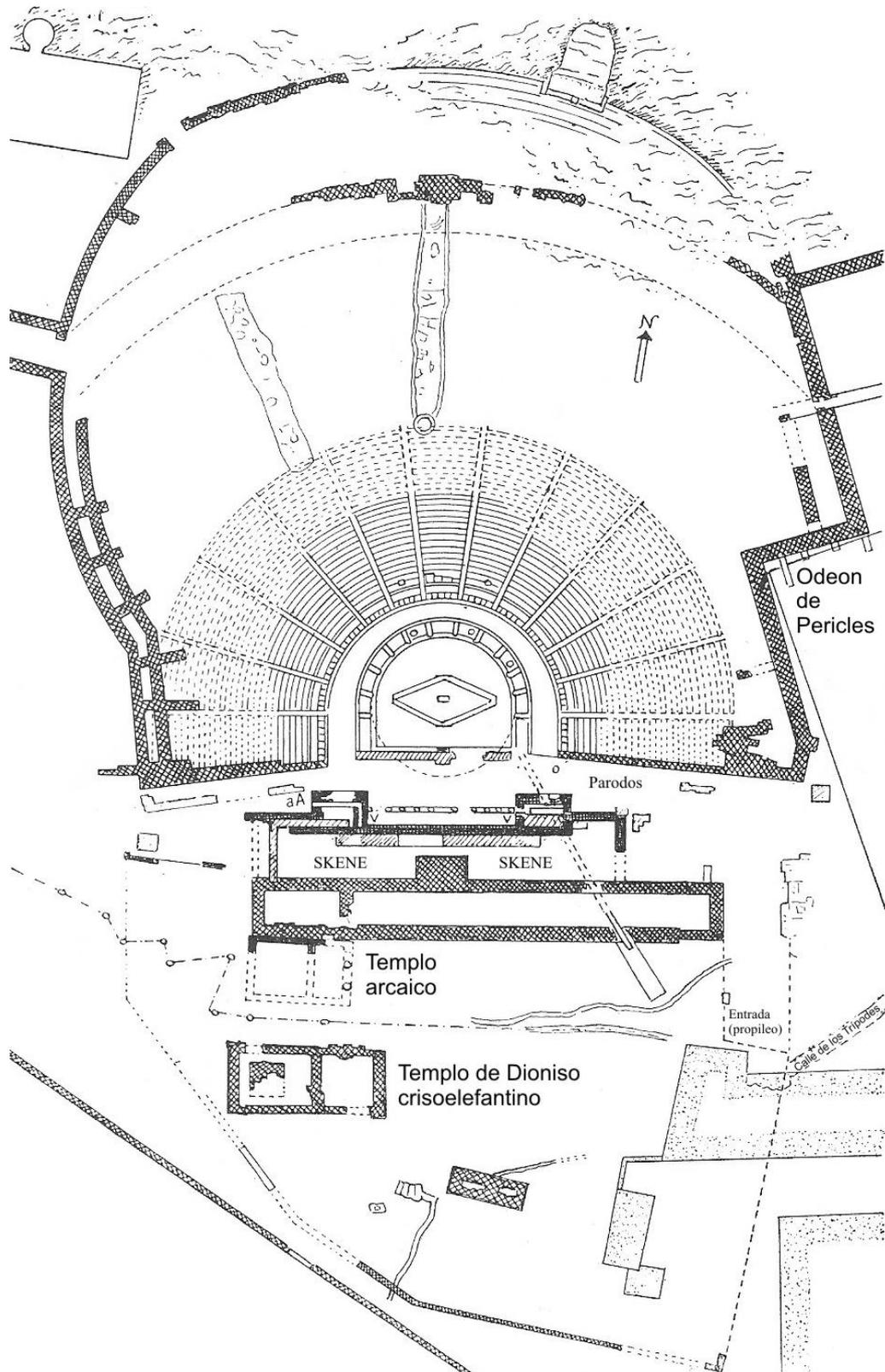
EN LAS PRIMERAS REPRESENTACIONES, LOS GRIEGOS instalaban asientos de madera llamados ἰκρία (“bancos”, cf. Liddell s.v.)¹ sobre unos entablados que, una vez pasadas las fiestas, se desmontaban. Se cree que estaban instalados en una plaza pública,² posiblemente en el Ágora.³ Posteriormente, veían las competiciones trágicas desde las laderas de las colinas, pero tras un desastroso colapso de esos entablados en las primeras tres décadas del siglo V a C., los griegos decidieron tomar precauciones y construyeron un teatro en Atenas sobre la pendiente rocosa de la Acrópolis, dentro del recinto sagrado dedicado a Dionisio Eleuterio⁴ (plano 1).

¹ Aristófanes, en las *Tesmoforias*, obra producida en el 411 a. C., utiliza esta palabra: [...] ὥστ' εὐθὺς εἰσιόντες ἀπὸ τῶν ἰκρίων”, cf. ARISTÓFANES, *Tesmoforias*, v. 395 “ [...] tan pronto [nuestros hombres] llegan de las gradas[...]”.

² Cf. *supra*, nota 21, p. 72 de este capítulo.

³ Cf. CHUAQUI, C., *El texto escénico de Las Bacantes de Eurípides*, p. 84; EASTERLING, P. E., *Historia de la literatura clásica*, vol. 1, p. 294. Focio y Esiquio (s.v. ἰκρία) refieren que estos asientos estaban instalados en el Ágora, lo cual implica que había representaciones teatrales en el Ágora desde fechas muy tempranas (cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Theatre of Dionisus in Athens*, p. 12). El Ágora de Atenas, construida al parecer por Teseo, fue un foco muy activo de la ciudad. Funcionaba como plaza pública y era un centro cultural, comercial o político en donde los ciudadanos, en sus asambleas, se reunían para discutir sus leyes y decidir el futuro político de su ciudad. En un principio, en el Ágora se encontraban el Eleusinio (un templo —probablemente del siglo VII a. C., época en que Eleusis se une con Atenas—, situado al pie de la Acrópolis, dedicado a las diosas Perséfone y Demeter y en el que se guardaban los objetos sagrados de los misterios eleusinos) y el Pritaneo (“casa” que contenía el hogar donde el fuego se mantenía permanentemente ardiendo y del cual se cogía fuego para llevarlo a otra colonia. En éste también se encontraban las oficinas de los magistrados locales y era el lugar en el que se hospedaba a los embajadores y se premiaba a ciudadanos distinguidos ofreciéndoles comidas a expensas del estado). Posteriormente, el Ágora se expandió hasta abarcar la ladera norte de la Acrópolis y el Areópago, formando parte del Cerámico (barrio de los alfareros). La zona empezó a desarrollarse en la época de Sólon, al comienzo del siglo VI a. C. Fue destruida en las invasiones de los Hérulos (una tribu germánica de la zona del Mar Negro) en el año 267 d. C. En la época clásica, algunos edificios databan de los tiempos de los Pisistrátidas (segunda mitad del siglo VI a. C.). Entre ellos destacan el *Eneacrouno* o *casafuente* (al sur del Ágora), el altar de los *Doce Dioses*, el *Olimpico*. Apenas quedan rastros de esos principales edificios: el *pórtico de Zeus eleutherios*, el *templo de Apolo patroos*, el *bouleuterión*, el *metroon*, el *prítaneo*. Rodeada de pórticos, en ella se alzaron numerosas estatuas conmemorativas: los Tiranícidas, Irene y Plutos de Kephisotos, etc. El pórtico de Atalo, rey de Pérgamo, se conserva como muestra de su pasado esplendor (cf. GONZÁLEZ SERRANO, Pilar., *Historia Universal del Arte*, vol. 2. *Grecia y Roma*, p. 194; HOWATSON, M. C., *Diccionario de la literatura clásica*, pp. 87, 297, 677).

⁴ Cf. EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 298; PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 14. El recinto sagrado es el *témenos*, a cuya entrada, que era un pórtico (*Propileo*), según Pausanias se llegaba por un camino llamado Trípodas: “[...] dentro del recinto hay dos templos y dos Dionisos”, cf. PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, I, 20, 3 (traducción de María Cruz Herrero Ingelmo). Se trata de dos templos, el de Dionisio Eleuterio y otro que contenía la estatua hecha de marfil y oro de Dionisio, obra de Alcámenes. El primero



Plano 1. Recinto de Dionisio en Atenas.

era un templo arcaico en el que se encontraba la estatua de madera de Dionisio Eleuterio, traída desde Eleuteria y sacada todos los años en procesión para conmemorar este traslado (cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, pp. 1-5, 60). Según Pilar González Serrano, en la entrada también había un altar circular adornado con máscaras de sátiros y guirnaldas. En el plano 1, que deja ver algunos restos y algunas conjeturas de Dörpfeld y Reish (*apud* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*) puede verse el recinto.

La palabra θέατρον (“lugar para ver”, cf. Liddell *s.v.*) está relacionada con el verbo θεόμοι, (“ver”, “mirar claramente”, “contemplar”, cf. Liddell *s.v.*), aunque también se utilizaba para nombrar al público en su colectividad.⁵ El espectador era un θεατής (“espectador”, “el que mira”, cf. Liddell *s.v.*) y veía el espectáculo —representado al aire libre (pues no contaba con muros o techos) y a la luz del día⁶— instalado en uno de los asientos de la amplia gradería circular,⁷ en la cual, en el siglo IV a. C., en algunos teatros, como el de Atenas o como el de Epidauro, podían caber hasta cerca de diecisiete o catorce mil espectadores.⁸

El graderío, por ejemplo el del Teatro de Epidauro, hecho con piedra caliza, según Pausanias⁹ por el arquitecto Policleto, dentro del santuario de Asclepio,¹⁰ estaba separado por φυλαί y distribuido en doce κερκίδες¹¹ (“forma de cuña que dividía los asientos del teatro”, cf. Liddell *s.v.*) en las que se cree que se colocaba cada tribu que acudía al teatro,¹² y se extendían hasta las entradas principales, los párodos (imagen 32), por las que el público entraba para dirigirse a la orquesta y de ahí subía a las gradas. Algunos teatros, como éste mismo de Epidauro, contaban con dos o más pisos

⁵ CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 88; Iriarte, Ana, *Democracia y tragedia. La era de Pericles*, p. 26; PAVIS, P., *Diccionario del teatro*, p. 509.

⁶ Cf. GARCÍA, PÉREZ, D., “Rasgos de la representación y de la estructura escénica en *Prometeo encadenado*: un experimento escénico-discursivo”, en *Nova Tellus*, 24-1 2004, p. 43; BRÍOSO SÁNCHEZ, M., “Sobre la maquinaria teatral en la Atenas clásica: el ἐκκύκλημα”, en *Habis*, 37, 2006, p. 67; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 299; IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 23.

⁷ Estas construcciones ya eran trabajos arquitectónicos importantes, por ejemplo, el de Epidauro, orientado al noroeste (el de Atenas estaba orientado hacia el sureste), era muy simétrico, mientras que la curva del graderío del teatro de Dioniso era más plana, y los teatros de los pueblos, por ejemplo el de Tórico, del siglo VI a. C., en el Ática, carecían de simetría.

⁸ Cf. CHUAQUI, C., *op. cit.*, 89; GAEHDE, C., *El teatro desde la antigüedad hasta el presente*, p. 13; PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, p. 263. Éste último refiere que Platón (*Simposio*, 175, e) dice que, antes de la reconstrucción de Licurgo, en el teatro de Atenas cabían hasta 30 mil espectadores, y que hubo teatros muy grandes, cuya capacidad era de 25 o 30 mil espectadores (como el de Efeso) o incluso de hasta 40 mil, como el de Megalópolis, aunque estos datos pertenecen a teatros ya de la época helenística.

⁹ “Los de Epidauro tienen un teatro en el santuario, en mi opinión especialmente digno de ver [...]. Policleto fue el que hizo este teatro y el edificio circular.”, cf. PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, II 27, 5 (Traducción de María Cruz Herrero Ingelmo).

¹⁰ Asclepio, dios de la medicina e hijo de Apolo, es quien presidía este santuario en Epidauro, en la Argólida. En su recinto había edificios asistenciales —el *enkoimeterion* o Pórtico de encubación de sueño terapéutico—; gimnásticos —la palestra y el estadio—, y de recreo —el teatro. Por otro lado, el templo de Asclepio, erigido hacia el 375 a. C. fue obra del arquitecto Teodoto y del escultor Timoteo. Por su parte, Trasímedes hizo la estatua crisoelefantina de Asclepio, la cual se alzaba sobre un pavimento de mármol negro, bordeado por una franja blanca. El templo rectangular era hexástilo (6 x 11 columnas) y carecía de columnata interior (cf. GONZÁLEZ SERRANO P., *op. cit.*, pp. 168, 213).

¹¹ Cf. PÓLUX, IV 123, *apud* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 139. Este estudioso menciona que ese nombre es de la época helenística.

¹² Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 270.

separados entre sí por unos corredores llamados *διάζωμα* (“pasillo”, *cf* Liddell s.v.) de 4 m de ancho¹³ (imagen 30).

I-XII : κερκίδες

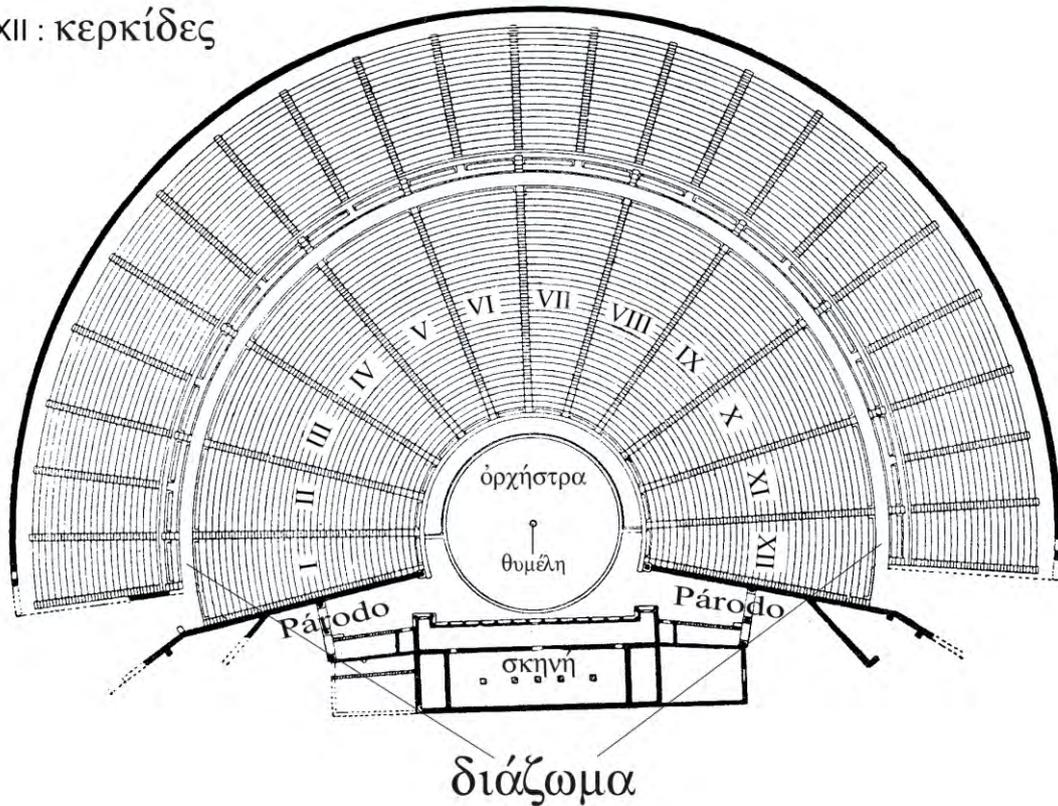


Imagen 32. Teatro de Epidauro

En el capítulo referente al público hablaremos de algunas particularidades del graderío y del público que ocupaba los asientos de este lugar; ahora concentraremos la mirada a las zonas en las que los actores desarrollaban su actuación: la *ὄρχηστρα*, la *σκηνή* y, entre estos dos, el *λογεῖον*.

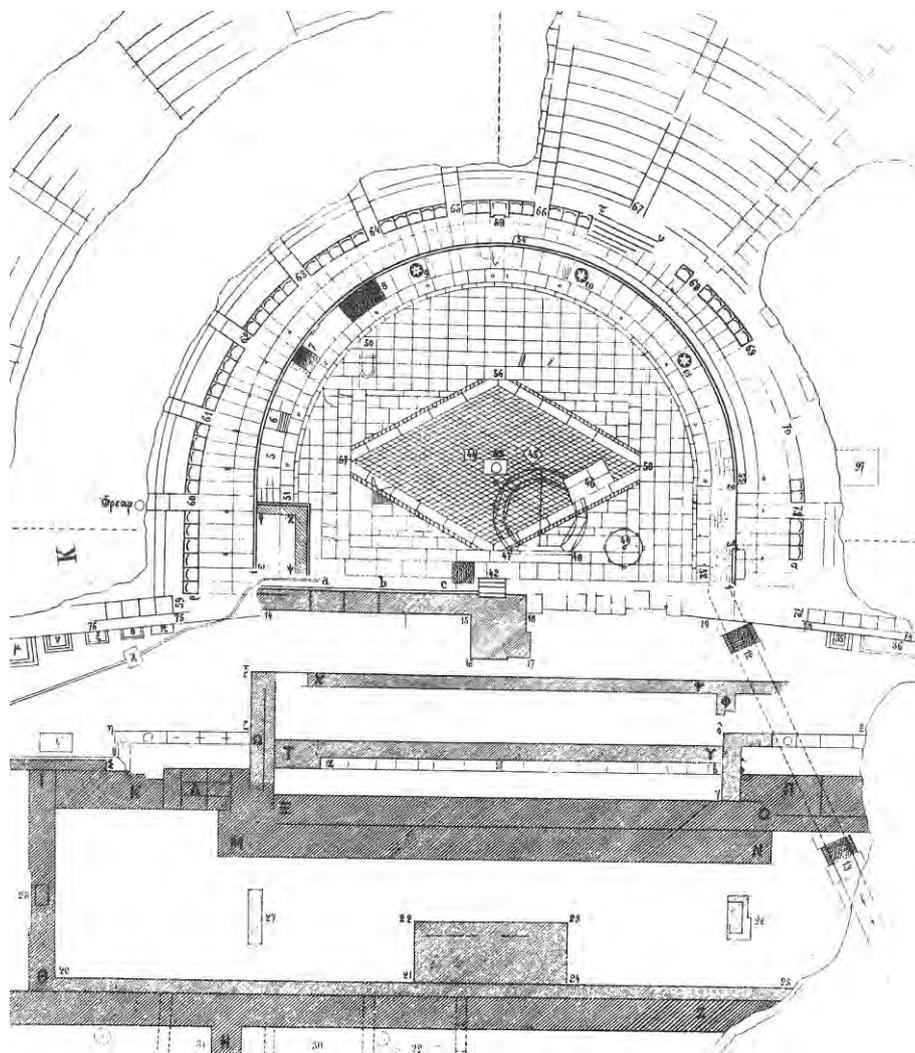
III. 1. 2 Ὀρχήστρα

Los orígenes de la *ὄρχηστρα*, anteriores al teatro, quizás estuvieron en la época en la que se bailaba en círculos en el mismo lugar en el que se realizaban las actividades

¹³ *Cf* GAEHDE, C., *op. cit.*, p. 12; PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 139. Este mismo autor menciona que el de Megalópolis, el de Priene y el de Delos eran teatros grandes que contaban también con estos pasillos (*cf* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, pp. 198-209).

cotidianas y vitales para los griegos, como el trillado de granos y el secado de la uva o los higos.¹⁴

Delimitada en casi dos tercios de su circunferencia por las gradas en las que el público presenciaba las obras teatrales, la ὀρχήστρα estaba rodeada por el público a unos metros de distancia. Es la zona central de la representación destinada al coro, cuya función era cantar y bailar.¹⁵ La ὀρχήστρα del teatro de Epidauro era circular y, por los restos que se conservan, pueden medirse cerca de 20 m de diámetro (imagen 32). Por su parte, la ὀρχήστρα de Atenas no era exactamente circular, como puede verse en el siguiente plano, y alrededor de ella había canales por los que corría el agua.



Plano 2. Teatro de Dionisio.

¹⁴ EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 298.

¹⁵ El término ὀρχήστρα pertenece al campo semántico de ὀρχέομαι “danzar, representación a través de la danza o la pantomima” (cf. Liddell *s.v.*); en tanto, Coro pertenece al de χορεύω, “danzar alrededor” “danza coral” (cf. Liddell *s.v.*). Cf. CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 85; IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 26

Dedicado a Dionisio, en el centro de la ὄρχήστρα del teatro había un altar llamado, según Polux,¹⁶ θυμέλη, cuya forma pudo haber sido o una mesa o una plataforma¹⁷ en la cual el intérprete de flauta o el líder del coro permanecía para controlar a sus bailarines.¹⁸ Si bien este altar no pudo haber sido utilizado como parte de las obras, sí tenía un carácter sagrado muy importante.¹⁹ Tanto en los planos como en la imagen 32 pueden verse los restos del θυμέλη y en la imagen 33 puede observarse una reconstrucción hecha por Dörpfeld del altar de un teatro helenístico, que bien puede servirnos para imaginar su forma.

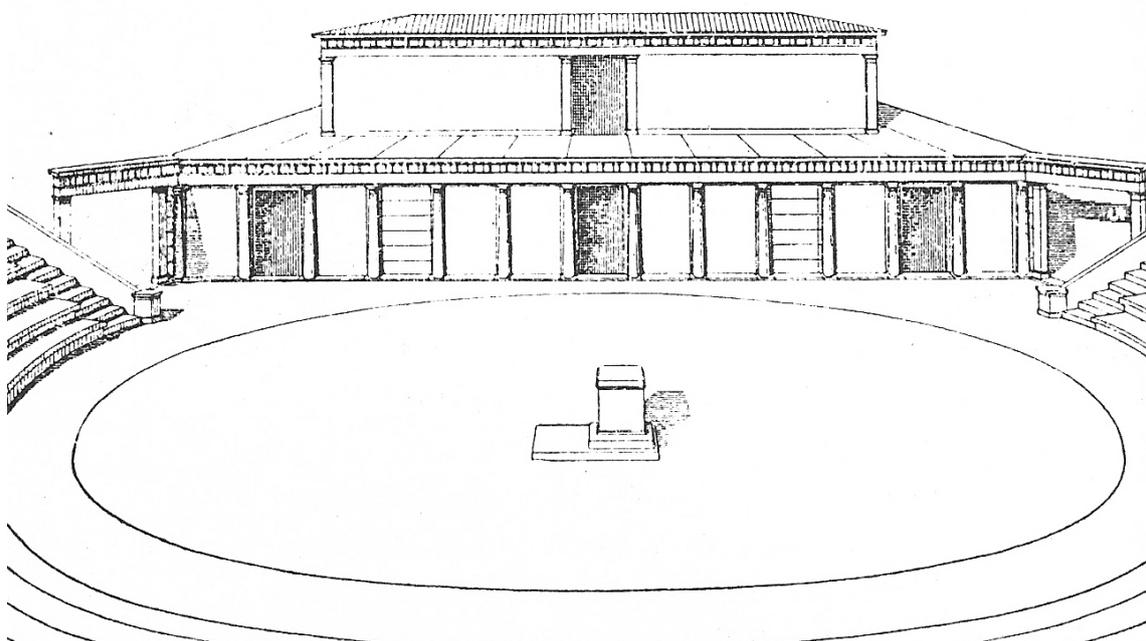


Imagen 33. θυμέλη (reconstrucción de teatro helenístico).

¹⁶ Cf. PÓLUX, IV, 101, *apud* ARNOTT, P., *Greek scenic conventions*, p. 43.

¹⁷ Según el *Ethymologicum Magnum*, era una “mesa sobre la cual los intérpretes permanecían para cantar antes de que la tragedia tomara forma”, pero según Pólux, IV, 123, era una “plataforma o altar”. Arnott, por otro lado, menciona que la palabra θυμέλη, por una simple extensión, significó también, por una parte, “el lugar donde se encuentra el altar”, por lo tanto “ὄρχήστρα”, y, por otra, el uso de θυμέλη como “plataforma levantada” llegó a significar “escenario”, utilizándose de esta forma esta palabra para dos partes totalmente diferentes del teatro (*cf.* ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 44).

