Teatro en la Bética

Nº 12 Boletín anual 2012

Teatro romano de Málaga.

Corren tiempos difíciles para la Cultura. Negros nubarrones se ciernen sobre nuestros festivales de teatro. Sin embargo, profesores y estudiantes, actores y organizadores de las Muestras de Teatro Grecolatino no queremos cejar en el empeño por aportar nuestro granito de arena a esta inmensa tarea de formar a los jóvenes, que son el futuro. También las Instituciones, conscientes de la importancia de esta labor, siguen prestándonos su apoyo, en la medida de sus posibilidades.

Pese a todo, en medio de esta cierta penumbra, dos hechos dan brillo hoy a nuestro proyecto. De una parte, la apertura del teatro romano de Málaga para un festival de teatro grecolatino, de cuya puesta en marcha somos, modestamente, partícipes. De otra, la nueva imagen remozada que el teatro de Itálica ofrecerá a quienes se sienten en sus gradas.

Desde aquí os animamos, profesores y alumnos, público en general, a no desfallecer. Acudid a la cita que cada primavera tenemos con los clásicos. En ella nos veremos.

Carmen Vilela.
Presidenta de la Asociación de Teatro Grecolatino de Andalucía.

S U M A R I O

2 Tres versiones de un matricidio: Las Electras Trágicas

10 El trasfondo de Las ranas

11 Animula... Cómica Plautina

14 Teatros romanos en España

PROGRAMA DEL XVI FESTIVAL DE ITÁLICA

Lugar: Teatro Romano de Itálica.
Coordinadora: Carmen Vilela Gallego.

Día 17 de abril, martes

11,30: ***Áyax***, *de Sófocles. Grupo Séneca Teatro, de Alicante.*
17,30: ***Las Ranas,*** *de Aristófanes. Grupo Séneca Teatro, de Alicante.*

Día 18 de abril, miércoles

11,30: ***Edipo Rey***, *de Sófocles. Grupo Phersu, Universidad de Cádiz.*
17,30: ***El Misántropo***, *de Menandro. Grupo Phersu, Universidad de Cádiz.*

Día 19 de abril, viernes

11,30: ***Bacantes***, *de Eurípides. Grupo In Albis, de Morón de la Frontera (Sevilla)*
17,30: ***Miles Gloriosus,*** *de Plauto. Grupo In Albis, de Morón de la Frontera (Sevilla)*

Día 20 de abril, miércoles

11,30: ***Pasaje a Ítaca***, *inspirada en* La Odisea, *de D. Walcott. Grupo Eos Theatron, de Cabezón de la Sal (Santander).*
17,00: ***Argonáutica Medea***, *recreación basada en Jean de Anouihl. Grupo Eos Theatron, de Cabezón de la Sal (Santander).*

PROGRAMA DEL VII FESTIVAL DE BAELO CLAUDIA

Lugar: Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia (Cádiz).
Coordinadores: Ángel Muñoz y Javier Ortolá.

Día 23 de abril, lunes

12,00: ***Siete contra Tebas,*** *de Esquilo. Grupo In Albis, de Morón de la Frontera (Sevilla).*
17,00: ***Anfitrión,*** *de Plauto. Grupo In Albis, de Morón de la Frontera (Sevilla)*

Día 24 de abril, martes

12,00: ***Electra***, *de Sófocles. Grupo Selene, de Madrid*
17,00: ***Las asambleístas***, *de Aristófanes. Grupo Selene, de Madrid*

Día 25 de abril, miércoles

12,00: ***Ifigenia***, *versión de Nanpéh y Martón Bejarano. Grupo Balbo Teatro, del Puerto de Santa María*
17,00: ***Epídico***, *de Plauto. Grupo Balbo Teatro, del Puerto de Santa María.*

PROGRAMA DEL X FESTIVAL DE MÁLAGA

Lugar: Teatro Romano de Málaga.
Coordinador: Raúl Caballero.

Día 3 de mayo, jueves

11,00: ***Fedra,*** *recreación basada en* Hipólito *de Eurípides y* Fedra *de Séneca. Grupo Induo Teatro, de Málaga.*
17,00: ***Báquides,*** *de Plauto. Grupo Dionisos de Andújar.*

TRES VERSIONES DE UN MATRICIDIO: LAS ELECTRAS TRÁGICAS

Es de sobras sabido que la tragedia griega tomaba sus argumentos del mito tradicional. Ello comportaba consecuencias dramáticas decisivas por lo que hace al "realismo" de la tragedia, así como a su discutida originalidad. Por ello se imponen unas reflexiones previas sobre la noción de mito, su función y sentido en la Atenas de época clásica y la discutida falta de originalidad de los tragediógrafos, que trataban una y otra vez los mismos mitos.

La importancia del mito tradicional como materia trágica fue ya puesta de relieve por Aristóteles, quien en su *Poética* considera la fábula, es decir el μῦθος, y el tratamiento que de él hacían los poetas, como elemento esencial de la obra.

Comencemos, pues, con algunas consideraciones sobre el mito griego.

Un mito griego es fundamentalmente un relato tradicional que, si bien ha sido continuamente reinterpretado por sus valores estéticos o por la sugerente riqueza de sus contenidos, sigue desafiando el interés de los estudiosos modernos a la hora de comprender su función en el mundo griego clásico.

Para hacer algo de luz, digamos de entrada que los mitos, sobre todo los mitos de los grandes ciclos (la expedición de los Argonautas, la guerra de Troya, el ciclo tebano... entre los más sobresalientes) eran para los griegos historias verdaderas, los hechos magníficos de las gloriosas hazañas de unos antepasados superiores que eran los héroes. No existían, sin embargo, relatos canónicos, inamovibles, sino que eran continuamente relatados en función de tradiciones diversas o de intereses muy definidos. Ello permitió a los tragediógrafos griegos adherirse a versiones diferentes o incluso introducir modificaciones propias, como veremos en el caso de las Electras trágicas.

Pero además un mito era algo más. Frecuentemente se asociaba un mito a un ritual. Tan íntimamente que, a veces, el mito es modelo del rito: lo organiza y explica. Ello ha dado lugar a toda una corriente de interpretación que conecta mito y ritual. Pero no todos los mitos están en función del ritual, ni el problema es tan simple como el de encontrar un ritual que lo explique. Es posible detectar en los mitos una dimensión diacrónica, como sostiene Burkert. O ver en ellos el reflejo de una estructura social determinada, como propugna Dumézil, con su teoría de las tres funciones. O analizarlos, como hacen los estructuralistas, como sistemas semióticos que, por debajo de su estructura de superficie, codifican los valores y tensiones de la sociedad en los que se producen. La idea de que un mito es una producción lingüística, codificada como cualquier otro producto de la lengua y susceptible de ser analizado en segmentos significativos que se organizan en torno a categorías que establecen oposiciones fundamentales, se ha revelado especialmente fructífera. Como sistema semiótico el mito griego se remite a la realidad social. Establece las oposiciones básicas sobre las que se levanta el edificio mental y emotivo en torno al que la sociedad se articula. Muestra también los peligros que se derivan de la confusión de tales oposiciones. La poesía griega en general y la tragedia en particular pueden ser leídas en gran medida en esa clave semiótica. Al servirse del mito, la tragedia impone a éste una segunda codificación, hace de él lo que Barthes llamaba un signo de segundo grado; utiliza los códigos básicos imponiéndoles modificaciones, variaciones, frecuentemente inversiones, para mostrar las tensiones y peligros que se derivan de la confusión o anulación de las oposiciones. Pensemos en la *Orestía* o en *Antígona,* con una Clitemnestra o una Antígona invadiendo las funciones reservadas al hombre y en Agamenón, vencedor y, sin embargo, femeninamente sometido a la voluntad de su mujer y víctima de ella. Recordemos a un héroe noble y civilizador como Heracles convertido en un ser salvaje, destructor, aniquilador de su familia, vencido por la pócima del monstruoso Neso, erróneamente ofrecida por su amorosa esposa Deyanira. El amor excesivo se vuelve locura; el esposo amado y anhelado, asesino; la civilización sucumbe a la locura, al caos derivado de la confusión o inversión de las categorías fundamentales, de las oposiciones básicas.

