

nen muchos puntos de contacto con el drama satírico <sup>1)</sup>; pero donde más se distinguió fué en esta última clase de composiciones, cuya base encontró verosímilmente en los juegos de su país natal; pues Fliunta estaba muy cerca de Corinto y de Sicione, patria de la tragedia de Arion y de Epigenes, que era representada por sátiros <sup>2)</sup>. Pratinas educó en su mismo arte á su hijo Aristeas, quien, como su padre, continuó habitando en Atenas en calidad de extranjero privilegiado, y logró conquistar honroso puesto al lado de Sófocles en la escena ateniense. Los dramas satíricos de los dos filiasios eran considerados, con los de Esquilo, como los mejores de su género <sup>3)</sup>.

Hemos llegado al momento en que Esquilo recibe la tragedia, aún en su infancia, para trasmitirla á sus sucesores ataviada con todas las galas de la hermosa juventud. Agregando en sus composiciones un segundo actor, dió gran impulso al desarrollo del elemento dramático, al mismo tiempo que imprimía al drama toda la dignidad y nobleza de que era susceptible.

Podríamos, pues, pasar inmediatamente á hablar de este gran maestro en el arte trágico, si para apreciar bien el mérito y la índole de sus tragedias no fuera antes preciso tener idea clara del aparato escénico de aquella clase de representaciones, y de las determinadas formas á que todo poeta trágico debía sujetarse necesariamente. Aunque el lector habrá deducido ya de la historia de la tragedia muchos de estos extremos, no bastan, sin embargo, para comprender bien una obra de Esquilo, ni la manera como era representada, ni la trabazon de sus varias partes.

<sup>1)</sup> Quizá el hyporquema citado por Ateneo, 14, p. 617, formaba parte de un drama satírico. [Véase Bergk, *Poetae lyriici*, p. 1218, y Nauck, *Tragic. gr. Fragm.*, p. 562, los cuales, al contrario de lo expuesto ya en esta misma obra y en los *Kleine Schriften*, vol. 1, nota 1 de la p. 519, por el autor, creen que se hallaba en un poema lírico.]

<sup>2)</sup> [Véase la p. 82.]

<sup>3)</sup> [Véase Pausanias, 2, 13, 5.]

## CAPÍTULO XXII

### Estructura de la tragedia antigua.

Para conocer bien el carácter de la tragedia antigua, deberemos procurar, ante todo, adquirir idea clara de las formas fijas y estables introducidas en ella por la tradición y por el gusto de los griegos.

La tragedia de los antiguos era completamente distinta de la que en el curso de los tiempos ha aparecido en los demás pueblos; pues no fué, como el drama moderno, una imagen de la vida humana agitada por las pasiones, que responde al original hasta en sus más insignificantes rasgos; sino que alejándose, lo mismo en el fondo que en la forma, de la realidad, tenía un carácter por extremo ideal.

Ante todo cumple advertir que como la tragedia y en general todas las composiciones dramáticas no eran representadas más que en las fiestas de Dionysos <sup>1)</sup>, la índole de estas fiestas ejerció

<sup>1)</sup> En Atenas, las tragedias se estrenaban en las Leneas y en las grandes Dionysiacas; estas últimas fiestas eran las más brillantes y á las que los aliados de Atenas y muchos extranjeros acostumbraban asistir. En las Leneas se representaban también tragedias ya conocidas, y en las pequeñas Dionysiacas no se representaban otras que las ya vulgarizadas. Todos estos pormenores han sido dados á conocer principalmente por las *didascalias*, esto es, por los registros en que se llevaban consignadas las victorias de los poetas dramáticos y líricos, como maestros de coros (*χοροδιδάσκαλοι*); muchas de aquellas noticias han pasado, gracias á los eruditos antiguos, á los comentarios de las obras poéticas, y sobre todo á los *argumentos* que las preceden. [Las didascalias no eran otra cosa que brevísimas anotaciones. Limitábanse á enumerar las obras representadas, la fecha de las representaciones, el nombre del autor y los premios que en los concursos había obtenido cada composición. Estas didascalias fueron coleccionadas posteriormente por Aristóteles y utilizadas por los críticos alejandrinos, con especialidad para fines cronológicos é histórico-literarios.]

marcadísimo influjo en el drama. Este, pues, conservó siempre cierto carácter báquico, el sello de una solemnidad dionysiaca; y la exaltación que en estas fiestas se apoderaba de los ánimos para arrancarlos á la vida ordinaria, imprimía á la musa trágica y á la cómica fuego y energía extraordinarios.

