

Teatro en Itálica

Nº 3

Boletín anual

2003



Mosico procedente de Itálica. Museo Arqueológico de Sevilla.

Una vez más Itálica se viste de fiesta para celebrar el Festival de los Clásicos Grecolatinos. Siete años ya desde aquel 11 de Abril de 1997, en que el teatro romano recuperó el bullicio y la vida interrumpidos hacía siglos.

Durante este tiempo son muchas las tragedias y comedias que nuestros estudiantes han disfrutado, viviéndolas con la pasión y el gozo propios de los jóvenes. A lo largo de estos años, casi cien mil jóvenes han pasado por el teatro romano y el Conjunto Arqueológico de Itálica, tomando contacto con su historia, identificándose con sus raíces, impregnándose de valores universales gracias al entusiasmo de sus profesores, incombustibles al desaliento.

En esta edición contamos con algunas novedades: de una parte, el reconocimiento formal de la Consejería de Educación del valor educativo de nuestra actividad; de otra, el pueblo de Santiponce añade una interesante propuesta cultural para sus visitantes: la Consejería de Cultura ha abierto al público el Monasterio de San Isidoro del Campo tras largos trabajos de restauración. Es una labor digna de elogio, que esperamos y deseamos se complete con la definitiva restauración del teatro romano y de Itálica en su conjunto.

A todos cuantos acudís a nuestra cita, bienvenidos al Festival de Itálica 2003.

A todos cuantos colaboráis y hacéis posible esta fiesta, gracias una vez más.

Carmen Vilela. Directora del Festival

SUMARIO

- 2 Programa del Festival
- 3 Los platos más suculentos en Aristófanes
- 5 Dos aspectos de las representaciones dramáticas en Grecia
- 8 Apuntes bibliográficos
Cartas a Itálica
- 9 Acuse de recibo
- 10 Concurso de cómic
- 11 Inscripción de socios

PROGRAMA DEL FESTIVAL ITÁLICA 2003

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

Día 8 de abril, martes

11,30: *Edipo rey* de Sófocles. Grupo Los Corsarios, de Valladolid.

17,30: *Miles Gloriosus* de Plauto. Grupo Dionisos del I.E.S. Ntr.ª Sr.ª de la Cabeza, de Andújar (Jaén).

Día 9 de abril, miércoles

11,30: *Edipo rey* de Sófocles. Grupo Los Corsarios, de Valladolid.

17,30: *Las Nubes* de Aristófanes. Grupo Adynaton, del I.E.S. Diego de Siloé, de Albacete.

Día 10 de abril, jueves

11,30: *Pluto* de Aristófanes. Grupo Katharsis, del I.C. Domus, de Godella (Valencia).

17,30: *Los Gemelos* o Menaechmi de Plauto. Grupo Sardiña, de los Institutos Elviña y Sardiñeira, de La Coruña.

Día 11 de abril, viernes

11,30: *Cistellaria* de Plauto. Grupo Calatalifa, de la Escuela Municipal de Teatro de Villaviciosa de Odón (Madrid).

Día 11 de abril, viernes: Clausura del Festival 2003.

17,30: *Electra* de Sófocles. Grupo Calatalifa, de la Escuela Municipal de Teatro de Villaviciosa de Odón (Madrid).

Nota. La actuación de la mañana del viernes está dirigida a los Centros escolares, por lo que éstos pueden hacer sus reservas por el procedimiento habitual.

Para asistir a la actuación de la tarde del viernes, clausura del Festival, será preciso presentar la invitación. Las personas y colectivos interesados en recibir invitaciones pueden solicitarlas llamando a los teléfonos 955 99 80 28 (Oficina de Turismo de Santiponce) y 955 03 62 01 (Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía).



LOS PLATOS MÁS SUCULENTOS EN ARISTÓFANES

La comedia griega antigua, por su carácter y contenido vulgar, refleja con todo detalle la vida cotidiana de los griegos de época clásica. En este sentido, gracias a este género literario, nos podemos acercar a aspectos tan básicos como la gastronomía. Así pues, haremos un recorrido por aquellos platos, incluida la repostería, que nos ofrece Aristófanes, el principal comediógrafo ático del período clásico.

El alimento base de la dieta griega es el pan, sin olvidar su producto estrella, el aceite de oliva. En la antigua Grecia, como en cualquier otra civilización, existen varios tipos de panes. Aristófanes menciona el más común, la *máza*, consistente en una torta plana, hecha con harina de cebada, de bajo precio, por lo que era muy consumida con frecuencia.

La harina de cebada de la *máza* también tenía varias maneras de presentación, como la *physté máza*¹, masa inflada a la manera de tiernos bollitos, o la *mazíske*, especie de tortita hecha con granos de cebada².

Junto a este barato pan de cebada, destaca otra variedad más cara, el *ártos* o pan blanco³, elaborado con harina de trigo, que es la que le da su color característico. Se presenta en forma de hogazas redondas, a un precio de diez óbolos⁴, por lo que esta clase de pan candeal sólo se lo podían permitir los ricos.

Ciertamente estos panes, por su forma, se podían utilizar a modo de platos, como sucede con el *elatér*, torta plana y ancha⁵. Incluso sus cortezas con la miga quitada (*mystíle*) podían servir como cucharas para comer los caldos y purés, tomar a sorbos la sopa o bien para mojar en la salsa⁶.

Independientemente de la materia empleada para el pan, éste, una vez elaborado, tenía sus denominaciones propias. Una de ellas la designa el término *kólllyra*, o también *kólllyx*, que hace referencia a una clase de pan de sémola, enroscado, como una ensaimada.

Puesto que no había servilletas, los comensales se limpiaban con bolitas de miga de pan (*apomagdalía*)⁷, para retirar con la harina del pan la suciedad de los dedos⁸, que luego tiraban con los huesos y demás desperdicios.

Respecto al tema de la repostería griega antigua, cuya azúcar era la miel (*méli*)⁹, en primer lugar habría que



mencionar aquellos pasteles destinados a la divinidad como ofrenda (*thylémata*)¹⁰. Así, la especialidad estaba en función de la divinidad a la que se honraba, como el *pópanon*, especie de oblea redonda con harina, queso y miel, destinada a las dos diosas, Deméter y Perséfone¹¹, el *psaistón*¹², dirigido a Hera o a los héroes, elaborado con harina de cebada, miel y aceite, o el pastel de queso prensado, *nastós*¹³, usado en sacrificios.

Paralelamente a las ceremonias religiosas, existían otros pasteles exclusivos de otras celebraciones importantes, utilizados como símbolos de conmemoración. En los banquetes nupciales, no debía faltar el sésamo, signo de fecundidad, tomado en forma de torta plana y ancha, *plakoús*¹⁴, con dicha harina y queso¹⁵, o bien de bola con aceite, *sesamoéis*¹⁶. Ambos pasteles eran endulzados con miel y se solían tomar en las celebraciones nupciales, por parte de los esposos¹⁷.

