

curso cuatro piezas, tres tragedias y un drama satírico, por otro nombre tetralogía. Las tres tragedias podian tener argumentos aislados y enteramente distintos, ó argumentos sacados de una misma leyenda, que se continuaban unos á otros. En este último caso, el compuesto trágico tomaba propiamente el nombre de trilogía. El drama satírico era como el sainete de la funcion, y servia para reponer á los espectadores de las tristes impresiones producidas por la representacion sucesiva de las tres tragedias. A mediados del siglo V ya no se exigió la tetralogía: los poetas opusieron pieza á pieza, particularmente desde la introduccion de la comedia en el concurso; y el arconte pudo dar un coro á mas de tres poetas á la vez. En tiempo de Menandro y Filemon, elegia hasta cinco de ellos, á lo menos en el concurso de comedias.

En tiempo de Frinico, Pratinas y Querilo, y tambien durante una parte de la carrera dramática de Esquilo, el pueblo era quien señalaba por aclamacion los rangos de los poetas cuyas nuevas obras habia visto representar. Mas adelante se instituyó un tribunal de cinco jueces sorteados, quienes asistian á las representaciones y pronunciaban el fallo en pleno teatro, despues de invocar á los dioses. El nombre del vencedor se inscribia en los monumentos públicos entre el del corego que habia sufragado los gastos del espectáculo y el del arconte que habia presidido las representaciones: los otros dos nombres solo figuraban en los registros de los certámenes, y segun el orden por los jueces indicado.

Descripcion del teatro.

Ignórase la época precisa en que se construyó el primer

teatro permanente capaz de contener una gran muchedumbre. Hasta muy tarde, y solo cuando Pericles embelleció á Aténas con monumentos cuyos restos cautivan aun la admiracion del mundo, no se construyó el teatro de Baco con materiales duraderos, y con una magnificencia digna de la ciudad de las artes. Pero desde el tiempo de Querilo y Pratinas, y antes de principiar Esquilo su carrera, habia en Aténas un teatro de madera, de vastas dimensiones, dispuesto segun las mejores reglas de la acústica y suficiente para todas las necesidades esenciales, en el cual podian sentarse cómodamente millares de espectadores. Las mujeres, los niños y hasta los esclavos asistian á la representacion de las tragedias y de los dramas satíricos; y si bien, como se cree, se les prohibió despues asistir á las representaciones cómicas durante el período de la comedia antigua, jamás se les privó de las enseñanzas que emanan de la tragedia, de esta retórica, segun dice Platon en el *Gorgias*, para el uso de los niños y las mujeres, de los hombres libres y los esclavos. Las piezas que se representaban en el teatro de madera eran las mismas que se representaron despues en el de piedra; hasta la extincion del arte sostívose en Grecia el mismo sistema dramático y lírico; y por lo tanto, es muy probable que todo estaba arreglado, así en el mismo teatro de madera, como en los edificios mas sólidos que mas adelante se construyeron, no solo en Aténas, sino en casi todos los puntos de la Grecia propiamente llamada ó de los territorios habitados por los griegos. Los antiguos nos dan noticias muy incompletas si nos atenemos á los textos de sus descripciones; pero las ruinas considerables de los teatros griegos son todavia un testimonio

elocuente, y sirven de comentario á las oscuras indicaciones de los escritores ; de suerte que nos es dable adivinar lo que eran los mismos edificios, y cómo pasaban en ellos las cosas.

