
EL PÚBLICO DEL TEATRO GRIEGO ANTIGUO

Máximo BRIOSO SÁNCHEZ
(*Universidad de Sevilla*)

The author deals with several aspects concerning theatre audience in classical Athens, among others its behaviour and influence on the evolution of dramatic genres, as well as its social composition and the view the playwrights had of it.

El autor examina diversos aspectos referidos al público teatral ateniense de la época clásica, entre otros su conducta y su papel en la evolución de los géneros dramáticos, así como la composición social y la visión que de él tenían los dramaturgos.

El teatro griego y muy particularmente el ático de los siglos V y IV a. d. C. puede interesarnos por muy diversos motivos, incluida una perspectiva sociológica, y en ésta sobre todo por el interrogante referido a qué clase de público era el que asistía a sus representaciones. Éste es un tema que ha sido tratado sólo minoritariamente entre los estudiosos, encandilados en su mayoría sobre todo por los contenidos ideológicos o en todo caso por las cuestiones formales que hacen que aquel teatro, si bien esté en su origen, sea tan distante del nuestro. Pero, aunque sea de este modo restringido, diversos autores desde hace ya bastante tiempo se han esforzado en analizar los escasos datos que poseemos sobre la posible composición social y la conducta del público que asistía al teatro en Atenas. Y es que nuestra información es ciertamente precaria, sobre la base ante todo de un reducido *corpus* de

pasajes antiguos, la mayoría extraídos de las propias obras dramáticas, y algunas noticias transmitidas por autores tardíos, cuya autenticidad es naturalmente casi siempre sospechosa. Estos materiales en torno a los que gira nuestro escaso conocimiento contrastan con las nutridas informaciones que tenemos sobre otros temas en la misma materia, que pueden además tener el apoyo de las imágenes (de la cerámica en especial) o de los descubrimientos arqueológicos. Un contraste que se percibe cuando observamos, por ejemplo, cuánto nos enseñan esas numerosas imágenes sobre un elemento de tanto relieve como las máscaras frente a la aislada y esquemática presencia de un público, que ni siquiera sabemos si es teatral o de algún espectáculo deportivo, que decora, sentado en un graderío y con una expresiva gestualidad (brazos alzados, algún palo o bastón exhibido), una vasija bastante antigua y que conocemos como el Vaso de Sópilo¹. Y carecemos, por de contado, de crónicas más o menos autorizadas o mundanas, del tipo de las que sí tenemos para nuestro teatro del Siglo de Oro o para el isabelino.

El tema del público tiene por supuesto muy diferentes dimensiones. Podemos preguntarnos por su nivel o composición social, también por sus actitudes antes los diversos géneros y autores o en distintas épocas, incluso ante la ejecución de los actores, es decir, por su conducta y sus manifestaciones ante los espectáculos que se le ofrecían; igualmente por el carácter de las representaciones a que se asistía y por el contexto en que éstas tenían lugar y otras diversas facetas que puedan tener alguna relación con nuestro tema. Una de las de mayor interés es el hecho de que el teatro representaba en el mundo antiguo un espectáculo multitudinario y muy ligado a la vida de todo el pueblo, lo que le daba un carácter bien diferenciable del teatro actual. La asistencia era, no obligada por supuesto, pero sí normal, y esto conllevaba también una gran familiaridad del público con las representaciones y sus convenciones. El teatro, tanto la tragedia como la comedia, fue sin duda la forma propiamente *paraliteraria* del tiempo, tal como hemos subrayado en diversos trabajos, a diferencia de cualquier otro género que se compusiera por escrito y se divulgase como libro. Estos géneros escritos para ser leídos tuvieron siempre una distribución forzosamente muy restringida a lo largo de la antigüedad, por contraste con los recitados épicos en ciertas épocas, también en

¹ Puede verse reproducida, por ejemplo, en Bieber, 1939, p. 116.

festivales, y desde luego, en el siglo V, con el teatro, por lo que hemos de entender como *de consumo* y refiriéndonos a este momento histórico sobre todo los diferentes géneros dramáticos, que podían reunir a millares de espectadores. Una caracterización respecto a la que conviene hacer hincapié es que evitamos toda referencia a un sentido negativamente popular o vulgar: queremos decir de consumo masivo simplemente, puesto que sobre la alta calidad de los textos, al menos de los conservados, no cabe discutir en modo alguno.

Es ésta del número, pues, una primera cuestión que conviene considerar. Desde luego no poseemos cifras exactas y menos de los asientos que realmente se llenaban en las sucesivas sesiones. Dependemos de unos pocos textos y de los informes de los arqueólogos que, a su vez, difícilmente pueden ser muy precisos para un teatro como el ateniense de Dioniso en sus fases más antiguas. No obstante, nuestros datos son relativamente satisfactorios y confirman lo ya aventurado acerca del teatro como producto artístico *de consumo* en la Atenas clásica. No hay duda de que el aforo de este local, sólo ya comparado con la imaginable población de la ciudad, y las condiciones económicas del acceso a los espectáculos² restringían la posibilidad de que asistiese quienquiera que lo deseara, pero, aun así, se ha estimado que el graderío podría albergar entre catorce y diecisiete mil espectadores³. Se está bastante de acuerdo en que los “más de treinta mil” de que habla Platón en su *Simposio* (175e) es una amable hipérbole y ya las mismas palabras del texto, al referirse a “griegos” y no a “atenienses”, son significativas al respecto. Como escribiera A. Pickard-Cambridge, ni aun imaginando que podía haber un buen número de espectadores de pie, cabe llegar a una cifra semejante, que seguramente está influida por la que de modo convencional se atribuía con frecuencia al conjunto de la población ciudadana de Atenas (1968, p. 263). Para H. Kindermann, estaríamos ante “eine poetische Übertreibung” (1979, p. 18), y seguramente, como escribe S. Goldhill,

² Es bien sabido que el precio de la entrada era relativamente elevado y al parecer sólo válido para un día de espectáculos (véase luego n. 9).

³ Aristófanes en *Pluto* 1083 da la cifra muy aproximada de trece mil. La de treinta mil que también Aristófanes ofrece en *Asambleístas* 1132 debe referirse en cambio a la cifra convencional de ciudadanos que ya se lee en Heródoto 5.97.2 y 8.65.1, y en otros lugares. Sobre el tema véase S. Goldhill, 1997, pp. 57 s. J.-Ch. Moretti rebaja el dato: “We can estimate that the theater held from 10,000 to 15,000 spectators” (1999-2000, p. 395).

“this statement indicates more about the prestige and public glory of the Great Dionysia than the possible number of spectators” (1997, p. 57)⁴, estando un tanto fuera de lugar su segunda suposición de que también vendría a referirse de algún modo a la cifra convencional de los ciudadanos áticos: Platón, repetimos, no habla de los atenienses, sino de los “griegos”. Sea como sea, la capacidad del espacio destinado al público en el teatro de Dioniso era multitudinaria, si bien lógicamente muy inferior a una población que suele imaginarse por encima de los 100.000 habitantes de condición libre⁵. Y aunque la comparación no sea sino un dato más, debemos recordar que, según ciertas noticias, se puede presumir que el *quorum* en la asamblea popular era de unos 6.000 asistentes⁶: se percibía sin duda ésta como una representación suficiente de la ciudadanía.

Pero incluso, más allá de estas grandes cifras, las respuestas que podremos proponer en todos los casos en nuestro tema serán en buena parte conjeturales, dada la naturaleza y precariedad de nuestra información y apenas podrán apartarse novedosamente de las ya ofrecidas por otros estudiosos en fechas previas y que hemos cotejado con todo cuidado. Nuestra intención es exponer, con el análisis de los datos que poseemos, un panorama de conjunto, en el que demos a la vez una visión propia también global. Y en algunos casos establecer ciertas comparaciones con lo que sabemos de otros tipos de teatro, como los modernos ya citados o el *No japonés*, los cuales por algunas semejanzas, pero sobre todo por contraste, puedan contribuir a iluminar aspectos oscuros del público que nos interesa.

Un modo de aproximarnos al tema es tener en cuenta ciertos datos que responden al ámbito de las propias obras y sin los cuales es difícil entender las particularidades que debía ofrecer la perspectiva con que el público se enfrentaba a ellas. Y una de las primeras y que

⁴ Sobre diversos aspectos de este festival y en el mismo sentido *cf.* del propio Goldhill 1992, pp. 97-129.

⁵ La cifra de entre 27.000 y 30.000 ciudadanos hacia el 430 es bastante razonable y tiene el apoyo de diversas fuentes, alguna de las cuales ya ha sido citada (*cf.* n. 3). Por las mismas fechas, es decir, al comienzo de la Guerra del Peloponeso, pudo haber además un número de esclavos cercano al de la población libre y quizás unos 30.000 forasteros avecindados (*metecos*): *cf.* los cálculos de A. W. Gomme, 1933, así como R. Meiggs, 1964, y D. M. Lewis *et al.*, 1992, pp. 296 s.

⁶ *Cf.* Andócides 1.87 y Demóstenes 24.45. Véase para alguna otra referencia R. Meiggs, 1964.

nos parece determinante es que, hasta bastante tarde, los espectadores acudían al teatro con el ánimo de contemplar siempre una obra nueva. Nuestra distinción entre estreno y reposición era todavía impensable. Tampoco podría haber una propaganda previa, excepto una ligera información sobre los argumentos, que, como veremos, se proporcionaba en un acto oficial anterior a las representaciones. La tradición exigía precisamente y de un modo bastante riguroso que las obras, tanto cómicas como trágicas, no se hubiesen representado nunca. A lo sumo, suponemos que ciertos textos pudieron reestrenarse en teatros de segunda categoría por tierras del Ática, en festivales rurales, o en otras zonas de Grecia, así como, más tarde, por todo el ámbito helenístico. En el caso de la Comedia Antigua el hábito de no reestrenar las obras podía, además, tener una lógica justificación en el carácter tan actual y transitorio de este género. Pero, incluso así, esto no significa que ocasionalmente no se pudiese soslayar esa práctica y tenemos noticias, por ejemplo, de que Aristófanes, descontento con el tercer premio obtenido con sus *Nubes* en el 423 y posiblemente también animado por su aceptación popular, reescribió el texto, sin duda con la intención de volver a presentarlo a concurso, y también de que otra obra suya, *Ranas*, fue considerada digna de ser repuesta. Y no faltó tampoco una excepción muy señalada, ya que por decreto oficial se permitió que, después de la muerte del autor, se repusieran las obras de Esquilo como dramaturgo tenido ya por una gloria nacional. Es más, estos dos últimos hechos deben relacionarse, puesto que en el argumento de las citadas *Ranas*, estrenada en el 405, en un momento crítico para la ciudad, se buscaba una especie de regeneración moral precisamente simbolizada por Esquilo. Pero se trata, repetimos, a fin de cuentas de excepciones: lo usual era lo contrario, lo que creaba siempre lógicamente unas expectativas extraordinarias en el público que acudía a las representaciones.

En este punto de las expectativas había, como es natural, diferencias entre los dos grandes géneros teatrales, la comedia y la tragedia. Nos referimos por supuesto al grado de conocimiento, por parte del público, de los argumentos míticos en el caso de las tragedias, que les estaban dados por los viejos y sabidos relatos, una facilidad creativa que llevaba a que los trágicos sólo tuviesen que componer sobre una base temática ya existente y a la que se refiere con fingida

envidia algún cómico⁷, en tanto que las comedias requerían en este sentido una mayor inventiva y en consecuencia ofrecían también una mayor dosis de intriga, puesto que partían sólo de la imaginación del autor. Frente a lo que sucede en la tragedia, donde el mito establece ya el hilo argumental y por tanto el relativamente obligado desenlace (Antífanos pone una muestra socorrida: “Basta con nombrar a Edipo, y ya se sabe lo demás”), en la comedia no hay nada semejante, aunque las convenciones genéricas permitan desde luego adivinar siempre un final feliz encarnado en una amable justicia poética. Que la tragedia, además de esa previa ventaja, con el tiempo se ha encaminado incluso hacia una supresión creciente de la escasa intriga se percibe en el relieve que llegó a tener el prólogo, que, como vemos en ciertas obras eurípideas, puede informar suficientemente sobre el planteamiento y el desarrollo y previsible desenlace de la situación dramática, en tanto que los prólogos cómicos, cuando formalmente los hay, suelen limitarse a plantear el arranque del argumento. Así, por poner unos pocos ejemplos bien conocidos y alguno distanciado en el tiempo, mientras que las palabras del dios Dioniso en el inicio de *Bacantes* de Eurípides nos hacen ya saber anticipadamente que asistiremos a una cumplida venganza del dios, en cambio en el prólogo de *Acarnienses* de Aristófanes el pobre Diceópolis sólo se lamenta de su situación y en el del *Discolo* de Menandro el dios Pan o pone (vv. 45 ss.) ese planteamiento del que se nos pone en antecedentes y los detalles argumentales que van a escenificarse, es decir, el futuro que está por ver y que se espera que suscite la curiosidad de los espectadores.