Por el contrario, en los funerales era muy común una variedad de pastel, *meli-toútta*¹⁸, elaborado a base de agua, harina de cebada, aceite y remojado en miel.

Fuera de este tipo de ceremonias, los más golosos podían disfrutar de distintas especialidades, como el *ámylos*¹⁹, especie de torta para la carne, el *oinoúnta*²⁰, hecho con harina, miel, agua, aceite y vino, que es el que le da nombre (*oínos*), o los *kóllaboi* o *kólllyba*, pastillitos, calientes o templados con trigo nuevo, de tamaño pequeño y de color blanco, similares quizás a los colines²¹.

Pero, dejando a un lado las golosinas, que actúan tan sólo como complemento de la dieta, habría que mencionar los alimentos más nutritivos que configuran la gastronomía griega antigua. Entre ellos está la carne, *kréas*²², que resultaba muy cara. Por ello, los pobres sólo podían consumirla con

motivo de alguna ocasión especial. Sólo se podían permitir los embutidos de cerdo, *chordé*, sabrosas morcillas, longanizas²³.

Además, en las mesas de los pobres no faltaban las verduras, ni las legumbres, apios²⁴, puerros²⁵, guisantes, rábanos²⁶, aceitunas²⁷, frutas, cebollas, ajos²⁸, habichuelas²⁹, y toda clase de productos hortícolas, además de queso³⁰, requesón³¹, pescado azul o bacalao³², bien sea en salazón, en rodajas (*témachos*), en conservas en salmuera o ahumadas (*tárichos*).

Tanto la carne como el pescado podían ser aderezados con salsas (*zómos*)³³, como por ejemplo, la *skorodálme*, con ajo y salmuera, a la manera del salmorejo o adobo³⁴.

Ya entre los platos o guisos, Aristófanes cita el *myttótós* especie de ensalada fría de queso³⁵, a base de ajo, queso, puerro, vinagre, aceite, huevo y miel³⁶, todo ello bien triturado en un mortero.

También los más gourmets podían degustar un plato muy exquisito hecho con hojas de higuera asadas en grasa de buey³⁷, las cuales se podían rellenar con huevos, leche, tocino, harina, miel, queso y lonchas de pescado³⁸.

Pero el guiso estrella de la mayor parte de los griegos, sobre todo los más pobres, lo constituían los purés (*étmos*), que pueden ser de guisantes³⁹ o de habichuelas, de legumbres (*lékithos*)⁴⁰ y, sobre todo el famoso de lentejas (*phaké*)⁴¹.

En su mayoría, estas salsas y platos estaban aderezados con los condimentos (*hédysma*)⁴² más esenciales, como, por ejemplo, ajos (*skorodon*)⁴³, todo tipo de hierbas aromáticas, eneldo⁴⁴, poleo⁴⁵, tomillo mezclado con sal⁴⁶, orégano⁴⁷, silfio⁴⁸, la hierba de Media o alfalfa⁴⁹, o las orti-



gas frescas⁵⁰. A todos ellos, por supuesto, se añade la cebolla (*krómm-ya*)⁵¹, a la que también se atribuyen propiedades afrodisíacas, de ahí que una vieja aconseje a un joven que tome una olla llenas de este extraordinario bulbo para poder soportar estar con varias mujeres⁵²:

“Es fácil, cuando te atiborras de una olla de bulbos⁵³”

Por último, para el postre, no deben olvidarse las frutas frescas de la estación (*opóra*)⁵⁴, higos frescos o brevas (*syka*)⁵⁵, higos secos (*ischádes*)⁵⁶, habas y garbanzos tostados⁵⁷, nueces⁵⁸, bellotas asadas⁵⁹. Sin embargo, toda fruta tomada en exceso provoca indigestión, por lo que Aristófanes recomienda acudir a un purgante como la ajedrea⁶⁰, o a una infusión de tomillo⁶¹ o de poleo⁶², para remediar el cólico, receta campesina:

“... Y hago una infusión con tomillo triturado”⁶³.

Este remedio era el *kykeón*, precisamente la pócima ritual de los misterios de Eleusis, al que también se atribuyen virtudes curativas. Consiste en una mezcla de sémola de cebada y agua que se podía aromatizar con diversas plantas como el poleo, menta o tomillo, que podía resultar refrescante en verano.

Pero no las frutas no son las únicas que provocan molestias, sino que también los berros (*kárdama*)⁶⁴, de sabor picante, cuyas hojas se comían en ensalada, pero en abundancia podían causar retención de orina⁶⁵:

Clístenes.- “Mucho tiempo llevas tú orinando.”

Mnesíloco.- “Por Zeus, amigo mío, tengo retención de orina, ya que ayer comí berros.”

Ninguno de estos alimentos faltaba en los banquetes, a los cuales eran muy dados los griegos, por ser éstos el lugar adecuado para reunirse y conversar sobre asuntos de actualidad, política, filosofía, etc. El motivo para celebrarlos podía ser cualquiera, con ocasión de fiestas familiares o de acontecimientos importantes, donde la comida era abundante, con deliciosos manjares. Entre ellos, por ejemplo Aristófanes expone en un solo vocablo por él inventado de setenta y cuatro sílabas que, al ser pronunciado rápidamente, el público estallaba en plena carcajadas⁶⁶:

lopado-temacho-selacho-galeo-kranio-leipsano-drim-upotrimmato-silphio-karabo-melito-katakechymenokichl-epikossyphophato-peristeralektryon-opto-kephallio-kigklo-

peleio-lagoo-siraio-baphe-tragano-ptyerygón.

“Cazuela de pesca en rodajas-raya-cazón-trocitos de cabezas de pescado-con salsa picante-sazonados con silfio, miel y aceite-tordos sobre mirlos-palominos-torcaces-palomas-gallo-alondra asadas-chochas-pichones-liebres cocidas en vino-alas con sus ternillas”.

En los simposios, no sólo la comida era la protagonista, sino en especial el vino, común (*oínos*) o tinto (*oínos mélas*), o el nuevo recién vendimiado (*trygós*)⁶⁷, de sabor más suave, siendo los más famosos y exquisitos el de Tasos⁶⁸, el de Quíos⁶⁹ o el Lemnos⁷⁰. El vino, al ser muy espeso, debía ser filtrado y luego rebajado con agua aromatizada con tomillo y otras hierbas. Aristófanes propone la siguiente medida⁷¹:

“Toma también para beber esta mezcla de tres partes de agua y dos de vino”.

