

viva tendencia al progreso. Jamás, sin necesidad, abandonaron el tipo antiguo; antes bien, merced á progresivas modificaciones que parece como que tenía ya en germen, lo hicieron susceptible de adaptarse á las exigencias de los más atrevidos genios. Tal es lo que tanto hace asemejarse la historia de un determinado género de creaciones intelectuales, en la antigüedad, al nacimiento, desarrollo y florecimiento de los productos de la naturaleza orgánica. Ya hemos visto cómo Téspis y Frínico se conformaron con aquella primitiva costumbre, por virtud de la cual se separaba del coro un solo actor que sucesivamente representaba todos los personajes del drama y que estaba encargado de dirigir la acción en presencia ó con el concurso del coro. Pero como por lo general el coro tenía el carácter de simple confidente y aunque pudiera expresar sus deseos, sus esperanzas y sus temores, no podía obrar con libertad é independencia, Esquilo creó un segundo actor para obtener el contraste de dos personajes hablando y gesticulando en la escena. Con arreglo á esta nueva forma no podía haber simultáneamente en escena más que dos personas que hablasen;—el poeta podía presentar al mismo tiempo cuantos personajes mudos le viniese en deseo—pero dando á aquellos actores el tiempo necesario para cambiar de traje, podían reaparecer desempeñando otros papeles. Que el mismo actor desempeñara diversas partes de un mismo drama, no parecía á los griegos antiguos más extraordinario que si representaba distintos personajes en dramas diferentes; pues que no sólo la máscara impedía reconocer al actor, sino que éste con habilidad y arte podía hacer resaltar la diferencia de los caracteres. En tales condiciones el arte, exigía en el actor facultades extraordinarias, gran fuerza corporal, voz poderosa, esmerada educación y mucho estudio. En la época de los grandes poetas dramáticos y aun después, en tiempo de Filipo y de Alejandro, cuando los actores inspiraban mayor interés que los dramas, fué escasísimo el número de los que lograron satisfacer el gusto y las exigencias del público. Así, pues, no es extraño que se tratara de utilizar cuanto era posible los talentos de estos pocos actores eminentes, y de evitar en absoluto que la intervención de actores inhábiles é ignorantes perjudicase al efecto del drama, como á menudo sucede hoy; desempeñando papeles secundarios. El mismo Sófocles no se atrevió á agregar más de un tercer actor, lo cual se creyó suficiente para dar á la acción trá-

gica la variedad y el movimiento necesarios ¹⁾, sin sacrificar la claridad y sencillez: cualidades que, en la época más floreciente de la antigüedad, fueron generalmente consideradas como esenciales. Esquilo adoptó este tercer actor en la trilogía formada por las tragedias *Agamemnon*, las *Coéforas* y las *Euménides*, que según parece, fueron representadas durante los últimos años de su estancia en Atenas. Las obras de Esquilo anteriores á esta época, estaban compuestas de modo que podían ponerse en escena con el concurso de dos actores ²⁾. Todos los dramas de Sófocles y de Eurípides pueden ser desempeñados por tres actores solamente, excepción hecha del *Edipo en Colono* que requería un cuarto actor; de otro modo la ejecución de la complicada trama de esta admirable obra habría sido imposible ³⁾. Hay que advertir, sin embargo, que Sófocles no se atrevió á llevar esta innovación al teatro, pues es sabido que el *Edipo en Colono* no fué presentado en escena hasta después de la muerte de su autor, por Sófocles el Joven.

Los antiguos concedían al número determinado y preciso de actores y á las recíprocas relaciones de los mismos, más importancia de la que podría suponerse después de sabido cuanto llevamos dicho; y los distinguían con los nombres de protagonista, deuteragonista y tritagonista. Unas veces estas denominaciones indicaban las partes que desempeñaban los actores: así se decía que Cleandro era el protagonista de Esquilo y Minisco su deuteragonista; por esto también Demóstenes en sus controversias con Esquines, el cual había desempeñado con otros actores más dis-

¹⁾ [A esto se refiere Horacio cuando dice, *Ars Poetica*, 192:

nec quarta loqui persona laboret,

lo cual no alude en modo alguno á la presencia simultánea de cuatro personas en escena, sino solamente á su intervención en el diálogo.]

