

1. AS ARTES ESCÉNICAS EN GRECIA

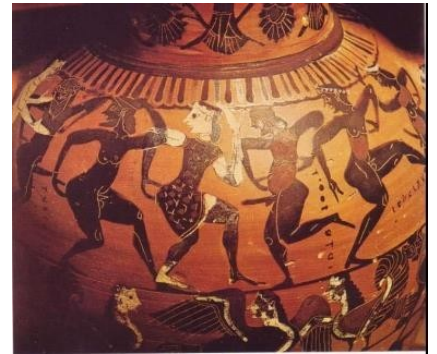
1.1. Introducción

A palabra *teatro* provén do grego (θέατρον - theatron) e significa “lugar onde se ve”, polo tanto, desde o principio estivo ligado á mirada, á contemplación, é dicir, ao concepto de “espectáculo”.

O teatro, tal e como se coñece hoxe en día, naceu na antiga Grecia entre os séculos V e VI a.C.. A maior parte da información provén dos escritos de Aristóteles (século V a.C), dos restos das escavacións e dos textos literarios que permaneceron na historia.

O nacemento do teatro en Grecia localízase nas celebracións relixiosas, chamadas dionisiacas, na honra do deus Dionisio, deus grego da natureza, das festas e do viño, a quen os romanos fixeron corresponder con Baco. As dionisiacas celebraban o comezo da primavera e estaban relacionadas coas tarefas agrícolas e gandeiras, ademais de ter un claro carácter sexual.

Danzas, cantos, consumo de viño e sacrificio dun chibo (‘macho da cabra’) eran os seus compoñentes básicos. Era, polo tanto, un deus da vexetación, que tiña a vide como planta asociada e o chibo como animal sagrado. De **tragos**, nome do macho cabrío en grego, deriva a palabra **traxedia**. O deus, nestes rituais, estaba representado por un falo, unha imaxe do órgano sexual masculino, e a procesión que se organizaba para celebrar o renacemento de Dionisio estaba acompañada por homes nus que a miúdo comungaran co sangue do deus (o viño) e que cantaban composicións dun erotismo primario (os cantos fálicos).



Entre os cantos destacaba o *ditirambo*, serio e laudatorio, cantado polo solista ou *corifeo*, ao que un grupo de asistentes seguía cun retrouso coral. Tamén se cantaban outros cantos máis festivos e espontáneos, os *himnos fálicos*, interpretados polos *sátiros*, mozos disfrazados con cola, patas e cornos de chibo, dotados dun desaforado ímpetu sexual que perseguían as raparigas, disfrazadas de ninfas.

1.2. O teatro en Grecia

1.2.1. Organización da representación escénica en Grecia

A primeira obra conservada é *Os persas* de Esquilo, do ano 472 a.C. O teatro e a danza considerábanse en Grecia e Roma un servizo público: formaban parte das festas relixiosas e as autoridades ofrecían ao pobo como medio de diversión. A asistencia ao teatro era unha actividade obrigatoria para toda a cidadanía, do mesmo xeito que a outras celebracións relixiosas. No teatro a propia cidadanía debatía sobre os temas máis importantes para eles mesmos: o poder, a guerra, os deuses, a sociedade, os mitos...

Ao longo do ano, ao ser unha actividade que mantía o seu carácter relixioso, tan só se facía durante dúas quendas ao ano: as *Leneas* en xaneiro, e as *Grandes Dionisiacas* en marzo aos pés da ladeira da Acrópole.

Do mesmo xeito que as Olimpíadas, tiñan forma de competición. A organización das Grandes Dionisiacas era bastante complexa e os **arcontes** –maxistrados da cidade- elixían a tres **coregos** -que adoitaban ser cidadáns ricos (mecenás)- que sufragarían os gastos da representación pagando o coro, os elementos da escena etc. Estes coregos encargaban aos poetas dramáticos as pezas que ían ser levadas ao concurso e a tres actores principais, que á súa vez elixían o resto do coro.

A xornada habitual destas festas era tres traxedias e un drama satírico, que adoitaba durar todo un día comezando dende o amencer. Durante tres días o público enchía as bancadas, comendo, bebendo e gozando dunha sesión ao aire libre da triloxía tráxica e o drama satírico correspondente.

Os certames tráxicos foron creados por Pisístrato no 543 a.C. que promoveu os espectáculos públicos para gañarse a confianza do pobo. Todo cidadán recibía unha parte dos animais inmolados nos sacrificios públicos, podía admirar as procesións e os cortexos, ver desprezarse o poderío de Atenas e esperar emocionado a proclamación do vencedor do certame no que se presentaban as traxedias e comedias a concurso.

1.2.2. O espazo da representación teatral en Grecia

Gregos e romanos foron os primeiros en dedicar un edificio público para as representacións teatrais. Aínda que con algunhas diferenzas, basicamente falamos do mesmo espazo escénico. Todos os grandes teatros da denominada Grecia clásica construíronse ao aire libre desde o século V ata o III a.C.

Nun principio eran sinxelas estruturas de madeira desmontables arredor do altar do deus, pasouse a construír en pedra enormes estruturas que acoillían até quince mil asistentes. O primeiro teatro construído en pedra iniciouno Pericles aos pés da Acrópole, acaroado á aba dunha lomba, cara ao ano 435 a. de C. e rematouse setenta e cinco anos despois.

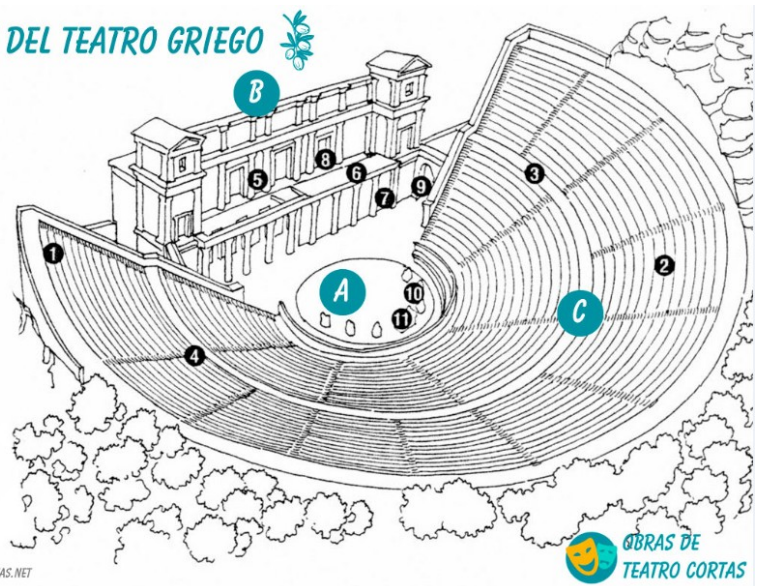
Tres son as partes principais dun teatro grego clásico: a *orchestra*, o *theatron* (ou *koilon*) e a *skené*.

A **orchestra**, do grego **orcheisthai**, bailar. Espazo circular, ou maior dun semicírculo, está no centro do edificio (de 20 a 30 metros de diámetro), de terra batida ou enlousada, reservada para o coro que canta e baila, mentres que no seu equivalente romano era o lugar reservado para as autoridades, dado que a acción estaba desprazada á escena. O coro entraba na orchestra polos corredores chamados *parodoi*.

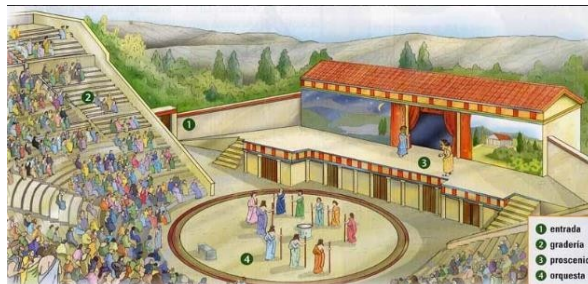
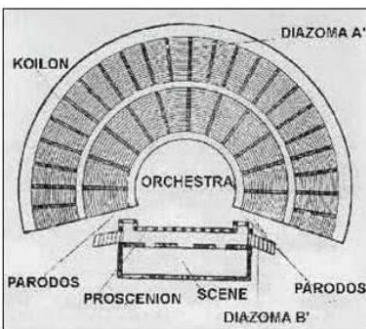
No centro está a *thymelé*, altar de Dionisios, ao seu lado érguese a estatua do deus. A presenza da divindade no corazón do espazo teatral outorga ao espectáculo o seu carácter relixioso e cívico. Aos lados da *orchestra* hai dúas ramplas de acceso ás bancadas chamadas *parodoi*. Arredor da *orchestra*, nos tres cuartos da circunferencia (240 graos de arco) temos o *koilon* (ou bancada, significa 'lugar desde onde se contempla'), espazo reservado aos espectadores (*cavea* en latín). Sempre se utilizaba a aba dun monte que se acondicionaba con asentos de madeira ou pedra. Cunha inclinación de 30 graos permite unha visibilidade e acústica case perfectas. Os asentos da primeira fila (*proedria* ou presidencia), situados máis preto da *orchestra*, reservábanse para as autoridades e sacerdotes de Dionisio. Unhas plataformas horizontais chamadas *diazoma* separan os diferentes andares nas bancadas e facilitaban o paso do público. Bordeando tanxencialmente o círculo da *orchestra*, no espazo que fica aberto polo *Koilon* (*theatron*), temos a *skené* (literalmente 'tenda', 'barraca').