Los trajes de las personas que representaban la tragedia estaban muy lejos de asemejarse á los sencillos y sueltos que hallamos reproducidos en las esculturas griegas, donde alcanzaron el mayor grado de perfección; sino que usaban los de las bacanales: casi todos los actores vestían trajes largos hasta el suelo, con rayas de colores vivos (*χιτώνας ποδήρεις, στολάς*) y capas (*ἱμάτια* y *χλαμύδας*) de púrpura ó de otro color brillante con abigarrados adornos y bordados como los que usaban los personajes de los cortejos báquicos <sup>1)</sup>. El Heracles del drama no se presentaba tampoco como el robusto atleta que cubre sus fuertes miembros con una simple piel de leon, sino que aparecía en escena ataviado con aquel mismo pomposo traje y con el arco y la maza, sus característicos atributos. De igual suerte, los coros organizados en nombre y por encargo de las diversas tribus de Atenas por ricos ciudadanos que tomaban el título de coregas, rivalizaban entre sí, tanto en el lujo de sus trajes y en la esplendidez de sus atavíos, como en el mérito de sus cantos y de sus danzas.

Los coreutas, escogidos en un principio de entre las gentes del pueblo y representando siempre en la tragedia personajes de segundo orden, en nada se diferenciaban de los demás hombres <sup>2)</sup>. Pero el primer actor, que representaba al dios ó á un héroe en cuyas aventuras tomaba parte el coro, debía tener un aspecto superior y aventajar, siquiera fuera sólo en la apariencia, á los demás mortales. El actor trágico era, en efecto, como los mismos antiguos reconocieron más tarde, un sér extravagante y monstruoso <sup>3)</sup>, cuya estatura excedía extraordinariamente la gene-

<sup>1)</sup> Tal se infiere claramente de las noticias de Pollux, 4, 133 y ss., de las obras del arte antiguo que representan escenas trágicas, y especialmente de los mosaicos del Vaticano publicados por Millin. *Description d'une Mosaïque antique du Musée Pio-Clémentin à Rome, représentant des scènes de tragédies*, par A. L. MILLIN, Paris, 1819. [Véase Wieseler, *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnensens bei den Griechen und Römern*, Göttingen, 1851, láminas 7 y 8.]

<sup>2)</sup> La diferencia entre el coro y los actores era generalmente la misma que existía entre los *λαοί* y los *ἄνακτες* de Homero.

<sup>3)</sup> Ὡς εἶδεχθῆς καὶ φοβερόν τεταυμ dice de un actor trágico, Luciano, *De saltat.*, c. 27. [Esta descripción tiene evidentemente, como la que se halla en *Jupiter*

