

"Historia del teatro universal" de César Oliva y Francisco Torres Monreal.

CAPÍTULO II

El teatro en Grecia

I. ORÍGENES

1. EL DITIRAMBO Y LAS FIESTAS HELÉNICAS

Siguiendo a Aristóteles, la mayoría de los manuales de historia del teatro hacen nacer la tragedia del *ditirambo* o de los solistas del ditirambo, y la comedia de los *himnos fálicos*. ¿Qué era, en realidad, el ditirambo? Parece ser que se trataba de un coro cantado por unos cincuenta hombres o niños. Su contenido era más lírico que dramático. En los ditirambos se invita generalmente a los dioses a que desciendan a la tierra para presenciar el canto del Coro, en el que se va a agasajar muy particularmente a uno de esos dioses, Dionisos.

Platón llama al ditirambo el nacimiento de Dionisos. En estos dios los griegos personificaban todas las fuerzas misteriosas, bienhechoras y aterradoras de la Naturaleza. En el Ática las fiestas estaban dedicadas a Dionisos, de ahí que se las denominase *fiestas dionisias* o *dionisiacas*. *Las dionisiacas* tenían lugar tres veces al año: en primavera —finales de marzo— estaban las *grandes dionisiacas* o de la ciudad de Atenas, aunque la hegemonía de esta ciudad les dio pronto un carácter panhelénico. Estas fiestas duraban seis días, y en ellas, tras el surgimiento del teatro, se celebraban tres concursos dramáticos a los que se presentaban los grandes autores. Es presumi-

ble que en toda la historia no haya habido unos premios de tanta repercusión como éstos. En enero nos encontramos con las *dionisiacas leneas*, fiestas exclusivamente atenienses; duraban cuatro días y no contaban con concursos ditirámbicos. Finalmente, existían las *dionisiacas rurales*, a finales de diciembre, en los *demos* o poblados griegos. Sólo los *demos* de mayor renombre tuvieron concursos dramáticos.

En las *grandes dionisiacas* se cantaba el ditirambo. Comenzaba con una procesión en la que se traía la estatua de Dionisos desde Eleuteras. En las *dionisiacas rurales* el dios era traído en un *carro naval* y la procesión iba precedida por un sacerdote. El carro de Tespis tenía igualmente la forma de carro naval (carnaval): pensemos que Grecia está poblada de islas. El elemento característico del ditirambo solía ser un *ritornello* lanzado como un grito por el Coro. Con estos gritos alternaba el canto del guía del Coro llamado *exarconte* o *corifeo*. En ellos se solía implorar ansiosamente la llegada de Dionisos, dios de la fecundidad animal y agraria.

2. DEL DITIRAMBO A LA TRAGEDIA Y AL DRAMA SATÍRICO

El origen de estos dos géneros estaría en el desarrollo del texto cantado por el exarconte y de los *ritornellos* gritados por el Coro en los ditirambos. Así, pues, debemos pensar en un diálogo inicial entre el Coro y el exarconte, que no estaría muy lejos de los diálogos entre Coro y corifeo en la tragedia. Posteriormente, el corifeo se separó del Coro para dar lugar al *primer actor*. Este paso capital se le atribuye tradicionalmente al mítico actor y autor trágico Tespis. Con la aparición del primer actor acaba de nacer en realidad el teatro occidental propiamente dicho. Esto es fácilmente comprensible si imaginamos que este primer actor no sólo dialoga con el Coro, sino que acompaña su diálogo con la acción. Dicho de otro modo, no sólo recita o canta, sino que actúa: es sujeto y objeto de la acción.

Esta explicación no ha parecido suficiente a algunos investigadores. El profesor Francisco R. Adrados arguye que los ditirambos no tenían una temática heroica ni contaban con los elementos *trenéticos* con ella relacionados (es decir, elementos de culto a los héroes y a los muertos en general), mientras que la tragedia sí tiene una temática heroica y sus coros nos hacen evocar los cantos trenéticos

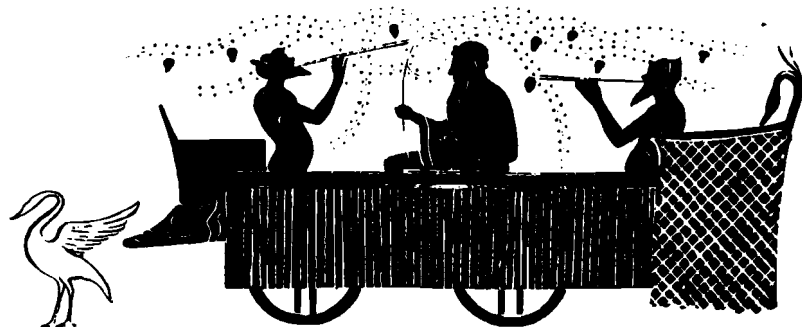
existentes ya antes de ella y que no podemos relacionar con el culto de Dionisos.

Más difícil parece aún hacer surgir la comedia de los *himnos fálicos* que tenían lugar en las procesiones y ritos de entronización de Fales, en los que los oficiantes portaban como atributo distintivo un gran falo. Aquí, no obstante, el falo sí constituirá un tema y un motivo de los dramas satíricos y de algunas comedias griegas. Pero los himnos fálicos no explican suficientemente algunos elementos característicos de la comedia, tales como los *agones* o enfrentamientos entre dos coros, entre Coro y actor, o ente los actores; ni la *parábasis*, o secuencia en la que el Coro se dirige sin máscara al público... Y, sin embargo, todo esto se encuentra en diversos rituales griegos. Adrados concluye que el teatro griego nace del *como*: Coro que se desplaza para realizar una acción cultural con procesión y danza. Y nos aclara que el *como* no es siempre de tipo festivo, sino que pueden darse otros *comos*, por ejemplo, en los que se cantan *trenos* o *plantos* fúnebres en el culto de los héroes. La palabra *comedia* hace referencia únicamente a una especie de *comos*, los *comos* festivos.

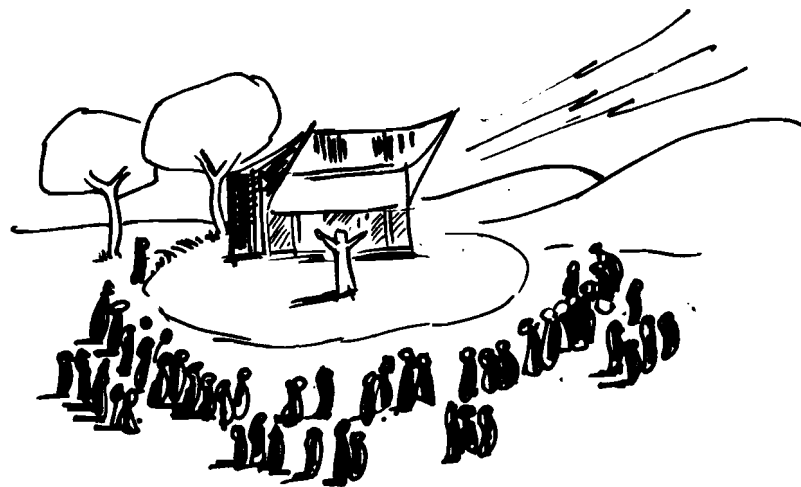
Concretando, la tragedia y el drama satíricos surgieron de ciertos *comos*, aquellos precisamente que agasajaban a los héroes. La comedia es una creación posterior a partir de los *comos* y rituales no utilizados por la tragedia. La tragedia, además, sirvió en gran medida de modelo formal a la comedia. En definitiva, los orígenes del teatro griego hay que burcarlos en los rituales agrarios. Ahora bien, todo lo expuesto no contradice —así nos lo parece— la teoría de Aristóteles que, en nuestra opinión, explica el origen formal del teatro y justifica el espacio y el tiempo de las representaciones dramáticas.