PARTES DEL TEATRO GRIEGO

- A - ORCHESTRA
- B - SCENA
- C - KOILON
- 1 ANALEMMATA
- 2 KERKIS
- 3 DIAZOMATA
- 4 KLIMAKES
- 5 SKENÉ
- 6 PROSKENION
- 7 PINAKES
- 8 THYROMA
- 9 PÁRODOS
- 10 PROHEDRIA
- 11 THYMILE



Theatron = "local onde se vê"



A **skené**, zona de forma rectangular alongada e estreita co lado maior de fronte ao público situada detrás da *orchestra* e elevada tres metros por encima dela mediante unha plataforma de táboas sostida por unha columnata. Na parte posterior situábase unha construción de madeira que servía á vez de decorado, de bastidores e de camerinos para os actores.

A parte anterior da *skené* máis próxima aos espectadores denomínase *proskenion* (diante da escena) e era o lugar onde os actores realizaban a representación. A *skené* podía adornarse con estatuas e columnas onde se fixaban os

decorados (*pinakes*). Tamén podía dispoñer de complexos recursos escénicos como pantallas xiratorias –*periaktos*– para cambiar de decorado, plataformas móbiles –*ekkyklema*– para trasladar persoas pola escena, guindastres –*theologheion*– que baixaban deuses ou personaxes relacionados co Olimpo e escaleiras subterráneas polas que aparecían os deuses ou heroes que procedían do Hades.

O *Koilon* -ou bancada- significa ‘lugar desde onde se contempla’. É o espazo de forma semicircular reservado para o público. Sempre se utilizaba a saia dun outeiro que se acondicionaba con asentos de madeira ou de pedra. A bancada dividíase en sectores –*kerkís*–. Para facilitar o paso do público existían corredores semicirculares (*diazoma*) e escaleiras. Os asentos da primeira fila –*proedria* ou presidencia–, situada máis preto da *orchestra*, reservábanse para as autoridades e sacerdotes de Dionisio.

1.2.4. Os xéneros dramáticos e autores principais do teatro grego

Coa aparición do diálogo, o teatro adoptou dúas formas que se imitarán ata os nosos días: a traxedia e a comedia. A través delas preséntanse acontecementos aos cidadáns para que reflexionen e se identifiquen con eles.

O coro danzaba no espazo coñecido como orquestra. Na traxedia, o baile máis destacado era a *emmeleia*, unha danza circular, maxestosa e pausada que se bailaba colléndose das mans, con música e tons graves. Pola contra, na comedia, as danzas eran máis rápidas e obscenas, e adoptaban formacións lineais.

A TRAXEDIA

A traxedia grega fundaméntase no sentido do “tráxico”, que se entende como a tensión que xorde entre as accións humanas e as condicións que determinan a súa existencia. Polo tanto, non hai traxedia na casualidade. Só a hai cando a orde establecida se ve desafiada pola acción humana. Tal desafío desata terribles consecuencias e demanda un desagravio para restablecer a orde.

Por exemplo en *Agamenón* de Esquilo, un tráxico erro de Agamenón acaba coa vida de Ifigenia, e isto desata o desexo de vinganza da súa nai, Clitemnestra.

Outro elemento fundamental da traxedia grega é a fatalidade do destino. A diferenza da crenza popular, a fatalidade do destino non significa que os/as personaxes sempre teñan un terrible final. Significa que o seu destino é ineludible, inevitable, independentemente de cal for. Por iso, o destino se relaciona co restablecemento da orde primordial.

Na traxedia grega o heroe/a heroína adoita ter conciencia das razóns do sufrimento que atravesa. Os/as personaxes saben que teñen responsabilidade na sorte que corren, e por iso son capaces de reflexionar e aceptar o seu destino, tal e como sucede na *Antígona*, de Sófocles.

Outro dous aspectos máis importantes que se deben destacar é o propio concepto de orixinalidade, totalmente diferente ao noso. As obras recorrían sempre aos personaxes míticos sobre as/os que ou público coñecía dabondo a súa historia. A orixinalidade consistía en ver como os autores dramáticos lle daban un xiro para presentar outra visión do mesmo mito.

Estrutura externa

Cando falamos de estrutura externa, referímonos á forma na cal se organiza o discurso e se presenta ao público. En xeral, presenta a seguinte estrutura:

- Prólogo: explica os antecedentes do argumento.
- Párodos: entrada do coro que dá inicio ao desenvolvemento da acción.
- Episodios: cada unha das pasaxes dramáticas en que teñen lugar os diálogos.
- Extásimos: cantos do coro, destinados a orientar a reflexión da audiencia, ben mediante a sanción das accións, ou ben mediante a explicación dos principios morais, políticos, filosóficos ou relixiosos do autor.
- Éxodo: conclusión do conflito, en que ten lugar o cumprimento da sentenza ou castigo. Nesta parte o coro intervéñ cun canto final.

Estrutura interna

Os elementos que permiten analizar o fondo dunha traxedia son:

- **Peripécia:** circunstancia adversa e inesperada que dá un xiro na vida do/da protagonista. Neste punto, o/a protagonista ve frustradas as súas expectativas e comezan as desgrazas que inevitablemente levarán a un fin trágico.
- **Anagnórose:** segundo Aristóteles, é o instante en que o protagonista revela ou descobre algunha verdade acerca de si mesmo. O feito de coñecer esta verdade cambia a súa perspectiva.
- **Hybris:** orgullo desmedido que fai crer aos mortais que non necesitan os deuses, e que mesmo poden ser superiores a eles. Esta é a causa principal de todas as desgrazas do/da protagonista.
- **Catarse:** efecto que causa a traxedia no espectador. De acordo con Aristóteles na súa fundamental obra *A Poética*, a traxedia ten por función a catarse. Enténdese por catarse a liberación e o alivio dos sentimentos que suscita a acción dramática no/a espectador/a, movidos pola compaixón e o horror. Demóstralle as consecuencias das malas accións dos/das protagonistas, logrando así unha ensinanza práctica en relación aos valores morais. De feito, o teatro era usado para ensinar as normas de conduta dos/as cidadáns.

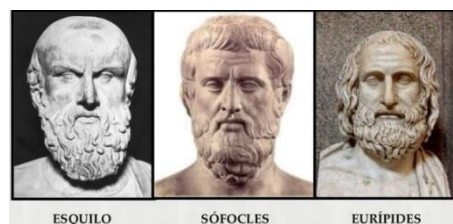
Os tres grandes autores trágicos

Esquilo (Eleusis, 525-456 a. de C.)

Considerado pai da traxedia pois estableceu a súa estrutura e modificou os compoñentes engadindo un actor máis á escena. Rozou a perfección pola espectacularidade e grandilocuencia dos seus textos. Chámasele “o poeta das ideas” pola súa profundidade filosófica, moral e política. Transformou os contidos das lendas gregas en asuntos de carácter universal: destino, relación home-deus, a culpa herdada, a xustiza, a vinganza... Amósanos un home sometido á necesidade de redimir as súas culpas polo sufrimento e así obter o perdón divino. Das sete obras conservadas destacamos: *A Orestíada* (triloxía: *Agamenón*, *As Coéforos* e *As Euménides*), *Os persas*, *Prometeo encadeado*, *Os sete contra Tebas* e *As suplicantes*.

<https://www.biblioteca.org.ar/libros/150259.pdf> (*Agamenón*)

<https://cdn.pruebat.org/recursos/recursos/libros/pdf/Los-persas-Esquilo.pdf> (*Los persas*)



Sófocles (Colono, 496-406 a. de C.)

É o máis sublime dos trágicos pola calidade literaria, polas innovacións técnicas e temáticas e pola complexa psicoloxía dos personaxes. Afástase da grandilocuencia e domina a precisión conceptual cunha linguaxe poética directa e exquisita. Introduciu un terceiro actor para dar maior axilidade ao diálogo e complexidade á acción. Abandona a triloxía e concentra o asunto nunha soa obra. Introduce novidades como a soidade do heroe, o destino, a individualidade, o risco das decisións... Aproveita o coro para expresar as súas opinións. Das sete traxedias conservadas destacamos: *Antígona*, *Edipo rei*, *Electra*, *Áyax*, *Edipo en Colono*, *As Traquinias* e *Filoctetes*.

https://www.edu.xunta.gal/centros/iesfontexeria/aulavirtual/pluginfile.php/28362/mod_resource/content/1/SINOPSE_DE_EDIPO_REI.pdf

<https://www.biblioteca.org.ar/libros/133636.pdf> (*Edipo Rey*)

<https://assets.una.edu.ar/files/file/artes-dramaticas/2016/2016-ad-una-cino-antigona-sofocles.pdf> (*Antígona*)

<https://cdn.pruebat.org/recursos/recursos/libros/pdf/Electra-Sofocles.pdf> (*Electra*)

Eurípides (Salamina, 485-406 a. de C.)

