# Teatro en Itálica

Nº 4 Boletín anual 2004



larga escala de representaciones de teatro clásico griego y latino habidas en Itálica desde aquella primavera de 1997 que lo vio nacer. Tras él hay acumulados años de experiencia y trabajo de unas personas empeñadas en acercar a los jóvenes del siglo XXI unas obras dramáticas que, en el lenguaje directo, accesible y penetrante de la emoción, presentan una reflexión sobre el ser humano. En una época de crisis como la nuestra, es gratificante volver la vista a unos textos que tanto tienen que decirnos.

Desde octubre de 2003, nuestro Festival forma parte de un circuito en el que, bajo el nombre de Prósopon Festivales, están igualmente incluidos Baleares, Catalunya, Clunia, Euskadi, Lugo, Madrid, Mérida, Sagunto y Zaragoza, agrupados todos nosotros en torno a un proyecto sin otro afán que el estrictamente cultural. Gracias a cuantos nos habéis apoyado y compartís con nosotros esta tarea.

Carmen Vilela.

Directora del Festival

# SUMARIO

- 2 Programa del Festival
- 3 Trágicos Griegos Menores de los siglos V y IV a. C.
- 7 Fiesta y Teatro
- 10 Cartas a Itálica
- 11 Monasterio de San Isidoro del Campo
- 15 Inscripción de socios

prante. Mossico de Itálica.

## PROGRAMA DEL FESTIVAL ITÁLICA 2004

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

#### Día 20 de abril, martes

11.30: Agamenón, de Esquilo. Grupo Thiasos de Madrid.

17.30: Cásina, de Plauto. Aula de Teatro de la Universidad de Granada.

#### Día 21 de abril, miércoles

11,30: Agamenón, de Esquilo. Grupo Thiasos de Madrid.

17.30: Asinaria, de Plauto. Grupo Sardiña del IES Elviña de La Coruña.

#### Día 22 de abril, jueves

11.30: Mostellaria, de Plauto. Grupo Balbo del IES Santo Domingo. Puerto de Santa María.

17.30: Antígona, de Sófocles. Grupo Balbo del IES Santo Domingo. Puerto de Santa María.

#### Día 23 de abril, viernes

11.30: Andrómaca, de Eurípides. Grupo SKS, de Almuñécar (Granada).

17.30: Tesmoforias, de Aristófanes, Grupo SKS.

Nota. La actuación de la tarde del viernes está reservada para adultos. Para asistir a la representación será preciso presentar invitación. Las personas y colectivos interesados pueden solicitar las invitaciones llamando a los teléfonos 955 99 80 28 (Oficina de Turismo de Santiponce) o 955 03 62 01 (Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla).

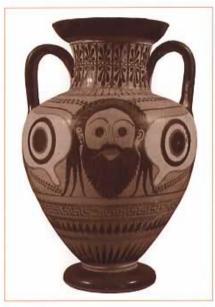


## TRÁGICOS GRIEGOS MENORES DE LOS SIGLOS V Y IV A.C.

La mayoría de la información de que disponemos sobre la tragedia griega de época clásica se limita a los tres grandes trágicos, -Esquilo, Sófocles y Eurípides-, por lo que contamos con una imagen parcial, y aún así ni siquiera se conserva la cuarta parte de su producción. No obstante, de acuerdo con los datos que proporciona Aristóteles, así como las listas de vencedores y obras representadas en las Grandes Dionisias y las Leneas1, estos dramaturgos no sólo tuvieron sucesores, sino también importantes contemporáneos que incluso llegaron a ocupar el primer puesto en los certámenes a los que se presentaban con aquéllos. En este sentido, muchos son los nombres y títulos que conocemos, pero escasos los fragmentos. Ciertamente, dentro de la familia de Esquilo habría que mencionar a su sobrino Filocles, a quien Aristófanes acusa de componer obras de baja calidad<sup>2</sup>, y sus Mórsimo<sup>3</sup> v Melantio. hijos También los hijos de Esquilo continuaron con el arte de su padre, como Eveón y Euforión, del cual se dice que obtuvo victorias en los festivales dramáticos con aquellas tragedias de su padre que no consiguió representar en vida incluso, en el 431 a. C., llegó a vencer a los mismos Sófocles y Eurípides. Después hubo cuatro generaciones de trágicos descendientes de una hermana suya casada con Filopites: 1) Filocles I, 2) Mórsimo, 3) Astidamante I, y 4) Filocles II y Astidamante II. Entre todos ellos, MÓRSIMO fue objeto de desprecio por parte de Aristófanes<sup>4</sup>:

HERACLES.- "Luego hay una gran cantidad de fango e inagotables porquerías. En este lugar están sumergidos ..."

DIONISO.- "Por los dioses, sería necesario añadir a éstos cualquiera que haya ... copiado un discurso de Mórsimo."



ASTIDAMANTE, por su parte, ganó por primera vez en el 372 y fue honrado con una estatua de bronce en el teatro diez años antes que el estadista Licurgo tributara los mismos honores a Esquilo, Sófocles y Eurípides. El poeta fue invitado a componer la inscripción para la estatua, pero mostró tan poca humildad que su nombre se convirtió en sinónimo de presunción. Fue autor de Antígona, Alcmeón y Héctor, drama destacado por Plutarco<sup>5</sup>.

Igualmente los hijos de Sófocles fueron herederos de las cualidades de su padre, herencia que también pasó a las generaciones posteriores. De todos ellos, aparte de su hijo ilegítimo ARISTÓN, nacido de la hetera Teóride, habría que citar a YOFONTE, quien, tras la muerte de su padre y de Eurípides, parece haber sido considerado entre los trágicos más notables. No obstante, Aristófanes insinúa dudas cobre su capacidad poética; de ahí que en las Ranas Dioniso quiera ver qué puede hacer sin la ayuda de su padre6:

DIONISO.- "En verdad es lo único bueno que nos queda, si es que acaso lo es. Pues sé muy bien si él, por sí sólo, es lo que parece ... antes quiero probar a Yofonte, dejándolo solo, para ver lo que puede hacer sin Sófocles."

Nos quedan tan sólo de él dos títulos, *Las bacantes o Penteo* y *Sátiros flautistas*, además de fragmentos insignificantes.

La familia de Eurípides, en cambio, fue menos fértil, limitándose tan sólo a dos miembros, el hijo del mismo nombre del poeta y su sobrino.

Ahora bien, fuera del círculo familiar de los grandes trágicos, habría que comenzar por el poeta más antiguo del que se tienen noticias, TESPIS, ático de Icaria, quien, según la tradición, es el padre de la tragedia griega. La Suda da cuatro títulos: Los juegos fúnebres de Pelias o Forbas, Los sacerdotes, Los jóvenes y Penteo, piezas todas ellas de tema mitológico, aunque tal vez no sean auténticas. Representó por vez primera una tragedia en el culto oficial de las Grandes Dionisias<sup>7</sup>:

"Comenzaba entonces Tespis a alterar la tragedia, por cuya novedad se sentían muchos atraídos, aunque todavía no había llegado a ser materia de concurso y certamen, y Solón ... asistió a un drama que, como entre los antiguos era costumbre, representó el mismo Tespis."

No obstante, llevó a cabo importantes innovaciones, como transformar una representación coral en drama, e inventar un actor, cuyo papel consistía en recitar el prólogo y conversar con el corifeo o jefe de coro.

Junto a Tespis, FRÍNICO (c. 510 a. C.), natural de Atenas, está considerado creador de la tragedia. Ganó el primer certamen de tragedias entre el 511 y el 508 a. C. Aristófanes dice de él8:

"Frínico -pues has oído hablar de él- era bello y se vestía con ropas hermosas. Por esto también sus dramas eran bellos."

De sus obras sólo se conservan

fragmentos, entre algunos títulos como Danaides, Alcestes, Las Fenicias y la Toma de Mileto. Esta última tragedia la representó con Temístocles como corego y, de acuerdo con el título, pone en escena la conquista de Mileto por los persas en el 494 a. C., durante la insurrección jónica. Esta representación despertó la antipatía de los atenienses, porque recordaba las desgracias de un pueblo hermano. También adquirió notoriedad su tragedia Las Fenicias, la cual conmemoraba las victorias griegas sobre los persas, en el 480-479, presentando una peculiaridad: un coro compuesto por las esposas de los marineros fenicios que estuvieron entre los enemigos. Debió de representarse en el año 476 a. C., año en que Temístocles fue corego una segunda vez.