3. SENTIDO RELIGIOSO DEL TEATRO GRIEGO

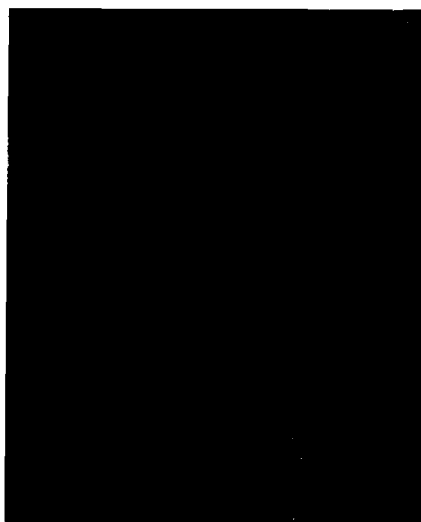
Después de lo aquí expuesto no podemos dudar del sentido religioso del teatro griego, al menos en sus primeras manifestaciones. La oposición entre un teatro religioso y un teatro no religioso no habría tenido sentido. La invocación a los muertos y a los héroes —emparentables con los dioses—, las procesiones de Dionisos o de Fales, las danzas rituales (pues también en Grecia en el principio fue la danza), todo puede ser o todo es religión. En Grecia el hombre se encuentra en continuo diálogo con la naturaleza a la que divi-



Una reconstrucción del carro de Tespis, según una vasija de la época.



Fantasia sobre la primera fase del teatro griego. En el principio era un danzante o recitante (dibujo superior). Años después, necesitaría una modesta *skene* para intercambiar sus máscaras y objetos (dibujo inferior).



Otra vasija (s. III a.C.) nos muestra a un actor griego preparando su máscara, vestido de quitón y coturnos.

niza y con la que asimila a sus héroes. La *polis* establece el marco de la convivencia social, regula esta convivencia. Pero la *polis* no anula las fuerzas de la naturaleza que, espléndida y sobrecogedora, rodean al hombre griego.

Por otro lado, como dejamos apuntado en el capítulo anterior, Grecia es deudora de corrientes de pensamiento y de culto de los países orientales. El culto a Dionisos, en cuyo marco nace el teatro, está impregnado de elementos rituales orientales. Las danzas son sin duda *danzas de posesión* auténtica que provocan el trance y la histeria colectiva. Se trataba de danzas ejecutadas en torno a la *timele* o altar situado en la orquesta, sobre el que previamente había sido colocada la estatua del dios. El público acudía a este rito del ditirambo con la cabeza ornada de coronas vegetales, y los fieles de Dionisos se contorsionaban presos de la *mania* divina. La reproducción, mediante la danza, de la histeria colectiva formaba parte integrante y necesaria de un rito cuya finalidad estaría en el exorcismo, en la liberación del furor reproducido. De aquí arranca probablemente algo tan esencial en el teatro griego como es la *mimesis* y la *purificación catártica* de las que nos ocuparemos más adelante. En ocasiones, estas celebraciones acababan en una comunión sangrienta, en la que los participantes devoraban crudo a un animal sobre el que previamente habían suplicado que descendiese Dionisos para poseerlo. Con este rito, los participantes se hacían una misma carne y sangre con el dios, se divinizaban a su vez.

II. LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS

Tres son, pues, los géneros dramáticos griegos: el *drama satírico*, la *tragedia* y la *comedia*. Los dos últimos servirán de norma a las variantes habidas en el teatro occidental. El drama satírico expresa otra de las necesidades expresivas del teatro griego que debe dar rienda suelta, en ocasiones, a los impulsos refrenados, a las capas del yo reprimidas por la conciencia. Los brotes del drama satírico han podido aparecer, aquí y allá, a lo largo de la historia del teatro: en Shakespeare, en Mallarmé, en Lorca, en muchos de los intentos de nuestro siglo emparentables con Artaud o con los surrealistas. Consideramos como subgéneros parateatrales, y en nuestro caso

preteatrales, el *ditirambo*, los *comos* y las *audiciones timéticas*, especies de oratorios en torno a la *timele*.

1. EL DRAMA SATÍRICO

Poco es lo que sabemos de este género. Poco es también lo que de él nos queda: *Los sabuesos*, de Sófocles; *El cíclope*, de Eurípides y algunos fragmentos de Esquilo. De origen dorio, fue introducido en Atenas por Pratinas, en la época en que Esquilo iniciaba su carrera, y se incorporó al programa dramático que contaba con una *trilogía* de dos tragedias y un drama. Al añadirle el drama satírico se convirtió en *tetralogía*. Tiene grandes parecidos con la tragedia, tanto en su estructura formal como en su temática de carácter mitológico. Pero se diferencia de la tragedia en el tono, en la representación —en la que tanto cuentan los gestos, la danza— y en la composición del Coro, integrado obligatoriamente por *sátiros*, conducidos por su jefe y padre, Sileno; de donde, en Atenas, se le conoce también con la denominación de *Drama silénico*. Por su fondo y su forma, se podría considerar como una *tragedia divertida* en la que el Coro de sátiros sería el componente básico y esencial; o como un *drama grotesco*, si atendemos más a los elementos de la representación.

¿Cómo eran los sátiros de estos dramas? La mayoría de los historiadores los pintan vestidos con pieles de cabra —se dice que de las cabras sacrificadas a Dionisos. De este animal son igualmente otros atributos: cuernos, cola, pezuñas... No obstante esta figuración tradicional, A. Lesky, apoyándose en las cerámicas griegas de la época, opina que los sátiros debieron optar más bien por los atributos equinos, dejando sólo para las personificaciones de Pan (otro nombre de Dionisos) o de los dioses los atributos del macho cabrío. Pero admite Lesky que, a causa de su cualidad más sobresaliente, la lascivia, a los sátiros se los denominaba *los machos cabrios*.

Como Dionisos, a cuyo cortejo pertenecen, los sátiros personifican las fuerzas de la Naturaleza, particularmente las fuerzas pasionales que conducen a la procreación; de ahí que hayan pasado a la posteridad como símbolo de las pulsiones eróticas que anidan en el hombre y en los animales. Pero también simbolizaban otros impulsos: el temor, el desenfreno, la ironía... De ahí que se los represente como humanos con elementos animales.

2. LA TRAGEDIA

No sabemos muy bien por qué razón el término *tragedia* se hace provenir de *tragos* (macho cabrío), pues a nadie le convencen los motivos de dicha etimología: recompensa de una cabra al ganador del concurso de tragedias, derivación del drama satírico... Tampoco creemos que deba preocuparnos aquí esta cuestión.