Otro aspecto que debe considerarse, como ya se ha adelantado, es el del contexto en que tenían lugar las representaciones. Es bien sabido que éstas formaban parte en la Atenas del siglo V de festivales oficiales en que la base religiosa era obligada: las Grandes Dionisias o Dionisias Urbanas y las Leneas, en fechas diferentes en el curso del año. De las Dionisias rurales tenemos escasa información y debieron ser muy modestas. No se trataba por tanto en absoluto de espectáculos nacidos por y para una empresa privada o simplemente subvencionada. Tampoco en cierto modo se dejaban libremente a cargo de profesionales, autores, compañías de actores (más tarde la situación a

⁷ Nos referimos al célebre pasaje de la *Poesía* de Antífanos (fr. 189 K.-A.), que se lee en Ateneo (6.222a). En adelante citaremos siempre los fragmentos de comedia según la edición de Kassel y Austin.

este respecto fue distinta) o directores escénicos. Había unos géneros que con el tiempo habían adquirido una consistencia y estructura estables, los locales de exhibición (primero el *ágora* o plaza pública, luego el teatro de Dioniso una y otra vez reformado por el Estado) estaban bajo una advocación religiosa, como el origen del propio teatro, y, en el caso del de Dioniso, formaban parte de un santuario, y desde luego la organización y, en principio, la financiación dependían del Estado o de ciertas prácticas financieras estatales. Asimismo, desde luego las representaciones estaban sujetas a una selección y a un concurso tutelados por el Estado. Estamos, pues, en un marco religioso y a la vez cívico y oficial. Todo lo cual tiene pleno sentido si no olvidamos que el teatro ático posee, aparte del empeño en que el público se entretenga o divierta, una poderosa vertiente didáctica, que desde luego en otros tipos de teatro, comenzando ya por el romano⁸, o no aparece o está mucho más diluida. De hecho, cabe sospechar que el enorme aforo de un teatro como el de Dioniso pudo justificarse por la atención constante del público, pero también porque así era posible que al menos una parte importante de la ciudadanía accediese a este local para asistir a las representaciones. Es más, cuando la experiencia demostró que muchos ciudadanos no podían permitirse no ya el coste de la entrada sino el perder un día de trabajo, el Estado pasó a financiar ese coste⁹, tal como hacía con otros servicios públicos e incluso con la asistencia a la asamblea deliberativa. Este dato nos enseña también que no todos los ciudadanos acudían por su propia iniciativa, puesto que hubo que crear estímulos para que esto sucediese. Y no tenemos alusión alguna a que hubiese tanta asistencia que algunos hubiesen de permanecer de pie, como sí se dice en algún momento en textos de comedia romanos¹⁰. El que tanto la tragedia como la comedia del siglo

⁸ Cf., por ejemplo, R. C. Beacham, 1991, p. 16, que marca acertada y concisamente la diferencia: "Unlike the great Athenian plays of fifth-century Athens, at Rome (where direct democratic expression was far more circumscribed) drama was to provide entertainment, not enlightenment; it could please and impress, but ought not to unsettle the audience by raising troublesome issues or questioning fundamental principles as understood by those exercising social and political hegemony".

⁹ La fecha de la creación del fondo llamado *theorikón* o subvención estatal al efecto no es segura, pero pudo corresponder, según algunos, tal vez a los tiempos de Pericles, mientras que para otros fue bastante tardía, hacia mediados del siglo IV: véanse detalles y bibliografía en A. H. Sommerstein, 1998, pp. 46 s.

¹⁰ Así en el prólogo del *Poenulus* plautino, v. 22.

V tengan el carácter que poseen, la una como forma de culto de ciertas leyendas impregnadas de tono piadoso y político, la otra como manifestación gran parte de las veces de la opinión y la discusión políticas, es también muy revelador y acorde con el contexto descrito. Si los festivales en que estaban incorporadas las representaciones eran una forma de festejo gozoso y relajante que detenía y aliviaba las tareas y los problemas diarios, eran a la vez una fiesta nacional que ponía en primer plano la grandeza del Estado y de sus manifestaciones cívicas y piadosas y todo ello tanto para confirmación espiritual y patriótica de la ciudadanía como para servir de escaparate ante el resto de las naciones griegas¹¹. Esto último era especialmente propio de las Grandes Dionisias, cuya fecha como festival de primavera (entre marzo y abril para nosotros) coincidía con el retorno a la plena navegación y los viajes en general y por tanto permitía la presencia de muchos forasteros que por muy diversas razones acudirían a un centro de la importancia política y económica de Atenas. Y este mismo contexto tiene mucho que ver con el modo en que se concebía globalmente al público y en que éste sin duda tenía conciencia de sí mismo, lo que implica unas consecuencias relevantes, según veremos luego.

Parece bastante evidente que el proceso ateniense hacia la democracia debió influir en la constitución de este multitudinario espectáculo y pudo llegar a verse en él una forma más del régimen civil democrático: la Comedia Antigua lo encarna perfectamente, como una especie de conciencia crítica de éste. Otras instituciones como la asamblea popular y los grandes jurados eran también manifestaciones multitudinarias y en ellas se expresaba, al menos idealmente, la voluntad del pueblo. A su lado, el teatro tenía un sentido complementario como espectáculo representativo de la ciudad-estado ateniense. Y es sobre este fondo, como subraya Goldhill (1997, p. 54), como puede intentarse identificar el público del teatro, caracterizable en cierto modo con las palabras que emplea el mismo estudioso: “civic audience” o “audience as city” (p. 57). Si en *Ranas* 676 Aristófanes emplea una expresión poco elogiosa (“masa de gentes”) y Cratino alude a la mezcolanza representada en el graderío (fr. 392 K.-A.), también Aristófanes de nuevo en *Asambleístas* 797 s. identifica esa masa con el conjunto de la ciudadanía. No se trataba de una población

¹¹ P. Cartledge, 1997, ha escrito unas lucidas páginas al respecto.

de la que, por una selección individual y voluntaria, surgiese un público diverso que acudiese al teatro a ver espectáculos afines a ciertos gustos y de entre otras ofertas posibles y en competencia. Al formar parte los espectáculos teatrales de las fiestas nacionales era de esperar que los ciudadanos acudiesen a ellos en cierto modo con espíritu piadoso y patriótico. Que hubiese individuos que por distintas razones no lo hiciesen también era natural: es más, hubiese sido un problema no fácil de resolver que todos los ciudadanos se personasen un mismo día en el teatro. Pero la ciudadanía estaba presente y las ausencias no eran sino excepciones individuales. Ni siquiera era verosímil que ciertas personas mostrasen su despego o su crítica contra tales espectáculos: de esta crítica no faltarán muestras en el siglo IV, pero hasta fines del siglo V apenas sería de esperar que esto ocurriese y ha de llegar la crisis de estas formas genéricas, tanto de la tragedia como de la comedia, para que tal hecho fuese natural. Seguramente para entonces ya no estaba tan claro que ambos géneros representasen una forma peculiar de la existencia cívica y patriótica. Es más, cuando a fines del siglo V ciertos trágicos (Eurípides, Agatón...) introducen nuevas modas artísticas seguramente muchos los sintieron como un peligro nacional, tal como ocurría respecto a otros intelectuales locales o foráneos del tiempo. Si esto fue así y hay razones para aceptarlo, el teatro se conformó entonces como un espacio ideológico conflictivo. Y la comedia aristofánica es un testimonio directo de esta naciente conflictividad.

Por otra parte, las representaciones se hacían en pleno día, naturalmente en locales a cielo abierto, y las sesiones eran sin duda bastante densas, incluso agotadoras. En las Grandes Dionisias, tras un primer día dedicado a otras actividades poético-musicales, todo el programa debía concentrarse en sólo los tres días siguientes, de modo que en una misma jornada el público asistía a la representación de una tetralogía trágica y, a continuación, a la escenificación de una comedia. Claro es que esto planteaba problemas a los espectadores: incomodidades, necesidad de portar y consumir alguna clase de vituallas, etc. En las comedias se leen alusiones a estas circunstancias y hemos de imaginar que podían influir incluso en la acogida que pudiera darse a las obras que se representasen tarde en un mismo día. El orden tragedia-comedia, que era el seguido, indudablemente contribuía sin embargo a relajar al público, haciéndole más placenteras

las últimas horas. Un texto de Aristófanes (*Aves* 785-789), al que volveremos a referirnos más tarde, muestra que al menos una comida formal no podía hacerse en el teatro al mediodía, entre las representaciones trágicas y las de las comedias¹², pero es lo más natural que se pudiese traer de casa un refrigerio suficiente para aliviar las largas horas. Aristóteles en su *Ética a Nicómaco* se refiere como a un hecho corriente a que el público del teatro consumía golosinas o frutos secos sobre todo mientras actuaban los actores de menor valía profesional (10.5.4)¹³. Ha de tenerse siempre en cuenta que las primeras representaciones podían seguramente comenzar por la mañana temprano, aunque el apoyo a esta suposición en piezas trágicas que se inician con el amanecer (así, *Agamenón* de Esquilo o *Andrómeda* de Eurípides) no nos parece un argumento aceptable¹⁴ ni menos necesario. También hay comedias, como la citada *Asambleístas*, que comienzan de noche cerrada, y esto lógicamente no tiene sentido alguno respecto al horario de la representación. Por lo demás, el que los espectadores llevaran consigo ciertos alimentos para sobrellevar la duración del espectáculo debe relacionarse estrechamente con pasajes cómicos en que algún actor alude a cómo en ocasiones se arrojaban nueces, higos secos u otras chucherías al público (cf. Aristófanes, *Avispas* 58 y *Pluto* 797-799), con lo que, se nos dice francamente, sólo se pretendía divertirlo¹⁵, pero que podía ser una alusión a las vituallas que llevaran consigo los asistentes. En fin, los datos coinciden y muestran que el graderío y la escena cómica buscaban aliviar sobre

¹² No tendría nada de sorprendente que la hora que Pistetero dice a Prometeo en Aristófanes, *Aves* 1499, “un poco después de mediodía”, coincidiese con la real, puesto que para un autor cómico no era precisamente imprevisible en qué momento podía representarse su pieza. Otro muy comentado pasaje también de *Aves* (vv. 785-789) confirma que las comedias por esas fechas se representaban efectivamente después del mediodía, tras las tetralogías trágicas.

¹³ Los humildes productos que Aristófanes menciona como acarreados por los ciudadanos que acudían de lejos a la asamblea (“Para beber, una bota, y pan duro, un par de cebollas y tres aceitunas”: *Asambleístas* 306 s.) nos proporcionan una humorística idea de lo que podría llevarse al teatro, pero sin duda con mayor refinamiento.

¹⁴ Esta opinión se lee en Bieber (1939, p. 98), confundiendo lamentablemente la convencionalidad temporal de las obras con la realidad.

¹⁵ La cita, que se aduce a veces de Aristófanes *Paz* 962 tiene un sentido distinto (son granos de cebada, típicos de los ritos de sacrificio), pero la finalidad de la diversión era sin duda idéntica.

todo esas últimas horas de una larga jornada. Y es fácil imaginar un cuadro semejante, como si hoy se celebrasen seguidas varias corridas de toros a lo largo del día, con la mezcla de la alegría festiva, las emociones producidas por el espectáculo y el cansancio de la larga jornada. Los asientos corrientes, según se atestigua perfectamente en Atenas, eran de construcción muy modesta, primitivamente de madera y, a partir de cierta fecha, ya de piedra, pero sin respaldo alguno, como destinados al común de una nutrida ciudadanía. La búsqueda de una mínima comodidad llevó a que se construyeran de modo que la superficie de cada asiento está dividida en dos partes, siendo la delantera destinada a ser el verdadero asiento y ligeramente más alta, en tanto que la posterior está unos pocos centímetros más baja con el fin de que se apoyaran en ella los pies del espectador situado inmediatamente detrás y no molestaran a quien se sentase delante. No puede por ello sorprender en absoluto que tengamos noticias acerca de cómo los asistentes portaban cojines y algunas otras precarias comodidades, que aliviaban las largas sentadas. Y, en fin, no sorprende tampoco, a pesar de todas estas precauciones y como veremos también más tarde, que esa masa de individuos pudiera tener reacciones determinadas ante las sucesivas obras en función de la hora del día.

El carácter de espacio natural y abierto que tenía el teatro, al igual que el que las representaciones tuviesen lugar, como todavía en nuestro teatro clásico y en el isabelino, en pleno día¹⁶, son hechos claramente diferenciales respecto a nuestro teatro más moderno¹⁷, así como también la inexistencia de algo equivalente al *telón de boca*, que permitiese la momentánea y tajante divisoria entre actores y público pero que no hubiese podido cerrar la visión de la *orchestra*. El teatro griego, comparable de nuevo en esto con el isabelino o el de nuestro Siglo de Oro, supone así una fuerte proximidad entre la escena y el público, con una mínima separación física. Ya la pobreza del aparato

¹⁶ Nuestros "Reglamentos de teatros" (así los de 1608 ó 1615) precisaban rigurosamente la hora en que debían comenzar las sesiones, dependiendo de la época del año, entre las dos y las cuatro de la tarde, y siempre de forma que "se acaben una hora antes de que anochezca". Y no sólo se trataba de razones prácticas sino sin duda morales: cf. J. E. Varey, 1987, p. 241. Al teatro de los tiempos de Marlowe y Shakespeare se asistía por las tardes. Y el *Kabuki* japonés también se ha representado tradicionalmente durante el día, lo que supone que los espectadores procedan a comer entre las piezas.

¹⁷ Cf. el examen de esta cuestión por parte de D. del Corno, 1991.

escénico obliga a la imaginación del público a completar la escena y el espectador se siente hermanado con el actor. En cambio, por ejemplo, en el teatro inglés reabierto de la Restauración (1660), tras la pausa impuesta por la prohibición puritana, la nueva escena aleja ya un tanto al personaje del público, aunque no en la medida del teatro burgués moderno.

En Grecia sólo la citada *orchestra*, es decir, el espacio circular destinado al coro, pudo significar con el tiempo una barrera que más tarde se fue diluyendo con la decadencia de aquél. De todos modos y en el caso del teatro ático se superaba sin embargo con el amplio graderío en semicírculo la que pudo ser otra forma de contemplación aun más primitiva e improvisada, en que un corro de curiosos contempla lo que ocurre en su centro. Y debe añadirse que el espacio de la representación difícilmente podía tener el carácter absorbente que ha llegado a alcanzar en la escena moderna, con los juegos de la iluminación y otras muchas posibilidades técnicas que fuerzan una contemplación centrada y excluyente y que ha culminado con la pantalla cinematográfica o televisiva. Estamos demasiado acostumbrados, sobre todo desde las aportaciones decimonónicas de Adolph Appia, a que la representación teatral dependa también del juego de las luces para hacernos una idea de la normalidad que implicaban el espacio abierto y la luz diurna. Y todos esos aspectos del teatro antiguo no hay duda de que se correspondían con una actitud muy distinta del propio público, que en cambio podía estar un poco más cerca de la que sería observable, y está bien documentada, en los espectadores de nuestros clásicos *corrales* como masa socialmente mezclada y variopinta.