De la misma generación es QUÉRILO (c. 523 a. C.), de quien tenemos pocas noticias, salvo que era ateniense y que fue rival de Esquilo y Prátinas en los concursos dramáticos, donde logró trece victorias.

Tras Tespis, la tragedia se convirtió en un género eminentemente ático, aunque no todos los trágicos que participaron en sus festivales eran atenienses de nacimiento. Tal es el caso de Prátinas de Fliunte, en el Peloponeso, Acestor de Misia, Dionisio de Siracusa, Teodectes de Fasálide, Ión de Quíos, Aqueo de Eretria, Aristarco de Tegea (c. 455 a. C.) o Neofrón de Sición, entre otros muchos.

Por otro lado, si Tespis pasa por ser el inventor de la tragedia griega, se estima que PRÁTINAS (c. 500 a. C.) es el primer autor de dramas satíricos. Parece ser que compuso unas cincuenta obras, de las que treinta y dos eran satíricas, y el resto se reparte entre tragedias, ditirambos e hiporquemas. Se le atribuyen los siguientes títulos: Dismenes (nombre que se le da a las bacantes en Esparta), Las Cariátides, Los luchadores, Persas y Tántalo. Su hijo Aristias alcanzó cierta reputación como poeta de dramas satíricos, por lo que consiguió en dos ocasiones la victoria, siendo la segunda de ellas en el año 467 a.C.

En esta línea satírica se encuentra AQUEO DE ERETRIA (484/481 a. C.), conocido porque su primera producción se sitúa alrededor del 447 a. C. y obtuvo una victoria. Sus piezas satíricas eran apreciadas, y las inscripciones dan testimonios de sus triunfos.

A la misma generación de dramaturgos no atenienses pertenece IÓN DE QUÍOS (c. 490-421 a.C.), residente en Atenas, quien compitió por vez primera en la 82 Olimpiada (451/48 a. C.) y alcanzó el tercer premio en el 428 a. C. Sus tragedias fueron estudiadas por los eruditos alejandrinos y por Longino quien precisamente no lo considera digno de su admiración<sup>9</sup>:

"¿Y qué? ¿En la poesía lírica, preferirías ser tú Baquílides más que Píndaro y en tragedia, por Zeus, Ión de Quíos más que Sófocles? Pues los unos no tienen faltas y escriben siempre con elegancia y finura, pero Píndaro y Sófocles, a veces, lo abrasan todo con su ímpetu, pero también se apagan incomprensiblemente y caen en los defectos más desafortunados. Además, ¿cambiaría alguien que estuviera en su sano juicio una sola tragedia, el Edipo, por todas las tragedias juntas de Ión?"

Existen anécdotas que relacionan a Ión con muchos nombres famosos del siglo V, por ejemplo, con Cimón, a quien escuchó hablar en la asamblea, con Esquilo con motivo de los Juegos Ístmicos, con Sófocles cuando fue estratego en el 441/40, y con Eurípides cuando éste ganó con Hipólito en los agones trágicos de las Grandes Dionisias del 428. Ateneo10 cita un extenso pasaje de una obra en prosa de Ión, Epidemiai, modelo del valor de sus escritos, la cual refleja el recuerdo de un banquete que honró con su presencia Cimón11. En el mismo pasaje leemos que, después del triunfo de una tragedia suya, este hombre, dotado de

una excelente posición económica, regaló un jarro de vino de Quíos a cada ateniense. Su amistad con Esquilo, como se ha señalado anteriormente, se deduce de una anécdota que relata Plutarco durante la celebración de los Juegos Ístmicos<sup>12</sup>:

"En efecto, Esquilo, mientras contemplaba en el Istmo una lucha de púgiles, cuando, al ser golpeado uno de los dos contendientes, comenzaron a gritar todos los espectadores, dándole un codazo a lón de Quíos, le dijo: '¿Ves qué cosa es el ejercicio? El golpeado calla y los espectadores gritan'."

Con la Guerra del Peloponeso (431-404 a. C.) la tragedia griega dio un giro importante, a consecuencia del período de crisis que sufría. Eurípides fue consciente de esta necesidad de cambio, de suerte que desarrolló una serie de procedimientos que fueron adoptados por algunos de sus contemporáneos. A este grupo pertenece el ateniense AGATÓN (c. 447-c. 402 a. C.), hijo de Tisámeno, célebre por su elegancia y belleza física, por lo que se convirtió en el blanco de las burlas de Aristófanes a consecuencia de su amaneramiento. Es conocido por su victoria del año 416 a. C. en las Leneas, la cual sirvió de excusa para que Platón la inmortalizara en el diálogo Banquete. Agatón se atrevió a innovar13 una de las normas más firmemente establecidas de la escena trágica ática, la de presentar temas y personajes del mito, de modo que los sustituyó por argumentos y personajes de su inven-



ción y, por tanto, alejados del mito en mayor medida que Eurípides. Además, fue el primero en introducir interludios líricos (*embólima*), sin relación alguna con el tema de la tragedia y, en consecuencia, perfectamente intercambiables <sup>14</sup>. Este método supuso un primer paso para la división de la tragedia en actos. No obstante, sin duda fue el poeta trágico más distinguido del mundo antiguo después de los tres grandes maestros, calificado de sutil, locuaz y refinado <sup>15</sup>.

Por otro lado, el cómico ateniense parodia las letras de Agatón, insinuando que son voluptuosas y afeminadas, y las describe como el andar de las hormigas<sup>16</sup>. También es característico del trágico un estilo recargado y pomposo, tanto a nivel lingüístico como musical<sup>17</sup>.

A pesar de las duras críticas, el propio Aristófanes tuvo palabras más amables para el poeta, llegando incluso a lamentar su marcha de Atenas<sup>18</sup>:

"Me ha abandonado y se ha ido. Era un buen poeta a quien echan de menos los amigos."

Al igual que Eurípides, se retiró a Macedonia en los últimos años de la Guerra del Peloponeso, en torno al 407 a. C., bajo la protección de la corte de Arquelao, donde murió en hacia el año 400 a. C. De sus tragedias Aérope, Alcmeón, Orestes, Misis y Télefo quedan sólo escasísimos fragmentos.

Mas Aristófanes no sólo ataca a Agatón, sino incluso con mayor acritud a todo el grupo de los jóvenes trágicos que más o menos toman a Eurípides como el principal modelo a imitar, siempre bajo la influencia de las sofística<sup>19</sup>:

HERACLES.- "¿Acaso no hay allí otros jovenzuelos que componen tragedias, más de diez mil, y más charlatanes con mucho que Eurípides?"

DIONISO.- "Ésos son racimillos y puro parloteo, escuela de canto de golondrinas, corruptores del arte que al punto desaparecen, en cuanto consiguen un coro, una vez que se orinan en la tragedia. Pero, aunque lo busques, ya no encontrarás un poeta fecundo, que sea capaz de decir una palabra noble."

Dentro de estos supuestos "charlatanes" destaca CRITIAS (460-403 a. C.), tío de Platón, quien intervino activamente en la vida política ateniense como uno de los Treinta Tiranos. Impuso el reinado del terror en Atenas, tras la rendición a Esparta en el 404 a. C. Se conocen títulos como Sísifo y la trilogía Tenes, Radamantis y Pirítoo, de la que se conservan algunos fragmentos, además de un Anthos



(o posiblemente Antheus), por la característica de que la trama y los personajes eran inventados y no tomados de la leyenda épica. Los pocos fragmentos lo revelan como imitador de Eurípides con una destacada tendencia a la sentencia y a la retórica gorgiana. Murió luchando contra la renaciente democracia en el 403 a. C.

Al lado de la tragedia de Critias, se cultivó una clase de drama diferente, quizás mucho más oscuro, que dependía de una puesta en escena deslumbrante. El autor más representativo fue CARCINO (c. 380-370 a. C.), además de sus hijos Jenocles, Jenótimo y Jenarco. Carcino, quien fue huésped durante una temporada en la corte de Dionisio de Siracusa, escribió unas ciento sesenta obras y obtuvo once victorias. Aristóteles cita a Carcino

como un poeta de fama proverbial20. Sin embargo, debió de destacar por la oscuridad de sus versos, de donde procede la frase proverbial Καρκίνου ποιήματα, quizás debido al hecho de escribir una poesía difícil de seguir. De hecho, en su Orestes nos presenta al héroe hablando en enigmas. El Estagirita alude a diversos pasajes de sus obras: Anfiarao, Tiestes, Alope, Edipo y Medea, donde figura una novedad sin precedentes: la protagonista es sometida a juicio21 por la muerte de sus hijos, exponiendo una defensa de corte sofístico.