Máis racional e menos dependente da relixión. Enxalza a liberdade e reivindica o papel dos máis débiles. Novidades: usa o prólogo para adiantar a acción, o coro perde peso, incorpora o “deus ex maquina”, dá dinamismo á escena con xogo de movementos e distancia de personaxes. Humaniza a deuses e heroes (paixóns, dúbidas, temores). Preocúpase polos sentimentos da muller e presenta o amor como un asunto irrefreable de consecuencias funestas. Linguaxe sinxela e fluída. O seu estilo e concepción escénica aproxímanos ao teatro moderno. Consévanse dezasete traxedias das que destacan: *Medea*, *As troianas*, *As Bacantes*, *Hécuba*, *Hipólito*, *Alceste*.

<https://cdn.pruebat.org/recursos/recursos/libros/pdf/Medea-Euripides.pdf> (*Medea*)

<https://www.iesdonbosco.com/data/lengua/litu.las.troyanas.adaptado.euripides.pdf> (adaptación e resumo de

[As troianas](#)

<https://www.suneo.mx/literatura/subidas/Eur%C3%ADpides%20Las%20Troianas.pdf> (*Las troianas*)

A COMEDIA

Aristóteles define o xénero da comedia en comparanza co da traxedia. As traxedias encargábanse de idealizar os homes e os grandes temas da humanidade, mentres que a comedia facía xustamente o contrario: realizaba caricaturas das persoas para presentar a súa faceta máis baixa, máis burlesca, máis absurda.

Nas comedias, os autores escribían tomando como base estereotipos de persoas da sociedade para crear a burla e a mofa e, ao mesmo tempo, satirizar sobre aspectos sociais que implicaban a todos os cidadáns.

Ata o ano 485 a.C. non se representaron comedias nas Grandes Dionisiásas. Representábanse durante as Leneas en xaneiro, chegando a converterse no xénero máis importante dentro do helenismo e do teatro romano, especialmente grazas á Comedia Nova e aos seus enxeños escenográficos.

Estrutura externa da comedia

- *Prólogo*, introduce a temática da obra, incluíndo a presentación do/da heroe/heroína e o plan co que pretende afrontar a situación (igual que na traxedia).
- *Párodos*, o coro expón o seu canto de repulsa ou adhesión ao heroe/heroína (igual que na traxedia).
- *Agón*, o/a heroe/heroína enfróntase a algún detractor do seu plan, para acabar triunfando. Representa as ideas do comediógrafo. A discusión (loita dialéctica), núcleo da obra, pode ser entre dous personaxes ou entre un personaxe e o coro. Esta estrúrase en intervencións parellas desde o punto de vista métrico, pero opostas tematicamente, co corifeo actuando como moderador. O agón desenvolve a acción dramática até o clímax e inclúe a resolución do conflito.
- *Parábase*, intermedio onde o coro, ou o seu xefe –corifeo–, se dirixe ao público, falando ou cantando sobre temas xerais que non teñen que ver coa trama (sucesión de escenas), para animar o público, loar o autor e a calidade da comedia. É o único momento no teatro grego no que os actores se despoñan da máscara e a vestimenta.
- Explotación do éxito, o/a heroe/heroína ha de facer fronte a quen, a pesar da súa vitoria, quere minimizala ou aproveitarse dela.
- *Comos (kommos)*, apoteose da vitoria do/da heroe/heroína introducida coma un festexo. Canto de saída do coro (éxodo).

Esta estrutura irase simplificando ata a desaparición do coro, e a distribución proposta por Menandro nun prólogo e cinco actos.

Etapas da comedia en Grecia

Comedia antiga: ten un carácter sexual explícito xa que se poden atopar procesións fálicas coma nos *Acarnienses*, e chistes sobre peidos, cus, excrementos... A comedia tomaba como punto de partida a consecución dun obxectivo totalmente imposible na vida real. Uns poucos cidadáns distinguidos eran ridiculizados despiadadamente diante de toda a cidadanía. De igual modo os/as deuses/deusas recibían un trato irreverente, aínda que nunca dun modo que puidese poñer en cuestión a súa existencia. A *Comedia antiga* era ao mesmo tempo unha amálgama de crenzas relixiosas, sátira e crítica (política, social e literaria) mesturada con bufonadas.

O principal representante da comedia antiga é **Aristófanes (Atenas, 445-380 a. de C.)**. Foi moi crítico co goberno democrata e avogou pola volta da monarquía. Reclama a volta á tradición relixiosa e mofouse de todo avance artístico e das novidades filosóficas. Os seus argumentos mesturan realidade e fantasía e presentan certa incoherencia. As súas obras amosan o modo de pensar dos atenienses. Gosta do xogo do sorprendente. Acada o humor mediante diloxías, hipérboles, comparacións insólitas... Algunhas das súas principais obras son: *Os Acarnienses*, *As avespas*, *As nubes*, *As aves*, *Lisístrata*, *Os cabaleiros*, *A paz*, *As Tesmoforiantes*, *As ras*, *As asembleístas*, e *Pluto*.

<https://www.edu.xunta.gal/centros/iesalvarocunqueiro/node/115> (sinopse das obras)

<https://www.ies-galileo.com/wp-content/uploads/2014/10/Lis%C3%ADstrata-Arist%C3%B3fanes-1-1.pdf>

(Lisístrata)

Comedia nova: a comedia pasa a centrarse en reflectir a sociedade ateniense en xeral, sobre todo polo que fai nos núcleos domésticos e privados. Comezará a partir do século IV a. C. A nivel formal diminúe a importancia do coro e a *parábasis*, o argumento foi dividido en cinco actos e estableceuse un prólogo no que o autor presentaba as súas opinións. O tema principal adoitaba ser o amor, con toda clase de contrariedades ao longo da representación, mais sempre cun final feliz. Os personaxes son cidadáns calquera convertidos en tipo, e o coro queda oficialmente relegado a un papel puramente musical e divertido. Aparecen moitos personaxes “tipo” (criado preguiceiro pero bo servidor do seu amo, servos, vella ama de cría, tío avaro, titor ladrón, cortesá...), sen profundidade psicolóxica, e as obras deixan de lado o seu contido máis crítico para facer unha simple burla de aspectos do día a día da xente de Atenas.

Entre a *comedia nova* destacan autores como Filemón, Dífilo, e sobre todo polos fragmentos que se preservaron da súa obra, **Menandro**. A súa carreira foi moi frutífera, ao escribir máis de cen pezas de teatro, aínda que só se conserva unha completa *O misántropo*, na que elimina o coro (o pobo xa non está representado).

O DRAMA SATÍRICO (o terceiro xénero)

Na época clásica, en Atenas, os autores debían presentar en concurso tres traxedias e un drama satírico; as catro obras eran interpretadas polos mesmos actores. Segundo a tradición, Pratinas de Fliunte (VI.- V a. C.) é o inventor do xénero.

O drama satírico era a versión escatolóxica das traxedias anteriores. Este xénero caracterizábase por un coro composto por sátiros e encabezado por Sileno.

É o reverso teatral da traxedia. Depende dela e, á vez, dálle unha nova dimensión. Se a traxedia xera nos/as espectadores/as fortes tensións e unha resposta anímica e intelectual conmovedora, o drama satírico ten a función de desactivar tales emocións e reorientar o espectáculo cara a unha representación distendida. Sobreviviron poucas obras. O único drama completo que se conserva é *O Ciclope* de Eurípides.

1.2.5 A interpretación en Grecia

En Grecia a arte do intérprete era manifestar os personaxes, que, como xa se viu na traxedia, eran deuses ou heroes. Polo xeral, eran personaxes elocutivos, nos que a palabra tiña máis peso que a propia corporalidade do propio actor.

A **oratoria** é o gran modo de interpretación no teatro grego. É unha técnica que implica máis a declamación que a interpretación tal e como se coñece actualmente.

Era básica a **máscara** na que o intérprete desaparecía para que o/a personaxe fose un ser diferente ao intérprete. O intérprete non encarnaba o Deus, só amosaba a través da estilización coa máscara, vestuario e calzado, a personaxe mítica que amosaba ao pobo grego. Lembremos que o pobo grego nas traxedias xa coñecía de antemán os personaxes e o que lle interesaba era a nova visión da historia mítica dos acontecementos e non da psicoloxía dos/das personaxes.

As máscaras no teatro grego teñen un papel identificador e comunicador.

Identificador porque representa a unha divindade coñecida, e comunicadora porque polas súas dimensións permite agrandar o xesto e sintetizar as personaxes.

As máscaras pola súa construción só teñen unha expresión fixa propia da máscara, e na que a cara do intérprete non se pode ver. Tan só a partir de como coloca o intérprete todo o corpo, a máscara colle expresións

diferentes. E para iso a claridade da expresión corporal nos seus xestos teñen que ser moi precisos para expresar o verdadeiro significado. A forza da máscara radica en como esencializa o que quere transmitir coa posición corporal para que o público entenda perfectamente o que se lles está a contar.

