

Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función*

Pedro Pablo FUENTES GONZÁLEZ
Universidad de Granada

Resumen

El presente artículo describe los principales elementos de la estructura del drama griego antiguo tanto desde el punto de vista formal como funcional. Se exponen en paralelo los elementos comunes a tragedia y comedia, señalándose por supuesto las eventuales diferencias, tanto en el plano sincrónico como en el diacrónico. Se dedica un apartado especial a los elementos propios de la comedia.

Abstract

The present article describes the principal elements of the structure of Greek drama, from both a formal and a functional viewpoint. The elements common to both tragedy and comedy are set forth in parallel, and their eventual differences are of course pointed out, on both synchronic and a diachronic level. A special section is devoted to the elements proper to comedy.

Palabras clave: Teatro griego antiguo, tragedia, comedia, drama satírico, estructura, forma y función.

0. Introducción

El texto de toda tragedia o comedia procedente de la Antigüedad griega permite reconocer más o menos fácilmente la presencia de unos elementos estructurales bastante diferenciados, como sucede, por lo demás, en el caso de la mayor parte de las obras de otros géneros poéticos griegos antiguos. Algunos de estos ele-

* Dedicamos este trabajo a la memoria de nuestro maestro, Jesús Lens Tuero, que con tanto saber y entusiasmo explicaba en sus clases de Literatura griega los aspectos de la estructura formal del teatro, y cuyas enseñanzas están muy presentes en estas páginas.

Flor. II. 18 (2007), pp. 27-67.

mentos son comunes a ambos géneros teatrales áticos, tragedia y comedia, así como al drama satírico, menos conocido pero cuyos formantes principales vienen a coincidir con los de la tragedia, por lo que no serán objeto aquí de una consideración particular¹. Por supuesto, los elementos comunes, que traslucen sin duda una comunidad de origen, como puso de manifiesto Rodríguez Adrados², pueden adoptar características específicas en cada género, y existen, por otro lado, elementos exclusivos de un género. Hay que tener en cuenta además el plano diacrónico, puesto que los diferentes elementos pueden sufrir modificaciones con el paso del tiempo e incluso desaparecer. Y, en todo caso, hay que evitar las generalizaciones, pues, como veremos, el nivel de formalización de la poesía dramática, aunque era grande, no era totalmente rígido.

La fuente principal para el conocimiento de la estructura formal del drama griego antiguo son los textos mismos de las obras que han llegado hasta nosotros íntegras: en el caso de la tragedia, 7 de Esquilo, 7 de Sófocles y 17 de Eurípides; en el caso de la comedia, 11 de Aristófanes, para la llamada *Comedia antigua*, y una única conservada íntegra de Menandro, para la *nueva*. En fin, sólo conservamos íntegro un drama satírico, obra de Eurípides. Por supuesto, la crítica de los propios antiguos al respecto, aunque sin duda no tan elocuente como sería deseable para nosotros, resulta también de gran valor³.

El propósito del presente artículo es describir conjuntamente los principales elementos de la estructura del drama griego tanto desde el punto de vista formal como funcional, en la medida de lo posible. Se expondrán en paralelo los elementos comunes a tragedia y comedia, señalándose por supuesto las eventuales diferencias y alteraciones, tanto en el plano sincrónico como en el diacrónico.

Un aspecto importante es la consideración de si los diferentes elementos tienen como ejecutantes a los actores (ὑποκριταί), a los coreutas (χορευταί) o miembros del coro (χορός) o a ambos. En efecto, el teatro griego presenta tres grandes modalidades de dicción: tenemos partes habladas por los actores o por el jefe del coro o corifeo (κορυφαῖος), sin música (ψιλή λέξις)⁴, que se suelen llamar «partes dialógicas», tenemos a cargo de los mismos partes en recitativo melodramático (παρα-

1. Remitimos para ello a WERRE-DE HAAS 1961, ROSSI 1972, SEAFORD 1976, MELERO BELLIDO 1985, ID. 1991, ID. 1994, ID. 1998, ID. 2006, LÓPEZ FÉREZ 1987, JOUAN 1991, KATSOURIS 1999, YZIQUEL 2001, GRIFFITH 2002, SEIDENSTICKER 2003, VOELKE 2001, ID. 2003, LÓPEZ EIRE 2003, GALLO 2005, HARRISON (ed.) 2005.