Respecto a sus tres hijos, JENO-CLES obtuvo gran fama en su día por hacer uso en escena de extraños efectos mecánicos, lo que le valió calificativos como μηχανοδίφη, δωδεκαμήχανο, por parte de Aristófanes, quien, además, lo acusa de ser un mal trágico<sup>22</sup>:

"... Si hablase contra ella Jenocles, el hijo de Carcino, éste os parecería a todas, según creo, que no dice nada a derechas."

Por último, DIONISIO DE SIRACUSA, tirano de la misma ciudad, ganó el primer premio en las Leneas del año 367 a. C. con una tragedia, El Rescate de Héctor. A juzgar por el desprecio hacia su poesía por parte de escritores posteriores, este premio debió de ser un gesto político conciliatorio del lado de los atenienses. Se cuenta que llegó a adquirir las tablillas de escribir de Esquilo, aunque no le sirvieron de mucho para conseguir una inspiración mejor. La muerte le sobrevino en el transcurso de la celebración de la victoria antes referida.

En definitiva, la producción dramática del siglo IV es extensa. Mas a pesar de la multitud de poetas y títulos de obras de esta época que han llegado hasta nosotros, hay indicios suficientes para pensar que la producción contemporánea empezó a ser comparada con la de tres grandes trágicos. En cierto modo, el gusto del público había cambiado, concediendo una mayor importancia al elemento puramente teatral, a la construcción de tramas espectaculares, sorprendentes, extraordinarias, que a la exposición de ideas o la reflexión política, religiosa o filosófica. Todo ello ya estaba presente en las creaciones de Esquilo, Sófocles y Eurípides, por lo que, a partir del 386 a. C., era obligatoria la inclusión de una tragedia de los tres grandes en el programa de las Grandes Dionisias.

Sin embargo, el género en el siglo IV deja de ser meramente creativo, lo cual explica la reposición de obras anteriores, en tanto que los nuevos trabajos, tras su aparición. pronto fueron abandonados y olvidados. Una y otra vez se ponen en escena los mismos mitos, mientras que, por otro lado, el carácter esencialmente religioso de la tragedia requería la introducción de cambios realmente radicales que debieron haber hecho revivir el género. Así pues, ahora es un género que se basa en la elegancia, no en el poder y la originalidad, y en los discursos retóricos, como así cita Aristóteles23:

"En tercer lugar está la intención. Esto consiste en poder encontrar decir cosas de acuerdo con la situación y apropiadas, lo cual en los discursos es la obra de la política y de la retórica; pues los antiguos poetas prestan a sus personajes la lengua de la vida de la ciudad, y a ellos mismos les hacen hablar como rétores.

Pero fue sobre todo un aspecto importante el que determinó la evolución de la obra trágica, a saber, su distanciamiento de los problemas de la existencia humana, que habían configurado ante todo el drama clásico. En esta línea están los nombres de: Afareo (c. 350 a. C.), quien en las didascalias del año 341 a.C. ocupó el tercer puesto con Pelíadas, Orestes y Auge; Teodectes de Fasélide (c. 375-334 a. C.), autor de Mausolo -ambos poetas asociados a las enseñanzas de Isócrates-; Mosquión, de cuyos títulos destacan Temístocles y Fereos, tragedia sobre el asesinato del tirano Alejandro de Feras; y Queremón,

quien es comparado por Aristóteles con un autor de discursos<sup>24</sup>:

"Porque es exacto como un prosista."

Además, lo cita como uno de los ἀναγνωστινοί, por lo cual se ha considerado que sus obras están escritas más bien para ser leídas o recitadas que para la representación. Sin embargo, el contexto<sup>25</sup> sugiere que Aristóteles quiere decir sólo que Queremón, a diferencia de algunos de sus competidores más retóricos, es tan efectivo cuando es leído como en el escenario. Una inscripción<sup>26</sup> registra una representación de su *Aquiles Tersitocno* por un atleta actor.

Es difícil conjeturar, a partir de los fragmentos que nos han llegado, los rasgos característicos de la tragedia del siglo IV. Por lo general se siguen tratando los mitos tradicionales, pero introduciendo variaciones, combinaciones y refinamientos escénicos para sorprender y satisfacer el afán de novedad del público. En efecto, Aristóteles señalaba como uno de los rasgos propios27 la primacía del mythos (acción dramática) sobre los êthe (caracteres) e, incluso, la ausencia de auténticos caracteres en muchos casos. Así, en numerosas tragedias la trama es una continuación de obras famosas del siglo V o variaciones de las mismas.

Con toda esta información vemos la existencia de un público lector de tragedias, lo que, sin duda, significa que ésta empezó a ser considerada más como poesía dramática que como teatro. Así pues, algunos autores, como el cínico Diógenes o Timón de Fliunte, encontraron en la forma trágica el medio adecuado para la exposición de sus doctrinas filosóficas, aunque sus obras no fueron nunca representadas.

Finalmente en época helenística, aunque hubo también en Atenas poetas trágicos, el centro de la poesía en este terreno no va a ser la *Pólis*, sino Alejandría, donde Filadelfo, el gran propulsor de las artes dionisíacas, en la famosa procesión de gigantes hizo también des-

filar a los gremios de actores y llegó a organizar competiciones dramáticas, atravendo así a la ciudad un círculo de poetas, de entre los cuales se sacó, a ejemplo del canon trágico, una Pléyade. Aparecen como nombres seguros Alejandro Etolo, Licofrón de Calcis, Homero de Bizancio, Fílico de Cercira y Sosíteo. En diversos catálogos figuran también Sosífanes, Ayántides, Dionisíades y Eufronio. A estos nombres hay que añadir unos cincuenta más procedentes de noticias e inscripciones, los cuales no sólo están vinculados a Alejandría, sino que están repartidos por todo el mundo griego.

```
1 IG., 22, 2318, 2319-23, 2325.
```

Inmaculada Rodríguez Moreno Universidad de Cádiz

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Th., 170.

<sup>3</sup> Ar., Ra., 251-255.

<sup>4</sup> Ra., 145-152.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Plu., 349 E 10.

<sup>6</sup> Ar., Ra., 73-80.

<sup>7</sup> Plu., Sol., 29.

<sup>8</sup> Th., 160-170,

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Longin., De sublimitate, 33. 5.

<sup>10 603.</sup> 

<sup>11</sup> Plu., Cim., 9.

<sup>12 79</sup> D.

<sup>13</sup> Arist., Po., 1451 b 19.

<sup>14</sup> Arist., Po., 1456 a 30.

<sup>15</sup> Ra., 78-91; Th., 130-150.

<sup>16</sup> Th., 100.

<sup>17</sup> Arist., Po., 1456 a 30.

<sup>18</sup> Ra., 84.

<sup>19</sup> Ran., 89-97.

<sup>20</sup> Arist., Po., 1455 a 27.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Arist., Po., 1400 b 9.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Th., 440-445; 169; Ra., 83; Nu., 1264-1265.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Po., 1450 b 7.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Rh., 1413 b 12-13

<sup>25</sup> Rh., 1413 b 8.

<sup>26</sup> IG., 22, V 2118.

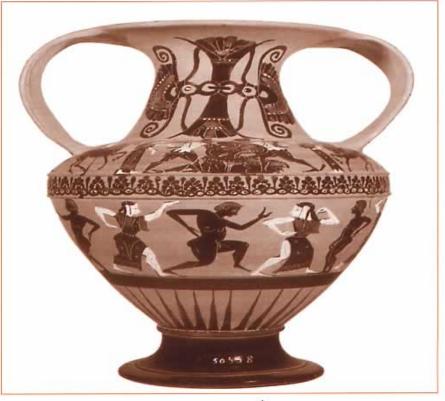
<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Po., 1450 a 25-37.

## FIESTA Y TEATRO

Hay dos rasgos del teatro griego que nos interesa destacar ahora. El primero, no del todo desconocido hoy pero sin duda mucho más relevante en la Grecia clásica, es el aspecto competitivo de las representaciones dramáticas. En realidad, casi todas las manifestaciones de la vida griega estaban influidas por la idea de competición, no con fines de lucro, sino por el prestigio, la fama, la gloria. La rivalidad entre los héroes homéricos es el modelo que se aplica no sólo en las competiciones atléticas, sino también en las competiciones entre los rapsodos1 que recitaban a Homero, entre los dramaturgos y entre los actores en el teatro.