Otro elemento también muy distinto del teatro griego respecto del nuestro y que seguramente tenía una especial relevancia en el modo en que se podía contemplar y percibir una obra teatral era la presencia del coro, que constituía una instancia intermedia entre los actores y el público. Se trataba de un pequeño conjunto de cantantes-danzantes, con doce o quince miembros en la tragedia y veinticuatro en la comedia, encabezado por el *corifeo* (*koryphaios*), que se hacía cargo de las partes en recitativo, y no hay la menor duda de que, sobre todo en la tragedia, la voz concorde del conjunto coral se pretendía que representase de algún modo a la comunidad también concorde, con sus sentimientos piadosos y conservadores. Lo cual nos da una idea de

cómo la tragedia trataba de mantener, en un siglo y en una *polis* con una historia conflictiva, un sentido de la vida social muy arcaico. Por su parte, en la comedia el coro podía encarnar ideológicamente al menos a una parte de la colectividad, como vemos muy claramente en *Acarnienses* o *Avispas* de Aristófanes. Este colectivo coral, ya fuese pretendidamente global y ciudadano, ya fuese representativo de una facción, suponía psicológica y socialmente un contraste con las individualidades representadas por los personajes, encarnados en los actores. Y desde luego permitía alguna forma de identificación mental entre el público o una parte del público con ese elemento también colectivo.

Hoy prácticamente sólo podemos observar la actividad de un coro en la ópera o la zarzuela, así como en representaciones del *No* japonés. El primero no nos interesa aquí, pero sí el segundo, cuya antigüedad se remonta al menos al siglo XIV, después de una prolongada etapa que podemos calificar más bien de preteatral y que pudo tener cierta semejanza con la griega previa a las innovaciones de Tespis cerca ya del final del siglo VI. El *No*, tan solemne y aristocrático como la tragedia, tiene en su reducido coro (entre ocho y diez miembros, tradicionalmente varones) un elemento básico, en el cual la herencia coreográfica y musical es fundamental; con ella demora la acción y le añade una mayor emotividad. A esta actividad centrada en el canto y la danza se une su contraposición con los actores, en particular el *shite*, el protagonista. Pero, con marcada diferencia respecto al caso griego, no se puede decir que pretenda expresar un sentir comunitario, aunque pueda hacerse eco de las palabras de los actores. La función más típica en concreto del coro trágico griego es generalmente la de limitarse a exponer un comentario con tono sentencioso y emotivo, como una especie de voz en off, aunque se dirija dialógicamente a los personajes. De este modo mantiene su distancia frente a lo que sucede y se dice en la escena y a su modo adquiere un carácter de público del drama. Su actuación y este distanciamiento hoy tendrían para nosotros probablemente un efecto más humorístico que aleccionador y Woody Allen ha sabido sacar partido de este sentimiento actual en su *Mighty Aphrodite*. Lope de Vega lo expresó ya donosamente en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* caracterizando a los coros de "enfadosos", lo que explicaría ya, según él, su rechazo por Menandro y Terencio. Una

observación lógica en quienes no podemos ya percibir todo lo referido a los aspectos musicales y coreográficos, así como a esa pretensión de perspectiva comunitaria.

Pero el teatro griego evolucionó en el sentido sobre todo de hacer retroceder gradualmente la preponderancia que antiguamente tuvo el coro y a favor de los actores, que pasaron en pocas generaciones de ser uno a tres, y en ocasiones particulares hasta cuatro, al sumarse algún pequeño papel que no podía representar ninguno de los tres actores posibles. Se crea así, al decaer progresivamente el coro en su función de intermediario, una relación nueva entre público y actor, que habrá de tener graves consecuencias en la historia de los géneros griegos, puesto que, de una parte, perdió importancia y luego desapareció una instancia fundamental de la representación antigua, y, de otra, todo condujo simultáneamente a un régimen de divismo en torno sobre todo a la figura del primer actor, el llamado *protagonista*, que lógicamente desempeñaba los papeles de mayor lucimiento y podía cobrar especial fama e incluso recibir premios en concursos convocados al efecto¹⁸. El divismo llevará al teatro ático por un camino nuevo y en torno a este fenómeno es de suponer que se centrara la atención del público en las formas de actuación personal y no sólo en el conjunto de la representación. El tradicional anonimato de las máscaras perdió también así cierta entidad al resaltarse la actuación individual y sobre todo las de esos actores de primera fila y que eran celebrados por el pueblo. Prueba de ello es que se nos ha conservado una larga lista de nombres de estos individuos y, en algunos casos, de cuáles eran sus papeles más felices o sus recursos más famosos. Baste referirnos, como un mero ejemplo, a cómo, según refiere Jenofonte en su *Simposio* (3.11), el actor Calípides se jactaba de provocar el llanto en el graderío. En las llamadas *didascalias* o fichas conservadas inscripcionalmente se mencionan estos ganadores de los certámenes con el término “actor” (*hypokrités*) simplemente (no se mencionan los demás actores) y junto al nombre de los autores premiados, en un paralelismo también significativo. Y desde luego no había relación alguna entre el premio atribuido a una trilogía u obra y el concedido a

¹⁸ Sabemos que en el año 449 (ó 447) se introdujo efectivamente en el festival de las Grandes Dionisias un concurso para premiar a los mejores actores a imitación del concurso tradicional entre los poetas, un hecho que se repitió poco tiempo después, en la década del 430, en las fiestas Leneas.

este primer actor. Esto hace suponer, además, que, cuando se impuso esta nueva moda, había ya caído en desuso la práctica de que el propio autor interviniese como actor, tal como aún era normal en tiempos de Esquilo.

Una pregunta que algunos se han hecho un tanto ingenuamente es si el público podía distinguir en una actuación al primer actor de los restantes, puesto que seguía vigente la restricción del número de actores a tres y todos ellos debían desempeñar diversos papeles, lógicamente con los cambios de disfraz y máscara que fuesen necesarios. En realidad creemos que no es difícil la respuesta: a pesar de los disfraces, siempre la voz o ciertos gestos podían delatar a un actor concreto, y esto incluso si no hubiera existido previamente alguna información al respecto y que corriese de boca en boca. Determinados papeles menores no serían sin duda asignados al primer actor, que tendría, qué duda cabe, atribuidos en cambio por principio los de mayor lucimiento y sin la menor duda, en casos como *Edipo rey* de Sófocles, el del héroe (o heroína)¹⁹. Y desde luego cierta información sí existía desde el momento en que, al menos a partir de mediados del siglo V y de modo previo a las representaciones, autores, coros y actores eran presentados públicamente en el acto llamado *proagón*, en que el autor daba también a conocer el argumento de sus obras²⁰. Es más, igual que se sabe que ciertos papeles solían asignarse a los *protagonistas*, tenemos algunos datos sobre otros en los que era costumbre lo contrario. Así, Plutarco en su *Vida de Lisandro* (23) nos ha conservado la noticia de que los papeles trágicos de reyes no se atribuían usualmente a los primeros actores, si bien esto pudo ser una generalización no aplicable a casos muy concretos, como suponemos, como ejemplo muy señalable y ya citado, para el *Edipo rey*.

¹⁹ En un texto como *Siete contra Tebas* el mismo actor no podía desempeñar los más sobresalientes papeles de Etéocles y del mensajero, por lo que es dudoso cuál sería atribuido al *protagonista*. A. Pickard-Cambridge ha estudiado en detalle cuál pudo ser la distribución de papeles en las sucesivas obras que conservamos (1968, pp. 138 ss.). Para el papel concreto del mensajero véase Kaimio, 1993, pp. 28 ss.

²⁰ La noticia sin duda más antigua y valiosa se lee en el *Simposio* platónico (194a). Platón se refiere sólo a autor y actores, en tanto que la *Vita* de Eurípides (45 ss.) sí cita ya la presencia del coro. Desde la construcción del Odeón en tiempos de Pericles, en torno al 444, el *proagón* se celebraba en él. No sabemos si existía tal costumbre antes de edificarse el Odeón, pero es lógico imaginar que sí.

Hemos recordado la existencia de dos géneros mayores claramente diferenciados, es más, en bastantes aspectos indudablemente contrapuestos, como son la tragedia y la comedia. Por supuesto serían muchos los aspectos que se podrían enumerar respecto a estas diferencias, pero aquí nos interesa sobre todo uno que entra de lleno en las convenciones teatrales y que por lo demás afectaba, qué duda cabe, a las diversas perspectivas con que los espectadores contemplarían uno y otro espectáculo. Se trata de una característica genérica que haría que la relación entre el público y la representación, también entre el público y el actor, fuese distinta. Y es que, mientras que en una tragedia no era de esperar que el segundo se dirigiese al público de modo directo, en cambio en la llamada Comedia Antigua, es decir, la que se desarrolla a lo largo del siglo V y sin duda por su mismo origen folclórico, esto era un hecho tenido por lo más natural y esperable. Lógicamente, un momento como el de ciertos prólogos trágicos²¹ o incluso la *párodos* o entrada coral de un texto como *Persas* de Esquilo se entiende que están indirectamente dirigidos al público: las informaciones que pueden proporcionar ante una escena vacía serían de otro modo impertinentes. Y por tanto la conclusión obligada es que la tragedia sólo rechaza la alocución a los espectadores en su sentido más formal; incluso cabe imaginar que durante un prólogo de ese tipo el actor estaría vuelto hacia el público y tal vez ocurría lo mismo con el *corifeo* en su actuación durante la citada *párodos*. Un caso digno de señalarse es el del discurso de la diosa Atena en la también esquilea *Euménides* 681 ss., con su alocución al pueblo del Ática, que, por más que luego se perciba claramente que se identifica con los miembros del Areópago, no deja de poder identificarse simultáneamente con el público. Pero no hay nada comparable a lo que sucede en la comedia, en la que existía incluso su momento particular y fijado en que este modo de alocución tenía su función más propia y esperada: la (o las) *parábasis*, una fase de la representación en que, al relajarse la línea argumental de la obra y darse una pausa en la acción, el autor muestra su identificación y apoyo ideológico a su héroe y se

²¹ Sobre todo los del tipo eurípideo en que un personaje ajeno al drama (una divinidad, es lo más usual) aporta la debida información. Pero de hecho la aparición inicial de un personaje que en un monólogo lleva a cabo la misma función es tan vieja al menos como Esquilo: así, el vigilante nocturno en el comienzo del *Agamenón*.

nos prepara para la restauración del orden en las escenas que siguen y que cierran la pieza. Es todo un símbolo de una intención metateatral el que los *coreutas* se despojaban temporalmente de sus mantos y se volvían hacia los espectadores. Pero, aun más, en cualquier otro momento de una comedia una alocución dirigida al público podía darse también como recurso de manera más o menos inesperada y, lo que es todavía más llamativo y notable para nosotros, que esta alocución se particularizase en algún espectador determinado, al que se señalaba y mencionaba de modo expreso y descarado. No estamos ante una actuación todavía interactiva, puesto que es de suponer que ese individuo no podía reaccionar sino tratando de disimularse entre la multitud y ocultar su vergüenza, pero sí de algo muy cercano y que indudablemente se remontaba a un sentido carnalesco del espectáculo teatral. Ante este hecho, el que hubiese también algunas alocuciones más o menos ritualizadas o tópicas al final de las obras, reclamando el aplauso y el premio, resulta un recurso pálido y formal.

La alocución directa como un modo de respuesta del autor cómico al público creaba, pues, una relación muy especial entre éste y la escena. Así, forma parte de sus posibilidades metateatrales, como las alusiones a la propia entidad del género o de las obras, que también son exclusivas de la comedia (y más específicamente de la Antigua), discutiéndose en todo caso si eran posibles en ese género intermedio y menor que era el drama satírico. Estaríamos así ante una marca más entre las convenciones diferenciales de los dos grandes géneros²², inclinándose verosímilmente en este punto el drama satírico hacia lo establecido en la tragedia²³, con la que tiene una mayor relación de vecindad. Esa forma de metateatralidad que era la alocución no era sino una de las muchas facetas que adoptaba la conciencia del género, que se revela o no precisamente según las reglas genéricas, tal como ocurre igualmente, por ejemplo, con las referencias a las dificultades de la invención o a las novedades que el autor aporta²⁴. Pero la alocución directa tiene para nosotros aquí un interés añadido, ya que ofrece una estrecha vinculación con la entidad y composición del

²² C. Segal, 1997, sobre todo pp. 369-378. Véase también G. W. Dobrov, 2001.

²³ M. Kaimio (2001, pp. 35-78) ha defendido ciertas posibilidades en este género menor, aun reconociendo que los pocos restos apenas permiten estar seguros de ello.

²⁴ Para lo primero véase la nota 7. Cf., para lo segundo, por ejemplo, Aristófanes, *Nubes* 546 ss., por contraste con los supuestos plagios de sus rivales.

propio público o quizás fuese mejor decir con el modo en que los cómicos lo conciben. Esto nos llevará luego al tema de quiénes integraban la masa de espectadores, a lo que hasta ahora hemos respondido sólo de un modo demasiado general.