A menudo los banquetes terminaban con la embriaguez general. Este es el ambiente que retrata Aristófanes en sus comedias, al desarrollarse en medio de ambientes festivos y de jolgorio, donde la comida y el vino son dos personajes más. Por tanto, sigamos el consejo de Aristófanes⁷²:

“Vosotros, los que os quedáis al festín ya no tenéis que hacer otro trabajo más que triturar con los dientes y consumir todas estas viandas, y menearlas sin descanso (sc. las mandíbulas). Ea, lanzaos con valentía y pulverizad las dos mandíbulas. ¿Desgraciados! ¿No tienen ningún trabajo los blancos dientes, si no mastican algo?”

Buen provecho.

- 1 V, 610.
- 2 Eq., 1105; 1166. Cf. García Soler, M^a. J., *El arte de comer en la antigua Grecia*, Madrid, 2001, p. 82.
- 3 Lys., 1206; Nu., 1383; Pl., 190; 1135, Eq., 282.
- 4 V, 1391.
- 5 Ach., 246.
- 6 Eq., 1168.
- 7 Eq., 415.
- 8 Eq., 819.
- 9 Pl., 1121; V, 676; 878.
- 10 Pax, 1040.
- 11 Th., 285-286; Pl., 660.
- 12 Pl., 138.
- 13 Pl., 1142.
- 14 Pl., 191; Pl., 995; 1126, en honor de Hermes. Cf. *etiam*, Eq., 1191; 1219; Ach., 1092.
- 15 Ach., 1125.

- 16 Ach., 1092.
- 17 Pax, 868.
- 18 Lys., 601.
- 19 Pax, 1195; Ach., 1093.
- 20 Pl., 1121.
- 21 Pax, 1196; Ra., 507.
- 22 Eq., 282; 420; Ach., 1051.
- 23 Eq., 161; Ach., 146.
- 24 Nu., 982. *Apium gravoellens* L.
- 25 V, 496. *Allium Cepa* L.
- 26 Nu., 981.
- 27 Ra., 988.
- 28 Ra., 986.
- 29 Pax, 1144
- 30 Eq., 480; V, 676; 956.
- 31 V, 710; Pax, 1150.
- 32 Pl., 894.
- 33 Eq., 358.
- 34 Eq., 199; 1095.
- 35 Eq., 771
- 36 Pax, 273; Ach., 174.
- 37 Eq., 954.
- 38 Ach., 1001-1002.
- 39 Lys., 1061; Eq., 1171; Ach., 246.
- 40 Lys., 561.
- 41 Pl., 192; Eq., 1007; V, 811; 814; 917; 984; frag. 23.
- 42 Eq., 678.V, 496.
- 43 *Allium sativum* L. Cf. Lys., 690; Pl., 818; Eq., 600; Ach., 761; 831. V, 679.
- 44 Nu., 982. *Anethum graveolens* L, falso anís.
- 45 Ach., 875. *Mentha Pulegium* L.
- 46 Ach., 772; 1099. *Thymus atticus* Celak.
- 47 Ach., 875; frag. 130. *Origanum vulgare*, L.
- 48 *Ferula assa fijoetida*, L.
- 49 Eq., 606. *Medicago sativa*, L.
- 50 Eq., 422. *Urtica urens* L.
- 51 Pax, 529; Pl., 167; Eq., 600; Ach., 1099; 1100.
- 52 Ec., 1093.
- 53 *Muscari comusum* L. Cf. *etiam* Nu., 188.
- 54 Pax, 530.
- 55 Pax, 1145; Ach., 803.
- 56 Pax, 1217; Pl., 191; 677; 798; 811; 1122; Ach., 804-805; V, 297.
- 57 Pax, 1136.
- 58 V, 58.
- 59 Pax, 1136-1137.
- 60 *Satureia thymbra*, L.
- 61 Pl., 284. *Thymus atticus* Celak.
- 62 *Mentha pulegium*, L.
- 63 Pax, 1169.
- 64 *Lepidium sativum* L.
- 65 Th., 614-616. Cf. *etiam*, Nu., 235.
- 66 Ec., 1151-1183.
- 67 Nu., 50.
- 68 Ec., 1119.
- 69 Ec., 1139.
- 70 Pax, 1162.
- 71 Eq., 1187.
- 72 Pax., 1305-1310.

DOS ASPECTOS DE LAS REPRESENTACIONES DRAMÁTICAS EN GRECIA: LA ESCENOGRAFÍA Y LOS ACTORES

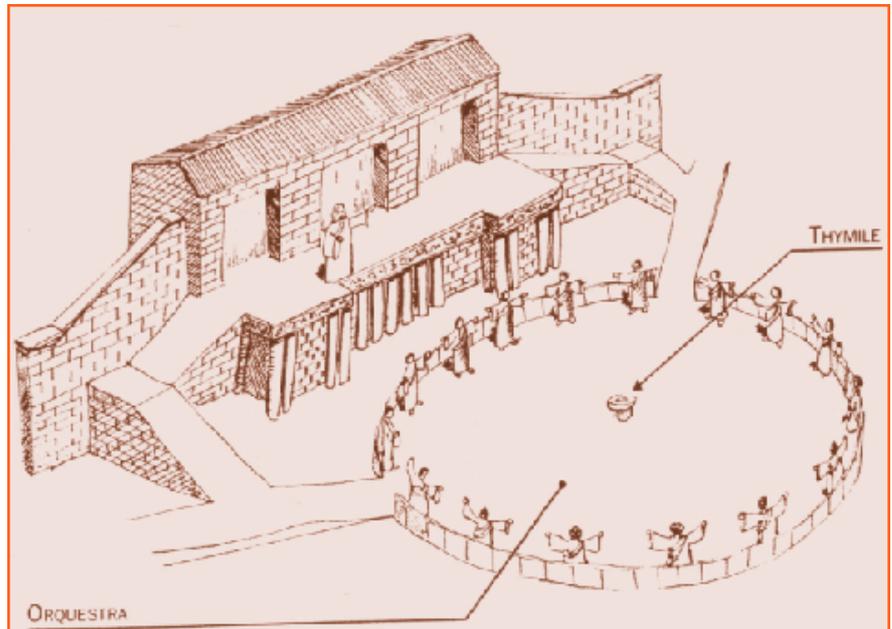
LA ESCENOGRAFÍA

Antes de ocuparnos de los decorados del teatro griego, debemos dedicar algunas palabras al escenario, para poder hacernos una mejor composición de lugar. Los restos más antiguos que conservamos de un teatro griego (el de Dioniso en Atenas) datan del siglo VI a. C.: se trata de los cimientos de un pequeño templo consagrado al dios Dioniso, y de los restos de una terraza plana, a los pies de la pendiente de la Acrópolis, donde el coro ejecutaba sus danzas (la *orchestra*). Un poco alejado de esta terraza debió alzarse una tienda o barracón de madera (en griego: *skene*; en latín: *scaena*), donde los actores se cambiaban de máscara o de vestido: el espacio que había entre la *orchestra* y la *skene* estaba destinado a la representación de los actores (en griego: *logeion*).

