

LA ESCENA DE LA VIDA

Una interpretación
sociológica y cultural
de la arquitectura teatral griega

Juan A. Roche Cárcel

PUBLICACIONES

Universidad de Alicante

Edita:
Secretariado de Publicaciones Universidad de Alicante

Diseño de portada: Enrique, Gabinete de Diseño.
Universidad de Alicante

Imprime: Imprenta de la Universidad de Alicante
ISBN: 84-86809-68-1
Depósito Legal: A-864-1989

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.–, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

Estos créditos pertenecen a la edición impresa de la obra.

Edición electrónica:



Juan Antonio Roche Cárcel

LA ESCENA DE LA VIDA

**Una interpretación sociológica y cultural
de la arquitectura teatral griega**

Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

A mi padre y a mi abuelo Jacinto

Índice

Portada

Créditos

Agradecimientos 9

Introducción 11

Notas. 23

Primera parte

La dialéctica entre la unidad y la diversidad en la civilización y en la arquitectura teatral griegas

Capítulo I. La mente griega persiguió la unidad 26

Notas. 38

Capítulo II. En el lenguaje se asienta la tensión unidad-diversidad 40

Notas. 59

Capítulo III. *Eros*, o el deseo de unidad y *Pólemos*, o la división del mundo 63

Notas. 88

Capítulo IV. Entre el mito y el *lógos* 93

Notas. 121

Capítulo V. El espacio de la arquitectura teatral es fruto de la tensión unidad-diversidad 125

Notas. 146

Índice

Capítulo VI. Sociedad, mito y geometría en el edificio teatral	150
Notas	174

Segunda parte

Hombres y dioses contemplan juntos el espectáculo

Capítulo VII. La vida y la muerte, raíces de la religión griega.	183
Notas	199

Capítulo VIII. Apolo y Dionisio, componentes esenciales de la religión helena	203
Notas	222

Capítulo IX. La arquitectura teatral griega está bañada por la luz de Apolo y de Dionisio	225
Notas	245

Capítulo X. El conflicto entre el individuo y la comunidad	252
Notas	286

Capítulo XI. La arquitectura teatral es la <i>imagen</i> de un hombre ideal y de la constitución social de la <i>polis</i>	292
Notas	336

Índice

Tercera parte

El théâtre, entre la naturaleza y la historia

Capítulo XII. Naturaleza y cultura en Grecia	343
Notas	364
Capítulo XIII. La libertad, en conexión con la necesidad, produce el cambio	368
Notas	380
Capítulo XIV. El <i>théatron</i> está enclavado entre una naturaleza divinizada y una naturaleza domesticada, entre el monte Olimpo de Apolo y la vid de Dionisio	381
Notas	387
Capítulo XV. El <i>théatron</i> es una síntesis histórica de tres períodos	388
Notas	398
Conclusiones	399
Notas	423
Apéndices documentales	424
Comentarios	508
Notas	593
Bibliografía	594

«...En el tratamiento de un asunto tan diverso, amplio y difícil como éste, nos esforzaremos, hasta donde nos lo permita nuestra inteligencia y nuestra preparación, porque comprendas que no he querido pasar por alto nada que pudiera echarse en falta en relación con este tema, ni añadir nada que pueda contribuir más al adorno de mi discurso que al logro del objetivo propuesto».

Leon Battista Alberti, De Re Aedificatoria.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a todas las personas que, a lo largo de estos años que he empleado en la realización de esta investigación, me han ayudado y alentado a sacarla adelante. En primer lugar, al Dr. D. Benjamín Oltra Martín de los Santos que, como director de mi tesis doctoral y también como director del Grupo de Investigaciones Sociológicas y Culturales del Mundo Mediterráneo del Dpto. de Sociología I y Teoría de la Educación de la Universidad de Alicante, del que formo parte, ha sido en gran modo el inspirador de esta aventura. Además, quiero agradecer a los profesores de dicho Dpto. sus sugerencias, comentarios y críticas a aspectos concretos del presente trabajo. Concretamente, al profesor de Habilidades, D. Antonio Muñoz González, antes que nada le agradezco su enorme paciencia para conmigo que soy un impenitente enemigo de las máquinas a pesar de mi buena voluntad, y también su colaboración en todas las cuestiones referentes al trabajo informático y al diseño de este libro.

Igualmente, en este sentido, quiero agradecerle su colaboración al profesor de Técnicas de Investigación, D. Rafael Mora, y al Dr. D. Eduardo Mira, profesor de Semiología de lo Urbano, sus informaciones bibliográficas de la ciudad griega, que me han sido imprescindibles para conectar la arquitectura teatral con la ciudad en la que se asienta. Mis especiales agradecimientos a la Dra. D^a. M^a. Paz López Martínez, profesora de Filología Clásica de la Universidad de Alicante, por su intensa lectura de este libro, por todas las ideas y sugerencias que me ha aportado y porque ha acogido con cariño un trabajo perteneciente a un sociólogo ajeno al mundo de la docencia helenista. No sería justo dejar de nombrar a todo el personal de la Biblioteca General de la Universidad de Alicante y, especialmente, al personal del servicio de Préstamo Interbibliotecario. También quisiera agradecer al Centro de Documentación de la Caja de Ahorros del Mediterráneo y a la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante sus numerosas atenciones. Finalmente, imprescindible y fundamental para el desarrollo del presente libro ha sido Carmen, mi inmensa y eterna compañía amorosa y literaria y ahora también, a través de esta investigación, compañera de viaje por el mundo teatral griego.

Introducción

1. El primer eslabón de una cadena

Este libro es fruto de mi tesis doctoral, aunque para su edición he seleccionado una parte de la misma y le he añadido las investigaciones que he efectuado con posterioridad, sin que estas últimas varíen en lo esencial las conclusiones a las que ya había llegado. El desarrollo de la tesis doctoral me permitió percatarme de que la historia de la arquitectura teatral está inacabada; también de que apenas existen estudios globales evolutivos del edificio teatral europeo, si bien sí hay numerosos enfoques parciales. Por eso en aquel momento creí que era necesario embarcarse en un trabajo de estas características. Sin embargo, me pareció que ésta era una labor de muchos años, que había que efectuar paso a paso y que, además, se debía comenzar en Grecia, donde se construyó el primer teatro. Con este mismo objetivo surge este libro dedicado a la arquitectura

teatral griega, modelo sobre el que se asienta la historia de la europea, puesto que fue la inspiradora de la romana -de la cuál se dice que completó el programa de Dioniso (nota 1) - y ésta a su vez de los teatros renacentistas de los palacios italianos y del Teatro a la italiana que, prácticamente hasta el siglo XX, ha sido el edificio común europeo. En suma, este libro se convierte en el primer eslabón de una larga cadena que espero me conduzca hasta el siglo XX.

2. Problemas previos

Soy consciente de que la elaboración de este ensayo se ha encontrado con toda una serie de problemas previos. En primer lugar porque, aunque se han publicado algunos manuales generales dedicados conjuntamente al teatro griego y al romano y centrados en aspectos técnicos y formales y también un buen número de trabajos parciales, no existen -al menos que yo conozca- estudios globales que intenten profundizar en otros aspectos distintos a los meramente formales. Concretamente, no he hallado ninguna investigación dedicada al significado del edificio teatral griego que, si en el plano formal, tiene elementos comunes con el romano, desde un punto de vista semántico presenta profundas diferencias. Por tanto, he intentado realizar un trabajo de conjunto, con una visión global,

Introducción

que se acercara al edificio teatral heleno intentando develar su rico significado.

En segundo lugar, el deseo de elaborar este libro de una forma global lo ha colocado a contracorriente de un mundo científico fragmentado y relativizado que tiene en la sociología un claro reflejo. La mayoría de los libros sociológicos, especialmente los de sociología del arte, de la literatura y del teatro posteriores a A. Hauser, están planteados desde perspectivas parciales y limitadas. Por otra parte, hoy abunda un relativismo epistemológico que huye de todo dogmatismo y de toda visión totalitaria. Mi posición al respecto huye de los extremos y mantiene -con B. Russell y con E. Gellner- que entre el dogmatismo y la pasividad existe un amplio margen que permite el conocimiento.

En tercer lugar, difícilmente podía haber realizado un estudio de conjunto sin haber analizado también la particularidad de cada edificio teatral. El análisis práctico realizado en cada uno de ellos tenía que corroborarme, cuestionarme o variar-me los puntos de vista teóricos que había obtenido de un modo intuitivo o a través de las lecturas realizadas. De ahí que en estos edificios haya llegado, a veces, a confirmar opiniones que había elaborado de un modo general y teórico, mientras que otras han sido los propios teatros los que han marcado la pauta y han ofrecido conclusiones generalizables.

En cuarto lugar, este es un libro de sociología histórica, lo que contrasta con la sociología contemporánea donde es mayoritario el desapego hacia la historia. Los sociólogos clásicos -especialmente A. Weber, que creó la concepción histórica de la sociología de la cultura- incorporaron, en sus estudios sociológicos, a la historia; hoy, ésta parece estar aparcada o claramente abandonada, de manera que otras disciplinas hermanas -como la antropología- han avanzado mucho más en el conocimiento de las sociedades históricas. Yo entiendo -con G. Gadamer y con G. Steiner- que comprendernos a nosotros mismos significa irrenunciablemente establecer lazos de acercamiento al pasado, por muy problemáticos que éstos puedan ser. La búsqueda de estos lazos con el pueblo griego me ha desvelado que esta civilización buscaba vincular al hombre con su mundo de un modo total, lo que es especialmente apreciable en el teatro griego. En suma, este progresivo descubrimiento, ha supuesto para mí un reto en el sentido de que, para conocer Grecia y su visión global de las cosas, he debido de superar la propia realidad actual dominada, como decía, por la visión parcelada del mundo. Como resultado de esta tensión, desde mi propia realidad, he podido entender la de la civilización helena, pero al mismo tiempo ésta me ha cuestionado, me ha enfrentado, al mundo en el que vivo.

Introducción

El quinto problema previo deriva del hecho de que muchos de los teatros conservados se hallan en un estado lamentable, mientras que algunos todavía no han sido excavados. Afortunadamente, abundantes investigaciones se encuentran en curso y se han editado importantes trabajos que han inventariado, clasificado y descrito los elementos característicos de todos los edificios existentes, dando una visión de conjunto de la arquitectura teatral desde un punto de vista formal. Para el desarrollo de mi investigación he utilizado la información ofrecida por estos trabajos, que he completado con una abundante bibliografía sobre la cultura y la sociedad griegas, con imágenes, planos y fotografías, tanto de los propios edificios como de las ciudades donde se construían, y, en último lugar, con el conocimiento directo de algunos de los edificios analizados.

Finalmente, la búsqueda de las conexiones existentes entre la arquitectura teatral griega y su sociedad y su cultura, han requerido tanto el conocimiento de disciplinas muy diferentes entre sí como su diálogo. En efecto, las cuestiones formales atañen fundamentalmente a arquitectos y helenistas y, las contextuales, a sociólogos, antropólogos, historiadores, filósofos, etc. A todos ellos he recurrido, con todos ellos he dialogado, pero de un modo particular he intentado, dadas las condiciones específicas a las que responde el edi-

ficio teatral, efectuar un diálogo entre la Sociología, las Ciencias de la Cultura y la Antropología. Y es que en mi opinión, los sociólogos de la cultura debemos eliminar gran parte de nuestros complejos de inferioridad y no limitar nuestro campo de estudio, porque no es posible ponerle mallas al deseo de conocimiento ni a la curiosidad por saber y porque la tarea de aumentar el conocimiento compete a todas las disciplinas y también, por tanto, a la nuestra. Sin mesianismos, pero sin complejos, estamos llamados a efectuar un importante diálogo interdisciplinario, por un lado, porque la sociología de la cultura -como dice R. Williams en su *Sociología de la Cultura*- es, en esencia, una disciplina de convergencia y, por otro, porque su juventud y potencialidad, mucho menos llena de prejuicios y de normas que otras disciplinas, la hace bastante más útil en este cometido.

3. Instrumentos teóricos, conceptuales y metodológicos

He tratado de descubrir las conexiones del edificio teatral griego con su sociedad y con su cultura. Para lograrlo era imprescindible hallar -como lo es en cualquier investigación- los instrumentos teóricos, conceptuales y metodológicos apropiados. En este sentido, he de destacar, por un lado, que yo me adscribo a una visión de la Sociología de la Cultura

Introducción

que mantiene que la cultura es una clave importante para analizar la realidad social. Por otro lado, definiendo una Sociología del Arte que vincule la forma artística con el significado, es decir que pretenda que la realidad social y cultural y la realidad estética se den la mano. Finalmente, creo -con el antropólogo C. Geertz-, que la Cultura es una tupida red de significaciones que el hombre se ha tejido a sí mismo. El desvelamiento de esa red permite comprender las vinculaciones del hombre con su mundo y el sentido que le da.

En una cosmovisión totalizadora como la griega en la que los objetos aislados -los artísticos entre ellos- no tienen sentido por sí mismos, sino que lo adquieren en relación al conjunto de la sociedad y de la cultura que los ha creado, no podía limitarme a analizar aisladamente el edificio teatral. De ahí que haya partido de la concepción que tienen, entre otros, G. Gadamer y los arquitectos posmodernos, R. Venturi y Vincent Scully, según la cuál la arquitectura es portadora de una tensión entre su espacio interior -determinado por los objetivos a los que debe servir- y el exterior -condicionado por el lugar que ocupa en el conjunto de un contexto espacial-. Pero, al aplicar esta teoría al edificio teatral griego me he encontrado, por un lado, con que la forma de éste es el resultado de la confluencia de toda una serie de tensiones interiores y exteriores. La más importante es la que enfrenta

a la unidad con la diversidad, confrontación básica que permite entender porqué la forma del edificio teatral es, al mismo tiempo, el resultado de una serie de conflictos espaciales y de su diálogo o interrelación dialéctica. Entre estos conflictos destacan los que contraponen -en el espacio interior del edificio- a la sala con el escenario, a la realidad con la ficción, al actor con el coro, al mito con la geometría, a la libertad con la necesidad y al tiempo lineal con el tiempo cíclico y los que contrastan -en el espacio exterior- al edificio teatral con la naturaleza y con la *polis*. Por otro lado, la aplicación de aquella teoría en el edificio teatral heleno ha mostrado también que las tensiones que sufre no son sino un reflejo de las polarizaciones y contradicciones a las que se ve sometida la sociedad y la cultura griegas. Y, entre éstas, sobresalen como más importantes las que contraponen a la unidad con la diversidad, al lenguaje con las cosas, a *eros* con *pólemos*, al pensamiento lógico con el dialéctico, a la vida con la muerte, a Apolo con Dioniso, al individuo con la comunidad, a la naturaleza divinizada con la naturaleza domesticada, a la naturaleza con la cultura, a la naturaleza con la historia y a la libertad con la necesidad.

Si la arquitectura pudo hacerse eco de las tensiones que afectaron a su sociedad y a su cultura fue debido al papel mediador, al valor cultural que representan y a la forma como

Introducción

se organizaron las ideas en Grecia. En este sentido, me ha sido muy útil la visión de las ideas que tienen el antropólogo-sociólogo francés E. Morin, y los investigadores R. Chartier y Franklin L. Baumer. Para E. Morin, las ideas no son ni la realidad, ni una hiperrealidad, ni una subrealidad, sino que son mediadoras entre los espíritus humanos y el mundo. Consideradas de esta manera, las ideas son el instrumento mediador que ha hecho posible la conexión del edificio teatral griego con su sociedad y su cultura (nota 2). Pero debo advertir que, siguiendo a este pensador, no he querido caer ni en la amplificación a que ha sido sometido el concepto de idea por las filosofías idealistas ni en la reducción a que ha sido llevado por el sociologismo, el economicismo y el culturalismo (MORIN: 1992, 249-251). Además, de su rol mediador las ideas son un elemento imprescindible para comprender la civilización helena. Y es que éstas -como ha sugerido R. Chartier-, captadas a través de la circulación de las palabras que las designan, deben ser situadas en sus raíces sociales y culturales y estudiadas, con su carga afectiva y emocional, así como con su contenido intelectual. De este modo se convierten, al igual que los mitos o las combinaciones de valores, en una de «esas fuerzas colectivas por las cuales los hombres viven en su «época» y, por lo tanto, en uno de los componentes de la «psique colectiva» de una

civilización (CHARTIER: 1992, 24-28). Pero no todas las ideas asumen el mismo papel en la vida de los hombres. Franklin L. Baumer ha destacado del conjunto de ideas, una serie que él llama permanentes y que son las que han sustentado, de una manera fundamental, la organización mental occidental. Yo he considerado, tras el minucioso análisis de todas las opiniones que al respecto me he encontrado (nota 3), que estas ideas permanentes fueron en Grecia las referidas al Espacio, a la Divinidad, al Hombre, a la Sociedad, a la Naturaleza y al Tiempo -la Historia-. Finalmente, no he considerado a estas ideas de una manera aislada, sino formando parte de un sistema. Como dice E. Morin, los sistemas de ideas adquieren consistencia y realidad objetiva a partir de su organización porque una idea aislada prácticamente no tiene existencia; no adquiere consistencia sino con relación a un sistema que la integra (MORIN: 1992, 110-117).

En definitiva, el pensamiento griego, impulsado por la dialéctica entre la unidad y la diversidad, organizó sus ideas más poderosas formando un sistema que puede ser apreciado, al igual que en la sociedad y en la cultura, en la arquitectura teatral. Con este sistema de ideas el hombre griego siguió estando vinculado a su mundo y el edificio teatral se convirtió en un escenario de confrontación y de unidad, es

Introducción

decir en un escenario de diálogo, entre los mundos humano, divino y natural. Espero, por tanto, haber sabido transmitir que los griegos convirtieron al *Théatron* en una escena de la vida griega y en el microcosmos de su sociedad y de su cultura.

4. La estructuración del libro

Todos estos instrumentos teóricos, conceptuales y metodológicos me han llevado a estructurar el presente libro en tres partes, precedidas por los agradecimientos y una introducción y acabadas con unas conclusiones y una serie de apéndices documentales. Tras una primera parte dedicada a la dialéctica de la unidad-diversidad en la civilización helena y en la arquitectura teatral, en una segunda trato de la presencia conjunta de hombres y dioses en la arquitectura teatral. En la tercera parte, analizo cómo ésta es el producto de una civilización que se debatió entre la naturaleza y la historia. Y en último lugar, tras las conclusiones, muestro los apéndices documentales, con inclusión de planos y fotografías de los edificios teatrales y de las *poleis* donde son construidos, así como otras cuestiones que complementan y ejemplifican lo expuesto en los anteriores apartados.

Con esta estructuración, he pretendido transmitir un contenido novedoso acerca del edificio teatral griego y de sus conexiones con la cultura y la sociedad helenas. Dice Ortega y

Gasset, en su libro *Ideas sobre el teatro y la novela*, que actualmente, al menos en Occidente, casi nada hay que no sea una ruina y lo que tenemos a la vista en esta hora negativa puede desorientarnos acerca de lo que son las cosas: hoy está todo en ruina y el teatro también (ORTEGA: 1982, 450). Es verdad que hoy el estado de los edificios teatrales conservados es, en gran parte, ruinoso, pero sus piedras aún esconden un rico significado que nos habla de un pueblo que concibió una cultura creativa con la que dio sentido a su vida y con la que se vinculó estrecha y profundamente con toda la realidad circundante. En mi opinión, el enjundioso significado que esconden estas ruinosas piedras compone un llamativo contraste con el sinsentido del siglo XX. De manera que se convierten en una metáfora permanente de que nosotros los occidentales somos los griegos más nuestra incertidumbre.

Notas

1 Para la transcripción castellana de los nombres propios griegos he seguido a M.F. Galiano, *La Transcripción castellana de los nombres propios griegos*.

2 El edificio teatral heleno encarnó las ideas más poderosas de su época y se convirtió en uno de los más importantes registros de la vida que llevaron los griegos antiguos. Como dijo Victor Hugo una vez, la arquitectura fue hasta el siglo XV el registro principal de la humanidad y, por eso, la que mejor encarnaba todas las ideas de su época: «...dejando aparte mil pruebas y también mil objeciones de detalle, encontraremos que la Arquitectura fue, hasta el siglo XV, el registro principal de la humanidad; que en ese intervalo no haya aparecido en el mundo un pensamiento algo complejo que no se haya hecho edificio; que toda idea popular, como toda idea religiosa, ha tenido sus monumentos; que el género humano, en fin, no ha pensado cosa alguna importante que no haya escrito en piedras». Cita obtenida del libro *Teorías de la Arquitectura y Pensamiento Filosófico*, de Margarita Fernández Gómez, pg. 22.

3 Franklin L. Baumer, en su libro *El pensamiento europeo moderno. Continuidad y cambio en las ideas, 1600-1950*, llama a estas ideas perennes porque son preguntas permanentes que el hombre ha planteado más o menos a lo largo de todas las épocas y generaciones y que subyacen y condicionan casi todo el pensamiento formal. Y son, según él, cinco: **Dios**, la **Naturaleza**, el **Hombre**, la **Sociedad** y la **Historia** (BAUMER: 1985, 19-24). A estas ideas yo sólo le he añadido la del Espacio, puesto que es muy importante para el análisis del edificio teatral. Pero, junto a Franklin L. Baumer, he estudiado también

los puntos de vista expuestos por otros investigadores. L. Goldmann, por ejemplo, cree que los factores que componen la concepción del mundo son Dios, El Mundo y el Hombre. Véase, de este autor, *El Hombre y lo Absoluto. El dios oculto*, pgs. 35-109; los mismos que Eduardo Nicol, es decir lo humano, lo divino y lo natural. Véase al respecto el capítulo que le dedica a Apolo y Dioniso, en su libro *La idea del hombre*, pg. 108 y sig.; Clarence J. Glacken, por su parte, sostiene que las tres ideas básicas que han existido en Occidente sobre la naturaleza centran su atención o bien sobre Dios, o bien sobre la Naturaleza o sobre el Hombre. Véase, *Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y Cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII*, pg. 27. Se debe añadir que, a partir de Montesquieu y Rousseau, la idea de Sociedad también es importante; P.T. Raju mantiene que el concepto del hombre es preciso estudiarlo en su relación con su medio, formado por la naturaleza, la sociedad y el espíritu divino. Véase, su introducción al libro *El concepto del hombre*, pgs. 7-45; John Wild, con el mismo objetivo pero concretándolo en Grecia, considera que estos factores serían la naturaleza, la sociedad, el espíritu divino, la historia humana, el individuo, el ideal moral y la educación. Véase, su artículo «El concepto del hombre en el pensamiento griego» del libro *El concepto del Hombre*, pg. 49; Arón Guriévich, en un estudio centrado en la Edad Media, separa las «categorías» cósmicas de las sociales, aunque, según él, ambas son imprescindibles, si bien para la concepción del mundo medieval selecciona sólo algunas de éstas categorías: el tiempo y el espacio, el derecho, la riqueza, el trabajo y la propiedad. Véase, de Arón Guriévich, *Las categorías de la cultura medieval*, pg. 41; para José Antonio Maravall, en su libro dedicado a la cultura del Barroco,

Notas

dos factores muy genéricos intervienen en la «cosmovisión» barroca: es decir, el mundo y el hombre. Véase, de José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, pgs. 307 y sig.; Johan Galtung, que utiliza el concepto de cosmología para, entre otras cosas, «no dejarlo sólo en manos de los astrónomos», precisa que sus componentes esenciales son el Espacio, el Tiempo, el Conocimiento, Persona-Naturaleza, Persona-Persona, Persona-Transpersonal. Véase, de Johan Galtung, *Investigaciones teóricas. Sociedad y cultura contemporáneas*, pg. 22.; José Luis Navarro y José María Rodríguez, en su edición antológica de la poesía lírica griega, creen que ésta ofrece una visión integral del hombre griego con tres dimensiones fundamentales: religiosa (mitos, leyendas y ritos), individual (elementos externos al hombre: espacio -naturaleza- y tiempo de la vida humana / elementos internos: componente mental -pensamientos y reflexiones-, componente psíquico o anímico -sentimientos- y el componente ético o práctico -comportamientos y actitudes-) y social y colectiva. Véase, *Antología temática de la poesía lírica griega*, pgs. 43 y sig.; y el último de los autores que quiero señalar, el filósofo español Xavier Zubiri, dedica un libro a tres temas profundamente tratados a lo largo de la historia de la filosofía, es decir, la Naturaleza, la Historia y Dios. Véase, de Xavier Zubiri, *Naturaleza. Historia. Dios*, pgs. 301 y sig.

La mente griega persiguió la unidad

1. La existencia de un mundo diverso empujó a los griegos hacia la unidad

Para la filósofa española María Zambrano la mente griega persiguió la unidad, el verdadero problema de toda la filosofía griega (ZAMBRANO: 1973, 76). Y esto es así desde los primeros filósofos jónicos que, tal y como ha recordado F. Copleston, tuvieron en común la idea de la unidad (COPLESTON: 1986, 35). A.D.F. Kitto, un prestigioso helenista, coincidiría con ambos, ya que para él el sentido de la totalidad de las cosas es quizá el rasgo más típico de la mente griega y este sentido es el que hace que los filósofos desdeñen lo que está en la superficie, es decir, las apariencias transitorias de las cosas, su multiplicidad y variedad. Los filósofos y artistas tratan de llegar a la simple realidad interior, a la esencia de las cosas, al ser de las cosas. Al parecer, según este autor, ya en el tiempo de los pitagóricos se llega a la conclusión de que todo el universo, o la naturale-

Capítulo I

La mente griega persiguió la unidad

za, es una unidad que incluía el universo físico, moral y religioso juntamente (KITTO: 1979, 233-265).

La mente griega persiguió, pues, la unidad, pero por qué lo hizo. María Zambrano contesta que quizás sea la multiplicidad de los dioses la que dibuja en el alma griega la nostalgia de la unidad -del ser, de la identidad- (ZAMBRANO: 1973, 65). También es posible que la raíz de su búsqueda radique en su manera de ver los objetos, ya que más bien aísla las cosas que las une (TATARKIEWICZ: 1987, 30), lo que le empujaría a recomponerlos mentalmente. Probablemente, la reflexión sobre el hecho social dibuje igualmente una nostalgia de la unidad. Todas estas causas tienen seguramente su importancia, pero creo que existe todavía una aún más profunda y ha sido H.D.F. Kitto quien me ha puesto sobre la pista: es la conciencia helena de la existencia de un mundo diverso, cambiante, transitorio y aparente, la que mueve al griego a buscar la totalidad de las cosas, su esencia y su unidad. Por tanto, la búsqueda de la unidad está íntimamente vinculada a la conciencia de la existencia de un mundo diverso.

2. La Música, la Geometría y el Cuerpo Humano y la unificación del mundo

Para lograr hallar la esencia de las cosas y el ser del hombre el griego tenía que encontrar el instrumento oportuno, un

medio que no estuviera él mismo determinado por la apariencia o la transitoriedad y que fuera más verídico que las cosas del mundo. A muchos de ellos les pareció que la geometría y la música -dos formas del pensamiento más abstracto-, reunían las condiciones adecuadas para unificar, con ellas, el mundo humano, el mundo natural y el divino -divididos unos de otros y también entre sí-. Y ésto es lo que tiene lugar -según M. West- al menos desde Anaximandro, ya que «ha sido un rasgo del pensamiento cosmológico un sentido de arreglo proporcional, ya impuesto por una mente divina o resultado automático de procesos naturales». Cree además este autor que, quizás, fue Filolao -un pitagórico- quien formuló una teoría según la cual los números son generados a partir de un Uno inicial que «respira» una porción del infinito adyacente; esta porción se hace finita y a la vez divide el Uno en dos (1 y 3) (WEST: 1988, 143-144) (nota 1). Es decir, que para M. West el diseño divino o la naturaleza estarían detrás del arreglo proporcional numérico del cosmos.

G. Thomson, un especialista en Pitágoras, opina que este filósofo extrae de la música su visión del cosmos. De este modo, el principio fundamental de toda la filosofía pitagórica reside en la idea de que los contrarios se funden en la media. Este principio fue aplicado sistemáticamente a todas

Capítulo I

La mente griega persiguió la unidad

las ramas del saber humano. Pitágoras descubrió la relación entre las cuatro notas fijas de la octava, representada por la serie de números 6-8-9-12. Los extremos 6 y 12 son vistos como contrarios, 8 es la medida armónica y 9 la media aritmética. Es decir, que los números 8 y 9 son medias que realizan la fusión y conciliación de los dos contrarios 6 y 12. Por eso el acorde musical (armonía) se describe como la armonización de los contrarios, la unificación del múltiple, la conciliación de los antagonistas (THOMSON: 1970, 41-42).

Otros autores no creen que la música o la geometría sean los elementos unificadores más importantes. Clarence J. Glacken, por ejemplo, sostiene que es el cuerpo humano el que sirve de modelo para esa especie de arreglo proporcional del universo (nota 2). Esta autora señala que también para los filósofos jonios «*cosmos*» significaba disposición de todas las cosas, dentro de la cual cada poder natural tiene asignados su función y sus límites, unidad sistemática en la que combinan o componen elementos diversos. Será hacia el final del siglo V a.C., cuando la palabra no significará sólo el orden universal, sino que se aplicará también a la estructura, forma y funcionamiento del cuerpo humano. La unidad del microcosmos, el cuerpo humano con toda su diversidad, puede, pues, haber inspirado la idea de una omnímoda uni-

dad en el macrocosmos. Por lo demás Glacken también reconoce que, en esa concepción, el universo estaba penetrado por principios geométricos de armonía y equilibrio (GLACKEN: 1996, 51-52).

Igualmente, para Rodolfo Mondolfo, la reflexión sobre el mundo humano ha precedido a la efectuada sobre el mundo natural y por eso ésta puede apoyarse sobre aquélla. Pero después habrá una inversión en el pensamiento griego, puesto que una vez que se han usado las nociones ofrecidas por el microcosmos humano para formar la idea del macrocosmos universal se vuelve posteriormente a buscar en éste el medio de fundar y encuadrar a aquél. Así, toda la legitimidad del orden humano llega a basarse sobre su conformidad con el orden universal (MONDOLFO: 1960, 19-64).

El crítico español Francisco Rico mantiene una opinión diferente a la de estos dos últimos investigadores. Según su punto de vista, Occidente camina en el sentido de macrocosmos-microcosmos y también lo hace así la historia del pensamiento helénico. Sin embargo, sí aprecia esa especie de ansiedad del griego por un cosmos ordenado. Durante 20 siglos el cosmos es considerado uno y vario, ordenado y creado (cosmos equivale a «buen orden» y alude en primer término al de la sociedad), estético, hermoso, limpio. El hombre,

Capítulo I

La mente griega persiguió la unidad

por su parte, resume ese cosmos, es un microcosmos. De ahí que la indagación que los helenos efectúan acerca de un principio de todas las cosas, suponga la búsqueda de un vínculo primordial entre el hombre y el mundo (RICO: 1988, 12-13).

En conclusión, todos estos autores concuerdan en que los griegos deseaban un cosmos unido y ordenado -ya fuera el modelo o el reflejo de la sociedad-, formado por el hombre, lo divino y lo natural. Un cosmos en el que el hombre, vinculado a él, hallara su verdadera esencia.

3. El Arte, la Religión, la Naturaleza, el Teatro y el deseo de unidad

Lógicamente, si el hombre resumía ese cosmos -era su microcosmos-, sus actividades también estaban impregnadas por la búsqueda armónica de la unidad y determinadas, por tanto, por la geometría y las proporciones. El arte tampoco podía substraerse a este ansia de unidad. Ahora bien, ¿trajo ésta como consecuencia -como ocurrió en el arte egipcio- la inmovilidad? (nota 3). M.I. Finley, en mi opinión de una manera oportuna, ofrece una respuesta negativa. Para él, el desarrollo del arte griego estuvo marcado por un carácter canónico que, no obstante, intentó evitar -hasta un cierto punto- la uniformidad y -totalmente- la monotonía. Ese canon

es de tipo matemático (el número era la clave de la armonía) (FINLEY: 1975, 158). La sociedad griega, que se caracterizaba por mirar su tradición con una gran libertad de prejuicios (nota 4), no podía someterse a ningún dogma ni canon inmutable. Ese carácter canónico también fue desarrollado en la representación del hombre, pero mientras que el arte arcaico no muestra a la sustancia corporal del hombre concebida como una unidad (nota 5), sino como una pluralidad, el arte clásico, por el contrario, concibe el cuerpo dotado de unidad orgánica en el que todas las partes están relacionadas entre sí (SNELL: 1965, 24).

La religión, tan importante para el hombre griego, no podía quedar al margen de ese impulso unificador y, así, el empuje hacia la unidad y el orden fue el que redujo el número de dioses arcaicos y los agrupó en una familia y en un consejo de familia (KITTO: 1979, 270). También en Dioniso se halla presente la unidad que -según Walter F. Otto- se revela en su culto y en su mito, ya que su espíritu mantiene ligados los opuestos caracteres que lo definen: cercanía-distancia, delirio-terror, algarabía-silencio, vida-muerte, etc. (OTTO: 1997, 91). Finalmente, cuando el cristianismo se expande por el imperio romano, el mono-teísmo ya había encontrado un cierto terreno abonado en Grecia; el Dios único ya había adoptado allí una forma.

Capítulo I

La mente griega persiguió la unidad

También se puede percibir el deseo de unidad en la visión que los griegos tuvieron de la naturaleza, visión que, por otra parte, se hace extensible al conjunto del pensamiento occidental. Las ideas que sobre la naturaleza se fueron cimentando durante la antigüedad y los siglos siguientes fructificaron en el siglo XVII que consideró la naturaleza viviente como un todo. Estas ideas, a su vez, sirvieron de base a ideas modernas sobre la unidad de la naturaleza, propuestas por hombres como Buffon (en el siglo XVIII) y Darwin (en el siglo XIX). El darwinismo, a su vez, condujo al concepto de equilibrio y armonía en la naturaleza, a la idea del tejido de la vida y, por último, al reciente concepto de ecosistema (GLACKEN: 1996, 352). Por lo tanto, en la civilización occidental, la naturaleza considerada como un todo es una constante que corrobora la tesis de Hegel de que en la naturaleza se manifiesta la necesidad. Quizás, junto a la necesidad de *ser* el hombre occidental ha venido manifestando, desde los griegos, otra importante necesidad: la de considerar a la naturaleza unida, la de vincularse a la naturaleza. Es posible que en el fondo de su alma el hombre no pueda olvidar que aquélla había sido durante milenios su primer y único hogar, un hogar que aunque había sido peligroso y enigmático, lo recuerda como un auténtico paraíso. El formalismo, que caracterizaba al hombre griego (nota 6), no hubiera podido

entender que la naturaleza formara parte del informe infinito; como buscaba un vínculo con ella era necesario que tanto él como aquélla fueran finitas, medibles y proporcionadas. Pero el hombre era el modelo, las proporciones del mundo se obtenían de la medida humana, de tal suerte que el mundo mismo fue humanizado.

¿Cómo afectó la tensión unidad-diversidad en el teatro? Parece ser que el tema del paraíso perdido es el tema de toda la comedia. El teatro, buscando un futuro de unión y felicidad, critica a la sociedad y los ideales vigentes (RODRÍGUEZ-ADRADOS: 1972, 95). El paraíso perdido es una suerte de ideal que sirve a la comedia como contrapeso de la realidad social; como ésta no es del todo agradable, el griego se siente nostálgico del paraíso perdido. Pero esto no quiere decir que esta nostalgia sea una evasión de la realidad, sino un modo de proyectar una esperanza de futuro mejor sobre un mundo contemporáneo determinado por la guerra. Así pues, la búsqueda de la unidad se convierte en el tema de la comedia.

La unidad también está presente en la misma estructura del drama, que se ve afectada por ese ideal. Aristóteles fue plenamente consciente de ello y, en su *Poética*, muestra que la tragedia es «completa en sí misma», es decir que es un todo

Capítulo I

La mente griega persiguió la unidad

orgánico (nota 7). También para Baty y Chavance el drama clásico griego sigue siendo uno en toda su complejidad; sus partes se enlazan y se determinan, siendo precisamente el coro la base de la unidad armoniosa (BATY Y CHAVANCE: 1983, 29). El coro, el elemento colectivo del drama, es, como no podía ser de otro modo, la base de la unidad y hasta tal punto lo es que su paulatina eliminación del teatro, sustituido por el papel del actor -un elemento disolvente de la comunidad-, denota la pérdida de esa búsqueda de la unidad. Si en Esquilo el mundo todavía es un ente cósmico en el que es posible la unidad, en Sófocles sin embargo, la unidad del mundo ya es problemática y, finalmente en Eurípides, esta unidad se ha roto (GOLDMANN: 1985, 56 y sig.). Por tanto, el teatro clásico griego mantiene con el coro la unidad estructural, pero la comedia media y nueva de la etapa helenística no pudo preservar ni a uno ni a otra.

Finalmente, en otro hecho se puede observar el instinto de unidad que el teatro posee. Tal y como señala Martha Nussbaum, la representación era contemplada por el público que se había congregado para celebrar una fiesta religiosa y su disposición espacial alrededor de la acción dramática suponía el reconocimiento de que la presencia de los demás ciudadanos era una parte esencial del acto. Es decir, que en

el espectáculo era común resaltar el valor esencial de la comunidad y de la amistad y en modo alguno nos invita a buscar el bien al margen de ellas (NUSSBAUM: 1995, 115).

4. Del ideal de unidad a un sueño utópico de unidad

La búsqueda de la unidad está presente, pues, en Grecia en cada una de sus formas culturales y, especialmente, en el teatro. Sin embargo, a lo largo de su historia este deseo de unidad sufrió cambios. El período arcaico, tanto en la historia político-social como en la religiosa, es una época falta de equilibrio donde luchan tendencias opuestas y centrífugas que consiguen romper, al final del mismo, la unidad. Grecia está escindida en toda clase de actitudes, pero la etapa de unión está todavía demasiado cerca, se siente aún tan viva, que su empuje pronto fructificará en una nueva unificación social. El momento de mayor esplendor se produce en el período clásico, cuando la sociedad parece avanzar hacia la división del mundo. Ahora, se impone una forma política definitiva: el régimen de la ciudad-estado que organiza y armoniza las distintas potencias en lucha en el período anterior (ALSINA: 1971, 116). El espíritu comunitario predomina sobre el individualizador y existe una unidad político-social real. Ahora bien, los griegos toman conciencia de que esa unidad ya no es la misma que la del pasado, ya que

Capítulo I

La mente griega persiguió la unidad

desarrollan un ideal de unidad cósmico considerado como realizable.

El equilibrio logrado por el nuevo régimen es inestable, pues aparecerán pronto, dentro del mismo sistema, los primeros síntomas de lo que se ha llamado la crisis de la conciencia helénica y que desembocarán en la descomposición social del mundo helenístico. En éste, el hombre, lo divino y lo natural se han disociado irremediabilmente y, además, ya queda demasiado lejos ese primigenio mundo unificado; ya no se siente ni tan vivo ni tan cercano. El hombre del período helenístico sigue ansiando la unidad, quizás más desesperadamente que nunca, pero ya no cree que ésta sea ni real ni posible. El ideal colectivo de unidad se ha transformado en una especie de nostalgia ensoñadora que le permite al individuo la huida temporal del mundo en el que vive. La Grecia Clásica crea un *ideal* no de huida, sino de reafirmación, de esperanza de su sociedad; desea que se encuentren unidos el hombre, lo divino y lo natural. Por el contrario, el griego helenístico elabora un *sueño utópico* acerca de un mundo único que le sirva de escape a la implacable diversidad en la que se encuentra sumida su vida cotidiana.

1 Como ha destacado el antropólogo C. Lévi-Strauss, el pensamiento salvaje pone en práctica una filosofía de la finitud. Véase, de C. Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, pg. 386. También a los griegos les inquietó el espacio vacío y el infinito. A Melisso de Samos (de fines del s. VI a.C, a mediados del s. V a.C.) se le atribuyen estas palabras: «Y no hay vacío, porque el vacío no es nada. ¡y la nada no podría ser! Véase, *Filósofos Presocráticos*, vol. II. Además, los artistas fueron incapaces de crear un símbolo plástico del espacio infinito. Véase, de H. Read, *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, pg. 100. A pesar de ello, Rodolfo Mondolfo mantiene en su libro *La comprensión del sujeto humano en la cultura griega*, pg. 10, que los griegos también fueron capaces de reflexionar acerca del infinito. A mí me parece que esta reflexión no quiere decir que no mostrasen inquietud. Precisamente esta teoría de Filolao parecería indicar esta cuestión. En ella, el infinito se encuentra por encima incluso del Uno y, por tanto, la unidad sería sólo una porción de este extenso infinito, colocado por Filolao, adyacentemente al Uno. Por tanto, el infinito no es lo que los griegos ansían, sino precisamente darle forma, hacer finita, a esa porción de él. A los griegos, cuando menos, les inquietaba el vacío y el infinito y su sentido formal y geométrico del mundo obedecería, pues, al deseo de apaciguar esta inquietud.

2 Lo que hace esa autora es recoger la opinión de los artistas griegos y es posible que también la de Vitruvio.

3 En opinión de Wilhem Worringer, expresada en *El arte egipcio*, pg. 40, el arte egipcio estaba caracterizado por una «unidad estilística»,

Notas

pero debido a toda una serie de causas sociales, una «serena inmovilidad» determinó su desarrollo.

4 Esto es lo que mantiene W. Nestlé, en *Historia del espíritu griego*, pg. 21.

5 A pesar de que el arte arcaico no considera el cuerpo humano como una unidad, esto no quiere decir que formalmente huya de ella. Como ha señalado Hermann Fränkel, las epopeyas homéricas muestran ya una unidad dominante basada en un pensamiento básico sencillo. Es decir, que ya exhiben una unidad de acción junto a una unidad de forma artística que se manifiesta en el lenguaje, el verso y el estilo. Véase, *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica*, pg. 40.

6 Según Jasper Griffin, un fuerte sentimiento hacia lo formal caracteriza a Grecia. Véase, su «El mito griego y Hesíodo», pg. 18.

7 Véase de Aristóteles la *Poética*, pg. 155 -sobre la unidad de la fábula- y pg. 191 -sobre la unidad de la acción-.

En el lenguaje se asienta la tensión unidad-diversidad

1. Teorías sobre el lenguaje

La tensión unidad-diversidad se asienta en el lenguaje, cuya evolución queda, a la vez, determinada por esta tensión. He llegado a esta conclusión después de aplicar al caso griego algunas de las teorías que, desde disciplinas muy diversas, se han formulado sobre el lenguaje y que permiten analizar las tensiones interiores y exteriores a las que se ve sometido.

La Semiológica Escuela de Tartu, por ejemplo, sostiene que la lengua y la cultura son indivisibles y que forman una totalidad de la que es imposible separar la lengua de su contexto histórico. Además, ésta es la modeladora de los fenómenos culturales que son llamados «sistemas de modelización

Capítulo II

En el lenguaje se asienta la tensión unidad-diversidad

secundaria», es decir que poseen un carácter derivado de las lenguas naturales (nota 8).

Desde la Filosofía se ha dicho que el lenguaje es la casa del ser (nota 9), lo que es especialmente evidente en los trágicos (TRÍAS: 1984, 97 y 98) y en las últimas décadas, desde la Filosofía del Lenguaje, se ha insistido en el papel protagonista del lenguaje para la vida misma o para el conocimiento. Por ejemplo, Charles Bally, cree que el lenguaje es la expresión lingüística de la vida. Según él, no está al servicio ni de la razón pura ni del arte, está simplemente al servicio de la vida de todos y en todas sus manifestaciones: su función es biológica y social. Por otro lado, sus características serían las siguientes:

1ª) no está regido por el intelecto, la lógica es un principio de inmovilidad, mientras que la vida es toda ímpetu, impulso, transformación;

2ª) nuestro pensamiento es esencialmente subjetivo cuando está en lucha con la vida; y

3ª) todo pensamiento que depende de la vida es afectivo.

En último lugar, considera que nunca las formas lógicas del lenguaje están en el primer plano, son la afectividad y la expresividad quienes lo están (BALLY: 1967, 19-31).

Otro filósofo del lenguaje, W. Marshall Urban, cree que toda meditación sobre el conocimiento implica la meditación sobre el lenguaje, puesto que lo que no puede expresarse no puede calificarse de verdadero o de falso. Además, sostiene que la reflexión sobre el lenguaje es una de las más antiguas y constantes preocupaciones del hombre y se ha ahondado en todos los momentos críticos de la cultura humana -uno de esos momentos, que nos concierne especialmente, es el de los sofistas y el de los escépticos griegos-. Es más -continúa-, la historia de la cultura europea es la historia de dos grandes valoraciones opuestas -la valoración superior y la inferior- de la *Palabra*. La valoración superior se da implícitamente en todos los períodos de racionalismo y está constantemente acompañada por cierta creencia en la realidad de los universales, mientras que el escepticismo es siempre, en última instancia, escepticismo de la palabra que tiene lugar implícitamente en todas las etapas de empirismo y está, a su vez, acompañado por alguna forma de nominalismo, es decir, por la incredulidad en la realidad de lo universal. En último lugar, destaca que la inseparabilidad de pala-

Capítulo II

En el lenguaje se asienta la tensión unidad-diversidad

bra y cosa es, en una u otra forma, el postulado de todas las épocas culturales positivas y la separación entre palabra y cosa el comienzo del escepticismo y del relativismo (URBAN: 1979, 8-15).

Finalmente, desde la Lingüística se mantiene que la lengua determina la visión del mundo -esta es, al menos, la opinión que predomina desde Wilhem von Humboldt-. El lenguaje, que es considerado un sistema de signos, sería un *signo de lo humano* con tres funciones: expresividad, socialización y facultad de abstracción (MALMBERG: 1988, 20-36).

2. El lenguaje griego y la tensión entre el sentimiento y la forma

La Escuela de Tartu sostiene, pues, que todas las formas culturales -las formas de *modelización secundaria*- han sido modeladas desde el lenguaje. Me parece que esto es particularmente evidente en los griegos, cuya lengua -que está caracterizada en su estructura misma por la lógica, la claridad y la simplicidad (nota 10) - serviría de modelo al arte -la escultura y la arquitectura, especialmente- (nota 11) y a la literatura y al drama, que también mantendrían esas características. Ahora bien, un arte que sólo fuera claro, simple y lógico resultaría frío e impersonal y, probablemente, poco

dinámico, lo que no creo que se pueda achacar al arte griego, ya que el *pathos* y la expresividad también son unos integrantes fundamentales de él y de toda forma cultural helena. Ése fue el gran descubrimiento de Nietzsche, pues comprendió que lo *apolíneo* y lo *dionisiaco* son los dos componentes esenciales que, conjuntamente, conforman la cultura griega, estando caracterizados precisamente, lo *apolíneo*, por la lógica, la claridad y la simplicidad y, lo *dionisiaco*, por el sentimiento, la pasión y la expresión. Pero como ha dicho Charles Bally, nunca las formas lógicas del lenguaje están en el primer plano, sino que lo están la afectividad y la expresividad, puesto que éstas traducen mejor la vida, siempre sometida a una continua transformación en contraposición a la inmovilidad en la que se encuentra la lógica. Así pues, desde el lenguaje, se traslada a las diversas formas culturales la tensión existente, en él mismo, entre la lógica de sus formas y la afectividad y expresividad que éstas manifiestan. No sorprenda que en Grecia, donde existía un fuerte impulso hacia lo formal (nota 12) y también un fuerte sentimiento vital (nota 13), sus manifestaciones culturales sean el producto de una tensión, originada en el lenguaje, entre el sentimiento y la forma (nota 14).

3. Los Sofistas, Platón, la Tragedia, los Escépticos y la valoración de la palabra

La segunda tensión a la que se ve sometido el lenguaje está causada por la separación de las palabras y las cosas y su consecuencia más importante es el alejamiento del hombre del mundo, tal y como se pone de manifiesto en la evolución que la valoración de la palabra sufre en Grecia. Allí, se dan también las dos posiciones contrapuestas entre la valoración superior y la inferior de la palabra, a la que hace referencia Wilbur Marshall Urban. Pero este enfrentamiento no se produce en todos los períodos de la historia griega. El desgaste del valor de la palabra se inicia con el origen de la filosofía, tal y como ha señalado Rocco Ronchi. Según este autor, la filosofía, para aparecer a la luz, ha tenido necesidad de un originario distanciamiento del hablante respecto a la lengua que él habla y respecto a la cultura a la que él pertenece. De manera que al hablante griego su propia palabra -que como palabra poética era la palabra de la verdad misma- le debió parecer, en un momento dado, un juego extraño, un juego de reglas desconocidas (RONCHI: 1996, 23). Pero será sólo durante el período helenístico cuando el escepticismo triunfe más abiertamente, mientras que en el período clásico la valoración superior de la palabra

predomina, aunque ya en ella se pueden presenciar ciertos atisbos de su depreciación. Si la historia griega avanza del *mitos* de la Edad Oscura y Arcaica hasta el *lógos* del pensamiento ilustrado para volver a un nuevo momento de irracionalismo en la etapa helenística -es decir, que el ciclo histórico griego iría desde el irracionalismo al racionalismo y, otra vez, vuelta al irracionalismo-, la historia de la valoración de la palabra sigue un curso paralelo. El momento de máxima intensidad del valor de la palabra se produce precisamente con el pensamiento Ilustrado y, al contrario, el de menor intensidad justo en el período helenístico; la relación directa de la valoración positiva con el racionalismo es, pues, evidente.

Los sofistas hicieron de la palabra su instrumento de trabajo y llevaron a la cumbre la valoración positiva de la palabra. Pero ésta experimenta también un cierto desgaste ya que, si bien creen en su poder, la emplean como un instrumento de disuasión política sin buscar la esencia del significado de las cosas. F. Copleston escribe que los sofistas fueron una fuerza educadora y que utilizaron la retórica como uno de los factores principales en la educación. Sin embargo, la retórica entrañaba evidentes peligros puesto que el orador podía dar más importancia a la presentación de un

Capítulo II

En el lenguaje se asienta la tensión unidad-diversidad

asunto que al asunto mismo (COPLESTON: 1986, 108). Además, para los sofistas el lenguaje no pertenece al mismo sector del ser que las cosas. No es una criatura de la naturaleza sino un producto humano (TRÍAS: 1984, 98). Es decir que, por un lado, sólo les interesa su significado pragmático y, por otro, diferencian al lenguaje de las cosas, surgiendo de este modo dos brechas en la inseparabilidad de las palabras y las cosas. La primera, porque la forma de aquéllas no alcanza ya a aprehender el sentido profundo de éstas y, la segunda, porque en cierto modo se separa al hombre de su mundo.

Los sofistas, sin pretenderlo, nos conducen hacia sus teóricos oponentes, los escépticos. Y éstos sí que fueron ya abiertamente los representantes de la corriente depreciativa de la palabra, separada de las cosas, que, en último extremo, lleva igualmente a que el ser humano y su mundo se distancien. El lenguaje es también, por tanto, un instrumento esencial que puede calibrarnos la vinculación del hombre - de una determinada sociedad- con el cosmos, es decir, que es una especie de barómetro de la fe en el grado de unidad posible entre el hombre y el cosmos. Si el lenguaje expresa la creencia en la unidad de las palabras y las cosas, es muy difícil que la sociedad que ha dado lugar a ese lenguaje no aspire igualmente a la unidad del cosmos. Pero a la inversa,

si manifiesta un escepticismo en la capacidad del lenguaje para unir las palabras y las cosas en realidad está o ayudando a separar, extrañar y enajenar al ser humano de su mundo o simplemente a certificar la consumación de ese cisma. En resumen, estas dos corrientes contrarias del pensamiento griego en realidad lo que denotan es, en primer lugar, que el lenguaje también está polarizado y con él la sociedad griega y, en segundo lugar, el grado de creencia en la posibilidad de conseguir la unidad de lo divino, lo humano y lo natural.

Entre los sofistas y los escépticos se encuentra Platón, a caballo entre dos épocas, ya que resume y lleva a la perfección la cultura clásica griega, iniciando a la vez un nuevo período. No voy a profundizar ahora demasiado en él, sólo me centraré en el valor que le confiere a las palabras (nota 15) y a la unidad del mundo. En su obra se halla aún un instinto de unidad que le conecta con el pensamiento clásico -con Sócrates y Parménides, especialmente, aunque se diferencia de este último en que, mientras que para Parménides sólo existe *El Uno*, para Platón hay varios *Unos*-. Y es que la hazaña platónica -escribe Emilio Lledó- consiste en «salvar otra vez la unidad del *lógos* en la *polis*, impedir el desgarramiento del egoísmo y la mezquindad en la sociedad de su tiem-

Capítulo II

En el lenguaje se asienta la tensión unidad-diversidad

po» (LLEDÓ: 1985, 72). A mi me parece, sin embargo, que el intento platónico evidencia en sí mismo el hecho de la existencia del egoísmo y de la defenestración del espíritu comunitario. Por eso quizás Platón sea el último representante del viejo ideal de unidad griego; después de él, vendrá la huida del pensamiento y de la *polis*. Lógicamente, esta forma de ver las cosas tiene un reflejo en su concepción del lenguaje. Su Teoría de las *Ideas* parte de la creencia en los universales, es decir, que las palabras generales poseen un significado común válido para el conocimiento. Según él, cuando empleamos un concepto general nos acercamos a la forma -a la *idea*- suprasensible y eterna de las cosas, mientras que cuando nos referimos a un concepto individual éste encarna el elemento sensible de las cosas. A través de la *idea* alcanzamos el conocimiento, mientras que en lo sensible no podemos hallarlo, sino tan sólo una opinión. Con esta teoría platónica se puede comprobar que el mundo natural es diseccionado del hombre. En este sentido, Platón ya no es un representante del anterior período de unidad caracterizado -como se verá- por habitar al borde de la vida. Por el contrario, parece iniciar la posterior etapa caracterizada por la huida de la vida. Y de esta manera, la polaridad de la cultura griega se consolida y ya no permite que el diálogo sea

un puente entre las fuerzas antagónicas ni tampoco que lo sea su creador, el lenguaje.

Por otra parte en el *Ion*, Platón presenta otra dualidad al poner en boca de Sócrates, dirigiéndose a este rapsodo, las siguientes palabras: «Por cierto, Ion, que muchas veces os he envidiado a vosotros, los rapsodos, a causa de vuestro arte; váis siempre adornados en lo que se refiere al aspecto externo, y os presentáis lo más bellamente que podéis, como corresponde a vuestro arte, y al par necesitáis frecuentar a todos los buenos poetas y, principalmente, a Homero el mejor y más divino de ellos, y penetrar no sólo sus palabras, sino su pensamiento» (LLEDÓ: 1985, 250). Se trata de un dualismo entre lo dicho y lo sentido (nota 16) que queda marcado en la última frase -«penetrar no sólo sus palabras, sino su pensamiento»-. Y en el *Menón* aparece otro significativo dualismo, el existente entre la naturaleza o esencia de algo y la cualidad o cualidades (propiedades o atributos de algo) (CALONGE: 1983, 284), lo que repercute en un escepticismo sobre el poder del lenguaje para encontrar la realidad de las cosas. Es más, Platón -como dice Emilio Lledó- considera que «el lenguaje es un camino inseguro y engañoso para acceder al conocimiento de la realidad» (CALONGE: 1983, 349) (nota 17). Con Platón, un abis-

Capítulo II

En el lenguaje se asienta la tensión unidad-diversidad

mo insondable se abre entre el hombre y su mundo, entre el alma y el cuerpo del hombre, entre las palabras y las cosas y entre lo único y lo diverso. Porque aunque afirma la vida al considerarla una continuidad infinita, lo hace negando la muerte que es sólo un cambio; vivir es, para él, fincar residencia eterna en el conocimiento (CARSE: 1987, 38-48). La verdadera vida no se halla, pues, en las cosas tangibles y sensibles que mueren, sino en las *ideas*, abstractas palabras universales que son ultrasensibles y eternas; la diferencia entre la naturaleza de las cosas y sus cualidades y entre lo que se dice y lo que se siente es ya un hecho innegable e inevitable. Por eso, en mi opinión, la Lógica de Platón muestra su conservadurismo profundo, porque lo que pretende mantener es, precisamente, lo que queda de un mundo ya agonizante. Constituye un último intento, desesperado y fallido, por mantener la unidad y en realidad no expresa otra cosa que un terror al cambio y, en definitiva, un miedo a la vida que es toda ella ímpetu, impulso y transformación. Platón se encuentra en una encrucijada de caminos, con un pié puesto en el clasicismo griego y el otro en el posterior período helenístico (nota 18), quizás paralizado en su mitad sin saber muy bien hacia qué senda debía acercarse o de cuál debía alejarse definitivamente. Al lenguaje lógico de Platón, que parecía haber descubierto la vida infinita y eter-

na, en realidad lo que le pasó es que, entre sus palabras universales, se le escapaba la vida a borbotones (nota 19).

En esto -como diría W. Kauffman- la tragedia fue mucho más sabia y profunda (nota 20), ya que al menos comprendió que la vida era algo misterioso, insondable e inasible. Es verdad lo que dice Eugenio Trías, que el lenguaje es la casa del ser, especialmente en los trágicos, pero ellos inician también una cierta devaloración de la palabra que conduce al profundo conflicto entre el *ser* y la *apariencia*, tan fundamental para el teatro, para las dos corrientes religiosas *apolínea-dionisíaca*, para la filosofía (nota 21) -Platón basa precisamente su teoría de las *Ideas* en ese conflicto entre el *ser* y la *apariencia*- y para la forma de vida de los griegos -W. Tatarkiewicz señala como defectos de los atenienses la vanidad y la apariencia (TATARKIEWICZ: 1987, 48)-. Los trágicos, empujados por la estructura de la lengua griega, desdénaban lo que está en la superficie (nota 22) y trataban de llegar a la esencia de las cosas, al ser de las cosas. Sin embargo, buscando ese ser hallaron su íntima verdad paradójica, es decir, que lo que descubrieron era que casi todas las cosas del mundo y del hombre estaban regidas por la apariencia. Ante tamaño descubrimiento, al menos el griego tuvo que quedar perplejo, porque en último extremo lo que

Capítulo II

En el lenguaje se asienta la tensión unidad-diversidad

puso en evidencia la tragedia -arte del lenguaje claro, riguroso, lógico y simple- fue que las palabras no eran suficientes para alcanzar a comprender una realidad llena de dobleces y vericuetos que parecía resbalarse entre los dedos del deseo de comprensión humana. Lo que en definitiva puso sobre el tapete el drama fue, precisamente, la tragedia de una lengua que, aunque parecía poseer las cualidades necesarias para aprehender el mundo, era incapaz de asirlo al asumir éste máscaras diversas y contradictorias que ocultaban su auténtico rostro. La grandeza de un Shakespeare o de un Calderón consiste en haber madurado esta reflexión sobre la fragilidad de la palabra, sobre la imposibilidad del hombre de comunicarse, a través de ella, con un mundo en el que todo parece adoptar el rostro de la apariencia. En definitiva, lo que los griegos descubrieron y Shakespeare y Calderón continuaron es la meditación acerca de la inasibilidad de la vida, quizás un sueño para el hombre que lo mantiene en un ambiguo territorio situado entre el ser y el no ser.

4. La escritura griega, o el abismo entre el lenguaje y las cosas

La separación de las palabras y las cosas a la que acabo de referirme tiene su continuación en la función abstractiva del

lenguaje, con su capacidad de conceptualización, puesto que, en cierto sentido, enajena al hombre de su mundo, lo que es especialmente apreciable en Grecia por las características de su escritura. Jean Bottéro ha mostrado que la principal aportación de la escritura, tanto a la civilización mesopotámica como al alba de nuestra era, fue que dio paso a la abstracción y con ella «al alejamiento del mundo» (BOTTÉRO: 1995, 31). Y en esta misma perspectiva, Clarisse Herrenschildt cree que la historia de la escritura se ha caracterizado porque en su curso se ha ido desprendiendo del contexto -es decir, el hombre en el lenguaje y en el mundo-. Esta evolución culminaría, según la autora, con la escritura griega que hizo visible -con la ilusión sonora de su alfabeto- «el abismo que, en el hombre, separa las cosas del lenguaje y las cosas del mundo». Así es, los signos del alfabeto griego son meros signos (no son objetos del mundo) y no se refieren ni a una cosa del mundo (como ocurre en el pictograma), ni a una cosa del lenguaje (como tiene lugar en el ideograma, en la sílaba o en la palabra), sino que remite al manejo del aparato de fonación. De este modo, al no dar ningún soporte gráfico a la relación de las cosas del lenguaje con las cosas del mundo y al poner al sujeto y su palabra interior en el centro del acto de escribir, el alfabeto descontextualizado deja al «yo» librado, a la vez,

Capítulo II

En el lenguaje se asienta la tensión unidad-diversidad

a su indefinición y a su carácter universal (HERRENSCHMIDT: 1995, 98 y 120).

5. El choque entre la complejidad del mundo y la simplicidad del lenguaje griego

Si las tensiones del lenguaje permiten descubrir que éste acerca tanto como aleja del mundo o que las formas culturales que son modeladas por él se caracterizan por compenetrar el sentimiento y la forma, todavía posibilitan encontrar una última tensión. Ésta se refiere a la paradoja de que, por un lado, los griegos sentían que el mundo en el que vivían era diverso y complejo y, por otro, que el instrumento fundamental que poseían para aprehender esta complejidad era, precisamente, su lengua, que -como dije- estaba caracterizada estructuralmente por la lógica, la claridad y la simplicidad. El choque entre la complejidad del mundo y la sencillez de su lenguaje fue, pues, inevitable y ello tenía que forzarle a buscar nuevas vías -dentro del propio lenguaje- para su conexión con esa compleja realidad; el lenguaje, concretamente, tuvo que dividir sus funciones. M. Urban Wilbur distingue entre el lenguaje científico -que tiende a la conceptualización del mundo- y el lenguaje dramático -que se encarga de la creatividad y la poética- (nota 23). Por tanto, si

en el lenguaje se asienta la polarización el impacto de ésta sobre él se traduce en que éste se ve obligado a dividir sus funciones si quiere poder seguir captando la realidad total de una compleja vida que se resiste a ser aprehendida sólo a través de la formalidad del lenguaje o de su estructura clara y simple. Por eso el griego, que buscaba tan ansiosamente la unidad del cosmos, exploró tan intensa y satisfactoriamente ese «otro» lenguaje dramático que le permitió elaborar esplendorosamente todas sus grandes formas artísticas -la escultura, la arquitectura, la pintura, la literatura, la música y el drama-. Pero tan pronto como descubrió que tampoco este lenguaje dramático le permitía asir la vida, llegó a la gran conclusión de que, al menos, debía ser consciente de sus limitaciones como ser humano y de que el camino de aprendizaje de la vida seguía todavía abierto.

6. El lenguaje griego: vinculación y alejamiento del mundo

En definitiva, el lenguaje posee implícitamente dos capacidades -la de acercarnos y la de alejarnos de las cosas-, no extrañe que a lo largo de la historia los pensadores y sus sociedades hayan puesto su punto de mira en una de las dos, dando lugar a culturas que, o están muy pegadas a la realidad de su mundo, o que poseen un alto carácter abs-

Capítulo II

En el lenguaje se asienta la tensión unidad-diversidad

tractivo y trascendente. Se verá cómo los griegos vivieron al filo de la vida cotidiana, pegados a la vida, difícilmente por tanto podían haber elaborado una cultura trascendente; el lenguaje, por su parte, expresaba la comunidad de palabras y cosas. No podía ser de otra forma en un pueblo que asentó el esplendor de su cultura en la valoración suprema de la palabra, libre en el *ágora*, en la filosofía y en el teatro. Lo que no quiere decir que la cultura griega permaneciera inmutable, ya que sus concepciones sobre el valor de la palabra también evolucionaron y, con ellas, la separación del hombre de su mundo. Los trágicos, los sofistas y Platón nos llevan por caminos distintos -el de una profundización del sentido de las palabras en los trágicos, una reducción en los sofistas y un trascendentalismo en Platón- al escepticismo, aunque es cierto que, mientras éste no apareció, el lenguaje fue un auténtico hogar para el griego, un hogar decorado de diferentes modos.

Pero el lenguaje se ve azotado por varias tensiones más. Es significativo, por ejemplo, el choque generado en su interior entre el sentimiento vital y el formal, choque que contrapone la inmovilidad, la búsqueda de la esencia de las cosas y de su *ser*-características del sentimiento formal- a la transformación, el impulso vital que dinamiza las cosas y el *deve-*

nir -que caracterizan al sentimiento vital-. También es significativa la capacidad abstractiva del lenguaje y, específicamente, la de la escritura griega que separa aún más las palabras de las cosas y, con ellas, al hombre de su mundo. Finalmente, la colisión entre la conciencia de la complejidad del mundo con una lengua como la griega, caracterizada por la claridad, la simplicidad y la lógica, trajo como consecuencia la división de funciones del propio lenguaje. De este modo, los griegos pudieron experimentar el mundo a través del lenguaje científico y del dramático, de una manera conceptual y de una forma poética. Si ambas fueron insuficientes para abarcar el deseo de totalidad que venían buscando, al menos se acercaron bastante a él.

En suma, con el lenguaje tomaron conciencia todavía más de la polarización social y cultural que caracterizaba su mundo, pero al mismo tiempo les permitió seguir anhelando, persiguiendo, el deseo de unidad. Y es que en el lenguaje se asienta la tensión polarización-unidad de la que vengo hablando. Sin embargo, tampoco se debe olvidar que esta tensión afecta, a su vez, al lenguaje ayudando a su transformación y a la valoración que los griegos tuvieron de él.

Notas

8 Véase de Jurij M. Lotman y Boris A. Uspenskij el artículo «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura».

9 Martin Heidegger, por ejemplo, escribe en *De camino al Habla*, pg. 213, que «allí donde falta la palabra ninguna cosa es. Sólomente la palabra disponible concede el ser a la cosa». Sobre Grecia y lo que representa en el valor de la palabra dice que «la palabra más antigua para el reino de la palabra pensado así, para decir, se llama *lógos*...la misma palabra *lógos*, el nombre para *decir*, lo es a la vez para *ser*, o sea, para la presencia de lo que es presente».

10 H.D.F. Kitto señala en *Los griegos*, pgs. 34-36, que en la misma estructura de la lengua griega se encuentra la claridad, el equilibrio y el ser exacta.

11 Conocemos muy poco sobre la pintura griega.

12 Como sostiene Jasper Griffin, en «El mito griego y Hesíodo».

13 Como indica John Onians, la *Poética* de Aristóteles se centra en que la respuesta primordial a la representación dramática se concibe ahora en términos de *pathos* (emoción) en lugar del *ethos* (carácter). Previamente, Platón había analizado la respuesta al teatro en términos de carácter, al afirmar que a los ancianos les gusta la tragedia, a los jóvenes la comedia y a los niños las pantomimas. Véase de J. Onians, *Arte y pensamiento en la época Helenística*, pg. 81.

14 Ésta es una contraposición que, según Susanne K. Langer, caracteriza a todo el arte. Pero para esta autora, el carácter *ethos-pathos* de la estética no se remedia con el recurso a la polaridad, ya que la

relación de los dos polos no es una relación de positivo-negativo. Están asociados con cada uno de los opuestos negativos del otro. Véase, Susanne K. Langer, *Sentimiento y forma*, pg. 26.

15 Me he basado aquí, fundamentalmente, en el capítulo que Bertrand Russell, en su *Historia de la Filosofía Occidental*, vol. I, pgs. 142-184, le dedica a Platón. También he consultado la Introducción a los *Diálogos* de Platón que efectúa Emilio Lledó, además de la lectura de los propios diálogos, especialmente el *Crátilo* y el *Fedón*.

16 Véase la cita de los editores de los *Diálogos* de Platón, vol. I, pg. 250.

17 Este punto de vista de Emilio Lledó lo manifiesta en la introducción al *Crátilo*, diálogo todo él dedicado al lenguaje y que prácticamente acaba con unas significativas palabras de Sócrates dirigidas a Crátilo que corroboran la posición de Lledó: «En verdad, puede que sea superior a mis fuerzas y a las tuyas dilucidar de qué forma hay que conocer o descubrir los seres. Y habrá que contentarse con llegar a este acuerdo: que no es a partir de los nombres, sino que hay que conocer y buscar los seres en sí mismos más que a partir de los nombres». Véase, *Diálogos* Platón, Vol. II, pg. 459. Palabras similares dice Sócrates en el *Fedón*: «...Opiné, pues, que era preciso refugiarme en los conceptos para examinar en ellos la verdad real. Ahora bien, quizás eso a lo que lo comparo no es apropiado en cierto sentido. Porque no estoy muy de acuerdo en que el que examina la realidad en los conceptos la contemple más en imágenes, que el que la examina en los hechos...». Véase, *Diálogos* de Platón, vol. III, pg. 109.

18 Werner Jaeger opina del *Banquete* de Platón que es un Diálogo

Notas

que representa un jalón de la línea divisoria entre la Grecia antigua y la posterior. Véase, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, pg. 573. Entiendo que el conjunto de la obra de Platón se encuentra en esta difícil encrucijada entre el pasado y el futuro. Por otra parte, de ahí la grandeza de Platón, como la de otros grandes artistas o pensadores que se han situado también en el filo de dos etapas -Goethe, Shakespeare, Calderón, Mozart, Beethoven, Velázquez, etc.-.

19 F. Copleston no estaría totalmente de acuerdo con mi posición, ya que para él Platón llegó a comprender que la dicotomía entre el mundo sensible y el eterno de las ideas difícilmente resulta satisfactoria, si bien cree que Platón no llega a resolver el problema de la «separación» entre el mundo inteligible y el sensible. Por otro lado, este autor señala que Nietzsche censuraba a Platón al que lo veía como un enemigo de este mundo y como un constructor de un mundo trascendente por aversión a las realidades cotidianas y por su desagrado del mundo de la experiencia y de la vida humana. Véase, su libro *Historia de la Filosofía. 1. Grecia y Roma*, pg. 188 y 211. Tampoco Emilio Lledó estaría totalmente conforme conmigo. Para él, la filosofía de Platón todavía es cercana a la vida, aún no supone una huída del mundo, porque precisamente lo que busca es la unidad de la *polis* y lo expresa coherentemente con una filosofía -a través del diálogo- absolutamente viva. Véase, su Introducción a los *Diálogos* de Platón, pgs. 7 y sig. En este sentido coincido con este último autor, pero me parece que no deja de ser paradójico que para lograr sus objetivos Platón haya escindido al hombre de la Naturaleza, lo que era algo esencial en la cultura anterior. De ahí que esté más cerca de

la tesis de Nietzsche que de la de Copleston o de la de Lledó, ya que en Platón -tanto a nivel metafísico como psicológico- la dualidad entre mundo natural y mundo de las ideas es un hecho consumado igual que lo es en el contexto social y cultural en el que vive. Además, precisamente la eternidad de las ideas propuesta por Platón, al huir del mundo material, no deja de manifestar también una huida de la vida.

20 Esto es lo que manifiesta este autor en *Tragedia y filosofía*, pgs. 170 y sig., aunque refiriéndose a que, en su *Edipo*, Sófocles fue mucho más profundo en algunas cuestiones que Platón, como por ejemplo, en la inseguridad radical del hombre o en la inevitabilidad de la tragedia en la vida humana.

21 Eugenio Trías entiende por filosofía una reflexión en torno a los problemas de lo Uno y la Diversidad y los de el Ser frente al Aparecer. Véase, su *Pensar la Religión*, pg. 136.

22 Esto es, como ya fue señalado, lo que opina H.D.F. Kitto en *Los griegos*.

23 Véase su obra, *Lenguaje y Realidad*.

***Eros*, o el deseo de unidad y *Pólemos*, o la división del mundo**

1. ¿Eros-Pólemos o Eros-Thánatos?

S. Freud relacionó a *Eros* y *Thánatos* con dos fuerzas contrapuestas que actúan en el interior del hombre. Concretamente en *El malestar de la cultura*, señala que la cultura es un proceso puesto al servicio de *Eros* para condensar en una unidad vasta, en la humanidad, a los individuos aislados. Pero el natural instinto humano de agresión -el instinto de muerte- se opone a ello. De este modo, concluye Freud, el sentido de la evolución cultural se muestra a través de la lucha de *Eros* y *Thánatos*, el instinto de vida y el instinto de destrucción (FREUD: 1995, 63). Para mí, esta tesis es el resultado de un proceso evolutivo de desarrollo del individuo frente a la comunidad que, iniciado tímidamente en Grecia y tras una serie de jalones, conduce hasta él. En efecto, mucho antes que Freud, intuitivamente

Shakespeare -a quien H. Bloom considera el maestro de aquél y el inventor del psicoanálisis (nota 24)- ya incorporó el elemento mortal del amor en la configuración del carácter de *Otelo*, quien precisamente porque amaba quería matar (GREEN: 1982, 163 y sig.). Pero Shakespeare representa una gran fisura en el pensamiento occidental, ya que sus dramas exhiben personajes cuya psicología está más cercana al mundo moderno que al antiguo y, además, en esta época isabelina la concepción del amor había avanzado mucho desde la Grecia clásica y había recibido otras influencias diferentes a las propiamente griegas (nota 25).

Por su parte, en Grecia, se hallan antecedentes de esta característica interrelación occidental entre *Eros* y *Thánatos*, si bien no totalmente desarrollada. En los mitos de Perséfone y de Helena de Troya, por ejemplo, el amor y la muerte son dos aspectos del mismo poder: el acto de la muerte podía constituir un acto de amor; podía ser doloroso o placentero. Por otra parte, en una pieza artística del sur de la Italia del siglo V a.C., *El Trono de Boston*, aparece un remate de un altar esculpido en el que se utiliza como figura central que sostiene una balanza, en lugar de Zeus o de Hermes, un muchacho que aparentemente es una clara fusión de *Eros* y *Thánatos*; la fusión iconográfica muestra que, en el siglo V

Capítulo III

***Eros*, o el deseo de unidad y *Pólemos* o la división del mundo**

a.C., ambas divinidades parecían inseparables (VERMEULE: 1984, 268-270, 286). También Platón, en el *Fedón* -donde Sócrates se enfrenta a la muerte- y en el *Banquete* -donde lo hace con la vida-, asocia a *Eros* con *Thánatos* (nota 26). Sin embargo, estos dos elementos no son dos fuerzas enfrentadas, ni aparecen en el individuo; además, tampoco Grecia presenta esa faceta del amor que por celos puede producir, o es empujado a la muerte. Por otro lado, esa tímida asociación de *Eros* con *Thánatos* está determinada por la más poderosa existente entre *Eros* con *Pólemos*. Y esto se puede comprobar, por un lado, a través de las múltiples e intensas muestras que, de estos dos últimos elementos, aparecen en el mito, en el pensamiento, en la literatura y en el teatro griegos. Y por otro, en los especiales caracteres de la sociedad y de la cultura helenas que potencian más el espíritu comunitario que el individual.

2. La guerra determina el desarrollo de la historia helena

Como dice un historiador de las guerras, J. Harmand, de ordinario la guerra, bajo cualquiera de sus formas, aparece como una de las constantes del orden universal antiguo. Incluso las ciudades que eran demasiado pequeñas como para no molestarse mutuamente conocieron la paz como

una interrupción de la guerra y no al contrario. Por lo que respecta a Grecia, este mismo autor señala que, después del fracaso de la racionalización política de las tiranías del siglo VI a.C., la tensión por las guerras civiles es permanente. En el siglo V a.C., la Guerra del Peloponeso desata enormes pasiones y el Tratado de defensa de las plazas (del siglo IV a.C.), del general Aineas el Táctico, ofrece una perfecta tónica del estado crónico de miedo en el que Grecia se hallaba sumida, a causa de las luchas intestinas (HARMAND: 1985, 54, 68 y 91). Pero no sólo este tipo de guerras asolaron el suelo heleno, sino que también lo hicieron las guerras exteriores y como ejemplo de ellas se encuentra la más importante: la guerras contra los persas. Así pues, aunque no toda la historia helena pueda reducirse a la guerra, ésta determinó profundamente su desarrollo (BOWRA: 1983, 9). Concretamente en el pensamiento griego, la guerra trajo como consecuencia el miedo a la división, tanto exterior como interior. Mientras que las Guerras Médicas lo oponen a los bárbaros, la Guerra del Peloponeso enfrenta a espartanos y atenienses. Es más, estas oposiciones podrían reducirse -como dice John Onians- a un contraste entre las dos principales tradiciones griegas, la doria y la jonia (ONIANS: 1996, 26).

Capítulo III

Eros, o el deseo de unidad y Pólemos o la división del mundo

No extrañe, pues, el enorme calado de la intuición de los Presocráticos: «Guerra es padre de todos, rey de todos: a unos ha acreditado como dioses, a otros como hombres; a unos ha hecho esclavos, a otros libres», diría Heráclito (nota 27). E igual que en Heráclito, también en Anaximandro la guerra es considerada la madre y gobernadora del propio orden social y de cualquier otro, mientras que para ambos la armonía productora y fecunda es la más profunda armonía de los contrarios (MONDOLFO: 1960, 60). Y es que estas reflexiones expresan una realidad muy profunda, una realidad que, desde su propia raíz social y cultural, vincula al pueblo griego implacablemente a la división y a la guerra.

3. Del Eros cósmico a Eros como imagen de un niño pequeño

El concepto del amor ha tenido diversas acepciones a lo largo de la historia griega, pues fue evolucionando desde las Cosmogonías, pasando por el pensamiento filosófico de la Ilustración, hasta el período de Alejandro. Inicialmente -en las Cosmogonías- era el impulso primigenio de la vida, más tarde se convierte en dios y demonio y, finalmente, en un instrumento pedagógico para el hombre. A continuación se detalla este proceso evolutivo, pero previamente interesa

remarcar que *Eros* es, en sí mismo, un concepto que incorpora alternativa o acompasadamente rasgos de vida y de destrucción, benéficos y maléficos, y que por eso ha tenido acepciones diversas, incluso contrapuestas y a veces muy difíciles de seguir. Por lo demás, no se puede decir que los griegos tuvieran una sola concepción del amor, si bien la acepción cósmica fue la que se mantuvo durante más tiempo e, incluso algunos ecos de ella llegan hasta S. Freud. En cualquier caso, es éste un tema fundamental no sólo para la existencia humana, para el arte, la filosofía, la religión, la literatura y el teatro, sino también para desvelar lo más profundo de la cultura y de la sociedad griegas.

En los relatos griegos más antiguos, *Eros* -el dios del amor- es un joven que poblaba los cielos, mientras que en la *Cosmogonía* de Hesíodo es un bello dios inmortal, el más bello (nota 28) y una de las cuatro deidades originales junto con *Caos*, *Gea* -la Madre Tierra- y *Tártaro* -la oscura región del *Hades*-. En la religión agraria también se hallan las raíces del amor, ya que la vida humana y la vida de la naturaleza son conceptos equivalentes, borrándose las diferencias entre lo humano, lo natural y lo divino (RODRÍGUEZ ADRADOS: 1975, 24). En sus orígenes el amor fue, pues,

Capítulo III

Eros, o el deseo de unidad y *Pólemos* o la división del mundo

considerado una deidad todavía exclusivamente cósmica y benéfica que existía en un mundo unido.

La poetisa Safo, por su parte, descubrió el tan moderno sabor agrisulce del amor (nota 29) y muy pronto aparecerá también el aspecto dialéctico de *Eros* creador-destructor que sería, en definitiva, el que llevaría a la vinculación, primero, de *Eros-Pólemos* y, después, de *Eros-Thánatos*. Ya en la *Ilíada*, a través de los dioses Afrodita y Ares que empujan a Paris y Helena a enamorarse y a Aqueos y Troyanos a enzarzarse en una guerra, se encuentra un precedente de lo que luego serían las fuerzas cósmicas de «amor» y «odio» (nota 30). También está presente en la lírica, por ejemplo en Safo, que en un poema muestra a un enamorado llamando a Afrodita para que le ayude en el combate del amor (nota 31) y en Ibico, que dice que «por causa de Cipris de cabellos dorados la destrucción subió hasta la sufrida Pérgamo» (NAVARRO Y RODRÍGUEZ: 1990, 77).

Estos precedentes fructifican en los pensadores presocráticos, los cuáles enfrentan ya claramente a *Eros* con *Pólemos*: «...en el Rencor todos tienen aspecto distinto y se hallan escindidos, pero en la Amistad marchan juntos y se desean mutuamente...», decía Empédocles de Acragás (nota 32). Con Empédocles, *Eros* sigue siendo provechoso

para los humanos, ya que es la fuerza impulsora de la unidad, mientras que, por el contrario, la guerra -contrapuesta a *Eros*- es considerada la fuerza que produce la diversidad. Ahora bien en el tiempo de los presocráticos, el mundo ya no es un cosmos en el que lo humano, lo divino y lo natural forman una unidad, puesto que éste ha comenzado a escindirse. Según estos pensadores, la causa ha sido *Pólemos*; en mi opinión, un claro índice que asegura que un mundo dual -con fuerzas antagónicas enfrentadas- ha hecho su aparición, dejando atrás el ya viejo mundo unificado. No obstante, *Eros* aún mantiene intactas sus características, conformadas en los tiempos más ancestrales, ya que continúa representando un impulso de unidad; sigue siendo, pues, un espíritu favorable para la comunidad.

La vinculación de *Eros* con *Pólemos* madura en el siglo V a.C., que interrelaciona dialécticamente la guerra y el amor (VERMEULE: 1984, 177-178), tal y como ocurre en Esquilo. En el *Agamenón* (nota 33), por ejemplo, dice Clitemnestra: «...echar vinagre y aceite en un mismo vaso, y veréis cómo no se juntan amorosos; cómo se rechazan. Así también suenan distintos y encontrados los gritos que en tan diversa fortuna lanzan vencidos y vencedores». Platón, por su parte,

Capítulo III

Eros, o el deseo de unidad y *Pólemos* o la división del mundo

recoge en su hermoso diálogo, el *Banquete*, prácticamente todas las acepciones griegas que existían en su tiempo sobre el amor y, en el *Fedón*, vuelve a enfrentar a *Eros* con *Pólemos* (nota 34), esta vez dentro del cuerpo humano (nota 35). Una línea de continuidad recorre, pues, el concepto, lo que no quiere decir que éste no se transforme porque el amor platónico es la vía que sube por grados de éxtasis hacia el origen único de todo lo que existe, lejos de los cuerpos y de la materia, apartado de lo que divide y distingue (DE ROUGEMONT: 1986, 61). Es decir que, en este Platón, la materia ya no forma parte de esa deseada unidad. La Naturaleza ha sido escindida del concepto de *Eros* y, además, éste de fuerza cósmica se ha visto reducido a un impulso pedagógico que actúa en el interior del hombre (LASSO DE LA VEGA: 1985a, 106 y sig.). Igualmente -como recuerda E.R. Dodds-, *Eros* adopta en Platón la forma de un demonio que produce en el hombre una especie de locura divina (nota 36).

Después de este filósofo griego, durante el período helenístico, a *Eros* se le va dando una mayor importancia. Sin embargo, ya no es un hombre joven, sino que se tiende a describirlo como un niño pequeño (nota 37). Así se quiere revelar que su poder era misterioso y no físico como ocurría

en el resto de dioses o mortales -como Hércules o Alejandro- (ONIAN: 1996, 185). La enseñanza de Platón llegaba de este modo a la etapa helenística que confirma la eliminación del carácter físico y material de *Eros*.

4. La Tragedia Griega: la humanización de Eros y la sustitución de la espada por la palabra

En el interregno que va desde las Cosmogonías hasta Platón interviene la tragedia, el género que sigue a las cosmogonías, bebiendo de ellas el carácter cósmico de *Eros*. En la raíz de la tragedia griega está siempre el amor, escribe María Zambrano en *El hombre y lo divino*. La tragedia es por eso un género sagrado, pues expresa los conflictos iniciales del mundo, anteriores al hombre mismo. Todo lo que el amor ha venido a ser en la modesta vida del ser humano lo había sido ya en el tránsito del caos al orden, cuando los hombres eran huéspedes de los dioses y, en ocasiones, sus rivales. La herencia del amor de las cosmogonías se reparte, por tanto, entre la pasión trágica y la mirada de la filosofía (ZAMBRANO: 1973, 261-265-268). Pero si en la raíz de la tragedia está siempre el amor, nunca lo estará de la misma manera. Además, la tragedia -como recuerda F. Rodríguez Adrados- sigue un proceso de deserotización. Es decir, que la tragedia se va deserotizando

Capítulo III

Eros, o el deseo de unidad y *Pólemos* o la división del mundo

y, al mismo tiempo, deserotiza el mito (RODRÍGUEZ ADRADOS: 1985a, 168). Y ésta es una de las grandes novedades que la tragedia aporta al tema del amor en Grecia, pero ¿por qué hace esto la tragedia?, ¿por qué no continúa considerando a *Eros* un dios benefactor para el hombre y más bien parece como si quisiera huir -en una huida imposible- de él? Porque existe un cierto paralelismo entre la organización social y familiar y la importancia y tratamiento de los temas eróticos en literatura, responde F. Rodríguez Adrados. Para él, tanto sobre la sociedad como sobre la literatura griega, pesa cada vez más un ideal antierótico: es simplemente un aspecto del ideal de la razón, de la medida, de la *sofrosiné* (RODRÍGUEZ ADRADOS: 1985a, 153-175).

Seguramente F. Rodríguez Adrados tiene razón porque también en la poesía griega el sentimentalismo está ausente y apenas hay poesía amorosa propiamente dicha (nota 38) y, además, porque el amor es definido por todos los poetas y filósofos griegos como manía, locura -locura, en el sentido irracional de la vida-. Sin embargo, me parece que ese proceso de deserotización que sufre la tragedia y ese anejo proceso interior de deserotización del mito, no quedan así suficientemente explicados; creo que debe analizarse con

una mayor profundidad esta cuestión. Para ello, de nuevo recurro a F. Rodríguez Adrados, quien afirma que en casi toda la tragedia el tema del amor se concibe cósmica y suprapersonalmente y sólo tardíamente aparecerá como experiencia individual. El descubrimiento del amor con Eurípides -escribe- es un producto de la descomposición de la antigua sociedad griega que ponía la idea de la comunidad y la tradición por encima de la del individuo e, inversamente, el descubrimiento de la psicología del amor no es más que una parte del gran resultado de esa descomposición: es decir, el descubrimiento del hombre (RODRÍGUEZ ADRADOS: 1985b, 184). En Eurípides, pues, *Eros* ya no es la fuerza cósmica que mantiene al mundo, a los hombres y a los dioses unidos; el mundo totalmente deserotizado se ha descompuesto y en su lugar ha cedido el paso a otra fuerza que irrumpe con un mayor ímpetu: es el hombre, la medida de todas las cosas. Pero, ¿la tragedia deserotizada dejará a los humanos irremediabilmente en las destructoras manos de *Pólemos*?

En los trágicos griegos la guerra, especialmente la de los persas, también influye poderosamente. Si es cierto que las tragedias tienen -como indica W. Musch- la grandeza de la primitividad porque se acercan al pensamiento mágico de la

Capítulo III

Eros, o el deseo de unidad y Pólemos o la división del mundo

época primitiva y se alejan del psicológico de los siglos modernos (MUSCH: 1977, 128), también lo es que sorprende por la contemporaneidad de muchos de sus aspectos, uno de los cuáles es precisamente el efecto -tanto directo como indirecto- que en él tuvo la guerra que efectuaron los griegos contra los persas. El poeta trágico - continúa diciendo Musch- asumió el cargo místico de adivino, creando en tiempos de catástrofe una nueva promisión: la del gran hombre que lucha con el destino (MUSCH: 1977, 129). Pero la guerra es un asunto muy viejo de la humanidad, mientras que la tragedia es una forma artística novedosa y el hecho de que surja ahora tiene que ver con lo que estaba en juego en este concreto conflicto. Por eso, yo creo que la relación entre la aparición de la tragedia y la guerra con los persas tiene todavía un alcance más amplio que el que destaca W. Musch. En primer lugar, puesto que el impacto que esta contienda produjo sobre el conjunto de la sociedad y de la cultura griegas se tradujo en la extensión de su fraccionamiento y, en segundo lugar, porque la tragedia buscó una alternativa de diálogo, pacífica y confrontada a la guerra. Y es que el influjo de este conflicto bélico en la ruptura de la unidad de la vida -y, por tanto en la aparición de la tragedia- fue enorme y alcanzó a diversos campos de la experiencia vital de los griegos. La

diferenciación social y cultural -que como se ha visto fue intuita por los presocráticos- está íntimamente conectada con la guerra, con el antiguo espíritu diversificador de *Pólemos*. La victoria de los griegos ante los persas, quizá fue crucial para que se extendiera la variación de su modo de vida, contrastado ahora, como nunca antes lo había sido, al de los bárbaros de Oriente. Fue esa una ocasión decisiva en el que la libertad se vio cara a cara con el sometimiento, es más, fue un momento en el que la supervivencia de la libertad estuvo en juego y ésta pudo así reconocerse como imprescindible, como un elemento diferenciador de la forma de vida griega. La victoria de Maratón y de Salamina fue, efectivamente, la victoria de la libertad y el nacimiento de una manera de vivir que venció al sometimiento y que cuestionó el determinismo de la necesidad. Pero, además, esa victoria permite entender la vinculación del heleno con sus dioses a los que consideró los auténticos triunfadores de la guerra y, por tanto, vencedores de los dioses persas de los que se distinguirían, a partir de ahora, aún más. Y esa nueva forma de vida libre tuvo, a la vez, dos repercusiones sobre la *polis*, el hogar que se encontraba en peligro y que había que proteger desesperadamente. La primera de ellas, en la oposición entre el individuo y la ciudad, ya que la conciencia de la importancia de la libertad terminaría extendiéndose

Capítulo III

***Eros*, o el deseo de unidad y *Pólemos* o la división del mundo**

también al individuo, es decir acrecentando su individualidad. La segunda, en la contraposición cada vez mayor entre la *polis* y la naturaleza, pues esa victoria engrandeció el valor de la acción humana y enardeció los ideales de la *polis*, siendo ésta considerada, desde entonces, una creación netamente humana divergente de la naturaleza. La polaridad de la cultura griega estimulada por la lucha sigue, por tanto, un curso en el que cada una de las cuestiones esenciales para la vida del hombre van tomando forma, mientras que se diluía el viejo círculo de la unidad de la vida. La tragedia refleja este proceso, ya que recoge en sus temas la oposición entre la libertad y la necesidad y entre el individuo y la *polis*, así como el valor de la acción humana y el de sus dioses.

Pero la guerra influye en la tragedia en un segundo aspecto, puesto que ésta se convirtió en una alternativa dialogante y pacífica de aquélla, es decir, en una mediadora social, política, religiosa, cultural e histórica. De modo que la tragedia es, al tiempo, fruto del espíritu separador de *Pólemos* y forma erótica de unidad. Últimamente R. Girard, un antropólogo francés, insiste en la importancia de la violencia, no sólo para el mundo sagrado del hombre, sino también para la conformación de sus más importantes

formas culturales y, especialmente, para el teatro (nota 39). Esto es lo que expresan, según este autor, los mitos de origen para los que de la divinidad muerta proceden no sólo los ritos, sino las reglas matrimoniales, las prohibiciones y todas las formas culturales que confieren a los hombres su humanidad. La explicación que ofrece es sencilla: la violencia original, que es única y espontánea, tiende a ser regulada por el rito que intenta obtener de la violencia fundadora una especie de técnica del apaciguamiento catártico (GIRARD: 1983, 101-110). Partiendo de esta teoría es posible concluir que, al ser esta violencia fundadora regulada también por el teatro, éste se convirtió en un instrumento fundamental de pacificación de la sociedad griega.

En esta dirección van encaminadas las opiniones de diversos autores, aunque desde ópticas diferentes. El mismo R. Girard escribe que «el debate trágico es una sustitución de la espada por la palabra en el combate individual» (GIRARD: 1983, 52). J. Alsina, por su parte, cree que el nacimiento de la tragedia y la comedia se debe a la lucha entre las dos grandes facciones sociales atenienses (en los siglos VI y V a.C.). Concretamente, muchos de los rasgos que caracterizan a la tragedia tienen su origen en la lucha

Capítulo III

Eros, o el deseo de unidad y Pólemos o la división del mundo

social que enfrentaría a la aristocracia -con su religión tradicional (el culto a los héroes, sobretodo)- y al pueblo -con su culto a Dioniso y sus ideas democráticas-. El papel de los grandes estadistas del siglo VI -Solón, Pisístratro y Clístenes-, que no hay que olvidar que fueron los impulsores de los certámenes dramáticos y de su institucionalización social, pretendieron con sus reformas políticas la fusión pacífica de ambos. De esos intentos, afirma J. Alsina, va a nacer, posiblemente, la tragedia (ALSINA: 1971, 15-17). Y esto parece confirmarlo la biografía personal del político griego Solón, el cuál tenía una debilidad: no le gustaba matar gente (nota 40) (FORREST: 1988, 44). Además frente a Roma, donde nunca se llevó a cabo una reforma importante sin guerra civil, el rasgo más importante del genio político ateniense era -según H.D.F. Kitto- su disposición general para tratar los disturbios sociales como un pueblo razonable actuando en conjunto y no por medio de la violencia (KITTO: 1979, 135). Por otro lado, un cierto espíritu pacificador recorre gran parte de la literatura griega (nota 41) y, especialmente, dentro de ella la tragedia que, convertida en una institución social, potencia este sentimiento.

Es difícil constatarlo, pero para mí que el teatro llegó más lejos de lo que su comunidad le reclamaba y se convirtió en

un instrumento pacificador de primer orden. Su estructura interna, su alcance social y su papel reflexivo y educativo (nota 42) parecen confirmar esta apreciación. La estructura del drama ático logró una armoniosa y orgánica síntesis entre el himno coral colectivo y el arte del actor (KITTO: 1979, 122). No se olvide, además, el funcionamiento del diálogo -componente esencial del drama-, que es definido por M^a. Carmen Bobes como una forma de relación de dos o más emisores que actúan también de receptores y que permite, desde un clima de respeto, un turno igualitario de réplica y contrarréplica y, por tanto, una sustitución del duelo violento por la palabra (nota 43). ¿Puede, pues, existir algún elemento más pacificador que éste?

Ahora el proceso de desertización de la tragedia se muestra como más coherente y clarificador. La tragedia, el teatro en general, en cierto sentido reemplaza la antigua funcionalidad de *Eros*. Ante miles de espectadores el drama enseña la nueva fuerza pacificadora y unificadora -el diálogo- que permite, en primer lugar, la sustitución de la palabra por la espada y, en segundo lugar, la integración de las clases sociales diferentes en un objetivo común: el amor a la patria. Y es que la tragedia griega se forjó cara a cara con los horrores del aniquilamiento (en mitad de los sucesos

Capítulo III

Eros, o el deseo de unidad y *Pólemos* o la división del mundo

que experimentó Grecia contra la poderosa Persia) y, por eso, expresa en esencia una ansiada unidad. Por otra parte, también la comedia de Aristófanes se modeló con el rostro de la guerra, en este caso la del Peloponeso (nota 44). Por tanto, si el teatro -el arte más social- en su totalidad está fuertemente condicionado por *Pólemos*, esto quiere decir que el espíritu de este último tuvo que haber calado muy hondo en la sociedad griega. Pero frente a la inexorabilidad -supongo que muy difícil de soportar- de la guerra, el pueblo griego tenía que buscar y hallar un antídoto novedoso, porque los tiempos modernos no permitían un fortalecimiento del *Eros* cósmico al que se le veían ciertas características perniciosas para la naturaleza humana. Estas características ya no podían satisfacer las ansias de unidad del pueblo griego, ni tampoco lograban exorcisar al poderoso influjo de *Pólemos*. En suma, la tragedia se convierte en su antídoto y lo logra, por un lado, porque es un arte común -se representa ante miles de espectadores- y, por otro, porque retoma el camino emprendido por el viejo *Eros* cósmico, si bien renovando su ancestral enseñanza. Además su nacimiento, que tiene lugar en un tiempo a caballo entre dos épocas, la convirtió tanto en la mejor intérprete del viejo espíritu unificador de *Eros*, como y a la vez en su más vigoroso transformador. La tragedia pudo así cumplir su

función liberadora de *Pólemos* de un modo mucho más realista, eficaz y adaptado a los nuevos tiempos.

Este nuevo modo fue probablemente el del vidente. Así lo cree, al menos, W. Musch quien -como se ha visto- mantiene que «lo trágico es la suprema forma griega de lo vidente» y que el poeta trágico ha asumido con ella el cargo místico de adivino para poder crear en tiempos de catástrofe una nueva promisión, la del gran hombre que lucha con el destino. En tiempos de catástrofe -en tiempos de *Pólemos*-, la tragedia se transforma en un instrumento de lucha que promete una nueva realidad. Con ella, *Eros* ha contraatacado y le ha ganado a su rival una batalla en favor del aliento comunitario y de la idea del Hombre y, sobretodo, ha mantenido vivo - quizás por última vez- el antiguo ideal de Empédocles. Pero la tragedia le da una nueva acepción, ya que profundiza ese antiguo ideal de unidad haciendo necesario que éste sea realizado por una fuerza activa humana -la tragedia, el diálogo- con la que abandona el proceso cósmico. Lo que, en definitiva, ha ocurrido con la tragedia es que *Eros* se ha humanizado (nota 45) y ése es, para mí, el sentido que adquiere la idea de que el amor forma parte siempre de la raíz de la tragedia; un amor que es deserotizado de su elemento cósmico y rellenado con humanismo. Y es que el

Capítulo III

Eros, o el deseo de unidad y *Pólemos* o la división del mundo

diálogo trágico es como un eco lejano del viejo *Eros*, aún vivo, que reverbera en los teatros excavados en las colinas reclamando a los griegos que actúen para lograr un mundo en paz, armónico y unido por el amor. En este estado, muy cercano a su *eros pedagógico*, se encontró Platón la reflexión sobre *Eros*.