Aquel público masivo y festivo del siglo V y comienzos del IV no fue sin duda una multitud estable en sus actitudes. Dificilmente podía además ser así durante varias generaciones de historia del teatro ático y tras todas las convulsiones culturales y políticas acontecidas en ese tiempo. Podemos tener a veces la sensación de que pudo tener especiales propensiones conservadoras, que afectaban, por ejemplo, a las técnicas mismas de la representación y que explican la aceptación de las críticas de la comedia. Esto es innegable y hay datos y noticias que lo avalan, explicando a su vez la lenta evolución del teatro ateniense. Pero también hubo alteraciones en la personalidad colectiva, seguramente más intensas en grupos o facciones. La propia comedia (sólo en un grado menor podía hacerlo la más conservadora tragedia) es nuestro principal testigo de los cambios que debieron producirse, sobre todo ya en el paso del siglo V al siguiente y a lo largo de éste. Si hacemos caso de la regla de que debe existir un paralelismo evolutivo entre un género y su público, en la comedia tenemos plena evidencia de una transformación social y moral profunda. Si en el caso de la Comedia Antigua los argumentos conllevaban el triunfo de las posiciones socio-políticas del autor y de su corriente ideológica, en la comedia del siglo IV avanzado se trata ya del éxito de una tendencia social que ahora consideraríamos simplemente reformista, de crítica contra ciertas costumbres o normativas entendidas como anacrónicas y de apoyo precisamente a nuevos usos sociales, por ejemplo, en la conformación de los matrimonios y de actitudes morales tenidas por positivas o en la relación entre las clases acomodadas y las más desfavorecidas.

Nos hemos referido antes al final previsible, determinado o por el relato mítico o por la justicia poética, que en el nivel de la comedia ponía duramente en su sitio a los representantes de una posición política o social tenida por nefasta. Pero una experiencia prácticamente universal nos dice que, incluso así, cuando el final es predecible, no por eso deja de ser esperado como elemento emocional. Y aun más en un sistema teatral como el griego en que la posibilidad de volver a asistir a la representación de una misma obra, no era, como

recordábamos, usual en absoluto. En cuanto a la conducta de este público, aunque cualquier comparación con el rico anecdótico que nuestras letras nos han conservado sobre todo respecto al siglo XVII pudiera ser exagerada, Platón nos ha dejado en sus *Leyes* (700c-d y 701a) unos textos en los que recoge su impresión sobre los cambios sobrevenidos en la actitud de los espectadores ante las manifestaciones escénicas: con el avance del sistema político democrático y en una cierta connivencia entre las presiones populares y las concesiones de los autores dejó de ser respetuosa, de modo que el público pasó a ser ruidoso déspota en los espectáculos, creándose así una auténtica “teatrocracia” en el sentido de una tiranía sobre el desenvolvimiento del hecho teatral. Aristófanes, en fechas aun anteriores, se refiere varias veces a la imprevisibilidad de sus reacciones²⁵. Y también Aristóteles en su *Poética* (1453a35), aunque de un modo menos contundente, aporta su crítica cuando se alude precisamente a los finales felices impuestos en la propia tragedia por esa presión popular, en paralelo evidente con los de la comedia de su época (la llamada *Mese* o Media), pero de los que ya existían antecedentes en el *corpus* eurípideo. La prolongada Guerra del Peloponeso, en las tres últimas décadas del siglo V, enconó la actitud de las facciones políticas, y esto tuvo una fuerte repercusión tanto en la vida de la ciudad, con una radicalización extrema, como en el arte escénico, con tomas de postura personales por parte de los autores (en el propio Eurípides esto es evidente) y por de contado entre los asistentes a estos espectáculos. El teatro se convirtió por estas fechas más que nunca en un arma política. Pero suponemos que, en lo que atañe más concretamente a la comedia, nunca hubo en realidad un público respetuoso; siempre debió dar rienda suelta a explosiones emocionales en ciertos momentos y no es difícil imaginar abucheos y aplausos, puesto que, además, los temas de una comedia como la del siglo V se referían con la mayor frecuencia a sucesos y personas de plena actualidad. Se sabe, por ejemplo, que el público mostró su desacuerdo con la decisión del jurado respecto al tercer premio logrado por las *Nubes* de Aristófanes. Los sucesivos decretos contra la mención de personajes vivos muestran ya en su repetición su escasa influencia en la actividad de los cómicos y no debe haber dudas de que esta costumbre respondía al gusto de muchos espectadores. De hecho, a lo largo de las décadas en que imperó la

²⁵ Véanse pasajes como *Acarnienses* 630 ss. y *Caballeros* 518 ss.

Comedia Antigua entre autores y público hubo una relación muy viva y continua, fomentada intensamente por aquéllos desde sus propios textos. En cualquier momento, y por supuesto no sólo en las *parábasis*, el público era objeto de alocuciones o de gruesas bromas, y la frecuente crítica no sólo contra los hombres más o menos públicos sino contra los otros autores, cómicos y trágicos, hacían de la representación un activo campo de batalla. Es imaginable el interés con que el ciudadano común esperaba los estrenos cada año: la comedia era como un carnaval, unas fallas, donde podía reflejarse sarcásticamente toda la vida pública. Y fue sólo la descomposición de la democracia populista ática y la desaparición de la comedia política en su sentido más ambicioso lo que vino a acabar con esta práctica agresiva, que ponía en la picota a cualquier miembro de la comunidad ante miles de divertidos ciudadanos. Si sumamos a esto el hecho de que aquella comedia de viejo cuño podía alcanzar altos grados de grosería en el lenguaje y en la burla, cabe imaginar el tremendo efecto de estas sátiras personales, que estarían apenas amortiguadas por el hecho de responder a una convención del género.

Pero hay aun otro dato que permite imaginar que el público en ciertas ocasiones perturbase la representación por unas u otras razones. Ni siquiera existía en su distribución nada parecido a la bastante estricta que encontramos en nuestros *corrales*, por clases sociales y por sexos, lo que en nuestro caso simplificaba las relaciones. Nuestro público estaba repartido por el edificio teatral de acuerdo con su división en pisos y con una estudiada jerarquización, que conocemos muy bien, en tanto que no hubo nada parecido en un teatro como el de Dioniso en Atenas, excepto por lo que se refiere a las filas delanteras de carácter honorífico. Sin embargo, la socialmente variopinta composición del público de nuestro teatro del Siglo de Oro debió ser también como conjunto muy semejante a la del griego. Uno y otro público participaba activamente con su aprobación o desaprobación, cuando no con intervenciones más contundentes.

Por otra parte, las tres jornadas que, en las Grandes Dionisias, duraban las representaciones eran francamente maratonianas, con una tetralogía trágica y, cuando llegaron a limitarse a tres las comedias, una cada día, aliviando sólo la brevedad relativa de las obras la fatiga

del público²⁶. Desconocemos cómo se distribuía el tiempo en cada jornada y en concreto cuánto mediaba entre dos representaciones, pero de todos modos se trataba de bastantes horas que podrían incluir algún momento de descanso y para las que los espectadores acudirían, como también suele ocurrir en el teatro japonés y según hemos comentado, pertrechados con viandas y ciertos útiles para hacer más cómoda la estancia en el local. Por más que creamos que en las primeras generaciones y sobre todo para la contemplación de la tragedia existía una actitud respetuosa, ésta no es imaginable igualmente para el drama satírico y desde luego para la comedia, que justamente, como recordábamos, conllevaba un cierto grado de provocación y de tópicos para incitar no ya la atención sino la complicidad activa del público. No nos faltan citas sobre la actitud de éste, pero es sobre todo la comedia misma del siglo V la que refleja de diversos modos sus reacciones, por supuesto bajo la perspectiva de los propios autores. Es posible que la realidad ateniense de este tiempo no fuese totalmente comparable, por ejemplo, a la romana, sobre la que Plauto (es notable al respecto el inicio de *Poenulus*) nos ha dejado algún documento inolvidable, en concreto sobre cómo era necesario solicitar silencio al comienzo de la representación. Pero muchos miles de personas de extracciones diversas, con orientaciones políticas diferentes y no pocas veces con intereses enconadamente enfrentados, no era fácil que mantuviesen una actitud respetuosa antes unas representaciones como las de la Antigua que hurgaban burlescamente en los problemas de la vida cotidiana.

Dos cuestiones deben ser también atendidas en el tema del público teatral ático: una es la de la relación entre autor y público, de la que ya hemos esbozado una respuesta; otra es la que se daría entre el público y las figuras que aparecían en la ficción que se desarrollaba ante sus ojos. En este segundo caso nos hemos referido ya al coro y queda por ver que ocurría con los actores. Pero acerca de la primera conviene insistir aún en ciertos puntos. Hemos hablado ya de la presión y hasta de la tiranía popular en ciertas orientaciones del drama y a ello apunta sin duda una frase de Aristófanes en *Ranas* 1475 (“¿y que és lo vergonzoso si no se lo parece así a los espectadores?”) que consagra el imperio del graderío a cuyo culto contribuían de modo más

²⁶ También las densas jornadas en que se asiste a una sesión del *No* japonés se suavizan con esa brevedad, aun mayor, de las sucesivas piezas (entre tres y cinco).

que visible los autores cómicos. Desde luego, la preocupación del escritor teatral respecto a su público es un hecho segura y lógicamente universal. Lope de Vega ha comentado en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* temas como el de la impaciencia de los espectadores ante, por ejemplo, la extensión anormal de una obra, o el necesario fomento de la intriga, ya que “en sabiendo el vulgo el fin que tiene, / vuelve el rostro a la puerta...”, y, también, su propia decisión, con apelación a la autoridad de Aristóteles: “...Escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron; / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto”²⁷. Hubo en Atenas, pues y como sería presumible, al igual que en nuestro teatro clásico, no sólo una presión del público, sino una respuesta paralela de los autores a esa presión y a los gustos del respetable, siendo claro que la evolución de los géneros teatrales fue una responsabilidad compartida. El autor cómico contempla a su auditorio, al que humorísticamente halaga y censura a la vez, como responsable colectivo del trato a los dramaturgos, de sus éxitos y fracasos, estableciendo con él una relación apasionada y bien diferente del distanciamiento trágico.

Pero una parte relevante de la actuación de los autores teatrales era sin duda alguna también la finalidad educativa de los espectáculos, y en este sentido se complementan la tragedia y la comedia. F. de Martino ha comparado esta escuela teatral con nuestra enseñanza obligatoria, y esta función pedagógica, inseparable de la espectacular, es un tema que ya se repite entre los antiguos y ha sido ampliamente comentado entre los estudiosos modernos²⁸. Como escribe F. de Martino, “Al 'processo di acculturazione' del demo ateniense no fu dunque decisiva né la scuola del *grammatistés* né quella dei sofisti, ma quella scuola di massa che fini col diventare il teatro. Il vantaggio del teatro era anche nell'ingranaggio concorsuale, per cui molti spattacoli erano concentrati in pochi giorni alle Dionisie e alle Lenee. Una vera e propria *full immersion*” (pp.102 s.). El teatro, según se comentó ya, formaba parte de las fiestas locales y nacionales, no era sólo un entretenimiento al que se podía acudir cualquier día a voluntad, y esto

²⁷ El texto del *Arte* de Lope se puede leer cómodamente en F. Pedraza, ed., 1990, 124-134.

²⁸ Cf. F. de Martino en K. Andresen, etc., eds., 1999, 101-134, con multitud de citas y bibliografía.

determinaba ya buena parte de su carácter. Y el pueblo de Atenas, que marcó la pauta para la extensión del teatro sobre buena parte del mundo helenizado, era apasionadamente festivo, siendo conocido el dato de que en Atenas podía haber doble número de festividades que en cualquier otro lugar²⁹.

Por otra parte, en la Comedia Antigua había otro elemento que daba viveza y fuerza a las representaciones. En tanto que los argumentos y el texto de las tragedias mantuvieron una distancia respecto al público, como obras que de algún modo reclamaban respeto hacia una tradición, unas creencias y una vieja moral, de modo que se consideraba natural que los personajes no se dirigiesen directamente a él, si bien pueden pronunciar frases destinadas claramente a iluminarlo sobre aspectos determinados del drama, en cambio en la comedia del siglo V (de hecho también en la posterior, pero ya en menor escala) el autor introducía nutridos elementos no ya sólo actuales sino que establecían, como se ha visto, una relación directísima entre él y su público. Puede desde luego simular que éste está de parte de su héroe o en su contra, de modo que, como señala P. Thiery, “il lui attribue aussi un rôle, comme à un quatrième acteur ou à un second chœur” (1987, p. 169). Los espectadores aparecen así contagiados de la ideología reflejada en la obra, comprometidos con ella, o formando parte del bando hostil. Pero también puede considerarlo meramente un testigo, excluido por tanto de ese compromiso, de suerte que se da una extraordinaria flexibilidad en el modo de relacionar a los espectadores con la acción³⁰. Rota la ilusión dramática, se le recuerda al público no sólo que está contemplando un espectáculo, sino que en éste se le tiene muy presente. En cualquier momento de una comedia un personaje podía aludir de modo indirecto a los espectadores: así, en *Caballeros* de Aristófanes, v. 36, se nos dice que se les va a exponer el argumento, desviándose claramente de la convención trágica según la cual puede proporcionarse cierta información en un prólogo sin aparente destinatario, o en la misma obra (v. 163) un personaje le dice a otro: “¿Ves las filas de esa gente?”.

²⁹ Cf. Pseudo-Jenofonte, *La constitución de los atenienses* 3.2 y 8.

³⁰ Esta flexibilidad tiene incluso un reflejo cuantitativo, puesto que, si en ciertas obras abundan las alocuciones dirigidas al público, directas o indirectas, en otras (por ejemplo, *Nubes*), si excluimos las *parábasis*, se observan fuertes restricciones en este nivel.