²⁾ Solo el Prólogo del *Prometeo* parece requerir tres actores para las partes de Prometeo, de Hephestos y de Crato; sin embargo, estas partes estaban de tal modo combinadas, que podían ser desempeñadas sin necesidad de recurrir á un tercer actor. *Véase *De Aeschylí re scenica scr.* J. Sommerbrodt, Liegnitz, 1851. p. 52—56 [*Scenica*, p. 170 y ss.]; y G. Hermann, *Aeschylí tragæd.*, Lips., 1852, t. 2, p. 55 y 56.

³⁾ A menos que se suponga que Teseo fuese representado en esta obra, ya por el que desempeñaba el papel de Antígona, ya por el que representaba á Ismene. Es mucho más difícil que dos actores desempeñen de la misma manera un solo carácter, que si un solo actor ejecuta diversos papeles imprimiéndoles carácter distinto. [Véase Teuffel en el *Rhein. Museum*, n. F., vol. 9, p. 137 y Ascherson, *Philol.*, vol. 12, p. 750 y ss.]

tinguidos el papel de tritagonista, decía ¹⁾ que era privilegio del tritagonista representar el papel de soberanos tan crueles y severos como Creon en *Antígona*. Otras veces empleábanse aquellos términos para designar los actores según el punto por donde entraban á la escena: así dice el gramático Pollux que el protagonista debe entrar siempre por la puerta del centro de la escena, por la de la derecha el deuteragonista, y finalmente, el tritagonista por la de la izquierda ²⁾. Como dice un filósofo neoplatónico ³⁾ en un pasaje importantísimo para la historia del drama antiguo, el poeta no crea al protagonista, al deuteragonista ni al tritagonista; lo único que hace es confiar á cada actor la parte de la obra que más cuadra á sus facultades. Estas y otras observaciones análogas de escritores antiguos, han dado margen á múltiples enredos y dificultades que sería larga y pesada tarea desenmarañar y resolver aquí; basta á nuestro propósito dar una explicación concisa, un punto de vista general, que permita comprender claramente esta diferencia entre los actores. La tragedia antigua que tuvo su origen en la representación de afectos dolorosos del ánimo (*πάθος*), permaneció siempre fiel á su primitivo carácter: ya trataba de sufrimientos materiales, de peligros, de adversidades; ya de penas morales, de preocupaciones del pensamiento, de luchas del espíritu, de opresiones del corazón; pero siempre era un sufrimiento, en la acepción más lata de la palabra, lo que reclamaba principalmente el interés del espectador. Ahora bien: el personaje cuya suerte lograba despertar este interés, aquel cuya íntima lucha ó cuyos externos sufrimientos formaban el nudo de la obra, el personaje más patético—en el sentido antiguo de la palabra—era el protagonista. En los cuatro dramas que podían desempeñar dos actores solamente, es fácil distinguir el protagonista: en *Prometeo*, el Titan encadenado; en los *Persas*, Atossa intranquila por la suerte del ejército y del reino; en los *Siete contra Tebas*, Eteocles, á quien la maldición paterna lleva al fratricidio; en las *Suplicantes*, Danao, fugitivo, que busca nueva patria. En esta forma del drama,

¹⁾ [Discurso sobre la Traición de la Embajada, § 247; por la Corona, § 262, Plutarco, *Præcepta rei publ. ger.*, c. 21, 3.]

²⁾ [Pollux, 4, 124.] *Véase Sommerbrodt, *Disputat. scenica*, p. XX, Liegnitz, 1848. [*Scaenica*, p. 132 y 133.]

³⁾ Plotino, *Ennead.* III, L. II, p. 268. Basileæ, p. 484, Creuzer. Véase la nota de Creuzer, t. 3, p. 163, edic. de Oxon.