5. El *Eros* pedagógico de Platón

La filosofía platónica, que toma el relevo de la tragedia, intentará solventar esta pregunta: ¿el hombre, sin *Eros*, ha perdido el vínculo con el mundo? Ya he dicho que Platón ve en *Eros* un demonio que produce locura divina, pero también encuentra en él algo muy importante para el hombre: es el único modo de experiencia que pone en contacto sus dos naturalezas, es decir, el yo divino y la bestia amarrada (nota 46). *Eros* ya no puede unir al hombre con el mundo, éste se ha descompuesto y ha empezado su camino hacia la soledad. Emilio Lledó, en un penetrante análisis sobre Platón, señala que el filósofo comienza a percibir la distancia entre el hombre y el mundo, anticipando la posterior soledad y extrañeza del griego (nota 47). Pero en Platón, *Eros* al menos todavía puede conseguir que el hombre mantenga su propia unidad y también, paradójicamente, que pueda alejarse de su naturaleza

salvaje para hacerse más humano o, incluso, un ser divino (nota 48). Ésta es la tentativa de Platón, quizás la última antes de que el mundo griego se descomponga del todo. En general -opina Emilio Lledó-, la teoría pedagógica de Platón y buena parte de su epistemología -y por tanto, también su visión de *Eros*- significan la única defensa posible contra la irrupción de la vida privada y la defensa de la unidad social. Defensa que, en opinión de este mismo autor, Platón efectúa a través del diálogo que representa, en el orden filosófico, a la comunidad (LLEDÓ: 1985, 38 y 64).

Pero el diálogo, que ha sido tomado por Platón del teatro y que -como se ha visto- le fue muy útil a la tragedia para lograr la unidad social, ya no produce los mismos resultados en el filósofo. En efecto, desde mi punto de vista, la tentativa platónica es de éxito y de fracaso. De éxito, porque amplía la visión del hombre; de fracaso, porque evidencia lo que socialmente ya era un hecho: la rotura cada vez mayor del ideal comunitario, la paulatina separación del hombre de su mundo, especialmente de la naturaleza, y el alejamiento de la vida (nota 49). Y es que *Eros* carece ahora de las energías suficientes para seguir manteniéndolos unidos y, así, el viejo espíritu desintegrador de *Pólemos* acaba, también paradójicamente, por ganar una batalla importante y ocupar

Capítulo III

Eros, o el deseo de unidad y *Pólemos* o la división del mundo

estratégicas posiciones en las relaciones Hombre-Naturaleza. *Eros* ha sido parcialmente vencido, se ha visto obligado a concentrar sus fuerzas defensivas en el hombre produciendo un doble efecto. Primero, ha levantado en torno a él un muro. El hombre, encerrado y aquejado de múltiples patologías desde mucho antes, debe asumir a partir de ahora una nueva que le produce, unas veces, la locura y, otras -en el fragor de la batalla-, su bestialización. Segundo, *Eros* ha profundizado el carácter humano del hombre e incluso ha descubierto su aspecto divino.

6. Eros se forjó cara a cara con Pólemos

«En el amor -dice J. A. Pérez Rioja- hay una preocupación por el «otro», una «forma de ser en otro»» (PÉREZ-RIOJA: 1983, 15). *Eros* no pudo reprimir su deseo de unirse también a *Pólemos* -ésta es su íntima tragedia- y, quizás por este motivo, se forjó cara a cara con él. *Pólemos*, por su parte, buscaba dividir a *Eros*. El resultado de las interrelaciones dialécticas entre ambos, no podía ser más que este último acabara adoptando rostros tan variopintos como los que los griegos le fueron adjudicando a lo largo de su historia. Y, así, unas veces asumía una máscara agridulce, otras benéfica-maléfica y, en ocasiones, divina-demoníaca y también misteriosa. Pero el hombre griego, contemplando a *Eros* y

Pólemos, se pudo mirar a sí mismo y comprenderse algo más. De este modo, tomó la conciencia de que si no podía alcanzar la faceta divina a la que aspiraba Platón, al menos podía reconocerse como una criatura contradictoria que es, al mismo tiempo, individual y comunitaria, racional e irracional, digna y limitada, divina y bestial y, en definitiva, un ser que es capaz de amar y de guerrear.

Para Ph. Ariés, el amor y la muerte funcionaban en Occidente a modo de exclusas por las que podía colarse en cualquier momento la «peligrosa» naturaleza y desbordar y desordenar el mundo humano (ARIÉS: 1992, 325). De ahí que gran parte de los ritos, normas y prohibiciones relacionados con el amor y la muerte que ha creado la cultura hayan respondido a esa necesidad de mantener acotado el espacio humano y que hayan sido sumamente vigilados por la sociedad. Se ha comprobado cómo *Eros* fue para los griegos uno de los puntos débiles por los que la cara más salvaje y dañina de la naturaleza podría hacer acto de presencia en la sociedad y en el hombre. Por lo menos hasta finales del siglo V a.C. la maquinaria social -y con ella la religión, el pensamiento, el arte, la literatura y la tragedia- pudo crear y mantener una fuerza cósmica que le dio sentido al funcionamiento social y que consiguió contraponerse

Capítulo III

Eros, o el deseo de unidad y *Pólemos* o la división del mundo

valientemente a un mundo en guerra. La exclusiva que podría dejar pasar a la naturaleza salvaje está ahora perfectamente cerrada y las relaciones amorosas cuidadosamente ritualizadas y con un conjunto de normas y prohibiciones precisas; lo comunitario se ha priorizado sobre lo individual.

Pero, además, *Eros* reforzando lo comunitario ha triunfado también sobre la muerte, desinhibida por el espíritu comunitario. Como ha informado E. Morin, el horror a la muerte está relacionado con la pérdida de la individualidad y, así, a mayor conciencia de individualidad mayor pánico a la muerte. Por tanto, la agudización de este sentimiento también dependerá de lo estrechamente que esté el individuo en relación a su grupo. Y, a la inversa, la presencia imperativa del grupo aniquila, inhibe o adormece la conciencia del miedo a la muerte, como igualmente lo hace la guerra o la *polis* (MORIN: 1994a, 24-47). De ahí que, en la Grecia clásica, *Eros* esté más vinculada a *Pólemos* que a *Thánatos*. Por el contrario, a fines del siglo IV a.C., el mundo parece descompuesto y deserotizado, lo individual ha emergido frente a lo comunitario y el horror a la muerte se ha agudizado triunfando sobre *Eros*; la puerta hacia la interdependencia de *Eros* y *Thánatos*, que conducirá hasta S. Freud, ha quedado definitivamente abierta en Occidente.

24 Ver de Harold Bloom, *El canon Occidental (The Western Canon, 1993)*, pg. 58 y sig.

25 Véase el estupendo libro de Denis de Rougemont *El Amor en Occidente (L'Amour et L'Occident, 1938)*.

26 Véase la nota de los editores de los *Diálogos* de Platón, vol. III - pg. 146-.

27 Texto atribuido a Heráclito, obtenido del libro *Los filósofos Presocráticos*, vol. I, pg. 387.

28 Ver, *La Mitología*, de E. Hamilton, pgs. 32-33.

29 Véase el artículo de Manuel F. Galiano, «Safo y el Amor Sáfico» en el libro *El descubrimiento del amor en Grecia*.

30 Véase de Hermann Fränkel, *Poesía y filosofía en la Grecia Arcaica*, pg. 70.

31 Véase, *Lírica Griega Arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*, pg. 355.

32 Texto atribuido a Empédocles de Acragás, obtenido del libro *Los filósofos Preso-cráticos*, vol. II, pg. 262. El subrayado es mío para remarcar que en griego estas dos palabras -Rencor-Amistad- son acepciones de los conceptos *Eros* y *Pólemos*.

33 Véase, *Agamenón*, 176.

34 Mientras que en el *Fedón* Sócrates se enfrenta a la muerte, en el *Banquete* lo hace con la vida. Por tanto, aunque la contraposición *Eros-Pólemos* está presente en Platón, también lo está la de *Eros-Thánatos*.

Notas

35 Dice Sócrates en este diálogo: «...Porque, en efecto, guerras revueltas y batallas ningún otro las origina sino el cuerpo y los deseos de éste...». Véase, *Diálogos*, vol. III, pg. 44.

36 Véase, por ejemplo el *Fedro*, *Diálogos* de Platón, vol. III, pg. 384. Por otra parte, lo que aquí hace Platón es recoger una visión de *eros* ya presente en la lírica arcaica -en Alcmán, por ejemplo-.

37 De esta forma parece como si la evolución física de *Eros* en Grecia viniera acompañada de la disminución de su edad: de joven y adolescente pasará finalmente a niño. No obstante, antes del período helenístico ya aparece *Eros* representado como un niño juguetero, sobretodo en Anacreonte -«Otra vez *Eros* de cabellos de oro me alcanza con su pelota purpúrea y me invita a jugar con una muchacha de sandalias multicolores...»-, en Alcmán -«No es Afrodita, es el loco *Eros* que juega como un niño...»- y también en Ibico. Véase, *Lírica Griega Arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*, pg. 406.

38 Sobre este tema puede verse el interesante libro *El descubrimiento del amor en Grecia*, Editorial Coloquio, Madrid, 1985, con artículos de Manuel F. Galiano, Francisco R. Adrados y Lasso de la Vega.

39 Véanse, por ejemplo, los dos libros de R. Girard *La violencia y lo sagrado* y *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*.

40 En efecto Solón repudia la violencia, como dice en el siguiente fragmento: «...No obré en vano, de la tiranía no me agrada/actuar con violencia, ni tampoco de mi agrado es/que de la fértil tierra de nuestra patria/igual parte posean/malos que buenos». Véase, *Antología temática de la poesía lírica griega*, pg. 148.

41 Desde la *Ilíada* podemos observarlo, ya que según J. Alsina es una obra paradójica porque siendo un poema de guerra y de crueldad culmina con una decidida condena de la lucha. Véase su introducción de la *Ilíada*, pg. XV. La *Odisea*, por su parte, termina con una rapsodia dedicada a «Las paces». En la lírica, Estesícoro, Jenófanes, Teognis y Anacreonte rechazan la guerra. El *Protágoras* de Platón y, en general, todos los diálogos platónicos muestran a unos personajes que, al dialogar -como señalan los editores-, es como si se enfrentaran en una especie de pugilato, en un *agón* en el que disputan el premio de la victoria sobre el contrario. Es decir, que Platón sustituye la dialéctica, el diálogo y las palabras por la violencia y la espada. Véase la cita de los editores en los *Diálogos* de Platón, vol. I, pg. 551. Véase también el *Gorgias -Diálogos* de Platón, vol. II, pg. 38-, donde este personaje le comenta explícitamente a Sócrates la similitud que encuentra entre la retórica y el combate: «...Tal es la potencia de la retórica y hasta tal punto alcanza; no obstante, Sócrates, es preciso utilizar la retórica del mismo modo que los demás medios de combate».

Sin embargo, también es verdad que en la literatura la defensa de la guerra igualmente ha motivado bellas páginas, como sucede en la lírica. Véase la *Antología Temática de la poesía lírica griega*, pg. 135. De ahí que el hecho de que toda la tragedia griega, al menos la conservada, parezca ser una defensa ardorosa de la paz la convierta en un género significativamente pacificador.

Notas

42 Lo que ha sido señalado por diversos autores y especialmente por W. Jaeger en *Paideia: Los ideales de la cultura griega*. Véase también de F. Copleston, la *Historia de la Filosofía. 1. Grecia y Roma*, donde el carácter educativo de la filosofía helena es igualmente apreciable.

43 Véase de M^a. Carmen Bobes el libro, *El Diálogo. Estudio Pragmático. Lingüístico y Literario* y también, de la misma autora, *Semiología de la Obra Dramática*.

44 Véase la introducción general a la comedia aristofánica que hace F. Rodríguez Adrados en *Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata*, pg. 17.

45 Según B. Snell, en la tragedia también se produce un proceso de humanización del mito. Ver B. Snell, *Las fuentes del pensamiento europeo*, pgs. 158 y sig. También opina lo mismo Jorge Uscatescu en *Tragedia y Política*, pg. 18. La humanización, por lo demás, es una marca general de la cultura griega.

46 Véase de E.R. Dodds, *Los Griegos y lo irracional*, el Cap. VII.

47 Este mismo autor también piensa que la tragedia se anticipa igualmente a la soledad del griego helenístico: «Esa soledad en la que, premonitoriamente, había descubierto la verdadera esencia de la tragedia. Precisamente, cuando el héroe trágico alcanza su momento supremo, en el que la tragedia se levanta y lo muestra en la plenitud de su ser, entonces se transparenta también la clave de lo trágico: la soledad». Véase, su Introducción a los *Diálogos* de Platón, vol. I, pg. 38.

48 En el *Teeteto* manifiesta Sócrates: «...Los males no habitan entre los dioses, pero están necesariamente ligados a la naturaleza mortal y a este mundo de aquí. Por esa razón es menester huir de él hacia allá con la mayor celeridad, y la huida consiste en hacerse uno tan semejante a la divinidad como sea posible, semejanza que se alcanza por medio de la inteligencia con la justicia y la piedad...». Véase, *Diálogos* de Platón, vol. V, pg. 244.

49 Alejamiento de la vida que se ha producido tanto en la sociedad griega como en el propio Platón.

Entre el mito y el *lógos*

1. Raíces naturales e históricas de la tensión unidad-diversidad

Si se siguen las tesis de F. Braudel, se observa que la Naturaleza y la Historia se han cogido de la mano en el contexto mediterráneo griego y que, juntas, ayudan a entender mucho mejor los orígenes y el desarrollo de la dialéctica unidad-diversidad. A través de ellas, concretamente, se pueden comprobar las raíces naturales e históricas de esta tensión y cómo ésta determina, a su vez, la evolución histórica helena.

En relación a las raíces naturales de esta tensión, F. Braudel ha indicado que la naturaleza y la historia se han dado la mano en el Mediterráneo y han convertido a este mar en un mediador. Y es que el Mediterráneo presenta la dualidad zonas montañosas-desierto con modos de vida que no tie-

nen nada que ver el uno con el otro, pero «la historia ha mezclado los ingredientes diferentes como la sal y el agua se mezclan en el mar». De este modo se explica, según este autor, que la unidad esencial del Mediterráneo sea el clima, que es el unificador de los paisajes y géneros de vida y que está construido con una doble respiración -la del Océano Atlántico y la del Sáhara, introducidos en el Mediterráneo facilitados por la masa de agua tibia marina (de unos 11º C)- (BRAUDEL: 1987, 19-21). Así pues, el Mediterráneo efectúa un papel de mediador que permite la unidad climática y con ella la de los paisajes y la de los géneros de vida. Los griegos del período arcaico ya intuyeron esta capacidad mediadora de su mar, si bien en otro sentido ya que para ellos era una media proporcional que unía en sí las cualidades opuestas de lo de arriba y lo de abajo (FRANKEL: 1993, 361).

Antonio Gaudí, por su parte, ha llamado la atención sobre la capacidad mediadora de la luz mediterránea. «Mediterráneo -escribe- quiere decir en medio de la tierra. En sus riberas de luz mediana y a 45 grados, que es la que mejor define los cuerpos y muestra la forma, han florecido las grandes culturas artísticas, por razón de este equilibrio de luz: ni demasiada, ni poca, porque ambas ciegan y los ciegos no ven.

Capítulo IV

Entre el mito y el *lógos*

Nuestra fuerza plástica es el equilibrio entre el sentimiento y la lógica...» (nota 50).

Pero no sólo el clima o la luz posibilitan encontrar la esencia mediadora de este mar, también lo permite su peculiar enclave geográfico que asocia íntimamente a la tierra -como sostiene J. Donald Hughes- con el mar (HUGHES: 1981, 30). Igualmente F. Braudel ha insistido sobre este punto, ya que para él el Mediterráneo es el conjunto de rutas y tierra, ligadas entre sí (BRAUDEL: 1987, 58). Esto es particularmente cierto para el caso de Grecia, tal y como mantiene Jean Rougé, pues aunque en el fondo de su corazón el griego ama su tierra (nota 51), las duras condiciones del suelo y otras causas -entre las que destacan las dificultades de los transportes terrestres y el desequilibrio entre su situación demográfica y sus estructuras económicas- le han empujado a ser un pueblo marino (nota 52), de modo que en la cultura griega la tierra y el mar están íntimamente unidas (ROUGÉ: 1975, 18).

Así pues, la naturaleza y la historia se han puesto de acuerdo y le han permitido al Mediterráneo que desarrolle funciones mediadoras, armonizadoras, de partes tan contrapuestas como el mar o la tierra. Quizás, al observarlo los griegos

aprendieron de la existencia de cosas antagónicas y, al mismo tiempo, de su necesidad de armonizarlas.

También la Historia griega muestra esta característica tensión entre la polarización y la unidad. H.D.F. Kitto cree que en el desarrollo histórico griego intervienen dos fuerzas: lo jónico y lo dórico. Estas dos corrientes históricas en estado de pureza serían antagónicas y caracterizarían, una -la jónica-, a lo dinámico, lo individualista y lo centrífugo y, la otra -la dórica-, a lo estático, lo comunista y lo centrípeto (nota 53). Pero ambas consiguen la conciliación en la Atenas de Pericles y de ahí se explica -según este autor- que Atenas alcanzara la perfección de la cultura ática en este breve período de tiempo. Así, la vida ateniense pudo concertar la libertad jónica y el brillo individual con el sentido dorio de la disciplina y la coherencia (KITTO: 1979, 122).

Pero no todos los investigadores emplean los mismos componentes para explicar el desarrollo heleno. Josep Campbell, conocido antropólogo de la religión, señala en su magna obra *Las máscaras de Dios* que aquél se sustenta sobre los pensamientos matriarcal y patriarcal (nota 54). En el primer milenio a.C. una idea fundamental de todas las disciplinas religiosas paganas -de Oriente y Occidente- fue que la vuelta de la mente hacia el interior debería culminar en una com-

Capítulo IV

Entre el mito y el *lógos*

preensión de la identidad **in esse** del individuo (microcosmos) y el universo (macrocosmos) que, al conseguirse, uniría en un orden de acto y realización los principios de la eternidad y el tiempo, el sol y la luna, el varón y la hembra, Hermes y Afrodita. Ese pensamiento, que encuentra la unidad entre el individuo y el universo, todavía es apreciable en *La Odisea* con la unión de Ulises y Penélope. Lo que había ocurrido - sostiene Campbell- es que tanto en Grecia como en la India se había permitido un diálogo entre los dos órdenes contrarios del pensamiento patriarcal y matriarcal. Sin embargo, los resultados de esta interrelación no fueron los mismos. En Grecia, la voluntad y el ego masculino se mantuvieron y prosperaron, mientras que en la India no, ya que prevaleció el elemento femenino. De este modo, Grecia pudo elaborar una forma de inteligencia responsable de sí misma que consideraba racionalmente y juzgaba responsablemente el mundo de los hechos empíricos y todo ello con la intención última no de sentir a los dioses, sino de desarrollar y madurar al hombre (nota 55). Es decir, que para Campbell primero se dio un diálogo entre el pensamiento matriarcal y el patriarcal que permitió a la vez concebir al mundo como unido, pero luego aquél último consigue imponer su voluntad, lo que trae como resultado la concepción de un nuevo hombre, más responsable de sus actos, racional y con capa-

ciudad científica, aunque también más aislado del mundo. Pero como el mismo Campbell deja claro, a través de numerosos ejemplos, la victoria del pensamiento patriarcal sobre el matriarcal no fue definitiva en Grecia, el viejo pensamiento matriarcal sobrevive de forma subterránea e, incluso, consigue aflorar a la superficie en alguna ocasión.

Tampoco la victoria del *lógos* sobre el mito fue total, a pesar de las teorías que mantienen investigadores como W. Nestlé, Luis Cencillo y Bruno Snell. W. Nestlé, en su famoso libro *Historia del espíritu griego*, argumenta que la evolución del pensamiento griego está determinada por un proceso que va del *mito* al *lógos*, dirigido por la Filosofía que cuestiona, socava y, finalmente, rompe la fe tradicional en los dioses - en el *mito*- y, por tanto, que establece un nuevo mundo de racionalidad y crítica -el del *lógos*- (NESTLÉ: 1975). Luis Cencillo, por su parte, habla de una evolución desde el pensamiento *dialéctico* arcaico -en el que Dios, el Hombre y la Naturaleza formarían parte indivisible del mismo y no distinguiría aún elementos antagónicos-, hasta el pensamiento *lógico* del período clásico -en el que el mundo aparece escindido en categorías contrarias como hombre-mujer, luz-oscuridad, sol-luna, naturaleza-cultura, etc.- (CENCILLO: 1970, 141). Bruno Snell también señala la contraposición del pen-

Capítulo IV

Entre el mito y el *lógos*

samiento mítico y del lógico, indicando las diferencias que existen entre uno y otro. El pensar mítico -dice- exige receptividad, mientras que el lógico requiere actividad. Por eso, la lógica no se desarrolla hasta que el hombre llega a tener conciencia de su propia capacidad de acción y de su propia inteligencia personal. «El pensar lógico -continúa- exige una mente despierta, mientras que el mítico bordea los límites del ensueño en el que, libres del control de la voluntad, revolotean las imágenes y las ideas». Indica, además, que, después del pensamiento mítico y del lógico, vendrá el científico (SNELL: 1965, 316). O sea que, primero se da un pensamiento mítico -receptivo y que bordea los límites del ensueño-, después uno lógico -en cuya base se encuentra la acción- y, finalmente, un pensamiento científico.

Hoy en día, después del trabajo de E.R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, la teoría de W. Nestlé no puede ser aceptada tan categóricamente. Por el contrario, es preciso reconocer que, junto a la razón, también la irracionalidad es un factor decisivo a tener en cuenta. E.R. Dodds observa la presencia de fuerzas irracionales -de origen externo o interno-, como la manía, la locura -tan importante, por ejemplo, en la obra de Platón-, la *ATE* -que es mostrada reiteradamente en la poesía homérica-, el terror a la *Míasma* -a la contaminación-, la

Phthonos -la envidia de los dioses, que aparece aún en los autores más arcaicos del clasicismo como Píndaro, Sófocles y Herodoto-, la existencia continua de demonios -en Homero, Esquilo, etc.-, el miedo a la libertad -que caracterizaría a todo el período helenístico-, etc. (DODDS: 1983). Por otra parte, tampoco se puede decir que el pensamiento mítico fuera borrado por el lógico, sino que mantiene una poderosa fuerza -superior a la del pensamiento matriarcal- y no sólo en la literatura, en la filosofía (nota 56) o en el drama, sino también en la mentalidad del pueblo que lo utilizó en muchas ocasiones como modelo de su forma de vida. Finalmente, el pensamiento dialéctico que, como ha especificado Luis Cencillo es anterior al lógico, tampoco consigue suplantarlos del todo. Recordemos la importancia que la dialéctica tiene para la filosofía, especialmente en los presocráticos y en Platón. La dialéctica, por tanto, no es barrida por la lógica, ambas están muy presentes en el pensamiento griego que trata además de armonizarlas.

En suma, todas estas teorías llaman la atención sobre la existencia de una serie de fuerzas históricas contrapuestas que actúan en el curso de la evolución griega. Su presencia denota que Grecia se encuentra polarizada social y culturalmente y que el antiguo mundo de unidad entre lo humano, lo

Capítulo IV

Entre el mito y el *lógos*

divino y lo natural ha quedado fragmentado. Sin embargo, con el desarrollo griego, unas no dan paso de una manera lineal y automática a las otras. La forma lineal de la evolución histórica no puede ser aceptada tan unívocamente, ya que la historia griega es más compleja, en su decurso intervienen tanto el mito como el *lógos*, tanto el pensamiento dialéctico como el lógico. Además, la presencia del mito no es totalmente borrada por el *lógos*, como tampoco el pensamiento dialéctico lo es por el lógico y el matriarcal por el patriarcal. Como explicación se puede recurrir a la argumentación dada por J. Piaget, que sostiene que es consustancial al pensamiento humano adquirir una comprensión del mundo a través de una serie de etapas evolutivas, pero de modo tal que las etapas más primitivas perviven junto a las nuevas y no desaparecen (nota 57). Pero junto a esta causa yo añadiría que el deseo de unidad también impulsó a los griegos a armonizar todos los elementos contrapuestos que aparecían en su realidad y, en definitiva, les impidió que se desprendieran, en su camino histórico, de alguno de ellos.

2. Pensamiento lógico y pensamiento dialéctico en Grecia

Sobre la utilización de la Dialéctica en Grecia es preciso constatar dos aspectos. Primero, que la Dialéctica tiene una

presencia muy importante, al menos hasta tiempos de Aristóteles y no desaparece con la Lógica, aunque Aristóteles la lleva a su techo aparcando casi definitivamente la Dialéctica. El segundo, que su empleo está muy relacionado con la tensión unidad-diversidad.

Se dice que Zenón de Elea o Heráclito fueron sus inventores, pero Luis Cencillo ha precisado que el pensamiento dialéctico es muy anterior y de él participaban todos los seres humanos y no sólo los filósofos. Como señala Hermann Fränkel, en la epopeya homérica se halla, por primera vez, una forma de pensamiento -el polarizado- que acabó imponiéndose, después de Homero, en la época griega arcaica. Este pensamiento consiste en que sólo puede concebirse una cualidad si se hace conjuntamente con su opuesto. Por ejemplo, la estrecha limitación de la existencia humana necesita la contrafigura de una existencia divina ilimitada, pero, por otra parte, semejante a la humana; lo mismo puede decirse de la naturaleza que es antropomorfizada y convertida igualmente en contrafigura humana. Con posterioridad a Homero, según el mismo Fränkel, todo el pensamiento literario y filosófico arcaico mantiene en conjunto una estructura unitaria: la polaridad del pensamiento y del sentimiento - elementos característicos de la estructura- y el movimiento

Capítulo IV

Entre el mito y el *lógos*

continuo y deslizante del pensamiento -elementos definitorios de la forma-. Así, el discurso se caracteriza por un zig-zagueo, sometido a la atracción y repulsión de los opuestos, y por un camino circular, ya que termina en el punto en que se inició (FRÄNKEL: 1993, 64-65 y 469-471).

Lo que hace la filosofía es apropiarse de la dialéctica -un invento «popular», retomado por la literatura- e introducirla en el *lógos*. Hoy en día se le adjudica a Zenón de Elea, de una manera más firme, la «invención» de la dialéctica, pero en realidad su originalidad consiste en una utilización meramente formal de ésta (nota 58). Es decir, que en él la dialéctica se identifica pura y simplemente con la técnica de la discusión (CORDERO: 1985, 20). Ésta sería una visión pragmática que contrastaría con el pensamiento dialéctico primitivo que expresa una forma de entender y de vivir el mundo y una manera de vincularse el hombre con su entorno.

Heráclito es más profundo que Zenón, pero también más oscuro (nota 59). La dialéctica, con él, ya ha perdido esa especie de naturalidad e ingenuidad primitivas y se ha intelectualizado (nota 60), aunque su empeño sea, en último extremo, un retorno a ella. Su teoría acerca de la oposición intrínseca (nota 61) y la tensión bipolar que constituyen una propiedad esencial del *lógos* y de todo cuanto vive en el

mundo (SNELL: 1965, 40), lo que denota es su conciencia de que el hombre -compuesto de cuerpo y alma- y su mundo son duales, incluso el mismo *lógos* lo es -*pólemos* se ha encargado de ello-. Por eso, busca con la dialéctica un vínculo que le permita integrarse de nuevo en aquel antiguo mundo de unidad que fue un superador de esa tensión bipolar. Y aquí encuentra F. Copleston la contribución original de Heráclito a la filosofía: es decir, en su concepción de la unidad en la diversidad, de la diferencia en la unidad. Mientras que Anaximandro considera la guerra de los opuestos como algo desordenado, algo que mancha la pureza del Uno, Heráclito en cambio cree que la lucha de los contrarios entre sí, lejos de ser una tacha en la unidad del Uno, le es esencial al ser mismo del Uno. El Uno sólo puede existir en la tensión de los contrarios. Por tanto, la dialéctica de la realidad en Heráclito manifiesta que la realidad es una y, al mismo tiempo, múltiple (COPLESTON: 1986, 53).

También Platón, en algunos de sus diálogos (el *Fedón*, el *Fedro* y, en parte, *La República*), utiliza la dialéctica, en este caso como un método de ascenso de lo sensible a lo inteligible. Como método de elevación a lo inteligible, la dialéctica se vale de operaciones tales como la «división» y «la composición», las cuales no son dos operaciones distintas, sino

Capítulo IV

Entre el mito y el *lógos*

dos aspectos de la misma operación. La dialéctica permite entonces pasar de la multiplicidad a la unidad y mostrar a ésta como fundamento de aquélla (nota 62). Así pues, la búsqueda de la unidad lleva igualmente a Platón a emplear la Dialéctica. Pero, además, Platón tiene otra forma de dialéctica que -en obras como el *Parménides*, el *Sofista* y el *Filebo*- es utilizada como un método de deducción racional de las Formas. Según este método, la dialéctica permite discriminar las Ideas entre sí y no confundirlas (FERRATER: 1986, 796 y sig.). Por otra parte, el diálogo platónico se abre a la dialéctica que es, según Emilio Lledó, un tema capital del platonismo. Así, en el filósofo griego el pensamiento se convierte en un esfuerzo, una tensión que lo hace progresar: «La dialéctica para Platón -escribe aquel autor- es el *camino hacia* la filosofía» (LLEDÓ: 1985, 38-39).

Para el antropólogo C. Lévi-Strauss, la lógica ya está presente en las sociedades primitivas: «Las lógicas práctico-teóricas que rigen su pensamiento y su vida -escribe- están movidas por la exigencia de las separaciones diferenciales. El principio lógico es el de *poder oponer* siempre los términos que, un empobrecimiento previo de la totalidad empírica, permite concebir como si fueran distintos» (LÉVI-STRAUSS: 1975, 115). Si esto es así, la filosofía sería una heredera de

esta actitud lógica de las sociedades primitivas. En cualquier caso, de la lógica se ocuparon extensamente los filósofos griegos desde los Presocráticos hasta los estoicos, pasando por Aristóteles que es el que ha dejado, en su obra el *Organon*, la teoría más importante. No se trata aquí de señalar todas las cuestiones que estos filósofos plantearon acerca del *Lógos* y sí, fundamentalmente, la teoría aristotélica y el sentido que adopta en ella el término *lógos*, vinculado al lenguaje. Por lo que respecta a la teoría aristotélica, ésta plantea los fundamentos de la lógica clásica. Su núcleo trata de la identidad, la deducción y la inducción, que aseguran la evidencia, la coherencia y la validez formal de las teorías y discursos. Tres principios inseparables constituyen el corazón de la lógica identitaria:

1º) El principio de identidad (A es A), que afirma la imposibilidad de que lo mismo exista y no exista al mismo tiempo y dentro de la misma.

2º) El principio de contradicción, que afirma la imposibilidad de que un mismo atributo pertenezca y no pertenezca a un mismo sujeto, al mismo tiempo y dentro de la misma relación: A no puede ser a la vez B y no-B.

Capítulo IV

Entre el mito y el *lógos*

3º) El principio del tercio excluso afirma, sobre la base de que toda proposición dotada de significación es verdadera o falsa, que entre dos proposiciones contradictorias sólo una puede ser mantenida como verdadera: A es o B o no-B.

El principio de identidad -como recuerda E. Morin- ha sido el basamento ontológico-metafísico de la razón y de la ciencia occidentales, constituyendo la identidad de las cosas consigo mismas su propio ser. Los tres axiomas de la lógica aristotélica armaron la visión de un mundo coherente y enteramente accesible al pensamiento. Todo lo que excedía a esta coherencia quedaba a la vez fuera de la lógica, fuera del mundo y fuera de la realidad. Por tanto -continúa este sociólogo-, la lógica clásica opera sobre dos valores alternativos y comporta en sí misma la exclusión del tercero y la contradicción. Y por otra parte, al encerrarse únicamente en la deducción y en la inducción, deja fuera de la lógica a la invención y a la creación (MORIN: 1992, 178-181). Con esta importante teoría, Aristóteles sistematiza y sintetiza toda la concepción y el desarrollo de lo que la lógica representaba para el pueblo griego.

Mientras que, en Grecia, la Lógica fue impulsada por la búsqueda de la esencia de las cosas, desdeñando la diversidad del mundo, la dialéctica no quiso olvidar esta diversi-

dad y quiso hacerla compatible con la unidad. La mente griega, efectivamente, siempre persiguió la unidad, pero con estrategias diferentes. Con la Lógica, aunque buscaba el ser de las cosas, también puso el acento en su separación. Quizás, por eso, siendo tan importante como fue este tipo de pensamiento, los griegos llegaron a intuir sus limitaciones y de ahí que nunca abandonaran el pensamiento dialéctico con el que pudieron aprehender la complejidad del mundo en el que vivían. Y es que, si tomaron conciencia de que este mundo estaba cada vez más fragmentado, también deseaban cada vez más ardorosamente seguir manteniéndolo unido.

3. La Tragedia griega, entre la lógica y la dialéctica

La tragedia griega utiliza tanto el pensamiento lógico como el dialéctico, lo que la convierte, por un lado, en un espejo de la multiplicidad de la vida y, por otro, en un reflejo del ansia de unidad. Ejemplificaré ahora el empleo de este doble pensamiento a través de algunos aspectos, sin perjuicio de que a lo largo de este libro vayan apareciendo otros. Concretamente, trataré aquí la polarización social y política -que opone a la aristocracia y al pueblo y a sus respectivas ideologías- y la polarización histórica -que diferencia el tiempo humano del divino y la antigüedad con el mundo moder-

Capítulo IV

Entre el mito y el *lógos*

no-. La tragedia intenta superar esta fragmentación convirtiéndose en una auténtica mediadora cultural, social, política e histórica. Y todo ello quedará explícito, tanto en la propia división genérica como en los temas que aborda, en su técnica, en su estructura y en el lenguaje que utiliza.

Por lo que respecta al fraccionamiento social y político, también la tragedia es un espejo del mismo. Concretamente, en la estructura de la tragedia hace acto de presencia esta polarización, por ejemplo, en su misma técnica que enfrenta a dos elementos distintos: el coro, ser colectivo y anónimo - cuyo papel consiste en expresar con sus temores, sus esperanzas y sus juicios los sentimientos de los espectadores que componen la comunidad cívica- y el personaje individualizado -que es un héroe del pasado-. Ya hay aquí un claro reflejo del desacuerdo social, que distingue al pueblo de la aristocracia; también político, que expresa una tensión entre los sentimientos ideológicos de la aristocracia -manifestados a través de los héroes- y del *demos* -enunciados por el coro; y, en último lugar, lingüístico, puesto que la lengua en la tragedia sufre un desdoblamiento, es empleada de forma dispar en la lírica coral y en la forma dialogada de los protagonistas (VERNANT Y VIDAL-NAQUET: 1987, 15). Lo que, en definitiva, parece querer decir la tragedia es que la sociedad

inicia ahora su camino hacia la complejidad, hacia la variedad de contextos y lo hace, precisamente, en Grecia donde al principio sólo dos grupos sociales llegan a tener una singular importancia. Son la aristocracia y el pueblo que, sometidos a una larga lucha social y política en todo el período arcaico, han quedado triunfantes frente a la monarquía y al clero que, contrariamente, no consiguen mantener su poder durante el siglo V a.C. Pero el hecho de que la tragedia refleje a aquellas dos clases no es ni mucho menos una ingenuidad, sino que obedece, como se sabe muy bien, a motivaciones políticas (nota 63) que buscan -y expresan, a la vez- un entendimiento pacífico entre esos dos grupos sociales. No extrañe, pues, que el drama sea más avanzado que la épica y que traduzca mejor la nueva realidad social que emerge en el período histórico clásico.

El segundo fraccionamiento del que quisiera ocuparme es el histórico, muy presente también en la tragedia. Lo maravilloso de ella es que informa puntualmente del alumbramiento de una forma de vida que todavía convive con una más primitiva. Ahora bien, este alumbramiento no podía efectuarse sin dolor, porque ¿qué parto no va acompañado de un dolor intenso y agudo? «El momento trágico es -dicen Vernant y Vidal-Naquet- aquel en el que se abre en el corazón de la

Capítulo IV

Entre el mito y el *lógos*

experiencia social una fisura lo bastante grande para que entre el pensamiento jurídico y político, por un lado, y las tradiciones míticas y heroicas, por el otro, y se esbocen claramente las oposiciones; pero lo bastante leve a la vez para que los conflictos de valor se sientan todavía dolorosamente y la confrontación no deje de llevarse a cabo» (VERNANT Y VIDAL-NAQUET: 1987, 18). El dolor, además, intensifica la sensación del tiempo transcurrido y, así, una nueva polaridad entre el tiempo humano y el divino tiene lugar con ese «momento trágico». Esto es lo que opinan estos antropólogos, para quienes la tensión entre el mito y las formas de pensamiento propias de la ciudad, los conflictos del hombre, del mundo de los valores y del universo de los dioses, así como el carácter ambiguo y equívoco de la lengua, son los rasgos que marcan fuertemente la tragedia ática. Pero lo que quizás la defina de un modo esencial -continúan- es que el drama llevado a la escena se desarrolla a la vez en un tiempo humano cotidiano y en un tiempo divino siempre presente (VERNANT Y VIDAL-NAQUET: 1987, 38). La tragedia colabora, pues, igualmente en la conformación de un nuevo sentido del tiempo -el de la vida cotidiana, el humano- que, aunque convive junto al ancestral del eterno retorno, ya se distingue netamente de él.

En resumen, la tragedia instruye acerca de la desemejanza entre el tiempo humano y el divino, así como de la heterogeneidad de la realidad social, política y lingüística del pueblo griego. Pero, a la vez, la tragedia persigue solventar todo este resquebrajamiento con el diálogo y convertirse en una mediadora cultural, social, política, histórica, etc. Así pues, al presentar el drama sus géneros polarizados y la tragedia una estructura técnica y una forma lingüística también polarizadas, estos hechos se convierten en el mejor espejo de la disociación social, religiosa, política, cultural e histórica de la Grecia del siglo V a.C., que ha enfrentado la unidad con la diversidad, el pueblo con la aristocracia, la *libertad* con la *necesidad*, el mundo primitivo con el moderno, el *mito* y el *lógos*, el tiempo humano con el divino y el pensamiento lógico con el dialéctico. La tragedia es un reflejo y también el certificado de un nacimiento e intenta, además, superar la ruptura de la vida y convertirse en una intermediaria -en un instrumento de diálogo- de todas esas fuerzas discordantes. Por eso es el corazón de la vida griega, un auténtico microcosmos que nos desvela las tensiones y los diálogos, los partos y las defunciones, los dolores y las alegrías de un pueblo valiente que lo mismo luchaba frenéticamente para salvar su libertad que se enzarzaba en una batalla dialéctica para encontrar los cauces de un diálogo pacífico.

Capítulo IV

Entre el mito y el *lógos*

Son todas éstas, pues, las supremas tensiones a las que se vió sometido un pueblo, modelado por la lógica y por la dialéctica que, al mismo tiempo, que lo unía al mundo lo distanciaba de él.

4. El racionalismo sólo florece durante un corto período

Hasta casi el final de la Edad Arcaica el pensamiento dialéctico es el útil esencial para aprehender un mundo sin antagonismos -sin complejidades- en el que lo divino, lo humano y lo natural se encuentran profundamente unidos. Lo que el hombre arcaico alcanza a comprender del mundo en el que vive es expresado por el *mito* que ordena ese mundo, es decir, que une a los dioses, a la naturaleza y al hombre en un mismo cosmos que deja atrás un informe mundo de caos. El *mito* es, efectivamente, un territorio que bordea el ensueño pero en el que la receptividad está muy alerta. El ensueño tiene lugar en ese preciso momento en el que, habiendo superado ya la etapa de sueño profundo -en el que se abisma el caos primigenio-, se está ya a punto de despertar. El *mito* sería, pues, un escenario dialéctico en el que el hombre no habría tomado aún conciencia de la diferencia entre el caos y el orden, entre el sueño y el despertar, pero ya estaría alerta y muy receptivo para todo lo que el futuro le pudiera deparar. No obstante, el hombre es incapaz todavía de

ordenar todo su mundo y, por eso, intentará exorcisar, a través de ancestrales rituales mágicos que se pierden en la noche de los tiempos, lo que queda fuera de su comprensión -lo desconocido-. No conseguirá, sin embargo, con ello verse libre -en el exterior- de enigmáticas y peligrosas fuerzas naturales y -en su interior- de irracionales impulsos que escapan a su control. De ahí que el hombre se vea a sí mismo como un ser minúsculo -dominado por las divinidades y la naturaleza- e informe, que aún no ha descubierto que tiene alma, aunque sí -sobretudo al final del período- han alumbrado en su conciencia algunos débiles destellos -muy embrionarios- de lógica, de racionalidad y de observación empírica. En resumen, el hombre arcaico es un hombre dialéctico que más que vivir su mundo lo experimenta casi como un sueño de orden o casi como una pesadilla irracional y, en cualquier caso, con un poderoso empeño por comprender y, quizás, por despertar de ese largo sueño-pesadilla en el ha vivido.

En el período clásico, el hombre comienza a despertar de su letargo, pero también ha iniciado un largo peregrinaje de soledad en el mundo. Con los primeros bostezos una sensación de perplejidad le invade. De repente ha tomado conciencia de que se encuentra frente a un mundo complejo y polarizado, sometido a múltiples tensiones propiciadas por fuerzas anta-

Capítulo IV

Entre el mito y el *lógos*

gónicas. Además, percibe que él mismo está sometido a una tensión bipolar que lo fracciona en dos partes -cuerpo y alma, racionalidad e irracionalidad-. En definitiva, esa comprensión de la naturaleza del mundo que le rodea y de la de sí mismo le produce un efecto paradójico: su conciencia le permite conocer mejor el mundo y a él mismo, pero al mismo tiempo, lo enajena, lo destierra de él. Y así, un nuevo hombre ha nacido, un ser racional, con el *lógos* como característica definitiva. Pero con este *lógos*, capta el mundo y, a la vez, lo aleja de él, de tal modo que el nuevo hombre griego está llamado a recorrer, solo, un camino largo y sinuoso -lleno de encrucijadas- que se pierde en el horizonte.

Nunca antes el ser humano se había encontrado ante tal encrucijada entre lo nuevo y lo viejo. El griego arcaico vivía en un eterno retorno en el que todo moría para que todo volviera a renacer y en el que lo nuevo no se diferenciaba de lo viejo. Por el contrario, el del período clásico ha tomado conciencia de su nueva situación. Por un lado, ha descubierto que vive en un mundo nuevo lleno de complejidades, pero por otro lado, todavía experimenta su pasado -lo recuerda de un modo muy intenso; aún se siente muy cercano a ese mundo originario de unidad que ahora se ha dividido. Pero no es nostalgia lo que siente hacia el pasado, ni terror hacia

el presente. Lo que le ocurre es que acaba de dar sus primeros pasos en la Historia, unos pasos que son todavía cortos y titubeantes y que le permiten, de vez en cuando, poder echar una mirada hacia atrás, al camino de la tradición. Pero al fin y al cabo son pasos que ya le muestran un camino nuevo que le empuja a escudriñar el futuro. En definitiva, el griego aún no se sentía cómodo con la complejidad de su mundo actual, mientras que el recuerdo de la unidad del pasado le era muy cercano y de ahí que un ansia irrefrenable de unidad se apoderara de él. Todo su pensamiento está bañado por ella y también todas sus grandes formas culturales. La *polis* probablemente sea, en este sentido, su mayor conquista, es el mejor referente de la unidad. También la religión está bañada por ese espíritu unitario, es una religión comunitaria y social, mientras que el arte es una forma social y política de considerable importancia. La tragedia por su parte, a través de su misma estructura y del diálogo, emprende un nuevo rumbo erótico, plagado de deseos de convivencia y de paz. La ciencia, con su afán de conocer la *physis* -el mundo natural-, en realidad aspira a una nueva vinculación del hombre con ella. Finalmente, la filosofía se empeña también en experimentar otros métodos de conexión con el cosmos, como la reintroducción de la dialéctica, un lenguaje de comunicación con ese mundo unificado que

Capítulo IV

Entre el mito y el *lógos*

crearon los antiguos. Todos estos intentos y anhelos confluyen en la Atenas de Pericles que desarrolla una cultura armónica donde todas las fuerzas antagónicas -políticas, sociales, culturales y religiosas- presentes en ella logran una convivencia esplendorosa. En efecto, la Grecia clásica ha conseguido una nueva unidad del cosmos y del hombre que ha demostrado que ésta no era un sueño utópico sino un ideal real y posible. Sin embargo, el equilibrio logrado sólo dura unas pocas décadas; es un equilibrio inestable que muy pronto saltará en mil pedazos dando lugar a una nueva búsqueda de unidad.

Esta Grecia Clásica, a pesar de su convivencia política, social y religiosa y a pesar de su esplendor cultural, no es, en absoluto, un mundo de perfección, ya que es hija de la guerra, madre de la esclavitud y el resultado de un divorcio entre la cultura patriarcal y la matriarcal. La cultura patriarcal, que consigue finalmente imponerse, ha utilizado un lenguaje de sometimiento a la cultura matriarcal y ha emprendido, además, multitud de batallas con el resultado del entronamiento de *pólemos* como señor de la polaridad y del pensamiento dual. El hombre de la calle, ante este implacable avance de *pólemos*, vuelve a sentir terror de la historia, pero esta vez no le queda el refugio de la naturaleza, el *lógos*

polarizador la ha extrañado del hombre. Tampoco encontrará amparo en los dioses, que están ocultos y que no responden a su llamada de socorro. Este hombre, por primera vez, está más solo que nunca y ni siquiera su conciencia se verá libre de antiguos demonios y fuerzas irracionales que han aprovechado su debilidad para volver a golpearlo insistentemente. Pero esta soledad primeriza, también es necesaria para la reflexión y, sobre todo, para que efectúe la pregunta con la que nace y se desarrolla la filosofía, una disciplina que continúa la labor del *eros* cósmico, del deseo de unidad. No extrañe, pues, que Heráclito trate de reencontrarse con el antiguo mundo dialéctico en el que el sol y la luna no eran todavía dos consortes, sino el mismo astro que iluminaba el mundo -durante el día y la noche- y en el que la naturaleza era la tierra del reposo y del equilibrio. Ahora bien, esta labor continuadora del *eros* cósmico se la reparte la filosofía con la tragedia, que trata de exorcisar a *pólemos* y se convierte en una nueva promisión del destino del hombre. En suma, todos estos propósitos conducen a los seres humanos a que se reconozcan como una naturaleza dual -compuesta de alma y cuerpo, mitad divina-mitad bestia, racional e irracional- que, por un lado, saben que pueden y deben lograr la perfección de su ser, pero por otro lado, también conocen que tienen límites y que no pueden por tanto olvi-

Capítulo IV

Entre el mito y el *lógos*

dar su insuficiencia. De modo que la tragedia tan sólo alcanza a plantear preguntas angustiosas que no tienen respuesta ni por parte de los dioses ni por parte del hombre. No obstante, lo verdaderamente importante es su mismo planteamiento, todo un símbolo de la libertad humana. El hombre griego ha inventado la libertad, la fuerza del cambio y, con ella, pese a sus titubeos, ha entrado en la historia.

Pero la historia no es lineal, tiene sus avances y sus retrocesos, sus idas y venidas, sus progresos y sus regresiones. Tan pronto como el hombre había descubierto la historia, cuando todavía no se había acostumbrado totalmente a ella, un nuevo período antihistórico asoma al borde del Mar Mediterráneo. En la Grecia Helenística, los logros comunitarios se han disuelto y han dado lugar a un mundo descompuesto en el que, si el individuo se ha librado de ancestrales cadenas, ha profundizado en su soledad y al final se ha vuelto a rodear nuevamente de cadenas. La soledad, en las grandes y cosmopolitas urbes del período, se hace tan insoportable que, el ansia de reposo y equilibrio que la naturaleza proporciona, ha tomado la forma de la nostalgia. El hombre helenístico tiene nostalgia del pasado y, al mismo tiempo, miedo al futuro, a la historia. Ni la *polis*, ni la religión, ni el arte, ni la tragedia, ni la naturaleza, con sus fuertes impulsos comunitarios, le sirven ya de refugio

seguro, ya no se apiadan de su situación. La corta etapa del período racionalista de la Ilustración, en la que el *lógos* muestra su momento esplendoroso y casi indestructible, en realidad ha mostrado su fragilidad dando lugar a una nueva vuelta del irracionalismo, caracterizada por una fe en el Hado y en las determinaciones astrológicas, sustitutas de las antiguas creencias comunitarias. De este modo, la necesidad más irracional asfixia el deseo de libertad; ésta ya no es el gran impulso que mueve a los seres humanos a la acción, ya que, contrariamente, éstos se encuentran paralizados por el miedo, siendo su única aspiración que el Hado les sea favorable para poder moverse. Se comprende que muy pronto el griego acabe siendo conquistado por la poderosa Roma y que viejas teorías antihistóricas -el mito del eterno retorno y el del fin del mundo- vuelvan a hacer acto de presencia: un pueblo con miedo al futuro no construye su historia, deja ésta en manos ajenas, mientras que las suyas quedan, una vez más, sujetas por nuevos grilletes.

Notas

50 Cita obtenida de Luis Racionero, *El Mediterráneo y los bárbaros del Norte*, pgs. 59-60.

51 Como se puede apreciar en *Los Trabajos y los días* de Hesíodo o en el *Económico* de Jenofonte.

52 Estas duras condiciones de las comunicaciones por tierra permitirían incluso un menor desarrollo del ámbito terrestre que del marítimo: «podría decirse -escribe J. Harmand- que Atenas se hallaba en el mar cerca de Nelson y en tierra cerca de la prehistoria». Véase, de J. Harmand, *La guerra antigua, de Sumer a Roma*, pg. 207.

53 Referido al arte también W. Tatarkiewicz señala este doble componente que aparece ya en la estética del período arcaico. En él, la cultura dórica se caracterizaría por la búsqueda de normas artísticas fijas e inmutables de lo bello, mientras que la jónica por la predilección por la realidad viviente y por la percepción sensible. Por tanto, las formas artísticas se verían determinadas por esta doble concepción, de tal modo que en la corriente dórica predominaban las tendencias objetivas de su estética y en la jónica, en cambio, las subjetivas; en el círculo dórico nació la idea de que el criterio del buen arte reside en la medida, mientras que para los jonios estribaba en el placer experimentado por el espectador; en la primera de dichas formaciones se siguieron mucho más tiempo los cánones que la regían y, en cambio, en la segunda surgieron antes las corrientes impresionistas; la primera se atenía a la *symmetria* y la segunda, por el contrario, observaba la *euritmia*; la primera poseía claras tendencias al absolutismo y racionalismo, mientras que la segunda predicaba el relativismo y el empirismo. En definitiva, ambas tendencias dieron lugar a

grandes discusiones estéticas, pero no se trataba de un paso de una solución a otra, sino más bien de una oscilación entre diversas tesis: Ficción y verdad, imitación y creación, Belleza y conveniencia. Es decir, que la antigüedad conocía y apreciaba una belleza doble: la belleza universal de la *symmetria*, y la belleza individual de la conveniencia. Véase, *Historia de la Estética*. Vol. I, pgs. 20, 343 y 345.

Estas dos culturas antagónicas determinan especialmente a la arquitectura. En efecto, ésta se inicia con la aportación de dos grandes corrientes: la doria, que es sobria y robusta y que aporta el sentido rígido de la decoración geométrica y abstracta y la jonia, elegante y vivaz, que aporta el gusto por la riqueza, el lujo y las proporciones estilizadas. Véase, de Violeta Montoliu Soler, *Arte antiguo y medieval*, pg. 9.

54 Pensamientos que tienen un origen histórico. El Mediterráneo - como señala A. Weber-, debido a su mejor clima, se convierte en una meta migratoria de pueblos procedentes del N. de Europa y de Asia, donde el clima había empeorado. De este modo, «la confrontación y arreglo de los indogermanos del norte con esas culturas mediterráneas se llevó a cabo sobre el subsuelo de la primitiva capa matriarcal». Véase, de A. Weber, *Historia de la Cultura*, pg. 87.

55 Véase de J. Campbell, *Las Máscaras de Dios: Mitología Occidental*, el cap. 4.

56 Tras los sofistas la oposición entre *mito* y *lógos* se hace habitual y, especialmente, en Platón. Pero, según los editores de los *Diálogos* de Platón, no es tan tajante como pudiera suponerse. Véase, *Diálogos*, vol. III, pg. 33. Para Eugenio Trías -*Pensar la religión*, pg. 33-, en las

Notas

culturas antiguas tiene lugar una secuencia canónica formada por la revelación -el *mito*-y la reflexión -el *lógos*-, pero esta última tiene su base y su fundamento en aquélla que es previa y de la que no puede desligarse. Por tanto, no creo que sea posible que, en Grecia, el *mito* fuera sustituido por el *lógos*, sino que conviven.

57 Véase, *Psicologías de las edades. Del nacer al morir y La representación del mundo en el niño*.

58 Así se manifiestan los editores de *Los filósofos presocráticos*, vol. II, en la pg. 20. Es decir, que el aporte personal de Zenón a la historia de la filosofía es exclusivamente metodológico y la utilización de la dialéctica meramente formal.

59 Según F. Copleston, el estilo de Heráclito fue un tanto oscuro y cree que esta manera de proceder no fue inintencionada. Recoge también este autor que Burnet señala que Píndaro y Esquilo tienen el mismo tono profético, posiblemente debido al contemporáneo renacimiento religioso. Véase, *Historia de la Filosofía. 1. Grecia y Roma*, pg. 52.

60 He seleccionado dos fragmentos atribuidos a Heráclito donde aparece su pensamiento dialéctico. En uno de ellos dice: «Inmortales mortales, mortales inmortales, viviendo la muerte de aquéllos, muriendo la vida de éstos»; y en el otro: «Las cosas frías se calientan, lo caliente se enfría, lo húmedo se seca, lo reseco se humedece». Me parece que, en ellos, es clara la intención de Heráclito de conectar con la vida unida que se niega a ser fraccionada. Ver *Los Filósofos Presocráticos*, Vol. II, pgs. 388 y 394.

61 El *Lógos*, norma de toda existencia para Heráclito, es la *coincidencia oppositorum*, la coincidencia de opuestos en unidades de dos caras. Así, en la filosofía de Heráclito, encuentra su culminación y su expresión teórica más perfecta la concepción polarizada que domina la época arcaica. Véase, Hermann Fränkel, *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, pg. 339.

62 A este respecto son significativas las palabras de Sócrates en el *Fedro*: «Y de esto es de lo que yo soy amante, Fedro, de las divisiones y uniones, que me hacen capaz de hablar y de pensar. Y si creo que hay algún otro que tenga como un poder natural de ver lo uno y lo múltiple, lo persigo 'yendo tras sus huellas como tras las de un dios'. Por cierto que aquellos que son capaces de hacer esto -Sabe dios si acierto con el nombre- les llamo, por lo pronto, dialécticos». Véase, *Diálogos* de Platón, vol. III, pg. 386.

63 Un buen número de autores, en las últimas décadas, se ha ocupado de la interpretación política de la tragedia. Véase, por ejemplo, *Tragedia y política*, de Jorge Uscatescu o, de Carlos Miralles, *Tragedia y política en Esquilo*.

Capítulo V

El espacio de la arquitectura teatral es fruto de la tensión unidad-diversidad

El espacio de la arquitectura teatral es fruto de la tensión unidad-diversidad

1. Conflicto y diálogo espacial

Juan Bonta distingue entre *forma física* del objeto o lugar, que es el conjunto de todas sus características perceptibles, directa o indirectamente -forma, color, textura, olor, sonido, temperatura, peso, propiedades mecánicas, químicas, eléctricas, etc.- y *forma significativa*, que «es la abstracción de la forma física» (BONTA: 1984, 292). Si siguiera a este autor, en arquitectura, tendría que distinguir entre forma física y forma significativa, pero yo considero de un modo inseparable la forma y el significado. Como dice Alvaro Delgado-Gal, aunque la forma es el sujeto principal de la esencia del arte, es imposible hacer una historia de la forma sin hacer una historia de la cultura o, lo que es lo mismo, la forma está inextricablemente unida a su contenido (DELGADO-GAL: 1996, 12 y sig.) ([nota 64](#)). De ahí que

tampoco coincide con la opinión de Mark Wigley, para quien «la arquitectura no es un cerramiento físico, es un cerramiento cultural» (WIGLEY: 1994, 255). Y es que, aunque el reconocimiento de esta perspectiva cultural sea importante, evidentemente la arquitectura es ambas cosas a la vez.

Anne Ubersfeld mantiene que lo que siempre se reproduce en el teatro son las estructuras espaciales que definen no tanto un mundo concreto cuanto la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes. Así pues, el escenario representa siempre una simbolización de los espacios socio-culturales (UBERSFELD: 1989, 112). A mí me parece que esta simbolización es extensible al conjunto del espacio del edificio que, concretamente, es una simbolización del espacio sagrado, humano, social, histórico y natural del pueblo griego (nota 65) y de todos los conflictos subyacentes que le afectan. Ahora bien, la concepción espacial del edificio teatral no sólo es el resultado de conflictos, puesto que intenta resolverlos con el diálogo de modo que sería, a la vez, un topos físico y representativo en el que dialogan:

- a) la cultura, la sociedad y el teatro,
- b) la ciudad y el teatro y

Capítulo V

El espacio de la arquitectura teatral es fruto de la tensión unidad-diversidad

c) el Hombre consigo mismo, con los demás hombres -la Sociedad-, con la Naturaleza, con la Historia y con los Dioses. En definitiva, el edificio, frente al espíritu disolvente de *pólemos*, se convierte en un escenario erótico de unidad porque es el marco adecuado donde se produce un diálogo microcósmico que refleja la cosmovisión general de la civilización griega.

La refleja, pero también la fija, la refina e incluso plantea, en alguna ocasión, su transformación, ya que como obra arquitectónica y artística que es, lleva aparejada un aumento del ser que recibe de su contexto (nota 66). Toda «obra arquitectónica -dice G. Gadamer- remite más allá de sí misma en una doble dirección. Está determinada tanto por el objetivo al que debe servir como por el lugar que ha de ocupar en el conjunto de un determinado contexto espacial» (GADAMER: 1977, 189 y sig.). En este mismo sentido se manifiesta un arquitecto posmoderno, Robert Venturi, para quien el contraste del interior y exterior puede ser una de las manifestaciones principales de la contradicción en arquitectura. «La arquitectura se da -escribe- en el encuentro de las formas interiores y exteriores de uso y de espacio... La arquitectura como muro entre el interior y el exterior es el registro espacial y el escenario de este acuerdo» (VENTURI: 1992, 139).

Precisamente esta doble dirección es la que le permite al edificio teatral dialogar, enfrentarse o integrarse armónicamente en la ciudad y en el paisaje natural en los que se encuentra, ofreciéndoles el incremento de ser que toda obra artística produce. Es decir, que esa doble dirección le confiere a la forma de la obra arquitectónica un significado que se enriquece en una doble perspectiva. Por tanto, consideraré al edificio teatral griego en su doble faceta espacial interna -determinada por los objetivos que debe cumplir- y externa -condicionada por el lugar que ocupa en el conjunto de un contexto espacial-. Vincent Scully tiene una visión de la arquitectura similar, tal y como puede comprobarse en su estudio dedicado a los templos griegos. Para él, los elementos formales de cualquier santuario griego son: 1º) el paisaje específico sagrado en el que es situado el templo y 2º) los edificios que se ubican en él. El paisaje y los templos juntos forman el todo arquitectónico que era proyectado por los griegos para ser así y debe por tanto ser visto uno en relación con el otro. Dice también que no sólo ciertos paisajes eran mirados por los griegos como sagrados y como formas específicas de Dios o como encarnaciones de su presencia, sino que también los templos y los edificios subsidiarios de sus santuarios estaban así formados y así situados en relación con el paisaje. De esto se sigue que los templos y otros

Capítulo V

El espacio de la arquitectura teatral es fruto de la tensión unidad-diversidad

edificios eran sólo una parte de lo que se podría llamar «la arquitectura» de un lugar dado. La arquitectura no es un único edificio, sino un espacio-tiempo cultural complejo que condensa la interrelación entre el paisaje y el edificio y entre éste y los edificios entre sí; la forma del edificio está en relación con esta interrelación (SCULLY: 1979, 2-3). Estas sugerentes ideas, por lo que se refiere al estudio del edificio teatral, deben ser completadas en un único aspecto. La arquitectura del edificio teatral no sólo estaría compuesta por este edificio y por sus relaciones con el paisaje natural, sino también por su conexión con el paisaje urbano en el que queda inscrito. De tal modo que mundo de la *polis*, mundo natural y mundo del edificio teatral conforman una unidad arquitectónica de amplio significado. Pero, en cualquier caso, estas ricas interrelaciones las analizaré, en primer lugar, teniendo en cuenta el aspecto espacial interno y, en segundo lugar, el externo.

2. Una forma interior orgánica, dividida en dos mitades

Por lo que se refiere a la faceta espacial interna, es preciso indicar que se ajusta básicamente a la concepción general de la arquitectura griega. Para Sigfried Giedion, ésta representaría la última fase de lo que él denomina primera concepción espacial arquitectónica, a través de la cuál cualquier

construcción griega se alzaría en el espacio como volumen escultórico (GIEDION: 1975, 3 y sig.). De este modo, el edificio se convierte, en sí mismo, en un símbolo representativo del objetivo por el que se ha levantado (nota 67). Pero el carácter espacial interno del *théatron* responde también a lo que J. Ortega y Gasset ha definido como su esencia: «el teatro es un edificio que tiene una forma interior orgánica constituida por dos órganos -la sala y el escenario-, dispuestos para servir a dos funciones opuestas pero conexas: el ver y el hacerse ver» (ORTEGA: 1982, 455). En el interior del teatro hay, pues, dos ámbitos diferentes: el escenario y la sala. Pero la oposición que generan no es sólo espacial, sino que se prolonga también a otros términos: al de los actores-público; al de la actividad-pasividad; al de dejarse ver-mirar (BOBES: 1987, 252). Así pues, la esencia del arte teatral surge de una dialéctica, de una oposición actor-espectador que, desde Grecia, siempre caracterizará al edificio teatral.

Siegfried Melchinger, por su parte y por lo que se refiere al significado del escenario, distingue entre el escenario del teatro a la italiana, que considera una *ventana al mundo*, y el escenario espacial, en el que la escena no presenta telón y está hondamente adentrada en el ámbito de los espectadores. Es decir, que abarca drama y público en un solo espa-

Capítulo V

El espacio de la arquitectura teatral es fruto de la tensión unidad-diversidad

cio, lo que ocurre, por ejemplo, en el teatro griego; este escenario espacial considera *el mundo mismo como teatro* (MELCHINGER: 1958, 37-42). No se olvide que *la teatralidad* - como dice García Bacca- es el sentido que el griego dio a todo lo suyo. El griego clásico no conoció, por imposición de su tipo de vida, otra manera de ser, de pensar y de practicar la virtud que la *teatral* (GARCÍA BACCA: 1964, 43) y, de este modo, en el escenario se representaba el mundo mismo como teatro. En suma, el edificio teatral está dividido en dos ámbitos diferentes -la sala y el escenario-, pero al considerar, en este último, el mundo mismo como teatro abarca drama y público en un solo espacio. Y es que este edificio presenta, por un lado, una tensión entre la sala y el escenario que es resuelta en éste y, por otro, una profunda tensión entre la unidad y la división del espacio.

La primera tensión -la oposición actor-espectador- ha dado lugar, a lo largo de la historia, a una extensa tipología de formas de los edificios teatrales (nota 68), de la que el edificio griego es una de ellas. No obstante, en líneas generales, en la evolución de esta dialéctica existen -según B. Dort- dos momentos históricos diferenciados (DORT: 1975, 32-203):

1º) El teatro de tipo aristotélico, que se caracteriza por ser un teatro escenográfico donde todo está organizado alrededor

de la escena y donde la escena y la sala son como el espejo la una de la otra. Sobre este aspecto, añade García Barquero que es un espejo frente a los espectadores, es decir un medio de representación (mirarse) y un medio de conocimiento (verse) (GARCÍA BARQUERO: 1973, 21). De esta forma, en Grecia el edificio teatral lograría una perfecta unidad entre los actores y los espectadores, sería el microcosmos del mundo en el que realidad y representación coincidirían.

2º) Desde Brecht el teatro sufre un descentramiento radical, ya que introduce una división fundamental. El centro de gravedad de la actividad teatral ha cambiado y ya no está ni en la escena ni en la obra; se sitúa en algún punto de intersección entre la escena y la sala, entre el teatro y el mundo, ya que Brecht deja la representación sin concluir y ya no puede llevarse a cabo más que en la vida y no sobre la escena o la sala. Quizás hoy el espacio vacío de Grotowski, espacio construido en relación con el comediante, defina el nuevo lugar teatral. Así, la evolución del edificio teatral iría desde la priorización del escenario hasta su «vaciamiento». Anne Ubersfeld mantiene que a lo largo de la historia el espacio de la representación ha sido construido en función del espectador, a partir del referente o en relación con el comediante (nota 69). Grecia, que busca la unidad, lograría una perfecta

Capítulo V

El espacio de la arquitectura teatral es fruto de la tensión unidad-diversidad

unidad entre los actores y los espectadores, pero iniciaría la tensión -dentro del escenario- entre la *orchestra* (nota 70) y la *skene* -luego *palcoescénico*-, abriendo así el camino que conduciría hacia ese «vaciamiento» o a que el espacio se construyera en función del comediante.

3. Una forma relacionada con el exterior natural y urbano

La faceta espacial externa, por su parte, muestra las relaciones que el propio espacio teatral marca con la naturaleza y la ciudad. Por lo que respecta a las relaciones con la naturaleza, éstas son características de Grecia, pero desaparecerán con el Imperio Romano. Normalmente, el emplazamiento del edificio teatral -como se verá- será deliberadamente escogido e, incluso, a partir del período helenístico el edificio teatral se convertirá en un creador de vistas de primera magnitud. Y por lo que se refiere a las conexiones con la *polis*, su concreta disposición en el centro o a las afueras de la misma expresan cómo el teatro es concebido como un lugar que se adapta a la vida cotidiana urbana o, por el contrario, como un lugar de evasión o de huida de ella. Las Aulas Egeas, por ejemplo, están colocadas en pleno centro de la ciudad, es decir, totalmente integradas en la misma. No ocurre lo mismo con el *Théatron* griego clásico y helenístico que está situado

al exterior de la *polis*, aunque intenta acercarse a ella o mirarla en repetidas ocasiones, siendo finalmente el edificio romano el que se integrará nuevamente en el recinto urbano. Por tanto, el edificio teatral presenta unas claves para la interpretación del teatro como evasión o participación en la vida cotidiana, sin olvidar que ofrece también otros motivos que lo unen profundamente con el fenómeno religioso o con las fiestas más ancestrales -especialmente las fiestas primaverales de la renovación de la vida de las religiones agrarias-, o también con las diversas clases sociales con las que se ha venido vinculando históricamente -los sacerdotes, la aristocracia, la monarquía y la burguesía, sobre todo-. En el caso de Grecia, la situación específica del edificio, construido al exterior de la ciudad, traduce precisamente una actitud de alejamiento de los problemas de la misma y ello posiblemente ayude a explicar que, en ese gran momento que representa el teatro griego, hubiera una conjunción entre drama -texto- y escenario -teatro-.

Pero además, esa actitud denotaría también el hecho de que, una civilización tan teatral como la griega y que consideró en el escenario al mundo mismo como teatro, no utilizara de un modo más extenso la ciudad como un recorrido itinerante de representación teatral, con la excepción del

Capítulo V

El espacio de la arquitectura teatral es fruto de la tensión unidad-diversidad

tímido intento que representa el caso especial del Santuario de Delfos, en el que se establece un recorrido simbólico sacro en torno al *Témemos* del que forma parte el propio edificio teatral (plano 24). Por tanto, las calles y las plazas de las ciudades griegas no fueron convertidas -al menos por lo que sabemos- en un topos itinerante de representación, como ocurría en los *Misterios de Abydos* y como sucederá también en las representaciones en carrmatos medievales o en los autos sacramentales españoles (nota 71). Serán, pues, las sociedades posteriores las que desarrollarán una utilización del teatro como un recorrido narrativo donde el mito y lo cotidiano quedarán unidos en una extraña simbiosis que permitirá a los ciudadanos participar activamente en el pulso vital de su ciudad, transformada en *teatro de lo cotidiano* y *teatro del mito* (IMBERT: 1988, 240 y sig.). Los griegos establecieron otros modos de participación tan intensa que nunca antes ni después el ser humano se identificaría tanto con la *polis* y ésta con el teatro. Como significativos ejemplos de ello están los teatros de Pérgamo (planos 62-64), Cassopé (plano 16), Halicarnasso (plano 42) y Sagalasso (plano 73), donde el mismo espacio urbano fue dramatizado y convertido en un teatro y en cuyo centro se erigió el edificio teatral; todo ello como expresando la íntima conexión de la ciudad y el teatro. En definitiva, el teatro en

Grecia no adoptó una forma viajera, sino permanente que traduce, por un lado, una pasión por la forma, por otro, un marcado origen religioso patente en el acotamiento del espacio y, finalmente, la búsqueda de ser que caracterizó al pueblo griego.

4. Un edificio abierto a la luz del Mediterráneo

La polaridad interior-exterior que determina al edificio teatral griego no agota, sin embargo, todas las tensiones a las que se ve sometido. Su evolución posterior enseña que otras polaridades la marcan también. De ahí que la comparación del *théatron* con el resto de edificios -el teatro romano, las salas de los palacios renacentistas italianos, el corral de comedias español, el edificio inglés, el teatro a la italiana, etc.- permita comprobar qué polos adopta el edificio griego y cuáles rechaza, conformando así sus propias características definitorias.

A lo largo de la historia del edificio teatral occidental una polaridad determina su evolución, la del día-noche que comenta Siegfried Melchinger (plano 96). Cuanto más se convirtió el teatro en una institución con funciones regulares y cuantas más numerosas las masas que atraía, tanto más insistían las autoridades, en una época que apenas conocía

Capítulo V

El espacio de la arquitectura teatral es fruto de la tensión unidad-diversidad

la iluminación, en que la gente retornara a sus casas antes de la noche. Ahora bien, el teatro no sería lo que es si no hubiera aprovechado el pavor de la noche y, así, cuanto más clara se hacía la noche en las calles por la iluminación artificial tanto más tarde en la noche se realizaba la representación teatral. ¿Por qué no hay ventanas en los teatros actuales?, se pregunta Melchinger: «porque no queremos el día, lo dejamos fuera» (MELCHINGER: 1958, 33).

Grecia buscaba contrariamente el aire libre, el espacio nato de convivencia humana y social y de comunicación con la naturaleza y con la divinidad. Siempre el *théatron* será construido al aire libre y la representación se efectuará de día, ya que el día era para los griegos un símbolo de la vida que les permitía la contemplación de las cosas, mientras que la noche oscura quedaba en manos del reino del Hades. Además, las condiciones físicas y climatológicas de las tierras griegas favorecían el que el teatro se representara al aire libre. Y es que estas magníficas condiciones físicas y climatológicas, le permitían al ser humano una vida apacible. Las observaciones de Platón, Hipócrates, Herodoto y Aristóteles -dice Clarence J. Glacken-, dan peso a la afirmación de algunos estudiosos modernos, según la cual los griegos pensaban que debían mucho de su civilización a las

ventajas del clima templado mediterráneo (GLACKEN: 1996, 115). Y entre estas ventajas, como señala H.D.F. Kitto, se encontraba la posibilidad de disfrutar de ocio, es decir, que podían llevar una vida activa con menos alimento y gasto de energía que el que se necesita en climas más rigurosos. Además, el griego podía pasarse la mayor parte de las horas de ocio fuera de casa. De este modo, logró afinar su ingenio y depurar sus formas de convivencia, mediante la asidua comunicación con el prójimo, lo que explica su sociabilidad (KITTO: 1979, 49). La conversación era para el griego el aliento vital y el *ágora* y el teatro sus espacios predilectos; la visión y la conversación son esenciales a la cultura griega y motivos acústicos y visuales ayudaron a determinar la evolución de la arquitectura teatral. Pero el caso es que sus grandes reuniones podían celebrarse al aire libre y que la democracia ateniense y su drama no se hubiesen desarrollado como lo hicieron si hubiesen sido necesarios techo y paredes.

La polaridad día-noche remite, pues, a la de luz natural-luz artificial y, en última instancia, a la de representar al aire libre o bajo techado. Durante muchos siglos el teatro fue, fundamentalmente, un arte que se disfrutaba al aire libre. Tanto los teatros de Mesopotamia, Egipto, Grecia, Roma y gran parte del teatro medieval europeo y persa, renacentista y barroco,

Capítulo V

El espacio de la arquitectura teatral es fruto de la tensión unidad-diversidad

y también el teatro de la revolución francesa, se representaban siempre al aire libre, o en todo caso bajo ligeros toldos que suavizaban la crudeza del sol. Se acudía al teatro a las horas del día (bien fuera al mediodía, durante todo un día o incluso durante varios días), con luz natural. No es preciso ser un neoplatónico para apreciar que la luz del Mediterráneo no mata, no diluye las formas -como ocurre, por ejemplo, con la luz del desierto que las ciega-, sino que las presenta nítidamente con una belleza especial. De ahí posiblemente la etimología de la palabra griega *Théatron* que quiere decir precisamente «mirador» -espacio para la mirada y para la voz- y de ahí el hecho de que la sensación de mirar sea fundamental para toda la cultura griega y, especialmente, para Dioniso quien tiene precisamente en la luz natural su fuente de inspiración.

5. Un espacio acotado. De la realidad cotidiana a la realidad imaginada

También la historia del teatro ha presentado otra polaridad, la de acotar o no el espacio de la representación dramática. Como señala J. Berger, las artes han existido siempre dentro de un cierto coto; inicialmente este coto fue mágico o sagrado. Pero era también físico, era el lugar, el edificio, la caverna (BERGER: 1975, 40). Parece ser que en Grecia el

espacio dramático estuvo siempre acotado, lo que lo remonta a sus orígenes religiosos. Como acota el chamán, hechicero o sacerdote su círculo mágico, espacio sagrado en que invoca a su divinidad y se pone en comunicación con ella, así el dramaturgo, heredero y continuador de un rito en gran parte religioso, delimita el lugar en que levanta su universo de sombras; el edificio teatral lo que hace es recoger, envolver y desarrollar ese antiguo origen ritual. Un ritual que está relacionado con la danza y que es -según Susanne K. Langer- un símbolo típico del espacio que produce una intensa experiencia espacial. Pero desde el momento en que, con la construcción de templos, se crea una nueva y profunda experiencia espacial, la danza como ceremonia de culto parece haber sido reemplazada por las fuerzas de la arquitectura (LANGER: 1967, 186). En este sentido, el acotamiento del edificio teatral remitiría a la danza cultural. Pero al mismo tiempo, penetrar en ese espacio acotado es admitir ya la posibilidad de dar el maravilloso salto de la realidad cotidiana a otra imaginada (NÁÑEZ: 1977, 230). El teatro no acontece dentro de nosotros, sino que pasa fuera, tenemos que salir de nosotros y de nuestra casa e ir a verlo (ORTEGA: 1982, 457). Para H. Gouhier, «en el momento en que me siento ante el telón dejo de ser actor en la escena del mundo sin llegar a ser actor en la escena del teatro» (GOUHIER:

Capítulo V

El espacio de la arquitectura teatral es fruto de la tensión unidad-diversidad

1954, 45) y esto es precisamente lo que une al teatro con la fiesta y lo que enfrenta, dentro de él, la realidad con la irrealidad (nota 72).

Por otro lado y desde el punto de vista del espectador -como dice Gastón A. Breyer, en su libro *Teatro: el ámbito escénico*, el espacio acotado le da derechos y deberes. En ese espacio el espectador ve, se ve, se representa y conoce: éstos son sus derechos. Pero en ese espacio se puede ver, pero está prohibido tocar, entrar y actuar: éstos son sus deberes. Aquí el espectador se inhibe, es un lugar de reserva de su propio mundo, es una «Tierra de nadie y tierra de todos». Y estos derechos y deberes del espectador para con el espacio acotado son los que convierten a ese espacio en un lugar de enajenación o de reflexión, situación que este autor desglosa en tres fases: 1ª) *Escisión*, es decir, fractura de nuestro mundo de todos los días en dos áreas polarizadas: área de veda y sitio propio, lugar-mirado y lugar-mirador; 2ª) *Normalización*, es decir, concesión al lugar mirado de normas y 3ª) *Contacto*, es decir, incursión nuestra en lo otro y eventual regreso; dialéctica de la comunicación (BREYER: 1968, 66). El edificio teatral griego se convierte, pues, en un espacio ambiguo tierra de nadie y tierra de todos donde el individuo se escinde del mundo de todos los días, se socia-

liza con normas y se comunica con el resto del mundo. El edificio teatral es, así, un símbolo del espacio social y cultural y también del individual.

6. De la enajenación a la expectación

Gastón A. Breyer ha descrito también la evolución de la arquitectura teatral helena como un proceso que va de la «enajenación» hacia la «expectación» y cuyos pasos serían los siguientes:

0) El momento inicial es el sitio escénico circular, compuesto de un área sagrada -*tememos*-, en cuyo centro hay un altar votivo -la *thymele*- y, circundando, el pueblo. Al exterior del círculo, la realidad de todos los días, en el interior, la otra realidad donde el hombre se abisma para saber u olvidar.

1) El instante siguiente es ya Atenas. El área de función se llama *orchestra*. El público, toda la ciudad, se ubica en amplias semicircunferencias escalonadas en la pendiente de la colina. Razones prácticas, de audición y visión, dibujan sobre el terreno la nueva traza, pero existe una razón más honda: el paso del anillo cerrado al hemiciclo representa el pasaje de un espacio ocluido, de enajenación, a un primer espacio genuino de expectación ([nota 73](#)). Los momentos de

Capítulo V

El espacio de la arquitectura teatral es fruto de la tensión unidad-diversidad

ese discurrir son las arenas y aulas teatrales egeas y los teatros de Tórico, Lemnos, Siracusa y Dionysos de Atenas.

2) El siguiente paso presenta un espacio de vida con una estructura triádica: el mundo diario latente a la espalda del anfiteatro, el mundo del ámbito dramático en el centro y un tercer mundo, que ahora asoma en el horizonte del espectador, más allá de la *orchestra* y que anuncia el futuro. De ahora en adelante, la esencia del teatro será la dialéctica entre el espacio de comunión de *la orchestra* y el nuevo espacio fantasma.

3) El teatro de Dioniso (planos 13-14) completó el programa. El anfiteatro se construye en piedra. Del lado abierto, de ese tercer mundo, se levanta una entidad arquitectónica, la *skene*, con la expresa voluntad de negar el vacío y el horizonte abierto, siempre inquietante para la mente griega. Entre la *skene* y la *orchestra* se suscitó una tensión que originó una nueva área intermedia que, poco a poco, acapararía la acción del diálogo y que sería el lugar de los actores. La *skene*, además, dió lugar al muro frontal que se transformaría en un espacio de ficción, un tercer espacio escénico, plano pictórico, primer telón teatral.

4) El teatro griego está planteado, lo que sigue es derivación y perfeccionamiento. El momento ahora es Epidauro (plano 33) que representa el instante de tenso equilibrio entre cuatro espacios teatrales: a) el espacio público, quince metros por encima de la *orchestra*, b) la *orchestra* circular, arena de transición entre espectador y actor, sede de la reflexión y del testimonio a cargo del coro, c) la zona de acción temática, con una plataforma, larga y estrecha, sobreelevada dos o tres escalones sobre el coro, lugar propio de la «suspensión mundanal», d) el muro de fachada, marco geográfico de la acción.

7. La arquitectura teatral griega es una encrucijada de tensiones interiores y exteriores

En resumen, el edificio teatral griego es un espacio unitario, pero dividido en dos mitades -sala-escenario-, construido al aire libre y acotado y en cuyo escenario se concibe el mundo mismo como un teatro. Además, es un espacio sometido a múltiples tensiones internas y externas, fiel reflejo de las tensiones propias de la arquitectura, del teatro, de la sociedad y de la cultura griegas. De ahí que el análisis efectuado del espacio del edificio teatral griego, mediante la utilización de una serie de variables colocadas en situación de polaridad -exterior-interior, mirar-ser visto, actor-espectador, sala-

Capítulo V

El espacio de la arquitectura teatral es fruto de la tensión unidad-diversidad

escenario, edificio-ciudad, realidad-irrealidad, enajenación-expectación, etc.-, ayuden a comprender cuáles son esas tensiones y cómo las vive el teatro. Pero, en último extremo, conducen hacia la verdad última del edificio teatral griego (nota 74): la de ser un edificio único separado en dos mitades. Esto le da un profundo significado que lo remite al momento de su origen y al mantenimiento de una dialéctica, de una tensión constante de la cultura griega caracterizada, por una parte, por la conciencia de que el mundo se ha polarizado y, por otra, por el deseo de querer conservarlo unido. Pero además, esta dialéctica está también presente en el hecho de que, aunque es un edificio que sigue de un modo generalizado un canon, a la vez presenta particularidades (nota 75). Y es que, en definitiva, la arquitectura teatral griega es fruto de la tensión entre la unidad y la diversidad.

64 También desde diversas disciplinas se ha llegado a esta conclusión. Véase, por ejemplo, el libro *El lenguaje de la arquitectura*, un análisis semiótico en el que se establece, en repetidas ocasiones, la unión de la forma y el significado. Consúltese igualmente, de Yuri Lotman, «Estructura del texto artístico», pgs. 22-23, donde se dice textualmente: «El pensamiento del escritor se desarrolla en una estructura artística determinada de la cual es inseparable»...«El contexto conceptual de la obra es su estructura»...«La idea es inconcebible al margen de la estructura artística». Igualmente el pensamiento marxista establece una relación inseparable entre la forma y el contenido, como ha recordado Julio Rodríguez Puértolas (RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS: 1984, 227-228).

65 Así como también una materialización de ese otro espacio constituido por el inconsciente del ser humano. Esto, al menos, es lo que creen los psicoanalistas para quienes el teatro es la mejor encarnación de esa otra escena que es el inconsciente. La familia -dice uno de ellos- es el espacio trágico por excelencia porque en ella los nudos de amor y de odio son los más antiguos e importantes. El espacio trágico es así el espacio del develamiento y de la revelación de las relaciones originarias de parentesco (GREEN: 1982, 15-24).

66 Véase, en este sentido, las opiniones de G. Gadamer, expresadas en su libro *Verdad y Método*, pgs. 142 y sig.

67 Esta misma opinión es sustentada por Vincent Scully, en su obra *The Earth, The Temple and The Gods. Greek Sacred Architecture*. Antonio Blanco Freijeiro, por su parte, señala que el templo es la casa de la estatua de un dios -*Arte Griego*, pg. 59-, si bien nada dice de

Notas

las relaciones de este edificio con su contexto natural y urbano. Yo creo que la divinidad griega está en una profunda interrelación con el contexto urbano y natural que le rodea, sin los cuáles es inconcebible, y por tanto su más explícito símbolo es el templo en el que es colocada la estatua. De ahí que -como se irá comprobando- la consideración del espacio arquitectónico como volumen escultórico le dé unos amplios significados al edificio teatral heleno, ya que se convierte, en sí mismo, en un símbolo de la naturaleza, de la divinidad, de la sociedad, de la historia y del hombre griego. La arquitectura romana que, según Giedion, pertenece a la segunda concepción espacial arquitectónica, es decir a la arquitectura como espacio interior, no permitirá que el teatro romano sea, en sí mismo, un volumen escultórico representativo de dioses y hombres -ha eliminado en una gran parte las relaciones exteriores del edificio-, sino que por el contrario situará en su interior -en la *Scaena*- las esculturas que son las imágenes de los dioses y de los hombres y que sustituyen al templo como símbolo de los mismos.

68 Me estoy refiriendo a la tipología de Gastón A. Breyer, basada en la oposición actor-espectador, que enumera las siguientes variantes: ámbito en T (Teatro a la italiana, el Corral español, teatros tradicionales), ámbito en U, ámbito en O (El teatro griego), ámbito en L (Aulas Egeas), ámbito en H, ámbito en F y ámbito en X. En líneas generales todas estas variantes descritas por él se pueden reducir a 2 situaciones: la de enfrentamiento y la de envolvimiento. La de enfrentamiento sitúa al escenario en oposición a la sala (T y F); la situación de envolvimiento encuentra su forma canónica en el ámbito en O, es

decir, en el edificio griego. Véase, su libro *Teatro: el ámbito escénico*, pg. 20.

69 Véase de A. Ubersfeld, *Semiótica Teatral*, el cap. IV, apartado 7.

70 En el apéndice documental he colocado un glosario en el que aparecen todos los términos del edificio teatral y, otro, en el que también he seleccionado aquellos términos más importantes para entender de un modo general el teatro griego.

71 Es verdad que el teatro griego, en sus comienzos, sí utiliza el carronato, pero éste es abandonado cuando aparece la tragedia. En la religión, sí eran más frecuentes los desplazamientos por la ciudad o por los campos cercanos.

72 Para Raúl H. Castagnino, en *Teoría del teatro*, pg. 12, la tensión realidad-irrealidad es esencial al teatro, ya que caracteriza su desarrollo.

73 Observo que Gastón A. Breyer, en la evolución del edificio teatral, le concede importancia tanto a las cuestiones técnicas -probablemente debida a autores como Margarete Bieber- como de otro tipo, en este caso a las de carácter psicofísico. Por tanto, es probable que la influencia de la estética de Aristóteles sea también importante.

74 Esta es una verdad que, por otra parte, acompañará siempre la historia de la arquitectura teatral occidental.

75 Algo similar ocurre también con los templos, como ha remarcado V. Scully. Para él, las variaciones específicas en la forma de cada templo deriva tanto de su ajuste a un lugar particular como de su inten-

Notas

ción de personificar el carácter de la deidad, de la cuál él es allí imagen. Ahora bien, un modelo general está en la base de todos, tanto en la elección del paisaje como en la construcción de los templos. Véase, de V. Scully, *The Earth, The Temple and The Gods. Greek Sacred Architecture*, pgs. 3 y 4. Ya se verá, en la parte documental, cómo también sucede esto en los edificios teatrales.

Sociedad, mito y geometría en el edificio teatral

1. De la forma en L a la estructura tripartita

Para una descripción más detallada de la forma del edificio teatral griego desde sus orígenes voy a seguir a Aldo Neppi Modona, en su libro *Gli Edifici Teatrali Greci e Romani* (MODONA: 1961, 3-41). Este autor, parte de la opinión de otro autor, Carlo Anti, para señalar que se debe admitir un sistema constructivo antiquísimo común a casi todo el mundo mediterráneo pregregio. Es en Creta donde se encuentra la primera construcción teatral, a fines del tercer milenio a.C. o principios del II milenio a.C., concretamente en el Palacio Festo (planos 38 y 39) (nota 76). Pero será en Cnosso donde se halla ya una verdadera construcción teatral para cerca de 500-550 personas, mientras que, en Gurniá (Siglo XIV a.C.), ha aparecido un pequeño teatro que coincide con el *ágora* (plano 40) y, en Lató, un teatro con un área teatral octogonal (planos 44 y 45).

Capítulo VI

Sociedad, mito y geometría en el edificio teatral

Las primeras construcciones propiamente griegas pertenecen a la Edad Arcaica, como en Eleusis donde surge, construido por los atenienses en el Siglo VII a.C., un teatro en forma de *L*, forma que reaparece igualmente en la parte más antigua del teatro del Torico, de la mitad del Siglo VI a.C. (plano 92). También del siglo VI a.C. se han encontrado edificios teatrales en el *ágora* de Atenas y en el Ática, en Icaria -de la 2ª mitad del s. VI a.C.- y en Ramnunte -de la 2ª mitad del siglo V a.C.-.

La *orchestra* circular (nota 77) representa el elemento más antiguo del edificio teatral griego, remontándose a la edad arcaica, mientras que el *théatron* (nota 78), con las gradas destinadas a los espectadores, sería una invención del período clásico. Construido en madera, por lo menos hasta el 534 a.C., primero fue poligonal (como en el Teatro de Torico -plano 92-) y, más tarde, semicircular, cuando fue construida en piedra la *proedría*. Para comprobar el desarrollo del edificio teatral con *cávea* poligonal es significativo el Teatro de Siracusa con cinco fases en su construcción, cuatro griego-helenísticas y una romana (planos 80-85). Otros teatros con *cávea* poligonal y escena plana son el de Oropo, Efestia, Tera, Élide, Eretria, Oiniade, Cirene y Catania.

La más radical transformación del Teatro Helenístico es el aparato escénico, lo que puede apreciarse en el Teatro de Priene (planos 70-72) que es el teatro más antiguo de los de esta etapa y que, además, es una construcción nueva que no se superpone sobre anteriores arcaicas o clásicas. Las principales características del teatro helenístico, que ya están presentes en Priene, serían el alto *palcoescénico*, elevado al primer piso, y la transformación de las pequeñas aperturas frontales en grandes *thyromata*. Todos estos sucesivos cambios del edificio escénico se pueden relacionar con el gusto barroquizante del tardo-helenismo. Además, ahora se trató de conectar entre sí armónicamente las tres partes del teatro griego que eran, en sustancia, genéticamente independientes, porque la *orchestra* se remonta al período arcaico, la *cávea* al clásico y el *palcoescénico* al helenístico; ahora bien, este intento de unificación no es estructural, sino decorativo. Por lo demás, esta forma helenística, que se originó posiblemente en Alejandría, aunque también son probables otras vías de Asia Menor, ha sido llamada por Bulle edificio escénico con el «tipo de muro liso» y se ajustan a ella, además del teatro de Priene, los de Delo, Aso y Éfeso, todos de la primera mitad del s. III a.C. A lo largo de este siglo se extenderá por toda Grecia continental, siendo los teatros más representativos los de Eretria, Sición, Élide,

Capítulo VI

Sociedad, mito y geometría en el edificio teatral

Mantina, Orcómeno y otros (nota 79). Así pues, son tres los elementos estructurales esenciales del *Théatron: orchestra, cávea y palcoscénico* (plano 0).

2. El edificio construye conscientemente una imagen de su sociedad y de su cultura

El círculo del período arcaico, el semicírculo del clasicismo y el rectángulo de la etapa helenística son las tres figuras geométricas que ha creado el edificio teatral griego. Pero, para mí, estas tres figuras expresan algo más que una pura geometría (nota 80). Concretamente, la geometría utilizada en la arquitectura teatral expresa, por un lado, una realidad social y cultural, así como su evolución histórica, y, por otro, su profunda vinculación con el mito.

Si es cierto lo que opina N. Frye, que «todo sistema de pensamiento conceptual esconde un esqueleto metafórico y diagramático» (FRYE: 1996, 166), también el griego debió hacerlo así y más si se tiene en cuenta que -como señala Daniel Bell- la cosmogonía griega creó un vocabulario de abstracción de primer nivel, puesto que los presocráticos introdujeron la metáfora, Platón, el símbolo (nota 81) y, Aristóteles, la idea de analogía (BELL: 1992, 101). Por otra parte, también es preciso tener en cuenta que -según dice

Vitruvio- entre los diversos conocimientos que el arquitecto debe poseer están el de la geometría, la óptica, la música y, especialmente, la filosofía que «hace magnánimo al Archîtocto» (nota 82). Por tanto el arquitecto heleno debió conocer y practicar la que era una tendencia habitual en su tiempo. A todo esto hay que añadir que la cultura griega ofrece multitud de ejemplos en los que se aprecia que la geometría esconde una realidad social y cultural. Precisamente del libro de John Onians, *Arte y pensamiento en la época Helenística*, he obtenido varios de ellos que muestran esta realidad oculta en el arte y en el pensamiento clásico y helenístico. Concretamente, John Onians dice que ya Platón había allanado el camino para el desarrollo de las artes con fines expresivos, al afirmar que tanto la palabra como la imagen deben transmitir las cualidades fundamentales de la idea que subyace a ellas. Además, emplea el término *tetragónos* (cuadrado) para describir el hombre perfecto (nota 83). Asimismo, prefería la verdad que residía en la aritmética y en la geometría, por encima del placer originado en los sentidos, los cuales ofrecían frecuentemente una falsa información. El interés de Aristóteles por la experiencia sensorial contrasta con el desprecio de Platón por todas las cosas, excepto por la razón pura. Una noción fundamental de Aristóteles era que incluso el pensamiento abstracto confiaba en las cosas

Capítulo VI

Sociedad, mito y geometría en el edificio teatral

materiales. Nadie podía captar un concepto en su mente si no era una imagen de algo real. Así, toda la investigación sobre teoremas geométricos generales contaba con diagramas concretos de una magnitud determinada. Por tanto, no extrañe que Aristóteles reafirme la naturaleza visual del pensamiento, en *De la memoria y el recuerdo*, donde escribe que «es imposible pensar sin una imagen mental». Pero será la *Tienda de simposios de Ptolomeo II* la que constituya un paso fundamental en la evolución de entornos arquitectónicos con adecuados fines expresivos, ya que se incorporan en ella elementos simbólicos y asociativos que enriquecen notablemente la arquitectura y la decoración de interiores. Ahora bien, no sólo se perfecciona el lenguaje visual, sino también el pensamiento que subyace al mismo, en un proceso que conduce a la integración del pensamiento y de la imagen. A partir de entonces, será creciente la utilización de las artes figurativas como medios de comunicación equivalentes a la palabra hablada o escrita. Por ejemplo, en el s. II a.C., Antípatro de Sidón deja completamente claro que las imágenes pueden utilizarse como el lenguaje. El término que utiliza para describir con mayor precisión la relación entre la imagen y el concepto que representa es *symbolon*. Plutarco, por su parte, señala el interés de los pitagóricos por los símbolos visuales, como se ve en el relieve, de la *Estela funera-*

ria de Pitágoras de Filadelfia del siglo I a.C. En este relieve, la bondad y la maldad se hallan, respectivamente, a izquierda y derecha del espectador. Los pitagóricos creían que el mundo constaba de opuestos; el primer extremo representaba el mal y el segundo el bien. El primer grupo lo componían, entre otros, la izquierda, la femineidad, la dualidad y la oscuridad; y, el segundo, la derecha, la masculinidad, la unidad y la luz. Así pues, todas las teorías descritas hasta ahora esconden un mismo concepto, el de unas líneas imaginarias que se extienden entre los objetos, o entre las personas y los objetos. Desde los albores de la medición, se había imaginado la existencia de líneas entre los objetos y toda la ciencia de la geometría se había asentado sobre estas líneas imaginarias. Con la enorme expansión de la medición y de la geometría durante el período helenístico, llegó a reconocerse que la línea imaginaria era un componente básico para conceptualizar gran parte de la realidad. Las ciencias que se ocupaban de la vista y el oído, la perspectiva y la acústica, imaginaron un contacto lineal entre el hombre y su entorno y la aplicación de esta hipótesis influyó decisivamente en el desarrollo del arte. Por tanto, la exposición teórica de la naturaleza visual, que definía las operaciones mentales, preparó el camino para la expansión práctica del aprendizaje visual y,

Capítulo VI

Sociedad, mito y geometría en el edificio teatral

a partir de la unión de ambos, desarrolló un nuevo lenguaje de signos (ONIANS: 1996, 147-235).

Así pues, el mundo artístico y el filosófico fueron conscientes de que la geometría expresaba realidades sociales y culturales. Pero también en las propias tragedias es apreciable la conciencia de los trágicos de que sus obras se representaban en un edificio que poseía una forma geométrica determinada. Por ejemplo, en lo que se refiere al círculo de la *orchestra*, éste es citado frecuentemente, como sucede en *Las Coéforas* de Esquilo (nota 84), en la *Antígona* de Sófocles (nota 85) y en la *Andrómaca* (nota 86), en *Hércules loco* (nota 87), en *Las Bacantes* (nota 88), en *Helena* (nota 89) y en *Ifigenia en Aulis* (nota 90), de Eurípides.

3. El Théâtreon es una imagen de la complejidad de la vida y de la búsqueda de unidad

Los arquitectos vivieron, pues, en una época donde era habitual que la geometría fuera un símbolo de la sociedad y de la cultura y, por tanto, ellos también debieron emplear la geometría del mismo modo. Sin embargo, por lo que se refiere a la arquitectura teatral, me parece necesario comprobar si sus imágenes reflejan fielmente a la sociedad y a la cultura griegas o si la transforman de alguna manera. Por eso voy

a tratar, en primer lugar, de visualizar el diagrama que correspondería a cada una de las etapas históricas por las que pasó Grecia, para, en segundo lugar, comparar ese diagrama con la imagen geométrica que ofrece la arquitectura teatral.