En su estructura cabe distinguir:

- El *prólogo*, secuencia inicial que anticipa, en forma dialogada o monologada, la historia trágica.
- El *Parodos* o canto de entrada del Coro.
- Los *episodios*, que serían como los actos o cuadros del teatro moderno. Estos episodios suelen estar separados por cantos del coro que conocemos con el nombre de *estásimos*. De estos episodios, el último, formado por la salida del Coro, recibe el nombre de *éxodo*.

3. LA COMEDIA

En la comedia nos encontramos con una alternancia de recitados y cantos del Coro parecida a la de la tragedia. Pero existen diferencias importantes entre estos dos géneros. En contraste con la tragedia debemos resaltar especialmente:

- El *Agón* o combate. Constituye su primer episodio y consiste obligadamente en una escena de disputa de la que saldrá triunfante el actor que representa las ideas del poeta. No hemos de olvidar que la comedia ateniense es una pieza de tesis.
- El segundo elemento diferenciador es la *parábasis*: durante una salida temporal de escena de los actores, los componentes del Coro se quitan los mantos y las máscaras, se vuelven a los espectadores y avanzan hacia ellos. Las parábasis cuentan con siete partes; un canto muy breve o *commation*; los *anapestos*, o discurso dirigido al público por el corifeo; el *pni-gos*, largo periodo dicho sin interrupción, y cuatro trozos métricos de estructura estrófica.

En ninguno de estos géneros son necesarias las unidades de tiempo o de espacio, aunque a ellas tiendan los autores.

III. DE LA TRAGEDIA EN PARTICULAR: SUS COMPONENTES SIGNIFICATIVOS

Aristóteles, a quien por fuerza han de seguir todos los estudiosos del tema, define la tragedia como

imitación (mimesis) de una *acción* (praxis) de carácter elevado y completo, con una cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes. Imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no a través de una narración, la cual, moviendo a compasión y a temor, provoca en el espectador la *purificación* (catharsis) propia de estos estados emotivos.

Partiendo de esta definición, y auxiliados por otros textos de la *Poética* aristotélica, vamos a intentar delimitar las características esenciales de la tragedia griega.

1.^a *La imitación o mimesis*. Además de *imitación*, mimesis puede significar *reproducción* o sinónimos más teatrales como *representación* (volver a hacer presente), *recreación*, *figuración*... Pero esta mimesis griega es algo más que la imitación ficticia del teatro moderno. El actor griego trata de *hacer presente* al personaje que *encarna* viviéndolo a fin de conseguir que los espectadores *simpaticen* con él.

2.^a *Imitación de una praxis*. La imitación de la que hablamos no está sólo en la apropiación por parte del actor de las características de los personajes. Incluso diríamos que no es esto lo más necesario. No se trata de imitar una psicología, una esencia que deba imprimir su sello a una acción; al contrario, se trata de imitar las acciones trágicas, pues son éstas las que definen al personaje, y no a la inversa.

La acción trágica debe estar orgánicamente estructurada; es decir, la acción en su totalidad debe presentárenos como un todo armónico cuya coherencia se debe a la unión estrecha de sus partes

entre sí, y de todas ellas con la exposición general. Todo ello es causado por algo, no hay nada gratuito.

3.^a *La praxis de la tragedia*. La acción de la tragedia toma cuerpo en la materia mítica. El mito, por tanto, precede a la tragedia. El mito es un *relato* ya estructurado, universalmente válido en razón de sus posibilidades significativas, al que los géneros artísticos podrán concretar según sus formas de expresión. Es posible que la tragedia sea la forma más patética de todas. Y ésta será tanto más sugerente y efectiva cuanto más poética sea su forma de plasmarse. De ahí que Aristóteles exija que la tragedia se muestre en un *lenguaje agradable, lleno de belleza*.

Finalmente, está clara en Aristóteles la correlación y oposición *epopeya-narración // tragedia-acción*. La acción debe ser asumida por el personaje de modo responsable.

Intencionadamente estamos empleando, al hablar de las acciones trágicas, los términos *mito* y *mítico*, tomados en el sentido moderno de casos ejemplares. Hemos evitado el término *mitológico*. Hacemos esta salvedad porque es aquí indicado señalar que no todas las tragedias están sacadas de la mitología. Algunas se apoyan en relatos históricos, como *Los Persas*, de Esquilo, quizá la primera de las tragedias conservadas. Evidentemente, por arte del discurso artístico, muchas veces del discurso dramático, el relato histórico puede alcanzar un nivel mítico suficiente como para convertirlo en caso ejemplar. A lo largo de la historia del teatro veremos cómo los autores de tragedias acuden a la mitología, a la historia, o a los propios dramas trágicos de sus predecesores, especialmente a los trágicos griegos.

4.^a *La metabolé o cambio de fortuna*. Con este concepto se quiere dar a entender que una de las proposiciones o secuencias de la acción trágica debe implicar un cambio de situación en la suerte del héroe o de varios de los personajes trágicos. Por su naturaleza, tanto como por su grado, estos cambios de fortuna pueden ser variados, aunque Aristóteles aclarará que el más indicado de todos para suscitar los sentimientos propios de la tragedia es el que hace que el héroe pase de la prosperidad a la desgracia. Por otro lado, Aristóteles señala que la *metabolé* más bella según la *techne* o arte de la tragedia es aquella en la que el personaje que sufre este cambio no es ni excesivamente virtuoso o justo ni, por el contrario, un malvado; pues en ninguno de los casos referidos podría despertar en el espectador la compasión, además de no presentar ejemplos humanos asimilables

al común de los mortales. En este sentido, alaba el buen criterio de los tribunales poéticos al preferir las tragedias de Eurípides en las que se opta preferentemente por esta solución.

Pero junto a esta mutación desgraciada, la tragedia griega ofrece otras posibilidades, incluido el desenlace o final feliz.

5.^a *Las razones de la metabolé*. Aristóteles aclara que este cambio no se deberá a ningún vicio o acto perverso, sino que ocurrirá *por causa de cierta hamartía*. La *hamartía*, origen del cambio trágico en la suerte del personaje, no equivale a una culpa o a un pecado que el personaje deba expiar con una desgracia. La *hamartía* se refiere a una *opinión errónea* que puede conducirnos a determinadas acciones equivocadas. Pero tampoco se trata de una ignorancia total; sólo de una falta de conocimiento, del conocimiento indispensable que habría sido necesario para tomar una decisión totalmente correcta. En este sentido, la *hamartía* se convierte en la causa de la *metabolé*.

Este cambio brusco, imprevisto, es denominado también por Aristóteles con el término de *peripecia*: desviación de la acción principal en una nueva dirección. No debemos confundir este significado con el actual de *vicisitudes* o *episodios de la acción*. A la *peripecia* aristotélica puede seguir la *anagnórisis* o reconocimiento: el personaje trágico cae en la cuenta de su descuido, de su identidad, de la identidad de los otros personajes. En cualquier caso, lo importante para la organización trágica no es propiamente ese reconocimiento en sí, sino la significación de dicho reconocimiento y las consecuencias que ello implica para la solución posterior de la tragedia.