raras veces es el deuteragonista autor de los males que afligen al protagonista: este papel está por lo general encomendado á un poder superior que no aparece en escena, y el deuteragonista no hace otra cosa que provocar la expresión de los diversos afectos del ánimo del primer actor, ya mostrándole compasión, ya comunicándole desagradables nuevas; así, por ejemplo, en *Prometeo*, el deuteragonista desempeñaba sucesivamente los papeles de Oceanos, Io y Hermes. El protagonista podía igualmente representar diversos papeles, si bien los poetas procuraban concentrar en solo una parte del drama toda la habilidad y todo el talento de aquel actor. El papel del tritagonista, cuando lo hay, es generalmente el de autor material ó moral de los males que agobian al protagonista: aunque poco patético y de carácter nada á propósito para inspirar por sí mismo compasión, es, sin embargo, causa de que el espectador simpatice con el personaje principal y le compadezca. En este caso, el deuteragonista se encarga del desempeño de papeles, en los cuales, aunque laten vivos y nobles sentimientos, no se ven la energía y alteza de miras del protagonista: son, en suma, caracteres débiles, de más delicado temple, de menos grandeza de espíritu, aunque susceptibles también de producir ciertas sublimes emociones, que Sófocles gustaba de colocar al lado de sus principales personajes para que resaltara más el ánimo y la fortaleza de estos últimos. La gradación de estas tres partes del drama, estriba, pues, en el grado de piedad, de simpatía ó simplemente de interés, que cada una de ellas está llamada á despertar en el auditorio. Si examinamos los títulos de las obras de los tres grandes trágicos, hallaremos que cuando no están tomados del coro ó no revelan en general el asunto de la tragedia, son siempre los nombres de los personajes que mayor interés despiertan: Antígona, Electra, Edipo rey ó desterrado, Ajax, Filoctetes, Deyanira, Medea, Hécuba, Ion, Hipólito, etc., son evidentemente papeles de protagonista ¹⁾.

¹⁾ No es el presente, lugar propio de un estudio más profundo y minucioso de esta cuestión, que podría llevarnos á investigar la estructura de las diversas tragedias. Sin embargo, indicaré la distribución de papeles que juzgo más probable en varias obras. En la trilogía de Esquilo que ha llegado hasta nosotros, procurese, sin duda, conservar al mismo actor el desempeño de las mismas partes en las tres piezas:

AGAMEMNON: *Protag.* Agamemnon, centinela, heraldo.
 Deuter. Casandra, Egisto.
 Tritag. Clitemnestra.

El arte antiguo propendía á dar á conocer, hasta por su respectiva colocación en la escena, el carácter y la importancia de cada uno de los personajes, y á ofrecer á la vista un cuadro simétrico que respondiera á la idea de la acción que iba á representarse. El protagonista, cuya suerte era como el centro en torno del cual giraban todas las demás partes de la obra, debía ocupar el medio del proscenio; el deuteragonista y el tritagonista habían de acercarse á él por los lados; por aquella misma razón, el protagonista salía siempre por la puerta del centro y nunca por las laterales, y si llegaba del extranjero, como Agamemnon y Orestes en la trilogía de Esquilo, entraba por la puerta central en el palacio que era su morada ¹). La significación local atribuída á las dos puertas laterales, debía crear grandes dificultades al deuteragonista y al tritagonista; pero si dispusiéramos aquí de más espacio para entrar en tales pormenores, demostraríamos con numerosos ejemplos cómo los poetas trágicos lograron satisfacer todas estas exigencias ²).

En la tragedia antigua, raras veces era necesario variar la es-

LAS COÉFORAS: *Protag.* Orestes.
Deuter. Electra, Egisto, mensajero.
Tritag. Clitemnestra, nodriza.

LAS EUMÉNIDES: *Protag.* Orestes.
Deuter. Apolo.
Tritag. Pythia, Clitemnestra, Athene.

Por lo que hace á Sófocles, *Antígona* y *Edipo Rey*, pueden servir de ejemplo:

ANTÍGONA: *Protag.* Antígona, Tiresias, Eurídice, mensajero.
Deuter. Ismene, centinela, Hemon, mensajero.
Tritag. Creon.

EDIPO REY: *Protag.* Edipo.
Deuter. Sacerdote, Iocasta, esclavo, mensajero.
Tritag. Creon, Tiresias, mensajero.

¹) [Combaten la opinión expuesta arriba por el autor, el cual se funda en las noticias de Pollux, 4, 124, Sommerbrodt, *Disputat. scenica*, p. XIX (*Scenica*, p. 132) y Bernhardt, *Grundriss Litteraturg.*, vol. 2, 2, p. 93. Como con razón observa el traductor francés en el apéndice al tomo 2, p. 674, se trata de una regla general que tenía excepciones, como, por ejemplo, en *Prometeo*, *Ajax* y *Filoctetes*. Véase Schönborn, *Die Skene der Hellenen*, p. 76 y ss.]