Y ello no agota todo el significado del mito, frecuentemente definido como la más bella creación del espíritu griego. Hay mitos cosmogónicos que dan cuenta, sirviéndose de una narración genealógica, de la estructura del mundo. Y no podemos olvidar que muchos han querido ver en el mito griego la expresión de pulsiones elementales, soterradas en el subconsciente individual o colectivo. Y, aunque podamos despedir a Edipo de la consulta del psicoanalista, Electra y Orestes y las Danaides y tantas otras figuras del mito griego son candidatos posibles a encarnar un complejo o un arquetipo humano.

Teniendo en mente esa compleja idea del mito, hay que añadir que una convención de la tragedia griega es que todos los poetas se atenían a los datos del mito, esa especie de cemento de la sociedad griega en todos sus niveles, porque eran relatos paradigmáticos, performativos, vinculados, como hemos dicho, frecuentemente a los ritos y, en consecuencia, a actos fuertemente emotivos. Ahora bien, como ya hemos dicho, cada poeta trágico los trataba a su manera. En ello radicaba la originalidad de cada poeta y de cada obra. Aunque sabemos de la continua repetición del tratamiento trágico de los mitos, no es posible, en la mayoría de los casos, llevar a cabo una comparación en la forma que los diferentes trágicos los trataron. En algún caso, sin embargo, como en el caso de Electra, es posible porque conservamos las *Coéforos* de Esquilo y las *Electras* de Sófocles y de Eurípides, además del *Orestes* de Eurípides, una obra del 408. La cronología es importante porque, sin ella, sería sumamente arriesgado el análisis intertextual entre las obras. Las *Coéforos* fueron representadas, en el marco de su trilogía, en el año 458 a. C. Las dos *Electras*, la de Eurípides y la de Sófocles, cabe fecharlas entre c.420-10, quizás con motivo de una reposición de Esquilo a la que se alude en las *Nubes* de Aristófanes representada en el 423 a.C. Hay un cierto acuerdo en que *Electra* de Eurípides fue compuesta con anterioridad a la obra de Sófocles.

Resulta difícil establecer la versión del mito en que cada tragediógrafo se inspiró. Desde luego, los tres autores conocían varias versiones del mito. En primer lugar la versión homérica, que hace alusiones, no muy consistentes, a la historia: durante la ausencia de Agamenón, la reina Clitemnestra fue seducida por su primo Egisto, Cuando el rey retornó de Troya con la princesa Casandra cautiva, fue muerto. Su hijo Orestes huyó o fue llevado a Atenas. Ocho años después, Orestes retornó a Argos, dio muerte a Egisto y celebró un festival fúnebre por Egisto y por su madre. No se dice cómo murió Clitemnestra.

En la versión homérica no hay vestigios de censura a Orestes, ni indicios de culpa ni mención de las Furias. Orestes es el hijo noble y heroico que cumple con su deber. La historia es relatada a Telémaco como un ejemplo a seguir, por ello los detalles sobre Clitemnestra no parecen adecuados para la historia. Por otro lado, Electra no es mencionada en Homero. Su figura aparece por primera vez en un poeta del siglo VII, que nos da una etimología de su nombre, “la que no conoce el lecho nupcial”. También está ausente de la *Odisea* Pílades, que encontramos por primera vez en un *nóstos*. Su presencia en el relato sitúa el refugio de Orestes en la proximidad de Delfos, un rasgo que será de suma importancia en algunas versiones trágicas.

Sabemos también que Estesícoro a comienzos del siglo VI, compuso una *Orestía* en la que aparecían nuevos elementos de la historia: la figura de la vieja nodriza de Orestes; el motivo del sueño ominoso de Clitemnestra antes de su muerte; la protección de Orestes por el arco de Apolo contra la persecución de las Furias; la idea de culpabilidad. Hoy día sabemos cuánto debieron los trágicos a las composiciones del poeta de Hímera.

Esquilo compuso una trilogía, la única que hemos conservado, en la que exponía toda la historia de Agamenón y de Clitemnestra, así como el destino de sus hijos. La trilogía, la famosa *Orestía*, contaba por procedimientos diversos –desde el canto coral a la representación en escena- toda la historia, desde los antecedentes de la familia de los Atridas hasta el juicio absolutorio en Atenas de Orestes. El arte de Esquilo concentró la acción dramática en tres momentos cumbres: el asesinato de Agamenón, la venganza de Orestes y el juicio en Atenas, en que éste es absuelto en el tribunal del Areópago, presidido por la diosa Atenea. Este último episodio fue, con toda probabilidad, una contribución de Esquilo a la historia, que no deja duda sobre la indudable orientación política de la trilogía.

El voto absolutorio de Atenea. Relieve lateral del sarcófrago procedente de Husillos. Museo Arqueológico de Madrid.

Es en *Coéforos* donde Esquilo presenta a Electra como agente de un plan divino, apolíneo en primer lugar y de Zeus en último término, que busca legitimar, mediante la versión trágica del mito –el sufrimiento personal representado en un escenario público, lo que en Atenas quiere decir político-, la democracia ateniense: la superioridad política, jurídica y moral de las decisiones de la polis sobre las viejas normas prejurídicas del Talión. Hay mucha diferencia entre Esquilo, Sófocles y Eurípides, pero los tres, como todos los trágicos del siglo V, coinciden en que la esencia de lo trágico no es el sufrimiento personal, ni el horror de un hecho tan monstruoso como el parricidio –el de Ifigenia a manos de Agamenón, el de Clitemnestra por obra de Orestes–. La tragedia reside en que este hecho individual, que en un plano personal no dejaría de ser más que un acto anecdótico por muy brutal que nos parezca es proyectado a un plano colectivo, a un grupo social que se ve fuertemente afectado por el cruento crimen y debe encontrar modos de solucionar la polución, el *miasma* que puede abatirse sobre la ciudad. Nociones difíciles de entender para nosotros, en las que se mezclan ideas religiosas, jurídicas, políticas, rituales.

La acción de las *Coéforos* se desarrolla en Argos, no en Micenas, una innovación de Esquilo en la que se ha querido ver una alusión a la nueva alianza recientemente concluida entre Atenas y Argos. El espacio escénico representa, de modo muy convencional, el palacio real y la tumba de Agamenón, situada en algún lugar de la escena.

He utilizado la palabra convencional para recordar que el teatro griego no era en absoluto realista, cualquier cosa que esa palabra signifique. Pero la ausencia de realismo o, mejor, la aceptación de convenciones diferentes a las que serán habituales en el teatro clásico europeo, no impide que Esquilo, cuyo arte es insuperable, deje de plantearse un problema de construcción dramática: ¿cómo hacer dramáticamente verosímil la llegada de Orestes sin que sea reconocido, pueda entrar en palacio y llevar a cabo su venganza? Hay un pasaje en que el padre de la tragedia parece hacer un guiño al espectador, recordarle que está en el teatro y que en esa forma de espectáculo, a diferencia de otros géneros poéticos, hay que tener presente siempre lo que Aristóteles proclamaba en su *Poética*: lo principal es la fábula, el *mythos*; todo lo demás está subordinado. Cuando Orestes y Pílades traman el complot que les permitirá llegar a Argos, pasar desapercibidos e introducirse en el palacio y matar a Clitemnestra, Orestes propone a Pílades hablar el dialecto argivo, cosa que deciden y acuerdan, para seguir hablando en el elevado ático de la tragedia.