As diferentes expresións indican diferentes emocións, de igual xeito que as cores indica o sexo das personaxes. As cores claras eran habituais para as mulleres e as escuras para os masculinos. O intérprete, que sempre era un home, non tiña que preocuparse por facer de muller xa que a máscara, a vestimenta e as cores, indicaban o sexo da personaxe. As máscaras, ao teren unha boca moi aberta,

servían como unha especie de megáfono para aumentar a potencia da voz dos actores.

Segundo conta a tradición, un corifeo chamado Tespis fíxose famoso porque poñía unha máscara ao interpretar os personaxes, comezou a escenificar. A innovación permitiulle evocar varios personaxes simplemente cambiando de máscara. Este recurso volveuse tan importante que o comediante permitiuse dialogar co coro. Así, a súa función xa non era a dun corifeo tradicional, senón outra moi distinta: a dun actor.





En canto ao **vestiario**, parece que a túnica con mangas era un trazo típico do vestiario teatral. Os traxes do actor de traxedia eran máis luxosos e ostentosos que os do actor cómico. Así mesmo, nas traxedias os intérpretes que levaban máscara calzaban os **coturnos**, que eran unhas sandalias con plataformas, xeralmente de madeira ou cortiza, que os facían máis grandes para poder representar adecuadamente as grandes figuras que aparecían no escenario e situarse por encima do coro. Nas comedias non se empregaban coturnos.

Segundo o seu **rol** na historia podemos distinguir os seguintes tipos:

- Protagonista: o/a personaxe principal.
- Deuteragonista: o/a segundo/a personaxe en importancia, por detrás do/a protagonista. pode alternar a súa posición entre ser aliado/a ou inimigo/a do/da protagonista en función do argumento da historia.
- Tritagonista: pode actuar como instigador ou causante dos sufrimentos do/da protagonista. A pesar de ser ás veces o/a personaxe menos simpático do drama, el ou ela en ocasións tamén pode mostrar piedade e simpatía polo/a protagonista.

Outro dos aspectos que marcaban a forma interpretativa era o **coro**.

O coro na tradición grega tiña unha función narrativa que adoita substituír a propia acción dramática, preguntando, anticipando, increpando... os personaxes principais que estaban na *skene*.

Como se dixo, o coro non estaba no escenario tal e como o entendemos, senón nun espazo circular -*orchestra*- desde o que se dirixía aos personaxes principais, servindo de mediador entre o público, a trama e as consecuencias das decisións.

En canto ao número de membros do coro, este variou ao longo dos anos (do mesmo xeito que declinou a súa importancia). Adóitase situar ao redor de 12 ó 15.

O coro adoita estar dirixido por un **corifeo**, que é quen toma a palabra cando non canta, senón que recita, como representante de todo o coro. Tamén poden darse casos en que o coro se subdivida en dous semicoros. A actividade do coro é, ademais do canto e a danza enunciar os "extásimos", que era como se designa a parte falada do coro (*hístemi* "estar de pé inmóbil").

1.2.6 A recepción das artes escénicas en Grecia

Non sabemos con certeza, pola escaseza de referencias, como podía ser o comportamento do público durante as grandes dionisiacas.

A diferenza do teatro actual no que é un acto de entretemento cultural, o teatro en Grecia é un acto político -da propia *polis*- obrigatorio para a maior parte da sociedade. Polo tanto, o teatro non é só entretemento, senón que ten un compoñente ritual que implica unha participación diferente á que podemos atopar actualmente nun recinto escénico.

Lembremos que o contexto das representacións tiña que ver cos festivais relixiosos patrocinados polo estado: as *Grandes Dionisiacas* e as *Leneas*. Esta forma de festividade nacional chegou incluso á subvención por parte do estado que se encargaba de pagar a entrada das persoas que non tiñan recursos, e mesmo a compensar economicamente a aquelas persoas que perdían un día do seu traballo por asistir ao evento. Asistían a estas cerimoniaes escénicas forasteiros e xente de recoñecido prestixio internacional, feito que indica a importancia como modelo propagandístico grego.

As xornadas eran extremadamente longas xa que nun mesmo día dende o amencer había unha triloxía dramática e remataba co drama satírico ao anoitecer. As xornadas comezaban con sacrificios de animais e doazóns para as divindades. O pobo ateniense pasaba todo o día no teatro, coma nunha romaría actual, comendo e bebendo durante a xornada.

Este público estaba conformado polos cidadáns libres de Atenas. Non sabemos con certeza a asistencia das mulleres ás representacións, xa que temos moi poucas referencias, mais conservamos algún texto que indica a súa presenza. Tampouco sabemos con certeza se os/as escravos/as entrarían dentro do recinto escénico.

O público tiña unha educación oral moi forte, na que os mitos fundacionais tratados nas traxedias eran coñecidos por toda a poboación, mentres que as comedias facían referencia a cuestións relevantes no seu presente. Evidentemente estamos ante representacións onde prima a oralidade por riba das imaxes estéticas.

Canto ao número de actores, foi Esquilo o primeiro que elevou dun a dous, diminuíu a intervención do coro e deu o primeiro posto ao diálogo. Sófocles introduciu tres e a escenografía.

Aristóteles, *Poética*, cap.4

1.3 A danza en Grecia

A orixe mítica da danza sitúase en Creta segundo Homero, onde os/as deuses ensinaron a danza aos mortais. Isto foi debido a que en Creta a importancia da relixión foi moito menor que noutras zonas de Grecia, co que a danza tivo unha evolución de seu máis chea de imaxinación e liberdade.

En Creta a arte situábase na esfera das grandes familias que adornaba vivendas e obxectos de culto fóra dos espazos de culto habituais. Os frescos atopados nos palacios amosan temas mundanos afastados dos aspectos relixiosos.

Saber bailar era unha calidade moi apreciada pola sociedade: mantiña a saúde do corpo, funcionaba como sistema pedagóxico e era un fermoso espectáculo para contemplar: Na Grecia Antigua, a *musiké* comprendía tres artes diferenciadas: a poesía, a danza e a música.

Ao longo da historia da Grecia clásica podemos distinguir os seguintes tipos de danza:

- *As danzas dionisiacas.* Ao igual que o teatro, as danzas dionisiacas teñen orixe no culto ao deus Dionisio, deus que xa dende o ventre da súa nai, ao escoitar o címbalo ou a dobre frauta comezou a bailar.

Eran características destas danzas o tirso, a coroa de vide ou de rosas, e os xiros corporais. Este baile sagrado reservado ás persoas iniciadas no seu culto derivará cara a danza de divertimento. Nos primeiros momentos serán as Ménades quen as practicaban.

O Dítirambo, poema dedicado a Dionisio, derivará ata converterse na Traxedia, e era un himno cantado e bailado, a cabalo entre a cerimonia cívica e a loucura.

No dítirambo, no século VI a.C, un coro conformado por medio centenar de danzantes, disfrazados de sátiros, entoaban cantos xirando ao redor dun altar.

Destacaba sobre o resto o Corifeo –representante do coro- que lanzaba invocacións. Nesta estrutura atopamos, segundo Aristóteles, a orixe do futuro teatro.

- *A danza da comedia.* De carácter máis rural e festivo que a anterior. Caracterizábase polos movementos de cadeira, sacudidas do peito e os saltos.
- *As danzas pírricas.* Eran o baile militar por excelencia de Esparta. Era unha especie de danza preparatoria do adestramento militar. Comezaba aos cinco anos de idade e incluía unha serie de movementos acompañados por música que ensinaban as posicións de combate.

1.4 O mimo en Grecia

A orixe do antigo teatro grego está nas festas ao deus Dionisio, e o fundamental era a linguaxe corporal, principal instrumento. Como era o deus do viño, provocaba liberacións e o drama volvíase máis sensual, físico e lascivo.

A palabra **mimo** é orixinaria de Grecia e significa 'imitar'. O mimo corporal dramático trata de expresar a través do corpo unha historia, momentos concretos, sensacións...

O mimo era unha forma dramática popular de orixe grega, cun carácter realista e satírico. Esta arte apareceu no século V a.C. en Siracusa co escritor Sofrón.

Bibliografía:

Apuntamentos IES San Clemente

Apuntamentos IES Alexandre Bóveda

Exercicios sobre o tema “Artes escénicas en Grecia e Roma”, para traballar en parellas e corraxir na clase.

