

Sófocles

Electra  
Filoctetes  
Edipo en Colono

Introducción, traducción y notas  
de Antonio Guzmán Guerra



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Primera edición: 2001  
Segunda edición: 2016

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth

Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la introducción, traducción y notas: Antonio Guzmán Guerra  
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2001, 2016  
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15  
28027 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)

ISBN: 978-84-9104-281-5  
Depósito legal: M. 36.510-2015  
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

- 9 Introducción, por Antonio Guzmán Guerra
- 29 Bibliografía
  
- 31 Electra
- 91 Filoctetes
- 153 Edipo en Colono



# Introducción

La lectura de los clásicos, y en especial cuando se trata de un texto que fue concebido para ser representado en un escenario, plantea a un lector de nuestros días una cierta reticencia. Las referencias a un universo cultural que dista de nosotros más de dos mil años o la identificación de tal o cual personaje parece que levantan una barrera entre el lector y el texto. Pero por otra parte los argumentos de las obras, las experiencias vitales de sus protagonistas y la propia belleza estética de no pocos pasajes siguen ejerciendo un magnetismo indudable sobre el hombre y la mujer de cualquier época. ¿Qué le sucedió realmente a Edipo, el hijo de la fortuna? ¿Por qué Antígona representa el prototipo de la mujer ácrata que lucha desde su personal individualismo contra el omnímodo poder del Estado? ¿Qué sentido tiene la desaforada ambición por el poder de los príncipes de Tebas? ¿Debe el ciudadano obedecer siempre las leyes de la co-

munidad si se plantea un conflicto entre su conciencia y la ley? ¿Quién fue la apasionada Medea? ¿Qué significado posee la heroicidad de Aquiles? ¿Cuáles fueron y por qué hubo de realizar Heracles sus doce famosos Trabajos? ¿Qué simbolismo subyace en la rica mitología griega? ¿Por qué y cómo han vivido en la iconografía de tantas otras bellas artes? ¿Qué papel juega el destino en la vida de los seres humanos? ¿Por qué decimos que la tragedia provoca una catarsis en el alma del espectador?, etc.

En esta Introducción pretendemos dar unas pautas, pocas, que faciliten y estimulen la lectura de estas obras legadas a nosotros desde tiempos antiguos, eludiendo al tiempo y en todo caso excesivos tecnicismos. Dejemos que el texto nos hable, que nos revele el mensaje que cada lector sepa o quiera captar, porque este mensaje subjetivo es en buena medida el nuevo y auténtico mensaje de un texto clásico. Porque creemos que ante la obra literaria de un gran autor lo mejor quizá sea seguir el consejo de Borges cuando nos dejó dicho «hice lo que pude para enseñar el amor a la literatura y me abstuve, en lo posible, de fechas y de nombres».

## 1. El teatro de Sófocles como obra literaria

Una obra de teatro consta evidentemente de un texto o guión que se destina a ser puesto en escena con la ayuda de unos actores, intérpretes, que simulan o representan el papel de una serie de personajes de ficción que desarrollan un determinado argumento. Es obvio que pode-

mos leer sin más el texto de una tragedia o de una comedia, pero no debemos olvidar en definitiva que el fin natural de dicho texto suele ser su puesta en escena. En cierto sentido diríamos que cualquier obra teatral sólo se realiza por completo cuando es interpretada sobre un escenario, con sus actores, su coro, su música, su danza, sus máscaras y su decorado.

En tiempos de Sófocles (497-406), autor contemporáneo de Pericles y quizá el máximo representante del teatro ateniense de época clásica, ya eran las cosas así. El teatro era una manifestación más de la serie de actividades que la ciudad organizaba con ocasión de sus fiestas anuales, llamadas Grandes Dionisias, fiestas en las que participaban la mayor parte de los habitantes de Atenas.