¹⁸ Cf. ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 44; CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 86.

¹⁹ El carácter de sagrado de este altar lo atestigua un comentario anónimo a Aristóteles, en el que se menciona que Esquilo fue acusado por los espectadores, indignados al escuchar la revelación de los secretos de los misterios eleusinos en una de sus obras, y cuando aquellos bajaron para matarlo (Esquilo fungía como actor) astutamente se refugió, escapando de la furia de la audiencia, en el altar de Dionisio que presidía el teatro (*cf.* ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 45; FERNÁNDEZ-GALIANO, M., en su “Introducción” a *Esquilo, Tragedias*, p. 17).

III. 1. 3 Σκηνή

La σκηνή (“tienda”, cf. Liddell *s.v*) es una especie de “barraca” o “tienda de campaña”²⁰ de erección sencilla y rápida²¹ que cumplía varias funciones.

Hoy puede argumentarse que, desde sus inicios, antes del 458 a. C., el teatro de Dionisio contaba con una σκηνή —más sencilla que la que se construyó en el 338-326 a. C. en el teatro de Dionisio reformado por Licurgo²²—, que los tragediógrafos usaban para representar el lugar en el que se llevaba a cabo la acción: un templo,²³ un palacio²⁴, un altar o algo más simple como una tienda de campamento militar²⁵ o una cueva²⁶ (imagen 6 y 7).²⁷

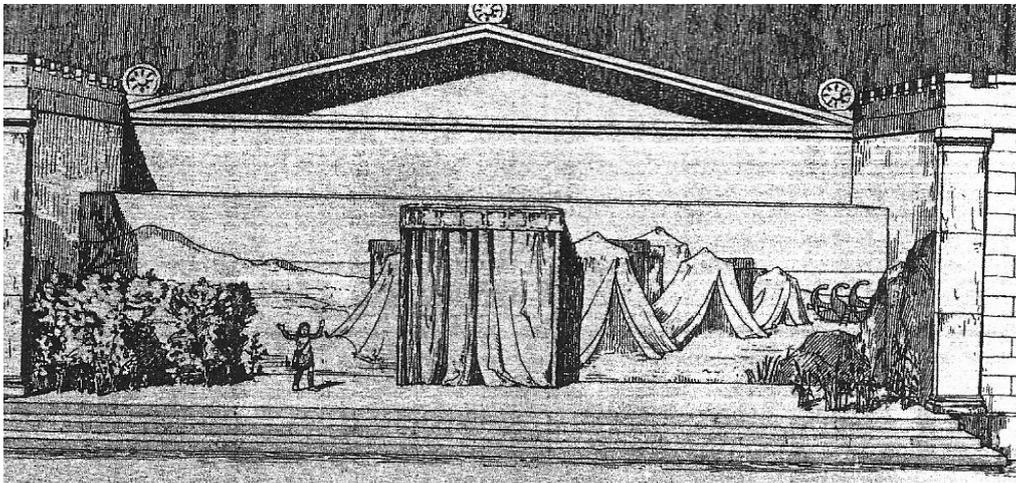


Imagen 34. Reconstrucción de escenografía. *Áyax* de Sófocles.

²⁰ Cf. IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 26; CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 84; PAVIS, P., *op. cit.*, p. 171.

²¹ Platón menciona que si los trágicos preguntaran a los habitantes de la ciudad si podrían traer y representar su poesía, lo correcto sería decirles: “[...] no creáis, por cierto, que nosotros os dejaremos alguna vez levantar tan fácilmente escenarios en la plaza y representar sus actuaciones [...]”, cf. PLATÓN, *Leyes*, VII, 817, c (traducción de Francisco Lisi).

²² LIBRÁN, M., “La σκηνή en los fragmentos trágicos anteriores a la *Orestía*”, en *Myrtia. Revista de Filología clásica*, 17, 2002, p. 59.

²³ Cf. ESQUILO, *Las Euménides*. En esta obra, del verso 1 al 234, se representa la entrada al templo de Apolo en Delfos.

²⁴ En la obra *Agamenón* un vigía nos hace ver que está vigilante “echado sobre la azotea del palacio de las Atridas”, cf. ESQUILO, *Agamenón*, vv. 2-3 (traducción de Bernardo Pera Morales).

²⁵ “Atenea: [...] También ahora te veo junto a la marina tienda de Áyax en la playa siguiendo desde hace un rato la pista y midiendo las huellas recién impresas de aquél, para conocer si está dentro o no lo está”, cf. SÓFOCLES, *Áyax*, vv. 2-7 (traducción de Assela Alamillo).

²⁶ “Odiseo: [...] Tu misión es, de ahora en adelante, obedecer y observar dónde hay aquí una cueva de doble abertura [...]. Neoptólemo: Señor Odiseo, breve trabajo me ordenas. Pues me parece estar viendo una gruta como dices”, cf. SÓFOCLES, *Filoctetes*, vv. 15-27 (traducción de Assela Alamillo).

²⁷ Cf. GARCÍA PÉREZ, D., *op. cit.*, p. 43; IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 26; LIBRÁN, M., *op. cit.*, p. 58; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 299; BRISO SÁNCHEZ, M., *op. cit.*, p. 68.

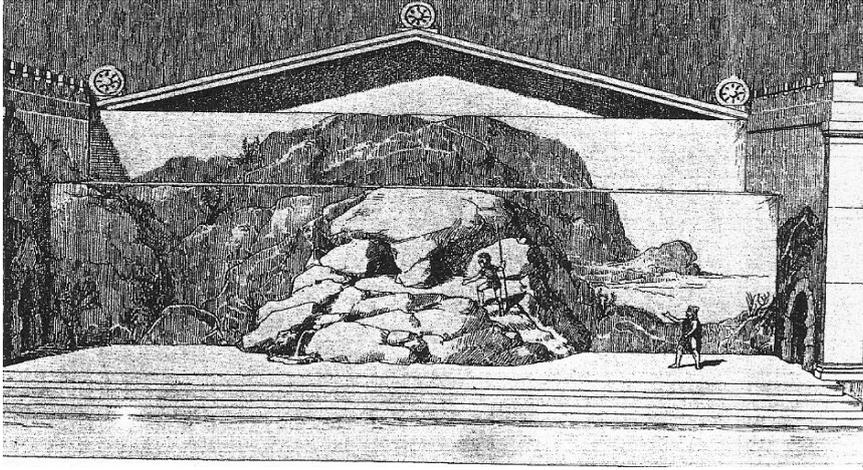


Imagen 35. Reconstrucción de escenografía. *Filoctetes* de Sófocles.²⁸

Pero el poeta trágico también podía prescindir de la σκηνή como un elemento constitutivo del escenario de la acción imaginada y la hacía funcionar como un elemento de la escenografía²⁹ que permitía la representación del fondo de una escena marina o montañosa, un túmulo funerario o una montaña (como en *Prometeo encadenado*).³⁰

La σκηνή del teatro de Dionisio, cuya altura era de 2.5 o 3 m,³¹ era de madera resistente³² con cimientos de piedra y, aunque era una construcción muy estale, podía quitarse entre los festivales. Su techo era plano y muy sólido ya que podía soportar el peso de varios actores.³³ Era rectangular y estaba limitada por el προσκίγιον. Se cree que la σκηνή tenía tres puertas,³⁴ pero existe duda si en el siglo V a. C. estaban presentes

²⁸ La imagen 34 y 35 son reconstrucciones tomadas de L. BESCHI, “Democracia ateniense y desarrollo del drama ático” en *Historia y civilización de los griegos III. Grecia en la época de Pericles. Historia, Literatura, Filosofía*, p. 263.

²⁹ Cf. GARCÍA PÉREZ, DAVID, *op. cit.*, p. 43; LIBRÁN, M., *op. cit.*, p. 58. Resulta muy interesante el estudio de M. Librán, quien analiza el corpus trágico anterior al 458 a. C. (fragmentos trágicos y satíricos), y testimonia la existencia de la σκηνή antes de esta fecha. Argumenta que, si bien en los textos trágicos no hay menciones de un palacio o un edificio, sí se exige en ellos la utilización de recursos escénicos estrechamente ligados a la σκηνή el ἐκκύκλημα, el θεολογεῖον y la μηχανή.

³⁰ Cf. IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 26; LIBRÁN, M., *op. cit.*, p. 58; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 305, y sobre todo GARCÍA PÉREZ, D., “Rasgos de la representación y de la estructura escénica en *Prometeo encadenado*: un experimento escénico-discursivo”, en *Noua Tellus*, 24-1 2004. En este artículo, David García analiza las particularidades dramáticas que presenta la obra de Esquilo, *Prometeo encadenado*, estudiando las características escénicas y discursivas.

³¹ Cf. ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 43; IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 26.

³² Jenofonte menciona que Ciro trató de llevar sobre un carro, que convirtió de cuatro a ocho timones para soportar el peso, unas torres móviles, cuyo “grosor de sus maderas era semejante al de una barraca de teatro”, cf. JENOFONTE, *Ciropedia*, VI, 1 54 (traducción de Ana Vegas Sansalvador).

³³ Cf. EASTERLING, P. E., *op. cit.*, pp. 294-299.

³⁴ Cuando Polux (IV, 128), describe el ἐκκύκλημα supone que la σκηνή tenía tres puertas (cf. ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 79).

las tres.³⁵ De ser o no así, a través de éstas se accedía a la zona de actuación³⁶ y eran llamadas *puerta real*, la del centro, y *puerta de los actores*, las de los extremos.³⁷ Por la puerta central, los actores ingresaban a la σκηνή para que, dentro de ella —funcionando como almacén de máscaras y vestuario, además de camerino— realizaran el cambio de atuendo para representar otros personajes o incluso para que se tomaran un descanso.³⁸ Situados entre la σκηνή y los costados de las gradas semicirculares de los espectadores, había dos accesos laterales: los párodos (imagen 32), los cuales permitían a los actores la entrada y salida al escenario —la entrada de la izquierda simulaba el camino hacia o desde el campo y la de la derecha para los que iban o venían de la ciudad.³⁹

III. 1. 4 Λογεῖον y Θεολογεῖον

Frente a la pared de la σκηνή, llamada προσκήμιον, había una especie de plataforma estrecha en la que los actores ejecutaban sus diálogos entre ellos o con el coro: el λογεῖον (“lugar para hablar” *cf.* Liddell, *s.v.*).⁴⁰ En él, y no dentro de la σκηνή, se representaban las escenas que en la vida real ocurrirían dentro de una habitación.⁴¹ Vale la pena mencionar que, a diferencia de los actores, los miembros del coro, a pesar de que fueran invitados o que la situación lo exigiera, o incluso ellos mismos se lo propusieran, no podían entrar a los edificios que simulaba la σκηνή⁴² sino sólo interactuar en el λογεῖον, el lugar donde los ejecutantes entablaban sus diálogos, los

³⁵ Algunos estudiosos argumentan que una única puerta hubiera bastado para todas las tragedias, aunque también mencionan que algunas obras, como *El Cíclope*, de Eurípides, debió necesitar dos puertas (*cf.* ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 42).

³⁶ *Cf.* CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 85; IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 26; LIBRÁN, M., *op. cit.*, p. 59; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 299.

³⁷ *Cf.* GAEHDE, C., *op. cit.*, p. 10.

³⁸ *Cf.* CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 85; IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 26; LIBRÁN, M., *op. cit.*, p. 58; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 299.

³⁹ *Cf.* CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 85; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 299; IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 26.

⁴⁰ *Cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *The Theatre of Dionisus in Athens*, p. 184; CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 85; ALSINA, J., “Tragedia”, *apud* LÓPEZ FÉREZ, J. A., *Historia de la literatura griega*, p. 283; PAVIS, P., *op. cit.*, p. 171.

⁴¹ *Cf.* LIBRÁN, M., *op. cit.*, p. 66.

⁴² *Cf. Idem;* CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 85. Ante la muerte de Agamenón, el corifeo dice lo siguiente: “Corifeo: ¿Por sólo unos indicios de gemidos vamos a ser adivinos de la muerte de nuestro Rey? Debemos hablar de ello, cuando estemos seguros. Dista mucho el hacer conjeturas de saberlo con claridad” (tras el asentimiento por parte de los integrantes del coro el corifeo continua) “Corifeo: Me pongo de parte de la mayoría, que por todos lados hace signos de aprobación a esa propuesta: saber con claridad cómo se encuentra el Atrida.”, *cf.* ESQUILO, *Agamenón*, vv. 1366 y ss. (traducción de Bernardo Perea Morales). Sin embargo, tal vez pueda aseverarse que es Clitemnestra quien aparentemente sale a escena para afirmar la muerte de Agamenón y que el coro pudo haberse quedado parado cerca de la puerta, la cual permaneció abierta.

cuales eran proyectados hacia el público gracias a la pared de la σκηνή, que funcionaba como muro de resonancia.⁴³ A pesar de que algunos estudiosos no están de acuerdo, algunos rastros del teatro de Dionisio (y de los teatros en Eretria y Eubea) indican que esa plataforma tenía una elevación (con relación a la ὀρχήστρα) de aproximadamente 1 m⁴⁴ o 1.20 m⁴⁵ y estaba separada del área coral por dos, tres o cuatro escalones.⁴⁶

En la σκηνή había una zona, llamada θεολογεῖον, que estaba destinada a los dioses, quienes podían hacer sus apariciones en ese lugar. Es posible que también los actores y el coro pudieran utilizar el θεολογεῖον y aparecer en él (como posiblemente el vigía de *Los Persas*, de Esquilo), pero parece probable que no lo hicieran ahí, sino en otro lugar llamado διστεγία (“alcoba” *cf.* Liddell, *s.v.*), mencionado por Pólux,⁴⁷ al cual (o al θεολογεῖον) se subía por medio de unas escaleras, posiblemente referidas en *Las Fenicias* de Eurípides,⁴⁸ instaladas en el interior de la σκηνή.⁴⁹

Si bien no podemos saber con certeza si las escenas de muerte violenta no se llevaban a cabo frente al público porque existía una regla o simplemente por cuestiones prácticas,⁵⁰ lo que si podemos creer es que dentro de la σκηνή se llevaban a cabo esas

⁴³ *Cf.* EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 300; LIBRÁN, M., *op. cit.*, pp. 58, 81.

⁴⁴ *Cf.* GARCÍA PÉREZ, D., *op. cit.*, p. 59.

⁴⁵ Contrariamente a Cambridge, Arnott sostiene este dato basándose en Polux (IV, 127), quien escribe que “los personajes que entraban en la orquesta ascendían al escenario por medio de escalones” (*cf.* ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 25). Por otra parte, Easterling argumenta que esa elevación no pudo haber sido de 1.50 m o más, y que el escenario elevado está más relacionado con la construcción de la σκηνή helenística y, principalmente, la romana, ya que estas construcciones tenían una fachada de varios pisos que empujaba a los actores, por lo cual estos, además de utilizar un tipo de máscaras alargadas y coturnos, actuaban en una plataforma levantada por encima del público (*cf.* EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 300).

⁴⁶ *Cf.* IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 26; CHUAQUI, C., *op. cit.*, pp. 84-85; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 300.

⁴⁷ Aunque no especifica el pasaje, Arnott argumenta que Pólux menciona esa zona llamada διστεγία, la cual imaginaba como un piso superior pequeño sobre la construcción principal (*apud.* ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 42).

⁴⁸ “Pedagogo: Antígona [...] como tu madre te ha dado permiso, gracias a tus ruegos, para dejar las estancias de las doncellas y subir al piso superior del palacio, para poder ver el cuerpo expedicionario argivo, detente un momento, que voy a inspeccionar el camino [...] ¡Bien!, no hay ningún ciudadano cerca del palacio. Sal paso a paso por esta vieja escalerilla de Cedro. Antígona: Dale, pues, dale tu anciana mano a ésta mía, más joven, y haz subir mis pasos hasta ahí arriba por la escalerilla”, *cf.* EURÍPIDES, *Las Fenicias*, vv. 88-105 (traducción de Juan Miguel Labiano).

⁴⁹ *Cf.* ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 42; PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 46; IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 26; CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 85. Antes de la aparición de la μηχανή y el ἐκκύλημα en el teatro griego, el θεολογεῖον tenía un uso paralelo a estos mecanismos, especialmente a la μηχανή. El θεολογεῖον mostraba a un actor en posición elevada, tal como lo hace la μηχανή.

⁵⁰ Algunos investigadores creen que la muerte de Alcestis y la de Ajax (*cf.* EURÍPIDES, *Alcestis*, v. 394 y SÓFOCLES, *Ajax*, v. 865, respectivamente) pudieron ejecutarse en pleno escenario, ya que no existía regla alguna que prohibiera a los poetas exponer la muerte de algún personaje a la vista del público. Además de crear un efecto sumamente dramático, ejecutar esas escenas dentro de la σκηνή, para después mostrarlas

escenas, cuyo impacto radicaba en los gritos de muerte de la víctima y en el exaltamiento del discurso de quien sí veía esa muerte, mostrándose al público únicamente el resultado de esa escena, es decir, el cadáver, abriendo una de las puertas de la σκηνή⁵¹ una vez colocado éste sobre el ἐκκύκλημα, como se verá más adelante, o, según algunos,⁵² transportándolo sobre los hombros de unos extras, como al parecer se da el caso en el final de *Ajax*,⁵³ de Sófocles.

III. 2. ESCENOGRAFÍA Y MAQUINARIA TEATRAL

III. 2. 1. Escenografía

ARISTÓTELES DICE QUE SÓFOCLES INTRODUJO la escenografía⁵⁴ (pintura de la σκηνή), la cual se utilizaba para decorar el escenario y era básicamente la misma para todas las obras.⁵⁵ Pero es posible, como algunos creen,⁵⁶ que Esquilo ya utilizara las pinturas de Agatarco,⁵⁷ pues el arquitecto Vitrubio⁵⁸ menciona que éste “pintó escenas cuando Esquilo representó sus tragedias”, sin embargo, hay que tomar con reservas esta noticia, pues es muy tardía. Aunque no hay ninguna referencia que testifique su uso en tiempos de Esquilo, tal vez esas escenas pintadas sean los περίακτοι (“máquinas para cambio de escena”, cf.

mediante un mecanismo llamado ἐκκύκλημα sólo por unos momentos y después adentrarlo en la σκηνή, obedece, en términos técnicos, a que un actor no podía fingir mucho tiempo estar muerto, ya que el dramaturgo no podía permitirse prescindir de un actor, ya que éste estaría inmovilizado mucho tiempo (cf. EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 301).

⁵¹ Cf. EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 301; IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 26; BRIOSO SÁNCHEZ, M., *op. cit.*, p. 68.

⁵² Cf. HAMMOND, *apud* BRIOSO SÁNCHEZ, M., *op. cit.*, p. 69.

⁵³ “Teucro: Basta, pues ya ha pasado mucho tiempo. Así que apresuraos los unos a hacer con vuestros brazos una fosa profunda, otros disponed un elevado trípode rodeado de fuego, propio para lavatorios rituales [...] Hijo, tú coge tiernamente a tu padre con todas tus fuerza ayúdame a levantarlo por los costados. Las venas aún calientes exhalan una negra sangre. Pero vamos, que todo hombre que diga ser su amigo se apresure, que venga, afanándose por este hombre que fue noble en todo, y ninguno fue mejor entre los mortales; hablo de Ajax, cuando estaba vivo”, cf. SÓFOCLES, *Ajax*, vv. 1401 y ss. (traducción de Assela Alamillo).

⁵⁴ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1449a 19.

⁵⁵ Cf. IRIARTE, A., *Democracia y tragedia. La era de Pericles*, 26; EASTERLING, P. E., *Historia de la literatura clásica*, vol. 1, p. 305; CHUAQUI, C., *El texto escénico de Las Bacantes de Eurípides*, pp. 86-87; GARCÍA PÉREZ, D., “Rasgos de la representación y de la estructura escénica en *Prometeo encadenado*: un experimento escénico-discursivo”, en *Noua Tellus*, 24-1 2004, p. 42, 54). No obstante, vale la pena mencionar que en el teatro griego se representaban tres tragedias seguidas de un drama satírico y en cada obra, particularmente con Esquilo, se utilizaba un solo escenario. Así, es posible que las tragedias durante todo el festival no tuvieran continuidad escénica y que la decoración fuera bastante sencilla, poco pesada y fácil de manejar porque en el lapso entre cada una se tenían que hacer cambios escenográficos y este tiempo era breve.

⁵⁶ Cf. EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 305; CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 86.

⁵⁷ Agatarco es hijo de Eudemo y nació en Samos. Floreció a fines del siglo V a. C., en tiempos de Alcibiades y es el primero que utilizó la perspectiva.

⁵⁸ Cf. VITRUBIO, *De Arquitectura*, VII, 11.

Liddell, s.v.), los cuales se colocaban en ambos lados del escenario, en la pared de la σκηνή⁵⁹ Eran, según Vitrubio,⁶⁰ “unos prismas triangulares de madera que contenían un diseño diferente en cada una de sus caras”. Estos diseños eran pintados o eran paneles removibles que podían ser cambiados para ajustarse a las necesidades de determinada obra⁶¹ y podían simular una fachada arquitectónica (palacios, templos) o paisajes pintados en perspectiva.⁶² Tenían dos funciones: cambiar el ambiente, y acompañar cierto tipo de entradas de los personajes.⁶³ La primera función se llevaba a cabo de dos maneras: cuando sólo uno de los περίακτοι giraba, había un cambio de escena parcial, es decir, la escena cambiaba de una región a otra; y cuando los dos giraban, había un cambio total del lugar representado; por ejemplo, era la señal de que se pasaba de un país a otro. En su segunda función, la de acompañar entradas, en ellos se pintaba una imagen apropiada o el símbolo de un dios o un héroe cuando éste aparecía (el tridente de Poseidón, por ejemplo), y se giraba súbitamente, así la imagen era mostrada en la parte frontal.⁶⁴

Además de esos περίακτοι, Pólux menciona otros dispositivos: el κεραινοσκοπεῖον (“máquina para hacer truenos”, cf. Liddell. s.v.), que era una máquina alumbrante que Pólux⁶⁵ describe como: “περίακτοι montados hacia arriba”. Pickard-Cambridge⁶⁶ piensa que se trata de una superficie metálica que reflejaba al sol, pero Arnott⁶⁷ cree más posible que se tratara de un prisma giratorio en cuyas tres caras había dibujado un resplandor y cuando se giraba velozmente este mecanismo produciría la ilusión de un destello continuo de luz. También había un ἠμικύκλιον, el cual era puesto en la ὀρχήστρα y mostraba algún lugar lejano de la ciudad o personas nadando en el mar. Otro más era el στροφαῖον, que mostraba hombres siendo transformados en dioses o

⁵⁹ Cf. PÓLUX, IV, 126, *apud* ARNOTT, P., *Greek scenic conventions*, p. 88.

⁶⁰ Cf. VITRUBIO, *De Architectura*, V, 6, 8.

⁶¹ Cf. PÓLUX, IV, 131, *apud* ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 88.

⁶² Cf. CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 86; ALSINA, J., “Tragedia”, *apud* LÓPEZ FÉREZ, J. A., *Historia de la literatura griega*, p. 284. Este tipo de pintura, relacionada con Agatarco, se utilizó plenamente en la época helenística, en los frescos que fueron la fuente de los escenarios teatrales pintados que se utilizaron para decorar las casas en Pompeya, Herculano y Boscoreale (cf. EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 305).

⁶³ Cf. PÓLUX, IV, 131, *apud* ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 88.

⁶⁴ Cf. ARNOTT, P., *op. cit.*, pp. 88-89.

⁶⁵ Cf. PÓLUX, IV, 131, *Apud* ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 89.

