



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

tragedia. Del griego τραγῳδία, «canto del macho cabrío o trágico», en el sentido de «doliente», que es lo que ha dejado su impronta en la tragedia y sus coros. (ingl. *tragedy*, fr. *tragédie*, it. *tragedia*, al. *Tragödie*, port. *tragédia*).

Género dramático mayor, con planteamiento, nudo y desenlace, que se extienden en diversas escenas a lo largo de tres o cinco actos. Imita el desarrollo de un conflicto grave, conflicto trágico, en el que un protagonista, que encarna una determinada visión del mundo, vive un heroísmo vinculado a valores trascendentes de índole implícita o explícitamente ética o religiosa.

“Imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de sus especies en las distintas partes, con personajes que se hacen presentes actuando, no por medio de narración, y que mediante temor y compasión lleva a cabo la purgación de las pasiones” (Aristóteles, *Poética*, 19b, 24-26).

1. «Antiguamente entre los gentiles era la canción de varios hymnos en loor de Baco, fabulosa deidad, en memoria de la muerte de un cabrón, que hacía gran daño en las viñas, el cual sacrificaron a este dios».

2. «Después fue la tragedia representación seria de las acciones ilustres de los Príncipes y Héroes».

3. «Hoy comúnmente se entiende por la obra poética en la que se representa algún suceso, que tuvo fin infeliz y funesto».

(Diccionario de Autoridades de la Academia, a. 1726).

I. TERMINOLOGÍA DEL TEATRO, LA TRAGEDIA Y LA COMEDIA

Tragedia y Comedia son términos dentro del Teatro, términos griegos, como todos los del teatro, trasplantados luego desde Grecia a todas las lenguas cultas del mundo: en español nombres como TEATRO y otros como CORO, DRAMA, PROLOGO, ESTÁSIMO, CORIFEO, ANTAGONISTA, ESTROFA, ESCENA, MÁSCARA, TRAGICOMEDIA y adjetivos como TEATRAL, TRÁGICO, CÓMICO, TRAGICÓMICO, en otras lenguas hay palabras equivalentes. Incluso PERSONA es de origen teatral: *persona* es en latín la máscara, viene del griego πρόσωπον a través del etrusco.

Las usan con sentidos varios prácticamente todas las lenguas del mundo, pero su sentido se ha modificado, a veces, en el curso del tiempo, y de ellas han derivado otras relacionadas también con el teatro. Esta palabra en un principio se refería al lugar de la representación, luego se amplió o redujo variamente.

Claro que a veces el teatro usa términos antiguos, como CORO o HIMNO. Y puede referirse ya a él entero ya a sectores del mismo. Hay el CORIFEO, el AGÓN, el PROTAGONISTA, la MONODIA.

La interpretación de la palabra *tragedia* en el *Diccionario de Autoridades* de la Academia, de 1726, así como de las palabras referentes a tales o cuales sectores de la misma, tiene interés para hacer ver cómo se han escalonado las acepciones de esta palabra en español - y, paralelamente, en otras lenguas europeas.

tragedia

Es, ciertamente, el sentido de 2 y 3 del citado Diccionario, el sentido tradicional de la palabra y sus derivados en español y en las lenguas europeas en general.

O sea, la palabra griega THEATRON, teatro, que se refería al lugar en que se contempla y escucha un canto coral y teatral de la Grecia antigua, ha recibido en español - y en las lenguas europeas en general - una reducción: se refiere ahora a la tragedia, un coral y/o diálogo de grandes personajes alcanzados por el dolor. Y hay extensiones que se refieren, en el teatro humano y en general, a actuaciones y conductas asimiladas al mismo.

En cuanto a 1, es simplemente una interpretación de Horacio en su *Epistola III, de arte poetica* 220 ss., que se apoya en la palabra griega τράγος «macho cabrío», en latín *hircus*: la tragedia vendría del concurso de canto, en una fiesta en honor de Baco o Dioniso, cuyo premio para el vencedor sería «un miserable macho cabrío». Pura fantasía etimológica, la verdad, pero no carente de interés: Horacio certifica que la tragedia tiene su origen en un concurso campesino de canto. Es decir, incluye de algún modo el origen de la tragedia en poesía campesina en celebraciones agonísticas o competitivas en honor de Dioniso.

Lo cual, veremos, no está lejos de lo que hoy creemos que es la verdad: que el teatro viene de poesía coral en celebraciones populares y festivas. Algo que seguimos creyendo aunque desconocemos el detalle, salvo que el nombre de la tragedia se tomó de un tipo de representación cuyos improvisados actores eran llamados «machos cabríos», algo relacionado evidentemente con un tipo de representación centrada en un

sacrificio animal, el del macho cabrío, véase en el libro de W. Burkert¹ el capítulo referente al macho cabrío expiatorio, no sólo en Icaria.

Un tipo especial de teatro dio, pues, su nombre a la tragedia, mientras «teatro» se refería a la representación dramática en general; igual que *drama*, que era en el principio «acción» de un coro; y que κῶμος, *comos*, que era simplemente el «grupo o desfile festivo» de una comunidad que celebra, canta, festeja, lo que luego estrechó su significado en un sentido diríamos que «cómico» del grupo festivo: a veces con disfraz o presentación animalesca, otras no, los «comos» están representados con frecuencia en la cerámica. No es infrecuente que en ella se encuentre dibujado, entre los *comastas* o miembros de estos coros, al propio dios Dioniso.

Es algo no sólo griego, está vivo muchas veces en muchos lugares. Tiene que ver con el mundo de la sátira, el disfraz, la broma alegre o procaz, también la celebración de un dios relacionado con todo eso: Dioniso o Baco. Hay el género teatral griego llamado drama satírico: el *comos* está formado simplemente por sátiros. Y hay la comedia.

Porque en un momento dado, en Grecia, el *comos* o coral dionisiaco era habitualmente festivo y alegre, pero también podía ser en torno a un sacrificio expiatorio, tal el del macho cabrío, de que he hablado. Así, en principio, el *comos* tiene un sentido amplio, incluye también el *comos* trágico, el del sacrificio expiatorio, así el del macho cabrío, que incluía un coro de tema doloroso y aún de muerte. Pero con el tiempo el κῶμος a secas y su adjetivo κωμικός tendieron a limitar su sentido a lo cómico

1. Cf. W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia*, Bari, Laterza, 1991.

tragedia

mientras que lo trágico se marcaba habitualmente como *comos τραγικός*, esto es, trágico, o, simplemente, con el sustantivo

Pero el *comos* era, en principio, común a los dos géneros, al igual que el θέατρον o *teatro*. Y esto se continuó en nuestras Literaturas, donde, en principio, se daba nombre de comedias, en un principio, también a las tragedias. Y esto continuó, veremos.

Todo dentro del sector de la fiesta popular², hogar de la burla y la sátira, del duelo libre también, para el que se prefirió, con el tiempo, la especificación de τραγικός, *trágico*.

De este mundo de la fiesta y la danza salieron en Grecia tantas cosas: el teatro de signo cambiante, según hemos visto, la canción coral que va del duelo a la sátira, el deporte que se vive entre grupos enfrentados. Los griegos sacaron de las danzas colectivas festivas, tan generales en tantas culturas, y que tendían a la alegría y la erótica, un producto especial, la tragedia. Basada, claro está, en mitos dolorosos, tan extendidos. Todo esto hará entender el mundo varío de la fiesta en que hay libre salida al dolor, además de a la risa y la sátira.

La tragedia es una especialización propia sólo de Grecia - y de sus imitaciones modernas. Pero danzas que relatan un mito y su conclusión dolorosa sólo las encontramos en Grecia - y en los imitadores de Grecia. Esa especificación de la danza dolorosa, dentro de lo dionisiaco, es la que se atribuye a los «comos» de Tespis, inicio de la tragedia. El tirano Pisístrato los acogió en Atenas, se nos dice, como variante de los *comos* más comunes, los cómicos.

2. Para el mundo tradicional de la Fiesta véase, entre varia bibliografía, mi *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Barcelona, Planeta, 1972 (y su traducción inglesa *Festival, Comedy and Tragedy*, Leiden, Brill, 1975), así como muchos trabajos míos posteriores, que cito más adelante.

Se fundaron así las fiestas Dionisiacas, cómicas y trágicas. Había una competencia de brillo y lujo entre las fiestas de las ciudades de Grecia. Y los tiranos rivalizaban entre sí y buscaban deslumbrar a sus ciudadanos y a las ciudades griegas todas.

Y la tragedia era lírica, el género preferido en estas competiciones o rivalidades, pero más que lírica: había en ella coro y solistas, canto y recitado, vieja antigüedad religiosa e ideas y problemas contemporáneos, fiesta de la ciudad dentro de un internacionalismo dionisiaco. Pero, ya que aquello del concurso para obtener un mísero carnero no basta para justificar la tragedia, ¿cuál fue el momento y el punto en que una celebración dionisiaca alumbró el nuevo género?

No podemos hacer otra cosa que conjeturar. No hago sino citar el libro de C. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*³.

Piensa que la admisión en Atenas de la ceremonia trágica debió de tener lugar en la inauguración de las fiestas dionisiacas en el tercer cuarto final del siglo VI a. C., en el pritaneo o edificio del Gobierno, luego en la Academia (según Pausanias), luego en el altar de los doce dioses en el ágora, luego en el teatro de Dioniso hacia el 500 a. C., primero de madera, luego de piedra: sería en principio un sacrificio del *tragos* o macho cabrío (una de las transmutaciones del dios).

II. MAS SOBRE LA FIESTA POPULAR Y AGRARIA Y LOS ORÍGENES DEL TEATRO GRIEGO, ESCINDIDO EN COMEDIA Y TRAGEDIA

3. Lanham 2003.

tragedia

Terminaba la fiesta (y este es el punto más oscuro) en la representación dramática de mitos cómicos y de los trágicos de la vida y la muerte de los grandes héroes, celebrados desde antiguo en la epopeya y la lírica coral.

¿Cómo, cuándo? Este es el grande y verdadero problema. De él me he ocupado muchas veces, he escrito y seguido pensando sobre él a lo largo de mi vida.

Y he presentado, a partir de un trabajo de 1967⁴ y luego sobre todo en mi libro de 1972, *Fiesta, Comedia y Tragedia*⁵, mis ideas sobre un tema que no he abandonado hasta ahora: el del origen de la tragedia griega y de géneros más o menos próximos en la India y otros lugares. En esta búsqueda deben buscarse a) el análisis de los elementos formales y literarios constitutivos y b) el de sus precedentes en el preteatro de la fiesta popular de varias naciones. Sobre todo, en el teatro indio, según las ideas del profesor Bharat Gupt, que subrayó su coincidencia conmigo⁶. Esto es lo que, en la medida de lo posible, he expuesto en libros y publicaciones que he citado.

No oculto que, en su origen, algunas de estas ideas mías, las que buscan comparaciones del teatro griego con otros teatros, están emparentadas con propuestas sobre todo inglesas, a partir del *Golden*

4. «ΚΩΜΟΣ, ΚΩΜΩΔΙΑ, ΤΡΑΓΩΔΙΑ. Sobre los orígenes del teatro», *Emerita* 35, 1967, pp. 249-294.

5. Barcelona, Planeta, 1972 (2ª ed. Madrid, Alianza, 1983, trad. Inglesa *Festival, Comedy and Tragedy*, Leiden, Brill, 1975). Sobre el coro véase además mi «El coro en el teatro griego: de la fiesta popular a la tragedia», en J. L. Sáez - J. Monleón (eds.), *Clunia II. El actor trágico y el actor cómico en el teatro griego. Interpretación coral*, 2007, pp. 65-77.

6. *Dramatic Concepts. Greek and Indian*, Nueva Delhi 1994 y reediciones. Véase mi artículo «Teatro griego antiguo y teatro indio: su origen en danzas corales que miman antiguos mitos», *Emerita* 80, 2012, pp. 1-12.

Bough de Frazer, de autores que buscan apoyos etnológicos y universales en sus estudios sobre el teatro griego: así Murray, Cornford, Garter, van Leew, etc.⁷

Ahora bien, debo dejar claro, si después de lo ya dicho es necesario, que me aparto de teorías sobre el teatro griego que todavía son predominantes y que se apoyan en unos breves párrafos, bien conocidos, de la *Poética* de Aristóteles, por otra parte internamente contradictorios. Hablan de la tragedia como un ejemplo de desarrollo automático hasta alcanzar su «propia naturaleza». Es la llamada entelequia.

Aristóteles era un hombre del siglo IV, ajeno a la verdadera tragedia. No la entendió, tampoco Platón.

Aristóteles pertenece a una época post-trágica, ajena a la tradición religiosa que subyace al teatro. Está dentro de una tradición filosófico-moralista que es enemiga del teatro. Sólo lo ve como una especie de cura del ἔλεος τε καὶ φόβος, la piedad y el miedo. Especulación vacía. Más bien el espectador sentía piedad y miedo: miedo y piedad al profundizar en lo que es el hombre, en sus limitaciones y desastres.

Sin embargo, para ser justo, hay algo en Aristóteles que es acertado: el ver el origen del teatro en los solistas de géneros corales: en el ditirambo (la tragedia) y los himnos fálicos (la comedia). La combinación de corales y recitados de actores es, efectivamente, el núcleo del teatro; pero los géneros que él postula, el ditirambo y los himnos fálicos, son demasiado estrechos e insuficientes⁸.

7. Cf. mi *Fiesta*, cit., p. 73 ss.

8. Y son ya delirantes la teoría de U. von Wilamowitz del «ditirambo de sátiros», que jamás existió, y la de J. Leonhardt, *Phalloslied und Dithyrambos. Aristotle über den Ursprung des*

tragedia

Pienso, cada vez con más argumentos, que la única vía de investigación legítima sobre los orígenes del teatro griego es la que se apoya en el análisis de sus unidades y la búsqueda de precedentes preteatrales o - al propio tiempo - la de los paralelos más o menos exactos del teatro en otros pueblos y otras edades. Pero no puedo argumentar aquí más sobre esto, me limito a citar una publicación mía en que he insistido más ampliamente sobre ello: mi estudio «Origini della tragedia: ¿Aristotele o ricostruzione interna e paragone?», *Il personaggio e la maschera. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, ed. R. Grisolia - G. M. Rispoli, Napoli, Naus Editoria, 2005, pp. 95-102.

Creo, en definitiva, que el origen de la tragedia griega está en la fiesta popular agraria en las sociedades en que el teatro nació, y dentro de ella, en sacrificios expiatorios por los grandes héroes muertos; y en el estudio de las unidades internas dentro del teatro, nacidas de otras elementales testimoniadas en dicha fiesta.