Con el tiempo, este simple barracón de madera se fue haciendo cada vez más complejo: del siglo V conservamos un muro de piedra de unos 30 metros de largo, sobre el que se asentaba una *skene* de madera de unos 3,70 metros, flanqueada por dos torres también de madera (en griego: *paraskenia*). Esta estructura de madera, situada detrás de los actores, constituía sin duda un eficaz telón acústico para sus voces, y además hacía resaltar sus máscaras y sus abigarrados vestidos. Pero la *skene* se había convertido en algo más que en el lugar para cambiarse de vestuario: se había convertido en parte de la ficción dramática, funcionando como un lugar estrechamente ligado a la trama de la obra, de donde salían y entraban los personajes del drama. Para las tragedias conservadas sólo hay que suponer la existencia de una puerta; pero en los últimos años del siglo V a. C. había quizá tres puertas en la fachada de la *skene*: una grande central y otras dos más pequeñas a los lados.

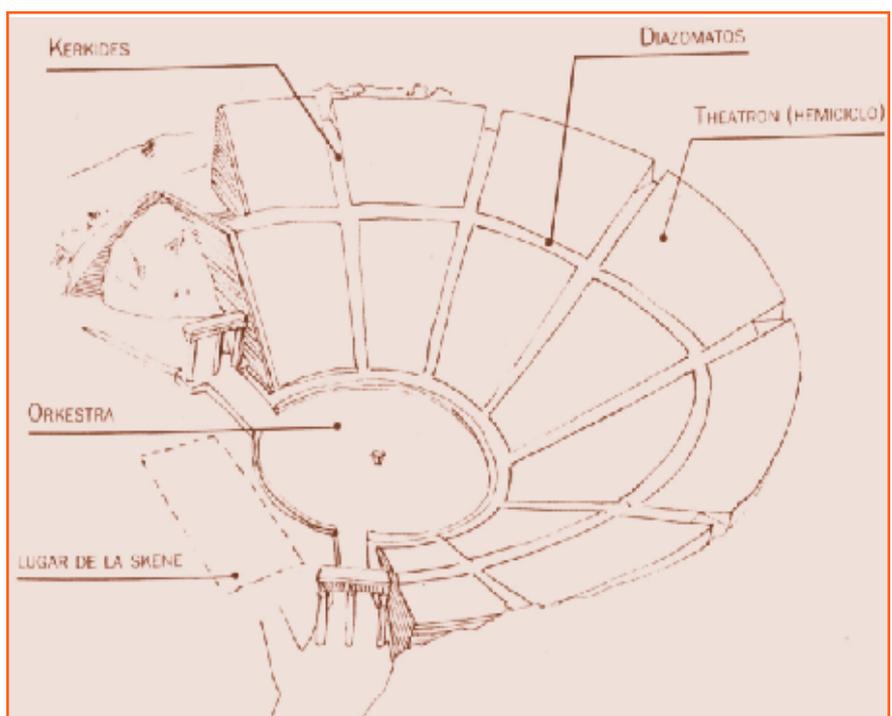
El techo de la *skene* (al cual se accedía presumiblemente por medio de un escalera interior) recibía el nombre de *theologeion*, es decir, “el lugar desde donde hablaban los dioses” (del griego: *theos*, “dios”, y *logos*, “palabra”).

En cuanto al *logeion*, es decir, al área destinada a la actuación de los actores, se supone que, en el siglo V. a. C., consistía en una plataforma de



madera de un metro de altura, bastante estrecha, y comunicada con la *orchestra* por medio de dos o tres escalones. La escasa altura de esta plataforma permitía el contacto directo de actores y coro, tal como se deduce de las obras que se nos han conservado: en éstas, el coro entra y sale a través de la *skene*; los actores entran y salen a través de los *párodoi*, y parecen moverse libremente por el espacio

comprendido entre la *skene* y la primera fila de asientos. El alto escenario (de más de tres metros) del que nos hablan los autores antiguos de escritos sobre el teatro, pertenece a una época posterior (helenística o romana), cuando el coro pierde la importancia que tenía en el teatro del siglo V. a. C. y los actores se convierten en el elemento preeminente de las representaciones dramáticas.



Pasemos ahora a ocuparnos de la escenografía, entendiendo ésta como el conjunto de decorados utilizados en una representación teatral. Nada es lo que sabemos de la escenografía anterior al siglo V. a. C., y de éste poseemos muy pocos datos: según Aristóteles, fue Sófocles el que introdujo la *skeno-graphía* en el teatro; Vitrubio, en cambio, lo atribuye a Agatarco, un pintor del siglo V. a. C. Parece, sin embargo, que no debe entenderse el término *skenographía* como pintura (*graphía*) de la escena donde se localiza el drama (lo que hoy llamaríamos decorado o telón de fondo), sino simplemente como la pintura de la *skene* (es decir, del barracón situado al fondo del escenario). Por tanto, podemos suponer que, fuera cual fuera el lugar en el que estuviera ambientada la acción dramática (en el caso de la tragedia, cuatro son los escenarios típicos, según se deduce de las obras conservadas: un palacio, un templo, un campamento militar, o un paisaje rústico o marino; la comedia, por su parte, se localizaba habitualmente en una calle de Atenas con dos o tres casas), podemos suponer, decíamos, que dicha acción se desarrollaba delante de la fachada de la *skene*, decorada con pinturas en perspectiva, y que esta decoración no cambiaba ni de una obra a otra (recordemos que, según la fiesta, se representaban), ni dentro de una

misma obra (lo que hoy llamaríamos cambio de escena)