⁶⁶ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Theatre of Dionisus in Athens*, p. 236

⁶⁷ Cf. ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 89.

gente muriendo en el mar o en batalla. Sin embargo, éste y el κεραινοσκοπεῖον pertenecieron a la época helenística.⁶⁸

Además de los περίακτοι, probablemente también había un pórtico, llamado πρῶθυρον (“puerta frontal”, “pórtico”, cf. Liddell, s.v.), en la puerta central de la σκηνή⁶⁹ y, según algunos,⁷⁰ en el προσκήνιον y la σκηνή, unas θυρώματα, (“paneles”, cf. Liddell, s.v.) pintados de acuerdo con la acción de la pieza.

Además de esta escenografía, en varias tragedias se mencionan objetos escénicos importantes que deben ser considerados como utensilios temporales del decorado escénico: una tumba,⁷¹ una estatua⁷² (de madera, con un colorido muy brillante y de fácil reconocimiento gracias a los símbolos convencionales de cada dios⁷³) o un altar.⁷⁴ Las estatuas, posiblemente presentes en el escenario todo el tiempo, podían servir para indicar un lugar; por ejemplo en *Las Euménides*, en donde el hecho de que Orestes esté alrededor de la estatua de Atenea enfatiza que la acción se ha movido de Delfos a Atenas.⁷⁵ En cuanto al altar, éste no era uno real o sagrado (como el de Dionisio, situado en la orquesta), sino uno teatral, que, a pesar de que se pudiera pensar que era construido sólo cuando era requerido y, por lo mismo, que era móvil, parece que era una instalación permanente como la σκηνή misma y que ocupó una posición central sobre el escenario sin importar la obra.⁷⁶

⁶⁸ Cf. *Idem*, pp. 89-90.

⁶⁹ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 75; ALSINA, J., *op. cit.*, p. 284.

⁷⁰ Cf. DÖPFELD, *apud* ALSINA, J., *op. cit.*, p. 284.

⁷¹ “Orestes: Hermes subterráneo, en atención al poder que tuvo mi padre, sé para mí –te lo suplico– salvador y aliado, pues llego a esta tierra y vuelvo del exilio..., y junto al túmulo de esta tumba envío a mi padre el mensaje de que me oiga, me escuche... <ofrezco> a Inaco un bucle en pago de mi crianza y éste segundo en señal de duelo...”, cf. ESQUILO, *Las Coéforas*, vv. 1-7 (traducción de Bernardo Perea Morales).

⁷² “Orestes: Soberana Atenea [...] Luego de atravesar por igual tierra firme y mares, en cumplimiento de órdenes proféticas de Loxias, me acerco a tu templo y a tu imagen, diosa, y aquí, abrazado, aguardo el final del proceso.”, cf. ESQUILO, *Las Euménides*, vv. 235-244 (traducción de Bernardo Perea Morales).

⁷³ Cf. ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 69. En *Las Suplicantes*, de Esquilo, se menciona el águila de Zeus: “Dánao: Ahora invocad a este ave de Zeus”, y más adelante el tridente de Poseidón: “Danao: Estoy viendo ese tridente, atributo de un dios”, cf. ESQUILO, *Las suplicantes*, vv. 212, 218 (traducción de Bernardo Perea Morales).

⁷⁴ “Orestes: Pilades, ¿te parece que es éste el templo de la diosa al que hemos dirigido nuestras naves desde Argos? Pilades: A mí, sí, Orestes; y tú debes creerlo también. Orestes: ¿Y el altar del que gotea sangre griega? Pilades: Sí, todavía tiene pelos enrojecidos por la sangre.”, cf. EURÍPIDES, *Ifigenia entre los Tauros*, vv. 69-74 (traducción de José Luis Calvo Martínez).

⁷⁵ Cf. ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 68.

⁷⁶ Arnott argumenta que, si bien Pólux (IV, 123) describe un altar fijo sobre el escenario frente a las puertas, es posible que sólo lo haya imaginado como una instalación permanente y se haya confundido

Estos objetos, aislados y situados a poca distancia de la σκηνή, posiblemente cerca de una puerta,⁷⁷ son mencionados casualmente porque son reales y no se necesitan mayores explicaciones,⁷⁸ y, cuando no son fácilmente reconocibles (o cuando el poeta se vale de “escenarios simultáneos”⁷⁹), se hacen constantes alusiones a ellos.⁸⁰

El mobiliario era escaso,⁸¹ si acaso se utilizaban lechos y féretros.⁸² En las tragedias no se usaban sillas o bancos, si era necesario que algún actor se sentara lo

con notas de algunas escenas particulares. Sin embargo, más adelante, el mismo Arnott dará razón a la suposición de Pólux (cf. ARNOTT, P., *op. cit.*, pp. 45, 53).

⁷⁷ Cf. PÓLUX, IV, 123, *apud* ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 61; IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 26; CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 87.

⁷⁸ En *Agamenon*, en su primera aparición, el coro pregunta a Clitemnestra por qué ha dado órdenes de ofrecer sacrificios por todas partes; versos más adelante, entabla un diálogo con ella: “Corifeo: Vengo, Clitemnestra, a rendir homenaje a tu poderío, pues es de justicia honrar a la esposa del soberano, cuando está ausente del trono el varón. Tanto si estás ocupándote de hacer sacrificios por haber recibido buenas noticias, como si sólo lo haces con la esperanza de recibirlas, lo escucharé con alegría, pero tampoco me quejaré si te lo callas”, cf. ESQUILO, *Agamenón*, vv. 259 y ss. (traducción de Bernardo Perea Morales). Algunos estudiosos sugieren que Clitemnestra ésta llevando a cabo los sacrificios en ese momento (cf. ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 46).

⁷⁹ En el inicio de *Las Coéforas*, tras regresar del exilio, Orestes llega a donde está la tumba de Agamenón; versos más adelante, el coro dice que ha venido del palacio, indicando quizás la lejanía de éste, pues, posteriormente, en v. 652, el desarrollo la acción se lleva a cabo ante las puertas del palacio, pues Orestes en su reaparición dice: “Orestes: Esclavo, esclavo: oye la llamada en la puerta de fuera. ¿Quién hay dentro, esclavo? De nuevo te pregunto, esclavo: ¿quién hay en la casa? Por tercera vez reclamo tu salida del palacio, si aquí se acoge al huésped por voluntad de Egisto.”, cf. ESQUILO, *Las Coéforas* (traducción de Bernardo Perea Morales). Es posible que la insistencia de sus palabras tenga la intención de establecer este cambio de escena en la mente de la audiencia (cf. ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 59).

⁸⁰ Cf. ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 60. En *Ion* el coro describe la decoración detalladamente del santuario de Apolo: “Coro: No sólo en la divina Atenas había moradas de dioses con bellas columnas, ni honores rendidos a las piedras del Dios de la Calle. También donde Loxias, el hijo de Leto, hay luz en los ojos hermosos del dios de dos rostros. Mira aquí, contempla la Hidra de Lerna a la que está matando con garras de oro el Hijo de Zeus. Amiga, mira con ojos atentos. (Antístrofa 1) —Ya veo. Y cerca de él, otro héroe levanta una antorcha encendida... ¿Pero no es —así se cuenta junto a mi telar— el lancero Yolao, que en común los trabajos con el hijo de Zeus soportó? —Aquí, mira a éste que monta en alado caballo y mata a la que exhala fuego, a la que tiene tres cuerpos robustos. (Estrofa 2) —Por todas partes hago girar mis pupilas. Contempla la lucha, en los muros roqueños, de los Gigantes. —Amigas, ya estoy mirando. —Entonces, ¿ves a Palas contra Encélado blandiendo su escudo con la Gorgona? —Veo a Palas, mi diosa. —¿Y qué? ¿Ves el rayo inflamado potente en las certeras manos de Zeus? —Lo veo, está abrasando con su fuego al cruel Mimante. —También Bromio está matando a otro hijo de la tierra con su bastón de hiedra no guerrero, Baco.”, cf. EURÍPIDES, *Ion*, vv. 185 y ss. (traducción de José Luis Calvo Martínez). Para Arnott, esta descripción sugiere que el público debía utilizar su imaginación, pues es probable que se tratara de grupos pictóricos y que una o dos estatuas (él sugiere que al menos la de Apolo) habrían sido mostradas como punto de referencia (cf. ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 67). Por su parte, Calvo Martínez anota que puede tratarse, como sugiere Arnott, de pinturas, pues “hay objetos (y adjetivos de color) que se prestan más a la pintura: ‘garras de oro’, ‘antorcha encendida’, ‘fuego’, ‘rayo inflamado’”, pero también admite que “puede tratarse de una écfrasis, que trasciende el material mismo, y referirse a los relieves de metopas y pedimentos de los que se han descubierto restos” (cf. nota 14 a su traducción de *Eurípides, Tragedias II*, p. 158).

⁸¹ Cf. EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 302; CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 87; IRIARTE, A., *op. cit.*, p. 26.

⁸² Cuando Fedra aparece en escena por primera vez, tras salir de su palacio, el coro menciona que sale con ella la nodriza, quien le dirige las siguientes palabras: “Nodriza: ¡Oh, desgracias de los mortales y odiosas enfermedades! ¿Qué debo hacer contigo? ¿Qué no debo hacer? Aquí tienes la luz brillante y el aire puro, fuera de la casa está ya tu lecho de enferma.”, cf. EURÍPIDES, *Hipólito*, vv. 176-180 (traducción de Alberto

hacia sobre un altar o una roca y, para indicar dolor o súplica, caía al suelo (la comedia tuvo más libertad en cuanto a esto, pues los mismos actores podían montar o desmontar sillas o tronos al escenario y ocuparlos).⁸³

Algunos personajes utilizaban algunas pertenencias porque eran poderosamente emotivas (el escudo de Héctor, en el que, según palabras de Taltibio, el mismo Héctor pidió ser enterrado y no en una caja de cedro⁸⁴), o porque se convierten en instrumentos de muerte (la espada que Áyax clava en el piso para posteriormente arrojarla hacia ella y darse muerte⁸⁵), o incluso son medios que ayudan a crear, a través del engaño,⁸⁶ escenas de intriga, como la urna en la que supuestamente están las cenizas de Orestes.⁸⁷ Así mismo, se utilizaban símbolos de esplendor y poder (el carro en el que llega Agamenón y, aún más sobresaliente, la alfombra púrpura sobre la que éste entrará a su palacio⁸⁸), que subrayan las ironías del esplendor en un contexto de muerte violenta.⁸⁹

También se utilizaban antorchas para señalar que la acción representada sucedía en la noche o poco antes de que despuntara la luz del día, ya que no existía la iluminación artificial, y los cambios de luz natural no tenían un significado escénico.⁹⁰

Dentro de los mecanismos utilizados por los poetas está el γέρονος (“grúa para el levantamiento de peso”, cf. Liddell s.v.), utilizado, según Pólux,⁹¹ por Esquilo para

Medina González y Juan Antonio López Eire). Los féretros se utilizaban para las procesiones funerarias que proveían el elemento espectacular (cf. ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 69).

⁸³ Cf. ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 70.

⁸⁴ Cf. EURÍPIDES, *Las Troyanas*, vv. 1137-1143.

⁸⁵ Cf. SÓFOCLES, *Ajax*, vv. 815-866.

⁸⁶ Cf. VILCHEZ, M. *El engaño en el teatro griego*, p. 99. Para esta autora, el engaño se presenta en el teatro a través de “la mentira, o sea, falsedad de palabra como colaboradora de la acción; ironía, cuando se emplea en contextos en los que hay intención de engañar; a través del disfraz o cambio de personalidad, y a través de la intriga, es decir, la acción que implica engaño”. Creemos que las primeras dos, la mentira y la ironía, son logradas por los autores trágicos a través de la fábula, es decir, de ese medio principal con el que la tragedia seduce al alma (cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a, 15); y el disfraz (o cambio de personalidad) y la acción que implica engaño, ambas resultan de la utilización de medios técnicos y teatrales por parte del autor, que son las que en este momento nos interesan.

⁸⁷ EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 302; VILCHEZ, M. *op. cit.*, p. 100. Una escena de intriga se da en *Electra*, de Sófocles. Primero, el pedagogo (v. 660 y ss.) da la noticia de la muerte de Orestes a Electra, al coro y a Clitemnestra, mencionando el accidente que sufre Orestes en Delfos. Más adelante (v. 1099 y ss.), Orestes y Píldes aparecen en escena llevando una urna que supuestamente contiene las cenizas de Orestes. Esta acción (traer la urna que contiene las cenizas), junto con la noticia del pedagogo, crea un clímax ascendente y una tensión dramática, y también ayuda a que la anagnórisis entre los dos hermanos sea más contundente y a que se revele la desesperación que le ha causado a Electra la muerte de su hermano. Así, poco a poco, Orestes y Electra, indiferentes en un inicio, van mostrando semejanzas hasta unirse al final de la escena en un solo ser con un sólo pensamiento común: su amor y su deseo de venganza.

⁸⁸ Cf. ESQUILO, *Agamenón*, vv. 906-958.

⁸⁹ Cf. EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 303.

⁹⁰ Cf. CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 88.

levantar un cuerpo del escenario, y el βροντεῖον (“máquina para hacer truenos”, cf. Liddell, s.v.), la cual era una jarra llena de piedras que, cuando se agitaba detrás del escenario, hacía un ruido estruendoso. Pero, entre los mecanismos teatrales utilizados por los poetas para realizar efectos especiales, había dos aparatos relevantes: la μηχανή y el ἐκκύκλημα.

Es muy posible que antes del 458 a. C. algunas tragedias hayan exigido el uso de estos dos mecanismos,⁹² a pesar de que, por un lado, Pólux mencione que la μηχανή fue un invento de Eurípides⁹³ y de que algunos estudiosos refieran que en Sófocles no se encuentra ningún caso que requiera la μηχανή⁹⁴ y de que, por otra parte, con respecto al ἐκκύκλημα,⁹⁵ sea Aristófanes quien mencione de manera clara el uso de dicho mecanismo.

III. 2. 2 Μηχανή

La μηχανή (utilizada más por Eurípides⁹⁶) es descrita por Pólux⁹⁷ como una máquina que “muestra dioses y héroes en el aire” y era operada por un μηχανοπιός.⁹⁸ Servía para

⁹¹ Cf. Pólux, IV 130, *apud* ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 78.

⁹² Según M. Librán, en la obra de Esquilo, *Carios o Europa*, fechada para el 463 a. C., el cadáver de Sarpedón es transportado por el Sueño y la Muerte mediante la μηχανή en *Psicostasia*, del mismo autor y posterior al 463 a. C., en una escena donde aparece Zeus cargando una balanza gigante colocada en el θεολογεῖον, Eos arrebató el cadáver de su hijo ayudándose de la μηχανή, y en *Triptolemo*, de Sófocles, ejecutada en 468, Demeter entregaba a Triptólemo un carro tirado por dragones, este carro movido por el γέναρος o la μηχανή (cf. LIBRÁN, M., “La σκηνή en los fragmentos trágicos anteriores a la *Orestía*”, en *Myrtia. Revista de Filología clásica*, 17, 2002, pp. 72-74). Por su parte, en el caso concreto de *Prometeo encadenado*, de Esquilo, con respecto a la máquina que introduce al escenario al coro y luego a Océano en los versos 271-281, David García, quien además anota que Bethe ya había argumentado que estos versos eran interpolaciones, menciona que, aunque resulta poco claro cómo fue que los dos carros que debieron utilizarse tanto para el coro como para Océano pudieron haber sido construidos dadas las limitaciones técnicas vigentes, existe la posibilidad de que la entrada del coro habría sido llevada a cabo por medio de una danza que reflejara el movimiento aéreo indicado por el texto, y, en lo que toca a Océano, es posible que se haya utilizado un carro volador del mismo modo que en *Las Euménides* en los versos 404-405 (cf. GARCÍA PÉREZ, D., *op. cit.*).

⁹³ Cf. PÓLUX, IV, 130, *apud* GARCÍA PÉREZ, D., *op. cit.*, p. 48 y ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 72. Éste último refiere que Pólux, al describir la μηχανή, se basa en una obra de Eurípides, *Belerofonte*, en la que Belerofonte cabalga sobre Pegaso, como se muestra en la parodia de Aristófanes, *La Paz*, quien por cierto ataca este mecanismo como un dispositivo peculiarmente euripidiano.

⁹⁴ Cf. GARCÍA PÉREZ, D., *op. cit.*, p. 48.

⁹⁵ Con respecto al ἐκκύκλημα, M. Librán menciona que fue utilizado en la obra esquilea *Diciulcos* cerca del 475 y 471 a. C., en una escena en la que unos pescadores, ayudados por sátiros, sacan del interior de la σκηνή un cofre extraído muy probablemente sobre el ἐκκύκλημα (cf. LIBRÁN, M., *op. cit.*, pp. 72-74).

⁹⁶ Es en el teatro de Eurípides donde encontramos este artilugio: *Medea*, *Andrómaca*, *Heracles*, *Electra*, *Orestes*, *Las Bacantes*, *Hipólito*, *Ion* y *Helena*.

dar la impresión de que un actor o un objeto podían volar, o para elevar a un personaje divinizado, o para representar un dios que provenía del cielo⁹⁹ y daba solución a un conflicto o una solución rápida (el *deus ex machina*, o θεὸς ὀπὸ μηχανῆς mencionado, pero a la vez desaprobado por Aristóteles¹⁰⁰).

El mismo Pólux¹⁰¹ dice que estaba situada “en el párodo izquierdo a cierta altura sobre la σκηνή; pero hay quienes sugieren que estaba anclada al θεολογεῖον, y que probablemente resistía casi una tonelada de peso,¹⁰² aunque hay quienes dicen que la capacidad de la μηχανή era sólo para dos actores.¹⁰³ Otros más piensan que estaba situada detrás de la σκηνή a nivel del piso y que, aunque pudiera ser muy incómodo, el actor subía en ella y era elevado, con la ayuda de una polea, haciéndolo llegar a la parte alta de la σκηνή, después la grúa giraría sobre su base para llevarlo fuera del escenario.

Jebb¹⁰⁴ menciona que en ocasiones los personajes anuncian que aparecerá una deidad o un héroe en escena, lo cual dará tiempo a que este aparato sea puesto en su lugar, como en *Electra* o en *Heracles*, de Eurípides;¹⁰⁵ y que en otros casos no hay ninguna indicación y las apariciones se dan súbitamente, lo cual da a las escenas una carga muy dramática, por lo que el efecto logrado sería desperdiciado si el público estuviera preparado, como cuando aparece Atenea (v. 1183) en *Suplicantes*, o Ártemis (v. 1394) en *Hipólito*, o Atenea (v. 1435) en *Ifigenia entre los Tauros*, obras de Eurípides.

⁹⁷ Cf. PÓLUX, IV, 128, *apud* ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 73.

⁹⁸ Cf. *Idem*; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 302.

⁹⁹ Cf. LIBRÁN, M., *op. cit.*, p. 71; CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 88; PAVIS, P., *Diccionario del teatro*, pp. 124-125.

¹⁰⁰ “[...] el desenlace de la fábula debe resultar de la fábula misma y no de la máquina; [...] a ésta se debe recurrir para lo que sucede fuera del drama, o para lo que sucedió antes de él sin que un hombre pueda saberlo, o para lo que sucederá después, que requiere predicción o anuncio [...]” (cf. ARISTÓTELES, *Poetica*, 1454a, 37-1454b, 6).

¹⁰¹ Cf. PÓLUX, IV, 128, *apud* ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 72.

¹⁰² Cf. LIBRÁN, M., *op. cit.*, p. 71.

¹⁰³ Cf. GARCÍA PÉREZ, D., *op. cit.*, p. 47. No obstante, este mismo investigador en su análisis refiere que en *Prometeo encadenado* hay un dato que hizo pensar a algunos estudiosos la posibilidad de que en la μηχανή podían haber cabido hasta doce integrantes.

¹⁰⁴ Cf. JEBB, *apud* ARNOTT, P., *op. cit.*, pp. 73-74.

¹⁰⁵ “Corifeo: Mas he aquí que sobre lo más alto del palacio han aparecido... ¿Quiénes serán, demonios o algunos de los dioses del cielo? Pues no es éste el camino de los hombres. ¿Por qué se aparecerán a nuestra vista de mortales?”, cf. EURÍPIDES, *Electra*, vv. 1234-1239. “Corifeo: ¡Oh! ¡Eh! ¿Es que vamos a caer, ancianos, en un nuevo ataque de terror? ¿Qué aparición veo sobre el palacio? Pon en fuga, pon en fuga tu lento pie, sal de aquí. ¡Rey Peán, aleja de mí la desgracia!”, cf. EURÍPIDES, *Heracles*, vv. 815-820 (traducción de José Luis Calvo Martínez).

III. 2. 3 Ἐκκύκλημα

El ἐκκύκλημα presenta algunos problemas en cuanto a su forma. Pólux¹⁰⁶ menciona que es “una plataforma alta sobre postes, sobre la cual se encuentra un trono”. Algunos escoliastas mencionan que era una estructura de madera que corría sobre unas ruedas, pero otros imaginan una plataforma giratoria.¹⁰⁷ Pickard-Cambridge reproduce esta plataforma, la cual se mantenía en un mismo lugar y giraba sobre un pivote o sobre ruedas de manera circular o semicircular.¹⁰⁸

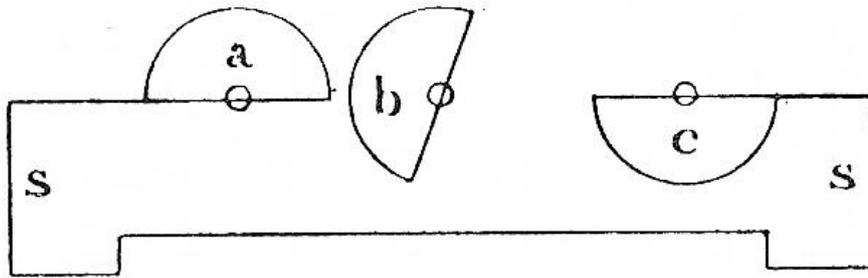


Imagen 36. ἐκκύκλημα.

Sin embargo, algunos estudiosos creen que muy probablemente esta armazón daría algunas dificultades técnicas y suponía una instalación permanente que cerraría la entrada de la σκηνή, la cual tendría que estar abierta, por lo que es más probable una ἐκκύκλημα formado por una plataforma que se desplazaba sobre unas ruedas, la cual se extraía del fondo de la σκηνή con un movimiento lineal hacia adelante y hacia atrás, desapareciendo a través de esa misma entrada,¹⁰⁹ como en la siguiente escena:

Diceópolis: [...] Pues no me iré, y golpearé la puerta.
 ¡Eurípides! ¡Euripidín! Atiéndeme, si alguna vez lo hiciste con algún mortal.
 Te llama Diceópolis, el Colida, yo.
 Eurípides: No tengo tiempo.
 Diceópolis: Haz que te saque el ecciclema.
 Eurípides: Imposible.
 Diceópolis: Aún así, hazlo.
 Eurípides: Me haré sacar con el ecciclema, pero no tengo tiempo para bajar.¹¹⁰

Wilamowitz señala que, del mismo modo que con la μηχανή, había líneas introductorias (generalmente se pedía que se abrieran las puertas) para el

¹⁰⁶ Cf. PÓLUX, IV, 128 *apud* ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 79.

¹⁰⁷ Se trata del Escolio de *Acarnienses*, v. 908, de Aristófanes, para la estructura de madera; el Escolio de *Las Nubes*, v. 181, de Aristófanes, y el de *Euménides*, v. 164, de Esquilo, para la plataforma (*cf.* ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 80).

¹⁰⁸ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 120.

¹⁰⁹ Cf. BRIOSE SÁNCHEZ, M., “Sobre la maquinaria teatral en la Atenas clásica: el ἐκκύκλημα”, en *Habis*, 37, 2006, p. 77; LIBRÁN, M., *op. cit.*, p. 71.

¹¹⁰ Cf. ARISTÓFANES, *Los acarnienses*, vv. 404-409 (traducción de Luis Gil Fernández).

descubrimiento de los cuerpos sobre el ἐκκύκλημα con el fin de evitar una molesta pausa, por ejemplo en *Electra*,¹¹¹ de Sófocles, o en *Hipólito*,¹¹² de Eurípides.