2. RODRÍGUEZ ADRADOS 1972a.

3. Remitimos para ello a la monografía de BAGORDO 1998 (cf. también GENTILI 1984-1985, ZIMMERMANN [ed.], 1992, FLASHAR 1997).

4. Cf. Dionisio de Halicarnaso, *De compositione uerborum* 25, 43.

καταλογή)⁵, entonado con acompañamiento de «flauta» (αὐλός), y por último partes puras de canto (μέλος) a cargo del coro, pero a veces también de los actores. En éstas, aparte de la «flauta», podían intervenir también, entre otros instrumentos, la lira (λύρα) o la cítara (κιθάρα). El teatro representa así a la perfección una unidad constitutiva de palabra, música y danza⁶.

Los actores que representan a los diferentes personajes llegaron hasta un número de 3 (Esquilo introdujo el segundo y Sófocles el tercero). En la comedia esta limitación no era tan rígida, y el número de actores podía ser mayor⁷. Por su parte, el coro pasó en la tragedia de 12 miembros a 15 (con Sófocles), mientras que en la comedia su número ascendía hasta 24. Encabezado por el corifeo, el coro no sólo canta sino que también, según las ocasiones, danza, aspecto este coreográfico y musical que se ha perdido para nosotros⁸, pero al que los griegos eran muy sensibles, tanto que, por ejemplo, las innovaciones en la danza introducidas por Eurípides provocaron la irritación de al menos parte del público⁹. La danza lenta y majestuosa empleada en la tragedia se llamaba ἐμμέλεια, la insolente del drama satírico σίκινις. En la comedia, además de esta última, existía otro tipo de danza: el κόρδαξ, danza grotesca y atrevida de origen lidio¹⁰.

5. Cf. Aristóteles, *Problemata* 918a, Ps.-Plutarco, *De musica* 1141a.

6. Sobre la música en la tragedia, cf. PINTACUDA 1978; en la comedia, cf. MOUTSOPOULOS 2000; en el drama en general, cf. FORBES 1964, ZIMMERMANN 1996. Sobre la crítica platónica de semejante unidad poesía-música-danza como representación suprema de subjetividad, cf. MOUTSOPOULOS 1979.

7. Cf., por ejemplo, Aristófanes, *Aues* 1565-1694, donde junto al protagonista Pisetero aparecen tres embajadores. Frente a la hipótesis de MACDOWELL 1994 del cuarto actor, cf. MARSHALL 1997. También se ha supuesto la posibilidad de un cuarto actor en la tragedia. En general, sobre la compleja cuestión del número de actores en el drama remitimos a BRIOSO SÁNCHEZ 2005: 213-221.

8. Con todo, algunos papiros nos ilustran algo al respecto: cf. por ejemplo DELA-VAUD-ROUX 2002.

9. Para la tradición biográfica antigua en torno a Eurípides, cf. G. ARRIGHETTI, *Satiro, Vita di Euripide*, col. «Studi classici e orientali» 13, Pisa 1964, donde, además del texto de la *Vida* de Sátiro, se reúnen y comentan otros relevantes testimonios sobre las reacciones suscitadas por la producción eurípidea. Sobre las características del nuevo realismo musical introducido en la tragedia por autores como Eurípides y las críticas contemporáneas al mismo, cf. RICHTER 1967, ASSAEL 1988, CHIRICO 1990.

10. Cf. Aristóxeno de Tarento, fr. 104, 106 s. Wehrli; Arriano, *Bith.*, fr. 10 Roos & Wirth; Ateneo I 37 (Aristónico de Alejandría, *FGrHist* 633, fr. 1,6), XIV 27, 28 (cf. Aristocles, *FHG* IV, fr. 9, 3 Müller), *Epit.*, vol. II 2, p. 133 s. Peppink; Luciano, *De Flor.* II. 18 (2007), pp. 27-67.