El teatro estaba enteramente descubierto, y las representaciones tenian lugar en mitad del dia. La escena, ó como se decia mas exactamente, el *logeum*, el locutorio, era un largo tablado de mediana anchura, que presentaba un paralelógramo regular. Los escaños ocupados por los espectadores describian un semicírculo, y el banco inferior estaba al nivel del *logeum*. El espacio vacío entre el *logeum* y el anfiteatro, esto es, la orquesta, ó el lugar de baile, era algo mas bajo, y no contenia espectadores : era como una prolongacion de la escena, pues el coro practicaba en él sus evoluciones. En el punto central de donde partian los radios del semicírculo, delante del *logeum*, y al extremo de una línea que hubiera dividido el paralelógramo en dos partes iguales, se elevaba la *timela*, ó segun el significado de la palabra, el altar del sacrificio ; tradicion manifiesta del antiguo tiempo de la tragedia-ditirambo. Quizás continuaron durante largos años inmolando á Baco el macho cabrío de costumbre, sobre todo en la representacion de las piezas sacadas de la leyenda del dios ; pero al cabo la *timela*, aunque conservase su nombre y su significacion simbólica, cesó de emplearse para aquel uso, y solo servia de lugar de descanso para los personajes del coro. Los simples coreutas permanecian en pié ó sentados en las gradas del altar, cuando no cantaban, y desde allí contemplaban la accion en que estaban interesados. El *corifeo*, literalmente el capitán, el jefe de la compañía coral, se situaba en la

parte mas elevada de la *timela* para observar lo que pasaba en toda la extension de la escena, tomando la palabra cuando tenia que mezclarse en el diálogo, y dando á sus subordinados la señal que dirigia sus cantos y danzas.

Las decoraciones de la escena representaban comunmente la fachada de un palacio ó de un templo, y en mas lejana perspectiva las torres de alguna ciudad, un pedazo de campiña, montes, árboles, una playa y el mar. De una tragedia á otra, y tambien de una tragedia á un drama satírico, la decoracion principal era casi la misma que antes se habia visto, porque el lugar de la escena estaba siempre al aire libre, y por consiguiente en condiciones análogas, si no del todo idénticas. Quitábase tal ó cual objeto, añadíase algun otro, un sepulcro por ejemplo, y abríase en caso necesario la puerta del templo ó la del palacio, si era indispensable ver lo que pasaba dentro. Las decoraciones laterales, dispuestas sobre andamios de tres caras, giraban sobre un eje, pudiendo cambiar á la vista y presentar sucesivamente los cuadros mas adecuados á los lugares descritos ó meramente nombrados en los versos del poeta.

Los maquinistas antiguos obtenian por medios mas ó menos ingeniosos resultados sorprendentes y casi mágicos. Imitaban el trueno y los relámpagos, el incendio y desplome de los edificios ; hacian descender del cielo á los dioses en carros alados, montados en grifos, en toda clase de cabalgaduras fantásticas. Desde el tiempo de Esquilo habria ya adelantado mucho su arte. En el *Prometeo encadenado*, veíase llegar en un carro volante el coro de las Océánidas por el camino de las aves, segun su expresion. Veíase á su padre el viejo Océano, cabalgando en un dragon alado. Las

comedias de Aristófanes suponen casi prodigios. Los caprichos mas extraños, cosas apenas posibles hoy en nuestra escena, aparecen allí á cada paso como realidades que los espectadores tenian á la vista: hombres, por ejemplo, en figura de avispas, de ranas, pájaros y nubes, que desempeñaban estos papeles en la escena, ó se cernian sobre la cabeza de los personajes tomados de nuestra humanidad vulgar.

El espectáculo continuaba sin interrupcion hasta el fin de la pieza, y á veces hasta el de la trilogía, ó bien de la tetralogía; pues el drama satírico era en ciertos casos un apéndice y conclusion de la historia desarrollada sucesivamente en las tres composiciones trágicas. Los griegos ignoraron siempre lo que nosotros entendemos por actos y entreactos; y como en las piezas no se menciona ningun preparativo oculto, el telon, si se usaba en los tiempos antiguos, solo cerraba la escena antes de comenzar la funcion, y quizás tambien durante los intervalos de una pieza á otra.

Forma exterior de la tragedia y del drama satírico.