ral, gracias á las gruesas suelas del *coturno* y á la máscara, llamada *oncos*, mucho más larga que el rostro humano; el pecho, el vientre, los brazos y las piernas del actor aumentaban en grosor proporcionalmente á su estatura <sup>1)</sup>. Claro es que de esta manera el cuerpo perdía mucho de su natural agilidad y hacíanse imposibles ciertos ligeros movimientos que, aunque apenas perceptibles á la vista, son muy elocuentes para un espectador atento. Así, la gesticulación trágica, considerada por los mismos antiguos como parte importantísima del arte, había de reducirse necesariamente á movimientos cadenciosos y tardos, incapaces de responder á la inspiración y á los arranques del momento <sup>2)</sup>. Habitados los griegos á gesticular con vehemencia, habían formado un sistema de gesticulaciones expresivas, al que servían de base el carácter y las costumbres de los mismos helenos, y el cual alcanzó su mayor grado de perfección en la escena trágica, acomodándose á las fuertes emociones de los personajes del drama. Por esto, la máscara que en un principio obedeció puramente al deseo de disfrazarse de mil maneras en las fiestas báquicas, había llegado á ser absolutamente indispensable en la tragedia. No sólo contribuía á que se olvidase por completo la personalidad del actor para no ver en él más que al personaje que representaba, sino que imprimía en todo su sér el carácter ideal que siempre requería la tragedia antigua. No era la máscara trágica como la cómica, caricatural y exagerada; pero su boca entreabierta, las cavidades orbitarias hundidas, las facciones pronunciadas, el color bastante subido, todo, en suma, conspiraba á despertar la idea de un sér agitado por encontradas pasiones y por emociones diversas, en grado sobrenatural y extraordinario. La mímica ordinaria no podía ser considerada como factor en la tragedia antigua, pues aparte de que no era bastante expresiva para responder á la idea que se tenía de las pasiones de un héroe, no habría podido tampoco apreciarla la mayoría de los espectadores que llenaban los vastos teatros antiguos. La inmovilidad de las facciones en todo el curso de un drama, cosa inverosímil en nues-

*Traged.*, c. 47, carácter satírico. Véase también la narración de Filostrato en la Vida de Apolonio de Tyana, 5, 9, p. 89. Kayser y Wieseler, *op. cit.*, tab. 9, 1.]

<sup>1)</sup> [Véase Pollux, 4, 133 y 134, cuya fuente fué la obra de Iuba. Véase E. Rhode, *De I. Pollucis in apparatu scenico enarrando fontibus*. Lips., 1870.]

<sup>2)</sup> [Según el testimonio de Aristóteles, *Retórica*, 3, 1, p. 1403, b, 27, ya Glauco de Teos había escrito acerca del arte de exposición trágica.]

tro teatro y contraria á nuestros gustos, era menos de extrañar en la tragedia antigua, donde los personajes principales, agitados desde el comienzo de la representación por determinadas pasiones, aparecían ya durante toda ella en idéntica disposición de ánimo. Así, podemos imaginarnos cómo en todo el curso de una tragedia, el Orestes de Esquilo, el Ajax de Sófocles y la Medea de Eurípides, podían no alterar un punto sus fisonomías; pero no lo-graremos representarnos del mismo modo á Hamlet ó á Taso. En los intermedios de los actos, sin embargo, los actores podían trocar una máscara por otra que respondiera al cambio operado en el ánimo del personaje. Así, en la tragedia de Sófocles, el rey Edipo, conoedor ya de su desgracia y después de castigarse á sí mismo, aparecía en escena con una máscara distinta de la que había llevado el monarca confiado, feliz y virtuoso.

No hemos de entrar á examinar aquí la cuestión de si las máscaras, como los antiguos aseguran, servían también para aumentar la fuerza de la voz; lo que sí es cierto es que la voz de los actores trágicos era muy robusta y sonora, cualidades que debían ser efecto del ejercicio y del estudio, tanto por lo menos como de la disposición natural <sup>1</sup>). Los antiguos emplean diferentes términos técnicos para designar la grave entonación que arrancaba de lo profundo del pecho y que llenaba todos los ámbitos del espacioso teatro; este tono se asemejaba más al del canto que al de la conversación ordinaria, y su uniformidad inalterable así como su rítmica cadencia, debían realmente producir en el vasto recinto el efecto de la voz de seres sobrenaturales <sup>2</sup>).