Se trata entonces de una máquina no muy compleja que, lanzada hacia los espectadores, trasladaba a la vista del público, al menos imaginariamente, objetos o aquellos sucesos que ocurrían secretamente en el interior de la σκηνή, otorgando, además de un efecto muy poderoso, soluciones muy elementales (como la exhibición de un cuerpo muerto) o muy simples (como la escena citada arriba de *Los acarnienses*, en la que el personaje Eurípides es sacado de su casa mediante el ἐκκύκλημα, y como aquella escena de *La Paz*, en la que se ve a Trigeo volando en su escarabajo).¹¹³

Otros mecanismos relacionados con el ἐκκύκλημα son la ἐξώστρα, la cual era una plataforma también con ruedas;¹¹⁴ y el εἰσκύκλημα, que algunos creen que era diferente, pero otros, que no era otro sino el mismo ἐκκύκλημα cuando era rodado hacia adentro de la σκηνή.¹¹⁵

La evolución de la maquinaria y de la misma σκηνή dan muestra de la creciente tendencia hacia el espectáculo y la ilusión del teatro. Si bien la escenografía del teatro trágico puede parecer simple con relación a los avances de nuestra época en lo que respecta a la evolución de la escenotecnia, tal vez lo haya sido en sus inicios, pero cada vez más complejo con el paso del tiempo (por ejemplo, el θεὸς ὀπὸ μηχανῆς) en cuanto a los elementos materiales existentes en el escenario. Si bien Aristóteles menciona que el espectáculo es sólo una “cosa seductora”,¹¹⁶ también menciona que de él pueden nacer el temor y la compasión (aunque continúa diciendo que es mejor que nazcan de los

¹¹¹ “Egisto: Ordeno guardar silencio y abrir las puertas y que todos los miceneos y argivos lo vean para que, si alguno de ellos se engrandecía antes, por tener vanas esperanzas en este hombre, al ver ahora su cadáver, acepte mi rienda y no tenga que ponerse en razón por la fuerza, al recibir mi castigo.”, cf. SÓFOCLES, *Electra*, vv.1459-1463 (traducción de Assela Alamillo).

¹¹² “Teseo: ¡Quitad las cerraduras de las puertas, criados, soltad los pasadores, para que pueda ver la amarga visión de mi esposa que, con su muerte, me ha quitado la vida”, cf. EURÍPIDES, *Hipólito*, vv. 808-810 (traducción de Alberto Medina G. y J. A. López Férrez).

¹¹³ Cf. PÓLUX, IV, 128, *apud* ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 79; LIBRÁN, M., *op. cit.*, p. 71; BRISO SÁNCHEZ, M., *op. cit.*, p. 76; ALSINA, J., “Tragedia”, *apud* LÓPEZ FÉREZ, J. A., *Historia de la literatura griega*, p. 284; CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 87; EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 301.

¹¹⁴ Cf. LIBRÁN, M., *op. cit.*, p. 71

¹¹⁵ Tanto Brioso Sánchez como Arnott refieren a Pólux (IV, 128-129). Pero es el segundo quien señala que son el mismo mecanismo el ἐκκύκλημα y el εἰσκύκλημα (cf. BRISO SÁNCHEZ, M., *op. cit.*, p. 76; ARNOTT, P., *op. cit.*, p. 79).

¹¹⁶ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1450b, 17.

hechos mismos estas afecciones¹¹⁷), y menciona también que la tragedia necesita primeramente de la decoración.¹¹⁸ Es posible que, paralelamente a la sencilla escenografía, en algunas obras los mismos actores o el coro hayan sido parte del decorado y hayan contribuido así a la ambientación escénica, logrando —en un equilibrio escénico y verbal— la seducción del público.¹¹⁹

III. 3. ASPECTOS MUSICALES

III. 3. 1 Música

LA MÚSICA ERA UN COMPONENTE MUY IMPORTANTE en la vida de los griegos: estaba presente en las fiestas públicas,¹²⁰ en los simposios,¹²¹ en las ceremonias religiosas,¹²² en los grandes juegos (como lo panhelénicos olímpicos, nemeos, ístmicos, píticos¹²³), en las diferentes formas de poesía,¹²⁴ en las prácticas mágicas (en las que el canto y los

¹¹⁷ Cf. *Ibidem*, 1453b, 1-2.

¹¹⁸ Cf. *Ibidem*, 1449b, 33.

¹¹⁹ David García argumenta que, ante la escasa movilidad de los personajes de *Prometeo encadenado*, las doncellas que integran el Coro ejecutaron una función escénica formando parte del decorado. Vale la pena mencionar que David García observa el *Prometeo encadenado* como una obra experimental en lo que se refiere a la escenificación, y que dicha obra anuncia ciertas características que luego llegarían a ser eje del drama (cf. GARCÍA PÉREZ, D., *op. cit.*, p. 42).

¹²⁰ En las fiestas públicas se ejecutaban composiciones corales que adquirirían formas particulares de acuerdo con la ocasión o a quien iba dirigido el canto. De este modo, se ejecutaban el *παίον*, el *ἕμναος*, el *θρήνος*; también el *ἕμνος*, el *προσῳδός* (una melodía procesional), el *παρθένιος* (ejecutado por un coro de doncellas) y el *διθύραμβος* dionisiaco (cf. COMOTTI, G., *La música en la cultura griega y romana*, p. 15).

¹²¹ En los Simposios se ejecutaban cantos solísticos. La gente vivía en el placer y el vino, pero también se utilizaba la música con fines políticos. Alceo, por ejemplo, tras invocar a los dioses, incitaba a los presentes a no ceder en momentos difíciles (cf. COMOTTI, G., *op. cit.*, p. 20).

¹²² Dentro de los deberes de los ciudadanos griegos estaba aprender poesía, música y danza, pues tenían la finalidad de participar en los coros que se entonaban tanto en las fiestas religiosas que durante el año se hacían, como en los coros de teatro y en las competencias de poesía y música, cumpliendo así con sus deberes religiosos y cívicos (cf. CHUAQUI, C., *Musicología griega*, p. 25).

¹²³ En los juegos píticos, por ejemplo, se cantaba el epinicio, un canto para el vencedor, cuya familia (o la ciudad) encargaba a un poeta la composición del canto que el coro habría entonado en el lugar mismo de la victoria o durante la celebración que se realizaba cuando el vencedor volvía a su patria. Simónides y Baquilides, originarios de Ceos, una isla de Jonia, se dedicaron al género del Epinicio. Por otro lado, se sabe que los juegos píticos habían incorporado los agones solistas de flautas desde el 590 a. C. y solistas de lira desde el 558 a. C. (cf. COMOTTI, G., *op. cit.*, pp. 6, 26; HOWATSON, M. C., *Diccionario de la literatura clásica*, p. 572).

¹²⁴ A cada forma de poesía se le acompañaba con algún tipo de música: la épica homérica se declamaba o se recitaba con acompañamiento de lira, la poesía lírica se acompañaba de la lira, y la lírica coral se hacía acompañar de música y baile (cf. HOWATSON, M. C., *op. cit.*, p. 572).

instrumentos tenían una función importante) y hasta en la educación¹²⁵ (para los griegos, la música tenía un poder psicagógico, una dimensión ética, ya que, además de provocar emociones temporalmente, influía permanentemente en el carácter del hombre¹²⁶ y expresaba cualidades morales, por lo que tenía un efecto en el alma¹²⁷).

En el drama griego también fue imprescindible la música. Pero, antes de abordar algunos aspectos musicales en el teatro griego, es preciso adelantar lo que algunos estudiosos advierten: la música de los griegos, y de los romanos, carecía de armonía (es decir, carecían de una organización de acordes, que son tres o más notas diferentes sonando simultáneamente) y de polifonía (conjunto de sonidos simultáneos que expresan cada uno una idea musical, pero conservando su independencia). Era monódica (una monodía es una melodía para una sola voz con o sin acompañamiento) y se expresaba sólo mediante la pura melodía. La música era lineal y connotaba el texto en relación al género poético; además, estaba sujeta a la poesía, y el ritmo de la ejecución musical fue condicionado por la forma métrica del verso. El esquema fundamental era el tetracordio, que era un ámbito de cuatro notas o cuerdas, de las cuales la primera y la cuarta eran fijas, en tanto que la segunda y la tercera eran móviles y, de acuerdo al lugar que ocupaban en el tetracordio, daban lugar a los diferentes modos.¹²⁸

Así, pues, al aspecto de los actores (enmascaramiento y atuendo) y su actuación, a la escenografía, y a los efectos logrados a través de la maquinaria teatral se unen las

¹²⁵ En Esparta, en el siglo VII a. C., la música y la gimnástica eran los pilares de la enseñanza de los muchachos y de las doncellas, de quienes, una vez cumplidos los siete años, el Estado se encargaba de su educación. Para mantener vivos los valores de la moral pública, el amor a la patria y el respeto a la ley en los adultos, estaba el canto coral. En otro lado, en Mitilene, en Lesbos, en el *thiasos*, ámbito en el que Safo desarrolla su actividad poética, las doncellas eran educadas e iniciadas a la vida matrimonial. La música, la danza y el canto eran un elemento esencial en esa formación (cf. COMOTTI, G., *op. cit.*, pp. 17-20).

¹²⁶ Damón, maestro y consejero de Pericles, siguiendo la teoría pitagórica, sostiene que la música puede influir sobre el carácter, sobre todo a la edad juvenil, cuando todavía es moldeable. Así, argumenta que hay ritmos y melodías que tienen el poder de educar hacia la virtud, hacia la sabiduría y hacia la justicia (cf. COMOTTI, G., *op. cit.*, p. 28). Por otro lado, Platón, al describir su estado ideal, decía que no se admitían *modos* que fueran lastimeros (el mixolidio) o afeminados (lidio), sino que sólo había lugar para el dorio y el frigio (propio del ditirambo y de la tragedia respectivamente), porque representaban el valor y la moderación (*apud* HOWATSON, M. C., *op. cit.*, p. 574).

¹²⁷ Para Aristóteles, la música doria era apropiada para la educación, y para la relajación todo tipo de música era bueno (*apud* HOWATSON, M. C., *op. cit.*, p. 574).

¹²⁸ Cf. COMOTTI, G., *op. cit.*, p. 14; CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 46. Para un conocimiento más profundo acerca de la música (comprendiendo también la danza) griega, cf. SALAZAR, A., *La música en la cultura griega*. El colegio de México, México, 1954.

desgarradoras lamentaciones fúnebres y los alaridos desconcertantes; el ἕμνος¹²⁹ (canto dedicado a un dios¹³⁰); el παιών¹³¹ (canto para pedir que cesen las plagas o enfermedades¹³²); el θρήνος¹³³ (canto de dolor¹³⁴); el ὑμέναιος¹³⁵ (canto de bodas dedicada a la novia o a la pareja¹³⁶), todos acompañados por la música.

Entre los importantes aspectos de los que los mismos poetas trágicos se hacían cargo, la música, (junto con el espectáculo, “medio eficazísimo para deleitar”¹³⁷), el

¹²⁹ El *himno* en principio es el canto dedicado a un dios, pero en algunas obras puede estar desprovisto de toda connotación cultural y ser simplemente un “canto” (el canto ejecutado por Pan en su cueva en el *Ion*, v. 500, de Eurípides.), o también puede tener un significado más neutro, o incluso también puede designar genéricamente toda composición destinada a seres superiores (cf. PÉREZ CARTAGENA, F. J., “Terminología musical en Eurípides”, en *Myrtia*. Revista de Filología Clásica, 18, 2003, pp. 93-94).

¹³⁰ “Hipólito: Seguidme, seguidme cantando a la celestial hija de Zeus, a Ártemis, la cual nos protege.”, cf. EURÍPIDES, *Hipólito*, v. 59 (traducción de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férrez).

¹³¹ El *Peán* es definido como un canto originariamente dedicado a Apolo o a Ártemis para la petición del cese de plagas o enfermedades, más tarde se extendió a cualquier otro dios, pues en Atenas, como canto de salud, pudo haber sido una súplica cantada a una divinidad, no necesariamente a Apolo, por ejemplo en situaciones de guerra o de luto, como en *Alcestris*, v. 424, de Eurípides (cf. PÉREZ CARTAGENA, F. J., *op. cit.*, pp. 96-97).

¹³² “Coro: Las doncellas de Delos el peán cantan ante las puertas del templo, en honor del noble hijo de Leto, y hacen girar su hermoso coro. También el peán, ante tu palacio, como cisne yo, anciano cantor, de mi boca encanecida cantaré. Pues hay buena materia para mis himnos: él es el hijo de Zeus, mas en virtud supera su noble cuna: con el esfuerzo ha fundado para el hombre una vida sin tempestades, pues ha destruido las fieras que le asustaban”, cf. EURÍPIDES, *Heracles*, vv. 687-701 (traducción de José Luis Calvo Martínez).

¹³³ El *Treno* es un “lamento” y está ligado a otros cantos, como el ἔλεγχος, cuyo sentido originario es “canción, melodía”, pero más tarde toma el significado de canción fúnebre o de lamento; el αἴλιμος, el cual es en principio una exclamación de dolor ritual; el ἰόλεμος, cuya naturaleza es trenódica, y la ἐπικτήθεια, una especialización del θρήνος que se canta en el funeral, con el difunto de cuerpo presente (un ejemplo se encuentra en *Las Troyanas*, vv. 514-515 de Eurípides, aunque es usado metafóricamente, pues no se trata de una persona, sino de una ciudad, Troya, recién derrotada y arrasada por los griegos, a la que el coro dedica su ἐπικτήθεια (cf. PÉREZ CARTAGENA, F. J., *op. cit.*, pp. 98-101).

¹³⁴ “Hecuba: ¡Hijos, vuestra madre, que ya no tiene ciudad, se queda sin vosotros! ¡Qué canto fúnebre, qué canto de dolor! Derramo lágrima tras lágrima por nuestra casa. ¡El que ha muerto no recuerda dolor. Corifeo: ¡Qué consuelo son las lágrimas para quienes sufren y los lamentos de un treno y la Musa que canta la pena.”, cf. EURÍPIDES, *Las Troyanas*, vv. 605-608 (traducción de José Luis Calvo Martínez).

¹³⁵ El *Himeneo* es una canción de bodas, dedicada a la novia o a la pareja, y Eurípides la emplea con el sentido de “boda” y otras veces es el nombre del dios que la mitología asocia a los matrimonios. También aparece como género poético-musical, por ejemplo en *Heracles*, v. 10, de Eurípides, en donde el himeneo está asociado a instrumentos de viento, el λωτός, un instrumento de viento de la familia de los αὐλάς. Quizá sea importante señalar que Pólux (IV, 57 y 80) habla de un género de música nupcial llamado γαμήλιον αἴλεμα, que era una melodía para αὐλάς solo (cf. PÉREZ CARTAGENA, F. J., *op. cit.*, pp. 101-102).

¹³⁶ “Eveadne: [...] ¡Ojala para mis hijos en Argos broten uniones de justos himeneos! Santo es mi esposo y compañero de lecho fundido ahora con la límpida vida de su noble esposa.”, cf. EURÍPIDES, *Suplicantes*, v. 1029 (traducción de José Luis Calvo Martínez).

¹³⁷ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1462a, 16-17.

canto (el aderezo del lenguaje de la tragedia¹³⁸), y la danza ocupaban un lugar preponderante en el espectáculo teatral. Los poetas, además de escribir sus propias obras, componían la música que se utilizaba —tanto para las partes que el coro¹³⁹ cantaba, como para la composición (intermedia entre el diálogo y el canto del coro) llamada παρακαταλογία,¹⁴⁰ un “recitado” (cf. Liddell, s.v.) sostenido por el αὐλός—, y ensayaban los bailes con el coro.¹⁴¹

En sus obras, en cuanto a la composición musical y a la línea del sonido, los poetas se ceñían a los modelos musicales existentes, o buscaban nuevos efectos, o, incluso, innovaron.

Por lo que Aristófanes dice de él, podemos ver que las composiciones de Frínico eran cantos muy dulces¹⁴² y utilizaba el *génos*¹⁴³ diatónico y el enarmónico, antecesores del cromático,¹⁴⁴ de los *modos*¹⁴⁵ dorio y frigio,¹⁴⁶ igual que Esquilo.¹⁴⁷

¹³⁸ Cf. *Ibidem*, 1449b, 29.

¹³⁹ Si bien éste era el elemento más antiguo y si bien fue perdiendo peso con el paso del tiempo, se vio reformado con innovaciones musicales por parte de Eurípides, como la *policordia*.

¹⁴⁰ Inventado por Arquíloco, según Ps. Plutarco: “[...] Por su parte, Arquíloco inventó una estructura más: la compuesta por trímetros, también introdujo combinaciones de ritmos heterogéneos, el recitado [παρακαταλογία] y el acompañamiento adecuado para ellos [...]”, cf. PS. PLUTARCO, *De Mus.*, 28 (traducción de Carmen Chuaqui).

¹⁴¹ Cf. M. L. WEST, *Ancient Greek Music*, Apud REDONDO REYES P., “Eurípides y la música del drama ático: una revisión del papiro del *Orestes*”, en *Myrtia. Revista de Filología Clásica*, 16, 2001, p. 47; PÉREZ CARTAGENA, F. J., *op. cit.*, p. 92; IRIARTE, A., *Democracia y tragedia. La era de Pericles*, p. 28.

¹⁴² “ἔνθεν ὡσπερ ἡ μέλιτα / Φρύνιχος ἀμβροσίων μελῶν ἀπεβόσκετο καρπὸν αἰεὶ / φέρων γλυκεῖαν ὄδῶν.” Cf. ARISTÓFANES, *Las Aves*, vv. 749- 751, “de donde, tal como la abeja, Frínico se alimentaba del fruto de los cantos llenos ambrosía, para producir el dulce canto”.

¹⁴³ Los *génē* son elementos musicales que se crean a partir de la disposición de los intervalos internos del tetracordio (cf. COMOTTI, G., *op. cit.*, p. 14). Según Aristides Quintiliano, “Los géneros de la melodía son tres: enarmónico, cromático y diatónico, los cuales se diferencian por la estrechez o amplitud de sus intervalos [...]. El diatónico es el más natural (pues todos lo pueden cantar, incluso las personas que carecen por completo de instrucción), el cromático es más técnico (pues se canta sólo entre los instruidos), y el enarmónico es más exacto. En efecto, el género enarmónico ha gozado de gran aceptación entre los más distinguidos” cf. ARÍSTIDES QUINTILIANO, *Sobre la música*, I, 16, (traducción de Luis Colomer y Begoña Gil). Por su parte, Ps. Plutarco menciona que, en efecto, quienes rechazan el género cromático “[...] son perezosos y negligentes”, pues consideran que la sensación de este género recibida por el oído es “imperceptible, y lo excluyen de las composiciones musicales”, cf. PS. PLUTARCO, *De música* (Traducción de Carmen Chuaqui). Finalmente, en las palabras de Aristoxeno se lee que “el diatónico es el primero y el más antiguo porque es el más accesible a la naturaleza humana; [...] el más elevado es el enarmónico porque el oído se habitúa a él en último lugar y con mucho esfuerzo y fatiga”, cf. ARISTOXENO, *La ciencia armónica*, 29 (traducción de Carmen Chuaqui). Por otro lado, a cada *genos* le corresponde un ἦθος, el cual se da a partir de la tesitura y del lugar que ocupan los semitonos en los tetracordios empleados (resultando modos). Según Aristides Quintiliano, el ἦθος del *genos* diatónico es varonil y austero, mientras que el cromático es dulce y triste. Del tercero, del enarmónico, sólo menciona

Aristófanes, en *Las ranas*, dice que Esquilo es el creador de los “cantos más numerosos y más bellos”, y en esta comedia el poeta trágico es considerado “rey del arte báquico”.¹⁴⁸ Sin embargo en esta obra también es acusado de componer las mismas melodías y de ser muy repetitivo,¹⁴⁹ y al mismo tiempo es blanco de las burlas de los personajes del comediógrafo por utilizar monótonamente la cítara, por lo que son considerados como propios de aguadores sus cantos,¹⁵⁰ por otro lado, en sus propias obras, podemos ver que Esquilo se apegó a la tradición de los *nomoi*.¹⁵¹

que fue el *genos* dominante del siglo V a. C., pero fue perdiendo terreno ante el diatónico (*apud* REDONDO REYES P., “Ἀρμονία y Τόπος en la práctica musical griega”, en *Koinós Lógos*. Homenaje al profesor José García López, Murcia, 2006, p. 881).

¹⁴⁴ Ps. Plutarco menciona que “algo semejante sucede también con los poetas trágicos: la tragedia nunca ha empleado hasta ahora el género cromático y su ritmo [...]. Se sabe de cierto que el cromático es más antiguo que el enarmónico [...]. Si, por consiguiente, alguien dijera que Esquilo o Frínico se abstuvieron por ignorancia del cromático estaría diciendo algo absurdo [...]”, *cf.* PS. PLUTARCO, *De Mus.*, 20 (traducción de Carmen Chuaqui).

¹⁴⁵ Los modos (o Ἀρμονίαι) resultan de la combinación de los lugares en donde se coloquen las dos notas internas de los tetracordios. Los modos están compuestos por dos tonos y un semitono; se diferencian entre ellos por el lugar que ocupan los semitonos en cada uno de ellos. Hay tres modos “base”, por así decirlo, de los cuales se desprenden otros cuatro, resultando siete modos. 1) Dorio, a éste pertenece el hipodórico (o eólico); 2) Frigio, a éste pertenece el hipofrigio (jónico); 3) Lidio, a éste pertenece el mixolidio (hiperdorio) y el Hipolidio (*cf.* REDONDO REYES P., “Eurípides y la música del drama ático: una revisión del papiro del *Orestes*”, en *Myrtia. Revista de Filología Clásica*, 16, 2001, pp. 49, 50).

¹⁴⁶ Según Aristides Quintiliano, el modo dorio es el propio del estilo melódico de los nomos, los cuales utiliza Esquilo, y también menciona que Sófocles introdujo el frigio, estilo propio de la tragedia. *cf.* ARISTIDES QUINTILIANO, *Sobre la música*, I, 30, 10.

¹⁴⁷ Según Aristoxeno, Sófocles introdujo el modo lidio e incluso el frigio, modo del αὐλός y el entusiasmo; por tanto, es preciso preguntar si de verdad Esquilo utilizó el modo frigio (*apud*, REDONDO REYES P., *op. cit.*, p. 50).

¹⁴⁸ *Cf.* ARISTÓFANES, *Las Ranas*, vv. 1255-1260.

¹⁴⁹ “Eurípides: Muy bien, puedo demostrar que es un mal compositor de melodías y que siempre repite”, *cf.* ARISTÓFANES, *Las ranas*, v. 1249 (traducción de Carmen Chuaqui).

¹⁵⁰ “Eurípides: Como el gobierno aqueo de doble trono, la juventud de la Hélade, tralalarín, tralalarán. Envía a la esfinge, perra que preside los días nefastos, tralalarín, tralalarán. El que impetuosa con la lanza en el brazo vengador, tralalarín, tralalarán, permitió el enfrentamiento con los impetuosos perros que surcan los aires, tralalarín, tralalarán, los que se inclinan a favor de Ajax, tralalarín, tralalarán. Dionisio: ¿Qué es es tralalarín? ¿Viene de Maratón? ¿O de dónde recogiste esos cantos de cordeleros o de aguadores?”, *cf.* ARISTÓFANES, *Las Ranas*, vv. 1285-1297 (traducción de Carmen Chuaqui).

¹⁵¹ En su obra él mismo hace mención de los *nomoi* jónicos: “Coro: De igual modo a mí me gusta gemir en jónicos cantos, y desgarrar mi tierna mejilla tostada a orillas del Nilo y mi corazón con llanto infinito”, *cf.* ESQUILO, *Las Suplicantes*, vv. 68-70; del agudo: “Coro: Las maldiciones han protegido al fin el agudo alarido de su canto triunfal [...]”, *cf.* ESQUILO, *Los siete contra Tebas*, v. 954; “Coro: ¿De dónde sacas esas funestas desgracias que te asaltan con violencia bajo la inspiración de alguna deidad? ¿Por qué esos presagios horribles cantas con ritmo, con lúgubres gritos y tonos agudos”, *cf.* ESQUILO, *Agamenón*, vv. 1150-1156 (traducción de Bernardo Perea Morales).