6.^a *La finalidad de la tragedia: la catarsis*. Es éste el concepto que más debates ha suscitado de todos los señalados en la *Poética*. Recordemos que la finalidad de la tragedia estaría en la consecución de la catarsis, por medio de la compasión y del temor de estos estados emotivos.

Siguiendo a su autor, hemos de entender por *compasión* o piedad la emoción que el hombre experimenta ante la desgracia del personaje trágico; y por *temor* el miedo a que esa desgracia, propia de la condición humana, pueda acaecernos también a nosotros, los espectadores, hechos de la misma masa que los personajes de la tragedia. Por ello, aunque éstos ocupen un rango social distinto del nuestro —se trata de personajes encumbrados—, en lo moral no se distinguen de los demás mortales. Compartimos todos las mismas virtudes y los mismos defectos. Por efectos de la *mimesis*, que ha de pasar al espectador, éste sentirá en sí la desgracia trágica. Pues bien,

por efecto de la homeopatía, consistente en curarse de una afección experimentando una afección similar, la tragedia nos curará del temor y de la compasión. ¿En qué grado? Esta es la cuestión. Hay quienes creen que se trata de una purificación total, de una *erradicación* (Cornille) de dichas emociones. Otros piensan que no se trata de hacer del hombre un ser *insensible*, sino de curar sólo los excesos *patológicos* de compasión y de temor que podrían convertirnos en enfermos psíquicos.

IV. LA REPRESENTACIÓN DEL TEATRO GRIEGO

Los géneros propiamente dramáticos se sostienen desde los griegos sobre dos pilares básicos: el diálogo y la acción.

El *monólogo dramático* y el *mimo*, con sus distintas variantes a lo largo de la historia del teatro, cuentan accionalmente una historia y suelen contener un diálogo encubierto, si no ya manifiesto. En el *mimo* los actores «hablarán» echando mano del código gestual. En las variantes del *monólogo dramático*, el diálogo puede aparecer de diversas formas: desdoblamientos psicológicos del personaje, reproducción de diálogos con otros personajes ausentes o con sus imágenes, apóstrofes (incluidas las apóstrofes al público), etc.

Empecemos hablando del actor y del Coro para pasar a otras consideraciones sobre el lugar y las técnicas de la representación.

1. LOS ACTORES

Ya hemos dicho que los *actores* son los encargados de encarnar a los personajes mitológicos o históricos del teatro griego, verdaderos sujetos y objetos del relato. Los griegos tienen muy clara la diferencia entre actor y personaje, así como la de la doble relación entre el personaje y su representación dramatizada. Recordemos que, hasta ese momento, el griego sólo ha tenido acceso a un relato narrado. En segundo lugar, el espectador advierte la relación mimética entre el personaje y el actor que lo encarna, es decir, que lo presenta en

carne y hueso. Para entender bien esto hemos de pensar que nosotros vivimos en un mundo un tanto alejado del griego, en el que tenemos consolidados los géneros que muestran la acción —al teatro debemos de añadir el cine. Pero debemos precisar que fueron los griegos los que operaron el paso de la *epopeya* (narración) al *teatro* (narración + acción).

Es comprensible que este paso se diera de un modo gradual; que, poco a poco, la *acción* fuese ganándole terreno a la narración y a los recitados heredados del culto.

Comprenderemos igualmente que la relación actor-personaje no fuese en un principio *de uno a uno*: un actor distinto para cada uno de los personajes de la obra, como ocurre por lo general en el teatro moderno. Entre los griegos, un mismo actor podía representar a varios personajes en la misma obra. Se dice que fue Tespis el que inventó al actor, al primer actor. Posteriormente, cada uno de los grandes trágicos aumentó su número: con Esquilo aparece el segundo actor (*deuteragonista*); con Sófocles el tercero (*titragonista*); Eurípides continúa con tres actores e introduce uno más que no habla.

Conforme aumentan los actores, es lógico que se incremente el número de personajes presentes al mismo tiempo en escena. Con ello es fácil suponer que, de Téspis a Eurípides, crezcan las posibilidades de la acción y disminuya la parte narrativa. También es deducible que, al aumentar los participantes en la acción y en el diálogo que la conduce, decrezca la parte recitada o cantada que se encomienda al Coro. Así ocurrió, en efecto. Es más, al perder importancia el Coro, los autores fueron reduciendo el número de participantes en él, o *coreutas*. En Eurípides ya sólo encontramos doce coreutas. En la comedia, Aristófanes aún mantiene el Coro, pero Menandro acabará suprimiéndolo.

Pero si el incremento de actores ayuda a una mostración más objetiva y realista de la acción, también es verdad que con ello el teatro pierde parte de su carácter mimético y se empobrece la relación actor-personajes, lo que acarreará, inevitablemente, el debilitamiento de algunos de los aspectos del teatro en sus inicios: su carácter ritual, cultural y, en definitiva, religioso.

No en vano, cuando el teatro contemporáneo ha querido reconstruir la mimesis y la *ceremonia*, ha acudido, entre otras soluciones, a la fórmula del teatro griego: un actor para varios perso-

najes. El actor contemporáneo representará sucesivamente varias transmutaciones o metamorfosis de un mismo personaje o de diversos personajes. Para que esto quede de manifiesto, el actor se investirá también de los atributos de sus personajes respectivos: máscaras, vestimentas, pelucas... Preferentemente, este acto de la transformación formará parte de la ceremonia, por lo que deberá realizarse a la vista del público. Arrabal es, sin duda, el autor de nuestros días que más ha puesto en práctica esta técnica en su teatro pánico, aunque sus ceremonias evoquen en primer lugar la liturgia católica. Por increíble que nos parezca, las mayores «novedades» de las vanguardias del siglo xx han consistido en retornos a los orígenes.

2. EL CORO

Podemos, pues, decir que el teatro moderno nace del incremento de las funciones del actor y de la disminución de las atribuciones del Coro. En varios apartados podríamos agrupar dichas atribuciones.

- Funciones imprecativas: plegarias, invocaciones, oraciones en las que se pide, en ocasiones, la aparición de héroes muertos, la llegada de un dios; acción de gracias, cantos de victoria... En éstas, como en otras misiones del Coro, podemos ver claramente su origen y naturaleza cultuales.
- Participación en la ceremonia, con intervenciones de carácter ritual: procesiones, ofrendas...
- Funciones narrativas al servicio de la acción. El Coro puede preparar la acción exponiendo la situación en que ésta va a ocurrir, o puede predecirla, anticiparse a ella, o presagiarla como si tuviera poderes visionarios (muerte de Clitemnestra en *Electra*; muerte de los niños en *Medea*...); o puede exponer su temor ante una de las posibilidades de la acción, llegando incluso a prevenir a los personajes del riesgo a que se ven expuestos.
- Elementos de unificación, de enlace, entre los distintos episodios trágicos, que se cerrarán con el éxodo o salida.
- Aparece la figura del comentador de la acción en sus resultados y consecuencias.
- Crear un mediador entre la acción trágica y la percepción

de la misma por parte de los espectadores, llegando incluso a convertirse en una especie de conciencia colectiva del público.