1. Define os seguintes termos:

CORO, CORIFEO, COREUTA, COREGO, TESPIS, ORCHESTRA, SKENÉ, PROSKENION, KOILON, PÁRODOS (NA TRAXEDIA E NA COMEDIA), PARÁBASE (COMEDIA), EMMELEIA (TRAXEDIA), CATARSE, MÁSCARA, COTURNO, PINAKES, PERIAKTOS, DITIRAMBO, SÁTIRO, GRANDES DIONISÍACAS -DIONISIO, LENEAS

2. Que significa a palabra “teatro”, onde e cando naceu? Que autor proporciona máis información sobre o teatro grego?

3. Cal é a estrutura dunha obra dramática que se presentaba ás Grandes Dionosíacas?

4. Explica as tres partes arquitectónicas principais dun teatro grego clásico.

5. Define e caracteriza o xénero dramático da traxedia.

6. Cales son os principais autores tráxicos da literatura dramática grega? Escribe algunha das súas obras.

7. Define e caracteriza o xénero dramático da comedia.

8. Cales son os principais autores de comedias da literatura dramática grega? Escribe algunha das súas obras.

9. Diferenza, dun modo analítico, as principais etapas na comedia grega.

10. Define e caracteriza o xénero dramático do drama satírico.

11. Diferenza, dun modo analítico, a traxedia da comedia.

12. Cales son as principais características da interpretación en Grecia?

13. Explica a importancia do uso da máscara no teatro grego.

14. Explica o vestiario que se empregaba na interpretación no teatro grego.

15. Características do coro grego.

16. Explica os tipos de personaxes segundo o rol que desempeñaban no teatro grego.

17. Explica a recepción das artes escénicas na sociedade grega.

18. Diferencia os tres tipos de danza na Grecia clásica.

19. Explica o mimo na Grecia clásica.



PÍLULAS SOBRE AS ARTES ESCÉNICAS EN GRECIA E ROMA

1. A acústica de Epidauro

Hai unha lenda que di que podes escoitar unha moeda caer na última fila no teatro de Epidauro. Un estudo determinou cal foi o elemento clave do deseño do teatro de Epidauro. Símbolo dos teatros gregos e o único teatro do mundo onde as últimas filas, situadas a 70 m, escoitan perfectamente aos actores do escenario.

O estudo revela que as bancadas do teatro xogan un papel esencial na acústica, polo menos cando o teatro non está totalmente cheo de espectadores. Os asentos, que constitúen unha superficie acanalada, serven como un filtro acústico que transmite o son que vén do escenario a altas frecuencias e fai de difusor a baixas frecuencias.

Previsión ou azar, o teatro de Epidauro foi construído coa forma óptima e coas dimensións correctas, entendendo, o uso de superficies acanaladas como filtros en lugar de simples difusores de son.

As bancadas proporcionan un efecto difusor, suprimindo o son de frecuencia baixa, o compoñente principal do ruído de fondo, e rompendo as baixas frecuencias das voces. Ademais, as filas dos asentos de pedra, reflicten as altas frecuencias cara atrás, cara ás audiencias, realzando o son.

A investigación foi realizada polo experto en acústica e ultrasón Nico Declercq, profesor na Academia Woodruff de Enxeñaría Mecánica no Xeorxia Institute of Technology e por Cindy Dekeyser, unha enxeñeira fascinada pola historia da antiga Grecia.

<https://www.acusticaweb.com/>



2. Tespis

Tespis (en grego antigo, Θέσπις: Thespis; Icaria, actual Dionýsios, *Ática Oriental, fl. ca. 550 - 500 a. C.), dramaturgo grego do século VI a. C considerado como o pai do teatro e o primeiro actor da Historia.



Dise que foi o gañador do primeiro concurso de traxedias durante as dionisiacas de Atenas celebradas entre o 536 a. C. e o 533 a. C. Aínda que non se conserva obra súa, nin sequera de forma fragmentaria, Tespis é considerado pola tradición como o iniciador ou inventor da traxedia como forma teatral. Na súa *Poética*, Aristóteles atribúelle este papel ao ser o primeiro en introducir a un personaxe ou actor (hipocrites, ὑποκριτής), o que abría a posibilidade do diálogo co corifeo, o xefe do coro. Desta maneira a representación coral perdía parte do seu carácter recitativo para iniciar novos camiños pola vía do diálogo e do enfrontamento entre as partes.

Outros autores supóñenlle introdutor da máscara como elemento caracterizador do personaxe: desde a aplicación dunha simple maquillaxe a base de *albayalde*, ata a fabricación de máscaras de liño. Temistio, pola súa banda, atribúelle tamén a invención do prólogo.

Tras unha fulgurante carreira dramática nas Grandes Dionisiacas atenienses, foi desterrado por Solón e obrigado a percorrer os camiños cun carro, segundo relata a lenda, polo cal se lle considera tamén o primeiro dramaturgo itinerante ou que foi de xira.

<https://es.wikipedia.org/wiki/Tespis>

3. Polo

Conta Aulio Gelio que en terra grega viviu, no século V, un actor que superou os seus conxéneres pola súa dicción e viva interpretación nas traxedias, chamado **Polo**.

Polo perdeu o seu querido fillo e tras pasar o duelo pertinente volveu ao teatro para interpretar *Electra*, de Sófocles. Nesta peza *Electra* pasea cunha urna cos ósos de Orestes.

Segundo Gelio "Ataviado co seu lúgubre vestido de *Electra*, o actor Polo sacou do sepulcro a verdadeira urna cos ósos do seu propio fillo, e abrazado a ela, coma se levase os de Orestes, encheu o ar, non de simulacros ou imitacións, senón con verdadeira dor e lamentos palpitantes. E cando semellaba que se representaba a obra, representábase a dor."



4. Principais funcións do coro no teatro grego.

a) Imprecativas: pregarías; invocacións; oracións nas que se pide, en ocasións, a aparición de heroes mortos ou a chegada dun deus; acción de grazas ou cantos de vitoria. Nestas, como noutras misións do coro, advírtense claramente a súa orixe e natureza rituais.

b) Participación na cerimonia, con intervencións de carácter relixioso: procesións, ofrendas...

c) Narrativas, ao servizo da acción: O coro pode preparar a acción expoñendo a situación en que esta vai ocorrer, ou pode predicila, anticiparse a ela, ou presaxiala, coma se tivese poderes visionarios. Tamén pode expoñer o seu temor ante unha das posibilidades da acción, chegando mesmo a prever os personaxes do risco ao que se expoñen.

d) Unificadoras, de ligazón, entre os distintos episodios tráxicos, que se pecharán co éxodo ou saída.

e) Comentaristas da acción nos seus resultados e consecuencias.

f) Mediadoras entre a acción tráxica e a percepción por parte dos espectadores, e chega mesmo a converterse nunha especie de conciencia colectiva do público.

5. Principais elementos que caracterizaban o vestiario do actor no teatro grego.

A máscara opera a transmutación do actor en personaxe ou, mellor dito, a ocultación da fisionomía real do actor para representar a identidade do personaxe a través dos trazos reflectidos na máscara. Ademais, propicia a coincidencia do personaxe co seu carácter expresivo (cómico ou tráxico tipificados) e produce efectos de arrepío. Igualmente, a

súa cavidade servía para ampliar a voz e permitía que un actor puidese representar a varios personaxes con só cambiar de máscara.

Pola súa parte, os coturnos servían para dar maior altura aos actores tráxicos. Deste xeito, os actantes que representaban personaxes nobres sobresaían por encima do coro e, doutra banda, a súa altura amoldábase ás proporcións da máscara. O actor convertíase así nunha especie de xigante e facíase visible para todos os espectadores. Estas dimensións provocaban un simbolismo psicolóxico e moral que favorecía a catarse.

Así mesmo, os traxes usados polos actores gregos resumían estilizadamente a moda ática de acordo cos personaxes que representaban. Compoñíanse esencialmente de túnicas curtas e medias (quitón, clámide) e mantos, xogando tamén coa importancia metafórica das cores. Os reis habían de vestir de púrpura e lucir unha coroa como mostra de dignidade e mando; os personaxes de loito, con tons escuros; e as almofadas servían para avultar o corpo humano a fin de que gardase a debida proporción coa altura.

6. Elementos que formaban parte do decorado no teatro grego

Ao principio, no espazo escénico non debeu figurar ningún lugar extraescénico. Este debía ser creado pola imaxinación dos espectadores, seguindo as indicacións do texto.

En cambio, no tempo de Esquilo, o espazo escénico integrouse no espectáculo para suxerir os lugares comúns da acción (palacio, fortaleza, bosque, lugar elevado), o que se conseguía por medio dun pano de fondo e duns bastidores, chamados *periactois*, colocados nos laterais do proscenio. Os *periactois* podían mesmo virar sobre si mesmos para presentar nas súas caras diferentes decorados ao longo do espectáculo para cambiar a escena.

Xa con Eurípides, dispoñíase igualmente dunha plataforma móbil, unha polea no teito da *skené* para alzar polo aire aos deuses, plataformas elevadas para designar os lugares olímpicos, terrazas, escotillas e escaleiras polas que podían ascender as pantasma dos mortos.

Como utensilios necesarios para producir efectos sonoros e visuais, os gregos dispoñían de placas que se golpeaban para simular o ruído do trono, mentres que con fachos que se axitaban producían o resplandor dos lóstregos.

7. Influencia grega no teatro romano

A orixe do teatro e das representacións dramáticas regradas debe vincularse á helenización xeral da cultura romana tras a primeira guerra púnica. O teatro é o máis claro exemplo, aínda que non o único, desta habilidade da civilización romana para apropiarse de manifestacións artísticas doutros pobos, impregnándoas do seu propio espírito.