Pero antes de estudiar el efecto que la tragedia antigua causaba al oído, completaremos el cuadro de las impresiones que producía á la vista, examinando, como cumple hacerlo á la historia literaria, el local donde se celebraban las representaciones y la disposición de la escena. Eran los teatros antiguos inmensos

<sup>1</sup>) [Véanse los *Schol. ad Dionys. Thrac.*, p. 746 de Bekker: ἐπιδεικνύμενοι δὲ τῶν ἡρώων ὡσανεὶ τὰ αὐτῶν πρόσωπα, πρῶτον μὲν ἐπελέγαντο ἄνδρας τοὺς μείζονα φωνῆν ἔχοντας, δεύτερον δὲ βουλόμενοι καὶ τὰ σώματα δεικνύειν ἡρωικά, ἐμβάδας ἐφόρου καὶ ἱμάτια κοδῆρη.]

<sup>2</sup>) βομβεῖν, λαρυγγίζεῖν, especialmente ληκυθίζεῖν· περιᾶδειν τὰ ἱαμβεῖα en Luciano, [*De saltat.*, c. 27. De análoga manera se expresa en *Necyom.*, c. 1: καταβάς ἀπὸ τῶν ἱαμβείων y en *De histor. conscr.*, c. 1: τραγωδίαν παρεκινούντο καὶ ἱαμβεῖα ἐφ᾽ἑγγόντο καὶ μέγα ἔβῳν. También dice Persio, *Sat.*, 5, 2: *fabula maesto hianda tragado*. Véase O. Müller, sobre las *Euménides* de Esquilo, p. 97.]

edificios de piedra destinados á recibir en su recinto toda la población libre y adulta de una república griega, los dieciseis mil ciudadanos de Atenas, por ejemplo, con gran número de mujeres y de extranjeros que podían asistir á los espectáculos <sup>1</sup>). Estos teatros no estaban reservados exclusivamente á las representaciones dramáticas, sino que se destinaban también á las danzas corales, á toda clase de solemnidades públicas y hasta á la celebración de las asambleas populares; así se explica que encontremos teatros en todas las comarcas de Grecia, á pesar de que el drama era producción exclusiva de Atenas. Conviene advertir, sin embargo, que en la arquitectura teatral y en sus formas definitivas, determinadas conforme á ciertas reglas por los atenienses, hay muchas particularidades que sólo puede explicar su aplicación á las representaciones dramáticas. Cuando en el año 1 de la 70.<sup>a</sup> Olimpiada (500 a. Chr.) se hundieron las tribunas de madera desde las cuales el pueblo presenciaba los espectáculos, los atenienses comenzaron á construir un teatro de piedra en el templo de Dionysos al sur de la Acrópolis (τὸ ἐν Διονύσου θεᾶτρον; y también τὸ Διονύσου θεᾶτρον); y debieron terminarlo pronto, al menos para que en él pudieran ser representadas las obras maestras de los tres grandes trágicos, aunque la ornamentación no quedara concluída hasta mucho más tarde. Sábese también que en la época de la guerra del Peloponeso, esta comarca y Sicilia poseían ya hermosos teatros <sup>2</sup>).

La forma del teatro, como la estructura del drama, tuvo su punto de partida en el coro; el lugar que á éste se hallaba reservado era la parte primitiva y el centro en torno del cual agrupábanse las demás partes de la construcción. La *orquestra*, que ocupaba una superficie circular en medio y en el fondo del edificio, era el antiguo espacio consagrado á la danza, ó el *choros* (Cap. III) de los tiempos homéricos: terreno llano y bastante espacioso para

<sup>1</sup>) [Según Platon, *Symposium*, p. 175, e, el teatro de Atenas tenía cabida para 30.000 espectadores. Que las mujeres eran admitidas en el teatro, por lo menos á las representaciones trágicas, á pesar de añejas y frecuentes preocupaciones, es de todo punto indudable. Véase Platon, *Leyes*, 2, p. 658, d. 7, p. 817, c. y Bekker Charikles, vol. 3, p. 128 y ss.]