De esta Fiesta popular, agraria y religiosa, en Grecia y otros lugares del mundo, como fuente de la música, la danza, el deporte⁹, el culto divino, la especulación sobre los orígenes, al tiempo matriz del teatro en sus diversos géneros y de la Literatura en general, he escrito ampliamente en *Fiesta, Comedia y Tragedia*¹⁰. Y hay que conocer la esencia de la antigua

griechischen Dramas. Heidelberg, Carl Winter, 1991, que, contra la interpretación usual de Aristóteles propone otra: el ditirambo estaría en el origen de la comedia y los himnos fálicos en el de la tragedia (!!).

9. Véase mi «Mito, Rito y Deporte en Grecia», *Estudios Clásicos* 110, 1996, pp. 7-31.

10. Véase p. 361 ss., «Ritual, Literatura y teatro en Grecia», también p. 495 ss., «Ritual y teatro fuera de Grecia. Del rito al teatro». También «Fiesta y tragedia de los griegos a hoy», en J.A. Correa - E. Ruiz Yamuza (eds.), *Estudios filológicos en homenaje a Mercedes Vilchez*, Zaragoza, Pórtico, 2006, pp. 13-24; «Rito, mito y fiesta» en *Sectes, Ritus i Religions del món antic. III Curs de pensament i cultura clàssica. Octubre 1998 - Maig 1999*, ed. F. Casadesús Bordoy, Palma, Secció Balear de la S.E.E.C., 2002, pp. 101-123.

Fiesta como lugar en que se vive otro tiempo fuera de la rutina diaria, con cambio de los hábitos de cada día, unión de lo humano y de lo divino, libertad, tranquilidad, especulación sobre el mundo y el ser del hombre¹¹. Con sus triunfos y sus muertes.

Todo esto puede hallarse una y otra vez también fuera de Grecia, desde la fiesta de primero de año en Babilonia (en que se recitaba el *Poema de la Creación*, que culmina en el imperio del dios Melkart) a las fiestas medievales: las de los Carnavales que seguían a la Cuaresma (en ellos hay también lucha, muerte, cambio de los tiempos) a las fiestas germánicas que protagonizaban Herta y las Valquirias, las Mayas españolas, las italianas y otras de Arlequín, las de América Central de las que nació el Popol Vuh en Guatemala.

En la fiesta triunfa el mito, de él proceden cantos y relatos orales que más tarde, escritos ya, desembocan en varios géneros literarios, el teatro entre ellos¹².

11. Cf. por ejemplo R. Callois, *L'homme et le sacré*, París, Gallimard, 1950; mis artículos «Rite, mythe et théâtre en Grèce ancienne», en P. Ghiron-Bistagne (ed.), *Anthropologie et Théâtre antique. Actes du colloque international de Montpellier (6-8 mars 1986)*, Cahiers du GITA 3, Montpellier, Centre National des Lettres, 1987, pp. 37-52, «Loisir, fête et musique», en J.-M. André - J. Dangel - P. Demont (eds.), *Les loisirs et l'héritage de la culture classique. Actes du XIII Congrès de l'Association Guillaume Budé (Dijon, 27-31 août 1993)*, Collection Latomus 230, Bruselas 1996, pp. 96-103; «Rito, Mito y Fiesta», en *en Sectes, Ritus i Religions del món antic. III Curs de pensament i cultura clàssica. Octubre 1998 - Maig 1999*, ed. F. Casadesús Bordoy, Palma, Secció Balear de la S.E.E.C., 2002, pp. 101-123; P. Demont, *La cité grecque archaïque et classique et l'idéal de la tranquillité*, París, Les Belles Lettres, 1990; «Fiesta y tragedia, de los griegos a hoy», en J.A. Correa - E. Ruiz Yamuza (eds.), *Estudios filológicos en homenaje a Mercedes Vilchez*, Zaragoza, Pórtico, 2006, pp. 13-24.

12. Véase W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma, Laterza, 1921; mi «El mito griego y la vida de Grecia», en J. Alcina Franch (ed.), *El mito ante la Antropología y la Historia*, Madrid, CIS-Siglo XXI de España, 1984, pp. 49-73, también «Triunfo, amor y muerte en el mito griego», en F. Casadesús (ed.), *La Mitología. II Curs de pensament i cultura clàssica, octubre 1997-maig 1998*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1999, pp. 55-68. En cuanto al paso a la oralidad en Grecia véase W. Kullmann y M. Reichel, *Der Übergang von der*

tragedia

De aquí provienen farsas y teatro de varios signos, himnos del culto divino, danza y teatro que oscila entre lo cómico y lo trágico, poemas sobre los orígenes del hombre, sobre los héroes antiguos que mataban y morían y fundaban las nuevas naciones, fábulas en que animales y hombres se encontraban y daban lecciones de vida.

Se ve el carácter cambiante de los productos literarios que vienen de la antigua fiesta: celebración del dios y del héroe, cantos cómicos, funerarios, religiosos de múltiples tipos.

Pero hay que aislar los elementos trágicos en un género aparte, es específico de Grecia. Cuando aparece en otro lugar es imitación directa o indirecta de la antigua Grecia.

III. LA TRAGEDIA GRIEGA. SUS TEMAS, EL AGON Y OTROS RASGOS. EL HÉROE TRÁGICO. LA PUESTA EN ESCENA.

Por supuesto, existe una amplia bibliografía sobre los temas y organización interna de la Tragedia griega. Me limito a citar, para empezar, la que es en ella central: el *agón* o enfrentamiento del protagonista y el antagonista. En su planteamiento hay siempre un problema humano que lleva a un choque o conflicto entre dos personajes destacados o entre dos pueblos o dos posiciones humanas, también. Consiste en el choque entre dos visiones o acciones contrapuesta, seguido de un desenlace: una λύσις o «solución».

Ese conflicto sale a luz, sobre todo, en el momento central de la tragedia, el *agón*; ello tras un Prólogo que presenta al público el conflicto y

Mundlichkeit zur Literatur bei den Griechen, Tübingen, Gunter Narr, 1990; E. A. Havelock, *La Musa impar a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Roma, Laterza, 1987.

sus raíces. Puede ser entre pueblos, como dije: persas y griegos, por ejemplo, en Esquilo, *Persas*, en la escena inicial entre el coro, la Reina, el Corifeo y e Mensajero.

Ahora bien, en *Los Persas* el *agón* es más bien extraño: la Reina, el corifeo y el Coro evocan a que salga del Hades el alma de Darío, a fin de que les explique las causas del desastre: el abuso de poder y orgullo de los persas. Más aún, llega destrozado Jerjes, testimonio de lo que le sucede al que va más allá de lo que es justo. Es la víctima del drama trágico.

O sea, hay conflicto entre posiciones antitéticas: las aquí citadas de Persas y griegos, las de Edipo y Creonte en el *Edipo Rey*, Antígona y el propio Creonte en *Antígona*, por ejemplo. Es el protagonista el que, habitualmente, hace el papel de héroe trágico: el hombre o la mujer superiores que son, al final, la víctima y un ejemplo de los riesgos a que está expuesto el hombre, cualquiera que sea su valor o grandeza excepcional.

Todo ello es preparado por la escena inicial, el Prólogo, que presenta el conflicto, envuelto en corales y escenas secundarias. Pero llega pronto el choque central en el que ese conflicto se resuelve, tras escenas secundarias con corales, el corifeo, personajes varios: llega el *agón*. Es el protagonista, el héroe trágico, rodeado por el coro y su corifeo, por el antagonista y los personajes secundarios, el que, con toda su grandeza, cae: llegarán luego la muerte o la caída o el destierro, en todo caso, el dolor. Todo el conflicto ha recorrido la tragedia hasta llegar la λύσις, el desenlace trágico. De un Agamenón, un Edipo, un Hércules, una Medea. Es decir, en la caída de los grandes, los héroes trágicos, demasiado grandes para ser hombres, que es lo que después de todo son.

tragedia

Y no sólo es la ambición y el poder abusivo lo que es castigado. Son también héroes trágicos, también heroínas, figuras que diríamos inocentes, pero más que humanas: tal Prometeo, tal Antígona. El dolor y la muerte final, inevitable para el héroe, es la lección. El detalle varía: son reyes y conquistadores los primeros, héroes visionarios luego, mujeres enamoradas, por fin. Se transforma cada vez más en una peripecia personal del héroe o la heroína. Su grandeza acaba en desastre y muerte.

Hay, recuerdo, una escena central en la que todo se resuelve o todo queda claro ya: es el pasaje que llamamos *agón*, ya dije, de rasgos formales muy claros. Se trata de la grandeza y los excesos o, simplemente, de los límites del hombre, el tema principal de la tragedia: tras una preparación, sigue el *agón*, a éste siguen peripecias varias que dan al final la solución del conflicto. Solución trágica, lección dolorosa. Sigue el éxodo o salida de coro y actores. El hombre grande, el héroe, la mujer grande, la heroína, son admirados, pero también juzgados, condenados¹³.

Por cierto, también hay *agón* muy diferente, en la comedia, ambos vienen de las celebraciones populares de la Fiesta y de sus héroes, Cleón o Lisístrata o, luego, el Carnaval y los demás.

Y habría que mencionar otros rasgos generales de la tragedia, al menos desde que conservamos, con Esquilo, sus textos. Los poetas debían presentar sus obras al concurso y la representación, formando una trilogía de tres piezas: trilogías libres, con piezas de temas diferentes, o «atadas», siguiendo un mismo argumento, como la *Oresteia* de Esquilo; iban seguidas

13. Sobre el *agón* véase el trabajo de J. Duchemin, «Les origines populaires et paysannes de l'agon tragique», *Dioniso* 43, 1969, pp. 247-275. También mi «The agon and the origin of tragic Chorus», en J.L. Heller (ed.), *Serta Turyniana. Studies in Greek Literature and Palaeography in honor of Alexander Turyn*, Urbana - Chicago - Londres, University of Illinois Press, 1974, pp. 108-121.

de un drama satírico. Los actores eran en las primeras obras de Esquilo, dos, en su *Oresteia* tres, lo que permitía un más amplio y profundo juego dramático¹⁴. La puesta en escena era dirigida por el *chorodidáskalos* o director de escena.

Y, tras momentos iniciales de instalaciones mínimas, las piezas eran puestas en escena en los grandes teatros de piedra, conservados en Grecia, imitados después en el imperio romano.

Y hubo unas constantes y también una evolución en el teatro, que sumariamente estudiaremos en los tres grandes trágicos. Pero también deben recordarse los elementos comunes de la tragedia: el coro, por supuesto que con su jefe y los coreutas, más los actores que recitan y raramente cantan, salidos originariamente del coro; más el representante del poder político o de una supuesta superioridad en terrenos varios, el de la guerra, la súplica, la política, el amor. «No hay que admirar poder alguno del hombre hasta que su vida termine sin dolor». Esta es la lección final del *éxodo* del *Edipo Rey*, que declama el corifeo (1520-30):

No juzguéis, pues, dichoso a otro mortal alguno
que no haya aún contemplado aquel último día
en tanto no termine su vida sin dolor.

14. Sobre la puesta en escena véase mi «Text and staging in performing classical Drama», *International Meeting of ancient Greek Drama, Delphi 8-12 April 1984, Delphi 4-25 June 1985*, Atenas, European Cultural Centre of Delphi, 1987, pp. 75-88.

tragedia

E insisto ahora en elementos o unidades de la tragedia, entre el prólogo o el εἰσόδος «entrada» y el ἔξοδος «salida»: el *agón* de que he hablado con sus escenas preparatorias, los varios debates, los corales que celebran o apoyan o lloran al héroe¹⁵, los momentos en que interviene el corifeo o representante del coro, que interroga, celebra o llora.

En el fondo están el poder y la guerra o, luego, el amor. Hay guerra, súplica, embajada, madres e hijos, enemigos externos o internos, viejos rencores, amor de las mujeres, ya he dicho. Todo el tejido de la vida humana, el poder, la grandeza y la caída, el éxito seguido del fracaso, la locura, la soledad. La muerte al final, inevitablemente. Esta es la tragedia.

Y, por supuesto, hay cambios esenciales de Esquilo a Sófocles, de éste a Eurípides. De esto hablaré.

Grecia es un caso especial, pues hemos visto que los orígenes de los géneros teatrales o dramáticos - y de los líricos, épicos y otros emparentados - están en último análisis en literaturas populares de pueblos diversos en fechas también diversas. Pero que no es menos cierto que sus reflejos escritos, cuando son trágicos, ofrecen un factor común: el influjo directo o indirecto del teatro griego. Fue el primer teatro trágico que se escribió en el mundo e influyó en los posteriores.

Son productos de fechas diferentes: ya hablé de la de la Tragedia, la Comedia es de los años ochenta del siglo V, muy posterior ya dije. Pero esto se refiere a su forma escrita, los precedentes orales llegan a orígenes profundos. Los planteamientos iniciales de estos géneros son *toto caelo* diferentes y, sin embargo, tienen mucho de común y esto se ve cuando se

15. Sobre el héroe trágico, cf. mi «Die Gestalt des tragischen Helden im griechischen Drama», *Das Altertum*, 10, 1964, pp. 215-230; también *El héroe trágico y el filósofo platónico*, Madrid, Taurus, 1962.

estudian los elementos o unidades que en ellos están integrados. Pues ya dije que había mucho de común entre ellos. De un *komos*, de todas maneras, viene también la tragedia.

Pues bien, en la fiesta popular inicial, todo acaba, tras el conflicto, en alegría y éxito. También hay en ella, en ocasiones, muerte y duelo, son también realidades de la vida humana. Sólo Grecia ha hecho una división, sin duda artificial, pero que facilita la especialización final: la comedia y la tragedia. La comedia incluye la acción, el choque humano, todo entre risa y burla, erotismo primario, con triunfo y éxito al final: llega, con el triunfo, la consumación del amor. En la tragedia hay el choque también, pero al final hay sufrimiento y muerte.

Es el conflicto entre dos individuos o grupos humanos: este es el elemento central de la Tragedia (también de la Comedia) sobre temas y soluciones, por lo demás, muy variados (pero choque lo hay siempre).

Ese conflicto sale a luz, sobre todo, en el momento central de la tragedia, el que llamamos *agón*; ello tras un Prólogo que presenta al público el conflicto y sus raíces. Puede ser entre pueblos, como dije: persas y griegos, por ejemplo, en Esquilo, *Persas*, en la escena encarnados por la reina persa y el corifeo griego, lo dije ya.

