

jes, se aguardaba á otros que aún no habían tomado parte en el drama; entre tanto los actores disponían del tiempo necesario para variar de traje y de máscara. Los cantos entonados por el coro, dividían, pues, la tragedia en partes que pueden compararse con los actos del drama moderno, y que los griegos denominaban, *prólogo* á la primera, *episodios* á las recitadas entre el parodos y los stasima, y *éxodo* á la siguiente al último stasimon. En estos cantos es donde se presenta el coro con su verdadero y propio carácter, y muéstrase más que en ningún otro caso fiel á su misión de expresar con hermosas y nobles formas los sentimientos de un alma bondadosa y compasiva; por ello precisamente, esta parte de la tragedia antigua se asemeja más que ninguna otra, lo mismo en su forma que en su fondo, á las poesías líricas corales de Estesícoro, Píndaro y Simónides. Consiste su forma métrica en estrofas y antiestrofas, enlazadas entre sí por la simple sucesión, sin artificio alguno, como en la poesía lírica coral; con la sola diferencia de que en vez de conservar en todo el curso de un stasimon la misma sucesión regular y ordenada de estrofas y antiestrofas, se trueca y se varía el orden en cada par; de esta suerte, los épodos van siempre al final del canto y no después de cada dos estrofas, como acontece en la poesía lírica <sup>1)</sup>. Trocábase el metro y con él á menudo la melodía, para expresar el cambio de ideas y de emociones, y en esto cabalmente estriba la diferencia entre la poesía lírica dramática y la de Píndaro; pues mientras la poesía pindárica descansa siempre en una sola idea fundamental y conserva constantemente en el auditorio la misma disposición de ánimo, la lírica dramática, recordando á cada paso el pasado, haciendo temer el porvenir, expuesta á la influencia de tendencias diversas y á los varios antagónicos intereses que luchan en la escena, en suma, conmoviendo á menudo los ánimos de los coreutas, hállase sujeta á grandes cambios, que hacen que con frecuencia el principio se diferencie radicalmente del fin. Por el contrario, la forma rítmica de las diferentes partes de la tragedia, es generalmente menos artística, está compuesta de menos elemen-

<sup>1)</sup> Los épodos que aparentemente se hallan en medio de un largo canto coral, como en el *Agamemnon* de Esquilo, versos 140—159 de Dindorf, forman la conclusión del *parodos*, que se compone aquí de nueve sistemas anapésticos y de una estrofa, antiestrofa y épodo en dáctilos; sigue inmediatamente el primer *stasimon*, que se compone de cinco estrofas y antiestrofas en troqueos y versos logaédicos.

tos heterogéneos que la de los grandes maestros en la lírica coral; en suma, es más bien el desenvolvimiento de un tema único con ligeras variantes; diríase que en el drama el canto es como el caudaloso río que se precipita en torrente impetuoso, al paso que en Píndaro serpentea manso y tranquilo por tortuoso cauce para expresar los delicados sentimientos del poeta. Sin ahondar demasiado cuestión tan vasta y difícil como es la de fijar la diferencia entre la estructura rítmica de los cantos líricos y la de los cantos trágicos, observaremos que así como los trágicos no emplearon solamente los metros pindáricos, sino que se sirvieron además de los usados ya en la poesía lírica por los jonios y por los eolios, así también siguieron en la composición de estrofas y de versos, reglas muy diversas cuya explicación exigiría un estudio profundo de todos los refinamientos de la métrica griega.

Las pausas en los cantos corales dividían naturalmente la tragedia, como ya tenemos dicho, en prólogo, episodios y éxodo; pero lo mismo el número que la extensión y el orden de estas partes eran susceptibles de variedad sorprendente, con tanto más motivo cuanto que no existía regla alguna semejante á la prescrita por Horacio <sup>1)</sup>, que limitara el natural desenvolvimiento del plan dramático. El número de cantos corales hallábase en razón directa del número de momentos de la acción que provocaban meditaciones sobre las pasiones humanas y sobre las leyes del destino reguladoras de los acontecimientos; pero á su vez estos momentos dependían de la índole de la acción dramática y del número de personas que en ella interviniera. Sófocles compuso, ya tragedias complicadas con gran variedad de caracteres y fases como la *Antígona*, dividida en siete actos; ya tragedias sencillas, en las cuales la acción presenta muy escasa diversidad de fases con esmero desenvueltas, como el *Filoctetes*, que solo tiene un stasimon y que por consiguiente consta de tres actos, incluyendo en este número el prólogo. Partes bastante extensas de tragedia podían desarrollarse sin pausa alguna y por ende formar un solo acto. En el *Agamemnon* de Esquilo, el canto que inspirado por siniestros presentimientos entona el coro antes de las profecías de

<sup>1)</sup> *Ars poetica*, 189.