- Finalmente, para Roland Barthes, la gran función manifiesta o encubierta del Coro es la de preguntar: a los dioses, a los héroes, o a sí mismo. A los espectadores también, a los que parece dirigirse en ocasiones. Creemos que vale la pena reproducir parte del texto del ensayista francés, a pesar de su tono un tanto categórico:

El comentario coral detiene periódicamente la acción recitada por los actores y obliga al público a una meditación lírica e intelectual a un tiempo. Porque si el Coro comenta lo que acaba de ocurrir ante nuestra vista, este comentario es en su esencia una interrogación: a «lo que acaba de ocurrir» de los recitantes, el Coro contesta con un «¿y qué va a suceder ahora?»... Tal es la estructura del teatro griego: la alternancia orgánica de la cosa interrogada (la acción, la escena, la palabra lírica). Esta estructura suspendida marca la distancia que separa al mundo de las preguntas que se le hacen. La mitología en sí misma había sido una imposición de un vasto sistema semántico a la naturaleza. El teatro se apropia la respuesta mitológica y se sirve de ella como de una respuesta de nuevas preguntas, porque interrogar a la mitología equivalía a interrogar a lo que en otro tiempo había sido plena respuesta. En sí mismo, el teatro griego es una interrogación situada entre dos interrogaciones de signo distinto: religioso, la mitología; laico, la filosofía (en el siglo iv a. de C.). Es cierto que este teatro constituye una vía de secularización progresiva del arte: Sófocles es menos «religioso» que Esquilo; Eurípides menos que Sófocles. Con este paso de la interrogación por formas cada vez más intelectuales, la tragedia evoluciona hacia lo que hoy llamamos el drama, es decir, hacia la comedia burguesa, fundada en conflictos de caracteres, no en conflictos de destinos: y lo que ha marcado este cambio de función ha sido, precisamente, la atrofia progresiva del elemento interrogador, es decir, la atrofia del Coro. Idéntica evolución se produce en la comedia; al abandonar el cuestionamiento de la sociedad (incluso cuando su contestación fuese regresiva), la comedia política (la de Aristófanes) se convierte en comedia de intriga, de caracteres (Filemón, Menandro): comedia y tragedia tienen entonces por objeto la «verdad» humana. En definitiva: el tiempo de las preguntas había pasado ya para el teatro.

3. EL LUGAR DE LA ACCIÓN: EL «THEATRON»

Es de suponer que antes de la construcción de los teatros, los coros ditirámicos actuasen al aire libre, rodeados por los espectadores. En la época clásica, el teatro fue de madera. Posteriormente, se pensó en su ubicación en la confluencia de dos colinas en cuyas laderas se situaba el auditorio o *theatron* (lugar para ver) al que los romanos llamarán *cavea* (parte excavada). En la parte baja de las colinas queda la *orquesta*, de forma circular, rodeada de una balaustrada de piedra con un altar de Dionisos (*timele*) en su parte central.

En el siglo V antes de Cristo, el auditorio abrazaba unas tres cuartas partes del círculo de la *orquesta*. Al fondo, frente a los espectadores, se alzaba un muro alto tras el que se situaba un edificio destinado a habitaciones para los actores, maquinaria en su parte superior. Entre este muro y la orquesta se sitúa un espacio estrecho denominado *proscenio*. Los actores y el Coro se colocaban normalmente en la orquesta, aunque, más tarde, se replegaron hacia la parte posterior. Se cree, finalmente, que los actores representaron sobre el proscenio.

Licurgo reconstruyó el Teatro de Dionisos hacia el año 333 a. de C. y colocó asientos de piedra para los espectadores. En la actualidad, contamos con suficientes restos de los magníficos auditorios griegos, entre los que destaca el Teatro de Epidauró, en Grecia, y el de Siracusa, en Italia.

El estudio del auditorio no ofrece problemas. En cambio, se sigue debatiendo otros aspectos del espacio escénico, particularmente la relación entre el proscenio y la escena (*skene*). Parece ser que la primera función de esta *skene*, que tenía forma de habitación, era la de servir para los cambios de los actores a lo largo de la representación. Tenemos datos de la construcción de una *skene* en Atenas en 465 a. de C. Otro uso muy posible era el de servir de espacio escénico a los dioses que formaban parte del reparto escénico. La dimensión *altura* tenía su simbolismo en el teatro griego. Por medio de la maquinaria, los dioses descendían a lo largo del muro (es el *deus ex machina*). Su actuación no debería situarse al mismo nivel de los personajes humanos. La *skene*, parte contigua al muro, elevada como el proscenio sobre la orquesta, sería inicialmente el lugar reservado a los dioses.

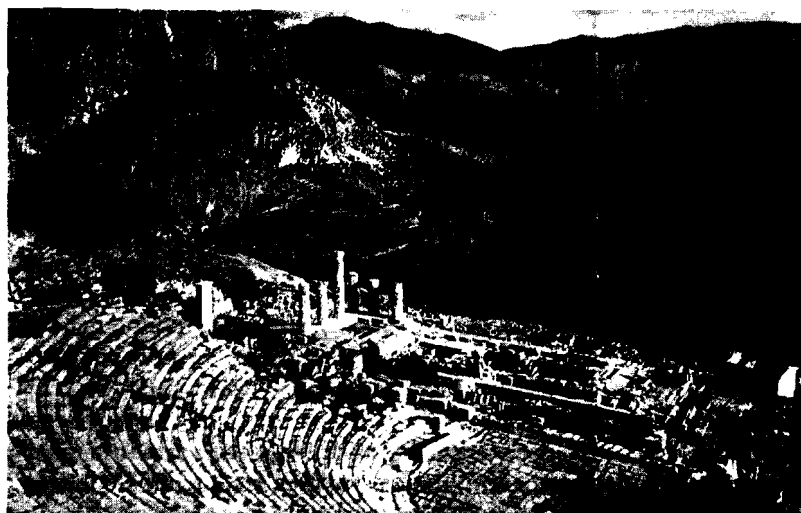
4. DECORADO Y MAQUINARIA

El muro de la *skene*, que pudo en un principio aparecer desnudo, se revistió más tarde con alguna colgadura. Al principio, en el espacio escénico no debió figurar ningún lugar extraescénico. Éste debía ser creado por la imaginación de los espectadores siguiendo las indicaciones del texto. En tiempo de Esquilo, el espacio escénico se integró en el espectáculo para sugerir los lugares comunes de la acción (palacio, fortaleza, lugar elevado...), lo que se conseguía por medio de un telón de fondo y de unos bastidores, llamados *periactois*, colocados en los laterales del proscenio. Estos bastidores podían incluso girar sobre sí mismos para presentar en sus caras nuevos decorados a lo largo del espectáculo. Ya con Eurípides se disponía igualmente de una plataforma móvil, de una polea en el techo de la *skene* para alzar por los aires a los dioses, de plataformas elevadas para designar los lugares olímpicos, de terrazas, de escotillas y de escaleras por las que podían ascender los fantasmas de los muertos. Como utensilios necesarios para producir efectos sonoros y visuales, los griegos disponían de placas que se golpeaban a fin de simular el ruido del trueno, mientras que con antorchas agitadas se producía el resplandor de los relámpagos.