O sea, hay conflicto entre hombres que ofrecen posiciones antitéticas: Edipo y Creonte en el *Edipo Rey*, Antígona y el propio Creonte en *Antígona*, por ejemplo. Es el protagonista el que hace el papel de héroe trágico: el hombre o la mujer superiores que son, al final, la víctima, y un ejemplo de los riesgos a que está expuesto el hombre, cualquiera que sea su valor o grandeza excepcional.

tragedia

Todo ello es preparado por la escena inicial, el Prólogo, que introduce el conflicto, envuelto en corales y escenas secundarias. Pero llega el choque central en el que ese conflicto se resuelve, tras escenas secundarias con corales, el corifeo, personajes varios: es el *agón*. Es entre el protagonista, el héroe trágico, rodeado por el coro y su corifeo, por el antagonista y los personajes secundarios, el que, con toda su grandeza, cae: tras escenas secundarias llegarán la muerte o la caída o el destierro, en todo caso, el dolor.

El conflicto ha recorrido, pues, la tragedia hasta llegar la λύσις, el desenlace trágico. La caída de un Agamenón, un Edipo, un Hércules, de una Medea, una Fedra. Es decir, es la caída de los grandes, los héroes o heroínas trágicos, demasiado grandes para ser hombres - o mujeres -, que es lo que después de todo son.

Y no sólo es la ambición y el poder abusivo lo que es castigado. Son también héroes trágicos, también heroínas, figuras que diríamos inocentes, pero más que humanas: tal Prometeo, tal Antígona. El dolor y la muerte final, inevitable para el héroe, es la lección. El detalle varía: son reyes y conquistadores los primeros, héroes visionarios luego, mujeres enamoradas, por fin. Pero no hay que idealizar demasiado: el héroe también hace uso, cuando es necesario, del engaño y la mentira, al modo de Odiseo¹⁶.

Rodean al héroe sus partidarios y el coro. Pero es inútil: el protector, el médico de la ciudad, un Edipo, es el caído y el enfermo al final. Y el conflicto, que en principio es el que amenaza a la ciudad o el pueblo, se

16. Véase J. Barrett, *Poetics and the messenger in Greek Tragedy*, Berkeley, University of California Press, 2002.

transforma cada vez más en una peripecia personal del héroe o la heroína. Cada vez más se pasa del tema colectivo al tema personal.

Hay, recuerdo, una escena central en la que todo se resuelve o todo queda claro ya: es el pasaje que llamamos *agón*, ya he dicho, de rasgos formales muy claros. Se trata de la grandeza y los excesos o, simplemente, de los límites del hombre, el tema principal de la tragedia: tras una preparación del mismo sigue el *agón*, a éste peripecias varias que dan al final la solución del conflicto. Solución trágica, lección dolorosa. Sigue el éxodo o salida de coro y actores. El hombre grande, el héroe, la mujer grande, la heroína, son admirados, pero también juzgados, condenados.

Por cierto, también hay *agón*, muy diferente, en la comedia, ambos vienen de las celebraciones populares de la Fiesta y de sus héroes, Creonte o Lisístrata o, luego, el Carnaval y los demás.

Y habría que mencionar otros rasgos generales de la tragedia, al menos desde que conservamos, con Esquilo, sus textos. Los poetas debían de presentar sus obras al concurso y la representación formando una trilogía de tres piezas: trilogías libres, con piezas de temas diferentes, o «atadas», siguiendo un mismo argumento, como la *Orestea* de Esquilo; iban seguidas de un drama satírico. Los actores eran, en las primeras Esquilo, dos, en su *Orestea* tres, lo que permitía un más amplio y profundo juego dramático¹⁷. La puesta en escena era dirigida por el *chorodidáskalos* o director de escena.

17. Sobre la puesta en escena véase mi «Text and staging performing classical Drama», ya citado.

tragedia

Y, tras momento iniciales de instalaciones provisionales mínimas, las piezas eran puestas en escena en los grandes teatros de piedra, conservados en Grecia, imitados después en el imperio romano.

Y hubo, por supuesto, unas constantes y también una evolución en el teatro, que sumariamente estudiaremos en los tres grandes trágicos. Pero también deben recordarse los elementos comunes de la tragedia: el coro, por supuesto, con su jefe y los coreutas, más los actores, que recitan y raramente cantan, salidos originariamente del coro; más el mensajero¹⁸. Los actores trágicos usaban la máscara, procedente de los primitivos festivales.

Y hay, en efecto, que hacer referencia a la máscara, la música y la danza, los lamentos¹⁹, que vienen a su vez de lamentos rituales de diversas fiestas en honor de dioses y de héroes muertos. Todo crea un ambiente propio que introduce al espectador dentro del mundo de lo trágico.

En él están. en el fondo, como temas básicos, el poder y la guerra o, luego, el amor. Hay guerra, súplica²⁰, embajadas, mensajeros, *agones* y su superación hasta la solución del conflicto, y hay apariciones de dioses, escenas patéticas de madres e hijos, de cautivos, de enemigos externos o internos, de exposición del dolor y los viejos rencores, de la mentira y el engaño. Todo el tejido de la vida humana: el poder, la grandeza y la caída, el éxito seguido del fracaso, el amor, la locura, la soledad, todo está allí. Y la muerte o escena dolorosa al final, inevitablemente.

18. Véase J. Barrett, op. cit.

19. Véanse estudios de varios autores en J. L. Sáez - J. Monleón (eds.), *Clunia II. El actor trágico y el actor cómico en el teatro griego- Interpretación coral*, 2007.

20. Cf. mi «Las tragedias de súplica, origen, tipología», *Estudios Clásicos* 28, 1986, pp. 27-45.

La comedia es algo diferente, ya dijimos: el final de las piezas era el triunfo del héroe, la alegría, el sexo.

De todo ello había ya un anticipo en las epopeyas de Homero. La *Ilíada* es puro conflicto entre los héroes y sus seguidores, aqueos y troyanos; al final, muerte de Patroclo, de Héctor, la de Aquiles es presagiada. Hay el anticipo, pues, de la tragedia, se ha dicho muchas veces.

Distinta es la *Odisea*, en ella el héroe es valeroso, claro, pero también astuto y malicioso, vence siempre, también en el amor, la obra acaba con su nueva boda, por así decirlo, con Penélope. He escrito sobre «La Odisea como comedia», «Odiseo y las mujeres», «Tragedia y Comedia»²¹.

Y, pasando a los trágicos, hay, por supuesto, cambios esenciales de Esquilo a Sófocles, de éste a Eurípides. De esto escribo luego.

IV. DEMOCRACIA ATENIENSE, TRAGEDIA Y FILOSOFÍA

Con la democracia, introducida, tras Solón, por Clístenes con el nombre de *isonomía*, en el 508 a. C., entró la democracia en Atenas. Los tiranos fueron sustituidos por el *demos* o pueblo, de él salían la *Bulé* o Consejo, primero, la *Asamblea* después: era la que tomaba las grandes decisiones, ponía o quitaba gobernantes²².

21. «La Odisea como comedia», conferencia inédita; «Odiseo y las mujeres» (en griego), en en M. Païsi-Apostolopoulou (ed.), *EYXHΝ ΟΔΥΣΣΕΙ. Από τα Πρακτικά του Ζ' Συνεδρίου για την Οδύσσεια (3-8 Σεπτεμβρίου 1993)*, Itaca, Κέντρο Οδυσσειακών Σπουδών, 1995, pp. 11-24; «Tragedia y Comedia» en *Democracia y Literatura en la Atenas clásica*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp.153-172.

22. Véanse detalles en mi *Nueva Historia de la Democracia*, Barcelona, Planeta, 2011.

tragedia

Cierto que una parte de los antiguos nobles siguieron siendo importantes jefes de pueblo ahora. Ni más ni menos que en España una parte del *stablishment* franquista conservó sus poderes en la democracia de 1978, dentro de las nuevas instituciones surgidas de elecciones democráticas. No hay que extrañarse: la situación había cambiado, los antiguos poderosos pensaban sin duda que había que acomodarse.

El caso es que Atenas era ahora poderosa en Grecia y que el triunfo en las guerras médicas, en 490 y 480, la hizo más poderosa aún: se fundó en 477 la Liga Ateniense, Atenas estaba al frente de una gran alianza - cierto que la Liga Peloponesia iba a traerle en el futuro graves problemas. Era poderosa navalmente, sobre todo, económicamente y, también, culturalmente.

Era un giro radical, abría un giro en la Historia del mundo: una gran apertura y libertad.

También cultural y literariamente. Hay que recordar que la epopeya estaba declinando, que la lírica tenía escasa relevancia en Atenas, que la prosa no había todavía despegado. Nobles ilustrados cual Temístocles, Cimón, luego Pericles, eran los grandes políticos de Atenas. Y bajo el gobierno de éste último - sometido, bien cierto, a sobresaltos - Atenas al tiempo prosperaba económicamente - y literariamente. Y se abría a filósofos y sofistas jonios, extranjeros, abiertos con frecuencia a grandes novedades. Competían con los tradicionalistas religiosos y culturales en general, tenían optimismo respecto a las capacidades del hombre. Empezaron a llegar, sobre todo, a partir del 450.

Comenzaba una nueva época, época de apertura, para Atenas, diríamos que para el mundo. Claro que luego vinieron las desgracias.

He escrito sobre esto muchas veces, ahora encuentro un artículo cuyo título cuyo título dice «El despegue griego en el nacimiento de una nueva humanidad»²³.

Porque antes de esa fecha, desde fines del siglo VI y comienzos del V, Atenas comenzó a engendrar primero hombres de teatro (trágicos, luego cómicos), políticos y rétores. Y, desde mediados del siglo, recibía de fuera a varios sofistas y a Demócrito y Anaxágoras: nuevos, abiertos pensadores. Luego nacieron en Atenas filósofos, empezando por Sócrates, nacido el 469, más tarde Platón, el 429: su conflicto con los trágicos por el alma de Atenas fue el centro del debate intelectual. A más de su choque con los sofistas.

Con todos ellos debatían los atenienses comunes, herederos muchos de ellos de la antigua religión, pulidos en las escuelas, el teatro, la Asamblea, el Consejo, los tribunales. Raro era el que no sabía leer y escribir, cuenta Aristófanes: hasta, aunque mal, Cleón, el demagogo de *Los Caballeros* de Aristófanes.

Este es el germen - desarrollado y combatido luego - del que procede la cultura posterior del mundo. Procedemos nosotros, si añadimos, claro, importantes elementos posteriores.

Todo este fondo político y cultural es indispensable para conocer los géneros literarios atenienses: sus desarrollos y conflictos. En primer lugar el teatro: sus autores y actores eran atenienses, la financiación corría a cargo de ciudadanos atenienses, como impuesto exigido por el Estado que, además, subvencionaba la asistencia al teatro de los ciudadanos menos

23. En *Ética y estética. De Grecia a la modernidad*, Universidad de La Plata, 2004, pp. 14-24.

tragedia

puedientes. ¡Ya ven, un Estado protector de la cultura del pueblo! Es decir, el teatro procede de las fiestas de la ciudad, es cosa de la ciudad.

Véase, por ejemplo, mi «El teatro en una ciudad: Atenas. Teatro y democracia en la Atenas clásica»²⁴, H. Kuch, *Die griechische Tragödie in ihre gesellschaftliche Funktion*²⁵; y publicaciones mías como «La démocratie athénienne et les genres littéraires»²⁷; y, sobre todo, *Democracia y Literatura en la Atenas Clásica*²⁸. Nótese que el pueblo de Atenas era celebrado por la tragedia, también otros colectivos populares enfrentados a los tiranos.

El teatro era parte sustancial de la cultura ateniense. Pero tenía enfrente otras actividades que no eran, como ésta, cosa del Estado, sino de individuos particulares: en refiero a la sofística, que ya cité: cosa de personas privadas, en este caso extranjeros, de pensamiento libre y especialidades varias, que cobraban a sus discípulos, jóvenes atenienses; pero también a los filósofos: extranjeros como Demócrito y Anaxágoras, que ya cité, y a ciudadanos atenienses a partir de Sócrates.

Por supuesto, dentro del teatro había pensamiento libre y vario, desde el que profundiza en la religión tradicional, tal el de Esquilo; el íntimamente religioso, pero muy personal y creativo, el de Sófocles; y el

24. Recogido en *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 99-109.

25. Berlin, Akademie-Verlag, 1983.

27. En M. Sakellariou (ed.), *Colloque international «Démocratie athénienne et culture» organisé par l'Académie d'Athènes en coopération avec l'Unesco (23, 24 et 25 novembre 1992)*, Atenas, Academia de Atenas, 1996, pp. 17-33.

28. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

más personal, humano, abierto a la modernidad, de Eurípides. Insistiré en esto.

En todo caso, el teatro formaba un bloque frente a la Filosofía socrática, el gran invento de Atenas para procurar a sus ciudadanos un apoyo moral que tendió a ser, a partir de un momento, inspirador de una nueva política. Comenzó por ser obra de un ciudadano libre, Sócrates, hijo de un escultor. Impartía libremente, en cualquier escenario, una charla popular, abierta, cambiante²⁹. Ya se sabe, no puedo entrar aquí en esto, cómo chocó con tradicionalistas y otros sectores sociales y fue condenado a muerte³⁰.

Sócrates continuaba el libre estilo de la charla, que tendía a acercarse a ser una doctrina moralista que busca más que impone un moralismo y un ideal político, fruto de desengaños, de él fue discípulo Platón. No puedo entrar aquí a fondo en su enseñanza: dialógica y libre en Sócrates; dentro de una escuela propia en Platón y luego sus continuadores. Por supuesto que no es este lugar adecuado para exponer las doctrinas de los filósofos, me he limitado a citar en nota algún trabajo mío que tiene relación directa

29. Véase mi «La lengua de Sócrates y su filosofía», *Methexis* 5, 1992, pp. 29-52, recogido en *Palabras e Ideas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992, pp. 251-278.

30. Véase, entre infinitas publicaciones, A. Tovar, *Vida de Sócrates*, Madrid, Revista de Occidente, 1954 y reediciones; O. Gigon, *Sokrates. Sein Bild in Dichtung und Geschichte*, Berna, Francke, 1947; A. Lefka, «Religion publique et croyances personnelles: Platon contre Socrate?», *Kernos* 18, 2005, pp.85-95; N. D. Smith y P. B., Woodruff (eds.), *Reason and Religion in Socratic Philosophy*, Oxford, O.U.P., 2000; y algunos artículos míos: «Tradition et raison dans la pensée de Socrate», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 4, 1956, pp. 27-40. [recogido en *Palabras e ideas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992, pp. 233-249]; «La muerte de Sócrates», en C. López de Juan y D. Plácido (eds.), *Momentos estelares del Mundo antiguo*, Madrid, 1998, pp. 81-93; «Sócrates: viejas y nuevas interpretaciones» *Emerita* 81, 2013, pp. 241-261.

tragedia

con este tema, pero es importante hacer constar que la Filosofía entera era vista en Atenas como un pensamiento humano que busca normas para la reforma moral del hombre. Una empresa digamos que imposible, propuse yo en otro lugar³¹.