As primeiras obras teatrais romanas foron traducións de obras gregas, pero máis adiante deixaron de selo, aínda que sen chegar nunca a se converter en obras realmente orixinais. Tomábanse temas de obras gregas: na comedia, intrigas, amores, mozos libertinos, unións ilexítimas, nenos expósitos, raptos, recoñecementos tras longas separacións, etc; na traxedia, os coñecidos temas protagonizados por heroes e deuses que se encontran en Esquilo, Sófocles e Eurípides.

Conservábase mesmo o ambiente grego, reflectido sobre todo nos nomes dos personaxes, as roupas usadas, o vocabulario cheo de helenismos e as frecuentes alusións á mitoloxía.

Polo xeral, os autores romanos valíanse da técnica coñecida como *contaminatio*, é dicir, da superposición dunha obra grega a outra (xa mesturando as dúas, xa tomando unha como base e engadíndolle algunhas variantes extraídas da outra).

Os autores romanos prescindían dalgunhas características do teatro grego e engaden outras novas:

- Cambian os metros poéticos.
- Confíren maior importancia ao acompañamento musical.
- Suprimen o coro, que tan destacado papel xogaba nas obras gregas.
- Tratan, polo xeral, os temas con máis sinxeleza.
- Empregan na comedia un humor máis directo, introducindo chistes e alusións aos costumes de Roma.
- Engaden escenas e personaxes que non aparecen nos orixinais gregos.

2. AS ARTES ESCÉNICAS EN ROMA

2.1. Introducción

Cando Roma conquistou Grecia, tomou da súa cultura orixinal todo aquilo que lle interesaba e transformouno en espectáculo. A gran clave da transformación do teatro romano que cambiou completamente as ideas orixinais gregas foi impulsada pola tradicional división romana entre o *otium* e o *negotium*.

Mentres que *negotium* era a actividade, a participación nos asuntos públicos e a xestión económica, a palabra *otium* define o descanso, o recreo, a inactividade ou a indolencia pura tendo o seu reflexo na virtude, intelectualidade ou as condutas sexuais.

Máis o *otium* xera unha grande actividade económica, tanto no ámbito público coma privado, xa que o crecemento económico que tivo o imperio romano polas súas conquistas contribuíu a que os poderes públicos investisen en espectáculos para a diversión cidadá -*ludi*- coa construción de grandes obras públicas dedicadas a este tipo de eventos (teatro, coliseums, circos...) e que servían para controlar e contentar o pobo (*pan et circus*). Lembremos que en certo momento de riqueza económica Roma chegou a ter dos 365 días do ano natural, 275 días dedicados aos *ludi*.

Estas festas garantían a *pax deorum* -a paz dos deuses- xa que servía para aplacar os deuses e, sobre todo, como elemento mediador de revoltas entre o pobo romano.

2.2. As diferentes artes escénicas en Roma

A vida en Roma era de todo, menos aburrida como xa comentamos anteriormente. Como elemento controlador da sociedade, os poderosos tiñan ocupada a poboación nos seguintes tipos de xogos (*ludi*) que coincidía habitualmente coas festas-tributos aos deuses:

Ludi circenses

1. As carreiras de carros no circo era o divertimento máis popular entre os/as cidadáns romanos. Nas carreiras de carros, os aurigas conducían as cuadrigas (carros de catro cabalos) de pé.

2. *Munera gladiatora* ou pelexas de gladiadores, que habitualmente eran escravos desexosos de gañar a súa liberdade, e que loitaban para dar espectáculo a risco da súa propia vida. O importante non era a morte inmediata (como aconteceu nalgún período), senón a loita e a súa técnica, semellante a unha coreografía, que enchía de excitación o público.

Ludi scaenici

A diferenza do pobo grego, o romano era amante do divertimento como pasatempo, e non tanto á reflexión cívica, catártica e espiritual do teatro grego. Por iso, aínda que tivese moita importancia social como valor cultural elevado, o teatro, e máis concretamente a traxedia, non tivo moita importancia entre o pobo, sendo a comedia o xénero que máis interesou ao pobo romano, e nin sequera foi un espectáculo de masas.

2.3. Os espazos escénicos en Roma

2.3.1 Os *ludi* circenses

a) O circo

En Roma chegaron a convivir ata 12 circos sendo o máis grande o Circo Máximo (600 a.C.) cunha capacidade para 150.000 persoas. O circo é unha evolución do hipódromo grego. Era un recinto alongado e oval de arena cunha parede medianeira (*spina*).

Os circos tiñan unha meta en cadansúa curva cun marcador enriba que estaba conformado por sete golfiños –en referencia a Neptuno-, e noutro por sete ovos –en referencia a Cástor e Pólux-.

Na *spina* aloxábanse moitos elementos decorativos como estatuas da deusa Cibeles ou obeliscos exipcios. As bancadas estaban separadas por muros para evitar os continuos accidentes das cuadrigas. Durante os séculos IV e V d.C. co auxe da igrexa católica os circos caeron en desgraza e foron derrubados para aproveitar a súa pedra.

b) O anfiteatro

O edificio onde se celebraban este tipo de loita entre gladiadores era o anfiteatro. O anfiteatro resulta de combinar dous teatros dándolle a forma circular como a que ten o máis famoso do mundo: o Coliseo romano, inaugurado no ano 80 d.C. O anfiteatro componse por unha area central e ao

redor, bancadas para o público. Os primeiros anfiteatros foron construídos en madeira e, posteriormente, grazas ao ladrillo e á pedra puideron chegar a alturas de 57 metros como o Coliseo romano que podía albergar 65.000 persoas. É importante indicar que este tipo de edificio é exclusivamente romano, e non ten referente nin na



cultura grega nin nas de Asia Menor. Neste tipo de recinto eran habituais os seguintes espectáculos:

- Combates de gladiadores (*munera gladiatoria*)
- As cacerías de animais salvaxes (*venationes*)
- As batallas de auga (*naumaquias*)

2.3.2 Os *ludi scaenici*

Deriva directamente dos teatros gregos da época helenística (323 a.C.-31 a.C). A maior parte dos edificios que se conservan foron grazas aos avances arquitectónicos romanos, grazas ao formigón romano (unha mestura entre cinza, cal viva, auga de mar e roca volcánica), o arco romano e as cúpulas que proporcionaban estruturas sólidas e compactas.

Para a súa construción podían, ou ben construírse directamente ao chan, ou ben, coa súa propia estrutura. A primeira opción era a máis habitual, a de construír aproveitando as ladeiras das montañas. O resto das zonas apuntalábanse con piares e corredores abovedados.

O edificio teatral en Roma tiña tres zonas ben definidas: a *scaenae*, a *orchestra*, e a *cavea*.

a) A *cavea*

É a zona dos espectadores que ten forma semicircular. Temos tres zonas claramente diferenciadas, tanto pola súa situación como pola clase social que acollían:

- A *imma cavea* é a zona máis baixa, a máis próxima ao escenario. O público desta zona é a da alta sociedade da época, e polo xeral, masculino.
- A *media cavea* é a zona dedicada ao público en xeral. No caso de que non houbera zona superior –*summa cavea*– podían instalarse tanto a infancia como as mulleres.
- A *summa cavea*, ou estrutura superior, de construción moi complexa e custosa.

Para acceder a estas zonas, os teatros contaban con escaleiras –*scalariam*– para acceder aos *vomitorium*, que eran as portas de entrada e saída ás *caveas*. As *caveas* estaban separadas entre si por uns muros verticais dun metro de altura –*baltei*– que diferenciaban as zonas. Pola distribución das escaleiras nas *caveas*, creábanse, naturalmente, zonas en forma de cuña que dividían as bancadas: os *cunei*.

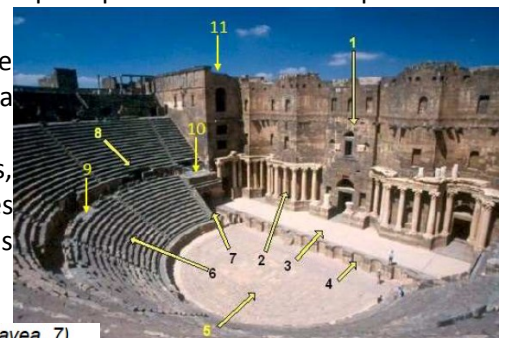
b) A *orchestra*

Con relación á *orchestra* grega, no teatro romano redúcese moitísimo, quedando tan só unha zona semicircular, xa que o papel do coro é apenas inexistente no teatro romano. Esta zona empregábase para os patricios e personalidades importantes para se sentar e ver o espectáculo, e, tamén, ser vistos.

c) A *scaenae*

Na zona da representación –o *pulpitum*– tamén sentaban as autoridades principais. Estaba elevada por riba da *orchestra* polo *podium*. A *scaenae* divídese nas seguintes partes:

- *Proscenium*. Espazo onde se facía a representación propiamente dita. Debaxo desta zona atopamos o *hiposcaenium* ou zona para efectos especiais que saían de debaixo do *proscenium*.
- *Frons scaenae*, edificio luxosamente decorado con columnas, estatuas e soportes para o lume. Na *frons scaenae* había tres accesos para os intérpretes: a central –*vulva regia*– e dúas laterais –*vulvae hospitalium*–.