Es más, el actor tranfigurado en Diceópolis puede metateatralmente referirse en *Acarnienses* 440 ss. no sólo a los espectadores, que están viendo y siguen sus manejos, sino a la vez a los miembros del coro (como tales *coreutas*) como ignorantes de aquéllos. Desde la escena se puede interpelar de modo directo al público y, lo que es más notable, no ya con los esperables halagos, sino con expresiones impertinentes, por no decir groseras o insultantes: si en las *Nubes* aristofánicas dos personajes, tras preguntarse sobre la extracción de autores trágicos y políticos (¡todos salen de entre los maricones!), se preguntan qué pasa con los espectadores (naturalmente “en su mayoría también son maricones”, y “bien sé -se dice señalando con el dedo- que lo es ése y aquél otro de más allá y el del pelo largo...”: vv. 1090-1101), todavía en la misma obra se le dirigen piropos como éstos: “¡Desgraciados!, ¿qué hacéis ahí sentados como cretinos, dando provecho a nosotros los avispados, a fuerza de ser unos pedruscos, una cifra, un puro rebaño, un montón de cántaros?” (vv. 1201-1203). Incluso un elogio como el que leemos en un fragmento del cómico Platón (“¡Salve, congregación de los espectadores, de rancio abolengo y en todo sapientes!”: 96 K.-A.) es tan hiperbólico que suena claramente a rechifla. Y en otro del mismo tono de Cratino (360 K.-A.), en el que se define al público como “de entre todos juez el más excelente de nuestra sabiduría”, también se le atribuye a la vez que su madre fue “la escandalera de los bancos” y se le alude despectivamente como “congregación de la risa tonta”.

Esta perspectiva tumultuosa del nutrido público sin duda procedía de la observación de la realidad, puesto que debía de ofrecer una visión imponente desde la escena, como lo expresa Aristófanes al comienzo de la *parábasis* de *Avispas* (vv. 1010 ss.), cuando solicita la atención de las “gentes”, identificadas como “innumerables miríadas”, y está también reflejada en autores ajenos a la producción dramática y que, como ocurre en Platón, parecen haberse forjado en algún momento de sus vidas una opinión muy negativa de las actitudes alborotadoras y tiránicas de las masas y desde luego de su actuación en los espectáculos. Así, se puede citar, de Platón, *República* 6.492b y *Leyes* 2.659a, o de nuevo *Leyes* 3.700a-d, donde utiliza el expresivo y ya mencionado término “teatrocracia” y se lee su sentencia sobre que el público juzga “por medio del alboroto”, lo que recuerda de inmediato ciertos pasajes de comedia. En una situación tal, en que se

entremezclan expresiones amables con otras desagradables y en que, si el cómico podía incluso señalar por su nombre a espectadores concretos de un modo muchas veces injurioso³¹, a la vez estaba sujeto a la tiranía de esas masas tumultuosas sentadas en el graderío, debemos tomar sin embargo este conjunto contradictorio al mismo tiempo como un tópico, una convención más de la comedia, a la que los cómicos recurren porque forma parte del juego del propio género. Y, cuando se asocia a los espectadores con un juicio crítico sobre la obra, también suponemos que asistimos al mismo juego humorístico, pero bajo el que se esconde la realidad de que el aplauso o el pateo de los espectadores no sólo podía influir en la decisión de los jurados sino que contribuía a crear o fomentar para el futuro la buena o mala fama de un dramaturgo.

Al estar organizado desde una concepción intervencionista del Estado y sometido a concursos, de forma que fuera de estas condiciones toda posibilidad de representación estaba negada en el teatro ático, una lógica preocupación de los autores sería la de la reacción del jurado ante sus obras, una cuestión que tiene también relación con la del público. El autor cómico, que es el único que puede exteriorizar en sus textos esta preocupación, no disimula en absoluto sus temores o esperanzas en lo que se refiere a la presencia crítica de los jueces en las gradas y su decisión, pero también lógicamente a la esperable presión que la actitud de los espectadores pudiese ejercer sobre aquéllos. Aun más, este tema aparece tratado casi como un cierto tópico, con sus elementos propios. Así, Aristófanes puede dirigir una expresiva admonición a los jurados en *Asambleístas* 1154 ss. para que naturalmente voten a su favor, o hacerles humorísticas promesas o dirigirles amenazas en función del sentido positivo o negativo de sus votos³². Y, en cuanto al público, se le considera a su vez, como a los jurados, poseedor de capacidad de juicio y se le elogia convenientemente: Platón el cómico (96 K.-A.) le dirige piropos hiperbólicos como excelente juez o, en pasaje ya citado, elogia su gran sabiduría, y Aristófanes hace lo propio en *Caballeros* 1210, *Ranas* 676 ss., etc. Pero también caben ironías a su costa, como en el fr. 360 K.-A.

³¹ Apenas merece la pena poner ejemplos de estas invectivas directas como hecho bien conocido de la comedia del siglo V: valgan como muestras y no de las más graves *Avispas* 74 ss. o *Pluto* 800 s., por citar sólo pasajes aristofánicos.

³² Cf., por ejemplo, *Aves* 1101 ss., *Nubes* 1115 ss., *Asambleístas* 1141 ss.

de Cratino, o simplemente el achaque de ser, por el contrario, un mal juez teatral, como hace un autor anónimo (Adespota 139 K.-A.). En fin, motivos repetidos son esas referencias a la sagacidad o sabiduría, la capacidad para captar las humoradas de las piezas, o bien, con fácil inversión de valores, la incapacidad o simplemente la tumultuosa desatención. Y hay con cierta frecuencia un buscado paralelismo entre jueces y público, sin duda porque no eran fácilmente dissociables, dada la lógica influencia que podía ejercer éste sobre aquéllos. Eliano, en su *Varia historia* (2.13), nos cuenta cómo el pueblo forzó a los jueces a premiar las *Nubes* de Aristófanes: tal vez así Eliano no pretendía sino reflejar su desagrado, achacando a las masas el error de juicio y no a unos supuestamente rectos jueces, el haber premiado una obra en que se hace escarnio de un hombre tan admirado por él como Sócrates. Pero esta anécdota, sea cierta o no, puede condensar unas posibilidades siempre existentes: las presiones populares sobre un jurado que, entendido democráticamente, era su representante. Al fin y al cabo Eliano no hace sino recoger una tradición que hemos encontrado que arranca al menos de Platón y en la que se expresa la repulsa hacia las manifestaciones populares en cuestiones que se pretendía, desde un punto de vista conservador y elitista, que debían ser monopolio de una minoría selecta y entendida. El mismo Platón refleja en diversos pasajes de sus *Leyes* que se han citado ya su convencimiento de que el arte se ve corrompido fácilmente por la perniciosa influencia de un público masivo y vulgar, que puede verse ayudado también por la ineptitud de los jueces. Y esta misma idea, referida a los temores ante esas presiones indeseadas de las masas, subyace a todas luces en tantos lugares de los propios cómicos, en que, por más que entreveradas de halagos, aparecen esas alusiones al juicio de los espectadores o a la supuesta connivencia de público y jueces. La situación más perfecta para un autor imaginada por un Aristófanes sería aquella en que público y jurado estuviesen de acuerdo y naturalmente a su favor: cf. *Aves*, vv. 445 ss., donde asocia el clamor de los espectadores y las votaciones de los jurados como si fuesen una simple suma.

Cuando se pretende hacer un retrato social del público del teatro no debe olvidarse por supuesto que la población ateniense era en buena parte de extracción rural, ya fuese, durante la guerra con Esparta, por la presencia en la ciudad de los campesinos que debieron huir de sus tierras en el Ática, ya simplemente por proceder de una

inmigración campesina que pudo tener lugar en cualquier otro momento, ya por seguir en contacto con el campo y por conservar muy arraigadas las prácticas y las ideas asociables con la vida rural. Éste es un ingrediente de extraordinario relieve en la composición de los espectadores que los define a la vez como conjunto y como una heterogeneidad activa. Aristófanes nos recuerda en diversas ocasiones este hecho y no sólo en un texto tan propicio como *Acarnienses*. Es más, en *Nubes* 1115 ss. los propios jurados aparecen descritos precisamente como vinculados a esa extracción rural, lo que no sorprende, puesto que ya su propia selección respondía a la división en *tribus* de toda el Ática. Campo y ciudad se mezclan inextricablemente en la comedia y esta vertiente agraria, indudablemente poderosa, contribuía, quién puede dudarlo, a teñir de conservadurismo, si no de rusticidad, a la masa del público. Como, además, nos recuerda V. Martin, este potente estrato rústico de la población ática y de Atenas en concreto era paralelo al hecho de que el trasfondo religioso del teatro, el culto de Dioniso, como “expression de la fécondité et des puissances de la nature végétale et animale” (1960, p. 261), también era de extracción rural. Y ya fuera por el origen de ciertos jurados, ya por la presión de este componente rústico y conservador del público sobre aquéllos, sus veredictos podrían estar contaminados con frecuencia por esas influencias. Citando de nuevo a Martin, se puede afirmar que “cela étant, on se sent autorisé à tenir le classement des poètes tragiques au concours comme l'expression de l'opinion moyenne, c'est-à-dire de celle de la majorité d'un auditoire où dominaient les gens de condition moyenne et de moyennne culture, du genre de Strepsiade et de Dicéopolis” (*ibid.*).

Vamos a referirnos ahora a un caso concreto estudiado por el mismo Martin y que, aunque no es sino una hipótesis, ésta no deja por ello de ser muy razonable y significativa. Si no sabemos estrictamente cuáles eran los criterios que podían seguir los *arcontes* al efectuar la selección de las trilogías y las obras presentadas y cuáles los de los jurados para atribuir los premios, sí pueden hacerse ciertas deducciones. Obras de Eurípides fueron un alto número de veces aceptadas a concurso, aproximadamente en una ocasión cada dos años, pero en cambio obtuvieron el primer premio en contadas ocasiones, de modo aproximado sólo una de cada cinco en que los *arcontes* aceptaron sus tetralogías, en tanto que en la más larga carrera de

Sófocles en lo primero hay una cierta coincidencia, también una admisión a concurso más o menos cada dos años, pero en cambio sus tragedias logran el primer premio en muchas más ocasiones, dos veces también aproximadamente de cada tres, pudiendo añadirse que, a diferencia de lo que sucede con Eurípides, nunca quedaron situadas por debajo del segundo puesto en un certamen. Así, con una cierta igualdad en cuanto al volumen de tetralogías aceptadas, Sófocles, que además no parece haber padecido la censura de los cómicos, tampoco sufre el rechazo de los jurados; Eurípides, por el contrario, habría padecido no sólo la reconocida hostilidad de los autores de comedias sino, hasta cierto punto, también de los jueces. Si concedemos que éstos, que tenían, como hemos señalado, un carácter hasta cierto punto representativo, eran de algún modo la voz del *demos*, de la colectividad cívica, es evidente que Eurípides no siempre fue visto por ésta positivamente. Pero las decisiones personales de los *arcontes* le fueron muchas veces favorables, tanto como a Sófocles, lo que ya de por sí implicaba una consagración como autor de valía, y, en opinión de Martin, significaría que los arcontes podían obedecer a criterios bien diferentes, que el autor citado identifica tentativamente con la existencia de grupos de presión influyentes a favor de Eurípides, pero que no tendrían ya el mismo eco entre los jurados (pp. 252 s.). Y, podemos añadir, si, como muestra la comedia, éstos últimos podían ser fácilmente presionados por el aplauso o el desafecto del público hacia una obra o hacia un autor, debemos concluir que, a diferencia de lo que sucede con Sófocles, Eurípides se enfrentó muchas veces con el rechazo, más o menos concorde, de unos y de otros. Unas suposiciones que pueden ser un tanto abusivas pero que tal vez no estén desencaminadas y puedan arrojar cierta luz sobre el juego de las relaciones entre estamentos y clases sociales. Si Sófocles concitaba una especie de respeto general, Eurípides parece haber sido acogido de modo mucho más favorable por una minoría, la misma verosímilmente que acogía con fervor las enseñanzas de los sofistas y que cabe llamar progresista.

Parece evidente que autores cómicos como Aristófanes expresan el pensamiento de una nutrida concurrencia conservadora, en este caso el aspecto que significa la hostilidad a Eurípides. Por ello la presencia de Eurípides es casi una constante en la comedia de su tiempo, mientras que no ocurre así en absoluto con Sófocles. Ambos

fueron escritores muy celebrados y, aparentemente aunque con los citados matices, con un éxito semejante. *Ranas*, del año 406 ó 405, es un texto que arranca justamente del momento en que, muertos ambos, la escena trágica parece haber quedado vacía. Pero, mientras que Sófocles está en camino de convertirse en otro “clásico” como ya lo era Esquilo, es también el momento de hacer una especie de juicio final de los aspectos más censurables de Eurípides. Sófocles había desarrollado una extensa y meritoria obra que no parece haber escandalizado a nadie: estas obras “satisfont également les esthètes et le populaire”, escribe Martin, en tanto que en el caso de Eurípides “tous les indices que nous possédons prouvent qu'il a été de son vivant l'object d'une violente controverse et qu'il comptait des partisans et des adversaires également acharnés” y entre éstos en primera línea los cómicos como Aristófanes (p. 247). Para el público ático Eurípides era un autor problemático y este carácter le venía sin duda de sus inclinaciones intelectuales novedosas, que debían resultar inaceptables para muchos. Jurados y público, así como la voz conservadora de un Aristófanes, podían expresar a este respecto una cierta opinión negativa y concorde. Ya se dijo que en la comedia la pretendida coincidencia de los jurados y del público se encuentra a veces señalada, según vimos, por ejemplo, en *Aves* 445 s., y, con una expresión veladamente semejante, también en *Nubes* 520 ss. Por lo que se refiere a Eurípides, *Ranas* en concreto es un compendio, en buena parte en la boca autorizada y venerable de Esquilo, de las acusaciones contra su obra, desde la expresión hasta el espíritu. La tragedia con él abandona aquella respetable grandeza esquilea y desciende, aun dentro del mito, al nivel de las gentes corrientes, ofreciendo un blanco inapreciable a la comedia. Los harapos de Télefo, que tanto eco tendrán en el escenario cómico, son todo un símbolo, como la seudociencia que se atribuye a Sócrates en *Nubes*.