Y, más precisamente, dentro del pensamiento sobre el hombre, sus problemas y propuestas de avance o solución, la Filosofía socrática no encontró reflejo en el teatro y fue considerada en Atenas como rival de la tragedia. «Hay una vieja discordia, dice Platón en *República* 607 B³², entre poesía y filosofía». En Atenas y en Platón «poesía» es, en realidad, la tragedia, ya dije.

Pues bien, Filosofía socrática y teatro eran dos reflexiones sobre el hombre: la primera difundía un moralismo que quería crear un hombre nuevo (y una política nueva), la segunda trataba de comprenderlo - aunque insistía en exponer sus limitaciones y fracasos. Eran dos puntos de vista diferentes, con frecuencia rivales. La visión antiteatral de los socráticos fue heredada por la Iglesia cristiana, sólo difícilmente pudo crearse en el mundo cristiano un nuevo teatro - apoyado en buena parte en el antiguo.

V. LA TRAGEDIA ATENIENSE DEL S. V a. C.

1. Orígenes

Tras presentar el panorama general de los orígenes y caracteres generales de la Tragedia, hemos de ofrecer un panorama de los tres grandes

31. «Platón y la reforma del hombre», *Anuario de Filosofía jurídica y social* (Buenos Aires) 2, 1982, pp. 177-206. [también en *Taula* 3, 1985, pp. 7-26; recogido en *Palabras e ideas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992, pp. 407-438].

32. Véanse mis trabajos «El Banquete platónico y la teoría del teatro», *Emerita* 37, 1969, pp. 1-28; «La lengua de Sócrates y su filosofía», *Méthexis* 5, 1992, pp. 29-52; «Sócrates y Aristóteles o moralismo y política», *ABC* 23-12-97.

trágicos de Atenas en el siglo V. a. C., su época de esplendor: Esquilo, Sófocles y Eurípides. No sin decir antes unas breves palabras sobre sus inicios concretos³³ y sobre su ser y desarrollo³⁴.

A Esquilo, cuya primera tragedia conservada es *Los Persas*, del año 472 a. C., precedieron una serie de trágicos cuyas obras se han perdido, pero algo podemos decir, sin embargo.

Son, sobre todo, Frínico, el sucesor de Tespis, fundador tradicional de la Tragedia, que obtuvo su primera victoria en la 67 Olimpiada (511-508 a. C.), muerto ya el tirano Pisístrato en el 527 a. C. De él se nos dan algunos títulos como *Las Danaides*, *Héracles*, *Pleurón*, *Acteón*, *Alcestris*. También dos piezas históricas: *La toma de Mileto* (por los persas, el 494) y *Las Fenicias*, sin duda un tema relativo a un episodio de la primera guerra Médica, Temístocles fue el corego.

Pero, francamente, podemos asegurar pocas cosas sobre el carácter de su obra a partir del tema, en una tragedia suya, de la unión de Gíges, fundador de la dinastía de los Mérmnadas, y la mujer de Candaules (una

33. Sigue siendo útil la *Geschichte der Griechischen Litteratur* de W. Schmid - O. Stählin VII.1.2, Munich, Beck, 1934, p. 168 ss.; añádase Ch. R. Beye (ed.), *La tragedia greca. Guida storica e critica*, Roma, Laterza, 1991; P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, C.U.P., 1999; F. R. Adrados, en *Raíces griegas de la Cultura Moderna*, Madrid, UNED, 1994, pp. 57-70 y diversos artículos recogidos en *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1999. También H. Lloyd Jones, «Problems of early Greek Tragedy: Pratinas, Phrynichus, the Gyges fragment», en *Estudios sobre la tragedia griega, Cuadernos de la Fundación Pastor* 13, Madrid, Taurus, 1966, pp.11-33; J. de Romilly, *Tragédies grecques au fil des ans*, París, Les Belles Lettres, 1995.

34. Cf. C. R. Beye, cit., y muchas obras más, por ejemplo, J. de Romilly, cit., mi *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1999; G. Ley, *The theatricality of Greek tragedy*, University of Chicago Press, 2007 y *The Blackwell Companion to Greek Tragedy*, Malden, MA, Blackwell 2005.

tragedia

historieta conocida también por Heródoto), pese al examen exhaustivo por parte de Hugh Lloyd Jones³⁵.

Esto, digo de entrada, es el antecedente de Esquilo. Pero hay que ir más arriba, a Quérilo, cuya primera representación sería de la 64 Olimpiada (523-20) ¡y habría competido en la 70 Olimpiada con Esquilo y Prátinas! Y hay que remontarse al propio Tespis, de Icaria, donde existía el culto a Dioniso³⁶: habría presentado su primera tragedia en la 61 Olimpiada (536-33), declamando prólogo y resis ante el coro.

Todo tiene sentido: culto y coros dionisiacos, luego con un actor y luego con más, ya dije. Evidentemente, con ampliación de los temas épicos y líricos (y añadido de los históricos): pero con una variación, la épica Y la lírica hacen el elogio del héroe, la tragedia su crítica³⁷. Nace en el ambiente dionisiaco: Dioniso es tanto cómico como trágico, hace reír tanto como llorar, en todo caso, saca al hombre de la normalidad, explora todas las profundidades de su alma.

En todo caso, no podemos decir que la tragedia tenga un antecedente directo en la fiesta agraria, como la comedia. Pienso que la tragedia tiene, tan sólo, algunos elementos de la antigua fiesta agraria: la danza, el agón, la máscara, los lamentos, elementos míticos y religiosos. Pero esto se ha asociado a mitos y elementos varios que vienen de la épica y la lírica coral,

35. «Problems of early greek Tragedy: Pratinas, Phrynichus and the Gyges Fragment»,cit.

36. Sobre Dioniso y la Fiesta cf. C. García Gual, «Dioniso, dios extraño y festivo», en F. Casadesús (ed.), *Sectes, Ritus i Religions del món antic*, Palma 2002, pp. 123-132. También M. Vélchez, *El dionisismo y las Bacantes*, Universidad de Sevilla, 1993, sobre todo p. 67 ss., sobre el dionisismo en la tradición trágica.

37. Véase A. Iriarte, *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Madrid, Akal, 1996, p. 9 ss.

sus mitos y danzas, sometidos a una transformación importante, que dio su sello al conjunto: su particularidad en la inversión o selección de los mitos, insistiendo en los temas verdaderamente trágicos: el error y la muerte del héroe.

La verdad, la fiesta campesina de que hemos hablado acababa siempre en clave de éxito y de risa, cómica, no trágica. Pero también había en ella elementos susceptibles de ser utilizados por los trágicos, como los que hemos mencionado. Son los tiranos los que, apoyándose en el pueblo contra las aristocracias, desplegaron todas las capacidades de lo trágico que había tanto en la fiesta de que venimos hablando como en la poesía aristocrática de la épica y la lírica. Fue un increíble invento el de utilizar todo esto, mostrando las flaquezas y el derrumbe de los héroes que la épica ensalzaba y aprovechando el tirón dionisiaco de la fiesta, pero en el sentido trágico.

Esto, en principio, como nos dice Aristóteles, *Poética* 1949 a., con un solo actor, evidentemente el héroe trágico, al que presentaba («imitaba, mimaba»), pero que iba acompañado ya en Esquilo de un segundo actor según nos dice Aristóteles, y luego de un tercer actor, introducido por Sófocles, nos dice, pero hoy se piensa que ya estaba, en Esquilo, en la trilogía de la *Orestíada*. La ampliación del tema en las trilogías forzó a introducir este tercer actor. Evidentemente, estaba además el coro.

¿Quién es el inventor de esta síntesis genial? Pues creo que hay un inventor, que partió de los elementos varios que hemos señalado, pero uniéndolos y dándoles la dirección trágica. Las fuentes nos señalan a un poeta, Tespis, director de una *troupe* en el contexto de la fiesta dionisiaca y del reino de un tirano, Pisístrato - tirano en el sentido antiguo, el que

tragedia

intentaba crear, aliado con el pueblo, una nueva sociedad que superara la conflictiva de los aristócratas.

No he hecho otra cosa que tratar de dar sentido a ese invento de algo nuevo y espléndido a partir de la síntesis de lo popular y dionisiaco con las antiguas fuentes épicas y líricas.

¿De dónde se tomaban los mitos? Evidentemente, en alguna medida de Homero, luego de leyendas recogidas en el *Ciclo Epico*, de los *nóstoi* o *Retornos* de la guerra de Troya, de fuentes locales de donde vienen ciclos varios, como el de Tebas. Todo este material fue creciendo en Esquilo y en los demás trágicos.

Pero queda un tema: ¿por qué el tirano Pisistrato adoptó la iniciativa de, a partir corales cuyo corego se convirtió en actor protagonista (y, más tarde, los demás miembros del coro en actores), y creó una gran fiesta, dentro de la cual aquel germen inicial se convirtió, por obra de Tespis, en gran poesía que unía coro y recitado yámbico o trocaico?

Todas las ciudades buscaban superar a las demás en sus fiestas. Y los tiranos buscaban atraerse al pueblo con iniciativas festivas como ésta y con traer de fuera a poetas, organizar festivales varios: corales, poéticos, deportivos. En realidad anticipaban en algunas medida a la democracia: se atraían al pueblo con el proceder populista de criticar a los tiranos (olvidando que ellos lo eran también).

Pero hay que añadir algo importante: el nuevo invento de Tespis y Pisístrato en una pequeña aldea ática, donde había festivales dionisiacos, fue llevado por éste nada menos que a Atenas, donde persistió cuando cayó allí la tiranía pocos años después, en el 508, y se introdujo la democracia. La democracia, en cierto modo, heredaba a la tiranía contra los regímenes

aristocráticos. Entre otros rasgos de ese fenómeno está la adopción de la tragedia, añadida así a la épica y a la lírica religiosa en general y la aristocrática. Por supuesto, la tiranía fue sustituida directamente por el poder del pueblo. Y bajo el nuevo régimen creció el teatro.

En *Los Persas* de Esquilo, versos 241-242, se anuncia ya la democracia:

REINA PERSA: ¿Y qué caudillo está sobre ellos e impera sobre el pueblo?

CORIFEO: No se los llama esclavos ni vasallos de hombre alguno.

2. *Esquilo*³⁸

Esquilo es, como es bien sabido, el primero de los grandes trágicos, del que se han conservado siete tragedias de las ochenta que escribió, quedan además muchos fragmentos³⁹. Luchó contra los persas, en el 490, en la batalla de Maratón. Sus tragedias van desde el 472 a. C., concretamente, en que se puso en escena su primera tragedia conservada, es *Los Persas*, ya lo he dicho, que celebra la victoria ateniense en la batalla

38. Aparte de las obras generales sobre la Tragedia véase, por ejemplo, G. Murray, *Esquilo. El creador de la tragedia*, Buenos Aires 1943; J. de Romilly, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, París, Les Belles Lettres, 1958; C. Miralles, *Tragedia y Política en Esquilo*, Barcelona, Ariel, 1968; O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford, O.U.P., 1977; J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, París, Les Belles Lettres, 1975; J. de Hoz, *On Aeschylean Composition*, Salamanca, Universidad, 1979; B. Deforge, *Eschyle, Poète cosmique*, París, Les Belles Lettres, 1986; y algunos trabajos míos: «Esquilo, hoy», *Revista de la Universidad Complutense* 1981/2, pp. 1976-68, «Aeschylus and the Origins of Drama», *Emerita* 53, 1985, pp. 1-14; «Struttura formale e intenzione poetica dell'Agamemnone di Eschilo», *Dioniso* 48, 1977, pp.91-121; y el prólogo a mi traducción de Esquilo, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 2004.

39. Véase *Esquilo, Fragmentos*, ed. de J. M^a Lucas, Madrid, Gredos, 2008.

tragedia

naval de Salamina, en la segunda guerra médica, en el 480; fue seguida por *Los Siete contra Tebas* (467), *Las Suplicantes* (entre 467 y 458), la *Oresteia* (trilogía del 458, con *Agamenón*, *Coéforos* y *Euménides*); y *Prometeo* (fecha dudosa). Aquí sí que se introducen ya los temas tópicos de la tragedia: el Titán rebelde contra Zeus y encadenado por éste a la roca del Cáucaso.

Esquilo presenta aspectos arcaicos de la tragedia griega: escribe tragedias sobre momentos de la historia de grandes colectividades⁴⁰. Primero *Los Persas*, ya digo: éstos, agresores de los atenienses, esperan con miedo el resultado de la batalla naval contra estos hombres justos de Atenas, la de Salamina. El rey persa, Jerjes vuelve llorando y derrotado. Luego, en *Los Siete contra Tebas* el coro de mujeres gime dentro de Tebas, su rey Etéocles les infunde valor y defiende la muralla contra su hermano Polinices y sus aliados los siete héroes en amigos, mueren ambos hermanos. En *Las Suplicantes*, las Danaides, hijas de Dánao, refugiadas en Argos y acosadas brutalmente por sus primos egipcios, son defendidas por el rey Pelasgo: todo queda en suspenso, al final de la trilogía se reconciliarán hombres y mujeres.

Luego, en la primera obra de la *Oresteia* (la única trilogía conservada, de 458), *Agamenón*, este rey de Argos, orgulloso conquistador de Troya, es recibido con halagos por su mujer Clitemestra, que lo asesina en la bañera. En la pieza siguiente de la trilogía, *Coéforos*, su hijo Orestes venga a Agamenón matando a Clitemestra, mientras que en la pieza final, *Euménides*, el asesino Orestes huye a Atenas perseguido por las Euménides

40. Véase mi «Aeschylus and the origins of drama», cit.. Como elementos arcaicos, insisto en los «mitos divinos» y el castigo del héroe que viola tabús religiosos. En la forma, son elementos arcaicos la falta, a veces del prólogo, la presencia de *agones* epirremáticos con intervención del coro y los diálogos líricos entre el coro y uno o dos actores.

o Furias; ante un tribunal, precedente del Areópago de Atenas, le acusan éstas, lo defiende Apolo: Orestes es absuelto con el voto de Atenea.

Y sigue el *Prometeo*, de fecha indeterminada: aquí la víctima es Prometeo, representante de los primeros semidioses, protector de los hombres, que se atrae con ello la ira de Zeus, que lo encadena al Cáucaso, como he dicho. Se entrevé su liberación final.