Vista del auditorium: 1) Scaenae frons, 2) Porticus post scaenam, 3) Pulpitum, 4) Proscenium, 5) Orchestra, 6) Cavea, 7) Aditus maximus, 8) Vomitorium, 9) Praecinctio, 10) Tribunal, 11) Basilica. Teatro romano de Bosra, Siria

2.4. Os xéneros dramáticos e autores principais en Roma

O teatro de imitación grega: a comedia e a traxedia *palliata*

No 240 a.C os edís encargaron, ao parecer, a Livio Andrónico a tradución dunha comedia e dunha traxedia grega con motivo duns *ludi* (xogos). Así naceu a primeira obra dramática en latín. Pero antes desa data, o pobo romano coñecera outras representacións de gran arraigo popular como as farsas da Atlántida ou o mimo, baseadas na improvisación, onde os actores, tapados con máscaras, representaban personaxes típicos (o vello estúpido, o chepudo, o papón...), marcado polo seu gusto polo grotesco, burlón e mordaz.

O teatro romano imita, copia e traduce as obras gregas: os autores romanizan os modelos gregos (os personaxes son gregos, visten ao estilo grego, teñen nomes gregos,... pero falan en latín) con alusións a personaxes reais. O teatro romano imita, copia e traduce as obras gregas. novas situacións, esaxeracións, xogos de palabras, xestos e outros elementos do gusto romano.

As obras dramáticas latinas, escritas en verso, chamadas *fabulae*, clasifícanse polo seu tema, ton e personaxes, en traxedia e comedia.

a) Na traxedia aparecen heroes, deuses e reis, no medio de duelos, exilios, mortes e grandes paixóns, o ton é solemne e a lingua elevada. Dentro da traxedia destaca Séneca (4 a. C.-65 d. C.).

b) Na comedia aparecen homes comúns, que falan en ton desenfadado, ou mesmo groseiro, implicados en enredos, amoríos, secuestros... De toda a poesía dramática da época arcaica só se conservan comedias de Plauto e Terencio.

Dentro da comedia pódese distinguir:

a) A comedia de atmosfera grega, inspirada en orixinais gregos, chamada *fabula palliata*, porque os actores vestían o *pallium* (palio), a capa característica dos gregos. Os dous grandes representantes da comedia romana, Plauto e Terencio (?-169 a.C), cultivaron a *palliata*.

b) Unha comedia de temática e atmosfera romana -*fabula togata*-, onde os actores levan a toga. Non tivo éxito.

Plauto

Os poucos datos que se conservan sobre a vida de Plauto (254 a. C.-184 a. C.) non son moi fiables, pois resultan sospeitosamente novelescos. Adóitase aceptar que era orixinario de Umbría e que era un cidadán libre, pero pobre, que traballou no teatro ata que logrou vender e representar as súas primeiras obras que o fixeron famoso.

Foi o único autor verdadeiramente popular do teatro latino. Consérvanse 21 comedias *palliatas* de imitación menandrina.

A obra plautina destaca por tres características principais:

-Personaxes-tipo como o vello avaro (*senex*), o mozo (*adulescens*), o fanfarrón, o escravo astuto (*servus callidus*), o parasito adulator...

-Situacións características, como a violación de mozas burguesas, a aparición por sorpresa de fillos naturais, os partos secretos, o escravo listo que axuda o seu amo parvo nos seus amores extramatrimoniais...

-Intrigas complicadas, que frecuentemente son aclaradas en apartes polos/as personaxes, así como nas alocucións directas ao público ou no prólogo, no que un personaxe, un deus ou un home que se chama *Prologus* indica o curso da acción.

Algunhas das obras máis coñecidas de Plauto son: *Anphitruo* (Anfitrión), *Bacchides* (As Báquides), *Menaechni* (Os Xemelgos), *Aulularia*, *Miles gloriosus* (O soldado fanfarrón)...

2.5 Outras formas escénicas no teatro romano

En Roma existiron tamén outras formas espectaculares teatrais propias que foron a orixe de moitas formas teatrais posteriores.

a) *As farsas atelanas*

Eran farsas que se configuraban a cabalo entre improvisacións e bromas satíricas feitas en prosa ou verso e que se facían con máscaras.

b) *mimo*

No século I a.C. temos as primeiras testemuñas sobre este tipo de manifestación escénica. O mimo é unha palabra grega que implica o feito de imitar calquera cuestión sen o uso da palabra.

Era moi habitual contratar unha compañía de mimo nos diferentes tipos de *ludi*. Podían ir dende o divertimento cómico básico ata ter unha trama complexa de carácter cómico.

Nesta forma escénica non se empregaba a máscara. Ademais as mulleres podían ser actrices (*mimae*) ou directoras de compañía (*archimimae*).

Os espectáculos de mimos foron os máis populares durante o imperio romano e, sen lugar a dúbida, foron a base da que naceu, xunto ás farsas atelanas, a *Commedia dell'Arte* en séculos posteriores.

c) *A pantomima*

Unha variante da anterior foi a pantomima. Os/as intérpretes levaban máscara e, sen falar, realizaban representacións escénicas baseándose na danza e o uso xestual do corpo, a partir da transposición do que quería representar acompañado por músicos composta por tímpanos, crócalos, aulos, cítaras ou *scabellums*.

2.6 A danza romana

Os seus antecedentes están nas propias danzas gregas e no pobo etrusco. Esta poboación que corresponde coa zona da Toscana, tiña contacto cos toda a zona do Mediterráneo oriental. De feito dende aí chegarán a Roma no ano 389 a.C. bailaríns chamados *ludiones* que bailaban ao ritmo das *tibiae* que participarán nos circos con improvisacións bailadas sen canto nin palabra. Estes bailaríns chamaranse posteriormente

histrións cando comezaron a ser empregados en comedias e traxedias.

Sabemos pouco das danzas romanas aínda que, polo xeral eran rápidas e estaban acompañadas por instrumentos como o aulos, a lira, pandeiros e crótalos.

A importancia da danza en Roma variou en relación á época concreta. Así, por exemplo, na República a danza tiña un compoñente hedonista, mentres que na época do Imperio a danza pasou a ser parte da diversión xeral en celebracións, procesións, festivais, circos, banquetes... De feito, nesta época, dentro das clases altas, a danza chegou a substituír os filósofos, oradores ou titores dentro das prioridades da educación.

As principais danzas romanas son:

-*Danzas en honor a Marte* (deus da guerra). As máis antigas coñecidas, segundo nos indica o historiador Tito Livio. Durante o mes de marzo, mes do deus da guerra, os *salii* (saltadores) facían procesións que consistían en bailes en círculo marcadas por un ritmo ternario que marcaban golpeando os pés na terra e saltando máis que danzando. A importancia destas danzas militares eran tan grande que, durante este mes, estaba prohibido emprender campaña militar ou mesmo casar polos malos augurios que podería provocar.

-*Danzas lupercais*, exaltación da fertilidade da natureza. Pouco sabe delas, agás que estas festas se desenvolvían no mes de febreiro no monte Palatino en Roma, lugar onde se cría que a loba alimentou a Rómulo e Remo, fundadores da cidade. Chegaron a converterse, ata a súa desaparición no s. V, en orxías de faunos e ninfas baixo a presenza de Pan e a éxtase do viño de Baco (relacionada coas dionisiacas gregas).

-*Danzas saturnais*. Dedicadas a Saturno, entre o 17 eo 23 de decembro, conmemoraban o solsticio de inverno e a festa da colleita. Extremadamente importante para a sociedade, toda a actividade da cidade se paraba, elixíase a un rei do festival e a xente bailaba nas rúas. Estas festas eran de excepcional permisividade posto que certas actividades prohibidas durante o ano eran permitidas.

-*Danzas nos ritos dionisiacos*. Un exemplo deste tipo de danza ritual pode atoparse nas pinturas pompeianas da Vila dos Misterios (S.I a.C.) na que se narra unha cerimonia de iniciación nos misterios dionisiacos, cerimonia que nos seus detalles aínda está por aclarar.

2.7 A interpretación en Roma

Os actores profesionais (*histrións*) estaban organizados en compañías (*grex, caterva*) pouco numerosas -polo xeral catro ou cinco actores que repartían todos os papeis dunha obra- baixo a dirección dun patrón (*dominus*). A maioría tiñan a condición xurídica de escravos ou libertos, e procedían sobre todo do Mediterráneo oriental, aínda que tamén hai testemuñados actores occidentais.

Recibían diñeiro polas súas actuacións, pero os salarios variaban substancialmente en función da fama de cada un deles, e moitos debían vivir no limiar da mera supervivencia. Ao cabo do ano, só se celebraban unhas poucas representacións teatrais en cada cidade, de modo que os actores debían complementar os seus ingresos con outras actividades artísticas e mediante xiras teatrais por diversas cidades.

En xeral, os actores eran vistos como personaxes vulgares e moralmente repudiados, ata o punto de que foron tratados pola lei romana como infames e a súa profesión como ignominiosa. Con todo, coñécense en época tardorepublicana actores como Roscio Galo e Clodio Esopo que chegaron a ser famosos, convertidos en estrelas capaces de reunir grandes fortunas e ben vistos mesmo entre os círculos aristocráticos.