Al hilo de esta relación entre la tragedia y la comedia conviene también plantear ahora una cuestión de muy difícil respuesta y que es la de si habría alguna diferencia apreciable entre el público que acudía a la tragedia y el que contemplaba la comedia, cuestión que apenas si suele tocarse entre los estudiosos de la materia. En principio y en abstracto no es para nosotros fácil imaginar que el público ático que asistía en el siglo V a la representación de la tragedia y la comedia fuese usualmente el mismo: el talante de la una y de la otra es muy

diferente, incluso demasiado distinto, para que ambos públicos se solapasen de un modo relativamente regular. Pero apenas podemos decidimos en un sentido u otro en función de la común observación de que un mismo público puede atender a espectáculos diversos, sufriendo una especie de transformación de conductas y apetencias. Una comparación, naturalmente sólo relativa, cabría establecer en ese sentido con las dos formas principales que están regularizadas desde hace siglos en la escena japonesa: el *No* y el *Kabuki* ya citados. También ambos géneros se reparten los dos niveles de la seriedad y la comicidad; es más, igualmente debemos recordar que entre las sucesivas representaciones del *No* se suelen insertar piezas humorísticas (*Kyogen*), tal como el drama satírico acompañaba a las trilogías trágicas atenienses. Y también, al igual que la Comedia Antigua apelaba a los temas de actualidad como un rasgo distintivo, el *Kabuki* acepta fácilmente elementos temáticos contemporáneos y una cierta adaptación a novedades que le están en cambio vedadas al muy tradicional *No* y con dos de sus expresiones más típicas en la parodia de éste, tal como ocurre con las *paratragedias* en el género cómico griego, y en la posibilidad de que los actores se dirijan directamente al público. Las representaciones del *No* y del *Kabuki* están desde luego bien diferenciadas y, en principio, el primero estaba destinado a un público nobiliario y el segundo a otro popular. No hay, por tanto, un paralelismo aprovechable para nosotros, dado que las situaciones eran bien diferentes. En el caso griego las representaciones se seguían, como hemos recordado, a lo largo de la jornada, por lo que no era ya en la práctica muy factible que el público fuese muy diferente para uno u otro género. Ambos eran en cierto modo complementarios, de modo que la comedia implicaba una especie de inversión del solemne espíritu de la tragedia, y esto también ayuda a suponer que eran los mismos individuos los que asistían a uno y otro espectáculo, de suerte que la comedia, por usar un término aristotélico, aportase una forma de catarsis o relajación espiritual frente a la seriedad de la tragedia. Tampoco parece que tuviese sentido que la tragedia se entendiese como dirigida a un público de un nivel cultural o social superior que el de la comedia: ambos géneros iban dirigidos a la colectividad cívica, como hemos dicho.

Además, esa frecuente parodia trágica a que nos hemos referido y que tiene un cierto pero más restringido paralelo en el *Kabuki* con

respecto al *No* muestra que en la comedia de esas fechas se apelaba al conocimiento por parte del auditorio de obras representadas más o menos recientemente. Pero ¿esto indica que el público de ambos géneros debía ser prácticamente el mismo? No de modo necesario: tal vez el autor contaba con que una parte amplia del público sí fuera consciente de que había una alusión metateatral, la certeza de que se estaba tocando el registro de la burla “trágica”, aunque sólo unos pocos pudieran interpretar de modo más preciso las referencias. Estas alusiones formaban parte del juego, eran genéricamente previsibles y no siempre obligaban a tener memoria de obras concretas. Había, pues, una especie de memoria teatral colectiva, con una contraposición humorística de dos géneros, aguzada por recursos como éstos y que funcionaba de modo vivaz en el espectáculo, con la creación de diversos flujos mentales: de la comedia hacia los espectadores, de la comedia hacia la tragedia, de la tragedia hacia la tragedia. Todo lo cual sólo se explica en una situación en la que el drama formaba parte esencial de la vida de muchos ciudadanos y en que éstos normalmente asistían al mismo tipo de espectáculo.

Por otra parte, aunque luego nos referiremos de nuevo a esos pasajes, tampoco cabe traer a colación aquí unos pocos textos de Platón en que éste alude a diferencias de gusto entre un público femenino y juvenil, que podía sentirse más atraído por la tragedia. Sin duda son apreciaciones personales, aunque tampoco puede negarse que tal vez también supusieran una rememoración de experiencias vividas en el sentido de que esos componentes del público fuesen más impresionables ante la escena trágica. Platón no está ofreciendo datos ni menos una mínima información estadística: sólo sugiere y en un contexto en que se trata de rechazar precisamente el teatro como elemento socialmente nocivo que mujeres y jóvenes son los más susceptibles de verse influidos por ese carácter dañino que él ve en los argumentos trágicos. En ningún momento, por lo demás, se alude en los textos contemporáneos a que alguno de los dos géneros teatrales tuviese una aceptación menor o mayor que el otro. Es más, las innovaciones que tienen lugar en la tragedia en las últimas décadas del siglo V pueden verosímelmente apuntar a que ésta competía con la comedia prácticamente en pie de igualdad, aunque hubiese perdido algo de la sacralidad ancestral que contribuía desde siempre a definirla. Las mismas críticas de los cómicos seguramente eran un estímulo para

que el público persistiese en su asistencia a las representaciones trágicas. En fin, la respuesta, lógicamente hipotética y sujeta a discusión, es que difícilmente se puede hablar de dos públicos de algún modo diferenciados o de que la tragedia pudiese ser algo ni remotamente parecido a un género minoritario frente a la comedia, como sí pudo ocurrir en su día, por ejemplo, con el *No* en el teatro japonés. Y, sin embargo, podía haber tipos de espectadores que tuviesen sus preferencias por la tragedia o la comedia, lo que es natural, y de hecho tenemos testimonios referidos ya al siglo IV que muestran que al menos los varones jóvenes, en concreto en la edad de la *efebia*, y en general los individuos dedicados a la vida militar podían preferir la comedia sin lugar a dudas³³. Si este dato se entiende que complementa, aunque con cierta falta de coincidencia, las citadas disquisiciones de Platón, es un tema que podrá también discutirse, pero que tampoco es disparatado.

Finalmente, podemos entrar ya en la temática particular de la composición del público. Una cuestión relacionada estrechamente con ésta y que cabe plantear era si la frecuentación del teatro, dada la alta calidad de los productos allí exhibidos, no tenía una restricción voluntaria provocada por el nivel cultural exigido. Ya nos hemos referido a este punto al tratar de la hipotética diferenciación entre dos públicos y de acuerdo con la división en dos grandes géneros teatrales, pero sin una respuesta demasiado positiva. A. H. Sommerstein llega a la conclusión, respecto al tipo esperable de espectadores, de que “on average, they will certainly have been more affluent economically than the citizen population as a whole. On average, too, they will have been better educated” (1998, p. 49), y añade que el típico conservadurismo de autores como Aristófanes permite la sospecha de que esta posición era concorde con la de buena parte del público: “All this points, certainly for the period of the Peloponnesian War, to an audience distinctly 'right-wing' by comparison with the population as a whole” (p. 50). Y, si esto último está bien atestiguado a través de un autor cuyas comedias conocemos completas, es lógico inferirlo del grueso de los cómicos, que competían ante el mismo público (p. 57). Y un dato como es el de la propia extracción social de los autores cerraría significativamente el círculo.

³³ Cf. R. Flacelière, 1959, p. 306.

Todo esto por supuesto no nos debe llevar a pensar que hubo en la Atenas de la época una audiencia relativamente uniforme ni estable al menos a lo largo de cierto tiempo, pero tal vez para el período citado una mayoría pudo pertenecer a ese nivel social y mental descrito. No obstante, creemos que se deben discutir dos cuestiones diferenciables a su vez. La una es que el cariz ideológico o político de unos géneros literarios, en este caso de la comedia y, si se desea, también de la tragedia, no tiene por qué restringir de un modo decisivo su tipo de público y más cuando estamos ante textos que, si bien en general conservadores, no dejaban de plantear problemas que atañían a todos los ciudadanos, como podían ser los de la paz o el sistema judicial ático. Tampoco, por recordar un ejemplo ya aludido, el estar en desacuerdo con las posiciones de un Eurípides tendría por qué llevar a muchos a dejar de asistir al estreno de sus obras, y lo mismo, en sentido inverso, podría decirse de las de su censor Aristófanes. Por lo que respecta al nivel cultural, y así nos referimos a la segunda cuestión, conviene no incurrir en un frecuente anacronismo, que consiste en identificar conocimientos libresco con cultura a secas. Aquí nos estamos refiriendo a un mundo en que la cultura era todavía esencialmente oral y es un hecho reconocido que la oralidad crea sus propias formas culturales. Si nosotros interpretamos los textos trágicos y cómicos del siglo V como de alta cultura y juzgamos que no podían estar al alcance de muchas personas que muy bien podían no saber leer y escribir, cometemos ese error ya señalado: esos individuos podían llevar años asistiendo a las representaciones de esas piezas dramáticas y a las recitaciones épicas, por no citar otras actividades artísticas, con lo que no hay duda de que habían tenido un entrenamiento suficiente para su asimilación. Esos dramas contaban tanto la historia ancestral de su pueblo, bajo la capa del mito, o se referían a los debates más vivos en la comunidad por afectar a la existencia y los usos de ésta. La comedia era como una prensa en la que salían a relucir, bajo un prisma determinado desde luego, las cuestiones más candentes. Y todo ello en conjunto constituía un bagaje cultural que debía ser familiar a los ciudadanos y a su vez les permitiría, incluso a los iletrados, poder seguir las representaciones. Creemos, pues, que es éste un punto en el que el riesgo de equivocarnos es grande, y de esto son bien conscientes los antropólogos y los folcloristas. Es más, aunque sabemos que, si nos atenemos a un principio tan simple, y más en las civilizaciones

antiguas en que la enseñanza ligada a las letras no era ni mucho menos universal y dependía en gran parte del nivel adquisitivo, los datos que poseemos sobre la asistencia al teatro en Atenas nos confirman en lo anterior. En la Atenas clásica la entrada al teatro costaba dos *óbolos*, aproximadamente el salario de un día de un trabajador³⁴, pero al menos en una parte del tiempo y desde luego para los ciudadanos más indigentes llegó a ser gratuita, ya que el Estado sufragaba ese gasto con un fondo “de espectáculos” (*cf.* n. 9) y más tarde se tendió incluso a la generalización de la gratuidad. Lo que significa que la barrera económica, eficaz en otros ámbitos, incluido el de la enseñanza escolar, dejó de tener un gran valor para la asistencia o no asistencia al teatro, que, como hemos recordado, formaba parte de los festivales oficiales y populares. Casi con seguridad no había tampoco entre los asientos comunes y no honoríficos especiales diferencias que permitiesen al rico sentarse en un lugar aparte, de modo que era irrelevante si los dos *óbolos* salían del propio bolsillo o de las arcas del Estado. De suerte que ni siquiera un hecho como la distancia visual respecto al espectáculo parece haber influido para diferenciar a unos espectadores de otros. Y es claro también que, si no hubiese existido una demanda, los gobernantes atenienses difícilmente se hubiesen preocupado por financiar las entradas de los menos favorecidos.

Dejado de lado ya ese aspecto de la cuestión, digamos también que había, qué duda cabe, una parte del público que asistía por deber, tal como sigue ocurriendo entre nosotros en ciertos eventos oficiales. Se sabe que existía un número de asientos reservados que ya por su posición eran indicio de un especial privilegio, con al menos una primera fila destinada a los altos magistrados y sacerdotes, y en el teatro de Dioniso se conserva un gran asiento central, destinado a todas luces al gran sacerdote de Dioniso y que destaca por su magnificencia³⁵. Otra cantidad importante de asientos estaba reservada

³⁴ La noticia más precisa está en Demóstenes (*Sobre la corona*, 28), pero su fecha, 346 a. d. C., es naturalmente tardía. Que el valor real de esa cantidad equivaldría a un salario relativamente bajo nos viene aclarado por el dato de que la asistencia a la asamblea popular llegó a compensarse hasta con tres *óbolos*: *cf.* Aristóteles, *Constitución de los atenienses* 41.3.

³⁵ Concretamente de algunos teatros como el de Dioniso en Atenas o el de Priene, en las orillas del río Meandro, en Asia Menor, nos han quedado bastantes de estos asientos privilegiados (sesenta en Atenas, de los sesenta y siete originarios). Pero estos respetables sillones que hoy podemos aún contemplar no son los primitivos,

a los miembros de la *boulé*, es decir, del consejo de gobierno, que ascendían a 500³⁶. Como hace notar S. Goldhill (1997, p. 60), estos asientos privilegiados reflejan la preeminencia del Estado sobre los individuos particulares a pesar de la teorización política de la igualdad democrática. Pero esta observación no equivale a ver en esos privilegios ningún premio a una clase social ni mucho menos. Esto último sucederá en Roma³⁷, pero no todavía en Atenas, puesto que es evidente que los individuos a los que el Estado concedía tal honor no eran elegidos por su origen, sino por sus cargos. Cuando cesaban en sus atribuciones, no hay duda de que pasaban de nuevo a sentarse en la parte común del graderío. La aristocratización de los asientos privilegiados es en el teatro ateniense muy tardía³⁸. Esta transitoriedad se observa con precisión en el hecho de que, según otras fuentes, un número de *efebos*, es decir, de los varones en la edad del servicio militar, que fueran huérfanos de guerra también tenía asientos reservados³⁹, lo que además ya nos advierte de que no había tampoco ninguna grave restricción del acceso por razón de edad o al menos siempre que se tratase de personas destacadas por algún motivo honroso.