Ya se ve que en las primeras piezas se trata en principio de la suerte de comunidades, acosadas por la injusticia: las de Atenas, Tebas, las Danaides, pero cada vez destacan más los héroes individuales. El tema de la justicia e injusticia es central, domina en él la herencia de la antigua religión, con ecos de Solón: y llega la conciliación final.

Así, la tragedia de Esquilo es política, la suerte de las comunidades es para ella lo primero. Pero a Esquilo le preocupa, cada vez más, el tema del héroe. Y el de la conciliación y el del perdón final. Y el de Zeus⁴¹.

Sobre el diálogo domina la lírica, que subraya el terror: nos impresionan los viejos rituales y la lengua arcaizante con tono ya imperioso, ya más humano. Esquilo no ama a los conquistadores de ciudades, la suerte de Troya le horroriza. Con este modelo rechaza nuevas guerras, busca un futuro más humano. Admite las reformas políticas, tal la del Areópago, supremo tribunal de Atenas, que ve humanizados sus antiguos poderes. Y Esquilo se aleja de los nuevos héroes ambiciosos o de Helena, causa de la guerra - pero le impresiona su belleza, aunque sea engañosa. Y le duelen los perseguidos contra la justicia, se aleja de los

41. Cf. A. H. Sommerstein, *The tangled ways of Zeus*, Oxford, O.U.P., 2010.

hombres injustos. En sus obras sucumben, al final, ante el poder de los dioses.

Esquilo se glorió en su epitafio de haber luchado en Maratón, ya dije, donde Atenas defendió su libertad. Murió exiliado en Sicilia, huyendo, quizá, de los conflictos de la época de la democracia radical, que había ostraquizado a Cimón, más tradicional. Murió en el 456, en el momento en que Atenas se enfrentaba a Esparta.

3. Sófocles⁴²

Es el trágico más amado por los conservadores atenienses, pero vivió una época difícil, peligrosa: la de la democracia de Pericles, que amaba una cultura refinada y libre, pero dirigía una ciudad orgullosa y ambiciosa de poder en una época de guerras.

Hizo una paz con Persia, ciertamente, luego otra con Esparta - pero al final la guerra del Peloponeso, contra la Liga dirigida igualmente por Esparta, tras varias alternativas terminó en la terrible derrota de Atenas el año 404 a. C.

Nacido hacia el 496 a. C., vivió Sófocles, de niño, la segunda guerra médica, que la victoria naval de Salamina decidió a favor de los griegos. Hubo de vivir luego la democracia radical, ya conté, los comienzos

42. De su bibliografía pueden citarse obras como Ch. Segal, *Sophocles' tragic World*, Harvard University Press, 1995; R. Orsi, *El saber del error. Filosofía y Tragedia en Sófocles*, Madrid, CSIC, 2007. Puedo citar también mi «Sófocles» en *Raíces griegas*, cit., pp. 289-293; «Sófocles y el panorama ideológico de su época», en *Estudios sobre la tragedia griega, Cuadernos de la «Fundación Pastor»* 13, Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1966, pp. 75-104, así como trabajos citados en las páginas siguientes. Las traducciones al español son numerosas: aparte de la completa del P. Errandonea en *Alma Mater* (tres volúmenes 1959-1964 y de algunas citadas más adelante, pueden citarse, entre otras, las mías de *Edipo Rey* y *Antígona* (en *Grandes Clásicos Universales*, Barcelona, 1982.

radicales de Pericles, sus guerras, la paz del 447 - que terminó el 431, cuando se inició la guerra del Peloponeso, con la derrota final de Atenas, como acabo de decir.

Sófocles intervino en la política ateniense al lado de Pericles: fue general con él cuando la rebelión de Samos en el 440, tesorero de la Liga ateniense y hombre muy apreciado en Atenas, *próbulos* o consejero tras la revolución oligárquica del 411. Su papel fue democrático, pero conciliador.

Por sus obras sospechamos que lo era más que Pericles. Debió de ser terrible para él el último período de la guerra del Peloponeso, que concluyó con la capitulación de Atenas en el 404, según he dicho.

Antes, en el 406, con noventa años, puso en escena su *Edipo en Colono*: la muerte entre prodigios de éste héroe tan suyo. Murió a poco de Eurípides en ese mismo año. Quedan recuerdos de su temple humano, introdujo en Atenas el culto de Asclepio, el dios médico. A su muerte llegó el fin de la grandeza literaria de Atenas y de su poderío político.

Se conservan de Sófocles siete obras: *Ajax*, *Antígona*, *Edipo Rey*, *Traquinias*, *Electra*, *Filoctetes*, *Edipo en Colono*, de entre unas 130 que se le atribuyen. De ellas el *Ajax* y el *Filoctetes* son episodios marginales de la guerra de Troya: el *Ajax* se refiere a la muerte de este héroe ante Troya, se suicidó avergonzado por no haber recibido él, sino Odiseo, las armas de Aquiles a la muerte de éste.

El *Filoctetes* narra cómo este héroe, a quien los aqueos expedicionarios contra Troya habían abandonado en soledad por su invalidez, se negó, por resentimiento, a acompañar a Odiseo y Neoptólemo a Troya: habían venido a buscarlo porque un oráculo les había manifestado

tragedia

que su presencia era indispensable para conquistar la ciudad. Sólo Hércules, apareciéndose cual *deus ex machina*, le persuadió a ir.

Es el tema del resentimiento, en ambos casos: ya lleva al suicidio, ya lo resuelve el dios. Son temas, ambos, de análisis de sentimientos extraviados, de rencores, simplemente.

No está lejos el planteamiento de la *Electra*, aunque sí el curso de la obra, que es una variante del tema esquiléo de las muertes en la familia de Agamenón: su hija Electra, abandonada, desespera y más ante noticias de que su hermano Orestes, su única esperanza, ha muerto. Pero la situación se invierte cuando éste aparece y mata al amante y cómplice de Clitemestra su madre, Egisto.

Es otra vez el análisis de la angustia y las reacciones del alma humana en situaciones extremas. Sófocles ha logrado describirlo, no son ya los grandes enfrentamientos personales de las obras de Esquilo. Es el hombre el que se extravía a sí mismo.

Igual en el *Edipo*. Edipo, rey de Tebas, descifrador del enigma que proponía la esfinge a los caminantes, busca simplemente aclarar la muerte de su padre Layo, cuyo asesinato provoca la angustia de la ciudad y la de Edipo. Este busca incansable al culpable: tras episodios varios escritos con maestría, Edipo busca y busca, entre sospechas vanas y amenazas.

Las esperanza de un momento - cuando murió Pólipo, rey de Corinto, que decían su padre - se desvanecen cuando llega un pastor testigo del hallazgo en el monte de un niño, hijo de Layo, abandonado por funestos presagios. ¡Y entregado a Yocasta, mujer de Layo, madre de Edipo! Este niño es Edipo, asesino con el tiempo de Layo. Tras mil peripecias, a cada esperanza siguen pasos hacia la terrible verdad.

Edipo se derrumba y se ciega, Yocasta se suicida. Más que nunca, es el temas del derrumbe de un hombre en la cumbre de su poder, entre episodios y corales de falsa esperanza. Triunfa el diálogo, los coros tan sólo subrayan las angustias y esperanzas vanas. La miseria del hombre no ha precisado, otra vez, como en Esquilo, de un oponente. La vida humana trae, simplemente, cosas como ésta⁴³.

Sófocles se concentra en lo trágico dentro del hombre, aunque el tema, en la *Antígona*, rebote, secundariamente, en la acción del tirano: de un decreto suyo sale, sin él quererlo, la muerte de su hijo Creonte, novio de la heroína, que prefiere morir antes que violar las leyes eternas de los dioses obedeciendo a Creonte.

Más tradicional que Pericles, Sófocles participó, sin embargo, en sus guerras por Atenas. Desarrolló el tema trágico en la acción y el diálogo, siempre con tres actores, con coros hermosos que envuelven en lírica a sus héroes, tales Antígona o Edipo, pero más breves que los de Esquilo, con menor peso que el diálogo.

Pero Sófocles es más que esto: tocó el tema político en *Antígona*⁴⁴, ya mencionada, el erótico en *Las traquinias*⁴⁵, y ya hablé de la muerte, entre prodigios, de Edipo en el *Edipo en Colono*.

43. Cf. mi «Estructura formal e intención poética del *Edipo Rey*», *Euphrosyne* 5, 1972, pp. 369-383; «Esquilo, hijo de la Fortuna», *Estudios Clásicos* 104, 1993, pp. 37-47. También el prólogo a mi traducción en *Teatro griego*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1982, p. 101 ss.

44. Cf. mi «Religión y política en la Antígona», recogido en *Democracia y literatura en la Atenas clásica*, Madrid, Alianza Universidad, 1997, pp. 187-214.

45. Cf. mi «Sófocles: las Traquinias», en J. Peláez y otros (eds.), *Sófocles hoy. Veinticinco siglos de tragedia*, Córdoba, El Almendro, 2006, pp. 25-45.

4. Eurípides⁴⁶

El tercer trágico es Eurípides, del que nos quedan dieciocho tragedias de entre quizá 92. Casi contemporáneo de Sófocles, está próximo al nuevo pensamiento: critica al dios que hace un hijo y lo abandona (*Ión*), presenta la causa de las mujeres (*Medea*), del hombre del común (*Electra*), crea el tema trágico del amor de las mujeres (*Medea*, *Hipólito*) y el de su sacrificio por el cónyuge (*Alceste*): temas nuevos junto al viejo de la venganza (la misma Medea, Fedra en el *Hipólito*), temas de aventuras y casi novelas (*Ifigenia en Táuride*, *Helena*), el de la miseria del vencido (*Hécuba*, *Troyanas*), el dionisismo embriagador (*Bacantes*).

Hombre versátil e innovador, inquieto, rehace los viejos temas, crea otros, pasa del éxtasis y lo sublime a lo prosaico. Es el poeta filósofo, razonador, casi un sofista a veces, que reduce los coros a meros intermedios dentro de la acción. Fue popular y objeto de polémica, muy imitado en el Helenismo y por Séneca, luego en la posteridad.

Con él murió casi el teatro puramente griego, pero dejó vasta descendencia en Europa, hemos de hablar de ella.

46. Es inabarcable la bibliografía de Eurípides, cito unos pocos libros de entre los más notables: G. Murray, *Eurípides y su época*, ed. esp., México 1949; V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino, Einaudi, 1971; J. de Romilly, *La modernité d'Euripide*, París, Presses Universitaires, 1986; M. Lloyd, *The agon in Euripides*, Oxford, O.U.P., 1992; M. Quijada (ed.), *Estudios sobre la tragedia griega: Eurípides, el teatro griego de finales del siglo V*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001; D. J. Mastronarde, *The art of Euripides*, Cambridge, C.U.P., 2011. Publicaciones mías: *Raíces griegas* cit., pp. 295-304, «El descubrimiento del amor en Eurípides», en *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, Coloquio, 2008, pp. 177-200, así como trabajos monográficos citados al hablar de las diferentes tragedias. En la colección Alma Mater están traducidas casi todas las tragedias de Eurípides. Y hay, además, traducciones mías de otras varias: *Hipólito* (en SGL 1982, pp. 161-210, Aguilar y otros lugares), *Medea* (en *Autores Varios*, Círculo de Lectores cit., p. 255 ss.), *Andrómaca*, *Hércules Loco*, *Bacantes* (en Alianza Editorial, 1990).

VI. LA NUEVA VIDA DE LA TRAGEDIA

1. *La tragedia helenística*

La tragedia no murió en el siglo IV, aunque desapareció por mucho tiempo su fuerza creadora. La grandeza de los tres grandes trágicos desanimó por mucho tiempo a los potenciales creadores de tragedias. Eso sí, Grecia se llenó de teatros y en ellos se representaban las tragedias consagradas. Había tropas de actores y danzarines que las llevaban de teatro en teatro y también llevaban otras nuevas. Y encontraban público, también lectores. Gracias a ello perduraron unas pocas hasta llegar a nosotros. Llegar no sólo como textos escritos, también como textos representados.

Y los textos escritos estimularon la creación de nuevas tragedias, para representarlas o para la lectura: en Roma, en la Edad Media, en la modernidad: hemos de hablar de ello. Pero antes he de recordar cómo ya desde el siglo XIX y el XX, primero en Alemania, luego en Grecia, en Italia, aquí en España, volvió la representación con éxito de las viejas tragedias, las que se han conservado: yo las he visto representadas en Epidauro, en Siracusa, aquí en Mérida. Representadas también por alumnos de Bachillerato, sobre todo en Segóbriga.

Yo mismo dirigí tropas de semiprofesionales y alumnos de Facultad desde los años cincuenta del siglo pasado. Hice representar tragedias (*Edipo Rey*, *Hipólito*, etc.), también comedias, en varias ciudades universitarias, en Mérida, también en pueblos de España toda: era notable el entusiasmo del público en pueblos de Valencia o de Galicia o de tantos sitios. Eran representaciones quizá no perfectas pero que buscaban y lograban hacer vivir lo antiguo.

tragedia

Y hay, claro, las representaciones de los profesionales: quizá más perfectas que las nuestras, pero a veces se traslucía la intención no tanto de modernizar lo antiguo como de sustituirlo por nuevas invenciones. Yo he visto a Clitemestra en bicicleta, a Hipólito en cueros, así como ecos del nuevo progresismo. Prefiero las representaciones escolares cuando están bien dirigidas.

Pero vuelvo a los antiguos: diré algo, poco, de las tragedias del siglo IV a. C. en el mundo helenístico y ello por una simple razón: no se conserva ninguna. Y de las del comienzo del teatro romano y de las solamente escritas, ensayos literarios posteriores de Ovidio y de Séneca. Y, después, de las nuevas tragedias creadas no sin influjo de las griegas por los nuevos autores de tragedias de la Edad Media y la Modernidad.

Volviendo a las tragedias griegas del siglo IV a. C., hay que decir que se conservan algunos pocos, breves fragmentos y otros se reconstruyen a partir de citas posteriores. Por lo demás, la tragedia se difundió mucho fuera de Atenas: se crearon múltiples teatros en los cuales eran representadas las tragedias del siglo V, sobre todo las de Eurípides, que tenía una gran popularidad, así como algunas de las nuevas, algo diré de ellas.

Pero no es esto sólo: en el siglo IV, aparte de lo que he dicho, se iniciaron modas nuevas: los nuevos breves corales o *embóloma*, utilizados en tragedias varias, las variantes argumentales que se introducían, los nuevos temas históricos o patéticos o románticos o retóricos, las imágenes tomadas de la naturaleza o de la danza de las jóvenes doncellas: se buscaba atraer al público de varias maneras, lo trágico a la manera antigua decaía, la parte coral disminuía. Y comenzó la moda de las tragedias o fragmentos de tragedias que se leían.