Con todo eso, la tragedia, bien así como el drama satírico y mas adelante la comedia, tenia partes distintas, y algunas veces los autores antiguos nos citan los nombres de *monodias*, *stasima*, *commata*, *éxodos*, y otros que importa mas ó menos recordar. Sin empeñar ninguna discusion sobre este punto, diremos que la tragedia antigua se nos presenta como un agregado de cantos líricos y de diálogos, estrechamente unidos unos á otros, pero muy diferentes por su carácter y por sus ritmos poéticos. Los sucesores de Téspis adoptaron para el diálogo, y en general para cuanto concernia al episodio ó asunto dramático, el

verso yámbico trímetro, que por su sencillez se parecia mas que otro cualquiera al lenguaje corriente, y era capaz, como dice Horacio, de dominar los tumultos populares. En yambos hablaban los héroes, ya entre sí, ya con el coro; y este les contestaba en yambos. Cuando el coro se dividia en dos mitades para deliberar sobre alguna cuestion dudosa, y concurría de este modo, aunque indirectamente, á la accion dramática, servíase asimismo del metro apropiado á la accion, segun califica tambien Horacio el verso yámbico. El verso trocáico tetrámetro solo aparecia en las circunstancias en que el diálogo cobraba mas animacion, una vehemencia insólita, que revelaba, no ya solamente la accion, el curso regular, sino el curso rápido, la carrera en fin, segun el sentido de la palabra troqueo.

Papel del coro.

Los cantos con que preludiva el coro en los intermedios eran en metros anapésticos, y con frecuencia los anapestos, como se denominaba el prelude, eran bastante largos. Venia en seguida el canto propiamente llamado, que era una oda verdadera, una oda por el estilo de las de Píndaro, con estrofa, antiestrofa y épodo. Igualmente que los de Píndaro, los versos de este canto no eran versos en el sentido ordinario de la palabra. No se median por piés: eran ritmos que carecian de fijeza y dependian únicamente de la forma musical. La estrofa, como en la ejecucion de los cantos líricos, esto es, la ida (*tour*), era lo que el coro cantaba durante su primera evolucion, y la antiestrofa, ó la vuelta (*retour*), lo que cantaba al regresar al punto de partida: el épodo se cantaba en el descanso, delante de la

timela. Despues se repetia el movimiento tantas veces como habia estrofa , antiestrofa y épodo.

X Tal vez fuera interesante indagar el carácter de los acompañamientos anejos á las diversas partes del poema dramático , ó la semejanza que una tragedia antigua podia tener con una ópera moderna , ó si los personajes en escena se ceñian á una declamacion acentuada , ó en fin si la *paralogue* y la *paracataloge* , como se llamaba la manera de decir los yambos , eran algo análogas á nuestro recitado. Bástanos empero observar que la música era siempre sumamente sencilla , hasta en las piezas líricas , y que el poeta nunca desaparecia ante el músico. Cumple decir que el músico era el poeta mismo , á lo menos comunmente. Cuando el coro cantaba , articulaba las palabras , y el poeta llegaba enteramente á los oidos y al alma de los oyentes : los instrumentos de viento y los de cuerda respetaban el pensamiento del autor , y no resonaban con estrépito sino cuando el coro callaba para pasar del canto al baile.

Ensayos dramáticos.

El corifeo , que dirigia los movimientos del coro , hablaba en nombre de todos , daba el tono del canto , y cuyas entonaciones y gestos imitaba el coro ; este hombre , que era á un tiempo director de orquesta , maestro de baile y primer cantante , no podia menos de ser un artista consumado en la práctica del arte musical y coreográfico ; pero las mas veces los coreutas no eran cantantes y bailarines de profesion , sino hijos de familia que por puro pasatiempo y recreo cantaban hermosos versos y desplegaban en las danzas su flexibilidad y donaire. Los que desempe-

ñaban los grandes papeles dramáticos eran tambien artistas en toda la acepcion de la palabra , y algunos alcanzaron celebridad ; pero los papeles secundarios se daban al primero que se presentaba. El poeta , segun sus facultades , guardaba para sí el papel que mas le acomodaba , y en caso necesario , el de algun personaje mudo : salia á la escena , con uno ú otro título , para celar de cerca el cumplimiento de sus órdenes , y asegurar si podia el buen éxito de la representacion.