<sup>2</sup>) [Que antes de esta época existía ya uno en Siracusa, no está claramente averiguado, si bien se infiere con grandes visos de verosimilitud, del hecho de que en aquella ciudad fueron representadas comedias de Epicarmo y tragedias de Esquilo. Véase además Suidas en Φόρμος.]

que con gran holgura pudiera moverse un coro numeroso. El altar de Dionysos, en cuyo derredor danzaba el coro ditirámico, habíase trocado en una especie de plataforma llamada *thymele* que se alzaba en el centro de la orquesta, y que servía de punto de descanso al coro: aderezada de mil maneras, ya en forma de monumento funerario, ya cubierta de altares, se adaptaba á las exigencias todas de las diversas tragedias <sup>1</sup>). Hasta el mismo coro había sufrido grandes modificaciones al pasar de la poesía lírica á la dramática. Como coro ditirámico, giraba en torno del altar del centro; como coro dramático, hallábase en relación estrecha con la acción teatral, se interesaba por lo que acontecía en la escena y debía, por consiguiente, detenerse de cuando en cuando delante de la misma. Por esto, según los antiguos, el coro dramático era *cuadrangular* (*τετραγωνος*), esto es, ordenado de tal modo que los coreutas, colocados en filas, (*στίχοι* y *ζυγά*) formasen un cuadrado. En esta disposición el coro penetraba por las grandes entradas laterales de la orquesta, (*πάροδοι*) al centro, donde se colocaba en filas entre la *thymele* y la escena. El coro ditirámico formado por cincuenta coreutas, fué sustituido por el trágico, probablemente de este modo: primero se le restaron dos miembros para formar el coro cuadrangular, y luego se distribuyeron los cuarenta y ocho coreutas en las cuatro piezas que sucesivamente se representaban. Esta hipótesis explica satisfactoriamente muchos puntos dudosos y oscuros, y en particular cómo al final de las *Euménides* de Esquilo se encontraban en la escena dos coros distintos, el de las Erinnyas y el alegre cortejo <sup>2</sup>). Así pues, el coro

<sup>1</sup>) Basta con advertir aquí que no debe confundirse el antiguo teatro ático con el del periodo macedónico en Alejandría, Antioquia y otras análogas ciudades. En estos últimos, la orquesta estaba dividida en dos partes iguales, y la mitad más próxima al proscenio, convertida, por medio de una plataforma de tablas, en un segundo y espacioso escenario más bajo que el principal, donde se colocaban los mimos ó *planipedarios*, los músicos y los bailarines, quedando reservada la escena propiamente dicha, á los actores trágicos ó cómicos. Esta parte de la orquesta llevaba el nombre de *thymele*, ó también el de orquesta en el sentido estricto de la palabra. \*Véanse las *Disput. scenica Scrips.* de J. Sommerbrodt, Liegnitz, 1843, p. I—XIV. [Impreso en sus *Scanica*, Berlin, 1876.] Fr. Wieseler, *Ueber die Thymele des griechischen Theaters*, Göttingen, 1847, especialmente p. 5—15.

<sup>2</sup>) Esta circunstancia da alguna luz acerca del coro cómico; el cual se componía de veinticuatro coreutas, esto es, la mitad de los que formaban el trágico, porque las comedias eran representadas en dos filas y no en cuatro.

de Esquilo se componía de doce coreutas, número que más tarde aumentó Sófocles hasta quince, que es el ordinariamente adoptado en las tragedias de Sófocles y de Eurípides <sup>1</sup>). Cada uno de los coreutas tenía asignado el puesto que debía ocupar, sin que para ello hubiera otra razón que la costumbre de colocar en las primeras filas á los más apuestos y mejor ataviados, á fin de despertar en el público sentimientos de benevolencia y simpatía para el coro. Los movimientos del coro trágico eran de ordinario graves y majestuosos, como convenía á los respetables personajes, ancianos ó matronas, que por lo general lo formaban: en efecto, la danza trágica, llamada *emmeleia*, era considerada como la más solemne y majestuosa <sup>2</sup>).