Vale la pena mencionar que con el paso del tiempo —tras las composiciones corales, con sus formas particulares según la destinación del canto (el peán, en honor a Apolo, el himeneo o el *θηῆνος*, por mencionar algunos ejemplos) y los cantos solísticos— se formaron los *nomoi*, después de que los músicos que les dieron ese nombre los llevaran fuera de su sitio de origen y los transformaran en patrimonio común, en “leyes”.¹⁵² Estos *nomoi* eran estructuras melódicas definidas, cuya función dependía de determinada ocasión ritual. Tanto el origen como sus características formales podían reconocerse en el título que el *nomos* llevaba, por ejemplo, los *nomos* beocio y eólico, en el primer caso, y los *nomos* orthio, trocaico y agudo (referentes a la forma rítmica o a la extensión tonal). También en el título se mencionaba a qué dios iba dirigido, por ejemplo, el *nomos* Pítico, el *nomos* de Zeus, el *nomos* de Atenea o el *nomos* de Apolo.¹⁵³

Sófocles, a diferencia de Esquilo, empleó en mayor medida metros y ritmos más variados; según se sabe, utilizó melodías (*Ἀρμονία*) frigias y ditirámicas,¹⁵⁴ dóricas y mixolidias.¹⁵⁵ En las formas corales de sus tragedias, utilizaba el *ἰσόχημα*¹⁵⁶ —al

¹⁵² Según Ps. Plutarco, “[...] la primera sistematización musical fue realizada en Esparta, promovida por Terprando.” Y antes dice de este músico que “fue el primero en dar nombre a los [*nomoi*] citaródicos, llamándolos: *beocio* y *eolio*, *troqueo* y *oxýs*, *cepión* y *Terpandrio*, y, finalmente, *tetraoidio* [...]”, cf. Ps. PLUTARCO, *De Música*, 3. 9 (traducción de Carmen Chuaqui).

¹⁵³ Asimismo, cabe mencionar que con el término *nomos*, que en un inicio significaba “aire, melodía tradicional”, posteriormente se indicó un canto citaródico solístico, cuya estructura, según Pólux, consistía en seis partes: *archá* (canto inicial), *metharchá* (que rítmicamente se correspondía con el *archá*), *katatropá* (transición), *metakatatropá* (correspondiéndose en la rítmica con la *tropá*), *omphalós* (“ombligo” o parte central), *sphragís* (“sello”, parte en la que el autor habla de sí mismo), *epilogos* (conclusión). Giovanni Comotti menciona que se cree que este esquema se presentaba de esta manera en todos los *nomoi* y no para un determinado tipo de *nomos* citaródico o solístico; sin embargo, este estudioso dice que el mismo Pólux atribuye una estructura distinta al *nomos* pítico, aulético, en donde se narra en cinco secciones la lucha de Apolo con la serpiente. (cf. PÓLUX, IV, 66, *apud* COMOTTI, G., *op. cit.*, p. 17). Por otro lado, Ps. Plutarco menciona que: “[...] Sacadas compuso una estrofa en cada uno de los tonos [el dorio, el frigio y el lidio], enseñó al coro a cantar la primera al modo dorio, la segunda al frigio, y la tercera al lidio [...] este nomo se denomina trimelés debido a la modulación [...]”, cf. Ps. PLUTARCO, *De Música*, 8 (traducción de Carmen Chuaqui).

¹⁵⁴ El drama no escapó de la influencia de las tendencias musicales griegas de la época, los autores buscaron innovaciones musicales que dieran como resultado nuevos efectos estéticos. Los compositores de ditirambo y *nomos* citaródicos decidieron utilizar nuevos elementos armónicos. Así, el nuevo ditirambo (cuyos representantes son Melanípides, Frinis, Filoxeno y Timoteo de Mileto) influyó en la tragedia modificando las estructuras métrico-rítmicas, el uso de las *Ἀρμονία* y sobre todo el avance de la modulación. Vale la pena mencionar que a partir de esto el texto estaba al servicio de la música, ya no al revés (cf. REDONDO REYES P., *op. cit.*, 16, 2001, pp. 47, 51-52).

¹⁵⁵ Según Ps. Plutarco, “el mixolidio es un modo patético que armoniza bien con la tragedia. Aristoxeno dice que Safo fue la primera en inventar el modo mixolidio, y que de ella lo aprendieron los poetas

parecer una “canción acompañada de baile y pantomima” (cf. Liddell, s.v.) y jubilosa— y con frecuencia utilizaba cantos monódicos y dúos.¹⁵⁷ Posiblemente, al querer encontrar nuevos sonidos y volumen en la ejecución de los cantos líricos aumentó a doce o quince el número de coreutas. Según un escolio, los antiguos admiraban la dulzura de sus melodías.¹⁵⁸

Pero es la música de las tragedias de Eurípides (quien está relacionado con los artistas del nuevo ditirambo) la que se convierte poco a poco en un elemento que manifiesta por sí misma la facultad de expresar situaciones dramáticas, emociones y estados de ánimo, sobre todo en los cantos (ya sin la estructura estrófica del canto coral) de los actores, pues, por un lado, reformó con innovaciones musicales las partes cantadas del coro —cuyas intervenciones poco a poco disminuyeron—, pues con respecto a las ὁμολοίαι rompió con la aparente homogeneidad en el uso de los elementos armónicos, al introducir la *policordia*,¹⁵⁹ es decir, más notas, lo cual no indica que haya explotado las posibilidades de su época, no ciñéndose exclusivamente a estructuras tetracordiales. Por otro lado, con respecto a los géneros, introdujo el cromático, pues antes se usaba el diatónico.¹⁶⁰ Además, es citado como el introductor en la tragedia de los cantos solistas del actor —acompañados a veces por el baile¹⁶¹—, los cuales, a lo largo de sus obras, tuvieron mayor uso, otorgándole a la tragedia la forma de verdadero melodrama con arias y con dúos, envolviendo sus tragedias con aires populares, lastimosos, exóticos, cuyo único objeto era el de conmover las emociones del

trágicos; así, lo asociaron al modo dorio, ya que éste produce una sensación de grandeza y dignidad, el otro, el efecto patético, y la tragedia, por su parte, es una mezcla de ambos.”, cf. Ps. PLUTARCO, *De Música*, 16 (traducción de Carmen Chuaqui).

¹⁵⁶ Cf. Escolio a *Ajax*, v. 643, apud COMOTTI, G., *op. cit.*, p. 30. Por otro lado, el término ὑπόρχημα denota una ejecución en la cual algún bailarín o bailarines (ya sea un actor o los coreutas, pero ambos en silencio, no cantando) acompañan a uno o varios cantantes (que pueden ser otros coreutas, no los que están mudos) con un baile estrechamente relacionado con lo que se canta y al mismo tiempo ilustrando con el baile las palabras cantadas (cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, p. 255; ALSINA, J., “Tragedia”, apud LÓPEZ FÉREZ, J. A., *Historia de la literatura griega*, p. 283).

¹⁵⁷ Cf. *Vida de Sófocles*, 23 y *Suda*, s.v. Σόφοκλες (apud COMOTTI, G., *op. cit.*, p. 30).

¹⁵⁸ Cf. Escolio a *La Paz*, v. 531, de Aristófanes, apud COMOTTI, G., *op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁹ Cf. WEST, *Ancient Greek Music*, p. 351; PSELLO, *de trag.*, 5, apud REDONDO REYES P., *op. cit.*, pp. 49, 55. Hay que recordar que a los autores del nuevo ditirambo se les atribuye el aumento de cuerdas en la cítara y con ello el aumento de sus cuerdas y la *policordia*.

¹⁶⁰ Cf. *supra* nota 24 p. 90 de este capítulo.

¹⁶¹ Cf. HENDERSON, “Ancient Greek Music” en *The New Oxford History of Music*, p. 393, apud REDONDO REYES P., *op. cit.*, p. 55.

público,¹⁶² lo cual, por cierto, le costó también las burlas de Aristófanes, quien pone en labios de sus personajes que este poeta trágico obtenía sus cantos, a diferencia de Esquilo, de donde sea,¹⁶³ y que para marcar el ritmo de sus canciones no era necesario usar una cítara, sino sólo unos crótalos.¹⁶⁴

III. 3. 2 DANZA

En lo concerniente a la danza, ya mencionamos que los poetas trágicos ensayaban los bailes y los cantos con los coreutas. Esos cantos los ejecutaban desde un inicio: el primero lo hacían en el párodo, procesión, en la que cantaban solemnemente, acompañándolos con una danza llamada ἐμμέλεια.¹⁶⁵ Una vez instalados en la ὀρχήστρα, el coro ejecutaba sus bailes y sus cantos —bastante elaborados y largos en ocasiones, a pesar de que se dice que Esquilo los redujo, dando “el primer puesto al diálogo”,¹⁶⁶ otorgando más acción al segundo actor—, entre cada uno de los *episodios* protagonizados por los actores —en cuyos diálogos también había partes líricas, llamadas *chorica*, más breves que las que ejecuta el coro—, y al final del drama. Esta última intervención del coro, llamada *éxodo*, es el canto con el que éste se retira del teatro y en el que deja un mensaje acerca de la situación posterior a la representación.

Se desconoce cómo eran las evoluciones del coro en algunos momentos de la obra, por ejemplo, en el *estásimo* —término que proviene del verbo griego ἵστημι (“permanecer de pie, inmóvil”, *cf.* Liddell, *s.v*)—, al parecer, no hacía ningún movimiento. Sin embargo, algunos pasajes de las tragedias hacen pensar que los

¹⁶² *Cf.* REDONDO REYES P., *op. cit.*, p. 92; COMOTTI, G., *op. cit.*, p. 31.

¹⁶³ Después de que burlescamente Dionisio le pregunta a Esquilo de dónde obtiene sus cantos, éste le responde: “Esquilo: No importa. Los obtuve de buena fuente y los lleve a buen fin. No me vieron cosechando en el campo sagrado de las Musas las flores de Frínico. Pero Eurípides los obtiene de donde sea: cantos de prostitutas, escolios de Meleto, cantos de Caria acompañados por el Cálamo, trenos y cancioncillas para bailar, como se comprenderá de inmediato” *cf.* ARISTÓFANES, *Las Ranas*, vv. 1299-1305 (traducción de Carmen Chuaqui).

¹⁶⁴ “Esquilo: [...] que traigan la lira. Pero, ¿qué necesidad hay de una lira para este canto? ¿Dónde está la que marca el ritmo con los crótalos? Ven aquí, musa de Eurípides, tú eres la más conveniente para cantar estos versos. Dionisio: Pero... esta musa practica la felación, ¿verdad?” *cf.* ARISTÓFANES, *Las Ranas*, vv. 1306-1309 (traducción de Carmen Chuaqui).

¹⁶⁵ *Cf.* IRIARTE, A., *op. cit.*, pp. 12-13; ALSINA, J., *op. cit.*, pp. 281-282; NAVARRE, O., *Les représentations dramatiques en Grèce*, p. 17. La ἐμμέλεια tenía que cubrir una variedad de danzas, y este término era un indicativo de la calidad de armonía o gracia en la modulación de las palabras, como las que son utilizadas en el estilo de un orador o en una deliberación (*cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, pp. 252-253).

¹⁶⁶ *Cf.* ARISTÓTELES, *Poética*, 1449a, 16-17.

coreutas danzaban en estos casos,¹⁶⁷ como en las *Euménides*, de Esquilo, o como en *Ajax*, de Sófocles, cuyo coro nos dice:

Coro: Me estremezco de gozo y, de alegría, me echo a volar. ¡Ió, ió, Pan, Pan! ¡Oh, Pan, Pan, que vagas por la orilla del mar, muéstrate desde la cumbre del monte Cileno, batida por la nieve, oh señor organizador de los coros de los dioses, para que en mi compañía impulses las danzas que se aprenden solas de Nisa y de Cnoso! Ahora me interesa danzar y que Apolo Delio, viniendo por encima de los mares de Ícaro, fácilmente reconocible, me asista en todo propicio.¹⁶⁸

Pero en otras ocasiones el coro no hacía muchos movimientos, había escasa movilidad debido a la altura poética, es decir, la palabra era más importante que la música. Un movimiento demasiado acelerado rompería con la fuerza de las palabras.¹⁶⁹

En la danza era característico el uso de las manos (χειρονομία “gesticulaciones”, movimientos pantomímicos”, cf. Liddell, s.v.) y la capacidad de imitar el sentido de las palabras. Los bailarines, con el movimiento de brazos y las palmas, posiblemente acompañado con otros gestos, y en un solo lugar, lograban la ὄρχησις,¹⁷⁰ es decir una serie de movimientos rítmicos, posturas o actitudes (σχήματα), e indicaciones (δείξεις) (usualmente de personas o cosas), que denotaban dolor, alegría, horror, etc.¹⁷¹

Es posible que, si bien la música pudo haber sido la misma tanto en las *estrofas* como en las *antístrofas*, los gestos del coro eran diferentes en cada una de esas partes. Podían ser, por ejemplo, reflexivos en la estrofa y, contrariamente, violentos en la antístrofa.¹⁷²

¹⁶⁷ Cf. ALSINA, J., *op. cit.*, p. 283.

¹⁶⁸ Cf. SÓFOCLES, *Tragedias, Ajax*, vv. 694-705 (traducción de Assela Alamillo).

¹⁶⁹ Cf. GARCÍA LÓPEZ, J., “El ritmo dramático en los dos *Edipos* de Sófocles”, en *Myrtia. Revista de Filología Clásica*, 20, 2005, pp. 20-21.

¹⁷⁰ Aristóteles menciona que la ὄρχησις “mediante ritmos convertidos en figuras, imita caracteres, pasiones y acciones”, cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1447a, 27-28 (traducción de Valentín García Yebra).

¹⁷¹ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 249.

¹⁷² En *Hecuba*, de Eurípides, puede leerse que en una estrofa el coro menciona cómo un griterío alarmó a los troyanos de la destrucción de su ciudad, y en la antístrofa narra cómo infelizmente fue llevada lejos de Ilión. Tal vez pueda imaginarse que en la primera estrofa los gestos del coro eran exaltados, mientras que en la antístrofa el coro desfallecía de dolor y sus movimientos eran quizá más tristes (cf. EURÍPIDES, *Hecuba*, vv. 924 y ss.).

III. 3. 3 INSTRUMENTOS

Con respecto a los instrumentos, había varios que los griegos utilizaban. Entre ellos estaban la φόρμινξ (la cítara primitiva o la lira conocida también como la κίθαρις o κίθαριν homérica). Era un instrumento muy simple, con tres, cuatro o cinco cuerdas únicamente, formada por una caja de resonancia que tenía forma de círculo a la que se adherían dos mangos cortos unidos en su extremo superior por un palo transversal, del que se originaban las cuerdas sujetas a la caja de resonancia (imagen 37). También utilizaban la λύρα, formada por una caja de resonancia (en un principio hecha con una concha de tortuga y después remplazada por una de madera), dos brazos sujetados sobre ella en forma de cuernos unidos por medio de una madera transversal y con siete cuerdas de tripa de oveja (imagen 38).¹⁷³ Asimismo, utilizaban el βόρβιτος (βάρωμος o βάρμος), una lira de cuerdas muy largas cuya entonación era grave. Era más delgada y más alta que la lira y la cítara, tenía una pequeña caja de resonancia (imagen 39).



Imagen 37. κίθαρις.



Imagen 38. λύρα.

¹⁷³ El tamaño de este instrumento fue reduciéndose cada vez más quizás porque ya no había tortugas tan grandes para hacer la caja de resonancia. También el número de cuerdas (entre siete hasta cinco) se vio alterado. El aumento de cuerdas hasta siete se atribuyó a Terpandro, quien, aunque el invento no era suyo, estableció dicha cifra como la normal de la lira. Se utilizaba principalmente en la poesía lírica (aunque las odas líricas de Píndaro también eran acompañadas por el αὐλός) y se consideraba un instrumento superior socialmente (tocar la flauta afeaba el rostro) y también en la educación, incluso era muy importante en la educación militar. Mitológicamente, fue Hermes quien inventó este instrumento. En la entrada de una cueva encontró una tortuga y, apoderándose de ella, la vació y tensó sobre la cavidad de la concha unas cuerdas fabricadas con los intestinos de unos bueyes que había sacrificado a los dioses. (HOWATSON, M. C., *op. cit.*, p. 573; GRIMAL P., *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 261).



Imagen 39. Βάρβιτος.

Otro instrumento que utilizaban era la σύριγξ, la cual podía ser monocálama, es decir, de un solo tubo, cuya embocadura era biselada, o policálama, es decir, de varios tubos (5, 7 o 9), conocida ésta como flauta de Pan. Los tubos, unidos unos a otros, se soplaban directamente sin la ayuda de una boquilla. En Grecia los tubos eran de igual longitud, pero estaban obstruidos en su interior con un tapón de cera (la σύριγξ de forma escalonada es la variedad etrusca y romana).



Imagen 40. σύριγξ.

Algunos instrumentos más eran la *πηκτίς*, una especie de arpa de registro agudo (imagen 41); la *σαμβύκη*, un instrumento, de origen asiático, triangular y arqueado y de cuatro cuerdas (imagen 42). Era parecido a la *μογάδις*, la cual era un instrumento de origen lidio de veinte cuerdas dispuestas de modo que resonaban por pares. También usaban el pandero o *τύπανον* (imagen 43), cuyo tamaño era mediano o pequeño; los *κρόταλος*, o *κρόταλα* (los cuales se entrechocaban sujetos por una de sus partes a las manos), el *κρούαλον*, un cascabel utilizado por el director de los coros para la escansión de los ritmos, y arpas, por mencionar algunos.



Imagen 41. *πηκτίς*.



Imagen 42. *σαμβύκη*.



Imagen 43. τύπανον.

Pero eran el αὐλός y la κιθόρα los instrumentos más empleados por los poetas trágicos. La κιθόρα, igual que la lira, era un instrumento de cuerdas verticales que se pulsaban, cuya longitud era la misma. El tono de sus siete cuerdas se regulaba mediante la tensión, y quizás también por su espesor; cada cuerda producía una única nota, aunque se podía utilizar ocasionalmente la presión de los dedos para acortar la cuerda y cambiar el tono. Estaba formada por unas clavijas, llamadas κόλλοι, que sujetaban las cuerdas en lo alto del instrumento a un ζυγόν, el cual era un travesaño inserto en los brazos, delgados y curvados (de madera o de cabra silvestre) llamados πήξεις. Las cuerdas, χορδαί (también eran llamadas νεύροι, nervios), estaban hechas de tripa o tendones de carnero y estaban sujetas a un cordal llamado χορδοτόνιον en el que estaban sujetas las extremidades inferiores de las cuerdas. En la base de la lira había una caja de resonancia hecha de madera llamada ἤχεϊον, que era el cuerpo del instrumento (que en la lira primitiva consistía en una concha de tortuga), sobre cuya parte cóncava se extendía una piel de buey estirada o una membrana sujeta por pequeños corchetes al borde de la concha. En la parte baja de la caja de resonancia tenía un μαγάς, que era un puentecillo colocado hacia las tres cuartas partes del recorrido de las cuerdas desde el ζυγόν y que se utilizaba en unos casos sobre las cuerdas para apagar sus vibraciones cuando habían sido pulsadas (en época posterior las cuerdas pasaban por encima del puente).¹⁷⁴

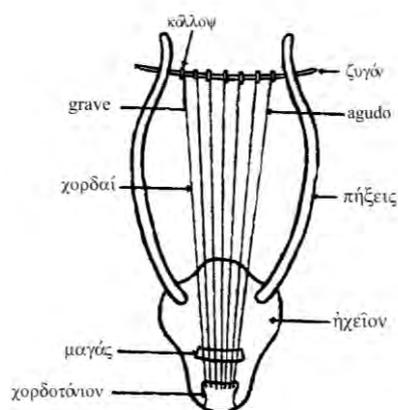


Imagen 44. Partes de una cítara

¹⁷⁴ Cf. SALAZAR, A., *op. cit.*, pp. 637-638; COMOTTI, G., *op. cit.*, p. 6; CHUAQUI, C., *op. cit.*, p. 25; HOWATSON, M. C., *op. cit.*, p. 573.

El *αὐλός*, el cual, según Ps. Aristóteles,¹⁷⁵ se mezcla mejor con la voz humana, pues ambos dependen de la respiración, tenía un origen asiático.¹⁷⁶ Era un instrumento formado por una caña vibrante, llamada *γλῶττα* (o propiamente *ζεῦγος*) o por cañas dobles, las cuales consistían en una caña dentro de una embocadura llamada *σῶρινξ* (no confundir con el instrumento mencionado anteriormente). Esta caña o cañas dobles están unidas a una o dos boquillas (*ὄλμος*), según el tamaño del *αὐλός*, las cuales a su vez lo están de un tubo (*κοιλία*) hecho de caña, madera, hueso o marfil que tenía forma cilíndrica o ligeramente cónica.¹⁷⁷ Los *αὐλά* contaban, en un principio, de cuatro orificios,¹⁷⁸ los primeros tres eran llamados *τρυπήματα* y el cuarto, *βόμβυξ*.¹⁷⁹

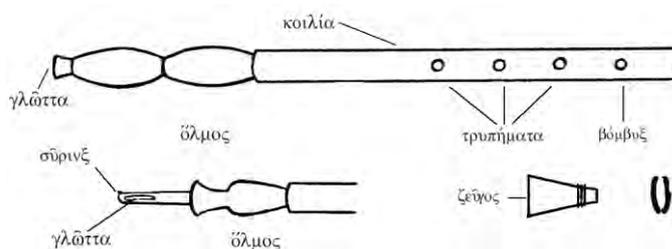


Imagen 45. Partes de un *αὐλός*.

Los *αὐλά* generalmente se tocaban por parejas, como puede verse en las imágenes 14-18 del capítulo III, y para que los tubos del *αὐλός* se mantuvieran en su sitio, el intérprete utilizaba una cinta o cera. No se sabe si los dos tubos se tocaban

¹⁷⁵ Cf. PS. ARISTÓTELES, *Pr.*, 1943, *apud* REDONDO REYES P., *op. cit.*, p. 54.

¹⁷⁶ Por el hecho de que sea su origen asiático, el *αὐλός* se vio condenado por el gusto de los griegos por la perfección de la cítara. Prueba de ello es lo que míticamente se contaba acerca de este instrumento. Se decía que en Atenas el *αὐλός* fue inventado por Atenea, quien, al ver en un arroyo sus mejillas deformadas cuando tocaba dicho instrumento, lo arrojó lejos de sí, amenazando con los castigos más terribles a quien lo recogiese. Marsias lo hizo y, ufánandose de su hallazgo y creyendo que la música del *αὐλός* era el más bello, desafió a Apolo a que produjera un sonido igual de hermoso con su cítara. Apolo aceptó y ganó, ya que Apolo desafió a su contrincante a tocar el instrumento de cada quien en posición invertida, como lo hacía él con su lira, demostrando así la perfección de la lira; Marcias, vencido, fue colgado de un pino por Apolo (*cf.* GRIMAL P., *op. cit.*, pp. 333-334).

¹⁷⁷ Cf. SALAZAR, A., *op. cit.*, p. 621; NACK, EMIL, *Grecia. El país y el pueblo de los antiguos helenos*, p. 194; HOWATSON, M. C., *op. cit.*, p. 573.

¹⁷⁸ Pero posteriormente se incrementaron a seis (a principios del siglo V a. C.), sirviendo uno de ellos para la salida del aire. A finales del siglo V a. C., los tubos se alargaron y el número de orificios aumentó hasta dieciséis. Quizá en época arcaica, se necesitó un *αὐλός* diferente para cada *modo*. Más tarde, para el *αὐλός* de seis o más orificios, se inventó un elemento que cerraba los agujeros que se utilizaban en determinado *modo*, de manera que con un par de *αὐλά* se podían tocar fácilmente diferentes *modos* (*cf.* HOWATSON, M. C., *op. cit.*, p. 573).