Neve minor, neu sit quinto productior actu  
fabula, quae posci vult et spectata reponi.

Cassandra es el último stasimon <sup>1)</sup>; pues como estas profecías están á punto de realizarse con la muerte de Agamemnon, producen sensaciones tan poco tranquilizadoras que no hay oportunidad para otro stasimon. En el *Edipo en Colono* de Sófocles, el primer canto coral, esto es, el parodos en el sentido que dejamos indicado, sucede á la escena en que Teseo promete á Edipo hospitalidad y protección en el Ática <sup>2)</sup>. Hasta entonces el coro, vacilando entre el horror que le inspira el maldito y la compasión que siente por el desgraciado, primero temiendo mucho de él, luego esperando mucho, siéntese presa de agitación constante, y ni un punto puede recobrar la serenidad y la calma necesarias para vislumbrar la mano de la divinidad en los acontecimientos que presencia.

Por lo que hace á la composición de los episodios ó actos, los elementos dramáticos y los líricos se confunden más en ella que en los cantos corales de que hasta aquí hemos venido hablando. Allí donde el discurso no obedece á la inteligencia ni expresa meras impresiones de la imaginación, sino que es intérprete de emociones profundas del alma, se torna en lírico, esto es, se convierte en canto. Los cantos que no encajan entre las diversas fases de la acción dramática, sino que son parte de la acción misma en cuanto determinan la voluntad del actor, pueden ponerse en boca de personajes del drama, de individuos del coro ó de unos y otros á la vez, pero nunca del coro como colectividad. Esta tercera clase de cantos, es la más importante, é indudablemente tuvo lugar propio en la antigua tragedia lírica.

Estos cantos, comunes á los actores y al coro, llamábanse *commos*, palabra que propiamente significa *planctus*, lamentación fúnebre. Las lamentaciones por un muerto ó las provocadas por una enfermedad grave, fueron, pues, la forma primitiva de este linaje de cantos; pues aunque se le agregaran palabras encaminadas á provocar una acción ó á precipitar una resolución, fué siempre asunto principal del *commos* el interés que inspiraban las adversidades de los actores. A menudo ocupaba el *commos* una gran parte de la tragedia, como acontecía, por ejemplo, en

<sup>1)</sup> Versos 975—1032 de Dindorf.

<sup>2)</sup> Versos 668—719 de Dindorf. Plutarco, *An seni sit gerenda respubl.* 3, llama á este canto el *πάροδος* de *Edipo en Colono*.

los *Persas* <sup>1)</sup> y las *Coéforas* <sup>2)</sup> de Esquilo. Estas descripciones detalladas de penalidades y de angustias eran elemento capitalísimo del arte trágico antiguo. En el *commos* tenían su lugar propio los grandes sistemas de estrofas y antiestrofas hábilmente combinadas que, realizadas y completadas por los movimientos combinados también del coro y de los personajes de la escena, producían un efecto imposible de apreciar con la simple lectura del poema. Una como variedad del *commos* constituyen las escenas en que mientras unos exponen sus ideas en forma lírica, otros manifiestan sus pensamientos en el tono ordinario de la conversación. El contraste que de esto nace da margen á conmovedoras escenas, como acontece en el *Agamemnon* <sup>3)</sup> y en los *Siete contra Tebas* <sup>4)</sup> de Esquilo. Pero agitado el coro por encontrados sentimientos, podía también sostener consigo mismo un diálogo lírico; de aquí nació un nuevo género de poesía coral, en el que fácilmente podían reconocerse las diversas voces merced á la interrupción, repetición y controversia de las ideas. En Esquilo, como ya observaron los comentaristas antiguos <sup>5)</sup>, se hallan extensos diálogos líricos del género de que venimos hablando, en los cuales se distinguían todas ó la mayoría de las voces del coro. Los trágicos posteriores no emplearon probablemente estos cantos, más que uniéndolos á los *commos* y no permitiendo, si no muy raras veces, que alguna que otra voz sobresaliese de las restantes del coro <sup>6)</sup>. Cuando el coro entraba en la orquesta no en riguroso orden, colocados los coreutas en filas y cantando todos á una, si no en desorden completo y entonando un canto algo semejante