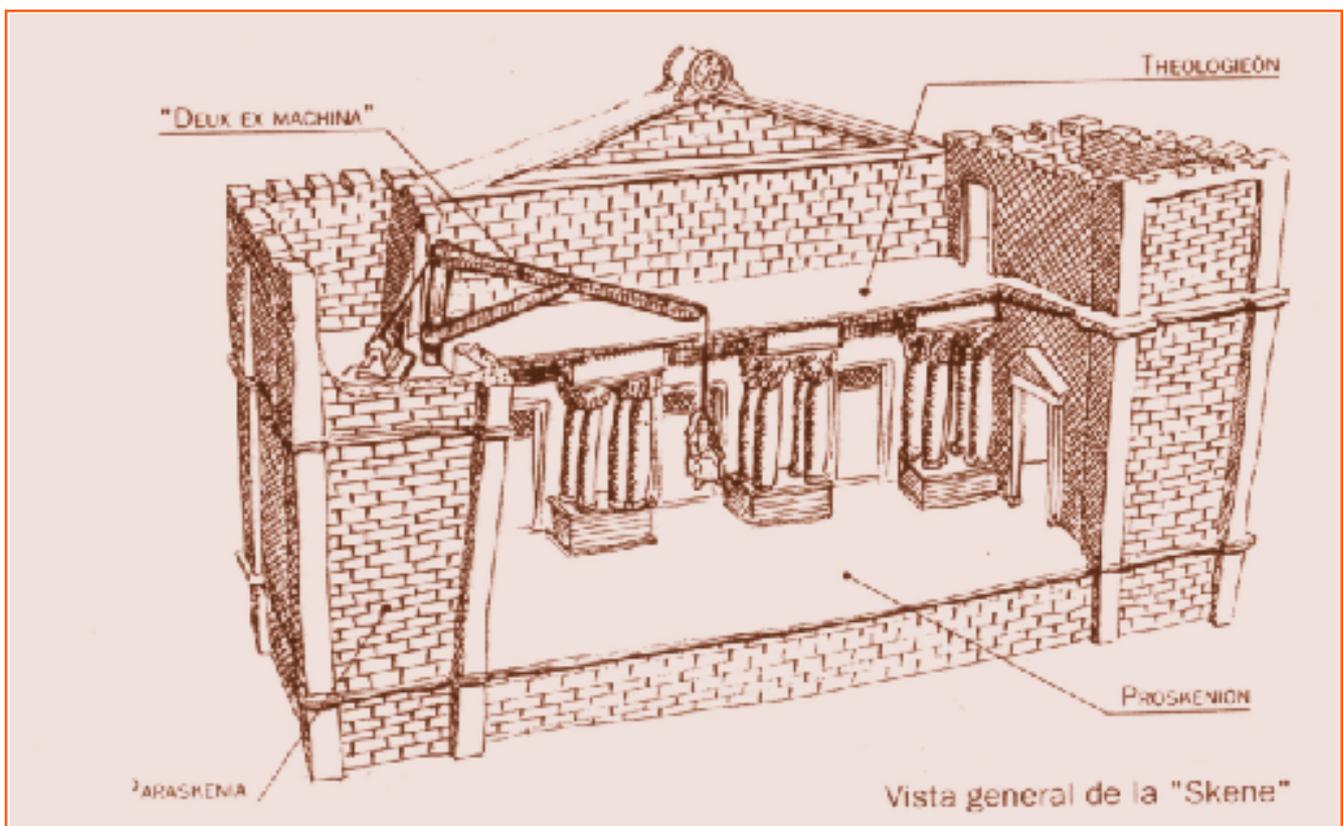
Pero además de esta parte fija del decorado, debían existir elementos móviles (lo que hoy llamaríamos el *atrezzo*): una simple estructura de madera, colocada a poca distancia de la fachada, representaría un altar o una tumba; habría también estatuas de los dioses, hechas en madera y pintadas con colores chillones, y paneles con pinturas de rocas o árboles, que representarían montañas, bosques, etc. Por otra parte, estos elementos móviles servirían para sugerir el cambio de escena dentro de la misma obra. El público ateniense no esperaría nada más: para el resto, bastaba la imaginación estimulada y guiada por las palabras del texto dramático.

Además del telón de fondo (elemento fijo) y el *atrezzo* (elemento móvil), existía también la tramoya, es decir, el conjunto de máquinas empleadas en el teatro. Conocemos varias clases de estas máquinas. Las dos más importantes son el *ekkyklema* y la *mekhané*.

En muchas de las tragedias conservadas, gran parte de la acción se desarrolla dentro de la *skene*, que representaría, como hemos dicho, un palacio, un templo, etc. Pero los griegos no elaboraron jamás el concepto de escena interior, visible al público mediante

una convención teatral que nosotros aceptamos sin discusión: la eliminación de una pared de la habitación. En el teatro griego del siglo V. a. C., el público se enteraba de los acontecimientos sucedidos detrás de la fachada de la *skene* por diferentes procedimientos: a través de los comentarios de los personajes que estaban fuera de la *skene*, o del coro; podían, asimismo, ser narrados por un mensajero (en griego: *exángelos*, es decir, el que trae noticias (*ángelos*) desde el interior (*ex*) de la casa). Pero en algunas tragedias el resultado de la catástrofe sucedida en el interior era exhibido al público: esto se hacía mediante el *ekkyklema*. Los autores antiguos no proporcionan una descripción exacta de esta máquina, por lo que hoy en día existen dos interpretaciones: o bien se trataba de una forma elemental del moderno decorado giratorio, o bien de una plataforma baja sobre ruedas (de no más de tres metros de anchura y dos de profundidad), impulsada fuera a través de la apertura central de la escena.

La *mekhané*, por su parte, era una grúa que servía para hacer volar a los actores: se utilizaba sobre todo cuando había que presentar en escena a los dioses (*deus ex machina*), o en algunas escenas de la comedia, en las que los personajes deben elevarse por los aires. Además del *ekkyklema* y la *mekhané*,



existían otras máquinas: la *exostra*, que era una plataforma similar al *ekkyklema*, pero que salía de una abertura en la parte superior de la fachada (es decir, de una ventana); había incluso artilugios que simulaban los truenos (*bronteion*) y los rayos (*keranostopeion*). A época helenística y romana (cuando el escenario gana en altura) pertenecen dos máquinas cuya función era traer al escenario las almas de los muertos o las divinidades infernales: la *escalera de Caronte*, que era una simple escalera que ascendía desde el subsuelo del escenario, y el *anapiesma*, una trampa móvil que elevaba mecánicamente a los personajes.

LOS ACTORES

El actor recibía en griego el nombre genérico de *hypokrites*: “el que responde”. Este término expresa bien la función del actor en la época más antigua: responder a las preguntas del *corifeo*. En los primeros tiempos de la tragedia, había un solo actor: el propio poeta. Según Aristóteles, el segundo actor lo introdujo Esquilo, y el tercero Sófocles. Cada uno de estos recibía un nombre específico: *protagonista* (primer actor), *deuteragonista* (segundo actor), *tritagonista* (tercer actor). El *protagonista*, o primer actor, era el que interpretaba los papeles principales. Parece que Esquilo aún participó como actor en la representación de sus obras; pero se dice que Sófocles renunció a ello a causa de la debilidad de su voz. En un principio, por tanto, los actores no eran profesionales, sino simples ciudadanos que temporalmente, en determinadas festividades religiosas, desempeñaban esta función. La situación cambió hacia mediados del siglo V. a. C.: en el 449 a. C. se introdujo un premio a la recitación, claro indicio de la profesionalización de los actores.