¹⁷⁹ Cf. SALAZAR, A., *op. cit.*, p. 621.

separadamente (produciendo así una extensa escala) o si se tocaban a la vez (consiguiendo así una ἄρμονία menos compleja), lo más posible es que se haya hecho uso de las dos técnicas.¹⁸⁰ Para tocar este instrumento, el músico introducía la parte más grande de la caña a su boca y, para obtener su sonido, soplabla fuertemente hinchando considerablemente sus mejillas. Para regular el soplo y para evitar que éstas se vieran hinchadas, el músico utilizaba una pieza de cuero llamada φορβειά, la cual tenía un orificio por el que entraba la caña y la cual debía ser anudada en la parte trasera, en su nuca,¹⁸¹ como puede observarse en la siguiente imagen.



Imagen 46. Auleta utilizando una φορβειά

Algunos estudiosos mencionan que había αὐλά femeninos y masculinos y que también se dividían en cinco clases. Dentro de los αὐλά femeninos están: 1) los *parthenios* o *virginales*, los cuales se utilizaban en los cánticos y las danzas de las muchachas alrededor de la estatua de Ártemis; 2) los *infantiles*, los cuales eran de diminuto tamaño y se acompañaban con ellos los cantos en coro, parecidos a los ditirámicos; 3) los *citaristéricos*, los cuales se tocaban al lado de la cítara. Dentro de los masculinos están: 4) los *perfectos*, dentro de los cuales están el *pítico* (acompañaba los nomos dedicados a Apolo en Delfos), el *elyme* (procedente de frigia, utilizado en los cultos estrepitosos de la Madre de los Dioses; uno de sus tubos estaba recurvado y terminaba en un pabellón de cuerno), el *bombikos* (o ronco, por el tono del orificio grave así llamado), y 5) los *pluscuamperfectos*. Asimismo, otros hablan del λωτός, un

¹⁸⁰ Cf. HOWATSON, M. C., *op. cit.*, p. 573.

¹⁸¹ Cf. SALAZAR, A., *op. cit.*, p. 621; PÉREZ CARTAGENA, F. J., *op. cit.*, p. 101.

instrumento de origen lidio, denominado así por Eurípides, y por otros autores como *πλαγιοῦλλός*, similar, por la forma de ser tocado, a nuestra flauta travesera, pero dotado, a diferencia de ésta, de la boquilla característica de los *αῦλλά*.¹⁸²

III. 4. EL PÚBLICO

III. 4. 1. Asientos

Del mismo modo que los actores, quienes ejecutaban su trabajo en diferentes espacios, algunos espectadores tenían un lugar especial en las gradas del teatro.

En el teatro de Dionisio de Atenas los asientos no estaban numerados; en realidad cada espectador se sentaba donde podía hacerlo, según iba llegando. Sin embargo, los nombres de personas y de funcionarios importantes inscritos en los asientos de la primera fila hacen creer que había asientos reservados.¹⁸³

Al sacerdote de Dionisio se le asignaba un asiento de honor (al parecer, de mármol) llamado *προἔδρα* (“asiento frontal”, *cf.* Liddell *s.v.*), muy lujoso y adornado con arte y grandeza¹⁸⁴ (imagen 45a y 45b). Igualmente, los magistrados,¹⁸⁵ los miembros del consejo¹⁸⁶ y los embajadores de otras polis ocupaban asientos especiales (imagen 46), llamados, según unos, de la misma forma que el del sacerdote,¹⁸⁷ aunque

¹⁸² *Cf.* SALAZAR, A., *op. cit.*, p. 618.

¹⁸³ Al parecer, el Consejo sólo concedía estos asientos, si se los solicitaban (*Cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, p. 269).

¹⁸⁴ *Cf.* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 268; IRIARTE, A., *Democracia y tragedia. La era de Pericles*, p. 23; VERNANT, J. P. *Mito y Tragedia en la antigüedad*, vol. 1, p. 22; GAEHDE, C., *El teatro desde la antigüedad hasta el presente*, p. 13; ALSINA, J., “Tragedia”, *apud* LÓPEZ FÉREZ, J. A., *Historia de la literatura griega*, p. 286.

¹⁸⁵ Los magistrados eran el Arconte, el Polemarco y el Estratego. El primero era el nombre de los funcionarios de más alto rango, pues tenían poderes judiciales y ejecutivos. Dentro del arcontado había diversos cargos. 1) Arconte Basileo (“arconte rey”): desempeñaba las funciones religiosas, en particular los misterios, Las Leneas y las Antesterias, y presidía el Consejo del Areópago. 2) Arconte epónimo: éste daba el nombre al año de su gobierno. Sus funciones se refieren al ámbito de lo legal, por ejemplo, la protección de la propiedad y de la familia. Pero lo más importante que nos interesa destacar es que organizaba también los festivales de las Panateneas y las Dionisias (rurales y ciudadanas), y que se hacía cargo de las Didascalias (*cf.* HOWATSON, M. C., *Diccionario de la literatura clásica*, p. 60, 341 ALSINA, J., *op. cit.*, p. 278; NAVARRE, O., *Les representations dramatiques en Grèce*, p. 5).

¹⁸⁶ El Consejo, o βουλή, estaba integrado, en época clásica, por quinientos integrantes (cincuenta ciudadanos varones de treinta años de cada una de las diez tribus), designados por sorteo en los demos de Atenas y el ática. Sólon fue el creador de la βουλή en los inicios del siglo VI a. C., pero el origen de su funcionamiento en época clásica se da con las reformas de Clístenes a finales del mismo siglo. Sus dos funciones más importantes son la supervisión de las actividades de los magistrados y la realización de los trabajos administrativos (*cf.* HOWATSON, M., *op. cit.*, p. 50).

¹⁸⁷ *Cf.* ALSINA, J., *op. cit.*, p. 286.

es probable que se les llamara βουλευτικόν.¹⁸⁸ El teatro también contaba con asientos honoríficos para los huérfanos de guerra, a quienes, vestidos con su armadura completa (que el Estado gratuitamente les proporcionaba para que pudieran cumplir sus obligaciones militares), un heraldo los conducía a sus asientos,¹⁸⁹ ubicados en la parte del teatro que probablemente era llamada ἠφρεβεία.¹⁹⁰



Imagen 47a



Imagen 47b

Asiento para el sacerdote de Dionisio. Teatro de Dionisio en Atenas.

¹⁸⁸ En su traducción a *Las Aves* de Aristófanes, Henderson anota que en el verso 494, éste utiliza el término βουλευτικῶν refiriéndose a los asientos de los quinientos miembros del Consejo, quienes, según el traductor, contaban con un bloque de asientos en la parte frontal del teatro; además, confronta los versos 887-906 de *La Paz*, en donde se lee que Trigeo se acerca a los espectadores mostrándoles al personaje Θεορία: “Trigeo: ¡Consejales! ¡Magistrados! Contemplan a Teoría!”

¹⁸⁹ Esquines menciona que, en otro tiempo, en las representaciones trágicas, cuando la ciudad tenía una mejor constitución y gobernantes más oportunos “[...] tras adelantarse y presentar a los huérfanos, cuyos padres habían resultado muertos en la guerra, muchachos adornados de Panoplia [...] el heraldo hacía la proclama oficial más hermosa y estimulante a la virtud, la de que el pueblo, tras alimentarlos en la ausencia de sus padres, los deja ahora con sus mejores deseos de fortuna”, cf. ESQUINES, *Discurso III*, 154 (traducción de José María Lucas de Dios).

¹⁹⁰ Cf. Pólux (IV, 122) *apud* LIDDELL, s.v. ἠφρεβεία.



imagen 48. Asientos especiales para los embajadores, huérfanos, etc.
Teatro de Dionisio.

III. 4. 2 Asistentes

Los ciudadanos de pleno derecho ocupaban la mayor parte de los asientos, cuyas medidas eran, aproximadamente, unos 80 m de anchura y 30 m de altura, sobre los cuales ponían cojines para hacerlos más cómodos.¹⁹¹ Pero, además de estos espectadores, que eran obligados, al teatro también asistían metecos,¹⁹² representantes de ciudades vecinas y, ya que no existía ninguna ley que prohibiera su entrada, al menos en la época de Aristófanes, muy posiblemente mujeres (separadas de los hombres e incluso entre ellas, como al parecer refiere el comediógrafo), y niños.¹⁹³

¹⁹¹ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p 269; GAEHDE, C., *op. cit.*, p. 13.

¹⁹² Los metecos eran extranjeros domiciliados que no eran ciudadanos, cuyos derechos no eran políticos sino civiles (con la excepción de que no podían poseer tierras y contraer matrimonio legal con ciudadanos). No podían ejercer ningún sacerdocio, pero en cierta medida formaban parte de la ciudad, ya que participaban en los cultos y en las fiestas de la ciudad en la que vivían, además de que contribuían a los gastos de la ciudad, porque, a diferencia de los ciudadanos, los metecos pagaban un impuesto personal: el *metoikion* (los hombres pagaban 12 dracmas anuales y las mujeres —no casadas y viudas sin hijo mayor— 6), y del impuesto sobre la propiedad, llamado *eisphora*, pagaban más que los ciudadanos (quizás seis veces más). Estaban sujetos a todas las obligaciones propias de la ciudadanía (como el servicio militar y naval) y la prestación de liturgias (salvo la trierarquía). La ciudad podía pedir a los metecos que participaran en su defensa. Principalmente, los metecos eran artesanos o comerciantes de importantes negocios. Entre ellos se cuentan médicos, filósofos, sofistas y oradores, por ejemplo Aristóteles, Protágoras y Lisias (cf. CLAUDE VIAL, *Léxico de la antigüedad griega*, p 147; HOWATSON, M. C., *op. cit.*, p. 547).

¹⁹³ “Trigeo: Ahora lanza el maíz entre la audiencia. Esclavo: Ya. Trigeo: ¿Ya la arrojaste? Esclavo: ¡Sí, por Hermes! No hay un solo hombre entre ellos que no tenga al menos un maíz, lo garantizo. Trigeo: pero, ¿y las mujeres? Esclavo: Si no tienen uno, lo obtendrán ahora”, cf. ARISTÓFANES, *La Paz*, vv. 962 y ss. Pickard-Cambridge, sostiene que esta escena implica que las mujeres estén sentadas en la parte trasera del teatro por el hecho de que los granos de maíz que el esclavo arroja a la audiencia a petición de Trigeo, no pueden alcanzarlas. Asimismo, se basa en el esolio 22 de *La asamblea de mujeres*, de Aristófanes,

III. 4.3 Θεωρικόν

Es posible que la lucha de ciudadanos y extranjeros por los asientos se haya vuelto demasiado violento y que, por otro lado, fuera un abuso que los pobres no pudieran acceder a esos asientos: por eso Pericles, según Plutarco,¹⁹⁴ instituyó un fondo del que los pobres recibían dinero para asistir al teatro: el θεωρικόν (“fondo para proveer asientos gratis en los espectáculos públicos”, cf. Liddell *s.v*), que el Estado utilizaba para solventar la entrada que costaba dos óbolos,¹⁹⁵ aunque existe la duda si este era el único precio para las entradas o si había asientos que costaban más o quizá nada.¹⁹⁶

Se cree que el dinero de las entradas era utilizado por un ἀρχιτέκτων, θεατρώνης o θεατροπόλης, a quien el Estado contrataba para que estuviera al tanto de la atención del teatro.

Si bien el θεωρικόν se pagaba en efectivo a los ciudadanos, éstos lo canjearon por un σύμβολα, una especie de “boleto”, que quizá se usaba para indicar que los

para argumentar que las mujeres estaban separadas entre sí (libres, de un lado, cortesanas de otro). Por otro lado, Pólux menciona que las mujeres se horrorizaron con una escena trágica de las *Euménides* de Esquilo. Fernández-Galiano menciona que esta horrorosa escena no sólo asustó a las mujeres, sino que también hubo niños que se desmayaron de la impresión. Finalmente, Ateneo, registra que Alcibiades entró al teatro vestido con una túnica púrpura, la cual fue admirada no sólo por hombres sino también por las mujeres. (cf. ATENEO, xiii, 534, c, y PÓLUX, IV, 110, *apud*. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, pp. 265-264 y FERNÁNDEZ-GALIANO, “Introducción” a *Esquilo, Tragedias*, p. 17).

¹⁹⁴ Plutarco dice que Pericles “rápidamente corrompió a la multitud con el dinero de los espectáculos y la paga de los juicios y con otros salarios y ayudas”, cf. PLUTARCO, *Pericles*, 9, 3 (traducción de Aurelio Pérez Jiménez). No obstante, Pérez Jiménez, en su traducción, anota que aún se discute la atribución a Pericles de este presupuesto que cubría los dos óbolos para que los más pobres se pagaran la entrada a los concursos teatrales. Menciona que, según Rushenburg (“*Die Einführung des theorikon*” ZPE 36, 1979, 303-308), el fondo fue creado en el siglo IV a. C. por Eubulo y que Plutarco debió basarse en fuentes antiguas que atribuyen la ley a Pericles (cf. PÉREZ JIMÉNEZ, nota 66 en *Plutarco, Vidas paralelas II*, p. 431).

¹⁹⁵ Antes de que implantaran un sistema monetario, los griegos utilizaban una proto-moneda basada en las varillas o asadores de hierro, los obelos, de los cuales derivan los nombres y equivalencias de la acuñación de monedas de plata. Estos obelos son objetos voluminosos y pesados, tenían una longitud media de 1,65 m y pesaban más de 2 kg. La moneda más pequeña, el óbolo, tenía el valor de un asador, y seis óbolos constituían una dracma, “puñado”. Las monedas más comunes que circulaban eran múltiplos de la dracma, por ejemplo la de dos dracmas, didracma, y la de cuatro dracmas, tetradracma. Otra moneda común que circuló en Grecia fue la *estatera* lidia, realizada en plata, y tenía un valor de dos o tres dracmas. Los pesos en plata representaban grandes cantidades de dinero, así cien dracmas eran el equivalente de una mina en plata, y setenta minas equivalían a un talento, alrededor de 26 kg en el sistema eubeo ático, que es al que pertenecía Atenas. Por otro lado, dicho sea de paso, durante el siglo VI a. C., Grecia producía ya monedas de alta calidad; y en los siglos V y IV a. C. las monedas adquirieron un alto nivel artesanal y tenían un diseño arcaico, con la cabeza de la diosa Atenea en el anverso y en el reverso una lechuza, una media luna y una ramita de olivo, y las primeras letras de la ciudad (cf. CLAUDE VIAL, *op. cit.*, p. 161; HOWATSON, M. C., *op. cit.*, p. 261).

¹⁹⁶ Según Pickard-Cambridge, se sabe que un ciudadano se quejó de que, ya que se le concedía a los embajadores “asientos de honor”, tuvo que pagar un lugar de dos óbolos. El que haya pagado un asiento de este precio hizo pensar a este estudioso en la muy leve posibilidad de que haya otros precios para algunos sitios (cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 266).

asientos ya estaban pagados o para que el espectador pudiera entrar y salir del teatro durante la obra. Hay algunos objetos que parecen ser esas entradas: hay una serie de fichas de bronce que en un lado tienen estampadas el rostro de Atenea, una cabeza de león o algún otro emblema; y, en el otro, o en ambos lados, una letra del alfabeto. Se ha llegado a pensar que estas letras correspondían a asientos particulares. Pero se trata de confusión originada por la idea de que esas letras coincidían con las de las inscripciones talladas en los asientos que antes mencionamos, por lo que es más probable que esos “boletos” hayan sido otras monedas de plomo. Lo afirma un poco más el hecho de que en ellas hay máscaras trágicas y cómicas, trípodes y otros símbolos. Además de que el plomo es un material más conveniente, porque podían ser fundidas y utilizadas nuevamente con nuevos sellos (imagen 47).¹⁹⁷



Imagen 47 y 48 monedas para entrar al teatro.

III. 4. 4 Comportamiento de los espectadores

Finalmente, en cuanto al comportamiento de los espectadores, no hay que perder de vista que el espectáculo teatral duraba toda una jornada, desde el amanecer hasta el

¹⁹⁷ Los nombres ἀρχιτέκτων, θεατρώνης y θεατροπόλης son mencionados por I. G. ii 466, 500, 512; TEOFRASTO, *Car*, XXX, 6 y PÓLUX VII, 199 respectivamente. Por otro lado, Pickard-Cambridge menciona que Svoronos (*Journ. Internat. d'archéologie numismatique*, 1, pp. 37-120; 123, pp. 319-343; 8, pp. 323-338) postula que estas monedas de bronce son entradas para el teatro. Finalmente, en cuanto a las imágenes 49 y 50, la de la izquierda es una moneda con una máscara barbada, mientras que la otra se trata de una moneda con tres máscaras. No obstante, se trata de monedas datadas de la época helenística (cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, pp. 266, 270-271).

anochece,¹⁹⁸ por lo que se cree que los espectadores podrían haber llevado consigo algún refrigerio (fruta seca, vino, dulces¹⁹⁹). También se piensa que salían durante las funciones dramáticas unos momentos para ir a su casa a comer; incluso podía darse el caso de que dentro del mismo teatro circulara comida, que consumían cuando la actuación era mala o incluso en cualquier momento.²⁰⁰

Por otro lado, el público era exigente. Prueba de ello son las noticias que se dan acerca de que los alimentos mencionados podían tener otro uso. Se sabe que la comida era lanzaba a algún actor cuyo desempeño no agradaba.²⁰¹

Pero lanzar comida a los actores no era la única manera que el exigente público tenía para mostrar su desagrado. Otra manera era haciendo mucho ruido. Platón habla de “gritos incultos” desaprobatorios, pero también de aplausos para el apoyo.²⁰² También se sabe que, si un actor o un poeta, o la obra, no agradaban, los espectadores no sólo lanzaban silbidos, sino que también golpeaban sus talones contra los asientos y lanzaban piedras.²⁰³ Es probable que, para poner orden, en los teatros existía gente provista de un bastón con el que golpeaban a quienes hacían mucho desorden.²⁰⁴ Sin embargo, la violencia física era legalmente un delito que se castigaba fuertemente. Ni las autoridades podían hacer uso de ella para mantener el orden contra el público,

¹⁹⁸ En efecto, las representaciones comenzaban muy de mañana, como nos deja ver Jenofonte: “Pero ahora me consta que tú, para contemplar una comedia, te levantas de madrugada, te das una caminata y te empeñas en persuadirme a acompañarte” cf. JENOFONTE, *Económico*, III, 7 (traducción de Juan Gil). Por otro lado, hay que recordar que la jornada de los griegos era más corta, por así decirlo, pues ellos aprovechaban el día desde muy temprana hora; su anochece ocurre mucho más temprano que el nuestro. Mas no por eso dejaba de ser muy pesada la estancia de tantos minutos en el teatro.

¹⁹⁹ Cf. FILÓCRATO, 328, F, 171 *apud* PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 272. Por su parte, Aristóteles dice que “[...] Por eso, cuando nos deleitamos profundamente en algo no hacemos en absoluto otra cosa, y hacemos una cosa cuando no nos agrada mucho otra; así, los que comen golosinas en los teatros lo hacen sobre todo cuando los autores que se disputan el premio son malos” cf. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, X, 1175b 12 (traducción de María Araujo y Julián Marías).

²⁰⁰ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 272.

²⁰¹ Cf. *Idem*.

²⁰² Al hablar acerca de las leyes que regulaban la música, Platón explica que ésta estaba dividida en géneros y en estilos y que ese orden y esa distinción no permitía que se utilizara mal un tipo de melodía para un género que no fuera el suyo, pues “la autoridad suprema en estos asuntos era entendida y con su conocimiento juzgaba y también castigaba al que no obedecía. No había siringa ni ritos incultos de la masa, como ahora, ni aplausos para el apoyo, sino que estaba establecido que los que habían completado su educación escucharan en silencio hasta el final, mientras que los niños, sus ayos y la mayoría de la plebe tenían la admonición del bastón”, cf. PLATÓN, *Leyes*, III, 700, c (traducción de Francisco Lisi).

²⁰³ Según Ateneo, “Hegemón de Tasos [un poeta apodado “lenteja” por Palas Atenea] acudió en cierta ocasión al teatro a poner en escena una de sus comedias con el manto lleno de piedras, que arrojaba a la orquesta dejando perplejos a los espectadores. Y habiendo dejado transcurrir un rato, recitó: „Aquí están las piedras. Y que las lance cualquiera, si quiere” [...]. Así, este poeta desprecia una posible acogida desfavorable de su obra por parte de los espectadores. Cf. ATENEO, *Banquete de los eruditos*, IX 406d-407a (traducción de Lucía Rodríguez-Noriega Guillén).

²⁰⁴ Cf. *supra* nota 20, p. 107 de este capítulo.

aunque éste golpeará, gritará, se durmiera o incluso eructara como muestra de desaprobación.²⁰⁵

No obstante, no hay razón para dudar de que el teatro fue un asunto serio para el público y que sus exigencias eran satisfechas. El público era sensible a los aspectos estéticos y daba mucha importancia al desempeño del actor (su voz, su actuación), al trabajo de los poetas (la creación de sus fábulas, la escenificación de sus obras, el manejo de sus coros) y a los aspectos musicales. La escena que provocó el espanto de algunas mujeres deja constancia, además de su acceso al teatro, de las reacciones que tenía el público ante lo que los actores dramatizaban. El público lloraba si la escena que veía lo provocaba, como cuando Frínico representó la *Toma de Mileto*. Así mismo, mostraba su agrado o su desagrado con el modo de expresar, o no, su aplauso.

Tal vez sea difícil imaginar con exactitud qué entendían los griegos acerca del espectáculo teatral, pero parece indudable que los poetas trágicos finalmente escribían para ese público, de quien esperaban su aprobación y esperaban ganarse sus aplausos,²⁰⁶ pues muchas veces, como dice Aristóteles, “los poetas, al componer, se pliegan al deseo de los espectadores”,²⁰⁷ a quienes él mismo tacha de “flojos”, quienes, además, influían para que al componer sus fábulas los poetas lo hicieran con una estructura doble en vez de una simple.²⁰⁸ El público también forzaba a los poetas a hacer que sus actores realizaran, a través de las puertas de la σκηνή, entradas y salidas más lentas, cuyo resultado era darle mayor peso dramático a la escena, ya que los espectadores tenían una visión muy completa de la escena, es decir, su vista abarcaba la anchura de la zona de actuación e incluso más allá de la misma, hasta los pasillos de entrada.²⁰⁹

No obstante, no hay que olvidar que el teatro griego no era explícito, evocaba, mas no detallaba; por eso el espectador era forzado a imaginar. Quizá por tal razón Aristóteles menciona que el espectáculo sólo era algo seductor,²¹⁰ y, aunque de él

²⁰⁵ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p 273.

²⁰⁶ Cf. CHUAQUI, C., *El texto escénico de Las Bacantes de Eurípides*, p. 89.

²⁰⁷ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1453a, 34.

²⁰⁸ Cuando Aristóteles señala qué se debe buscar y qué evitar al construir una *fábula* (*fábula*, ο μῦθος, es la estructuración de los hechos, es principio y alma de la tragedia, una de las seis partes cualitativas de la tragedia; las otras partes son: *caracteres*, *elocución*, *pensamiento*, *espectáculo* y *melopeya*), menciona que “una fábula será simple antes que doble [...] y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro”, y más adelante dice que la fábula doble es la que “termina de modo contrario para los buenos y para los malos”, un placer que no debe esperarse, por cierto, de la tragedia sino de la comedia (cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1453a, 12-15; 32 y 35).

²⁰⁹ Cf. EASTERLING, P. E., *op. cit.*, p. 300.

²¹⁰ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1450b, 17.

podían nacer el temor y la compasión, era mejor y de mejor poeta que éstos nacieran de la estructura misma de los hechos.²¹¹

Al final, sin embargo, la opinión del público valía mucho, pues, después de todo, el teatro no dejó de ser ese medio paidéutico que educó a los hombres y mujeres de Grecia antigua.