<sup>1)</sup> Esquilo, *Persas*, versos 907—1076. El exodo entero es un *commos*.

<sup>2)</sup> Esquilo, *Coéforas*, versos 306—478.

<sup>3)</sup> Esquilo, *Agamemnon*, versos 1069—1177, donde el entusiasmo lírico pasa gradualmente de Cassandra al coro.

<sup>4)</sup> Esquilo, *Siete contra Tebas*, versos 369—708, casi en todo el episodio. Véanse las *Suplicantes*, versos 346—437. [A esto se refiere la definición de Aristóteles, *Poética*, cap. 12, p. 1452, b, 20: *κῆμμος δὲ ὁρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.*]

<sup>5)</sup> Véanse los escolios á las *Euménides* de Esquilo, 139, y á los *Siete contra Tebas*, 94. Ejemplos de este género son: *Euménides*, versos 140—177, versos 254—275, versos 777—792, versos 836—846. *Siete contra Tebas*, versos 77—181. *Suplicantes*, versos 1019—1074. En las distintas ediciones se indican frecuentemente estas voces por semicoros; pero la división del coro en dos mitades, llamada *διχορῆτα* por Pollux, 4, 107, no se realizaba si no en raras ocasiones, como en los *Siete contra Tebas* de Esquilo, verso 1066. Sófocles, *Ajax*, 866.

<sup>6)</sup> Como en Sófocles, *Edipo en Colono*, versos 117 y ss. Eurípides, *Ion*, versos 184 y ss.



Todos los cantos de que hasta aquí hemos hablado eran de carácter musical: los antiguos los denominaban *μῆλη* y entonábanlos con acompañamiento de cítara, lira, flauta y raras veces de otros instrumentos. Otras composiciones pertenecen á aquel género intermedio entre el canto y el simple discurso, de que ya hemos hablado al tratar del modo cómo los rapsodas recitaban la epopeya (Cap. IV), la elegía (Cap. X) y el yambo. Las *estancias anapésticas* entonadas ya por el coro, ya por los actores, casi siempre cuando aquél ó éstos estaban en movimiento, ya al entrar, ya al salir, bien saludando, recuerdan los cantos bélicos y las marchas de los espartanos (Cap. XIV); y es muy difícil determinar si eran entonados con arreglo á melodías fijas ó recitados como simples discursos. En la tragedia primitiva se ponían en labios del coro, cuando entraba en ordenadas filas, como si fueran parte del parodos. A veces los actores recitaban exámetros para hacer revelaciones importantes ó para comunicar meditaciones profundas, á las que daba gran realce la característica majestad de aquel metro <sup>1</sup>). Los versos trocáicos ordinarios que se empleaban en el diálogo podían recitarse, como ya hemos observado anteriormente, en tono solemne y acompañados de animados gestos muy análogos á los de la danza.

Con esto llegamos á los episodios en los cuales no dominaba, como en las demás partes de la tragedia que hasta aquí hemos examinado, el sentimiento; sino la razón, que guiando á la voluntad, propende á someter á su examen todas las cosas externas y á conformar y subordinar á la suya las opiniones ajenas. Este elemento de la tragedia fué en un principio el menos importante; con lentitud extraordinaria, el simple recitado se transformó en la gran variedad de estilos que al fin ostenta la tragedia. Aquí el coro no ofrece contraste alguno con los personajes del drama, sino que se presenta como si fuese un verdadero actor <sup>2</sup>); claro es, sin embargo que, con raras excepciones <sup>3</sup>), sus diálogos con los personajes de la escena no son sostenidos por todas las

<sup>1</sup>) Véase Sófocles, *Filoctetes*, 839. [*Traquinianas*, 1010 y ss.] Eurípides, *Phaethon*, *Fragm. e cod.* París, v. 60. [*Fragm.* 775 de Nauck. Véase Christ, *Metrik der Griechen und Römer*, Leipzig, 1879, p. 201 y ss.]