El número de tres actores jamás fue sobrepasado en el teatro clásico; esto no significa, sin embargo, que existiese sólo tres personajes en todas las obras conservadas, sino que los papeles se dividían sólo entre tres actores; lo cual significaba que en muchas ocasiones cada uno de ellos tenía que desempeñar dos o tres papeles. Había, por otra parte, personajes mudos, cuyo número dependía de la generosidad del *corego* (este era un rico ciudadano que costeara los gastos de la representación).

Las mujeres estaban excluidas de la profesión de actor: los papeles femeninos eran representados siempre por hombres. La vida del actor solía ser larga: por ejemplo, un actor llamado Mímnisco actuó ya para Esquilo (525-

456), y todavía en el 422 ganó un primer premio; y otro actor famoso del siglo V. a. C., Polo, aún fue capaz, a los setenta años, de representar ocho tragedias en cuatro días.

Los actores de éxito gozaban de una alta consideración social: recibían salarios muy elevados (un obrero tenía que trabajar entre dos y seis meses para ganar lo que un actor en una representación), e incluso hubo actores que participaron como embajadores en misiones de estado.

En cuanto al aspecto externo de los actores, vamos a ocuparnos en primer lugar de la máscara. Estaba hecha de lino, a veces de corcho o de madera: por esta razón sólo se han conservado algunas copias de mármol o terracota, realizadas como exvoto a algún dios. La máscara cubría toda la cabeza, y llevaba pegada los cabellos: no existían pelucas separadas. La cara de la máscara, pintada probablemente, (en color blanco, o blanco y gris, para las mujeres, y en un tono más oscuro para los hombres) mostraba los rasgos naturales bien marcados, con pequeñas aberturas en los ojos para que los actores pudieran ver, y con la boca ligeramente abierta. A veces, el actor tenía que cambiar de máscara en el curso de la representación para transformar el aspecto de un mismo personaje (por ejemplo: en el *Edipo rey* de Sófocles, Edipo, tras sacarse los ojos en el interior del palacio, debía salir con una máscara diferente), o para cambiar de personaje, cosa que, como dijimos más arriba, solía ocurrir.

La máscara no servía, como se cree generalmente, para amplificar la voz; en la Atenas del siglo V a. C., la distancia que separaba a los actores de los espectadores de la primera fila era de dieciocho metros, y de los de la última, noventa metros; a tal distancia, era necesario algún procedimiento para hacer visible el rostro del actor y permitir su identificación: por una parte, se recurría a la descripción mediante palabras; por otra, a la máscara, que tenía un carácter idealizado: no representaba personas concretas, sino tipos humanos. De este modo, el público podía reconocer con facilidad el papel del rey, de la heroína, del esclavo, de un dios, etc. Por otra parte, sólo la máscara permitía al actor cambiar la propia identidad dentro de una misma pieza.

Por lo que respecta al vestido de los actores del siglo V. a. C., su origen estaba, al parecer, en las vestiduras utilizadas en el culto de Dioniso, el dios del teatro. El vestido de los actores trágicos consistía en una variante de la

túnica (*khitón*) contemporánea, adaptado a las necesidades de la representación: ya que tenía que ser visto desde muy lejos, estaba ricamente adornada con diseños vistosos y colores chillones (los personajes de luto iban, por supuesto, de negro); solía llegar hasta los tobillos y, en contraste con la costumbre normal de la época, las mangas eran largas, para ocultar la condición masculina de los actores. Sobre la túnica se solía colocar un manto (*himation*). Este era el vestido estándar: para distinguir y caracterizar a los diferentes personajes (jóvenes y viejos, amos y esclavos, dioses y hombres, mujeres y varones), bastaban unos simples objetos de carácter simbólico: el arco de Apolo; la maza de Hércules; un cetro para un rey; una guirnalda para un mensajero; una espada para un guerrero. Los actores de la Comedia Antigua vestían una malla color carne, con vientre abultado y grandes caderas postizas, confeccionados con almohadones; sobre la malla llevaban una túnica bastante corta que dejaba al aire los atributos sexuales (en griego: *phalos*).

En cuanto al calzado, parece que se utilizaban zapatos flexibles de suela fina, a veces con adornos, que cubrían una parte de la pantorrilla, y con la puntera un poco plegada hacia arriba. Posteriormente, en épocas helenística y romana, se introdujo como calzado típico de los actores el *kothornos*: botas con suelas y tacones altos, que elevaba a los actores varios centímetros del suelo.

Por último, digamos algunas palabras sobre los aspectos técnicos de la interpretación dramática. Los actores no sólo debían saber recitar, sino también cantar. La recitación en el teatro griego no era realista, como en nuestros días, sino formal y estilizada. Para un actor, el aspecto, los movimientos y los gestos, aunque importantes, eran secundarios; la cualidad fundamental que debía poseer, y que le permitía alcanzar el puesto de *protagonista*, era una buena voz, hasta el punto de que, para perfeccionarla, solía someterse a un entrenamiento meticuloso, poniéndose a ayunar. La voz debía ser fuerte, para hacerse oír a través de todo el teatro sin gritar; clara, de cuidada dicción, bien timbrada y capaz de adecuarse al personaje y a sus estados de ánimo: el actor griego debía poder cambiar de voz con la misma facilidad con que cambiaba de máscara, transformándose de joven en viejo, de hombre en mujer.

APUNTES BIBLIOGRÁFICOS

Ana Fraga Iribarne, *De Electra a Elena. La creación de los valores patriarcales en la Atenas clásica*, Madrid, Horas y Horas, 2001.

Brioso Sánchez, M., & Villarrubia Medina, A. (Eds.), *Consideraciones en torno al amor en la literatura de la Grecia antigua*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.

Claude Calame, *Eros en la Antigua Grecia*, Madrid, Tres Cantos, 2002.

Esquilo. *Tragedias*, trad. E. A. Ramos Jurado, Madrid, Alianza, 2001.

Gregorio Luri Medrano, *Prometeos. Biografías de un mito*, Madrid, Trotta, 2001.

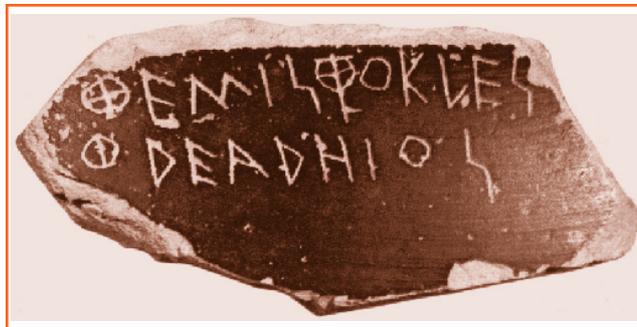
Jean-Pierre Vernant, *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Barcelona, Paidós, 2001.