En las partes «dialógicas» se utiliza sobre todo el metro yámbico, que, según Aristóteles¹¹, reflejaría el ritmo natural de la lengua griega. La forma usada por excelencia es el trímetro yámbico. Eventualmente, aunque de modo raro, estas partes dialógicas aparecen en metro trocaico, en forma de tetrametros. Se trata de un ritmo más informal, considerado el primitivo de la tragedia (adecuado para la danza), del que habría derivado el yámbico (más adecuado para el diálogo). Ambos ritmos se utilizan siempre en estas partes dialógicas de forma «estíquica» (κατὰ στίχον), es decir en secuencias abiertas del mismo verso. En algún caso muy raro aparece un pasaje dialógico en metro elegíaco, muy próximo al yámbico, por lo que se habla entonces de ritmo «elegíaco-yámbico». Se da esto por ejemplo en la *Andrómaca* de Eurípides¹², pero insistimos en que se trata de un caso poco frecuente. Hay que reconocer, por lo demás, que la expresión «partes dialógicas» puede ser equívoca, porque no siempre en la tragedia estas partes son específicamente dialógicas. Unas veces son diálogos, pero otras son lo que los antiguos llamaban ῥήσεις, «parlamentos», que se suele traducir más bien por el galicismo «tiradas», y que, como veremos, pueden ser monólogos¹³.

Los recitativos con acompañamiento musical son desde el punto de vista métrico tetrametros catalécticos de ritmo trocaico o yámbico, o también lo que se conoce como «sistemas» anapésticos. Como es sabido, el «sistema» (σύστημα) es una forma intermedia entre la estíquica y la estrófica, ya que consta de una serie de versos estíquicos (normalmente dímetros) y es más largo por tanto que una estrofa, pero está cerrado por un verso cataléctico. Los recitativos presentan siempre vocalismo ático.

En cuanto a las partes cantadas en verso lírico, donde el ático se mezcla con elementos dialectales sentidos en el medio ateniense como típicamente dorios (sobre todo la conservación de $\bar{\alpha}$), presentan gran variedad de formas. No en vano la tragedia, cuya formalización literaria es anterior a la de la comedia, tenía ya el trasfondo del gran desarrollo de la lírica arcaica. Estas partes líricas están compuestas en metros no estíquicos, generalmente en distribución antistrófica, donde a una estrofa (στροφή) responde una antístrofa (ἀντιστροφή), idéntica a ella desde el punto de vista métrico (fenómeno de la responsión). A veces ambas van seguidas

saltatione 22, 3 ss., 26, 1 ss. Entre los léxicos, por ejemplo, Hesiquio de Alejandría, *Lexicon* E 2367 (ed. Latte), Σ 618 (ed. Schmidt), y Focio, *Lexicon* Σ, p. 511, 12 ss. Naber.

11. Cf. *Po.* 1449 a.

12. Cf. *Andr.* 103-116.

13. Cf. TREU-THUST 1952, GOLDBRUNNER 1957, FRIIS JOHANSEN 1959, MANNSPERGER 1971, MICHELINI 1972.

por una secuencia de versos diferente, especie de estribillo no estrófico, llamado epodo (ἐπιόδος). Es lo que se conoce como tríada epódica¹⁴.

Como señala Gil Fernández en su utilísima monografía sobre Aristófanes¹⁵, la comedia comparte con la tragedia el empleo combinado de diálogo, canto coral y danza, pero la distribución de dichos elementos varía en uno y otro género. La tragedia, de acuerdo con su carácter reflexivo, posee una estructura episódica, donde a la acción representada por los versos dialógicos sigue la reflexión representada por un canto coral a manera de cierre o comentario. En cambio, la comedia posee una estructura epirremática (del gr. ἐπίρρημα), donde las partes dialogadas y cantadas se entremezclan, de modo que a una antístrofa (que responde a una estrofa) sigue un mismo número de versos dialogados.

Por ello trataremos aparte dos elementos no episódicos de la estructura de la comedia: por un lado, la parábasis, exclusiva del género, y por otro el agón epirremático, que sólo en comedia presenta esta forma epirremática.