<sup>2</sup>) [Aristóteles, *Poética*, cap. 18, p. 1456, a, 25: Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μῦθον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὡς περὶ Εὐριπίδην ἀλλ' ὡς περὶ Σοφοκλεῖ. Véase Horacio, *Ars poetica*, verso 193.]

<sup>3</sup>) Como en Esquilo, *Persas*, 154: Χρῆδων αὐτῆν πάντας μύθοισι προσαυδᾶν.

personas que lo forman, sino sólo por el corifeo. Únicamente en las obras de Esquilo, y en éstas rarísimas veces, los coreutas sostienen entre sí conversaciones; tal sucede en el *Agamemnon*, donde los doce personajes que forman el coro hablan y gesticulan como si fueran otros tantos actores <sup>1</sup>); otras veces manifiestan individualmente sus opiniones respecto de un actor <sup>2</sup>). En la estructura del diálogo adviértese la extraordinaria propensión á la regularidad y á la simetría que caracteriza al arte antiguo. Las creencias y aspiraciones encontradas, inarmonizables, que sostienen entre sí constante lucha, hállanse por decirlo así equilibradas, hasta en la extensión material de las frases, en todo el curso del diálogo, y sólo al fin una expresión más fuerte hace inclinar de un lado la balanza; de aquí, aquellas escenas con tal arte combinadas que cada verso respondía á otro como golpe á golpe, y á las cuales se denominaba *stycomithias*; y aquellas otras donde de la misma suerte se combinaban cada dos ó más versos. A menudo también medíanse y equilibrábanse escenas enteras compuestas de diálogos y de partes líricas, de modo que ofrecieran el mismo simétrico contraste de la estrofa y de la anti-estrofa <sup>3</sup>).

El metro generalmente usado en los episodios de la tragedia clásica, fué en un principio, como ya tenemos dicho, el tetrámetro trocáico, el cual en las obras más perfectas del arte trágico que han llegado hasta nosotros, ó no aparece admitido ó se halla sólo en los diálogos más animados. Los *Persas* de Esquilo, verosímilmente la tragedia más antigua que conocemos, es también la más abundante en troqueos. El trímetro yámbico, por el contrario, que Arquíloco empleó como arma terrible del ridículo y de

<sup>1</sup>) Esquilo, *Agamemnon*, 1346—1371. Los tres versos trocáicos precedentes y que sirven de introducción á la deliberación, eran recitados por los tres primeros coreutas.

<sup>2</sup>) Esquilo, *Agamemnon*, 1047—1113.

<sup>3</sup>) Como en la *Electra* de Sófocles, los versos 1398—1421 y los 1422—1441 se corresponden. [Hállanse otros ensayos de división en la edición de O. Jahn. Véase además F. Ritschl, *Der Parallelismus der Sieben Redenpaare in den Sieben gegen Thebas* de Esquilo, *Opusc.*, t. I, p. 300 y ss, y las observaciones de Christ, *Metrik der Griechen und Römer*, p. 603 y ss. de la 2.ª edic.] Véase Aristóteles, *Poética*, cap. 4, p. 1449, a, 22: τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποιήσιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῆ ἡ φύσις τὸ οἰκτεῖον μέτρον εὔρε, μάλιστα γὰρ λεκτικῶν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστι y *Retórica*, 3, I, p. 1401, a, 3.

la sátira, transformóse merced á las hábiles modificaciones introducidas en el modo de manejarlo sin alterar por esto su fundamental carácter, en la forma métrica más adecuada al discurso enérgico y animado á la par que reflexivo <sup>1)</sup>). Pero en las tragedias de Esquilo, este metro se diferenciaba de la prosa más que en las de sus sucesores, no sólo por la majestad del tono de las sílabas largas cuyo número aumentó, si que también por la perfecta coincidencia de la puntuación más rigurosa con las terminaciones de los versos; cualidades que conservan á aquel metro su carácter poético. Los sucesores de Esquilo no sólo dieron á la versificación una forma más variada, á menudo también más rápida y ligera, sino que cortaron los versos y enlazáronlos unos con otros por las terminaciones ó los comienzos de las frases, imprimiendo de esta suerte mayor naturalidad al diálogo.