En mi opinión, el círculo, que es una figura geométrica simbólica y mágica (nota 91) universal en la religiosidad de los pueblos antiguos y «primitivos» (RYKWERT: 1985, 215), es la más adecuada para reflejar la unidad de la vida griega durante el período arcaico. En primer lugar porque -como se ha visto- todo el discurso del pensamiento de esta etapa se caracterizaba por su circularidad (nota 92). En segundo lugar, porque el círculo, al ser un modelo geométrico natural antes de convertirse en cultural por imitación gráfica -su forma aparece asociada a la observación de los círculos concéntricos en el agua y a la de los círculos solar y lunar (nota 93)-, pudo obtener de estos astros el carácter circular, renovable, de la vida (nota 94). Además, no puede subdividirse geométricamente (nota 95) y expresa muy bien la concepción circular de la vida en la que ésta y la muerte son la misma cosa: «la vida humana es un círculo» -manifestó Alcmeón de Crotona- en el que las cosas nacen y mueren (nota 96). Y, finalmente, por-

Capítulo VI

Sociedad, mito y geometría en el edificio teatral

que traduce igualmente el pensamiento matriarcal de esta sociedad (nota 97).

Así pues, en el período arcaico, lo divino, lo natural y lo humano, formaban un conjunto unificado en el que el hombre desarrollaba su vida protegida de la naturaleza por una intrincada red de significaciones que lo sujetaba de su posible caída al abismo del caos primigenio. En el interior de esa red -que yo visualizo como completamente **circular**- el hombre, sin salirse de ella, danzaba y se transformaba en un ser divino o natural para exorcizar los terribles espíritus que lo circundaban. En esa red, sólo existían dos mundos, el del interior, donde se encontraba la seguridad y la vida y, el del exterior, en el que estaba el dominio del terror, del vacío y de lo desconocido. Ese era, por tanto, el círculo de la unidad de la vida del hombre arcaico.

A finales de este período, comienzan a surgir síntomas de la rotura de esa unidad y, en el clasicismo, el griego ya ha tomado conciencia de que su vida se encuentra fraccionada por toda una serie de fuerzas antagónicas. Pero el griego clásico, sentía todavía de un modo muy vivo la unidad del mundo que acababa de dejar atrás y, así, toda su cultura se caracteriza por la persecución de la unidad; una unidad que, a su modo, encontró de nuevo. Se explica que haya tejido

toda una red de significados, con la que forma una cultura en la que cada una de esas polaridades está interconectada con las demás, y que haya resuelto, al mismo tiempo, los antagonismos mediante la síntesis de los contrarios. Concretamente, el heleno de los siglos V y IV a.C., crea una cultura que yo visualizo como formada por una tupida red de mallas **rectangulares** -el rectángulo es una figura geométrica compuesta por líneas paralelas contrapuestas, apropiadas para la representación de las fuerzas polares-, pero limitadas por un nuevo **círculo**. Con él, el heleno denota, una vez más, la pasión por la forma, la inquietud ante el vacío y el espacio infinito y la necesidad de unidad y de ser que recorren su espíritu. Ahora bien, el interior de ese círculo es dinámico y, durante todo el clasicismo, algunas ideas presionan con más intensidad que otras, consiguiendo finalmente producir una pequeña brecha por la que una malla rectangular consigue salir. Es la *libertad* la fuerza que, en interrelación con la *necesidad*, consigue transformar un mundo que parecía estar totalmente controlado.

Con ella, al final del clasicismo y sobre todo en el período helenístico, del óvulo circular de la unidad de la vida nace triunfante el individuo. Pero no ha sido éste un parto sin dolor, ya que al salir a la luz el individuo se ve solo, despro-

Capítulo VI

Sociedad, mito y geometría en el edificio teatral

tegido ante el mundo y con miedo a la libertad, la fuerza que le ha conducido a esta situación. La naturaleza, su refugio durante los tiempos más ancestrales, ya no le sirve, se ha despegado demasiado de ella, aunque un fuerte sentimiento de nostalgia por ella le invade y le empuja, una vez más, a buscar la unidad; además, ha perdido la fe en los dioses y en la *polis*. Ante la crítica situación en la que se halla el heleno decide crearse un nuevo hogar, un **rectángulo**.

Se ha dicho que el rectángulo es la figura geométrica más adaptable a las necesidades humanas (BLACKWELL: 1991, 81), pero yo creo que en el sentido de que es una figura netamente humana y no cósmica -como sucede con el círculo-. Además, el rectángulo traduce el pensamiento patriarcal ([nota 98](#)) que, ahora -como ha señalado Joseph Campbell- ha triunfado sobre el matriarcal ([nota 99](#)). Y esto le ofrece al rectángulo otra significativa cualidad: ya no es una figura de la unidad, sino del aislamiento y de la escisión, puesto que pertenece al individuo masculino y no a la comunidad. Finalmente, frente al círculo que representa a la dialéctica, el rectángulo es más afín a la lógica y, con ella, a un pensamiento que huye de la diversidad.

Así pues, el individuo helenístico está aislado por primera vez en la historia de la humanidad, atemorizado ante el cre-

cimiento de la diversidad y con miedo a la libertad y al futuro. Al mirar con nostalgia al pasado en el que el mundo humano, el mundo natural y el mundo de los dioses estaban unidos, los griegos de esta etapa van a imaginarse mentalmente, junto al rectángulo, al viejo círculo de la unidad de la vida. Y es que, dentro de ese rectángulo, acurrucado entre sus muros, el individuo está separado del círculo de la unidad y tan sólo puede unirse mentalmente a él.

En suma, un **círculo**, un **círculo lleno de mallas rectangulares** y un **rectángulo**: éstos son los tres diagramas que mejor traducen -en mi opinión- la forma de la cultura griega en las tres etapas indicadas. Pero, ¿los diagramas del edificio teatral coinciden con los que acabo de señalar?

El período arcaico dibuja un **círculo** y el edificio teatral, por su parte, crea igualmente un **círculo**. Así pues, hay coincidencia de imagen geométrica. La explicación de ello posiblemente esté en que el teatro, íntimamente unido a lo religioso ([nota 100](#)), se encuentra todavía en una fase en la que es la vida: realidad y representación no son aún dos mundos contrapuestos, sino que coinciden plenamente.

El período clásico dibuja otro **círculo**, en este caso lleno en su interior de mallas rectangulares, mientras que el edificio

Capítulo VI

Sociedad, mito y geometría en el edificio teatral

teatral diseña un **semicírculo** -el de la *cávea*-, abierto hacia el **círculo** de la *orchestra*. Me parece que precisamente esta disposición de conjunto en la que el **semicírculo** «mira» y «abraza» al **círculo** desvela el significado que crea esta imagen del edificio teatral. Es como si la *cávea* -en la que se sienta el *demos*- proyectara sobre la *orchestra* una *imagen* de unidad. El edificio teatral, que en el clasicismo está compuesto de dos cuerpos, refleja la *imagen* que el pueblo griego se forjó de la unidad. Pero ahora realidad y representación ya no coinciden, sino que son antagónicas -de ahí la existencia de las dos entidades- y su unificación se logra mediante una síntesis de las dos; el teatro ya no *es* la unidad de la vida, sino una *representación* de ella, es decir su *imagen*.

La cultura helenística, tal y como la he visualizado, aporta un **rectángulo** que era adosado y enfrentado mentalmente a un **círculo**, mientras que el *théatron* creaba el *palcoescénico*, un edificio **rectangular** adosado al **circular** de la *orchestra*; y, además, se unificaba todo el conjunto del edificio. Ahora éste está compuesto de tres cuerpos diferentes -el semicircular de la *cávea*, el circular de la *orchestra* y el rectangular del *palcoescénico*- que expresan tres mundos contrapuestos y el intento de unirlos arquitectónicamente. El teatro vuelve así a mostrar una *representación* de la unidad de la vida,

a través del espacio de la *cávea*, que proyecta -más allá del círculo de la *orchestra*- la *imagen* del individuo solitario que parece como si quisiera solventar sus conflictos por dos caminos. Y es que, por un lado, busca la unidad -el *palcoescénico*, que es el espacio del actor y que representa por tanto al individuo, se encuentra situado justo al lado del espacio circular de la *orchestra*, el espacio de la comunidad y de la unidad arcaica-. Pero esta búsqueda ya no se hace, como en el clasicismo, desde un sentimiento comunitario, sino desde uno individual y, además, la propia imagen del edificio teatral expresa que esta unidad ya no es posible realmente: el *palcoescénico* es un espacio cerrado, no está -como lo estaba la *cávea*- abierto hacia la *orchestra*, sino enfrentado a ella y tan sólo se mantienen unidos por la decoración y no por la estructura arquitectónica. Y es que la unidad entre ambos ya no es real y posible, sino tan sólo un sueño utópico. Por otro lado, el individuo crea un mundo de ficción que le evada de la realidad de su entorno -en el *palcoescénico* surge el primer telón teatral, también es el espacio de la ficción-. Así pues, esta imagen del edificio teatral representa, primero, la incertidumbre de la vida individual -colocada al nacer entre la encrucijada de tener que escoger entre la nostalgia de la unidad comunitaria y la creación de un mundo propio de ficción- y, segundo, la complejidad de la

Capítulo VI

Sociedad, mito y geometría en el edificio teatral

vida -en la que el individuo y la comunidad, lo masculino y lo femenino, la realidad y la ficción, la lógica y la dialéctica, son ya fenómenos contrapuestos-. La profundización del sentido geométrico del edificio teatral, ofrece la imagen de un hombre naciente, dubitativo y solitario, colocado en mitad de una vida llena de incertidumbres y complejidades. Y es que es un hombre que todavía ansía la unidad, pero que está profundamente condicionado por la diversidad.

4. El edificio teatral es un espacio mítico y geométrico

Si ya he explicado que la geometría de la arquitectura teatral griega es una imagen de la sociedad y de la cultura griegas, también quiero mostrar que esta geometría está profundamente vinculada al mito. Por lo demás, esta conexión de nuevo remite a la tensión existente entre la polarización -en este caso referida a fuerzas contrapuestas como lo masculino y lo femenino y lo permanente y lo cambiante- y el deseo de unidad.

Voy a iniciar mi argumentación partiendo de la teoría del antropólogo J.P. Vernant que, en su libro *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, señala que, desde muy antiguo, estos concretos antagonismos quedaron ejemplificados en la pareja de dioses Hestia-Hermes. Hestia, no constituye sólo el

centro del espacio doméstico, puesto que el hogar circular, adherido al suelo, es como el ombligo que enraíza la morada en la tierra; es, pues, símbolo de estabilidad, de inmutabilidad y de permanencia. En Hermes, por el contrario, no existe nada de inmovilidad, de permanente, de circunscrito, ni de cerrado. Simboliza en el espacio y en el mundo humano el movimiento, el paso, el cambio de estado, las transiciones, los contactos entre elementos extraños. A Hestia lo interior, lo cerrado, lo fijo, el repliegue del grupo humano sobre él mismo; a Hermes, lo exterior, la apertura, la movilidad, el contacto con lo otro diferente a sí. El espacio doméstico, provisto de un techo que lo protege, reviste para el griego una connotación femenina. Por el contrario, el espacio exterior de la calle es de connotación masculina; a la vez, el femenino es centrípeto, mientras que el masculino es centrífugo. Por eso, estos dioses han sido simbolizados a través de ciertas formas geométricas que tienen un valor religioso. Frente al Hermes cuadrangular (*tetragonos*), el *ónfalos* y el hogar de Hestia es redondo -el aspecto maternal de Hestia muestra la analogía entre el hogar redondo y el *ónfalos* (nota 101), objeto simbólico también de forma circular-. El círculo caracteriza en Grecia los poderes ctónicos y a la vez femeninos, que se relacionan con la imagen de la Tierra-Madre, encerrando en su seno a los muertos, a las generaciones humanas y a los crecimientos

Capítulo VI

Sociedad, mito y geometría en el edificio teatral

vegetales. Pero ni Hermes ni Hestia aparecen de un modo aislado, sino que asumen sus funciones bajo la forma de una pareja. Es decir, que la existencia de uno implica la del otro a la que ella remite como su contrapartida necesaria, dando juego a una ambigüedad. De ahí que representen el matrimonio y, con él, el comercio entre familias diferentes y también la progenitura y el trabajo del campo (nota 102), del cual la mujer es el surco y el hombre el agricultor (nota 103). En suma, el par divino exhibe en su polaridad la tensión que se señala dentro de la representación arcaica del espacio. Este espacio exige un centro, un punto fijo, con un valor privilegiado a partir del cual se puedan orientar y definir las direcciones que son cualitativa y completamente diferentes. Pero el espacio se presenta al mismo tiempo como lugar de movimiento, lo que implica una posibilidad de transición y de paso de un punto cualquiera a otro. En definitiva, una cita del propio J.P. Vernant sintetiza todo lo que ha querido decir: «Hestia: principio de permanencia, Hermes: principio de impulsión y de movimiento; en esta doble y contradictoria interpretación del nombre de la divinidad del Hogar, se reconocerá los mismos términos de la relación que todo conjunto opone y une en una pareja de contrarios ligados por inseparable “amistad”, la diosa que inmoviliza el espacio alrede-

dor de un centro fijo y el dios que lo vuelve indefinidamente móvil en todas sus partes» (VERNANT: 1983, 137-183).

Este pensamiento y esta visión del espacio arcaicos tiene, lógicamente, un desarrollo posterior, como señala J.P. Vernant. En la época de la ciudad, cuando se instituye el *ágora*, este espacio ya no es doméstico, sino que forma un espacio común a todos, es decir un espacio público y no privado, siendo este espacio el que llega a ser a los ojos del grupo el verdadero centro. Para marcar su valor de centro, se coloca allí un hogar que ya no pertenece a una familia particular sino que representa la comunidad política en su conjunto: es el hogar de la ciudad. Pero esta Hestia común ya no es tanto un símbolo religioso como un símbolo político y como tal Hestia debe representar todos los hogares sin identificarse a ninguno. Se podría decir que todos los hogares de las diversas casas están, en cierta medida, a la misma distancia del hogar público que los representa a todos por igual sin confundirse con uno más que con otro. Así el centro, en sentido político, servirá de intermediario entre la antigua imagen mítica del centro y la nueva concepción racional del centro equidistante en un espacio matemático hecho de relaciones enteramente recíprocas. Y es que en la *polis* griega de los últimos años del siglo VI a.C. se pasa del dominio eco-

Capítulo VI

Sociedad, mito y geometría en el edificio teatral

nómico al de las instituciones cívicas. De modo que el problema de las deudas y de la tierra, en primer plano en el período de Solón, es suplantado por otra cuestión: cómo crear un sistema institucional que permita unificar los grupos humanos diferentes separados todavía por estatutos sociales, familiares, territoriales y religiosos; cómo arrancar a los individuos de sus antiguas dependencias, de sus subordinaciones tradicionales, para constituirles en una ciudad homogénea formada de ciudadanos semejantes o iguales y teniendo los mismos derechos a participar en la gestión de los asuntos públicos. Lo que primeramente destaca de las reformas clisténicas es la subordinación, dentro de la organización de la *polis*, del principio gentilicio al territorial y, así, la ciudad se proyecta según un esquema espacial. Ahora existe un hogar común político, pero dentro de un contexto todavía religioso de modo que se trata de una forma nueva de religión, de una religión mismamente política, aunque en el equilibrio de estos dos términos es el último el que pesa más. Ahora bien -se pregunta J.P. Vernant-, «¿en qué medida se puede establecer un lazo entre el nuevo ideal político de *isonomía*, que implica una visión geométrica de la ciudad, y otras creaciones del genio griego en los diferentes sectores de la cultura?». Su respuesta: lo que define a la ciudad en esta época, incluso si sirve ya de residencia a los artesanos

y comerciantes, incluso si ella implica un género de vida y unos modos de actividad particulares, no es una forma especial de hábitat ni una categoría aparte de los ciudadanos, sino el hecho de que en el centro del territorio ella reúne como en un mismo punto todos los edificios civiles y religiosos que están ligados a la vida común del grupo, todo lo que es público por oposición a lo privado (VERNANT: 1983, 196-226).

Estas reflexiones me han llevado a preguntarme de qué modo esta visión espacial, que de la religión se ha trasladado a la organización de la *polis*, ha podido influir en la forma del edificio teatral. En mi opinión, la consideración a tener en cuenta, en el reflejo de la concepción espacial general griega en la arquitectura teatral, es que ésta está realizada con un diseño geométrico que responde a toda una serie de valores religiosos y políticos y a una original interrelación entre el *mito* y la *geometría*. Para Clarisse Herrenschmidt, la geometría tiene por objeto el estudio del espacio y de las figuras imaginables y significa la objetivación del espacio, lo que ha tenido lugar en Grecia. Y es que la geometría de los griegos, según ella, nace con el ejercicio del alfabeto descontextualizado, de tal modo que la objetivación del lenguaje trajo aparejada la del espacio. Si este alfabeto pone al «yo» en el centro de la escritura, la geometría de los griegos

Capítulo VI

Sociedad, mito y geometría en el edificio teatral

-especialmente la de Platón- objetiva el espacio al colocar en el centro de la demostración geométrica las ideas que lo mental de todo ser humano puede proyectar en el espacio (nota 104). Así, se inaugura un fenómeno trascendental para toda la historia de la matemática posterior: la salida parcial de esta disciplina fuera del lenguaje o, con más exactitud, el uso metafórico y analógico que la matemática hace de la lengua. En lo sucesivo, la matemática, analógicamente, convierte a la lengua en un instrumento para crear el mundo que explora. Crea su propio mundo, que no es el mundo tal como es, que no es ya el mundo como lo capta el lenguaje, sino el mundo que le pertenece (HERRENSCHMIDT: 1995, 121 y sig.). Pero veamos cuál es este mundo propio que crea la geometría del edificio teatral.

El primer área que elaboró el *théatron* -en el período arcaico- es la *orchestra*, espacio circular en cuyo centro fue colocado el altar. Como se ha visto, este círculo simboliza a Hestia y con ella, entre otras cosas, al ideal de permanencia, a lo femenino y a la muerte. Pero este espacio es todavía exclusivamente religioso y en su centro la *thymele* así lo testifica.

A finales del período arcaico y durante el clasicismo, en un proceso paralelo al desarrollo del espacio urbano, en el interior del círculo que forma la *orchestra* se le ha incorporado

un cuadrado (nota 105), estableciéndose, a través de ambas figuras, toda una serie de medidas que ligan la *orchestra* con la *cávea* semicircular, la nueva área del edificio (plano 94). El espacio representativo del edificio teatral -*la orchestra*- ha fijado la imagen del espacio arcaico -el círculo y el cuadrado- para que pueda ser «visionada» y para que sobre ella pueda reflexionar el público congregado en la *cávea*. El motivo de la reflexión es que Hestia-Hermes han sido, en esta ocasión, emparejados para simbolizar un ideal de hombre público, igualitario y común que es, a la vez, masculino y femenino, cambiante y permanente, viviente y mortal, religioso y político. En el centro de la figura círculo-cuadrado se encuentra el ombligo, tanto del mundo (nota 106) como del hombre (nota 107). De este modo, es éste un diseño geométrico que sigue traduciendo todavía un pensamiento mítico. La disposición del edificio sugiere que el *lógos* contempla y reflexiona sobre el *mito*, al que ha convertido en una imagen. Es un mito que ha sido reactualizado para representar adecuadamente un nuevo tipo de sociedad política, íntimamente imbricada con la anterior religiosa.

En el período helenístico, al antiguo complejo exclusivamente público formado por la *orchestra* -el espacio del coro- y la *cávea* -el espacio del público-, se le sumará ahora el *palco-*

Capítulo VI

Sociedad, mito y geometría en el edificio teatral

escénico rectangular -el espacio del actor-, un elemento que representa lo exterior, lo privado y lo individual. Pero esto ha sido posible porque la vieja concepción espacial arcaica pudo establecer, con la pareja Hestia-Hermes, una dinámica que permitía la entrada de lo diferente y extraño en el terreno de lo propio. Así, se ha interrelacionado sucesivamente lo permanente y lo cambiante, lo masculino y lo femenino, lo religioso y lo político, lo público y lo privado, lo interior y lo exterior, lo individual y lo colectivo.

76 Tanto los planos como las fotografías se encuentran, por orden alfabético, en el apéndice documental.

77 No todos los autores están de acuerdo en que los primeros teatros tuvieran una *orchestra* circular. Por ejemplo, Anti cree que la más antigua era rectangular, mientras que Margarete Bieber pensaba que era circular. Véase, M. Bieber, *The History of The Greek and Roman Theater*, pg. 55. También Richard and Helen Leacroft sostienen que el teatro evoluciona desde una *orchestra* rectangular hacia una circular. Véase, *Theatre and Playhouse...*, pgs. 7-8. Me parece que ésta es todavía una cuestión pendiente, por eso no entro en su discusión; en su lugar, he decidido analizar la *orchestra* cuando ya ha adoptado la forma circular.

78 Se toma aquí este término en el sentido que adoptó al principio de la arquitectura teatral, es decir el correspondiente a lugar para los espectadores. Pero más tarde, el *Théatron* vino a significar todo el edificio teatral y en este último sentido lo emplearé en repetidas ocasiones.

79 Véase, en el apéndice documental, la relación de los principales teatros griegos.

80 Esta tesis mía se encuentra a contracorriente de toda una serie de investigaciones relacionadas con la arquitectura teatral griega, ya que éstas han priorizado aspectos técnicos o han destacado aspectos puramente geométricos en sus explicaciones. Entre estas investigaciones se encuentran las de Richard and Helen Leacroft, que mantienen que la acústica y la geometría condujeron al desarrollo de una

Notas

perfecta *cávea*. Véase, *Theatre and Playhouse...*, pg. 16. También las de Margarete Bieber, con su libro *The history of The Greek and Roman Theater* y otros.

81 Según N. Frye, el lenguaje que utiliza Platón es metonímico (es decir, un lenguaje en el que «esto reemplaza a aquello») y de ahí el interés de Platón por la matemática, ya que existen rasgos metonímicos obvios en la matemática. Véase, de N. Frye, *El gran código*, pg. 33.

82 Véase, de Vitruvio, *Los Diez Libros de Arquitectura*, libro I, capítulo I, De la esencia de la Archîitectura, e Instituciones de los Archîtectos.

83 El diseño antropométrico del edificio teatral parte de un círculo en cuyo interior se diseña un cuadrado, imagen simbólica que más tarde adoptará Leonardo. No se olvide tampoco que el círculo y el cuadrado son las imágenes geométricas representativas de la pareja divina Hestia-Hermes. Por otra parte, esta figura es la representación del hombre perfecto y se halla también en la literatura, por ejemplo, en este fragmento de Simónides: «...un hombre excelente llegar a ser, cuadrado por sus manos, sus pies, su inteligencia, terminado sin reproche...». Véase, *Lírica Griega Arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*, pg. 266. Igualmente el escultor Policleto quería representar figuras «cuadráticas», es decir canónicas y basadas en relaciones numéricas pitagóricas, como dice Hermann Fränkel, en *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, pg. 292, y Antonio Blanco Freijeiro, quien ofrece una interesante información sobre el mismo escultor. Concretamente, manifiesta que Policleto sintió un interés

análogo al de los filósofos de su tiempo por las cuestiones geométricas. En el Doríforo, por ejemplo, las curvas del pliegue inguinal y del arco torácico son segmentos de circunferencias cuyos centros coinciden en el ombligo; la forma esférica de su cabeza recuerda lo que Platón dice en el *Timeo*: que los dioses habían dado esa forma a la porción más noble del ser humano como imagen de la figura del universo. Véase, Antonio Blanco Freijeiro, *Arte griego*, pg. 238. Así pues, el empleo de esta figura geométrica es general en la cultura griega.

84 ORESTES: ...Poneos en círculo y desplegado bien, y mostrad la red en que fue cogido varón tan insigne...

(*Las Coéforas*, 264).

85 ANTISTROFA 1

...y de que Hefesto (dios del fuego) se apoderara con sus teas/ del círculo de nuestros torreones...

(*Antígona*, 139)

86 MENSAJERO

...Mas cuando ya le rodearon en círculo sin dejarle respiro...

(*Andrómaca*, 69)

87 Antistrofa 2

...y hacen girar su bello coro;/ también yo ante tu techo mis peanes/cual cantor cisne viejo ya/(Alude a la fiesta de Apolo, en Delos. Los coros circulares de muchachas delias celebraban a Apolo, Leto y Artemis) (*Hércules loco*, 116)

Notas

88 PENTEIO

Doy orden de cerrar las torres, todas en círculo.

(*Las Bacantes*, 206),

SEGUNDO MENSAJERO

...se curvaba cual arco o como rueda circular que trabajada al torno gira en círculo... Agave dijo: «Ea, poneos en círculo y agarrad el tronco, ménades,...

(*Las Bacantes*, 226-227)

89 DIOSCUROS

...En la isla de enfrente de Ática y que se alarga en círculo...

(*Helena*, 373)

90 CORO ESTÁSIMO

...Las cincuenta Nereidas en círculo de gracia bailaban en honor de aquellas bodas en la luciente arena.

(*Ifigenia en Aulis*, 462-463)

91 Véase sobre el simbolismo del círculo, desde la Prehistoria hasta el siglo XVIII, de Louis Hautecoeur, *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupoule*.

92 Ya he citado anteriormente cómo funciona este pensamiento circular. Véase, Hermann Fränkel, *Poesía y filosofía en la Grecia Arcaica*, pg. 469.

93 Como ha señalado Román Gubern, en *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, pgs. 92-93.

94 Es sintomático de lo que acabo de decir que, en general, la primera geografía cartográfica presentaba también un claro dominio de un espíritu geométrico circular y, frente a ella, el Siglo V a.C exhibe un espíritu geométrico rectilíneo. Véase, Carlos Schrader, «El mundo conocido y las tentativas de exploración», pg. 95.

95 Véase William Blackwell, *La geometría en la arquitectura*, pg. 81. El autor sólo reconoce una posible subdivisión geométrica del círculo en 12 partes.

96 Véase, *Los filósofos Presocráticos, vol. I*, pg. 254. El texto completo que se le atribuye a este filósofo lo ha comunicado Aristóteles y dice así: «Tal y como el curso del cielo y de cada astro es un círculo, ¿por qué no podría ser similar el nacimiento y la muerte de los seres perecederos, de modo que las mismas cosas nazcan y mueran? «La vida humana es un círculo», se dice...Alcmeón dice que los hombres mueren porque no pueden anudar el principio con el fin; un dicho inteligente, si se le entiende en sentido general y no en forma estricta. Si la vida es un círculo, y un círculo no tiene comienzo ni fin, nada puede ser anterior por estar más cerca del comienzo: ni ellos anteriores a nosotros, ni nosotros a ellos». También para Sócrates -para Platón-, en el *Fedón*, el círculo es una figura que expresa mejor la circularidad de la vida y de la muerte -«...Porque si no se admitiera que unas cosas se originan de las otras siempre, como avanzando en un movimiento circular, sino que el proceso generativo fuera uno rectilíneo, sólo de lo uno a lo opuesto enfrente, y no se volviera de nuevo hacia

Notas

lo otro ni se produjera la vuelta, ¿sabes que todas las cosas al concluir en una misma forma se detendrían, y experimentarían el mismo estado y dejarían de generarse?...»-, aunque en este caso le sirve para argumentar la inmortalidad del alma. Véase *Diálogos* de Platón, vol. III, pg. 55.

97 Tal y como dice L. Mumford, en *La ciudad y la historia*, pg. 24, la forma de las primeras viviendas de las aldeas recogían la figura femenina circular porque se supone que fueron las mujeres sus creadoras. Estas viviendas, serían una *imagen vital* del seno femenino. Por otra parte, de la casa circular prehistórica podemos encontrar una abundante información en D.S. Robertson, *Arquitectura Griega y Romana*, sobretodo en la pgs. 47 y sig.

98 L. Mumford ha señalado que las líneas rectas han sido asimiladas siempre con lo masculino, a lo largo de la historia de la arquitectura. Véase, L. Mumford, *La ciudad en la Historia*.

99 Véase, de Joseph Campbell, *Las Máscaras de Dios: Mitología Occidental*.

100 Alberti, como recuerda X. Rubert de Ventós, había insistido en que cada tipo de edificio correspondía a ciertas formas que señalan su función: formas platónicas perfectas (el círculo) para los edificios religiosos; las formas regulares para los edificios públicos, y las irregulares para las casas. Véase, de X. Rubert de Ventós, «La sociología de la semiótica», pg. 193.

101 Como dice el mismo J.P. Vernant, el *ónfalos* de Delfos era la sede de Hestia. Véase, *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*, pgs. 160-161.

102 Para Margarete Bieber, la forma circular de la *orchestra* del edificio teatral es tomada de la de la era. Véase, *The History of the Greek and Roman Theater*, pg. 54. Me parece que alguna vinculación pudo tener, pero en relación con la forma circular de la representación antigua, que tiene que ver con Hestia. En cualquier caso, Hestia también está unida a las labores del campo.

103 Es significativo a este respecto que las metáforas agrícolas fueron muy frecuentes en los trágicos. Véase, por ejemplo, en Esquilo, *Los siete sobre Tebas*, en Sófocles, *Edipo Rey* y *Antígona* y en Eurípides, *Orestes*, *Medea* e *Ion*.

104 En Platón, la igualdad geométrica tiene mucha importancia entre los dioses y los hombres porque manifiesta la idea de orden, tal y como se manifiesta en el *Gorgias*, donde Sócrates le dice a Calicles: «...Dicen los sabios, Calicles, que al cielo, a la tierra, a los dioses y a los hombres los gobiernan la convivencia, la amistad, el buen orden, la moderación y la justicia, y por esta razón, amigo, llaman a este conjunto «cosmos» (orden) y no desorden y desenfreno...No adviertes que la igualdad geométrica tiene mucha importancia entre los dioses y entre los hombres...». Véase, *Diálogos* Platón, Vol. II, pg. 118. Me parece que la geometría del edificio teatral ha de entenderse en este sentido y de ahí que contemple el edificio teatral como un microcosmos de la cultura helena.

105 El círculo y el cuadrado sustentan el diseño antropométrico de la arquitectura teatral griega, tal y como ha sido descrito por Vitruvio, en su obra *Los Diez Libros de Arquitectura*. Sobre esta cuestión, me detendré más detenidamente más adelante; ahora, quiero señalar

Notas

que la utilización de estas figuras geométricas ha influido poderosamente en la cultura occidental. En la Edad Media, Carlomagno construía a la romana sus edificios públicos. Él había pretendido que su *Oratorio de Aquisgrán* se asemejara a las capillas imperiales. Por eso, hizo una estructura arquitectónica de planta central que quería expresar la misión específica del rey, que consistía en interceder por su pueblo ante Dios. Dicha estructura ponía en relación el cuadrado, signo de la tierra y, el círculo, signo del cielo. Véase, G. Duby, *La época de las catedrales*, pg. 35. También Dante, en *La Divina Comedia*, se hace eco del círculo en los dos o tres últimos versos del *Paradiso*, ya que, cuando Dante ha concluido su viaje y se encuentra en presencia de Dios, aparecen las palabras *cerchio* y *rota*. Como argumenta, N. Frye, la visión científica contemporánea de la naturaleza, a pesar de sus millones de galaxias, sigue hablando de un universo o totalidad que forma una circunferencia infinita que nos encierra por todos los lados; cada ser humano es un centro y, Dios, una circunferencia. Véase, de N. Frye, *Poderosas palabras*, pg. 241.

De todos es conocida la importancia del círculo en la estética humanista, es decir, en el simbolismo humanista. Leon Battista Alberti, en su *De Re Aedificatoria*, no sólo lo recomienda por su perfección geométrica y como símbolo del cosmos, sino que además recurre a él como usual modelo de la naturaleza. Véase, K. Clark, *El arte del humanismo*, pg. 54. De ahí que los arquitectos del Quattrocento emplearan el círculo como una de sus figuras preferidas. «Su pureza, su simplicidad, el simbolismo que puede sugerir -escribe P. Bouleau, todo contribuirá a que se convierta en el dibujo preferido para las

plantas de las iglesias, los ornamentos de los frontones, etc». Véase, de P. Bouleau, *Tramas. La geometría secreta de los pintores*, pg. 117. También los pintores humanistas utilizan esta figura geométrica. El *tondo* (cuadro circular) es casi siempre una obra sencilla y encantadora. Concretamente, *La Sagrada Familia* de Piero di Cossimo es un ejemplo de ello, ya que P. Bouleau descubre que su trama secreta contiene un cuadrado en el interior de un círculo. Véase, de P. Bouleau, *Tramas. La geometría secreta de los pintores*, pgs. 38 y 39. Incluso las artes decorativas utilizan el círculo, como ocurre en el respaldo de una silla de tres patas del Palazzo Strozzi, de Florencia, c. 1490 (ejemplar del Metropolitan Museum de Nueva York). Véase de S. Giedion, *La mecanización toma el mando*, pgs. 283-285.

106 Tal y como ha señalado Mircea Eliade, en *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y Dialéctica de lo sagrado*, pg. 371 y sig.

107 Tal y como ha indicado Vitruvio, en su obra *Los Diez Libros de Arquitectura*, en el Libro III, Capítulo I, «De la Composición y simetría de los Templos».

La vida y la muerte, raíces de la religión griega

1. La dialéctica de la vida y de la muerte en la Filosofía y en el Mito

Las religiones -según José María de Quinto- no pretenden sino imprimir un sentido a la vida y a la muerte, alejar el sentimiento de absurdidad de la mente del hombre (DE QUINTO: 1962, 60). Si esto puede ser válido para el conjunto de las religiones del mundo ([nota 1](#)), lo es especialmente para la griega, originada -como sostiene Fustel de Coulanges- en el culto a los muertos: «la muerte, el primer misterio, puso al hombre en camino de los demás y elevó su pensamiento de lo visible a lo invisible, de lo temporal a lo eterno y de lo humano a lo divino» (DE COULANGES: 1986, 39). Hablar, pues, de la religión del pueblo griego es, en primer término, comentar qué visión tuvo de la vida y de la muerte y de su evolución.

¿A qué dieron más importancia los griegos a la vida o a la muerte? Algunos autores alemanes del pasado siglo - Nietzsche, Schopenhauer, Wundt o Diels- y W. Musch, en su *Historia Trágica de la Literatura*, han interpretado a los poetas griegos no como figuras felices y armónicas, sino como seres angustiados que han luchado y sufrido por llegar a conseguir una armónica visión del cosmos y del hombre. Es decir, que creen que los griegos poseían una visión pesimista sobre la vida. Contrariamente, Antonio Ruiz de Elvira piensa que «vivir, vivir siempre, conservar la vida, vivir ante todo, es el anhelo primero y más último del ser humano griego». De ahí que, según él, los dioses hayan sido definidos por los hombres como los que viven siempre. Y es que, según este autor, en los griegos predominaba una actitud vital optimista. En efecto, a pesar de que el pesimismo, en el grado más extremo, se encuentra abundantemente representado en el mundo antiguo clásico (nota 2), es minoritario frente al aplastante predominio de la valoración de la vida como bien máximo (RUIZ DE ELVIRA: 1991, 208-209). Yo no comparto estas dos tesis, tal y como son expresadas, es decir que los griegos sean optimistas o pesimistas. Para mí, igual que para el helenista José Alsina, la verdad está en un punto medio: hay en la cultura griega -como escribe en *Tragedia, religión y mito entre los griegos*- un innegable sentimiento de tristeza

Capítulo VII

La vida y la muerte, raíces de la religión griega

que no llega a la desesperación porque en el fondo confía en las posibilidades humanas (ALSINA: 1971, 48-50). Y de forma semejante se manifiesta G. Murray, quien sostiene que la tragedia está basada en el «sufrimiento de Dioniso», pero la concepción de un triunfo sobre la muerte parece estar latente en el ritual primitivo de la elegía fúnebre. Es decir, que se trata de una lamentación fúnebre por un héroe muerto, pero que tiene la comprensión de que la muerte no es en realidad un fin (MURRAY: 1943, 23-24). También Emily Vermeule se expresa de un modo similar: «los griegos sugieren, sin admitirla totalmente, la idea de que, aunque la muerte puede ser inevitable, no es enteramente fatal». El consenso griego fue que la vida era impredecible, breve, engañosa y nada grata, pero de afrontarse con valentía mental, es mejor que las condiciones sobrenaturales de la existencia bienaventurada (VERMEULE: 1984, 202 y 204). Así pues, la muerte no puede ser un fin cuando la vida es tan hermosa, por lo que finalizo esta cuestión con unas significativas palabras de R. Flacelière: «los helenos amaron la vida y ante todo la luz del sol. Pero gustaron de los encantos de la existencia, sin optimismo beato, con los ojos muy abiertos sobre la condición humana, que por lo general encierra tanto males como bienes» (FLACELIÈRE: 1959, 310).

Así pues, la actitud vital general de los griegos denota que tuvieron muy presentes tanto a la vida como a la muerte, sin embargo creo que es necesario dejar constancia del peculiar modo con el que lo hicieron. Para E. Morin, «nunca antes el hombre había asumido tan totalmente su doble exigencia antropológica, el doble movimiento de sus participaciones y de su autodeterminación. Razón por la que todas las ideologías de la muerte están presentes en Atenas en el siglo V a.C.» (MORIN: 1994a, 205). Emily Vermeule sostiene también que es imposible recrear una visión general griega de la muerte y que los distintos tipos de testimonios y datos sobre ella entran en conflicto y no se someten a un panorama armonioso (VERMEULE: 1984, 22). Me parece que, por encima de estas diversas ideologías sobre la muerte, Grecia manifiesta, sin embargo, un rasgo común: la interrelación dialéctica entre sus ideas de la vida y de la muerte. Y es que la concepción griega es una visión de la vida humana plenamente madura que integra dialécticamente -inseparada e interrelacionadamente- la conciencia de la vida y la de la muerte.

Es ésta una visión que ya está presente en el período arcaico y que se encuentra en los líricos griegos, los cuáles desean que la muerte, según la ley de la polaridad, fortalezca la

Capítulo VII

La vida y la muerte, raíces de la religión griega

voluntad de gozar de la vida (nota 3). También en los filósofos jonios quienes, pese a que les impresionó profundamente el hecho del cambio, del nacer y del crecer, de la descomposición y de la muerte, les ayudó a orientarse a un comienzo de la filosofía (COPELSTON: 1986, 33). Igualmente es apreciable en el mito de Dioniso, puesto que la plenitud vital y el poder de la muerte, ambos con igual intensidad expresan el mito (OTTO: 1987, 105). Esta interrelación dialéctica se mantendrá vigente durante varios siglos hasta que Platón afirme la vida dándole una continuidad infinita y negando, por tanto, la muerte (nota 4) (CARSE: 1987, 47). Después de él llegará la decadencia, pero antes, cuando Grecia se encuentra en su momento de mayor esplendor, se afirmarán la vida y la muerte.

2. La dialéctica de la vida y la muerte en el Teatro

Esta dialéctica de la vida y la muerte, que está presente en la filosofía, en la literatura y en el mito, puede ser observada igualmente en el teatro, especialmente, a través de tres aspectos: en la misma creación de los géneros, en la esencia de la tragedia y en la vinculación del teatro con la fiesta agraria.

Si bien numerosos autores han estudiado el origen del drama ático, éste es todavía un misterio del que pocas cosas

se puede afirmar aparte de ciertas conjeturas (nota 5), ninguna de ellas completamente concluyente. Tampoco es posible conocer demasiado acerca de sus relaciones con la sociedad y la cultura que lo vieron nacer. Lo único que se sabe con certeza es que, cuando la polarización social y cultural es ya una realidad, el teatro que hoy conocemos aparece perfectamente maduro y dividido en dos géneros dramáticos distintos, que reflejan precisamente la fragmentación de la sociedad y de la cultura del siglo V a.C. La fractura cultural de la civilización helena se puede apreciar, principalmente, en el contraste entre los conceptos de muerte y de vida que tiene su eco en la aparición de la Comedia y de la Tragedia. Esta división genérica remite específicamente a ese instante en el que ambos términos toman una forma autónoma y diferenciada, en tanto que la tragedia es una *imagen* de la concepción de la muerte y la comedia una *imagen* de la vida. Como dice Susanne K. Langer, el sentimiento humano de la vida es la esencia de la comedia, mientras que la tragedia tiene un principio definido, una ascensión, un punto de crisis, un descenso y un final que es la muerte (LANGER: 1967, 310-312). Y es que, posiblemente, la comedia nació de ritos campestres de fertilidad, mientras que la

Capítulo VII

La vida y la muerte, raíces de la religión griega

tragedia surgió del culto de los muertos y de la invocación de los héroes (MUSCH: 1977, 34).

En una línea similar se manifiestan otros autores, refiriéndose a la tragedia. Por ejemplo, F. Rodríguez Adrados, que mantiene que el elemento funeral es omnipresente en ella y, por tanto, central (RODRÍGUEZ ADRADOS: 1972, 97 y sig.). También José M^a. de Quinto, que señala que los personajes trágicos griegos nunca lograron alcanzar la total independencia, ya que en todo momento la sombra de sus muertos actuaba decididamente y, de este modo, se sentían plenamente «*llenos de sus muertos*» (DE QUINTO: 1962, 73). Igualmente, Walter Musch, quien dice que la muerte está en la base de la tragedia, ya que es común a todo el pensamiento trágico convertir el sufrimiento en el centro de la existencia, aprehender el mundo por medio del dolor y es, precisamente, el hecho de la muerte el motivo natural de este pensamiento. Además, este mismo autor señala que las tragedias están llenas de costumbres mágico-religiosas -de ritos fúnebres, de lamentos rituales por el difunto, de conjuros del muerto y de plegarias- (MUSCH: 1977, 16 y 130).

Ahora bien, la paradoja del surgimiento de la tragedia -que aparece antes que la comedia- es que, aunque probablemente está estimulada por la nueva conciencia ante la muer-

te, en realidad lo que buscaba era darle un mayor valor a la vida. Si la comedia abstrae y reencarna el movimiento y el ritmo de la vida y acrecienta el sentimiento vital, la tragedia, por su parte, expresa la conciencia de vida y muerte y debe hacer que la vida parezca digna de vivirse, rica y hermosa, a fin de que la muerte parezca terrible (LANGER: 1967, 340). Y en esto se asemeja a la muerte, porque ésta percibida como una discontinuidad, no es la que roba su significado a la vida, sino la que hace posible su mayor significado (CARSE: 1987, 25).

También el teatro le ofrece un mayor alcance significativo a la vida, pero esto no quiere decir que afecte a su viabilidad, sino que en realidad a lo que atañe es a su calidad. Y es que la labor del dramaturgo no es copiar la vida, sino organizar y articular un símbolo para el «sentido de la vida». Y esto es así, como diría Susanne K. Langer, sin perjuicio de que un ritmo -trágico o cómico- gobierne siempre la forma dominante y aunque otro pueda recorrer también la obra en forma de contrapunto (LANGER: 1967, 338-373). Es decir, que lo que los griegos hicieron es convertir a la muerte en una «imagen», en una metáfora de la vida (MORIN: 1994a, 24), y al teatro en una metáfora, en un símbolo, de la vida -en la comedia- y de la muerte -en la tragedia-. Se puede admitir,

Capítulo VII

La vida y la muerte, raíces de la religión griega

con Susanne K. Langer, que la esencia del drama es una imagen de la vida humana (LANGER: 1967, 287) y, con el prestigioso crítico británico E. Bentley, que el teatro procura ocuparse no sólo de los antagonismos y de las colisiones, sino también de las culminaciones y de la colisión final y decisiva, es decir, de las «cuestiones de vida y muerte» (BENTLEY: 1982, 105 y sig.). El teatro tuvo una importancia decisiva para el pueblo griego, ya que nunca el teatro alcanzaría a plantear tan hondamente las cuestiones de vida y muerte; jamás estaría tan pegado al hecho vital, sería tan intensamente existencial -lo trágico, nos recuerda Díaz Tejera, es un contenido existencial (DÍAZ TEJERA: 1989, 17)-; nunca profundizaría de tal modo en el sentimiento vital y le daría a la vida tanta calidad.

Es posible que esta dialéctica de la vida y de la muerte eche sus raíces en la fiesta agraria. Pero es que también el teatro tiene su origen en ella y, concretamente, en sus rituales, como mantiene F. Rodríguez Adrados en su libro *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, del que efectúo a continuación un breve resumen por parecerme que sus opiniones son pertinentes para continuar el desarrollo de la vida y la muerte en Grecia, de la religión y de su relación con el teatro. Estos rituales agrarios -escribe-

tratan de promover, en un cierto aspecto todavía mágicamente, la renovación de la vida tras la muerte invernal. «Alegría y dolor, vida y muerte, todos los temas esenciales de la vida humana, se entrecruzaban, efectivamente, en estas fiestas de origen agrario en que el rito representaba, en cierto modo, los mitos que expresan el perpetuo renovarse y morir de la vida natural y humana. Todo ello por obra de un *como* que, a juzgar por el teatro, entraba normalmente invocando a los dioses y ejecutaba una serie de acciones rituales variamente combinadas: *agones*, cantos de *Trenos* y *peanes*, sacrificios, evocaciones de dioses y muertos, cortejos de bodas, *anagnórisis*, etc.» (RODRÍGUEZ ADRADOS: 1972, 87). La fiesta -continúa diciendo- es un tiempo fuera del tiempo en que el hombre se pone en comunicación con lo divino. En ella, todas las limitaciones del presente desaparecen, ya que presenta un tiempo mítico concebido a la vez como caos y como felicidad y, al romperse los límites del tiempo, pueden volver a este mundo las almas de los muertos. Desaparecen, así, los límites entre el animal y el hombre, entre el muerto y el vivo, el dios y el hombre (RODRÍGUEZ ADRADOS: 1972, 372 y sig.). Pero, como igualmente señala el autor, el teatro se diferencia de la fiesta. En la fiesta agraria es la fecundidad de campos, plantas y animales lo que es central, mientras que el mundo humano es asimilado a este otro. En el teatro, del tema

Capítulo VII

La vida y la muerte, raíces de la religión griega

de la fecundidad y la abundancia, se ha pasado al tema de la vida humana: el factor antropomórfico es esencial (nota 6) (RODRÍGUEZ ADRADOS: 1972, 451). En definitiva, según Rodríguez Adrados, la tragedia no sale de las fiestas, se introdujo en ellas. La tragedia es un ritual establecido en las *Grandes Dionisias* o *Dionisias* de la ciudad para distinguirlas de las del campo; sólo después pasó a las *Leneas* y a algunos teatros locales del Ática y, posteriormente, de fuera del Ática. Las *Grandes Dionisias* fueron fundadas por Pisístrato que trajo al dios de Eleúteras. Y a su época (535-534 a.C.) se refiere el primer concurso trágico que hoy se conoce, ganado por Tespis. Por paralelismo ocurrió exactamente lo mismo con la comedia, pero la comedia, durante el siglo V a.C., ha recorrido un camino más corto que el de la tragedia porque su comienzo como tal género es más tardío y porque está mucho más unido a los rituales arcaicos. De este modo, el héroe trágico es más humano que el cómico, que a veces tiene todavía rasgos teriomórficos. Sólo al final de la carrera de Aristófanes y sobre todo en la Comedia Media y Nueva se abrió paso la atención principal para el tema humano personal (RODRÍGUEZ ADRADOS: 1972, 475 y sig.). Finalmente, Rodríguez Adrados señala que, aunque el teatro está originado por los ritos agrarios, sufre un proceso de desritualización (RODRÍGUEZ ADRADOS: 1972, 95).

No todo el mundo está, sin embargo, de acuerdo con esta última afirmación. Por ejemplo, M.I. Finley, considera que la tragedia no era un drama ritual. Yo creo que Rodríguez Adrados tiene razón, siempre que se entienda que el proceso al que se refiere es largo y que tiene que sortear multitud de obstáculos, cuyo resultado más apreciable, la retirada de los dioses del escenario y su ocupación progresiva por el hombre, es todavía un proceso inconcluso y abierto. Y es que la religión agraria no es sólo un ingrediente fundamental para el teatro griego, sino también una base muy importante para comprender al teatro occidental, al menos el religioso, hasta los autos sacramentales que Calderón escribiría en pleno siglo XVII español, en este caso fundiendo, junto a los viejos ritos paganos, los ritos cristianos de la Eucaristía: el cuerpo y la sangre de Cristo, el pan y el vino, Dioniso y Cristo (nota 7).

3. La cultura griega bordeó la vida y se abismó en la muerte

El hecho de que en Grecia las ideas sobre la vida y la muerte estuvieran estrechamente conectadas, no excluye que estas ideas no sufran cambios. Concretamente, yo creo que son tres las transformaciones que se producen y todas están íntimamente vinculadas: aumentan el terror a la muerte, la fe en la inmortalidad y el deseo de evadirse de la vida.

Capítulo VII

La vida y la muerte, raíces de la religión griega

Como ya he señalado, E. Morin relaciona el horror a la muerte con la pérdida de la individualidad y, así, a mayor conciencia de individualidad mayor miedo a la muerte. Por tanto, la agudización de este sentimiento también dependerá de lo estrechamente desligado que esté el individuo en relación a su grupo. Y, a la inversa, la presencia imperativa del grupo - mantiene este sociólogo- aniquila, inhibe o adormece la conciencia del horror a la muerte, como también lo hace la guerra o la *polis*; es decir, que éstas ofrecen al ciudadano una compensación a la muerte. A pesar de esto -concluye Morin, ninguna sociedad ha conocido aún una victoria sobre el horror a la muerte. Tampoco los griegos lograron una victoria definitiva sobre la muerte, aunque sí consiguieron, hasta fines del período clásico, amortiguar su temor hacia ella con la *polis* y todas las instituciones sociales. Pero a medida que avanza la individualización, se agudiza el terror a la muerte que, en el período helenístico, llega a su cumbre.

Este proceso está conectado con otro paralelo como es el del deseo de inmortalidad. La mortalidad -dice E. Vermeule- prevalece siempre, ya que es más potente que la inmortalidad y también más común y más natural (VERMEULE: 1984, 212). Sin embargo, la inmortalidad estará presente en todas las fases de la cultura e irá ganándole paulatinamente terre-

no a la mortalidad. Erwin Rohde ha informado de ello, en su clásico libro *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. La inmortalidad, generalmente, se adscribía a los dioses o a los mortales a los que les era ofrecida por la divinidad, aunque también aparecen atisbos de ella en el culto a los héroes. El autor le concede el origen de la fe en la inmortalidad al culto de Dioniso, si bien se halla igualmente presente en los filósofos -especialmente en Platón- y en algunos poetas (nota 8). Por otra parte, el autor destaca que estas visiones evolucionan desde un carácter general del deseo de inmortalidad hacia la capacidad individual de alcanzarla (ROHDE: 1983, 142 y sig.). F. Copleston, por su parte, se detiene en la idea de la inmortalidad de los filósofos desde Pitágoras, pasando por Sócrates, hasta Platón, encontrando claramente en este último un deseo de pervivencia personal (COPLESTON: 1986, 45, 127, 181 y 220).

En general, toda la poesía griega surgió del acontecimiento vivido y sólo en rarísimas ocasiones, durante la decadencia de la grandeza ateniense, fue la poesía un intento de escapar a la realidad (BOWRA: 1983, 124). La poesía griega -dice Bruno Gentili- fue un fenómeno distinto de la poesía moderna en sus contenidos, en sus formas y en sus modos de comunicación, ya que estuvo estrechamente relacionado

Capítulo VII

La vida y la muerte, raíces de la religión griega

con la realidad social y política y con el proceder concreto de los individuos en la colectividad. Es decir, estuvo enraizada en la realidad fenoménica (GENTILI: 1996, 19). Igualmente, la filosofía estuvo pegada a los conceptos de vida y muerte y será más tarde -en el período helenístico y en el Imperio Romano- cuando se convertirá en lo que B. Russell llamó la «filosofía de la retirada» (RUSSELL: 1994, 269). El arte, por su parte, también era algo que se producía «al filo de la vida diaria» (nota 9) y no para el exclusivo goce u ocio de ricos coleccionistas y estetas (FINLEY: 1975, 156).

El griego vivió intensamente la vida porque era consciente de su gran limitación: la muerte. Al borde de su mar construyó una tupida red de significaciones con la que dar sentido a su vida cotidiana. Sólo para guerrear, comerciar, colonizar o, simplemente, para ampliar sus conocimientos y llenar su sed de aventuras -como Odiseo-, abandonaba su hogar y se aventuraba por tierras desconocidas. Al final de su vida, efectuaba su último viaje, recorría el río Océano que lo conducía al reino del Hades -al reino de los muertos-, profundo, subterráneo y escondido de la Tierra (nota 10), de la luz del sol y del Mar Mediterráneo (nota 11). La vida era, pues, para los griegos luminosa y limitada, la muerte oscura y abismal; tanto más oscura y abismal era considerada la muerte, cuan-

to más luminosa y limitada lo era la vida y, viceversa, ésta parecía tanto más lumínica y limitada, cuanto más oscura y abismal se consideraba aquélla. Ambas, sin embargo, están muy presentes en la cultura griega.

Pero, en el momento en el que la sociedad helena se transformó decantándose por una de las dos en detrimento de la otra, la cultura griega -y con ella su religión- perdió su sentido y feneció. Durante los siglos V y IV a.C., la cultura se desarrolló al filo de la vida cotidiana y fue la idea de la muerte la que prevaleció sobre el deseo de inmortalidad. Sin embargo, el dominio de la cohesión social y de la fidelidad al estado-ciudad amortiguaron la presencia de la muerte y fue la vida la que triunfó sobre ella. Por el contrario, a finales del período clásico, la cultura se evadió, se retiró de la vida cotidiana y entonces fue el deseo de inmortalidad el que se acrecentó. Al mismo tiempo, se descompuso la sociedad y el individualismo le ganó terreno al espíritu comunitario. La muerte, así, vencía a la vida y, con ella, a la misma cultura. Y es que la cultura griega bordeó la vida y se abismó en la muerte.

Notas

1 He escogido esta opinión de José M^a. de Quinto de que la religión estaría vinculada a las ideas de la vida y de la muerte, puesto que todas las grandes religiones del mundo tienen, en sus ritos, doctrinas o teologías, aspectos importantes o fundamentales basados en esas dos ideas. Incluso es posible que estos aspectos permitan algunas analogías entre dos religiones tan diferentes como el Taoísmo -que está centrado en la inmortalidad- y los misterios griegos y helenísticos. Véase, de Kristofer Schipper, «El taoísmo», pg. 517. Desde luego que cabrían matizaciones. Por ejemplo, mientras que el budismo está asociado con el mundo de la muerte, el shintô lo está con las fuerzas de la vida (Véase, Jean-Pierre Berthon, «El Shintô», pg. 583). En cualquier caso, para Grecia, la teoría de José M^a. de Quinto me parece totalmente adecuada.

2 Ya en la mitología aparece este pesimismo radical. Sileno le dice al rey Midas que «lo mejor para el hombre, con mucho, es no nacer, y lo que le sigue inmediatamente es morir cuanto antes». Esta misma frase la reproduce Sófocles -en el *Edipo en Colono*- y también Aristóteles -en el *Eudemo o sobre el alma*, aunque la ha dado a conocer Plutarco-. Igualmente, aparece esta misma idea en Eurípides -en el *Cresfontes* y en el *Belerfontes*- y en Baquílides, como ha informado Antonio Ruiz de Elvira, en «La herencia del mundo clásico: ecos y pervivencias», pgs. 208-209. Finalmente, también Teognis utiliza esta idea. Véase, *Théognis. Poèmes Elégiaques*, versos 425-427. Por otro lado, en Hesíodo también está presente un cierto pesimismo, manifestado especialmente en el mito de las edades, donde expresa una degeneración de la cultura. Véase, *Los Trabajos y los Días*, pgs. 130 y sig.

3 Por ejemplo, en Alceo se halla esta cuestión en un poema que remite a la leyenda de Sísifo. Véase, Hermann Fränkel, *Poesía y filosofía en la Grecia Arcaica*, pg. 192.

4 Lo que efectúa en el *Fedón*. Véase, *Diálogos*, vol. III.

5 La teoría sobre el nacimiento del teatro griego es incierta y sus orígenes, por tanto, siguen siéndonos oscuros. Antonio Guzmán Guerra en «Aspectos literarios, sociológicos y escénicos», pág, 23, resume las 3 principales teorías sobre el germen del teatro debidas a Nilsson o Dieterich -la primera-, Pickard-Cambridge -la segunda- y Aristóteles -la última-. También se halla un resumen de las principales tesis acerca del mismo, debidas a este autor, en su introducción de *Eurípides. Alceste, Medea, Hipólito*. Francisco Rodríguez Adrados, por su parte, también efectúa una teoría importante acerca del origen del teatro en su libro *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los Orígenes griegos del teatro*. Este trabajo de Rodríguez Adrados es sumamente conocido en España e internacionalmente y, aunque no concluye este tema, aporta importantes datos.

6 Así pues, son dos las diferencias fundamentales entre el teatro, la fiesta, la ceremonia y el juego. El teatro, frente a estos últimos, es existencial y un símbolo antropomórfico de la vida humana.

7 Véase Domingo Miras, «El mito agrario y la génesis del teatro», en *El mito en el teatro clásico español*, pg. 247.

8 En este sentido, es interesante señalar que varios líricos creen en la inmortalidad que proporcionan sus obras. Esto ocurre, por ejemplo, en Ibico -«...Con ellos también tu, Polícrates, tendrás gloria inmortal

Notas

por tu belleza por lo que toca a mi canción y a mi alabanza»-. Véase, de Rodríguez Adrados, *Lírica Griega Arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*, pg. 236. Igualmente, en Píndaro, que dice con frecuencia que el hombre pasa y sus hechos se desvanecen, a no ser que la palabra del poeta les otorgue la inmortalidad. Véase, Hermann Fränkel, *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, pgs. 275 y 400. En Teognis -«...Cuando a las lastimeras mansiones de Hades/llegues/bajo las entrañas de la sombría tierra/aun muerto perderás jamás tu gloria;/con nombre eterno, Cirno,/ permanecerás en la mente de los hombres...». Véase, de J.L. Navarro y J.M. Rodríguez, *Antología temática de la poesía lírica griega*, pg. 71. Y en Cleóbulo que consideraba que los hombres podían hacer cosas que no se extinguirían «en tanto mane el agua y los esbeltos árboles florezcan, en tanto en alto el sol brille y la brillante luna, en tanto fluyan los ríos y bata con sus olas la mar». Véase, Emily Vermeule, *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, pg. 56. También los artistas -los escultores- creían que sus obras propiciaban la inmortalidad y -como se ha indicado- los filósofos, sobretodo, Sócrates y Platón. Además, en la religión se encuentran igualmente concepciones sobre la inmortalidad de un modo más desarrollado. Para Emily Vermeule, en la obra citada, pg. 56, se trata de buscar en todas estas manifestaciones artísticas la fama, el recuerdo inmortal. Así, la creatividad se convertía en una droga mágica, un pharmakon contra la muerte y contra el olvido. Pero lo cierto es que la idea de inmortalidad sólo va prendiendo poco a poco en el conjunto de la sociedad griega.

9 Una pieza musical puede ayudar a entender de qué modo la cultu-

ra griega se desarrolló al filo de la vida cotidiana. *El tambor de agua* es una canción de los Pigmeos Baka de Camerún que es cantada por las jóvenes y los niños cuando se bañan en el río, conjuntando sus puras voces y el sonido que obtienen con el chapoteo de sus manos en el agua. El resultado muestra un sonido rítmico alegre y vital que traduce la visión que un pueblo tiene de la música, a la que considera como la vida misma y a la vida como música. Véase, el C.D. *Camerún*, de la colección Musiques et Musiciens du Monde, Unesco, Auvidis, Francia, 1990.

10 Véase, *La Mitología*, de E. Hamilton, pg. 36.

11 Cuando Ulises viaja al reino de los muertos éste se encuentra más allá del Mediterráneo. Como dice Carlos Barral, «...el infierno ya no era el Mediterráneo». Véase, su artículo «Kalypso una reflexión sobre el Mediterráneo», pg. 23.

Apolo y Dionisio, componentes esenciales de la religión helena

1. Una religión plural, social, antropológica y natural

Las concepciones de la vida y de la muerte son las fuerzas básicas que revelan, del modo más intenso, que la polarización se ha adueñado de la vida. Al mismo tiempo, la interrelación dialéctica que los griegos efectuaron de estos conceptos expresa también cómo el profundo deseo de unidad no sólo afecta al pensamiento, sino igualmente a la misma raíz de su existencia. Si la religión busca eliminar la absurdidad de la vida humana y darle un sentido a la vida y a la muerte, difícilmente podía abstraerse de las preocupaciones esenciales que están detrás de ambas. No extrañe, pues, que la propia religión griega refleje tanto la polarización social y cultural de la que se viene hablando, como el deseo de unidad. Ahora bien, lo significativo de ella es que representa el núcleo de su cultura y como tal es el nexo de

unión de los mundos humano, divino y natural. Y es que nunca fue más cierto que en Grecia lo que dijo J. L. Aranguren acerca del hecho de vivir en un mundo espiritual religioso o irreligioso, es decir que este mundo espiritual es mucho más decisivo para la conformación antropológica del individuo que sus especiales características psíquicas (ARANGUREN: 1980, 30). Pero hay que tener en cuenta también que la religión griega no sólo determinó al individuo, sino igualmente -como dijo F. de Coulanges- a todas las instituciones sociales: «de la religión partieron todas las instituciones, así como todo el derecho privado de los antiguos, tomando de ella sus principios, sus reglas, sus usos y sus magistraturas» (DE COULANGES: 1986, 27). Todo esto se puede apreciar en las características generales que mejor definen a la religión griega y que son su pluralismo y su carácter social, antropológico y natural.

El pluralismo caracteriza -según María Zambrano- a la religión griega (ZAMBRANO: 1973, 45), pero también el naturalismo modela su carácter. Y es que los dioses se habían originado de una especie de vivificación de la naturaleza, de sus grandes formas y fenómenos (WEBER: 1969, 99). No extrañe que -como indica J. Donald Hughes- las actitudes de los primeros griegos respecto de la naturaleza fueran deter-

Capítulo VIII

Apolo y Dionisio, componentes esenciales de la religión helena

minadas por su religión. Dioses y diosas tenían sus hogares en la naturaleza y cuando invadían el mundo de los humanos parecían emerger de ella (HUGHES: 1981, 81 y 82). Más tarde se diversificaron las funciones de los dioses, adjudicándosele a cada uno de ellos una esfera determinada de influencia, de modo que ninguno de ellos fue despreciado (PARKER: 1988, 287). De manera que, mientras unos dioses dominaban los diferentes fenómenos naturales, otros representaban las ocupaciones o los instintos de los hombres (NILSSON: 1969, 205).

Así pues, la religión griega era una religión naturalista, pero es igualmente social -como sostienen, entre otros, Martin P. Nilsson, Robert Parker y Fustel de Coulanges-. Según Martin P. Nilsson, desde la época más antigua, la religión estuvo vinculada a la sociedad, era colectiva (NILSSON: 1969, 205). Y es que, en la religión -sostiene R. Parker-, se reflejaba y mantenía el carácter general de la cultura griega. Desaprobaba el individualismo y la preocupación por los estados interiores; insistía, además, en el sentido de pertenecer a una comunidad y en la necesidad de observar las formas sociales (PARKER: 1988, 295). No hay que olvidar, sin embargo, que, junto a esa cultura general religiosa filocomunitaria, ciertas formas religiosas particulares de indivi-

dualismo -no carentes de importancia- aprovechaban cualquier oportunidad para aflorar a la superficie -como ocurría en los Misterios y los cultos Órficos-. En cualquier caso, es bien cierto que los cultos públicos -principalmente los oficiales, con grandiosas ceremonias, propiciados por la *polis*-, conservaban siempre algo frío e impersonal: se dirigían a los dioses en vista de la prosperidad colectiva de las ciudades y aún de toda Grecia, pero se interesaban poco por la felicidad individual del ser humano en esta vida y en la otra (FLACELIÉRE: 1959, 240).

Y es que la religión griega estaba indisolublemente vinculada a la sociedad y a sus elementos constitutivos -*polis*, *genos*, *familia*-. La religión de la *polis* -escribe Martin P. Nilsson (nota 12)- se formó sobre la de la *familia* y la del *genos*, absorbiéndola junto con sus derechos hereditarios, a medida que el poder estatal sustituía a la antigua organización patriarcal. Era, por tanto, una religiosidad colectiva en la que el individuo valía sólo en cuanto eslabón de la cadena del *genos*, sólo en cuanto ciudadano de la *polis*; la expulsión del *genos* y de la *polis* era, después de la pena de muerte, el castigo más grave que podía afectar a cualquiera. Todos tenían que cumplir con los dioses y una falta era castigada, no sólo en la persona del delincuente, sino también en el

Capítulo VIII

Apolo y Dionisio, componentes esenciales de la religión helena

genos y en la *polis*. Además, nunca faltaba un altar, pues el sacrificio animal era el rito central de la religión griega. No extrañe pues que, ante esta presencia todopoderosa de la religión, este mismo autor manifieste que «en la tierra regía la república, en el cielo la monarquía» (NILSSON: 1969, 11-20): al cielo todavía no había llegado la democracia y su influjo sobre el hombre es definitorio y no admite discusiones, al menos hasta el período clásico que cuestiona la fe en los dioses. Otro autor -Robert Parker-, señala otros aspectos del sentido social de esta religión, ya que para él ésta era un asunto social, práctico y cotidiano de modo que la historia social y la religiosa eran prácticamente inseparables (PARKER: 1988, 299-300).

La religión griega es una religión social, pero evoluciona hacia una religión individual y, además, también es una religión antropológica. Por tanto, dos aspectos de ella remiten a la concepción del hombre: primeramente, a partir de la propia evolución de la religión, que de ser inicialmente social se va transformando en individual; en segundo lugar, desde las mismas entrañas del sentimiento religioso -que presenta un marcado carácter antropológico- se percibe ya una idea del hombre.

Por lo que se refiere a la transformación de la religión de social a individual, esto trajo como consecuencia una mayor interiorización de la sacralidad, y por tanto, un desarrollo de la conciencia humana, lo que no deja de ser sumamente importante para la cultura helena. Y por lo que respecta al carácter antropológico de la religión, éste está patente en dos aspectos: en el mismo panteón griego y en el rito del sacrificio. El panteón griego tenía esta característica -como sostiene Joseph Campbell-, porque los griegos estaban orgullosos de ser hombres en lugar de esclavos, porque habían aprendido a no ser siervos de un dios, sino hombres que juzgan racionalmente y porque sus artes estaban dedicadas a la celebración de la humanidad, no de los dioses e, incluso, éstos se habían convertido en hombres (CAMPBELL: 1992, 203). En efecto, los dioses estaban hechos a semejanza de los humanos, su representación era generalmente humana y también sus pasiones. En realidad, como en la religión sumeria, sólo eran diferentes a los hombres por sus sobresalientes dotes físicas e intelectuales (nota 13).

Pero, si por este lado podría creerse que eran dioses cercanos al hombre, por el contrario sus designios eran tan inescrutables que se hacía tanto más necesario el ancestral rito del sacrificio. En la edad dorada, los hombres habían comi-

Capítulo VIII

Apolo y Dionisio, componentes esenciales de la religión helena

do con los dioses, pero más tarde las dos razas fueron «separadas»; esta división ocurrió en el momento del primer sacrificio, y cada sacrificio posterior era un recuerdo de que el hombre ya no comía con los dioses, sino que les hacía ofrendas a distancia (PARKER: 1988, 289). El sacrificio, desde entonces, era el punto central y culminante de todos los actos de reverencia celebrados en Grecia (MARTIENSSEN: 1977, 102). Y si revestía este carácter tan importante es porque debía de cumplir una trascendental función. La siempre oportuna y sugerente filósofa española María Zambrano, de nuevo ofrece una explicación plausible. El sentido práctico del sacrificio -señala- era «darle un espacio vital» al hombre por medio del intercambio: entregar algo para que le dejaran el resto (ZAMBRANO: 1973, 39). Algo tiene que sacrificar el hombre para que le quede un pequeño espacio de libertad, de modo que con este rito se iniciaba el camino del aprendizaje de la libertad individual, pero también la historia del verdadero drama que enfrenta al hombre con la naturaleza, con los dioses y con los demás hombres.

En suma, la religión helena fue plural, con dioses naturales y dioses humanizados y, en todo caso, con una poderosa influencia social. Pero, ¿fue siempre así?

Walter Kaufmann, mantiene que los dioses de Homero no son sobrenaturales, sino parte de la naturaleza y que se parecen más a los hombres que al Dios Bíblico. El carácter antropológico y naturalista de la religión también es expresado por este autor, sin embargo lo que ocurre en el pensamiento homérico es que los dioses, los hombres y la naturaleza conforman un mundo de unidad en el que cada uno de ellos todavía no se diferencia del resto (nota 14). Los antagonismos se producirán posteriormente, de tal modo que toda la antítesis entre lo natural y lo sobrenatural -como continúa diciendo W. Kaufmann- pertenece a una corriente posthomérica, no encontrándose pues este dualismo en *La Ilíada* (KAUFMANN: 1978, 239).

La evolución posterior de los dioses es descrita por A.D.F. Kitto, quien sostiene que está determinada, en primer lugar, por el sentido plástico y dramático de los griegos -que los empujó a representar a los «poderes» arcaicos en una forma semejante a la humana- y, en segundo lugar, por el impulso hacia la unidad y el orden -que redujo el número de dioses y los agrupó en una familia y un consejo de familia- (KITTO: 1979, 270). Es decir que, una vez que se hubieron separado los hombres y los dioses, un anhelo de unidad recorrió de nuevo el alma griega, produciendo un agrupamiento del

Capítulo VIII

Apolo y Dionisio, componentes esenciales de la religión helena

mundo divino; una reunión que condujo a la constitución de una monarquía divina. Pero en un sentido diferente al analizado unas líneas más arriba, cabría interpretar a Martin A. Nilsson -que señala que en el cielo gobernaba la monarquía, mientras que en la tierra la república-. Posiblemente, lo que ocurrió fue que la religión era un campo sensible para la cultura griega y más impermeable a los cambios, mucho más rápidos en las cuestiones sociales y políticas. Lo que no quiere decir que los cambios sociales y políticos no afectaran, a la vez, a la religión.

Precisamente Joseph Campbell ha comentado que, después de la victoria sobre los persas en Salamina, ésta fue considerada la victoria de los dioses griegos. Ya se vió el impacto que esa victoria tuvo para el conjunto de la cultura griega, no obstante se puede recordar que fue enorme y que la religión no se quedó al margen. Las exigencias de ley y de medida formuladas por Apolo -dice este antropólogo- habían contribuido a sosegar la intranquilidad social y a sofocar las luchas políticas, mientras que las inclinaciones místicas y ascéticas de la época arcaica serían barridas por el auge nacional. En definitiva, los dioses de la *polis* habían proporcionado la victoria y la religión fue vinculada a la *polis* más que nunca, aunque no de forma definitiva. De este modo, la religión, pro-

fundamente social, sufre un proceso de transformación lento que permitirá, ya en los últimos decenios del siglo V a.C., que irrumpa el individualismo (nota 15) tanto en ella como en el pensamiento griego.

Como resultado de ello, en el período helenístico, la religión avanzó hacia una nueva fase caracterizada -según este mismo autor- por dos aspectos: 1º) El Universalismo y 2º) la inmediatez interior personal; además, es también sincrética (con elementos de Occidente y de Oriente). Finalmente, la religión posterior estará determinada por el monoteísmo -cuyas bases se encuentran en Sócrates- y por el trascendentismo -cuyas raíces se hallan en Platón- (CAMPBELL: 1992, 79-141). Para mí que lo que le ocurre a la religión helenística es que, por un lado, sigue el curso de la sociedad -tanto en el universalismo como en el sincretismo, que son las marcas de la época-, pero, por otro, el individualismo acaba con el poder absoluto del carácter social religioso y terminará, en último extremo, por romper totalmente la fe en los antiguos dioses. Curiosamente, este proceso conduce, a fines de esta etapa -es decir, después de Alejandro-, a una retirada de los dioses, si bien conservando los ritos (nota 16). ¿Cuál es, sin embargo, el legado que el conjunto de la religión griega deja a Occidente?

Capítulo VIII

Apolo y Dionisio, componentes esenciales de la religión helena

El cambio profundo experimentado desde la religión griega hasta la cristiana ha sido descrito por Martin P. Nilsson, de quien mantengo algunas de sus afirmaciones, pero rechazo otras. Este investigador piensa que el paso de una religión a la otra significó el traslado del racionalismo al misticismo, de las líneas lógicas claras del pensamiento griego a la fe en lo maravilloso, en lo sobrenatural, en lo inaprensible (nota 17). Es ésta una opinión parcialmente verdadera, ya que el elemento irracional no dejará nunca de estar presente en la cultura y en la religión griegas (nota 18). El racionalismo, en un estado de pureza, sólo se dio durante un breve momento del clasicismo, denominado de la Ilustración y, además, fue precisamente durante el mismo cuando se profundizó el cuestionamiento de la religión. Por otro lado, el período helenístico parece estar caracterizado por una nueva vuelta al irracionalismo (nota 19). Por tanto, ese cambio del racionalismo al misticismo no es tan radical, ya estaba abonado en la cultura helena. Martin P. Nilsson sostiene también que se pasa del amor de la belleza corpórea y del mundo a la huida de éste y a la condena del cuerpo; del placer de los sentidos a la ascesis. Y en esto sí que estoy totalmente de acuerdo con él, como también en su apreciación de que el conjunto fue una conversión de la religión colectiva a la religión individual, así como en la argumentación que emplea para corroborar

esta tesis. Todo esto fue así -dice- porque la religión pagana del fin de la antigüedad tenía demasiado de concepción del universo y demasiado poco de religión auténtica del hombre (NILSSON: 1969, 207). Del hombre en sentido individual, puesto que éste era considerado precisamente el microcosmos de la cosmovisión helena. Además -como trataré más adelante-, los griegos sí manifiestan una concepción del hombre, aunque de un hombre ideal. Lo que creo que Nilsson quiere decir es que esta religión no podía colmar los profundos sentimientos religiosos individuales. Y es que la filosofía de la vida que los griegos elaboraron, sobre la base de su experiencia del cambio del destino y de la felicidad del hombre, estuvo desde un principio ligada a su fe religiosa porque los dioses son los que otorgan la suerte a cada hombre. Pero, la vigencia de esta idea hizo necesario un denominador común, pues no se podía hacer responsable a un dios del curso general de los destinos. Por esto se refirieron a los dioses en general, es decir a un concepto general carente de personalidad, de vida y de plasticidad. Este concepto general, que es llamado «la divinidad», no conduce a ningún tipo de monoteísmo; es una abstracción, sin personalidad, inaccesible a la esperanza y a la oración; con una divinidad de esta suerte el hombre no podía darse por contento. Un reflejo tan pálido de religiosidad no fue capaz de

Capítulo VIII

Apolo y Dionisio, componentes esenciales de la religión helena

resistir a la crítica (NILSSON: 1969, 77). Sin esperanza no hay futuro y, sin él, los dioses están condenados a una retirada vergonzante que significará, igualmente, una retirada de la naturaleza, de la sociedad e incluso del propio hombre, los tres mundos que caracterizan precisamente a la religión griega y que le dan un sentido a la vida y a la muerte.

2. Apolo y Dioniso, componentes básicos de la Tragedia

El teatro griego mantendrá una vinculación muy fuerte y profunda con la religión, lo que se puede apreciar en la dialéctica de la vida y la muerte -que como ya se ha visto está presente en el teatro-, en el factor antropomórfico de la tragedia y en su vinculación con el mito, con Apolo y con Dioniso. En efecto, la tragedia conservaba estrechísimos vínculos con la religión (FINLEY: 1975, 103), ya que se nutre esencialmente del mito ([nota 20](#)), pero al mismo tiempo también es uno de los documentos más importantes para conocer la religiosidad griega (ALSINA: 1971, 7). De modo que, si de la concepción de la vida y de la muerte se nutre el teatro y la religión y ésta, por su parte, se vincula estrechísimamente al teatro y a las concepciones de vida y de muerte; si el teatro, a su vez, está relacionado con la religión y con el sentido de la vida y de la muerte, entonces el teatro es un auténtico mediador que permite trazar un camino que ayude a desen-

trañar la tupida y compleja red de significaciones que el hombre griego se tejió a sí mismo.

Ha dicho F. Rodríguez Adrados que, en el teatro, el factor antropomórfico es esencial y que esto lo distingue de la fiesta agraria, pero no hay que olvidar que es, concretamente de la religión, de donde el teatro extrae ese carácter. Los mitos griegos, con respecto a los de Egipto y Mesopotamia, presentan la originalidad de que la mayoría de ellos están relacionados con héroes o heroínas y, además, es raro que en ellos hablen los animales (GRIFFIN: 1988a, 96). Por otro lado, muchos dioses griegos asumieron las ocupaciones y los instintos de los hombres. Pero, si bien el teatro extrae de la religión este antropomorfismo, yo creo que lo profundiza, ya que los dioses no son los verdaderos protagonistas de la representación, sino que se mantienen en un discreto segundo plano. Y este hecho -como manifiesta Rodríguez Adrados-, en lo que se refiere a su representación mimética, tuvo importantes consecuencias. Héroes y colectividades míticas están por definición más cerca de lo humano, quedando así el teatro totalmente abierto a su expresión ([nota 21](#)).

Pero para eso -tal y como ha llamado la atención Jorge Uscatescu-, ha tenido que dejar encerrados a los dioses dentro de los muros del recinto urbano: «el cielo se ha ocul-

Capítulo VIII

Apolo y Dionisio, componentes esenciales de la religión helena

tado detrás de los dioses que habitan la ciudad. Están desde ahora prisioneros entre los muros bien cerrados. En el escenario del teatro se han convertido en unas figuras cualesquiera» (USCATESCU: 1980, 34). Para que la expresión del carácter humano del teatro quede abierta, será igualmente preciso que éste represente el sacrificio. Como escribe María Zambrano, «la tragedia griega muestra, bajo la sombría luz del dios desconocido, la necesidad del crimen, también la del sacrificio» (nota 22) (ZAMBRANO: 1973, 149). El sacrificio comienza antes de la representación, puesto que el espectáculo se abre con el sacrificio de un lechoncillo. Es decir, que el rito se inicia inmolando una víctima de la naturaleza para inmediatamente después, con la tragedia, continuar el rito, sólo que ahora sacrificando a un ser mitad divino y mitad humano. Y es que, en la tragedia, son los héroes las víctimas propiciatorias entregadas a los dioses. Estos héroes -que son semidioses, es decir hijos de dios y hombre- son los personajes idóneos para ser sacrificados y para mediar entre el ser humano y la divinidad. Como dice Carl Ruck, la tragedia era, como indica el nombre, la canción del macho cabrío, la canción cantada por el sacrificio del macho cabrío, un lamento, y el héroe de la tragedia griega es la víctima necesaria, cuyo honroso sacrificio apacigua las fuerzas del primitivismo y devuelve al mundo su equilibrio estableci-

do (RUCK: 1989, 96). En efecto, con el sacrificio trágico, se devuelve a la sociedad su equilibrio establecido, puesto que los mundos natural, humano y divino -expresados a través del lechoncillo y de los héroes- se muestran, una vez más, profundamente vinculados. Pero al mismo tiempo, la tragedia muestra el camino del despegue del hombre de esos otros mundos. El camino del teatro griego será, pues, plenamente humano teniendo, para lograrlo, que sortear multitud de dificultades. Unas veces -como ya hizo Prometeo-, deberá engañar a sus propios dioses; otras, aprisionarlos en los muros de la ciudad; y, siempre, tendrá que mantener el rito del sacrificio con el que el hombre les entregará algo para recibir a cambio un espacio propio.

Específicamente, son dos los elementos básicos de la tragedia griega, según A. Lesky: Dioniso y el mito. La época de la fiesta de Dioniso -dice-, el lugar del espectáculo, la indumentaria de los actores -que utilizan máscaras, túnica con mangas y *coturnos*, elementos todos ellos dionisiacos-, todo apunta hacia el dios, pero el contenido de las tragedias lleva al mito de los héroes (LESKY: 1973, 63). Walter F. Otto, por su parte, ha descrito las características esenciales de Dioniso (OTTO: 1997, 62 y sig.), las cuáles lo conectan íntimamente con el teatro griego, especialmente con la tragedia

Capítulo VIII

Apolo y Dionisio, componentes esenciales de la religión helena

y -como se comprobará- con el edificio teatral. Este último autor escribe que «en su concepción, lo terrenal recibió el reflejo del fulgor del divino cielo (nota 23). Pero en la unión de lo celestial con lo terrenal, que se expresa en el mito del doble nacimiento, no se anulaban las penalidades de la vida humana, sino que se conservaban en dura oposición a la magnificencia sobrehumana». Además, mientras los otros dioses son invisibles, Dioniso en cambio llega en carne y hueso, lo que no deja de repercutir en la esencia misma del teatro, caracterizada por la presencia de actores igualmente carnales. Por otro lado, Dioniso es el símbolo de la máscara, puesto que se le conocía como el que «mira»; no se olviden las repetidas referencias que las tragedias griegas hacen a este sentido de mirar (nota 24) y la utilización de máscaras por parte de los actores. Dioniso trae igualmente un mundo encantado que libera y que abre todo lo cerrado; la tragedia presenta en su esencia el espíritu de libertad propio de lo dionisiaco. Dioniso, igual que la tragedia, es el reino de la muerte; Dioniso, como la tragedia, posee una naturaleza ambigua y contradictoria. Hasta en los mínimos detalles se puede apreciar la íntima relación entre Dioniso y la tragedia, como en el empleo por parte de esta última de los *coturnos* que también son utilizados por el dios como botas de caza.

Por todo ello, su influjo sobre el teatro griego, la tragedia particularmente, es claramente visible.

En la descripción que hace W. Otto de Dioniso se indica que está vinculado al elemento femenino, a la naturaleza vegetativa y a Apolo (nota 25). Y en este sentido, es preciso señalar la íntima conexión de ambos dioses, lo que fue ya percibido en el siglo pasado por Nietzsche. Así pues, no sólo Dioniso y el mito son los componentes básicos de la tragedia, también lo es Apolo. Apolo -según Nietzsche- ofreció la doctrina de la limitación del hombre ante los dioses. La doctrina antigua es: concóctete a tí mismo, sabe que sólo eres un hombre, que entre los hombres y los dioses media un abismo infranqueable. Mientras que «bajo la mirada de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos, también la naturaleza enajenada, hostil, subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre». Es cierto que cada dios griego tiene una esfera de influencia, pero en el caso de Apolo y Dioniso el influjo que ambos ejercen sobre la tragedia trasciende lo puramente individual de cada uno para formar una síntesis de contrarios en la que el componente apolíneo no puede vivir -no se entiende- sin el dionisiaco. De ahí que -continúa Nietzsche- la tragedia griega sea «como un coro dionisiaco que una y otra vez se des-

Capítulo VIII

Apolo y Dionisio, componentes esenciales de la religión helena

carga en un mundo apolíneo de imágenes» y «las musas de las artes de la «apariencia» (Apolo) palidieron ante un arte que en su embriaguez decía la verdad» (NIETZSCHE: 1981, 44-84). La enseñanza profunda del filósofo alemán, al señalar la existencia de la dialéctica de lo apolíneo y de lo dionisiaco en la tragedia griega, excede al propio teatro, ya que esos dos componentes son igualmente esenciales para comprender tanto la religión (nota 26) como toda la cultura griega. Y es que Apolo y Dioniso son, en Grecia, la absoluta representación de los aspectos del espíritu helénico (BAYET: 1984, 22). Mientras que Dioniso -como dice María Zambrano- infunde al ánimo humano la embriaguez que hace danzar al alma humana una metamorfosis liberadora, que le dará la expresión necesaria a una cultura joven como la griega, Apolo le ofrece la luz (ZAMBRANO: 1973, 44). Así pues, esta cultura danza, a la vez, por la embriaguez y por la luz, por la pasión y por la razón, por el individuo y por la comunidad, por la apariencia y por la verdad, por el sol de Apolo y por la vida de Dioniso.

12 Concretamente, esta opinión la he obtenido de Martin P. Nilsson, de su *Historia de la religión griega*, pg. 16, si bien este autor la recoge de Fustel de Coulanges que la manifiesta, en su clásico libro *La ciudad antigua* (*La cité antique*, 1864).

13 En este sentido, es muy significativa la obra *El Poema de Gilgamesh*, en la que los dioses poseen precisamente estas características señaladas.

14 Y es que, en palabras de J. Donald Hughes, la religión helena reconoció la unidad de la humanidad con la naturaleza. Véase, *La ecología de las civilizaciones antiguas*, pg. 86.

15 Véase, en este sentido, el libro de W. Nestlé, *Historia del Espíritu griego*.

16 Véase, de E.R. Dodds, *Los Griegos y lo irracional*, el cap. VIII.

17 Se puede observar, en esta cuestión, una influencia de las tesis de Wilhem Nestlé, expresadas en su obra *Historia del espíritu griego*.

18 Tal y como ha demostrado E.R. Dodds, en *Los Griegos y lo irracional*.

19 Véase de E.R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, el capítulo VIII, dedicado a esta etapa y denominado con el expresivo título «El miedo a la libertad».

20 Véase, entre otros, los libros de T. Kowzan, *Literatura y espectáculo*, pg. 85 -en el que se indica que la tragedia raramente se aleja de la mitología-, el de J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua* y también el artículo de Carlos García Gual,

Notas

«Mitología y tragedia», en *Mitología Clásica. Teoría y práctica docente*, pgs. 63 y sig.

21 Véase, de Francisco Rodríguez Adrados, el epílogo de su libro *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*.

22 Diversos autores coinciden en señalar la importancia del sacrificio para el teatro, no sólo los citados, sino también, por ejemplo, René Girard, M. Berthold, R. Flacelière, Domingo Miras, etc.

23 La vinculación que Dioniso ofrece entre lo celeste y lo terrestre también es destacado por Ana Iriarte, quien escribe que «es propio de la tragedia hacer un lugar en escena a las encarnaciones del mundo ctónico (Las Erinias, las Sirenas, la Parca del Hades o la Esfinge; las Musas), que invierten el sonido apolíneo con el que los griegos se representan el universo celeste». Véase, de Ana Iriarte, *Democracia y tragedia*, pg. 21.

24 En Grecia, la mitología ofrece numerosos ejemplos relacionados con el poder de la visión. Por ejemplo, el mito del príncipe Argos, cuyo cuerpo se encontraba cubierto de ojos, asocia -como recuerda Román Gubern- los estados del sueño, la ceguera y la muerte. Véase, Román Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, pg. 2. En la tragedia, por ejemplo, Esquilo - en el *Prometeo encadenado*- utiliza continuas referencias a la luz, unida a la visión y a los ojos, el órgano que permite que las personas conozcan. En Sófocles, el empleo de términos tales como visión, luz, mirada es particularmente fructífera en *Edipo Rey*. Además, para Ana Iriarte, el secreto del impacto trágico está en la interacción entre oído,

voz y visión, lo que se puede constatar en la propia estructura narrativa dramática. En ella, se aúna la experiencia visual y la auditiva, siendo ésta una operación que confiere un gran peso a la voluntad de desenmascaramiento de la verdad que preside el género trágico. Véase, de Ana Iriarte, *Democracia y Tragedia*, pg. 29.

25 Por su relación con las mujeres es denominado también Bromio - que alude al clamor del dios y las bacantes en las orgías-, y por su conexión con Apolo Peán. Además, por su vinculación con la naturaleza es llamado igualmente Baco -«el inspirado» y «el frenético»- o Toro. Véase la nota de Francisco Rodríguez Adrados escrita en su edición de la *Lírica Griega Arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*, pg. 67.

26 W. Tatarkiewicz dice al respecto que en la religión griega surgieron dos corrientes: en una reinaba el orden, la claridad y la naturalidad y, en la otra, el misterio. Véase su obra, *Historia de Seis Ideas*, pg. 21.

Capítulo IX

La arquitectura teatral griega está bañada por la luz de Apolo y de Dionisio

La arquitectura teatral griega está bañada por la luz de Apolo y de Dionisio

1. La religión determina el sentido profundo del edificio teatral

La religión griega determina el sentido profundo de la forma del edificio y permite, además, articular en él la totalidad de las interrelaciones existentes entre el mundo humano, el divino y el natural. Por tanto, la religión griega es fundamental para la comprensión antropológica, social y natural del edificio, como se puede constatar, en primer lugar, teniendo en cuenta los siguientes argumentos:

1º) La presencia en los edificios de la *thymele*, o altar sagrado dedicado a Dioniso -el Dios de la vida vegetal y el vino-, colocado desde su origen en el centro de la *orchestra* y sólo movido de allí algunas veces. Como dicen César Oliva y Torres, el culto a Dioniso, bajo cuyo auspicio nace el teatro,

está impregnado de elementos rituales orientales. Las danzas son danzas de posesión que provocan el trance y la histeria colectiva. Se trataba de danzas ejecutadas en torno a la *thymele*. De aquí arranca, probablemente, algo tan esencial en el teatro griego como son la *mímesis* y la *purificación catártica*, descritas por Aristóteles (OLIVA Y TORRES: 1990, 32).

2º) El hecho de que la gente acudía, en Atenas, a los espectáculos dramáticos con la cabeza adornada como para una ceremonia religiosa (nota 27); el que la representación se iniciara con una purificación efectuada con la sangre de un lechoncillo; y, finalmente, en el hecho de que el sacerdote de Dioniso se sentara en el centro de la primera fila, frente a la *thymele* (FLACELIÉRE: 1959, 235).

3º) El caso especial que supone el teatro del Santuario de Delfos (plano 24), construido dentro del recinto del propio santuario y formando parte del *tememos* que queda unido, físicamente, por una muralla y, simbólicamente, mediante un itinerario establecido con el ánimo de que el ciudadano efectuara un recorrido por un camino de carácter sagrado, lo que supone un precedente que se generalizará en el teatro romano (MARTIENSSEN: 1977, 127).

Capítulo IX

La arquitectura teatral griega está bañada por la luz de Apolo y de Dionisio

4º) La utilización de figuras geométricas -el círculo y el cuadrado- en la base del diseño del edificio que -como se ha visto- simbolizan antiguos valores religiosos -sobre todo los que expresan los dioses Hestia y Hermes-.

5º) Los temas de las obras de los trágicos o de los comediógrafos representadas en estos edificios parten, en general, de los mitos griegos que reflejan, evidentemente de forma diferente por cada uno de los dramaturgos que los emplean (nota 28), un diálogo con lo divino.

6º) Los dramas griegos eran escritos para ser representados en un teatro permanente, como elementos centrales de un festival religioso. Las obras romanas, por el contrario, eran escritas para ser representadas en festivales religiosos, pero eran sólo una fuente de diversión entre muchas (BROWN: 1988, 525). Así pues, en Grecia los dramas son los elementos centrales del festival religioso. Por otra parte, estas representaciones dramáticas, que no tuvieron lugar más que tres veces al año, se efectuaron siempre en los recintos sagrados de los festivales dionisiacos (BIEBER: 1961, 54), es decir durante las *Dionisiacas Urbanas* o *Grandes Dionisiacas*, las *Leneas* y las *Dionisiacas Rurales* (aquí de forma menos importante) (nota 29).

Justamente, en las *Dionisiacas Urbanas* los espectáculos dramáticos duraban tres de los seis días festivos (nota 30). El primero de estos festivales dramáticos del año se celebraba, en Atenas, al aire libre, en febrero. Para entonces ya había terminado la estación lluviosa, si bien aún no había comenzado el tiempo de la navegación (nota 31). Por eso era un festival sencillo, doméstico, en comparación con la espléndida realización dionisiaca que la ciudad realizaba a principios de abril, cuando solían acudir visitantes de todas las ciudades de Grecia (nota 32) (KITTO: 1979, 49). Durante estos cortos períodos, los edificios teatrales se convertían en un espacio comunitario de fiesta, devoción y expectación y también en un tiempo primaveral que simboliza la vida -que vuelve a renacer- y la muerte -convertida sólo en un tránsito hacia la nueva vida-. Así pues, la segunda influencia de la religión sobre el edificio teatral se refiere a la vieja religión agraria.

Un tercer influjo de la religión sobre la arquitectura teatral es el del culto a Apolo y Dioniso. La arquitectura griega, en conjunto (nota 33), es una arquitectura horizontal, que huye de la verticalidad típica de la arquitectura oriental. A diferencia de ésta -exclusivamente vinculada a una cultura que observa el cielo-, la griega está íntimamente conectada a lo terrestre y de ahí que mire a la *polis* y a la naturaleza. La archi-

Capítulo IX

La arquitectura teatral griega está bañada por la luz de Apolo y de Dionisio

itectura teatral también se caracteriza por la horizontalidad e igualmente está vinculada con el exterior urbano y natural, pero a la vez el edificio teatral se abre hacia el cielo. Es posible que haya sido influenciado, en este aspecto, por los templos olímpicos, también abiertos hacia la luz del sol. Para C. Ruck estos templos se construían al aire libre. El culto tenía lugar delante de la efigie del dios, es decir, ante la puerta abierta del templo, siempre al aire libre, bajo el sol brillante. Por el contrario, el santuario de una deidad ctónica era un espacio cerrado, una cueva o su réplica arquitectónica (RUCK: 1989, 87). En cualquier caso, el edificio teatral conformaba un espacio acotado, enfrentado al espacio cotidiano de la ciudad y al mismo tiempo abierto al cielo, a las estrellas y al sol -que son los verdaderos inspiradores de la renovación de la vida de la religión agraria- y, finalmente, a la luz del Mediterráneo -hermosamente adecuada para la visión de las cosas y para su comprensión, para su conocimiento-. Como dice María Zambrano, «la aparición de los dioses griegos tiene la ligereza de la luz del alba», la luz declara más que a ella misma, a las cosas que baña (ZAMBRANO: 1973, 44). Entre estas cosas que baña la ligera luz del alba de los dioses griegos está la arquitectura teatral, al mismo tiempo horizontal -pegada a la tierra y a la naturaleza- y abierta al cielo. Y es que está bañada por la luz de los

dioses Apolo y Dioniso y de ahí que sea perceptible, a través de ellos, la tensión existente entre la cultura celeste y la cultura terrestre.

En cuarto lugar, la determinación de la religión griega sobre el edificio teatral se hace también patente en la idea de inmortalidad. Si el edificio teatral fue realizado primero en madera, la influencia de Egipto hace que, finalmente, lo sea en piedra. Pero la piedra en aquella civilización fue un signo de la búsqueda de la inmortalidad y su aplicación en Grecia a un edificio con claras funcionalidades religiosas parece buscar lo mismo. Estando el teatro griego, y en particular el edificio teatral, tan vinculados al culto de los muertos, de los héroes y de Dioniso, parece lógico pensar que el hecho de su construcción en piedra revista este aspecto simbólico de la búsqueda de la inmortalidad. No hay que olvidar, además, que en los enterramientos existía la práctica común de extender piedras sobre el cadáver para mantener alejados los animales, quedando así la piedra íntimamente asociada con el difunto por sus cualidades duraderas y protectoras (VERMEULE: 1984, 90). Por otro lado, la arquitectura teatral tiene un claro precedente en la arquitectura de los templos que, desde mucho antes -al menos desde el 600 a.C.-, reemplaza la construcción de madera y adobe por la de la piedra

Capítulo IX

La arquitectura teatral griega está bañada por la luz de Apolo y de Dionisio

(BLANCO: 1990, 71). Así pues, la piedra venía siendo asimilada a los muertos -a los que protegía eternamente- y a la divinidad -a los seres inmortales-.

La piedra es el elemento común de todo el edificio teatral, pero su estructura es fruto del proceso de desarrollo histórico de Grecia. Así pues, esta estructura reflejaría indirectamente la evolución de la idea de inmortalidad, ya que la visión más general de la misma estaría representada por la *orchestra* -el espacio del coro- y por la *cávea* -el espacio del *demos*-, mientras que la inmortalidad individual estaría simbolizada por el *palcoescénico* -el espacio del actor y del individuo-.

Si esto es así, la elección de la piedra para la construcción de estos edificios denota un deseo de pervivencia, el anhelo de que el futuro contemple una hermosa obra en una esplendorosa *polis*. De este modo, el edificio teatral griego sería un espacio alejado del tiempo cotidiano en el que la muerte no ha sido vencida; en definitiva, sería un gran *pharmakon* contra la muerte. Y es que las piedras del edificio teatral aislan y conservan un deseo, el de la inmortalidad, y en ellas rebota el eco de las palabras de los griegos. Unas palabras que expresan la voluntad de no sucumbir al terror de la muerte. Ese eco todavía hoy puede palpitar entre

las viejas y desgastadas piedras de las ruinas de los edificios teatrales.