En cuanto a los elementos comunes a tragedia y comedia, que abordaremos antes, vamos a seguir el orden que mejor permita su comprensión sucesiva y que suele coincidir con el orden de aparición en las piezas.

1. Elementos comunes a tragedia y comedia

1.1. El prólogo

El primero de los elementos formales, común a tragedia y a comedia, es el prólogo (en gr. πρόλογος), que Aristóteles (*Po.* 1452b) define, refiriéndose a la tragedia, como toda la parte que precede a la entrada del coro en la orquesta, es decir, como veremos luego, a la *párodo*. El introductor de este elemento fue al parecer Frínico a comienzos del s. V a.C.

El prólogo de la tragedia es muy variopinto y no presenta una formalización grande. De hecho, dos tragedias conservadas de Esquilo no tienen prólogo: *Persas*

14. Sobre los distintos aspectos de la métrica del drama remitimos en general a varios manuales muy útiles de publicación más o menos reciente: A. GUZMÁN GUERRA, *Manual de métrica griega*, col. «Instrumenta studiorum», Madrid, 1997; M.C. MARTINELLI, *Gli strumenti del poeta: elementi di metrica greca*, Bolonia, 1995 (reimpr. revisada y corregida 1997); B. GENTILI & L. LOMIENTO, *Metrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano, 2003. Hacemos aquí mención especial de los estudios relativos a las partes corales de la tragedia realizados por A.M. DALE, *Metrical analyses of tragic choruses*, I: *Dactylo-epitrite*, London, 1971, II: *Aeolo-choriambic*, London, 1981, III: *Docmiac-iambic-dactylic-ionic*, London, 1983.

15. GIL FERNÁNDEZ 1996: 22.

(sin duda bastante temprana) y *Suplicantes* (que hoy sabemos que no era tan temprana como se creía¹⁶). En cualquier caso, en el marco de la tragedia del s. V, se trata de obras bastante tempranas, de ahí la idea de que en la tragedia primitiva no existía el prólogo sino los anapestos que pronunciaría el corifeo antes de la entrada propiamente dicha del coro y que serían unos versos de carácter introductorio.

Con respecto al prólogo se plantea la siguiente cuestión: si apareció, como es probable, antes de la introducción del segundo actor, entonces en esa tragedia primitiva tendría que ser un monólogo. En este sentido, afirmó Nestle, en su clásica monografía sobre la estructura del prólogo en la tragedia ática¹⁷, que los prólogos dialógicos serían más recientes. Si consideramos las tragedias conservadas, lo que encontramos es una gran variedad de posibilidades. Se suele afirmar que en Sófocles es frecuente el tipo de prólogo dialógico, mientras que en Eurípides lo es el monológico. Sófocles tiende ciertamente a dar dimensión a este diálogo (el ejemplo más conocido es el de la *Antígona* con su prólogo dialógico entre Antígona e Ismene¹⁸), pero ese prólogo fundamentalmente dialógico aparece también en Eurípides. Y también en Sófocles encontramos un tipo de prólogo esencialmente monológico, por ejemplo en el *Áyax*. Además, tanto en uno como en otro tragediógrafo se dan formas de prólogo calificables de mixtas, donde aparecen sucesivamente un monólogo y un diálogo.

Ahora bien, hay un tipo de prólogo eurípideo que sí merece una consideración especial, no tanto por su condición de monólogo cuanto por hallarse en rigor fuera del drama. Se trata de aquellos casos en que un personaje comunica al público en un largo monólogo los antecedentes de la materia mítica en que se basa la tragedia. Esto se da sobre todo cuando el mito es complejo y más aún si, como era frecuente en Eurípides, se introducen modificaciones con respecto a la versión más conocida del mito. En estos casos era difícil proporcionar la información dramáticamente. Un buen ejemplo es el de la *Medea*, donde se recurre a la nodriza, personaje importante en el drama¹⁹. Sin embargo, otras veces el personaje en cuestión apenas reaparece luego en la obra, por lo que los antiguos, al menos ciertos críticos (como

16. Cf. *POxy.* 2256, 3, publicado en 1952. Por un fragmento didascálico sabemos que la trilogía de las Danaides, de la que *Suplicantes* era la primera pieza (y única conservada) debió de representarse al mismo tiempo que obras de Sófocles, cuyos comienzos en el teatro se sitúan en el 468. Se supone hoy que la obra dataría de los años 460 (463?).