ESQUILO

No es el realismo de la lengua, ni la descripción de los personajes, ni el análisis psicológico de

sus motivaciones, todas esas cosas, en fin, que interesan al teatro moderno, lo que importa a Esquilo. Lo que le interesa es, sobre todo, crear un clima trágico, una atmósfera de angustia creciente, con un constante aumento de la tensión, del terror, de la angustia, hasta el estallido final.

Los detalles del complot y de la realización del plan del matricidio son muy elementales, en cambio. Al comienzo de la obra llegan a Argos Orestes y Pílades. Orestes dedica piadosamente un mechón de cabello a la tumba de su padre. Tras retirarse, aparece Electra. Orestes y Pílades permanecen en un lado invisibles para ella, pero visibles para el espectador: un efecto de ironía trágica.

Tras ello se lleva a efecto una *anagnórisis* o escena de reconocimiento muy elemental: basta el cabello de Orestes sobre la tumba de Agamenón, idéntico al de su hermana Electra; las huellas de los pies, que se asemejan a las de ella; el reconocimiento de un manto que ella bordó. No hay ni una brizna de realismo en todas esas escenas, porque, como hemos dicho, a Esquilo le interesaba el aspecto religioso de la cuestión y la creación de un clima de tensión dramática.

Así, por ejemplo, Esquilo toma de Estesícoro la idea del sueño de Clitemnestra, un sueño que prefigura los acontecimientos futuros y sirve para que el encuentro entre Electra y Orestes tenga lugar en la tumba de Agamenón, que sirve de lazo de unión entre el presente y el pasado.

Electra acude a la tumba de Agamenón, porque ha sido enviada por su madre con ofrendas para apaciguar el espíritu del muerto. Llega acompañada de todo el coro de jóvenes coéforos. Toda esta primera mitad de la obra es un gran espectáculo de canto, música y danza que sitúa la escena de reconocimiento en un contexto ritual.

La plegaria de Electra no tiene como intención aplacar el espíritu de su padre, sino la de pedir venganza y suplicar el retorno de Orestes. En la misma línea, el coro canta una breve oda para que aparezca un vengador. E inmediatamente aparece Orestes. En una rápida escena convence a Electra de que es su hermano y le comunica la orden de Apolo de que debe vengar a su padre.

El momento culminante es aún retardado por un largo *kommós*, cantado por Electra, Orestes y el Coro, invocando el espíritu del muerto.

El guía del coro relata a Orestes el sueño de su madre, que es rápidamente interpretado por Orestes: él mismo debe ser su asesino. Conciben el plan asesino y Electra entra en el palacio para organizar el golpe. El coro canta una composición, en la que menciona el destino de otras mujeres como Clitemnestra. Y a partir de ese momento todo se sucede vertiginosamente. Orestes vuelve a entrar con Pílades y unos sirvientes y llama a las puertas del palacio. Sale Clitemnestra. Orestes le relata el engaño tramado: la noticia de su falsa muerte, de la que son testimonios una urna funeraria con sus cenizas. A partir de este momento todo ocurre dentro del palacio, el coro canta fuera por el éxito del plan.

En este momento se hace visible la vieja nodriza de Orestes, enviada por Clitemnestra a buscar ayuda en Egisto. El coro le indica que debe venir sin protección. Cuando llega Egisto y entra en el palacio, el canto del coro coincide con su grito de agonía.

A la muerte de Egisto debe seguir la de Clitemnestra. Orestes duda, llama a Pílades para preguntarle qué debe hacer. Pílades le recuerda la orden de Apolo. Es curioso que Esquilo emplee durante toda la obra un actor, para que diga un solo verso: Pílades es el portavoz de Apolo, la voz del dios. Esquilo no ha querido caracterizarlo ni emplearlo dramáticamente, sólo usarlo en el momento preciso y decisivo de la tragedia. Finalmente Orestes es presentado en escena, mediante el ἐκκύκλημα –una máquina elemental que permitía mostrar el resultado de lo que había ocurrido en el interior– victorioso sobre los dos cadáveres, en una construcción dramática muy semejante al de la muerte de Agamenón, contemporánea a las ignoradas profecías de Casandra.

En esta tragedia nos impresiona el clima de terror y de angustia crecientes, la facilidad con que se lleva a cabo el complot, la decisión de los hermanos en vengar a su padre, el halo apolíneo que presta la figura de Pílades. Un matricidio, sí, horrible como hecho en sí, pero recomendado por un dios que, en la siguiente tragedia de la trilogía, va a absolver al parricida de toda culpa purificándolo, integrándolo en una unidad superior y validando, con ello la nueva justicia de la democracia patriarcal ateniense. Son los dioses los que garantizan la justicia de estos acontecimientos y no hay razón, por tanto, para preguntarse por la justicia de sus actos, ni los de Orestes –que cuando duda recibe de Pílades la orden de Apolo- ni los de Electra,

princesa menospreciada y preterida, privada de la tutoría fundamental de su padre, algo que la despoja de su más profunda esencia: la de ser mujer, esposa y madre legítima. A pesar del caos reinante en la casa de los Atridas, el movimiento de la *Orestía* es una progresión del caos al orden, de las heroicas pulsiones individuales obedientes a un código arcaico, individual y aristocrático –la obligación heroica de cumplir el destino y asegurar, con ello, la fama imperecedera– al orden democrático en que la colectividad decide las normas de la justicia y los actos individuales quedan sometidos al juicio político de la ciudad. Las motivaciones personales, incluso aquellas tan terribles como la obligación de vengar la muerte de un padre y asesinar a una madre, encuentran refrendo en el plano superior del orden democrático. Democracia patriarcal: Orestes ha vengado la muerte del padre y encuentra absolución en el tribunal del Areópago. La mancha de sangre, el miasma, es lavado ante un tribunal de justicia, que pone fin a la larga cadena de muertes de los Atridas. El nuevo orden ciudadano supera y sustituye a la arcaica moral heroica, con la garantía de los dioses, Apolo y Atenea en este caso.

EURÍPIDES

Cuando leemos la *Electra* de Eurípides, en seguida comprendemos que todo es nuevo: la trama, los caracteres, el sentido de la historia. Las referencias a Esquilo son tan claras, que no cabe duda de que Eurípides compuso su obra como una especie de rechazo dramático de la obra de Esquilo.

Su concepción de la fábula es conscientemente muy diversa a la de Esquilo. A Eurípides le parece ingenua la idea de introducir a los vengadores dentro del palacio; explícitamente se rechaza esta construcción de la historia en los vv. 615 ss.

El lugar de la acción es diferente también. La escena no es el palacio, sino una casa rústica en las colinas de Argos, donde vive Electra. El ambiente rústico añade un punto de realidad y, por tanto, de horror, a la sórdida historia, al situarla en un medio que el auditorio encontraría familiar. Egisto ha desposado a Electra con un campesino, aunque ella permanece virgen. La figura del campesino, con su humilde honestidad, establece un fuerte contraste con la arrogante mentalidad de los caracteres heroicos. En él reconocemos la inclinación de Eurípides a mostrar caracteres humildes, sencillos, antiheroicos.