Una segunda característica, más importante incluso que la primera y casi desconocida en nuestros días, es el carácter religioso de los festivales teatrales áticos, los cuales formaban parte de las numerosas fiestas que en honor de los dioses se celebraban a lo largo del año. Atenea, la diosa protectora de la ciudad, tenía su gran fiesta estival, durante la cual se recitaban los poemas épicos de Homero. El drama ocupaba la estación invernal y el comienzo de la primavera con las celebraciones en honor de Dionisos, cuya principal morada en Atenas eran el templo y el teatro situados al pie de la Acrópolis, en su ángulo sudeste. Dionisos era mucho más que un simple dios del vino: era el dios de la fertilidad y de la vegetación, cuya encarnación animal era el toro y el macho cabrío; sus símbolos, la hiedra y el falo. Su ritual era generalmente ejecutado por mujeres: a través de la danza y el vino, el dios podía producir un estado de éxtasis, colmando de alegría a sus fieles, que se consideraban poseídos por el dios. Pero en la concepción griega de esta divinidad había también un elemento feroz y macabro (lo que Nietzche Ilamaba lo dionisiaco, el elemento irracional y tenebroso de la religión y, en general, de la civilización griegas, que estaba enfrentado a lo apolíneo, el elemento racional y luminoso).

De las varias fiestas de Dionisos incluidas en el calendario ateniense, una no tenía probablemente ninguna relación con el



drama del siglo V a.C.: se trata de las Antisterias, celebradas hacia finales de febrero, cuando se abrían las tinajas con el vino de la última vendimia. Las fiestas en las que se representaban obras teatrales tenían lugar, como decíamos más arriba, en el invierno y al principio de la primavera: en los distritos del Ática fuera de la ciudad, donde se celebraban las Dionisias Rurales, el período para los concursos dramáticos era finales de diciembre, mientras que en la ciudad de Atenas se celebraban dos competiciones: una en el marco de la fiesta de las Leneas, a finales de enero; la otra durante las Dionisias Urbanas o Grandes Dioninísias, al inicio de la primavera, es decir, en la última semana de marzo. Este hecho puede llamar la atención, si tenemos en cuenta que las representaciones se realizaban al aire libre. Existían sin duda motivos religiosos para esta forma de proceder, pero la explicación radica principalmente en lo que podríamos llamar en el modelo según el cual los atenienses distribuían sus actividades durante el año: la primavera y el verano eran las estaciones dedicadas al comercio, los viajes y, sobre todo, la guerra; desde la primavera hasta el final del otoño,

si el Ática se veía libre de invasores, los atenienses trabajaban a pleno rendimiento en sus campos: en otoño se preparaba la tierra y se sembraba; la cosecha se recogía al inicio del verano. El invierno, cuando las campañas militares cesaban y las simientes arraigaban en la tierra, era, pues, la estación ideal para las fiestas de Dionisos.

Sobre el ritual de las Leneas se conoce muy poco. Constaba de una procesión por las calles de la ciudad y de competiciones teatrales; en un principio éstas se desarrollaban en un recinto consagrado al dios, llamado Leneo, pero más tarde (quizá a mediados del siglo V a.C.) se trasladaron al teatro situado al sudeste de la Acrópolis. En las Leneas predominaba la comedia sobre la tragedia (según las noticias transmitidas por los autores antiguos, los grandes trágicos atenienses apenas tomaron parte en ellas): las Leneas eran una fiesta local, celebrada cuando el mar Egeo era azotado por las tempestades y no había afluencia de gentes de otras partes de Grecia, y en la que una asamblea formada exclusivamente por atenienses se complacía con las sátiras políticas y personales que afectaban tan sólo a personajes de relevancia local.

En cambio, las Grandes Dionisias o Dionisisias Urbanas coincidían con el inicio de la estación de la navegación, por lo cual Atenas se veía abarrotada en esta ocasión de una multitud de visitantes: comerciantes, embajadores de otras ciudades, viajeros curiosos por ver los monumentos de la ciudad y, por supuesto, devotos de Dionisos atraídos por la fiesta. Las Dionisias eran en cierto sentido un suceso panhelénico, que reunía en el teatro no solo a los atenienses, sino también a gentes de lengua griega venidas de todas partes del mundo. A diferencia de lo que ocurría con las Leneas, de las Dionisias nos han llegado bastantes informaciones, lo cual nos permite hacernos una idea más exacta sobre las competiciones teatrales que se celebraban en esta fiesta.

Ya probablemente a mediados del verano empezaban a hacerse los primeros preparativos. Los poetas que deseaban competir acudían al arconte, uno de los magistrados de la ciudad, para que les asignara un actor protagonista y un coro2, pagados por la ciudad. Cada autor debía presentar tres tragedias y un drama satírico. El arconte, para hacer su elección (entre todos los que solicitaban su participación, debía escoger tres autores de tragedias), contaba seguramente con alguna avuda de personas entendidas en cuestiones de teatro, ya que parece poco probable que un funcionario tan ocupado (el arconte era uno de los magistrados supremos de Atenas) hallase tiempo para leer todas las obras teatrales presentadas a concurso.

Hemos dicho ya que los gastos del coro y de los actores corrían a cuenta de la ciudad. Una de las tareas del arconte era justamente la de hallar para cada uno de los tres autores escogidos un corego3, que debía pagar todos los gastos de la representación. La suerte del poeta a la hora de la asignación del corego era de la máxima importancia para su éxito en el concurso dramático. La ley prescribía unos gastos mínimos, pero la generosidad del corego podía redundar en beneficio de la obra. No obstante, la simplicidad de la representación de las obras teatrales en la Atenas del siglo V a.C.4 reducía mucho los gastos: no había iluminación, el escenario era casi inexistente y el atrezo muy escaso. La mayor parte de las funciones hoy en día distribuidas entre diversas personas (autor, regidor, coreógrafo, compositor de la música) estaba reunida en el teatro griego en la persona del poeta, que no sólo debía escribir el texto, sino también componer la música para las partes cantadas y proyectar los pasos de danza. Otros aspectos de la representación eran competencia del *corego*, el cual debía elegir y pagar a los componentes del coro<sup>5</sup> y también probablemente al flautista. Las máscaras y el vestuario también corrían de su cuenta.

Otro preparativo que había que cumplimentar antes de la competición teatral era la elección de los jueces. Era éste un proceso complicado a causa de las precauciones para evitar la posibilidad de corrupción. Para asegurar la representación de toda la ciudadanía, el Consejo elaboraba una lista de jueces de cada una de las diez tribus en que se dividía la ciudad de Atenas (es decir, en total diez listas); y una vez elegidos los jueces, sus nombres se guardaban dentro de diez urnas, una por cada tribu, las cuales eran cerradas y selladas por los presidentes del Consejo y por los coregos, para ser depositadas dentro del tesoro público, en la Acrópolis, hasta el día de la competición.

Unos días antes de ésta, se celebraba una ceremonia oficial, el proagón, en la que se daba a conocer al público todos los detalles del programa. En la segunda mitad del siglo V a.C. esta ceremonia tenía lugar en el Odeón, edificio construido por Pericles junto al teatro de Dionisos al pie de la Acrópolis. Aquí venían los poetas seleccionados, acompañados de los coregos, los actores, los músicos y los componentes del coro, ataviados todos con magníficos vestidos y guirnaldas; al parecer, cada poeta subía por turno al podio acompañado de los actores, para anunciar los títulos de sus obras v también quizá para exponer brevemente su argumento.

Un último preparativo era indispensable antes de que la fiesta pudiese dar comienzo: había que asegurarse la presencia del dios. En las *Dionisias Urbanas* se rendía culto al dios Dionisos bajo la advocación de *Eleuterio*, así llamado porque se decía que su culto y su imagen habían sido introducidos en Atenas desde Eléuteras, aldea cercana a la frontera noroccidental del Ática. Habitualmente la imagen se hallaba en el templo del dios en el teatro, pero ahora, para reproducir simbólicamente su llegada, la imagen era trasladada a un templo en la periferia de la ciudad, junto al camino de Eléuteras, y luego vuelta a traer a la ciudad en medio de una procesión de antorchas, para ser colocada en el teatro.

El primer día de la fiesta, la ciudad entera rebosaba de animación; incluso los presos eran liberados bajo fianza. El programa daba comienzo por la mañana con un fastuoso cortejo por las calles de Atenas, con acompañamiento de danzas y de cantos satíricos. Muchachas de noble linaie llevaban cestas doradas llenas de ofrendas para el dios. Los ciudadanos vestían de blanco y los metecos6 de escarlata, mientras que la indumentaria de los coregos destacaba por su excepcional esplendor y magnificencia. Se llevaban en procesión enormes falos, símbolo de la fertilidad, y al llegar al recinto del teatro, se sacrificaba un toro y otros animales.