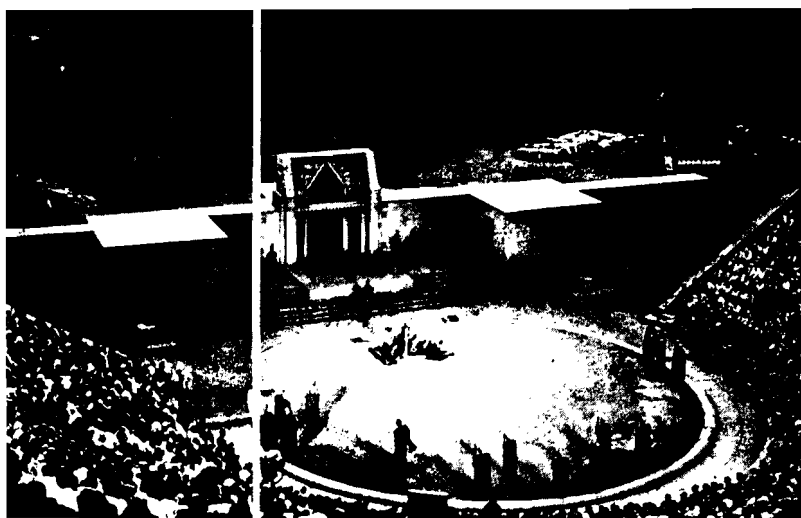
5. MÁSCARAS, COTURNOS, VESTUARIOS

Para nosotros es obvio que la máscara oculta el rostro del actor y con él su enorme riqueza gestual. Sin embargo, los griegos y otras civilizaciones antiguas, en sus celebraciones rituales preteatrales, ya usaban las máscaras o disimulaban la cara con barro, azafrán y otros productos. Este hecho tiene un evidente simbolismo: el de revestirse de unos atributos nuevos que nos hagan dignos de officiar en el culto. Trasladado al teatro, podríamos decir que la máscara opera la transmutación del actor en personaje o, mejor dicho, la ocultación de los rasgos que individualizan al actor a fin de que éste deje manifiestos los rasgos del personaje reflejados en la máscara. Otras pueden ser sus consecuencias:

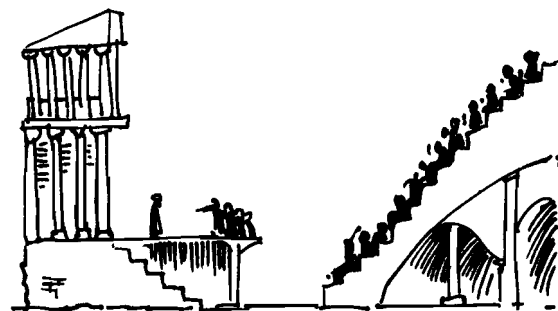
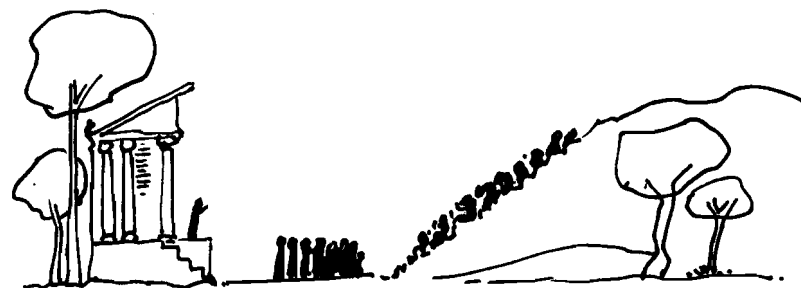
— la de hacer coincidir al *personaje* con su papel (rasgos cómicos o trágicos tipificados); en Aristófanes se dan las máscaras fi-



El teatro de Apolo en Delfos (s. IV a.C.).



El teatro de Epidauro en una representación actual.



Esquema comparativo entre un teatro griego y otro romano. Se advierte con claridad la colocación del auditorio sobre la ladera de la montaña (arriba), y la construcción específica que los romanos hacían (abajo) de sus locales dedicados a la escena. La separación entre el *proscenio* y la *orquestra* en el teatro griego es mucho más notoria, por la propia importancia del coro, que la del teatro romano, en donde se suprime. Asimismo, el lujo y aparato de la skene es muy superior en el romano.

gurativas de animales —ranas, aves... Con el tiempo, los artesanos consiguieron un realismo sorprendente en sus máscaras que pudo poner en peligro la tipificación de los personajes. Pero este realismo estuvo en correspondencia con el realismo de los textos dramáticos. Este sería el caso —de ser cierto— de aquella representación de Aristófanes que hace salir a escena al filósofo Sócrates: la fidelidad al modelo fue tal que el propio Sócrates, que se encontraba entre los espectadores, se puso en pie para que éstos no creyesen que estaba en escena representándose a sí mismo;

- la de producir efectos de sobrecogimiento, particularmente en la tragedia;
- al ir figurada en un casco que agranda las dimensiones normales de la cabeza humana, hace más visible al personaje, al tiempo que consigue que guarde las proporciones con su elevada estatura, debido al uso de los coturnos;
- igualmente, según otros, su cavidad servía para ampliar la voz, haciendo el papel de falso megáfono (pues éste no era necesario, dada la buena acústica de los teatros);
- finalmente, permitía que un actor pudiese representar perfectamente a varios personajes con sólo cambiar de máscara.

Por su lado, los *coturnos* servían para dar mayor altura a los actores trágicos. De este modo, los actores que hacían personajes nobles sobresalían por encima del Coro y, por otro lado, su altura se amoldaba, como ya hemos indicado, a las proporciones de la máscara. El actor se convertía así en una especie de gigante, y se hacía visible para todos los espectadores. Este gigantismo conlleva un simbolismo psicológico y moral que creaba en los espectadores efectos de sobrecogimiento propios para experimentar la catarsis de que nos habla Aristóteles.

Añadamos algunas notas sobre el vestuario de los griegos. Los trajes usados por los actores griegos resumían estilizadamente la moda ática de acuerdo con los personajes que representaban. Se componían esencialmente de túnicas cortas y medias (quitón, clámide) y mantos. En el vestuario se jugaba con el simbolismo de los colores. Los reyes habían de vestir de púrpura; los personajes de luto, con tonos oscuros. Las almohadillas servían para abultar el tronco humano a fin de que guardara la debida proporción con la

altura. Los monarcas usaban una corona como símbolo de su dignidad y mando.

V. AUTORES Y OBRAS

1. LOS TRÁGICOS

Esquilo (525 a 456 a de C.)

Es el primer clásico del que conservamos parte de su obra (no tuvieron esta suerte ni Frínico ni Pratinas). De las siete tragedias de Esquilo que nos quedan, tres de ellas forman una serie argumental, las que integran la trilogía *La Orestíada: Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides*. Las cuatro restantes son: *Los siete contra Tebas, Los persas, Las suplicantes y Prometeo encadenado*.

La Orestíada nos presenta un fresco de crímenes familiares. En la primera tragedia, Clitemnestra asesina a su marido Agamenón a la vuelta de éste de la Guerra de Troya. ¿Razón de este crimen? Vengar la muerte de Ifigenia por su padre Agamenón, pues tal fue la condición que impuso el sacerdote para que los dioses enviaran vientos propicios a las naves griegas que habían de salir con rumbo a Troya.