El teatro griego, por tanto, estuvo desde sus orígenes vinculado a estas fiestas religiosas y a la política cultural de la ciudad, que cada año convocaba un concurso para seleccionar y posteriormente premiar las obras que obtuvieran mayor éxito. En el caso de Sófocles tenemos datos fidedignos de que participó durante casi cuarenta años como autor de tragedias en estos certámenes, y que sus obras obtuvieron dieciocho veces el primer premio y que nunca quedó el tercero (y último). Aunque compuso un centenar largo de piezas, la mayor parte de ellas se han perdido con el paso de los años y sólo conservamos las siete siguientes: *Áyax*, *Edipo Rey*, *Antígona*, *Traquínias*, *Electra*, *Filoctetes*, *Edipo en Colono*.

Con anterioridad a Sófocles, el dramaturgo Esquilo había sentado las bases del teatro y de la representación escénica, pero Sófocles supone sin duda el esplendor del antiguo teatro de Atenas, al que vino a poner broche de

oro el tercer gran dramaturgo de la Antigüedad, el innovador Eurípides. Fueron tres grandes autores de teatro en una sola generación.

Pero vamos a centrarnos en las dos cuestiones que consideramos de mayor interés para un lector moderno; la primera, definir qué es una tragedia y trazar algunos de sus principales perfiles como obra artística. Con ello esperamos ayudar a que el lector conozca algunas de las claves específicas del mundo cultural y el código de valores de la época de Sófocles. A esta cuestión dedicaremos el resto del presente capítulo. En segundo lugar y a lo largo de las páginas siguientes queremos abordar algunos aspectos concretos que tienen que ver con la representación y puesta en escena de una obra de teatro antigua. Por ejemplo, quién sufragaba los gastos de la representación, cómo se seleccionaban los actores, cuántos actores podían intervenir simultáneamente, qué público asistía al teatro, cuál era el calendario de las representaciones, cuánto costaba la entrada al espectáculo; cuestiones todas ellas que, aunque parecen tener poco que ver con el concepto de canon literario, ayudarán a acercar al lector moderno al mundo real de la representación antigua.

Cualquier persona de nuestro tiempo ha oído hablar de los Festivales de Teatro clásico de Mérida, de Tarragona, de Itálica o de Segóbriga; quizá haya asistido a estos escenarios o haya viajado hasta Atenas o Delfos para ver la representación de algunas de estas grandes obras. Cuando menos, la televisión o el cine le habrán brindado la oportunidad de ver escenas de algún Edipo, de una Medea o de alguna Electra modernas. En algún momen-



to habrá podido quedar aturcido o desconcertado por el sentido de unos versos, por el significado de una escena o por la incapacidad de comprender el papel que juegan los participantes del coro. Despejar algunas de estas dudas será el propósito del siguiente capítulo de esta Introducción.

Empecemos, pues, por pergeñar las principales ideas o conceptos básicos que configuran una tragedia de época clásica. En su tratado de *Poética* (1449b24-28) Aristóteles define la tragedia como «la representación imitativa de una acción seria, concreta, de cierta grandeza, representada por actores y no sólo narrada en un lenguaje elegante. Se emplea en ella un estilo diferente para cada una de sus partes y la obra provoca, por medio de la compasión y el horror, el desencadenamiento liberador de tales afectos». Esta definición es demasiado densa, ya que contiene en resumen los rasgos que mejor identifican una obra de teatro. Vamos a desglosarla en un breve comentario. En ella creemos ver un armazón conceptual y un entramado formal que necesitan una explicación. Así, se nos habla de que en el *drama* (palabra griega que significa «acción») se trata de representar mediante recursos miméticos el planteamiento de una situación problemática que afecta a algún personaje noble de la antigua saga épica griega. En cuanto al tema, por tanto, las tragedias suelen hundir sus raíces en los sucesos reales o mitológicos en que se vieron involucrados los grandes señores de Troya (el rey Agamenón, su esposa Clitemestra, o sus hijos Electra y Orestes) o de la ciudad de Tebas (caso de Edipo, de Antígona, etc.). Algunos de los conceptos fundamentales que se entrecruzan en esta urdim-