²) *Véanse C. Fr. Hermann, *Disputatio de distributione personarum inter histriones in tragædiis graecis*, Marburgi, 1840, especialmente las páginas 25—31 y 60—63, y G. Bernhardt, *Grundriss der griech. Litteratur*, Halle, 1845, parte 2.^a, páginas 642—44 y 626. [Vol. 2, 2, p. 106 y ss. de la 3.^a edic.], cuyas opiniones difieren de la de Müller.

cena, pues estaba todo de tal manera dispuesto, que lo mismo los diálogos que las principales escenas del drama, podían desarrollarse perfectamente en un mismo lugar, que de ordinario era la plaza que se extendía delante del palacio del soberano. Las escenas mudas ó aquellas cuyo desarrollo no es preciso que presencie el espectador, por importar sólo á la perfecta inteligencia del drama su resultado final, — tales son la lucha fratricida de los hijos de Edipo, el asesinato de Agamemnon, los funerales que Antígona tributa á Polínice, etc., — se supone que se realizan detrás de la escena ó fuera del teatro y se relatan después al público; este procedimiento dió gran importancia á los papeles de heraldo y de mensajero. Pero no movía ciertamente á los poetas á obrar así la razón dada por Horacio ¹), á saber: que deben ocultarse á la vista del público los espectáculos sangrientos y acontecimientos increíbles, porque inspiran menos horror ó duda cuando son relatados; sino que les impulsaba á ello la consideración aún más poderosa de que el interés de la tragedia antigua no estribaba jamás en actos externos ó materiales. El alma del drama trágico constituíanla las reflexiones, los sentimientos, los fenómenos psicológicos que pueden ser expresados por medio de la frase. Para los actos externos, que en general son mudos ó que por lo menos no pueden ser explicados suficientemente por la palabra, la forma épica del recitado es la más adecuada. Las batallas, los desafíos, los asesinatos, los sacrificios, todo, en suma, lo que en la mitología se realiza por virtud de la fuerza material, aparece en el teatro antiguo como sucedido fuera de la escena, aunque se pudiera representar sin grandes dificultades. Algunas excepciones, como el encadenamiento de Prometeo y el suicidio de Ajax, no son reales, sino meramente aparentes y vienen á confirmar la regla general; pues que aquellos hechos no se llevaron á la escena sino para mostrar cuál era la disposición de ánimo en que se hallaba Prometeo cuando le encadenaban á la roca, y cuál la de Ajax antes de suicidarse. Además, los trajes de los actores eran más adecuados á la declamación que á la acción: el prolongado rostro y el cuerpo engrosado con rellenos, del his-

¹) Horacio, *Ars poetica*, 180 y ss. [Compárense con estas las observaciones al acaso diseminadas en los escolios de los trágicos, que A. Trendelenburg ha coleccionado en su obra *Grammaticorum graec. de arte trágica iudiciorum reliquia*, Bonn, 1867, p. 89 y 90.]

trión trágico, habrían producido un efecto extraño, por no decir bufo, en combates y otros actos violentos ¹⁾. Del sublime al ridículo no hay más que un paso, y la tragedia antigua tuvo buen cuidado de no darlo.

Como se ve, más por motivos inherentes al arte mismo, que por sujetarse á reglas predeterminadas, la tragedia clásica griega conservó, con raras excepciones, la unidad de lugar; no necesitando, por tanto, mecanismo alguno para el cambio completo de decoraciones, aceptado por vez primera en el teatro romano ²⁾. En Atenas todos los cambios indispensables de decoración se ejecutaban con los *periactos* colocados en los ángulos de la escena. Eran estos aparatos prismas triangulares, que girando rápidamente sobre un eje, presentaban tres caras diferentes: ya ofrecían al espectador una perspectiva de país extranjero, ya otra de los alrededores de la ciudad. ³⁾ Por este medio, en las *Euménides* de Esquilo podíase trasladar la acción, del templo de Delfos al de Palas en la Acrópolis de Atenas. Ninguna de las tragedias de que tenemos noticia, exigía cambios más importantes. Si era preciso presentar lugares diferentes, pero recíprocamente próximos, la longitud de la escena era suficiente para contenerlos todos; con tanto más motivo cuanto que los griegos no exigían una imitación fiel y exacta de la realidad, y bastaba una indicación ligera para llevar en la dirección apetecida una imaginación tan fácil y pronta como la de aquel pueblo. En el *Ajax* de Sófocles, la mitad izquierda de la escena representa el campamento griego, y la tienda de Ajax, que debe hallarse en el centro, limita el ala derecha del campamento; en la parte de la derecha hay un bosque solitario y á lo lejos el mar; allí se suicida Ajax á la vista del público, pero no del coro, que se encuentra á los lados de la orquesta ⁴⁾.