La escena de *anagnórisis* de los hermanos es también muy diferente. Eurípides la retrasa conscientemente en lo que, sin duda, es una crítica a la ingenua escena de reconocimiento de Esquilo. Orestes y Pílades, mudo durante toda la obra, aparecen en escena tras haber visitado la tumba de Agamenón, dejado sobre ella un mechón del cabello de Orestes y sacrificado un cordero en honor de Agamenón. En ese momento entra Electra, acompañada de una esclava que porta un jarro de agua. Hay un canto del coro, con ocasión de una fiesta en Argos. El coro invita a Electra a participar en la fiesta y le hace el don de un bonito vestido para la ocasión, pero Electra, en una magnífica monodia típicamente euripidea, lo rechaza: se quedará en casa para llorar a solas a su hermano ausente y a su triste destino.

La *anagnórisis* se realiza de una forma dramáticamente compleja. Tras una primera conversación, en una larga esticomitia entre los hermanos llena de ironía trágica, el campesino, el humilde esposo de Electra, invita a Orestes a entrar en casa. La hospitalidad exige el agasajo al desconocido huésped. Por ello, Electra ordena al campesino que alguien traiga algo con que agasajar al huésped. El pastor que llega es el viejo que salvó a Orestes de niño y cuenta que ha pasado por la tumba de Agamenón y visto el mechón de cabello y las huellas de sus pies y sugiere si no llevará aún el manto que Electra tejiera para él. Electra, en una clara alusión a Esquilo, rechaza estas sugerencias como ridículas.

Y también la venganza es muy distinta: no hay nada de la larga escena ritual de *Coéforos*. El viejo pastor informa de que Egisto está cerca preparando un sacrificio. Aparece un mensajero que, en una larga *resis*, narra la muerte de Egisto. Inmediatamente aparece de nuevo en escena Orestes con el cadáver de Egisto. Hay una perversión del ritual: en lugar de un discurso epitafio, Electra se dirige al muerto con un discurso de denuncia y de odio. Clitemnestra es atraída fuera del palacio con la noticia de que ha nacido un nieto. Es el momento de completar la venganza. Cuando Orestes duda –ve el oráculo de Apolo como brutal y ciego–, Pílades no interviene, como Esquilo, hablando en nombre de Apolo. Es Electra la que impulsa a Orestes a actuar.

Electra es la verdadera agente de la venganza, movida por su rencor de mujer preterida y humillada. Es la propia Electra la que anima a Clitemnestra a entrar en casa y llevar a cabo un sacrificio por el falso nacimiento de un nieto. Una escena que recuerda, por la trama engañosa, la famosa escena de la alfombra de Agamenón en el *Agamenón* de Esquilo, en la que Clitemnestra persuade a Agamenón a caminar sobre una alfombra de púrpura, símbolo de despotismo y tiranía y aducir así un argumento más para su inminente asesinato. Ahora, en la *Electra* de Eurípides, mientras el coro canta el recuerdo de la muerte de Agamenón, se oye el grito de muerte de Clitemnestra. En lugar de la habitual resis de mensajero, Orestes, Pílades y Clitemnestra son presentados al auditorio sobre el ἐκκύκλημα y cantan junto con el coro un treno de horror por lo que han hecho. Electra se muestra, tras la consumación del matricidio, no menos afectada y abatida que Orestes.

La tragedia ha llegado a su fin. La venganza no ha solucionado nada. La orden de Apolo parece sin sentido y el caos inicial se ha resuelto en un caos mayor. Eurípides, para aportar una solución satisfactoria, echa mano del *deus ex macchina*, en este caso Cástor y Pólux, hermanos divinos de Clitemnestra. Cástor anuncia la solución final, remitiéndose a la obra de Esquilo. Egisto debe ser enterrado en Argos, Clitemnestra por su hermana Helena que acaba de volver de Egipto con Menelao, ya que, como sabemos, nunca fue a Troya. Pílades debe desposarse con Electra, y marchar a la Fócide acompañados del campesino. Cástor achaca todo lo sucedido al destino y a los malos consejos de Apolo, en una explícita crítica de los oráculos.

La obra no es solo un rechazo explícito de la versión esquilea, sino también de toda la concepción épica de la leyenda. Ha reducido la dimensión heroica de los caracteres; ha intentado hacer la leyenda verosímil; los cantos del coro son poco más que ornamentales; el *deux ex macchina* nos recuerda que todo lo visto no es más que un cuento que no merece más crédito que la historia del fantasma de Helena enviado a Troya.

La *Electra* de Eurípides es una obra polémica. Polemiza con Esquilo y su ingenuidad dramática, religiosa y política. Ataca directamente muchos aspectos de la religiosidad tradicional y muy especialmente la religión apolínea. Al final los acuerdos humanos resultan ser más acertados y prácticos que los planes divinos.

SÓFOCLES

La obra de Sófocles es una tragedia más autónoma, más contenida, más ambigua y trágica, si se quiere. Si la tragedia es posterior a la de Eurípides es una respuesta a su visión del conflicto trágico. Sófocles regresa directamente a la épica, a la *Odisea*.

Los caracteres y la acción están, de nuevo, en un plano heroico. Sófocles aprovecha los hallazgos dramáticos de Esquilo: la entrada en el palacio, el mechón de cabello, el sueño de Clitemnestra. La obra, dramáticamente más perfecta, hace de *Electra* uno de los más grandes personajes de la tragedia griega.

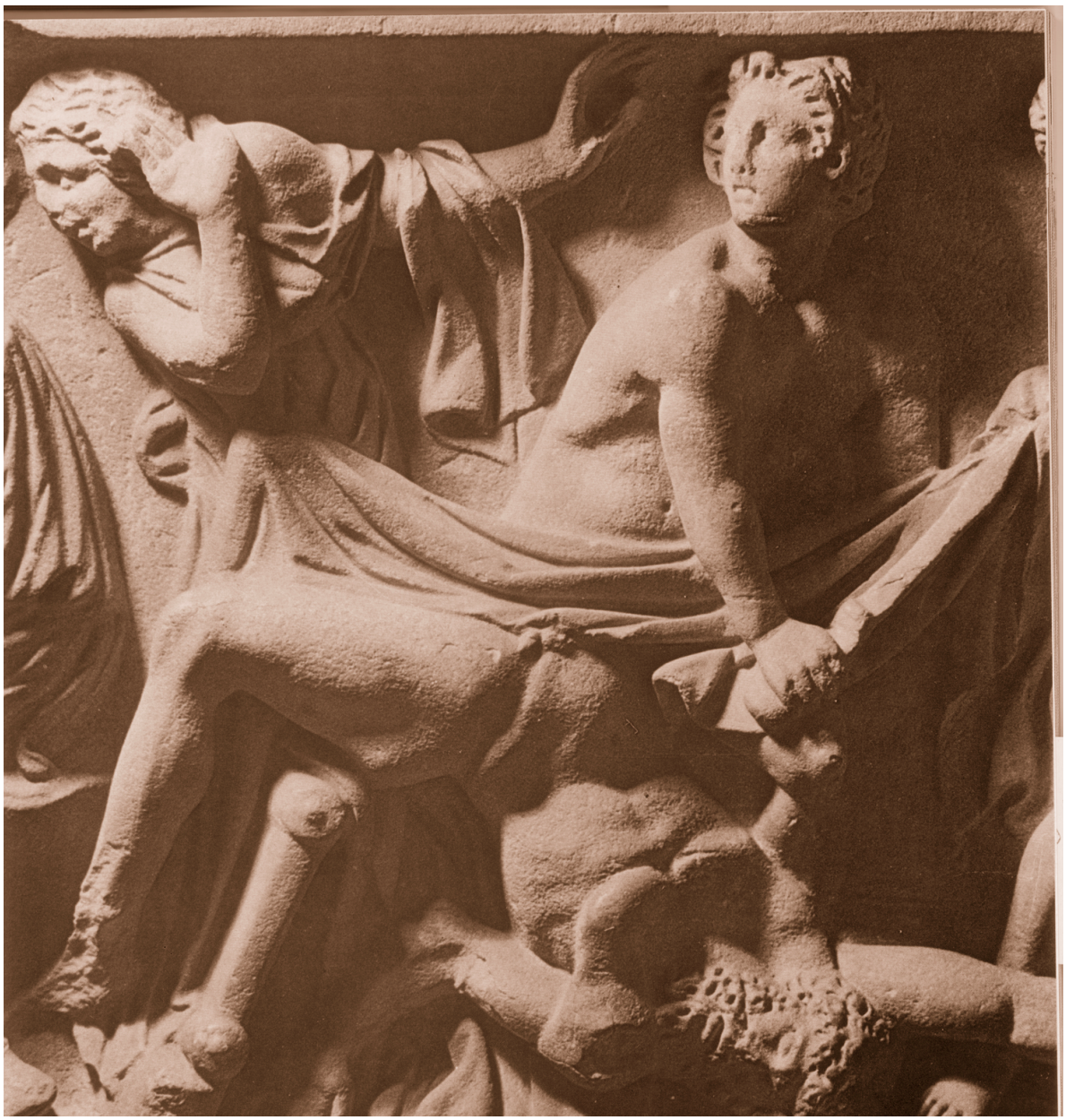
Hay también una modificación sustancial en el plano divino. Lo que Orestes ha recibido de Apolo no es la orden de matar –ese imperativo lo conoce él desde su infancia–, sino el modo de tener éxito. La venganza debe hacerse mediante el engaño: por ello Sófocles elabora cuidadosamente la historia de la falsa muerte de Orestes, con una magnífica descripción de la supuesta carrera de carros en la que perdió la vida.