2. Las colinas donde es excavado el Théâtreon son el símbolo de un ámbito sagrado

En otro aspecto más el *théatron* griego está condicionado por la religión, ya que, en mi opinión, la ladera de la colina donde se construye el edificio es un símbolo de un ámbito sagrado. Desde el principio se usaron las laderas de una colina, regularizándolas artificialmente en varios niveles y reforzándolas con muro de apoyo, especialmente en el frente (nota 34) (ROBERTSON: 1983, 164). Hasta el período helenístico el edificio era colocado en este concreto lugar y sólo en algún caso muy aislado se imitó artificialmente la forma de una colina (por ejemplo, en Eretria (nota 35), en Pérgamo y en Mantinea). He constatado que el resto de edificios presentan también sus *cáveas* excavadas en estas laderas. El antiguo teatro ateniense de Dionysus Eleuthereus (plano 13) ya fue construido de este modo y así se queda hasta conformar el Teatro de Dioniso (fotografía 6), del siglo IV a.C. Esto sucede igualmente en los viejos teatros de Icaria, Ramnunte, Torico y Queronea (nota 36), todos ellos situados desde el principio en una ladera de una colina. Igualmente presentan esta ubicación, al menos, los edificios teatrales de Afrodiasias, Aigai,

Capítulo IX

La arquitectura teatral griega está bañada por la luz de Apolo y de Dionisio

Acras, Antifelos, Apamea, Argos, Aso, El Pireo (Atenas), Cassopé, Catania, Cirene, Cnido, Cremna, Delfos, Delos, Dodona, Éfeso, Élide, Eloro, Epidauro, Eretria, Esparta, Estratos, Festos, Halicarnaso, Heraclea Minoa, Megalópolis, Mesene, Mileto, Morgantina, Oiniade, Oropo, Pérgamo, Pergé, Pollentia, Priene, Sagalasso, Samos, Segesta, Selinunte, Sición, Siracusa, Termessos, Taso, Tera, Tindaro, Tolemaide y Xantos (nota 37).

Igualmente he encontrado algunos edificios romanos -seguramente reconstrucciones de edificios griegos o imitaciones de los teatros helenísticos- que están sobre laderas de colinas, como son los de Faselis, Letoum Verona y Patara. Además, tres casos interesan especialmente por ser unos edificios de ciudades helenísticas totalmente planificadas: el de Mileto, Priene y Pérgamo. El de Mileto (planos 54-56), por ejemplo, está situado en una clara posición de marginación frente al sistema de enrejado de la ciudad, como aprisionado y rodeado totalmente por él, pero su disposición en la ladera de una colina se mantiene (fotografía 22). El de Priene (planos 68 y 70; fotografía 26) también presenta esta situación, aunque el enrejado de la ciudad no lo margina, sino que lo coloca en una posición central; por último, el caso especial de Pérgamo será estudiado más adelante.

Finalmente, no debe olvidarse que los tres únicos casos de edificios conocidos -el de Eretria, el de Pérgamo y el de Mantinea- que han sido construidos en colinas artificiales también conducen a pensar que los griegos buscaron este emplazamiento. Por tanto, es evidente que se persigue conscientemente esa ubicación, pero ¿porqué los griegos alzaron estos edificios en laderas de colinas?

Se ha señalado insistentemente que son causas de visibilidad y buena acústica las que han determinado tal situación (nota 38). El teatro de Dioniso parece desmentir esta afirmación. Este teatro fue excavado en una ladera de la colina en la que se encontraba la *Acrópolis* y -como dice S. Giedion- hasta las más pequeñas cuevas del bastión rocoso de la Acrópolis estaban pobladas por divinidades (GIEDION: 1975, 12). Por otra parte, los primeros asientos fueron tallados en la colina siguiendo una serie de líneas rectas, que recordaban el uso de asientos de madera. Desde el siglo IV a.C. -como informa D.S. Robertson-, es cuando se prestó atención a las condiciones acústicas del auditorio y se acudió a algunos recursos para aumentar su resonancia (ROBERTSON: 1983, 164). Así pues, yo creo que primero fue el significado religioso el que propició el que este teatro fuera colocado en la colina de la *acrópolis* y, más tarde, se

Capítulo IX

La arquitectura teatral griega está bañada por la luz de Apolo y de Dionisio

tendrían en cuenta cuestiones técnicas para mejorar esa ubicación. Y esta misma argumentación creo que es pertinente para contrarrestar la teoría que afirma que la rotura de la madera de los asientos, por el peso de los espectadores -los primeros teatros fueron construidos con madera-, condujo -en el caso de Atenas- a los actores hacia el recinto de Dioniso en la cara sur de la acrópolis (LEACROFT: 1985, 4) [\(nota 39\)](#).

Podrían ofrecerse otros argumentos que intentaran explicar esta concreta ubicación del edificio teatral. Por ejemplo, que en las colonias del período helenístico el reparto de las mejores tierras -mediante el procedimiento del enrejado-, dejaba las colinas para los edificios públicos. Pero no debe olvidarse que el edificio teatral en la península balcánica fue situado en ellas -como ocurre con el antiguo teatro de Atenas, con el de Icaria y con los de Ramnunte, Torico y Queronea- ya desde mucho antes. También se podría creer que las especiales condiciones topográficas, tanto de la península como de Jonia, que son muy montañosas [\(nota 40\)](#), determinan esta específica ubicación, aunque me parece que este hecho no responde suficientemente a la cuestión planteada porque los edificios teatrales de fuera de la península o de Jonia -donde las condiciones topográficas ya no son las mismas- también

están contruidos en las laderas de las colinas. Igualmente se podría pensar que esta disposición obedecía al azar o a la espontaneidad, pero los griegos que sí levantaron al azar muchas de sus ciudades -sobre todo las del período clásico- mantenían para los edificios públicos, de una manera constante, ciertas exigencias estéticas y religiosas. Un ejemplo concreto, el del Erechtheion de la *acrópolis* de Atenas, bastaría para corroborar esta afirmación, ya que en él se observa cómo su forma aterrazada e irregular obedece al respeto por parte del arquitecto de las tradiciones religiosas que estaban vinculadas a aquel lugar y que le obligaron a mantener las grandes desigualdades del terreno (BLANCO FREIJEIRO: 1990, 262).

Estas exigencias estéticas y religiosas son también generalizables al conjunto de templos griegos, cuya situación concreta en la naturaleza era cuidada especialmente, tal y como ha comprobado *in situ* Vincent Scully. Para él, paisaje y templo forman juntos el todo arquitectónico. Toda la arquitectura sagrada griega -dice- explora el carácter de un Dios o un grupo de dioses en un lugar específico. El lugar es en sí mismo sagrado; antes de que el templo fuera construido encarnaba la totalidad de la deidad como una forma natural reconocida. Posteriormente, con la llegada del templo, se

Capítulo IX

La arquitectura teatral griega está bañada por la luz de Apolo y de Dionisio

alojaba la imagen religiosa en su interior y, además, él mismo encarnaba esculturalmente el carácter del dios y de su presencia. De este modo, el significado es doble: el de la deidad en la naturaleza y el del dios como imaginado por los hombres (SCULLY: 1979, 2) (nota 41). En una línea similar se manifiesta J. Donald Hughes, puesto que, para él, los dioses amaban las montañas, de modo que cada altar, cada templo de los griegos estaba orientado de la manera que dictaba su situación natural. Y es que, «sin excepción importante, los grandes oráculos donde los dioses hablaban al pueblo, los templos, los teatros donde se escenificaban las procesiones divinas y los estadios cuyas competencias atléticas se dedicaban a los dioses fueron erigidos donde la naturaleza, antes que ellos, había engendrado un hermoso escenario silvestre». La belleza de estos lugares -continúa diciendo- se dedicaba al culto de los dioses, cuya presencia se sentía allí (HUGHES: 1981, 82-83). Igualmente, Walter F. Otto ofrece algunas consideraciones que refuerzan lo expresado por este último autor y lo que ha explicado Vincent Scully acerca de la representación escultórica de la divinidad a través del propio edificio (nota 42). Otto piensa que las formas del culto vienen determinadas por la *proximidad* de la divinidad: «la postura y la actitud del orante son sin duda más antiguos que sus palabras y expresión originaria del sentimiento que des-

pierta la presencia divina. Lo que más tarde plasmó en piedra en honor del dios, fue en su día él mismo, que, con los brazos alzados hacia el cielo, se elevaba como una columna, de pie o hincado de rodillas». Así, este hombre orante se convierte él mismo en monumento vivo del ser divino. Es decir, que con su propio cuerpo el hombre creó una imagen de su dios (OTTO: 1997, 22-24).

Otros investigadores han ofrecido otras tesis que corroboran mi posición, es decir que la ubicación del edificio teatral en las laderas de las colinas obedece a una simbolización religiosa. Por ejemplo, Mircea Eliade en *El Mito del eterno retorno*, sostiene que el mundo que rodeaba a los pueblos antiguos tenía un arquetipo extraterrestre que le servía de modelo. Todo territorio que se ocupaba -o templo o ciudad o edificio- con el fin de habitarlo era previamente transformado de «caos» en «cosmos», es decir, que por efecto del ritual se le confería una «forma» que lo convertía en real. Y lo real, para ellos, era precisamente lo sagrado (nota 43) (ELIADE: 1952, 22). Al mismo tiempo, todo templo o palacio eran asimilados a una montaña sagrada, tal y como expresa este mismo autor en *Tratado de la historia de las religiones*. El simbolismo del espacio sagrado -dice- se articula en tres conjuntos solidarios y complementarios: 1º) en el centro del

Capítulo IX

La arquitectura teatral griega está bañada por la luz de Apolo y de Dionisio

mundo está la «montaña sagrada», el punto en el que se unen el cielo y la tierra, 2º) todo templo o palacio, y por extensión toda ciudad sagrada, son asimilados a una «montaña sagrada» y se convierten así en «centros», 3º) todos estos simbolismos prueban que el hombre no puede vivir más que en un espacio sagrado. Es decir, la dialéctica de los espacios sagrados denuncia siempre «la nostalgia del paraíso» (nota 44) (ELIADE: 1981, 370-385). Así pues, para este autor todo templo o palacio son asimilados a una montaña sagrada que se convierte en centro. Por su parte, R.E. Wycherley, en *How the Greeks Built Cities* (nota 45), se manifiesta de un modo similar, ya que para él «los griegos del siglo V a.C. volcaron lo mejor de sí mismos, desde un punto de vista arquitectónico, en sus templos y edificios; en el esquema de la ciudad griega las viviendas juegan un papel secundario. El *ágora*, los santuarios, el teatro, los gimnasios y demás ocupaban un emplazamiento fijo determinado por la santidad o la conveniencia del lugar, las viviendas simplemente rellenaban el resto». Además, no hay que olvidar la fuerza de los mitos de los héroes que, arrebatados a la vida, transitan a las grutas de las montañas que se convierten en su hogar, tal y como ha señalado E. Rohde. Estos héroes, que moran vivos bajo tierra y a los que pueden hacerseles llegar preguntas y súplicas, son objeto de culto de un modo

tal que los griegos pensaron que en las grutas se podían encontrar físicamente con estos héroes (ROHDE: 1983, 65 y sig.). Finalmente, F. Braudel ha dicho que la historia de los hombres en el Mediterráneo ha comenzado la mayoría de las veces en las montañas, que son el conservatorio del pasado. Allí, más que en ningún otro lugar, perviven las viejas creencias, las costumbres y las supersticiones (BRAUDEL: 1987, 25).

El hecho de que la ubicación del edificio teatral en las laderas de las colinas revistiera un carácter sagrado, creo que queda también corroborado en las propias tragedias, ya que en multitud de ellas se hace referencia a este carácter. En primer lugar, destacan en las tragedias los nombres de montes sagrados (nota 46). Por ejemplo, al Monte Ida (Monte de la Troade), en el que Hefestos envía desde él el fulgor resplandeciente de sus rayos, y otros montes como el Athos (monte de Macedonia); el Macisto (de Eubea); el Messapio (de Beocia); el Egiplacto (de Megárida); el Aracneo (de la Argólida) (nota 47); el Citerón (Monte de Beocia), que tiene un especial significado en la vida de Edipo y que está también vinculado a Pan, Loxias o Apolo, Hermes y Dioniso (nota 48); el Eta, como morada de Zeus (nota 49); el promontorio Ceneo (nota 50); el Olimpo (nota 51); los Montes Niseos, donde

Capítulo IX

La arquitectura teatral griega está bañada por la luz de Apolo y de Dionisio

Dioniso pasó su infancia (nota 52); el Monte Hermeo (nota 53); el monte Tmolos de Lidia, patria del culto dionisiaco (nota 54); y el Monte Parnaso (de la Fócida) (nota 55). En segundo lugar, también en las tragedias se hacen continuas referencias al centro del mundo. Tal es el caso de el *Ión* (nota 56) y de la *Ifigenia en Tauris* (nota 57), de Eurípides. También se muestra el ombligo del mundo, como sucede en *Las Fenicias* (nota 58) y en *Medea*, de Eurípides (nota 59); en *Las Coéforas* (nota 60) y en *Las Euménides*, de Esquilo (nota 61) y, en *Edipo Rey*, de Sófocles (nota 62). Por último, las tragedias igualmente señalan que la divinidad oye y ve los asuntos humanos, como ocurre en la *Electra* de Sófocles (nota 63) y en *Las Euménides* de Esquilo (nota 64).

En definitiva, la ubicación del edificio teatral en la ladera de las colinas no es algo espontáneo, sino que responde a una meditada concepción de ese lugar como un símbolo sagrado. Pero, concretamente, ¿qué significa?

Para mí, esta colina fue considerada un símbolo de la residencia de la divinidad -el Olimpo o territorio de Zeus y de los dioses olímpicos; el Monte Ida, gruta de Zeus (nota 65) o territorio de Dioniso; el Parnaso por donde vaga Bromio, una encarnación de Dioniso, o donde se desarrollan las orgías

dionisíacas; y el Monte de Naxos, al que sube de noche Dioniso con Ariadn (nota 66), etc.-, mientras que la específica situación del edificio en la ladera de este monte podría obedecer al hecho de que los griegos creían que el espectáculo que allí se representaba era para la contemplación tanto de los hombres como de los dioses; en este último caso, se facilitaría la visualización de las obras por parte de la divinidad (nota 67). Incluso, podría obedecer también a que los griegos creyesen que eran los dioses los que ofrecían estos espectáculos para su contemplación por parte del hombre. Así al menos piensa K. Vossler, quien escribe que «la escena es en la Antigüedad clásica un lugar fijo que el dios Dioniso cuida, consagra y utiliza a fin de ofrecer un espectáculo a los hombres, como huéspedes y espectadores suyos. Las tragedias más antiguas tuvieron lugar en el ámbito de Dioniso Eleuterio y el teatro en las proximidades del templo tenía la significación de residencia de la divinidad». De ello parece depender -continúa diciendo este autor- el hecho de que la escena griega haya mantenido, con constancia en las representaciones teatrales, la unidad de lugar. Y esto porque la acción no debe traspasar nunca el ámbito preferido del dios imaginado como presente y al que una estatua corporeiza directamente. «La idea de los saltos arbitrarios a través de tiempos y espacios dentro del marco

Capítulo IX

La arquitectura teatral griega está bañada por la luz de Apolo y de Dionisio

del drama, es decir, el arte moderno de los cambios decorativos, sólo podía surgir allí donde el drama no era introducido en un espacio sacral, sino representado, es decir, allí donde el drama lleva consigo su propio espacio, teniéndole siempre a mano y a disposición como el actor ambulante el vestuario que encierra en sus maletas» (VOSSLER: 1946, 122-124). Por otra parte, Hermann Fränkel señala que, en el pensamiento arcaico polarizado, la limitación de la existencia humana necesitaba la contrafigura de una existencia divina (nota 68). No es difícil pensar que el teatro de Dioniso de Atenas -sus restos más antiguos son del siglo VI a.C.- excavó su *cávea* a los pies de la *acrópolis*, reproduciendo precisamente este pensamiento polarizado, es decir, que concibió un edificio en el que la representación dramática era observada por el hombre (nota 69) y por su contrafigura, la divinidad. Además, se sabe que el teatro de Atenas se convirtió en el modelo de los edificios teatrales griegos que imitarían esta disposición.

Si estoy en lo cierto y las colinas donde se edifican los edificios teatrales simbolizan un monte divino, a sus pies hombres y dioses contemplaban juntos un espectáculo que conseguía sustituir la violencia primigenia surgida por la separación de hombres y dioses -expresada por el rito del sacrificio

Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

que abre el espectáculo- por un diálogo pacificador que, si bien no lograba superar el abismo insondable que existe entre la divinidad y la humanidad, al menos permitía su encuentro y una cierta comunicación entre ambas.

Notas

27 Véase, de Octave Navarre, *Las representaciones dramáticas en Grecia*, el cap. IV.

28 Véase, por ejemplo, el libro de Carlos García Gual, *Prometeo: mito y tragedia*, donde se puede constatar el hecho de la diversa interpretación del mito, en este caso del mito de Prometeo, efectuada por Hesíodo, Platón, Esquilo, Aristófanes o Luciano -dentro del mundo clásico-, y -fuera de él- por Goethe, Nietzsche o Kafka. También se puede ver una evolución semejante de los mitos de Helena y de Clitemnestra, tal y como recuerda José Alsina, en *Tragedia, religión y mito entre los griegos*.

29 Véase, de Octave Navarre, *Las representaciones dramáticas en Grecia*, el cap. I.

30 Véase, de Octave Navarre la obra citada.

31 El Mediterráneo raramente es un mar tranquilo, dice F. Braudel. Por el contrario, es un mar de brusquedades y esto ha limitado por lo menos hasta el siglo XVI los períodos de navegación. Véase, *El Mediterráneo*, pg. 48. En Grecia, como cuenta Hesíodo en *Trabajos y Días*, cincuenta días después del solsticio, es decir, a mediados de agosto, cuando toca a su fin el verano, se ofrece a los mortales una buena época para navegar. Véase, de Hesíodo, *Obras y fragmentos*, versos 618-695. Ahora bien, lógicamente, son varios los buenos momentos para ello porque el mar se guiaba -como señala Gómez-Pantoja-, igual que la agricultura, por un ritmo estacional con dos fases: en primavera y verano el mar estaba abierto a quien pudiera arriesgarse, mientras que de octubre a abril el riesgo de galernas y

mal tiempo imponían la *clausura maris* y el amarre temporal de la flota. Véase, de Joaquín Gómez-Pantoja, «El Mediterráneo: influencias e interacciones de un paisaje», pg.57. Estas dos fases fueron denominadas por los griegos, respectivamente, el *théros* (la época positiva para la navegación) y el *cheimôn* (la estación negativa). Véase, de Jean Rougé, *La marine dans l'antiquité*, pg. 22.

32 El teatro de Éfeso invita a que imaginemos todo esto, ya que, si bien en la actualidad el mar se ha retirado, todavía se puede comprobar cómo su colocación -miraba al puerto- hacía que fuera el primer edificio que contemplaban los marinos que llegaban a la ciudad (fotografía 14).

33 El helenístico Faro de Alejandría representa -como dice Antonio Blanco Freijeiro- en la arquitectura antigua de los griegos un cambio, ya que ahora aceptan la concepción oriental de la torre con el predominio de la verticalidad sobre la anchura. Véase, *Arte griego*, pg. 352.

34 Lo que ya ocurre tempranamente en Icaria y en Ramnunte. Véase, Richard and Helen Leacroft, *Theatre and Playhouse. An Illustrated survey of theatre Building From Ancient Greece to the Present Day*, pg. 5.

35 Este teatro -según informan Richard and Helen Leacroft- fue necesario ampliarlo, en el Siglo III a.C. Como estaba en un lugar plano, una nueva *orchestra* fue excavada y los escombros fueron amontonados para formar una *cávea* alargada. Véase, *Theatre and Playhouse...*, pg. 18.

Notas

36 He obtenido esta información de Richard and Helen Leacroft, *Theatre and Playhouse...*, pgs. 5-8.

37 Que he podido comprobar *in situ*, a través de planos y de fotografías. Sólo de unos pocos edificios teatrales, de los que he seleccionado para ejemplificar en la parte documental, no he obtenido la información necesaria para confirmar su situación en la ladera de una montaña.

38 Desde Vitruvio, toda una serie de autores han mantenido que estas causas han condicionado la evolución formal del edificio. Entre otros, L. Battista Alberti, Aldo Neppi Modona, Gastón A. Breyer, Richard and Helen Leacroft y John Onians. Me parece que la historiografía del arte posterior a Gombrich ha potenciado excesivamente las causas técnicas como las promotoras del cambio. Contrariamente, yo quiero demostrar que, en el caso de Grecia, junto a éstas también las consideraciones mitológicas, religiosas, sociales, naturales, etc., tienen un peso decisivo para el desarrollo de la arquitectura teatral.

39 También Margarete Bieber opina del mismo modo. Véase, *The History of The Greek and Roman Theater*, pg. 54.

40 Como señala A.E.J. Morris, en *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*, pg. 35, el paisaje urbano griego estuvo determinado por su específica topografía montañosa, especialmente en la península y en Jonia.

41 Como se verá, este autor también se detiene en su estudio a analizar algunos teatros adheridos al templo y solidarios con él en la significación del lugar escogido para su ubicación.

42 Por otra parte, esta teoría quedaría reforzada en el punto de vista expresado por S. Giedion, quien cree que la arquitectura griega posee una concepción del espacio como volumen escultórico. Véase, su obra *La arquitectura, como transición*.

43 En una línea similar se expresa A. Weber, quien sostiene que la cultura griega es la «metafisicización de la forma, la encarnación de lo divino en la forma». Véase, su *Historia de la cultura*, pg. 95.

44 Estas últimas palabras -la dialéctica de los espacios sagrados denuncia siempre «la nostalgia del paraíso»- ayudan a confirmar, una vez más, la cuestión central que vengo defendiendo en este trabajo -que el ansia de unidad del pueblo griego es expresado igualmente por el edificio teatral-.

45 Obtenido del libro de A.E.J. Morris, *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución industrial*, pg. 43. El subrayado es mío.

46 En la mayoría de ellas incluso es señalado el nombre del monte mientras que en otros casos se habla en general de montañas sagradas. Este último caso es el de *Las Euménides*, de Esquilo, pg. 323, donde se dice:

DANAO: ...¡Oh hijas!, que a todo evento nos refugiemos en esa colina consagrada a los dioses públicos de este pueblo...

Notas

47 Véase, de Esquilo, el *Agamenón*, pgs. 175-176.

48 Véase, de Sófocles, *Edipo Rey*, pgs. 200 y 223.

49 Véase, *Las Traquinias*, de Sófocles, pg. 95.

50 Véase, *Las Traquinias* de Sófocles, pg. 96, donde se cita esta montaña -«LICAS (Refiriéndose a Heracles): Hay un promontorio eubeo donde se encuentra marcando espacios para levantar altares y presentando ofrendas de frutos en honor de Zeus Ceneo»- y donde el hecho de que Heracles se encuentre «marcando espacios» también es significativo del carácter sagrado del territorio. Véase también, la misma obra, pg. 111.

51 Señalado en la *Antígona*, de Sófocles, pg. 158.

52 Véase, la *Antígona*, de Sófocles, pg. 169.

53 Véase, el *Filoctetes*, pg. 344, de Sófocles y también el *Agamenón* de Esquilo.

54 Véase, de Eurípides, *Las Bacantes*, pg. 178, donde este monte aparece continuamente, como Dioniso.

55 Véase, de Esquilo, *Las Coéforas*, pg. 250.

56 Véase, el *Ión*, pg. 233.

57 Véase, la *Ifigenia en Tauris*, pg. 309.

58 Véase, *Las Fenicias*, pg. 384.

59 Véase, *Medea*, pg. 139.

60 Véase, *Las Coéforas*, pg. 266.

61 Véase, *Las Euménides*, pg. 281 y también de la misma obra, la página 277.

62 Véase, *Edipo Rey*, pg. 215.

63 Véase, *Electra*, pg. 250.

64 Véase, *Las Euménides*, pg. 287.

65 Según dice E. Rohde, en *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, pg. 73.

66 Véase, de Walter F. Otto, *Dioniso. Mito y culto*, pg. 144.

67 Como ha informado Margarete Bieber, en *The History of The Greek and Roman Theater*, pg. 55, el altar de la *orchestra* estaba situado muy cerca de una imagen sagrada que era sacada fuera del templo en los días del festival para que el Dios pudiera disfrutar de las obras. Y es que no hay que olvidar que para los griegos, en todo tiempo se da la posibilidad de la *parousía* de los dioses, es decir, de su repentina aparición corporal. Véase, de A. Weber, *Historia de la Cultura*, pg. 99.

68 Véase, su libro *Poesía y Filosofía en la Grecia Arcaica*, pg. 65.

69 Para que esta contemplación humana del espectáculo fuera adecuada, se fueron incorporando toda una serie de técnicas acústicas y visuales. En este aspecto, sí le vemos sentido a las teorías que inciden en la evolución del edificio teatral debida a motivos acústicos y visuales. Porque es evidente que la perspectiva visual de los espectadores sobre el espacio de la *orchestra* y, más tarde, de la *Skene* -a medida que se incrementaba el papel del actor-, jugó un importante

Notas

papel en la formación de la *cávea*. Esto es lo que sostienen Aristóteles, Vitruvio y, otros autores, como J. Onians, W. Tatarkiewicz, etc. Pueden comprobarse estas tesis con detalle en Margarete Bieber, *The History of The Greek and Roman Theater*, pgs. 57 y sig., y en Richard and Helen Leacroft, *Theatre and Playhouse...*, pg. 24 y sig.

El conflicto entre el individuo y la comunidad

1. De la devoción religiosa y patriótica al individualismo

Escribe B. Russell, en su *Historia de la filosofía occidental*, que la cohesión social y la libertad individual se hallaron en Grecia en un estado de conflicto o compromiso difícil: mientras que la primera fue asegurada por la fidelidad al Estado-ciudad, la segunda variaba considerablemente. En Atenas, por ejemplo, los ciudadanos tuvieron durante el mejor período una libertad extraordinaria respecto al Estado, pero el pensamiento griego hasta Aristóteles está bajo el signo de la devoción patriótica y religiosa de la ciudad y sólo cuando los griegos fueron sometidos -por los macedonios, primero, y por los romanos, después- se produjo una pérdida de vigor por la rotura de la tradición y por una ética más individual y menos social (RUSSELL: 1994, 29-36). De un modo parecido opina M.I. Finley, ya que cree que, en Grecia, se desarrolla un proceso que

Capítulo X

El conflicto entre el individuo y la comunidad

conduce a que el individuo desplace -en el período helenístico y en el Imperio Romano- a la comunidad como centro de atención de la sociedad entera (FINLEY: 1975, 162). Es decir, que la evolución de la sociedad helena está determinada por un avance de la individualización frente a lo comunitario.

Ahora bien, aunque efectivamente -como ha dicho B. Russell- los conceptos sobre el individuo y la comunidad se encontraron a lo largo de la historia griega en estado de conflicto o en un compromiso difícil, en esta sociedad la situación del individuo o el análisis de la comunidad no pueden ser estudiados separadamente, sino por el contrario interrelacionadamente. Como sostiene A. Hauser, la democracia nos introduce en un grado de cultura tan diferenciado que la alternativa entre individualismo e idea de comunidad ya no puede ser planteada unívocamente; ambas están enlazadas de un modo indisoluble (HAUSER: 1988, 108). Además, las dos tendencias -la individualista y la comunitaria- estaban firmemente arraigadas, puesto que tenían unos orígenes históricos y religiosos - el individualismo procede de los Jonios y de Apolo, mientras que el afán comunitario viene de los Dorios y de Dioniso-. Así se explica que este profundo arraigamiento determine amplios campos de la experiencia social como, por ejemplo,

en la manera de ganar su subsistencia, donde el griego reveló una aguda tendencia individualista, mientras que por el contenido con que llenó su concepción social fue esencialmente «comunista» (KITTO: 1979, 107). Incluso el gran logro cultural griego podría tener una cierta explicación en esa intensa tensión entre lo individual y lo colectivo. Ésta es la opinión de O. Murray, quien señala que las consecuencias culturales de los helenos fueron posibles por el conflicto entre una sociedad tradicional y la complejidad de su vida pública y privada; esa complejidad liberó al individuo de las constricciones de la tradición, pero sin provocar que perdiera su identidad social (MURRAY: 1988b, 263).

En definitiva, me parece que el estudio de las ideas que los griegos tuvieron sobre el individuo y la comunidad debe ser abarcado desde una doble perspectiva. La primera, la interrelación dialéctica entre el individuo y la comunidad y, la segunda en una estrecha relación con la primera, el avance, en el curso de la historia griega, del individualismo en detrimento del ideal comunitario. Así pues, analizaré ambas perspectivas.

Capítulo X

El conflicto entre el individuo y la comunidad

2. La Polis, el Arte, la Lírica y el Teatro, grandes creaciones colectivas

El espíritu comunitario no dejará de poner resistencia al proceso de individualización de la sociedad, ya que es un sentimiento tan poderoso que autolimitará al griego en su afán individualista. Juan David García-Bacca, un filósofo residente en Suramérica, pone el acento en este carácter colectivo que sentía menosprecio por lo puramente individual y privado. En Grecia -dice-, todo lo que se hacía como persona privada, lejos del *ágora*, no tenía valor alguno. Ser hombre en la plenitud de la palabra era ser *hombre público* y fue en los sitios públicos donde se manifestaba esta personalidad (nota 70). Eran tres -continúa este mismo autor- estos lugares de exhibicionismo público en los que se reafirmaba la existencia y personalidad del individuo. El primero, el *ágora*, donde se forjaba la personalidad política y social de cada individuo. El segundo, el teatro, en el que se formaba la personalidad artística y, el último, la filosofía, el teatro ideológico donde se representaban a concurso, discusión y diálogo las ideas individuales que tomaban, así, un cuerpo social (GARCÍA-BACCA: 1964, 43) (nota 71). Yo creo que es preciso completar los lugares en los que el griego reafirmaba su personalidad, puesto que, al menos, la religión, la *polis*, el arte y el

teatro fueron también algunas de las más grandes creaciones colectivas de los griegos.

Ya me detuve en las características sociales de la religión y, por lo que respecta a las de la *polis*, se puede afirmar que nadie ha llegado tan lejos como el griego en la implicación del *ser* del individuo con el *ser* de la ciudad (TRÍAS: 1984, 73). Los motivos de esta participación son diversos y numerosos los autores que han tratado el tema. Aunque sus teorías divergen, mantienen como rasgo común el hecho de que la *polis* representa un fenómeno colectivo de primera magnitud en la vida griega. De ahí que todas ellas sean útiles para ofrecer una honda visión del complejo fenómeno social que representó la *polis* y, concretamente, de los variados modos que adoptó en ella la asociación entre los individuos.

Uno de los autores más clásicos, Fustel de Coulanges, en su obra *La ciudad antigua*, mantiene que la religión está en el centro del origen de todas las instituciones y del desarrollo de la ciudad. El culto religioso a los muertos explica el proceso que de la familia conduce a la *polis*, ya que paulatinamente se fueron asociando varias familias para celebrar un culto común, dando lugar a lo que los griegos denominaron *fratría*. A su vez, varias de estas *fratrías* formaban la *tribu* y, finalmente, surge la *polis*, compuesta de un conjunto de *tribus*

Capítulo X

El conflicto entre el individuo y la comunidad

igualmente asociadas para la celebración de un culto común. Por lo tanto y según De Coulanges, la ciudad fue el resultado de una confederación de grupos constituidos antes que ella que buscaron en la religión una serie de cultos que permitieran su vinculación (DE COULANGES: 1986, 116-122).

Por su parte, un urbanista, L. Benévolo, cree que la civilización griega reinventa la ciudad como horizonte colectivo y lo hace creando una ciudad abierta, con una relación externa y equilibrada con el campo y una dimensión interna calculada y controlable (BENÉVOLO: 1992, 9). Otro urbanista, L. Mumford, mantiene que el dios, la ciudad y los ciudadanos se convirtieron en una compacta manifestación del yo. Además, la verdadera fuerza de la ciudad griega consistía en no ser ni demasiado chica ni demasiado grande, ni demasiado rica ni demasiado pobre y de este modo impedía que la personalidad humana fuera disminuida por sus propios productos colectivos, en tanto que utilizaba todos los agentes urbanos de cooperación. Pero, por otro lado, este autor incide en los elementos negativos de la ciudad por el hecho de provenir de la aldea -que le transmite rasgos de aislamiento, celos, suspicacia frente al extranjero, provincianismo, etc.- o por su carácter amurallado -lo que producía en sus ciudadanos unos caracteres psicológicos patológicos-.

En mi opinión, las realidades expuestas por estos dos últimos investigadores definen en conjunto de una manera más completa a la *polis*, ya que si el primero efectúa una descripción excesivamente racionalista de la misma -quizás, en sintonía con la definición que hiciera W. Nestlé, en su *Historia del Espíritu Griego-*, el segundo carga las tintas sobre sus efectos perversos. En suma, la *polis* efectivamente estuvo abierta al campo y en el interior mantuvo el orden, pero al mismo tiempo fue una ciudad cerrada, amurallada y defendida del exterior e, incluso hasta cierto punto, recelosa de los extranjeros que vivían en ella.

También para F. Kolb la ciudad grego-romana nació y existió en el marco de una asociación ciudadana, lo que la distinguía de las de Oriente. Pero, para él, no son las relaciones étnicas, las organizaciones del trabajo o las gremiales las que socializan al ciudadano, sino que se «socializa» en las instituciones y establecimientos públicos, como las asambleas, las termas y el teatro (KOLB: 1992, 267). Emilio Lledó, por su parte, manifiesta que la *polis* es un «sistema de relaciones», ya que «no es tanto un espacio habitado por una comunidad, cuanto una *función*, un *espacio teórico*, un sistema de relaciones» (LLEDÓ: 1985, 62). Y H.D.F. Kitto comenta el placer de los helenos, pese a ser individualistas,

Capítulo X

El conflicto entre el individuo y la comunidad

de trabajar en grupos. Por ejemplo, los certámenes dramáticos fueron realizados por tribus que rivalizaban entre sí, lo que les confería un fin deliberadamente creador (KITTO: 1979, 147). Igualmente, O. Murray, habla de la ciudad como de un horizonte colectivo, pero en este caso formado por una red de asociaciones que son las que han creado el sentimiento comunitario. Y éste está basado precisamente en la asociación voluntaria, una característica esencial de la *polis*. Es decir, que los rasgos de parentesco de sangre iban unidos a múltiples formas de agrupación política, religiosa y social. La importancia que se daba a los agrupamientos sociales masculinos hizo que se estableciera la vida pública como el centro de la *polis*. De ahí que la balanza se inclinara a favor de la comunidad y en contra de la familia (MURRAY: 1988b, 239-246).

En resumen, según todos estos investigadores, la religión, las relaciones grupales y las instituciones sociales fueron los instrumentos fundamentales de socialización del individuo en la *polis*.

Lo que no cabe duda es del éxito de esta socialización, puesto que nunca el ser del individuo se implicó tanto en el ser de la ciudad. Las maneras con las que los griegos se relacionaron socialmente -la forma de su sociedad-, tal y

como han sido expuestas por la mayoría de los autores citados, tienen mucho que decir sobre este éxito, pero no pueden ser consideradas como el único factor. Fustel de Coulanges ha dirigido la mirada hacia la religión y E. Cassirer hacia el conjunto de la cultura. Para él, es ésta la que posibilita la socialización (nota 72); en vez de referirse al mismo cosmos de las cosas en el tiempo y en el espacio -lo que ocurre en el mundo físico-, en la cultura humana los sujetos se encuentran y se agrupan de otro modo: en una actividad común. Y al desarrollar esta actividad conjunta se reconocen los unos a los otros, adquieren la conciencia mutua de lo que son, por medio de los diversos mundos de formas de que se compone la cultura (nota 73). Por su parte, el sociólogo Benjamín Oltra afirma que es la cultura la que crea la ciudad y ésta, a su vez, recrea la cultura transformándola en civilización (OLTRA: 1995, 24). Desde mi punto de vista, son la sociedad y la cultura, en una estrecha interconexión, las que permiten la socialización del individuo, teniendo igualmente un gran papel las especiales características que revisten en Grecia las concepciones sobre el individuo y la comunidad.

Por lo que se refiere al arte, se puede declarar que todo el arte griego mantiene un carácter social, ya que expresa los

Capítulo X

El conflicto entre el individuo y la comunidad

valores de la sociedad. Esto no quiere decir -como mantiene M.I. Finley- que entre los griegos el rebelde fuera el filósofo y no el artista, en tanto que éste se limitaba tan sólo a expresar los valores aceptados por la sociedad sin buscar estilos y concepciones ni novedosos ni extremadamente individuales (FINLEY: 1975, 159). El artista, en una cultura como la griega que miraba sin prejuicios la tradición (nota 74), también tuvo capacidad para innovar. No obstante, es cierto no sólo que el arte presentaba ese carácter social, sino también que estaba íntimamente vinculado con la política y la vida pública (nota 75), ocupando así una parte central en la historia de Atenas (BOWRA: 1983, 123).

Este carácter social también es perceptible en la lírica. Dice E. Fischer que la función de los poemas subjetivos de Safo consiste en influir sobre los dioses y los hombres: «Por esto el poeta subjetivista se somete a la disciplina objetiva, al metro y a la forma, a la ceremonia mágica y a la convención religiosa. El hecho de que el ser humano no eleve una protesta informal y anárquica contra el dolor y la pasión del destino individual, sino que obedezca deliberadamente a la disciplina del lenguaje y a las reglas de la costumbre parece inexplicable... hasta que comprendemos que el arte es el

camino que sigue el individuo para retornar a la colectividad» (FISCHER: 1986, 53).

Y esto que fue general para el arte o la lírica, aún lo fue más específicamente y posiblemente con una mayor intensidad para el teatro. Nunca antes el drama fue considerado un arte más social que en Grecia, ya que fue protegido y estimulado por los gobernantes que lo unieron a la política religiosa centralizadora (nota 76), de acuerdo con la nueva realidad de la *polis*, y utilizado también como símbolo de su gloria y grandeza (nota 77). Esto se puede apreciar, de un modo especial, en la tragedia que -como escriben Vernant y Vidal-Naquet- «no es sólo una forma de arte: es una institución social que la ciudad, por la fundación de los concursos trágicos, sitúa al lado de sus órganos políticos y judiciales» (VERNANT Y VIDAL-NAQUET: 1987, 26). A. Hauser insiste en este mismo aspecto, ya que para él «la tragedia griega enfocaba asimismo las cuestiones sociales y políticas de su época y las trataba de acuerdo con las ideas del gobernante... Los trágicos eran empleados del Estado... Francamente tendenciosa, la tragedia griega trata directa o indirectamente el problema de mayor actualidad en aquel tiempo: el del conflicto entre clan y estado» (HAUSER: 1977, 89-90). Además, es un acto de culto de la ciudad, «trata temas ciudadanos, enseña al pue-

Capítulo X

El conflicto entre el individuo y la comunidad

blo ateniense y busca implícita y aún explícitamente abundancia, paz y felicidad para el mismo» (RODRÍGUEZ ADRA-DOS: 1972, 475). Efectivamente, la tragedia comenzaba con algunas ceremonias en honor de la ciudad y con una libación hecha con la sangre de un cochinillo y sólo después la trompeta anunciaba la Primera Tragedia (BATY Y CHAVANCE: 1983, 34).

Por tanto, si -como se ha dicho- el teatro es un símbolo de la vida humana, se podría concluir que lo es, especialmente, de la vida humana social. Pero una vez más insisto en que el elemento individual también tiene una gran presencia en el teatro y, especialmente, en la tragedia. Es verdad que ésta, tal y como ha señalado José M^a. De Quinto, necesita irremediablemente un hogar social, puesto que la total medida del hombre sólo puede darla el tiempo en el que ha vivido; el hombre deshabitado, ausente o por encima de la moral, de la política, de la economía, de las cuestiones existenciales propias del tiempo en que ha vivido, en ningún caso puede servir a las condiciones de la tragedia (DE QUINTO: 1962, 103). Pero, aunque el hombre deshabitado no puede servir a las condiciones de la tragedia, tampoco totalmente socializado puede hacerlo. Sólo el hombre que habita una sociedad, pero que se encuentra en tensión, en lucha, con el

deseo de liberarse de ella, puede convertirse en un héroe trágico.

3. La escala humana define la sociedad y la cultura griegas

Las especiales condiciones en las que se desenvuelve la tragedia -que requiere un héroe que tensione al máximo los límites impuestos por su sociedad- y el éxito alcanzado por ella -nunca antes tuvo tanta importancia para el conjunto de la sociedad-, permiten comprender que los sentimientos sociales convivieron con los individuales. Y es que la conciencia de la importancia del individuo está también presente de un modo general en la sociedad y en la cultura y afecta a todas las formas de la creación humana, especialmente, a la Religión, a la Historia, al Derecho, a la *Polis*, a la Filosofía, a la Religión, a la Poesía, al Arte y al Teatro. Siguiendo a Jasper Griffin, mantengo que en la base de esta conciencia se encuentra el hecho del mantenimiento de la escala humana como característica definidora tanto de lo artístico como de lo social (GRIFFIN: 1988b, 18).

Ya expresé que el carácter antropológico de la Religión era uno de los aspectos más importantes que la definían. Con respecto a la Historia, también está determinada por la esca-

Capítulo X

El conflicto entre el individuo y la comunidad

la humana. Como dice O. Murray, «la historia griega, a la vez que reconocía un modelo moral para los asuntos humanos, consideraba que el hombre controlaba esos asuntos: la historia era el registro, no de la merced o de la cólera de dios, sino de las grandes hazañas de los hombres» (MURRAY: 1988a, 214).

Igualmente se encuentra en el Derecho, que evoluciona desde su ancestral carácter religioso hacia uno más humanista, especialmente desde la legislación de Dracón (en el siglo VII a.C.), siendo su más importante progreso -como señala R. Flacelière- la abolición de las penas colectivas y el reconocimiento de la responsabilidad personal, mientras que en la época antigua el culpable no era el único castigado, sino que, con él, lo era también toda su familia (FLACELIÉRE: 1959, 274).

Tampoco la *Polis* es ajena a esta medida humana, ya que -según Martienssen- era para los griegos, fundamentalmente, un «cuerpo político» o una reunión de personas. Es decir, que más que un grupo de edificios, constituye un reflejo del axioma «el hombre es la medida de todas las cosas». La *polis* «tenía más de persona que de lugar» (MARTIENSSEN: 1977, 31). Y en este sentido, puede estarse de acuerdo con L. Mumford, para quien el producto más elaborado de la

experiencia griega no fue un nuevo tipo de ciudad, sino un nuevo tipo de hombre (MUMFORD: 1979, 197). Por otra parte, esta medida humana distingue a la *polis* de las ciudades oriental y romana y marca su peculiaridad. Con respecto a la ciudad (nota 78) oriental -como mantiene F. Kolb-, la helena tomó algunas influencias, pero también presentó significativas divergencias. Aunque de Oriente las colonias griegas recibieron, concretamente, dos influjos -la planificación y la arquitectura en piedra, de Egipto- (KOLB: 1992, 96), se diferenciaban en que las ciudades griegas estaban más cerca de la medida humana y se hallaban exentas de las pretensiones paranoicas de monarcas casi divinos (MUMFORD: 1979, 165). Y en relación con la ciudad romana, M.I. Finley indica que esta última característica también distingue a la ciudad griega de la romana, ya que, frente a ésta, la arquitectura clásica griega evitó en conjunto la megalomanía (FINLEY: 1975, 175). Finalmente, la medida humana de la *polis* es también apreciable en su avance hacia el proceso general de individualización, de modo que no son dos las fuerzas que determinan su evolución -es decir, la familia y la ciudad-, sino tres -la familia, la ciudad y el individuo (nota 79)-.

Esta medida humana condicionará también el desarrollo de la Filosofía. Al nacer -dice R. Mondolfo-, ésta traslada su

Capítulo X

El conflicto entre el individuo y la comunidad

objeto de interés del hombre a la naturaleza y más tarde, cuando se forma el ideal filosófico de la vida -con Sócrates, sobre todo-, pasará del naturalismo al humanismo (MONDOLFO: 1960, 181). John Wild, especifica cuáles son los precisos momentos en los que la filosofía griega se ocupa del hombre:

1º) con los sofistas del siglo V a.c. y, especialmente, con Protágoras que -como se sabe-, dijo que «*el hombre es la medida de todas las cosas*», 2º) con Sócrates y Platón, 3º) con Aristóteles y 4º) con el Estoicismo.

Además, para este mismo autor, la concepción del hombre puede captarse a través de siete aspectos: 1º) mediante las relaciones del hombre con la naturaleza, 2º) con las del hombre y la sociedad, 3º) con las del hombre y el espíritu divino, 4º) mediante la evolución de la historia humana, 5º) con el análisis de la persona humana individual, 6º) a través de la idea moral y de los medios para realizarla y 7º) con el proceso de educación.

A diferencia de R. Mondolfo, que opina que la medida humana aparece ya en el origen de la filosofía, Wild cree que los presocráticos no se ocupan del hombre, sino de la naturaleza (WILD: 1964, 46-49). En cualquier caso, es evi-

dente que lo humano tiene en Grecia una gran importancia para la filosofía.

En la Poesía, dice B. Gentili, también se producirán posturas anticonformistas respecto a la ética común. Sin embargo, para este autor, esta ruptura no es debida a la emergencia de la subjetividad y la individualidad que, desde la época de Burckhardt, han sido un lugar común. El fenómeno debe conectarse más bien con las situaciones reales en las que operaba el poeta, con su condición social y las formas concretas con las que desplegaba su actividad (GENTILI: 1996, 331). A mí me parece difícil obviar que, si toda la sociedad en su conjunto se vio sometida a este fenómeno que se está describiendo, no lo fuera también la condición social propia y las formas concretas con las que desplegaba su actividad el poeta. Por tanto, la poesía griega también se caracteriza por una medida humana, fenómeno que es ya apreciable en la lírica arcaica. Ésta -como dicen José Luis Navarro y José M^a. Rodríguez-, manifiesta una visión integral del hombre griego de los siglos VII y VI a.C. El poeta tiene en el eje de su canto al propio hombre con tres dimensiones fundamentales: religiosa, individual y social-colectiva (NAVARRO Y RODRÍGUEZ: 1990, 43-44).

Capítulo X

El conflicto entre el individuo y la comunidad

Por lo que respecta al Arte, su desarrollo partió de las formas generales para alcanzar las individuales (TATARKIEWICZ: 1987, 345) y su materia temática fue también, esencialmente, el hombre (nota 80), tanto cuando era inspirada por la naturaleza como cuando lo era por la religión. Esto sucede, por ejemplo, en la escultura que escoge de la realidad la forma humana, el vestido, el movimiento, las armas, los animales, pero cuyo eje es siempre el hombre constituido en arquetipo de una belleza ideal. De este modo, el cuerpo humano desnudo se concibe como un edificio, cuyas partes muestran con claridad las líneas fronterizas (BLANCO FREIJEIRO: 1990, 144). Por otra parte, en el arte los rasgos sobrenaturales son evitados y los animales se mantienen en un nivel secundario, decorativo, o en el mejor de los casos, expresan la dependencia del hombre de la fertilidad de los animales o parábolas sobre el comportamiento humano. Además, mientras que la mayor parte del arte egipcio, indio y gran proporción del mesopotámico era religioso, el arte griego puede reflejar la relación del hombre con sus dioses, pero rara vez está dictado exclusivamente por exigencias religiosas. Algo similar ocurre en la arquitectura, donde tanto la idea de la vida temporal, como la del poder y la de la religión, propician una arquitectura relacionada con el canon humano y la dimensión del individuo, en oposición al sentido

ultraterreno y masificado de los pueblos orientales (de Mesopotamia y Egipto) (MONTOLIÚ SOLER: s.a., 9). Así pues, la medida humana define también al arte.

Sin embargo, el hombre que aparece en el arte es un hombre idealizado y se tardará mucho tiempo en cambiar este idealismo por una expresión individual del ser humano (BOARDMAN: 1988, 311-341). El retrato precisamente señala esta evolución, ya que, como representación fiel del aspecto de un individuo, es un concepto ajeno a la Grecia del siglo V a.C. y sólo a partir del siglo IV a.C. empiezan a entrar en él caracteres individuales (BLANCO FREIJEIRO: 1990, 334).

El tipo de hombre idealizado al que me refiero ha sido analizado por W. Jaeger, en su obra *Paideia: los ideales de la cultura griega*, tal y como recuerda R. Mondolfo. Jaeger, al investigar la conciencia normativa y valorativa de lo *humano* entre los griegos, observa que el descubrimiento del hombre entre ellos no es el descubrimiento del yo subjetivo, sino la conquista de las leyes universales de la naturaleza humana, es decir, del hombre-idea o imagen universal y ejemplar de la especie. Por lo demás, Jaeger opina que las huellas de este proceso de formación aparecen en dos rasgos característicos: 1º) en la importancia educativa del ejemplo, sobre

Capítulo X

El conflicto entre el individuo y la comunidad

todo del héroe afamado y de los personajes míticos, que conducirán a una orientación individual, y 2º) en la tarea atribuida a la honra, es decir, a la aprobación ajena de las obras propias (MONDOLFO: 1960, 29).

Grecia descubre, pues, una medida humana universal, pero no podía ser de otra manera ya que buscaba la unidad y su concepción del mundo es un reflejo de ella. La individualización profunda del hombre sólo tendrá lugar cuando esa cosmovisión, que presentaba un mundo unificado, salte en mil pedazos. De ahí que la visión del hombre sea una imagen universal del mismo, aunque esto no es un obstáculo para que en Grecia surja el núcleo de lo que será una paulatina transformación de esta concepción; progresiva y larga, puesto que la cosmovisión helena se mantendrá vigente -con la incorporación del cristianismo-, al menos, hasta casi finales del siglo XVII ([nota 81](#)).

4. El camino hacia el individualismo

El filósofo R. Mondolfo encuentra en Feuerbach la descripción de la manera como se produce el proceso de cambio que llevará del idealismo a una expresión individual del hombre. Feuerbach, en *Esencia del Cristianismo* -dice Mondolfo-, expresa que la formación del sujeto se desarrolla siempre

en su relación con el objeto y el primer objeto con que el hombre se encuentra relacionado es su prójimo. Por tanto, para llegar al conocimiento del mundo hay que pasar por el conocimiento de los otros hombres: el otro es el vínculo entre el yo y el mundo (MONDOLFO: 1960, 16). María Zambrano lo expresa con otras palabras, ya que para ella el hombre es si resiste y existir es resistir, ser «frente a», sólo que el hombre ha existido cuando, concretamente, frente a sus dioses ha ofrecido una resistencia (ZAMBRANO: 1973, 23).

Pero no todos los autores se ponen de acuerdo en frente a quién, prioritariamente, resiste el hombre. María Zambrano (nota 82) cree que la divinidad es el factor principal de desarrollo de la conciencia humana, mientras que para H. Read lo es el arte (nota 83) y para Feuerbach el prójimo. Por su parte, el filósofo R. Mondolfo mantiene que la sociedad humana es el modelo sobre el que el griego creará el orden del cosmos y, posteriormente, éste será el modelo de la sociedad (nota 84). Pienso que el otro yo al que se refiere Feuerbach, aquéllo que el hombre tiene en frente y a lo que tiene que resistir y, por tanto, el *alter ego* que permite el desarrollo de su conciencia, es tanto el prójimo -los otros seres humanos-, como la divinidad, la naturaleza y el propio interior del hombre. De todos ellos éste obtendrá conocimiento,

Capítulo X

El conflicto entre el individuo y la comunidad

estando determinada la formación del sujeto por la relación que mantenga con ellos. En definitiva, la resistencia humana ha sido y es múltiple; se ha forjado en oposición a los dioses, a la naturaleza, a la sociedad y al propio hombre. Sólo cuando la resistencia del ser humano se transforme en una sed de conquista el proceso habrá finalizado.

5. El Teatro y el desarrollo de la personalidad individual

El teatro recoge la tensión individuo-comunidad como algo esencial al mismo y permite encontrar la verdadera sintonía de la medida humana griega, así como del avance y de las resistencias a la individualización. De ahí que su detallado análisis pueda servir para mostrar lo que está ocurriendo en el conjunto de la sociedad y de la cultura griegas. ¿Qué papel le cabe, pues, adoptar al teatro en ese proceso general de desarrollo de la conciencia humana y de progreso del individualismo?

Es evidente -como el propio W. Jaeger enseñó- el carácter educativo del teatro, así como su participación en este proceso del descubrimiento del hombre, tanto en la comedia -sobre todo en la Comedia Media y Nueva- como en la tragedia, que evoluciona -como el arte- desde conceptos universales a conceptos individuales y hacia una mayor psicológi-

zación de los personajes. Es decir, que tiende a subrayar más los sentimientos personales de los protagonistas (VERNANT Y VIDAL-NAQUET: 1987, 64). Esquilo, aunque le da un importantísimo papel al coro, le ofrece también al actor un rol decisivo (nota 85). Con Sófocles, el héroe solitario ha ganado en intimidad y en personalidad, lo que denota un avance de la individualidad, significativo además por el mayor papel que le ofrece al actor en detrimento del coro (nota 86). Y esto lo hace, precisamente, porque sus tragedias giran más en torno al hombre -lo individual- que al Estado -lo colectivo (nota 87)-. Finalmente, en Eurípides, el hombre es un individuo pleno que se ha convertido en una auténtica persona y que puede sentir en contra de la ciudad y del Estado (ALSINA: 1971, 75-77).

Ahora bien, esta trayectoria hacia la psicologización no abandonará totalmente el carácter humano ideal y, quizás, su importancia estribe en iniciar un proceso que madurará con Shakespeare y que continuará hasta el siglo XX. En este sentido, cabe matizar la teoría de W. Musch que sostiene que la calidad de máscara es la grandeza de la tragedia griega, mientras que la psicología consciente y la contemplación del hombre por sí mismo son la grandeza del arte shakespeariano (MUSCH: 1977, 43). Shakespeare no inventa la psico-

Capítulo X

El conflicto entre el individuo y la comunidad

logía, es la tragedia griega la que lo hace. Y ese invento fue posible porque la propia tragedia, en su misma raíz, requiere ya un sentido -una conciencia- de la individualidad que algunas religiones y algunas culturas no han generado y sí, por el contrario, la helena, lo que le ha permitido ser la auténtica creadora de este género. En las culturas tribales -dice Susanne K. Langer-, en las que el individuo está todavía tan íntimamente ligado a su familia, la existencia de la personalidad es mínima (LANGER: 1967, 310-312-330). Se puede añadir que -si se sigue la teoría de E. Morin-, en ellas, el miedo a la muerte es también ínfimo, ya que es amortiguado por los potentes lazos sociales. De este modo, el individualismo y el miedo a la muerte están relacionados: «el hombre expresa -escribe E. Nicol- una idea de sí mismo y de su muerte cuando alcanza un grado eminente de individuación» (NICOL: 1977, 108). La tragedia se nutre de la concepción de la muerte y de ahí que no se origine en estas culturas, ya que necesita, por un lado, que ellas manifiesten un desarrollo de la personalidad individual y, por otro, que estimulen el horror a la muerte. La muerte, la tragedia y el individualismo están, pues, inextricablemente unidas.

Será con el héroe trágico con quien la tragedia consiga el valor ejemplificador y educativo que menciona W. Jaeger.

Este es uno de los tipos ideales creados por Grecia que mejor expresan su espíritu, ya que es noble y luchador y sufre o muere (RODRÍGUEZ-ADRADOS: 1962, 11-21). Además, los trágicos trataban de señalar, con todos los detalles de su vestimenta, su carácter sobrehumano: el *chitón* (la toga) y el *epiblema* (el manto) de la vida real aparecían en la tragedia adornadas con un lujo inusitado (BATY Y CHAVANCE: 1983, 35 y sig.). Pero, quizás, sea en las acciones que el héroe trágico realiza donde el griego pudo contemplarse mejor como hombre y avanzar hacia su autodescubrimiento. Es posible que en este tipo de héroe el griego viera que, ante todo, amaba la acción. En efecto -como dice Díaz-Tejera-, gustó de la actividad hasta tal punto que no dejó de actuar, incluso a sabiendas de que su proceder traería su propia desgracia. En lo trágico es, pues, fundamental la acción, lo mismo que, en el plano puramente histórico, la historia de Grecia es una historia dinámica, de un dinamismo concentrado (DÍAZ-TEJERA: 1989, 29-30).

Por lo que manifiesta este autor, la acción es esencial en el pueblo griego y también en la tragedia. Pero sus palabras me han conducido a preguntarme diversas cuestiones, todas referidas al alcance real del teatro en ese proceso de auto-desarrollo humano. Si, efectivamente, en lo trágico es funda-

Capítulo X

El conflicto entre el individuo y la comunidad

mental la acción y ésta lleva a la desgracia y si la historia de Grecia fue dinámica y de un dinamismo concentrado, me pregunto, primeramente, si esta historia fue igualmente trágica. Pero, en segundo lugar, me cuestiono acerca de las relaciones de la tragedia -como género teatral- con la realidad histórica del pueblo griego y, en tercer lugar, si el mensaje trágico fue obtenido de la realidad social o más bien si se convirtió en un aviso, en una premonición de lo que podría ocurrir. En este último caso, finalmente me interrogo sobre cuál fue el alcance real que tuvo en la sociedad el mensaje del teatro. Soy consciente que la respuesta a todos estos interrogantes no es nada fácil y, probablemente, no se pueda encontrar aún porque falta la suficiente información para lograrlo, ya que el curso de las investigaciones actuales está lejos de satisfacer estas demandas. De ahí que trate, en su lugar, de dejar algunas inquietudes escritas y algunas reflexiones de un modo muy abierto.

Los dramaturgos griegos, lógicamente de forma diferenciada, se acercaron a los problemas de su país. Concretamente, los acontecimientos y la realidad determinaron tanto el «optimismo» trágico de Esquilo (nota 88), como la inquietud de Sófocles ante el poder del Estado (nota 89) y de la acción humana (nota 90), así como la crisis de la con-

ciencia helénica que manifiesta Eurípides (nota 91). Pero al mismo tiempo que la obra de estos trágicos está directamente relacionada con el avance de los sucesos desastrosos que tuvieron lugar, con ellos, la tragedia también evoluciona hacia una mayor crítica de la cultura y de la sociedad griegas. Esquilo pertenece a una época en la que Grecia acaba de lograr la exultante victoria contra los persas y en la que se cimenta el esplendor de Atenas. Frente a él, a Sófocles le da un cierto miedo la grandeza -ya consolidada- en la que se encuentra ahora su ciudad. Finalmente, a Eurípides -que ama tanto Atenas- llegará un momento en el que no podrá soportar el grado de decadencia al que ha llegado su ciudad. Por tanto, estos tres dramaturgos representan tres momentos diferentes del devenir histórico de Grecia y, más concretamente, de Atenas; además, son tres instantes que indican que los desastres llegan inexorablemente como fruto de la acción concentrada del pueblo heleno y que conducen a que termine siendo conquistado por pueblos extranjeros, tras toda una larga serie de luchas intestinas.

Es posible que la historia de Grecia fuera trágica (nota 92) o, al menos, que ésa sea una de las posibles visiones que se pueda mantener sobre ella. Mientras tanto, en los escenarios, lo más que se pudo hacer es mostrar inquietudes y

Capítulo X

El conflicto entre el individuo y la comunidad

hablar de los desastres, incluso Sófocles adoptó un papel de auténtico vidente. Sin embargo, algo distinto a todo esto y muy profundo quedará en la conciencia del pueblo heleno y, posteriormente, también en la de todos los occidentales. Y es que la acción del hombre ha conducido a dos conclusiones -como señala Rodríguez Adrados-: 1ª) a la necesidad de la medida, de la autolimitación en la acción humana y 2ª) a la autoafirmación del hombre mediante la acción, aceptando previamente sus leyes.

No se debe olvidar, sin embargo, que estas conclusiones no son un invento de la tragedia, es Apolo el que ha señalado el camino de su enseñanza (nota 93). La tragedia -uno de cuyos componentes esenciales es el carácter apolíneo- recoge el testigo y muestra que el hombre está llamado al sufrimiento que acompaña a su acción; ésta es -en opinión de R. Adrados- la filosofía de la acción que la tragedia encuentra en la épica y la lírica y que va a desarrollar. Para él, la «grandeza y miseria de la acción humana dentro del orden del mundo, tal podría ser el tema de la tragedia griega» (RODRÍGUEZ ADRADOS: 1962, 25-29). En efecto, las reflexiones acerca de que la acción del hombre es, al mismo tiempo, grande y mísera y que éste es, a la vez, un ser enor-

me y pequeño, posiblemente sea el gran legado que deja la tragedia a la cultura universal.

Pero no sólo de la reflexión sobre el valor de la acción humana obtiene la tragedia esta conclusión sobre el hombre. También de la meditación sobre el alcance de la fortuna en la vida humana llega a la misma conclusión. A través de la reflexión sobre su función, la tragedia exhibe un hombre que oscila entre el valor que le confiere a su racionalidad para superar el mundo contingente y el amor que éste le produce. Y es que la fortuna -como señala Martha C. Nussbaum- juega en las tragedias un gran papel en la conformación de la vida humana, puesto que somete a los seres humanos a una cierta pasividad en el mundo de la naturaleza y, al mismo tiempo, les produce una respuesta de horror y cólera ante dicha pasividad. De tal modo que pasividad y horror frente a aquélla coexistían una al lado de la otra, alentando la creencia de que la actividad racional podía salvar la vida humana y, así, hacerla digna de ser vivida. Es decir, que esta actividad racional podía desterrar la contingencia de la vida humana. Ahora bien, esta misma autora, indica que todo este proceso reflexivo no es nada simple porque, aunque la tragedia exhibe el deseo de desterrar la contingencia de la vida humana, al mismo tiempo expresa un amor a la espe-

Capítulo X

El conflicto entre el individuo y la comunidad

cial belleza que atesora lo contingente y mudable y al riesgo y a la vulnerabilidad de la humanidad. Por tanto, la paradoja en que incurre -continúa diciendo- es que, por un lado, desea poner a salvo de la fortuna el bien de la vida humana mediante el poder de la razón, pero, por otro lado, ama lo contingente y la vulnerabilidad de la humanidad. Y en el fondo de esta paradoja se encuentra latente la lucha entre la ambición de trascender lo meramente humano y el reconocimiento de la ruina que ello acarrea. Por lo demás, esta autora le acepta a la tragedia una profundidad y un alcance en la visión de este complejo tema que la filosofía no llega a plantear (nota 94): «los poemas trágicos, en virtud tanto de sus temas como de su función social, suelen abordar problemas sobre el ser humano y la fortuna que un texto filosófico puede omitir o evitar. Al contener relatos que han servido para que toda una cultura reflexione sobre la situación del ser humano y mostrar las experiencias de personajes complejos, no es fácil que oculten la vulnerabilidad de la vida frente a la fortuna, el carácter mudable de nuestras circunstancias y pasiones o la existencia de conflictos entre nuestros compromisos» (NUSSBAUM: 1995, 30-42).

Si la medida humana era característica del plano artístico y del social, fue la tragedia la que profundizó en su significado

y la que encontró un sentido nuevo del hombre. Porque esta medida humana de la que habla la tragedia, no es sólo la geométrica o armónica de la escultura o de la arquitectura, ni tampoco únicamente la heroica de la épica, ni la exclusiva trascendente de la filosofía platónica, sino una medida más dialéctica -y por tanto, creo yo, más real- del hombre concebido, al mismo tiempo, como un ser divino y como un animal, con una gran dignidad y con una gran insuficiencia, como un ser activo y un ser pasivo. Lógicamente, este descubrimiento se sustentó sobre esa otra medida de tipo geométrico que situaba al hombre como microcosmos, dentro de un cosmos ordenado y unificado en el que el ser humano era un eslabón entre el mundo natural y el mundo divino. En ese contexto, no puede considerarse aún como un ser aislado o solitario, ni tampoco como la estrella del firmamento, sino como un ser cuya medida está determinada precisamente por ese contexto. La tragedia no lo cuestionó, no quiso darle al hombre un espacio que no le correspondía -el encaje humano era aún muy sólido dentro de la cosmovisión helena-, pero sí trató de aclarar el interior del espacio propio que su cultura le adjudicó. Y yo creo que lo hizo a través de dos maneras. Con la primera, centró su punto de vista en el hombre, tan sólo una parte de ese todo que llamamos cosmovisión, y al hacerlo priorizó la parte sobre el todo y abrió, así, en esta

Capítulo X

El conflicto entre el individuo y la comunidad

cosmovisión una nueva brecha. Con la segunda, la tragedia reflexionó acerca del sufrimiento y de los embates con que es asolada la vida humana por su propia acción, por el azar o por los dioses. De este modo, pudo comprender que el sufrimiento era un sentimiento muy humano -compartido por todos los seres humanos- y descubrir, paradójicamente, que el encaje en ese mundo ordenado no era tan perfecto, tan ideal, como la geometría podría dar a entender. La medida general del hombre sufriente chocó trágicamente con la medida general humana geométrica.

En definitiva, la tragedia transformó la medida cósmica del hombre en una medida más humana, con la que desveló su fragilidad y también la del ideal humano que sustentaba la cultura. No extrañe, pues, que el teatro -símbolo de la vida humana- exprese la insuficiencia del hombre para poder parar los acontecimientos o para eliminar el sufrimiento. No obstante, al menos y al escarbar en él, supo encontrar la verdadera medida del hombre, es decir, su grandeza y su miseria y, sobretodo, enseñó que el sufrimiento y la tragedia son los compañeros de viaje de la acción y de la vida.

6. La dignidad del hombre es el gran legado griego a la civilización occidental

Si todas las formas culturales de la civilización helena adoptaron una medida humana, se podría concluir que el gran legado de esta civilización al mundo occidental fue la concepción de la dignidad -*Eleuthería*- del hombre como tal, de cualquier hombre (nota 95). Esta visión de la dignidad, así como la de la fragilidad del ser humano están ya presentes en Píndaro, que es el origen de la nota trágica de la literatura griega (KITTO: 1979, 11). Como se ha visto, la tragedia la profundiza y la filosofía, posteriormente, será la que recoja el testigo, de modo que en la concepción del mundo helena la idea del hombre presenta esas notas trágicas que, si bien no son las únicas, sí son muy importantes. Pero el resultado profundo de esta visión de la dignidad del hombre es el descubrimiento capital de que éste es un ser con alma y espíritu. Los griegos -dice Bruno Snell- descubrieron el alma humana y el espíritu humano y, con ellos, crearon también de raíz el pensamiento. Y, por otro lado, el espíritu y el alma sólo se conocen cuando hay conciencia de sí mismo (SNELL: 1965, 8-13).

Esta conciencia inicia un largo proceso que, en Occidente, conduce al enfrentamiento del sujeto con el objeto, del hom-

Capítulo X

El conflicto entre el individuo y la comunidad

bre con el mundo, pero también inicia una mayor conciencia de la vida. Mientras que los demás vivientes -reflexiona el filósofo español X. Zubiri-, por el hecho de *tener* vida, no hacen más que *estar* viviendo, en el hombre hay algo completamente distinto: el *lógos*. Con él, no sólo el hombre está viviendo, sino que parcialmente *está haciendo* su vida (ZUBIRI: 1951, 161). Entre tanto orden y unidad, entre tanta autolimitación, el griego supo abrir un pequeño camino para la acción humana individual y tomó conciencia del poder de su *lógos*, con el que intentó *hacer* su vida, una vida que el teatro representó -simbolizó- dando testimonio del hombre y de su circunstancia (DE QUINTO: 1962, 183). Pero en su circunstancia, no se olvide, el espíritu comunitario también tiene un peso considerable, muy profundo en el alma griega; este espíritu permite comprender, al mismo tiempo, por un lado, los límites que adoptó la individualización y, por otro, cómo el hombre griego forjó su ser a través de la resistencia.

70 Otro filósofo afincado en Suramérica, Rodolfo Mondolfo, mantiene una opinión diferente, en su libro *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*, pg. 10. Aquí sostiene que los griegos fueron capaces de concebir ideas sobre la subjetividad, aunque también mantuvieran una personalidad comunitaria.

71 Platón ejemplifica este punto de vista expuesto por García Bacca, ya que representó la comunidad en el orden filosófico a través del diálogo, que obtuvo del teatro. Véase al respecto, la Introducción de Emilio Lledó a los *Diálogos* de Platón, vol. I, pg. 38.

72 Esta teoría también la mantiene el antropólogo Melville J. Herskovits, en su obra *El Hombre y sus obras*, pg. 42. Contrariamente a él, otro antropólogo, Michael Carrithers, en *¿Por qué los humanos tenemos culturas?*, pg. 58, sostiene que «los individuos interrelacionándose y el carácter interactivo de la vida social, son ligeramente más importantes, más verdaderos que esos objetos que denominamos cultura». Para mí que la sociedad y la cultura no pueden desligarse tan fácilmente y ambas explican de un modo más completo el hecho que se está describiendo.

73 Véase, su libro *Las Ciencias de la Cultura*, capítulos II y III.

74 Según W. Nestlé, ningún otro pueblo se ha situado con tal libertad de prejuicios como éste ante su propia tradición (NESTLE: 1975, 21).

75 Raymond Weil, en «L'Athènes de Périclès comme projet culturel», en *La Culture comme projet de société*, todavía va más lejos ya que considera que, por debajo de la utilización política de la cultura, se empleaba también como instrumento de desarrollo económico para la *polis*.

Notas

76 Recuérdese el discurso desarrollado entre Pericles y Demóstenes, el primero, defendiendo la subvención pública para el teatro y, el segundo, denostándola. En «L'Athènes de Périclès comme projet culturel» del libro *La culture comme projet de société*, de Raymond Weil, se encuentra una sólida argumentación del valor que el teatro tenía para la política auspiciada por Pericles en favor de la *polis*.

77 C.M. Bowra, en su libro *La Atenas de Pericles*, describe lo que representaba esta gloria para el ateniense, contrastando con la visión que tendrán los romanos durante el Imperio.

78 *Polis* y ciudad no son exactamente la misma cosa, tal y como señala Frank Kolb, en su libro *La ciudad en la antigüedad*, pg. 17 y sig., pero es muy difícil encontrar un sinónimo adecuado para el español.

79 Esto es lo que opina Carlos García Gual, en su introducción al libro de Fustel de Coulanges, *La ciudad antigua*. Mientras que Coulanges sostiene que son dos las fuerzas evolutivas de la ciudad - familia y ciudad-, García Gual cree que son tres. A mí me parece que este último autor tiene razón y que el proceso individualizador que han experimentado todas las formas culturales griegas son la prueba más evidente de ello.

80 Me parece conveniente citar a continuación los aspectos fundamentales del arte griego en los que se aprecia el carácter humanista del mismo, ya que las tres características que lo definen están relacionadas con el Hombre. Estas son las siguientes:

1) Humanismo.

-Desde el punto de vista social y político, la vida ateniense fue un

equilibrio conservado por las instituciones democráticas de la sociedad. El arte refleja la tensión existente entre la tradición aristocrática -siempre partidaria de un conservadurismo basado en la austeridad, moderación y estilización- y el nuevo liberalismo dinámico -caracterizado por el énfasis en la emoción, el naturalismo y preferencia por el ornato-.

-De la naturaleza captan principalmente el espacio y el tiempo, de acuerdo con la experiencia humana. El espacio indefinido y el tiempo infinito no significaron nada para los griegos, por ello la arquitectura humanizó la experiencia del espacio al organizarlo de tal forma que pudiera ser abarcado totalmente por el hombre.

-La sencillez y la claridad de la construcción griega fueron siempre evidentes para el observador, y al definir lo indefinido e imponer orden en el caos del espacio, los arquitectos griegos hicieron sus espacios claramente inteligibles.

2) Idealismo

-En el punto máximo de su florecimiento, en la segunda mitad del siglo V a.C., el estilo griego fue dominado por la teoría idealista. El templo griego fue diseñado como una morada idealizada para un ser perfecto, y por medio de su interrelación lógica de líneas, planos y masas, logra plasmar algo de la permanencia y estabilidad, frente al estado efímero y fortuito de la naturaleza.

-En último extremo, los mundos real e ideal representan el caos oscuro y el orden perfecto, el primero era intolerable y el segundo inalcanzable por lo que fue necesario buscar un punto medio entre los dos. Para dominar las condiciones caóticas de su existencia y acercarse a la aparentemente inalcanzable perfección, el griego pone

Notas

en acción al juicio, el sentido de la moral y sobre todo el Razonamiento.

3) Racionalismo

-La fe en la razón dio a las artes una lógica íntima, basada en las virtudes de equilibrio, claridad y sencillez que tradujeron en las artes una mente armoniosa y ordenada.

-Los artistas griegos buscaron un orden ideal que podía ser captado por la mente a través de los sentidos -esto se ve claramente en la Arquitectura-, que dio soluciones racionales a los problemas de la construcción. Dan, así, la imagen de un universo armoniosamente proporcionado, muy semejante a un sistema lógico.

Resumen obtenido de Violeta Montoliú Soler, *Arte Antiguo y Medieval*, pgs. 19-22.

81 Puede verse, por ejemplo, el libro de E.M. Tillyard, *La Cosmovisión Isabelina*, pgs. 15 y sig., donde manifiesta que los puritanos y los cortesanos de ese período inglés tenían en común una cosmovisión todavía medieval, pero derivada de una amalgama de Platón y del Antiguo Testamento.

82 Dice esta filósofa que la aparición de un dios representa el final de un largo período de oscuridad. Con esta aparición el hombre podrá hacer la primera pregunta, pues ya tiene a quién dirigirse y esta primera pregunta supone la aparición de la conciencia humana. Véase su ensayo *El Hombre y lo divino*, pg. 34.

83 Como el propio título de su libro sugiere, *Imagen e Idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. Pero véase la introducción, pgs. 11 y sig.

84 Véase su obra, *En los orígenes de la filosofía de la cultura*, pgs. 19 y sig.

85 Es Téspis quien introduce el primer actor en la tragedia, pero Esquilo le añade uno más.

86 Sófocles disminuye el papel del coro y hace que la tragedia sea más rica en acción, reduciendo la extensión de las partes corales (*estásimos*), aumentando el número de actores (de dos a tres) y ensanchando y prodigando sus intervenciones (*episodios*). Además, convierte al coro en un subactor, subordinado a los otros actores (VARA DONADO: 1995, 19).

87 Esto es lo que mantiene R. Adrados (R. ADRADOS: 1966, 82).

88 Para E. Jaeger, en *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, pgs. 224 y sig., «las experiencias de la libertad y de la victoria son los sólidos vínculos mediante los que este hijo de los tiempos de la tiranía une su fe en el derecho, heredada de Solón, a las realidades del nuevo orden. El estado es el espacio ideal, no el lugar accidental de sus poemas».

89 En Sófocles, como dice F. Rodríguez Adrados, lo individual, lo familiar y lo religioso priman sobre las ideas del Estado y de la política, ya que teme la tiranía del Estado (R. ADRADOS: 1966, 99).

90 Como indica A. Lesky, el afán de conquista del hombre despierta en Sófocles, al mismo tiempo, asombro y miedo. En una época en la que la subida de Atenas hacia una grandeza orgullosa y peligrosa suscitaba la pregunta de adónde iría a parar semejante desarrollo, en esa época cantó Sófocles el canto acerca de la siniestra facultad del hombre para ensanchar más y más las fronteras de su dominio den-

Notas

tro del reino de la Naturaleza (LESKY: 1973, 130). Véase, al respecto la *Antígona* de Sófocles, pgs. 145-146.

91 Para J. Alsina, Eurípides representa dentro del desarrollo de la tragedia griega «la crisis de la conciencia helena» (ALSINA: 1971, 75).

92 En un film reciente *-La mirada de Ulises-*, el director griego Theo Angelopoulos pone en labios de un taxista una visión trágica, muy helena por otra parte, de la historia de su país, ya que dice este personaje que Grecia ha muerto y no hay que alargar más su agonía.

93 Ha sido F. Nietzsche quien ha llamado la atención sobre el hecho de que Apolo ofreció la doctrina de la limitación del hombre ante los dioses. La doctrina antigua es: «conócete a tí mismo, sabe que sólo eres un hombre, que entre los hombres y los dioses media un abismo infranqueable» (NIETZSCHE: 1981, 44-84).

94 Giorgio Colli, en *La Sabiduría griega*, pg. 16, sostiene que en Dioniso radica el origen más oscuro de la sabiduría. «La presunción del conocimiento que se manifiesta en esa avidez por sacarle el jugo a la vida, a la vida entera con todas sus consecuencias». Dioniso es, por consiguiente -según este autor-, «un impulso insondable», «es lo inexhaustible». De Dioniso obtiene, pues, la tragedia esta «oscura sabiduría».

95 Véase, de A.J. Festugière, *La Esencia de la Tragedia Griega*, el capítulo dedicado a «El sentido de la vida humana en los griegos». Evidentemente, los esclavos quedaron al margen y, con matices, también las mujeres.

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

1. La evolución del edificio teatral y su relación con la polis

El carácter social de la religión griega permite también que se comprenda la vinculación del edificio teatral con su sociedad y, especialmente, con la *polis*. Y es que desde el principio la religión fue social, lo que determinó el acontecer de toda la vida urbana; incluso el propio desarrollo de la *polis*, más allá de su devenir constructivo arquitectónico y físico, remite necesariamente a la evolución de la religión que, de ser inicialmente un fenómeno familiar, doméstico, se iría ampliando a lo que los griegos llamaban *fratría* -conjunto de familias-, después a la tribu -conjunto de *fratrías*- y, finalmente, a la *polis* -un conjunto de tribus-. «La idea religiosa y la sociedad humana crecían al mismo tiem-

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

po», dice Fustel de Coulanges (DE COULANGES: 1986, 116 y sig.); podría añadir otro aspecto, por lo demás obvio: que el desarrollo del edificio teatral también será paralelo al de la sociedad humana en general, y en particular, al de la ciudad en la que se asienta. Y es que el paisaje urbano, como dice A.E.J. Morris, es el verdadero reflejo del modo de vida de sus habitantes, lo que nunca fue más cierto que en Grecia (MORRIS: 1984, 35).

Pero si la *polis* está vinculada a la religión también lo está - como ha señalado Jean Pierre Vernant- al hecho político, ya que aquélla termina siendo un fenómeno de alcance público y, por tanto, político. Esto se puede apreciar en los dos tipos de ciudades que, según este investigador, se han dado en la historia de Grecia. En el primero, que él denomina *centrípeto* o *sistema centralizador*, se levantan en el centro de la ciudad tanto edificios civiles como religiosos, aunque el impulso que Clístenes le da a la ciudad, adoptando el modelo cosmológico de Anaximandro y de los milesios del Siglo VI a.C., prioriza lo político sobre lo religioso. Éste es el tipo de ciudad que Platón refleja en *Las Leyes*, si bien destacando, frente al modelo de Clístenes, lo religioso sobre lo político. En el segundo, llamado *sistema centrífugo*, la imbricación de lo civil y lo religioso también es evidente. Fue puesto en prácti-

ca por Hipodamos, basándose al parecer en las especulaciones matemáticas del Siglo V a.C. y, en particular, de Pitágoras. Estos dos tipos presentan una concordancia entre sí, ya que en los dos casos se muestra una misma orientación geométrica, un esquema espacial análogo, donde el centro y la circularidad fundamentan, en los diversos elementos enfrentados en el cosmos natural o humano, relaciones de carácter simétrico, reversible e igualitario. Pero también profundas diferencias los separan. Los griegos no han distinguido netamente -como lo hacemos nosotros-, Estado y sociedad, plano político y plano social, sino que sitúan la oposición entre lo privado y lo público y, además para ellos, toda sociedad humana aparece compuesta de partes múltiples, diferenciadas por sus funciones. Pero, al mismo tiempo, para que esta sociedad forme una *polis* es necesario que se afirme en un cierto plano como una y homogénea. Clístenes e Hipodamos representan dos modelos distintos de concebir a la ciudad de este modo. Clístenes, para establecer una *polis* homogénea, fusiona en un mismo todo los elementos diferenciados del cuerpo cívico. Hipodamos, contrariamente, distingue y clasifica los diversos tipos de actividades -por ejemplo la militar, que como novedad se constituye en una función pública- que, aunque necesarias a la vida del grupo, quedan exteriores a lo político, concebido como el ejercicio

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

en común del poder de mando. Así pues, el espacio cívico centrado de Clístenes apuntaba a la integración de todos los ciudadanos indiferentemente dentro de la *polis*, mientras que el espacio político y el espacio urbano de Hipodamos tienen en común un mismo rasgo fundamental: su diferenciación (VERNANT: 1983, 187 y sig. y 227 y sig.).

R. Martin continúa las reflexiones de J.P. Vernant, aportando numerosas informaciones más acerca de estos dos tipos urbanos. Al primero, lo define como *evolutivo* o *progresivo*, ejemplificándolo en Corinto y Atenas y caracterizándolo tanto por ser un espacio centralizado y unitario como por originarse en una zona sagrada a partir de la cuál son los cruces de caminos los que determinan un trazado que no es nada sistemático; los conjuntos de viviendas y de edificios se irán agregando progresivamente, yuxtaponiéndose al templo o edificio religioso que da origen a todo el conjunto urbano. En resumen este tipo de ciudad se caracterizaría por:

-la función atractiva del santuario de la divinidad principal y protectora de la ciudad;

-la ausencia de una organización sistemática de las zonas, donde el armazón está más determinado por los cruces de

caminos y de calles y por las corrientes de circulación que por una concepción estructurada del espacio;

-los límites inciertos de este espacio que asocian zonas diversificadas topográfica y funcionalmente. Por todas partes, aparece una idéntica confusión. En los edificios públicos, los lugares de culto de aspectos muy variados son aún asociados a los lugares de espectáculo (tanto en Atenas, como en Corinto y como en Argos), de fiesta y de representación;

-el papel centralizador de la aglomeración urbana jugado por el espacio cívico; los barrios de viviendas o de actividades artesanales y comerciales vienen a apretarse alrededor del espacio cívico, donde se concentra la vida colectiva en sus aspectos más diversos;

-la función indiferenciada del centro cívico: cultos, asambleas políticas, vida administrativa, concursos y fiestas;

-los límites mal definidos en el origen entre el dominio público y el dominio privado, con movimientos de oscilación entre los dos, siguiendo los períodos o las vicisitudes históricas.

Al segundo tipo, *voluntario* o *unitario*, lo caracteriza como un espacio diferenciado en el que las zonas públicas son llevadas a los bordes del recinto urbano donde, o bien forman un

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

cinturón sagrado, o bien adoptan posiciones de defensa; en él, se da además una concepción pluralista, funcional y diferenciada. Este tipo lo ejemplifica en las ciudades coloniales de Mégara Hyblaea, Siracusa, Sélinunte, Géla, Agrigento, Metaponto, Paestum, etc. En resumen, los principios que parecen determinar la repartición y las estructuras del espacio público en las ciudades nuevas creadas para responder a la implantación de un grupo urbano puntual y voluntario son los siguientes:

-el reparto dispersado de los espacios públicos en el plano urbano, donde aparecen varios polos en el centro o en la periferia inmediata;

-la diversificación de las zonas y diferenciación de las funciones respondiendo a unas vocaciones y a unos sistemas políticos diferentes;

-las tendencias centrífugas, oponiéndose al sistema centralizador del tipo precedente; las zonas públicas se encuentran a menudo llevadas a los extremos o sobre los bordes del espacio urbano; ellas constituyen, más tarde, un cinturón sagrado más que un núcleo que determina un fenómeno de aglutinación;

-las zonas reservadas en el plano primitivo y llevadas progresivamente; rol específico de los santuarios periféricos, a la vez posiciones de defensa y puntos de contacto (MARTIN: 1989, 12 y sig.).

En el fondo de estos dos tipos de ciudad indicados por J.P. Vernant está -como ha recordado R. Martin- el pensamiento filosófico y cosmológico griego. Concretamente, el primer tipo se relaciona con los físicos milesios del s. VI a.C., que buscan la unidad del cosmos a la vez en la unidad de los componentes, el fuego o el agua, y en la unidad de la forma y de su organización por círculos concéntricos. Desde este punto de vista, el mundo político de Clístenes es cercano a la visión geométrica del cosmos de Anaximandro. Pero a esta concepción unitaria y centralizadora del espacio público se opone la concepción pluralista, funcional y diferenciada de Hipodamos de Mileto, realizada claramente en los planos regularizados del Pireo y de Mileto, al principio del siglo V a.C. Vernant, Lévêque y Vidal-Naquethan -continúa diciendo R. Martin- han buscado con razón los orígenes de esta transformación en las especulaciones matemáticas del s. V a.C. y, sin duda, en la tradición de Pitágoras para el que todo es número, tanto en el cosmos como en la organización política. El autor ha analizado los planos de estas ciudades

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

(Megara, Metaponto, Selinunte, Paestum), donde el espacio cívico creado presenta todos los aspectos diferenciados, especializados y dispersados a menudo lejos del centro de la ciudad. El *to méson* -el centro- no existe en este tipo. Corresponden a un modo de pensamiento muy diferente del de los milesios; no pertenece a la misma visión unitaria del cosmos, sino a la de la multiplicidad y del movimiento celular; es el de las unidades atómicas de Demócrito que se opone a la concepción unitaria de los milesios. En las ciudades reales y principescas del mundo helenístico, donde las funciones políticas de la *polis* se borran en provecho del poder personal del soberano, el espacio cívico se personaliza él también y acaba siendo propiedad del soberano. Pero por una suerte de contradicción notable, las formas arquitectónicas del espacio cívico elaboradas en los siglos V y IV a.C., lejos de desaparecer, constituyen el elemento primordial de las nuevas ciudades. Es que pierden su función tradicional político-religiosa y social, pero las estructuras arquitectónicas de los espacios cívicos se cargan de otro valor: se convierten en el símbolo de una cultura, siendo asociadas a la difusión de la cultura literaria, intelectual y artística del mundo griego. Los conjuntos de columnadas y de pórticos se suceden, pero cada uno se distingue, estando asociado al precedente por algunos edificios específicos. El espacio pier-

de su libertad y se transforma en un volumen interior, integrado a unas estructuras unificadas y reglamentadas; se transforma en un todo arquitectónico, una forma codificada, desprovista de sus funciones primitivas y de sus valores políticos y sociales (MARTIN: 1989, 28-33).

La creación de estos dos tipos de ciudad ha sido el resultado de un largo proceso de desarrollo histórico que concluye con la sistematización de la planificación. Al principio, si bien un sitio natural o de carácter religioso sirvieron para que se fundara allí una ciudad, los edificios y viviendas no siguieron originariamente un sistemático trazado, sino que por el contrario éste fue el producto del azar. Por ejemplo, como indica R. Flacelière, contrariamente al Pireo, la ciudad de Atenas había nacido y crecido sin plan alguno, como al azar (FLACELIÈRE: 1959, 14).

En el período clásico -cuenta F. Kolb-, contrastan las proporciones armoniosas del edificio singular con la total falta de equilibrio y de armonía, en lo estético y en lo funcional, del grupo de edificios. En éstos, es el principio de igualdad de los ciudadanos el que homogeneiza las viviendas que poseen un nivel confortable uniforme, pues agrupaban alrededor de su simple patio rectangular las distintas habitaciones; en la casa griega, la vida familiar estaba orientada hacia el inte-

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

rior donde las mujeres eran recluidas, mientras que los hombres se caracterizaban por sus constantes salidas al aire libre. En las colonias griegas -continúa este autor-, la repartición de tierras geoméricamente es el punto de partida de la planificación que dividirá el territorio en dos partes: la zona pública y la zona privada. Será, sin embargo, en esta época clásica cuando se desarrolle el sistema de planificación que se conoce como el plano de enrejado rectangular o modelo jónico-hipodámico (nota 96) -que ofrecía notables ventajas: rápida construcción, buenas posibilidades de expansión, transparencia y distribución racional- y lo hará, precisamente, cuando despertó la conciencia de una forma de vida urbana (nota 97) (KOLB: 1992, 104-271).

El período helenístico, por su parte, sistematiza la regularidad del plano y cierra el *ágora* por los cuatro lados. Es posible que -según cree M.I. Finley-, con esta sencilla evolución arquitectónica, se quisiese proclamar que el libre movimiento y las reuniones libres del pueblo eran cosa del pasado (nota 98) (FINLEY: 1975, 164-165). Otro aspecto de la arquitectura helenística es la composición de conjuntos unificados visualmente, ya sea por el uso de motivos recurrentes o por la colocación de un edificio como contraste de otro (LING: 1988a, 594). Lo que se hace, concretamente, es delimitar de

un modo más estricto el espacio público a través de un cierre progresivo realizado por elementos arquitectónicos, pórticos y alineamientos de los edificios (nota 99). Tal es el caso de Priene, donde la avenida de las procesiones, la columna-ta, el *ágora*, el teatro, el templo y la casa se hallan sujetos a un plan que es producto de una visión global (MARTIENSEN: 1977, 127). Por lo demás, el bloque de viviendas, antes homogeneizado, ahora se individualiza mucho más, lo que se manifiesta, al nivel de los reyes, en el constante auge de lo grandioso y de lo ornamental -para demostrar el poderío y la magnificencia del patrono- y, al nivel de la esfera privada, con el nuevo individualismo que se expresa en un mayor lujo de las casas particulares y en la escultura de los retratos (FINLEY: 1975, 162).

En definitiva, el desarrollo de la ciudad griega, en conjunto, está marcada por, entre otros, estos siete caracteres:

l^o) Por el paso de un diseño azaroso al de uno planificado; se puede decir que este proceso representa un cambio del caos al orden, de lo informe a lo formal; en suma, lo que se aprecia en la trama urbana es un reflejo de la búsqueda del orden y del desarrollo de la conciencia estética.

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

2º) Por la existencia de dos modelos diferentes de ciudad. El primero, de carácter centrípeto, es decir centralizador, que intenta unir las fuerzas dispersas de la ciudad. Y, el segundo, centrífugo, ya que domina en él lo pluralista, lo funcional y lo diferenciado, reconociendo así las divergentes fuerzas que componen la ciudad.

3º) Por la utilización de la medida humana en todas sus construcciones y durante gran parte de su historia hasta fines del período helenístico, en el que se inicia una cierta magalomanía y un estilo barroquizante.

4º) Por el desarrollo de la conciencia de la vida urbana, que trae como consecuencia la rotura de la unidad primigenia y su paralela ansia de naturaleza.

5º) Por el avance de la búsqueda de la unidad manifestada, en su raíz, por la persecución del orden, concretado, primeramente -durante el clasicismo-, en las exigencias de equilibrio y armonía de los edificios singulares y, posteriormente -en la etapa helenística-, con la extensión de la armonía a la composición de conjuntos unificados visualmente y a la planificación urbana. Por otra parte, la contraposición de los dos modelos de los que se ha hablado, muestra igualmente la tensión entre la unidad y la diversidad.

6º) Por una evolución de la construcción arquitectónica y urbanística en tres fases sucesivas: la inicial, condicionada por el azar; la del período clásico, por la libertad; y la del período helenístico, por la necesidad y el miedo a la libertad (nota 100).

7º) Por la transformación de la concepción comunitaria de la *polis* clásica -que le ofrece la igualdad a todos sus ciudadanos, lo que se manifiesta en la homogeneización de sus viviendas- hacia un mayor individualismo de la helenística -que repercutirá en un aumento del lujo de las casas particulares y en una superior magnificencia de los palacios y de la residencia real-.

De esta evolución de la ciudad, ¿qué influencias concretas recibe y qué diferencias presenta el edificio teatral?

Para responder a estas cuestiones es preciso que recuerde la estructura del edificio teatral. En los tiempos más remotos, un sólo espacio lo conforma, el de la *orchestra*, que es un espacio de enajenación en el que no hay diferenciación entre los actores y los espectadores; todos participan del espectáculo, es un escenario de unidad. Desde muy antiguo se advierte un profundo cambio, ya que aparecen en el lugar de la representación dos mundos contrapuestos -el de enajena-

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

ción y el de expectación- que darán lugar, en el período clásico, a los dos cuerpos del edificio teatral, es decir la *orchestra* -el espacio de enajenación del anillo cerrado- y la *cávea* -el espacio de expectación del hemiciclo-. Por tanto, durante la edad arcaica surge la *orchestra*, con una forma circular en cuyo centro está situada la *thymele* o altar sagrado, mientras que en el clasicismo se crea la *cávea*, en forma de anillos circulares que abrazan a la *orchestra*. La *cávea*, excavada en la ladera de alguna colina, fuera del centro urbano, comienza a ser construida en piedra. Pero el edificio también evolucionará en otro sentido, ya que a finales de esta etapa (como ocurre en el teatro de Dioniso y en el de Epidauro) aparecen cuatro espacios diferenciados: el espacio público de la *cávea*, el reflexivo de la *orchestra*, el de la acción o de la «suspensión mundanal» de la *skene* y el del muro de fachada de ésta con el que se quiere ocultar el espacio vacío e infinito. Finalmente, en el período helenístico, se eleva la *skene* formando el *palcoescénico*, un edificio de forma rectangular situado enfrente de la *orchestra* y al lado contrario de la *cávea*, cuyo muro es utilizado como decorado pictórico que conforma un mundo de ficción. Por lo demás, el edificio sigue construyéndose en las laderas de colinas con un estilo más barroquizante e intentando conectar entre sí armónicamente sus tres partes. Como trataré de explicar a conti-

nuación, en algunos casos, el edificio se ubica más cerca del *ágora* y, además, contempla al conjunto de la ciudad.

Así pues, la evolución del edificio teatral griego está determinado por, entre otros, estos caracteres:

1º) Por ser considerado siempre un espacio sagrado (nota 101), lo que queda patente en el mantenimiento de la *thymele* en el centro de la *orchestra* y en otros aspectos rituales (nota 102). Pero también es visto como un espacio político representativo de la *polis* (nota 103), convirtiéndose así, en particular, en un microcosmos de la misma y, en general, de la sociedad y de la cultura griegas.

2º) Por la transformación de la sociedad griega que, desde una visión comunitaria absoluta -tanto en el período arcaico como en el clásico-, evoluciona hacia el mayor individualismo de la etapa helenística, lo que tiene un evidente reflejo en el propio edificio teatral, dos de cuyos cuerpos -la *orchestra* y la *cávea*- simbolizan lo comunitario, mientras que el *palcoescénico* representa lo individual (nota 104).

3º) Por la paulatina complejidad de los espacios del edificio que expresan la también gradual complejidad del mundo griego y su cambio de la unidad a la diversidad.

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

4º) Por el paso que va desde la integración del edificio teatral en la ciudad -como ocurría en las Aulas Egeas- hasta su confrontación con ella, porque se construye de espaldas a la misma -lo que tiene lugar en el clasicismo y en la etapa helénica-. Finalmente, parece que a finales del período helénico, nuevamente, el edificio teatral quiere integrarse con la ciudad, a la que contempla y a cuyo centro, en algunos casos, se adhiere. Será en el Imperio Romano cuando el edificio teatral se integre totalmente en el corazón de la ciudad.

5º) Por un proceso general de concepción del teatro que va desde la enajenación que suponen los dramas más antiguos hasta la expectación de los espectáculos ofrecidos a partir de los tiempos de las Aulas Egeas. Al mismo tiempo, este desarrollo conduciría desde la realidad pura mostrada en esas obras más antiguas hasta la ficción de los dramas helénicos, marcándose así las sucesivas fases de participación de los espectadores en el espectáculo teatral y, con ella, en su sociedad y en su realidad. Concretamente, en las etapas más primitivas, el teatro **es** la vida, la sociedad y la realidad, mientras que, desde el clasicismo, el teatro **representa** la vida y también la sociedad y la realidad.

6º) Por una evolución del edificio teatral que, primeramente, estaría totalmente abierto a la ciudad, a los edificios de alre-

dedor, al cielo y a la naturaleza -con lo que los espectadores estrían en contacto directo con todos ellos- y que, paulatinamente, se va cerrando -aislando de este modo a los espectadores de su entorno-. Este cerramiento se inicia en el período Helenístico cuando se conectan entre sí las tres partes del edificio (nota 105).

La comparación de las características que determinan el desarrollo de la ciudad con las que lo hacen en el edificio teatral ofrece las siguientes conclusiones:

1ª) El edificio teatral muestra coincidencias con la ciudad, tanto en la medida humana de sus proporciones como en el eco del avance del comunitarismo hacia el individualismo. También porque su forma yuxtapone los dos tipos de ciudad citadas, convirtiéndose en una síntesis de esos dos modelos de *poleis* griega. Es decir, que mientras que la *orchestra* y la *cávea* tienen una forma concéntrica, centrípeta -que miran al centro de la *orchestra*-, el *palcoescénico* está situado en el extremo del edificio teatral y, al igual que ocurría en el tipo de ciudad centrífuga, es utilizado, además de por su normal función, como protección, en este caso contra el espacio vacío. En último lugar, coinciden en que ambos reproducen en sus formas la búsqueda de la unidad, una

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

unidad que, sin embargo, está siempre sometida a una tensión con la diversidad.

2ª) Ahora bien, esta unidad sólo será lograda parcialmente en el *théatron* durante el período helenístico, conectando entre sí las partes diferentes del edificio con elementos arquitectónicos. Es decir, cuando la escultura y la arquitectura habían logrado avanzar mucho en la búsqueda de proporciones perfectas. En la lucha contra el caos y en la persecución de la forma esas artes le sacan, pues, una ligera ventaja al edificio teatral porque éste está mucho más unido al devenir de la propia ciudad, en cuyo interior siempre subsisten las fuerzas de dispersión ([nota 106](#)).

3ª) Los diferentes espacios de la construcción teatral explicitan muy pronto -en las Aulas Egeas- los síntomas de la diversificación y complejidad del mundo griego, en cierto sentido incluso antes que la misma ciudad, que mantendrá una homogeneización hasta casi el período helenístico. Pero la dialéctica de la unidad-diversidad es más intensa -más dramática- en el espacio teatral que en la ciudad, ya que en aquél coexisten la unidad y la diversidad, sin que ninguna de ellas consiga consolidarse desprendiéndose totalmente de la otra.