17. NESTLE 1930.

18. Cf. *Ant.* 1-99.

19. Cf. *Med.* 1-95 (1-48: monólogo de la nodriza; 49-95: diálogo entre la nodriza y el pedagogo).

también no pocos modernos), acusaron a Eurípides de falta de talento dramático²⁰. Según ellos, lo válido era lo que hacían Esquilo, Sófocles y el mismo Eurípides en ciertas obras: comunicar la información desde el propio drama y no desde fuera.

Eurípides utiliza cada vez más este tipo de prólogo conforme sus héroes van dejando de serlo, conforme más los humaniza (por lo que también fue criticado). Parece intuir así el desarrollo futuro del drama con la Comedia media y nueva, donde aquél tuvo gran influencia, como también en la tragedia del siglo IV, según observa Xanthakis-Karamanos en sus estudios sobre la tragedia de esa época²¹. ¿Qué sucede, en particular, en la Comedia nueva? Al igual que en todas las demás comedias, los argumentos son inventados. En Menandro además – y en general en toda la Comedia nueva – suelen presentar un considerable enredo. Es muy frecuente que todos los acontecimientos los exponga una figura que no desempeña ningún papel en el drama. A menudo, como también en Eurípides, se trata de una divinidad, en virtud de la convención según la cual ésta lo sabe todo. Sirva como ejemplo el prólogo del *Discolo* de Menandro a cargo del dios Pan²².

Ya el prólogo de la Comedia antigua suele ser más largo que el de la tragedia. Casi nunca desempeña un papel puramente prologal sino que comporta bastante acción dramática, con una variedad considerable de situaciones, mientras que el de la tragedia presenta sólo presupuestos para la acción²³. No es infrecuente incluso que el poeta cómico sitúe en el mismo prólogo el momento decisivo de la acción. En efecto, un modo de organización frecuente consiste en que una determinada situación tenga lugar desde el prólogo y todo el decurso posterior de la comedia sea la presentación de una serie de escenas, consecuencia o desarrollo de esa situación inicial. Suelen ser escenas bastante inconexas, sobre todo cuando se trata, como es normal en la comedia, del planteamiento de una situación singular o de inversión de la realidad.

1.2. La párodo

La primera intervención del coro se denomina párodo (en gr. πάροδος)²⁴. El término responde a un elemento material de la arquitectura teatral, los πάροδοι o

20. Cf. DALMEYDA 1919, IMHOF 1957, LEWIN 1971, ERBSE 1984. Sobre el prólogo eurípideo como un elemento perfectamente integrado en la acción ha insistido ALBINI 1987.

21. JANTHAKIS-KARAMANOS 1980: 3 s., 32 s.

22. Cf. *Dysk.* 1-49.

23. Cf. GIL FERNÁNDEZ 1996: 23 s., RODRÍGUEZ ALFAGEME 1997a. Sobre la Comedia nueva, cf. SISTI 1987.

24. Cf. Aristóteles, *Po.* 1452b.

pasadizos laterales por los que se accedía a la ὀρχήστρα o ámbito de actuación del coro. La primera intervención del coro consiste, pues, en una canción de entrada.

La párodo de la tragedia ofrece una gran variedad métrica, aunque suele comenzar por una serie de sistemas anapésticos, de ritmo muy adecuado para la marcha. Luego predominan los ritmos yámbico y trocaico, o una mezcla de ambos. Puede poseer la párodo la dimensión y la sustancia de la del *Agamenón* de Esquilo²⁵, donde está prefigurada casi toda la trama dramática, o, en cambio, puede ser bastante corta, como sucede en casi todas las tragedias de Sófocles. En bastantes ocasiones no encontramos en rigor una párodo sino un diálogo lírico entre un personaje y el coro, así en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, en dos tragedias de Sófocles – *Electra* y *Edipo en Colono* – y en muchas tragedias de Eurípides. Puede verse el ejemplo de la *Electra* sofoclea²⁶, donde la protagonista dialoga con el coro. Un caso excepcional es el de la *Hécuba* de Eurípides donde toda la párodo tiene forma de sistema anapéstico²⁷. Hay además párodos formadas por intercambios entre los coreutas divididos en dos grupos, como en la *Alcestis* eurípidea²⁸.