bre son, por ejemplo, el de la culpa hereditaria, que hace que la responsabilidad moral de los actos pase de una generación a otra. Así, en el caso de la familia de Edipo: la primitiva maldición que recaía sobre su padre, Layo, es heredada por Edipo, y después de él volverá a recaer sobre los hijos de éste, Eteocles y Polinices, hasta que la culpa sea completamente reparada. Otro tanto podemos decir del convencimiento de que la justicia divina preside el mundo y que más temprano o más tarde viene a restituir el orden (argumento de obras como *Electra* u *Orestes*, en donde los dos hermanos tienen la obligación moral de vengar el asesinato de su padre, Agamenón); o de que el orgullo y la insolencia del hombre (la *hybris* en la que el héroe gallardea) le conducen a la obcecación y a la ceguera y que ambas le arrastran a su inexorable castigo. El teatro adquiere y ejerce así una función educadora fundamental sobre la ciudadanía ateniense que asiste a las representaciones y que al abandonar las gradas del teatro tras haber concluido la función ha visto y oído cómo el malvado termina siendo castigado y cómo el crimen no queda impune.

Pero aún conviene que añadamos algo acerca del concepto de héroe trágico y más en particular del héroe sofoleo. Porque podrá ser hombre o mujer, joven o viejo, griego o bárbaro, pero no puede dejar de ser algunas cosas: es en todo caso un ser con propensión a la individualidad y la autosuficiencia que vive en soledad la disonancia que existe entre él y la sociedad y el mundo. A medida que se encastilla en sus posiciones, porque renunciar a sus convicciones equivaldría a dimitir de su esencia, incrementa su soledad. Sus amigos, sus familiares, los miem-

bros del coro le invitarán a que reflexione y cambie de comportamiento, a que ceda, a que se acomode, a que transija. Pero todo será en vano. Le podrán aconsejar sensatez, prudencia, la conveniencia del oportunismo; palabras vanas e inencontrables en el diccionario del auténtico héroe o heroína. Ni siquiera el socorrido «con el tiempo aprenderás» hará pestañear la voluntad del héroe. Claro está que todo ello arrastra como consecuencias el dolor y el sufrimiento, que el héroe asumirá con plena conciencia y sin temor. Esta entereza y valentía ante un dolor para el que no hay bálsamo están muy alejadas de las recetas del pensamiento estoico que busca la «apatía» o de la imperturbabilidad de alma que es el ideal del epicúreo, medicinas ambas de la filosofía de unos años después.

De otro lado, pero vecino próximo, tenemos la presencia del destino, esa fuerza irracional y a veces caprichosa que endereza o arruina la vida de cualquier ser humano y que hace que el héroe se vea fatalmente abocado a tomar a menudo una serie de decisiones de consecuencias casi siempre catastróficas (como ocurre con Edipo, que sin tener conciencia de ello va a convertirse en asesino de su padre, a casarse con su madre y a tener hijos con ella). En la mentalidad griega el hombre está fatalmente atado a su destino y no podrá hacer nada por modificarlo. Ni siquiera los propios dioses podrán torcer su rumbo. Por supuesto que tampoco el héroe trágico puede enfrentarse con éxito a lo que el destino le tenga reservado.

Difícil encrucijada se presenta para cualquier héroe de tragedia. El destino es inexorable, el héroe es inflexible y la divinidad puede asistir como espectador distante o

como agente interesado en el drama que se representa. Ya hemos dicho que ni siquiera a los dioses les es dado reconducir el destino, pero tampoco vemos que eviten al héroe el sufrimiento. ¿Qué papel juegan los dioses, entonces, en el teatro antiguo? En ocasiones parecen despreocupados de los derroteros por los que transcurre la vida de los hombres, alejados en su sonriente Olimpo de las miserias humanas; otras veces dan su asentimiento o inducen directamente a que la desgracia se consume; aun otras parece que imponen y exigen que no haya más que una determinada salida. Pero como ni el pensamiento ni el teatro son estáticos, también es verdad que hay modulaciones. Así, si Esquilo es el teólogo de la escena que justifica moralmente el comportamiento de los dioses en su relación con los hombres, y Eurípides es el filósofo de la escena que critica racionalmente hasta el derecho a la existencia de los dioses, a Sófocles lo vemos equidistar entre la fe de Esquilo y la irreligiosidad de Eurípides.