4ª) El edificio, progresivamente, se va contraponiendo a la ciudad, tanto por la presión del entorno urbano enrejado como por su propia trayectoria. Específicamente, este enfrentamiento le lleva a un alejamiento temporal y espacial de la vida cotidiana urbana, a una individualización arquitectónica y a un distanciamiento de su entorno. En definitiva, en el *théatron*, paulatinamente, se ofrecen espectáculos que se irán aislando, abandonando la realidad y creando un mundo propio de ficción que, finalmente a través de un bucle dialéctico, tendrá incidencia sobre la realidad; así, el edificio teatral se convierte en un factor de transformación individual y social.

5ª) Si el transcurso arquitectónico y constructivo de la ciudad se caracterizaba por las tres fases sucesivas del azar, de la libertad y de la necesidad, el edificio teatral no parece seguir el mismo desarrollo. Es posible que el azar estuviera muy presente en las primeras construcciones, pero es la necesidad la que determina, fundamentalmente, los edificios clásicos -entendiendo que la *orchestra* y la *cávea* conforman, dentro del edificio teatral, el espacio de la necesidad (nota 107)-. Mientras que será la libertad la que condicione, en el período helenístico, la construcción del *palcoescénico* -el espacio de la libertad-, si bien en una interrelación dialéctica con la

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

necesidad, puesto que se busca la conexión de ese *palco-escénico* con la *cávea* y la *orchestra*; el azar, desde el clasicismo parece tener pues una escasa incidencia en el edificio teatral.

En conclusión, la arquitectura teatral es un reflejo de la ciudad en la que se asienta, pero también es una forma que ayuda a la transformación de la *polis* y, por tanto, al incremento de su ser. Si nunca fue más cierto que en Grecia que el paisaje urbano es el verdadero espejo de la forma de vida de sus habitantes, en una buena parte esto es debido al edificio teatral, un microcosmos de la ciudad, de la sociedad y de la cultura griegas.

He destacado, pues, las relaciones que se producen entre el edificio teatral y la ciudad que lo acoge y he señalado las características comunes y las diferencias, además de las influencias que la ciudad le ofrece al edificio e, incluso, las que éste produce en la ciudad. Sin embargo, existen algunos casos en los que esta incidencia es decisiva, ya que el edificio teatral se convierte en el eje sobre el que se asienta toda la planificación urbana. En Grecia, una vez que se extiende el modelo jónico-hipodámico, tiene lugar, a su lado, una variante denominada, por Frank Kolb, modelo de Pérgamo (planos 62-64). A diferencia del modelo de colonización que

se hace en terreno llano y que no está ligado a la tradición de la *acrópolis* -cuenta este autor-, Pérgamo simboliza la máxima monumentalización (nota 108) y regularización del antiguo asentamiento griego en *acrópoleis* que se desarrollaban libremente. Pero lo interesante de este modelo es que el teatro se convierte en el eje del plano urbano, puesto que la parte alta de la ciudad, en su conjunto, produce el efecto del hemiciclo de un teatro. Lo nuevo en Pérgamo es esta estructura monumental de un extenso complejo de edificios situados sobre terrazas, formando un todo único. Mientras que el sistema hipodámico significa una composición lineal bidimensional, en Pérgamo se alcanza, al añadir la vertical, una tridimensionalidad y, con ello, una estructuración más dramática, más dinámica y que causa mayor impresión al espectador. El precedente de este modelo se encuentra en Agrigento y muy pronto se extiende a otras ciudades que se verán influidas por este sistema, como Priene (plano 68), Rodas (nota 109) y Halicarnaso (plano 42), continuándose posteriormente en Ege, Sagalastos (plano 73) y Termesos (plano 87) (nota 110). Frank Kolb también argumenta el por qué surge esta variante. La inclusión del teatro en un plano geométrico de la ciudad representaba un problema, puesto que para su construcción los griegos se apoyaban en la ladera de una colina. A partir del siglo IV a.C., ocasional-

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

mente, se hicieron terraplenes artificiales (en Mantinea, por ejemplo) o se aprovechó (como en Pérgamo) la situación topográfica favorable para una ordenación arquitectónica simétrica del teatro (KOLB: 1992, 125-133).

2. El edificio está construido al exterior de la ciudad, pero no puede desligarse de ella

Las relaciones del edificio teatral y de la *polis* están, pues, determinadas por el curso evolutivo de ambos. Sin embargo, sus vinculaciones son tan profundas que no se agotan en lo manifestado hasta ahora. En otros aspectos más se manifiesta la enorme conexión existente entre el edificio teatral y la *polis*. Antes de entrar a señalar cuáles son estos aspectos, es preciso indicar algunas cuestiones más del desarrollo histórico de esta última, sobre las que se ha detenido Roland Martin. Este autor se plantea cuáles son los edificios que aparecen antes en el espacio cívico y a qué fase del proceso de urbanización pertenecen. Para él, primero surgen idénticamente, en uno y en otro de los tipos de desarrollo que ha descrito, los elementos primitivos que caracterizan el espacio cívico: son los monumentos que afirman la prioridad de los aspectos religiosos y de los cultos específicos de la comunidad en las primeras manifestaciones del proceso de urbanización y están en relación con la primera fase de este

desarrollo. En este espacio cívico aparecen, pues, primero los elementos religiosos, pero en ligazón con el desarrollo del poder político. Y en segundo lugar, viene enseguida el desarrollo del *ágora*. En las ciudades de trazado regular, tanto los santuarios como los lugares de la vida pública, son luego más yuxtapuestos que imbricados los unos sobre los otros. Pero, en todos los casos, los tipos y la organización de los edificios revelan los mismos caracteres:

-aspecto disperso y heterogéneo de estas zonas, escapando, incluso en los planos regulares, a una estricta organización;

-asociación de los edificios religiosos y de los edificios públicos;

-evolución hacia una regularización de las estructuras y del espacio por medio de columnas y de *stoas* (MARTIN: 1989, 21-24).

Estos argumentos, aplicados al estudio del edificio teatral, me han llevado a plantearme varias cuestiones. La primera de ellas, la disposición de aquél en relación al conjunto de la ciudad, es decir, si el edificio teatral está situado en el interior o en el exterior del recinto urbano. La segunda, en este último caso, qué relación mantiene el edificio teatral con las

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

partes más importantes -el *ágora* y la *acrópolis*, sobretodo de la *polis*. La tercera, si la ubicación del edificio teatral responde o no a un estricto emplazamiento; es decir, si en ésta ha pesado más la prioridad de los aspectos religiosos y rituales o los políticos y si el edificio teatral se asocia a los edificios religiosos y públicos y de qué modo. Finalmente, a qué significado obedece la situación del *théatron* con respecto a la *polis*.

Por lo que respecta a la colocación del edificio teatral en relación al conjunto de la ciudad, las Aulas Egeas fueron situadas en su interior, mientras que la arquitectura teatral que hoy se conoce como propiamente griega fue ubicada a las afueras de la misma, si bien con un considerable número de variantes.

Las Aulas Egeas y las construcciones arcaicas griegas - desde el III milenio a.C. hasta el siglo XIV a.C., aprox.-, están integradas en los palacios (como ocurre en Festo -planos 38 y 39- y Cnosso) o en el *ágora* (como en Gurniá -planos 40 y 41-, Lató -planos 44 y 45- y en el posterior teatro del Léneo de Atenas, del siglo VI a.C.), es decir, en el centro del recinto urbano. Aunque no se sabe demasiado acerca de las representaciones dramáticas en estas sociedades, posiblemente pueden haber sido utilizados como lugares para la

nobleza (LEACROFT: 1985, 2). Además, sí es posible constatar que están todavía consideradas como exclusivos ritos religiosos, conectados con el fenómeno político, igual que ocurría en Egipto o en Mesopotamia. No extrañe, pues, que las Aulas Egeas, símbolos de la ceremonia religiosa, se encuentren situadas o, en el lugar de encuentro comunitario -el *ágora*-, o adosadas a los palacios, en el corazón político-religioso de la ciudad (nota 111). En el caso concreto de Gurniá, el hecho de que el edificio esté junto al *ágora* tiene una explicación. Para Frank Kolb, Gurniá es típicamente creto-minoica por lo que presenta notables diferencias en relación con el asentamiento oriental antiguo, especialmente por la existencia de la gran plaza pública del mercado. Mientras que la ciudad egipcia muestra un aspecto centrífugo y la ciudad mesopotámica una concentración interior alrededor de las murallas, Gurniá es centrípeta, es decir, que las casas se apiñaban densamente alrededor de la plaza y del palacio; el palacio, por su parte, es el centro administrativo. En la plaza del mercado se efectuaba el intercambio de los productos agrarios, artesanales y representaba también un lugar de fiesta, punto de cristalización de las actividades socio-culturales (KOLB: 1992, 56-57). Es lógico, pues, que en Gurniá el edificio teatral estuviera integrado en el *ágora*.

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

Los edificios teatrales propiamente griegos están siempre situados alejados de la *polis*, lo que he podido comprobar analizando los planos de un considerable número de ciudades griegas (nota 112). Esto sucede, por ejemplo, en las ciudades planificadas -en Apamea, Cassopé, Cremna, Eloro, Heraclea Minoa, Magnesia de Meandro, Metaponto, Mileto, Priene, Selinunte y Tindaro-, donde el edificio es colocado, o bien al margen del límite del damero (nota 113), o bien al exterior de su centro urbano -es decir, del *ágora* y/o de la *acrópolis*-. Aunque, en este último caso, no siempre a la misma distancia de uno y de otra. De ahí la existencia de una serie de variantes a esta situación general. Por tanto, la disposición del edificio teatral con respecto al *ágora* y la *acrópolis*, determinará el grado de proximidad o lejanía con la *polis*, siendo, concretamente, las distintas posibilidades en las que se encuentra (nota 114) las siguientes:

- está construido **a los pies** de la *acrópolis*;
- se levanta **entre** la *acrópolis* y el *ágora*;
- está situado **más cerca** de la *acrópolis* que del *ágora*;
- se ubica **más lejos** de la *acrópolis* que del *ágora*;

-tiene una disposición que mezcla cualquiera de las anteriormente aludidas.

Es precisamente en las ciudades arcaicas y en los edificios teatrales más antiguos, donde normalmente el edificio teatral se halla al pie de la *acrópolis*, disposición que se repite en los teatros de Afrodisias, Aigai, Dioniso de Atenas, Cirene, Cnido, Eretria, Esparta, Halicarnaso, Pérgamo, Samos y Xantos. En Atenas, el teatro de Dioniso es construido en el costado sur de la *Acrópolis* (planos 11 y 12) y representa el ejemplo más claro de que los espectáculos dramáticos estaban previstos para la visión de hombres y dioses. Atenas es una ciudad arcaica que pertenece al primer tipo urbano descrito por R. Martin -el tipo evolutivo-, mientras que los restos más antiguos del teatro son clásicos. La yuxtaposición de lo religioso y lo político -lo humano y lo divino- es una característica de la ciudad misma y también del edificio teatral que, por eso, se coloca a los pies del mundo divino. Eretria (plano 34) representa el mismo caso que el del teatro de Dioniso, ya que es una ciudad arcaica, mientras que su teatro es clásico. Esparta (plano 36) es igualmente una ciudad arcaica, pero su teatro es helenístico-romano, si bien no se sabe si había un edificio anterior. En cualquier caso, me inclino a pensar que se acerca al modelo de estos teatros descritos

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

hasta aquí. Samos (plano 74) también es una ciudad arcaica y su teatro se halla en las faldas de la *acrópolis*, si bien todavía sin excavar -no me extrañaría que fuera un teatro en el que quedaran restos clásicos-. De Cnido (fotografía 10) todavía no se cuenta con una información suficiente, ya que las primeras excavaciones comenzaron a realizarse en 1960. Se conoce que la ciudad más antigua fue fundada por los dorios en el siglo X a.C., pero en el siglo IV a.C. se trasladó al emplazamiento actual, en el monte Triopio, en honor del legendario héroe argivo que fundó la ciudad. En este promontorio, se alzaba el santuario de Apolo Triopio, donde las ciudades de la Liga Doria celebraban un gran festival anual que incluía juegos atléticos y, supongo, que también teatro (nota 115). Por tanto, esta ciudad seguía vinculando lo divino y lo humano. Cirene (plano 18) pertenece al tipo urbano planificado -aunque su fundación se remonta al Siglo VII a.C.- y su teatro es helenístico -si bien su fase más primitiva es clásica-; encaja, pues, igualmente en este grupo. Además, se encuentra ubicado bajo el Santuario de Apolo que, junto a Dioniso, son las dos divinidades sobre cuya mirada se adscribe el teatro. En Pérgamo (planos 62-64), se intenta volver al pasado clásico de Grecia y, aunque ya se han producido algunos cambios importantes, lo esencial de ese pasado ha sido recuperado. Un caso similar al de Pérgamo lo represen-

tan Aigai -una ciudad helenística con analogías formales con aquélla- (plano 2) y Halicarnaso -que también recibe influencias de Pérgamo- (plano 42). Lo que queda del teatro de Afrodisias es romano, pero es posible que su disposición al pie de la *acrópolis* (plano 1) manifieste que había un teatro griego y lo mismo sucede con Xantos (plano 93). En definitiva, la situación del edificio teatral al pie de la *acrópolis* evidencia que ésta es la primera fase de la construcción del edificio teatral y que, en ella, se yuxtaponen lo religioso y lo político, pero priorizando el primero sobre el segundo. Pero también informa acerca de que, probablemente, ésta sea la ubicación que responde al momento más puro y antiguo (nota 116), puesto que Pérgamo y las ciudades helenísticas tardías que la imitan adoptaron este modelo y no otro.

Algunos de estos edificios ubicados al pie de la *acrópolis* se sitúan igualmente **entre** ésta y el *ágora*. Es lo que ocurre en los teatros de Afrodisias (plano 1), de Cirene (plano 18), de Esparta (plano 36) y de Samos (plano 74). También se repite esta específica situación en otros teatros que ya no están al pie de la *acrópolis*. Es lo que tiene lugar, al menos, en Argos (planos 8 y 9), Delos (plano 25) y Taso (plano 88), que son ciudades arcaicas con teatros helenísticos; en Cirene

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

(plano 18), Cassopé (plano 16) y Stratos (plano 37), que son ciudades urbanísticamente planificadas que poseen teatros helenísticos; en Termessos (plano 87), donde no se ponen de acuerdo los urbanistas acerca de si es una ciudad helenística o posterior, pero cuyo teatro es también de este período; en Tindaro (plano 90), cuya ciudad y teatro son helenísticos; y, finalmente, en Afrodiasias (plano 1), que es una ciudad romana, si bien posiblemente su teatro más antiguo fuera griego.

Pero, de todos ellos, varios se encuentran a similar distancia entre la *acrópolis* y el *ágora*, como asumiendo el papel de auténticos mediadores entre el elemento político y el religioso de la ciudad. Esto ocurre, por ejemplo, en los teatros de Afrodiasias (plano 1), de Cassopé (plano 16), de Cirene (plano 18), de Delos (plano 25), de Esparta (plano 36), de Termessos (plano 87) y de Taso (plano 88). En otras ocasiones, el edificio está más lejos de la *acrópolis* que del *ágora*, como sucede en Argos (planos 8 y 9), en Priene (plano 68), en Stratos (plano 37) y en Tindaro (plano 90), mientras que en Samos (plano 74) su colocación es la contraria. En este caso, lo político parece estar priorizado sobre lo religioso.

Pero no necesariamente el *théatron* se edifica siempre entre el *ágora* y la *acrópolis*, ya que la relación que mantiene con

ambos es más diversa. Por ejemplo, en Apamea (plano 7), el edificio está enfrente de uno y de otra. En Atenas, el teatro de Dioniso (planos 11 y 12), se halla al pie de la *acrópolis*, pero dándole la espalda tanto a ésta como al *ágora*. En Cnido (fotografía 10), está ubicado al pie de la *acrópolis* y enfrentado al *ágora* y más lejos de ella. En Corinto (planos 19-21), está más alejado del *Acrocorinto* y más cerca del *ágora*. En Dodona (plano 27), al norte del edificio se halla la *acrópolis*, a la que le da la espalda. En Epidauró (plano 32), el teatro está a la vista del conjunto religioso. En Magnesia de Meandro (plano 46), se halla al oeste del *ágora* y del *Artemision*. En Mesene (plano 50), al norte se ubica la *acrópolis*, al sur de ella el *ágora* y al oeste de ésta el edificio teatral. En Metaponto (plano 51), el teatro se encuentra separado -aunque no demasiado- del santuario y del *ágora*. En Pérgamo (planos 62-64), está colocado al pie de la *acrópolis*, mientras que el *ágora* se encuentra al sur. En Pergé (plano 65), el edificio teatral está alejado de uno y de otra e igual sucede en Tera (plano 89).

Tras el análisis de los planos de las ciudades griegas, he encontrado tres características esenciales que explican el significado de las profundas relaciones entre el edificio teatral con las ciudades en las que se asienta. En primer lugar,

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

que la arquitectura teatral griega, en conjunto, ha evolucionado desde las etapas más antiguas, en las que era situada en el interior del recinto urbano, hasta las de los períodos clásico y helenístico, en las que se ubicaba en su exterior. En segundo lugar, que esta evolución está determinada por el desarrollo urbano griego y es fruto de una doble tensión, puesto que el edificio teatral muestra, por un lado, la necesidad tanto de alejarse de su ciudad como de vincularse a ella y, por otro, la de estar conectado, a la vez, con los aspectos religiosos y políticos. Finalmente, que son tres las fases principales que marcan este proceso: las Aulas Egeas, los edificios teatrales arcaicos construidos al pie de la *acrópolis* y los teatros clásicos y helenísticos de las ciudades planificadas.

En mi opinión, las Aulas Egeas y algún teatro arcaico están construidos en el interior urbano, en el corazón político-religioso de la ciudad, porque ésta todavía no ha generado dos espacios diferenciados dedicados, uno, a los edificios religiosos y, el otro, a los edificios políticos. Por el contrario, estas ciudades unifican ambos espacios en un mismo lugar o edificio y de ahí que la arquitectura teatral esté pegada a la ciudad: ella representa, en sí misma, la vertiente religiosa y política de su ciudad.

Los edificios teatrales que se conocen como propiamente griegos son colocados siempre a las afueras de la *polis*. John Berger manifiesta que la experiencia del arte fue al principio la experiencia del rito y, por eso, fue colocada al margen del resto de la vida, precisamente para que fuera capaz de ejercer cierto poder sobre ella (BERGER: 1975, 41). Y, desde esta misma óptica, se expresa M^a. Carmen Bobes, según la cual la construcción del *théatron* fuera de la *polis* busca, paradójicamente, mantener el sentido ritual y religioso del teatro. Éste es para el hombre un alto anual en su vida que lo lleva fuera de la ciudad para reflexionar sobre las relaciones con los dioses, sobre el sentido trascendente de la propia responsabilidad, sobre la ley que rige la vida del hombre y de la sociedad (BOBES: 1987, 248). Así pues, la construcción del edificio teatral al exterior de la ciudad estaba en relación con el alejamiento temporal y espacial de la vida cotidiana (nota 117). Ahora bien, me pregunto por qué los griegos alzaron ahora sus edificios teatrales fuera del recinto urbano y por qué para reflexionar sobre los asuntos humanos y divinos debían casi salirse de su ciudad. Se ha visto cómo, en las ciudades Egeas, los aspectos humanos y divinos coincidían en el centro de la ciudad, precisamente donde se construían las Aulas teatrales; la ciudad era el resultado de la unión religiosa y política y el teatro su mejor

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

exponente. Sin embargo, al desplazarse el edificio teatral a las afueras de la ciudad, este hecho parece dar a entender que aquella unidad se ha roto y ha dado paso a una nueva forma de unidad. Y es que la separación entre la política y la religión ha entrado en la ciudad; ésta ya no es el espacio de la unidad, sino de la diversidad. La ciudad, que es consciente de que la polarización la ha invadido, quiere que el teatro siga siendo esencialmente un marco de la unidad, por eso lo saca al exterior del mundo de la diversidad -de la ciudad- para que los ciudadanos puedan reflexionar acerca de sus vidas y de las relaciones con los dioses. De esta manera, pueden seguir manteniendo vinculados los mundos humano y divino. Por otra parte, esta unión se va a producir en dos fases distintas, que están íntimamente conectadas con el proceso de desarrollo urbano y con la profundización de la polarización entre la política y la religión.

Los edificios teatrales del período arcaico surgen en unas ciudades que han originado un específico espacio religioso, la *acrópolis*. En ella, están yuxtapuestos los elementos religiosos y políticos. Según Ana Iriarte, «la propia ubicación del Teatro de Dioniso de Atenas, situado al pie de la *acrópolis*, es decir, a una altura intermedia entre el espacio divino presidido por el Partenón y el espacio urbano propiamente

dicho en el que se desarrollaba la vida cotidiana de los atenienses, parece dar cuenta de la amalgama entre lo político y lo religioso que tan bien expresa la percepción griega de la realidad» (IRIARTE: 1996, 23). Ahora bien, si existe una yuxtaposición de elementos religiosos y políticos, los primeros son priorizados sobre los segundos. Al situarse el edificio teatral al pie de la *acrópolis*, se quiere significar que es un edificio religioso y político, pero en el que el origen sagrado está presente de un modo fundamental; el mismo edificio teatral conecta a la ciudad con su origen religioso.

La arquitectura teatral posterior ha sido construida en ciudades que han generado dos espacios distintos, referidos a la parte política -el *ágora*- y a la parte religiosa -la *acrópolis*-. Las ciudades se vieron, entonces, en la necesidad de escoger hacia qué lugar miraba el *théatron*, sobre cuál de las dos partes de la ciudad se vinculaba éste. En unos casos, se construía más cerca del *ágora* que de la *acrópolis*, en otros, ocurría justo lo contrario y, finalmente en otras ocasiones, se colocaba a igual distancia entre uno y la otra. En este último caso, esta disposición posiblemente responda a que ha querido dársele al edificio teatral el papel de auténtico mediador entre el elemento político y el religioso de la ciudad.

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

En suma, todas estas variantes ni siguen un curso lineal, ni tampoco son asumidas de un modo generalizado. Su importancia radica más en el ensayo mismo que en el éxito obtenido, puesto que expresan que la necesidad de la unificación con la ciudad es poderosa y constante. Además, manifiestan que las relaciones entre lo político y lo religioso están siempre presentes en Grecia, aunque no del mismo modo. Según la etapa histórica en la que fue alzada la arquitectura teatral, ésta -como su ciudad- priorizó más lo religioso que lo político, o bien lo contrario, o bien se convirtió en una mediadora de ambos fenómenos. En cualquier caso, el edificio teatral dudó entre estar alejado o vinculado a la ciudad y entre estar conectado a sus espacios religiosos o políticos. Es curioso a este respecto que, aproximadamente la mitad de los edificios teatrales que he estudiado, contemplan desde su *cávea* a la ciudad, mientras que la otra mitad no la miren directamente (nota 118). Y es que, si el edificio teatral nunca pierde el carácter religioso y ritual que le dio origen, tampoco olvida su profunda aspiración humana y política. En definitiva, la arquitectura teatral, en relación a la *polis*, parece estar sometida -como lo está en general la cultura- a una tensión bipolar: la manifestada por la necesidad tanto de darle la espalda a la ciudad como la de acercarse a ella y la de seguir siendo, a la vez, un fenómeno religioso y un fenómeno político. Es ésta

una de las esencias más profundas del *théatron*, determinado por ser microcosmos de la *polis*.

3. El Théâtreon, escuela de aprendizaje de los diversos roles de la Polis y de la libertad individual

Todas las clases sociales, toda la ciudadanía tenía acceso al teatro, incluso las mujeres que -según cuenta Platón- iban a las tragedias, mientras que, por lo que respecta a la comedia, ninguna ley les prohibía su asistencia (NAVARRE: 1977). No extrañe, por tanto, los miles de espectadores que albergaban estos edificios. Los más grandes en torno a 15.000 espectadores -14.000, 15.000, 17.000, o tal vez más, el teatro Dioniso de Atenas; 14.000, quizás, 24.000, el de Epidauro; 17.500, el de Corinto; 14.000 personas, el de Dodona; 24.000, el de Éfeso, probablemente el más grande junto con el de Dioniso-, los medianos 5.000 o algo más de espectadores -10.000 personas, el de Pérgamo; 5.000, el de Delfos, el de Priene y el del Torico; 5.500, el de Delos; 5.300, el de Mileto- y, posiblemente, el más pequeño de todos, el de Anfiareo, con unos 3.000 espectadores (nota 119). Estas cifras son sorprendentes, si se tiene en cuenta la población total de cada una de estas ciudades en el período clásico (nota 120). Por ejemplo, Atenas en el Siglo V a.C. contaba, según Robert Flacelière, con unos 40.000 ciudadanos y

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

20.000 *metecos*, es decir, con una población libre total de unas 200.000 personas y un número igual de esclavos (FLACELIÉRE: 1959, 60). Para esa población Atenas no sólo poseía el Teatro de Dioniso, sino también el Teatro Lenaico y hay constancia de que en los suburbios habían más edificios, como en el Pireo donde parece ser que al menos existían dos más (nota 121).

Si toda la ciudadanía acudía en pleno y en plan de igualdad al edificio teatral, no se puede concluir que éste fuera sólo un espacio para la colectividad. Bajo esta aparente unidad de la masa de espectadores, la arquitectura teatral desvela también tanto los diversos roles de la *polis* como sus tensiones y, especialmente, las que enfrentan al coro con el actor y al individuo con la comunidad. Pero antes de entrar a hablar de todo esto, es preciso que describa, una vez más, las partes de las que consta el edificio teatral, y que son las siguientes (plano 0):

a) La *orchestra* circular, sobre la que evoluciona el coro (nota 122).

b) El *théatron* o *koilon*, que en el siglo V a.C. abrazaba 3/4 partes del círculo de la *orchestra* y que estaba dedicado a los espectadores, sentados en los asientos comunes o en

los distinguidos sitios de honor o *proedrias*, ocupados por los sacerdotes y sacerdotisas, magistrados y benefactores de la ciudad. Como señala Gómez Espelosín, en las primeras filas había localidades destinadas a los magistrados de la ciudad, a los sacerdotes de Dioniso y a los ciudadanos que habían contribuido de forma especial al bienestar público. El resto de la *cávea* estaba distribuido por tribus, de forma que cada una de ellas tenía asignado un sector determinado de la misma (GÓMEZ ESPELOSÍN: 1985, 18).

c) Finalmente, frente a los espectadores, se alzaba en alto el edificio escénico, en el que se encontraba la *skene*, utilizada para el cambio de los actores y para la maquinaria teatral y, entre la *skene* y la *orchestra*, estaba el *proskenion* o *logheion*, un espacio estrecho y alargado, lugar reservado para los actores.

La sucesiva creación de estos elementos manifiesta la transformación de un espacio único colectivo a uno diverso en el que existen mundos y roles diferentes. Como dice María del Carmen Bobes, la exclusiva forma circular de los comienzos del teatro reproduce de un modo icónico una actitud humana de reflexión: el hombre, olvidado de lo externo, se concentra en sí, se vuelve hacia adentro y se plantea temas trascendentes que le afectan como género, no como indivi-

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

duo. Pero, con la aparición de la escena, se realiza una transformación de los espacios dramáticos y la creación de varios ámbitos en los que se situarán los actores, el público, el coro, con papeles diferenciados en diversos grados de participación en el espectáculo, frente a la participación conjunta del rito religioso en honor a Baco (BOBES: 1987, 248). El teatro ya no es únicamente un rito religioso, también es una escuela de aprendizaje para la convivencia, mediante el diálogo, de los diversos roles de la *polis*.

Por otra parte, la aparición del *corifeo* y su desarrollo tiene una trascendental importancia, ya que es un eco de las tensiones entre la aristocracia y el pueblo y entre el individuo y la comunidad (nota 123). Por lo que respecta a la primera de estas tensiones -como dice Arnold Hauser-, en ningún otro género, como en la tragedia, se expresan, tan inmediata y libremente, los íntimos antagonismos de la estructura social griega y de ahí que sea la creación artística más característica de la democracia ateniense. Y es que su forma exterior -su representación en público- es democrática, mientras que su contenido -la leyenda heroica y el sentimiento heroico-trágico de la vida- es aristocrático. Además, para él, la tragedia debe su origen a la separación del corifeo frente al coro y a la transformación de la forma colectiva del coro en la forma

dialogada del drama (HAUSER: 1988, 111-112). Partiendo de este autor, Augusto Boal -un eminente crítico suramericano- mantiene que, cuando Tespis inventó el protagonista, inmediatamente «aristocratizó» el teatro que antes existía en sus formas populares de manifestaciones masivas. El diálogo *protagonista-coro* era claramente el reflejo del diálogo aristócrata-pueblo (BOAL: 1974, 48).

Por lo que se refiere a la tensión entre el individuo y la comunidad, ésta es mostrada en el *théatron*, de un modo complejo, también a través de la contraposición actor-coro. Aunque el edificio teatral destina un amplio espacio circular -la *orchestra*- para el coro y un alargado y estrecho espacio rectangular -el *proskenion*- para el actor no puede ocultar, físicamente, la diferente consideración que el pueblo griego tenía para lo colectivo y para lo individual. Y es que el espacio destinado al actor -que representa al individuo- es sensiblemente menor que el destinado al coro -que simboliza a la comunidad- y, por lo demás, cuando se contempla una perspectiva del edificio teatral desde el aire se observa, con suma evidencia, la grandeza de la *cávea* y lo insignificante que parece, frente a ella, el edificio *palcoescénico* (nota 124). Sin embargo, esto que se acaba de decir, no es obstáculo para reconocer la importancia que representa el hecho de

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

que el edificio teatral haya creado, por primera vez, un espacio propio para el actor. Como escribe J. Duvignaud, «la ciudad griega de los siglos VI y V a.C. ha utilizado el teatro como un acto ceremonial que le permita hacer el aprendizaje de la libertad individual» (DUVIGNAUD: 1966, 242). En efecto, la arquitectura teatral griega es un espacio para el aprendizaje de la libertad individual, frente a los dioses y frente a la sociedad -*la polis*-. En el futuro del edificio teatral, como en el del teatro y en el de la cultura en general, la tensión individuo-comunidad estará siempre presente, bajo la atenta mirada de los espectadores, y traerá como consecuencia el que el coro desaparezca y su lugar sea ocupado por los actores, con un espacio cada vez más amplio. Por eso me parece sorprendente y maravilloso que el edificio teatral griego sea, precisamente, el que ha conseguido abrir un espacio para la libertad del individuo; de este modo ha emprendido un camino abierto hacia el futuro.

4. Un diseño antropométrico, un recinto para la celebración entre los hombres

Si la arquitectura teatral puede ser considerada un espacio para la libertad individual es porque, en esencia, su estructura reproduce la imagen humana. El edificio teatral es singular y está levantado en un espacio sagrado, lo que deter-

mina que su construcción siga una serie de proporciones geométricas que consigue la armonía necesaria para reflejar el hecho de ser el microcosmos de la cosmovisión helena. Vitruvio analizó el canon del edificio teatral griego (plano 94) y luego lo aplicó, mejorándolo, al edificio romano. Su análisis del canon del *théatron* (nota 125) es el siguiente: un esquema geométrico basado en los diagramas pitagóricos rige todo el plan. Cada miembro arquitectónico deriva su forma, medida y lugar de esta pauta merced a una ley de analogía que relaciona las partes entre sí y con el todo. Esta pauta también está fundada en el juego canónico de las proporciones del cuerpo humano, cuya unidad o módulo rige todas las magnitudes y proporciones. La antropometría, pues, es la base sobre la que se modela todo el organismo y el círculo - en Grecia- y el -semicírculo en Roma- son las figuras geométricas resultantes. El teatro se convierte, así, en un recinto para la mejor celebración entre los hombres (BREYER: 1968, 34).

El diseño antropométrico marca, pues, otro aspecto del sentido profundo del edificio teatral, pero esta medida humana lo que en realidad refleja es una concepción ideal del hombre. Para H. Read este ideal hunde sus raíces en el sentido esencialmente estético del pueblo griego. El elemento irre-

Capítulo XI

La arquitectura teatral es la *imagen* de un hombre ideal y de la constitución social de la *Polis*

ductible de su cultura es el elemento estético que se halla en la base de las matemáticas y de la geometría. La filosofía griega comienza, en general, como una meditación sobre cualidades universales como la geometría y la armonía. Pero la filosofía se habría mantenido abstracta sino hubiera entrado un nuevo elemento en su composición: el humanismo, la idealización del hombre mismo. Esto consistió en una aplicación de los principios abstractos de la simetría y de la proporción armónica a la figura humana. Además, para H. Read, la aportación de Grecia a la historia del desarrollo de la conciencia artística es, precisamente, esta idealización humana (READ: 1965, 111-115). Si se mantienen las tesis de este autor, lo que se halla en el edificio teatral es una nueva síntesis, en este caso entre el esquema geométrico artístico -base de la belleza y que, según Read (nota 126), fue inventado en el neolítico- y la idealización humana -que Grecia crea durante el clasicismo-.

96 Los urbanistas griegos utilizan la retícula, al menos, desde principios del siglo V a.C., dice A.E.J. Morris, en *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución industrial*, pg. 36. Por otro lado, se le llama plano jónico-hipodámico por ser en Jonia donde primero se experimentó y por atribuírsele su creación al arquitecto Hipodamo. Ahora bien, parece ser que esto no es cierto, puesto que Hipodamo no inventaría la retícula, sino que fueron los sacerdotes de Harappa los que la desarrollaron a principios del tercer milenio a.C. Joseph Rykwert, en su libro *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*, pgs. 203 y sig., informa de toda una serie de culturas que efectúan una planificación urbana similar a la de Roma y Grecia. Destacan el caso indio ejemplificado en el Mandala, los ritos de los Mande (tribu del África Occidental), los de los Bororo (del Mato Grosso del Brasil), los de los Siux, los de los Tiwi (Australia), etc.

97 El subrayado es mío.

98 Algo similar escribe R. Martin, para quien el espacio de las ciudades helenísticas pierde su libertad y se transforma en un volumen interior, integrado a unas estructuras unificadas y reglamentadas. Es decir, que se transforma en un todo arquitectónico, en una forma codificada, desprovista de sus funciones primitivas y de sus valores político-sociales. Véase, R. Martin, «L'espace civique, religieux et profane dans les cités Grecques de l'Archaïsme à l'époque Hellénistique», pg. 33.

99 Esto es lo que mantiene R. Martin, *Ibid*, pg. 21.

Notas

100 Lo que quiero decir es que uno de esos factores predomina en un momento determinado sobre los otros, sin que éstos desaparezcan del todo. Utilizo el término «miedo a la libertad» porque con él define E. R. Dodds, como ya se ha señalado, a toda la etapa Helenística. Véase, el capítulo VIII de su libro, *Los griegos y lo irracional*.

101 La primera arquitectura griega -la de los siglos VIII, VII y VI a.C., al igual que la poesía, estaba vinculada con la religión y el culto. Véase, W. Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. I. La estética antigua*, pgs. 28-29. No extrañe, pues, que el edificio teatral también lo esté desde sus orígenes. Ahora bien, lo sorprendente es que este edificio nunca abandonará en Grecia este carácter sagrado. En este sentido, se ajusta a lo que H. Gouhier señala, ya que para él es la esencia y no el contenido lo que hace del teatro un arte sagrado. Véase, H. Gouhier, *La esencia del teatro*, pg. 186.

102 Entre ellos, destacan la presencia constante de la religión en las propias obras de teatro, el hecho de la existencia en la *cávea* de asientos reservados al sacerdote, colocados exactamente frente a la *Thymele* y, finalmente, la entrada de los espectadores al edificio teatral que la efectuaban habilitados con vestimentas y accesorios rituales religiosos.

103 De este carácter político, destaco la homogeneidad de los asientos de la *cávea* que expresa la igualdad de todos los ciudadanos, aunque éstos estaban distribuidos en los espacios dedicados a las diferentes tribus que componían la ciudad. También que los temas de las obras son especialmente significativos en este sentido y que los

festivales dramáticos fueron potenciados por las autoridades, que vieron en el teatro un modo de difundir las nuevas concepciones políticas de la ciudad. Además, en algunas ocasiones -como se verá-, el edificio teatral es colocado entre la parte política y la religiosa de la *polis*, como si fuera su mediador.

104 La *orchestra* es el escenario del coro, la *cávea* el lugar del público y el *palcoescénico* donde actúan los actores. Por otra parte -como comenta Jean-Pierre Vernant-, una inscripción jurídica de Tenos dice que en el centro está lo colectivo, mientras que en el exterior se halla lo particular. Véase, J. P. Vernant, *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*, pg. 197.

105 Será el edificio teatral romano el que finalice el proceso de cierre frente a su entorno, mientras que el edificio de los palacios renacentistas y, sobretodo, el teatro a la italiana serán -al techarse- los que se cierren frente al cielo.

106 Esta tesis del mantenimiento de la dispersión en la ciudad ha sido sostenida por R. Martin, en «L'espace civique, religieux et profane dans les cités Grecques de l'Archaïsme à l'époque Hellénistique», pg. 26.

107 Esta cuestión se verá más adelante con detenimiento.

108 R. Martin denomina a la arquitectura de Pérgamo como «el urbanismo monumental». Véase su *L'Urbanisme dans la Grèce Antique*, pgs. 127 y sig.

Notas

109 Concretamente, en Camiros. Esta ciudad, dominada por una *acrópolis* arcaica donde son agrupados los santuarios, descende sobre una pendiente ligeramente cóncava hasta el mar. El conjunto da la impresión de un vasto teatro, en el que la escena sería el puerto y el mar. Véase, Pierre Grimal, *Les Villes Romaines*, Presses Universitaires de France, París, 1977, pg. 31.

110 Y al menos también en Cassopé.

111 Los palacios son patrimonio tanto de una divinidad como de un príncipe. Véase, F. Braudel, *El Mediterráneo*, pg. 69.

112 Los planos y fotografías de todas estas ciudades las he obtenido personalmente -en visita a los edificios- y a través de una bibliografía variada, de autores como Xavier Barral i Altet, John Freely, Nicos Papajatsis, R.A. Staccioli, Peter Levi, M. Bieber, Tim Cornell y John Matthews, Jean Charbonneaux, Aldo Neppi Modona, E. Karpodini-Dimitriadi, Christa Sobel, Roland Martin, Jesús Hernández Perera y Richard and Helen Leacroft.

113 Véase, en la parte documental los planos, colocados por orden alfabético, de las ciudades que responden a esta ubicación.

114 Además de estas variantes, en algunas ocasiones, el edificio teatral se encuentra orientado en dirección sur. Este es el caso del de Eloro, el de Heraclea Minoa, el de Dioniso de Atenas, el de Mesene, el de Metaponto, el de Priene, el de Samos y el de Selinunte. Esta orientación sur ha sido señalada por diversos autores antiguos como la más conveniente para la ciudad, tal y como informa Joseph Rykwert, en *La idea de ciudad*, pgs. 32 y sig. Por ejemplo, Aristóteles

en la *Política* sólo considera aceptable una disposición para la ciudad que dé al sur. Jenofonte, en *Economía* y citando a Sócrates, efectúa la misma recomendación. Varrón, en *Sobre la Lengua Latina*, sitúa al *augur* -que en el rito tiene un importante papel para la fundación de la ciudad romana- en el punto norte, pero mirando hacia el sur, la misma dirección en la que, según el mito romano, los dioses contemplan la ciudad. Por otra parte, Giorgio Muratore, en *La ciudad Renacentista*, pgs. 148-149, esta disposición caracteriza también a la ciudad china, lo que denotaría un simbolismo relacionado con el meridiano celeste. Es posible, que la orientación sur de algunos de los edificios teatrales griegos también represente una simbología cósmica. En cualquier caso, estos edificios teatrales mimetizan la disposición general de la ciudad sobre la que se asientan.

115 Véase, de John Freely, *Turquía Clásica*, pgs. 10 y 108-109.

116 Me refiero de los teatros propiamente griegos y no de las Aulas Egeas, que corresponden a una tipología diferente.

117 No se olvide que sólo 6 días al año se dedicaban a las representaciones dramáticas en Grecia, lo que refuerza todavía más este alejamiento de lo cotidiano.

118 En el primer caso, se hallan los edificios de Apamea, Argos, El Pireo, Cassopé, Cnido, Cremna, Side, Delfos, Epidauro, Festo, Gurniá, Halicarnaso, Lató, Magnesia de Meandro, Mantinea, Megalópolis, Patara, Priene, Sagalasso, Side, Tindaro y Tolemaide. En el segundo, se encuentran los edificios de Afrodisias, Aigai, Dioniso de Atenas, Cirene, Cnido, Corinto, Delos, Éfeso, Eloro,

Notas

Eretria, Esparta, Heraclea Minoa, Mesene, Metaponto, Mileto, Morgantina, Pérgamo, Pergé, Aspendos, Segesta, Selinunte, Siracusa, Termessos y Tera.

119 Estos datos los he obtenido, fundamentalmente, del libro de Aldo Neppi Modona, *Gli edifizî teatrali Greci e Romani*, y del de Peter Levi, *Grecia. Cuna de Occidente*.

120 Población que nunca fue muy numerosa, como dice A.E.J. Morris, en su obra *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*, pg. 36. En cualquier caso, prácticamente todas las ciudades tenían su edificio teatral. Por otro lado, esta gran capacidad de los teatros griegos parece aún más sorprendente, si se compara con la situación de los teatros en las ciudades actuales. Por ejemplo, para la ciudad de Alicante, con más de 280.000 habitantes, en 1996, sólo existe un teatro con capacidad para 1.100 espectadores y, una sala alternativa, para unos 300 espectadores.

121 Véase, de Octave Navarre, *Las representaciones dramáticas en Grecia*.

122 Normalmente, los coros de los ditirambos estaban formados por miembros de la misma tribu.

123 Sin olvidar también la existente entre lo masculino y lo femenino. Nietzsche, en *El nacimiento de la Tragedia*, habla del coro como «seno materno», mientras que el protagonista expresa el mundo apolíneo de la acción hablada y es el padre primitivo (GREEN: 1982, 117).

124 El *palcoescénico* romano, por el contrario, es mucho más grandioso, como si quisiera simbolizar el poderío de un imperio.

125 Véase, de Vitruvio, *Los Diez Libros de Arquitectura*, concretamente el libro III, Capítulo I, «De la Composición y Simetría de los Templos». También puede verse un buen resumen de la teoría vitruviana, en Gastón A. Breyer, *Teatro: el ámbito escénico*, pg. 34.

126 Véase, de H. Read, *Imagen e Idea...*, pg. 40-47.

Naturaleza y cultura en Grecia

1. Una Naturaleza Divinizada y Domesticada

La concepción de la naturaleza es de la mayor importancia para la civilización griega y, especialmente, para la comprensión que tuvo de la religión y de la idea del hombre. Como dice J. Donald Hughes, los griegos experimentaron ante la naturaleza goce y placer (HUGHES: 1981, 92) y éste es un goce intenso que todavía es posible apreciar. «Lo que más nos conmueve hoy -dice Sigfried Giedion- no son los aspectos inmediatamente tangibles de Grecia, sino la intensidad, absolutamente nueva, de su aproximación a la naturaleza, una aproximación animada y humanizada por una imaginación que nunca desfallece». Esta intensa vinculación con la naturaleza es la que llevó a Schiller a decir, en *Poesía ingenua y poesía sentimental*, que «los griegos eran naturaleza, mientras que los modernos buscan la naturaleza perdida» (nota 1). Ahora bien, estas palabras

deben ser, al menos, matizadas porque los griegos tenían una concepción de la naturaleza divinizada y domesticada por el hombre y no de una naturaleza salvaje.

Varios autores han llamado la atención sobre la vinculación de la naturaleza con lo sagrado. Emilio Crespo, por ejemplo, cree que la actitud de los griegos ante la naturaleza es de conocimiento y profunda dependencia, lo que se muestra, entre otras cosas, por la asociación de los dioses con los elementos naturales, por la ubicación de santuarios en espacios naturales, por los motivos ornamentales del arte desde la época minoico-micénica (capitel con acanto, acróteras con hojas de palmera, representación de la naturaleza en la pintura, etc.), por las descripciones de la naturaleza en la literatura y por el pensamiento racional (filosófico y científico), que intentaba explicar los fenómenos naturales (CRESPO: 1996, 50). S. Giedion, por su parte, sostiene que, frente a las anteriores civilizaciones en las que el cosmos fue visto como un foco de pensamiento mitopoético, la cultura griega convirtió al paisaje en un foco de pensamiento mitopoético. Es decir, que llenó el paisaje de significado psíquico y religioso ([nota 2](#)) (GIEDION: 1975, 10-11). No extrañe que Vincent Scully, que ha estudiado la importancia de la naturaleza y los contornos naturales en la historia de la civilización griega, haya descu-

Capítulo XII

Naturaleza y cultura en Grecia

bierto la íntima conexión del paisaje y del templo: «el paisaje y los templos -escribe- juntos forman el todo arquitectónico que era proyectado por los griegos para ser así y debe por tanto ser visto uno en relación con el otro» (SCULLY: 1979, 2). Y es que desde la antigüedad la religión era naturalista (nota 3) y -como señala W. Nestlé- no hay en las concepciones griegas ninguna contradicción entre la naturaleza y lo divino, la naturaleza misma es divina (NESTLÉ: 1975, 21).

Si la naturaleza misma es divina, también es perceptible en ella la medida humana. «Al leer las descripciones griegas y romanas de la naturaleza -escribe Clarence J. Glacken-, uno tiene la impresión de que sus autores pensaban en una naturaleza domesticada (nota 4), una simpática mezcla de naturaleza y arte: las aldeas de la costa mediterránea, la belleza de los campos cultivados, las viñas y los olivares en las laderas de las colinas, a veces junto a un río o cerca de un bosque». Y es que, frente a la exuberancia de la vegetación de los trópicos o de las selvas del Brasil -en las que tan pocas huellas humanas podían verse y en las que la naturaleza hacía insignificante al hombre y sus obras-, la aridez mediterránea destaca la huella humana. Por eso -continúa diciendo la autora-, para los escritores griegos y romanos los viñedos, los olivares, las acequias, las cabras pastando en riscos

rocosos, las aldeas y las villas, eran inseparables del paisaje de las áridas colinas agostadas por el verano mediterráneo. Era un paisaje alterado por el hombre que contemplaba con atención y cuya múltiple belleza amaba (GLACKEN: 1996, 136-138). También, para J. Donald Hughes, los griegos podían admirar la hermosa escena natural, pero sólo la riqueza y la regularidad del paisaje cultivado podían merecer alabanzas sin límite (HUGHES: 1981, 99). W. Tatarkiewicz, por su parte, considera que una influencia especial sobre la cultura artística de los griegos la pudo ejercer la uniforme y armoniosa naturaleza y sus paisajes (nota 5), pudiendo haber contribuido a que la vista de los griegos se acostumbrara a la regularidad y armonía que aplicaron en el campo artístico (TATARKIEWICZ: 1987, 20). E, igualmente, Emilio Crespo piensa que el hombre griego era consciente de que la naturaleza influía sobre él y señala al respecto, como texto paradigmático, *Sobre los Aires, aguas y lugares* de Hipócrates (CRESPO: 1996, 51). La misma posición mantiene Joaquín Gómez-Pantoja, quien habla de que en la Antigüedad Clásica -o al menos, algunos autores de aquel momento- atribuían al medio natural un considerable influjo sobre el desarrollo y el comportamiento de los seres vivos (GÓMEZ-PANTOJA: 1991, 55).

Capítulo XII

Naturaleza y cultura en Grecia

En definitiva, la naturaleza tuvo una importancia decisiva para el pensamiento griego, ya que se encuentra estrechamente relacionada con el mundo humano y el divino, conformando los tres polos sobre los que se asienta su cultura.

Ahora bien, el concepto de naturaleza no siempre fue considerado del mismo modo y siguió, como no podía ser de otra manera, un proceso evolutivo. En las sociedades salvajes, es característica la mediación entre la naturaleza y la cultura. En ellas, el sistema mítico y las representaciones a que da lugar sirven para establecer relaciones de homología entre las condiciones naturales y las condiciones sociales (LÉVI-STRAUSS: 1975, 139). De la Época Oscura griega proviene, pues, un sentimiento de unidad del hombre con la naturaleza y con los dioses que pervive hasta casi el final de la Edad Arcaica. En la epopeya, por ejemplo, se puede observar esta determinada vinculación del mundo humano con el natural, aunque también está sometida a cambios. Como informa Hermann Fränkel, el mundo de la *Ilíada* -que es más antigua que la *Odisea*- está idealizado y, en él, hombres y dioses viven en una esfera propia que sólo comparten con sus iguales; todo lo que amenaza su soberanía es borrado y extinguido. De ahí que sus actos no estén sujetos a limitaciones de espacio y de tiempo y que la naturaleza no se entrometa

-no existe todavía el paisaje- (FRÄNKEL: 1993, 26, 50 y 55). Lo que ha ocurrido es que la naturaleza se ha transformado en un segundo mundo que, en última instancia, es igual al humano (WEBER: 1969, 99). De ahí que la utilización de imágenes provenientes del mundo natural sea en la *Ilíada* numerosísima y de ahí que procedan sobretodo del juego de las fuerzas de la naturaleza para expresar actitudes humanas (nota 6). Así pues, la interrelación entre lo humano y lo natural se convierte aquí en un precedente de la posterior concepción de la naturaleza domesticada y, en último extremo, exhibe la profunda unidad entre ambos. En la *Odisea*, «la naturaleza restaura sus derechos» y afecta ya a los personajes, aunque éstos sean héroes (nota 7), pero al mismo tiempo disminuye ostensiblemente la utilización de imágenes naturales y ello porque la realidad misma, no estilizada, irrumpe en la narración (FRÄNKEL: 1993, 93). Hesíodo completa la «incorporación» de la naturaleza a la literatura y al pensamiento arcaico, ya que «domina el mundo exterior en el lenguaje y en el verso de la epopeya». Así pues, mientras que en la *Ilíada* las personas ocupaban un espacio propio y el medio natural en el que los hombres existen quedaba excluido, en la *Teogonía*, Hesíodo expone, de modo global, el medio del hombre en su origen y estructura: las cosas del mundo, los dioses y fuerzas de la naturaleza, con excepción

Capítulo XII

Naturaleza y cultura en Grecia

de los hombres mismos, los animales y las plantas (FRÄNKEL: 1993, 103). También en la primera etapa presocrática del pensamiento griego es visible la unidad de lo humano y de lo natural, aunque la concepción del hombre todavía no fue netamente enfocada. El principal objeto de su interés especulativo fue el orden de la naturaleza como un todo, mientras que el hombre era considerado, simplemente, una parte del cosmos (WILD: 1964, 46). Es decir, que el ser humano es todavía un fragmento de la naturaleza y, por tanto, no se coloca en contra de ella. En suma, el hombre ha de ser entendido «fisiomórficamente» y la naturaleza «antropomórficamente».

Herodoto (del siglo V a.C.) todavía no distingue lo que está hecho por los dioses de lo que se debe a causas naturales, puesto que en su mundo todas las cosas estaban llenas de dioses -la naturaleza, la religión y el mundo humano eran todavía la misma cosa-. Sólo a partir de los Sofistas y de Sócrates se considera el hombre como objeto de estudio y como único ser que se mueve en un mundo específico. Éste es un mundo ordenado (*thésis*), con una ley (*nómos*), que entran ya en conflicto con la naturaleza (FRÄNKEL: 1993, 246). Y será Epicuro, con su teoría de la causación natural de los átomos, quien relegue a los dioses a un tranquilo refugio

de no intervención (BOWRA: 1983, 178). Pero este conflicto entre el mundo humano y el natural avanza lentamente y no termina por estar resuelto entera y definitivamente. Y es que, durante el período clásico, por un lado, se presentan unos claros síntomas de separación del hombre de la naturaleza pero, por otro, nunca deja de existir una cierta conexión con ella.

Esta paradójica relación se puede apreciar, sobretodo, en la *polis* -un nuevo hogar propiamente humano y no natural- que nunca desconectó totalmente los hilos que la comunicaban con la naturaleza. Algunos ejemplos muestran que ésta seguía estando presente en la ciudad. La ciudad y el campo formaban una unidad y no dos modos antagónicos de vida (MUMFORD: 1979, 165). Además, la misma forma de vida urbana todavía se agarraba fuertemente a esa antigua unidad del hombre con todas las cosas, tanto por su autosuficiencia como por su amateurismo, fenómenos que tienen una lógica interrelación. El fracaso de la autosuficiencia griega -dice John Onians- producirá los cambios que darán lugar al desarrollo de los grupos de poder y a la expansión comercial (ONIANS: 1996, 11). Por su parte, A.D.F. Kitto señala que la cultura de la *polis* clásica seguía siendo una cultura amateur (nota 8), sin especializaciones, en la que el ciudadano participaba en todas las cosas (KITTO: 1979, 177). Justo

Capítulo XII

Naturaleza y cultura en Grecia

cuando los ciudadanos se especialicen o se profesionalicen, la *polis* comenzará a entrar en un período de decadencia. Si el amateurismo y la autosuficiencia, características sobre todo del período arcaico, vinculan al griego con la naturaleza de un modo integrador, puesto que ésta es vital para su supervivencia, el desarrollo comercial y la especialización alejan al griego de la naturaleza. Y es que el desarrollo comercial está basado en un aumento de la explotación, mientras que la especialización supone un mayor enlace con la cultura -con la producción del hombre- y un menor contacto con la naturaleza. Por otra parte, igualmente la fiesta agraria permitía que la naturaleza volviera por unos días a estar presente en la ciudad. En este sentido, son significativas unas palabras de Nietzsche: «*bajo la mirada de lo dionisiaco, la naturaleza enajenada celebra su fiesta de reconciliación con el hombre, su hijo perdido*» (nota 9). Pero es muy llamativo que sea precisamente la *polis* -y no la naturaleza misma- el escenario de ese reencuentro entre el hijo perdido y la naturaleza enajenada; es, concretamente, ese escenario el que denota que existe ya una nítida separación del hombre y de la naturaleza. Esta distancia, a medida que se profundice, generará un anhelo de naturaleza que será particularmente intenso para el habitante de la gran ciudad del

período helenístico, inmerso en un fenómeno civilizatorio de grandes urbes (KOLB: 1992, 124).

La presencia de la naturaleza en la vida de la *polis* es, pues, todavía muy importante durante el período clásico, lo que propiciará, junto a ese deseo de unidad, que la reflexión del pensamiento se centre fundamentalmente en ella. Sin embargo, es ilustrativo que el desarrollo posterior de la concepción de la naturaleza desemboque precisamente en una reflexión acerca de su interrelación con la cultura. En mi opinión, esta evolución denota igualmente el paulatino aislamiento del hombre griego de la naturaleza y su gradual progreso económico y especialización profesional. El pensamiento filosófico reflejará este proceso. Así, se entiende que la Filosofía de la Naturaleza sea anterior a la Filosofía del Hombre o de la Cultura. Es más, según R. Mondolfo, en la antigüedad todavía no se encuentran representantes de una orientación que pueda llamarse Filosofía de la Cultura, en el pleno sentido de la expresión, aunque sí se puede hablar de una conciencia embrionaria y parcial del problema. Este estado de conciencia es la causa de que los griegos no hayan encontrado aún un término que designe a la cultura. Para ellos, ésta es, o bien *paideia* -educación-, o bien *paidia* -juego- (WEIL: 1991) (nota 10). De hecho son los

Capítulo XII

Naturaleza y cultura en Grecia

sofistas (nota 11) los primeros en distinguir entre *physis* (la naturaleza o, más bien, las fuerzas de acción y crecimiento sobre el mundo físico) (nota 12) y *nómos* (la costumbre o ley, es decir, lo hecho por el hombre, la cultura). El desarrollo posterior, sin embargo, irá concediendo una consideración mayor del papel de la cultura, a medida que disminuya el de la naturaleza. El proceso evolutivo es apreciable desde Anaxágoras hasta Platón, de tal forma que, mientras que para aquél el trabajo y la sabiduría conforman la unidad del concepto de cultura, en éste -que todavía conserva una cierta intuición de la unidad- esta unidad ya es rota parcialmente por su hostilidad hacia el trabajo manual (MONDOLFO: 1960, 13-110). Además, Platón era consciente de que se vivía ya en una edad histórica, en una edad de cultura en la que la misma naturaleza humana había sido inundada por el *nómos* y, al lado de él, por otros dos componentes modificadores de ella, la *techné* y la *politeia* (técnica y política) (LLEDÓ: 1985, 57). En cualquier caso, si es evidente que la naturaleza sigue teniendo una importancia decisiva en la vida de los griegos y que sólo de una forma embrionaria se acercan al fenómeno cultura, también lo es que para ellos la naturaleza era una especie de compuesto de naturaleza y cultura.

2. El pueblo griego se debatió entre la Naturaleza y la Historia

Escribe Clarence J. Glacken, en su magnífico libro *Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento Occidental desde la Antigüedad hasta finales del Siglo XVIII*, que, sobre las relaciones con la tierra y la tierra habitable, tres han sido las preguntas planteadas a lo largo de la historia del pensamiento occidental. Preguntas que han dado lugar a las siguientes respuestas: 1ª) la idea del diseño, 2ª) la idea de la influencia del medio ambiente y 3ª) la idea del hombre como agente geográfico. La idea del diseño en la naturaleza centraba la atención en Dios como artesano y dejaba al hombre y a la naturaleza en una posición subordinada, la de criaturas. Esta idea ha sido uno de los grandes intentos llevados a cabo en la civilización occidental, con anterioridad a la teoría de la evolución, para crear una concepción holística de la naturaleza y situar dentro de su alcance tantos fenómenos como fuera posible para demostrar una unidad que era la hazaña de un creador artesano. La idea de la influencia del medio se centraba en la naturaleza; si se expresaba en un contexto religioso, Dios aparecía como creador, y el hombre, en buena medida, como materia plástica en los moldes de la naturaleza. Por el

Capítulo XII

Naturaleza y cultura en Grecia

contrario, la idea del hombre como modificador de la naturaleza está centrada en el hombre; si la idea se expresa en un contexto religioso, Dios se convierte muchas veces en un Creador que, intencionadamente, deja la creación sin acabar; la naturaleza está ahí para ser perfeccionada por el talento humano. Lo más llamativo en las concepciones de la naturaleza -continúa diciendo Glacken-, incluso en las mitológicas, es el anhelo de propósito y orden. La tierra es diseñada por Dios; el poder divino es inseparable del orden de la naturaleza. La idea de que existe una continua interacción entre el hombre y su medio tiene también antecedentes mitológicos, pero su desarrollo pleno corresponde al pensamiento racional, porque una concepción así requiere sentido de la historia. Finalmente, señala que, de estas tres ideas, las dos primeras se expresaron abundantemente en la antigüedad, mientras que la tercera no tanto (GLACKEN: 1996, 27-42, 648-651).

Efectivamente, en las concepciones griegas de la naturaleza existía un anhelo de propósito y orden (nota 13). Este propósito podía tener causas propiamente naturales o depender de un designio divino. No extrañe, pues, que sean precisamente las dos primeras ideas señaladas por C. Glacken las que tengan una mayor implantación en Grecia. Ahora bien,

ninguna de las dos es considerada más importante que la otra; es más, lo característico es una interrelación profunda entre ellas que las mantiene unidas dialécticamente. Así, la naturaleza fue divinizada y la divinidad naturalizada y el poder divino es inseparable del orden de la naturaleza; ambas -la naturaleza y la divinidad- son, sin embargo, igual de trascendentales para la cultura y el hombre griegos.

La naturaleza, para Bruno Snell, es el espejo en el que el ser humano puede contemplarse a sí mismo. En las comparaciones éste se observa al verse como reflejado en la naturaleza exterior. Las descripciones de fenómenos naturales, lo mismo que los de la vida animal, no son propiamente meras imágenes de una situación anímica, interesan a causa de sus propias formas vivientes; se consideran como portadores de fuerzas primarias iguales a las que actúan en el mismo hombre (SNELL: 1965, 290). Pero a la vez, el ser humano se siente distinto a las bestias, tiene conciencia de su diferencia, lo que es visible en su consideración del mundo animal. Por ejemplo, a los griegos no les gustaban los caballos y eso porque -como dice John Onians- eran conscientes de la distancia que debía separar a los hombres de las bestias (ONIANS: 1996, 19). Por tanto, la mirada a la naturaleza que el griego efectúa es paradójica: quiere y no

Capítulo XII

Naturaleza y cultura en Grecia

quiere verse reflejado en ella. La tensión resultante entre las visiones diferenciadas que acabo de señalar, propicia que el hombre desarrolle su conciencia, una conciencia forjada a partir de la tensión entre la elección y la necesidad. Una tensión que también caracteriza a su mundo religioso y que permite, igualmente, el desarrollo de la conciencia del hombre, tal y como lo ha expresado María Zambrano. Y lo mismo se podría mantener con respecto al arte. «En la creación de una obra de arte -dice Conrad Fiedler, en *On Judging works of visual Art*- el hombre se entrega a una lucha con la naturaleza no por su existencia física, sino por su existencia espiritual» (nota 14) -lo que es especialmente cierto en la tragedia griega-. Por eso, el arte es también un instrumento esencial en el desarrollo de la conciencia humana (READ: 1965, 11). Una vez más, se constata la importancia decisiva que tiene para el desarrollo de esta conciencia la forma que adopta la interrelación con su entorno. La del griego fue tremendamente original y creadora; fue una relación en la que convivían los viejos modos con los nuevos. Sin embargo, por lo que se refiere a la naturaleza, los antiguas formas tuvieron un peso mucho más decisivo que las modernas. La idea del diseño y la idea de la influencia del medio no permitieron que la idea del hombre como modificador de la naturaleza tuviera un mayor calado.

Este hecho es el que me llama poderosamente la atención, ¿acaso, la conciencia helena no se desarrolló suficientemente? Lo cierto es que sí, porque la medida humana caracterizó todas las formas de la creación cultural, inclusive la concepción de la naturaleza domesticada -que revela la conciencia que los griegos tomaron de sí mismos como modificadores de la naturaleza-, y porque los griegos descubrieron la libertad. Pero, ¿porqué, entonces, la idea del hombre como modificador tuvo en Grecia mucha menor importancia que las ideas del designio o la de la influencia del medio? En parte ya se ha respondido a esta cuestión, al considerar que la divinidad y la naturaleza son, quizás, las formas culturales más esenciales para la vida helena y al señalar la existencia de una búsqueda de propósito y orden en el cosmos -ambos, divinidad y naturaleza, estaban sujetos a esa búsqueda de unidad-. Pero existen también otras causas. Clarence Glacken expone que la idea de la interacción del hombre con su medio requiere la existencia de un pensamiento racional y un sentido de la historia. Ahora bien, tanto uno como otro se dan en Grecia y, por tanto, teóricamente todas las condiciones eran favorables para la implantación de la idea del agente modificador de la naturaleza. Sin embargo, no fue así y creo que es, precisamente, la forma concreta que reviste el

Capítulo XII

Naturaleza y cultura en Grecia

pensamiento racional y su sentido de la historia los que no producen un abono suficiente para que florezca esa idea.

¿De qué manera concibió el pueblo griego la historia? Mircea Eliade cree que, en realidad, le tenía terror a la historia. El hombre arcaico soportaba las calamidades, es decir la historia, refugiándose en la naturaleza; los arcaicos estaban «extraviados de la Historia en la Naturaleza». Ésta representa para ellos una tendencia al equilibrio y al reposo, es un anticlímax que sigue a toda hazaña exuberante de la vida (ELIADE: 1952, 137). Si el griego arcaico tuvo terror a la historia, la actitud del clásico ante ella es algo más compleja, puesto que ha evolucionado de tal forma que el hombre no sólo aspiraba a ella, sino que buscaba su *ser* en la historia y, también, en la naturaleza. Es decir, en ambas a la vez, o quizás debería decir mejor que lo que perseguía era una interrelación dialéctica de las dos. Por tanto, una especie de titubeo, de debilidad, caracterizaba a su sentido de la historia. Titubeo porque el hombre griego quería *ser* en la historia y en la naturaleza, sin decantarse abiertamente por una o por otra, y titubeo porque elabora diversas teorías acerca del progreso de la humanidad, sin que ninguna de ellas triunfe definitivamente sobre las demás.

Ya se sabe que Grecia estuvo determinada por la guerra y por el ansia de unidad. Si se aceptan las tesis de M. Eliade, entonces se debe admitir que es posible que especialmente después de las victorias sobre los Persas y también con posterioridad a Alejandro los griegos demandaran en la naturaleza un anticlímax de reposo y equilibrio y, aquí, se hallaría la explicación de ese ansia de unidad. Pero, en los siglos V y IV a.C., el griego ya no le tenía tanto terror a la historia. Es más, ni siquiera se resistió a ella, aunque es consciente de que es una fuente de dolor. Lo que sí define su actitud ante ella son las teorías contrapuestas que elabora. Según Carlos García Gual, se hallan en el pensamiento griego sobre el desarrollo de la civilización dos concepciones opuestas. Una -representada por Hesíodo- que ve en la historia de la humanidad una degeneración progresiva desde la Edad de Oro hasta la Edad de Hierro, la otra -cuyos antecedentes se encuentran en Jenófanes, se continúa en Demócrito y alcanza a Epicuro y Lucrecio-, ve el progreso humano como algo positivo realizado en el curso del tiempo. Estas visiones antagónicas se aprecian en las diferentes versiones del *Mito de Prometeo* (GARCÍA GUAL: 1995, 45-59). Por ejemplo, la de Hesíodo es una concepción pesimista de la historia - como lo era su *Mito de las Edades*-, mientras que la de Esquilo expresa un punto de vista en el que Prometeo es

Capítulo XII

Naturaleza y cultura en Grecia

beneficioso para el progreso de la humanidad y, además, lo presenta con una decidida voluntad de enfrentarse al dolor para mantener su libertad. Incluso es posible interpretar al *Prometeo* de Esquilo como un héroe que, queriendo ser libre, reafirma su historicidad y se convierte, así, en un símbolo del nuevo hombre histórico que supera el dolor que la historia le propicia. También la versión de Protágoras, recogida por Platón, es optimista. En aquél, el mito es una alegoría cuyas imágenes reflejan simbólicamente las etapas del desarrollo de la civilización humana, pero es una alegoría optimista de las primeras etapas de la civilización, que progresa tanto material como espiritualmente. En ambos autores, pues, se da un progreso de la humanidad y, además en el último, el factor cultural es decisivo. Ahora bien, estas versiones son, efectivamente, contrapuestas y confirman esa especie de titubeo que los griegos sintieron hacia la historia.

Sólo avanzado el siglo V a.C. parecen más numerosas las teorías que defienden un modelo progresivo de la sociedad, pero estas teorías son propuestas especialmente por los sofistas -es decir, por una élite minoritaria- que serían el caldo de cultivo de la filosofía posterior y de la comedia de Aristófanes. Probablemente, el alcance de sus opiniones se restringiría a las clases dirigentes, mientras que el pueblo

seguiría apegado a visiones más tradicionales. Aunque Mircea Eliade sostiene que los griegos y los romanos le tenían terror a la historia porque con el tiempo los motivos del «eterno retorno» y el «fin del mundo» acaban por dominar toda su cultura y ambas posiciones son las que dejan entrever una actitud antihistórica muy firme (ELIADE: 1952, 170-171), lo que ocurre, más bien, es que ese terror a la historia es una corriente que recorre de forma subterránea el momento de esplendor griego, nunca desaparecida del todo y que terminará por aflorar en el período helenístico. Por tanto, en la etapa clásica, la cuestión se presenta algo más compleja, ya que lo nuevo y lo viejo -el terror a la historia, el querer *ser* en la historia- conviven armónicamente. Será en tiempos de Platón cuando esta coexistencia se rompa y cuando el mito del eterno retorno vuelva a hacer su acto de presencia. El mismo Carlos García Gual ofrece información al respecto. Concretamente, es en el *Político* de Platón donde aparece un mito en el que se habla del *Mito del Eterno Retorno* (GARCÍA GUAL: 1995, 67).

En resumen, el sentido que el griego le da a la historia es variable. Si el hombre del período arcaico le tiene terror y se enajena por eso en la naturaleza, el heleno de los tiempos clásicos quiere encontrar su *ser* en la naturaleza y en la his-

Capítulo XII

Naturaleza y cultura en Grecia

toria, mientras que el del período helenístico se ha distanciado de la naturaleza y le tiene miedo a la libertad -a la historia-. El griego clásico no podía apostar fuerte por la idea del hombre como modificador de la naturaleza porque el poder de ésta todavía era muy poderoso y el sentido que le confiere a la historia no es todavía superior al de la naturaleza; además, el mismo hombre ansiaba integrar su ser en ella. Al mismo tiempo, la distinción entre la vida urbana y la vida rural era menos firme, como igualmente lo era la diferenciación entre la naturaleza y el arte. Será en el mundo helenístico cuando a «la tierra habitada» se le de una connotación cultural, cuando el conjunto del *nómos* habrá sido definitivamente cuestionado, cuando el contraste entre lo urbano y lo rural se acreciente y cuando la naturaleza y el arte se distingan (GLACKEN: 1996, 57-65). En ese contexto, el hombre se habrá separado de la naturaleza y, entonces, será mucho más fácil que prendan las ideas acerca de su papel como agente modificador de ella.

1 Cita obtenida de José Jiménez, «Sin patria. Los vínculos de pertenencia en el mundo de hoy: familia, país, nación», pg. 218.

2 No puedo estar de acuerdo con Antonio Blanco Freijeiro cuando mantiene que en Grecia escasean -en comparación con Roma- los paisajes y que «ningún poeta helenístico siente la Naturaleza con tanta profundidad como Lucrecio». Véase, *Arte Griego*, pg. 388. Lo que creo que ocurre es que Grecia siente el paisaje de un modo distinto al de Roma. Como acabo de indicar aquélla lo llena de un significado psíquico y religioso, además el paisaje forma parte de la vida de los griegos, mientras que los romanos sienten una mayor nostalgia de la naturaleza y con ella del paisaje.

3 Esta es la tesis de Martin P. Nilsson, manifestada en *Historia de la religiosidad griega*.

4 El subrayado es mío.

5 Como dice este mismo autor, la idea de la relación del arte con la naturaleza ha cambiado a través de las épocas como resultado, entre otras cosas, de los cambios que se han dado en la interpretación del arte y en la interpretación de la naturaleza (TATARKIEWICZ: 1987, 326-327). Es muy interesante apreciar cómo, en Grecia, ambas interpretaciones se dan la mano.

6 Tómese, como ejemplo, de las imágenes provenientes de las fuerzas de la naturaleza, el siguiente fragmento de la *Ilíada*: «Por su parte, ordenó a los troyanos el ínclito Héctor / y extendieron así sobre el campo la horrible batalla, / Poseidón el de azules cabellos y el ínclito Héctor, protectorio de Aqueos el uno y de teucros el otro. / A las

Notas

tiendas y naves aqueas llegó el mar airado / y atacáronse entonces los hombres con gran alboroto. / No bramaban las olas del mar de este modo al romperse en las rocas, irguiéndose al soplo terrible del Bóreas, / ni tampoco las llamas ardiente del fuego rugían / de esta forma al quemar una selva en lo espeso del monte, / ni en las altas ni hojosas encinas el viento sonaba / cuando arrecia lanzando mugidos que a nada parecense, / cual sonaron los gritos que teucros y aqueos lanzaron / cuando a manos vinieron en medio de voces horrendas». Véase, la *Ilíada*, pg. 267.

7 El mismo Odiseo es zarandeado por las fuerzas de la naturaleza, como se aprecia en el siguiente fragmento: «ODISEO: ...Perdió sus fieles compañeros y la cóncava nave en el vinoso ponto, al venir de la isla de Trinacria, porque contra él se airaron Zeus y el sol, a cuyas vacas habían dado muerte sus compañeros. Los demás perecieron en el alborotado ponto, y Odiseo, que montó en la quilla de su nave, fue arrojado por las olas a tierra firme...». Véase la *Odisea*, pg. 378.

8 Este amateurismo está, por ejemplo, muy presente en el teatro, ya que en la época de Pericles no había ninguna compañía estable (sólo 6 días al año se dedicaban a la representación) (ELVIRA: 1985), lo que es más sorprendente si se tiene en cuenta el hecho de que el drama se consideraba una institución social y que el edificio para las representaciones fue permanente.

9 Véase, F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pg. 44.

10 Véase, los libros de W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, o de Johan Huizinga, *Homo Ludens*. R. Caillois, basándose en

este carácter lúdico de la cultura y partiendo de él, incluso llega a efectuar una descripción del proceso evolutivo de la cultura griega. Según él, el reino de la *mimicry* y del *Ilinx* (simulacro-vértigo) de las sociedades primitivas está condenado en cuanto el espíritu logra la concepción del cosmos, es decir, de un universo ordenado y estable. Ese universo aparece como el terreno de la regularidad, de la necesidad, de la medida y del número. En Grecia, la revolución es perceptible. El espíritu de precisión que traen el número y la medida, permiten el auge del *agon* y del *alea* (competencia-azar) como reglas del juego social. Los griegos, que todavía no tienen palabras para designar a la persona y a la conciencia, fundamentos del nuevo orden, siguen disponiendo, en cambio, de un conjunto de conceptos precisos para designar la fortuna (*Tyché*), la parte destinada a cada cual por el destino (*Moirá*) y el momento favorable (*Kairós*). Véase, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, pgs. 179-185.

11 Una rica y abundante información sobre las aportaciones de los sofistas a esta cuestión se encuentra en los *Diálogos* platónicos, como en el *Gorgias*, la *República*, *Protágoras*, *Critón* y *Leyes*. Véase, los *Diálogos* de Platón, vol. II, pg. 80.

12 En el Libro II de la *Física* de Aristóteles se indica que a la naturaleza pertenecen aquellas cosas que «tienen en sí mismas el principio de movimiento y de reposo». Por tanto, «la expresión naturaleza se refiere tanto a un proceso natural como a los productos de ese proceso». Véase, W. Tatarkiewicz, *Historia de Seis Ideas*, pg. 327.

Notas

13 El libro de C. Glacken resume algunas de las principales teorías griegas acerca de este anhelo.

14 Recogido en el libro de H. Read, *Imagen e Idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, pg. 11

La libertad, en conexión con la necesidad, produce el cambio

1. De la coexistencia de la Libertad y de la Necesidad al miedo a la Libertad

La libertad, dice Antonio Ruiz de Elvira, es para el griego el máximo bien después de la vida (RUIZ DE ELVIRA: 1991, 209). Las precisas condiciones en las que se encontraba su sociedad y su cultura motivó la reflexión sobre la libertad. Y es que, aunque los griegos se habían creado una multitud de lazos, éstos no limitaban la libertad individual. La libertad deriva precisamente del hecho de la posibilidad de escoger entre tan variados lazos. Ésta es la causa, según O. Murray, de que, en Grecia, coexistan comunidad y libertad (MURRAY: 1988b, 240). De ahí que el problema de la elección fascinara a muchos griegos, sobretodo en el período clásico (ONIAN: 1996, 25). Ahora bien, fueron también conscientes de los límites de su libertad, ya que no la identi-

Capítulo XIII

La libertad, en conexión con la necesidad, produce el cambio

ficaban con la anarquía, sino como una existencia ordenada en el seno de una comunidad; por tanto, interrelacionaron libertad y necesidad. Pero ¿cómo pudieron lograr armonizar la que es, sin lugar a dudas, una difícil convivencia entre el espíritu comunitario y la libertad individual?

La respuesta a esta pregunta está llena de contradicciones, las mismas que los griegos experimentaron. Por un lado, porque acogieron en su seno a la esclavitud. Ni siquiera las mentes más privilegiadas fueron capaces de substraerse a este fenómeno. Como dice M.I. Finley, la paradoja final que ofrece la historia de la Grecia Arcaica es la de un avanzar, cogidas de la mano, de la libertad y de la esclavitud (FINLEY: 1975, 48-59). Y, aunque las reformas de los legisladores acabarían con su existencia para los mismos griegos, continuarían siendo los *bárbaros* las víctimas de esta terrible situación. Efectivamente, la paradoja final del pueblo griego la constituye el hecho de que fueran los inventores de la libertad, sin que nunca pudieran desprenderse del fenómeno de la esclavitud.

Por otro lado, la existencia de unas específicas condiciones, que nunca se volverían a dar en los mismos términos, permiten comprender esa interrelación dialéctica entre la libertad y la necesidad. Mientras que para Hegel, la historia es la

hazaña de la libertad y la naturaleza se regía por la necesidad, para el antropólogo E. Nicol, en su obra *La idea del Hombre*, lo humano y lo no humano no quedan separados. En su opinión, si bien es cierto que la naturaleza no tiene historia, en cambio la historia no es concebible aparte de la naturaleza, y es en el hombre mismo donde reside la necesidad y la libertad. Por otra parte, el autor distingue entre los términos de la relación vital del hombre con su entorno -es decir, lo divino, lo humano y lo natural-, que son los que muestran los rasgos salientes de una comunidad y esbozan el perfil caracteriológico de una época, y los factores de la acción, es decir, la necesidad, la libertad y el azar. Para él, las condiciones del cambio son las que conviene averiguar y esto sólo puede lograrse coordinando el análisis de la estructura de relaciones con el de los factores de la acción. La libertad es un factor real que opera dialécticamente porque presupone la necesidad y porque de esa operación combinada resulta siempre una conjunción de lo nuevo con lo viejo. Y si la necesidad es constante, la libertad no se da siempre en el mismo grado, ni se ejerce en la misma dirección vital. Si la libertad presupone siempre la necesidad, es la necesidad concreta de cada período histórico la que determina y, a veces, impide que la libertad pueda manifestarse. Cuando ésta al fin lo logra, brotando de lo más profundo de

Capítulo XIII

La libertad, en conexión con la necesidad, produce el cambio

la cultura, entonces muestra los cambios que se están produciendo en la sociedad; es el mejor exponente de que lo viejo se resquebraja y de que el orden se tambalea (NICOL: 1977, 14-54). Los puntos de vista manifestados por este filósofo me han sido de una especial utilidad para su aplicación al caso griego, lo que voy a efectuar a continuación.

En Grecia chocaron lo nuevo y lo viejo -la libertad y la necesidad-, pero no con una especial virulencia. Lo original de Grecia no es este enfrentamiento, sino la solución que le ofreció. Esta consistió en un diálogo entre el pasado y el presente, que fue posible porque ningún otro pueblo se ha situado con tal libertad de prejuicios como éste ante su propia tradición. No hay que olvidar que la tradición de los griegos, ni siquiera en sus orígenes mismos, fue considerada como un cuerpo dogmático al que había que seguir fielmente. La religión griega, a diferencia de la cristiana, no fue jamás un cuerpo dogmático de preceptos o ideas. El arte, aunque canónico, tampoco tenía la rigidez del arte egipcio, mucho más impermeable a los cambios y más sujeto -por causas político-religiosas- a sus normas. La política tuvo como fruto la creación de la democracia, una forma de gobierno que huía de la autoridad única e inviolable del monarca oriental y que fue una conquista de todo el pueblo. Ni siquiera la *polis*

fue el resultado de una idea autoritaria o dogmática, lo que se manifiesta en su misma concepción espacial. Finalmente, la tragedia dió un tratamiento libre al mito relacionándolo con la actualidad, es decir que estableció una relación entre el tiempo mítico y el tiempo presente. Para Bruno Gentili, la tragedia pone en crisis su propio pasado mítico y, así, la sociedad toma constancia de sus problemas sociales y de los valores éticos de la ciudad, precisamente por medio de la multiplicidad de los puntos de vista y de los intereses contrastantes de que son portadores los personajes que actúan en la escena. Este mismo autor señala, además, la razón por la que la tragedia asumió esta libertad ante el mito. A diferencia del poeta coral, el trágico no estaba atado a las condiciones de un patrono privado, de ahí que gozara de una mayor libertad en la elección del mito que constituía la trama de su relato (GENTILI: 1996, 174-176). En definitiva, no se halla en las formas culturales de los griegos ningún elemento dogmático, lo que permitió una mayor flexibilidad para los cambios.

Y es que la peculiar forma que adopta la relación de la libertad con la necesidad es la que produce los cambios. La época de las Ciudades-Estado libres -dice B. Russell- se caracterizaba por la libertad y el desorden, mientras que el

Capítulo XIII

La libertad, en conexión con la necesidad, produce el cambio

período de la dominación macedónica por la sujeción y el desorden y el del Imperio Romano por la sujeción y el orden (RUSSELL: 1994, 255). La libertad, parece querer decir este autor, no casa con el orden, mientras que éste sí es compatible con la sujeción. A mi me parece, sin embargo, que este filósofo cae en un dualismo exagerado que separa libertad y orden como fenómenos totalmente contrapuestos. Y en esto no puedo estar de acuerdo con él, sobretodo en la definición que hace del período clásico -el de las Ciudades-Estado libres-. Ya señalé que la libertad y la comunidad coexisten en esta etapa que también está caracterizada, en el plano político, por la convivencia de las clases antagónicas -de la aristocracia y del pueblo-; además, la concepción de *eros*, como fuerza inspiradora de la unidad, es un síntoma de la fortaleza del ideal comunitario y, finalmente, la tragedia es una forma que traduce -en su estructura y en sus contenidos- la armonización de todas estas fuerzas contrapuestas. Por tanto, en los siglos V y IV a.C., no sólo la libertad convivió con el orden, sino que el uno sin la otra eran impensables para la conciencia helena.

Por lo que se refiere a la siguiente etapa helenística, sí coincido con B. Russell. Después de Alejandro -como informa E.R. Dodds-, aparece un «miedo a la libertad» (nota 15),

desconocido en la época clásica. Desde el S.III a.C. hasta el siglo II a.C., el individuo había estado cara a cara con su propia libertad intelectual y ahora le volvía la espalda y se encerraba para huir (nota 16). Mejor -dice este helenista- el rígido determinismo del Hado astrológico que la carga aterradora de la responsabilidad diaria. El período helenístico sentará las bases de la cultura imperial romana que venderá la libertad por la seguridad y el placer del pan y el circo; en esa sociedad, la tragedia no pudo fructificar, ésta está recorrida por un deseo de libertad que el Hado y la seguridad no proporcionan.

2. La Tragedia, o la liberación, y la Comedia, o el límite al exceso de libertad

La tensión entre la libertad y la necesidad está presente, con toda su intensidad, en el teatro, ya que fue uno de los grandes temas que trató, si bien desde muy diversas perspectivas. En los géneros teatrales, se halla esta tensión entre la libertad y la sujeción a la comunidad e incluso fueron utilizados como reguladores de los excesos de ambos polos. Mientras que en la comedia halló el exceso de libertad su antídoto, en la tragedia se encuentra el deseo de liberación (nota 17). Es decir, que en ella se tensiona el máximo de libertad posible. El héroe trágico, es siempre el ser de excep-

Capítulo XIII

La libertad, en conexión con la necesidad, produce el cambio

ción que no respeta los estrechos confines que le son dados al hombre, es el ser que explora el límite de las posibilidades (RODRÍGUEZ ADRADOS: 1972, 87 y sig.). La comedia, por su parte, representa el marco límite de la libertad. La risa colectiva ridiculiza precisamente «*lo diferente*», que es considerado jocoso o ridículo. Lo particular, pues, no ha de tomarse en serio (nota 18) y es precisamente en lo particular donde la libertad halla su terreno abonado.

Así pues, la tragedia explora la máxima libertad posible y lo hace, en primer lugar, con respecto a los dioses que, como señala Bruno Snell, permiten la libertad humana. En Homero, el hombre no tiene todavía conciencia de ser él mismo el principio de sus propias decisiones. Tal conciencia se da por primera vez en los trágicos. Todo hombre primitivo se siente ligado a sus dioses y no ha despertado todavía a la conciencia de su propia libertad. Los griegos fueron los primeros en romper tales ligaduras y de este modo fundaron nuestra cultura occidental (SNELL: 1965, 54). J.P. Domenach llega aún más lejos, ya que mantiene que la tragedia se inscribe en un exilio de la divinidad, es decir, que, cuando se borra la divinidad, la libertad humana intenta ocupar su lugar (DOMENACH: 1969, 25). Pero esta perspectiva, siendo cierta, habría que matizarla. Efectivamente, es precisamente la

tragedia la que primero rompe las ligaduras que unían al hombre con sus dioses, pero al mismo tiempo los lazos que la conectan a la religión son demasiado fuertes. Se explica así que «la libertad y la coacción se hallen unidas de una manera genuinamente trágicas», ya que uno de los rasgos mayores de la tragedia es «la estrecha unión entre la necesidad impuesta por los dioses y la decisión personal de obrar» (VERNANT Y VIDAL-NAQUET: 1987, 39-40). Por eso, entre los trágicos la acción humana no tiene en sí bastante fuerza como para prescindir del poder de los dioses, ni suficiente autonomía como para concebirse plenamente al margen de ellos. Estos dioses -como mantiene L. Goldmann- están presentes-ausentes; más que exiliados están *ocultos* u ocupados en otros menesteres (nota 19). Y de una manera similar se manifiesta J.P. Domenach: «El misterio trágico -escribe- se forma cuando se mezclan en su mayor pureza y en su más íntima unidad estos dos elementos: la voluntad humana y la esencia inhumana de la fatalidad». ¿Pero, cómo puede ser al mismo tiempo el héroe trágico inocente y culpable, feliz y desdichado, libre y sometido a la fatalidad? -se pregunta este autor-. Estos son algunos de los enigmas que la tragedia plantea a los hombres; los dioses, de quienes cabía esperar una respuesta o al menos una ayuda, han

Capítulo XIII

La libertad, en conexión con la necesidad, produce el cambio

huido y los humanos aún no han contestado a estas cuestiones (DOMENACH: 1969, 240).

Si la tragedia representa una liberación sobre el mundo divino, también es un exponente de la liberación del individuo de los lazos de la tribu y de la familia, algo que, por lo demás, es igualmente -como señala E.R. Dodds- uno de los más importantes logros del nacionalismo griego y de la democracia ateniense. Pero después de completada esta liberación en el derecho, el fantasma de la antigua solidaridad siguió atormentando durante mucho tiempo a las mentes religiosas. De esta arcaica cultura de la culpa surgió parte de la poesía trágica. Fue sobretodo Sófocles, el último gran exponente de la concepción arcaica del mundo, quien expresó la plena significación trágica de los viejos temas religiosos en su forma auténtica -el sentimiento abrumador de la condición indefensa del hombre frente al misterio divino y frente a la *ATE* que sigue a todo logro humano (DODDS: 1983, 58). Así pues, la tragedia griega, como su sociedad, está estimulada, por una parte, por los sentimientos de culpa producidos por las patologías psicológicas resultantes del amurallamiento urbano; por el abandono de las antiguas concepciones religiosas; por el espíritu disolvente de *pólemos*; la superación de los antiguos lazos familiares patriarcales; por la elimina-

ción del dominio de la aristocracia en el plano político; y, finalmente, por la decadencia de la *polis* y del espíritu comunitario. Y por otra parte, por una serie de necesidades -nostalgia por los viejos dioses, por la naturaleza primigenia, por la autoridad paterna, por los valores aristocráticos, etc.- generadas a través de aquellos sentimientos.

En definitiva, la tragedia sigue fielmente el curso de su época: «el descubrimiento del hombre -escribe A. Weber- encajado en lucha con el destino constituye la base para comprender el sentido y el modo de las formas expresivas de la cultura griega» (WEBER: 1969, 95). Por eso, la tragedia oscila entre dos extremos aparentemente contradictorios. Por un lado, el ambiente de la fatalidad; por el otro, el mundo de las libertades heroicas. Sin embargo, la importancia de la tragedia estriba, más que en la solución de esta tensión, en su mismo planteamiento: ella misma se convierte en un grito espantado ante las ataduras y en un símbolo de la libertad. Y éste es el gran legado que deja a toda la tragedia occidental. Como señala J.P. Domenach, desde la perspectiva de lo trágico, nuestra historia occidental deja aparecer su constante: el esfuerzo de la libertad, para conquistarse sobre lo prescrito y lo irremediable (DOMENACH: 1969, 44-46). Yo diría que la tragedia representa, incluso, el origen de toda

Capítulo XIII

La libertad, en conexión con la necesidad, produce el cambio

una visión de la historia occidental que Hegel resumió al considerar que «la Historia es la hazaña de la Libertad». La mayor hazaña de la tragedia es haber iniciado el camino de la libertad, una libertad posiblemente titubeante que denota, al mismo tiempo, el apego a la naturaleza y la necesidad de historia.

15 Véase, de este autor, *Los Griegos y lo irracional*, el capítulo titulado «el miedo a la libertad».

16 Ya no es el filo de la vida lo que interesa, sino precisamente la escapada de la vida cotidiana. Y este fenómeno se aprecia en todas las formas creadoras, es decir, en la filosofía, en el arte, en la religión, en la literatura, en el teatro y en la política.

17 Véase, de W. Jaeger, *Paideia: Los ideales de la cultura griega*, el capítulo V.

18 Véase, de Elder Olson, *Teoría de la Comedia*, el cap. I.

19 Lucien Goldmann encuentra en Pascal la visión trágica, según la cual, dios estaría oculto, siendo un dios presente y ausente. Esto es para L. Goldmann el centro mismo de la tragedia. Véase, su *El hombre y lo absoluto. El dios oculto*, pg. 51.

El *Théatron* está enclavado entre una naturaleza divinizada y una naturaleza domesticada, entre el monte Olimpo de Apolo y la vid de Dionisio

1. El edificio teatral humaniza la naturaleza agreste

La medida humana y la divinidad son los dos parámetros que permiten un acercamiento a la idea que se forjó el pueblo heleno de la naturaleza. La arquitectura teatral, por su parte, es un reflejo de ambos parámetros, puesto que está enclavada en un entorno natural que estaba tanto domesticado como divinizado.

El edificio teatral fue una excelente muestra de la domesticación de la naturaleza. Y es que -al igual que el templo-, era una huella humana que quedaba enmarcada en un paisaje de suaves colinas y de paisajes moldeados por el hombre (como se puede apreciar en las fotografías n.ºs. 11, 13, 17,

18 19, 20 y 27). Esta perfecta integración de la arquitectura teatral en la naturaleza era lograda, por un lado, imitando, mimetizando, la forma del paisaje natural donde era construido -como ha demostrado Vincent Scully-, lo que ocurre, al menos, en los teatros de Corinto, Toricos, Siracusa (fotografía 30) y Dioniso de Atenas (fotografía 6). Por otro lado, también conseguía esta unión con la naturaleza dirigiendo sus vistas hacia elementos naturales, como sucede en El Pireo, en Delfos (fotografía 11), en Dodona (fotografía 13), en Cassopé, en Éfeso (fotografía 15), en Megalópolis (fotografía 20), en Sikyon (fotografía 29), en Taormina, en Epidauro (fotografías 17 y 18), en Festo, en Halicarnaso, en Pérgamo (fotografía 24), en Morgantina (fotografía 23), en Sagalasso y en Termessos.

Si el edificio teatral era un reflejo de la naturaleza domesticada, a la vez también ayudaba a humanizar esa naturaleza y lo hacía de dos maneras diferentes. En primer lugar, con la contrucción del *palcoescénico*, que les tapaba a los espectadores el vacío y el infinito. Y, en segundo lugar, difuminando la naturaleza salvaje -de la que siempre huía el griego-, mediante el «perfeccionamiento» de las formas agrestes que toma como modelo; es decir, que las «perfeccionaba» en el sentido de ocultarlas, de situar al espectador del edificio tea-

Capítulo XIV

El *Théatron* está enclavado entre una naturaleza divinizada y una naturaleza domesticada, entre el monte Olimpo de Apolo y la vid de Dionisio

tral en un entorno totalmente modelado por la mano del hombre. Así pues, la arquitectura teatral humaniza el paisaje agreste, lo que sucede, al menos, en los teatros de Cassopé, de Delfos -fotografía 11- y de Éfeso -fotografía 15-.

La vinculación de la arquitectura teatral griega con la naturaleza divinizada también es evidente. Por un lado, porque el edificio teatral al construirse sin techo -gracias a las especiales condiciones físicas y climáticas de Grecia- y al unirse al entorno natural en el que se halla, facilita el paso, en la primavera, de la naturaleza que entra en la ciudad. De este modo, el vino, la alegría desbordada, las orgías sexuales unidas a las viejas creencias religiosas de la fecundación y renovación de la vida, rompen por unos días las murallas defensivas y vuelven a mostrar la unidad, aún no perdida para siempre, entre el mundo divino, el natural y el humano. Por otro lado, porque la *cávea* es excavada precisante en la colina de un monte sagrado, es decir, en territorio divinizado. Ahora bien, no hay que olvidar también que si la *cávea* era introducida en el interior de un monte divino, la *orchestra* y el *palcoescénico* son alzados en un territorio rodeado del mar, o de olivos, o de campos de pastoreo, es decir en un paisaje domesticado. Por tanto, el edificio teatral está construido entre una naturaleza divinizada y una domesticada; entre el

lugar sagrado y olímpico de Apolo y el natural de la vida domesticada de Dioniso ([nota 20](#)); entre el sol y la tierra; y entre la tierra y el mar.

Los teatros que miran al mar se ajustan muy bien a esta doble concepción de la naturaleza. Es posible que esta disposición de los edificios teatrales -que tiene lugar en frecuentes ocasiones, como sucede en los teatros de Anfiareo, Antifelos (fotografía 4), Cnido (fotografía 10), Corinto (plano 19), Delos (fotografía 12, plano 25), Éfeso (plano 28), Eretria, Halicarnaso (plano 42), Heraclea Minoa (fotografía 19, plano 43), Metaponto (plano 51), Mileto (plano 54), Pollentia, Samos (plano 74), Segesta, Selinunte (plano 78), Taormina, Tasos (plano 88), Tíndaro (fotografía 31, plano 90), Tolemaide (plano 91) y, quizás, también en Pergé-, obedezca a un significado especial. En este sentido, apunto algunos probables significados que ofrezco de una manera muy abierta, no concluyente, si bien no desprovista de una cierta lógica. Por lo demás, estos significados están siempre vinculados a la visión divinizada o domesticada de la naturaleza. Y es que, por una parte, esta ubicación puede responder al hecho de que el edificio teatral, al estar dedicado al culto de Dioniso, tenga presente que este dios desapareció en el mar, o que vino al continente a través del mar ([nota 21](#)). Por

Capítulo XIV

El *Théatron* está enclavado entre una naturaleza divinizada y una naturaleza domesticada, entre el monte Olimpo de Apolo y la vid de Dionisio

otra parte, si el edificio está enclavado en una ciudad colonial, éste posiblemente mire hacia la madre patria de donde llegaron los fundadores de la colonia, lo que sucede en Taormina (nota 22). Igualmente el edificio, cuando está construido orientado hacia el puerto, puede exhibir la grandeza de la *polis* ante los posibles visitantes que lleguen por mar, lo que sucede en Cnido (fotografía 10), Corinto (plano 19), Delos (plano 25), Éfeso (plano 28), Eretria, Metaponto (plano 51) y Mileto (plano 54). En cualquier caso, el hecho de que el edificio contemple al puerto o al mar señala la íntima conexión de la *polis* con el mar y del griego con su tierra y el mar (nota 23). Y, en definitiva, aunque sean múltiples las causas, siempre responden a una concepción de la naturaleza domesticada o divinizada, a mitad de camino entre el territorio humano y el divino. Y es que el mar -tan lleno de hombres y de dioses- no podía mantenerse al margen de esa doble concepción de la naturaleza.

2. La arquitectura teatral unifica los mundos natural, humano y divino

Una naturaleza divinizada y una religión naturalista; una naturaleza domesticada y un hombre natural; un hombre religioso y una religión antropológica...: todos estos polos conforman el círculo de la unidad de la vida, base de la cos-

movisión helena. En ella, la presencia de lo divino es avasalladora, si bien los seres humanos consiguen arrancarle a la divinidad un espacio propio de libertad. Pero para lograrlo un trozo de naturaleza divinizada debía ser apropiada -domesticada- por el hombre. La arquitectura teatral, gracias a su concreta disposición en el paisaje, refleja todo esto: es un escenario de convivencia -de diálogo- entre los mundos humano, divino y natural; es, en suma, un espacio de representación de la unidad. Pero hay algo más. No sólo el edificio teatral se hace eco de las visiones que sobre la naturaleza tuvieron los griegos, también colabora en crear o perfilar estas visiones. Y lo hace tapando la naturaleza más agreste, humanizándola; convirtiéndose, en sí mismo, en una huella humana dentro del paisaje; manifestando, con su presencia, que los montes donde es excavado mantienen el carácter sagrado; y, finalmente, convirtiéndose en un auténtico mediador de los mundos divino, humano y natural y en el mejor articulador de la unidad, ya que está situado precisamente en la confluencia de la naturaleza domesticada y de la divinizada.

Notas

20 Dioniso, como informa Walter F. Otto, por su origen desciende de dos mundos, el mortal y el divino. Véase, su *Dioniso. Mito y culto*, pg. 59. Precisamente por eso, cuando hablo del espacio de la vida de Dioniso, me refiero a un entorno natural perteneciente también a dos mundos: el humano y el divino.