El graderío estaba indudablemente, fuera de estos privilegiados, abarrotado de ciudadanos corrientes de pleno derecho, en los que además, según veremos, piensan de modo especial los autores cómicos. Sin embargo, el gran aforo y el carácter muy abierto del Estado ático hubiera hecho bastante incomprensible que no se admitiesen *metecos* y forasteros de paso en la ciudad, cuya presencia en el teatro parece bastante segura, así como sabemos también que

sino otros de fechas más recientes, si bien es de suponer que fueron copias relativamente fieles de aquéllos.

³⁶ Cf. el expresivo pasaje de Aristófanes, *Aves* 793-796.

³⁷ Obras como *Captivi* de Plauto parecen atestiguar que los espectadores más acomodados ("ope censi") ocupaban la zona delantera de la *cavea* y el tratadista Vitrubio justifica explícitamente la escasa altura de la escena romana por el hecho de que la *orchestra*, perdida ya su antigua función, estaba ocupada por los asistentes más distinguidos (5.6.2). Cf. detalles y bibliografía en Moore, 1995.

³⁸ Cf. F. Kolb, 1989, pp. 345-351.

³⁹ Cf. Isócrates (3.154), que nos da la noticia en todos sus detalles: estos jóvenes eran presentados públicamente en el teatro cuando iban a representarse las tragedias y en traje de campaña: un indicio más del talante político y cívico que tenían estos espectáculos. Véase también Esquines 3.154, Pólux 4.122 y un escolio a Aristófanes, *Aves* 794.

podían, cuando se trataba de individuos de prestigio, embajadores, etc., ocupar ciertos lugares de honor. De hecho, esa presencia de forasteros es coherente con lo que ya hemos comentado sobre el carácter en cierto modo propagandístico de los grandes festivales tanto cara a la propia ciudadanía como ante los súbditos de otros estados griegos. También encaja con la sospecha de que el Estado daría la bienvenida a quien, fuese quien fuese, quisiera pagar una entrada, puesto que ya el mantenimiento del teatro y desde luego los concursos y las representaciones suponían gastos elevados. Si en algún momento podían echarse en falta en el teatro los forasteros no era por restricción política alguna ni nada semejante. Así, en *Acarnienses* 502 ss. se nos ofrece el contraste entre la posible gran afluencia de foráneos para las Grandes Dionisias, por su oportuna fecha, con el mar abierto a la navegación, y su lógica escasez en las Leneas, por celebrarse éstas en pleno invierno (entre enero y febrero), un hecho que a todas luces influía también en la importancia desigual de ambos concursos (las Dionisias eran bastante más celebradas y solemnes), y, desde la perspectiva de los escritores, en la elección de los temas, sobre todo en la comedia, y en sus tratamientos.

Respecto al problema de la edad, hemos visto cómo los *efebos* podían tener incluso un acceso privilegiado⁴⁰. También respecto a los *efebos* tenemos testimonios, dentro del Ática y ya para el siglo IV, de que era usual que asistiesen a los teatros locales cuando estaban de guarnición fuera de la ciudad⁴¹. Y no parece que haya habido restricciones tampoco para los jóvenes en general. Es más, hay citas concretas que avalan la presencia en el teatro de niños y adolescentes⁴². Y Aristóteles expone (*Política* 7.15.9, 1336b) la idea personal de que precisamente los muchachos no debían asistir “a las comedias” antes de cumplir una edad apropiada para participar en actos comunitarios, y esto en un contexto referido a la moralidad e inmoralidad de los espectáculos teatrales. Y es que no parece que en absoluto en fechas previas al menos a Platón haya existido preocupación alguna respecto

⁴⁰ J. J. Winkler (1992, pp. 20 ss.) ha desarrollado una compleja teoría, que aquí no podemos discutir y que además no es muy relevante para el tema de la composición del público, en torno al papel de los *efebos* en el teatro y el reparto oficial de los asientos por *tribus*.

⁴¹ Cf. Flacelière, *ibid.*

⁴² Cf., por ejemplo, Aristófanes, *Nubes* 537 ss.

a la relación entre la asistencia al teatro, incluida la, al menos desde nuestra perspectiva, procaz Comedia Antigua, y los criterios morales. Lo cual se entiende bien si recordamos, por ejemplo, un dato tan común como las decoraciones eróticas de las vajillas caseras.

En cuanto a los esclavos, que sabemos que acudían al teatro romano en tiempos de Plauto (de nuevo remitimos al prólogo de *Poenulus*), lo más lógico es pensar que, por más que no haya constancia de ninguna prohibición sino, al contrario, de que algunos que ejercían ciertos servicios sí estaban presentes, pocos debían asistir: el coste de la entrada y el nivel de lengua y de comprensión serían barreras decisivas para desanimarlos. Es imaginable que algunos de los que acudieran lo harían por razones muy concretas y en concepto de compañía de sus amos⁴³. En fin, sobre estos tipos que cabe imaginar como de nivel secundario por su menor número y relieve hay pasajes que nos orientan positivamente sobre su presencia⁴⁴ y no merece la pena insistir en ello.

Si asistían muchachos o niños e incluso esclavos y desde luego los forasteros, avecindados o no, es difícil imaginar desde un punto de vista moderno que no lo hicieran también las mujeres. En fechas tardías no hay duda de que esta presencia fue tenida por normal, como lo fue en Roma⁴⁵. Para el público romano tenemos, por ejemplo, el expresivo documento que representa una vez más el citado prólogo del *Poenulus* en que Plauto cataloga humorísticamente a sus espectadores y entre ellos las “matronae” e incluso las “nutrices” con los bebés y los esclavos. Pero para el ámbito griego y las fechas que más nos interesan carecemos desafortunadamente de un documento que ni siquiera se aproxime a éste y debemos contentarnos con el examen de testimonios

⁴³ Puesto que asistían niños o adolescentes, era lógico que también fuesen con ellos sus *pedagogos*, es decir, los esclavos que acompañaban usualmente a los muchachos de buena familia. Es el caso del *pedagogo* que, generaciones después, acompaña a los hijos de un individuo poco recomendable ejemplarizado por Teofrasto (*Caracteres* 9.5), un testimonio que digamos de paso que también confirma, para esa fecha, la asistencia de forasteros.

⁴⁴ Aparte de los ya citados, cf. Paz 50 ss., 765 ss., *Asambleístas* 1146, etc., sobre niños o muchachos; sobre forasteros y *metecos Acarnienses* 502 ss.; sobre esclavos Platón, *Gorgias* 502b-d.

⁴⁵ Cf. para Roma Beacham, 1991, p. 21, que sin embargo no dedica al tema el interés que claramente se merece. Sabemos incluso que en época helenística también ciertas mujeres relevantes podían tener en Atenas asientos de honor y que su número creció sustancialmente durante el Imperio: cf. Kolb, 1989, p. 346.

sueltos y casi siempre tan polémicos que valen tanto para una solución como para la contraria. Por otra parte, la simple comparación favorable entre el ámbito social que nos interesa aquí y el romano del tiempo de Plauto conllevaría olvidar la mucho más condicionada situación de la mujer en la Atenas del siglo V, por lo que es lógico que, ante la falta de pruebas contundentes, muchos estudiosos se hayan planteado esta cuestión como un tema digno de indagación y de debate⁴⁶. De hecho, ofrece facetas tan complejas y confusas que resultaría fuera de lugar desarrollarla aquí por extenso, puesto que además trataremos de ella, con la debida amplitud, en otro lugar próximamente.

Comenzaremos, pues, por señalar que ni un solo texto del siglo V es convincente para formular con rigor una teoría al respecto. Y hay que esperar a un breve fragmento del cómico Alexis, ya bien avanzado el siglo IV, para encontrar un dato plenamente favorable a la presencia de mujeres entre el público⁴⁷. Es importante subrayar que no tenemos constancia de ley alguna que prohibiera la presencia femenina en el siglo V, pero tampoco hay una documentación, por mínima que sea, que la avale, lo que sí ocurre en cambio, aparte del texto de Alexis, en otros de fechas posteriores, de carácter anecdótico, biográfico, etc., algunos de los cuales, que pretenden remontarse a la época que nos interesa, son siempre sospechosos de anacronismos o de ser meras interpretaciones de pasajes sobre todo de comedia. El hecho de que no hubiese actrices en Atenas puede tomarse como un dato significativo, pero tampoco es un indicio de extraordinario relieve: no las había en el teatro isabelino y sin embargo nada ni nadie prohibía el acceso al teatro a las londinenses en esas fechas. Lo más notable es que naturalmente se esperaría que, de haber mujeres entre los espectadores, los cómicos de la Antigua se refiriesen a ellas en ciertos momentos. Aunque nuestros autores clásicos se dirigen con frecuencia a los espectadores con un término encomiástico pero ambiguo como

⁴⁶ Pueden consultarse las breves páginas dedicadas por A. Pickard-Cambridge al tema (1968, pp. 264 s.), así como, en fechas más recientes, S. Goldhill, 1997 (en concreto pp. 62-66), P. Thiery, 1987, J. J. Winkler, 1992, J. Henderson, 1991, G. Mastromarco, 1995, y A. H. Sommerstein, 1998.

⁴⁷ Fr. 41 K.-A.: alude a espectadoras sentadas, como las forasteras, en una parte extrema del graderío. Se trataría de una obra de Alexis cuyo argumento pudo ser cercano al de *Asambleistas* de Aristófanes. Los testimonios están reunidos o citados en su mayoría en prácticamente todos los trabajos ya mencionados en la nota previa: cf. igualmente A. J. Podlecki, 1990.

“senado”, también hay nutridas e inequívocas referencias a las mujeres, como vemos de un modo especial en las *loas*⁴⁸, y es indiscutible la coincidencia con otros textos y toda clase de informaciones del tiempo⁴⁹. Respecto al otro ejemplo citado, el teatro isabelino, aunque no tuviésemos otras informaciones que lo demuestran⁵⁰, nos bastaría leer u oír el discurso de Catharina al final de *The Taming of the Shrew* o el epílogo de *The Famous History of the Life of King Henry VIII* para deducir la presencia femenina entre los espectadores, pero el epílogo en boca de Rosalind en *As you Like it* aleja toda duda con su alocución en paralelo a “women” y men”. En principio, no hay nada equivalente en cambio en el caso del teatro griego clásico. Es más, el modo típico en que los cómicos interpelan a los espectadores es semejante a aquel en que un orador se dirige a los ciudadanos, naturalmente todos varones, adultos y libres, en cualquier acto público, sin que, por la estructura de la lengua griega, quede resquicio alguno para intentar descubrir la menor ambigüedad, como podría ocurrir con nuestros “señores” o “espectadores”. J. Henderson ha clarificado este hecho al señalar la diferenciación que debe establecerse entre el público real y el público en un sentido conceptual (“notional audience”: 1991, p. 134). Nunca deberíamos creer que si no se interpela a las mujeres desde la escena cómica es simplemente o porque no estaban presentes o porque representasen una muy escasa minoría entre el público. Más bien estaríamos en ese caso ante una marginación, incluso, como suele decirse, una cierta invisibilidad social, un silencio significativo, acorde con otras facetas de la vida social ateniense. En la Comedia Antigua el elemento que evidentemente es tenido en cuenta como objeto de alocuciones es el cuerpo de ciudadanos o los individuos que pertenecen a él, si se quiere

⁴⁸ Véanse, por ejemplo, en la *Colección* editada por E. Cotarelo y Mori, los versos finales de la *loa* 169, en que se catalogan tipos de espectadores y se termina con las diversas clases de damas, o el final también de la *loa* 170, con las esperadas críticas de las espectadoras a las que el autor llama “mis reinas”. “Famosísimo senado” se lee en el inicio de la *loa* 154.

⁴⁹ Véase, como muestra, Juan de Zabaleta, 1983, pp. 317 ss., que describe donosamente la asistencia de las mujeres a las comedias: “Desde la misa, por tomar buen lugar, a la cazuela”.

⁵⁰ Cf. como panorama general A. Harbage, 1941. La presencia de la mujer en el teatro isabelino tiene una perfecta correspondencia con las libertades de que gozaba al menos en la vida londinense: cf. I. W. Archer, 1999, sobre todo p. 50.

interpretarlo así, como una reminiscencia o eco del modo en que los oradores se dirigen a su público en la asamblea o en los juicios, en uno y otro contexto con la conciencia de que sus oyentes son los ciudadanos de pleno derecho, es decir, los varones adultos. Y Aristófanes viene a expresar esto mismo cuando, en sus *Caballeros* imagina al propio *Demos*, es decir, al conjunto de la ciudadanía, como un personaje. Lo que significa que realmente podamos aceptar una cierta identidad, aunque no absoluta, entre este público y la asamblea, como cree V. Ehrenberg (1974, p. 28), ya que el público teatral admitía, como hemos visto, otras minorías que eran legalmente ajenas a los miembros de aquélla. Posiblemente, si había mujeres sentadas entre el público, nombrarlas hubiera sido admitir que el auditorio no era sólo la comunidad de los ciudadanos, que era la convención establecida y reconocida, y, además, se hubiera faltado al decoro, como, según veremos, para las damas respetables en el caso de los procesos. Y tal vez también las mujeres, como luego atestiguará Alexis, se sentaban en lugares remotos del graderío, donde su presencia pasaba especialmente desapercibida.