Aunque se trata más de una estrategia dramática que de un concepto trágico, creemos que también merece la pena referirnos a la ironía. ¿No es el colmo de lo irónico que Edipo, que parece vivir sólo para descubrir la verdad, sea el último que se entere precisamente de la gran verdad que ya todo el mundo sabe: que es el asesino de su padre, el amante de su madre, y que es a la vez padre y hermano de sus hermanos, e hijo y esposo de su madre? Lo sabe el adivino Tiresias, lo sabe el coro, lo sabe su madre, por saberlo, lo saben hasta los espectadores; todos menos él que en otras cuestiones es el mejor sabueso que haya podido salir a la caza de la verdad. No se

trata de una simple ironía retórica, sino de una ironía esencial, existencial.

Otro caso emblemático, por referirnos brevemente a una de las obras aquí traducidas, lo tenemos en el pasaje de *Electra* en el que Orestes finge que la urna que trae en las manos contiene sus propias cenizas. El clímax de tensión y de desesperación que esta escena genera en *Electra* es casi inimaginable. Ella, que ha vivido toda su vida con la única esperanza de ver el día en que regrese su hermano Orestes para ejecutar la venganza sobre los asesinos de su padre, ve desconsolada que ahora aparece un forastero que anuncia la llegada no de Orestes, sino de las cenizas de su cadáver en una diminuta urna.

Los juegos que permiten estas escenas irónicas son muy productivos dramáticamente. Porque al desvelarse la auténtica realidad aflora un cambio total de la situación. Edipo, que parecía el más feliz de los hombres, es en realidad el ser más desgraciado, vil y criminal. De ser rey pasa a ser el peor de los villanos. En cambio Orestes, que «aparece» transformado en leve e inane ceniza en una urna, reaparece en pleno vigor de juventud y lozanía. Quien «había muerto» está vivo y dispuesto a ejecutar su obligación.

Y como elemento constante en todas las obras se halla, como vemos, la presencia del propio ser humano, con sus debilidades y sus grandezas. Edipo es grande porque se empeña en llegar al fondo de la verdad, cueste lo que cueste, aunque ello le cause inconvenientes y su propia ruina; Antígona es admirable porque antepone sus deberes éticos como hermana obedeciendo las leyes de su

conciencia (dar sepultura al cadáver de su hermano Polinices) frente a la ley del Estado, que por razones políticas lo prohíbe. La generosa Alcestis o la joven Ifigenia no dudarán en ofrecer sus vidas en provecho del bien o la felicidad de sus seres queridos. Pero este mismo ser humano, hombres y mujeres, es capaz también de ser representado con todas las sombras de sus miserias morales. La falta de escrúpulos que muestran tanto Eteocles y Polinices con tal de conseguir el poder y control político de la ciudad de Tebas y que les lleva a un enfrentamiento de guerra civil en la que ambos hermanos encuentran la muerte el uno a manos del otro; la desmesura de las pasiones de un personaje como Medea, que no duda en dar muerte a sus propios hijos con tal de vengarse de su marido, Jasón; la mendacidad del taimado Odiseo/Ulises, que no vacilará en recurrir a la más vil mentira para engañar al infeliz Filoctetes. La galería de prototipos de personajes es por tanto bien nutrida. El hombre es en el teatro griego un ser doliente, que casi nunca tiene la culpa de lo que le sucede, sino que sufre sólo por el hecho de que es humano. Pero el sufrimiento nos ennoblece y sobre todo nos enseña. Sólo se aprende sufriendo (*πάθει μάθος*). Y este sufrimiento del protagonista lo ha de vivir en soledad, es un dolor no compartido, ante el que de nada vale el consuelo de un amigo ni la comprensión de la familia. Es un dolor intransferible. Es la tremenda soledad del héroe, del héroe y de cualquier individuo de la especie humana. Y precisamente es Sófocles el trágico del dolor humano. Ahora bien, este dolor moral que el protagonista ha de padecer en soledad absoluta y existencial se va trasladando mentalmente a