21 Véase a este respecto, lo que sostiene Walter F. Otto, en *Dioniso. Mito y culto*, pg. 61.

22 Como ha señalado Vincent Scully, en *The Earth. The Temple and The Gods. Greek Sacred Architecture*, pg. 194.

23 En mi opinión, esta vinculación doble del griego, es decir con la tierra y el mar, distingue el edificio heleno del romano, el cuál está exclusivamente asociado con la ciudad y no con el mar. Y es que, frente a Grecia que es un pueblo marítimo-terrestre, Roma es un pueblo más terrestre que marítimo. Véase, Jean Rougé, *La marine dans l'antiquité*, pg. 18.

El Théâtreon es una síntesis histórica de tres períodos

1. Libertad y Necesidad en el edificio teatral

La libertad es la idea esencial productora de los cambios, aunque siempre presupone la necesidad. Estas ideas están presentes en el edificio teatral, cuyo devenir histórico está determinado por la interrelación dialéctica de ambas. En la Edad Arcaica, el teatro es edificado con un sólo órgano -la *orchestra*- que traduce la unidad entre espectadores y actores, es decir, su comunión. En el período clásico, se le añade un nuevo cuerpo -la *cávea*-, en el que se asienta el *demos*. Por tanto, ambos -*cávea* y *orchestra*- componen el mundo colectivo de la unidad, no dejando asomar aún ningún resquicio para la libertad. En mi opinión, estos dos cuerpos conforman, en el edificio teatral, el espacio de la necesidad, lo que se puede comprobar a través de la funcionalidad de cada uno de ellos. La *orchestra* es, por un lado,

Capítulo XV

El *Théatron* es una síntesis histórica de tres períodos

un área sagrada -el *tememos*- en cuyo centro hay un altar votivo -la *thymele*- en el que la divinidad es reverenciada, tanto por la presencia constante de ese altar como por el rito inicial del sacrificio y por la presencia de los sacerdotes en los primeros asientos; y, por otro, es el espacio de la reflexión y testimonio del coro. En la *cávea*, por su parte, se colocan los ciudadanos especiales en los primeros asientos y el resto de la población está distribuida en una serie de sectores, cada uno de los cuáles pertenece a una de las tribus de la *polis*. Así pues, estos dos cuerpos representan, icónicamente, el mundo de la religión social y el mundo colectivo de la *polis* y, con ellos, la conservación de las tradiciones religiosas y sociales. La reflexión del coro -en la *orchestra*- es siempre la contraposición dialéctica del diálogo individual del héroe -que tiene lugar en la *skene*, luego *palcoescénico*-, que con su acción tensiona al máximo las posibilidades de su mundo. Es decir, que esta reflexión coral pone sobre la arena los riesgos y peligros que supone cuestionar o abandonar un mundo conformado por la tradición y por el interés común, mientras que el diálogo del actor contiene un enfrentamiento y una lucha denodada -que incluso acarrea el peligro de muerte- contra este mundo común tradicional, dejando traslucir que ya es inoperante para solventar los conflictos que aquejan al individuo. De este modo, la *skene* representa el espacio de la

libertad individual y de ahí que, con su creación al final del período clásico, se abra una brecha en ese potente conjunto colectivo. Una fisura todavía pequeña, ya que la *skene* es un espacio sensiblemente menor que el de la *orchestra* y todavía más pequeño en comparación con la todopoderosa *cávea*, pero importante porque inicia el futuro.

Pero si la *skene* es el espacio de la libertad, en el período helenístico, ésta es interrelacionada con la necesidad, ya que ahora se intenta conectar armónicamente entre sí las tres partes de las que consta el edificio. En suma, si el azar tuvo algún papel en los primeros momentos en los que se construyeron recintos para la representación dramática, pronto ya no tuvo casi ningún protagonismo y será la necesidad la que determinará la construcción de la *cávea* y de la *orchestra*, mientras que será la libertad la que condicionará la construcción del *palcoescénico*. Pero una libertad en estrecha relación con la necesidad, puesto que, una vez que se ha diseñado este último, de nuevo la necesidad -en forma de búsqueda de la unidad- lleva a que se conexionen, armónicamente y entre sí, todas las partes del edificio teatral. Así pues, el azar, la necesidad y la libertad interrelacionada con la necesidad, determinan de un modo sucesivo el desarrollo del edificio teatral. Y ésta es -como ya anticipé- una evolución

Capítulo XV

El *Théatron* es una síntesis histórica de tres períodos

ligeramente diferente a la de la ciudad, ya que aquél presenta, de una forma más dramática, las interrelaciones dialécticas entre la libertad y la necesidad.

2. Tiempo cíclico y tiempo lineal en la arquitectura teatral

Si la *skene* es un resquicio en favor de la libertad individual, también simboliza la presencia del tiempo lineal. John Onians ha indicado que, en la misma disposición de la escultura helenística, se podía contemplar una reflexión sobre el tiempo cíclico o lineal. En los grupos de estas esculturas se persuade al espectador para que olvide los factores temporales cuando está enfrente del hemiciclo, del mismo modo que se esperaba que fuese consciente de ellos cuando avanzaba a lo largo de los grupos rectilíneos (ONIAN: 1996, 227). Es decir, que el semicírculo de esas esculturas simbolizaba un tiempo cíclico -cuyo pasado era siempre un eterno retorno-, mientras que la colocación escultórica lineal representaba un tiempo lineal. Del mismo modo, los espacios circulares y semicirculares de la *orchestra* y de la *cávea* del edificio teatral pueden ser considerados como espacios representativos del tiempo cíclico, mientras que el espacio rectangular del *palcoescénico* lo es de una concepción temporal lineal. Así pues, con la *skene* -el espacio de la libertad-

, la historia ha hecho su aparición y el griego deja atrás el terror a la historia del período arcaico, comenzando a querer integrar su ser en la historia, aunque no sin tensiones y conflictos. Y es que la *skene* refleja, incluso físicamente, esta situación conflictiva, ya que está colocada justo al lado de la *orchestra* y en tensión con ella.

La tensión entre el tiempo cíclico y el lineal y entre la libertad y la necesidad expresan igualmente una dialéctica entre lo nuevo y lo viejo, entre la tradición y la modernidad. Superado el marco absoluto y determinante de la necesidad, la libertad le demostró al griego, en último extremo, que podía desprenderse de sus necesidades más condicionantes y crear, con la ficción, un mundo propio en el que, por un lado, pudiera alejarse temporal y espacialmente de los problemas cotidianos y, por otro, desarrollar su conciencia humana. En su camino por ser, el heleno tuvo que integrarse en la historia y utilizar la libertad para desprenderse de atávicas ataduras y remontar un vuelo imaginario por un mundo que le mostraba, al mismo tiempo, su propia realidad y la posibilidad que tenía de transformarla. Por otra parte, esta tensión existente entre la libertad y la necesidad permite, en último extremo, entender la clave del proceso de desarrollo de una forma -la del edificio- que es el resultado de

Capítulo XV

El *Théatron* es una síntesis histórica de tres períodos

tres períodos históricos -el arcaico, el clásico y el helenístico- y, en definitiva, el símbolo de un diálogo histórico entre el pasado y el presente. Símbolo que inicia el curso general de una cultura, europea fundamentalmente, que se ha construido en base a un diálogo dramático y profundo entre lo antiguo y lo moderno. Y es que el desarrollo de la cultura griega parece estar sometido a una lógica que Hegel denominaría dramática (nota 24), cuya *tesis* fundamental ha sido la tradición y cuya *antítesis* ha sido la innovación. El *théatron* griego sería, así, el resultado de una *síntesis* histórica de más de cinco siglos.

3. Los tres espacios del *Théatron* o las tres fases evolutivas de la formación del hombre como sujeto histórico

Como se ha podido comprobar, la forma definitiva del edificio teatral griego está compuesta por tres entidades, resultado cada una de ellas de un período histórico diferente. Pero si se observa la planta del edificio y se presta atención a sus cuerpos, se percibe que cada uno dibuja una imagen geométrica y que todos componen, en conjunto, una única. Concretamente, estos dibujos geométricos son el **semicírculo** de la *cávea*, el **círculo** de la *orchestra* y el **rectángulo** del *palcoescénico*. Estos diferentes diagramas, durante el

período helenístico, se agrupan formando un único conjunto de figuras geométricas armonizadas a través de un canon antropométrico que conecta, entre sí, la *orchestra* con la *cávea* y con el *palcoescénico*. Junto con estos cuerpos, quedan integrados también la divinidad -cuyo signo más evidente es la *thymele* del centro de la *orchestra*-, la comunidad -es decir, la *polis*, simbolizada por la *cávea* y también por la *orchestra*- y el individuo -representado por el *palcoescénico*. Es decir, que el espacio circular de la *orchestra* es considerado sagrado, mientras que el semicircular de la *cávea* es político y social y el del *palcoescénico* individual.

El hombre y el cosmos, éstos son los dos parámetros del diseño del *théatron* que es considerado un mediador entre lo microcósmico -el ser humano- y lo macrocósmico -el cosmos-. Pero lo que hace el edificio teatral es fijar su punto de atención en el hombre, al que convierte en el centro del cosmos y con el que conecta cada una de los mundos que componen la cosmovisión griega. Y es que este hombre que parece querer simbolizar la arquitectura teatral griega no es sólo un ser individual, social y religioso, sino también natural e histórico. La concreta colocación espacial de la arquitectura teatral entre una colina sagrada y el campo abierto, sin olvidar que, en general, «mira» a la naturaleza, traduce la

Capítulo XV

El *Théatron* es una síntesis histórica de tres períodos

visión de una naturaleza domesticada y divinizada. Al mismo tiempo, el hombre, bajo cuyo canon se diseña el edificio teatral, es percibido igualmente como un ser mitad divino y mitad bestia y, por tanto, como el mejor mediador entre la divinidad y la naturaleza. Finalmente, este hombre es un hombre histórico. La unión de los tres cuerpos del *théatron* remite a una concepción de la historia que es una síntesis de tres períodos -el arcaico, el clásico y el helenístico-. Pero esta síntesis -parece igualmente querer expresar el edificio teatral-, la efectúa precisamente el hombre; la historia es, así, concebida como el registro de la hazaña de los seres humanos y el hombre como un ser que mantiene el pasado, sin olvidar el presente en el que vive y sin temerle al futuro. En suma, es un ser libre integrado en la historia.

En definitiva, me parece que los tres espacios del *théatron*, construidos en etapas sucesivas, manifiestan precisamente las tres fases evolutivas que conducen a la formación del hombre como sujeto histórico. La constitución de la comunidad sería -según Eduardo Nicol- el primer paso para esta formación, pero esta comunidad está sustentada principalmente por lo sagrado. En esta comunidad el hombre no está religado a la divinidad, está religado a todo religiosamente (nota 25). El segundo paso surgiría cuando la religiosidad accede al ámbi-

to de la intimidad. El tercero, con la política y, el cuarto, con la filosofía (NICOL: 1977, 113-116). En el edificio teatral, el espacio sagrado y el comunitario son representados juntos en la *orchestra*, mientras que el político está recogido por la *cávea* y, finalmente, el *palcoescénico* muestra ya un espacio en el que el hombre se ha independizado -ha logrado un espacio propio- de la religión y de la política. Comunidad religiosa, comunidad política y humanismo: éstas parecen ser las tres fases principales que recoge el edificio teatral griego que conducen a la formación del sujeto humano.

4. El edificio teatral o el deseo de inmortalidad

De la idea de la historia que tuvieron los griegos se desprende, además, otra conclusión en su aplicación al edificio teatral. No se olvide que éste fue realizado, primero, en madera y que la influencia de Egipto hace que, finalmente, lo sea en piedra. Pero la piedra en aquella civilización fue un signo de la búsqueda de la inmortalidad y su aplicación en Grecia a un edificio con claras funcionalidades religiosas parece buscar lo mismo. Si esto es así, bajo la luz y la pasión, se representaron en el *théatron* temas situados en un tiempo mítico, de eterno retorno, donde la vida y la piedra nunca se marchitan. Pero, a la vez, la reinterpretación actualizada de estos temas míticos muestra también que los grie-

Capítulo XV

El *Théatron* es una síntesis histórica de tres períodos

gos ya no vivían sólo de recordar el pasado, sino que querían darle un sentido a su presente; éste y aquél conviven, pues, en el recinto del edificio. Finalmente, la elección de la piedra denota también un deseo de pervivencia, el anhelo de que el futuro contemple una hermosa obra en una esplendorosa *polis*. En suma, en la arquitectura teatral convergen las tres flechas del tiempo, es decir, la del pasado, la del presente y la del futuro, efectuando así un diálogo temporal, un diálogo con la historia que la vida cotidiana de la *polis*, sumida la mayor parte del tiempo en guerras, pestes y desastres humanos, no había vislumbrado. Y es que el edificio teatral griego, al ser un espacio alejado del tiempo cotidiano en el que la muerte tiene una presencia aplastante, se convierte en un gran *pharmakon* contra la muerte. Por eso, las piedras del edificio teatral aíslan y conservan un deseo, el de la inmortalidad, y, por eso, en ellas rebota el eco de las palabras de los griegos. Unas palabras que expresan la voluntad de no sucumbir al terror de la historia y la esperanza de encontrar en la libertad el camino que les conduzca al verdadero ser de los humanos. Ese eco todavía hoy puede palpitar entre las viejas y desgastadas piedras de las ruinas de los edificios teatrales.

24 Ver Eugenio Trías, *Drama e Identidad*, para quien la cultura, hasta el siglo XIX, era dramática. También Ernst Cassirer denomina a la cultura dramática, en su libro *Las ciencias de la cultura*. No se olvide, sin embargo, que la estructura triádica es muy antigua. Como informa N. Frye, una formulación mítica muy frecuente de la actitud hacia la naturaleza es la «madre-tierra» que es, a menudo, una *diva triformis*, una diosa de tres formas, que expresa por lo general nacimiento, muerte y renovación en el tiempo, o bien cielo, tierra e infierno en el espacio (FRYE: 1988, 94). También los pueblos más salvajes manifiestan esta estructura triádica a través de la música. Como señala Carlos Chávez, las repeticiones ternarias en música fueron el arma más fabulosamente eficaz de la magia (CHÁVEZ: 1979, 39). Por lo que se refiere a Grecia, al lírico Estesícoro de Hímera se le atribuye la aportación de la tríada epódica, es decir, de la composición poética basada en estrofa, antiestrofa y epodo que será adoptada por la tragedia. Véase, de Ana Iriarte, *Democracia y Tragedia*, pg. 11. Por su parte, será Esquilo quien traslade a la tragedia esta estructura triádica que más tarde será aceptada por el conjunto de la cultura y también por la arquitectura en la que, según indica el arquitecto R. Venturi, el conjunto más fácil es la trinidad. Es decir, que tres es el número de partes componentes que constituyen sus unidades monumentales (VENTURI: 1992, 142).

25 Walter F. Otto, piensa de un modo similar. Antes de que el hombre fuera capaz de mirarse a sí mismo, apareció el dios ante él. Su imagen antecede a la imagen del hombre. Véase, *Dioniso. Mito y culto*, pg. 29.

Conclusiones

Ya es hora de hacer un balance en el que queden expuestos tanto los logros que creo haber obtenido como las cuestiones que no he podido resolver. Con respecto a los resultados, a mí me parece que son tres las principales conclusiones a las que he llegado aquí. La primera, que la arquitectura teatral griega no obedece sólo, como se ha repetido exclusiva e insistentemente, a causas técnicas. La segunda, que los griegos, estimulados por la tensión existente entre la polarización del mundo y el deseo de su unificación, organizaron todas las ideas más importantes de su vida formando un sistema que determinó profundamente a todas las formas sociales y culturales y, entre ellas, a la arquitectura teatral. La tercera, que ésta es una *imagen* de su sociedad y de su cultura y, por tanto, la escena de la vida de los griegos antiguos.

1. El desarrollo de la arquitectura teatral griega responde a causas técnicas y socio-culturales

Esta investigación me ha llevado a concluir, en primer lugar, que el desarrollo de la arquitectura teatral no obedece sólo a causas técnicas. Todos los investigadores que han trabajado sobre el edificio teatral griego coinciden en un aspecto: que éste es el resultado de un proceso de desarrollo condicionado por motivos técnicos. Ya sean causas acústicas o visuales, es decir, que los espectadores puedan ver y oír mejor los espectáculos dramáticos, las que se encuentran en el fondo de los cambios sufridos por el edificio a lo largo de su historia; ya sean las necesidades técnicas que requiere la evolución del drama -de la tragedia y de la comedia, especialmente- las que impulsen estos cambios; ya sea el peligro de rotura de los entarimados de madera, por el peso de los espectadores, los que condujeran al teatro hacia las colinas de roca; ya sea la búsqueda de una forma geométrica; o ya sea el desarrollo del actor, en detrimento del coro, el que condiciona la forma de la *skene* y las relaciones de ésta con la *orchestra* y la *cávea*. Todas estas teorías insisten en que sólo alguna causa técnica está detrás de la evolución del edificio teatral. Creo haber demostrado que, siendo importantes todas estas motivaciones, no fueron ni las únicas ni a veces las más decisivas. Por el contrario, en la raíz del proceso de gestación del *théatron* se hallan causas

Conclusiones

sociales y culturales que le confieren un profundo significado, muy unido a la visión del mundo que crearon los griegos. Una visión en la que se expresan las íntimas vinculaciones que éstos tuvieron con el mundo natural, el divino y el humano. Por eso, me llama la atención que todos estos autores no hablen de las relaciones que el edificio teatral establece con esos mundos. Y es que no creo que sea posible entender la arquitectura teatral griega y su proceso de desarrollo sin partir previamente del hecho de que ésta está determinada tanto por el objetivo al que debe servir como por el lugar que ha de ocupar en el conjunto de un determinado contexto espacial. Se explica así, por un lado, que el edificio teatral esté orientado siempre y conscientemente hacia un emplazamiento determinado que perseguía estrechar relaciones con el exterior del edificio teatral, es decir, con la naturaleza y con la *polis*. Y, por otro, que haya podido satisfacer sus objetivos más hondos, aquéllos que explican su esencia, y que cumplen funciones religiosas, culturales, político-sociales y humanas.

La excavación sistemática de los teatros en las laderas de las colinas no pudo obedecer exclusivamente a una mejor acústica y visibilidad, o a una mayor seguridad para los asientos de los espectadores. Prueba de ello son, entre otros, los teatros de Torico, Icaria, Ramnunte y Queronea, edificados en laderas de colinas en fecha muy temprana -tal vez a finales del período arcaico o princi-

pios del clásico- cuando todavía los asientos eran de madera. Sólo más tarde se perfeccionó la *cávea* impulsada por las mejores condiciones acústicas y visuales y así continuó hasta la etapa helénica. En suma, la ubicación de los edificios teatrales en esas laderas responde, en mi opinión, a varias causas que están íntimamente relacionadas. En primer lugar y prioritariamente, a motivos religiosos y naturales. Como se ha visto ampliamente en el interior de este libro, el pueblo griego consideró sagradas a las montañas porque por ellas deambulaban sus dioses y sus héroes, especialmente Apolo y Dioniso, los componentes esenciales de la tragedia. Por tanto, las montañas donde introducían sus teatros fueron consideradas como un ámbito sagrado. Por otra parte, esta colocación obedecía a la concepción de la naturaleza que tuvo el pueblo heleno. Éste, que gozó de la naturaleza entendida de un modo divinizado o domesticado y huyó de la salvaje, situó sus teatros mimetizando las formas naturales del lugar donde era alzado y tapando los entornos más agrestes para que los espectadores contemplaran un paisaje integrado por el arte y por la naturaleza y para ayudar a domesticarlo, a «civilizarlo». Esta doble dependencia de lo religioso y de lo natural se pone en evidencia cuando se comprueba que la *cávea* del teatro estaba encajada en la ladera de una colina, pero su *orchestra* y su edificio *palcoescénico* estaban contruidos sobre el llano y abiertos a un paisaje agrícola o marítimo. Por eso mantengo que el edificio teatral fue ubicado

Conclusiones

entre el Monte Sagrado de Apolo y la vida de Dioniso, entre una naturaleza divinizada y una naturaleza domesticada, en un espacio mitad divino y mitad humano como el propio Dioniso, hijo de dios y de hombre.

En segundo lugar, se pueden apuntar motivaciones políticas y filosóficas para explicar la forma semicircular de la *cávea*, la parte donde se asientan los espectadores. No me cabe la menor duda de que los arquitectos aplicaron sus conocimientos sobre la acústica y la visibilidad y que éstos cumplen un importante papel tanto en el diseño definitivo de la *cávea* como en las fases de su desarrollo que, desde una forma rectangular pasando después por el arqueamiento de los lados, alcanzó finalmente su forma definitiva. Pero esa forma semicircular, por un lado, responde a la concepción democrática de la *polis*, puesto que es muy apropiada para que todos los ciudadanos tengan la misma visibilidad y la misma capacidad para oír el drama y puesto que la evolución de una y otra transcurren paralelamente. Por otro lado, posibilita una adecuada reflexión del contenido temático que se está ofreciendo en la *orchestra* y en la *skene*; es decir, que la *cávea*, al abrazar y mirar a la *orchestra*, establece una íntima conexión entre el *mito* y el *lógos*.

En tercer lugar, la forma del edificio teatral es también la respuesta a la paradójica relación que establece con su *polis*. Paradójica porque si, en general, el *théatron* está construido en el exterior

urbano buscando una huida transitoria espacio-temporal de la cotidianeidad, de la vida de la ciudad, al mismo tiempo no puede desligarse totalmente de ella. De ahí que el edificio persiga casi siempre alguna vista que lo relacione con la *polis*. Así pues, el teatro se encuentra a las afueras de la ciudad, pero en estrecha interrelación con ella, ya que se construye entre el *ágora* y la *acrópolis*, o más cerca de una que de la otra, o mirando al puerto, o en una orientación sur, etc.

Finalmente, la arquitectura teatral helena no es hija sólo de la geometría, puesto que ésta no puede desprenderse del mito. Y es que, en la base del diseño antropométrico del edificio teatral y, por tanto, en la raíz de las formas geométricas -el círculo y el cuadrado- que son utilizadas como base de su diseño general, se halla el profundo significado mítico que éstas ocultan y que lo relacionan, en un primer nivel, con la pareja de dioses Hestia-Hermes y, en un segundo a través de éstos, con la concepción de un hombre permanente y cambiante, estático y dinámico, viviente y mortal.

2. Los griegos organizaron sus ideas formando un sistema

La segunda conclusión a la que he llegado es que los griegos, impulsados por la tensión existente entre la polarización del mundo y el deseo de su unificación, organizaron todas las ideas

Conclusiones

más importantes de su vida formando un sistema que determinó profundamente a todas las formas sociales y culturales y, entre ellas, a la arquitectura teatral.

La tensión entre la diversidad y el deseo de unidad se asienta en el lenguaje heleno y tiene ver con el choque de su simplicidad con la complejidad del mundo. También está relacionada con la diversa valoración de la palabra que tuvo el pueblo griego e igualmente con su escritura, que expresa un abismo entre el lenguaje y las cosas. Pero, en último extremo, esta tensión es fruto de un pensamiento afectado tanto por la lógica como por la dialéctica en la medida en que, mientras que la dialéctica busca la vinculación del hombre con su mundo, la lógica parece perseguir su clasificación, su parcelación y su división en polos antagónicos. No extrañe, pues, que la mente griega, determinada por la fragmentación del mundo y empujada a buscar su unidad, procediera de una peculiar manera que no pudo obviar a ninguno de los dos polos enfrentados. De modo que, si ésta persiguió la unidad -lo que sucede en la filosofía, en la música, en la geometría, en el cuerpo humano, en el arte, en la religión, en la naturaleza, en el teatro...-, también tuvo muy presente la diversidad del mundo, un mundo totalmente impregnado de la polarización social y cultural.

La tensión unidad-diversidad ha traído, en el conjunto de la sociedad y de la cultura helenas, profundas consecuencias. Es particu-

larmente visible, por ejemplo, en los conceptos sobre *eros* y *pólemos*. Aunque *eros* no siempre es percibido de la misma manera (parece evolucionar desde un origen cósmico y divino, en el que toma la forma de un joven y hermoso dios, hacia una mayor humanización y fragilidad, expresadas a través de la imagen de un niño pequeño), conserva como rasgo común su deseo de unidad. Por su parte, la guerra, especialmente la civil, condiciona intensamente el desarrollo histórico griego. Por eso, su presencia es aplastante en todas y cada una de las manifestaciones sociales y culturales y es considerada la madre o el padre de todas las cosas y, especialmente, la causante de la división social. Ahora bien, la originalidad griega consiste en que, si bien *eros* y *pólemos* son dos fuerzas antagónicas, han sido conectadas estrechamente, desde fechas muy tempranas, por los pensadores y los artistas -ya los presocráticos se dieron cuenta de que ambos conceptos mantienen una estrecha conexión y de que, juntos, explican el hecho social-. En suma, *eros* y *pólemos* son dos conceptos contrapuestos, que no se pueden separar y que deben ser, por tanto, analizados conjuntamente. Y es que, uno y otro, están determinados por la tensión de la unidad y de la diversidad y, ambos, expresan el modo como funcionaba el pensamiento de los griegos.

Esta tensión y este modo también son apreciables en las demás fuerzas antagónicas que tuvieron importancia para la vida de los

Conclusiones

griegos. Por ejemplo, se manifiesta en la interrelación de las ideas sobre la vida y la muerte, o en la complementareidad de las parejas de dioses Hestia y Hermes y, sobretodo, en la íntima conexión de Apolo y Dioniso, los dioses que mejor representan toda la religión y toda la cultura griegas. También afecta a las armonizadas ideas sobre el individuo y la comunidad, o sobre la libertad y la necesidad, ideas que, en una estrecha relación, producen el cambio. Finalmente, es perceptible en la visión de la naturaleza, concebida como divinizada y domesticada e inextricablemente unida a la cultura y a la historia. Pero donde todas estas ideas contrapuestas se manifiestan de un modo más auténtico es en la tragedia, posiblemente, una de las facetas de la vida griega más característica. Y es que el pensamiento trágico se sustenta sobre dos verdades antagónicas profundas que no llegan a excluirse entre sí (MORIN: 1992, 50). De ahí que Grecia fuera la creadora de este género, con el que consiguió que la realidad social y la realidad cultural coincidieran de un modo tan radical como nunca más volvería a producirse. Por lo demás, esta coincidencia fue posible porque la tragedia se convirtió en la mediadora de cada uno de los polos que se encontraban en liza en la mente griega. Además, fue un puente de diálogo entre la sociedad y la cultura y la arquitectura teatral, puesto que la tragedia, que surgió antes que la comedia, determinó y modeló profundamente, con sus temas, con sus necesidades técnicas y con el pensamiento que la hizo brotar, al

edificio teatral. Ahora bien, si la tragedia griega pudo asumir este papel mediador fue porque, por un lado, se hizo eco de las mismas tensiones que asolaron a su sociedad y a su cultura y las transmitió, a su vez, al edificio teatral. Y, por otro, porque el pensamiento trágico reprodujo igualmente el pensamiento general del siglo V a.C., un pensamiento que fue afectado intensamente por la tensión unidad-diversidad y que determinó todas y cada una de las formas sociales y culturales de los helenos.

Así pues, a través de la tensión unidad-diversidad he podido conocer las tensiones a las que se vio sometida la mente griega y, con ella, todas sus formas sociales y culturales. Pero me ha permitido, además, descubrir que los griegos organizaron sus ideas más poderosas formando un sistema. Como dice E. Morin, las ideas son mediadoras entre los espíritus humanos y el mundo (MORIN: 1992, 249-251). Yo completaría esta afirmación señalando que las ideas son mediadoras entre los espíritus humanos, sus obras y el mundo. En cualquier caso, para que estas ideas puedan convertirse en mediadoras no pueden funcionar de un modo autónomo, sino interrelacionada y unitariamente. Es decir, que tienen que estar organizadas formando un sistema. Esto sucedió en Grecia, donde las ideas, además de ser emparejadas e interrelacionadas dialécticamente, fueron trenzadas tejiendo una intrincada red de múltiples conexiones sincrónicas y diacrónicas.

Conclusiones

Por lo que respecta a las primeras conexiones, esta red evidencia, en primer lugar, el deseo de los griegos de vincularse con su mundo, de unificar los mundos humano, divino y natural. De ahí que su religión fuera antropológica, natural y social; que concibieran la naturaleza de un modo divinizado y domesticado y que situaran su civilización entre la naturaleza y la cultura y entre la naturaleza y la historia; y, finalmente, que consideraran al hombre como un ser individual, social, divino, natural e histórico. En segundo lugar, pone también de manifiesto la manera cómo circularon las ideas en Grecia. La interrelación entre el contexto socio-cultural y la arquitectura teatral se caracteriza, específicamente, por presentar un circuito doble de ideas. El primero, que va linealmente desde dicho contexto hacia el edificio teatral, está formado por las ideas plenamente arraigadas en aquél y en la forma de éste. El segundo circuito ha perdido la linealidad y está formado por caminos de ida y vuelta. La razón es que en él se da una relativa libertad de creación, que le permite al propio edificio efectuar pequeñas variaciones al modelo general y la posterior absorción por parte del sistema de estas variaciones.

Por lo que se refiere a las conexiones diacrónicas, este sistema de ideas está sometido a cambios y, con él, toda la cultura y la sociedad. El proceso de cambio que afectó a la primera sería el siguiente. Los griegos, durante los períodos arcaico y clásico, crearon una

cultura desarrollada al filo de la vida diaria en la que coexistían la libertad y la necesidad y en la que *eros* fue considerado un dios cósmico. Esta era una cultura esplendorosa que tenía los pies en el suelo y la mirada puesta en el cielo, que compaginaba lo terrestre y lo cósmico y la digna libertad humana con la grandeza de la *polis*. Más tarde, en el período helenístico, la cultura buscó la huida de la vida, de la libertad y de la *polis* y convirtió a *eros* en la imagen de un niño pequeño. Ahora, lo humano, lo divino y lo natural se han empequeñecido, se han transformado en frágiles criaturas solitarias desarraigadas de las estrellas y del mundo en el que viven. Por otra parte, la evolución del sistema de ideas griego también determinó el desarrollo de la sociedad. En los períodos arcaico y clásico, ésta se caracterizó por mantener un ideal de unidad, lo que la definió como profundamente comunitaria y devota de la religión y de la patria. Por el contrario, la posterior sociedad helenística se convirtió en individualista y perdió la esperanza en alcanzar realmente la unidad. En esos momentos, un sueño utópico de unidad ha sustituido al viejo ideal y el miedo a la libertad ha reemplazado el clásico deseo griego de incorporarse a la historia. Grecia había dejado de ser esplendorosa y pronto entraría en la decadencia y en la sumisión.

3. La arquitectura teatral es la escena de la vida de los griegos antiguos

La última conclusión obtenida es que la arquitectura teatral griega es, en el plano semántico, una *imagen* del hombre, de la sociedad y de la cultura helenas y, en el plano formal o estético, una *imagen* vital, geométrica e ideal. Como no podía ser de otra manera, todas estas imágenes convergen y se unifican a través de la eurritmia antropométrica que se halla en la base del diseño de la arquitectura teatral. Gracias a ella, el hombre se convierte en el centro de su sociedad y de su cultura y las imágenes vital, geométrica e ideal logran una síntesis clásica y armoniosa.

Por lo que respecta al hombre que representa el *théatron*, éste es un ser ideal, común, libre, mítico, geométrico y microcósmico porque es un reflejo del todo que representa su sociedad y su cultura. Por otra parte, el edificio teatral expresa una imagen unificada y escindida de los seres humanos, puesto que, por un lado, muestra un hombre muy completo, compuesto de aspectos humanos individuales y político-sociales, religiosos, naturales e históricos. Y, por otro, presenta un ser dividido, mitad divino y mitad bestia; dubitativo entre la política y la religión, entre la libertad y la necesidad, entre el ideal comunitario y el individual, entre una concepción de la naturaleza domesticada y una divinizada y entre el mito y la historia; muy unido a la tierra cuyos pies pisa, pero muy contemplati-

vo del inmenso cosmos que lo techa; y muy pegado a la vida, pero deseando la inmortalidad. No extrañe, pues, que el edificio teatral esté enclavado entre una naturaleza divinizada y otra domesticada y encajado en la tierra y abierto a la luz del cielo. Que sea un recinto para la reunión de los hombres y de los dioses que, juntos, contemplan el espectáculo. Que sea un escenario para la celebración de los hombres, pero que esté construido en piedra buscando la inmortalidad y huyendo de estos efímeros humanos o «seres de un día». Que intente alejarse de la ciudad, pero que no pueda lograrlo; es más, que soporte -como ella misma- la tensión entre el espacio sagrado -la *acrópolis*- y el político -el *ágora*-. Que contenga espacios para la representación comunitaria -la *orquesta* y la *cávea*- y la individual -el *edificio palcoscénico*- o para la representación de la libertad -el *edificio palcoscénico*- y de la necesidad -la *cávea* y la *orquesta*-. En definitiva, el edificio teatral griego es un espacio mítico e histórico que simboliza las tres fases decisivas -la religiosa, la política y la individual- por las que el hombre alcanza el *status* de sujeto histórico.

Este hombre al que se refiere la arquitectura teatral y que constituye la base de su diseño, es un ser plenamente inmerso en su cultura y en su sociedad. Específicamente, la cultura que parece reflejar el edificio teatral es **polar** y está, como él mismo, íntimamente unida a la naturaleza, si bien quiere diferenciarse de ella.

Conclusiones

Además, esta cultura es -como la arquitectura teatral- lógica y dialéctica, mítica y geométrica, telúrica y cósmica, religiosa y humana, única y diversa, erótica y «polémica», estática y dinámica, libre y necesaria y vital e ideal. Se comprenderá fácilmente que la cultura sea igualmente **dramática** y que resuelva, como hace el propio edificio teatral, sus conflictos interiores con una síntesis de los dos polos contrarios -la tesis y la antítesis, la tradición y la innovación-.

Por otra parte, el edificio teatral es igualmente un símbolo de la sociedad helena y de sus más importantes características. La más esencial es que la unidad y la diversidad se hallan, como en aquél, en la esencia de su forma. Pero, además, la imagen que ofrece el edificio de su sociedad es que ésta es **compleja**, pues ha iniciado el camino de la diversificación de las distintas clases y roles sociales que componen la *polis* -el *théatron* es una escuela de aprendizaje de los diversos roles de la *polis*-. También que es una sociedad **dialógica**, con intereses económicos, comerciales, políticos, religiosos y culturales diversos. Sin embargo, todas estas divergentes motivaciones no son resueltas en un fraccionamiento civil sino en una integración que se logra, la mayor parte de las veces, de forma **dialogante** y pacífica. Esto ocurre también en el edificio teatral, templo del diálogo, un verdadero mediador, entre otros aspectos, de la religión y de la política, del individuo y de la

comunidad, del puerto y de la ciudad, de la *polis* y de la naturaleza, de la naturaleza y de la cultura, de la naturaleza y de la historia, de Apolo y de Dioniso, de la forma y del proceso, de la unidad y de la diversidad, de la aristocracia y del pueblo, del coro y del actor, de la realidad y de la ficción... No podía ser de otra manera en una sociedad como la griega que es, igual que la forma semi-circular de la *cávea*, **democrática** y que escucha a cada uno de sus interlocutores sociales -como sucede en el diálogo- sin cerrar totalmente sus conflictos -igual que ocurre en la tragedia-. Ésta es la causa de que sea una sociedad **tensa** -la forma del *théatron* es también tensa-, en equilibrio inestable, y muy dinámica, muy permeable a los cambios, y una sociedad **histórica**, que acaba de entrar en la historia, sin desprenderse de la naturaleza y abriendo el camino de la libertad humana. En suma, ésta es una sociedad **titubeante**, no rotundamente histórica ni taxativamente natural, no absolutamente libre ni totalmente necesaria.

En relación a la imagen que la arquitectura teatral expresa de su sociedad y de su cultura he de detenerme en una última cuestión. La idea de H. Read de que, en la historia del arte, la imagen antecede a la idea debe ser matizada por lo que respecta al edificio teatral griego. Sí es posible afirmar que, en ciertas ocasiones, la imagen de éste antecede a la idea, adelantándose así a la historia, colaborando en diseñar la idea de la sociedad en la que ha

Conclusiones

nacido y convirtiéndose incluso en un revulsivo para ella. Esto sucede con la creación -a través de los decorados y del propio *edificio palcoscénico*- de una imagen de ficción que, al ser contemplada por los dramaturgos y los filósofos y al reflexionar sobre ella, permitió que éstos profundizaran las diferencias entre la realidad y la apariencia. También creo que la creación de la estética psicofísica que Sócrates inaugura y que Aristóteles describe más sistemáticamente ([nota 1](#)), pudo tener su origen en la observación de la peculiar manera en la que la *cávea* «abraza» a la *orchestra* y a la *skene* del edificio teatral. Así pues, ambos ejemplos permiten afirmar que la imagen antecede a la idea, confirmando la teoría de H. Read. Sin embargo, como se ha podido apreciar a lo largo de este ensayo, no siempre se confirma esta teoría en la arquitectura teatral, pues unas veces ésta parece tenerle miedo a la historia, mientras que otras sigue mecánicamente el curso de su tiempo. El primer caso tiene lugar con la imagen de la libertad que crea el edificio, pues lo hace con un cierto retraso con respecto a su época porque esta imagen es simbolizada, a través del *palcoscénico* helenístico -el espacio del actor y de la libertad individual-, justo cuando la sociedad ha sustituido el deseo de libertad por el miedo a la libertad. También sucede esto cuando el edificio utiliza la proporción armónica antropométrica -esto es, a fines del clasicismo y durante el período helenístico-, es decir en un momento el que ya había sido utilizado el ideal humano en el arte -espe-

cialmente en la escultura- y en la filosofía; en estos casos, la imagen sigue -y no precede- a la idea. Otras veces, por el contrario, el edificio teatral es hijo de su tiempo, lo que ocurre con la construcción de la *orchestra* circular arcaica.

En el plano estético, la *imagen* que expresa el edificio teatral es vital, geométrica e ideal. Estas son tres fases sucesivas que -según Herbert Read- han tenido lugar en la evolución del arte y en el desarrollo de la conciencia humana. Su presencia en la arquitectura teatral representa, ante todo, a un hombre estético y a una sociedad que ha alcanzado un notable desarrollo artístico, pero denota también otros importantes aspectos. Por lo que se refiere a la imagen vital, las ideas griegas siguen muy de cerca el ritmo biológico. Pero lejos de quedarse ahí, los helenos superpusieron sobre él otros ritmos más específicamente culturales, aunque siempre muy pegados al pulso vital. Lo que me lleva a afirmar que el pueblo griego concibió su vida como un compendio de biología y de cultura, donde ésta -parafraseando a G. Gadamer- representó un auténtico «incremento de ser». Este incremento de ser explica la riqueza de matices con la que iluminaron su existencia, pues les permitió interrelacionar la realidad cotidiana y la realidad imaginada que la arquitectura teatral encarna, primero, mediante la separación del espacio de enajenación del de expectación y, segundo, con la evolución de la *skene*. También pudieron compa-

Conclusiones

ginar el espacio mítico y el geométrico, el círculo y el cuadrado de la *orchestra*, con un significado ancestral que los remitía a la pareja de dioses Hestia-Hermes y, con ellos, a antiquísimas ideas sobre la vida percibida como movimiento y permanencia y como un perpetuo círculo de renovación, de nacimiento y de muerte. En la raíz de la arquitectura teatral -como en la del teatro en general- se sitúa, pues, una imagen de la vida y de la muerte. Dice Susanne K. Langer que el arte sigue un ritmo triádico que expresa el movimiento orgánico humano que tiene en la tragedia un perfecto exponente, puesto que ésta está caracterizada por tres fases: la de crecimiento, madurez y decadencia. En mi opinión, la influencia que ejerce este ritmo orgánico trágico sobre la arquitectura teatral helena es decisiva porque toda ella está marcada por una serie de tríadas. Tres son las imágenes estéticas que ha diseñado -vital, geométrica e ideal-; tres los mundos que conecta -el humano, el divino y el natural-; tres los períodos históricos en los que se desarrolló -el arcaico, el clásico y el helenístico-; tres los espacios diferenciados de que consta -la *orchestra*, la *cávea* y el *palcoescénico*-; tres los jalones evolutivos de la formación del hombre como sujeto histórico -religioso, político e individual- que simboliza; y tres -tesis, antítesis y síntesis- las fases del ritmo cultural dramático al que está sometido. Ésta es una de las grandezas de la arquitectura teatral griega que supo acercarse intuitiva-

mente a lo más profundo de la vida y, al mismo tiempo, ayudar al desarrollo de la conciencia del hombre.

Y es que sobre esta imagen vital se superpone la geometría que, como no me he cansado de repetir en este libro, no es una forma mental pura, ya que no puede desprenderse ni del mito ni tampoco de su encarnación social y cultural. En último lugar, el edificio teatral compone una imagen ideal del hombre griego que, pese a la fragmentación social y cultural, compagina lo humano, lo natural y lo divino, lo que le permite seguir estando estrechamente vinculado a su mundo. Un mundo que pudiera armonizar viejos conceptos sobre la vida con el nuevo ideal de belleza, orden y humanidad expresado en términos geométricos.

Por todo ello, la arquitectura teatral del pueblo griego fue la escena de la vida, una vida que éste entendió con un ritmo que compaginaba un pulso biológico y un pulso cultural.

4. Algunas cuestiones pendientes de resolver

No quiero finalizar el presente balance sin dejar de citar las cuestiones que no he podido resolver, las preguntas que no he podido contestar y los campos de investigación que han quedado abiertos. Las primeras preguntas que quedan en el aire pertenecen al momento primigenio del origen de la arquitectura teatral y deberían responder a cuestiones como si su historia comienza realmen-

Conclusiones

te en el período arcaico, cómo se originó y por qué. Las respuestas no son fáciles porque apenas han quedado vestigios materiales, ya que al parecer los primeros teatros se construyeron de madera y ésta no ha resistido el embate del tiempo. Además, los estudios formales que se han hecho no son coincidentes. Sin embargo, sería muy útil tener respuestas, porque permitirían conectar, de un modo más eficaz y certero, los antiguos mitos y ritos con la arquitectura teatral que ha sobrevivido y, sobre todo, conocer si esa conexión se rompió o no, es decir si las reformas políticas, que íntimamente conectadas al hecho religioso se encuentran en la base de los cambios formales del edificio teatral, son revolucionarias o continuistas. Los restos conservados de la arquitectura arcaica y clásica la muestran con un considerable proceso de acabado. Las Aulas Egeas, es verdad, son muy antiguas, pero no parecen tener una continuidad en el continente, de modo que la arquitectura teatral griega o no es hija de la cultura cretense, o está a años luz de ella. En un dilatado período histórico que va desde la cultura creto-micénica hasta el período arcaico son todavía muchos los aspectos oscuros e innumerables los problemas por solucionar. Se han conservado algunos elementos del teatro de Eleusis, del siglo VII a.C., del de Torico y del de Dioniso de Atenas, del siglo VI a.C., y, del s. V a.C., quedan también otros vestigios pertenecientes a teatros como el de Siracusa o Corinto. Al parecer todos ellos poseían inicialmente una *cávea*

rectangular -que fue transformándose en poligonal y ésta, finalmente, en semicircular- y una *orchestra*, primero, rectangular y, luego, circular. Parece lógico pensar que detrás de la evolución formal de la *cávea* se hallan causas acústicas, visuales y políticas que se desarrollarían paralelamente a la evolución política de la *polis* y, sobretodo, de su concepción democrática. Pero, ¿qué ocurre con la *orchestra*?, ¿porqué es primero rectangular?, ¿quizás porque mimetiza las *ágorai* más antiguas?, ¿a qué motivos concretos responden los cambios acaecidos justo en ese momento y que conducen a los teatros circulares de Atenas y de Epidauro? Las argumentaciones que han sido expuestas aquí intentan responder a la circularidad de la *orchestra* y no se acercan, por falta de documentación, a la anterior rectangular ni a los específicos momentos históricos originarios del edificio teatral. Debo recordar, a este respecto, que ya los primeros teatros que conocemos están enclavados en laderas de las montañas. Las causas religiosas que he citado como explicación de esta ubicación no dicen nada o muy poco acerca de qué ocurría antes cuando, al parecer, los espectáculos se desarrollaban en el *ágora*. Es preciso perfilar aún algo más todas estas cuestiones. Sería muy importante hacerlo porque las motivaciones sociales y culturales, que están detrás de la forma de la arquitectura teatral clásica y helenística, aunque impulsadas por los reformadores políticos atenienses, conectaron con ancestrales concepciones religiosas, míticas, rituales, socia-

Conclusiones

les y culturales. Pero posiblemente también variaron algunas, ¿cuáles? y ¿porqué? En suma, creo que es necesario investigar aún más los orígenes de la arquitectura teatral, no exclusivamente en un plano formal y técnico, sino también cultural y sociológico. Probablemente haya que esperar todavía el resultado de futuras excavaciones para poder comprender y afirmar, de un modo definitivo, cuál fue la trayectoria del edificio teatral desde su génesis hasta el teatro de Dioniso de Atenas o el de Epidauro.

La segunda cuestión que no ha podido ser abordada aquí con la suficiente amplitud se refiere a las especificidades de los teatros, ya que aunque siguen una forma canónica también presentan pequeñas variaciones. Todas estas alteraciones deben obedecer también a causas sociales y culturales, quizás de tipo local. Sería necesario investigar, con una mayor profundidad, teatro a teatro y relacionarlos con la historia de su ciudad y con informaciones diversas referidas a los planos urbanos y al entorno en el que están edificados y, sobre todo, debe hacerse un trabajo de campo que permita la visita de todos los edificios teatrales conservados. Por otro lado, formalmente existían algunos grupos de edificios con características comunes. Uno de estos grupos dirige el teatro hacia el puerto o hacia el mar y este hecho debe obedecer a una significación concreta, posiblemente también de carácter local o, quizás, de alcance algo más general. Yo he apuntado algunas de

las posibles respuestas, pero de un modo muy abierto que requiere una confirmación. Lo mismo se puede decir de los edificios que tienen una orientación sur, paralela a la de las ciudades en que se asientan. En este tema las explicaciones rituales señaladas por algún antropólogo podrían estar en la base de esta disposición, pero igualmente requieren una corroboración.

Finalmente, quiero señalar que he procurado hacer, a contracorriente, un estudio sociológico y cultural de la arquitectura teatral helena. Posiblemente me he convertido en uno de los pioneros y ello trae consigo tanto aciertos como lagunas, pero, si he acertado y mi intento ha valido la pena, deberían ser efectuados nuevos trabajos dedicados a indagar el significado de una arquitectura sobre la que se asienta la europea y gran parte de la mundial. De este modo, se irán rellenando parcelas de conocimiento que, no sólo desvelarán el pasado, sino también nuestra propia historia contemporánea.

Notas

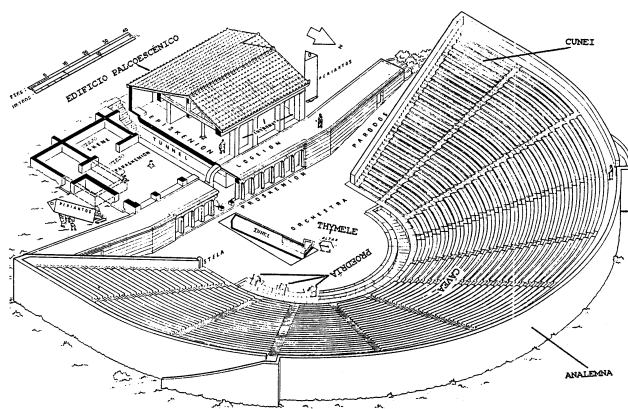
1 Véase al respecto, de W. Tatarkiewicz, *Historia de la Estética I. La estética antigua*, pgs. 108 y sig, donde señala que la estética griega avanza desde la estética matemática a la estética psicofísica.

Apéndices documentales

1. Planos, dibujos, fotografías y comentarios de los edificios teatrales y de las Poleis más representativos

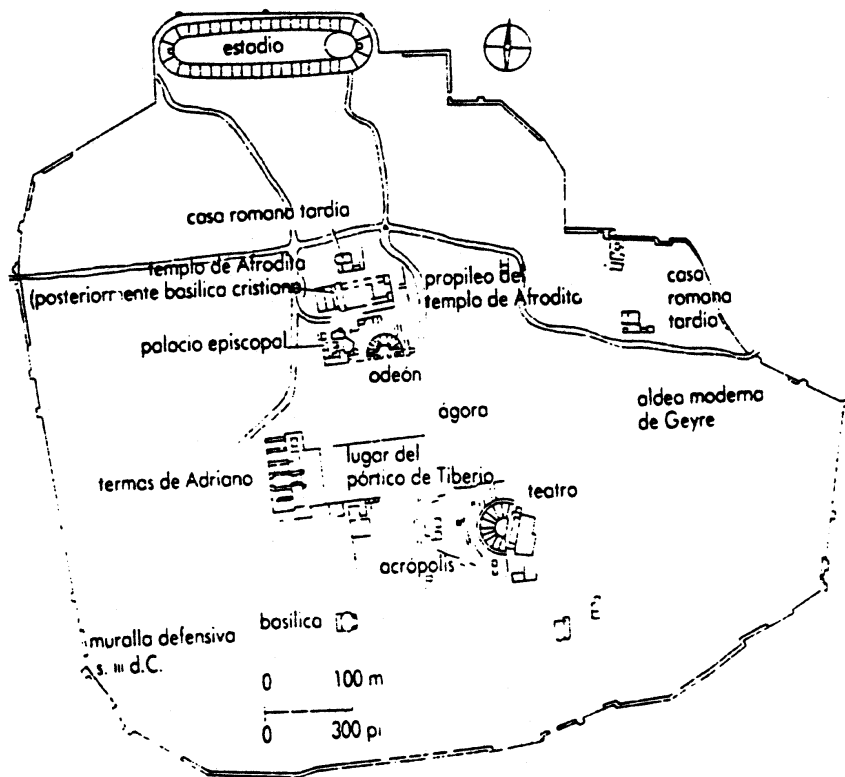
Planos

Plano nº 0. Partes más importantes de las que consta un edificio teatral griego



Apéndices documentales

Plano nº 1. Planta de Afrodiasias



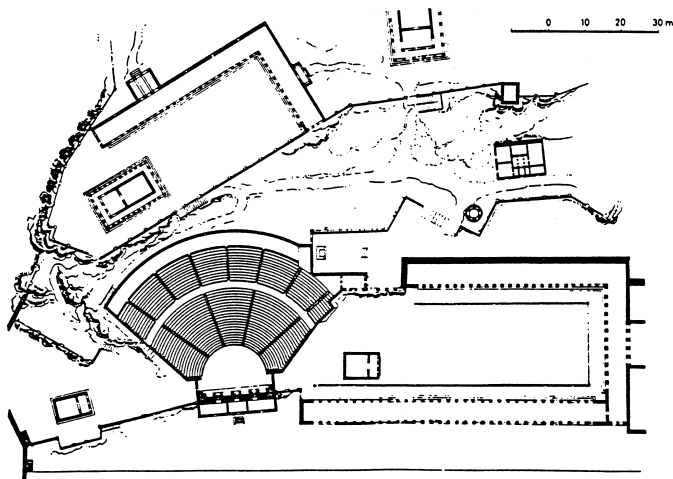
Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida



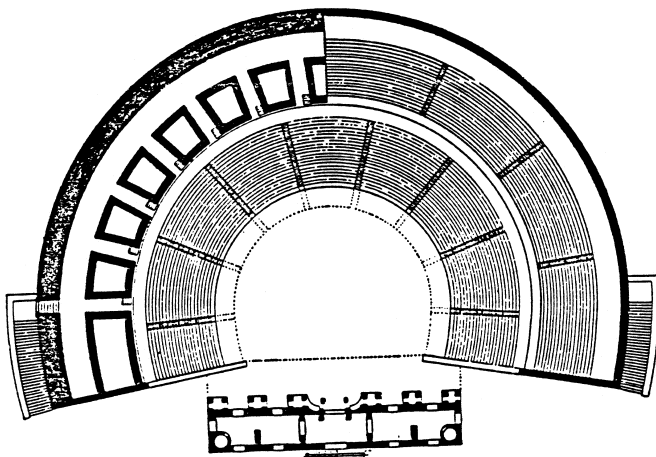
Plano nº 2. Planta de Aigai

Apéndices documentales

Plano nº 3. Planta del Teatro y del Templo de Aigai

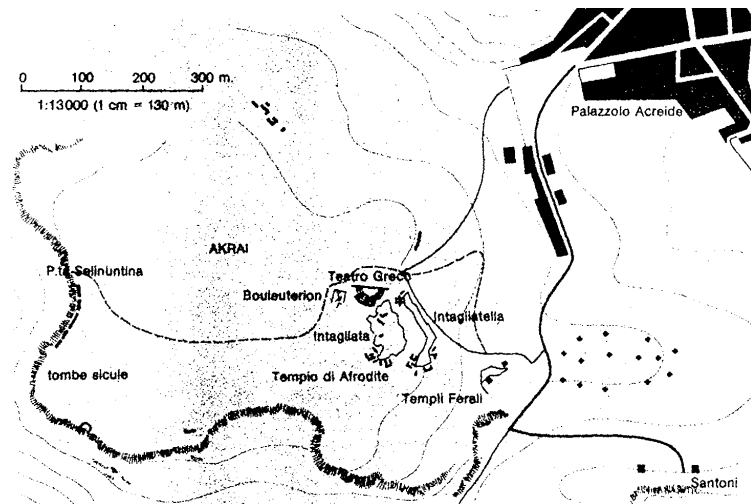


Plano nº 4. Planta del teatro de Aizanoi

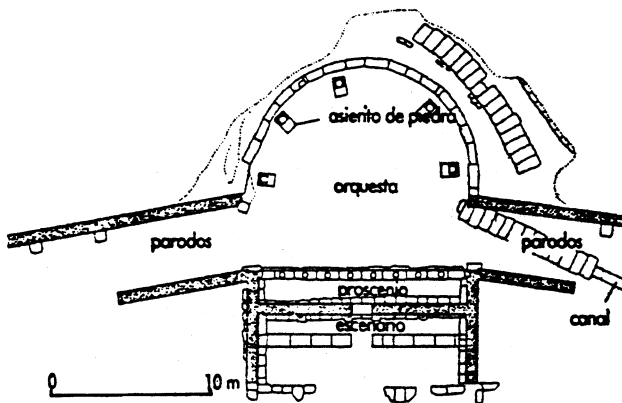


Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 5. Planta de Acras

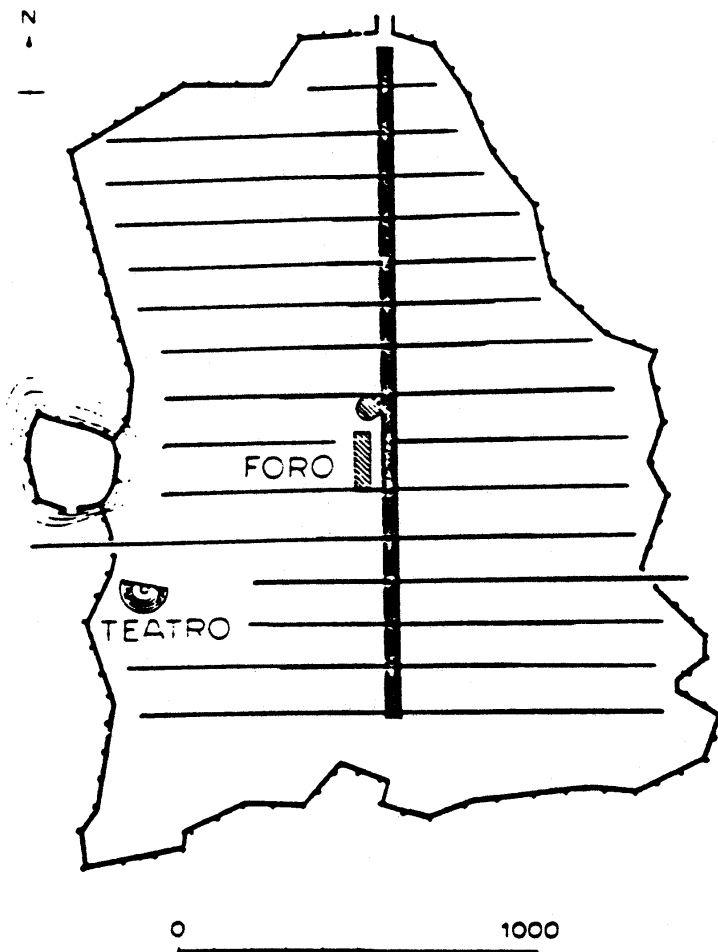


Plano nº 6. Planta del teatro de Anfiareo



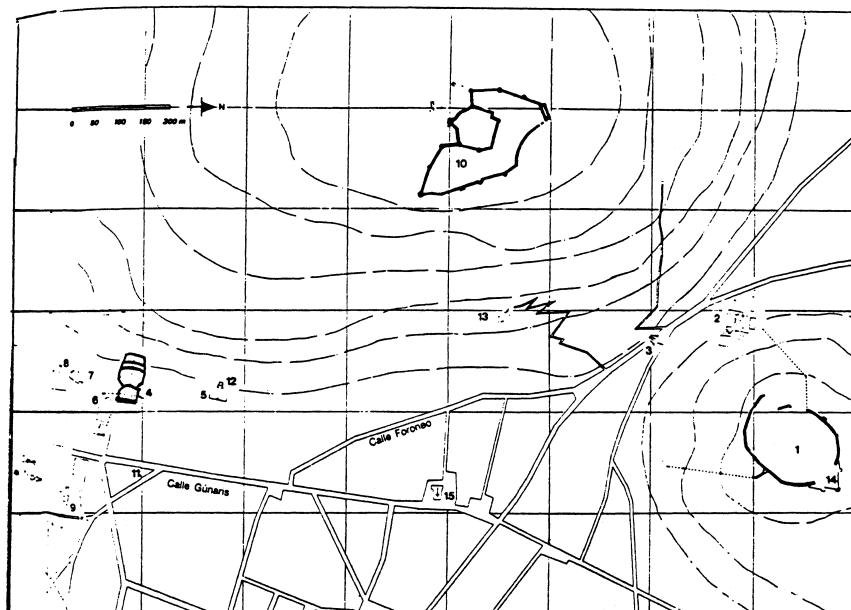
Apéndices documentales

Plano nº 7. Planta de Apamea



Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 8. Planta de Argos

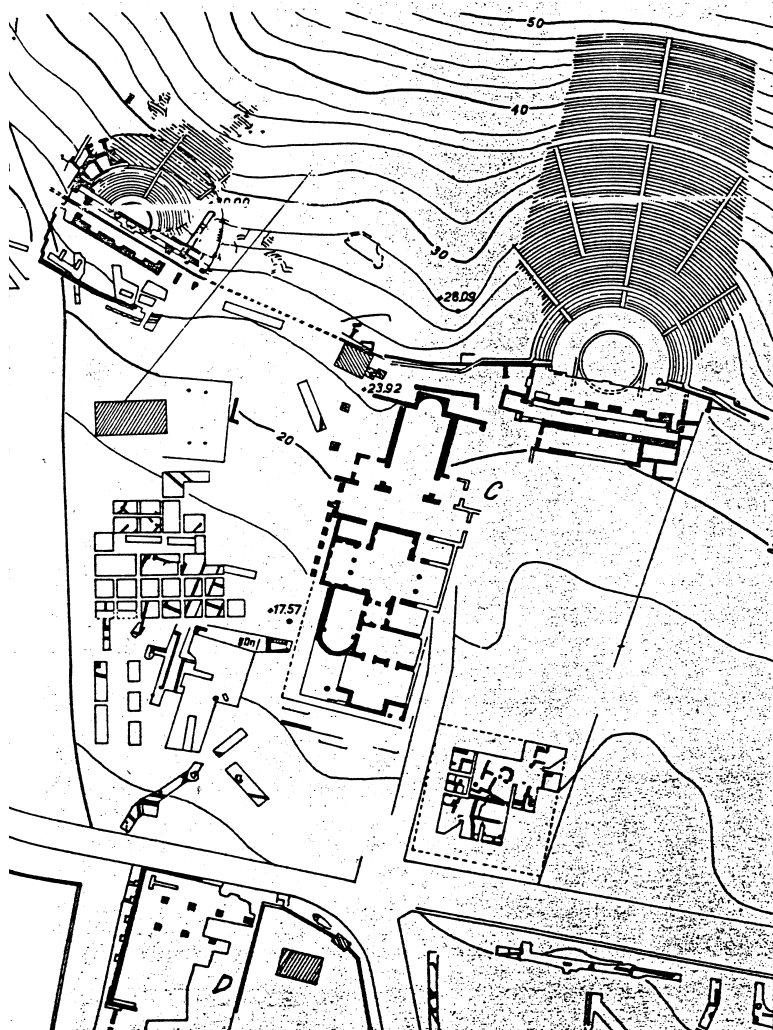


PLANO DE ARGOS

- | | |
|---|----------------------------------|
| 1. Colina del Aspís | 8. Santuario de Afrodita |
| 2. Santuario de Apolo Pitio y de Atenea Oxiderces | 9. Ágora |
| 3. Tumbas micénicas | 10. Colina fortificada de Larisa |
| 4. Teatro | 11. Casa de los mosaicos |
| 5. Criterio | 12. Cisterna |
| 6. Termas romanas | 13. Virgen de la Roca |
| 7. Odeón | 14. Bastión |
| | 15. San Juan |

Apéndices documentales

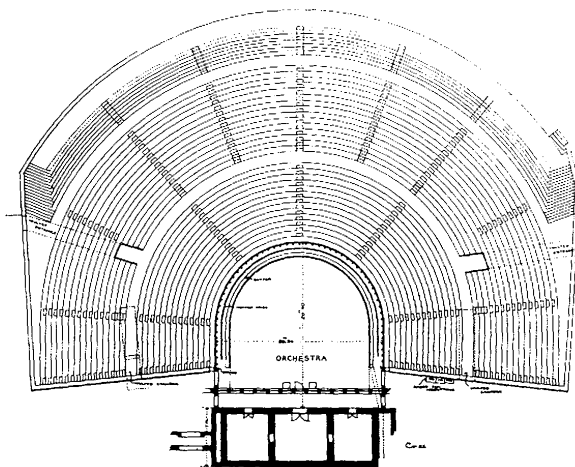
Plano nº 9. Planta del ágora de Argos



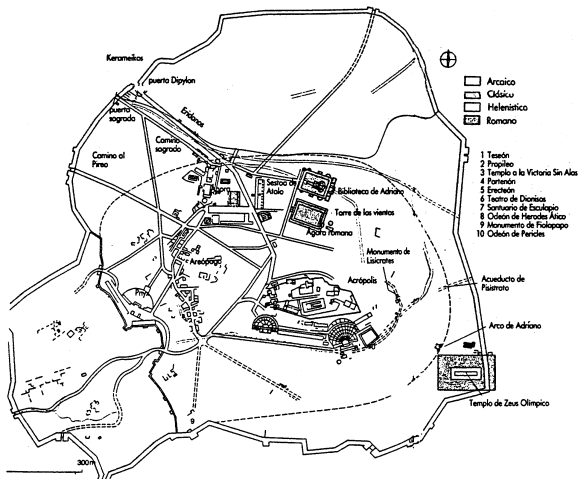
Juan Antonio Roche Cárcel

La escena de la vida

Plano nº 10. Planta del teatro de Assos

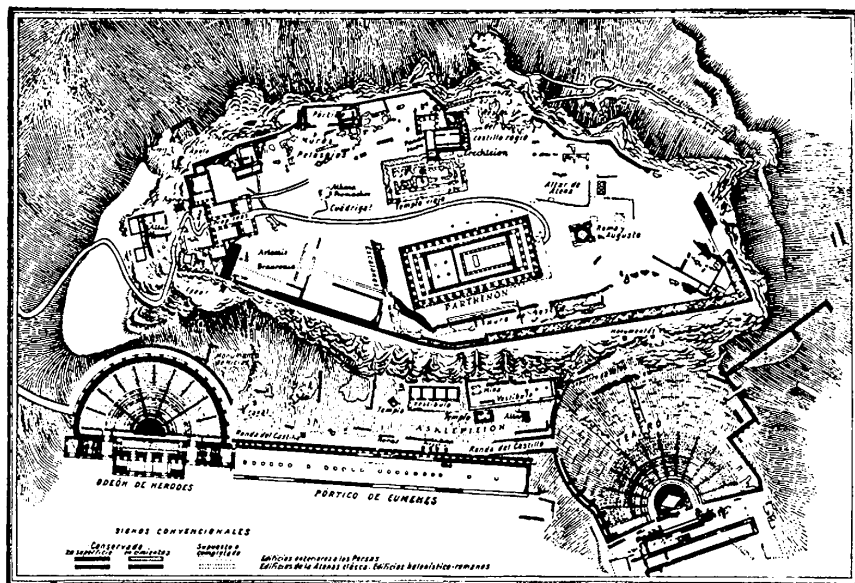


Plano nº 11. Planta de Atenas



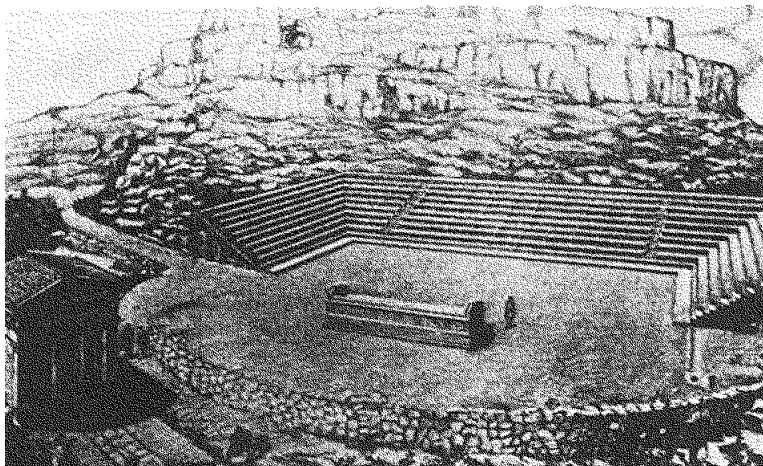
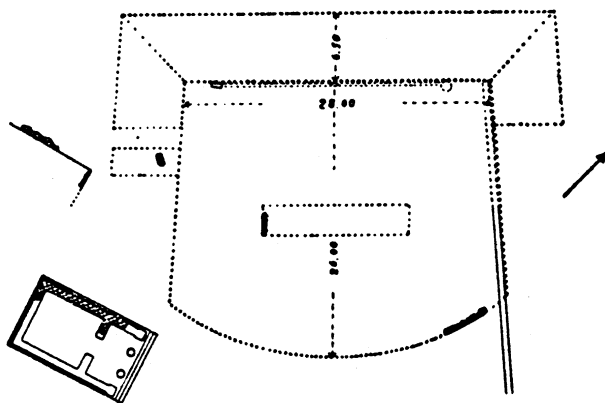
Apéndices documentales

Plano nº 12. Planta acrópolis Atenas



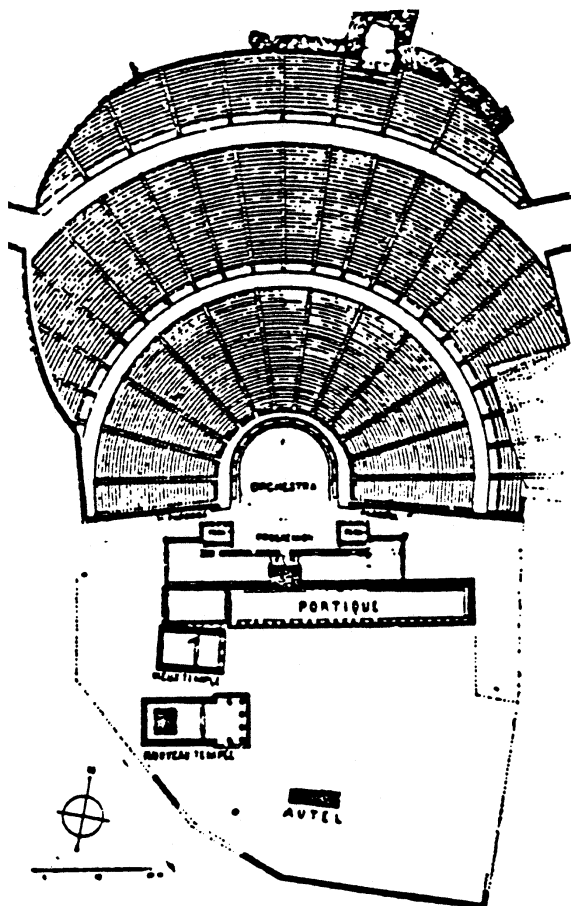
Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 13. Reconstrucciones del viejo teatro Dioniso de Atenas



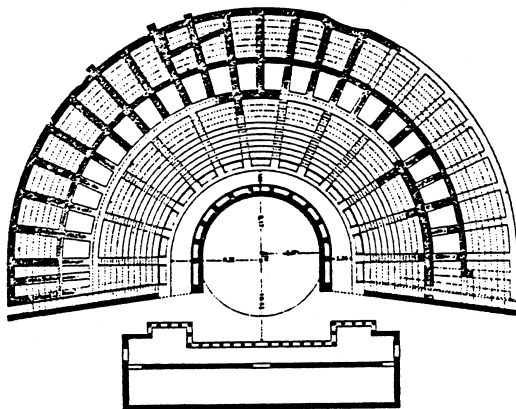
Apéndices documentales

Plano nº 14. Planta del teatro de Dioniso en el siglo IV a.C.

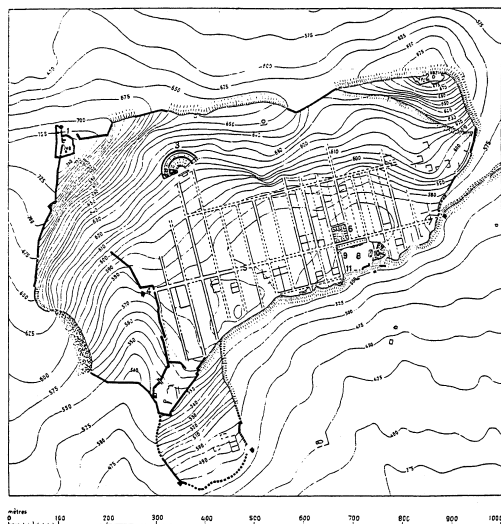


Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 15. Planta del teatro del Pireo

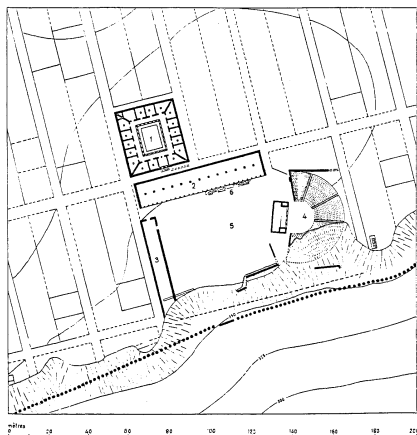


Plano nº 16. Planta de Cassopé

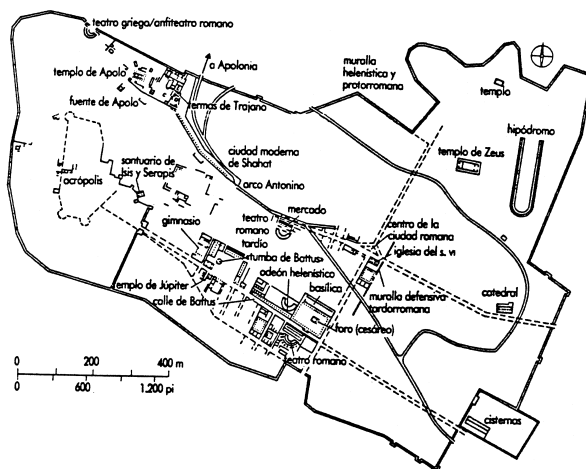


Apéndices documentales

Plano nº 17. Planta del ágora de Cassopé



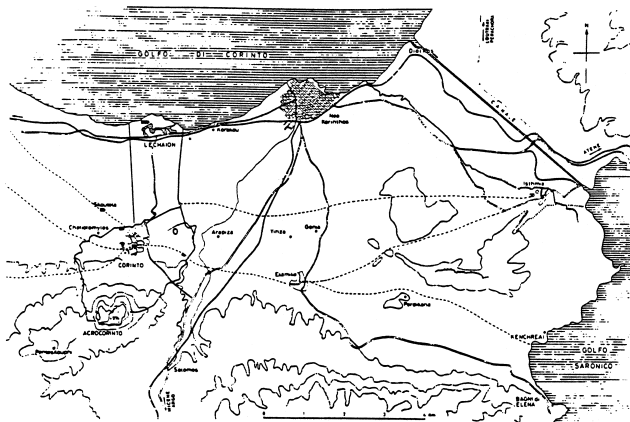
Plano nº 18. Planta de Cirene



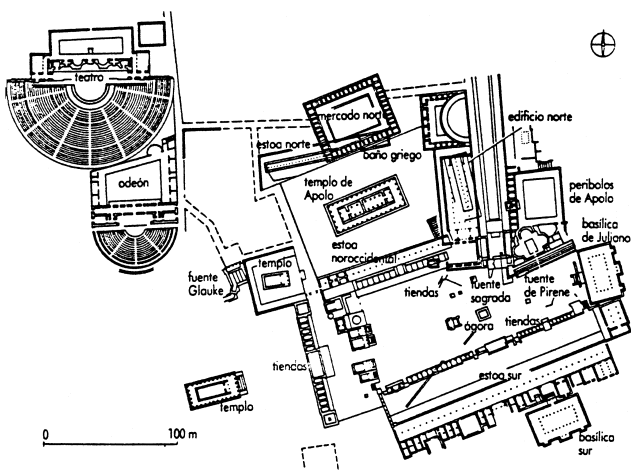
Juan Antonio Roche Cárcel

La escena de la vida

Plano nº 19. Planta de Corinto

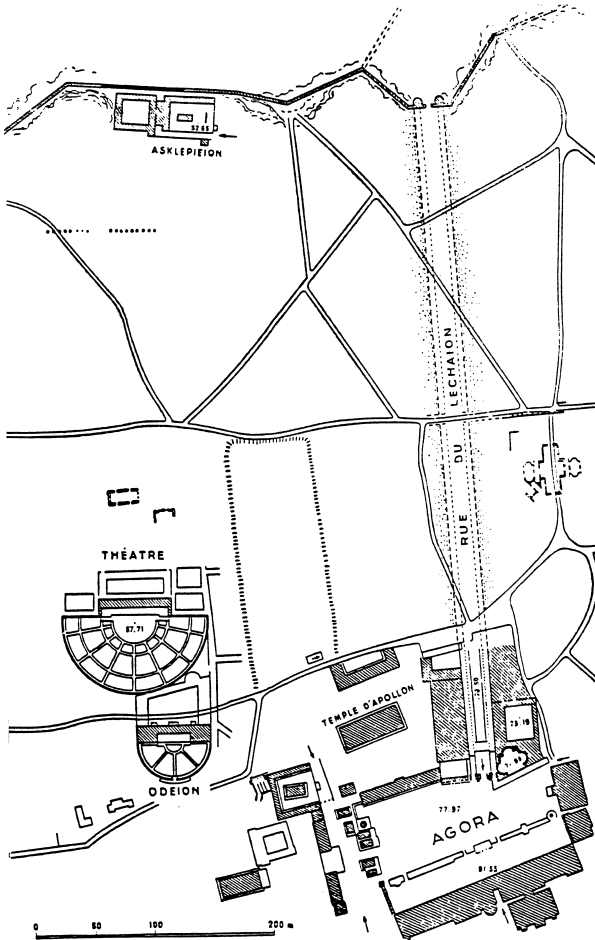


Plano nº 20. Planta del ágora de Corinto



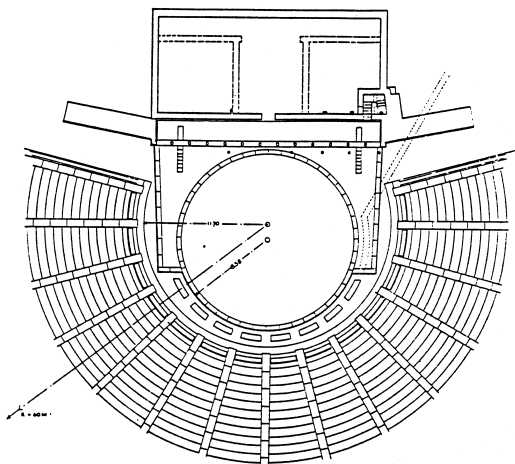
Apéndices documentales

Plano nº 21. Región central y septentrional de Corinto

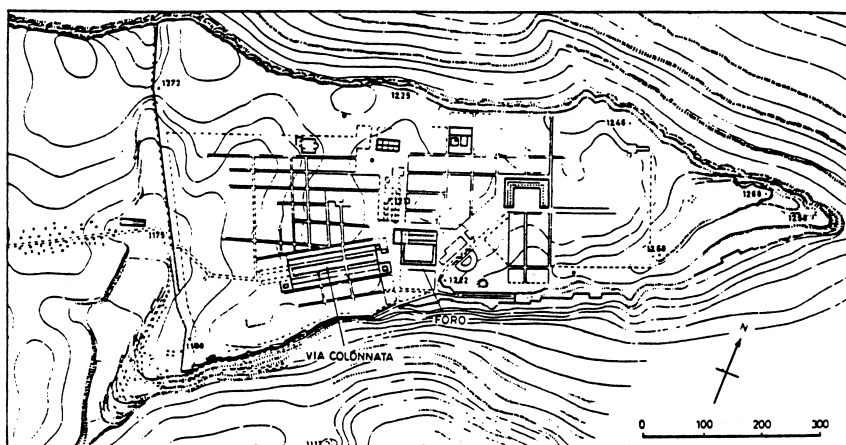


Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 22. Planta de la fase Helenística del teatro de Corinto

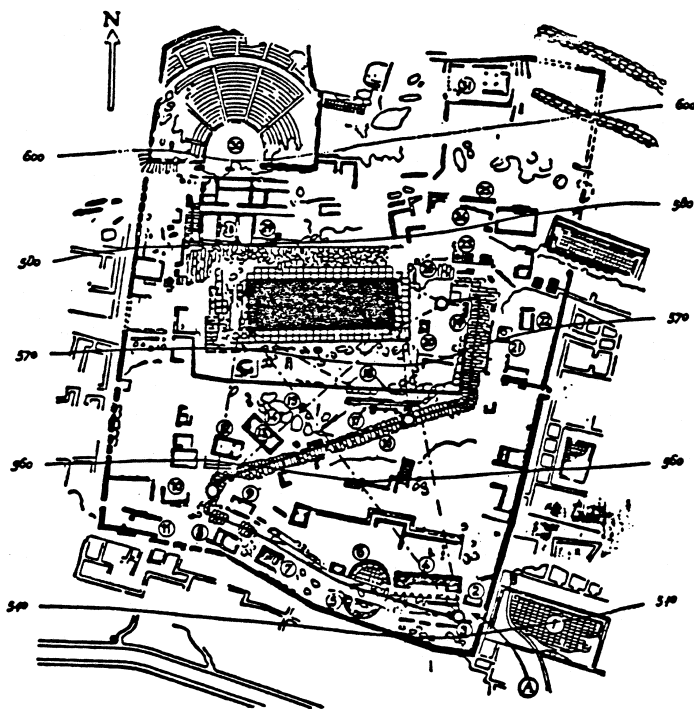


Plano nº 23. Planta de Cremna



Apéndices documentales

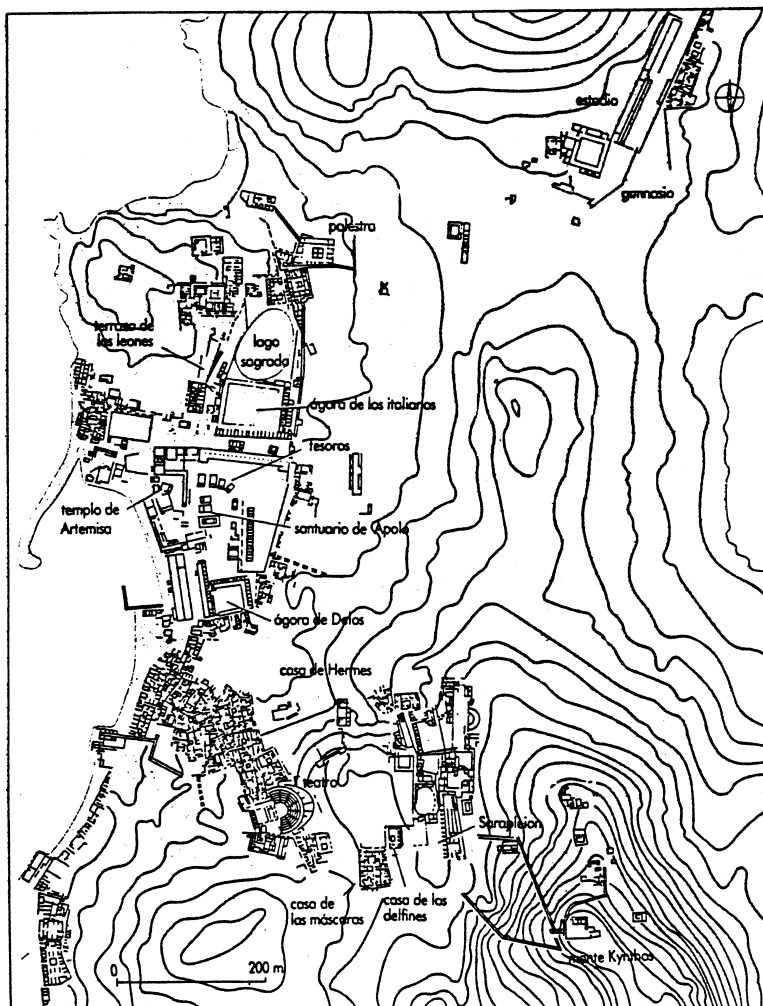
Plano nº 24.



Plano del Santuario de Delfos, donde se aprecia la naturaleza de las vistas del templo de Apolo correspondientes a los distintos puntos del Camino Sagrado. La flecha «A» indica la entrada, en tanto que el templo está representado por el rectángulo negro. Los contornos aparecen señalados en metros, y los números encerrados en los círculos corresponden a las siguientes construcciones: 7) Tesoro sicionio, 8) Tesoro sífniano, 9) Tesoro siracusano, 12) Tesoro ateniense, 17) Pórtico de los atenienses, 18) Pared poligonal, 19) Altar mayor, 30) Teatro. El plano sugiere el estado fragmentario de las ruinas.

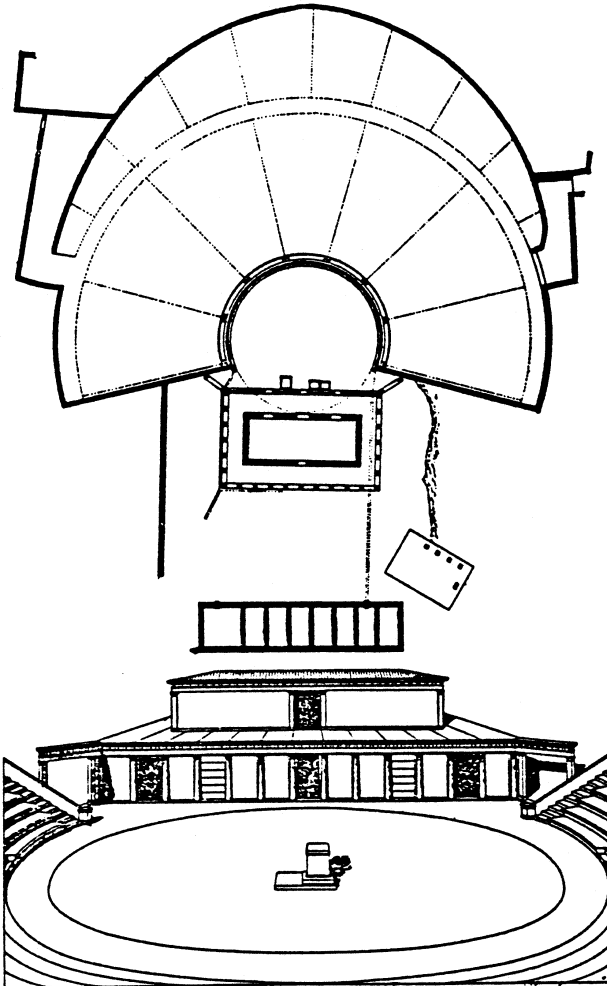
Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 25. Planta de Delos



Apéndices documentales

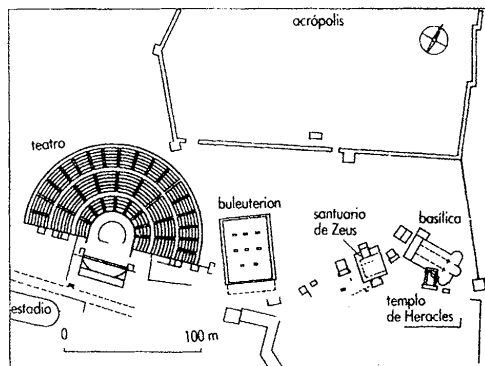
Plano nº 26. Planta del teatro de Delos y reconstrucción



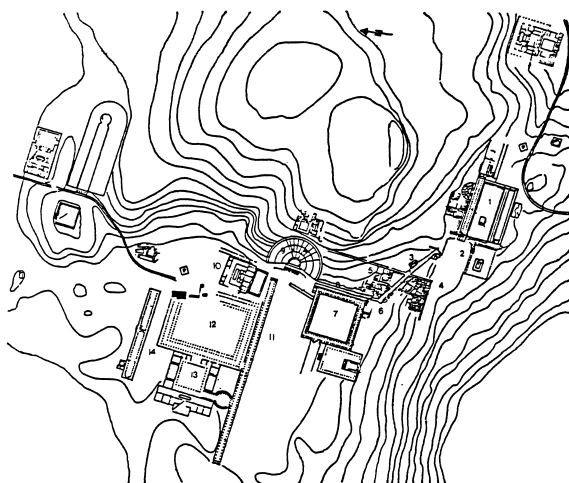
Juan Antonio Roche Cárcel

La escena de la vida

Plano nº 27. Planta de Dodona



Plano nº 28



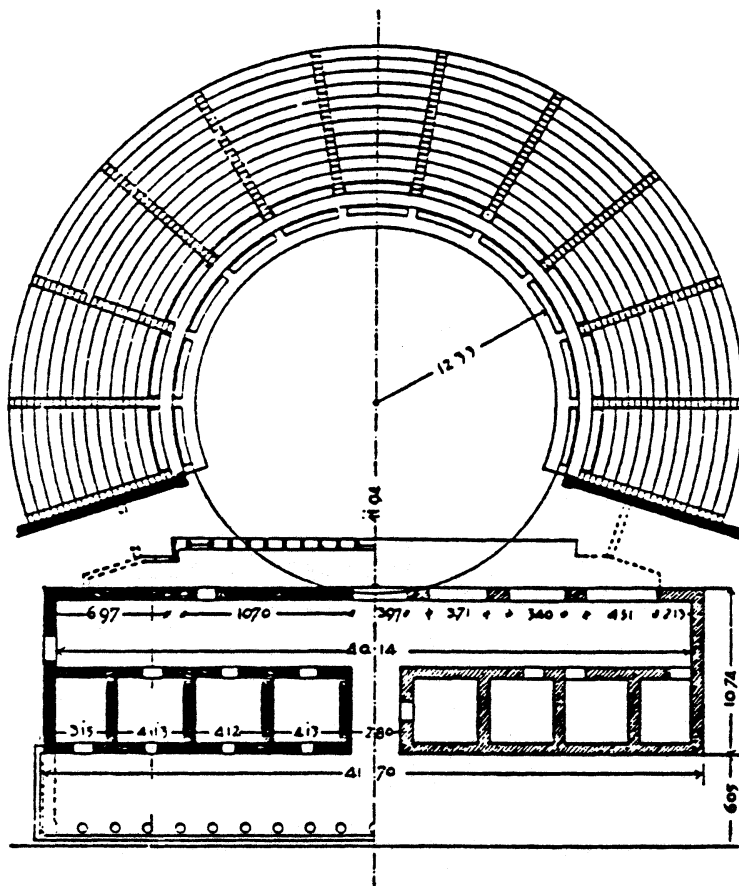
Plano de la ciudad de Éfeso
 1) La ágora del estado
 2) La Plaza de Domitiano
 3) La Cella de Cureti
 4) Las Casas de Ladera

5) El baño de Escolástico
 6) La Biblioteca de Celsus
 7) La Ágora
 8) La Calle de Mármol
 9) El Teatro Grande

10) El Gimnasio del Teatro
 11) La Calle del Puerto
 12) El Gimnasio del Puerto
 13) El Baño del Puerto
 14) La Iglesia de Concilio

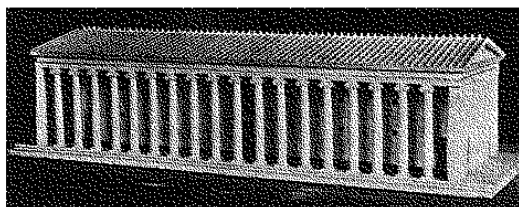
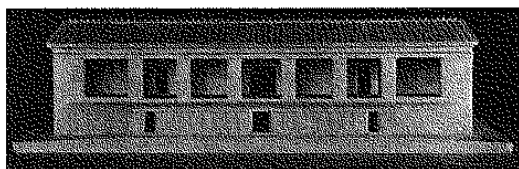
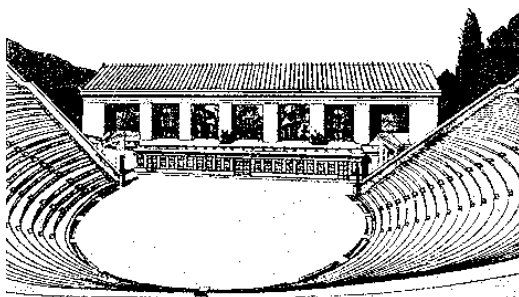
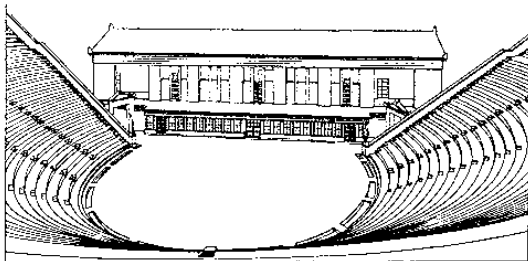
Apéndices documentales

Plano nº 29. Planta del teatro de Éfeso



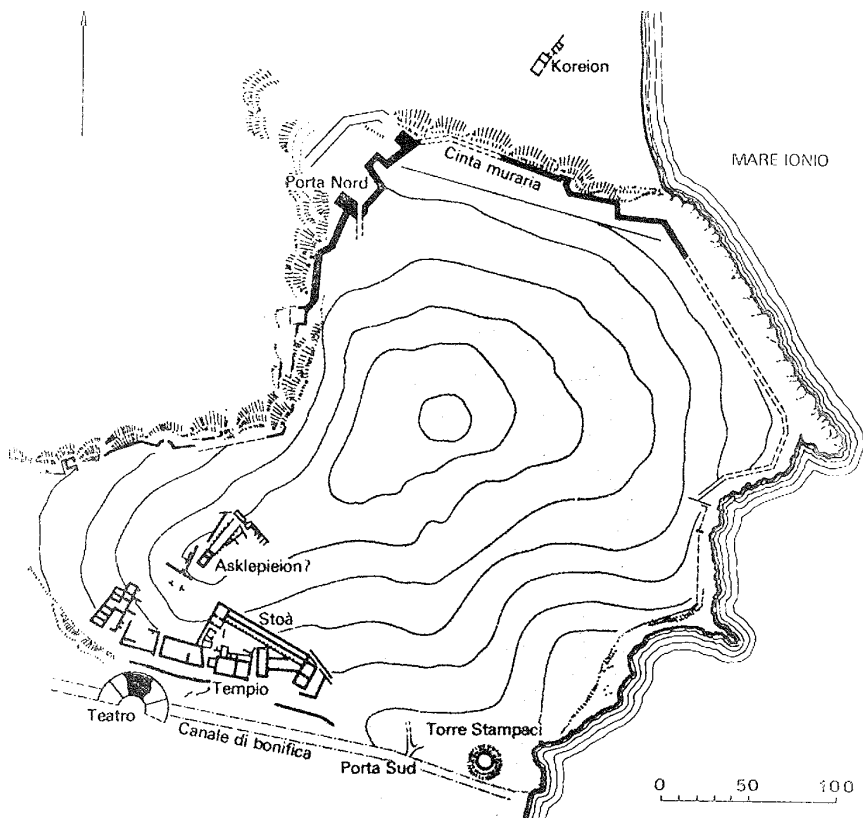
Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 30. Reconstrucciones del teatro helenístico de Éfeso



Apéndices documentales

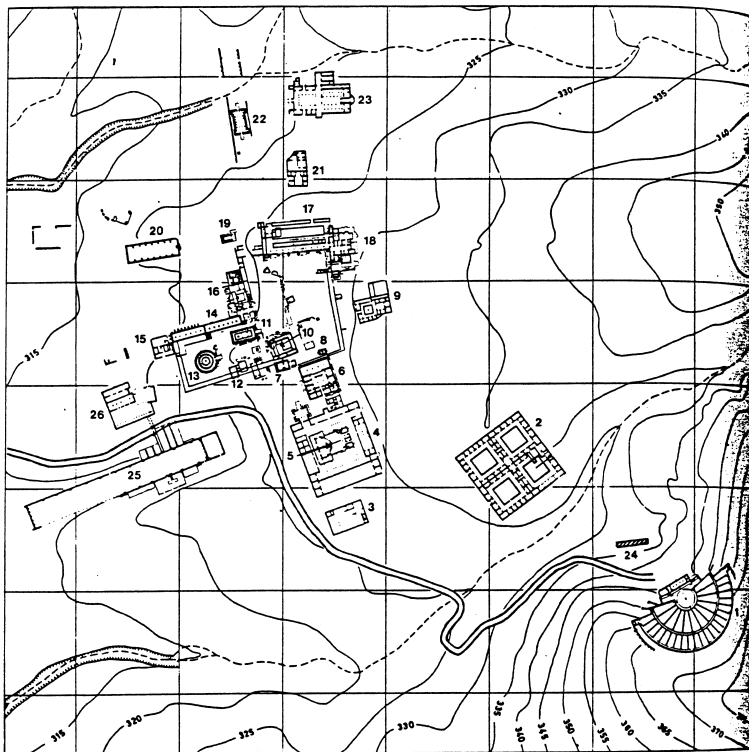
Plano nº 31. Planta de Eloro



Juan Antonio Roche Cárcel

La escena de la vida

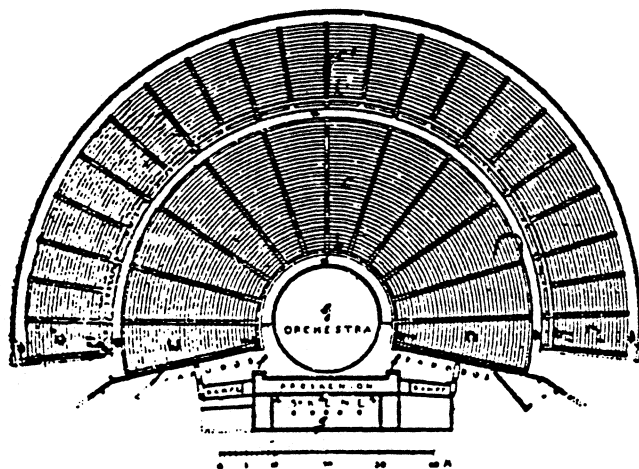
Plano nº 32. Planta de Epidauro



PLANO DE EPIDAURO

- | | |
|-------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Teatro | 13. Tolos |
| 2. Albergue o Catagoeo | 14. Recinto para la incubación |
| 3. Baño | 15. Fuente |
| 4. Gimnasio | 16. Baño y biblioteca |
| 5. Odeón | 17. Pórtico |
| 6. Palestra, pórtico de Cotis | 18. Termas romanas |
| 7. Templo de Artemis | 19. Templo de Afrodita |
| 8. Templo de Artemis | 20. Cisterna |
| 9. Templo de Asclepio | 21. Edificio |
| y de Apolo de los Egipcios | 22. Propileos |
| 10. Casa de los sacerdotes | 23. Basílica cristiana |
| 11. Templo de Asclepio | 24. Museo |
| 12. Edificios | 25. Estadio |
| | 26. Palestra y vestuario de atletas |

Plano nº 33.