Después de haber indagado y examinado detenidamente las formas y los materiales de que el poeta trágico debía servirse para realizar las creaciones de su genio; analizados ya, uno por uno, los que podríamos llamar armas y recursos de Melpómene, podemos ahora penetrar un poco en la esencia de la tragedia griega, á fin de poner de relieve la ley general que domina y regula la estructura de toda verdadera tragedia, tomando para ello como punto de partida la célebre definición de Aristóteles: «La tragedia es la imitación de una acción seria, completa, de cierta extensión y que, por medio de la compasión ó del terror, depura estas mismas ú otras análogas pasiones del ánimo» <sup>2)</sup>). Sin embargo, no siendo posible acometer con fruto la empresa sin examinar con la atención debida el plan y los asuntos de algunas tragedias de Esquilo y de Sófocles, pasemos ante todo á estudiar el carácter de Esquilo en su vida y en sus obras.

<sup>1)</sup> [Horacio, *Ars poetica*, versos 79 y ss.:

Archilochum proprio rabies armavit iambo.  
hunc socci cepere pedem gravesque cothurni  
alternis aptum sermonibus et populares  
vincentem strepitus et natum rebus agendis.]

<sup>2)</sup> Aristóteles, *Poética*, 6: μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης — — δι' ἑλέου καὶ φόβου περαινουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν. [O. Müller sigue aquí la conocida interpretación de Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, ges. Werke, vol. 7, p. 125 y 126, de tan controvertido pasaje. Véase Jac. Bernays, *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*, Berlin, 1879.]

## CAPÍTULO XXIII

### Esquilo.

Esquilo, hijo de Euforión, ateniense de la aldea de Eleusis, nació, según los más auténticos testimonios <sup>1)</sup>, el año 4 de la 63.<sup>a</sup> Olimpiada, 525 a. Chr. Contaba, pues, treinta y cinco años cuando se libró la batalla de Maraton; cuarenta y cinco cuando el combate naval de Salamina; y fué del número de los griegos que no se limitaron á ser simples testigos de aquellos acontecimientos, los más grandes de su historia nacional, sino que, impulsados por patriótico entusiasmo, tomaron en ellos parte activa. Su epitafio habla únicamente de la fama que alcanzó en Maraton y no de los triunfos que obtuvo en poéticos agones <sup>2)</sup>). Pertenece, pues, Esquilo á la generación de los *maratonómacos*, en el sentido que se daba á esta palabra en tiempos de Aristófanes <sup>3)</sup>, y era uno de aquellos viejos atenienses, patriotas heroicos cuyas varoniles almas encerraban los gérmenes de la grandeza con que Atenas deslumbró al mundo después de las guerras médicas.

Esquilo, como casi todos los grandes maestros de la poesía en la antigüedad, era *poeta de profesión*, y habíase consagrado en absoluto al ejercicio del arte trágico, que iba unido al de

<sup>1)</sup> La conocida inscripción cronológica de la isla de Paros, donde se hallan consignadas la edad á que llegó y la fecha de su muerte, y de cuyos datos puede inferirse el año de su nacimiento.

<sup>2)</sup> A Cinegiro, el entusiasta guerrero de Maraton, se le llama hermano de Esquilo: es indudable que su padre también se llamó Euforión. Heródoto, 6, 114, con notas de Walckenaer. Ameinias, por el contrario, que comenzó la batalla de Salamina, no podía ser hermano de Esquilo, pues nació en el demo de Pallene, y Esquilo era natural de Eleusis. [Los pasajes citados se hallan en la colección de F. Schöll, *Testimonia veterum de Æschyli vita et poesi in Æschyli, S. adv. Thebas*, edic. de F. Ritschelius, Lips., 1875.]

<sup>3)</sup> [Nubes, 986, *Acarnienses*, 181.]