los espectadores que asisten a la representación, cuyas almas van sintiendo la congoja que envuelve al personaje que actúa sobre la escena y con quien comparte un especial sentimiento de simpatía. Sólo al final recuperará el espectador la conciencia de que lo que ha visto y oído es sólo una ficción y no una situación real. Es ahora cuando empieza a verse liberado de la opresión que en su alma sentía mientras la representación avanzaba. Lo que ha «sucedido» en la escena a Edipo, a Antígona, a Medea, a Electra, me pudo haber pasado a mí, pero ahora compruebo que sólo ha sido una simulación escénica. A esto parece que debería referirse Aristóteles cuando nos hablaba de que el drama produce en el espectador la liberación de su temor, la catarsis que purifica su alma y le restituye su paz de espíritu.

Hasta aquí cuanto teníamos que decir sobre algunas de las cuestiones esenciales que forman el contenido conceptual y percepción del mundo del antiguo hombre griego según nos lo muestra el teatro. Repasemos ahora algunos aspectos más formales o circunstanciales.

Toda obra de arte posee su propia arquitectura; a veces bien a la vista, a veces refinadamente disimulada, otras veces anárquica e inconscientemente dictada a la genialidad del artista. Vamos ahora a examinar las vigas maestras de una tragedia estándar. Cuando se inicia la representación puede aparecer un coro (normalmente compuesto por un grupo de doce a quince personas) que canta mientras baila. Esta primera aparición del coro se denomina *párodo* (es decir, «canto de entrada»). Este grupo coral tiene en ocasiones un portavoz que puede intervenir en representación de todo el coro y recibe el

nombre de *corifeo*. En otras obras en cambio quien primero aparece es un actor o personaje que empieza a relatar los antecedentes del argumento de la pieza (*prólogo*). En la antigua Grecia no existía un programa o folleto impreso como el que se distribuye a quienes modernamente asistimos a una sesión de teatro, de modo que la función que corresponde al prólogo de una tragedia es la equivalente a la información que se nos suministra al espectador moderno cuando leemos el folleto que se nos facilita al adquirir el ticket de entrada.

Pues bien, ya tenemos los dos elementos constitutivos básicos y esenciales a cuyo cargo va a producirse la obra: el coro y el actor. En cuanto a los actores debemos precisar que su número máximo era el de tres, y siempre actores masculinos, aunque obviamente podían representar papeles de hombre o de mujer (situación análoga a la que encontramos en Europa todavía en época de las representaciones de Shakespeare). La limitación a tres del número de actores se debía sobre todo a razones económicas y de presupuesto. Pero la diferencia esencial entre coro y actores estriba en el modo en que intervienen sobre la escena. No debemos olvidar que aun cuando nuestras traducciones suelen ser en prosa, todas las tragedias griegas están escritas en verso poético. Normalmente los actores recitan en un tipo de verso de secuencia muy cómoda y natural a la lengua griega, el metro *yámbico*, es decir, una secuencia en la que alternan sílabas breves y largas en esta disposición: breve, larga, breve, larga (*v - v -*). Cada verso contiene tres unidades de este metro y constituye lo que se llama un *trímetro yámbico*. En este sentido, las sucesivas intervenciones de los actores, que