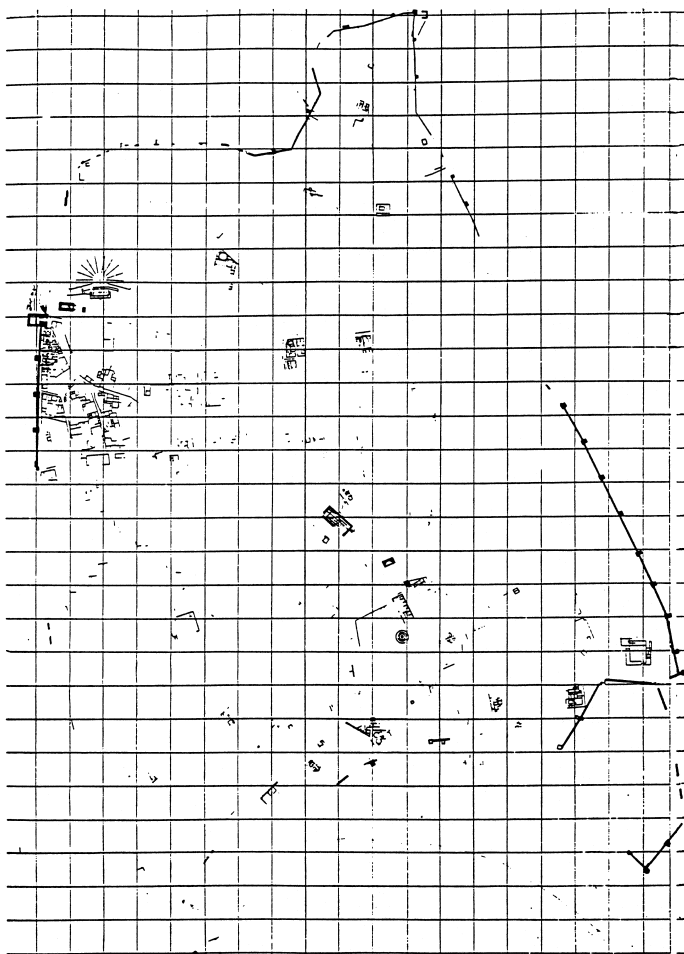


1. ESQUEMA DEL TEATRO GRIEGO DE EPIDAURO

- | | |
|--|---|
| <i>a a a</i> . Plataforma horizontal (<i>diazómata</i>) inferior. | <i>c' c' c'</i> . Secciones verticales (<i>kerkides</i>) del piso superior. |
| <i>a' a' a'</i> . Plataforma horizontal (<i>diazómata</i>) superior. | <i>d</i> . Canal concéntrico a la orquesta para escurrimiento del agua. |
| <i>b b b</i> . Escaleras del piso inferior. | <i>e</i> . Altar en honor de Dionisos (<i>thymele</i>). |
| <i>b' b' b'</i> . Escaleras del piso superior. | <i>ff</i> . <i>Paraskénia</i> . |
| <i>c c c</i> . Secciones verticales (<i>kerkides</i>) del piso inferior. | <i>g</i> . Pilares sustentantes del piso superior de la <i>skene</i> . |
| | <i>h h h</i> . Puertas de comunicación entre la <i>skene</i> (escena) y el <i>proskénion</i> (proscenio). |

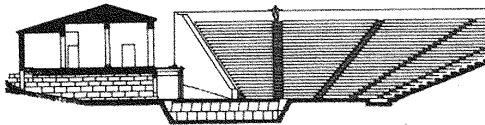
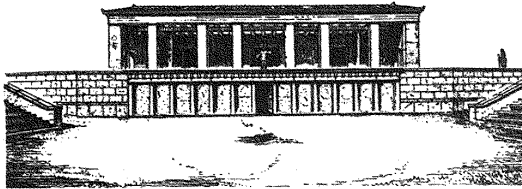
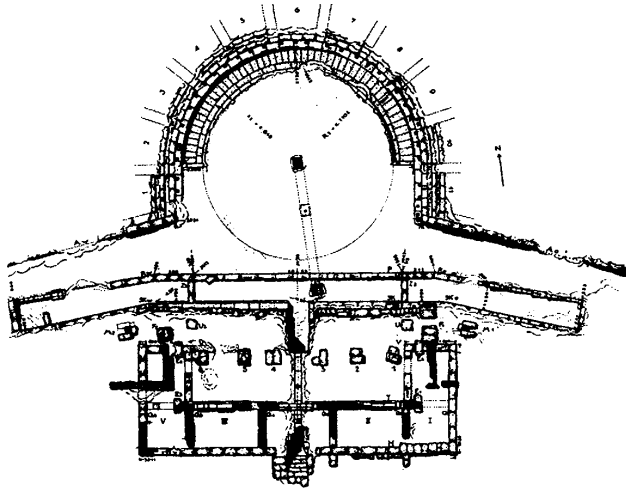
Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 34. Planta de Eretria



Apéndices documentales

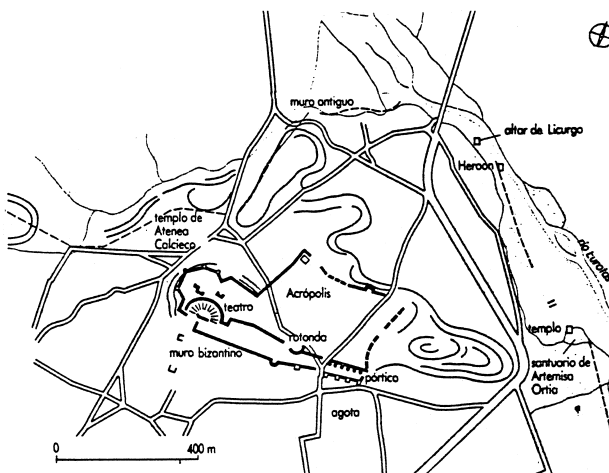
Plano nº 35. Planta y reconstrucción del teatro de Eretria



Juan Antonio Roche Cárcel

La escena de la vida

Plano nº 36. Planta de Esparta

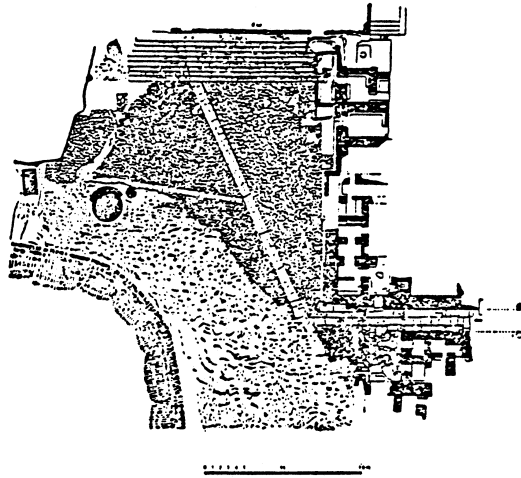


Plano nº 37. Planta de Estratos

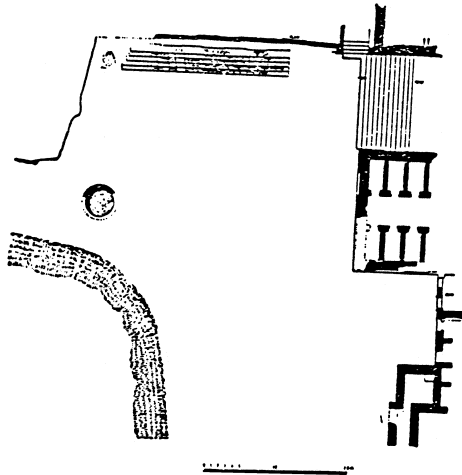


Apéndices documentales

Plano nº 38. Área teatral del primer palacio de Festo

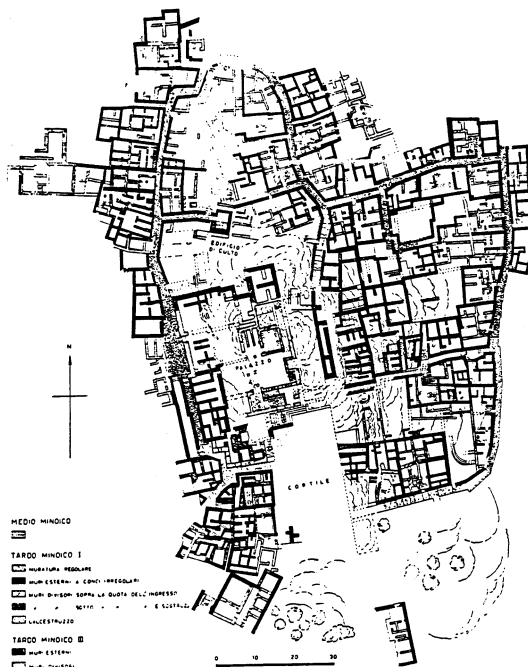


Plano nº 39. Área teatral del segundo palacio de Festo

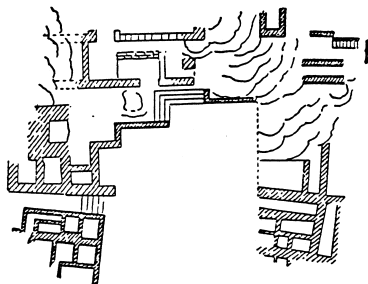


Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 40. Planta de Gurniá.



Plano nº 41. Teatro de Gurniá a escuadra del ágora.



Apéndices documentales

Plano nº 42. Planta de Halicarnaso



Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 43. Planta de Heraclea Minoa



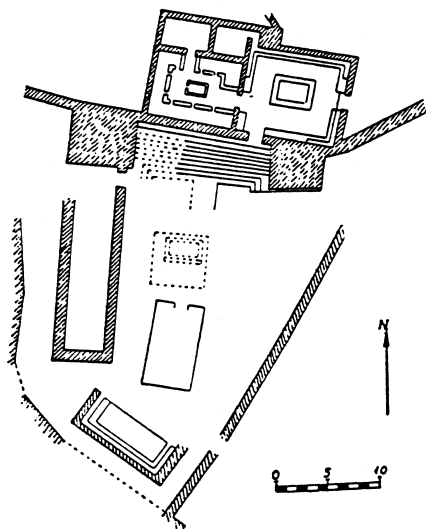
Apéndices documentales

Plano nº 44. Planta de Lató

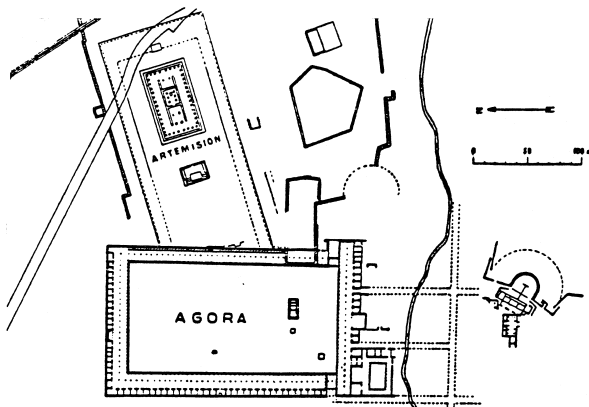


Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 45. Gradas teatrales del ágora de Lató

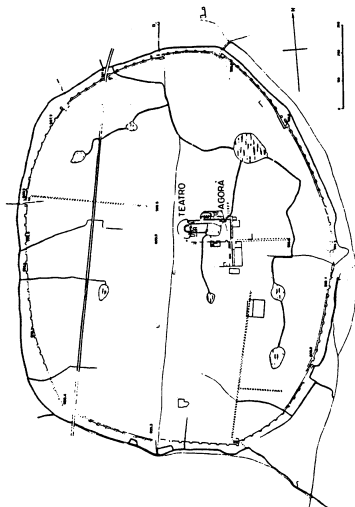


Plano nº 46. Planta de Magnesia de Meandro

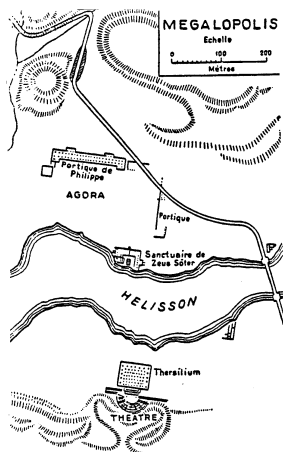


Apéndices documentales

Plano nº 47. Planta de Mantinea

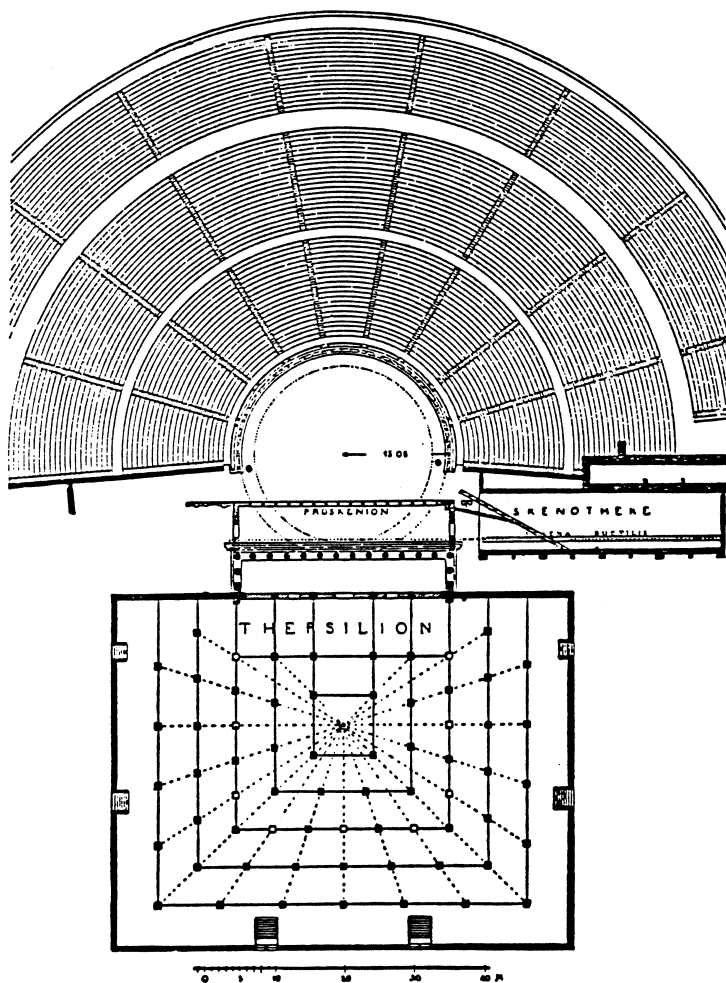


Plano nº 48. Planta de Megalópolis



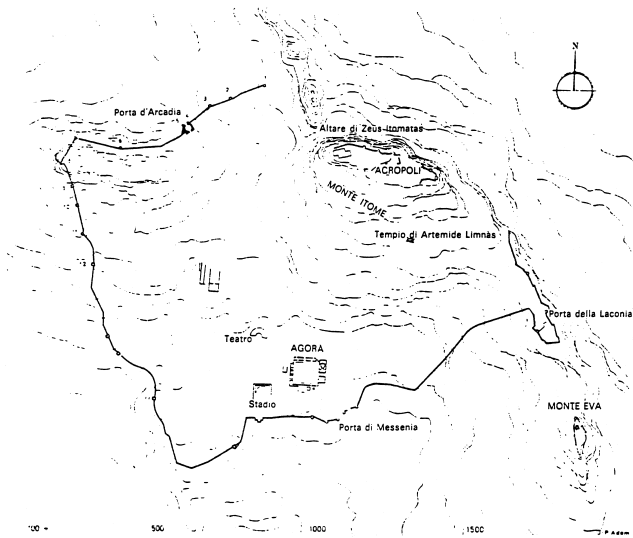
Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 49. Planta del Thersilium y del teatro de Megalópolis

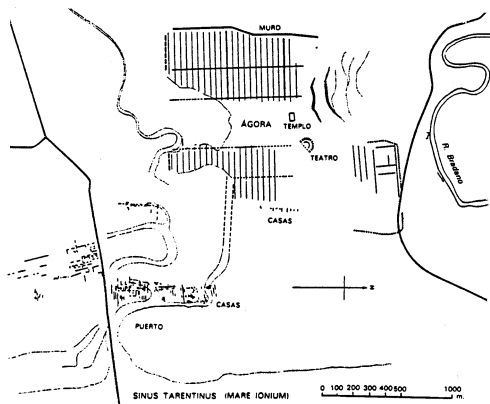


Apéndices documentales

Plano nº 50. Planta de Mesene

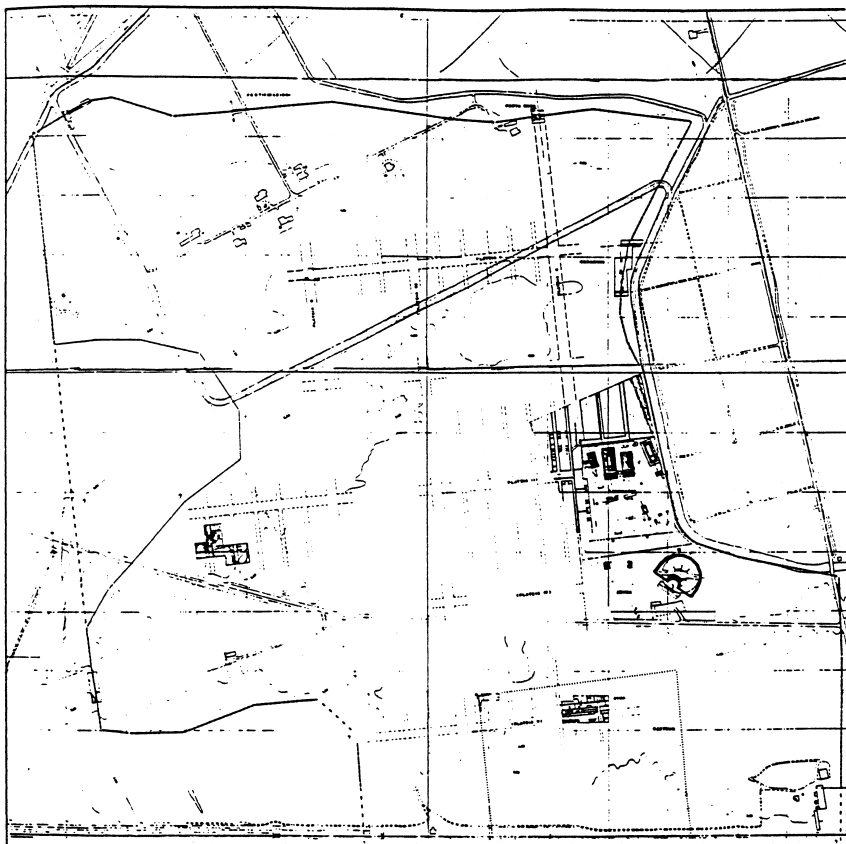


Plano nº 51. Planta de Metaponto



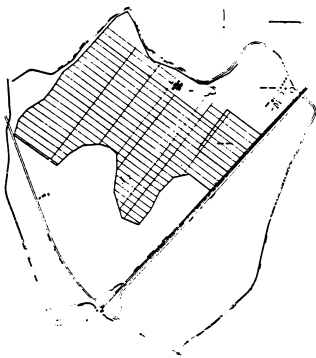
Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 52. Planta de Metaponto

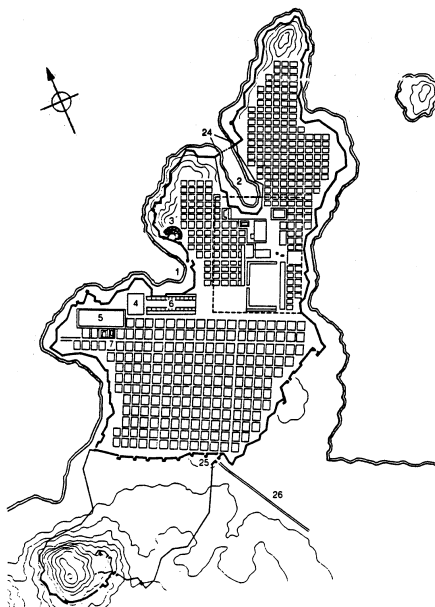


Apéndices documentales

Plano nº 53. Planta esquemática de Metaponto



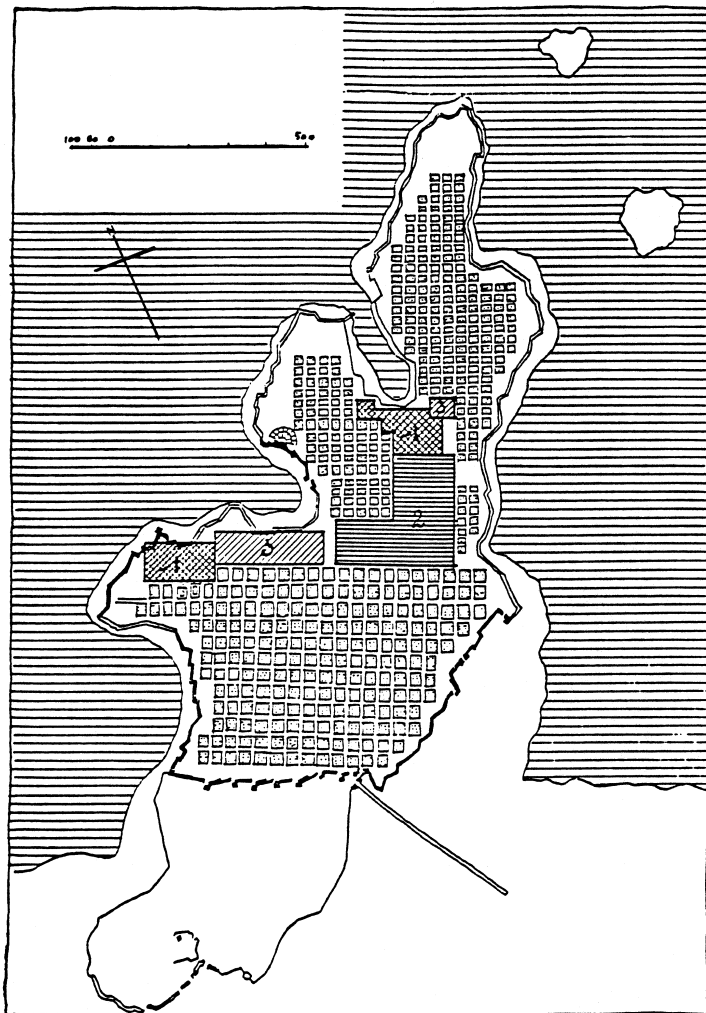
Plano nº 54. Planta de Mileto



- Plano general de Mileto.
1. Puerto del teatro.
 2. Puerto del león.
 3. Teatro.
 4. Gimnasio.
 5. Agora occidental.
 6. Estadio.
 7. Templo de Atenea.
 24. Estatuas de leones.
 25. Puerta sagrada.
 26. Via sagrada al templo de Didima.

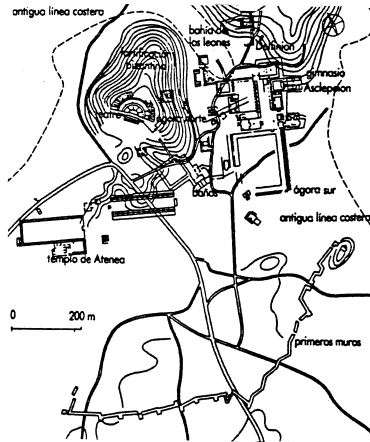
Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 55. Planta de las zonas de construcción públicas de Mileto

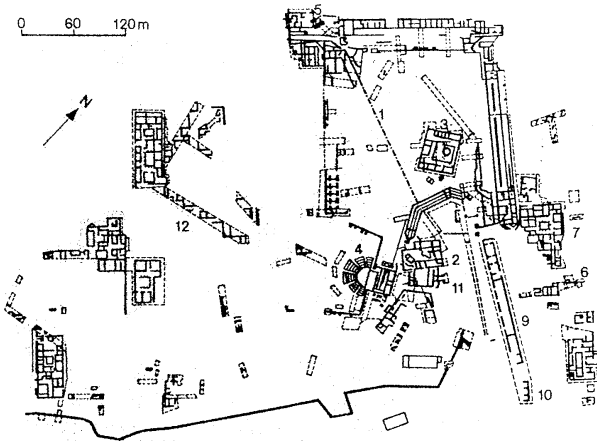


Apéndices documentales

Plano nº 56. Planta de Mileto

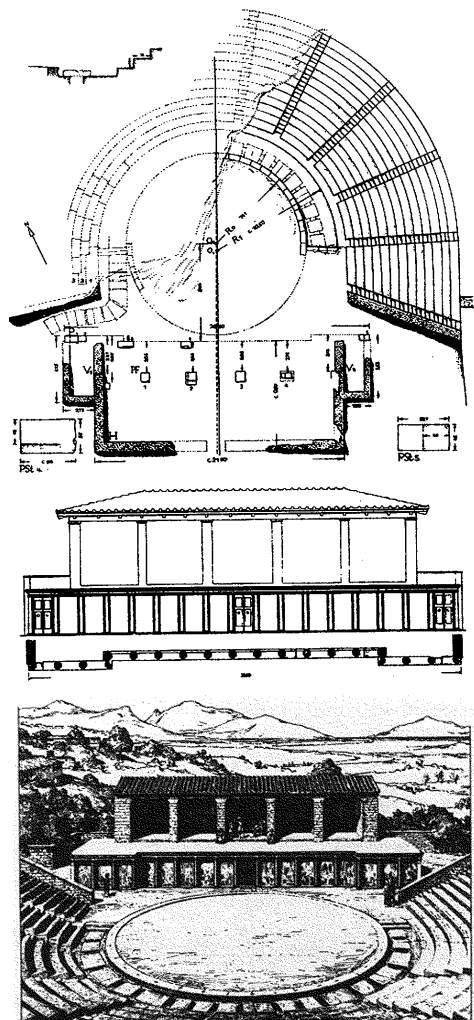


Plano nº 57. Planta de Morgantina. 1=ágora; 2=ágora inferior; 3=Macellum de edad romana; 4=Teatro; 5=Bouleterion; 6, 7 y 8=barrio residencial de levante; 9=granero público; 10=hornos; 11=santuario; 12=barrio residencial de poniente.



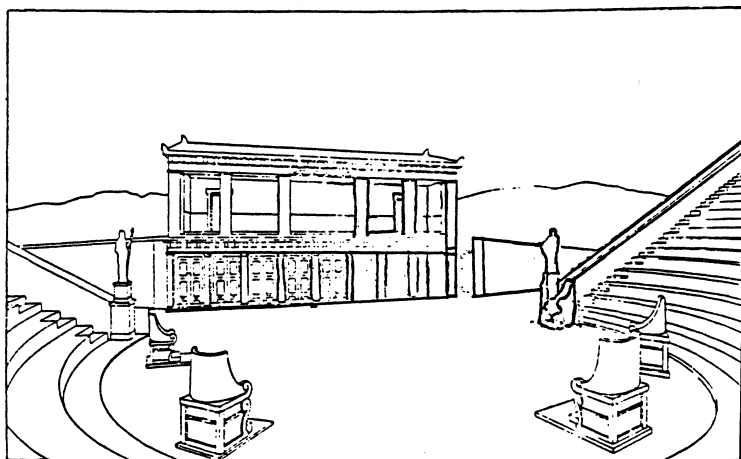
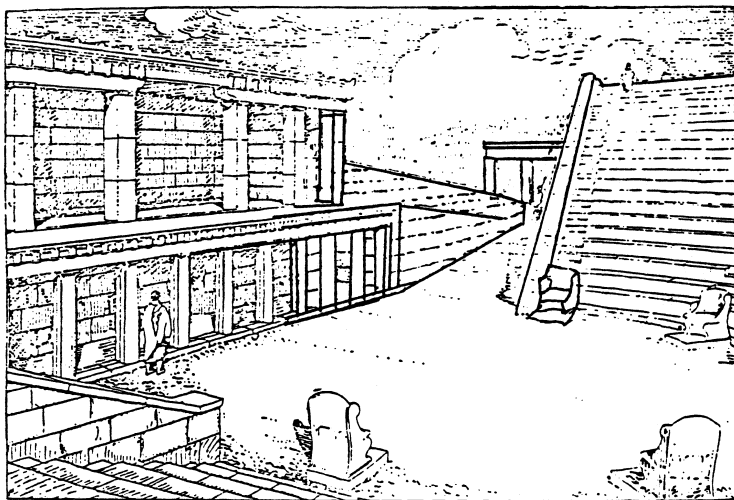
Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 58. Planta y reconstrucción del teatro de Oeniadae



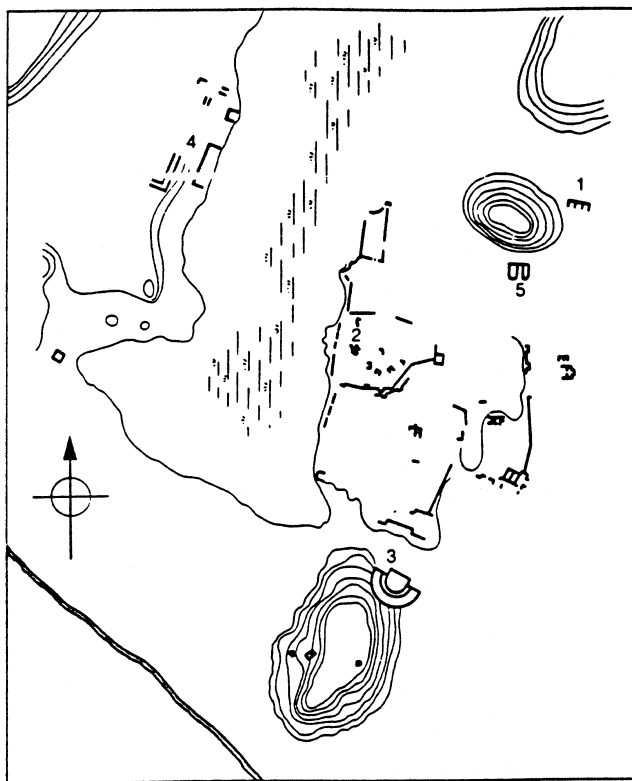
Apéndices documentales

Planos nº 59 y 60. Dos reconstrucciones hipotéticas del teatro de Oropo



Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

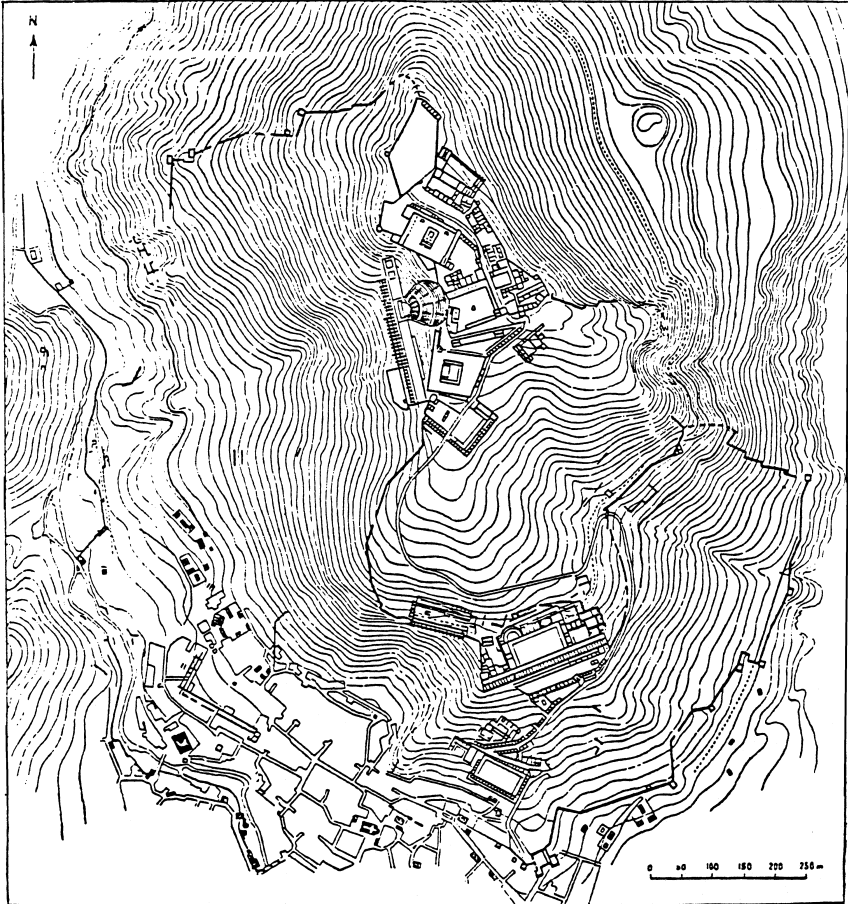
Plano nº 61. Planta de Patara



- Plano de Patara.
1. Propileos.
2. Templo corintio.
3. Teatro.
4. Granero.
5. Mausoleo.

Apéndices documentales

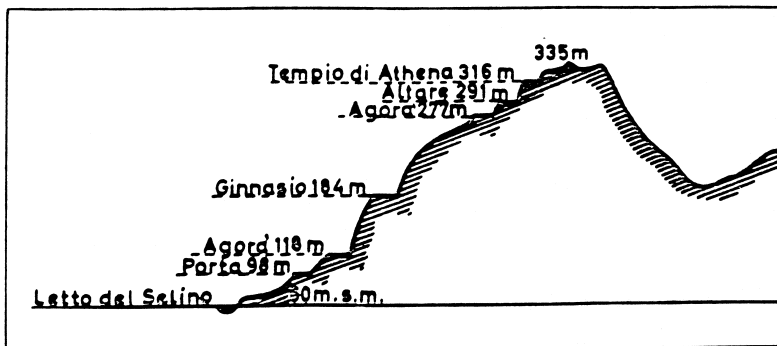
Plano nº 62. Planta de Pérgamo



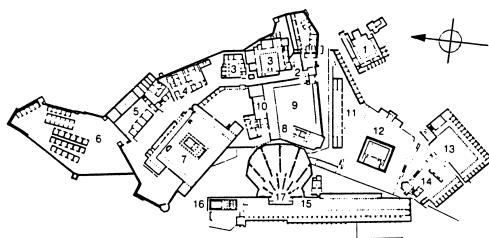
Juan Antonio Roche Cárcel

La escena de la vida

Plano nº 63. Sección altimétrica de Pérgamo



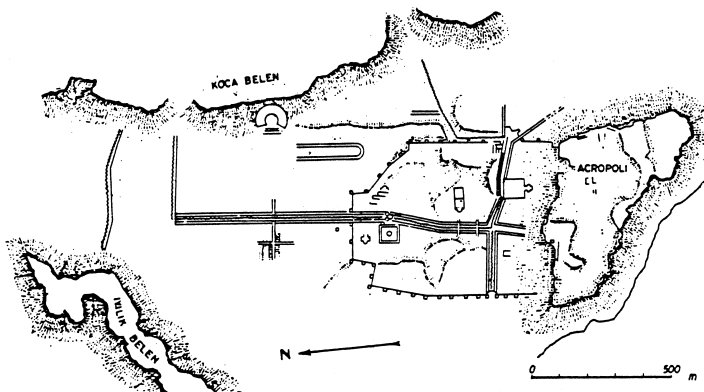
Plano nº 64.



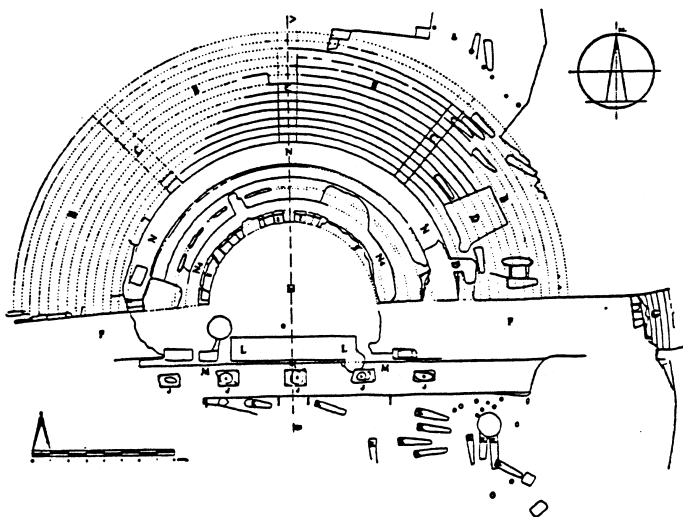
- Plano de la ciudad alta.
1. Heroum.
 2. Propileos.
 3. Palacios reales.
 4. Casas helenísticas.
 5. Cuartel y torre de defensa.
 6. Arsenal.
 7. Trajaneum.
 8. Templo de Atenes Polias.
 9. Temenos de Atenes.
 10. Biblioteca.
 11. Stoa helenística.
 12. Altar de Zeus.
 13. Agora.
 14. Templo del agora.
 15. Terraza del teatro.
 16. Templo de Dioniso.
 17. Teatro.

Apéndices documentales

Plano nº 65. Planta de Perge



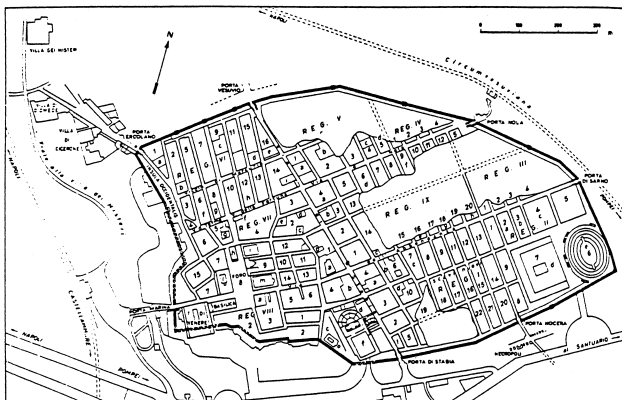
Plano nº 66. Planta del teatro de Pollentia



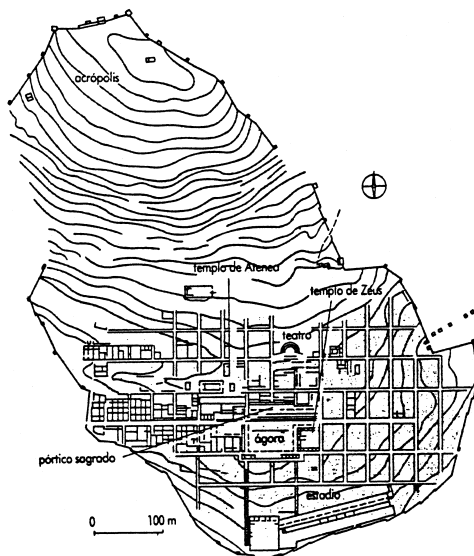
Juan Antonio Roche Cárcel

La escena de la vida

Plano nº 67. Planta de Pompei

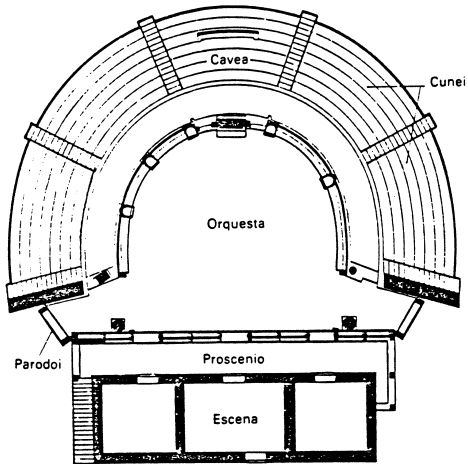


Plano nº 68. Planta de Priene

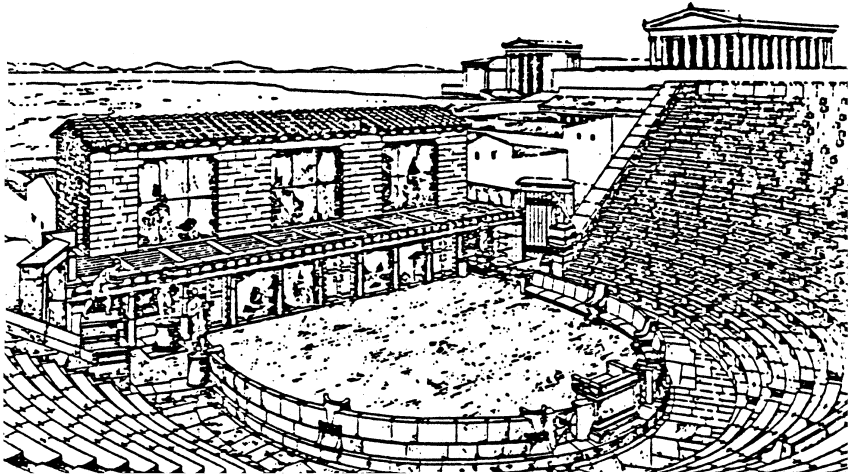


Apéndices documentales

Plano nº 69. Planta del teatro de Priene

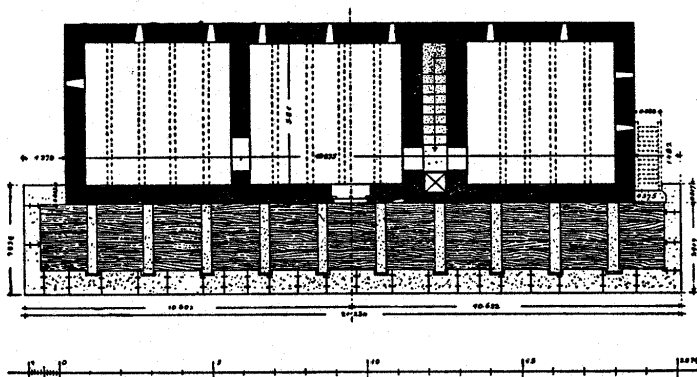
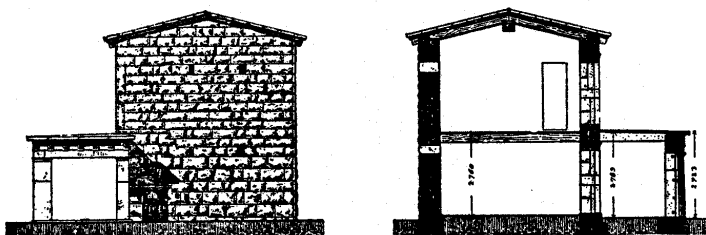
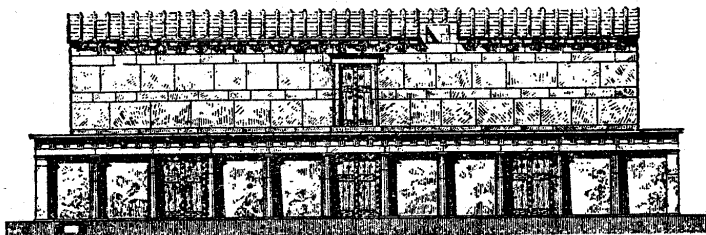


Plano nº 70. Reconstrucción del teatro tardo-helenístico de Priene



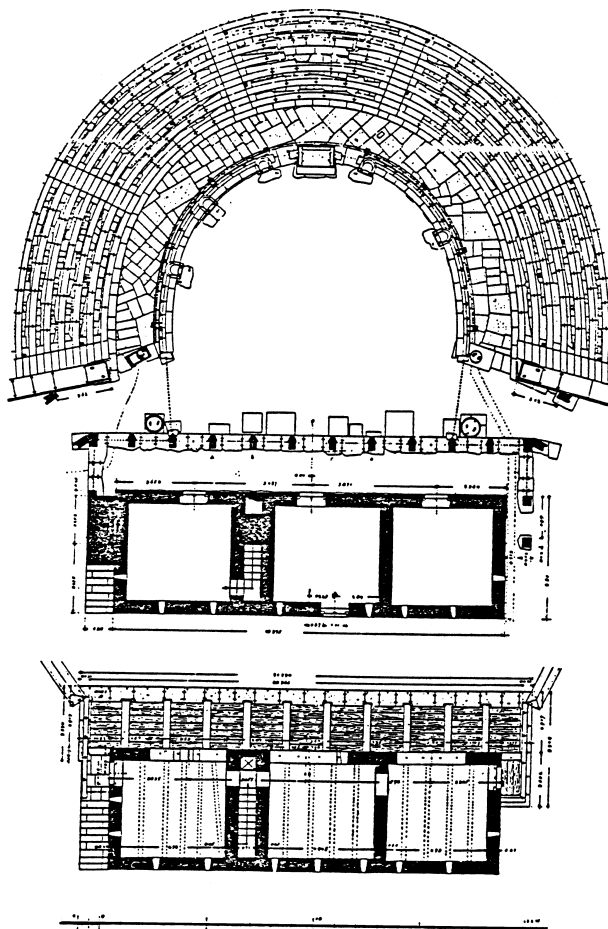
Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 71. Reconstrucción del período más antiguo del teatro de Priene. Edificio escénico. En alto: vista anterior; en el centro, a izquierda; lado occidental; a derecha; corte; bajo: planta del plano superior



Apéndices documentales

Plano nº 72. Planta del teatro tardohelenístico de Priene. En el centro el plano de nivel de tierra; bajo, el plano superior



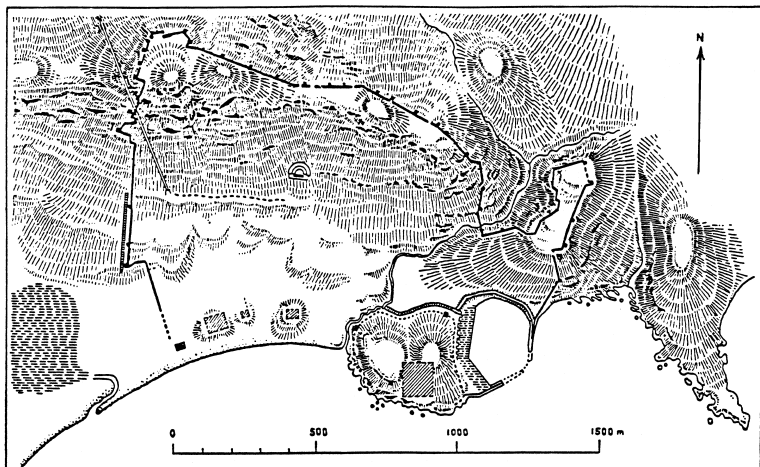
Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 73. Planta de Sagalassos

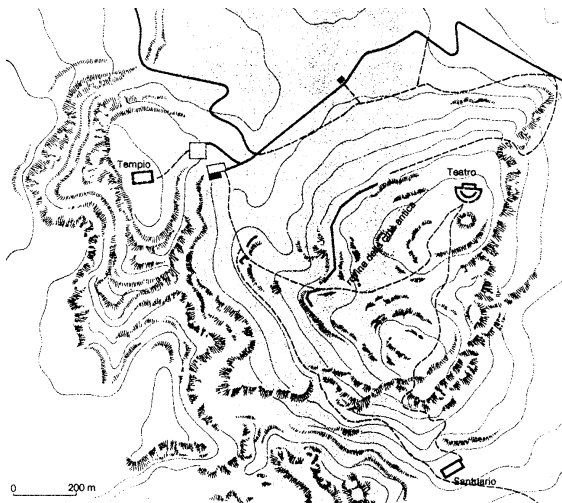


Apéndices documentales

Plano nº 74. Planta de Samos

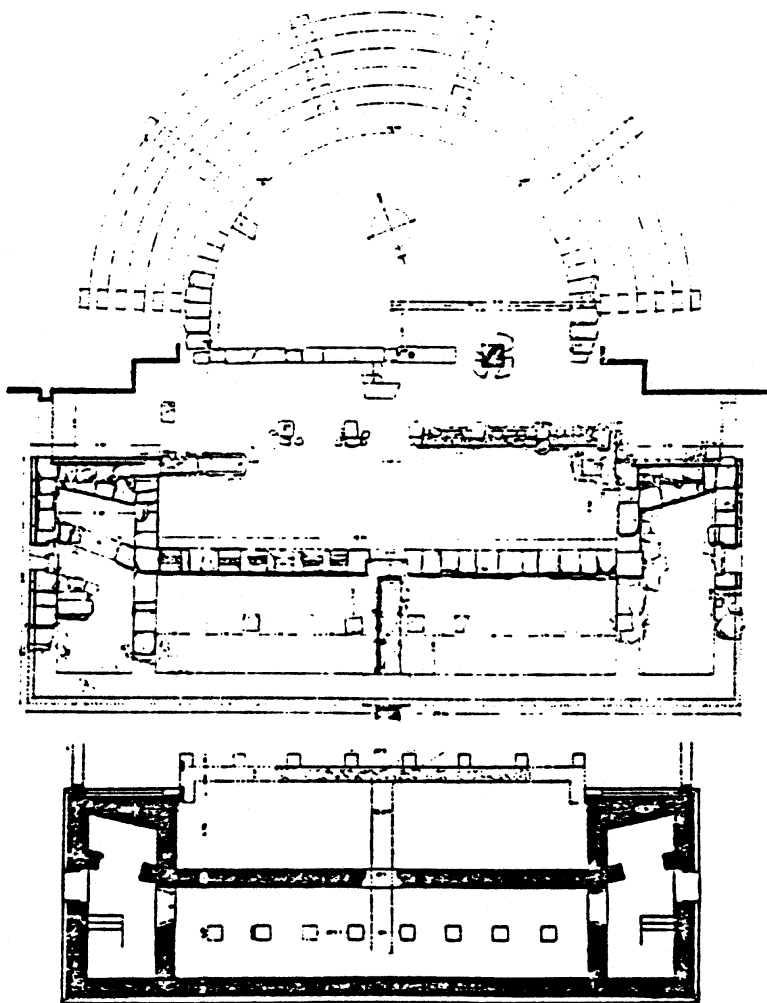


Plano nº 75. Planta de Segesta



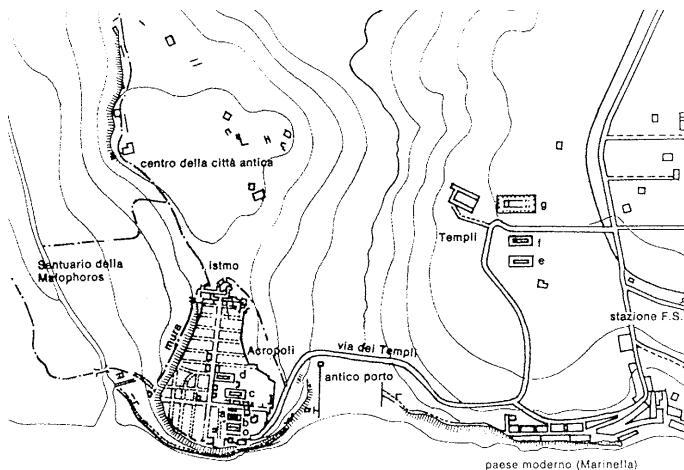
Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 76. Planta del teatro de Segesta

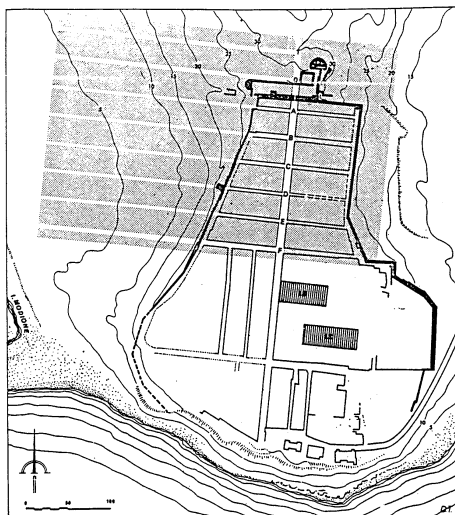


Apéndices documentales

Plano nº 77. Planta de Selinunte.

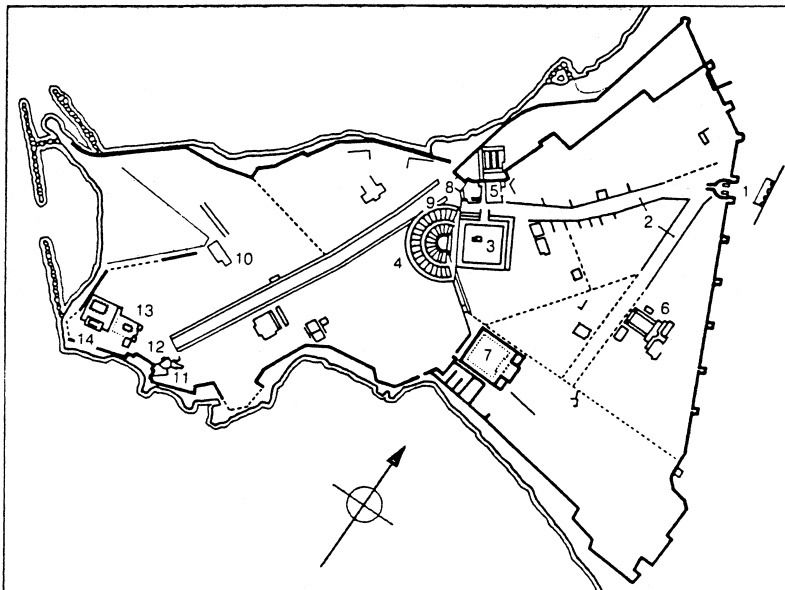


Plano nº 78. Esquema de la acrópolis de Selinunte



Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

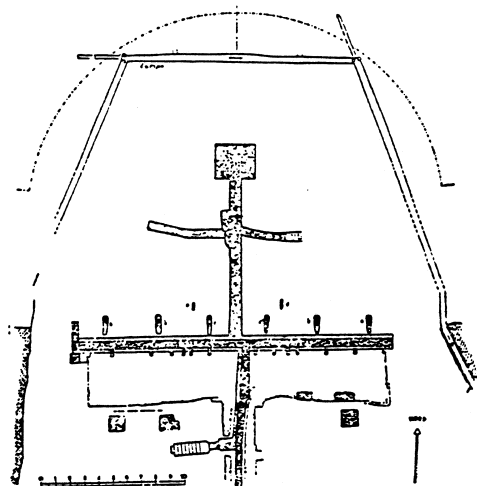
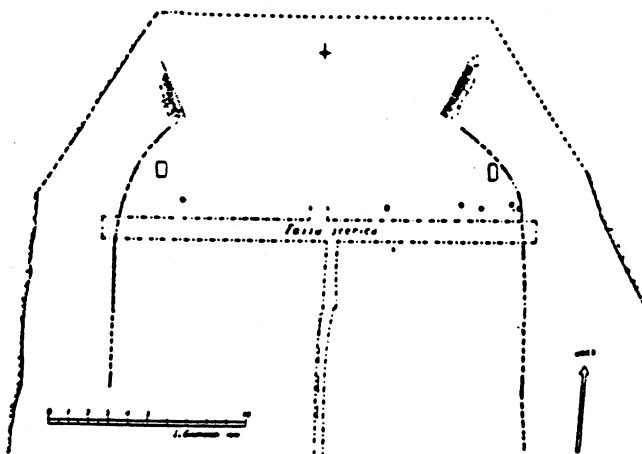
Plano nº 79.



- Plano de la ciudad de Side.
1. Puerta principal.
 2. Vía columnada.
 3. Ágora.
 4. Teatro.
 5. Termas.
 6. Basílica bizantina.
 7. Ágora estatal.
 8. Puerta monumental.
 9. Templo de Dionisos.
 10. Termas romanas.
 11. Fuente bizantina.
 12. Templo.
 13. Basílica.
 14. Templo de Apolo.

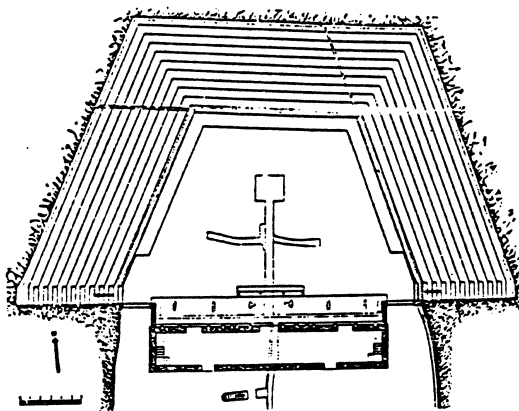
Apéndices documentales

Plano nº 80. I Fase poligonal del Teatro de Siracusa; plano nº 81. II Fase poligonal

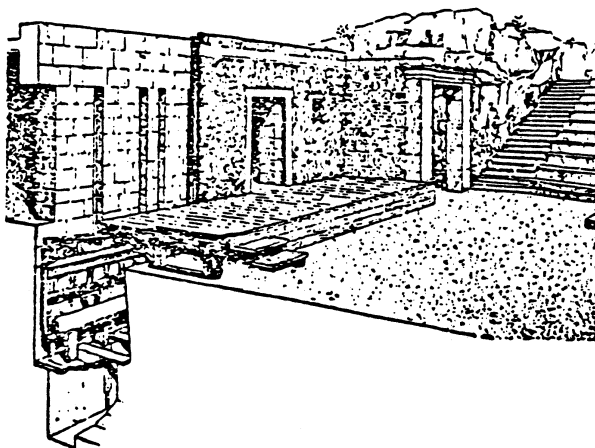


Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 82. Reconstrucción planimétrica de la II fase poligonal del teatro de Siracusa

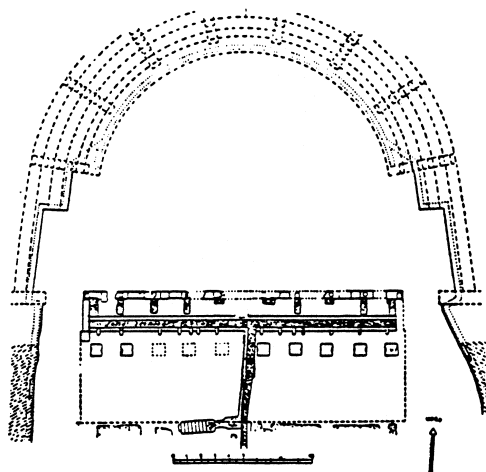
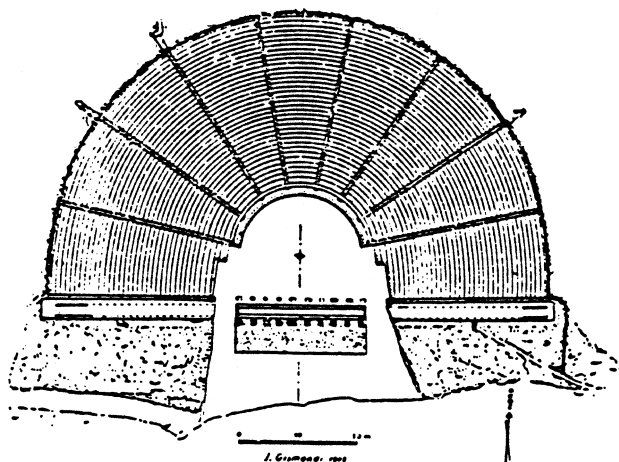


Plano nº 83. El teatro en la época de Dionisio II.



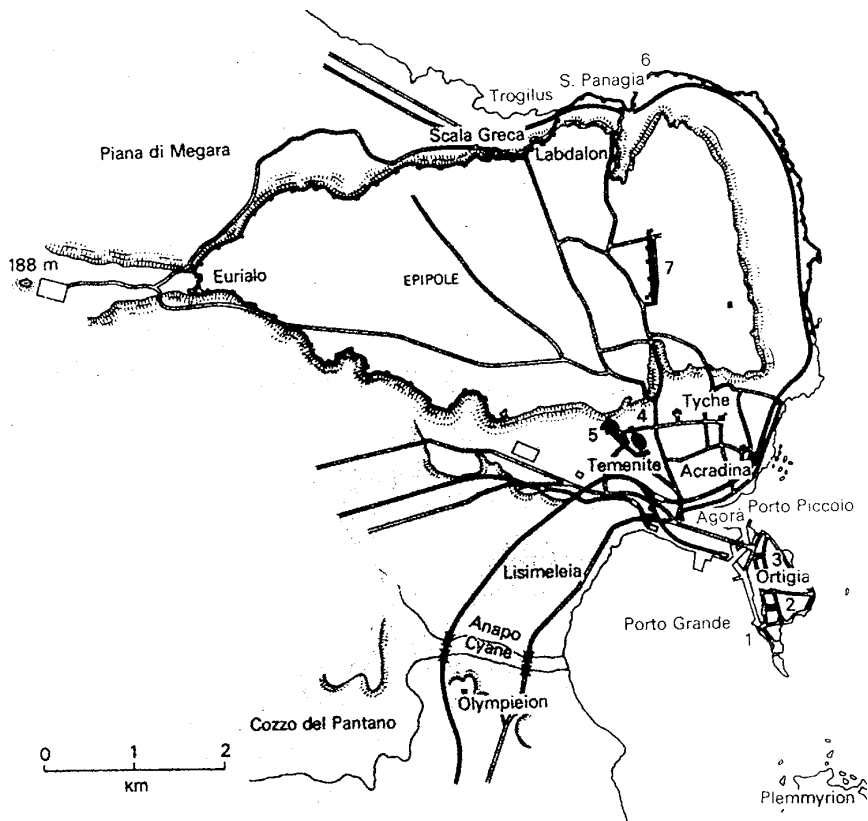
Apéndices documentales

Plano 84. I fase circular del teatro de Siracusa; plano 85. II fase del teatro circular



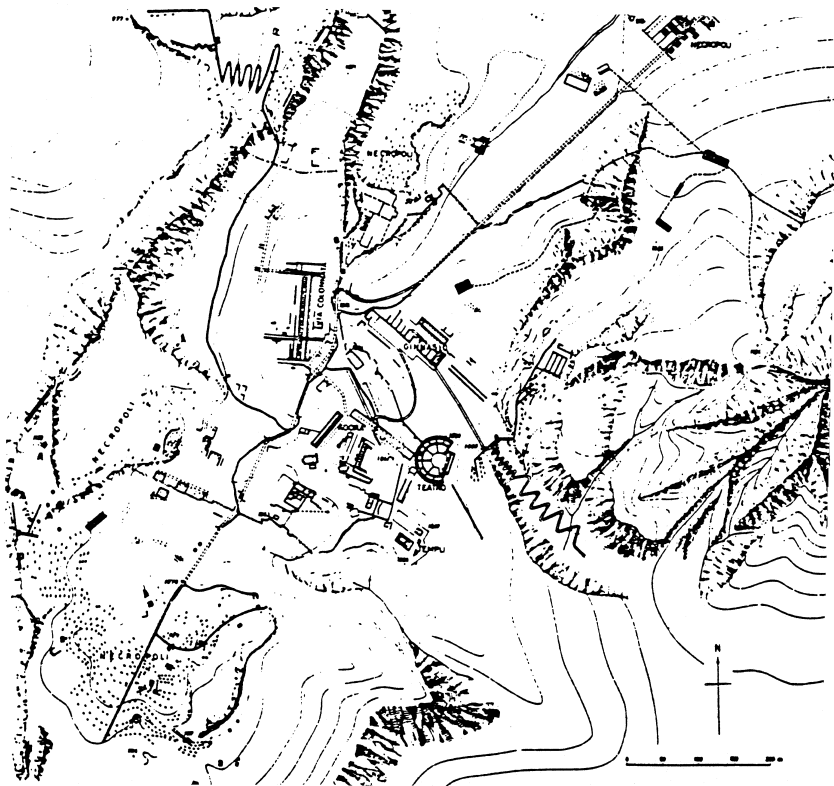
Juan Antonio Roche Cárcel La escena de la vida

Plano nº 86. Planta de Siracusa. 1=Fuente Aretusa; 2=Templo de Atenas; 3=Templo de Apolo; 4=?; 5=Teatro; 6=Muros de Dioniso; 7=Muros de Gelón.



Apêndices documentales

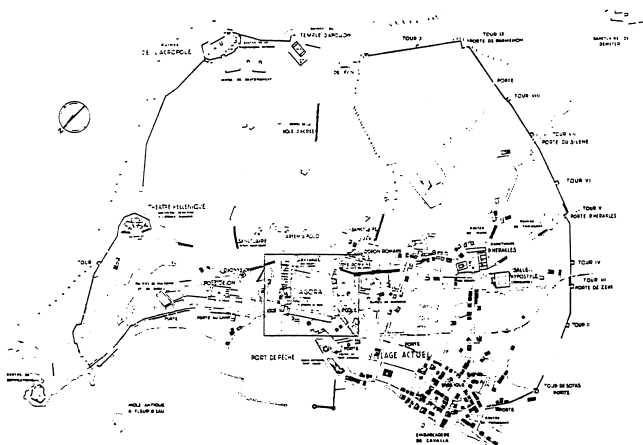
Plano nº 87. Planta de Termessos



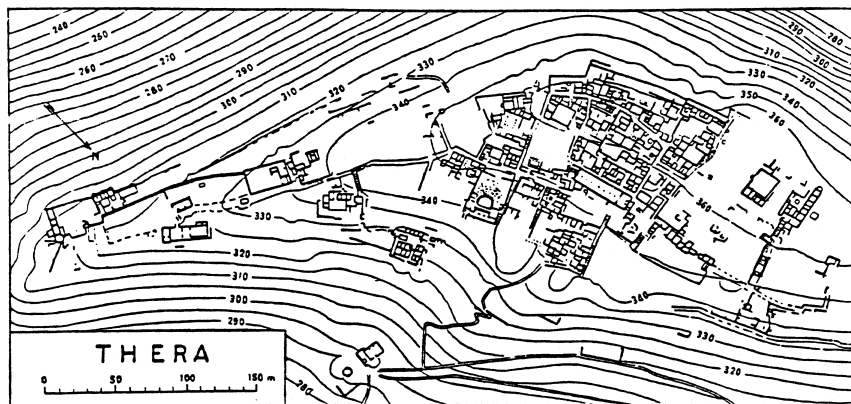
Juan Antonio Roche Cárcel

La escena de la vida

Plano nº 88. Planta de la ciudad antigua de Thasos

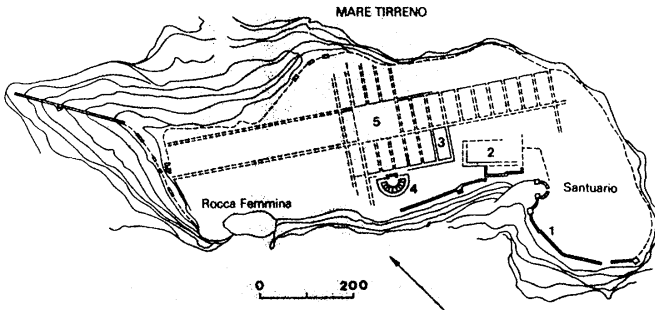


Plano nº 89. Planta de Tera

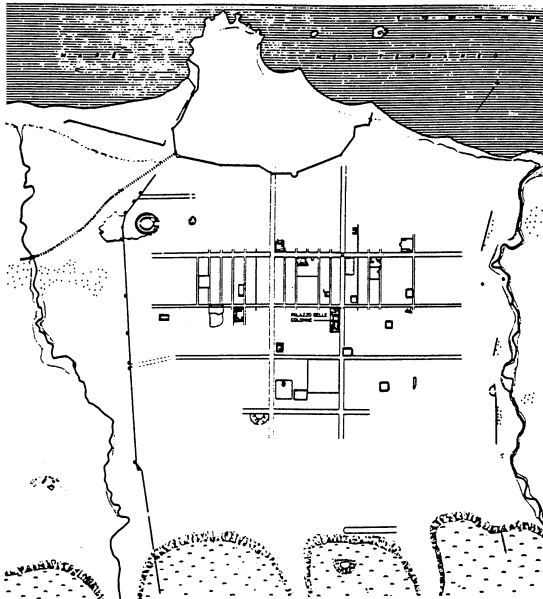


Apéndices documentales

Plano nº 90. Planta de Tíndaro. 1=Muros con torres; 2=Gimnasio; 3=Casa de edad timoleonteá; 4=teatro; 5=ágora

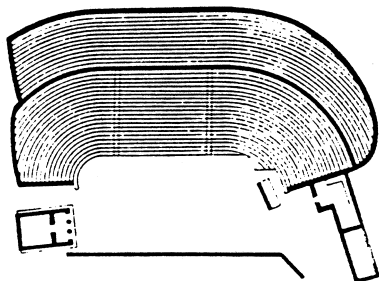


Plano nº 91. Planta de Tolemaide

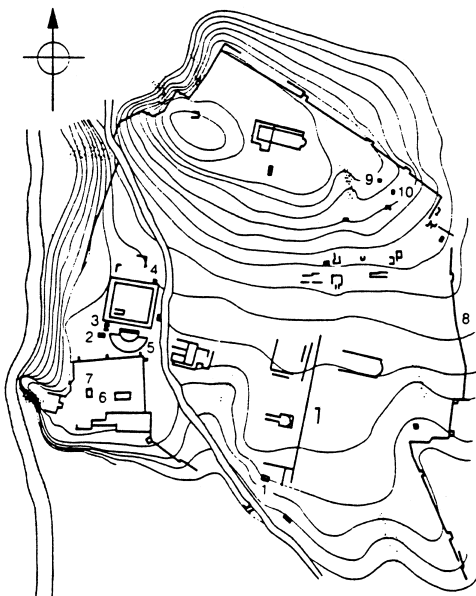


Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 92. Planta del Teatro de Torico; s. VI a. J.C. Se trata de uno de los ejemplos más primitivos, como revela su forma en arco de carpanel. El templo y el altar se hallan situados lateralmente.



Plano nº 93.

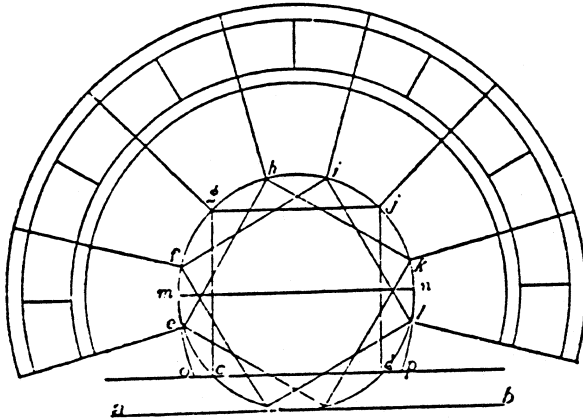


Plano de la ciudad de Xantos.

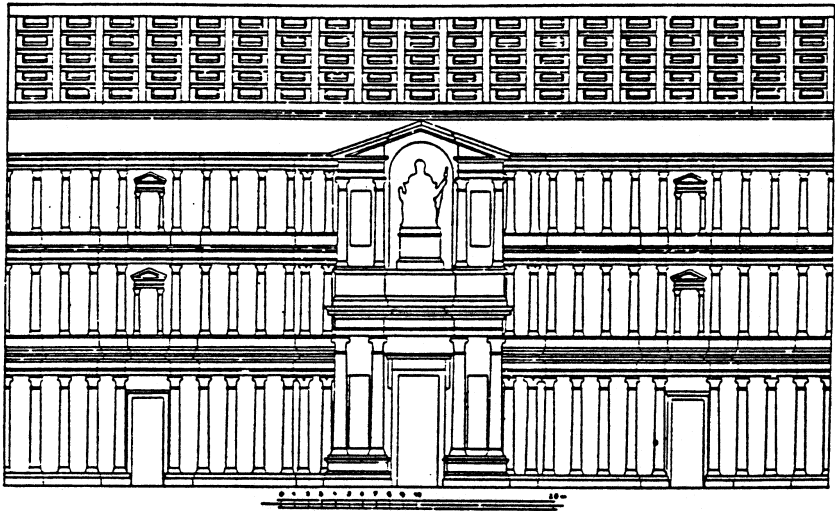
1. Emplazamiento del monumento de las Nereidas.
2. Tumba-pilar.
3. Tumba de las Arpias.
4. Estela xantia.
5. Teatro.
6. Palacio real de Licia.
7. Templo de Artemisa.
8. Muro defensivo.
9. Tumba-pilar.
10. Sarcófago de Payava.

Apéndices documentales

Plano nº 94. Diagrama del teatro griego, según Vitruvio

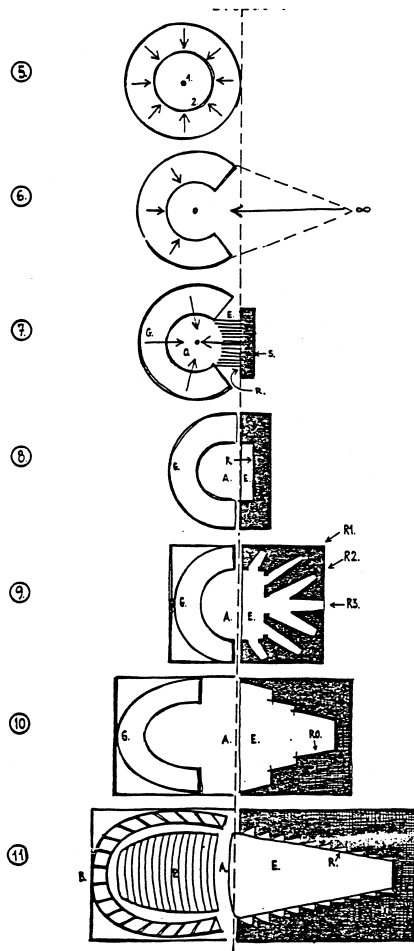


Plano nº 95. Reconstrucción hipotética de la scenafrente de Orange



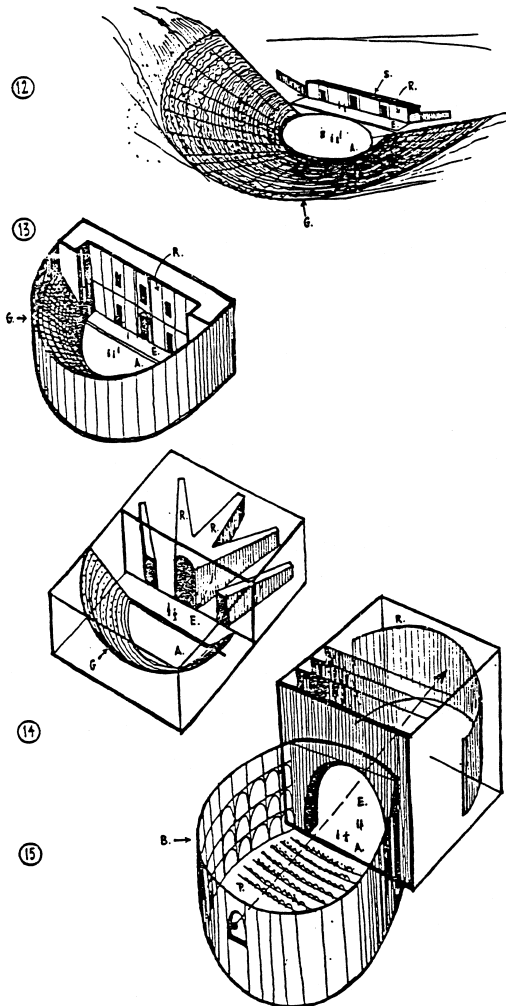
Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Plano nº 96. La evolución del edificio teatral en Europa



Apéndices documentales

Plano nº 97. La Evolución del edificio teatral en Europa



Fotografías

Foto nº 1. Vista aérea del teatro de Afrodísias



Apéndices documentales

Foto nº 2. El teatro de Afrodísias



Foto nº 3. El teatro de Acras



Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Foto nº 4. El teatro de Antifelos



Foto nº 5. El teatro de Argos



Apéndices documentales

Foto nº 6. El teatro de Dioniso de Atenas



Foto nº 7. El teatro de Dioniso de Atenas (en primera línea, las Proedrias)



Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Foto nº 8. El teatro de Catania



Foto nº 9. Vista aérea del teatro de Cirene



Apéndices documentales

Foto nº 10. Plano de la ciudad de Cnido



Foto nº 11. El teatro de Delfos



Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Foto nº 12. El teatro de Delos



Foto nº 13. El teatro de Dodona



Apéndices documentales

Foto nº 14. Plano reconstrucción de la ciudad de Éfeso



Foto nº 15. El teatro de Éfeso



Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Foto nº 16. Plano reconstrucción del ágora de Élide



Foto nº 17. El teatro de Epidauro



Apéndices documentales

Foto nº 18. El teatro de Epidauro



Foto nº 19. El teatro de Heraclea Minoa



Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Foto nº 20. El teatro de Megalópolis



Foto nº 21. Vista aérea del teatro de Mesene



Apéndices documentales

Foto nº 22. El teatro de Mileto



Foto nº 23. El teatro de Morgantina



Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Foto nº 24. El teatro de Pérgamo



Foto nº 25. Reconstrucción de la acrópolis de Pérgamo



Apéndices documentales

Foto nº 26. El teatro de Priene



Foto nº 27. El teatro de Segesta



Juan Antonio Roche Cárcel
La escena de la vida

Foto nº 28. El teatro de Segesta



Foto nº 29. El teatro de Sición



Apéndices documentales

Foto nº 30. El teatro de Siracusa



Foto nº 31. El teatro de Tíndaro



Comentarios (nota 1)

AFRODISIAS

Teatro romano de la segunda mitad del siglo I d.C., con capacidad para 10.000 espectadores.

Aunque el teatro que se conserva es romano, observo en el plano de la ciudad que su disposición, al pie de la *acrópolis* y entre ésta y el *ágora*, es claramente griega. Lo que queda reforzado por el hecho de que la *cávea* le dé la espalda a la ciudad y, tal y como se puede apreciar en la fotografía, por el hecho de que esté excavado en una colina. Además, la *cávea* se inserta en la *skene* ganándole espacio para unas gradas, de tal modo que no forma el semicírculo perfecto característico del teatro romano, sino que recuerda la forma de herradura del helenístico.

AIGAI

La ciudad es helenística y presenta analogías formales con la de Pérgamo, la capital de los Atálidas.

El plano de la ciudad muestra la topografía montañosa y el aterrazamiento urbanístico a la que ha dado lugar. El teatro, emplazado en la orografía montañosa, excavado en ella, está situado junto -pero a sus pies- de unos templos que posiblemente formaban la *acrópolis*. Ahora bien, su *cávea* le da la espalda a este conjunto de edificios religiosos y posee esta misma disposición en relación con el mercado de la ciudad.

ACRAS

El teatro, del siglo V a.C., está parcialmente apoyado en una pendiente natural. Los restos bien conservados -la *cávea* formada por 9 *cunei* de 12 gradas, el resto de la pavimentación de la *orchestra* y la base de la *skene*- del pequeño teatro son helenísticos, del siglo III a.C.

La ciudad es una villa satélite de Siracusa que fue fundada en la mitad del siglo VII a. C.

Como se puede apreciar en la fotografía, tanto las gradas de la *cávea* como el suelo de la *orchestra* y los restos de la *Skene* están contruidos en piedra.

AIZANOI

El edificio escénico de este teatro helenístico del Asia Menor (de la Frigia) es similar al de los teatros de Éfeso y de Mileto.

ANFIAREO

El teatro, del siglo IV, es uno de los más puramente helenísticos. Tiene una capacidad para unas 3.000 personas y muestra 5 tronos de mármol, como puede verse en el plano del teatro.

ANTIFELOS

Teatro helenístico situado junto a la orilla del mar, a 500 metros del puerto.

En la fotografía destaca su disposición -mirando al mar- y el hecho de estar excavado en una colina.

APAMEA

El teatro se encuentra en la parte oeste de la ciudad, casi en frente de la *acrópolis*, y tiene la *cávea* adosada en gran parte a la colina natural.

La ciudad fue fundada en el 286 a.C. por Seleuco I y se convirtió en la segunda capital del reino Seleúcida (Siria). Es

Comentarios

una ciudad romana en la que se aprecia la influencia de la urbanística helenística.

El plano de la ciudad exhibe el plan octogonal de la misma y la concreta ubicación del teatro, enfrente de la *acrópolis* y también del *foro*, aunque en este caso contemplando todo el conjunto de la ciudad. Es decir, que el edificio teatral está construido al exterior de la ciudad, pero dirige su mirada hacia ella. Ésta es una ciudad romana con planificación helenística y su teatro también presenta huellas de esta etapa. Primero, porque todavía se encuentra ubicado frente a la *acrópolis* y al *foro*. Segundo, porque no está aún totalmente integrado en el corazón de la ciudad -como ocurrirá en las ciudades imperiales romanas-. Y tercero, porque muestra ya, en la disposición de la *cávea*, síntomas de acercamiento a la *polis* al mirar aquélla a ésta directamente.

ARGOS

El teatro es de fines del siglo IV a.C. y está situado en el costado oriental de la ciudadela. Tenía una capacidad para unas 20.000 personas.

La ciudad es arcaica y de ese período son la *acrópolis*, ubicada en la colina de Larisa, y el *ágora*. Se distingue de las

ciudades orientales, egipcias o itálicas, ya que sus funciones religiosa y defensiva se yuxtaponen en la *acrópolis*. Por otro lado, los edificios públicos y los sitios de culto están asociados a los lugares de espectáculos. Junto con Atenas y Corinto pertenece al grupo de ciudades que R. Martin llama «tipo evolutivo o progresivo».

En el plano de la ciudad se puede comprobar cómo el edificio teatral se encuentra ubicado entre la *acrópolis* -muy alejada de él- y el *ágora* -mucho más cercana-. Aunque la ciudad es arcaica, el teatro es helenístico y a este hecho probablemente se debe el que este teatro no se ubique al pie de la *acrópolis*, como ocurre en Atenas y otras ciudades arcaicas, sino ya mucho más cerca del *ágora*. Por otra parte, la *cávea* del edificio teatral mira directamente al *ágora* (como puede apreciarse en el plano de la misma) y le da la espalda en esta ocasión a la *acrópolis*. Por lo que se refiere a la fotografía, se contempla cómo el teatro está excavado en una colina.

ASO

El teatro probablemente se terminó en la primera mitad del siglo III a.C. Es, pues, helenístico.

La ciudad es típicamente mediterránea, ya que muestra una *acrópolis*, una pequeña llanura costera y un puerto en una posición protegida. Sin embargo, representa una variante de este tipo de ciudades por tener una pendiente demasiado abrupta que establece un corte entre el puerto y la ciudad alta. Se ve en ella la influencia de Pérgamo, sobre todo en el *ágora*, concebida a la manera del *ágora* alta de esta última ciudad.

ATENAS

El teatro de Dioniso Eleutereo tiene una capacidad para unas 17.000 personas. Permanece en el mismo emplazamiento utilizado ya en el siglo VI a.C., si bien a Licurgo (338-326 a.C.) se le deben sus reformas más importantes y, sobre todo, que fuera construido totalmente en piedra. Edificado bajo la pendiente meridional de la *acrópolis*, ya existía en el 560 a.C., aunque durante el fin del siglo V y principios del IV a.C. se fue completando la parte escénica. Al parecer la representación de *La Oresteia* de Esquilo, en el 458 a. C., ayudó a su ampliación. Peter Levi ([nota 2](#)) ofrece datos acerca de cómo fue evolucionando este teatro. Los actores se desplazaron desde el *ágora*, donde representaban en un carro, al costado sur de la *acrópolis*, sobre el santuario del

dios con sus templos de los S. VI y IV a.C. En la reconstrucción posterior de Licurgo los bancos de madera en que el público expresaba sonoramente (nota 3) su aprobación fueron reemplazados por asientos de piedra. También la piedra sustituyó las alas y la *skene* de madera. Al declinar el arte teatral el escenario fue complicándose.

Como Corinto, Atenas representa el tipo urbano que R. Martin denomina de «formación lenta o progresiva». La organización progresiva del espacio cívico se desarrolla en el corazón de la ciudad, alrededor de la *acrópolis* y del *ágora* del Cerámico. El nudo está constituido por la roca sagrada de la *Acrópolis*. Por tanto, en Atenas el proceso de urbanización procede por yuxtaposición y agregación progresivas. Por otra parte, este mismo autor ofrece algunas interesantes indicaciones acerca de lo que representa Atenas para el urbanismo griego. Cada ciudad -dice- es un caso diferente y está en relación con el espacio reservado y el espacio construido. En Atenas existe una separación neta, para responder a la evolución política de la ciudad, del *ágora* y de la *acrópolis*. Ellas estaban estrechamente asociadas en los primeros tiempos de la ciudad pero, a pesar de los esfuerzos de Solón y de Clístenes, es necesario esperar al siglo II a.C. para constatar un esfuerzo de regularización del espacio

Comentarios

reservado al *ágora*. En la zona intermediaria, sobre las pendientes norte, este y sur de la *Acrópolis*, los monumentos traducen una evidente dispersión de los organismos políticos (Pnyx, Pritaneo, el teatro y numerosos lugares de culto).

En el plano de la ciudad se observa cómo el teatro de Dioniso está colocado al pie de la *acrópolis* y algo más alejado del *ágora*. Para explicar este hecho creo que, en primer lugar, debe recurrirse a la tesis de R. Martin quien piensa que, - como he señalado- en el tipo de ciudades evolutivo o de progresión lenta -al que Atenas pertenece-, el primer núcleo es religioso y sobre él se irán yuxtaponiendo las sucesivas ampliaciones de la ciudad y, especialmente, el *ágora* que sucede a la *acrópolis*. En este tipo de ciudad el edificio teatral se encuentra fuera de la *acrópolis* y del *ágora*, tal y como se comprueba en Atenas, en Argos y en otras ciudades que iré comentando. Pienso que es lógico que, en virtud del carácter sagrado que tuvo el edificio teatral simbolizado entre otros aspectos por su ubicación en la ladera de las montañas, fuera colocado concretamente al pie de la *acrópolis*, en este caso de la roca sagrada de Atenas. Y también opino que, a este antiguo carácter ritual que el edificio teatral presenta, se debería el hecho de que le diera la espalda a la ciudad, es decir tanto a la *acrópolis* -véase plano de la misma- como al

ágora. Por eso, este teatro ejemplifica a la perfección la semántica que esta situación le confiere: a los pies de los dioses se representaría un espectáculo que permite la evasión espacial y temporal de la realidad cotidiana de la *polis*. Sin embargo, en Atenas, contrariamente a lo que sucede en Argos, el teatro se encuentra más cerca de la *acrópolis* que del *ágora* y, en mi opinión, interviene en ello la fecha de construcción del edificio teatral: en Atenas aparece un teatro ya en tiempos arcaicos que se remodela en el mismo emplazamiento en los clásicos y helenísticos, mientras que el de Argos es helenístico. A este respecto, puede verse el dibujo de la reconstrucción del antiguo templo y de la *orchestra* del teatro de Dioniso que contiene una *cávea* poligonal excavada ya en la ladera de la *acrópolis*. Además, la forma geométrica de las gradas mimetizaba la forma aplanada de la colina que el recinto amurallado refuerza, como igualmente ocurre en los teatros de Toricos y Siracusa, ambos también arcaicos. Con respecto a la forma que hoy se conserva del edificio, puede verse el plano del teatro en el siglo IV a.C. y, las dos fotografías, en las que se puede observar, en la primera, cómo las gradas, excavadas en la ladera, se sitúan al pie de la *acrópolis* y concretamente de su recinto amurallado y, en la segunda, cómo son visibles las *proedrías* de piedra.

ATENAS-EL PIREO (ZEA)

El teatro es clásico y fue posteriormente reconstruido. Erigido en la colina más alta está orientado hacia el O., a través del gran puerto, hacia la colina cónica junto a él. De este modo, desde el teatro, el ciudadano coge toda la ciudad bajo su mirada.

La ciudad nueva fue creada para ser el puerto de Atenas y está concebida para responder a las exigencias de un gran lugar de intercambio. Así, amplias zonas han sido situadas alrededor del puerto. Es, por tanto, una ciudad clásica que, con la reforma de Clístenes, sanciona la primacía de la ciudad sobre el campo en cuanto centro político y elemento de cohesión política orientada sobre el mar.

CASSOPÉ (CASOPE)

El teatro es del siglo IV a.C. Como dice V. Scully, algunas ciudades helenísticas son ellas mismas como grandes teatros inclinadas sobre una colina para llevar a cabo una visión dramática a través del paisaje. Cassopé, en los límites del Epiro, expresa esta visión. En ella, existe una relación entre el templo situado entre dos picos y el templo de Apolo, ubicado en el S., a lo lejos. El teatro mira a este último, pero la ciudad en su totalidad tiene la forma de un teatro. Un amplio panorama

se abre ante ella, mientras que las montañas salvajes se esconden detrás. Son invisibles desde la ciudad y el efecto global es de que la ciudad manda sobre el llano, las montañas y el mar.

La ciudad, creada al final del siglo V a.C., está concebida bajo un plan octogonal perfectamente organizado en el que el *ágora* se encuentra al S.E. Es una ciudad clásica que debe su fundación al sinecismo de varias villas y que está ubicada en una planicie dominada en la vertiente noroccidental por un espolón rocoso que se convierte en la *acrópolis*, mientras que, como decía, en la zona suroccidental se halla el *ágora* y los monumentos que la definen sobre los tres lados.

De la observación del plano de Cassopé, se infieren las siguientes cuestiones: 1ª) Como dice V. Scully, el teatro (en el plano con el nº 3) mira al templo de Apolo, pero también contempla al conjunto de la ciudad planificada, a la que, contrariamente a lo que sucedía en el teatro de Dioniso, ya no le da la espalda. El teatro observa a la ciudad y ésta a su vez también contempla a aquél, de tal modo que el edificio teatral está ayudando a tapar las montañas salvajes que quedan detrás de él. Es decir, que este edificio «civiliza» el paisaje agreste y colabora a que el ciudadano sienta que su ciudad domina el entorno natural. Por tanto, aquí se aprecia un

Comentarios

juego de miradas que iría, primeramente, desde el teatro a la *polis* y desde ésta hacia aquél y, en segundo lugar, desde el teatro hacia el paisaje natural y el templo de Apolo. En definitiva, este múltiple juego de miradas lo que en realidad expresa es, por un lado, la concepción divinizada y domesticada de la naturaleza y el rechazo a la naturaleza agreste y, por otro, el incremento de ser que el edificio teatral representa con respecto a la *polis* que lo alberga. 2ª) El edificio teatral se halla situado entre la *acrópolis* (en el plano con el número 2) y el *ágora* (en el plano con el número 8) a una similar distancia entre ambos, como si la ciudad le otorgara el papel de ser el auténtico mediador entre el mundo político y el mundo religioso y como el centro, el escenario, donde se representa la dramatización de la tensión más profunda de la *polis*. En este sentido, el contraste de lo que significa el *odeion* con respecto al *théatron* es muy explícito, como se puede vislumbrar en el plano del *ágora* de Cassopé donde aquél aparece enclavado en su corazón -véase, los números 4 y 5-.

CATANIA

La ciudad fue fundada en el siglo VIII a.C. (729 a.C.). De la ciudad griega poco permanece, ya que sólo quedan restos

de la necrópolis y de los muros *isodomos* del teatro, mientras que de la ciudad romana quedan restos grandiosos.

En la fotografía se ve la *cávea* de piedra restaurada por los romanos y cómo está excavada en una colina.

CIRENE

El teatro está erigido al norte de la *Acrópolis*, sobre la terraza donde está el santuario de Apolo, del cual en origen formaba parte la sección inferior del *koilon*, excavado en la roca. La fase más primitiva es del siglo V a.C. y, por eso, es el más antiguo del África (de la Cirenaica).

La ciudad fue construida según el modelo de Tera -a colonos de esta última se debe su levantamiento en el siglo VII a.C.-, aunque en un paisaje diferente. Se conoce mal el plan general, pero se sabe bien que la ciudad cuelga sobre un acantilado, utilizando incluso para sus santuarios terrazas intermedias. El eje principal valoriza un saliente de la llanura que se convierte en la *acrópolis*, mientras que hacia el interior, el *ágora*, jalonaba esta vía monumental.

En el plano de Cirene se aprecia cómo el teatro griego -más tarde anfiteatro romano- se encuentra, efectivamente, al norte de la *acrópolis*, pero a una distancia similar con res-

pecto también al *ágora*. Es una situación típicamente griega que contrasta tanto con el *odeion* helenístico, situado al lado de la basílica y del foro, como con los dos teatros romanos, muy cerca, el uno, del centro de la ciudad romana y, el otro -como se puede apreciar en la fotografía-, del foro cesáreo.

CNIDO

El teatro es llevado sobre los límites de la aglomeración regularmente diseñada, al pie de las últimas pendientes de la *acrópolis*; está fuera de las *insulae* pero se adapta a las líneas generales del sitio.

Como se observa en el plano de la ciudad que muestra la fotografía, Cnido es una ciudad planificada a través del sistema octogonal. En ella, el teatro se encuentra en sus límites, en este caso una vez más al pie de la *acrópolis* y enfrenteado al *ágora* -que está más alejada de él y pegada al *odeion*-, pero mirando al conjunto de la ciudad planificada y del puerto, en un caso similar al de Cassopé.

CORINTO

La *cávea* del teatro está diseñada a fines del siglo V a.C. o comienzos del IV a.C. y tiene una capacidad para 17.500 espectadores. Se transforma en teatro romano tras el fin del

gobierno de Augusto y el principio del de Tiberio. En la forma de este teatro se encuentra una resonancia de la del paisaje mismo, es decir una imitación del paisaje natural. Además, según R. Martin, desde el teatro el ciudadano coge toda la ciudad bajo su mirada.

Es una ciudad arcaica y está construida en la llanura, a las faldas del macizo rocoso que en seguida se convertirá en la *acrópolis* (el Acrocorinto). Además, la ciudad está alejada del puerto, a medio camino entre el mar y el Acrocorinto. Por otra parte, ejemplifica lo que R. Martin ha llamado tipo de ciudad de formación lenta y progresiva. Y es que la aglomeración resulta de una concentración progresiva de una población salida de un hábitat agrario dispersado en el territorio y que se instala sobre un sitio escogido por sus cualidades naturales. Un cruce de caminos determina la posición central de la aglomeración ligada a una zona sagrada -se conoce que ya se produce el establecimiento en la época protogeométrica (900 +-a.C.), al pie de la colina del templo-. Así pues, el espacio cívico, religioso y profano, se organiza alrededor de la colina del templo de Apolo. A este cruce de vías antiguas que rodean en su trazado la colina del templo, lugares de culto, altares y construcciones diversas, se disponen a lo largo de las calles, sin orden estricto, más por yuxtaposición

Comentarios

que siguiendo una composición reglamentada, en el interior de una zona reservada al dominio público pero en el que los límites parecen mal definidos.

En la planta del territorio de Corinto se observa la disposición de la ciudad, ubicada efectivamente entre el Acrocorinto y el puerto, mientras que la del edificio teatral, enclavado dentro de la ciudad misma, está tan alejado como ésta del Acrocorinto pero más cerca del *ágora* -que se sitúa a la derecha del teatro-, tal y como se puede comprobar en el plano de la región central y septentrional de la ciudad. Ahora bien, este teatro -contrariamente a lo que dice R. Martin- le da la espalda tanto al *ágora*, como a la *acrópolis* y en realidad a quien mira es al puerto. Por otra parte, como señala V. Scully, el teatro más primitivo imitaba la forma natural del paisaje que quedaba de espaldas al teatro. Por tanto, las dos conexiones que el edificio permite establecer son precisamente las del puerto -la de la naturaleza domesticada- y la del Acrocorinto -el de la naturaleza divinizada-. Además también en este caso, el teatro se coloca al exterior de la ciudad y mantiene así ese carácter ritual de distanciamiento espacial y temporal de la misma.

CREMNA (KREMNA)

La ciudad muestra influencias helenísticas, ya que está diseñada a partir del plan octogonal.

En el plano de esta ciudad, se observa la disposición del teatro romano colocado junto al *ágora* y mirando tanto a ésta como al conjunto de la ciudad planificada. Es un típico ejemplo de teatro enclavado en una ciudad helenística tardía -en Side ocurre lo mismo-, o romana de influencias helenísticas, ya muy cercano al corazón de la ciudad, no sólo porque lo contempla, sino también porque se ubica espacialmente cercano a él.

DELFOS

El teatro es del siglo IV a.C. y fue posteriormente restaurado por los romanos. Tiene una capacidad para 5.000 espectadores y mantiene una relación paisajística, tanto con el templo, como con los acantilados y con las montañas de alrededor del valle. Cuando uno sube más allá del templo y llega al teatro puede ver que el arco de los asientos está acurrucado en la tierra y que imita también el volumen vacío de espacio creado por los «mountain's horns» (puntas de las montañas) de arriba de él. Su forma convexa es entonces abocinada por la concavidad del teatro de manera que lo natural

y lo hecho por el hombre, debido a la abstracción geométrica del teatro, se mueven al mismo ritmo y hacen juntos una gran forma. Así, parcialmente a causa del teatro, la vista desde arriba del santuario, a través del valle de Pleistos, es en su final tranquila y contenida de modo que una persona situada en la *orchestra* parecía tener todo el paisaje construido a su alrededor. Por otra parte, el edificio teatral está situado directamente opuesto al lugar donde los acantilados que atraviesan el valle de Pleistos caen más agresivamente en el valle.

Más que una ciudad R. Martin cree que es una aldea con funciones religiosas a la que se le adhiere una pequeña ciudad en las menudas terrazas que cortan las pendientes.

En el plano del santuario de Delfos, se ve cómo el edificio teatral está enclavado en un *temenos* formando con él una arquitectura de conjunto que, según Martienssen, le permitía al visitante efectuar un determinado recorrido sagrado. Pero las indicaciones de V. Scully permiten señalar también que este camino tendría su complemento con un recorrido visual que conectaría con el entorno natural del recinto sagrado. Teatro y templo, teatro y paisaje, conforman las dos relaciones del edificio teatral que, una vez más, lo conectan con la visión de una naturaleza divinizada y domesticada. Y, aun-

que V. Scully no lo dice explícitamente, deja intuir que la disposición del teatro, dándole la espalda precisamente al lado más agreste del acantilado de la montaña donde está construido -como se puede ver en la fotografía-, reforzaría esa búsqueda de la integración de naturaleza y cultura y de huida de la naturaleza salvaje que caracterizan a los griegos.

DELOS

El teatro es helenístico y sigue el modelo de Priene. Fue completado como el de esta última ciudad y el de Asso y Éfeso en la primera mitad del siglo III a.C. Presenta un edificio escénico que ha sido denominado «Tipo de muro liso».