Marcel Detienne, *Apolo con el cuchillo en la mano. Una aproximación experimental al politeísmo griego*, Madrid, Akal, 2001.

Pierre Vidal-Naquet, *El mundo de Homero. Breve historia de mitología Griega*, Barcelona, 2002.

Walter Burkert, *De Homero a los Magos. La tradición oriental en la cultura griega*, Barcelona, El Acanalado, 2002.

Enrique A. Ramos Jurado
Universidad de Sevilla



CARTAS A ITÁLICA

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

En esta ocasión, he ahí sendos poemas.

HUYE DEL FRÍO MÁRMOL DE CARRARA.

Baila, gira, danzarina
de placeres y pasiones.
Desgarra tus fruncidos velos,
libera todas tus ansias,
baila, bailarina, baila
a los sonos del pandero,
que palpita y resuena
desgranando los deseos
de tus desnudos miembros
en dionisiacos gestos.
Baila, salta, danzarina,
huye del frío mármol de Carrara.

Francisco Vélez Nieto



LA VENUS DE ITÁLICA.

Impulsada por el viento,
que todo lo agita,
la rama de una encina acaricia
el rostro imaginado de la Venus.
Un alborozo de pájaros se espanta
dibujando en el viento que liberó
la rama y su jolgorio.
Y algo recobra vida en el mármoleo
cuerpo de la diosa,
abrazada al viento
mensajero de todos los mitos,
en esa tarde,
donde estremecidos vuelan
como pétalos de nieve,
los copos del almendro.

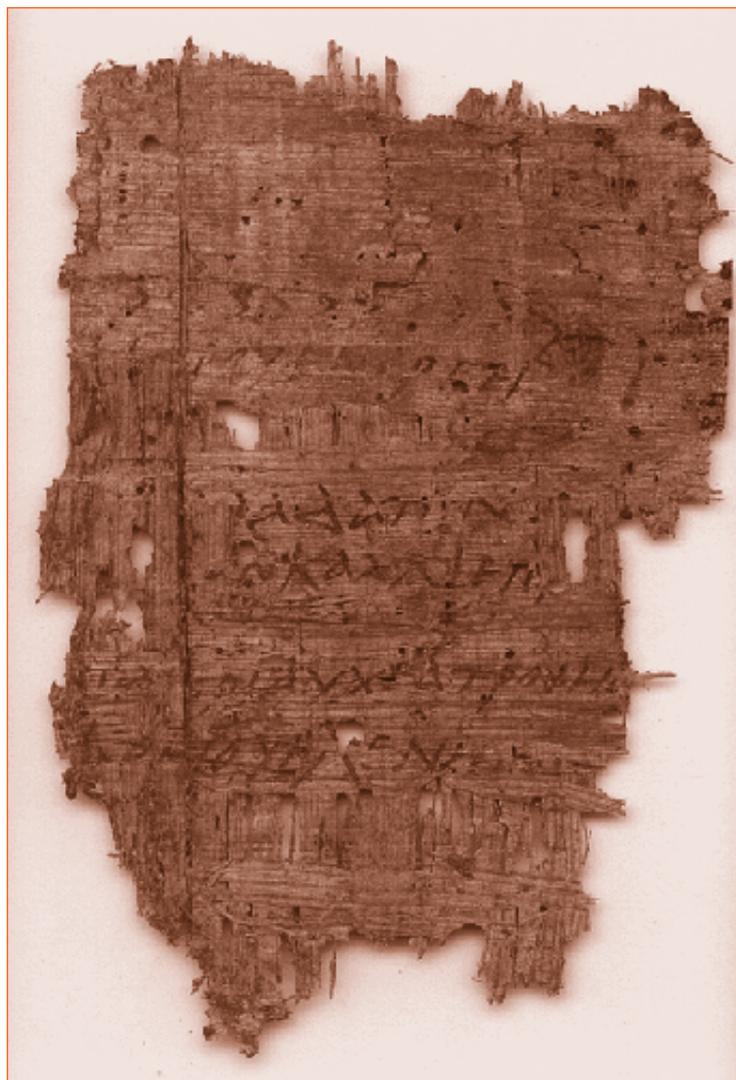
Francisco Vélez Nieto

ACUSE DE RECIBO

Sensibles a las demandas de mejora que muchos de los asistentes al Festival de Teatro nos hacen siempre a partir de las encuestas que la Organización facilita a su público, dicha Organización quiere en esta sección no sólo agradecer su participación y consejos, sino también transmitirles que en nuestro ánimo está el mejorar todo aquello que, por nuestra parte, es susceptible de mejora. Por ello, desde este **Acuse de Recibo**, responderemos a algunas de las encuestas que nos entregaron los profesores durante el Festival 2002.

Así, en lo que se refiere al “Proceso de Reservas, inscripción, etc.”, la Organización ha decidido dilatar el plazo de inscripción, que para muchos era demasiado ajustado por coincidir con las vacaciones de Navidad. Igualmente, el servicio contestador ha sido desactivado en horario de oficina para que de esa manera el solicitante reciba señal de comunicación -al no poderse atender en ese momento- mejor que la de un contestador automático. En lo que toca a los “Materiales”, seguimos trabajando no sólo en la mejora de su contenido, sino también en la eficacia de su envío. También el contenido de los materiales en sí, tales como guías didácticas o el mismo boletín *Teatro en Itálica*, están siendo revisados en su fondo y forma por un grupo de profesores con el fin de que la información sea más clara, precisa y rica.

Sobre la “Organización e Infraestructura” cabe decir que ya es posible, desde el Festival de 2002, contar con nuevos servicios, entre los que destacamos la segunda puerta de acceso al teatro. Bien es verdad que la adaptación del recinto al Festival sigue siendo -como lo puntualizan las demandas de numerosos asistentes- una



asignatura pendiente; sin embargo, el espectador debería entender que numerosas competencias escapan a la propia Organización del Festival y a la Junta directiva del I.T.G.L.A., aunque en su voluntad esté el mejorar algunos servicios, para lo cual no repara en esfuerzos. En este sentido estamos en contacto con la Dirección del Conjunto Arqueológico de Itálica para estudiar la manera de ofrecer, en caso de lluvia, zonas techadas para que los espectadores puedan ponerse a cubierto hasta la reanudación de la función. Por otro lado, dentro de este apartado, queremos una vez más invocar al respeto de todos los

asistentes, cuyo comportamiento en ocasiones dista mucho de ser el más apropiado para un espectáculo público: la Organización en dicho caso nada puede hacer sino apelar a la urbanidad del espectador y a la responsabilidad de sus profesores.

Finalmente, la Organización del Festival afirma su voluntad de trabajar sin descanso para subsanar las deficiencias. Hacemos por ello una llamada a la paciencia, a la confianza y al respeto de todos para poder consolidar y mejorar, año a año y función a función, el Festival de Itálica.