²¹¹ Cf. *Ibidem*, 1453b, 1-2.

CONCLUSIONES

El drama trágico más antiguo que se ha conservado en su totalidad hasta nuestros días es una creación de Esquilo: *Los Persas*. En este texto pueden rastrearse de manera clara elementos que evidencian su original y nueva forma literaria y, además, contiene rastros que permiten imaginar y deducir formas de representación escénica y de producción teatral. Efectivamente, en esta tragedia, un grupo de coreutas, que reciben el nombre de fieles y son caracterizados como ancianos, da inicio a la trama a través de su párodo, en la que, con el alma enlutada y desgarrada, cantan el temor que sienten de saber que la ciudad de Susa ha quedado vacía de aquellos hombres que marcharon hacia la conquista del pueblo heleno; frente a los integrantes del coro, dos actores dan vida a los personajes que protagonizan cada uno de los episodios del drama: Atosa, la sombra de Darío, un mensajero y Jerjes, rey de Persia, y al lado de éstos, también hay actores extras que escenifican personajes mudos, tales como las sirvientas de la reina y el séquito de Jerjes; en esta tragedia se desarrolla una historia ubicada en Susa, ciudad de Persia, al parecer en la explanada del palacio real, y para situar a los espectadores ahí, probablemente los muros de la σκηνή pudieron ser utilizados para simular escenográficamente ese lugar; es posible que en esta pieza dramática se hayan utilizado algunas vestimentas que, al momento de ser utilizadas en el teatro, hayan comunicado y adquirido por sí mismas un significado teatral importante, por ejemplo, el atavío de la reina Atosa y el de Darío, su hijo.

En el inicio de la tragedia el atuendo de la reina, quien por cierto al entrar a escena utiliza una carroza que debió ser lujosa también, es muy adornado, tal como puede deducirse a partir de sus propias palabras, pues, versos más adelante, ella misma menciona que ha salido de su palacio, para encontrarse nuevamente con los ancianos del coro, sin carro y sin su antiguo esplendor, portando entonces un segundo vestuario más sencillo. Con respecto a Jerjes, es Darío quien le menciona a Atosa que las ropas de su hijo, debido al dolor de los males que está padeciendo, están hechas jirones. De este modo, estos atavíos tienen el poder de reflejar emociones, situaciones y condiciones dramáticas particulares: primero, el traje suntuoso de Atosa muestra no sólo la nobleza de una reina, sino también el esplendor de toda Persia, y con su segundo vestuario, más austero esta vez, se expresa la tristeza de saber que su hijo ha sido vencido. Por otro lado, con los hilos andrajosos de Jerjes, aunado a los harapos que visten los integrantes

de su séquito, se reflejan las consecuencias de un fracasado intento de sometimiento por parte de los persas sobre el pueblo heleno, proyectando al público ateniense la idea de que Grecia es más grande que la esplendorosa y rica en oro Persia. Finalmente, en esta pieza teatral, tras entonar himnos, realizar libaciones y ofrendas, el espíritu de Darío surge de su tumba como una sombra, siendo, quizá, el efecto más espectacular y que acaso más asombró e impresionó al público griego. Así, Esquilo, dirigiendo a sus personajes principales y extras, al coro, echando mano de la escenografía y de los dispositivos adecuados para lograr los efectos necesarios, y también con cantos y danzas, nos lega un poema, un drama, un espectáculo teatral en el que los propios persas lloran su intento de victoria sobre los griegos. Sin embargo, antes de Esquilo, varios fueron los hombres que aportaron los diversos elementos que configuraron el teatro griego.

Uno de ellos es Tespis, a quien la tradición presenta como el inventor de la tragedia,¹ pues es él quien introduce un diálogo ejecutado por un actor que viene a enriquecer la antes única participación del coro. A partir de este momento, actor y coro no se expresan en un mismo lenguaje dialectal (el coro lo hace mediante un lenguaje lírico y, por su parte, los actores, de una manera muy cercana a la prosa) y ambos expresan diferentes ideas (el canto del coro manifiesta los sentimientos, mientras que las palabras de los actores muestran el desarrollo y la explicación del tema). He aquí la aportación de Tespis, la cual es importante, porque gracias a ella se otorga más organización a los concursos dramáticos y toma mayor importancia el teatro como un espectáculo nuevo y diferente. No obstante, es sobre todo el hecho de que Tespis sea el primero en presentar su obra de manera oficial en las Grandes Dionisias –la fiesta más importante (con relación a las Antesterias, las Leneas y las Dionisias Rurales) y la más grande que el Estado instaura, y en cuyos días tiene presencia el Teatro– lo que lo convierte en “inventor” de la tragedia. Y junto a él, otros hombres hacen su aparición en los concursos, tales como Quérilo, Frínico –a quien se le debe el descubrimiento del drama histórico– y Prátinas de Fliunte, quien, junto con Arión de Metimna, se convierte en un personaje importante en lo que concierne a la noticia que deja Aristóteles con respecto a los elementos que conforman el drama griego. En efecto, Aristóteles dice que la génesis del drama trágico sucede a partir de dos formas de expresión completamente diferentes, el ditirambo y el drama satírico: según el escritor de la *Poética*, la tragedia *proviene* del primero, y *evoluciona* a partir del segundo. Algunos investigadores que

han visto una contradicción en el dato que deja el filósofo estagirita, han visto en Arión y Práxinos una posible respuesta para vincular a ambos géneros, diferentes entre ellos, en la gestación y evolución del drama trágico.²

El primero de ellos, Arión, se convierte en el puente a través del cual se da la conexión del ditirambo y el drama satírico, pues transformó, o mejor dicho, elevó a forma artística el ditirambo religioso ya existente, le puso un título que tenía que ver con su contenido, lo recitó y, lo más importante, hizo que su ditirambo fuera cantado por sátiros que hablaban en verso: es así como se gesta el primer drama (y, con ello, quizá, surgen los elementos de cada uno de sus géneros: el drama satírico, la tragedia y la comedia). Por su parte, Práxinos de Fliunte ya escribía dramas satíricos previos al desarrollo de la tragedia y, antes de que ésta los condenara al olvido, logró colocarlos al final de cada trilogía trágica.

Por otro lado, si bien no existe la certeza de si el ditirambo era danzado, cantado y representado por aquellos sátiros que personificaban a chivos o vestían pieles de cabras, lo que sí es seguro es que el ditirambo pertenece al entorno de Dioniso, y sólo entendiendo que uno de los rasgos de este dios consiste en desdibujar la sutil franja que separa la realidad de la ilusión, podremos comprender la aportación de la figura del héroe por parte de la épica y sus nuevas características en la tragedia.

En efecto, en la poesía épica de Homero ser héroe es ir a la batalla y vencer, sabiendo que no existe otro final que no sea la muerte. Ya hay asomo de “lo trágico”. Y lo hay aún más por el hecho de que cada acción del héroe desencadenará consecuencias: sus errores y sus desmesuras en contra de los dioses y de los hombres provocarán la muerte de otros a quienes aman, y la sed de vengarlos acarreará su propia muerte. Pero esto tiene que ver con la esencia interna de la tragedia. Lo que nos interesa señalar son los elementos externos de ella. Así, estos mismos héroes, grandiosos, radiantes, vencedores, llenos de virtudes y de valores, ahora son juzgados, son enfrentados a sus propias decisiones y dejan de ser hombres cuya virtud era, en la épica homérica, un modelo a seguir. Y al ver a estos héroes de un tiempo ya pasado, al que no podrán regresar, el público también los mira como personajes cuyos acontecimientos son también los suyos, pues, a través de ellos, los espectadores se topan de frente ante su propia existencia y se conmueven. He aquí la ilusión y la realidad, he aquí la importancia de Dionisos, al menos de lo que este dios representa, porque no son los mitos en torno a él el material del que se sirve la tragedia, sino los de aquellos héroes.

Así, pues, ya hay una estructura conformada por el diálogo entre actores y coro, cada uno con su propio modo de discurso, un tema (los mitos de los héroes) a desarrollar y, con ello mismo, los personajes que han de ser representados. Ahora se necesita del trabajo de actores que representen los dramas. Pues bien, estos personajes son encarnados por actores que reciben diferentes nombres, uno con un sentido profundo: ὑποκριτής, el que contesta, el intérprete; otros con un sentido de jerarquía: πρωταγωνιστής, δευτεραγωνιστής, τριταγωνιστής nombres que, además, sugieren que cada uno de ellos lleva a cabo diferentes papeles según sus aptitudes (pues, independientemente de éstas, ser actor implica un gran esfuerzo, los actores y los miembros del coro tenían que actuar, gesticular, bailar, cantar...).

Por otro lado, con el paso del tiempo, al trabajo de los actores se adhieren extras, y este complemento otorga la posibilidad de representar en escena a cada vez más personajes, cuyas características indicaban qué tipo de vestuario necesitaban. Así, la vestimenta debió ser rica en colores, formas y estilos; con ciertas características específicas dependiendo del personaje que se representaba: de esta manera, se distinguían los personajes griegos de los bárbaros, tal como a los extranjeros Orestes y Píades de los tauros en la tierra de éstos; asimismo, los actores no vestían del mismo modo que los coreutas y, para diferenciar a los reyes de los dioses y a éstos de los héroes y de aquellos, el vestuario tenía algún adorno específico. Asimismo, la máscara tuvo que evolucionar de aquella que únicamente tenía delineados los ojos, hasta la que ya mostraba algunas distinciones entre hombres y mujeres, entre esclavos y amos, entre jóvenes y ancianos, entre dioses y héroes, entre actores y coreutas. Máscara y vestuario reflejaban, decían algo más, tenían su propio lenguaje. Por ejemplo, a través de los cabellos sucios que algunas máscaras mostraban podía verse la indignidad en la que vivía una princesa, como sucede con Electra, quien, entregada a un simple labrador por el atemorizado Egisto, vive fuera de su palacio de manera indecorosa y prescindiendo de lujos; a través de la vestimenta, los poetas indicaban aspectos sobresalientes como la majestad de un personaje ataviado con el atuendo propio de una reina; el dolor que se vive mientras se está de luto a través de los trajes negros; lo “bárbaro” o la lucha perdida, por ejemplo de un Jerjes vencido por su soberbia, era denotado con vestidos hechos jirones. Así, pues, a través del vestuario ya hay representación, teatralidad, ya hay, en fin, un sentido del diseño y de la significación de cara a la comunicación con el público.

Pero es posible que este hecho teatral no solamente surja a partir de los actores, de su actuación, de sus gestos, del tono de su voz, de su vestimenta..., sino también del mismo edificio teatral, de la maquinaria, de la escenografía.

Ya el hecho de encontrarse dentro de un santuario (consagrado a Dionisio Eleuterio en el caso del teatro de Atenas, y a Asclepio, en el de Epidauro, por ejemplo) nos hace pensar que el lugar en el que el teatro fue construido no se eligió al azar, o en todo caso, que su disposición fue muy bien aprovechada por los poetas dramáticos. El teatro de Atenas está erigido en la ladera de la Acrópolis, en un punto medio en el espacio (tanto vertical como horizontalmente) entre el santuario dedicado a Dionisio y su altar en la ὀρχήστρα –colocados ambos en el lugar más abajo– y el templo más importante, el Partenón –ubicado en lo más alto de la ciudad, en la Acrópolis–, el cual resguarda la imagen de la diosa protectora de la ciudad: Atenea. De este modo, el arte teatral no deja de estar inmerso en el ámbito religioso, pertenece al mundo religioso, no se deslinda de él.

El propio θέατρον muestra una disposición particular. Cada lugar en él tiene un espacio para cada personaje: en un primer plano ascendente, la ὀρχήστρα le pertenece al coro, representante de los ciudadanos, de sus sentimientos; en un espacio más elevado que el de la ὀρχήστρα, el λογεῖον corresponde a los héroes personificados por los actores, y en la cima de los espacios, en el θεολογεῖον, sólo aparecen los dioses. Así, el coro no comparte su espacio con las deidades ni con los héroes, y éstos tampoco con los mortales (coreutas) ni con los dioses; a lo más que aspiran los héroes, en todo caso, es a ser como los inmortales, pero acaso ahí radica su soberbia, su error, su tragedia. En las gradas sucede más o menos lo mismo: al sacerdote de Dionisos le corresponde un asiento central, muy adornado y de honor, y notablemente más cercano al altar de Dioniso: la θυμέλη; los representantes más importantes de la ciudad también tienen asientos especiales, y al resto del público le corresponden las demás gradas, con la posible distinción entre ellos de hombres y mujeres, y de éstas entre libres y cortesanas. Así, cada espacio indica una pertenencia, marca el lugar que a cada elemento que conforma la unidad cívica le pertenece.

Ahora bien, en la evolución del lugar del hecho escénico, la ὀρχήστρα se origina del círculo en cuyo centro había un altar, un espacio sagrado, y alrededor del cual los participantes cerraban un anillo dejando a sus espaldas el mundo cotidiano, olvidándolo por el éxtasis religioso. Este mismo círculo forma parte de la construcción del teatro

antiguo, pero ahora ya el público, la ciudad completa, se ubica en la amplia gradería escalonada. Hay razones prácticas de audición y de visión que exigen tal forma de la gradería. Pero hay, quizá, una razón más profunda. Ahora los espectadores han roto aquél anillo del enajenamiento religioso y no sólo tienen frente a ellos un altar en el centro de la ὀρχήστρα, sino que, ante su mirada, en un horizonte más allá de ésta, se alza su mundo, su vida cotidiana, ahora se convierten en espectadores de ella. Ahí está, pues, el mundo diario y latente más allá de las gradas, y el mundo del hecho teatral en el centro, en la ὀρχήστρα. El siguiente elemento es la σκηνή, incluso cuando no se utilizaba como edificio, sino como una montaña, por ejemplo. Ésta, interponiéndose entre el mundo de todos los días y el público espectador, se convierte, escenográficamente, en la ciudad, pero no la cotidiana, sino una alejada en el tiempo, representada en sus muros: es, así, un palacio o un templo, una montaña o una tienda de campaña, y en sus paredes se pintan estatuas, paisajes, regiones, países: es el espacio de la ficción.

Tampoco los mecanismos utilizados fueron un capricho. La σκηνή sirvió como un almacén y como una especie de camerino, pero más allá de esto, también se aprovechó para llevar a cabo la muerte de algún personaje dentro de ella. Hay algunas razones para ello: por un lado, con fines prácticos, suponemos que los dramaturgos de aquella época no podían darse el lujo de mantener un personaje muerto durante gran parte de la obra, pues se perdería un actor que podría dar vida a más de un personaje; por otro lado, no podemos quitar méritos a la genialidad de los poetas antiguos ni a la fuerza de su poesía, pues esa muerte señalada únicamente a través de las palabras quizá causaba en los espectadores más conmoción. Entonces se crea el ἐκκύλημα, un artefacto que, tras la narración de la muerte de algún personaje, era lanzado hacia los espectadores para ver sobre él al personaje ya muerto y se retiraba inmediatamente hacia el interior de la σκηνή cuando ya había cumplido su función. Asimismo, papel importante tuvo la μηχανή. Con ésta se elevaba a los actores, y también con ella los dioses aparecían desde las alturas. Ya Platón censuraba a los poetas y Aristóteles desaprobaba la intervención divina para dar solución al conflicto trágico y reprochaba a Eurípides su excesivo uso de dicho dispositivo con este fin en su tragedia *Medea*.³ Si era, o no, necesario, o un malo o un buen recurso que los dioses solucionaran el conflicto del drama, es una cuestión lejana a nuestras suposiciones. Lo que sí concluiremos es que la aparición de los dioses era un “efecto” teatral muy *real* para los espectadores griegos de aquellos tiempos, pues era un pueblo que siempre buscó en los

dioses explicaciones a fenómenos incomprensibles e imposibles sin la intervención divina; era un público que creía por sobre muchas cosas que “todo estaba lleno de dioses”. La *μηχανή*, entonces, es una gran máquina que hizo ficción tal realidad.

A este espectáculo visual se unía el trabajo de los coreutas y de los músicos. El coro, con sus lamentaciones desgarradoras y con sus desconcertantes alaridos, con sus himnos, con sus peanes, con sus dolorosos trenos, alababa a los dioses, pedía su protección o lamentaba la muerte o el aniquilamiento de las ciudades, y con sus danzas imitaba el sentido de las palabras tratando de denotar dolor, alegría, horror...; los poetas trágicos, con sus creaciones musicales, dulces o dolorosas y lastimosas, simples unas veces y otras mucho más variadas en cuanto a los ritmos, la métrica y los sonidos empleados, envolvían el alma del público y lo encaminaban hacia la catarsis.

Sin embargo, hemos de ser humildes y aceptar nuestra limitación ante el intento de hacer palpables los efectos que creemos se lograban no sólo a través de las diferentes formas de los discursos de los actores, de sus diálogos líricos, sino también de sus cantos corales, de sus bailes y del lenguaje musical de las tragedias. Sólo nos aventuraremos a decir que nos quedamos con la creencia de que, al lado del lenguaje poético de los autores trágicos, el espectáculo que se mostraba a los espectadores griegos ofrecía un fuerte impacto visual y que la música que se escuchaba era, asimismo, muy poderosa: así, discurso, acción escénica y lenguaje musical originaban, juntos, y paralelamente a los dispositivos escenográficos, emociones desmedidas y conmovedoras.

Hasta aquí podemos concluir, entonces, que actores, vestuario, maquinaria, escenografía, las piedras del edificio teatral, la música, el nuevo contenido de las tragedias, las letras de los poetas, todos estos elementos se colocan al servicio, pero a la vez como sustento de un nuevo y, al mismo tiempo, innovador género trágico, cuyo impacto generará en los espectadores, en la ciudad misma, con sus gobernantes y sus leyes, un duro enfrentamiento ante su propia conciencia, y los tendrá oscilantes entre las leyes divinas y las leyes de los hombres, creando así una nueva “conciencia trágica”. He aquí, entonces, el secreto de fabricación de las obras trágicas y su importancia; he aquí, pues, la relevancia de la dramaturgia en la actualidad del siglo V a. C.

Ahora bien, no podemos soslayar que en Atenas el género trágico, y con ello el arte teatral, surgen en medio de una lucha política en la que sus actores buscaban el apoyo del pueblo. Algunos de ellos se preocuparon por el rostro de la ciudad, la cual se

vio beneficiada por las múltiples restauraciones y nuevas construcciones que la habrían de embellecer. Ante esto, creemos en la posibilidad de que el teatro también haya sido contemplado como una de las construcciones con las que se intentara reflejar un crecimiento político, económico y cultural. Hemos señalado que el Estado, a través de sus funcionarios, proporcionaba los recursos necesarios para costear el festival en el que se representaban las obras trágicas y los gastos de éstas. Además hablamos de la existencia del θεωρικόν, y, si acaso es verdad que ese mismo recurso era utilizado para el mantenimiento del θέατρον, entonces osaremos señalar que, con esta concentración de los recursos en él, el género trágico, todo el arte teatral, de manera evolutiva, tuvo los medios necesarios para mostrar ante los griegos del siglo V a. C. un escenario verdaderamente espectacular y colorido, lleno de música, de poesía, de actuaciones profesionales, de coreografías asombrosas, admirables, extraordinarias y muy vistosas y que la maquinaria teatral debió ser tecnológicamente impresionante y espectacular. Ante una economía creciente y, dado que quizá ya no se concentraba el dinero y los materiales de construcción para crear armas, armaduras o naves utilizadas para la guerra, es probable que los gastos y la creatividad ahora se dirigieran hacia otras necesidades, por ejemplo, para costear la construcción de un espacio, un teatro, en donde pudiera desarrollarse ese nuevo género poético llamado tragedia; para poder cubrir el salario de actores profesionales y la creación de la diferente maquinaria que se había de utilizar en el teatro; paralelamente, la habilidad de los artistas se concentraría ahora para concebir los escenarios que se habían de pintar en la σκηνή y para crear los diferentes dispositivos con los que se lograban algunos efectos visuales. Así, tras finalizar nuestro estudio y desprendiéndonos de la idea de que los poetas trágicos padecían “limitaciones” técnicas severas a la hora de poner en escena sus obras, nos parece posible inferir que los poetas tuvieron a su alcance los medios necesarios para crear un gran espectáculo teatral y que pudieron, o al menos debieron intentar, hacer posibles algunas escenas cuya representación nos resultaba muy compleja de imaginar con respecto a aquellos tiempos, y también que los espectadores vieron en escena magníficas coreografías, actuaciones profesionales, gran colorido tanto en vestuarios como en escenarios pintados. No obstante, creemos también que los poetas trágicos, como dramaturgos, así como decidían qué tipo de música había de tocarse y qué palabras habían de utilizar en sus discursos, también optaban por qué dispositivos

utilizar y cuáles no, de que maquinaria echar mano y de cuál no, en fin, de cuándo ser austeros y cuándo no en sus escenarios.

Por otro lado, hoy en día, cuando se inician los estudios en torno al tema de la evolución del arte dramático, aunque varios pueblos antiguos también conocieron este género artístico, siempre se considera al drama griego como el primer gran peldaño de la historia teatral. Nosotros, por nuestra parte, también creemos que no se puede partir de otro momento que no sea el drama griego del siglo V. a. C., pues en él se encuentran, por cierto ya maduras, algunas sofisticaciones en varios aspectos que conforman el teatro como género literario, como profesión, como institución cultural o modo de comunicación colectiva y como objeto de cultura. Ya desde antiguo, por muy mesurados que hayan sido los dramaturgos, se nota un gran trabajo en los contenidos de sus obras, en las coreografías y en la escenografía, en el trabajo de los actores, en la vestimenta utilizada, en sus cantos. En el ámbito literario, los poetas trágicos crean una nueva manera de mostrar el mundo; la tragedia griega se convierte en un género literario auténtico con reglas y características propias. En el ámbito coreográfico y escenográfico, los poetas aprovechan al máximo las facultades de un coro capaz de expresar con sus movimientos lo que las palabras acaso no terminan por decir, y con una técnica escenográfica, ya para aquel tiempo asombrosa, logran un tipo de escritura pictórica tridimensional en el espacio y en el tiempo. También, debido a las características del θέατρον antiguo, o acaso por el uso que hacían de él los poetas mismos, se crea, a nuestros modernos ojos, una concepción nueva de cada espacio del lugar del hecho teatral, pues el espacio escénico que ofrece el edificio teatral se suma al cotidiano, y se vuelve mayor que los que otorgan ya las antiguas poesía homérica y la poesía lírica, incluso las modernas pintura, arquitectura y el cine, géneros en los que, por cierto, los dramas griegos, sus temas, tienen un lugar de privilegio constante y especial. En el plano de los actores, puede deducirse ya una actuación dotada de una técnica teatral altamente sobresaliente. También resalta la manera con la que se cuidaba la organización del festival y de las puestas en escena de las tragedias. La ciudad entera participaba en esta organización. El Estado otorgaba un presupuesto, el θεωρικόν, con el que se cubría y se garantizaba la participación del público. El arconte, cargo que se le daba a los ciudadanos ricos, organizaba los certámenes dramáticos y costeara las representaciones teatrales, asimismo, seleccionaba y contratara a los coreutas, les daba el equipo necesario, los aleccionaba y les pagaba. Por su parte, los poetas no sólo se

encargaban de crear sus dramas, sino también de dirigirlos: hacían un trabajo de dirección escénica muy completo. Finalmente, los ciudadanos mismos participaban en los concursos teatrales para decidir qué obras se habrían de representar y se convertían en el elemento quizás más importante del hecho teatral: el público. Así, pues, puede observarse un trabajo de producción y de promoción, de creación y dirección, y un trabajo individual –por parte del Estado, los dramaturgos y los actores, respectivamente– bastante sofisticados, al servicio de un género nuevo, cuya primordial función era colocar al espectador como el principal receptor de su mensaje educativo, pues, al convertirse en espectadores, los griegos comienzan a adquirir deberes y derechos; aíslan su mundo habitual y lo suspenden en el espacio, en el tiempo; dejan, en fin, de lado sus prácticas cotidianas y comienzan a *observar* en el teatro el hecho dramático y con ello también se ven a sí mismos y ven aún mejor y más de cerca las verdades que se les escapan a la luz de su cotidianeidad; es entonces cuando aprenden, comprenden, se enmiendan y a partir de esto comienzan a hacer, a participar, a *actuar*, ahora ellos, con una actitud más activa, en los asuntos del pueblo: se logra, entonces, la función paidéutica del teatro trágico, cuyos efectos se manifiestan claramente en el ámbito social, en concordancia con su entorno político, económico y cultural.