Es una clase de ciudad que representa una excepción en el mundo griego, ya que debe su desarrollo a un culto religioso -es un lugar de peregrinaje-. Además, Delos ejemplifica cómo el tipo urbano antiguo permanece en las ciudades de tal modo que en el continente el plan octogonal no llega a tener éxito. Así es, Delos, en la época helenística, todavía conserva una ciudad antigua cuyo núcleo evoluciona alrededor del teatro y del teatro al mar donde el desarrollo del hábitat es muy irregular.

En el plano de la ciudad, aparece el teatro enclavado en la ciudad antigua que, efectivamente, no está planificada. Aunque no he hallado la confirmación, posiblemente la *acrópolis* estaría situada en el monte Kynthos y, si ésto es así, el teatro se hallaría a medio camino entre la *acrópolis* y el *ágora* de Delos, si bien algo lejano de ambos y mirando al puerto. Lo significativo es que, siendo un teatro helenístico - del siglo II a.C.-, no ha erigido este edificio junto al estadio o al gimnasio, sino a una similar distancia entre la *acrópolis* y el *ágora*. Pienso que esto es así para convertir al teatro en un auténtico mediador entre el mundo político y el mundo religioso y también en un mediador entre la ciudad antigua y la moderna. Por otro lado, en el plano del teatro se puede confirmar que el edificio escénico pertenece al llamado «tipo de muro liso».

DODONA

El teatro es de principios del siglo III a.C. y muestra un *proscenio* de piedra de finales del siglo III a.C. Tiene una capacidad para 14.000 espectadores.

En el plano de la ciudad, se ve cómo el teatro le da la espalda a la *acrópolis*, situada al norte, mientras que en la foto-

grafía aparece el amplio paisaje natural domesticado al que el edificio teatral contempla.

ÉFESO

El teatro fue construido en la primera mitad del siglo III a.C., con una capacidad para 24.000 personas, si bien quedan restos de uno anterior arcaico edificado en el 560 a.C. Es, pues, un teatro helenístico, que pertenece al llamado «tipo de muro liso». Por otra parte, estaba erigido en una ladera. Vincent Scully informa de la relación de este teatro con el paisaje natural donde está enclavado. Concretamente, se encuentra al S.O. del lugar del templo de Artemisa y encajado entre la masa de sus colinas. También tiene a la vista la colina cónica que fue un promontorio en el puerto durante la antigüedad y que está mucho más a mano que lo está el cono de Megalópolis. Entre el teatro y el cono está el *ágora* de la ciudad, como en Megalópolis. El eje del teatro no cae en Éfeso directamente sobre el cono, sino que es dirigido, como el del templo de Artemisa, bruscamente hacia la parte de la cordillera, a través de la bahía detrás de la cual está Klaros. Pero de nuevo el corazón de la ciudad es cruzado y los objetos críticos del paisaje usados como foco para la vista (esto ocurre también en el Pireo y Sikyon, donde el tea-

Comentarios

tro en la colina más alta está orientado hacia el O., a través del gran puerto hacia la colina cónica junto a él). La importancia del teatro en la creación de grandes vistas -demuestra este autor- para las ciudades helenísticas no puede ser sobreestimado y cuando el edificio teatral fue más tarde extraído del paisaje y encerrado algo clásicamente griego feneció. Esto es evidente en Taormina donde el teatro miraba, antes de los romanos, hacia el golfo que daba a la península de Naxos, por donde habían llegado de Atenas; los romanos cerraron el teatro y sustituyeron esa vista por una pantalla de columnas en su escena. En el teatro helenístico, como en la arquitectura sagrada con la que estaba íntimamente conectado, todavía existía una recíproca relación con la naturaleza a pesar de la mayor elaboración de sus construcciones. Los edificios teatrales helenísticos seguían siendo griegos porque preferían que las vistas estuvieran enfocadas a algo definido, preferiblemente sagrado. Esto es lo que ocurrió en Éfeso y también en Megalópolis, donde hay dos conos que sirven para tal fin.

Los restos más importantes que han quedado de la ciudad son fundamentalmente romanos, aunque el edificio más famoso era su templo principal (el Artemisium). El núcleo de la *polis* era el *prítaneo* o consejo de la ciudad, en el que se

realizaban las tareas administrativas (aquí se encuentra el altar de Hestia). Todos los edificios públicos estaban agrupados de forma característica: el templo principal, el *prítaneo*, el *bouleterion* y el *ágora* formaban el centro cívico y los otros edificios estaban dispuestos a su alrededor.

En el plano de la ciudad -ver dibujo y fotografía- se aprecia la disposición del teatro que, como ha dicho V. Scully, está relacionado con el templo de Artemisa -visible en la fotografía- y con el paisaje natural de su entorno. Pero para mí, las relaciones del edificio teatral no acaban ahí, ya que también permite su interconexión tanto con el puerto como con la ciudad misma. A esta última le da la espalda, siendo así un escenario para el alejamiento espacial y temporal de la misma. Al puerto lo mira frontalmente, posiblemente para recibir a los marinos que llegaban a él, siendo precisamente el teatro lo primero que contemplaban de la ciudad cuando arribaban a ella. Por lo demás, en la fotografía también se puede apreciar cómo la línea de la *cávea* del edificio reproduce y estabiliza, «perfecciona», las sinuosas formas de la punta de la montaña donde está enclavado, lo que -como se verá- ocurre también en Epidauro. Y en la siguiente fotografía, se contempla frente al edificio teatral un amplio paisaje que se abre en la actualidad, pero que en la antigüedad no

estaba allí, ya que lo que existía era el puerto y el mar, que hoy ha retrocedido. Finalmente, en los planos del teatro y en el dibujo de su reconstrucción se ve que es helenístico y que pertenece al «tipo de muro liso».

ÉLIDE

Aunque los primeros restos del teatro son del siglo V a.C., el edificio es helenístico y toma como modelo el de Priene («tipo de muro liso»).

En el plano del *ágora* de Élide que se puede contemplar en la fotografía, se ve, por un lado, cómo el edificio está excavado en la ladera donde se ubica el *ágora* y, por otro, cómo le da la espalda a esta última.

ELORO

La ciudad fue construida en un rellano natural en medio del río, al sur, y el mar que la circundaba con una costa alta y derecha que no daba posibilidad de acercamiento. La ciudad, además, se ha rodeado de una muralla defensiva en la cuál se afincaba el pequeño teatro, con una *cávea* de cinco *cunei* con 17 gradas. Al norte del teatro, se encuentra un templo orientado en sentido E-O. y, más al interior de la ciu-

dad, una *stoa*, que precede a todo lo que queda de las casas de la ciudad.

En el plano de la ciudad se contempla el teatro alejado del conjunto de la ciudad.

EPIDAURO

El teatro, que es de fines del siglo IV a.C., muestra una *cávea*, para 24.000 espectadores, semicircular. Y como ha señalado V. Scully, «desde el teatro la majestad y la calma del paisaje pueden ser sentidos de nuevo. El teatro reproduce y estabiliza las formas del paisaje por lo que la vista desde sus asientos, como los dramas que escarban en el alma cuando son representados delante, debe haber formado allí una parte importante de la experiencia del peregrino. Así, representación y paisaje formaban parte de una misma experiencia. Y es que las puntas de la propia forma del edificio teatral, oscilando como lo hacen, traen las formas del paisaje al O. en un nuevo enfoque. El arco de sus asientos es evocado y extendido por las formas de las montañas del NE. y el valle ahuecado es cruzado por el eje del hueco del teatro. Quizás la vista más tranquila de todas es la que se dirige a través del valle hacia el paso de las colinas del N. y hacia el mar. En Epidauro, las curvas indecisas de las colinas

nas se hacen definitivas y seguras en el teatro y todo el universo visible del hombre y de la naturaleza se juntan en un único orden conciliado» (SCULLY: 1979, 206).

El sitio de Epidauro se asienta sobre sus funciones religiosas, igual que ocurría con Olimpia o Nemea, en las que estos sitios religiosos eran administrados por una ciudad vecina, sin constituir un centro atractivo, ni determinar un grupo urbano importante.

En el plano de la «ciudad», se contempla cómo el teatro, alejado de las demás edificaciones, mira al conjunto de todas ellas. Así, el espectador que se encontraba en él tenía a su vista todo el conjunto del sitio religioso, los amplios paisajes domesticados que se abrían ante el teatro y, al fondo del todo, una serie de montañas -ver fotografía-. Es como si se hubiera establecido conscientemente una sucesión de paisajes ante los ojos del espectador: éste primero veía la representación, el espectáculo; después, el recinto sagrado; a continuación, el paisaje domesticado; y finalmente, a lo lejos, la naturaleza más agreste -véase, fotografía-. Es decir, primero el mundo de la ficción, en segundo lugar el mundo religioso, en tercero el mundo domesticado y, en último, el agreste. Por lo demás, como ha señalado Gastón A. Breyer, el teatro de Epidauro en su forma -véase la perfección de la

misma, el tenso equilibrio que rezuma y que se exhibe en el plano del teatro- representa un momento de equilibrio de los cuatro espacios teatrales: 1º) el espacio público de la *cávea*, 2º) el espacio de la hondura psíquica de la *orchestra*, sede de la reflexión y del testimonio, 3º) la zona de acción temática, el *palcoescénico*, zona de «suspensión mundanal» y 4º) el muro de fachada, marco geográfico de la acción, lugar de aparición de lo óntico-escenográfico. Así, parece como si el teatro de Epidauro llevara a su cumbre, y con una formidable coherencia, la esencia de la arquitectura caracterizada por la tensión entre su espacio interior y el exterior. Al interior, tenso equilibrio de la diversidad de mundos que conforman el edificio teatral griego, imagen, representación de la diversidad de mundos de la cultura y la sociedad helenas. Al exterior, tenso equilibrio entre la diversidad de espacios que conformaban la geografía de Grecia que, aunque está cambiada por la mano del hombre, mantiene su espíritu religioso. Es decir, que este edificio denota que la acción humana está limitada por el carácter todavía sagrado de la naturaleza. En definitiva, Epidauro representa el momento de esplendor de una cultura que supo establecer un tenso equilibrio entre el mundo humano, el mundo divino y el mundo natural y una arquitectura que no sólo se concebía en función de sí misma, sino en relación con el medio en el que se inscribía.

Pero hay algo más. Vincent Scully dice que el teatro de Epidauro hace definitivas y seguras las curvas inseguras de las montañas y S. Giedion que la arquitectura griega presenta una concepción del espacio como volumen escultórico, de tal modo que el propio edificio teatral, en sí mismo, es un símbolo representativo del objetivo por el que se ha levantado. Es como si el edificio teatral fuera una gran escultura que ha modelado su forma a partir de una materia prima que es la roca de la montaña en la que se ha excavado. Quizás, el edificio teatral sea en el sentido más profundo un símbolo de la visión de la cultura griega, concebida en una interrelación profunda con la naturaleza.

ERETRIA

El teatro es del siglo IV a.C. y fue reconstruido en el III a.C., si bien la forma originaria es no circular y es del siglo V. a.C. El edificio propiamente helenístico pertenece al «tipo de muro liso» y se encuentra al pie de la *acrópolis*.

La ciudad es arcaica y ocupa un sitio accidentado de colinas dominado por una *acrópolis* que está separada de la pequeña bahía portuaria por un breve espacio llano.

Como se puede apreciar en el plano de Eretria, el edificio teatral, que está situado a los pies de la *acrópolis* -como ocurre también en el de Dioniso de Atenas-, le da la espalda a ésta y, en este caso -igual que en el de Argos-, mira a la zona llana que existe entre la *acrópolis* y la bahía, donde seguramente se hallaría el *ágora* y el resto de edificios sobresalientes de la ciudad. Por tanto, la mirada de los espectadores contemplaría toda la ciudad y, al fondo de la misma, la bahía. En el plano del teatro queda patente su pertenencia al «tipo de muro liso».

ESPARTA

El teatro conserva un *palcoescénico* helenístico, mientras que la *cávea* es romana.

La ciudad es arcaica, extendiéndose el área monumental a partir de la *acrópolis*, constituida por el teatro helenístico-romano y por otros edificios menores.

En el plano de la ciudad, se observa cómo el teatro está alejado de la *acrópolis* y, en cierto sentido, también del *ágora* que queda situada a su este. Así, una vez más, el teatro se halla entre la *acrópolis* y el *ágora*.

ESTRATO (STRATOS)

Sólo el sitio del teatro ha sido identificado, ya que todavía se encuentra enterrado en una colina al oeste del pueblo de Bourovigli. Es un teatro del siglo IV a.C.

Es una ciudad de la edad clásica que muestra su carácter defensivo a través de tres murallas que toman un terreno superior al del espacio habitable. Está situada sobre el modesto relieve de colinas dominado por la colina de la *acrópolis*.

En el plano de la ciudad, se contempla al edificio teatral construido al sur de la *acrópolis*, si bien muy alejado de ella, y al E. del *ágora* -más cercano a él-. Pero el teatro está ubicado espacialmente fuera de ambos, entre el *ágora* y la *acrópolis*.

FESTO

El teatro es rectangular y fue construido en torno al 2000-1500 a.C. por lo que es el primer teatro griego conocido. Está ubicado en el Monte Ida, cuya área teatral presenta una serie de senderos de los cuáles, uno viene del O y termina en un cruce que llega desde los asientos del norte en diagonal hacia el extremo sur del Palacio. Es como si el eje cru-

zado, que es la esencia del plan de ambos -paisaje-palacio-, se hubiera situado antes de la entrada. En definitiva, todo el conjunto de senderos y de edificaciones forman una figura - en forma de Y- que conducen la mirada hacia la montaña, estableciendo así una interrelación entre la arquitectura y el paisaje.

En el plano del teatro, adherido al primer palacio, se muestran aún rasgos muy antiguos, como el camino que divide la escena en dos, o como las gradas colocadas sólo en un lado del palacio. Acaba de establecerse una separación neta entre el mundo del espectáculo y el de los espectadores - sólo existe una grada en un lado-, aunque todavía se produce una cierta conexión entre ambos, simbolizada precisamente con ese camino. Es posible, por eso, que estemos ante el primer momento en el que el teatro ya no es considerado un mundo de enajenación, sino de expectación. En el plano del área teatral del segundo palacio, el camino ha desaparecido y las gradas ya están colocadas a escuadra del palacio.

GURNIÁ

La modesta ciudad contiene un pequeño teatro, del siglo XIV a.C., que coincide con el *ágora*. Específicamente, la disposi-

ción de los asientos de los espectadores está dispuesta a escuadra del *ágora*.

Como se puede apreciar en la planta de Gurniá, el edificio teatral se encuentra en el *ágora* -«cortile» en el plano-, al sur del palacio y totalmente rodeada de las apretadas edificaciones de la ciudad. Este *ágora* es el único espacio que contiene una cierta amplitud y, por eso, parece «liberar» los agobios espaciales que el plano de la ciudad presenta. Precisamente allí, en esa zona de «liberación», se representan los espectáculos, todavía adheridos al corazón de la ciudad, pero contrastados con ella a través de la amplitud espacial. Además, el edificio teatral se ha hecho más público, ya que no está construido a escuadra del palacio, sino del *ágora*, como se puede comprobar en el plano del teatro.

HALICARNASO

Ciudad que en sus orígenes ofrece un dualismo porque se yuxtaponen en ella dos etnias diferentes con dos organismos distintos. Sin embargo, a partir del siglo V a.C., estas oposiciones se atenúan por la mezcla de las poblaciones realizándose la unidad de la ciudad. Presenta influencia de Pérgamo, ya que se dispone en planos sucesivos y su escalonamiento recordaba el de las gradas de un vasto teatro.

Estos planos eran dominados cada uno por una masa monumental. Por ejemplo, el *ágora* se instala, bajo, a lo largo del puerto. Así pues, es una ciudad que pertenece a lo que R. Martín llama el urbanismo monumental que fue inaugurado en Pérgamo.

En el plano de la ciudad queda explícito que el teatro, situado al pie de la zona sagrada de templos, mira hacia la ciudad, hacia el *ágora* y hacia el puerto.

HERACLEA MINOA

Es posiblemente de fines del s. IV o principios del III a.C. El teatro se adosa a una colina y está edificado casi enteramente en la roca. La *cávea* está abierta hacia el S., como en el teatro de Dioniso de Atenas, por lo que tiene en frente el vasto panorama del mar.

La ciudad griega fue una colonia de Selinunte y fue creada en el siglo VI a.C. No ha quedado mucho de la ciudad arcaica, mientras que el plano de enrejado que se conserva es de época helenística.

En el plano de la ciudad, se observa cómo el edificio teatral es colocado en los límites del plano de enrejado, pero en esta ocasión aquél no contempla al conjunto de la ciudad,

sino más bien está abierto al mar, como se aprecia en la fotografía donde también se ve cómo la *cávea* está excavada en la colina.

LATÓ

El teatro se encuentra situado a escuadra del *ágora*.

Probablemente la ciudad sea una de las más antiguas de Grecia y a ello se debe el que permita establecer una continuidad entre las ciudades minoicas y las micénicas. Es del siglo VIII o VII a.C. y expresión de la Creta dórica. El hábitat está comprimido sobre las pendientes y en la depresión que separa las dos colinas que han dispuesto allí el centro religioso y político: *el ágora*, asociada a un santuario. Las calles son sinuosas, adaptadas a las pendientes y transformadas en rampas de escaleras. En definitiva, las funciones defensivas son aquí predominantes, aunque este tipo de ciudad no posea un recinto amurallado. Así, toda la ciudad presenta un curioso aspecto de plaza fuerte.

En el plano de la ciudad, se ve el *ágora* asociada a un santuario. Una vez más, queda patente que ésta, levantada en la única depresión de la ciudad, es un espacio contrastado con las comprimidas, sinuosas y empinadas calles que, en

función del terreno y de su carácter defensivo, conforman el urbanismo. Por tanto, el *ágora* es el único espacio abierto, amplio y que no muestra un carácter defensivo; además es un espacio público, político y religioso. En ella -véase, plano-, se adosa el edificio teatral, un escenario también público, político y religioso y para el tiempo de paz.

MAGNESIA DE MEANDRO

El teatro es pequeño y es del siglo III a.C. También quedan restos de un teatro anterior de planta octogonal, de principios del siglo IV a.C., que exhibe las alas de la *cávea* octogonal convergentes por motivos acústicos y de visibilidad, igual que los teatros de Atenas, Eretria, Oiniade y Siracusa. El ala convergente es un primer paso a la sucesiva planta con andadura semicircular.

La ciudad es clásica, si bien el *ágora* es helenística. Aunque ha podido hacer todo el plan sistemático, no lo hace al menos en la región del santuario de Artemisa que ha sido, junto con el *ágora*, objeto de una exploración sistemática que ha presentado la oposición entre las antiguas y las nuevas tendencias. La ciudad se agrupa alrededor del santuario de Artemisa Leucophryene en el que el templo estaba dispuesto siguiendo una orientación ritual que no se corresponde a

Comentarios

las direcciones cardinales del damero. El santuario fue respetado, pero el trazado no fue influenciado por él. Por el contrario, el *ágora*, que se presenta como una especie de anexo del santuario, sí fue, a la manera jónica, diseñada y construida en las mallas de la red.

En el plano de la ciudad se ve el teatro, al oeste del *ágora* y del Artemision, colocado en los límites del damero. Dice R. Martin que la construcción del Artemision no sigue el plano del enrejado, sino que respeta una orientación ritual que no se corresponde con las direcciones cardinales del damero. Sin embargo, este mismo autor, sostiene que en las ciudades de planificación octogonal el edificio teatral tiene dificultades para integrarse en el damero, ya que -según él- su forma circular no encaja con la geometría rectangular del damero. Yo no estoy totalmente de acuerdo con esta interpretación y me pregunto si acaso la disposición del edificio teatral sigue, igual que el Artemision, una orientación ritual y, por eso, no se integra en el damero. En el caso concreto de Magnesia de Meandro es como si el eje del Artemision y el del teatro confluyeran en un punto situado más al sur del *ágora*, pero ¿hacia qué punto concreto?, ¿qué se encontraba en esa confluencia? Esto es algo que hoy no se puede

confirmar, pero que seguramente una visita al emplazamiento y un estudio más detenido de esta ciudad podría explicar.

MANTINEA

El teatro es del siglo IV a.C. y está edificado en terreno plano. Pertenece al modelo helenístico llamado «tipo de muro liso». Una asociación similar a la de Megalópolis se hizo en el teatro de Mantinea. Aquí, éste cierra la extremidad occidental del *ágora*, de manera que se encuentra deliberadamente en plena ciudad sobre un terreno llano.

La ciudad es clásica, posiblemente fundada en el 470 a.C., y constituye una excepción en la historia del urbanismo griego por escoger un plan circular, lo que se explica por las condiciones históricas de su fundación: se quería defender a la ciudad frente a sus enemigos y especialmente del poder lacedemonio.

En el plano de la ciudad, se observa el circular recinto amurallado de la misma y en su centro el teatro, al norte del *ágora* a la que contempla. Igual que el urbanismo de la ciudad representa un caso único en la historia de Grecia, el teatro, levantado en terreno llano, también manifiesta un ejemplo único de construcción de edificios teatrales en Grecia, ya

que los demás son siempre excavados en laderas de colinas. Ahora bien, en mi opinión la excepción confirma la regla, ya que demuestra que los griegos pudieron edificar todos sus teatros -como lo hicieron los romanos- en llanos. Por tanto, no creo que las mejores condiciones acústicas y visuales, que indudablemente las laderas de las colinas permiten, expliquen suficientemente esa contínua ubicación de los edificios teatrales en ellas. Como se ha visto, motivos más profundos de alcance social, político, natural, religioso y humano, ayudan a explicar la ubicación del teatro en colinas.

MEGALÓPOLIS

El teatro es del siglo IV a.C. y es el más grande de Grecia; contiene una *cávea* con una capacidad entre 17.000 y 21.000 espectadores. La edad más antigua de su construcción es el 365 o el 355 a.C. Por otra parte, el teatro fue excavado en el flanco de una colina, mientras que al norte de la zona llana se encuentra el *thersilion*. Tiene a la vista una colina cónica, como en Éfeso y, al igual que en esta última ciudad, entre ese cono y el teatro está el *ágora*. Según R. Martin, la servidumbre del teatro impuesta a los constructores explica porqué éste entra raramente en una composición de conjunto. Como excepción, tenemos el caso de

Magalópolis, a la vez villa autónoma y capital federal de la liga arcadiana. Así, los organismos federales (el teatro, la sala de la asamblea, los cultos comunes) fueron establecidos al sur del río Héliston, mientras que los centros municipales (el *ágora*, el gimnasio y el santuario) fueron repartidos, en frente, sobre el norte del río. Además, el edificio escénico fue reemplazado por la fachada monumental del *thersilion* (edificio de asambleas permanentes) -una asociación similar se hizo también en Mantinea y en Tegeo-. En cualquier caso, es un teatro con unas dimensiones considerables (la *cávea* tiene un diámetro de 145 m.) (MARTIN: 1974, 285).

Como decía, la ciudad fue edificada entre el río Héliston que la atravesaba, dividiéndola en dos barrios distintos de parecido tamaño. Al norte del río se encontraba el santuario, el *ágora* y los edificios públicos de la ciudad; al sur, los edificios con funciones de la confederación, es decir, el teatro y el *thersilion*.

El plano de Megalópolis muestra la división entre los edificios públicos municipales, al norte del río Héliston, y los que tienen funciones de la confederación -el teatro y el *thersilion*- que se encuentran al Sur. El teatro mira en primer lugar al *thersilion*, cuya pared reemplaza a la de la *skene* -véase, en la fotografía, las huellas del *thersilion*, justo en frente del edi-

ficio teatral-; en segundo, al conjunto de edificios municipales; y, tras ellos, a la colina cónica que se halla más allá del *ágora*. De lo confederal, a lo municipal y a lo natural. Fuera el que fuera el sistema político imperante, todavía el destino de la *polis* estaba inexorablemente unido al de la naturaleza. El teatro es aquí un excelente escenario que recordaba a los espectadores este hecho: la íntima unidad de los griegos con la naturaleza. Pero también se convierte en un mediador entre las funciones municipales y confederales de la *polis*, separadas por un río, pero unidas visualmente en el teatro. Finalmente, el tamaño del edificio -el más grande de Grecia, con una *cávea* de 145 m.-, en mi opinión, no sólo responde a la necesidad de albergar a todos los espectadores de una capital confederal, sino también a la de simbolizar la grandeza de una confederación.

MESENE

El pequeño teatro es del siglo IV a.C. y forma parte de un complejo de edificios. El plano de la *cávea* es algo rectangular. Por lo demás, hay un segundo teatro todavía por excavar.

Es una ciudad clásica. Ha sido Pausanias quien ha ofrecido información acerca de su fundación por Epaminondas, al pie del monte Itome, y de los ritos que la acompañaron. En efec-

to, los sacrificios y las ofrendas a los dioses preceden a los trabajos de la construcción de la ciudad.

Como se puede comprobar en el plano de Mesene, su parte más antigua -la *acrópolis*- se encuentra al norte, en el Monte Itome. Al sur de él, está el *ágora* y a su oeste el teatro, cuya *cávea* se encuentra al exterior tanto de la *acrópolis* como del *ágora*. En la fotografía se aprecia cómo el teatro está adherido a las ruinas de otros edificios.

METAPONTO

El teatro es del siglo IV a.C. Es grande, ya que está destinado también para funcionar como *eklesiasterio*, como sede de la asamblea pública, y, además, está cerca del *ágora*.

Metaponto pertenece al tipo de ciudad «voluntario y unitario». Además, es una ciudad colonial que fue fundada entre los siglos VIII y VII a.C, aunque es a la mitad del s. VI a.C. cuando se pueden remontar los primeros elementos de un trazado octogonal -ahora se reestructura totalmente el área urbana-. Su centro se fue desplazando progresivamente en dirección de la zona del *ágora* y del teatro. La sucesión de templos, en los que los más antiguos se remontan al siglo VII a.C., atestiguan, primero, que un área sagrada fue desde el

Comentarios

origen reservada en la distribución del suelo y que el dominio religioso no fue conquistado en detrimento de las propiedades privadas; enseguida el plan urbano ha impuesto una rectificación de las orientaciones primitivas en los edificios construidos a mitad del siglo VI a.C. En relación con esta zona sagrada, fue reservada una zona pública al este, la del *ágora*, que estaba limitada al E. por el teatro en el que las primeras gradas y la bella decoración arquitectónica de la *analemna* en el trazado poligonal son del siglo III a.C.

En los planos de la ciudad se puede ver la situación del teatro, separado -aunque no demasiado- tanto de la zona sagrada del santuario como del *ágora*. Además, a ambos le da la espalda y parece mirar más bien a la zona del puerto. En la planta esquemática de la ciudad, una vez más se comprueba que el teatro es llevado al límite del sistema de enrejado.

MILETO

La plaza del teatro está en los flancos de la colina occidental y, desde ella, el teatro mira al Puerto del Teatro. Originariamente levantado en el siglo IV a.C., contaba con una capacidad para 5.300 espectadores, pero finalmente el edificio helenístico-romano puede albergar hasta 15.000. Lo

que queda hoy de este edificio es esencialmente romano, si bien se conservan restos griegos, como el muro del escenario inferior helenístico y algunos bancos. Para R. Martin los arquitectos fueron conscientes de la dificultad de integrar la forma circular del teatro con el diseño rectangular de las ciudades helenísticas, por eso en Mileto el teatro se encuentra en la periferia de la ciudad y sus ejes están oblicuos sobre los límites de la aglomeración regularmente diseñada.

La ciudad es la patria de Hipodamos, por eso su planificación inaugura lo que se va a llamar «la Escuela Milesia y el Urbanismo funcional», que estaba ligada a un plan de ciudad definido, regularmente diseñado y establecido sobre una red de calles paralelas y perpendiculares. Se han hallado en «las ciudades nuevas» coloniales las primeras manifestaciones de esta concepción de un plan octogonal. En Mileto, por primera vez, se propone al mundo griego un urbanismo funcional y en ella se encuentra la más completa y la más antigua expresión de este modelo -que se impondrá en el mundo griego-, en el estado actual de nuestros conocimientos. En ella, se reconstruye en el siglo V a.C. sobre restos arcaicos de los que casi nada se sabe. El establecimiento de una zona ha inspirado la división del sitio y en esta operación el dominio del Estado fue largamente reservado: ocupaba toda

Comentarios

la región central que constituía como un pivote alrededor del cual se articulaban los barrios privados. Así, el Estado era el dueño de la marcha y del progreso de las construcciones, bajo su dominio. De este modo, en el centro, la región más baja forma una especie de charnela donde se articulan las tres zonas residenciales -véase el plano de Mileto: las zonas de construcciones públicas-. Ella ofrece las vastas superficies necesarias a los edificios públicos, a los organismos comerciales, religiosos y administrativos. Lo importante es que los grandes ejes de la ciudad fueron determinados por las líneas del terreno y no por consideraciones religiosas o de otro tipo y, además, este plan fue concebido con suficiente amplitud para responder durante varios siglos a todas las necesidades de un gran puerto y de un gran sitio comercial.

En los planos de la ciudad, el teatro se ubica de espaldas al *ágora* norte -la más antigua de la ciudad- y al santuario de Apolo Delfinion -también el más primitivo-, mientras que mira al puerto, al templo de Atenea y a gran parte de los edificios públicos -el gimnasio, al *ágora* occidental y el estadio-. Por otra parte, efectivamente, es evidente la disposición marginal del teatro con respecto al plano octogonal, si bien, como ya he señalado, por causas bien distintas a las que señala R. Martin.

MORGANTINA

La ciudad presenta su *ágora* organizada en la desnivelación mediana de la ciudad, encuadrada por unos largos pórticos con columnas ajustadas a las pendientes de dos colinas en posición simétrica. Toma todo su valor por el juego de los edificios adaptados al paisaje; cada edificio -*bouleterion*, santuario, teatro- está situado sobre una terraza bien definida, como era el caso de Solunto (donde los espacios cívicos y religiosos se alinean a lo largo del gran eje, dispuestos a unos niveles diferentes que permiten crear, mediante unos pórticos, una relativa unidad entre los edificios). En la extremidad, el *ágora* se termina por un conjunto de gradas formando un teatro -del siglo IV a.C.- con *cávea* rectilínea que domina el santuario de Deméter. Los griegos rodearon la ciudad de un muro defensivo, en cuyo interior se erigían las simples casas con planificación octogonal. Bajo Gerone II (265-215 a.C.), fue construida una nueva muralla y se alejó el centro de la ciudad -ahora más a occidente- de la *acrópolis*, donde el terreno era más fácilmente edificable y donde, en torno al *ágora*, surge un nuevo barrio.

En el plano de la ciudad se observa que el teatro, si bien está enclavado en el recinto del *ágora*, no la mira de frente sino de un modo lateral a la misma, mientras que contempla al

santuario de Deméter y le da la espalda a la antigua *acrópolis*. En la fotografía también se comprueba cómo la *cávea* es rectilínea y cómo el teatro se encuentra excavado en una colina. Además, en el centro de la *orchestra* quedan restos de la que posiblemente será la *thymele*.

OENIADAE (OINIADAE)

El teatro posee elementos de construcción más antigua, con *cávea* rectangular de la segunda mitad del siglo V a.C., pero es un teatro helenístico caracterizado por el alto *palcoescénico* elevado al primer piso y por la transformación de las pequeñas aperturas frontales en grandes *thyromatas*.

Como se aprecia en el plano y en la reconstrucción del teatro, éste pertenece al «tipo de muro liso».

OROPO

El teatro definitivo es del siglo III a.C., aunque ha debido estar precedido de una fase más antigua del siglo IV a.C. El teatro helenístico conserva las grandes aperturas del piso superior.

En las reconstrucciones hipotéticas del edificio teatral, se puede apreciar que es típicamente helenístico, con las gran-

des *thyromatas* del piso superior del *palcoescénico*. Supongo que los asientos situados en la *orchestra* son posteriores -de época romana-, ya que esta ubicación no es característicamente griega.

PATARA

Es un teatro griego del siglo II a.C., y posee una *cávea* con un ancho de más de 90 metros. Además, tiene unas escaleras desusadamente empinadas. El teatro, posteriormente romano, se encuentra en la ladera norte de una colina que se eleva sobre la larga playa arenosa. Desde su grada más alta se puede ver una vista panorámica de todo el complejo.

En el plano de la ciudad se ve cómo, efectivamente, desde el teatro se contempla una perspectiva panorámica de todo el conjunto.

PÉRGAMO

Teatro helenístico del siglo III a.C., en el que la *cávea* se adapta al contorno natural de la ladera occidental de la *acrópolis*. Concretamente, el teatro se encuentra bajo la *acrópolis*, donde la *cávea* -de comienzos del siglo II a.C.- forma un semicírculo perfecto. Además, su pendiente es excepcionalmente pronunciada y, a causa de la configuración del terre-

Comentarios

no, forma un ángulo mucho más agudo de lo habitual en los teatros griegos y romanos. Tiene una capacidad para 10.000 espectadores y el palco de mármol del rey (todavía visible) se encontraba en medio de la banda central. La *orchestra*, por su parte, se extiende hasta la terraza, donde en tiempos helenísticos se erigía, el día de la representación, una *skene* o escenario de madera que se desmontaba inmediatamente después para no ocultar la soberbia vista natural. Vincent Scully ha dicho que los teatros helenísticos seguían siendo griegos por su enfoque de las vistas hacia algo definido. Pero si esos objetos no existían, la ciudad los crea, como ocurre en Pérgamo, donde dos tremendos túmulos de tierra y dos más pequeños se construyeron en el llano SE y SO de la *acrópolis*, fuera de los muros de la ciudad. El teatro de Pérgamo, limitado en la *orchestra* y abierto en abanico entre las dos principales plataformas de la colina de la *acrópolis*, hace de esta misma una especie de forma de cuerno, símbolo sagrado él mismo, cayendo sobre las colinas más bajas que lo rodean, pero ahora con hombres y coronado no sólo por el templo, sino también por el palacio del príncipe como en tiempos de Micenas. Como el arco del teatro se pierde a lo lejos, hace viajar al ojo a lo largo de una colina más baja y más curva que se extiende por el O., arriba de la ciudad, y que dirige la visión hacia el túmulo del N. y luego hacia las

dos colinas hacia el O., cuyas formas recuerdan las de los dos túmulos cercanos. Además, el teatro, en esta vista, parece dramatizar la espléndida elevación de la parte alta de la ciudad. Sus asientos se encauzan hacia abajo como el poder de los dioses desde los templos y el palacio, mientras que al mismo tiempo ofrece una gran escalera que sube, escalón a escalón, desde el mundo bajo hasta el alto. El túmulo, como el laberinto, es significativo como símbolo de retrospección helenística. En Pérgamo, el profundo pasado fue también dramatizado y un actor esencial en él, al no estar presente, fue construido. Los reyes se trabajaron el terreno para convencer a sus ciudadanos y convergerse de que, acogidos entre los dioses, ellos mismos eran divinos. R. Martin cree que la sumisión del teatro a las posibilidades del lugar no impide, sin embargo, encontrar la orientación sur que es realizada cada vez que es posible. Esta relación del teatro y del terreno valoriza un carácter importante de la concepción arquitectónica de los griegos, ya reconocida en la implantación de los templos y que encuentra su perfecta expresión en Pérgamo: la composición arquitectónica integrada en el paisaje; las vistas son, en general, fuertemente remarcadas; del teatro, el ciudadano coge a menudo toda la ciudad bajo su mirada (como ocurre también en El Pireo y Corinto, en Priene, Alinda y Éfeso). Detrás de las murallas, la vista se

extiende sobre el plano o sobre el mar hasta los límites mismos de la ciudad. El teatro se borra, desaparece en el paisaje, pero al mismo tiempo se hace patente a través de la escala del monumento.

Las ruinas de la *acrópolis* de la ciudad comprenden la parte más antigua de Pérgamo. Durante el período atálida (281-133 a.C.), la ciudadela incluía el palacio real, el teatro, el arsenal y varios de los templos más importantes de la ciudad. Estas instituciones daban al conjunto un aura sagrada y ceremonial, que contrastaba con el carácter más plebeyo de la ciudad baja. Así pues, el urbanismo se caracteriza por su monumentalidad, símbolo de la expresión del poder y de la magnificencia del príncipe. La cima de la *acrópolis* culmina a 335 metros por encima del nivel del mar y domina la llanura rodeante de 275 m. Por otro lado, la adaptación al terreno es la ley fundamental de la arquitectura pergamesca.

En el plano general de Pérgamo es evidente el terreno montañoso en el que se ha instalado la ciudad. En la parte alta de la misma, la que tiene forma de cuerno o abanico, el teatro se encuentra, efectivamente, al pie de la *acrópolis*, mientras que el *ágora* queda más al sur; ahora bien, a ambos le da la espalda. Esta disposición, creo que queda explicada, por el intento retrospectivo que pretende imitar la disposición

de los teatros griegos de la época clásica. Sin embargo, profundas divergencias con respecto a la época que se quiere copiar se han abierto:

En primer lugar, el carácter monumental del conjunto arquitectónico; la coronación de la *acrópolis* no sólo por el santuario, sino también por el palacio; la distancia entre el aire sagrado y ceremonial de la *acrópolis*, frente al más plebeyo de la ciudad baja. Todos estos elementos están señalando, por un lado, la presencia de un sistema político encabezado por un monarca y, por otro, que la homogeneidad de los ciudadanos, característica del período clásico, se ha transformado en una mayor diferenciación entre los más poderosos -el rey a la cabeza- y el pueblo. La monumentalidad es ya expresión del poder del príncipe y no tanto de la grandeza de la *polis*.

En segundo lugar, el teatro se tenía que hacer eco del poder del monarca, lo que consigue con la colocación del palco de mármol destinado al rey en medio de la banda central del teatro. Este hecho supone un profundo cambio de la perspectiva visual del edificio. La anterior, era una perspectiva general e igualitaria: cualquier ciudadano de la *cávea* observaba el espectáculo en igualdad de condiciones al de su vecino. Además, la evolución del edificio teatral, en parte, se

Comentarios

ha asentado en mejorar las condiciones acústicas y visuales, pero para todos los espectadores. No se olvide tampoco que en los teatros del sur de Italia y de Sicilia se crearon una serie de innovaciones técnicas tendentes a mejorar la visibilidad de los espectadores laterales. Por tanto, la disposición de la *cávea* semicircular es una imagen geométrica que responde a la homogeneidad política del pueblo. En ella, sólo las *proedrias* destinadas a los ciudadanos más ilustres, que eran asignadas a éstos por la propia ciudad, rompen la monotonía de los asientos. Ahora, esta perspectiva visual igualitaria se ha roto porque en el centro de la misma se ha colocado el asiento -de mármol- del rey. Más tarde, los teatros romanos, los de los palacios renacentistas italianos y el teatro a la italiana se harán eco de esta privilegiada disposición del monarca, trayendo consigo importantes consecuencias formales y significativas. Además -como se puede apreciar en la fotografía-, en la planificación monumental pergamésca, el edificio teatral se ha convertido en su centro físico y simbólico -es un escenario para la representación del drama de la ciudad-, es el eje que articula el espacio de toda la ciudadela y, con ella, del *ágora*, de los edificios religiosos y del palacio. Y también es un referente visual de primera magnitud para la ciudad baja. Por su parte, en el centro del teatro, el monarca contempla todo el espectáculo -el de la

ficción y el de la realidad urbana-. Es, así, el pivote sobre el que se asienta todo el eje visual y simbólico de la arquitectura de la ciudad.

En tercer lugar, la *skene* se hace móvil para impedir que las vistas naturales sean tapadas. La pared de la *skene* surgió como consecuencia de la inquietud que el griego tenía hacia el espacio vacío. ¿Ha desaparecido entonces ahora esta inquietud? A mí me parece que la causa de la eliminación de la *skene* como permanente responde al anhelo de naturaleza, agrandado en una relación directa con el tamaño y monumentalidad de la arquitectura. Por lo demás, el teatro helenístico y, concretamente, éste de Pérgamo -como informa V. Scully- sigue siendo esencialmente griego por la conexión que efectúa con la naturaleza. Tan sólo este pequeño cambio en la *skene* es el que me ha motivado a pensar que el ansia de naturaleza era en estos momentos todavía mayor y, además, posiblemente es la zona más adecuada del edificio para integrar la escala del edificio con el paisaje circundante y para conseguir, así, lo que ha dicho R. Martin: que el teatro desaparece, se borra del paisaje, pero al mismo tiempo se hace patente a través de la escala del monumento.

En cuarto lugar, destaca la enorme inclinación del teatro - visible en la fotografía- que, a través de una escalera, permi-

tía, según V. Scully, la conexión de la parte alta con la baja, es decir del mundo divino con el humano. Sin embargo, yo creo que la distancia se ha hecho mucho más enorme y costosa y, quizás, por eso sugiere que es probable que también lo fuera ya la relación hombres-dioses. Por otro lado, V. Scully ha llamado la atención de que la disposición del teatro, a los pies de la *acrópolis* -templo-palacio-, su inclinación y la escalera, expresan que los reyes son acogidos entre los dioses y, al mismo tiempo, que ellos mismos eran dioses. En definitiva, la distancia entre los dioses y los hombres se ha agrandado porque también lo ha hecho la distancia entre los hombres mismos.

PERGE

El teatro es greco-romano y está excavado en la falda de una colina. Concretamente, fue edificado en el período helenístico y reconstruido en la era imperial romana y tiene una capacidad para 14.000 personas. En la escena pueden verse relieves dedicados a Dioniso. Por lo demás, el teatro se coloca en el exterior de la ciudad, como en Aspendos, por la dificultad de aplicarlo al plano de enrejado.

La ciudad, situada en la costa, es de época imperial romana, del siglo II d.C., si bien muestra influencia helenística. Se

alza sobre una llanura y está apoyada en una *acrópolis* que se encuentra al norte. El *ágora* es de época helenística.

En el plano se presencia el edificio teatral alejado de la *acrópolis* y también del *ágora*, ya que está situado en el exterior de la ciudad. Por otra parte, les da la espalda tanto a uno como a otra.

POLLENTIA

El teatro se hallaba a 1 km. de la ciudad moderna, hacia el puerto. La *cávea* en su mitad se apoyaba en el pendiente rocoso de una colina mirando al mar, en una magnífica posición. Es del tipo griego helenístico -véase plano-, pero no puede datarse antes de fines del siglo II o principios del I a.C.

POMPEI

El teatro es helenístico y presenta como particularidad - como todos los teatros del Sur de Italia y de Sicilia- en la *paraskenia* una andadura oblicua hacia el lado posterior para ofrecer a los espectadores laterales una vista más completa del *palcoescénico*.

Aún no se pueden confirmar las influencias etruscas en el trazado de la ciudad, pero para comprender su urbanismo es necesario distinguir entre los diversos barrios de Pompei. El más antiguo, en los alrededores del *forum* -véase plano-, está lejos de presentar una perfecta regularidad, ya que no tiene la misma orientación que los otros. Se trata menos de un plan sistemáticamente trazado que del resultado de alineamientos empíricos sobre un sitio llano, privado de líneas directrices.

PRIENE

El teatro es helenístico y es el que crea el modelo de lo que se ha denominado edificio escénico con el «tipo de muro liso» (que copiarán los teatros de Delo, Asso, Éfeso y otros del continente). Es uno de los mejor conservados y es de fines del siglo IV a.C. Por otra parte, bordea las últimas calles bien trazadas y, concretamente, está excavado en la ladera del lado norte de la calle. Aquí, se puede ver el mejor ejemplo que ha llegado hasta nosotros de *orchestra* en forma de herradura, que reemplazó en tiempos helenísticos a la circular del período clásico. La forma de herradura se desarrolló como resultado del ensanchamiento del escenario que comenzó a avanzar sobre la *orchestra* en este período. El

centro cívico se encuentra al S. del teatro, que posee una capacidad para 5.000 espectadores. Desde el teatro, el ciudadano coge toda la ciudad bajo su mirada.

Es una ciudad clásica levantada sobre una serie de terrazas. Específicamente, es del siglo IV a.C. y la fecha del plan urbano está ligada a la dedicación del templo de Atenea consagrado por Alejandro. La nueva ciudad está creada bajo las primeras pendientes rocosas de la cadena del Mycale. La *acrópolis* se halla a 381 m de altura y, descendiendo de ella en un angosto terreno, es aplicado el plan octogonal de los milesianos.

En el plano de la ciudad, se ve cómo el teatro está emplazado justo en los límites del sistema de enrejado, al sur de la *acrópolis* -que queda muy lejana- y entre ésta y el *ágora*. Sin embargo, aunque le da la espalda a aquélla, mira directamente a ésta y a toda la ciudad. En el período helenístico, la integración -en el plano visual- del edificio teatral con la ciudad es mayor que lo era en el período clásico. En los planos del teatro, se percibe su pertenencia al «tipo de muro liso» y, en la fotografía, cómo está excavado en una colina.

SAGALASSO (SAGALASSOS)

Es una ciudad imperial que muestra influencias helenísticas. Ofrece una remarcable sucesión de terrazas establecidas de S. a N. y dispuestas siguiendo las ramas de una T. Por tanto, Sagalasso sigue el modelo de ciudad helenística en pendiente con pluralidad de *agorai* y de edificios públicos para los espectáculos (teatro, *odeion*). El efecto escenográfico del conjunto es subrayado por la posición marginal del teatro, enclavado a 1.600 m.

En el plano se observa cómo el edificio, alejado de las *ágorai*, contempla tanto a éstas como a todo el conjunto de la ciudad.

SAMOS

El pequeño teatro se encuentra ubicado en las faldas de la *acrópolis*, que muestra las ruinas de éste aún sin excavar.

El primer esfuerzo hacia un urbanismo práctico, organizado y concebido en un programa sistemático, en vistas del interés común, ha nacido en las viejas ciudades bajo el impulso de los tiranos. Es el caso de Samos que lo realiza a finales del S. VII a.C. o inicios del s. VI a.C.

El mismo plano exhibe las todavía escasas informaciones disponibles acerca de la ciudad. Ahora bien, se sabe que el teatro se halla en las faldas de la *acrópolis* y, supongo, que entre ésta y el *ágora* a la que miraría, dándole la espalda a aquélla.

SEGESTA

El teatro es de mediados del siglo III a.C., o anterior. Las alas de las *paraskenia* son típicamente sicilianas. Como ha informado Aldo N. Modona, los teatros del S. de Italia y de Sicilia presentan problemas peculiares relativos a la sucesión de las varias fases. Específicamente, este teatro muestra tres fases constructivas: prehistórica, grecohelenística y romana. Por esto, un problema particular importante, ya aludido y que ocurre también en los teatros de Pompei, Tindari y éste de Sicilia, es el de mostrar -véase plano del teatro-, en la parte interna de las *paraskenia*, una andadura oblicua hacia el lado posterior, de tal modo que ofrezca a los espectadores laterales una vista más completa del *palcoescénico*. En Segesta e igualmente en Tindari el muro frontal del *proskenion* avanza ligeramente sobre la frontal de las *paraskenia*. Por lo demás, en el centro de la *orchestra* hay un bloque en su base, probablemente perteneciente a la *thymele* (MODO-

Comentarios

NA: 1961, 39, 53). El teatro se alza en el flanco del Monte Barbaro, mientras que al oeste están los restos de la ciudad antigua. El templo se encuentra fuera de los muros de la ciudad y el teatro se halla en su interior, abierto hacia el valle del río Caldo y hacia el mar.

El implante de la ciudad parece ser del tipo Hipodámico y, probablemente, fue construido sobre los restos de la ciudad arcaica destruida por los siracusanos.

En el plano de la ciudad, se observa cómo el teatro está situado en el exterior de la ciudad y se encuentra en una situación equidistante entre el templo y el santuario, formando el vértice de un triángulo equilátero, en cuyo interior se hallan las ruinas de la ciudad. Así, éstos parecen ser los tres puntos de mira que tenía la ciudad, pero a su vez las gradas del teatro conducían la mirada hacia el río y el mar.

SELINUNTE

El teatro fue edificado en el exterior de la ciudad, en la actual colina de Manuzza.

La ciudad fue fundada a mediados del siglo VII a.C. y su *acrópolis* (del siglo VI a.C.) no contenía más que edificios religiosos. Presenta una división en grandes zonas regulares

y, además, está colocada perpendicularmente a la costa. Esta ciudad pertenece al llamado tipo urbano «voluntario y unitario». Selinunte y Mégara Hyblaea son dos ejemplos imitados en el mundo colonial que ilustran claramente las dudas, incluso en el interior de un tejido urbano ya regular y trazado sobre un plan definido, entre las dos fórmulas urbanas de las que habla R. Martin. En los siglos posteriores, sin embargo, la evolución general tiende hacia la identificación del espacio construido con el espacio reservado y hacia una delimitación mucho más estricta del espacio público por el cierre progresivo de las zonas afectadas en el dominio del Estado. Este cierre es realizado por unos elementos arquitectónicos, pórticos y alineamientos de los edificios, en los que los planos y las formas son adaptadas a la diversidad de las funciones, bien que estructuralmente idénticas. Esto ocurre en las *stoai*, en las *agorai*, en los santuarios, en los gimnasios o en los edificios escénicos, pero con todas las variantes de detalle impuestas por la especificidad de las funciones administrativas, religiosas, comerciales y agonísticas.

En el esquema de la *acrópolis* se contempla la disposición del teatro, situado en los límites del plano de enrejado, mirando tanto al conjunto de la *acrópolis* como -al fondo- el

mar; por otra parte, le da la espalda al centro de lo que fue la ciudad antigua y a la zona de templos -como se aprecia en el plano general de la ciudad y alrededores-.

SICIÓN

El teatro, de principios del s. III a.C., está cortado en la *acrópolis*. Es un teatro grande (uno de los más grandes de la Grecia continental) y pertenece, como los de Eretria, Élide, Mantinea y Orcómeno, al modelo helenístico del «tipo de muro liso».

La fotografía muestra al teatro excavado en una colina.

SIDE

Teatro romano del siglo II d.C., aunque mantiene un rasgo claramente griego, ya que el arco del auditorio se extiende 30º más del semicírculo por cada lado.

La ciudad es helenística y en su centro se halla el *ágora* cuadrada y el teatro.

En el plano de la ciudad, se comprueba cómo el teatro muestra efectivamente el aspecto griego en la *cávea*, pero que es eminentemente romano, ya que se ubica junto al *ágora* pegado a ella y mirándola.

SIRACUSA

Hubo un teatro en el siglo V a.C., pero el existente hoy probablemente es del siglo III a.C. y tiene una amplia estructura cortada en la roca. De este modo, este teatro ejemplifica el desarrollo del edificio teatral del tipo con *cávea* poligonal, ya que presenta cinco fases (cuatro greco-helenísticas y una romana, como se puede ver en los planos). También exhibe las alas de la *cávea* octogonal convergentes, como en el de Magnesia de Meandro.

En el lugar en el que el mito reúne a Alfeo y Aretusa, los griegos que desembarcaron en la isla de Ortigia reconocieron la fuente -hoy, Fuente Aretusa- en cuyas aguas se reunieron. Es una ciudad comercial griega colonial fundada, en el 733 a.C., en la que hoy es la isla de Ortigia y, antes, una península unida por un istmo. Esta ciudad pertenece, junto con Megara Hyblaea, Sélinonte, Géla, Agrigento, Metaponto y Paestum, al tipo que R. Martín llama «voluntario y unitario». Y por eso presenta un paulatino progreso por yuxtaposición de barrios que un cerco en perpetuo desarrollo viene a rodear, pero sin sumisión a un plan netamente diseñado, de tal modo que cada barrio conserva una relativa independencia. La primera instalación se implanta sobre Ortigia por su natural disposición para la defensa. La «nueva ciudad» progresa

Comentarios

en dos direcciones: primero, hacia el Norte remontando las pendientes de la Acradine (el barrio de Tyché); después, al Oeste en dirección del teatro. El barrio de Acradine debía ser regular. Cerca del istmo, tras Ortigia y la costa, estaba ubicada con seguridad el *ágora* que venía casi a encontrarse en un punto nodal. Con la gran expansión de la edad clásica y helenística, fueron ampliados barrios -Tyché, que ya era activa en la edad clásica, y la Neápolis- ya en uso al menos en el siglo V a.C. y no fueron creados nuevos. Epipoli, la parte alta de la ciudad, no fue habitada, mientras que bajo, cerca de la colina de Apolo Temenite, fueron levantados los teatros.

En las fotografías, puede observarse cómo el teatro está excavado en una colina, mientras que en el plano se ve cómo éste orientado al N.O. de la parte más antigua -Ortigia-, no la mira directamente, como tampoco lo hace al *ágora* ni al puerto de la ciudad, sino más bien contempla a la colina de Apolo Temenite.

TERMESSOS

El pequeño teatro es helenístico y está bien conservado, aunque tiene añadidos posteriores. En él, la *orchestra* es invadida y reducida por el entarimado que avanza, de tal forma que ya no es un círculo perfecto.

La ciudad se encuentra en lo alto de una cumbre, el Güllü Dâg, la Montaña Rosa, en cuya colina se alza la *acrópolis*. John Freely dice que la ciudad antigua está enclavada en un escenario de una belleza salvaje en lo alto de la montaña. Greco y Torelli creen que es una ciudad helenística, mientras que R. Martin piensa que no se sabe a qué época se remonta, si a los atálidas o a los tiempos romanos. Lo que sí es evidente es que se aprecia una influencia pergamesca en la *stoa* que bordea, al N.E., al *ágora* y que se ubica entre los grandes pórticos pergamescos. Al N., las habitaciones y un mercado; al S., los edificios públicos y religiosos. Un conjunto está construido por el *ágora*, el gimnasio y el teatro. Este grupo se extiende sobre una desnivelación que domina la terraza de la *acrópolis* donde se elevaban varios edificios, quizás templos. Una concentración de funciones políticas y religiosas se encuentra así realizada. Ella está articulada sobre varias terrazas, siguiendo un dispositivo que recuerda las prácticas de la escuela pergamesca, como ocurría en Sagalassos.

En el plano de la ciudad, se observa cómo el teatro se encuentra entre la *acrópolis*, al S. en la zona de templos, y el *ágora*, al oeste del teatro. Además, el edificio teatral le da la

espalda a ambos, mirando al macizo rocoso que tiene enfrente.

TASOS

El teatro es del siglo IV a.C.

La ciudad es arcaica, siendo fundada al inicio del siglo VII a.C.. Un sistema de colinas, con la *acrópolis*, degrada hacia el mar, del cuál está separado por una faja plana donde está la ciudad antigua. El *ágora* se encuentra en el área portuaria. Así, Tasos ofrece un óptimo ejemplo de sistematización urbana en la cual el complejo *ágora*-puerto exhibe elementos que son estrechamente conectados entre sí.

Una vez más, se contempla en el plano de la ciudad cómo el teatro se encuentra ubicado entre la *acrópolis* y el *ágora*, mirando directamente al mar.

TERA

El pequeño teatro helenístico se halla en un promontorio rocoso, entre las ruinas de la antigua Tera. Después será reconstruido por los romanos. También presenta restos de una *cávea* rectangular antigua con cuatro fases, la primera del siglo V a.C.

Es una ciudad arcaica que se desarrolla sobre todo a partir del siglo VII a.C., con funciones defensivas para lo que utiliza las defensas naturales. La parte religiosa ocupaba el S. de la espina dorsal (*acrópolis*), formando una suerte de vasto *témenos* reservado en una extremidad de la ciudad. En la parte mediana, la más larga y también la más elevada, se apilaban las habitaciones, mientras que la calle dibujaba un alargamiento, el *ágora*, donde también eran honradas algunas divinidades. Así, toda la ciudad estaba repartida en un solo eje, lo que representa un ejemplo raro en toda la antigüedad. Por lo demás, este modelo se extenderá a Cirene.

En el plano de la ciudad, se ve cómo el edificio teatral se halla alejado tanto del *ágora*, que es la parte alargada y rectangular del centro de la ciudad, al S.E. del teatro, como de la *acrópolis*, al S. del teatro.

TÍNDARO

El teatro presenta las mismas particularidades que los de la Italia del Sur y Sicilia (Pompei y Segesta). La primera construcción data de fines del siglo IV a.C. Está excavado en la roca y la escena, con dos *paraskenia* laterales, es excepcionalmente interesante para la historia de la arquitectura griega en cuanto que, junto a la de su contemporáneo teatro de

Segesta, precede la monumentalidad de la escena romana de época imperial.

La ciudad es una villa siciliana del siglo IV a.C. Más allá de su trazado regular, octogonal, diseñando una red en damero sin falla, el espíritu y los métodos de este plan son completamente diferentes de los de la época arcaica, ya que el elemento fundamental del plan no está constituido, como en esa época, por las calles autónomas y, además, los lotes del trazado se manejan independientemente de las construcciones. La ciudad, fundada en el 396 a.C., por Dioniso el Viejo de Siracusa, fue erigida en una posición absolutamente inexpugnable, ya que a sus defensas naturales se le añaden formidables fortificaciones. Accesible sólo por el este, el implante urbanístico se encuentra sobre una explanada relativamente pequeña y en pendiente.

En el plano de la ciudad, el teatro colocado en el margen del plano de enrejado contempla el conjunto de la ciudad, especialmente el *ágora*, que tiene en frente, y la *acrópolis*, que queda a su izquierda -al final de la vía principal-; además, al fondo del todo está el mar, concretamente la isla Eolia. En la fotografía se puede apreciar cómo, por enésima vez, el edificio teatral está excavado en una colina y también se ven restos del edificio *palcoescénico*.

TOLEMAIDE

El teatro es helenístico, erigido él solo sobre una colina, sobre la pendiente del contrafuerte del Gebel Akhdar.

La ciudad es también helenística.

En el plano de la ciudad se contempla al edificio teatral helenístico, él solo al sur de la ciudad, mirando a ésta en su conjunto y al mar, al fondo. Hay también un pequeño *odeion* en el palacio.

TORICO (TORICOS)

El teatro es del siglo V a.C., aunque será paulatinamente ampliado hasta alcanzar su forma actual semielíptica del siglo IV a.C. -ver plano-. Tiene una cabida para 5.000 personas. Muestra rasgos de un esquema poligonal, de la mitad del siglo VI a.C., y un banco de piedra del IV a.C. Está colocado al límite de la plaza del *demo* (GRECO y TORELLI: 1983, 146). Como en el de Corinto, también en el teatro del Torico existe una resonancia del paisaje en la forma misma del edificio (SCULLY: 1979, 114).

XANTOS

El teatro es romano, de mediados del siglo II d.C., pero descansa contra la cara NE de la *acrópolis* -véase plano-, posiblemente por una influencia griega.

2. Relación de los principales edificios teatrales griegos

-GRECIA CENTRAL

Zea (en el Pireo, Ática). Del s. II a.C.

Munychia (en el Pireo, Ática). Del s. III a.C.

Valle de las Musas (Ática). De fines del s. III a.C.

-GRECIA SEPTENTRIONAL

Philippopolis. De la mitad s. IV a.C.

Larissa. Del s. III a.C.

Falanna

Tebas

Demetriade

Dodona. De fines s. IV a.C. o principios del s. III a.C.

Nova Pleuron

Oiniáde

Delfos. De la primera mitad s. II a.C.

Tespie

Queronea. Del s. V a.C. al s. III a.C.

Oropo

-GRECIA MERIDIONAL

Corinto

Sición (en la Argólida)

Micenas

Argos. Del fin del s. V a.C.

Epidauro

Mantineia. De la mitad del s. IV a.C.

Aipion (de la Arcadia)

Comentarios

Tegea

Megalópolis. De fines del s. IV, principios del III a. C.

-ISLAS DEL EGEO

Taso. Del s. IV a.C.

Efestia (En Lemnos)

Eretria (en Eubea)

Melo

Ceo

Delos

Abdera (en Creta). Del s. III a.C.

Halasama (Isla de Cos)

Quéfalos (Isla de Cos)

Rodas. De la mitad del s. IV a.C.

Lindo. Del s. II a.C.

Tera. Del s. III o s. II a.C.

-SICILIA

Siracusa

Soluntum. De la 1ª. mitad del s. III a.C.

Acras

Taormina

Segesta. Del s. V a.C.

Tindari. De fines del s. IV

Heraclea Minoa. Del s. III a.C.

-ITALIA MERIDIONAL

Locri. De la 2ª. mitad s. IV a.C.

Pesto

Calabria. Del s. IV a.C.

Sibari. Del s. V a.C. al IV a.C.

-ESPAÑA

Alcudia (Mallorca). De fines del s. II a principios del I a.C.

-ÁFRICA

Cirene. Del s. V a.C.

Tolemaide

Fuente: Aldo Neppi Modona

3.Principales diferencias entre el Teatro Griego y el Romano, según Vitruvio

1ª.- La *Skene* griega está más atrasada que la romana.

2ª.- La *Orchestra* del teatro griego en consecuencia es más amplia y corresponde a un círculo entero, mientras que la del teatro romano corresponde a un medio círculo.

3ª.- El *proscenio* griego es cerca de dos veces menos profundo que el romano.

4ª.- El *proscenio* griego es dos veces más alto.

5ª.- Los corredores, a veces, son propios de la construcción del tipo romano, mientras que el teatro griego, tras el *proscenio* y las alas de la *cávea*, tienen simplemente pasajes abiertos, los *parodoi*. Por eso, el teatro romano tiene necesidad de un *proscenio* más largo, porque todos los personajes durante la recitación están allí, mientras que en el teatro griego operan sobre el *proscenio* sólo los actores trágicos y cómicos; los otros personajes están en la *orchestra*, que en el teatro romano es reservada, en parte, para los escaños de los senadores.

Fuente: Vitruvio, Aldo Neppi Modona y Margarete Bieber

4. Glosario general

-AGÓN=Uno de los elementos de la comedia; enfrentamiento dialéctico entre dos bandos, al que se incorporaba en ocasiones el coro.

-ÁGORA=Área central de una metrópoli o ciudad pequeña, habitualmente cuadrada o rectangular, con columnas y edificios públicos y sagrados. Más tarde, fue plaza del mercado y de las reuniones.

Comentarios

-ANTESTERIAS=Fiestas dionisiacas celebradas en la Grecia antigua en el mes de *antesterion* (febrero-marzo). Son las fiestas dionisiacas más antiguas, anteriores a la emigración jonia a Asia. Se celebraban sobre todo en Atenas y duraban tres días. Tenían una doble vertiente; los dos primeros días, se festejaban al dios de la vegetación y la alegría; el último, era de duelo y se festejaba a Hermes y a los muertos.

-ARCONTE=Magistrado que desempeñaba funciones de gobierno en una ciudad griega, especialmente en Atenas, donde el arcontado permitió que el poder pasara de la monarquía a la oligarquía terrateniente. El *arconte epónimo* (que daba su nombre al año) era el protector de las viudas y los huérfanos, el que velaba por los derechos de las familias. El *arconte rey* era el encargado de las funciones religiosas, juzgaba crímenes de impiedad y homicidio. En el siglo V a.C., los arcontes perdieron importancia, pero se mantuvieron durante mucho tiempo.

-ARETÉ=Virtud

-ATE=Cuando el castigo toma forma de una ceguera

-COMOS=Canto del banquete que se daba con ocasión de las fiestas dionisiacas. Era de carácter coral y dio origen a la

comedia. Al grupo de hombres que lo cantaba también se le llamaba *comos*.

-COREGOS=En Grecia, ciudadanos ricos que tenían que reclutar, equipar y hacer instruir, a expensas suyas, los coros de los concursos dramáticos o musicales.

-COREUTAS=Personajes que formaban parte del coro.

-CORIFEO=El que guiaba al coro en las antiguas tragedias clásicas.

-CRÁTERA=Vaso de larga embocadura usado por los antiguos para mezclar el agua y el vino.

-DAIMON=En un principio era un dios antropomorfo, más tarde se convierte en un demonio.

-DEMO=Comunidad, pueblo o ciudad pequeña del Ática.

-DEUTERAGONISTA=Actor que desempeñaba los segundos papeles en las representaciones, frente al protagonista. Antes de Esquilo había un solo actor en escena. Él añadió el *deuteragonista* y, más adelante, un tercer actor o *tritagonista* fue incorporado por Sófocles.

-DIKE=Dar justicia.

Comentarios

-DIONISIAS URBANAS O GRANDES DIONISIAS=Estas fiestas, que se celebraban en la ciudad de Atenas, eran el verdadero centro del culto dionisiaco y fueron instituidas por Pisístrato. Son las que mejor se conocen por la gran cantidad de fuentes que han llegado hasta nosotros. Comenzaban el día 8 del mes de *elafebolion* (marzo-abril) y terminaban el día 14, tiempo durante el que había toda clase de espectáculos, sobre todo, teatro.

-DYNAMIS=En Aristóteles, fuerza virtual.

-ENÉRGEIA=Según Aristóteles, fuerza actual.

-EPISODIOS=Cada una de las partes dialogadas que constituyen los actos de la tragedia, separadas por los cantos de los coros, llamados *estásimos*.

-HEIMARMENE=Fe astrológica en el destino.

-HYBRIS=Desmesura, arrogancia, orgullo.

-ISONOMÍA=Igualdad ante la ley e igualdad de participación en los bienes con que la *polis* obsequia a sus ciudadanos.

-KOROS=Hastío, saciedad.

-LENEAS=Fiestas en las que las *lenas* o bacantes exhibían su orgiástico frenesí en plena *ágora*, hasta que Pericles

puso fin a sus excesos. Se celebraba, además, un concurso de comedias y, desde mediados del siglo V a.C., uno de tragedias.

-MOIRA=El Destino.

-NÉMESIS=Es la indignación provocada por la *hybris*.

-NOMOS=Ley (costumbres, derecho, religión).

-NOUS=Razón.

-ODEION= En el mundo griego, pequeño teatro reservado para las audiciones musicales.

-ÓNFALOS=El ombligo de la tierra, centro del mundo, señalado por una piedra decorada con una red de cintas de lana. Estaba en Delfos.

-PAIDEIA=Palabra griega que significa educación.

-PARÁBASIS=Intermedio de la comedia antigua en que el autor exponía sus opiniones al auditorio.

-PHTHONOS=Envidia, rivalidad.

-PHYSIS=Lo necesario por naturaleza (la ley natural)

Comentarios

-**PRÓLOGO**=Parte de la obra dramática que precedía la entrada del coro y en la que se exponía el argumento.

-**SOPHRONEI**=Sé prudente

-**STOA**=Nombre griego para el pórtico.

-**TEMENOS**=Cerca de un santuario, terreno sagrado que pertenecía al dios y se regía por reglas especiales. En la antigua religión griega, el recinto espacial está bien definido respecto al terreno circundante, era consagrado al dios, del cual venía a considerarse una propiedad.

-**TIASO**=Cortejo de Dioniso o de otra divinidad.

-**TISIS**=Pago, devolución, venganza.

-**TYCHÉ**=Destino, suerte, fortuna.

FUENTES: Roberto Bosi, Miguel A. Elvira, Martin P. Nilsson y Peter Levi.

5. Glosario del edificio teatral griego

ANABASMOS=Grada de la *cavea*.

ANALEMMA=Muro de sostén de los *parodoi* y de la *cavea*.

ANAPIESMA=Máquina para elevar a los actores.

BATHRON=Asiento de piedra.

BEMA=Tarima para los cantantes, etc.

DIÁZOMA=Parapeto que divide horizontalmente la *cavea*, dando lugar a dos o más zonas.

DIODOS=Término más clásico correspondiente a *diázoma*.

DISTEGHIA=Segundo plano de un edificio.

EISODOS=Ver *párodos*.

ELEOS=Realzado por el coro.

ENKYKLEMA=Mecanismo que servía para mover el escenario.

EPI SKENION=Parte superior del edificio escénico.

EURIPOS=Canal de desagüe en torno a la *orchestra*.

EXOSTRA=Valor similar a *enkyklema*.

GHERANOS=Ver *mechané*.

HEDRA=Asiento móvil.

HEDOLION=Banco de madera.

Comentarios

HEMIKYKLION=Mecanismo semicircular giratorio, situado en uno de

los *thymorata* helenísticos.

HEMISTROPHION=Ver *strophéion*.

HYPOPODIUM=Escalón bajo el podio.

HYPOSKENION=Parte inferior de la escena o vano dirigido hacia ella. A veces, para el teatro romano=*pulpitum*.

ICRIA=bancos de madera, plataforma, palco y similares.

KATATOME=Corte de la roca para construir la *cavea*.

KATHODOS=Salida para los espectadores o para el coro.

KERKIS=Sector vertical de la *cavea*.

KLIMAX=Escalera de servicio.

KLISION=Casa vecina, edificio transitable sobresaliente para usos varios, cerca de la escena.

KOILON=Grada para los espectadores.

KOLYMBETHRA=Cuenca de agua para naumaquia o alegorías hídricas.

KONISTRA=Espacio tras la *cavea* y la escena (*orchestra*), dispuesto para los juegos de los gladiadores y de caza.

LOGHEION=Palco, palco escénico.

MECHANE=Maquinaria para transportar personajes volando por el aire, hombres o dioses.

OKRIBAS=Elevación: palco provisional.

ORCHESTRA=Área entre la *cavea* y la escena, para el coro. *Orchestra* viene de *orchesis* que quiere decir danza (nota 4).

PARASKENION=Elemento que flanquea la escena.

PARASTAS=Pilastra (a veces muro) lateral de la escena.

PÁRODOS=Acceso lateral a la *orchestra* o, más tarde, al palco escénico.

PERIACTOS=Prisma triangular de madera colocado en una apertura practicada en el muro del fondo de la escena, más allá de las dos puertas laterales. Cada una de las caras del prisma presentaba una decoración que se volvía paso a paso hacia la escena, usada sólomente en el período helenístico. Se indicaba así también la parte del frente de la escena donde los prismas se encontraban. Quizá, coincidía la llegada de la divinidad con fragor y con luces

Comentarios

intermitentes producidas ilusivamente con el movimiento de los *períactoi*.

PODOMA=Tarima, palco.

PROEDRÍA=Asientos reservados.

PROSKENION=Proscenio, ligeramente sobreelevado sobre el plano de la *orchestra*, pero con significados varios y también más extensivos y comprensivos.

PROTHYRON=Parte inmediatamente anterior a la entrada principal (no necesariamente el pórtico) y después también el acceso genéricamente.

PYLON=Puerta externa que, a veces, daba acceso a los *párodos*.

SIGMA=Denominación tardía de la *orchestra*, dada la forma semilunar de la letra.

SKENE=Escena, pero con otros valores muy elásticos; también, teatro en general.

SKENOTHEKE=Guardarropa para los actores.

SKOPE=Construcción del cimiento escénico que representaba un muro, una torre o similar.

STROPHEION=No es seguro que indicara esto; tal vez una maquinaria giratoria para el maquillaje del héroe, de una parte bajo forma humana y de otra divina.

THÉATRON=Teatro; tal denominación indicó, primero, el conjunto de los espectadores, después la *cavea*; finalmente, todo el edificio teatral y a veces también la representación misma.

THEOLOGHEION=Lugar sobreelevado en el que aparecía la divinidad.

THYMELE=Altar (de Dioniso), en origen en el centro de la *orchestra*, después, a veces, movido de allí.

THYROMA=Amplio intercolumna, apertura frontal en el plano superior del edificio escénico helenístico en dos planos.

Fuente: Aldo Neppi Modona y Margarete Bieber

Notas

1 Los comentarios que efectúo a continuación los he elaborado partiendo de los siguientes textos: Roberto Bosi, *Le Città Greche d'Occidente*; John Freely, *Turquía Clásica*; Emanuele Greco y Mario Torelli, *Storia dell, Urbanistica Il mondo greco*; Peter Levi, *Grecia. Cuna de Occidente*; Roland Martin, *L'Urbanisme dans la Grèce antique*; Roland Martin, «L'Españe civique, religieux et profane dans les cités Grecques de l'Archaïsme à l'époque Hellénistique»; Aldo Neppi Modona, *Gli edifizii Teatrali Greci e Romani*; Vincent Scully, *The Earth, The Temple and The Gods. Greek Sacred Architecture*.

2 Información que, creo, debe a Margarete Bieber, de su *The History of the Greek and Roman Theater*, pg. 54 y sig. También Richard and Helen Leacroft piensan que la evolución se produjo de un modo similar a la que describe Peter Levi y Margarete Bieber, aunque cita como causas motivadoras de esta evolución algunas distintas a las de estos últimos autores. Véase, Richard and Helen Leacroft, *Theatre and Playhouse...*, pg. 4 y sig.

3 Tal y como puede apreciarse en el vaso Sophilus de Atenas. Véase, Margarete Bieber, *The history of the Greek and Roman Theater*, pg. 54.

4 Como nos ha señalado W. Tatarkiewicz, en *Historia de la Estética I. La estética antigua*, pg. 24.

Bibliografía

ALBERTI, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, prólogo de Juan Rivera, traducción de Javier Fresnillo, Madrid, Akal, 1991.

ALSINA, José, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, Nueva Colección Labor, 1971.

ARANGUREN, J.L., *Catolicismo y Protestantismo como formas de existencia*, Madrid, Alianza, 1980.

ARIÉS, Philippe, *El Hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1987.

ARISTÓFANES, *Las avispas, La paz, Las aves, Lisístrata*, edic. Fco. Rodríguez Adrados, Madrid, Cátedra, 1994.

ARISTÓTELES, *La Poética*. Edic. De Aníbal González, Madrid, Taurus, 1988.

Bibliografía

BALLY, Charles, *El Lenguaje y la vida*, Buenos Aires, Losada, 1967.

BARRAL, Carlos, «Kalypso. Una reflexión sobre el Mediterráneo», en *El Mediterráneo*, Barcelona, Editorial Lumweg, 1988.

BARRAL I ALTET, Xavier, *Historia Universal del Arte, vol. II. La Antigüedad clásica*, Barcelona, Planeta, 1991.

BATY, G. y CHAVANCE, R., *El arte teatral*, México, FCE, 1983.

BAUMER, Franklin L., *El pensamiento europeo moderno. Continuidad y cambio en las ideas, 1600-1950*, México, FCE, 1985.

BAYET, Jean, *La Religión Romana. Historia política y psicológica*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1984.

BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1992.

BENÉVOLO, Leonardo, *La ciudad europea*, Barcelona, Crítica, 1992.

BENTLEY, E., *La vida del drama*, Barcelona, Paidós, 1982.

BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

BERTHON, Jean-Pierre, «El Shintô», en *El hecho religioso*, Jean Delumeau, dir., Madrid, Alianza, 1995.

BERVE, H., y GRUBEN, G. y HIRMER, M., *Tempel und Heiligtümer der Griechen*, Himer Vrlag, München, 1978.

BIEBER, Margarete, *The history of The Greek and Roman Theater*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1961.

BLACKWELL, William, *La Geometría en la arquitectura*, México, Edit. Trillas, 1991.

BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *Arte griego*, Madrid, C.S.I.C., 1990.

BLOOM, Harold, *El Canon Occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.

BOAL, Augusto, *Teatro del oprimido y otras poéticas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.

BOARDMAN, John, «Arte y arquitectura griegos» en *Historia Oxford del mundo clásico. I. Grecia*, Madrid, Alianza, 1988.

Bibliografía

BOBES, M^a. del Carmen, *Semiología de la Obra Dramática*, Madrid, Taurus, 1987.

BOBES, M^a. del Carmen, *El diálogo. Estudio Pragmático, Lingüístico y Literario*, Madrid, Gredos, 1992.

BONTA, Juan, «Notas para una teoría del significado en diseño» en *El Lenguaje de la arquitectura. Un análisis semiótico*, México, Editorial Limusa, 1984.

BOSI, Roberto, *Le Città Greche d'Occidente*, Milano, Arnoldo Mondadori Editori, 1980.

BOTTÉRO, Jean, «La escritura y la formación de la inteligencia en la antigua Mesopotamia», en *Cultura, pensamiento, escritura*, Barcelona, GEDISA, 1995.

BOULEAU, P., *Tramas. La geometría secreta de los pintores*, Madrid, Akal, 1996.

BOWRA, C.M., *La Atenas de Pericles*, Madrid, Alianza, 1983.

BRAUDEL, F., *El Mediterráneo*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

BREYER, Gastón A., *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, C.E. América Latina, 1968.

BROWN, Peter, «La primera literatura romana», en *Historia Oxford del Mundo Clásico. 2. Roma*, Madrid, Alianza, 1988.

CAILLOIS, Roger, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México, FCE., 1986.

CALONGE RUIZ, J, ACOSTA MÉNDEZ, E., OLIVIERI, F.J., CALVO, J.L., *Diálogos de Platón*, vol. II, Madrid, Gredos, 1983.

CAMPBELL, Joseph, *Las Máscaras de Dios: Mitología Occidental*, Madrid, Alianza, 1992.

CARRITHERS, Michael, *¿Por qué los humanos tenemos culturas?*, Madrid, Alianza, 1995.

CARSE, James P., *Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortalidad humana*, México, FCE., 1987.

CASSIRER, Ernst, *Las ciencias de la cultura*, México, FCE., 1951.

CASTAGNINO, Raúl H., *Teoría del Teatro*, Buenos Aires, Edit. Nova, 1959.

CENCILLO, Luis, *Mito, Semántica y Realidad*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1970.

Bibliografía

CLARCK, Kenneth, *El arte del humanismo*, Madrid, Alianza, 1989.

COLLI, Giorgio, *La Sabiduría Griega*, Madrid, Editorial Trotta, 1995.

COPLESTON, Frederick, *Historia de la Filosofía. I. Grecia y Roma*. Barcelona, Ariel, 1986.

CORDERO, Néstor Luis y OLIVIERI, José y LA CROCE, Ernesto, *Los Filósofos Presocráticos II*, Madrid, Gredos, 1985.

CORNELL, Tim y MATTHEWS, John, *Roma. Legado de un imperio*, Barcelona, Folio, 1989.

CRESPO, Emilio, «Textos sobre el paisaje de Grecia en la Antigüedad», en *Estudios Clásicos*, Tomo XXXVIII, nº 110, Madrid, 1996.

CHARBONNEAUX, Jean y MARTIN, Roland y VILLARD, François, *El Universo de las Formas. Grecia Helenística (330-50 a.C.)*, Madrid, Aguilar, 1971.

CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre la práctica y la representación*, Barcelona, GEDISA, 1992.

CHÁVEZ, P., *Pensamiento musical*, México, F.C.E., 1979.

DE COULANGES, Fustel, *La ciudad antigua*, Madrid, Biblioteca EDAF, 1986.

DE QUINTO, José M^a., *La Tragedia y el Hombre*, Barcelona, Seix Barral, 1962.

DE ROUGEMONT, Denis, *El amor y occidente*, Barcelona, Kairós, 1986.

DELGADO-GAL, Álvaro, *La esencia del arte*, Madrid, Taurus, 1996.

DÍAZ TEJERA, Alberto, *Ayer y hoy de la tragedia*, Sevilla, Ediciones, 1989.

DODDS, E.R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1983.

DOMENACH, Jean Marie, *El retorno de lo trágico*, Barcelona, Península, 1969.

DORT, Bernard, *Tendencias del teatro actual*, Madrid, Fundamentos, 1975.

DUBY, George, *La época de las catedrales. Arte y Sociedad, 980-1420*, Madrid, Cátedra, 1993.

Bibliografía

DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, FCE., 1966.

EGGERS LAN, Conrado y JULIA, Victoria E., *Los filósofos Presocráticos. Vol. I*, Madrid, Gredos, 1981.

ELIADE, Mircea, *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid, Cristiandad, 1981.

ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, EMECE, 1952.

ELVIRA, Miguel A., «La organización de los espectáculos», en *El Teatro Griego*, Madrid, Cuadernos Historia 16, nº. 292, 1985.

ESQUILO, *Tragedias completas*, edic. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, EDAF, 1989.

EURÍPIDES, *Alceste, Medea, Hipólito*, edic. Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Alianza, 1993.

EURÍPIDES, *Andrómaca, Hércules Loco, Las Bacantes*, edic. Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, Alianza, 1990.

EURÍPIDES, *Las diecinueve Tragedias*, edic. Ángel M^a. Garibay, México, Editorial Porrúa, 1982.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita, *Teorías de la Arquitectura y Pensamiento filosófico*, Valencia, Servicio Publicaciones Univ. Politécnica, 1987.

FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza, 1986.

FESTUGIÉRE, A., *La esencia de la tragedia griega*, Barcelona, Ariel, 1986.

FINLEY, M.I., *Los griegos de la Antigüedad*, Barcelona, Nueva Colección Labor, 1975.

FISCHER, E., *La necesidad del arte*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.

FLACELIÉRE, Robert, *La vida cotidiana en Grecia en el Siglo de Pericles*, Buenos Aires, Lib. Hachette, 1959.

FORREST, George, «Grecia: Historia del período arcaico», en *Historia Oxford del Mundo Clásico.I. Grecia*, Madrid, Alianza, 1988.

FRÄNKEL, Hermann, *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, Madrid, Visor, 1993.

FREELY, John, *Turquía Clásica*, Madrid, Editorial Debate, 1991.

Bibliografía

FREUD, Sigmund, *El malestar de la cultura y otros ensayos*, Barcelona, Planeta-Agostini.

FRYE, N., *El Gran Código*, Barcelona, GEDISA, 1988.

FRYE, N., *Poderosas Palabras*, Barcelona, Muchnik editores, 1996.

GADAMER, Hans-Georg., *Verdad y Método*, Salamanca, Edic. Sígueme, 1977.

GALIANO, Manuel F., *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1969.

GALIANO, Manuel F., «Safo y el amor Sáfico», en *El descubrimiento del Amor en Grecia*, Madrid, Edit. Coloquio, 1985.

GALTUNG, Johan, *Investigaciones teóricas. Sociedad y cultura contemporáneas*, Madrid, Tecnos, 1995.

GARCÍA-BACCA, Juan David, *Introducción literaria a la filosofía*, Caracas, Univ. Central, 1964.

GARCÍA BARQUERO, Juan A., *Aproximación al Teatro Clásico Español*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1973.

GARCÍA GUAL, Carlos; MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. y LLEDÓ ÍÑIGO, E., *Diálogos de Platón*, vol. III, Madrid, Gredos, 1986.

GARCÍA GUAL, Carlos, «Mitología y Tragedia», en *Mitología Clásica. Teoría y Práctica docente*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1990.

GARCÍA GUAL, Carlos, *Prometeo: Mito y tragedia*, Madrid, Hiperión, 1995.

GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, GEDISA, 1989.

GENTILI, Bruno, *Poesía y público en la Grecia Antigua*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996.

GIEDION, Sigfried, *La Arquitectura como transición (Las tres edades del Espacio en la Arquitectura)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

GIEDION, Sigfried, *La mecanización toma el mando*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

GIRARD, René, *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Bibliografía

GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983.

GLACKEN, Clarence J., *Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.

GOLDMANN, Lucien, *El Hombre y lo Absoluto. El dios oculto*, Barcelona, Península, 1985.

GÓMEZ ESPELOSIN, Javier, «El teatro asociado a la vida de la polis», en *El teatro griego*, Madrid, Cuadernos de Historia 16, nº 292, 1985.

GÓMEZ-PANTOJA, Joaquín, «El Mediterráneo: influencias e interacciones de un paisaje», en *Pautas para una seducción. Ideas y materiales para una nueva asignatura: Cultura Clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1991.

GOUHIER, Henri, *La esencia del teatro*, Madrid, Artola, 1954.

GRECO, Emanuele y TORELLI, Mario, *Storia dell'Urbanistica. Il Mondo greco*, Roma, Editori Laterza, 1983.

GREEN, André, *El complejo de Edipo en la tragedia*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.

GRIFFIN, Jasper, «El mito griego y Hesíodo» en *Historia Oxford del mundo clásico. I. Grecia*, Madrid, Alianza, 1988.

GRIFFIN, Jasper, «Introducción», en *Historia Oxford del mundo clásico I. Grecia*, Madrid, Alianza, 1988.

GRIMAL, Pierre, *Les villes Romaines*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

GUBERN, Román, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.

GURIEVICH, Arón, *Las categorías de la cultura medieval*, Madrid, Taurus, 1990.

GUZMÁN GUERRA, Antonio, «Aspectos literarios, sociológicos y escénicos», en *El teatro Griego*, Madrid, Cuadernos de Historia 16, nº 292, 1985.

HAMILTON, E., *La mitología*, Barcelona, Daimon, 1976.

HARMAND, Jacques, *La guerra antigua de Sumer a Roma*, Madrid, Sarpe, 1985.

Bibliografía

HAUSER, Arnold, «Propaganda, ideología y arte» en *Literatura y Sociedad*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977^a.

HAUSER, Arnold, *Historia social del arte y de la literatura*, Barcelona, Labor, 1988.

HAUTECOEUR, Louis, *Mystique et architecture. Symbolismo du cercle et de la coupole*, Paris, Editions A. Et Picard et Cie, 1954.

HEIDEGGER, Martin, *De camino al habla*, Barcelona, Delós, 1987.

HERRENSCHMIDT, Clarisse, «El todo, el enigma y la ilusión. Una interpretación de la historia de la escritura», en *Cultura, Pensamiento, escritura*, Barcelona, GEDISA, 1995.

HERSKOVITS, Melville J., *El hombre y sus obras*, México, F.C.E., 1987.

HESÍODO, *Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1983.

HOMERO, *Ilíada*, edición José Alsina, Barcelona, Planeta, 1991.

HOMERO, *Odisea*, edición Antonio López Eire, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

HUGHES, J. Donald, *La ecología en las civilizaciones antiguas*, México, F.C.E., 1981.

HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, Madrid, Alianza, 1977.

IMBERT, Gerard, «La ciudad como recorrido (aproximación figurativa a la cotidianeidad)», en *Actas II Simposio Internacional de Semiótica*, Oviedo, Universidad, 1988.

IRIARTE, Ana, *Democracia y Tragedia: La era de Pericles*, Madrid, Akal, 1996.

JAEGER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, F.C.E., 1974.

JIMÉNEZ, José, «Sin patria. Los vínculos de pertenencia en el mundo de hoy: familia, país, nación», en *Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad*, Buenos Aires, Paidós, 1994.

KARPODINI-DIMITRIADI, E., *El Peloponeso*, Atenas, Ekdotike Athenon, S.A., 1990.

KAUFMANN, Walter, *Tragedia y Filosofía*, Barcelona, Seix Barral, 1978.

KITTO, H.D.F., *Los griegos*, Buenos Aires, EUDEBA, 1979.

Bibliografía

KOLB, Frank, *La ciudad en la antigüedad*, Madrid, Gredos, 1992.

KOWZAN, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992.

LANGER, Susanne K., *Sentimiento y forma*, México, Centro Estudios Filosóficos, 1967.

LASSO DE LA VEGA, José S., «El eros pedagógico de Platón», en *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, Editorial Coloquio, 1985.

LEACROFT, Richard and Helen, *Theatre and Playhouse. An Illustrated survey of Theatre Building from Ancient Greece to the present Day*, New York, Methuen London Ltd, 1985.

LESKY, Albin, *La Tragedia Griega*, Barcelona, Nueva Colección Labor, 1973.

LEVI, Peter, «El teatro griego», en *Historia Oxford del Mundo Clásico. I. Grecia*, Madrid, Alianza, 1988^a.

LEVI, Peter, *Grecia. Cuna de Occidente*, Barcelona, Folio, 1988b.

LÉVI-STRAUSS, C., *El pensamiento salvaje*, México, F.C.E., 1975.

LING, R., «Arte helenístico y grecorromano», en *Historia Oxford del Mundo Clásico. 2. Roma*, Madrid, Alianza, 1988.

LOTMAN, Jurij M. y USPENSKIJ, Boris, «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», en *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

LOTMAN, Jurij, «Estructura del texto artístico», en *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

LLEDÓ ÍÑIGO, Emilio, *Diálogos de Platón*, vol. I, Madrid, Gredos, 1985.

MALMBERG, Bertil, *Introducción a la Lingüística*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988.

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1983.

MARTIENSSEN, R.D., *La idea del espacio en la arquitectura griega*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1977.

MARTIN, Roland, «L'espace civique, religieux et profane dans les cités Grecques de L'Archaïsme à l'époque Hellénistique», en *Architecture et société. De L'Archaïsme grec à la fin de la République Romaine*, Rome, Actes du Colloque International, CNRS-École Française, 1980.

Bibliografía

MARTIN, Roland, *L'Urbanisme dans la Grèce antique*, Paris, Editions A & J. Picard, 1974.

MARTIN, Roland, *Arquitectura griega*, Madrid, Aguilar, 1989.

MELCHINGER, Siegfried, *El teatro en la actualidad*, Buenos Aires, Galatea, 1958.

MIRALLES, Carlos, *Tragedia y política en Esquilo*, Barcelona, Ariel, 1968.

MIRAS, Domingo, «El mito agrario y la génesis del teatro», en *El Mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1988.

MODONA, Aldo Neppi, *Gli edifizii Teatrali Greci e Romani*, Firenze, Leo S. Olschki, 1961.

MONDOLFO, *En los orígenes de la filosofía de la cultura*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1960.

MONDOLFO, Rodolfo, *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*, Buenos Aires, EUDEBA, 1979.

MONTOLIÚ SOLER, Violeta, *Arte antiguo y medieval*, Valencia, Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica, s.a.

MORIN, Edgar, *El método. Las ideas*, Madrid, Cátedra, 1992.

MORIN, Edgar, *El hombre y la muerte*, Barcelona, Kairós, 1994a.

MORIN, Edgar, «Epistemología de la complejidad», en *Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad*, Buenos Aires, Paidós, 1994b.

MORRIS, A.E.J., *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984.

MUMFORD, Lewis, *La ciudad en la historia*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1979.

MURATORE, Giorgio, *La ciudad Renacentista*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1980.

MURRAY, Gilbert, *Esquilo, el creador de la Tragedia*, Buenos Aires, Espasa, 1943.

MURRAY, Oswyn, «Historiadores griegos», en *Historia Oxford del Mundo clásico. I. Grecia*, Madrid, Alianza, 1988.

MURRAY, Oswyn, «Vida y sociedad en la Grecia Clásica», en *Historia Oxford del mundo clásico. I. Grecia*, Madrid, Alianza, 1988.

Bibliografía

MUSCH, Walter, *Historia trágica de la literatura*, México, F.C.E., 1977.

NÁÑEZ, Emilio, *La Tragedia de Racine. Forma y Sentido*, Santander, Sur, 1977.

NAVARRO, José Luis y RODRÍGUEZ, José M^a, *Antología temática de la poesía lírica griega*, Madrid, Akal, 1990.

NAVARRÉ, Octave, *Las representaciones dramáticas en Grecia*, Buenos Aires, Quetzal, 1977.

NESTLÉ, Wilhem, *Historia del espíritu griego*, Barcelona, Ariel, 1975.

NICOL, Eduardo, *La idea del hombre*, México, F.C.E., 1977.

NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1981.

NILSSON, Martin P., *Historia de la religiosidad griega*, Madrid, Gredos, 1969.

NUSSBAUM, Martha C., *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor, 1995.

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, *Historia Básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1992.

OLSON, Elder, *Teoría de la Comedia*, Barcelona, Ariel, 1978.

OLTRA, Benjamín, *Cultura y tiempo. Investigaciones de Sociología de la Cultura*, Alicante, Aguaclara, 1995.

ONIAN, John, *Arte y pensamiento en la época Helenística*, Madrid, Alianza, 1996.

ORTEGA Y GASSET, José, *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Alianza, 1982.

OTTO, Walter J., *Dioniso, Mito y Culto*, Madrid, Siruela, 1997.

PARKER, Robert, «La religión griega», en *Historia Oxford del mundo clásico. I. Grecia*, Madrid, Alianza, 1988.

PÉREZ-RIOJA, José A., *El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos, 1983.

PIAGET, Jean, *La representación del mundo en el niño*, Madrid, Ediciones Morata, 1973.

PIAGET, Jean, *Psicologías de las edades. Del nacer al morir*, Madrid, Ediciones Morata, 1982.

PORATTI, Armando y EGGERS LAN, Conrado, *Los filósofos Presocráticos. Vol. III*, Madrid, Gredos, 1986.

Bibliografía

RACIONERO, Luis, *El Mediterráneo y los bárbaros del Norte*, Barcelona, Plaza & Janés, 1985.

RAJU, P.T., *El concepto del hombre*, México, F.C.E., 1964.

READ, Herbert, *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, México, F.C.E., 1965.

RICO, Francisco, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza, 1988.

ROBERTSON, D.S., *Arquitectura Griega y Romana*, Madrid, Cátedra, 1983.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *El héroe trágico y el filósofo Platónico*, Madrid, Cuadernos Fundación Pastor, 1962.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, «Sófocles y el panorama ideológico de su época», en *Estudios sobre la tragedia griega*, Madrid, Cuadernos Fundación Pastor, 1966.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta, 1972.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, «Semántica del sexo en el teatro griego», en *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Lírica Griega Arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*, Madrid, Gredos, 1980.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, «Hombre y mujer en la poesía y la vida griegas», en *El Descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, Editorial Coloquio, 1985a.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, «El amor en Eurípides», en *El Descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, Editorial Coloquio, 1985b.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, «La crítica literaria marxista», en *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Editorial Playor, 1984.

ROHDE, Erwin, *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, México, F.C.E., 1983.

RONCHI, Rocco, *La verdad en el espejo. Los presocráticos y el alba de la filosofía*, Madrid, Akal, 1996.

Bibliografía

ROUGÉ, Jean, *La marine dans l'antiquité*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1975.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier, «La sociología de la semiótica», en *El lenguaje de la Arquitectura. Un análisis semiótico*, México, Editorial Limusa, 1984.

RUCK, Carl, «Lo silvestre y lo cultivado en la religión griega», en *Sobre la naturaleza*, Leroy S. Rouner ed., México, F.C.E., 1989.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio. «La herencia del mundo clásico: ecos y pervivencias», en *Pautas para una seducción. Ideas y materiales para una nueva asignatura: Cultura clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1991.

RUSSELL, Bertrand, *Historia de la Filosofía Occidental, vol I*, Madrid, Espasa, 1994.

RYKWERT, Joseph, *La idea de la ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*, Madrid, Hermann Blume, 1985.

SCHIPPER, Kristofer, «El Taoísmo», en *El Hecho Religioso*, Jean Delumeau, dir., Madrid, Alianza, 1995.

SCHRADER, Carlos, «El mundo conocido y las tentativas de exploración. Los orígenes de la geografía descriptiva en Grecia», en *Pautas para una seducción. Ideas y materiales para una nueva asignatura: Cultura clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1991.

SCULLY, Vincent, *The Earth, The Temple and The Gods. Greek Sacred Architecture*, Westford, Massachusetts, New Haven and London, Yale University Press, 1979.

SNELL, Bruno, *Las fuentes del pensamiento europeo. Estudios sobre el descubrimiento de los valores espirituales de Occidente en la antigua Grecia*, Madrid, Razón y Fe, 1965.

SOBEL, Christa, *Éfeso*, Istanbul, Hitit color, 1991.

SÓFOCLES, *Tragedias completas*, edic. José Vara Donado, Madrid, Cátedra, 1995.

STEINER, George, *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Barcelona, Editorial, 1991.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 1987.

Bibliografía

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la Estética.I. La estética antigua*, Madrid, Akal, 1987.

THÉOGNIS, *Poèmes Elégiaques*, Paris, Societé d'Édition «Les Belles Lettres», 1975.

THOMSON, George, *La filosofía de Esquilo*, Madrid, Ayuso, 1970.

TILLYARD, E.M.W., *La Cosmovisión Isabelina*, México, F.C.E., 1984.

TRÍAS, Eugenio, *Drama e identidad*, Barcelona, Ariel, 1984.

TRÍAS, Eugenio, *Pensar la religión*, Barcelona, Destino, 1997.

UBERSFELD, Anne, *Semiótica Teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.

URBAN, Wilbur Marshall, *Lenguaje y Realidad*, México, F.C.E., 1979.

USCATESCU, Jorge, *Tragedia y política*, Madrid, Cuadernos Fundación Pastor, 1980.

VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.

VERMEULE, Emily, *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, México, F.C.E., 1984.

VERNANT, Jean Pierre, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1983.

VERNANT, Jean Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 1987.

VITRUVIO, *Los Diez Libros de Arquitectura*, edc. de José Ortiz y Sanz, Madrid, ediciones Akal, 1992.

VOSSLER, Karl, *Jean Racine*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946.

WEBER, Alfred, *Historia de la cultura*, México, F.C.E., 1969.

WEIL, Raymond, «L'Athènes de Périclès comme projet culturel», en *La Culture comme projet de société*, Paris, Editions Universitaires, 1991.

WEST, Martin, «La primera filosofía griega», en *Historia Oxford del mundo clásico. I. Grecia*, Madrid, Alianza, 1988.

WIGLEY, Mark, «La deconstrucción del espacio», en *Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad*, Buenos Aires, Paidós, 1994.

Bibliografía

WILD, John, «El concepto del hombre en el pensamiento griego», en *El concepto del Hombre*, México, F.C.E., 1964.

WILLIAMS, Raymond, *Sociología de la Cultura*, Barcelona, Paidós, 1994.

WORRINGER, Wilhem, *El arte egipcio*, México, F.C.E., 1977.

ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, México, F.C.E., 1973.

ZUBIRI, Xavier, *Naturaleza, Historia, Dios*, Madrid, 1951, s.e.