Pese a la escasez de los datos, a referencias de Aristóteles, Estobeo y otros, y gracias a ellos y a alusiones, mínimos fragmentos papiráceos, etc. podemos hacernos una idea de esta nueva tragedia y sus autores, tales Cárcino, Astidamante, Antifonte⁴⁶. Recorrían Grecia con sus tropas de actores, divertían al público, ganaban dinero. Disminuían los temas verdaderamente trágicos a la manera antigua, había otros que he mencionado, los patéticos también. Los autores y artistas procuraban divertir al público, recordar a Eurípides y traer algo nuevo.

2. La tragedia romana

Es conocida la creación de un teatro latino en fecha arcaica: imitando a los griegos se creó un teatro en latín⁴⁷.

Pero la tragedia, la verdad, no fue el género más favorecido, lo fue la comedia, que representaba un descanso para aquella sociedad rígida y guerrera.

Con todo se nos habla de algunas tragedias *cothurnatae*, de vestidura y tema tradicional griego. Así, a finales del siglo III a. C. Nevio escribió algunas tragedias *cothurnatae*: *Dánae*, *El caballo troyano*, *La partida de Héctor*, *Hesíone*, *Ifigenia*, *Licurgo*. Y algunas *praetextae*, de presentación y tema romano: *Clastidium* (victoria romana contra un caudillo galo), *Rómulo*. Hay también tragedias de Livio Andronico y Ennio, no nos han llegado, apenas podemos hacernos una idea de ellas.

46. Véase, sobre todo, G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in fourth-century tragedy*, Atenas, Academia, 1980, y *Drammatica. Studies in classical dramatic poetry*, Atenas 2002; también, entre otros, M. Fantuzzi - R. Hunter, *La poesía ellenística da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma, Laterza, 2002; B. Gentili, *The tragic performances in the ancient world. Hellenistic and early roman theater performances*. Amsterdam, Gieben, 1979.

47. Véanse sus líneas generales en mi *El río de la Literatura* cit., p. 319 ss.

tragedia

No quedan sino míseros fragmentos, no hubo o no conocemos verdadera tragedia romana (de tema griego, por lo demás) hasta que algunos escritores importantes se decidieron a imitar a los griegos dentro de géneros belletrísticos, que producían escritos refinados para la lectura de la gente cultivada. Destacan entre ellos Ovidio y, sobre todo, Séneca, del cual se conservan varias tragedias.

Ovidio, un poeta erótico, mundano, autor de las *Metamorfosis* y de elegías, epístolas, cartas lamentosas cuando fue desterrado por Augusto en Tomi, en el Mar Negro, un poeta prolífico, fácil e ingenioso, muy bien dotado, escribió también una tragedia *Medea*, de la que habla Quintiliano (X 1.98): dice que demuestra lo que hubiera podido hacer el poeta si hubiera dominado su talento en vez de dejarse dominar por él. Suponemos que era una tragedia para ser leída, no representada.

Y hay, sobre todo, las tragedias de Séneca, que además de filósofo estoico era varias cosas más, tenía mucho talento: entre ellas, escribió tragedias: *Hercules furens*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus*, *Agamemnon*, *Thyestes* y una quizá espúrea, *Hercules Oetaeus*. También una *praetexta*, de tema romano, *Octavia*, sobre el destino trágico de la primera mujer de Nerón; es, por lo demás, ésta también, de autenticidad dudosa. Entre otros estudios sobre las tragedias de Séneca, cito varios que pueden leerse en las *Actas* del Congreso que se celebró en Córdoba en 1996⁴⁸ y que yo inauguré con un estudio con el mismo nombre, «Séneca, dos mil años después». La vida del propio Séneca fue como la de los tiranos que describe en sus tragedias: fracasado en su empeño de llevar a Nerón a una vida filosófica, recibió del tirano la orden de quitarse la vida, como efectivamente hizo.

48. *Séneca dos mil años después*, Córdoba, 1996.

Escribí sobre su vida y su muerte en el trabajo que acabo de citar.

De la lectura de las doce comunicaciones sobre las tragedias de Séneca recogidos en dicho libro, de 839 páginas, puede aprenderse mucho sobre el tratamiento por Séneca de esos temas trágicos, todos griegos. Cito también el libro de E. Paratore, *Seneca Tragico*⁴⁹ y el *Seneca* de Oxford⁵⁰.

Séneca insiste en el terrible patetismo de algunas escenas de sus tragedias así como en el tema del tirano y sus desgracias. Así, en el *Edipo* el personaje habla de la voluptuosidad del poder:

Nosotros los reyes
en nuestros imperios demasiado grandes,
sentados en tronos demasiado altos
somos víctimas de las tribulaciones de la historia.

Cuando escribió esto Séneca pensaba sin duda en Nerón.

A lo largo de sus tragedias describe, por ejemplo, la transformación de Tiestes en una especie de monstruo mitológico. Y presenta una y otra vez la enajenación y la locura. Usa constantemente los ejemplos mitológicos para hacer comprender lo que les sucede a sus grandes personajes cuando quedan inmersos en la peripecia trágica. Insiste también en los temas elegiacos cantados por los poetas, pero entra directamente, sin rodeos, en el tema trágico: Fedra se declara a Teseo, no aparece como enferma y sólo la nodriza descubre que es amor, como en Eurípides.

49. Urbino, 2011 (recoge algunos artículos sobre el teatro de Séneca, más sobre su influjo en las literaturas modernas).

50. Oxford 2008, editado por J. G. Fitch. Sólo una pequeña parte está dedicada a las tragedias.

tragedia

Y entran en juego el azar, el hado, las convicciones estoicas, las reflexiones pesimistas sobre el hombre: éste muere sean cualesquiera su edad y sexo, tras cada duelo surge otro, se acaban los árboles que se cortan para construir las piras funerarias. Parece que el acontecer trágico ya no alcanza sólo al héroe, como entre los griegos, sino a toda la humanidad.

Tragedia y estoicismo parecen combinarse, pero la tragedia no parece ser lugar adecuado para exponer la grandeza del sabio estoico, aquel que (dice Horacio) que aunque el cielo cayera sobre él hecho pedazo las ruinas le herirían impávido.

Su mayor novedad es la exposición de lo trágico hasta convertir la muerte de sus héroes en un espectáculo terrible. terrible. La retórica todo lo magnifica y todo se convierte en ese horrible espectáculo.

Al cabo de siglos de haber llegado a su fin la historia de los antiguos griegos, Séneca, que vive en un ambiente - el palacio del tirano, la vida junto a él - que casi anuncia la tragedia, se sumerge en ella diríamos que en cuerpo y alma y la proyecta sobre sus lectores.

Su importancia fundamental como trágico fue, sobre todo, haber contribuido antes que ningún otro autor a antiguo a la transmisión de la tragedia de los griegos a la Europa prerrenacentista y luego a la que siguió a esta, dado que la tragedia griega no fue conocida, salvo a alguna excepción, hasta bastante tarde.

3. La tragedia en época moderna europea

Pienso que la tragedia no fue cultivada en Occidente hasta una fecha en torno al año 1.500, del 1.499 es la más antigua edición que conservamos de *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Es, probablemente, la más antigua

tragedia occidental, derivada fundamentalmente, creo, del *Hipólito* de Eurípides, editado ya en Venecia en 1495.

Esto no queda claro en diversas *Historias* de nuestras Literaturas occidentales que han venido publicándose⁵¹. Y es que hay ellas un gran equívoco: existió efectivamente un importante teatro medieval en varias naciones de Europa: en latín o en romance, puede citarse, por ejemplo, el diálogo entre las mujeres que van a visitar el sepulcro de Cristo y el ángel, en varias Literaturas. Pero esto no es tragedia ni comedia.

Hay, eso sí, teatralizaciones diversas del mismo tipo y con diversos nombres medievales, como los *mystères* y los *miracles* franceses o el *Officium pastorum* de Huesca o los «tropos» de fondo evangélico, de donde salieron representaciones destinadas a la Semana Santa o el Corpus (como el *Auto de los Reyes magos* de Toledo).

Todo esto tiene que ver con el teatro: pero no aún con la comedia y menos con la tragedia. Y menos tienen que ver con ésta, se aproximan más a la comedia, diversos *ludi*, juegos, farsas, tales el *Jeu de la Feuillé* de Adam de la Halle, el *Ludus de rege et regina*, la *Mummers Play*, también diversos Juegos (*Jeux, Spiele*), etc. Ni, por supuestos, las *Comedias* de Gil Vicente, Torres Naharro, Lope de Rueda, continuadoras en cierto modo de Plauto, ni otras piezas varias de origen folklórico.

Y cuando comenzó a aplicarse el nombre de Comedia, que viene, claro está, del latín y la Comedia latina, en definitiva de Plauto, derivado a su vez de las comedias griegas, es bien claro que esto nada tiene que ver

51. Ya he mencionado la de Deyermond, añado la de Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, I, p. 403 ss. (la de Á. del Río no parece estudiar esta obra, extraña cosa).

tragedia

tampoco con la Tragedia ni, por supuesto, con las *Eglogas* y demás Literatura de Juan del Encina y otros más.

Hay que hacer una advertencia importante: en todo el Occidente la palabra Comedia designó, a partir de un momento, toda la producción teatral no religiosa. Así dije al comienzo y así lo certifica nuestro Diccionario de la Lengua Española, que de esta palabra da dos acepciones: 1. Obra dramática teatral...en cuya acción dominan los aspectos placenteros, etc. 2. Obra dramática de cualquier género. O sea: si llamamos tragedia a *Hamlet* o a *El caballero de Olmedo*, esto procede de una especulación nuestra que, a partir de la tragedia griega, da este nombre a un sector trágico de la antigua de comedia. Para aquella época todas las obras de teatro eran comedias.

El término tragedia (más exactamente, «tragicomedia»), fue aplicado por primera vez a *La Celestina*, y ello sólo en una edición, que expone la muerte por amor de los protagonistas, Calisto y Melibea, de nombres bien griegos, y añade los lamentos sobre esa muerte, al modo de las tragedias griegas. Se llamó, así, repito, tragicomedia en una edición, en otra se llama todavía Comedia. *Tragicomedia* y también *Comedia*, pero no *Tragedia*, porque en ella haya también el juego picaresco de los criados, como en la comedia latina, sobre todo en Plauto, tan imitado en España.

O sea: «tragicomedia de Calisto y Melibea» se dijo, en todo caso, pensando en las tragedias griegas: y sobre todo, como explicaré, porque esa obra se inspira directamente en el *Hipólito* de Eurípides, ya editado en Venecia en esa fecha y conocido sin duda por Fernando de Rojas, su autor, que forma parte del grupo de escritores de teatro y poesía en torno a la Universidad de Salamanca.

Sin embargo, si bien las obras teatrales en general se editaban como Comedias, ya vimos que en un primer momento «comedia» era un término genérico de las obras de teatro, en el caso de *La Celestina*, sin embargo, a la idea general de comedia «obra teatral» se añadió la de «tragedia» por su contenido.

Hay que pensar, de otra parte, que si *Romeo y Julieta* o *Julio César* o *El Caballero de Olmedo*, originalmente comedias, son obras conocidas por nosotros como tragedias, ello ha sido así, de un lado, por el peso de las tragedias de Séneca; y, de otro porque, por oposición a la generalización del nombre de Comedia en la lengua habitual, se generalizaron también los términos «tragedia», «trágico» (y sus variantes en las lenguas europeas) para indicar lo relativo a muertes, conflictos mortales, etc. en la lengua general (así se generalizó el término «cómico» para cosas hilarantes. Pero no decimos «trágico» tan sólo para la tragedia teatral, también para sucesos no teatrales, en prosa o verso, que se oponen a los «cómicos».

Ahora bien, a partir de la tragedia griega y la de Séneca el término se generalizó en la lengua popular, de ésta llegó también a un editor de la *Celestina*. No, que sepamos, al autor.

Quiero recordar el trabajo en que propuse que el modelo griego de nuestra obra fue el *Hipólito* de Eurípides. Es mi *Salamanca en la Literatura*⁵², que recoge (pp. 13-38) una conferencia («Orígenes del teatro español en Salamanca») que di en dicha Fundación en Madrid.

Ninguno de los estudiosos del teatro español parece haberse enterado, parece que es difícil trasladar a los hispanistas las conclusiones

52. Madrid, Fundación Areces, 1996.

tragedia

de los helenistas sobre influjos griegos en la Literatura española. Pero esto nada quita a los hechos.

Una serie de obras españolas teatrales de tema amoroso estaban al alcance de Rojas en la fecha citada, doy noticia de ello. Pero lo próximo a una escena de *La Celestina* en que Melibea pregunta a Celestina qué es el amor es la paralela de *Hipólito* de Eurípides en Fedra hace la misma pregunta a su nodriza. Véanse los pasajes de las dos obras:

En *Celestina*:

MELIBEA: *¿Cómo dices que llaman a este mi dolor que así se ha enseñoreado de lo mejor de mi cuerpo?*

CELESTINA: *Amor dulce.*

En *Hipólito*:

FEDRA: *¿Qué es eso que dicen que sienten los mortales, el amor?*

NODRIZA: *Lo más dulce, hija mía, y al tiempo, doloroso.*

En *Celestina* Melibea vuelve a preguntar a la vieja cómo es el amor. Y ella contesta:

CELESTINA: *Es un fuego encendido, una agradable llaga, un sabroso veneno, dolor, una dulce amargura, una deleitable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte.*

Es claro: Rojas sigue a Eurípides, luego lo amplía.

Pero vuelvo al tema de la palabra *tragedia* en español. Por una vía u otra el término viene de raras citas directas o indirectas de la antigua tragedia de los griegos, pero entró en la lengua popular para designar

cualquier suceso infausto, sólo muy tarde designó el género teatral como opuesto a comedia. Habría que estudiar los casos concretos.