En la comedia, la párodo destaca por su apresuramiento (el coro acude al ataque o a la defensa de alguien), frente al carácter solemne de la entrada del coro trágico. Suele ser más amplia que en la tragedia y de carácter conflictivo. Así, se recurre aquí a menudo a que el coro se divida en varias partes, no necesariamente semicoros, que disputan entre sí. Comporta también la párodo cómica, como el prólogo, bastante acción. A la diversidad del contenido se opone, sin embargo, la uniformidad de la forma métrica: salvo los dáctilos líricos del coro de las *Nubes* de Aristófanes²⁹, el metro de la párodo cómica es siempre un tetrámetro cataléctico de ritmo trocaico, anapéstico o yámbico.

Diversos estudiosos (como Rodríguez Adrados) han dedicado atención a la posibilidad aludida de que el coro se dividiese en semicoros, no sólo en la párodo pero sí especialmente en ella, tanto en la tragedia como en la comedia. Por otro lado, en la gran tragedia ática del siglo V tenemos en ciertos casos dos coros, como en el *Hipólito* eurípideo, donde, antes de la entrada del coro principal formado por mujeres de Trecén, aparece Hipólito acompañado por un coro de compañeros de caza con unas intervenciones rápidas pero muy eficaces³⁰. Entre las obras de Eurí-

25. Cf. *Agam.* 1-154.

26. Cf. *El.* 121-150.

27. Cf. *Hec.* 98-153.

28. Cf. *Alc.* 77-140.

29. Cf. *Nub.* 276 ss.

30. Cf. *Hipp.* 61 ss. y 1102 ss. (pasaje este último donde la intervención de dicho coro es dudosa). Cf. LAMMERS 1931.

pides conservadas sólo fragmentariamente sabemos que comportaba un segundo coro el *Alejandro*.

Frente a ello, hay un fenómeno bien conocido, el hecho de que a partir de finales del siglo V y comienzos del IV a.C., el coro, en un proceso rápido, desaparece como persona dramática, puesto que sus intervenciones pierden toda conexión con la acción, convirtiéndose en auténticos interludios (ἐμβόλιμα). No cabe descartar incluso la desaparición total del coro en muchas tragedias. En cualquier caso, da la impresión de que las tragedias fragmentarias de Eurípides apuntan en esa dirección, ya que ciertas partes corales parecen cada vez más desconectadas de la acción. Sobre este proceso, que culmina con Agatón en el s. IV³¹, hay que remitir, además de al libro clásico de Kranz sobre el coro trágico en general³², al mucho más reciente del ya mencionado Xanthakis-Karamanos, centrado en el s. IV³³.

En Esquilo el coro es un auténtico personaje dramático en todas las tragedias, e incluso en algunas de ellas es el protagonista (como en *Suplicantes*). En Sófocles se ha debatido mucho. Errandonea concluyó en su benemérita tesis sobre la personalidad dramática del coro sofocleo que éste, en terminos generales, es un personaje dramático, si bien, en el caso de algunas tragedias, se puede dudar de la pertinencia dramática de ciertas partes corales³⁴. Un ejemplo es el coro de la *Antígona* en que se cantan los sufrimientos de los personajes legendarios Dánae, Licurgo y Cleopatra³⁵. El papel del coro sofocleo ha sido estudiado más recientemente por Gardiner³⁶. La situación en Eurípides, por último, es más compleja. Aparentemente, se da en su tragedia un proceso de «desintegración formal»: por lo general, el coro es más un personaje dramático en sus tragedias tempranas que en las últimas, pero no se trata de un proceso lineal. Así, la tragedia eurípidea donde el coro tiene mayor papel dramático es una de las póstumas, las *Bacantes*. Se puede decir que la situación varía en realidad de tragedia en tragedia³⁷.