CONCURSO DE CÓMIC CONVOCADO POR LA ASOCIACIÓN DE TEATRO GRECOLATINO DE ANDALUCÍA

UNA HISTORIA DE TEATRO, HOY

1. **CONVOCA:** Asociación de Teatro Grecolatino de Andalucía.

2. **PARTICIPANTES:** Podrán participar los alumnos de los Centros de Secundaria, distinguiéndose dos modalidades:

- primera modalidad: para alumnos de 2º Ciclo de Secundaria Obligatoria
- segunda modalidad: para alumnos de Bachillerato.

En cada modalidad se otorgará un primer y un segundo premio, pudiendo quedar éstos desiertos. La autoría podrá ser compartida.

3. **FORMATO:** Los trabajos se realizarán en DIN A-4, con una extensión máxima de 10 páginas. La técnica y los materiales, así como el número y distribución de las viñetas, se deja al criterio de los participantes.

4. **TEMA:** Utilizando los personajes-tipo del teatro clásico, los participantes deberán elaborar un cómic ambientado en la actualidad.

5. **PLAZO DE ENTREGA:** La fecha límite para la recepción de los trabajos será el 15 de marzo de 2003.

6. **LUGAR DE ENTREGA:** Los trabajos se dirigirán a CENTRO DE PROFESORADO DE SEVILLA. ASesoría DE CULTURA CLÁSICA, LATÍN Y GRIEGO C/ LEONARDO DE VINCI, S/N. ANTIGUO PABELLÓN FUJITSU. 41092-SEVILLA

En el material presentado deberán constar con claridad nombre y apellidos del autor o los autores, nombre y localidad, dirección y teléfono del I.E.S. al que pertenecen los participantes, nivel educativo y curso.

7. Los premios, dos por cada modalidad, se otorgarán a un trabajo concreto, con independencia del número de autores, y consistirán en:

- Primer premio: material informático por valor de 750 €
- Segundo premio : material informático por valor de 450 €

Los Centros de Secundaria cuyos alumnos hayan obtenido los premios recibirán un lote de libros de las obras representadas en el Festival de Itálica.

8. El jurado será designado por la Asociación de Teatro Grecolatino de Andalucía.

9. La entrega de premios tendrá lugar durante la última sesión del Festival de Itálica, el día 11 de abril de 2003, en un acto previo a la representación de la obra.

ALGUNAS ORIENTACIONES PARA LOS PARTICIPANTES

La mejor manera de conocer los tipos dramáticos clásicos es leer las obras originales; vuestros profesores os podrán orientar sobre los mismos.

De todas formas vamos a hacer un esfuerzo por definir brevemente las características generales de los personajes típicos del teatro clásico.

Quede claro que lo que se va a exponer a continuación es una mera ayuda, los participantes pueden utilizar en su trabajo el número de personajes que quieran, no es necesario que aparezcan todos, e incluso pueden añadir alguno si lo consideran conveniente.

I. Personajes-tipo de la comedia latina

- a. El muchacho enamorado: más bien simple, crédulo y sometido a la autoridad paterna.
- b. El padre: anciano, avaro, maniático y autoritario allí donde lo dejan.
- c. El esclavo/sirviente: gracioso, avisado, cobarde pero astuto, que suele aprovechar todas las circunstancias en beneficio propio.
- d. El parásito o gorrón: preocupado a todas horas por la comida y bebida gratis.
- e. La doncella: a veces casta, a veces prostituta, objeto del amor unas veces del joven, otras del anciano, otras incluso de ambos; generalmente con buen fondo.
- f. La matrona: dominante, malhumorada, recelosa, orgullosa de su linaje y de su dote.
- g. El militar fanfarrón: vanidoso, presumido, siempre contando “batallitas” increíbles.

II. Personajes de la tragedia griega

- a. El héroe/la heroína: noble, bienintencionado aunque ligeramente soberbio; colocado en una situación límite tiene que tomar una decisión trascendente y , haga lo que haga, se topará con su destino.
- b. El amigo/amiga: fiel al héroe, resulta siempre perjudicado por la situación que éste crea.
- c. El coro y su portavoz el corifeo: representa la opinión del pueblo, advierte de los peligros de cualquier tipo de decisión que toma el héroe y le recuerda veladamente sus errores anteriores. Con frecuencia representa lo políticamente correcto.
- d. Divinidades o personajes que representan el DESTINO, elemento fundamental de toda tragedia griega

INSTITUTO DE TEATRO CLÁSICO GRECOLATINO DE ANDALUCÍA

BOLETÍN DE INSCRIPCIÓN

POR EL PRESENTE DOCUMENTO, EL TITULAR, CUYOS DATOS ABAJO SE CONSIGNAN, MANIFIESTA SU LIBRE INTENCIÓN DE PERTENECER AL INSTITUTO DE TEATRO CLÁSICO GRECOLATINO DE ANDALUCÍA (INSCRITA EN EL REGISTRO DE ASOCIACIONES CON EL N° NACIONAL 166190, sec. 1º), CON LA CATEGORÍA DE:

SOCIO COLABORADOR

SOCIO PROTECTOR

COMPROMETIÉNDOSE CON ELLO A ACEPTAR LOS ESTATUTOS QUE REGULAN LA ASOCIACIÓN, LAS RESOLUCIONES ADOPTADAS POR SU JUNTA DIRECTIVA, ASÍ COMO EL ABONO PERIÓDICO DE LA CUOTA DE SOCIO. Y PARTICIPANDO DE TODOS LOS DERECHOS QUE, COMO MIEMBRO DE LA ASOCIACIÓN, ÉSTA ESTABLECIERA O LE FUERAN OTORGADOS.

NOMBRE/ ENTIDAD..... TEL.....

DNI..... E-MAIL.....

PROFESIÓN..... FAX.....

DIRECCIÓN.....

LOCALIDAD..... C.P.....

Firma:

ORDEN DE DOMICILIACIÓN BANCARIA

Sr/a. Director/a:

Les ruego que a partir de la fecha se sirvan atender, con cargo a la cuenta que se especifica y de la que soy titular, lo recibos que anualmente por el importe de 18 euros a mi nombre gire el Instituto de Teatro Clásico Grecolatino de Andalucía.

TITULAR..... NIF.....

ENTIDAD

DOM. SUCURSAL.....

LOCALIDAD..... C.P.....

Nº DE CUENTA: ENTIDAD OFICINA D.C. Nº DE CUENTA O LIBRETA AHORRO

□□□□

□□□□

□□

□□□□□□□□□□

Firma del Titular

En....., a de..... de 200.....

Patrocinan



Colaboran



Organizan