Podemos, pues, imaginar hipotéticamente tanto que las mujeres asistían como que no asistían al teatro en el siglo V. Pero para acercarnos más al problema, aunque sea fugazmente, debemos tener en cuenta como punto de partida la condición de la mujer en la sociedad ateniense. Sabemos que no sólo toda vida pública les estaba negada, junto con importantes derechos, de modo que unas instituciones como el gimnasio o el simposio eran exclusivamente masculinas (sólo alguna profesional estaba presente en éste último para amenizar la reunión de hombres) y la educación les era prácticamente ajena. La vida de las mujeres era la de unos seres habitualmente recluidos en el hogar, que constituía el horizonte de su vida y su precaria formación. La importante participación de las mujeres de ficción en el escenario, es decir, como personajes en los argumentos de tragedias y comedias, estaba muy lejos de la realidad cotidiana. En ésta había incluso establecidas ciertas convenciones restrictivas, hasta el punto de que, según se observa, sobre todo en la oratoria judicial, si bien las mujeres podían asistir a los procesos y se habla de ellas por razones obvias con bastante frecuencia, al menos de las respetables no se suele citar el nombre propio, sino que son “hija de...” o “esposa de...”, sencillamente porque se las nombra en razón de un muy arraigado

sentido del decoro a través de persona interpuesta, la del llamado *kyrios*, es decir, del individuo varón al que están legalmente sujetas⁵¹. En cambio, si no se trata de damas respetables o si se las quiere vilipendiar, la situación es distinta y su nombre puede pronunciarse en público sin reparos. De ahí que debamos tener en cuenta también que había al menos dos clases de mujeres en la Atenas clásica: aquéllas para las que el honor, la vida hogareña y la familia eran un bien que había que preservar y aquéllas otras cuyo nombre y persona podían circular por la ciudad, simplemente porque no importaba mucho su reputación. Hipotéticamente podríamos imaginar, por tanto, que, de asistir mujeres al teatro, en esta época era mucho más probable que perteneciesen a la segunda categoría que a la primera y que, si había también en el graderío algunas otras de las respetables, éstas sin duda tratarían de pasar lo más desapercibidas posible. El que las mujeres participasen en festivales religiosos (de las pocas ocasiones en que salían a la calle) y el teatro formase parte de algunos de éstos no es, por consiguiente, tampoco un argumento seguro respecto a unas posibles espectadoras teatrales. La religiosidad era un fenómeno general, en tanto que el teatro era una actividad con textos escritos por hombres y organizada y representada en función del concepto de ciudadano, con actores varones incluso para los papeles femeninos.

En cuanto al argumento aducido positivamente de paso por J. Henderson (1991, p. 141) de que, a diferencia de ciertos asuntos cómicos en que las mujeres aspiran o deciden hacerse con capacidades típicas de los hombres, como la de asistir a las asambleas, nunca leamos que pretendan adquirir el derecho a ser espectadoras del teatro, no tiene más valor que el empeño en rebuscar nuevos modos de defender una tesis. También existe la propuesta de que las mujeres no acudían a la comedia, pero sí a la representación de las tragedias, puesto que, como puede deducirse de ciertos textos de Platón⁵², era una especie de hecho natural que a ellas, caso de ofrecérseles, les gustase especialmente (aunque, aclara el autor, también a los jóvenes y, de hecho, a toda la multitud) el género más patético. En uno de los pasajes citados de *Leyes* (658d) la referencia es en concreto a las mujeres “educadas”, una precisión que no debería dejarse de lado. Pero entramos así en una categoría de fuentes posteriores a la extinción de

⁵¹ Cf. D. Schaps, 1977, pp. 323-330.

⁵² *Gorgias* 502b-d, *Leyes* 2.658a-d y –más ambiguo aun- 817b-c, así como *República* 10.605d.

la Comedia Antigua, que nos alejan ya del tiempo que nos interesa, y de carácter indirecto. Platón, además, es evidente, que no actúa como cronista, sino como quien reflexiona en abstracto sobre cuestiones morales y educativas. Por otra parte, como las representaciones de uno y otro género tenían lugar a lo largo de una misma jornada, tras terminar la tetralogía trágica no nos podemos imaginar a un número de mujeres abandonando el graderío antes de que empezase la comedia correspondiente, y todo esto de un modo público y harto llamativo y sólo porque a partir de ese momento iba a cambiar el registro sentimental y moral de la escena. Un argumento así sólo puede ocurrírsele a un estudioso puritano y, por tanto, de visión desenfocada y anacrónica. Como añade J. Henderson, si las mujeres en ese momento del día debían dejar el teatro, se habría producido “a procedure so colorful that we would surely have heard about it”, y seguramente a través del divertido verbo de autores como Aristófanes. La impresión de que la tragedia era más “femenina” se debe seguramente a textos como algunos euripideos (*Medea, Hipólito...*) en que se planteaban temas en torno a mujeres celebradas de la mitología.

Todos los demás testimonios que suelen aducirse se han escrito al menos ya iniciado o avanzado el siglo IV o en fechas muy posteriores, cuando ya no hay la menor duda de que las mujeres asistían al teatro. Y, si sabemos que en fechas tardías había un público femenino y que la asistencia de las mujeres al teatro se acepta con toda naturalidad en Roma en tiempos de Plauto y Terencio, el problema es sólo si esa asistencia era posible ya en el siglo V o únicamente se dio pasado ese siglo o, de otro modo quizás más razonable, si, contando con que no existió ninguna prohibición al respecto, hubo una asistencia quizás precaria o esporádica, posiblemente porque no hubiera estado bien vista, a lo largo del siglo V, y luego, tal vez ya a fines de éste o a comienzos del IV, esa presencia aumentó y si este cambio fue paralelo a las alteraciones experimentadas por el propio teatro ático y en particular por la comedia. Los nuevos temas que va elaborando la Comedia Media y cuajan decididamente en la Nueva es difícil que no interesaran a las mujeres de la ciudad: en tanto que el teatro del siglo V se escribe con una concepción ideológica pensada para el ciudadano como tal, el del siglo IV tiende a ser teatro de enredos burgueses y familiares. Por nuestra precaria información todo apunta, por lo demás, a que, sin que deba exagerarse el carácter de esta transformación

social, es hacia fines del siglo V y comienzos del IV cuando la mujer ática y los intereses femeninos comienzan a ser objeto de mayor atención, una novedad que la propia comedia refleja. Pudo ocurrir que en un contexto social relativamente más favorable un número mayor de mujeres se animase a acudir a un tipo de espectáculo que en realidad nunca les estuvo prohibido, pero que sí era desusado para ellas. Al principio tampoco era obligado que ningún autor del tiempo nos diese explícitamente la noticia de un cambio quizás sólo mínima y gradualmente cuantitativo y que en una masa de miles de espectadores podría apenas percibirse. Como ha ocurrido en la historia en muchos aspectos y en momentos muy diversos, unas pocas mujeres pueden haberse arriesgado a comportarse como hombres durante un tiempo, ya sea esto por su audacia, por su despreocupación (las *heteras* o cortesanas, por ejemplo, en nuestro caso) o por un mayor nivel cultural o social, pero luego un número mayor ha acogido la novedad. Y la frase citada del cómico Alexis posee dos aspectos destacables: que en su tiempo ya había mujeres en el teatro, pero que tampoco su presencia debía ser nutrida ni con méritos sociales para ocupar espacios que pudiesen llamar la atención. Sería aún una presencia tolerada, pero modesta.

Este cambio habría formado parte de un clima más favorable para diversas actuaciones de la mujer. Es de destacar a este respecto el papel creciente, tal como se ha señalado, del factor femenino en el teatro ya a fines del siglo V, si bien tampoco debe llegarse al énfasis puesto en este punto por F. I. Zeitlin (1992). Si hubo limitaciones, hemos de atribuir las seguramente a la opinión pública, muy recia e influyente en una población como Atenas. Es posible que ésta no hubiese visto antes positivamente la presencia de la mujer en el teatro, pero ni siquiera tenemos constancia fehaciente de este hecho, o incluso que tal reticencia afectase más a las mujeres de cierto nivel social, a las personas de origen más digno y de situación más acaudalada, y por tanto más supeditadas al qué dirán y en relación con esto también a la decisión de sus propios padres o esposos. Pero ¿por qué habrían de dejar de acudir otras mujeres a las que nada sino una opinión se lo impedía, una opinión de la que no tendrían por qué hacer caso de modo tan especial? El silencio de los cómicos sobre ese público más bien hace sospechar que, más allá del motivo señalado de la ciudadanía como “notional audience”, simplemente era muy escaso y pasaba

desapercibido o que incluso deseaba, tal como la sociedad exigía, pasar precisamente desapercibido. Por ello es más fácil de aceptar la idea complementaria de Henderson de que estamos ante la perspectiva de un decoro referido a los propios varones en relación con las mujeres y en especial con las mujeres respetables. Una razón que es plenamente coherente con la situación de la mujer en la sociedad el siglo V y que justamente habría contribuido al mantenimiento de esa “notional audience” comentada.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCHER, I. W., "Shakespeare's London", en D. S. Kastan, *A Companion to Shakespeare*, Oxford, Blackwell (1999), pp. 43-56.
- BEACHAM, R. C., *The Roman Theatre and its Audience*, Londres, Routledge, 1991.
- BIEBER, M., *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, N. J., University Press, 1939.
- BOX, H., "Aristophanes: *Birds* 785-96 and *Thesmophoriazusae* 450-51", *Classical Review*, 14 (1964), pp. 241-242.
- CARTLEDGE, P. " 'Deep Plays': Theatre as Process in Greek Civic Life", en P. E. Easterling, ed. (1997), pp. 3-35.
- COTARELO Y MORI, E., ed., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Granada, 2000 (ed. facs. de la de 1911).
- DEL CORNO, D., "Appunti sui modi di comunicazione della tragedia greca nel teatro contemporaneo", en A. Cascetta, ed., *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milán (1991), pp. 57-64.
- DE MARTINO, F., "Il teatro 'del'obbligo'", en K. Andresen, J.-V. Bañuls y F. de Martino, eds., *El teatre, eina política*, Bari, Levanti Editori (1999), pp. 101-134.
- DOBROV, G. W., *Figures of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford, 2001.
- DOVER, K. J., *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1972.
- EASTERLING, P. E., ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, University Press, 1997.
- EHRENBERG, V., *The People of Aristophanes*, Londres-Nueva York, Methuen-Barnes and Noble Books, reimpr. 1974 (1943).
- FLACELIÈRE, R., *La vie quotidienne en Grèce au siècle de Péricles*, París, Hachette, 1959.
- GOLDHILL, S., "The Great Dionysia and Civic Ideology", en J. J. Winkler y F. I. Zeitlin, eds. (1992), pp. 97-129.
- , "The Audience of Athenian Tragedy", en P. E. Easterling, ed. (1997), pp. 54-68.
- GOMME, A. W., *The Population of Athens in the Fifth and Fourth Centuries*, Oxford, Blackwell, 1933.

- HARBAGE, A., *Shakespeare's Audience*, Nueva York, 1941.
- HENDERSON, J., "Women and the Athenian Dramatic Festivals", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 121 (1991), pp. 133-147.
- KAIMIO, M., "The Protagonist in Greek Tragedy", *Arctos*, 27 (1993), pp. 19-33.
- , "Metatheatricality in the Greek Satyr-Play", *Arctos*, 35 (2001), pp. 35-78.
- KASSEL, R., y AUSTIN, C., eds., *Poetae comici Graeci*, Berolini et Novi Eboraci, De Gruyter, 2001 ss.
- KINDERMANN, H., *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburgo, Otto Müller, 1979.
- KOLB, F., "Theaterpublikum, Volksversammlung und Gesellschaft in der griechischen Welt", *Dioniso*, 59.2 (1989), pp. 345-351.
- LEWIS, D. M., et al., *The Cambridge Ancient History, vol. V, The Fifth Century B. C.*, Cambridge, University Press, 1992².
- LÓPEZ FÉREZ, J. A., ed., *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998.
- MARTIN, V., "Euripide et Menandre face à leur public", en *Entretiens sur l'antiquité classique VI, Euripide*, Genève, Fondation Hardt (1960).
- MASTROMARCO, G., "Donne a teatro nell'Atene di Aristofane", en L. Belloni, G. Milanese y A. Porro, eds, *Studia Classica Iohanni Tarditi oblata*, I, Milán (1995), pp. 947-955.
- MEIGGS, R., "A Note on the Population of Attica", *Classical Review*, N. S. 14 (1964), pp. 2-3.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., ed., *Lope de Vega esencial*, Madrid, Altea, 1990.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A., *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1968 (2a. ed. revisada por J. Gould y D. M. Lewis).
- PODLECKI, A. J., "Could Women attend the Theater in Ancient Athens? A Collection of Testimonia", *Ancient World*, 21 (1990), pp. 27-43.
- SCHAPS, D. M., "The Woman Least Mentioned: Etiquette and Women's Names", *Classical Quarterly*, 27 (1977), pp. 323-330.
- SEGAL, S., *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton, University Press, 1997².

- SOMMERSTEIN, A. H., "The Theatre Audience and the Demos", en J. A. López Férez, ed. (1998), pp. 43-62.
- THIERCY, P., "Il ruolo del pubblico nella commedia di Aristofane", *Dioniso*, 57 (1987), pp. 169-185.
- VAREY, J. E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.
- WALLACE, R. W., "Poet. Public, and 'theatrocracy': Audience Performance in classical Athens", en L. Edmunds y R. W. Wallace, eds., *Poet. Public and Performance in Ancient Greece*, Baltimore-London, the Johns Hopkins University Press, 1997, pp. 97-111.
- WINKLER, J. J., "The Ephebes' Song: *Tragoidia* and *Polis*" en J. J. Winkler y F. I. Zeitlin, eds. (1992), pp. 20-61.
- , y ZEITLIN, F. I., eds., *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, N. J., University Press, 1992.
- ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la tarde*, ed. de C. Cuevas, Madrid, Castalia, 1983.
- ZEITLIN, F. I., "Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama", en J. J. Winkler y F. I. Zeitlin, eds., 1992, pp. 63-96.