En los días sucesivos tenían lugar otros festejos y celebraciones, de los cuales hay que destacar, dejando aparte las representaciones teatrales, una competición entre los coros de las diez tribus en la ejecución del ditirambo, un tipo de poesía cantada, acompañada de danza, en honor del dios. Tomaban parte en esta competición diez coros de hombres y diez coros de mujeres, cada uno compuesto de cincuenta miembros.

Las competiciones dramáticas suponían la culminación de la fiesta. Daban comienzo con el sacrificio de un cochinillo para purificar el teatro; luego se anunciaban los honores concedidos a los ciudadanos y a los extranjeros por los servicios prestados a la ciudad. A continuación, desfilaban los hijos de los hombres caídos en combate por Atenas, los cuales tenían además derecho a ocupar asientos especiales en el teatro. Como último acto previo al comienzo de las representaciones, se realizaba la elección de los jueces: se rompía el sello de las diez urnas traídas al teatro desde la Acrópolis, el arconte extraía un nombre de cada una y los diez jueces así elegidos juraban emitir un veredicto imparcial.

En este clima de solemnidad se representaba la primera tragedia. El orden de las representaciones se echaba a suertes entre los participantes con antelación; parece que el último puesto se consideraba el mejor. En tiempo de paz, las representaciones teatrales duraban cuatro días: probablemente tres días se dedicaban a la tragedia, a razón de tres tragedias y un drama satírico por día; y un solo día se reservaba para la representación de las cinco comedias. Durante la guerra del Peloponeso, sin embargo, se redujeron los días a tres, cada uno con tres tragedias y un drama satírico por la mañana, y una sola comedia por la tarde.

Al final de la competición se pronunciaba el veredicto: cada uno de los diez jueces escribía en una tablilla el nombre de las obras por orden de preferencia; las diez tablillas se metían en una urna y el arconte extraía cinco, en base a las cuales pronunciaba su veredicto. Se anunciaban los nombres del poeta y del corego vencedores, que a continuación eran coronados de yedra por el arconte. Sobre el premio al mejor actor protagonista carecemos de información, aunque se sabe que no coincidía necesariamente con el protagonista de la obra vencedora. A continuación había celebraciones en honor de los vencedores, los cuales eran acompañados a su casa por un cortejo triunfal. El corego podía colocar una placa en recuerdo del éxito obtenido. mientras que el actor vencedor solía dedicar su máscara al dios.

La última ceremonia de las *Dionisias* era la celebración en el teatro de una asamblea de ciudadanos, en la que sometía a examen el desarrollo de la fiesta. Se discutía la actuación del *arconte* durante los preparativos y la celebración de la fiesta: si había sido correcta y adecuada, podía recibir alabanzas y honores; en caso contrario, censuras. Hasta aquí lo que sabemos sobre las *Dionisias Urbanas*; ahora nos ocuparemos brevemente de las *Dionisias Rurales*.

Igual que ocurre con las Leneas, de las Dionisias Rurales no tenemos mucha información. Cada pueblo del Ática celebraba su propia fiesta en honor de Dionisos, generalmente en el mes de diciembre. En ellas había, a escala reducida, las mismas ceremonias y celebraciones que en las Grandes Dionisias de Atenas: procesión de doncellas y ciudadanos, los "falos" transportados por esclavos, el coro que entonaba el himno en honor del dios. Y, por supuesto, también se celebraban competiciones dramáticas: prueba de esto es que en la región del Ática (Icarión,

Eleusis) se han encontrado algunas inscripciones relativas al teatro. Además, tenemos noticias de que las compañías de actores realizaban turnés por los pueblos y aldeas para representar las obras más conocidas de los grandes maestros de la tragedia.

#### EL PÚBLICO

En este apartado intentaremos contestar a preguntas como las siguientes: ¿Cuánta gente acudía a los espectáculos dramáticos? ¿Cómo se distribuían los asientos? ¿Podían entrar las mujeres en el teatro? ¿Cómo se comportaba el público?

A las representaciones teatrales solía acudir una gran multitud. Varios factores explican este hecho: en primer lugar, las fiestas dentro de las cuales se enmarcaban estas representaciones eran en honor de un dios muy popular (popular en el doble sentido de que la religión dionisíaca estaba muy extendida y de que sus adeptos pertenecían sobre todo a los estratos más humildes de la población); en segundo lugar, estas fiestas eran la única ocasión de asistir a una representación teatral en Atenas; por último, las obras teatrales no se mantenían en cartel: se representaban únicamente el día que les había tocado en suerte7. Resulta difícil calcular con precisión la capacidad total del teatro de Dionisos, ya que este edificio sufrió alteraciones a lo largo del tiempo8: calculando 40 centímetros por persona, se obtiene la cifra de 17.000 espectadores.

La composición de esta enorme multitud reflejaba la diversidad de la sociedad griega en general, y ateniense, en particular. Delante, en la primera fila, ocupando los puestos de honor, estaban las personas que gozaban de la mayor relevancia política y religiosa: sacerdotes, arcontes y otros funcionarios públicos, benefactores de la ciudad9, los huérfanos de guerra, los embajadores de otros estados griegos. En el teatro de Dionisos, tal como se conserva hoy en día, existen sesenta asientos en la primera fila (y algunos más en la de detrás), en los que aparecen inscritos los títulos de los altos dignatarios a los que se reservaban; la mayor parte de estas inscripciones son de época romana, pero muchas están grabadas sobre otras similares de fecha precedente, lo que permite pensar que su distribución no debía ser muy diferente de la de época anterior. En el centro de la primera fila se alza el trono del sacerdote de Dionisos Eleuterio, artísticamente esculpido, que probablemente es copia de un origial del siglo IV.

Aunque podían asistir personas de cualquier procedencia geográfica, por razones obvias la masa de los espectadores estaba constituida por los ciudadanos atenienses. Había, además, otra razón que explica esta composición del público: desde la época de Pericles, era la tesorería pública la que pagaba los dos óbolos que costaba una entrada. Determinados sectores del graderío estaban reservados a los miembros del Consejo y a los efebos10. Por otra parte, parece probable que cada una de las diez tribus tuviese su propio sector de asientos, aunque su distribución no está del todo clara. Los metecos también asistían en gran número, va que muchos de ellos poseían grandes fortunas. Asistían también centenares, quizá millares, de visitantes llegados de otros estados griegos, los cuales se sentaban probablemente a los lados del auditorio.

La presencia de mujeres y niños en las representaciones teatrales es un tema muy debatido entre los especialistas y aún no ha recibido una solución definitiva. Las fuentes antiguas nos informan de la presencia de algunas mujeres en el teatro, aunque parece seguro que la mayoría de los espectadores eran hombres. Lo que sí se puede descartar totalmente es la hipótesis de que las mujeres ocupaban unos asientos separados de los hombres: la mujer libre, si asistía a las representaciones, se sentaba sin duda al lado de su esposo. En cuanto a los esclavos, se les consentía la entrada en el teatro sólo si iban acompañando a su señor.

Cuando nos preguntamos por el comportamiento del público, no nos referimos a los espectadores privilegiados que ocupaban los bancos reservados en la primera fila, sino a la gran multitud, cuyo acomodo en el graderío estaba siempre rodeado de desórdenes y griteríos. Existían, por tanto, unos vigilantes<sup>11</sup> especiales, armados de varas y asistidos probablemente de ayudante, que tenían por función mantener el orden entre esta multitud agitada y ruidosa. Pero su presencia no era suficiente para evitar los altercados, de los cuales casi nunca se salía sin haber recibido algún golpe o alguna herida. Una vez sentados los espectadores en sus asientos, su comportamiento variaba mucho según diferentes factores: su procedencia, su condición social o su nivel cultural; pero sobre todo variaba el comportamiento del público dependiendo de si se representaba una tragedia o una comedia: en el primer caso el público debía comportarse dentro de unos límites, mientras que en el caso de la comedia la interacción entre público y espectáculo debía de ser muy grande, tal como nos lo demuestra cualquier comedia de Aristófanes; en éstas, con mucha frecuencia, el coro arengaba a los espectadores sobre sucesos de actualidad, o los propios actores se dirigían al público para hacerle comentarios de toda índole. Como las representaciones duraban todo el día, el público llevaba provisiones para comer y beber. Se trataba en general de un público muy crítico. Así, durante la actuación los espectadores manifestaban su agrado o su desagrado, como en nuestros días, mediante aplausos y exclamaciones admirativas, o mediante silbidos y abucheos. Se gritaba aúthis (bis), si gustaba el actor; si no gustaba, se le insultaba o se le arrojaban higos, uvas o aceitunas, llegándose a veces incluso a herirlos con piedras. No parece, sin embargo, que existiera, al menos en época clásica, una clac<sup>12</sup> organizada.