Por mi parte, voy a limitarme a dar algunos datos tomados del CORDE, de ejemplos de la palabra *tragedia*, se verá que la palabra se usa a) para designar la tragedia griega antigua; b) en sentido figurado, no como género teatral hasta el 1600, según los datos que ofrece el CORDE para el período 1000-1600: 452 casos en 96 documentos. Distingo, en síntesis, los siguientes sentidos, dando el número de la cita:

1. Tragedia con referencia al mundo antiguo, a partir de la *Grande e general Estoria* de Alfonso X el Sabio. Son unos cuantos casos: el 1 habla de Sófocles, el 2 dice «leuaranlos a leer en las escuelas de Athen» (sic); el 5 dice «el maestro de la tragedia que el, una vez, entró en el infierno» (¿Virgilio?). Siguen, desde 6 a 30, fechadas a partir de 1417, muchísimas citas con referencia a las diferentes tragedias de Séneca: proceden de las obras de Villena, con cita expresa, así como de otros autores eruditos tales como El Tostado, Marqués de Santillana, Bartolomé Leonardo. Tragedias eran o bien las griegas o bien las de Séneca:

2. Siguen luego, a partir de 1580, los casos del uso figurado, evidentemente popular en la lengua española. Hay ejemplos de Góngora («los lúgubres que el mar presentaua tragedias»), Argensola («la tiranía, que en su tragedia impía...»), Lope (¡Oh tragedia desdichada! Murió el gran don Bernardino). Sólo a partir de 1600 se encuentra la oposición genérica de *la tragedia y la comedia*, en general y como obras literarias, así por ejemplo, Mateo Luján de Saavedra: «la tragedia pide alto estilo y la tragedia bajo».

tragedia

Hay, pues, una larga evolución. Son designaciones generales, tardó en llegarse a la designación explícita en la edición de obras de teatro. Ya he hablado de Lope y Shakespeare. Cuando llegó, los términos se aplicaron no sólo al teatro, sino que continuó el uso figurado. Aunque hubo un adelantado: el autor de *La Celestina*, dice ya el CORDE 65: que Fernando de Rojas fue el primero que quiso darle denominación de tragicomedia, sin duda como imitación directa de la tragedia griega o de la de Séneca, como yo propuse independientemente.

Cuando, sobre todo en Francia (por los autores de «La Pléyade»), luego en otros lugares, empezaron a escribirse obras de teatro llamadas «tragedias», a partir de la *Cléopâtre* de Jodelle (año 1552), se comenzó un nuevo camino. Había ya el uso figurado («historias trágicas», etc.) y se continuó con las referencias de Aristóteles a las tragedias antiguas. Igual de varias teorías de la tragedia (con mucho Aristóteles).

Si pasamos a España (y otros países), a partir de un momento, toda clase de estudios, catálogos, etc., aplican al teatro de contenido trágico, el nombre de Tragedia. Tengo en la mano, por poner un ejemplo, una búsqueda en la plataforma cervantes.virtual.com, que recoge títulos de 34 obras de teatro españolas, de autores desde 1734 a 1787 (García de la Huerta) a 1845-1924 (Angel Guimerà), todos denominados «Tragedia».

Se podría añadir muchos ejemplos más, incluyendo la poesía, de obras anteriores o posteriores a esa fecha en que podía usarse el término con referencia ya a obras teatrales o poéticas: tragedias de signo ya griego, ya cristiano, por ejemplo el «Don Juan Tenorio» de Tirso de Molina y Zorrilla; también a obras de poesía, por ejemplo, *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda. Y, en términos generales hay que hablar ya de la tragedia neoclásica y la romántica.

4. Algunos datos más sobre tragedia en los tiempos modernos

Los influjos que la crearon pasaron de unos temas a otros y de unas naciones a otras, siguiendo corrientes literarias varias. Imposible recorrer aquí todas las naciones europeas y americanas una a una.

Tracemos las líneas. Primero, se eliminó la parte coral y musical. Y un autor podía hacer comedia y tragedia (redescubriendo aquello que propuso exactamente Platón, *Banquete* 223 d). En cuanto a esta última, se comenzó por los temas de las tragedias griegas, conocidas generalmente por las versiones de Séneca, luego se descubrieron temas infinitos, se mezclaban y combinaban unos y otros. Hubo, pues, una ampliación de los temas y de sus orígenes: cristianos, legendarios, históricos, simplemente inventados. Pero se mantienen, en su esencia, los antiguos temas, aunque con frecuencia ampliados o puestos al día. Y se mantiene, a veces, el esquema que enfrentaba a comedia y tragedia. Y ciertos temas pueden ser tratados, también, en poesía o prosa.

Si empezamos por Italia, digamos que allí escribió desde comienzos del siglo XVI, en un territorio embebido de Humanismo, uno de los primeros cultivadores y teóricos de este género, Gian Giorgio Trissino (1478-1550), autor de una tragedia de tema antiguo (*Sofonisba*, esposa del rey Sifax, aliado de los cartagineses). Hay que citar luego a Gian Giorgio Giraldi, autor de *Didone*, *Cleopatra*, entre otras obras, así como de un tratado *Intorno al comportamento de le comedie e delle tragedie*, con mucha imitación de Aristóteles. Hay también la *Canace* de Sperone Sperone.

En Francia, la tragedia empieza en el siglo XVI dentro del grupo de La Pléiade con la publicación de tratados teóricos sobre el teatro, como la

tragedia

Poetica de Scaliger 1561) y *L'Art de la tragédie* de Jean de la Taille (1572) y de tragedias en francés de corte humanista y tema griego o latino, también bíblico, comenzando por la *Cléopâtre* de Jodelle (1552), continuando por Garnier: *Porcie, Cornélie, Marc Antoine, Les juives*, para pasarse después a temas trágicos contemporáneos: por ejemplo, *La reine d' Ecosse* de Monchrestien (1594). Este es el orden cronológico: de la tragedia de tema antiguo a la tragedia moderna. Se verá que otro ordenes: teoría horaciana, tragedia de tema antiguo, tragedia de tema moderno. Hay mucha influencia italiana.

Pero hay que decir que esta tragedia humanística tiene también precedentes dentro de Francia: las historias trágicas en prosa, contemporáneas, desde el *Heptamerón* de Margarita de Navarra, a base de amor, violencia, muerte. Y existen, junto a la tragedia humanística, la tragedia escolar en latín, la tragedia protestante, generalmente de tema bíblico (en torno a Abrahám, al rey Saúl), y la católica, no muy distante, la hay sobre el Faraón, Holofernes, etc.

Estos son los comienzos. Pero la culminación de la tragedia en Francia está en el siglo XVII con Corneille y Racine. El primero (1616-1684), osciló entre la tragedia, la tragicomedia y la comedia, los temas antiguos fueron quedando en minoría, cultivó nuevas formas y temas, sólo algunos trágicos. Y la culminación de la tragedia francesa estuvo en Racine (1639-1699), que, con algunas excepciones, cultivó los temas antiguos y mitológicos y la imagen del héroe como débil y sometido a sus pasiones.

Hubo luego en Francia, como en España, entre una multitud de variantes, tragedia romántica, con Musset y Hugo, entre otros. El teatro se apartó, cada vez más, de la escisión griega de comedia y tragedia.

A partir de aquí hemos de decir algo de la tragedia inglesa en época moderna, los nombres que se imponen son, como se sabe, los de Marlowe y Shakespeare, que cultivaron un género que podemos denominar trágico, ya dije, pero al lado cultivaron otros en obras más alejadas de él.

Marlowe (1564-1593) comenzó escribiendo una tragedia de tema antiguo, *Dido*, pasando luego a tragedias históricas y a *La trágica historia del doctor Fausto*, un mago o aventurero alemán. Como se ve, también aquí se amplían los temas, añadiendo otros a los greco-romanos. Y, al tiempo, se maneja abierta y libremente el concepto de lo trágico.

Shakespeare (1564-1616) fue el autor teatral y poeta que amplió definitivamente los límites de la tragedia: desde tragedias puras de tema antiguo (pero no los de los clásicos griegos), tales *Julio César*, *Antonio y Cleopatra*) a las de otros ambientes (*Hamlet*, *El rey Lear*, *Macbeth*), a las históricas, a las de varios temas tragicómicos (tal puede considerar *Romeo y Julieta*) y francamente cómicos. El teatro alcanza así la máxima flexibilidad y libertad⁵³.

Si queremos ampliar de algún modo el panorama, citemos la tragedia portuguesa «Castro», de Antonio Ferreira, representada en Coimbra alrededor de 1550. Es un tema histórico: el de la muerte de Inés de Castro, amante del infante D. Pedro, hijo de Sancho IV de Castilla, que acabó condenada a muerte. Es claro que el tema recuerda obras griegas y está influido por Séneca. Es un momento inicial análogo a otros de que he escrito.

53. Un excelente estudio sobre Shakespeare es el libro colectivo *Shakespeare*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1964 (traducción del francés, Hachette 1962). Traducciones españolas de todo Shakespeare puede encontrarse en *Shakespeare, Teatro Completo I, Tragedias, II, Comedias y Tragicomedias*, Madrid, Espasa Calpe, 2010 y 2012.

tragedia

Y citemos, finalmente, la tragedia española, el pequeño grupo, de entre las que llamadas «comedias» que son, para nosotros, tragedias. Están sacadas raramente de la Antigüedad, mucho menos que en Francia o Inglaterra. A veces de una Antigüedad europea en general, tal *La Vida es Sueño*, con graves dislates geográficos. En realidad, ya he dicho que la clasificación entre Comedia y Tragedia es más bien nuestra.

Limitándome a Lope las fuentes son más o menos comunes y conocidas: el romancero, la leyenda, la historia, relatos varios sobre temas que van desde los godos a fases recientes, a veces son relatos muy particulares, sobre todo de historia regia o nobiliaria.

Un conjunto amplio, que va de «La vida y muerte del rey Bamba» a «El Arauco domnado», «Peribáñez y el Comendador de Ocaña», «Fuenteovejuna», «El caballero de Olmedo»⁵⁴, «El castigo sin venganza», etc. Hechos notables de heroísmo, hazañas y muerte que atraían el interés del público podían ser utilizados fácilmente. Los límites entre lo que nosotros llamamos tragedia y lo que son más bien hazañas y aventuras es difícil de fijar. Pueden añadirse temas eróticos o los plasmados en canciones⁵⁵. Quedaban al lado géneros novelescos, religiosos, de Caballerías, etc.

5. El resurgir de la Tragedia contemporánea. Siglos XIX y XX

Es importante señalar que en los siglos XIX y XX hubo un importante resurgir de la tragedia: ya con los temas humanos de siempre, ya con otros relacionados con temas actuales: sociales, de protesta contra la

54. Sobre estas dos últimas obras, las más comúnmente calificadas de tragedias, véase la edición comentada de *El siglo de oro*, Madrid 1993.

55. Sobre Lope, por ejemplo, véase la *Historia de la Literatura española* de Á. del Río, I, 2011, p. 440 ss.

injusticia, nuevos planteamientos del tema erótico, etc. A veces a partir de los viejos temas griegos.

Cito, por ejemplo, al fin del siglo XIX, en Suecia, las tragedias de Ibsen y Strindberg, que cultivan el naturalismo y luchan contra la hipocresía, sobre todo en la vida sexual. «La Srta Julia», del segundo, es quizá la pieza más significativa a este respecto.

A comienzos del XX está en Rusia Chekhov, que en 1904 presentó «El jardín de los cerezos», sobre la desintegración del orden social; el americano O' Neill produjo su «Deseo bajo los olmos», tema del sexo y la avaricia, y su gran trilogía «El duelo se convierte en Electra», muy esquílea, siguiendo a la *Orestea*, pero desde el punto de vista del destino, que no es muy griego, por mucho que se diga.

De las mismas fecha son las tragedias de Arthur Miller, «Panorama desde el puente» y «Muerte de un viajante». Tennessee Williams, en «Un tranvía llamado deseo» describió el hundimiento moral de un hombre bajo presiones sociales y psicológicas. T. S. Eliott, «Asesinato en la catedral», sobre la ambigüedad de los motivos humanos y el sufrimiento, con un planteamiento muy de Esquilo.

Todo esto, repito, en la primera mitad del siglo XX, que fue muy fértil en el género trágico - y en tragedias bélicas e ideológicas. Hay que añadir, al menos, a Berthold Brecht, en Alemania, con su «Madre Coraje», que ofrece el valor y la decisión que puede encontrarse en las peores circunstancias. Y Anouilh, cuya *Antígona*, que rehace la de Sófocles, presenta a una *Antígona* que dice «no», lo rechaza todo.

Es, sobre todo, gloriosa la primera mitad del siglo XX: griega y antigriega, rebelde a todo, crítica y creadora. En España tiene una

tragedia

contrapartida no disímil: la de García Lorca, voy a tratarla un poco más despacio.

6. Colofón: Las tragedias de García Lorca y los griegos

Toda esta renovación de la tragedia, en Europa y América, en la época contemporánea, tuvo en España una contrapartida; la de Lorca, ya he dicho. El nuevo espíritu, que añadía a los antiguos temas otros nuevos, se reflejó también en él, en un rincón de España reconquistado hacía poco más que tres siglos y poblado por castellanos, con un resto de moriscos y de gitanos nómadas. Lo respiraban grupos intelectuales como el de Lorca.

Tenía representantes muy notables, por ejemplo en Valle Inclán y Unamuno, trágicos también, con los que Lorca sintonizaba. Y con otra onda que, atravesando las fronteras, llegaba aquí procedente de Nietzsche. Claro está, el espíritu de lo trágico se unía en España a una inquietud renovadora de sentido muy amplio, la de los círculos intelectuales que Lorca frecuentaba: primero en Granada, luego en Madrid - tales los de la Residencia de Estudiantes y la Institución Libre de Enseñanza, además de artistas importantes como Dalí y un político no menos importantes, D. Fernando de los Ríos, de procedencia granadina y ministro de la República Española.

Pero hubo un segundo factor que fue para Lorca no menos importante: su infancia primero, luego frecuentes estancias en una localidad en la Vega de Granada - Asquerosa se llamaba, luego le cambiaron el nombre - donde sus padres eran propietarios rurales y en la cual pudo conocer, de la boca del pueblo, todo el mundo campesino: tradiciones, canciones y danzas. Fue importante para su obra, como han

subrayado muchos, principalmente Á. Álvarez de Miranda⁵⁶, estudioso de tradiciones, mitos y folklore que fue, andando el tiempo, amigo mío en Madrid.

Él y otros varios estudiosos de la Literatura y las varias tradiciones que se conservan en España, han subrayado que ese ambiente penetró la obra de Lorca: queda mucho de él en Lorca y su poesía y teatro, impregnados de su cercanía al mundo de la naturaleza y de los hombres y mujeres del campo: a éstas sobre todo.

Entraron en su mundo trágico, que es poesía llena de elementos mágicos e irracionales, teatro fatal. La naturaleza poética del teatro es evidente para Lorca. Gira en torno a los grandes elementos simbólicos: el cuchillo, la luna, el caballo. Y ha el protagonismo femenino que viene no sólo de los griegos y la vida andaluza, sino también, quizá, de los poetas españoles: Benavente, Marquina, Valle.