como decimos recitan sin acompañamiento musical, reciben el nombre de *diálogo* o *recitado*; una tirada de versos a cargo de los actores constituye cada uno de los *episodios*. De vez en cuando un determinado actor debe abandonar momentáneamente la escena justo el tiempo que necesita para disfrazarse y volver a entrar representando un nuevo personaje; en ese intervalo los demás actores pueden guardar silencio y suspender su diálogo para dar paso a un interludio o canto del coro. Cada una de estas intervenciones en que el coro canta, a la vez que baila sobre el propio espacio de escena en que se ha situado, constituye un *estásimo*. A diferencia del recitado a cargo de los actores, estos cantos del coro se producen utilizando ritmos muy variados y diversos, de acuerdo con que el coro cante en tono de alegría, tristeza, amenaza, o cualquier otro estado de turbación anímica (algo, como se comprenderá, muy sutil y difícil de poder reflejar en cualquier traducción). Cada uno de estos estásimos son como un fragmento de un poema de cierta amplitud que se estructura en unidades más pequeñas, de modo parecido a como nosotros descomponemos un soneto de 14 versos en dos cuartetos más dos tercetos. A la primera parte de dicha unidad se le da el nombre de *estrofa*, a la que sigue una tirada de versos que debe ser igual en número y debe estar compuesta en el mismo ritmo métrico y que recibe el nombre de *antístrofa*. En ocasiones a esta pareja de estrofa más antístrofa se añade una especie de estribillo que se conoce como *epodo* («sobrecanto»).

Una vez finalizada esta intervención coral vuelven a tomar la palabra los actores para hacer que la acción dra-

mática continúe en un nuevo episodio. Y así prosigue la representación con sucesivos episodios interrumpidos por estásimos del coro. Una vez que la obra alcanza su final, los actores desaparecen de la escena y el coro la abandona igualmente en una salida majestuosa y solemne, cantando y bailando por última vez: es el *exodo* («canto de salida»). Hay otras unidades menores, que quizá interese menos conocer a un lector general (cantos compartidos entre coro y un actor; diálogo muy ágil entre dos o los tres actores en el que cada uno recita un verso (*esticomitía*); interrupciones de palabras en el seno de un mismo verso (*antilabé*) que reflejan una actitud anímica excitadísima, etc.). Antes de dar por concluido este apartado sólo nos referiremos a algunas innovaciones técnicas que se suelen atribuir a Sófocles. Estableció que el número de actores fueran tres (número desde ahora mínimo y máximo) pues todavía su predecesor Esquilo compuso sus obras para ser representadas por sólo dos actores. Con este recurso a un triple actor resultaba más fácil establecer una triangulación, no sólo numérica, de personajes en la escena. Disminuyó la importancia del coro y redujo notablemente su intervención. Si en Esquilo los coros ocupan en ocasiones la mayor parte de la obra, en larguísimos cantos de gran solemnidad, el papel del coro perdió terreno con Sófocles en beneficio del diálogo a cargo de los actores. Finalmente Sófocles acabó con la costumbre anterior de componer trilogías, esto es, las tres obras que se presentaban a concurso constituían una unidad temática en torno a un mismo asunto, y optó por la presentación de piezas que podían referirse a diferentes personajes o temas. Con anterioridad Es-

quilo había compuesto algunas de sus más famosas trilogías sobre el titán Prometeo: *Prometeo portador del fuego*, *Prometeo encadenado*, y *Prometeo liberado*, o sobre la saga de la familia de los Atridas, *Agamenón*, *Coéforos*, *Euménides*.

En conjunto lo que hemos pretendido con esta mínima descripción de la estructura formal de una tragedia y del modo como se componían es dejar constancia de que una pieza de teatro es un texto poético muy elaborado y con un alto grado de refinamiento, aspectos que difícilmente quedan reflejados en casi ninguna traducción.