Aunque el coro no cantaba solamente cuando la escena se hallaba desierta, sino que cantaba también en combinación con los personajes del drama, trabando conversación con ellos, no estaban uno y otros en el mismo plano; pues que los actores ocupaban la escena, la cual se hallaba más alta que la orquesta. Hay que confesar, sin embargo, que no se conoce tan claramente cuál sería de desear, el modo cómo se comunicaban uno y otros. A primera vista el espectador podía apreciar el carácter de actores y coreutas y sus mutuas relaciones: los unos eran héroes del mundo mitológico, cuyo aspecto conservaba algo de su grandeza y poderío; los otros, simples hombres del pueblo, encargábanse de manifestar las impresiones que los accidentes del drama despertaban en espíritus vulgares como el público que los presenciaba. La escena antigua, muy larga y de poco fondo, no ocupaba más que un pequeño segmento del círculo de la orquesta, pero extendíase por ambos extremos de tal suerte, que su longitud era casi doble del diámetro de la misma <sup>3</sup>). Esta forma de la escena tuvo su ra-

<sup>1</sup>) Las noticias de los gramáticos relativas á la organización del coro, se refieren al coro de quince personas, así como los pormenores que nos transmiten respecto del aparato escénico, hacen relación á los tres actores; puesto que la forma dada á la tragedia por Esquilo había caído en desuso.

<sup>2</sup>) [Véase Bekker, *Anecdota*, I, p. 101, 20: 'Αριστόξενος ἐν τῷ περὶ τῆς τραγικῆς ὀρχήσεως δηλοῖ οὕτως ἦν δὲ τὸ μὲν εἶδος τῆς τραγικῆς ὀρχήσεως ἢ καλουμένη ἐμμέλεια, κατὰπερ τῆς σατυρικῆς ἢ καλουμένη στικινίς, τῆς δὲ κωμικῆς ὁ καλούμενος κόρδαξ. Platon, *Leyes*, 7, p. 816, b.]

<sup>3</sup>) Los lectores que deseen conocer mejor las medidas y proporciones arquitectónicas, pueden consultar el magnífico cuadro que Donaldson ha publicado en el suplemento á las *Antiquities of Athens de Stuart*, London, 1830, p. 33. Hay que advertir, sin embargo, que los espacios laterales del proscenio marcados

zon de ser en el gusto arquitectónico en aquella remota época predominante, é influyó poderosamente en el drama mismo. Así como el arte plástico colocaba por lo general en líneas las figuras, por adaptarse más esta disposición á los frisos y á las fachadas de los edificios; y así como la pintura, lejos de agruparlas de modo que unas ocultasen en parte á las otras, colocábalas separadamente y de modo que pudieran verse todos sus contornos; así también los personajes de un drama, los héroes con sus séquitos á menudo numerosos, colocábanse en largas filas sobre la escena estrecha y prolongada. Los personajes que llegaban de lejos, no penetraban en la escena por el fondo sino por los lados, y con frecuencia tenían que recorrer una gran distancia antes de reunirse con los actores principales que se hallaban en el centro. El espacio oblongo que formaba la escena, estaba limitado en tres de sus lados por altos muros, de los cuales sólo el del fondo llevaba el nombre de *escena*; los laterales se llamaban *parascenios*, y el espacio que generalmente conocemos con el nombre de *escena*, en realidad no se llamaba así, sino *proscenio*, porque estaba delante de la escena <sup>1)</sup>. El verdadero significado de la palabra *escena* es cabaña, tienda; indudablemente en un principio debió construirse una tienda de madera para designar la morada del personaje principal, quien salía de ella para representar el drama, y nuevamente á ella se retiraba. No obstante la transformación de la mezuquina tienda en soberbia escena adornada con todas las galas del arte, la significación de esta última siguió siendo la misma: la *escena*, como la cabaña, representaba la morada del personaje ó

por Donaldson y Hirt, no descansan en ninguna autoridad ni en necesidades de las representaciones dramáticas de los antiguos. El espacio que se asigna á estas partes, correspondía más bien á las entradas laterales de la orquesta (*πάροδοι*). [El *Theatre of the Greeks* de J. W. Donaldson, apareció en la 6.ª edic., London, 1849. Véanse también F. Wieseler, *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern*, Göttingen, 1851, y A. Schönborn, *Die Skene der Hellenen*, Leipzig, 1858.]