Durante o Principado, sobre todo durante o século II, os actores de maior éxito foron os pantomimos da familia *Caesaris*, quen, ao servizo do emperador, non só actuaban en Roma, senón que realizaban xiras por Italia e polas provincias occidentais do Imperio.

2.8 A recepción nas artes escénicas en Roma

Aínda que en ningún caso se reducía a unha elite, a parte da poboación que asistía ao teatro era unha minoría en comparación co circo e co anfiteatro.

O público variaba segundo os xéneros. Comedia e mimo gozaban dun público de diversa procedencia, porque os temas, pola súa cotiandade, eran de fácil comprensión. O da traxedia era en cambio máis selecto, composto sobre todo por quen tivera contacto coa cultura grega.

Os espectáculos eran anunciados mediante rótulos pintados nos muros exteriores dos teatros. Homes e mulleres de todas as categorías sociais estaban autorizados a asistir ás representacións teatrais, pero os/as espectadores/as non podían elixir libremente o seu asento.

A subdivisión do espazo no edificio teatral, que supoñía a reserva de lugares determinados segundo a categoría social, política e xurídica do público, ofrecía unha imaxe completa da poboación romana, estruturada sobre a base da existencia nela de libres e escravos, estranxeiros e cidadáns, diferenciando dentro destes últimos entre a plebe e as ordes dos senadores e os cabaleiros.

Exercicios sobre o tema “Artes escénicas en Roma”, para traballar en parellas e corrixir na clase.

1. Explica a diferenza entre *negotium* e *otium*. En cal deles se inclúe os *ludi* e por que?
2. Que espectáculos se incluían nos *Ludi circenses* e en que consistían?
3. Explica as características dos circos romanos.
4. Explica as características dos anfiteatros romanos.
5. Explica as partes do edificio teatral en Roma.
6. Característica do teatro romano.
7. *Fabula palliata* e *fabula togata*.
8. Características principais da obra de Plauto.
9. Farsas atelanas, mimo e pantomima.
10. Principais danzas romanas.
11. Características da interpretación en Roma.
12. A recepción das artes escénicas en Roma.
13. Explique as principais características do teatro grego e do teatro romano, comparando as similitudes e as diferenzas que existen entre os seus autores principais. Extensión: 250 palabras.

PÍLULAS SOBRE AS ARTES ESCÉNICAS EN ROMA

1. Antecedentes do teatro romano

Os antecedentes do teatro romano son os seguintes:

- Carmina triumphalia: cantos alternados con ocasión de desfiles nos que se celebra o triunfo dun xeneral.
- Versos fesceninos: son versos de carácter burlesco, en forma de diálogo, cantados en vodas ou en festas de recolección de colleitas. Toman o seu nome da cidade etrusca de Fescenio, onde os habitantes acompañaban as súas danzas con coplas cantadas de carácter mordaz e, en ocasións, obsceno. Á súa vez, varios dos cantores e actores escondían a súa personalidade baixo un disfraz, o que lles permitía expresarse con maior liberdade.
- Fábulas atelanas: dramas improvisados, con personaxes fixos que se identificaban por medio de máscaras. Tampouco é de orixe latina, pois procedía da cidade osca de Atella.
- Influxo da cultura etrusca. Con motivo da epidemia do ano 365 a. C., para aplacar aos deuses, contratouse en Roma a uns actores etruscos profesionais, que executaron danzas rituais ao son da frauta. Tamén estes teñen un posto entre as manifestacións preteatrais.
- Establécense en Roma os chamados *ludi romani* (366.a.C.), festa anual na que había espectáculos de “variedades” compostos de cancións, danzas e breves cadros escénicos, sen conexión entre si. A isto chamábaselle *saturae* (ensalada), aludindo ao seu carácter variado.
- Influxo do teatro grego. A todos estes antecedentes sumouse o feito de que os romanos, ao anexionar a Magna Grecia, tiveron a oportunidade de entrar en contacto co teatro grego e adoptar as súas formas e temas literarios.

2. Traxedia praetexta

Unha *traxedia praetexta* (ou por extensión *fábula praetexta*) é aquela que se refire a unha traxedia de argumento romano, en oposición á *fábula cothurnata*, traxedia de argumento grego, que a miúdo era unha adaptación das obras de autores gregos como Esquilo, Sófocles ou Eurípides.

O seu nome deriva da *toga praetexta*, unha toga cunha franxa púrpura utilizada polos antigos romanos nas grandes ocasións. Tiñan dereito a levala os adolescentes (menores de dezaseis anos), os senadores e os que alcanzasen unha alta maxistratura. Por tanto, era unha peza esencialmente romana.

O teatro latino primitivo caracterizouse pola improvisación, como nas *farsas atelanas*, unhas formas de teatro popular máis libres e licenciosas que o drama construído na *fábula praetexta*. Con Livio Andrónico, pasouse a un tipo de teatro profesional, con guións escritos e actores profesionais.

Tratouse, de todos os xeitos, de crear un teatro propio, que non dependese exclusivamente do grego e, por tanto, pensouse en temas trágicos extraídos da historia nacional romana. Polo contexto de Roma e a súa moral, os escritores tiñan serias limitacións sobre o que podían escribir, o que conduciu a un maior éxito das traxedias (e comedias) que tiñan lugar na Antiga Grecia, onde non existía a rixida moralidade romana.

3. Principais teatros romanos conservados en España

Teatro de Emerita Augusta, en Mérida, Badajoz.

Teatro de Carthago Nova, en Cartagena, Murcia.

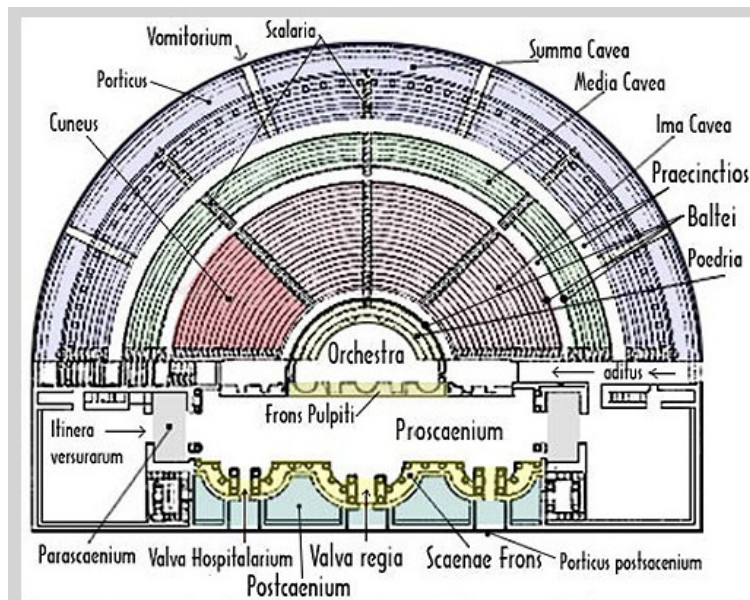
Teatro de Tarraco, en Tarragona.

Teatro de Italica, en Santiponce, Sevilla.

Teatro de Segobriga, en Saelices, Cuenca.

Teatro de Saguntum, en Sagunto, València.

Teatro de Clunia en Coruña de los Condes, Burgos.



4. Influencia grega no teatro romano

A orixe do teatro e das representacións dramáticas regradas debe vincularse á helenización xeral da cultura romana tras a primeira guerra púnica. O teatro é o máis claro exemplo, aínda que non o único, desta habilidade da civilización romana para apropiarse de manifestacións artísticas doutros pobos, impregnándoas do seu propio espírito.

As primeiras obras teatrais romanas foron traducións de obras gregas, pero máis adiante deixaron de selo, aínda que sen chegar nunca a se converter en obras realmente orixinais. Tomábanse temas de obras gregas: na comedia, intrigas, amores, mozos libertinos, unións ilexítimas, nenos expósitos, raptos, recoñecementos tras longas separacións, etc; na traxedia, os coñecidos temas protagonizados por heroes e deuses que se encontran en Esquilo, Sófocles e Eurípides.

Conservábase mesmo o ambiente grego, reflectido sobre todo nos nomes dos personaxes, as roupas usadas, o vocabulario cheo de helenismos e as frecuentes alusións á mitoloxía.

Polo xeral, os autores romanos valíanse da técnica coñecida como contaminatio, é dicir, da superposición dunha obra grega a outra (xa mesturando as dúas, xa tomando unha como base e engadíndolle algunhas variantes extraídas da outra).

Os autores romanos prescindían dalgunhas características do teatro grego e engaden outras novas:

- Cambian os metros poéticos.
- Confíren maior importancia ao acompañamento musical.
- Suprimen o coro, que tan destacado papel xogaba nas obras gregas.
- Tratan, polo xeral, os temas con máis sinxeleza.
- Empregan na comedia un humor máis directo, introducindo chistes e alusións aos costumes de Roma.
- Engaden escenas e personaxes que non aparecen nos orixinais gregos.