## 2. La representación y puesta en escena

Las obras de teatro griego que en la actualidad leemos se nos han conservado en una serie de manuscritos, a veces plagados de erratas debidas a la incompetencia de sucesivos copistas, interpolaciones de versos en un manuscrito, censura de algún otro en tal o cual otro manuscrito, pérdida de los versos que iban en la primera o última página por el deterioro material de las mismas debidas a la incuria del paso del tiempo, y un largo etcétera. Cualquier edición moderna de un texto clásico antiguo se basa en la confrontación de los mejores manuscritos conservados y en la preparación de una edición del mismo, pues de hecho no nos ha llegado ni un solo manuscrito original de ningún autor de teatro de la Antigüedad. Pero una vez que ya tenemos una edición más o menos fiable sólo hemos conseguido recuperar lo que sería el libreto o texto de la obra. Desgraciadamente no

se nos ha conservado casi nada de música griega antigua, ni tampoco poseemos grandes noticias directas sobre indicaciones coreográficas, ni ningún tratado sistemático que aborde monográficamente todo el intramundo que rodea la preparación de una puesta en escena.

Hemos de recurrir para ello a otras fuentes complementarias como pueden ser los textos de las inscripciones, ciertos vestigios arqueológicos, las escenas pictóricas que aparecen en las vasijas de cerámica, o las noticias dispersas que encontramos esporádicamente en otras obras literarias de la Antigüedad. Estas circunstancias concretas tradicionalmente han atraído en menor medida la atención de los editores y traductores, a pesar de que creemos que pueden ayudar a acercarnos y conocer de un modo más real lo que era el mundo del teatro antiguo en su conjunto, como realidad viva y no sólo librerca o erudita. De ahí que nos haya parecido oportuno dedicar las siguientes páginas a una breve presentación.

Hasta ahora hemos hablado casi exclusivamente de la tragedia griega, pero sería reduccionista dar la impresión de que en los Festivales de Teatro sólo se representaban obras de tragedia. A los diversos festivales concurrían en realidad tres tipos de obras bien distintos. Durante las Fiestas de las Grandes Dionisias (al finalizar el verano) se celebraban los concursos de tragedias y de dramas satíricos. Estos últimos eran una obra dramática de tono jocoso y desenfadado que toma su nombre del hecho de que entre los componentes de su coro participaban unos personajes llamados sátiros, de rasgos animalescos, que cortejaban e importunaban a las ninfas. En cambio las comedias competían en un festival distinto, que se cele-

braba en torno al mes de enero de cada año, y que se conocía con el nombre de fiestas Leneas.

Una vez que se iniciaban las fiestas, pongamos por caso, de las Grandes Dionisias, la mayor parte de los ciudadanos de Atenas y los vecinos de las pedanías cercanas concurrían al teatro, independientemente de que fueran ciudadanos ricos o pobres, letrados o casi analfabetos. Recordemos que el teatro supuso desde antiguo en Atenas una actividad esencialmente educadora y que los atenienses concedieron a la asistencia al teatro la importancia de una de las más importantes obligaciones cívicas. Se ha discutido mucho sobre si las mujeres asistían a las representaciones de tragedias. Aunque en algunas obras parece que hay ciertas alusiones que abonarían la presencia de mujeres en las gradas, la discusión continúa todavía abierta. El Estado, es decir la ciudad, negociaba con un «productor» la gestión económica de la organización del espectáculo, cuyas cargas eran también subvenidas por una contribución especial a cargo de los ciudadanos económicamente más pudientes, contribución que recibía el nombre de *liturgia* («impuesto»). Una entrada media venía a costar dos óbolos, la sexta parte de una dracma, que era la unidad monetaria. En realidad se trataba de un precio modesto y asequible, pero en todo caso cualquier ciudadano humilde podía solicitar a las autoridades una entrada libre, de suerte que al menos en este sentido se trataba de un teatro de acceso verdaderamente popular. El Estado disponía en sus presupuestos de un *fondo teórico* («fondo para espectáculos») con objeto de subvencionar y hacer verdaderamente popular la asistencia a las representaciones. Durante los tres días seguidos