<sup>1)</sup> Entre los griegos *λογεῖον*, antes *ὄκρηβας*, en latin *pulpitum* y también *proscenium*. [En los comentarios de Servio á las *Geórgicas* de Virgilio, 2, 381: *proscenia... sunt pulpita ante scenam in quibus ludicra exercentur*. El *λογεῖον* (expresión que conserva relación estrecha con *λέξις*, en oposición á *ᾠδή*, parte lírica de la tragedia) ú *ὄκρηβας*, cuya invención se atribuye á Esquilo, era un espacio cubierto con tablas. Respecto de la estructura del teatro, véase O. Müller, *Archäologie der Kunst*, § 289, sobre las *Euménides* de Esquilo, p. 100 y ss., y A. Schönborn, *Die Skene der Hellenen*, p. 96 y 97.]

personajes principales; y el proscenio era como una plaza que se extendía hasta la orquesta. De esta suerte, la escena lo mismo podía representar un campamento en cuyo medio se alzara la tienda del caudillo ó de los héroes principales, como en el *Ajax* <sup>1)</sup> de Sófocles, que un lugar agreste rodeado de bosques y de rocas y en el centro una caverna, morada del primer personaje del drama, como en el *Filoctetes*; pero ordinariamente, el decorado y el dibujo revelaban la fachada de un palacio real, con columnas, almenas, torres y otras construcciones anejas, las cuales podían ser colocadas más ó menos agrupadas, y más ó menos cerca del borde de la escena, según lo demandasen las exigencias del drama. A menudo también figuraba un templo con los demás edificios anejos propios de un santuario griego: pero en todo caso el espectador no veía más que el exterior del palacio ó del templo y nunca el interior. El carácter de la vida antigua exigía que todo lo que era grande é importante y podía por ende interesar á la familia ó al Estado, se realizase públicamente y al aire libre: las relaciones sociales tenían siempre por teatro, no las casas y los palacios, sino las plazas, los mercados y las calles; las acciones privadas, lo que acontecía en el interior de las habitaciones, no podía ser objeto de la atención pública; y los poetas dramáticos al componer sus obras habían de tener en cuenta estas circunstancias <sup>2)</sup>. Cuando los héroes querían comunicar á otros sus ideas y sentimientos salían á las plazas que se extendían delante de sus palacios; por otro lado llegaban los coros, y reuniéndose con los personajes principales por cuya suerte se interesaban, en cualquier lugar público, —generalmente era el mercado ó la plaza donde se celebraban las asambleas populares, que en los tiempos monárquicos de Grecia solía hallarse delante del palacio del rey, —dábanles consejos y les demostraban sus simpatías. Por lo demás, no era de extrañar que los coros danzasen en aquellas plazas, destinadas por antiguas costumbres á ser centros de reunión de numerosos coros populares, y que también llevaban el nombre de *coros* (Cap. III). Adaptadas la escena y la organización total del teatro á las ideas y á las costumbres de la época,

<sup>1)</sup> [Véanse los *Kleine Schriften*, vol 1, p. 296.]

<sup>2)</sup> [Sin embargo, como más adelante apuntaremos, por virtud de ciertos recursos escénicos podía verse lo que acontecía en el interior de las habitaciones. Véase la pág. 109.]

la comedia tuvo que ajustarse también á ellas cuando abandonando la vida pública consagróse exclusivamente á reproducir escenas y pasiones de la vida privada. En las obras de Plauto y de Terencio, que no son más que imitaciones de la nueva comedia ática, la escena representa grandes trechos de calles; las casas de los principales personajes del drama se ven colocadas entre edificios públicos y templos; todo está previsto y calculado por el poeta; todo situado con perfecto arte y las más veces con gran naturalidad, á fin de que los actores al salir y al entrar, al ir y al venir, al encontrarse con otros en medio de la calle ó en las puertas de las casas, puedan manifestar sus sentimientos, sus designios y todo cuanto conviene que sepa el espectador.