Tras la muerte de Agamenón, Egisto se une con Clitemnestra y usurpa el trono. Diez años han pasado desde el crimen horrendo. Pero diez años no han sido suficiente tiempo para que Electra, hija de Clitemnestra y de Agamenón, extinga sus odios. Electra encuentra por fin a su hermano Orestes en la tumba paterna y le incita a la venganza. Éste mata al usurpador Egisto y a su propia madre. Es la historia de la segunda tragedia, *Las Coéforas* o portadoras de ofrendas a los muertos.

Pero el matricidio de Orestes alzaría contra él a las Furias o Ericnias (tercera tragedia). Orestes será juzgado por el parlamento reunido bajo la protección de Palas Atenea. El parlamento absolverá al héroe por considerar que obró para salvar el honor de la familia y de su propia ciudad, ultrajada en la figura de su rey. Las Furias se calman, dejando paso a las *Euménides* o *benévolas*.

Como vemos, un único relato, cuyas partes o secuencias están

causal y temporalmente trabadas, compone varias tragedias agrupándolas en una unidad argumental. El gran arsenal de la mitología griega, en parte ya vertido a la epopeya homérica, constituía un filón de incalculable riqueza para los trágicos. *La Orestíada* le habría proporcionado a Esquilo materia argumental para nuevas tragedias aún. Así lo entendieron Sófocles y Eurípides. Este último, remontrándose a los inicios del conflicto familiar, a Ifigenia, compuso dos tragedias centradas en este personaje: *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia en Táuride*. Electra, por su parte, dará nombre a dos tragedias, las de Sófocles y Eurípides.

Pero detengámonos aún un momento en Esquilo. Todo parece acabar en *La Orestíada* con un final satisfactorio, si no feliz, y con la clausura de un ciclo de violencia. Sin embargo, es fácil imaginar el tormento interior de Orestes. El dictamen del parlamento lo reconcilia con la ciudad, pero no suprime su historia ni su memoria, armonizando lo apolíneo con lo dionisiaco.

Se ha dicho que Esquilo es el más religioso de los dramaturgos griegos. Pero esto no impide que sus tragedias cuestionen implícitamente los juicios de los dioses. Es más, la creencia en los dioses debe ser mantenida como el único medio de exculpar a los humanos de sus crímenes. Todos los crímenes de la trilogía fueron desencadenados por el sacrificio de Ifigenia y maldición subsiguiente. Pero ¿no fueron los dioses, en última instancia, los que ordenaron ese sacrificio? Agamenón, espíritu religioso, sólo se limitó a obedecer un mandato superior. Igual filosofía mantendrá Esquilo en sus otras tragedias. En *Los Persas* se habla de una guerra en la que él mismo tomó parte; pero no lo hace para celebrar la victoria de los griegos, sino más bien para mostrar la insensatez y la ambición de unos jefes militares persas. ¿Quién puede hablar de victoria y de vencedores cuando los campos de batalla han quedado enrojecidos por la sangre de los muertos?

Sófocles (496-406 a. de C.)

De las muchas tragedias de Sófocles, a quien los hados concedieron larga y fecunda existencia, sólo nos quedan siete: *Ajax*, *Antígona*, *Edipo rey*, *Electra*, *Filoctetes*, *Las Traquinias*, *Edipo en Colono*.

Con la introducción del tercer actor, Sófocles confiere un mayor dinamismo a los diálogos escénicos y a las acciones que éstos desarrollan. Esquilo también lo entenderá así e, imitando a Sófocles,

incluirlá el tercer actor en algunas de sus tragedias. Entre ellas siguiendo el juicio de la historia, hemos de destacar *Edipo rey*, posiblemente la obra maestra del teatro de todos los tiempos. ¿A qué puede ser debido este reconocimiento? El tema y la historia escenificada han podido sin duda contar para ello. Pero esto no lo es todo; mejor dicho, esto sólo constituye una parte de la tragedia. Es más, la historia de Edipo ya la conocían de antemano los griegos en tiempos de Sófocles, como podemos conocerla nosotros cuando vamos a una de sus representaciones. Por si esto no fuese bastante, el dramaturgo nos la recuerda en el pórtico de la tragedia, antes de que ésta tenga lugar (lo que, por otro lado, es normal en todo el teatro griego). El sobrecogimiento, la tensión que crea en nosotros *Edipo rey* está en el arte con que se expone la acción, en su profunda poesía, en la organización del conflicto trágico, en la transmisión de una experiencia vital que conmueve las fibras más profundas de nuestro yo. A través de las desdichas de Edipo, fuente de análisis para psicólogos (matar al padre, yacer con la madre, autocastigarse con la ceguera y el exilio por no creerse digno de ver la luz del día ni hollar el lugar de su «falta»), a través de unos hechos acaecidos en un lugar y en un tiempo definidos, Sófocles nos conduce al tiempo y al espacio indefinidos, permanentes, de la conciencia de Edipo; a la congoja indescriptible del personaje martirizado por fuerzas que son más poderosas que él; a las reacciones propias de un ser acorralado que se siente culpable, aunque quizá vislumbre que no hay proporción entre su error y la desgracia a que lo someten los dioses; a la atormentada interiorización de su propio existir que le llevará a exclamar aquello de *¡mejor no haber nacido!*

El pesimismo de Sófocles es evidente. La crítica implícita a las fuerzas superiores que mandan sobre los humanos no deja lugar a dudas. Pero su obra, como la de Esquilo, es también una reflexión sobre los comportamientos del poder en su época, sobre la organización política que no sabe desprenderse de los lazos de la guerra, de las ya incontables guerras que Atenas emprende o sufre en su tiempo y de las extrañas leyes que la rigen. No ha de sorprendernos el enorme éxito, en nuestro siglo, de otra de sus tragedias, *Antígona*, en las adaptaciones de Brecht, Anouilh, Living Theatre... *Antígona* es una reflexión sobre la dignidad humana y sobre el camino a seguir (el dictado por los dioses o el dictado por uno mismo en su fuero interno) cuando las leyes nos obligan al acto inmoral (en *Antígona*, no dar sepultura al hermano muerto). En la interpretación del *Living*,

el hermano de Antígona muere en la guerra, a manos de su propio hermano Eteocles. Polinices fue forzado a la guerra, a la que maldijo hasta su muerte.

Eurípides (480-406 a. de C.)

De Eurípides conservamos diecisiete tragedias. Destacamos de ellas: *Alcestes*, *Medea*, *Ifigenia en Aulide*, *Ifigenia en Táuride*, *Electra*, *Las bacantes* y *Las troyanas*. Eurípides cuenta ya con cuatro actores en escena, uno de ellos sin texto. Esto le permite crear escenas de un mayor dinamismo y realismo que sus antecesores. Pero, en contrapartida, el Coro de Eurípides pierde parte de las atribuciones que tuvo en sus comienzos. Ya hemos adelantado que esto conlleva un deterioro del carácter cultural, religioso, de la tragedia. En Eurípides, la raíz profunda de esos cambios hay que buscarla también en su escasa fe en las fuerzas extraterrestres, debido posiblemente a su aproximación a la filosofía de los sofistas.