- El rapsodo era la persona que en la antigua Grecia iba de pueblo en pueblo recitando poemas; hay que distinguirlo del aedo, que componía y cantaba sus propios poemas: la diferencia entre rapsoda y aedo es similar a la que existía en la Edad Media entre juglar y trovador respectivamente.
- <sup>2</sup> Sobre el coro, hablaremos con más detenimiento en el apartado siguiente.
- <sup>3</sup> El corego era un ciudadano rico que se hacía cargo de determinados gastos de la ciudad. Proveer a los gastos de una representación dramática, mantener un trirreme durante un año o pagar una embajada enviada a un país extranjero, se consideraban servicios beneficiosos para toda la comunidad que debían prestar los ciudadanos más adinerados a sus expensas. Normalmente eran elegidos por el arconte, pero algunos de los más ricos incluso llegaban a ofrecerse

- voluntariamente, siendo esta una manera segura de alcanzar la popularidad.
- 4 Sobre el escenario, véase nuestro artículo anterior
- <sup>5</sup> Sobre los actores, ídem.
- <sup>6</sup> El meteco era el extranjero que se establecía en Atenas y que no gozaba de los derechos de ciudadanía.
- <sup>7</sup> Sobre todo esto, véase lo dicho en el apartado anterior.
- 8 Véase lo dicho en nuestro artículo antes citado.
- <sup>9</sup> En griego, euergétês.
- <sup>10</sup> Recibía el nombre de *efebo* el joven de los 18 a los 20 años, periodo en el que realizaba su aprendizaje militar
- <sup>11</sup> Llamados en griego rabdóforoi o rabdoúchoi, porque iban armados de una vara (griego rábdos).
- 12 La existencia de un conjunto de personas contratadas para aplaudir en los espectáculos teatrales (esto significa "clac") sí está documentada en época tardía.

Fernando Alconchel Pérez Universidad de Cádiz

## CARTAS A ITÁLICA

Si alguien desea publicar en esta sección sus escritos a la ciudad trajanea, puede dirigirse a la siguiente dirección de correo electrónico: teatroenitalica@wanadoo.es, haciendo constar en Asunto "cartas a Itálica".

#### TIEMPOS PARA EL RECUERDO

Murmullos y perfumes sobre gráciles esculturas de mármol, Sombras que se pronuncian cuando los rayos de luna se posan sobre las columnas que el tiempo se ha encargado de desmoronar. Secretos ocultos nacen bajo el suelo que pisamos y otros ya desvelados a la vista de todos para el disfrute y enriquecimiento de nuestra cultura.

Porticus post scaenam, patio cerrado, soporte para tu culto, Isis. Jardines y fuentes colmados de flores y serpenteantes caños de agua para adorarte, pero hoy nada se mueve excepto el grácil vuelo de los pájaros que anidan en las oquedades de estas ruinas, para que de alguna forma no muera el pasado glorioso vivido en esta villa.

Escenas de drama como las de Aristófanes, comedias de Plauto se representan desde hace años en este monumental e incomparable marco y, gracias a vosotros, pueblo, y a vuestro plebiscito intentamos organizar este certamen anual lo mejor posible.



#### DE ORO, DE PLATA Y MARFIL

Patricios de esta villa, dormidos durante años, disfrutan de Sevilla con las comedias de Plauto.

Con mosaicos en sus patios, plenos de lindos colores, hoy yacen en Santiponce recuerdos y resplandores.

De oro y marfil abalorios, y en mármol y plata fiña los recuerdos del teatro hoy se sirven con Asinaria.

Trueno de guerra Trajano, cuna de esta villa Adriano, presentes en las representaciones de esos tiempos lejanos.

Dirigido a los actores que transmiten esa esencia ¡nunca muera el teatro y deis fuerza a nuestra tierra!

Dioniso os colme de bendiciones.

### MONASTERIO DE SAN ISIDORO DEL CAMPO

Ubicado a los pies del Aljarafe sevillano, en la localidad de Santiponce, a 7 Km de la capital, se levanta el Monasterio de San Isidoro del Campo, desafiando el paso de la Historia. Más de setecientos años desde su fundación. En sus nobles muros podemos interpretar una parte importante de la historia de Sevilla; deleitarnos con obras maestras del arte andaluz y rastrear los orígenes de la disidencia religiosa que supuso, en tiempos de Felipe II, la aparición de un foco protestante,

considerado único, en nuestro país.

La tradición se confunde con la realidad histórica cuando hablamos de los orígenes del inmueble antes de su fundación como monasterio cisterciense, en 1301. Alonso por D. Pérez de Guzmán, llamado "EI Bueno". Es costumbre decir que,

allá por el año 603, en el entorno actual del monasterio se levantaba un edificio de origen visigodo. El mismo que, años más tarde, sirvió para dar cobijo a los restos mortales de Isidorus Hispalensis (560-636 d.C.) y así preservarlos de los musulmanes. Fue Isidoro arzobispo de la ciudad, el más importante santo de la España visigoda y, sin duda, uno de los personajes más señeros de la cultura y del pensamiento europeo de la Alta Edad Media. Canonizado en 1598, es considerado patrón de la ciudad de León y santo protector de la ciudad de Sevilla, en cuya heráldica aparece acompañado de su hermano, el también canonizado arzobispo de Sevilla: Leandro.

Este pequeño colegio o ermita estaba situado junto a la ciudad romana de Itálica, al borde de la Vía de la Plata, que ponía en conexión los ricos yacimientos argénteos del Sur y Norte Peninsular. Allí permanecieron sus restos mortales hasta que, en 1063, *Fernando I de Castilla*, con permiso del rey taifa de Sevilla *al-Mutadid*, traslada el cuerpo a León, donde fue enterrado en la Colegiata de su mismo nombre.

En la época fundacional del Monasterio de San Isidoro del Campo, 1301, los terrenos donde se asienta éste eran una vetusta alque-



ría conocida como "Talca" o "Sevilla la Vieja", por el hecho de situarse junto a las ruinas romanas de Itálica. Dichos terrenos fueron comprados años antes por Alonso Pérez de Guzmán, señor de Sanlúcar de Barrameda, a Doña María de Molina, madre del rey Fernando IV de Castilla, con la idea de erigir sobre los mismos un monasterio que sirviese a la vez de panteón funerario para él mismo, su esposa Doña María Alonso Coronel y sus descendientes.

Nacido en León en 1256, se podría decir que Don Alonso Pérez de Guzmán es un noble que pertenece a la generación nacida tras la primera ola de la Reconquista cristiana. Según parece era de condición bastarda. Por ello encontró en la guerra el único medio de prosperar y consolidar su figura, tanto política como socialmente. Su carrera de armas da comienzos hacia 1275, con la Campaña de Algeciras, estando sucesivamente al servicio de los monarcas castellanos Alfonso X el Sabio, Sancho IV y Fernando IV.

Su apodo de "El Bueno" lo obtendría en 1295, cuando Sancho IV, en guerra con su hermanastro **Don Juan**, que se había declarado en rebeldía con el apoyo de los ejércitos benimerines del norte de

África, confía a Don Alonso la defensa de la plaza de Tarifa. Corría el año 1294 cuando se produce el denominado Cerco de Tarifa, Para rendir la fortaleza, el infante Don Juan recurre a un ardid que pasa por ser uno de los pasajes más negros de nuestra Historia, pero no por ello menos cierto: apresa a Pedro Alonso de Guzmán, hijo del

defensor de la ciudad, y lo presenta al padre, ante los muros de la fortaleza, con el siguiente dilema: "o la entrega de la plaza, o la muerte del hijo". Entre el amor paternal y la fidelidad prometida al rey, primó esta segunda y, arrojando el puñal Don Alonso, se cuenta que dijo: "no engendré yo hijo que fuese contra mi tierra". Don Pedro Alonso fue sacrificado pero la fortaleza se salvó. El rey le concedió el sobrenombre de "El Bueno" (con un sentido que equivale a leal) con el que ha pasado a la Historia, así como el señorío de Sanlúcar de Barrameda. Se ponían así las bases de la futura Casa de Niebla, posterior Casa ducal de Medina Sidonia. Guzmán el Bueno falleció en 1309, siendo sus restos enterrados en el Monasterio de San Isidoro del

Campo. D. Alonso Pérez de Guzmán obtuvo de Fernando IV de Castilla, en 1298, Privilegio para la fundación de un monasterio cuya iglesia sirviera, a su vez, de panteón funerario para él y su esposa, Doña María Alonso Coronel.