Hasta el momento de llevar a cabo el plan, Sófocles se preocupa de motivar las acciones de los personajes, y muy especialmente las de Electra.

Electra es presentada como una nueva Antígona, acompañada incluso de una hermana, Crisótemis, trasunto de Ismene e invención, sin duda, de Sófocles.

Las razones de Electra aparecen explícitas en el largo *kommós* que entona junto con el coro; en el parlamento en que expone las razones de su odio. También, como Antígona, va a ser enterrada viva. Y, como en *Antígona*, encontramos una perversión del rito, cuando Electra suplica a Crisótemis que no derrame sobre su tumba libaciones, sino que deposite un mechón de su cabello y ruegue por el retorno de Orestes. El debate Antígona-Creonte encuentra un paralelo en el de Clitemnestra-Electra.

La ironía trágica alcanza su máximo efecto, cuando el tutor anuncia la falsa muerte de Orestes al comienzo de la obra. Electra desconoce la noticia que provoca la explosión de júbilo triunfante de Clitemnestra y el lamento de Electra. Y, como si hubiera leído a Aristóteles, une *anagnórisis* y peripecia: en el clímax de la soledad y desamparo de Electra, aparecen en escena Orestes y Pílades.



Matricido de Orestes. Detalle del sarcófago de Husillos.

Sófocles retrasa también voluntariamente la escena de reconocimiento de los hermanos. Primero Electra llora sobre las supuestas cenizas de Orestes en presencia de éste último. Y tras la *anagnórisis*, la venganza: cuando se oye el grito de Clitemnestra pidiendo piedad, Electra en la escena no duda. No sigue ninguna resis de mensajero, ni ἐκκύκλημα, ni lamento: nada que suscite simpatía por Clitemnestra. Orestes sale del palacio y se limita a decir, "todo está bien, si Apolo profetizó bien". La muerte de Egisto es posterior a la de Clitemnestra y constituye el clímax de la obra. De nuevo la ironía. Egisto ha oído hablar de la muerte de Orestes, pide que le muestren el cadáver y, en ese momento, sale del palacio el ἐκκύκλημα con el cadáver de Clitemnestra cubierto. No hay mención al futuro ni a las Furias.

La *Electra* de Sófocles es una obra dramáticamente más efectiva; también más enigmática en su propósito ¿Cómo debe juzgarse el matricidio? Resulta difícil saberlo. Tras la muerte de Clitemnestra y Egisto solo queda caos y desolación. No hay victoria ni satisfacción por la venganza, sólo desorientación en un mundo difícilmente inteligible, porque los planes divinos están velados al conocimiento humano.

Antonio Melero
Universitat de València

EL TRASFONDO DE LAS RANAS

Con el objeto de iluminar los hechos de la actualidad en el momento en que Aristófanes redactaba su comedia, traducimos los siguientes pasajes de Las Helénicas *de Jenofonte.*

I, 6, 24

Los atenienses, una vez que se enteraron de lo sucedido en el asedio, votaron ayudarlo (a Conón) con ciento diez naves, embarcando en ellas a todos los que estaban en edad, tanto esclavos como libres; y, habiéndolas equipado en treinta días, zarparon; iban también muchos de caballería.

I, 6, 34-37

Se perdieron veinticinco naves atenienses con sus tripulaciones, salvo unos pocos hombres que fueron arrastrados a tierra; del enemigo, nueve embarcaciones espartanas de un total de diez y más de sesenta de sus aliados. Los estrategos atenienses decidieron que los trierarcos Terámenes y Trasibulo, junto con otros, fueran con cuarenta y siete naves hasta donde estaban los hombres, sobre los restos de las naves hundidas, mientras ellos iban con las demás a perseguir a las del enemigo, que fondeaban en Mitilene; pero se declaró una gran tempestad que les impidió hacerlo, en contra de su voluntad.

I, 7, 4-9.

Después se celebró una asamblea en la que principalmente Terámenes, entre otros, acusó a los estrategos, diciendo que debían rendir cuentas por no haber rescatado a los náufragos; y como prueba de que no hacían responsable a nadie más, aducía una carta, enviada por los generales a la Bulé y al pueblo, en la que no culpaban más que a la tormenta. Cada uno de los estrategos se defendió en breves palabras (pues no se les permitió pronunciar cada uno un discurso, como era lo legal), explicando lo sucedido: que ellos navegaron contra el enemigo dejando encargados del rescate a hombres capaces que habían sido antes estrategos, como Terámenes, Trasibulo y otros; y que si había que culpar a alguien por lo del rescate, ellos no podían hacerlo más que a los que recibieron el encargo. "Y aunque nos acusen –dijeron- no mentiremos diciendo que ellos son los culpables, sino que fue la magnitud de la tormenta lo que impidió el rescate". Ponían como testigos a los pilotos y a muchos de los que iban en las naves y, con estos argumentos, estaban a punto de convencer al pueblo, hasta el punto de que muchos ciudadanos se levantaron para depositar una fianza. Pero se decidió aplazarlo hasta otra asamblea (pues era ya de noche y no se veían las manos alzadas) y que la Bulé deliberara previamente la propuesta sobre la forma de hacer el juicio.

Después se celebraron las Apaturias, en las que se reúnen las familias; así que los de Terámenes prepararon durante esta fiesta a muchos hombres rapados y con vestido de luto para que asistieran a la asamblea como si fueran parientes de los desaparecidos, y convencieron a Calíxeno de que acusara en la Bulé a los estrategos.

A continuación hicieron una asamblea en la que la Bulé presentó su resolución a instancias de Calíxeno:

"Oídos en la anterior asamblea los acusadores de los estrategos y la defensa de éstos, los atenienses votarán por tribus…"

I, 7, 11-16.