¹⁾ Según Luciano, *Somnium sive Gallus*, c. 26, excitaba la hilaridad el ver caer á una persona con el coturno.

²⁾ La *Scena ductilis y versilis* [Varrón (?) en Servio, sobre las *Geórgicas* de Virgilio, 3, 24. Véase O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 2, p. 540 y Schönborn, *Shene der Hellenen*, p. 106.]

³⁾ Véase G. Bernhardt, *op. cit.*, p. 626. Sommerbrodt, *De Aeschyli re scenica*, Liegnitz, 1848, p. XXI (*Scanica*, p. 134). [También los periactos pasaron por ser invención de Esquilo, según el testimonio de un gramático, en Cramer, *Anecdota Par.*, t. 1, p. 19. Véase, además, O Müller, sobre las *Euménides* de Esquilo, p. 106. Vitruvio, 5, 6, los cree invención posterior.]

⁴⁾ [Véase O. Müller, *Kleine Schriften*, vol. 2, p. 296 y ss.]

La tragedia griega tenía que satisfacer otra nueva exigencia, resultado de la unidad de local. Como el proscenio representaba un espacio al aire libre, todo lo que en él sucedía era público, y claro es que en las expansiones confidenciales había que temer la presencia de testigos. Ocurría, sin embargo, que era preciso á veces presentar al espectador una escena desarrollada en el interior de una casa, sobre todo cuando la idea fundamental y el plan del drama requerían lo que se llama una situación trágica, esto es, un cuadro animado que ofreciera mezcladas, conmovedoras imágenes y encontradas pasiones ¹⁾. De este género son la escena de Esquilo, en que aparece Clitemnestra con la espada ensangrentada, en pie al lado de los cadáveres de Agamemnon y de Casandra y llevando en las manos la túnica en que envolviera á su desventurado esposo; la pieza siguiente de la misma trilogia, en que aparece Orestes exactamente en el mismo sitio donde aún se ve la propia túnica que esta vez cubre los cadáveres de Egisto y de Clitemnestra; y la tragedia de Sófocles, en que Ajax en medio de los animales que en su locura mató, tomándolos por jefes del ejército griego, aparece sumergido en profunda melancolía y meditando en lo que acababa de ejecutar. Como se ve, no eran los acontecimientos mismos, sino el estado moral que éstos producían, lo que á los poetas trágicos importaba presentar al coro y al espectador á fin de que fuera asunto de su reflexión y móvil de sus emociones. Para presentar en escena aquellos grupos ú otros análogos, en cuya colocación se reconoce el genio plástico de la época de Fidias, así como para exponer á la vista del público el interior de las habitaciones que se suponían ocultas detrás de la escena, empleábanse máquinas llamadas *enciclema* y *exostra*, porque la primera se movía rodando y la otra empujándola. Sería temeraria empresa pretender, con las ligerísimas descripciones que de ellos nos transmiten los gramáticos, dar idea exacta de lo que eran tales aparatos; pero en cambio las tragedias antiguas nos la dan muy clara, del efecto que producían ²⁾.

¹⁾ [En Pollux, 4, 128, hállase todo esto comprendido bajo la denominación τὰ ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόρητα πραχθέντα. Véanse los escolios á las *Euménides* de Esquilo, verso 64: στραφέντα γὰρ μηχανήματα ἐνδῶλα ποιεῖ τὸ κατὰ τὸ μαντεῖον ὡς ἔχει καὶ γίνεται ὄψις τραγικὴ, τὸ μὲν ξίφος ἡμαγμένον ἔτι κατέχων Ὀρέστης, αἱ δὲ κύκλω φρουροῦσαι αὐτόν.]

²⁾ [O. Müller, en la Enciclopedia de Ersch y Gruber, trata ámpliamente de esta cuestión bajo la palabra *enciclema*; reimpresso en los *Kleine Schriften*, vol. 2,

Abriáanse de repente las puertas de un palacio ó de una tienda de campaña, y veíase un aposento perfectamente decorado que era como el centro de la acción dramática, hasta que el desarrollo del drama exigía que desapareciera con la misma prontitud que había aparecido. Es indudable que este aparato escénico lejos de ser grosero y de mal gusto, respondía perfectamente al sentimiento de lo bello y á la imaginación viva del siglo y del pueblo que lo produjera, sobre todo en los últimos años de Esquilo y durante toda la época de Sófocles, cuando matemáticos serios como Anaxágoras y Demócrito habían comenzado á estudiar la perspectiva teatral, y cuando las pinturas decorativas de Agatarco habían creado una nueva y peculiar rama del arte ¹⁾, que por medio de la luz y de las sombras logró imitar los objetos con infinita mayor perfección que antes se había hecho.