En el caso de la comedia, el coro va perdiendo relevancia dramática de modo parecido a lo que ocurre en la tragedia. Tenemos comedias de Aristófanes, sobre

31. Cf. Arist., *Po.* 1456a.

32. KRANZ 1933: 255 ss.

33. JANTHAKIS-KARAMANOS 1980: 8-10. Cf. asimismo ID. 1993.

34. ERRANDONEA 1958, *Id.* 1970. Cf. asimismo KIRKWOOD 1954, BURTON 1980.

35. Cf. *Ant.* 994-987.

36. GARDINER 1987. Cf. asimismo COLEMAN 1972.

37. Sobre la cuestión en el caso de Eurípides, remitimos a HOSE 1990-1991 (cf. también SIENKEWICZ 1975, NORDHEIDER 1980, PRATO 1984-1985, QUIJADA 1991, BAUR 1997, LEBEAU 2002-2003). Sobre el coro trágico, cf. igualmente DALE 1965 (1969), RODRÍGUEZ ADRADOS 1974, ZIMMERMANN 2005, CALAME 2005.

todo las tempranas, en las que el coro es un auténtico personaje dramático, como en *Acarnienses*. En las *Ranas* aparecen dos coros, uno de ranas, cuya intervención es mínima, y luego el coro de los iniciados que se encuentran en el Hades. En cambio, en las últimas comedias la relevancia dramática del coro es mínima³⁸.

Muerto Aristófanes, sólo conocemos por fragmentos lo que se suele llamar «la Comedia media». En la medida en que pueden orientar los títulos, se deduce que el coro tiene que haber desempeñado cierto papel dramático en algunas comedias, pero parece que se tiende en general a la desaparición de ese papel³⁹. El coro desaparece en cuanto personaje dramático, pero no en cuanto presencia física. La acción se interrumpe en la Comedia media y nueva y actúa el coro sin relevancia dramática; probablemente, ni siquiera canta sino que se limita a danzar. Ahora bien, su presencia física era tal que el número y el momento de sus actuaciones tendió a alcanzar una forma fija. El número de sus actuaciones se fijó en cuatro y se configuró así una tradición que luego tuvo una enorme fortuna en el teatro europeo: la de la comedia en cinco actos⁴⁰.

1.3. Las escenas episódicas

A la párodo sigue una parte hablada por los actores, el primer *episodio* (en gr. ἐπεισόδιον)⁴¹. «Episodio» significa de hecho «lo que va después [ἐπί] de la entrada [εἰσόδιον] [*scil.* del coro]»). En general, a las partes no líricas a cargo de los actores comprendidas entre las corales se les da el nombre de episodios o escenas episódicas.

1.3.1. Los monólogos

En los episodios nos encontramos frecuentemente con monólogos que pronuncia un personaje en verso «dialógico». El recurso al monólogo se hace sobre todo para que un personaje muestre su interioridad.

En la tragedia griega, como en toda tragedia, la caracterización psicológica de los personajes se realiza en principio por la acción. No en vano Aristóteles (*Po.* 1448a.) subrayó que δράμα (de δράν) quiere decir «acción». Eventualmente, esta caracterización se realiza también mediante el diálogo. Así, en la *Antígona* sofoclea, la confrontación ya referida entre Antígona e Ismene las caracteriza psicoló-

38. GIL FERNÁNDEZ 1996: 24 s., ZIMMERMANN 1999, BIERL 2001, DORATI 2005. Sobre el papel del coro en general, cf. HURMUZIADIS 1998, NOËL (éd.) 2002-2003, BRIOSO SÁNCHEZ 2005: 199-209.