Y, a partir de los años 80 del siglo pasado algunos estudiosos de los griegos antiguos y de Lorca, añadimos otra propuestas: la de la proximidad de las obras de Lorca, como fuente importante, a la tragedia griega: se ha señalado primero a Esquilo, luego a Eurípides. Algo diré aquí de esa coincidencia en el modo de sentir y de escribir. Doy, antes de nada, en nota, una bibliografía mínima⁵⁷.

56. Cf., entre otras publicaciones, *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963.

57. Véase J. M. Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad, 2007. En este libro véase su «Estudios sobre la tradición Clásica en la obra de Federico García Lorca», pp. 13-62, así como sus «Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca», pp. 87-112; R. M. Aguilar, «El mito griego en la poesía de García Lorca», pp. 209-236; A. Carmona, «Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca», pp. 209-236 y «Elementos en el teatro de Eurípides y García Lorca», pp. 419-438); F. Rodríguez Adrados, «Las tragedias de García Lorca y los

tragedia

Aunque anticipo que el tema no es fácil. En su centro están las angustias vitales en torno al sexo problemático para las mujeres, la mujer es el centro de algunas de sus tragedias. Pero también para la inseguridad sexual de algunos hombres, él lo vivía personalmente, sus biógrafos lo dicen. Está, en sus tragedias, sobre todo en *Yerma*, en *Bodas de Sangre*, en *La casa de Bernarda Alba*, también en *Los títeres de Cachiporra*, *La Cachiporra*, *Amores de Don Perlimplín* y *Doña Rosita la Soltera*: temas del sexo y tema de la muerte van unidos. Y, aunque, menos insistente, con variaciones y silencios, en obras líricas como *El romancero gitano* y, con simple duelo, en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

Todo esto está unido a su otro tema central: el tema de la muerte. La suya le llegó, también, en forma trágica.

La bibliografía sobre Lorca es aplastante, no puedo ni empezar a recogerla, quizá fuera bueno que se comience por el estudio de su biografía, que incluye sus angustias vitales en torno al sexo, su comprensión de la mujer, su muerte trágica⁵⁸. Las coincidencias de Lorca con los griegos en esos temas centrales están en su propósito de llegar a la raíz más simple y radical del teatro, en torno a lo más profundo del hombre, como manifestó alguna vez: en una vuelta a los orígenes, a los dramas primordiales de la existencia humana.

griegos», pp. 357-368 (recogido de *Estudios Clásicos* 96, 1989, pp. 51-61); L. Romero Mariscal y M. J. Sánchez Montes, «Yerma y la tragedia griega: el texto y las puestas en escena», p. 495-516. Obras importantes son también A. Carmona, *Coincidencia de lo trágico entre Eurípides y García Lorca*, Alcañiz-Madrid, CSIC, 2003 y R. Domenech, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008. Y, sobre todo, la edición de M. García-Posada, *Lorca-Teatro*, Madrid, Akal, 1985, con amplias introducciones. Sobre el mito griego y su influjo posterior, J. Alcina Franch (ed.) *El mito ante la antropología y la historia*, Madrid, Centro de Investigaciones sociológicas, 1984.

58. Cf. sobre todo I. Gibson, *Vida, Pasión y Muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza y Janés, 1998.

Yerma y *Bodas de sangre* terminan en la doble muerte, su arranque está la angustia de la mujer ante su falta de hijos (*Yerma*) o una sed antigua que de repente explota (*Bodas de Sangre*) o la asexualidad impuesta (*Bernarda Alba*) o el envejecimiento (*Doña Rosita*) o la impotencia del hombre (*Don Perlimpín*). Temas bien humanos y bien griegos, bien radicales en el hombre y sobre todo en la mujer, se rebelan contra una sociedad campesina y arcaica.

Lorca reencuentra estos problemas y su salida trágica en los griegos, que nos ofrecen el drama hombre / mujer, por ejemplo, en *Las Suplicantes* de Esquilo o el *Hipólito* de Eurípides. Y, en general, en su búsqueda de los temas esenciales que encuentran tan solo una salida trágica. E imita la libertad de su solución dramática: con la presencia de un coro que subraya, describe, hace visible el patetismo de la situación; la mezcla de canto y recitado de los actores, de cantos de boda y ditirambo en *Bodas de sangre*.

No faltan problemas, sin embargo: ¿qué tragedias imita, directamente? ¿O no hay necesidad de modelo directo? Yo pensé en Esquilo: en la danza enloquecida de hombres y mujeres y mujeres en la *Las Suplicantes*, su mezcla de abstención sexual, sexo y sangre. A. Carmona, muy ligada a mi pensamiento, en Eurípides proponía el *Hipólito*, el drama del deseo sexual femenino, el rechazo masculino - y la muerte. Ya había precedentes en el *Romancero Gitano*.

Hay al menos dos ejemplos: el de la canción 4. «Romance sonámbulo» y el de la 7: «Romance de la pena Negra». Siempre hay la mujer obsesionada que vanamente espera, luego muerta.

La primera heroína, la «niña amarga», no tiene nombre: «ella sueña en su baranda», él no llega, La gitana se suicida: «sobre el rostro del aljibe /

tragedia

se mecía la gitana». La segunda sí, es Soledad Montoya: «Soledad, ¡qué pena tienes!, ¡qué pena tan tastimosa...y deja tu soledad en paz, Soledad Montoya!». Son precedente de las heroínas trágicas, sólo conocemos su soledad y su suicidio.

Vayamos al teatro. Yo comparaba la loca carrera de los amantes transgresores, perseguidos por la Luna y la Mendiga, que representan a la Muerte, en *Bodas de Sangre*, con la de Orestes perseguido por las Euménides en la pieza de este nombre. Recordaba que *Euménides* había sido puesta en escena por Lorca en Buenos Aires. De traducciones malas Lorca sacaba monumentos hermosos.

Pero la relación con los griegos sigue siendo enigmática. Hay la anécdota de Lorca con Dalí en Ampurias, la ciudad griega, y su admiración por mosaico de Ifigenia, otra heroína trágica. Pero es demasiado poco, no hay constancia de teatro griego en su biblioteca. Ahora bien, están testimoniadas una y otra vez las palabras de Lorca sobre el teatro como poesía puesta en pie, sobre su relación con lo más íntimo del hombre. Más griego que esto nada puede haber

Y hay que añadir las conexiones formales con los griegos: hay cómo en ellos corales del coro y cánticos de los actores, a más diálogos y recitados en prosa. Y las conexiones con el reino del mito griego y andaluz (o heredado o creado por el poeta, tal la luna-muerte), estudiadas por Alvarez de Miranda. Y hay una evolución del juego popular a ese reino reino mítico y una poda final, en *La Casa de Bernarda Alba*, de lo mítico y lo lírico, y poético, para quedarse en lo directamente trágico⁵⁹. Y un centro de la tragedia en torno al tema de la mujer enamorada y muerta, siguiendo

59. Véase la introducción en la edición de A. Josephs y J. Caballero, Madrid, Cátedra, 1988, p. 69 ss.

temas de Eurípides y temas andaluces. Y a la propia comprensión de esta mujer por el poeta, en su particular comprensión del sexo.

7. Teatro y Tragedia. Final

Si queremos sacar una conclusión, el teatro es anterior a la tragedia. Nace en todos los pueblos en la Fiesta primaria: canto, danza, deporte, imitación (la *mímesis* griega) de todo lo divino, todo lo humano. Del conflicto que acaba en alegría. O en drama. De aquí nació el teatro: en Occidente todo, en la India, la China. Teatro germinal en otras partes. Se le añadieron, al comienzo de la Edad Media, teatralizaciones de pasajes evangélicos y temas míticos y religiosos de las religiones paganas.

Y creció desde el siglo XV: lo tutelaron los griegos - a través de Plauto y Terencio (la comedia). Y de Séneca (la tragedia).

Esta, la tragedia, es un derivado muy minoritario de esa misma antigua Fiesta: nació de un simple ritual en un rincón también de Grecia, el de la muerte del macho cabrío. Fue engrandecida por un hombre de genio, Tespis, y un tirano que era un buen político, Pisístrato, que la llevó a Atenas. Allí creció la grandeza trágica: la melancólica muerte de los héroes, su utilización política quizá.

Y luego fue exportada a Roma, a Séneca, y de él llegó a Europa - pero no hasta fines del siglo XIV, siempre por vía culta. Primero a *La Celestina*, desde Eurípides, luego a todas partes. Se le añadieron fuentes secundarias: temas cristianos de muerte, algunas leyendas.

Y en Europa (y América, de raíz europea) se quedó la tragedia, renovándose de mil maneras cada siglo. A Oriente no llegó. Sus temas son los esenciales del paisaje humano: enfrentamiento y muerte, amor,

esterilidad y angustia, la heroína, lamento y planto. Canto, grito, danza, compañía, silencio, soledad, imposición y libertad. Este sería el resumen.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV. *Shakespeare*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1964.-J. Alcina Franch (ed.) *El mito ante la antropología y la historia*, Madrid, Centro de Investigaciones sociológicas, 1984.-Á. Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963.- J. Barrett, *Poetics and the messenger in Greek Tragedy*, Berkeley, University of California Press, 2002.-J. M. Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad, 2007.-Ch. R. Beye (ed.), *La tragedia greca. Guida storica e critica*, Roma, Laterza, 1991.-V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino, Einaudi, 1971.-*The Blackwell Companion to Greek Tragedy*, Malden, MA, Blackwell, 2005.-W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma, Laterza, 1991.-R. Callois, *L'homme et le sacré*, París, Gallimard, 1950.-A. Carmona, *Coincidencia de lo trágico entre Eurípides y García Lorca*, Alcañiz-Madrid, CSIC, 2003.-B. Deforge, *Eschyle, Poète cosmique*, París, Les Belles Lettres, 1986.-R. Domenech, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008.- J. Duchemin, «Les origines populaires et paysannes de l'agon tragique», *Dioniso* 43, 1969.- J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, París, Les Belles Lettres, 1975.-P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, C.U.P., 1999.-M. Fantuzzi - R. Hunter, *La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma, Laterza, 2002.-J. G. Fitch (ed.), *Seneca*, Oxford, 2008.-C. García Gual, «Dioniso, dios extraño y festivo», en F. Casadesús (ed.), *Sectes, Ritus i Religions del món antic*, Palma 2002, pp. 123-132.-M. García-Posada, *Lorca-Teatro*, Madrid, Akal, 1985.-B. Gentili, *The tragic performances in the ancient world. Hellenistic and early*

roman theater performances. Amsterdam, Gieben, 1979.-I. Gibson, *Vida, Pasión y Muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza y Janés, 1998.-O. Gigon, *Sokrates. Sein Bild in Dichtung und Geschichte*, Berna, Francke, 1947.-E. A. Havelock, *La Musa impar a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Roma, Laterza, 1987.-J. de Hoz, *On Aeschylean Composition*, Salamanca, Universidad, 1979.-A. Iriarte, *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Madrid, Akal, 1996.-H. Kuch, *Die griechische Tragödie in ihre gesellschaftliche Funktion*, Berlin, Akademie Verlag, 1983.- W. Kullmann y M. Reichel, *Der Übergang von der Mundlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, Tübingen, Gunter Narr, 1990.-A. Lefka, «Religion publique et croyances personnelles: Platon contre Socrate?», *Kernos* 18, 2005, pp.85-95.-J. Leonhardt, *Phalloslied und Dithyrambos. Aristotile über den Ursprung des griechischen Dramas*. Heidelberg, Carl Winter, 1991.-G. Ley, *The theatricality of Greek tragedy*, University of Chicago Press, 2007.-H. Lloyd Jones, «Problems of early Greek Tragedy: Pratinas, Phrynichus, the Gyges fragment», en *Estudios sobre la tragedia griega, Cuadernos de la Fundación Pastor* 13, Madrid, Taurus, 1966.-M. Lloyd, *The agon in Euripides*, Oxford, O.U.P., 1992.-D. J. Mastrorade, *The art of Euripides*, Cambridge, C.U.P., 2011.-C. Miralles, *Tragedia y Política en Esquilo*, Barcelona, Ariel, 1968.-G. Murray, *Esquilo. El creador de la tragedia*, Buenos Aires 1943.-*Eurípides y su época*, ed. esp., México 1949.- R. Orsi, *El saber del error. Filosofía y Tragedia en Sófocles*, Madrid, CSIC, 2007.- E. Paratore, *Seneca Tragico*, Urbino, 2011.-Peláez y otros (eds.), *Sófocles hoy. Veinticinco siglos de tragedia*, Córdoba, El Almendro, 2006.- M. Quijada (ed.), *Estudios sobre la tragedia griega: Eurípides, el teatro griego de finales del siglo V*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001.-F. Rodríguez Adrados, *El héroe trágico y el filósofo platónico*, Madrid, Taurus, 1962.-*Fiesta, Comedia y Tragedia*, Barcelona, Planeta, 1972.-

tragedia

Palabras e Ideas, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992.- Democracia y literatura en la Atenas clásica, Madrid, Alianza, 1997.- *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.- *Ética y estética. De Grecia a la modernidad*, Universidad de La Plata, 2004.- *Nueva Historia de la Democracia*, Barcelona, Planeta, 2011.- J. de Romilly, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, París, Les Belles Lettres, 1958.- *La modernité d'Euripide*, París, Presses Universitaires, 1986.- *Tragédies grecques au fil des ans*, París, Les Belles Lettres, 1995.- J. L. Sáez - J. Monleón (eds.), *Clunia II. El actor trágico y el actor cómico en el teatro griego- Interpretación coral*, 2007.-M. Sakellariou (ed.), *Colloque international «Démocratie athénienne et culture» organisé par l'Académie d'Athènes en coopération avec l'Unesco (23, 24 et 25 novembre 1992)*, Atenas, Academia de Atenas, 1996.-W. Schmid - O. Stählin *Geschichte der Griechischen Litteratur*, VII.1.2, Munich, Beck, 1934.-Ch. Segal, *Sophocles' tragic World*, Harvard University Press, 1995.-*Séneca dos mil años después*, Actas. Córdoba, 1996.-A. H. Sommerstein, *The tangled ways of Zeus*, Oxford, O.U.P., 2010.-C. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion* Lanham 2003.-O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford, O.U.P., 1977.-A. Tovar, *Vida de Sócrates*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.-M. Vílchez, *El dionisismo y las Bacantes*, Universidad de Sevilla, 1993.-G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in fourth-century tragedy*, Atenas, Academia, 1980.-G. Xanthakis-Karamanos, *Drammatica. Studies in classical dramatic poetry*, Atenas 2002

Francisco Rodríguez ADRADOS

Universidad Complutense/ Real Academia Española.