Compareció uno diciendo que se había salvado sobre un barril de harina y que las víctimas le habían encargado que, si salía con vida, dijera en la asamblea que los estrategos habían abandonado a los que mejor se habían portado con la patria. Junto con otros, Euriptólemo acusó a Calíxeno de hacer una propuesta ilegal, en lo cual era apoyado por algunos del pueblo, pero la masa gritaba que era inadmisible que alguien impidiera al pueblo hacer lo que quisiera. Además, al decir Lisisco que se incluyera a estos dentro del voto único si no dejaban la reclamación, la masa se encrespó y les obligó a desistir. Como algunos de los prítanes se negaban a presentar una propuesta ilegal, subió a la tribuna Calíxeno y les acusó de lo mismo; otros vociferaban que se juzgara a los que se oponían. Así todos los prítanes, aterrorizados, accedieron a presentar la propuesta, excepto Sócrates, que se negó a hacer nada que no fuera de acuerdo a la ley.

I, 7, 34-35.

Después de su discurso, Euriptólemo presentó su contrapropuesta de que se juzgara a los reos por separado según el decreto de Canono, frente a la de la Bulé, que era que se les juzgara a todos juntos. En la primera votación a mano alzada se aprobó la de Euriptólemo, pero Menecles la recusó y, en una nueva votación, salió la de la Bulé. Posteriormente se juzgó a los ocho estrategos y se ejecutó a los seis que no habían escapado. No mucho después se arrepintieron los atenienses y votaron citar a juicio a los que habían manipulado al pueblo, nombrando personas que respondieran de ellos hasta que fueran juzgados, entre ellas Calíxeno. Otros cuatro fueron encausados y encarcelados por los fiadores, pero escaparon antes del juicio en la revuelta en que murió Cleofonte. Calíxeno, que volvió a la ciudad con los del Pireo que derrocaron a los Treinta, murió de hambre odiado por todos.

M. Acosta Esteban

ANIMULA... CÓMICA PLAUTINA

Una vez más Plauto, una vez más la COMEDIA con mayúsculas ¿Se trata de una reivindicación frente al género grande, la Tragedia? No tanto, sino más bien un intento de bucear en sus cualidades, de analizar su vigencia y de encontrar su sitio entre los instrumentos que el ser humano, a lo largo de los siglos, ha utilizado en la búsqueda de su propia esencia: información, reflexión y sabiduría (*philosophus dixit).*

No voy a plantear una tesis propia, sólo voy a dejar huellas, un rastro de lo que hay y que ya ha sido dicho y escrito por voces y plumas mucho más expertas y concienzudas. Cada lector es libre de llegar a sus propias conclusiones, porque la risa, el sentido del humor, es tan connatural a nuestra naturaleza y a nuestra cultura que la vida se nos tornaría imposible sin esa "chispa" que ilumina los momentos penosos. De hecho, **el humor nos hace humanos**. "La falta de cultura es uno de los obstáculos para el humor: los animales no tienen sentido del humor y los niños, poco" (A. Boadella)

Y para ello nadie como Plauto. No tuvo una vida fácil. Su presumible participación en la batalla y derrota de Trasimeno (217 a.C.), el ***metus hostilis*** a Aníbal que durante años determinó el sentir y el vivir de los habitantes de Italia, la guerra y la sangría extendidas por todo el territorio, a buen seguro, debieron de marcar un cambio de inflexión en sus aficiones literarias, para las que estaba especialmente dotado.

¿Y de qué nos sirve la risa?

1. Como elemento de cohesión social: "La risa es un pegamento social para afianzar las relaciones de los miembros de un grupo" *("¿Nos echamos unas risas?")*
2. Como instrumento educativo: la visión de Platón, más oscura y "enraizada en una tradición moral que despreciaba la risa inmoderada, se ve superada por Aristóteles, quien acepta, la risa, la broma y la diversión como elementos del alma humana que tienen su lugar en la vida personal y social...": "el hombre que desarrolla un gran esfuerzo necesita el descanso y, para el descanso, está la diversión", Aristóteles insiste. "***A todos por naturaleza nos es grato aprender fácilmente".***
3. Como medicina para el alma, como *catharsis*: "En situaciones de gran tensión, con la risa conseguimos un triunfo del ego sobre nuestra situación objetiva". Filósofos y psiquiatras afirman que la risa es una forma menor de expresión de ciertos movimientos anímicos, como la hostilidad y la pulsión sexual".

¿Y por qué nos atrae?

"La risa entronca con el inconsciente" (J. Cansado). "Todo chiste en el fondo encubre una gran verdad" (Freud). "Si la vida fuera toda dramática, trágica, no se aguantaría... lo que nos salva de la amargura de la vida es **la posibilidad de reírnos de nosotros mismos**" (R. Azcona). Hay sociólogos, incluso, que opinan que existe un comportamiento teatral en nuestra vida cotidiana: ¿Máscaras?

¿Y de qué nos reímos?

- "Del otro, siempre hay una víctima en el humor, porque el humor nunca es neutral".
- De nuestros miedos: "El humor es la ternura del miedo; cuando vivamos en un paraíso, no habrá sentido del humor" (Quino).

En este contexto, la figura de PLAUTO en la comedia *PALLIATA* se posiciona como el punto álgido en cuanto a la adaptación total al espectador... ¿a cualquiera? Sí, a pesar de tratarse de obras con un argumento simple, intrascendente, casi infantil, donde además no hay suspense (el prólogo ayuda y además el espectador suele estar enterado de lo que el protagonista ignora), ni sorpresa final. **No importa el qué, sino el cómo** ¿O es que alguien duda del ridículo que van a hacer el *miles gloriosus* Pirgopolinices, el *senex* Deméneto o el avaro Euclión? ¿O del final feliz para las doncellas (más o menos castas) y sus enamorados Filenio, Palestra, Rosamora, Filemacia...?

En realidad, aunque el momento histórico-cultural (Círculo de los Escipiones) podía ser de altura en ciertas élites, humanamente hablando, la amenaza de Aníbal y la 2ª guerra púnica propiciaban **un deseo de relajación y evasión en los alterados ánimos de los ciudadanos romanos.** Y ahí estaba la comedia con Plauto a la cabeza. La posibilidad de lectura en distintos niveles, pero incidiendo básicamente en el modo de vivir y sentir del romano medio, produjo una sintonía total entre obra y espectador. **La comedia en sí no resiste el paso del tiempo, vive de la actualidad y es hija de lo concreto**, pero no así la *vis comica* que cada autor impregna en su obra.

Por otra parte **el *italum acetum* no estaba perdido**, Plauto sólo tuvo que pulsar, con indudable genialidad, la tecla adecuada para hacerlo resurgir en todo su

esplendor, haciendo las delicias del público: el ridículo, la insolencia, la vena mordaz, lo políticamente incorrecto, la patochada elegante, incluso soez en ocasiones, los tipos y estereotipos en sus personajes, los elementos "escatológicos", los defectos evidentes (obsérvense los *cognomina* de numerosos romanos).., pero no el vituperio ni la difamación. **El esclavo es la bisagra que da juego y engarza todo**: listo y descarado, pero a la vez tierno y comprometido, era un tipo muy productivo y rentable como elemento humorístico. A tal efecto no dejen de ver *Golfus de Roma* (Richard Lester, 1.966), afortunado compendio de las obras de nuestro autor.

La comedia de Plauto triunfa además porque contiene ficciones de asuntos de la vida cotidiana con su dosis de exageración, naturalmente, pero **añadiendo lo útil a lo gracioso** y el contraste entre todos sus personajes-tipo *(senes, adulescentes, meretrices, matronae, parasiti, lenones, milites...)*, que ven la realidad de forma distinta, sabiendo mezclar los tonos de interpretación y los niveles de humor: **apto, pues, para todos los públicos... más o menos adultos.**

La comedia tiene por madre a la risa, pero la risa no es lo único: el innato sentido de la moralidad del pueblo romano *("parcere subiectis et debellare superbos",* Eneida VI) late hasta hacerse evidente en los finales felices, donde en ocasiones, los dioses suponen un equilibrio para que el "desmadre" aparente tome carta de normalidad, recupere el buen sentido y restablezca el orden tranquilizador.