De 1301 data la Carta de Dotación del monasterio, conservada en el Archivo de Medina Sidonia:

"En el nombre de Dios amen. Sepan cuantos esta carta vieren Conmo nos don alfonso peres de gusman Et doña maria alfonso su muger, queriendo faser monesterio que sea de monges de cistel en la iglesia de sant esidro que es cerca de Seuilla la vieia principalmiente a onrra e a seruiçio de dios y de santa maría e de toda la corte celestial e a onrra de sant esidro e en rremision de nros pecados. Otorgamos que damos pora este monesterio esta dicha iglesia con todas sus casas. Et damos a este monesterio todo el heredamiento que es en su termino, segunt que nos don alfonso peres de gusman e doña maria alfonso lo avemos. Et otrosi les damos santy pons con todos sus terminos e con todos sus derechos segunt que yo don alfonso peres lo conpre de la Reyna doña maria e segunt me es otorgado de nro señor el Rey don ferrando...".

Posteriormente, la Carta de Dotación continúa: "Et escogemos nras sepolturas dentro en la iglesia de san esidro entre el altar e el coro. Et ordenamos e defendemos que nin el abad nin el conuento nin otro ninguno non pueda reçebir sepoltura dentro de la iglesia a ninguno sinon los de nro linage. El en tal manera que ninguno non sea puesto en sepulcro alto nin entre nos e el altar...".

Aunque fue concebido como económicamente independiente, se hizo entrega del conjunto arquitectónico al monasterio cisterciense de San Pedro de Gumiel de Izán, en Burgos, que actuó como casa matriz. San



Pedro, a su vez, dependía de la hoy desaparecida abadía -madre de Morimond (morir en el mundo), en la zona de la Bassigny, en los confines entre la Champagne y la Lorraine francesas. Algunos historiadores explican la elección de esta comunidad cisterciense por el hecho de que miembros del linaje leonés de los Guzmán que se extendía por las tierras burgalesas del Duero, probablemente, estuviesen enterrados en dicho monasterio de San Pedro. Sea como fuere, lo cierto es que hasta San Isidoro del Campo se trasladó su abad Esteban acompañado de cuarenta monjes, de los que al menos (según la Carta de Dotación del Monasterio) veinte debían ser de misa: "Et damos los con tales condiciones que uso el padre abad de sant pedro de gomiel enbiedes para morar en el dicho monesterio quarenta monges e destos que sean al menos veynte de misa e que ellos que escoian su abad". De este hecho deducimos, además, la importante dotación económica que se adjudicó a San Isidoro del Campo, en estos momentos fundacionales.

Fue el único monasterio ocupado por monjes cistercienses en toda Andalucía y en lo que fue el reino de Castilla en la zona correspondiente al sur del río Tajo. Se concibió como un monasterio-fortaleza de iglesias yuxtapuestas, de una sola nave con tres tramos cada una de ellas y con bóvedas de crucería, pero que, en ningún momento trató de conformar un todo unitario; la primera de ellas, edificada por Don Alonso Pérez de Guzmán, y la segunda por su hijo Don Juan Alonso Pérez de Guzmán, segundo señor de Sanlúcar, apodado por sus coetáneos "el Gran Batallador".

El conjunto arquitectónico destila un marcado carácter de fortificación. Se pone de manifiesto por las almenas que coronan el recinto medieval, los escasos huecos de luces, un sistema defensivo que circunda el doble ábside basado en los matacanes (heredados de la arquitectura del Languedoc), que cabalgan sobre los contrafuertes de las iglesias, así como por el aterrazamiento de sus cubiertas abovedadas, que permiten, en caso de necesidad, su uso militar como verdadera plaza de armas. Este sistema de iglesias y monasterios fortificados no son extraños en el reino de Sevilla, existen ejemplos tanto en tierras onubenses como sevillanas y se explica, en cierta medida, por el hecho de que la segunda mitad del siglo XIII fue una época de gran inestabilidad política en la zona, dada su proximidad con el reino de Granada y las frecuentes incursiones nazaríes y benimerines por el Bajo Guadalquivir. Lo cierto es que la tipología hizo fortuna al traspasarse con gran éxito a América Latina y, en especial, a México.

En esencia, en el inmueble se conjugan dos grandes estilos: el gótico y el mudéjar, de viva tradición almohade, a los que se añadirían pasados los siglos los apósitos del Barroco. En torno al denominado Claustro de los Muertos se articulan las distintas dependencias medievales del monasterio: iglesias, refectorio, sacristía, sala capitular y claustro de los Evangelistas.

Los monjes cistercienses lo ocuparían hasta 1431, fecha en la que
serían sustituidos por los Jerónimos
Observantes de *Fray Lope de Olmedo*, a petición de *Don Enrique de Guzmán*, segundo
conde de Niebla, y tras Bula concedida por el pontífice *Martín V*,
quién, además, concedió a San
Isidoro quedar exento de la jurisdicción del Arzobispado de
Sevilla. A su vez, los Jerónimos
Observantes serían sustituidos por
la Orden de los frailes Jerónimos.

Las tres Órdenes, en su administración espiritual y temporal, legaron su impronta al Monasterio hasta configurarlo como uno de los inmuebles más emblemáticos del patrimonio histórico andaluz. Frente a la austeridad, simpleza, pobreza y ausencia de mundanidad que los cistercienses, siguiendo las estipulaciones de San Bernardo



(Apología a Guillermo de San Thierry), aportaron al Monasterio. Los Jerónimos, por el contrario, en su afán de dar esplendor a la litur-

gia, desplegarían por todo el monasterio un intenso programa ornamental y decorativo que se puede fijar cronológicamente entre los años 1473 y 1492.

Para Cistercienses y Jerónimos el monasterio es el taller u oficina de la cual se sirve el monje para alcanzar la santidad, su meta deseada. San Bernardo nos dice que el "claustro es la escala que conduce al hombre del cieno al cielo". Arte, trabajos y oración han de ser los caminos escogidos para ello. Por eso, además del trabajo en los campos y huertas, San Isidoro del Campo llegó a albergar en su seno, como correspondía a una comunidad culta, una de las bibliotecas más emblemáticas del territorio andaluz (hoy, desgraciadamente, perdida o diseminada) y para la que los monjes tradujeron la Vulgata de San Jerónimo.

En el interior de sus muros se escribió parte de la historia medieval y renacentista de Sevilla. Fue, igualmente, lugar del primer enterramiento de *Hernán Cortés* (1547), conquistador de la Nueva España, fallecido en la cercana localidad de Castilleja de Guzmán y cuyos restos, por disposición testamentaria, fueron trasladados con posterioridad a México.

San Isidoro del Campo y, en concreto. su comunidad "Isidros" (nombre con el que el pueblo sevillano conocía a los monjes de la Congregación de la Observancia de San Jerónimo), albergó en la primera mitad del siglo XVI el que, a juicio del historiador Antonio Domínguez Ortíz. puede ser considerado único foco religioso protestante de España. En efecto, su prior Garci de Arias, llamado el "doctor blanco" por su condición de albino, y otros monjes, como Casiodoro de Reina, Antonio del Corro y Cipriano de Valera, organizan una comunidad reformista. En 1559, en tiempos de Felipe II, se descubre una iglesia protestante en Sevilla, a la que pertenecen notables personas y eruditos de la ciudad, como Constantino Ponce de la Fuente, canónigo magistral de la Catedral, y empiezan las persecuciones promovidas por el Tribunal de la Santa Inquisición. El mencionado descubrimiento da lugar al ajusticiamiento de algunos de sus dirigentes en el Auto de Fe de 1599 (entre ellos su prior), y al exilio de otros que vagaron por diversas ciudades del norte de Europa, entre ellos Reina, Valera y Antonio del Corro, que se convierten en importantes figuras de la Reforma.