Exagerando quizá los tintes, Duvignaud afirmará que la verdadera tragedia empieza con Eurípides. Dando por sentada la incredulidad o la desconfianza total del trágico griego en los dioses, es preciso que miremos hacia abajo, que busquemos en el hombre el responsable de todos los infortunios. *La tragedia empieza cuando el cielo se queda vacío*, sentencia Duvignaud. Un cielo vacío de dioses: éste es el cielo que contempla Eurípides cuando hacia él alza su mirada. La tragedia está en el hombre, en la libertad del hombre que diría Sartre. Lesky, menos tajante, aclara:

Eurípides critica en sus tragedias las figuras transmitidas por la fe, pero sin que por ello llegue a la negación ateísta de los poderes superiores. Tales poderes existen, y los destinos actúan de una forma que al hombre le es inescrutable; pero para Eurípides, completamente dentro del espíritu de la sofística, el verdadero centro de todos los acontecimientos es el ser humano. Las acciones del hombre y la dirección divina ya no se unen para él en el mundo de las irreconciliables contradicciones para formar su mayor contraste con respecto a Esquilo. Si para éste el destino humano era solamente el escenario en el que se manifiesta paradigmáticamente un orden superior, en cambio, para Eurípides, en dramas como *Medea* o *Hipólito*, este destino nace del hombre mismo, del poder de sus pasiones, en las que, a diferencia de Es-

quilo, ya no hay ningún dios que a modo de *sylléptor* sirva de ayuda en el camino del conocimiento y de la comprensión.

2. LOS COMEDIÓGRAFOS

En tres periodos se clasifica la comedia griega: antigua, media y nueva. Aristófanes representa a la antigua; Menandro a la media.

Aristófanes (444-380 a. de C.)

Con Aristófanes, el Coro continúa perdiendo muchas de sus atribuciones. Entre otras razones, esto puede explicarse por el tono satírico y jocoso de la comedia, menos apto para las atribuciones culturales del Coro. Pero cuenta también el carácter descreído de su autor. Con Aristófanes, en efecto, asistimos al espectáculo desmitificador de lo sagrado que alcanza cotas rayanas en lo sacrílego. En *Las nubes* se burla abiertamente de los dioses.

Pero no sólo dirige su crítica festiva y mordaz contra los dioses. Aristófanes se mofa de las instituciones humanas, de los gobiernos políticos de Atenas, de las tribunales de justicia (*Las avispas*); de la filosofía de los sofistas y particularmente de Sócrates a quien vapulea en *Las nubes*; de la legislación y del poder militar que, con la guerra, destruyen los lazos sociales y familiares (*Lisístrata*). Las comedias de Aristófanes nos presentan, por la vía del sarcasmo, una panorámica de la sociedad de su época, un fresco de un realismo no igualado hasta entonces, a pesar de las deformaciones exigidas por el género cómico. La crítica del comediógrafo despertó la indignación, y la contrarréplica no debió hacerse esperar. Apela entonces al público, por intermedio del Coro, para que acuda en su defensa. Para este menester requiere Aristófanes la voz de los coreutas.

¿Cuál fue el poder catártico de la risa? Podemos afirmar que, en el caso de Aristófanes, éste pudo ser el de liberarnos de ciertas tensiones discursivas y avivar el espíritu crítico. Sus caricaturas fueron eficaces para advertirnos de la realidad y sus engaños que, de ser presentados «objetivamente», podrían haber pasado desapercibidos.

Con Menandro asistimos a la evolución del teatro griego hacia las formas del teatro moderno. Algunos historiadores piensan que se trata de una degeneración del rigor griego. El Coro, por ejemplo, desaparece prácticamente, pues, aunque pueda hacer acto de presencia en los entreactos, ya no conserva ninguna de las funciones que le caracterizan en la tragedia, limitándose únicamente a ejecutar algunas canciones.

Menandro suprime así la interrogación, las preguntas explícitas del teatro griego, de las que hablaba Roland Barthes. Ciertamente. Pero con ello está, quizá, exigiendo una nueva lectura del espectáculo por parte del público. Las preguntas estarán, a partir de ahora, en el interior del texto, latentes en el diálogo. El público, al que el autor proporciona suficientes elementos de juicio, debe descubrirlas por su cuenta.

Aunque Menandro llegó a escribir un centenar de comedias, sólo conservamos fragmentos de algunas de ellas. Por suerte, los romanos tuvieron mejor fortuna que nosotros y, gracias a ellos, podemos juzgar los méritos y deméritos de los autores griegos. Dejando de lado a estos últimos (falta de inventiva, torpeza en la exposición, técnica muy pobre...), debemos reconocer, entre los primeros, que han sido los mayores inventores de *caracteres* o de personajes tipificados, en los que se fustigan los defectos y manías de la sociedad en que viven: la avaricia, la hipocresía, la fanfarronería... Como veremos en el capítulo siguiente, Plauto recogerá estos caracteres, integrándolos en la comedia romana, y, a través de él, pasarán a toda la comedia occidental desde su resurgir en el siglo XII.

3. EL MIMO

Del mimo sólo diremos que constituye una forma ecléctica, tardía, en el declive del teatro griego o, si se prefiere, en la transición de sus formas últimas al mundo romano. Pobre en sus elementos, mitad divertimento lúdico mitad comedia, el mimo vive al margen del teatro en sus inicios y se desarrolla donde nace: fuera de los auditorios, en las calles y en las plazas públicas.

Los componentes de la tragedia

La tragedia es la imitación de una acción grave, completa, de cierta extensión, plasmada en un discurso poblado con diversos adornos, que, según las partes en que se usan, concurren al efecto del poema; todo ello no con el fin de operar por medio de la narración, sino de la acción, que, moviendo al terror y a la piedad, conduce a la purgación de estas mismas pasiones...

Puesto que es con la acción como la Tragedia imita, es necesario, en primer lugar, que el Espectáculo, la Meloepa, las Palabras sean partes de la Tragedia. Porque es con estos tres medios como la Tragedia realiza su imitación...

En segundo lugar, y puesto que es una Acción lo que imita la Tragedia, y ésta se ejecuta por medio de personajes que actúan, que están por necesidad definidos por su Carácter y su Pensamiento actual (pues ya hemos dicho que esos dos componentes caracterizan las acciones humanas), siguese de ello que las acciones, que labran la felicidad o la desgracia de todos, tienen dos causas: el Carácter y el Pensamiento. Ahora bien, la imitación de la acción es el Mito, y llamo así a la disposición de las partes de que está compuesta una acción poética. Llamo Carácter a lo que caracteriza al que actúa. Y Pensamiento a la idea o juicio que se manifiesta por medio de la palabra.

Hay pues, necesariamente, seis componentes en toda tragedia: el carácter, las palabras, los pensamientos, el espectáculo y el Canto.

... Pero de estas partes, la más importante es la composición de la acción...

Por lo demás, sin acción no puede haber tragedia, mientras que sí podría haberla sin caracteres. De hecho, la mayor parte de los autores contemporáneos carecen de caracteres...

En cuanto al Espectáculo, cuyo efecto sobre el alma es tan grande, no es asunto del poeta. La Tragedia subsiste íntegra sin la representación y sin el juego de los actores. Estos dos componentes pertenecen más específicamente a la competencia de los Ordenadores del teatro que a la de los poetas.

(ARISTÓTELES, *Poética*, canto VI.)