No pocas frases educativas (para la época) hemos sacado de Plauto:

- "El hombre es un lobo para el hombre" ***(Asinaria).***
- "¡Demasiados malos modos!: a los esclavos no les conviene tanta insolencia" ***(Asinaria).***
- "Somos juguetes en manos de los dioses" ***(Captivi).***
- "No me gustaría que fuera miedo, sino cariño, hijo mío, lo que te inspiro" ***(Asinaria)***.
- "Aquel a quien aman los dioses, muere joven" ***(Bacchides).***
- "En la vida de los hombres hay muchas trampas en las que son burlados con engaños" ***(Rudens).***
- "Una mujer sin dote permanece bajo la autoridad del marido" ***(Aulularia).***

Y poco se le puede reprochar: ¿CONTAMINATIO? Al dominio magistral de la lengua griega supo añadirle la impronta romana, inventando nuevos términos en latín, es decir, al producto elaborado de la comedia griega supo imprimirle la improvisación de la ATELLANA latina, dando lugar a un espectáculo vivo, a comedias siempre diferentes y siempre la misma: juega con el espectador a presentarle lo que cree que conoce, pero le sorprende porque no es exactamente igual, adapta para conformar un producto totalmente itálico y **convierte así al espectador no en su juez, sino en su cómplice**, consiguiendo un público entregado casi desde el primer momento.

Nos reímos cuando hay un choque de conceptos, una incongruencia, un contraste de pareceres, un salto en el pensamiento lógico, siempre con el "aguijón" final (*la chute,* para los franceses).

¿Qué obstáculos puede encontrar el humor? El orgullo, la vanidad, la vergüenza, el sentido del ridículo...

¿Y qué cualidades lo favorecen? La ironía, la sencillez, la inteligencia, el dominio del lenguaje, el conocimiento del ser humano en detalle, con sus defectos y virtudes...

Difícil papel para el cómico, más aún para el traductor del cómico y no digamos para el director en la puesta en escena de la obra, cuando de lo que se trata es de actualizar las referencias y el lenguaje, conectar con los gustos del público (*HIC ET NUNC)* y no perder en ningún momento el sentido del humor que captó en su época el autor traducido, manteniéndose fiel al texto en la medida de lo posible. "El contexto y la sensibilidad del traductor darán con el término preciso"

¿De qué recursos pueden servirse hoy día cómicos y traductores? Básicamente de los mismos que Plauto entonces y que nuestros más celebrados humoristas (por citar a españoles o hispanoparlantes) hoy día:

- Creación de tipos y personajes fijos (José Mota).
- Argumentos de la vida privada y pública con su dosis de parodia y exageración (Los muñecos del guiñol).
- Dobles y triples interpretaciones (Gila).
- Equívocos y enredos continuos (Martes y Trece).
- Nombres inventados alusivos a los personajes (Cruz y Raya).
- Movimiento escénico y gesticulación apropiada y/o exagerada (Tricicle).
- Guiños al espectador (Homo zapping).
- Burlas y bromas, chistes, lo picante (El club del chiste)
- Economía de la expresión (Angel Garó).
- Hallazgos y expresiones lingüísticas puestos de moda, juegos de palabras en una o varias lenguas (Les Luthiers).
- Uso de una lengua corriente, informal, desenfadada,

Escena de comedia. Relieve. Museo Nacional de Nápoles.

comprensible para todos, en registros variados (El club de la comedia).
- Ridiculizar al poderoso y aplicar el ingenio al humilde (Chirigotas de Cádiz).
- Imitación de hablas y acentos nacionales, o bien del lenguaje pedante, técnico o snob, siempre en relación con algún estereotipo (Eugenio).
- Elementos "escatológicos", defectos sin recrearse excesivamente en lo vulgar ni en lo obsceno, personajes populares (Morancos).
- El recurso al absurdo (Faemino y Cansado).

De esta manera los antiguos γελοῖα (historias de risa), *Ioci* (chistes) o *Ineptiae* (bromas) siguen vigentes a través de la literatura y del mundo del espectáculo, en obras mayores o menores y en artistas que también con mayor o menor fortuna jalonan nuestros escenarios y/o platós.

La risa siempre es transgresora y ésa es su última baza. Sirva como ejemplo la magnífica novela de Umberto Eco *El nombre de la rosa*, en la que el móvil para los sucesivos asesinatos en la abadía no era otro que el perdido Libro II de la *Poética* de Aristóteles, sobre la comedia y la risa ("*Este libro podría enseñar que liberarse del miedo al diablo es un acto de sabiduría")*

Tiene por otra parte un poder persuasivo más eficaz que cualquier orden y/o amenaza, como apuntaba Gorgias. Tengamos en cuenta que "la sonrisa es una línea curva que lo endereza todo" (Phyllis Diller) y que "la distancia más corta entre dos puntos es una sonrisa". "Una comedia, una broma no puede cambiar la realidad, pero durante unos minutos, nos hace vivir un mundo mejor".

No olvidemos, por último, que la sociedad espera de nosotros que interpretemos un personaje... salirnos del papel y reírnos de nosotros mismos puede ser un sano ejercicio de cordura... porque **"la vida es una tragedia en el primer plano, pero una comedia en el plano general"** (Charles Chaplin)

BIBLIOGRAFÍA:

- C. Codoñer (Ed.), *Historia de la literatura latina,* Cátedra, 1997.

- S. Mariner Bigorra, *La comedia latina, a raíz de los redescubrimientos de Menandro*, Estudios Clásicos 15, 1971.

- Aristóteles *Poética, Libro I, Anónimos sobre la comedia,* Introducción y traducción de Paloma Ortiz García, Clásicos Dykinson, 2010.

- J. F. Mesa Sanz, *Introducción, guía didáctica y traducción de Mostellaria,* Plauto. Festivales de teatro grecolatino, 2002.

- M. A. Maeso Rubio, *Introducción, guía y traducción de Rudens,* Plauto, Prósopon, 2009.

- M. L. Ramos Morell, *Guía didáctica y traducción de Asinaria,* Plauto. Festivales de teatro grecolatino, 2002.

- L. Gil, *Pautas para la versión de la comedia aristofánica.* Estudios Clásicos, traducir a los clásicos, 2010.

- M. González Suárez, *La traducción del chiste.* Estudios Clásicos, traducir a los clásicos, 2010.

- A. Pociña Pérez, *Recursos humorísticos en los diferentes tipos de comedia romana*, Expresiones del humor desde la Antigüedad hasta nuestros días, Acta 10. Univ. País Vasco, 2010.

- A. López López, *Personajes y humor en los géneros de la comedia romana,* Expresiones del humor desde la Antigüedad hasta nuestros días, Acta 10. Univ. País Vasco, 2010.

- Archivo Antología: Humor con sentido, La 2. RTVE. 26-9-2010.

Luisa Ramos
I.E.S. "Néstor Almendros",
Tomares (Sevilla)

TEATROS ROMANOS EN ESPAÑA

El teatro es una construcción típica del Imperio Romano, generalizada por todas las provincias del imperio, que tenía la finalidad de servir para la representación de obras dramáticas. La política de romanización de los pueblos conquistados hizo que se construyeran *teatros* romanos, así como *anfiteatros, circos, foros* y *templos* con similares características a lo largo de todo el imperio, desde Hispania hasta Oriente Medio. Hay ciertas semejanzas entre *circos, teatros* y *anfiteatros* de la Roma antigua: todos se construyeron con iguales materiales – piedra y mortero romano – y tenían como fin servir al ocio ciudadano por medio del espectáculo. Sin embargo, cada uno tenía funciones y formas diferentes:

- El *circo romano* se usaba para las carreras de caballos y cuadrigas.
- El *anfiteatro romano* fue utilizado para acoger espectáculos y juegos (*munera,* lucha de gladiadores y *venationes,* lucha de animales)
- El *teatro romano* se usaba para representaciones de obras teatrales griegas y romanas.