En San Isidoro del Campo Casiodoro de Reina comenzó a escribir la primera Biblia en castellano, la denominada "Biblia del Oso". Recibe ese nombre por un oso que aparece en su portada y que golosamente se afana en tomar la miel de un panal asentado en un árbol a pesar de los picotazos de las abejas. Simbológicamente el oso representa el hombre creyente que debe acercarse a la palabra de Dios, representada por la dulzura de la miel, a pesar de los posibles inconvenientes representados por las abejas. Así nos lo cuenta el Salmo 119, que textualmente nos dice: "¡Cuán dulce al paladar me es tu promesa, más que miel a mi boca!". A causa de los problemas de intolerancia religiosa en época de Felipe II, hubo de ser editada en Basilea, en 1569; y revisada en una segunda edición, en 1602, por Cipriano de Valera. En la actualidad uno de los ejemplares de esta Biblia del Oso se conserva en la Catedral de Sevilla.

Pasado este período de turbulencias histórica y hasta el siglo XIX el aumento del número de vocaciones y las riquezas generadas por el propio monasterio transformaron a San Isidoro del Campo en una gran estructura autosuficiente con zonas destinadas a fines secundarios, estudios y almacenes. El Monasterio llegó a contar con cinco claustros (de los que hoy conservamos tres: de los Muertos, de los Evangelistas y Grande), una espadaña, una torre. Junto a las dependencias monacales destinadas al culto y a la vida y trabajo de los monjes, se hallaban la Procuraduría (centro de administración del monasterio), la hospedería y las instalaciones agropecuarias (vaquería, almazara, huerta con pozo, noria y alberca, almacenes, establos, pajares etc.) que le daban un práctico carácter autárquico. Este espléndido desarrollo convertirá al conjunto monacal en uno de los inmuebles históricos más señeros de Andalucía, con un espacio físico que supera los 30.000 metros cuadrados.

La Desamortización de los bienes eclesiásticos (Desamortización de *Mendizábal*, en 1835), supuso, como para tantos otros monasterios e inmuebles de la geografía española, una herida casi mortal para el Monasterio, que fue destinado a penal de mujeres. A partir de estos momentos, la historia del inmueble es azarosa. Los disturbios de 1868, tras el derrocamiento de Isabel II, afectaron gravemente a su patrimonio histórico.

Para intentar frenar el desastre el Estado, el 10 de abril de 1872, lo protege declarándolo Bien de Interés Cultural (antes Monumento Histórico-Artístico), siendo el primer inmueble protegido en Sevilla y su provincia y el cuarto en Andalucía tras La Rábida, la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión en Jerez de la Frontera y la Alhambra y el Generalife.

A pesar de ello, su decadencia continúa. Tras un largo pleito con el Estado, a fines del XIX, el inmueble revierte a sus antiguos patronos los duques de Medina Sidonia, pasando después a los Marqueses de Miraflores, quienes se centraron en conservar sólo el núcleo fundacional (núcleo medieval). El resto de la propiedad se fue sucesivamente desgajando y vendiendo y, así, sus distintas dependencias fueron destinadas a vaquería, fábrica de malta, café artificial y tabaco.

Llega un momento en el que su salvación roza la utopía, máxime si tenemos en cuenta los más de treinta mil metros cuadrados que, como dijimos, el Monasterio desarrolla en superficie. No obstante, en 1968 se comenzaron las tareas de restauración arquitectónica, dirigidas por los arquitectos Félix Hernández Jiménez y Rafael Manzano Martos, promovidas desde la Dirección General de Bellas Artes. Dichas obras quedaron inconclusas y el inmueble definitivamente abandonado al trasladarse, en 1978, la pequeña comunidad de frailes Jerónimos que habitaba un sector del mismo (habían retornado ocasionalmente en 1956) a Yuste (Cáceres).

En 1988, ante los eventos de la Exposición Universal de Sevilla de 1992, se plantea integrar el Monasterio en un Parador Nacional, para lo que se reanudan los trabajos de restauración. La idea no llega a buen puerto y los trabajos se detienen en 1991. A partir de este momento, se decide, en primer lugar recuperar el excepcional legado cultural de la parte medieval del Monasterio, encargándose la redacción del proyecto y la dirección de las obras a los arquitectos Víctor Pérez Escolano v Antonio González Cordón, que contaron para la dirección de las mismas con la colaboración del arquitecto Carlos García Vázquez.

Con una inversión a cargo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía que se aproximó a los seis millones de euros (unos mil millones de las antiguas pesetas), las distintas fases de intervención se centraron paulatinamente en la consolidación y puesta en valor de los edificios. Fue una labor de altísima complejidad, dado el estado de degradación que había alcanzado el inmueble y el respeto que un monumento de tal naturaleza impone. Se procedió, a grandes rasgos, a la demolición de la torre de hormigón adosada a la barroca del siglo XVIII, así como de las infraestructuras de la fábrica de malta ubicada en el monasterio: al reconocimiento del estado de la cimentación de San Isidoro; al levantado, saneado y

reparación de cubiertas y canalizaciones de agua; al refuerzo y consolidación de bóvedas; a la restauración de artesonados, etc. Ubicando, por último, la sede de la actual Fundación Álvarez de Toledo en parte de la antigua hospedería del monasterio y en una zona de nueva planta. De otra parte, se llevo a cabo la restauración integral de sus excepcionales pinturas murales y bienes muebles.

Desde julio de 2002 el Monasterio abrió de nuevo sus puertas para la visita pública, lo que permitió dar a conocer un patrimonio histórico desconocido para muchos, salvado y, en gran medida, recuperado y musealizado.

Sus históricos muros albergan un rico patrimonio histórico del que, además del inmueble en sí, destacan numerosas pinturas de caballete, esculturas, objetos de orfebrería, pero, sobre todo, su excepcional conjunto de pinturas, que se desarrollan principalmente por los muros del Claustro de los Evangelistas, del Claustro de los Muertos, del Refectorio y de la Sala Capitular, con cerca de 2000 metros cuadrados pintados. Su altísima calidad lo convierte en caso único y referente del Arte de Andalucía. Pero también, el retablo mayor consagrado a San Jerónimo, y realizado por Juan Martínez Montañés (según escritura otorgada en 1609), que rozando la perfección formal y la elegancia en sus proporciones, supuso la maduración de la escuela sevillana de escultura.

Desde 1990 la Fundación Álvarez de Toledo, titular de la propiedad de la zona medieval del Monasterio, cedió mediante Convenio la gestión de su uso a la Consejería de Cultura.

Luis Fernando Olalla Gajete.

Historiador del Arte

Consejería de Cultura

INSTITUTO	DE'	TEATRO	CLÁSICO
GRECOLATI	NO	DE AND	ALUCÍA

	BOLETÍN DE INSCRIPCIÓN		
POR EL PRESENTE DOCUMENTO, EL TIT DE PERTENECER AL INSTITUTO DE TEA ASOCIACIONES CON EL Nº NACIONAL I	ULAR, CUYOS DATOS ABAJO SE CONSIGNAN, MANIFIESTA SU LIBRE INTENCIÓN ATRO CLÁSICO GRECOLATINO DE ANDALUCÍA ( INSCRITA EN EL REGISTRO DE 166190, sec. 1°), CON LA CATEGORÍA DE:		
☐ SOCIO COLABORADOR	SOCIO PROTECTOR		
ADOPTADAS POR SU JUNTA DIRECTIVA	EPTAR LOS ESTATUTOS QUE REGULAN LA ASOCIACIÓN, LAS RESOLUCIONES A, ASÍ COMO EL ABONO PERIÓDICO DE LA CUOTA DE SOCIO. Y PARTICIPANDO MIEMBRO DE LA ASOCIACIÓN, ÉSTA ESTABLECIERA O LE FUERAN OTORGADOS,		
NOMBRE/ ENTIDAD	TELF		
DNI	EMAIL		
PROFESIÓN	FAX		
DIRECCIÓN			
LOCALIDAD			
	Firma:		
ORDI	EN DE DOMICILIACIÓN BANCARIA		
Sr/a, Director/a: Les ruego que a partir de la fecha soy titular, los recibos que anualm Clásico Grecolatino de Andalucía.	se sirvan atender, con cargo a la cuenta que se especifica y de la que ente por el importe de 18 euros a mi nombre gire el Instituto de Teatro		
TITULAR	NIF		
	C.P.		
	<u>\$</u> .		
№ DE CUENTA: ENTIDAD	OFICINA D.C. N° DE CUENTA O LIBRETA AHORRO		
	Firma del Titular		
En	, a de 200		

# Patrocinan





## Colaboran









# Organiza



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: M - 2.167-2001