Los muros que limitaban la escena tenían determinados vanos que permanecían siempre al descubierto, no obstante las diversas decoraciones con que se cubría á aquéllos en las diferentes piezas; y cada una de estas entradas á la escena tenía significación y valor fijos, lo cual permitía al espectador comprender á primera vista muchos pormenores, que de otra suerte sólo habría podido adivinar en el curso de la representación, pues que los antiguos desconocían el auxilio de nuestros programas y carteles. Además, los espectadores tenían ya aprendidas ciertas nociones preliminares que les facilitaban la inteligencia del espectáculo más que á nosotros nos la puede facilitar la simple lectura; así, por ejemplo, antes de oír al actor sabían lo que significaba su entrada por la izquierda ó por la derecha de la escena. El teatro de Atenas se levantaba al sur de la Acrópolis, de modo que los que se hallaban en la escena veían á la derecha casi toda la campiña del Atica, y á la izquierda la ciudad y el puerto <sup>1)</sup>; por esta razón habíase convenido en que el actor que entraba en escena por el parascenio de la derecha, llegaba del campo ó de lejanas comarcas, y el que penetraba por el parascenio de la izquierda, venía de la ciudad ó de sus alrededores. La misma significación tenían las entradas inferiores que conducían á la orquesta, si bien la de la derecha era poco usada, porque los coros estaban siempre formados por personas de la ciudad ó de las inmediaciones. El muro del fondo, ó sea la escena propiamente dicha, tenía tres puertas: la del centro, denominada puerta real, representaba la entrada principal

<sup>1)</sup> [Acerca del punto con relación al cual en el teatro antiguo se distinguía entre la derecha y la izquierda, véase O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. I, p. 503.]

del palacio del soberano; la de la derecha daba paso á un corredor que conducía principalmente á las habitaciones destinadas á los huéspedes, que en las casas griegas se hallaban generalmente en un edificio anejo á ellas <sup>1)</sup>; la puerta de la izquierda se suponía que era la entrada á una parte más reservada de la casa, como un santuario, una prisión, el gineceo, etc.

Pero los antiguos iban más lejos aún en esto de fijar la significación y el valor del local y de determinadas circunstancias, hasta el extremo de que apenas veían entrar en escena al actor, ya podían decir cuál era su papel y cuál su situación en el drama. Hemos llegado al punto en que el drama griego parece más limitado por reglas inflexibles y reducido por leyes demasiado severas á adoptar formas, á nuestro modo de ver, rígidas y estrechas. Sin embargo, como ya repetidas veces hemos tenido ocasión de observar, en general el arte antiguo manifestó en todas sus producciones su predilección por formas determinadas é invariables, que dominando al espíritu con el poder de la costumbre, lo incitaban á aceptar sin protesta y á mirar como las más naturales aquellas formas. Si por una parte parece como que éstas paralizan la inventiva y ponen trabas al libre vuelo de la imaginación, es por otra indudable que las obras del arte antiguo, por lo mismo que tuvieron que sujetarse á formas prescritas, con poco que la inspiración respondiese á ellas, adquirían una estabilidad por virtud de la cual parece como que se elevan sobre las fantásticas y variables producciones de la inteligencia humana para acercarse á las obras de la eterna naturaleza; sabido es que estas últimas son también como productos de armónica combinación de las leyes más severas con la variedad y la belleza más perfectas. Es indudable que en la poesía dramática estas formas puramente externas á que debía someterse el ingenio, parecen tanto más rígidas, é iba á decir tanto más arbitrarias, cuanto que á las condiciones impuestas á la elección de asunto, de expresiones y de metro, se unían otras reglas prescritas por exigencias del local y de las personas que tomaban parte en la representación.

Por lo que hace al personal, los antiguos dieron una prueba más del sentido histórico que los caracterizaba, y que consistía en una extraña mezcla de apego á las formas tradicionales y de

<sup>1)</sup> [Más claramente aparece esto en la tragedia *Alceste*, de Eurípides. Véase el verso 543: *χωρίς ξενῶνές εἶσιν.*]