No estaban obligados los poetas dramáticos á figurar personalmente en el teatro : hasta acabaron por dispensarse de ello , y dejaron todo el trabajo á los del oficio , llamados hombres de la escena , hombres de Baco , artistas de Baco. Tocante á los ensayos , era muy distinto. El arconte epónimo , al conceder un coro , imponia al poeta graves deberes. Tratábase de hacer comprender á los artistas lo que se les exigia ; de iniciarles profundamente en el sentido de las nuevas composiciones que ellos mismos iban á interpretar al público ; de darles aquellas lecciones sin las cuales la obra mas acabada corria el riesgo de ser letra muerta para ellos y los espectadores. Solo el poeta era capaz de semejantes cuidados : todo lo arreglaba y disponia soberanamente ; enseñaba , segun el término usual (*διδάσκων*) , su pieza ó piezas á los artistas que el corego ponía á su disposicion. La palabra enseñanza no es tan significativa que exprese todo el tiempo , paciencia y trabajo que se requería para preparar dignamente una solemnidad que nunca perdió por completo su carácter religioso , y que no era para los competidores un negocio de lucro solamente ó de vanagloria literaria.

Los atenienses llamaban padre de la tragedia á Esquilo, y Quintiliano aprecia á su modo este honorífico título: «Esquilo fué el primero que dió á luz tragedias.» Los nombres de Téspis, Frínico, Querilo y Pratinas bastarian por sí solos para demostrar la inexactitud del aserto del retórico latino. Cuando apareció Esquilo, hacia ya tiempo que estaba constituida la tragedia: el teatro se hallaba construido; existía el aparato escénico; estaban señalados los metros poéticos; los certámenes dramáticos habian llegado á su auge, y convidaban periódicamente á la animada é inteligente poblacion del Atica á las fiestas del talento y del ingenio. No digamos pues con Quintiliano que Esquilo fué el primero que dió á luz tragedias. Esquilo no inventó la tragedia. No por cierto; dióla sí el númen divino, la vida, la inmortalidad, y esta era la grande, la verdadera, la única invencion. Tambien hacia tiempo que en nuestro teatro se representaban tragedias, cuando apareció la maravilla del *Cid*: á Corneille le precedieron Jodelle, Garnier, Hardy, Tristan, Mairet y Rotrou; y sin embargo, Corneille es el padre de la tragedia francesa. En este sentido lo es Esquilo de la antigua, y en este supuesto pudo W. Schlegel decir que la tragedia surgió completamente armada del cerebro de Esquilo, como Pálas de la cabeza de Júpiter.



CAPÍTULO XVIII.

Esquilo.

VIDA DE ESQUILO.—TRAGEDIAS DE ESQUILO.—DRAMAS SATÍRICOS DE ESQUILO.—INGENIO LÍRICO Y DRAMÁTICO DE ESQUILO.—POESÍA DE ESQUILO.

Vida de Esquilo.

Nació Esquilo en el año 525 en Eléusis, demo ó villa del Atica, donde tenia Céres su mas famoso templo. Era hermano de los dos héroes Cinegiro y Amínias, célebres en los anales de las guerras medas. Lidió tambien con denuedo en Maraton, Salamina y Platea. En Maraton fué herido, y en el epitafio que compuso para su sepulcro se olvidó del poeta para solo acordarse del soldado: «Este monumento cubre á Esquilo, hijo de Euforion. Nació ateniense, y murió en las fecundas llanuras de Gela. El tan afamado bosque de Maraton y el medo de luenga cabellera dirán si fué valiente: bien lo han visto!»

Cuando Esquilo peleaba en Maraton, tenia treinta y cinco años, y se habia ya conquistado un nombre en el teatro. Seis años antes luchó con Pratinas, y no con desventaja. Este primer triunfo fué seguido de otros doce. No hay pues que deplorar, como han hecho algunos, la injusticia de los atenienses con su gran poeta: cincuenta y dos piezas de Esquilo obtuvieron el premio. «Consagro mis tragedias al tiempo;» estas palabras de Esquilo no son una recriminacion con motivo de alguna derrota tal vez inmerecida, sino solo la expresion del justo orgullo de un hombre que tenia conciencia de su ingenio.