Los primeros teatros se construyeron en adobe. Estos, en un principio, se derribaban después de que el acontecimiento para el que fueron erigidos concluyera. Una ley originaria impedía la construcción de teatros permanentes.

A principios del siglo XX desconocíamos la existencia de teatros tan importantes como los de **Cartagena, Zaragoza, Málaga** o **Cádiz.** Los historiadores de aquel momento estaban convencidos de que teatros como los de **Sagunto** o **Mérida** eran excepciones en España; que eran un producto de las grandes capitales del Imperio Romano y que demostraban la importancia de esas ciudades, que tenían la capacidad económica para disponer de un centro cultural de ese nivel. Cuando hoy día pensamos que hace apenas unas décadas se conocían 10 teatros romanos en España y que en la actualidad se está trabajando en unos 35, nos damos cuenta del progreso habido también en esta rama del conocimiento. Poco a poco ha ido cambiando el concepto y, en este momento, estamos más bien pensando que los teatros se construían en numerosas ciudades de importancia menor de lo que sospechábamos y eran el resultado de una verdadera política cultural que irradiaba de Roma.

Son pocos todavía los teatros romanos que en España han sido recuperados para el uso y disfrute del público en general, a pesar de ser relativamente abundante la cantidad de ellos conservados. Entre ellos destaca el **Teatro Romano de Mérida**, que, desde 1933, viene siendo utilizado para la representación de espectáculos teatrales. Actualmente se encuentra en fase avanzada la reconstrucción de los teatros de **Itálica** y de **Sagunto,** con el fin de aprovechar este marco privilegiado para todo tipo de actuaciones. El hecho de que aún se esté trabajando en su reconstrucción no impide que ocasionalmente se utilicen por el Instituto de Teatro Grecolatino para sus Festivales escolares anuales, que se celebran en primavera. También se utilizan algunos veranos para el público en general.

En la actualidad existen en España más de 20 teatros romanos ya excavados y trazas de la existencia de otros tantos, desgraciadamente perdidos por la evolución de las ciudades en las que se ubican. Podemos resaltar como más importantes los de:

- ***Emérita Augusta***, en Mérida (Badajoz).
- ***Cartago Nova***, en Cartagena (Murcia).
- ***Tarraco***, en Tarragona.
- ***Itálica***, en Santiponce (Sevilla).
- ***Segóbriga***, en Saelices (Cuenca).
- ***Saguntum***, en Sagunto (Valencia).
- ***Clunia***, en Coruña de los Condes (Burgos).
- ***Málaga***, en Málaga. Recientemente han comenzado las representaciones.

Otros teatros en peor estado son los de:

- ***Acinipo***, en Ronda la Vieja (Málaga).
- ***Baelo Claudia***, en Tarifa (Cádiz)
- ***Gades***, en Cádiz.
- ***Pollentia***, en Alcudia (Islas Baleares).
- ***Urso***, en Osuna (Sevilla).
- ***Baetulo***, Badalona, recientemente descubierto.
- ***Bilbilis,*** Calatayud (Zaragoza).
- ***Caesaraugusta,*** Zaragoza
- ***Huesca,*** Huesca.

Orchestra, Proscaenium y parte de la *cavea* del Teatro de Málaga.

- ***Corduba,*** Córdoba, recientemente descubierto.
- ***Metellinum,*** Medellín (Badajoz).
- ***Singilia Barba,*** Antequera (Málaga).
- ***Acci,*** Guadix (Granada).
- ***Carteia,*** San Roque (Cádiz).
- ***Regina Turdulorum,*** Casas de Reina (Badajoz).

Los teatros romanos localizados en la Península pertenecen en su gran mayoría al tipo denominado de "construcción mixta" o "semiconstruído", es decir, se aprovecha la pendiente de una colina para apoyar parte del graderío. Las descripciones más antiguas de las partes de un teatro primitivo están escritas por Vitruvio en su Libro V. Las tres partes principales eran la *cavea,* la *orchestra* y la tienda o scaena.

En cuanto a su tamaño y capacidad, podemos señalar que se trata fundamentalmente de teatros de tamaño medio (entre 60 - 80 m. de diámetro máximo), destacando por sus dimensiones los teatros de Cádiz, Zaragoza y Clunia, con más de 100 m. de diámetro. A pesar de ello, excepto los teatros de Acinipo, Regina y Pollentia, en los que parece que la *cavea* estaba dividida en dos únicos sectores de asientos, todos los demás contarían con los tres *moenia,* o sectores horizontales en que se dividía la *cavea* mediante pasillos.

Al tratarse en su mayoría de teatros de tamaño medio, vemos que, por lo que respecta al edificio escénico, se intenta simplificar el esquema más completo reduciendo el número de ambientes o su tamaño. De este modo, sólo conocemos dos teatros –los de Mérida e Itálica– dotados de un amplio pórtico tras la escena –destinado al esparcimiento de los espectadores– y, en ambos casos, asociados a un templo o lugar sacro.

Estos teatros romanos no sólo se visitan como museos, sino que muchos de ellos reciben actualmente a miles de espectadores que acuden a presenciar las obras que se representan. En algunos, por no estar aún restaurados, las actividades se desarrollan en recintos cercanos. Los asistentes a estos espectáculos son alumnos de nuestros centros educativos que cada año en primavera contemplan, por lo general, las obras del teatro clásico griego y latino. En algunos lugares, como Mérida, Itálica, Tarragona, Sagunto y otros se organizan además, en verano, festivales para todo tipo de espectadores.

Los festivales con alumnos los organizan distintas asociaciones de Teatro Grecolatino. En nuestro caso, el *Instituto de Teatro Clásico Grecolatino de Andalucía,* integrado por las sedes de *Itálica* y de *Baelo Claudia* (se acaba de añadir *Málaga*), está integrado en *PROSOPON*, Asociación de Festivales de Teatro Grecolatino, de ámbito nacional. Otras sedes que pertenecen a esta asociación son: Baleares, Tarragona, Clunia, Euskadi, Lugo, Mérida, Sagunto y Zaragoza.

Esta larga tradición teatral, nacida en el mundo mediterráneo, debe ser conservada para que en el futuro sea un hecho, no una memoria, tomando las palabras de G. Laferrier: *"... un teatro no es sólo un espacio físico, es el testimonio de la historia de un pueblo en su momento cumbre… un testimonio privilegiado de los hechos y del pensamiento de los hombres"* .

Francisco Narváez Navarro

Colaboran

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍAS DE CULTURA Y EDUCACIÓN

DIPUTACION DE SEVILLA
AREA DE CULTURA Y DEPORTES

Ecxmo. Ayto. de Santiponce

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

un Universidad Internacional de Andalucía

Organizan

prosopon Teatro Grecolatino

INSTITUTO DE TEATRO CLASICO GRECOLATINO DE ANDALUCIA

Edita: INSTITUTO DE TEATRO GRECOLATINO DE ANDALUCÍA
Jefe de Redacción: Javier Ortolá Salas • Director Artístico: M. Acosta Esteban
Imprime: KADMOS • Preimpresión: PDF Sur, S.C.A.
I.S.S.N.: 1577-2543 • Dep. Legal: S. 1.903-2006