De igual suerte, los mecanismos por cuya virtud las figuras surgían de debajo de tierra, ó cruzaban los aires, ó se imitaba el relámpago y el trueno, estaban ya en la época de los tres grandes trágicos suficientemente perfeccionados para producir los apetecidos efectos. Las obras de Esquilo, pero más especialmente el *Prometeo*, demuestran que no se le tildaba sin razón de mostrar predilección marcada por las apariciones fantásticas, carros alados y extraños hipógrifos que conducían á la escena á ciertas deidades, como Oceanos y sus hijas.

Con lo que llevamos dicho, creemos haber dado á conocer al lector los principales caracteres de la tragedia griega, con toda la grandeza original y la regularidad plástica con que se ofrecía á los ojos de los espectadores. Pero no estimamos menos necesario, si ha de comprenderse bien á los antiguos trágicos, estudiar la forma de la tragedia griega habida consideración de la época en que floreció, ó en otros términos, la combinación de sus diversas partes ó elementos; porque hay en aquella combinación muchos pormenores que no alcanza á explicar la idea general del drama, ni pueden comprenderse sino remontándose al desarrollo histórico de la tragedia en Grecia.

Consiste la tragedia antigua en una combinación de poesía lí-

p. 524 y ss. Véase también el mismo autor, sobre las *Euménides* de Esquilo, página 103 y las observaciones de G. Hermann, *Opusc.*, t. 6, p. 165.]

¹⁾ Llamada *σκηνογραφία* ó *σκιαγραφία*. [Véase sobre este particular el capítulo XVII, nota 2, de la p. 15.]

rica y de diálogo dramático que puede descomponerse de diversas maneras: de un lado el coro, de otro los actores; de una parte el canto, de otra el recitado; de la una los elementos líricos y de la otra los elementos dramáticos. Pero sobre todo la distinción más general y oportuna es la establecida por Aristóteles ¹⁾, entre el canto de muchas voces y el canto ó recitado de un solo personaje; el primero, como es natural, era propio del coro únicamente; el segundo común al coro y á los actores. El canto de muchas voces tenía significación propia y determinada en el conjunto de la tragedia: llamábase *stasimon* cuando el coro lo entonaba hallándose inmóvil en medio de la orquesta, y *parodos* cuando lo entonaba entrando en la escena ó dirigiéndose al punto donde había de colocarse en el orden habitual. Distinguíase principalmente el parodos de los stasima, en que el primero comenzaba por lo general por larga serie de anapestos, propios para ser recitados en una procesión ó durante una marcha, ó iban éstos intercalados en los cantos líricos. Cuanto al asunto de estos cantos, eran generalmente reflexiones sobre la situación de los personajes y acerca de la misma acción dramática, y expresaban las emociones despertadas en almas benévolas y compasivas. El parodos explica al mismo tiempo la entrada del coro y la parte que toma en la acción, mientras que los stasima expresan su intervención en cada una de las varias formas que ofrece el desarrollo del drama. Como en general el coro representaba al *espectador ideal* que con su manera de ver las cosas debía guiar y moderar las impresiones del pueblo allí congregado ²⁾, los stasima servían para mantener, en lo más fuerte y agitado de la acción dramática, el recogimiento que los griegos estimaban condición necesaria para saborear y comprender las obras de arte; así como para purgar el drama de cuanto pudiera tener de accidental y de personalísimo, haciendo resaltar más el sentido íntimo y el pensamiento que envolviera. Por esto los stasima eran entonados en los momentos de reposo, cuando ya la acción dramática había recorrido una de sus fases, y á menudo cuando la escena estaba desierta, ó si permanecían en ella algunos persona-

¹⁾ *Poética*, 12. [La distinción marcada en este pasaje descansa en el desarrollo histórico de la tragedia, pues el elemento lírico era considerado como su punto de partida. Por lo demás, el citado capítulo de la *Poética*, ofrece grandes dificultades.]

²⁾ [Véase Horacio, *Ars poetica*, v. 193 y ss.]