Cerraremos nuestras conclusiones con una última consideración. Al dirigir nuestra atención hacia la escena trágica griega, hemos visto los componentes que la constituyen y nos hemos dado cuenta de que esos elementos, si bien no son fijos, pues cada obra trágica tiene características escénicas y discursivas propias que la hacen única, sí son, por así decirlo, permanentes, ya que, en conjunto, los dramas griegos tienen rasgos convencionales y particularidades dramáticas que sólo les pertenecen a ellos, y no pueden perderse de vista, deben, por así decirlo, visualizarse con respeto a la hora de hacer cualquier análisis, pero sobre todo cuando se piensa en realizar una adaptación moderna o al tratar de traer esos textos a nuestra actualidad. Si se prescindiera de uno de esos elementos, el drama trágico perdería su consistencia, su esencia, se le falsificaría. Primeramente, la lengua griega de los textos clásicos –alejada en los años y por lo mismo ajena a nosotros en cierta medida en cuanto a su forma, pronunciación, construcción, dicción– transporta, por sí misma, un mensaje particular. Cada verso empleado en la poesía trágica, cada ritmo suyo, está unido a determinados y diversos sentimientos expresivos: puede expresar sentimientos agitados, patéticos, de grandiosidad. En su contenido, cada tema que se aborda en las tragedias y cada

personaje involucrado en éste, están ligados al momento y al espacio de la época clásica; ya desde aquellos tiempos, por ejemplo, los personajes son dioses o héroes que pertenecen a un tiempo ya pasado y ajenos al público del siglo V a. C. En su forma, las tragedias poseen estructuras claras y propias de este género; por ejemplo, tiene diálogos corales cuyas estructuras antistróficas lograban una bella simetría en un coro que respondía a otro y donde la música y la coreografía sobresalían. Los argumentos ejecutados en los dramas son, aunque en ocasiones presenten alguna variación, casi siempre simples; de ahí la grandeza de la creación poética de los trágicos antiguos. El desarrollo de las acciones, como ya mencionamos antes, se ejecutaba en tres niveles: el θεολογεῖον, el λογεῖον y la ὀρχήστρα, con diversas entradas del coro por los laterales, una que significa la llegada desde la ciudad; otra, desde el campo: cada espacio tiene un significado, denota algo importante y no puede perderse de vista. En su contexto, el teatro es un momento especial en la vida de los griegos antiguos, pues no todos los días se representaban las obras dramáticas. Era un tiempo de fiesta, de religiosidad, de unidad cívica. En este sentido, la interpretación de una tragedia griega abarca no sólo la traducción de la lengua del texto a nuestro idioma, labor ya de por sí ingente, loable, estimable, sino también el conocimiento de su contexto religioso, social y cultural. Porque el texto trágico aislado no expresa enteramente todo lo que implica el hecho teatral, es decir, la puesta en escena. Por supuesto que, si bien creemos que el texto de las obras antiguas, incluso de las modernas, no lo es todo, también lo valoramos, en todo caso, como una parte muy importante de toda la puesta en escena, por lo que aceptamos que merece una atención esmerada. Por eso, pensamos, entonces, que la aprehensión de todo el lenguaje teatral ha de lograrse considerando no sólo una traducción del texto clásico cuidadosa que explique su mensaje y también su contexto social, sociológico y cultural, sino también, paralelamente a esto, ha de considerarse un estudio en torno a los componentes del hecho teatral que permita una interpretación mucho más cuidadosa del texto griego, pues sólo así se pondrá al alcance de nosotros, principalmente de los modernos dramaturgos, una traducción que contenga, con una mirada mucho más cercana y fiel, dicho lenguaje teatral completo, con el cual se podrá enviar de manera más precisa a un público moderno el mensaje que nos han legado los poetas trágicos del siglo V a. C. Nosotros, por nuestra parte, hemos partido de los estudios en torno al teatro griego, intentando ofrecer una herramienta valiosa a nuestra época, para que, a partir de nuestro trabajo, se puedan dirigir los pasos hacia las obras

de cada uno de los poetas trágicos y analizarlas de manera particular, y de ahí, intentar estudiarlos para penetrar en la esencia de la tragedia, de lo trágico, y lograr un mejor acercamiento al momento de traducir los textos trágicos griegos que los actuales dramaturgos tomen como base para que, con las irrenunciables condiciones de producción derivadas del desarrollo de la escenotecnia moderna –cuidando no sólo de ser sensibles al lenguaje, al ritmo, a las estructuras, al aspecto visual y al realismo de las obras clásicas, sino también de no hacer de lado estas bases del género trágico, asimismo irrenunciables– logren óptimas interpretaciones, adaptaciones o actualizaciones de las obras trágicas clásicas del siglo V. a. C., aprovechando lo mejor posible la forma esencial del teatro griego como una fuente inagotable de la naturaleza humana y su capacidad de transformación a través del hecho creativo.

¹ cf. HORACIO, *Arte Poética*, vv. 275-276, “Dicen que de la tragica Camena el género ignoto / inventó Tespis y en carros arrastró sus poemas / que habían de cantar y actuar los untados con heces los rostros” (traducción de Tarsicio Herrera Zapién).

² cf. HERÓDOTO, *Historia*, I, 23. FERNÁNDEZ-GALIANO, M., “Introducción” a *Esquilo, Tragedias*, p. 85; nota 54 pp. 101-102 de SCHRADER, C., en su “Introducción” a *Heródoto, Historias, I*; ALSINA, J., *Teoría literaria griega*, p. 478; COMOTTI, G., *La música en la cultura griega y romana*, p. 22; LESKY, A., *Historia de la literatura griega*, pp. 250-251.

³ Cfr. ARISTÓTELES, *Poética*, 1545b, 1-2; PLATÓN, *Cratilo*, 425 D.

ÍNDICE DE VASIJAS

IMAGEN

- 1 Psykter ático de figuras rojas, en torno al 500-490 a. C.
- 2 Kylix ático de figuras rojas, en torno al 520-500 a. C.
- 3 Oinochoe, siglo V a C.
- 4 Estatua de marfil de Rieti, París, siglo III a. C.
- 5 Crátera de campana de Valle Pega, Ferrara (detalle), 460-450 a. C.
- 6 Pélike de Cerveteri, Italia (detalle), 430 a. C.
- 7 *Vaso de Pronomos*. Crátera de volutas (detalle), 410 a. C.
- 8 Crátera de cáliz (detalle), Pintor de Altamura, 470- 460, a. C.
- 9 *Relieve del Pireo* (detalle), últimos años del siglo V y primeros del IV a. C.
- 10 *Vaso de Pronomos*. Crátera de volutas (detalle), 410 a. C.
- 11 *Vaso de Pronomos*. Crátera de volutas (detalle), 410 a. C.
- 12 Crátera de campana de Valle Pega, Ferrara (detalle), 460-450 a. C.
- 13 Fragmento de una Hidria, Corinto (detalle), Pintor de Leningrado, segundo cuarto del siglo V a. C.
- 14 *Vaso de Pronomos*. Crátera de volutas (detalle), 410 a. C.
- 15 Crátera de cáliz de Altamura (Fragmento), Pintor de Niobe, 460-450 a. C.
- 16 Hidria de Atenas (fragmento), Pintor de Leningrado, segundo cuarto del siglo V a. C.
- 17 *Vaso de Pronomos*. Crátera de volutas (detalle), 410 a. C.
- 18 Pélike (detalle), 460 a. C.
- 19 Oinochoe, Atenas, Ágora (fragmento), 470-460 a. C.
- 20 Crátera de campana de Valle Pega, Ferrara (detalle), 460-450 a. C.
- 21 *Vaso de Pronomos*. Crátera de volutas (detalle), 410 a. C.
- 22 Kylix (detalle), Pintor de Sotades, cerca del 450 a. C.
- 23 Máscara de bronce del Pireo, 325-300 a. C.
- 24 Mosaico, (detalle) Pintor de Herculano, final del siglo IV o principios del siglo III a. C.
- 25 Estatua sosteniendo una máscara (copia romana) Atenas, Ágora (detalle), mitad del siglo IV a. C.
- 26 Crátera de cáliz (detalle), Pintor de Altamura, 470- 460, a. C.
- 27 Crátera de campana, 460-450 a. C.
- 28 *Vaso de Pronomos*. Crátera de volutas (detalle), 410 a. C.
29. Crátera Gnathia (detalle), mitad del siglo IV a. C.
- 30 Crátera, final del siglo V a. C.
- 31 Crátera, final del siglo V a. C.
- 37 Figura de bronce de Creta, siglo VIII a. C.
- 38 Kylix de figuras rojas (detalle), siglo V a. C.
- 39 Vaso del siglo V a. C.

- 40 Cántaro (detalle), mitad del siglo V a. C.
- 41 Ánfora ática de figuras rojas, alrededor del 440 a. C.
- 42 Lécito ático con fondo blanco (detalle), segundo cuarto del siglo V a. C.
- 43 Crátera de campana (detalle), finales del siglo V a. C.
- 46 Ánfora ática de figuras rojas, principios del siglo V a. C.

Bibliografía

AUTORES CLÁSICOS

- AESCHINES, *Against Timarchus, On the embassy, Against Ctesiphon*, traducción al inglés de Charles Darwin Adams, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1968 (The Loeb Classical Library).
- AESCHYLUS, *Agamemnon, Libation-bearers, Eumenides, Fragments*, traducción al inglés de Herbert Weir Smyth, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1952 (The Loeb Classical Library).
- AESCHYLUS, *Suppliant maidens, Persians, Prometheus, Seven against Thebes*, traducción al inglés de Herbert Weir Smyth, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, 1963 (The Loeb Classical Library).
- ARÍSTIDES QUINTILIANO, *Sobre la música*, introducción, traducción y notas de Luis Cólome y Begoña Gil, Madrid, Gredos, 1996.
- ARISTÓFANES, *Comedias I (Los acarnienses, Los caballeros)*, introducción, traducción y notas de Luis Gil Fernández, Madrid, Gredos, 1995.
- ARISTOPHANES, *Birds, Lysistrata, Women at the Thesmophorian*, edición y traducción al inglés de Jeffrey Henderson, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2000 (The Loeb Classical Library).
- ARISTOPHANES, *Frogs, Assemblywomen, Wealth*, edición y traducción al inglés de Jeffrey Henderson, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2002 (The Loeb Classical library).
- ARISTOPHANES, *The Acharnians, The Knights, The clouds, The wasps*, traducción al inglés de Benjamin Bickley Rogers, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1967 (The Loeb Classical Library).
- ARISTOPHANES, *The Lysistrata, The Thesmophoriazusae, The ecclesiazusae, The Plutus*, traducción al inglés de Benjamin Bickley Rogers, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1972 (The Loeb Classical Library).
- ARISTOPHANES, *The peace, The Birds, The frogs*, traducción al inglés de Benjamin Bickley Rogers, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1924 (The Loeb Classical Library).
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, edición bilingüe y traducción por María Araujo y Julián Marías, introducción y notas de Julián Marías, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1959.
- ARISTÓTELES, *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- ARISTÓTELES, *Retórica*, introducción, traducción y notas por Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1990.
- ARISTOTLE, *The Nicomachean Ethics*, traducción al inglés de H. Rackham, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1975 (The Loeb Classical Library).
- ARISTOXENO, *La ciencia armónica*, vease CHUAQUI, C., *Musicología griega*.
- ATENEO, *Banquete de los eruditos (VIII-X)*, traducción y notas de Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, Madrid, Gredos, 2006.
- AULO GELIO, *Noches Áticas II*, libros V-X, traducción, notas e índice onomástico de Amparo Gaos Schmidt, Mexico, UNAM, 2002 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- AULUS GELLIUS, *The Attic Nights I*, traducción al inglés de John C. Rolfe, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1970 (The Loeb Classical Library).

- AULUS GELLIUS, *The Attic Nights II*, traducción al inglés de John C. Rolfe, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1968 (The Loeb Classical Library).
- ESQUILO, *Tragedias*, introducción de Manuel Fernández-Galiano, traducción y notas de Bernardo Perea Morales, Madrid, Gredos, 1993.
- ESQUINES, *Discursos. Testimonios y Cartas*, introducciones, traducciones y notas de José María Lucas de Dios, Madrid, Gredos, 2002.
- EURIPIDES, *Bacchanals, Madness of Hercules, Children of Hercules, Phoenician maidens, Suppliants*, traducción al inglés de Arthur S. Way, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1962 (The Loeb Classical Library).
- EURIPIDES, *Electra, Orestes, Iphigeneia in Taurica, Andromache, Cyclops*, traducción al inglés de Arthur S. Way, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1953 (The Loeb Classical Library).
- EURIPIDES, *Helen, Phoenician women, Orestes*, edición y traducción al inglés de David Kovacs, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2002 (The Loeb Classical Library).
- EURIPIDES, *Ion, Hippolytus, Medea, Alceste*, traducción al inglés de Arthur S. Way, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1964 (The Loeb Classical Library).
- EURIPIDES, *Iphigeneia at Aulis, Rhesus, Hecuba, The daughters of Troy, Helen*, traducción al inglés de Arthur S. Way, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1966 (The Loeb Classical Library).
- EURÍPIDES, *Tragedias I*, introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, Madrid, Gredos, 1977.
- EURÍPIDES, *Tragedias II*, introducciones, traducción y notas de José Luis Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1978.
- EURÍPIDES, *Tragedias III*, introducciones, traducción y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de la Cuenca y Prado, Madrid, Gredos, 1979.
- HERODOTO, *Historia I-II*, traducción y notas de Carlos Schrader, Madrid, Gredos, 1992.
- HERODOTO, *Historia III-IV*, traducción y notas de Carlos Schrader, Madrid, Gredos, 1979.
- HESÍODO, *Obras y Fragmentos*, introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1997.
- HOMERO, *Iliada*, traducción de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1991.
- HORACE, *Satires, Epistles and Ars Poetica*, traducción al inglés de H. Rushton Fairclough, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1970 (The Loeb Classical Library).
- HORACIO, *Arte Poética*, introducción, versión rítmica y notas de Tarcicio Herrera Zapién, México, UNAM, 1970 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- JENOFONTE, *Ciropedia*, introducción, traducción y notas de Ana Vegas Sansalvador, Madrid, Gredos, 1987.
- JENOFONTE, *Económico*, edición, traducción y notas por Juan Gil, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia I-II*, introducción, traducción y notas de María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 1994.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia III-VI*, introducción, traducción y notas de María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 1994.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia VII-X*, introducción, traducción y notas de María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 1994.

- PLATO, *Laws* (books I-IV), traducción al inglés de R. G. Bury, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1967 (The Loeb Classical Library).
- PLATO, *Timaeus, Critias, Cleitophon, Menexenus, Epistles*, traducción al inglés de R. G. Bury, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1966 (The Loeb Classical Library).
- PLATÓN, *Dialogos VIII, Leyes* (Libros I-IV), introducción, traducción y notas de Francisco Lisi, Madrid, Gredos, 1999.
- PLATÓN, *Diálogos IX, Leyes* (Libros VII-XII), introducción, traducción y notas de Francisco Lisi, Madrid, Gredos, 1999.
- PLUTARCH, *Lives, (Theseus and Romulus, Lycurgus and Numa, Solon and Publicola)* traducción al inglés de Bernadotte Perrin, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1967 (The Loeb Classical Library), 11 vols.
- PLUTARCH, *Moralia* (VII), traducción al inglés de Phillip H. De Lacy y Benedict Einarson, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1968 (The Loeb Classical Library), 15 vols.
- PLUTARCO, *Vidas Paralelas (Solón, Públicola, Temístocles, Camilo, Pericles, Fabio Máximo)*, introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, Gredos, 1996.
- PS. PLUTARCO, *Sobre la música, véase CHUAQUI, C., Musicología griega.*
- SÓFOCLES, *Tragedias*, introducción de José S. Lasso de la Vega, traducción y notas de Assela Alamillo, Madrid, Gredos, 1992.
- SOPHOCLES, *Ajax, Electra, Trachiniae, Philoctetes*, traducción al inglés de F. Storr, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1967 (The Loeb Classical Library).
- SOPHOCLES, *Oedipus the king, Oedipus at Colonus, Antigone*, traducción al inglés de F. Storr, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1968 (The Loeb Classical Library).
- TEOFRASTO, *Caracteres*, introducción, traducción y notas por Elisa Ruiz García, Madrid, Gredos, 1988.
- THEOPHRASTUS, *Characters*, traducción al inglés de R. C. Jebb, Arno Press, Nueva York, 1979.
- THEOPHRASTUS, *Characters*, traducción al inglés de J. M. Edmonds, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1953 (The Loeb Classical Library).
- THUCYDIDES, *History of the Peloponnesian war*, books VII-VIII, traducción al inglés de Charles forsters Smith, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2003 (The Loeb Classical Library).
- TUCÍDIDES, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, introducción, traducción y notas de Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Alianza, 1989.
- TUCÍDIDES, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, introducción, traducción y notas de Luis M. Marcia Aparicio, Madrid, Akal, 1989.
- VITRUVIUS, *On Architecture I*, traducción al inglés de Frank Granger, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1970 (The Loeb Classical Library).
- VITRUVIUS, *The ten books on architecture*, traducción al inglés de Morris Hicky Morgan, Estados Unidos, Dover Publicaions Inc., 1960.
- XENOPHON, *Memorabilia and Oeconomicus IV*, traducción al inglés de E. C. Marchant, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1968 (The Loeb Classical Library).

AUTORES MODERNOS

ALSINA, José, *Literatura griega*, Barcelona, Credsá, 1964.

- ARNOTT, Peter D., *Greek Scenic Conventions in the fifth century B.C.* Clarendon Press, Oxford, 1962.
- ARNOTT, Peter D., *Public and performance in the Greek theatre*, Nueva York, Routledge, 1989.
- BATY, Gastón y René Chavance, *El arte teatral*, traducción de Juan José Arreola, México, FCE, 1951 (Breviarios, 45).
- BESCHI, L., “Democracia ateniense y desarrollo del drama ático” en *Historia y civilización de los griegos III. Grecia en la época de Pericles. Historia, Literatura, Filosofía*,
 _____, “La Atenas de Pericles” en *Historia y civilización de los griegos IV. Grecia en la época de Pericles. Las artes figurativas*.
- BREYER, Gastón A., *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968 (Enciclopedia de teatro. Ensayo).
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, “Sobre la maquinaria teatral en la Atenas clásica: el ἐκκύκλημα”, *Habis*, 37 (2006) pp. 67-85.
- CHUAQUI, Carmen, *El texto escénico de Las Bacantes de Eurípides*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1994 (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos).
 _____, *El texto escénico de Las ranas de Aristófanes*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996 (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos).
 _____, *Ensayos sobre teatro griego*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2001 (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos).
 _____, *Musicología Griega*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000 (Cuadernos del centro de Estudios Clásicos)
- COMOTTI, Giovanni., *Historia de la música, La música en la cultura griega y romana*, México, CONACULTA / Turner libros, 1999.
- EASTERLING, P. E. y B. M. W. Knox (eds.), *Historia de la Literatura Clásica I, Literatura griega*, Madrid, Gredos, 1990.
- GAHEDE, C.,
- GARCÍA LÓPEZ, José, “El ritmo dramático en los Edipos de Sófocles”, *Myrtia, revista de filología Clásica*, V. 20 (2005), pp. 17-28. Murcia, Universidad de Murcia, Facultad de Letras.
 _____, *La religión griega*, Madrid, Ediciones Istmo, 1978.
- GARCÍA PÉREZ, David, “Rasgos de la representación y de la estructura escénica en *Prometeo encadenado*: un experimento escénico-discursivo”, *Noua Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, Vol. XXIV, Num. 1 (2006), pp. 41-62. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Clásicos.
- GONZÁLEZ SERRANO, Pilar, *Historia universal del arte (Grecia y Roma)*, tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos 1*, México, Alianza, 2001.
 _____, *Los mitos griegos 2*, México, Alianza, 2001.
- GUBERNATIS, M. Lechantin de, *Manual de prosodia y métrica griega*, traducción de Pedro Constantino Tapia Zuñiga, México, UNAM, 2001.
- IRIARTE, Ana, *Democracia y Tragedia. La era de Pericles*. Madrid, Akal, 1996.
- LESKY, Albin, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1989.
 _____, *La Tragedia Griega*, traducción de Juan Costa, revisión y prólogo de José Alsina, Barcelona, Labor, 1973.

- LIBRÁN MORENO, Miriam, “La σκηνή en los fragmentos trágicos anteriores a la *Orestia*”, *Myrtia. Revista de Filología Clásica*, V. 17 (2002), pp. 57-85, Murcia, Universidad de Murcia, Facultad de Letras.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (ed.), *Historia de la Literatura Griega*. Madrid, Cátedra, 1998.
- NACK, Emil, *Grecia, el país de los antiguos helenos*, Barcelona, Labor, 1960.
- NAVARRE, Octave, *Les representations dramatiques en Grèce*, París, Les Belles Lettres, 1929.
- PÉREZ CARTAGENA, Francisco Javier, “Terminología musical en Eurípides: los géneros poético-musicales”, *Myrtia. Revista de Filología Clásica*, V. 18 (2003), pp. 91-104, Murcia, Universidad de Murcia, Facultad de Letras.
- PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, Clarendon Press, Oxford, 1991.
- _____, *The Theatre of Dionisus in Athens*, Clarendon Press, Oxford, 1973.
- RACINET, Albert, *Historia del vestido*, Madrid, Libsa, 1990.
- REDONDO REYES, Pedro, “Eurípides y la música del drama ático: una revisión del papiro del *Orestes*”, *Myrtia. Revista de Filología Clásica*, V. 16 (2002), pp. 47-76, Murcia, Universidad de Murcia, Facultad de Letras.
- _____, “Ἀρμονία y Τόπος en la práctica musical griega” en *Koinós Lógos*. Homenaje al profesor José García López, Murcia, 2006.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Sobre los orígenes griegos del teatro, Barcelona, Planeta, 1972.
- RUÍZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1982.
- SALAZAR, A., *La música en la cultura griega*. El Colegio de México, México, 1954.
- VERNANT, Jean-Pierre y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 1, Madrid, Paidós, 1987.
- _____, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 2, Madrid, Paidós, 1987.
- VERNANT, Jean-Pierre, *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- _____, *Mito y religión en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1991.
- VILCHES, Mercedes, *El engaño en el Teatro Griego*, Barcelona, Planeta, 1976.
- WAGNER, Fernando, *Teoría y Técnica teatral*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1986.
- WALTON, Michael, J., *Greek theatre practice*, Wesport, Connecticut, Greenwood, 1980.

DICCIONARIOS Y RECURSOS ELECTRÓNICOS

- Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed., España, RAE, 2001.
- Diccionario Hispánico Universal*, W. M. Jackson (ed.), tomo III, México, Jackson Editores, 1980.
- Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, Roma, Instituto dell'Enciclopedia Italiana Fundata da Giovanni Treccani, 1996.
- Henry George and Robert Scott (comp.), *Greek English Llexicon*, Oxford, University Press, 1940.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.
- GROLIER, *Enciclopedia Ilustrada CUMBRE*, México, Hachete-Latinoamericana, 1995, 14 tomos.
- Historia Universal del Arte*, tomo II (Grecia y Roma), Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- HOWATSON, M. C., *Diccionario de la Literatura Clásica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*, Traducción de Fernando de Toro, España, Paidós, 1984.

Suda On Line: Byzantine Lexicography: [http : //www.stoa.org/sol](http://www.stoa.org/sol)

The Oxford classical Dictionary, M. Cary (ed.), Oxford, Oxford, 1949.

VIAL, C., *Léxico de antigüedades griegas*, Madrid, Taurus, 1983.