39. Cf. HUNTER 1976.

40. Cf. PERRET 1954.

41. Cf. Aristóteles, *Po.* 1452b.

gicamente desde el prólogo. Ahora bien, ello no impide que en un determinado momento el poeta sienta la necesidad de expresar con plenitud el estado anímico de un personaje, en particular cuando éste debe afrontar un acto absolutamente extremo. Y es entonces cuando recurre al monólogo. Los dos grandes monólogos de la tragedia griega son el de Áyax, cuando se plantea el suicidio (en la tragedia homónima de Sófocles⁴²), y el de Medea, cuando se plantea la muerte de sus hijos (en la homónima de Eurípides⁴³). Los poetas griegos han sentido que este tipo de acto extremo exigía una presentación plena del estado anímico del personaje que lo afrontaba. No en vano, cuando los filósofos estoicos, concretamente Crisipo, profundizaron en la doctrina psicológica, recurrieron a menudo a los ejemplos extraídos de la tragedia griega⁴⁴.

El estudio clásico sobre el monólogo como elemento formal de la tragedia es el de Schadewaldt⁴⁵.

1.3.2. *Los diálogos, la esticomitía*

Cuando el episodio es un diálogo, interesa sobre todo señalar una variedad que constituye uno de los elementos formales más curiosos y más característicos del teatro, y muy particularmente de la tragedia, del siglo V: la *esticomitía* (en gr. στιχομυθία)⁴⁶. Es una parte dialógica que consiste, como su nombre indica στίχος = «verso», μῦθος = «dicción») en una «conversación verso a verso». Un interlocutor pronuncia un verso y el otro pronuncia otro. El estudio clásico ahora se debe a Gross⁴⁷, quien dedicó una monografía a la esticomitía en el teatro griego, sobre todo desde un punto de vista descriptivo y de clasificación. Entre otras cosas, observó que no siempre se da el extremo rigor de que el diálogo sea verso a verso. En ciertos casos, lo es por unidades de dos versos. Ahora bien, cuando es así, el conjunto del diálogo es por unidades de dos versos. Otras veces tenemos medios versos, pero con la misma correlación formal. Sin embargo, no dejan de ser casos excepcionales. Por lo general, la conversación es verso a verso. Cuando un mismo

42. Cf. *Ai.* 815-865.

43. Cf. *Med.* 764-810.

44. Cf. F.J. CAMPOS DAROCA & M. NAVA CONTRERAS, *Crisipo de Solos, testimonios y fragmentos*, introd., selección de textos, trad. y notas, Madrid, col. «BCG» 346, 2006, p. 91 s., 316-319, 347-350, 464 s. etc.

45. SCHADEWALDT 1926. Cf. también LEO 1908, MEDDA 1983.

46. Cf. Pólux, *Onomasticon* IV 113 s. Bethe.

47. GROSS 1905.

verso es compartido por dos o más actores, a cada una de las intervenciones se designa como ἀντιλαβή⁴⁸.

De la gran caracterización formal de este elemento, sin paralelo estricto en el teatro moderno, nació en los años cincuenta la renovación de los estudios sobre la estructura formal del teatro griego, por obra no de un filólogo clásico sino de un germanista, Jens⁴⁹. Además de completar la descripción y catalogación de Gross, lo que intentaba Jens era establecer la función desempeñada por la esticomitía en la estructura de la tragedia. Concluyó que la esticomitía desempeña una función de transición: este diálogo rápido serviría para llevar al espectador (o al lector) de una situación a otra.

Jens distinguió entre las esticomitías de Esquilo, sobre todo en las piezas anteriores a la trilogía de la *Orestía*, y las de los otros trágicos, por cuanto las primeras suelen seguir a una resis o a un epirrema con las que se encuentran en estrecha conexión. En buena medida la esticomitía varía o continúa la resis o el epirrema pronunciados por un actor, pero al mismo tiempo introduce la decisión y hace avanzar la acción. Es el caso de *Suplicantes* 210-221 (donde la esticomitía sigue a una resis) o del *Siete contra Tebas* 245-263 (donde sigue a un epirrema). Estas esticomitías arcaicas tienen lugar entre el corifeo y el actor principal. Sin embargo, ya desde los mismos *Persas*, como vemos en v. 715-738, se encuentran las que tienen lugar entre los actores y que serán luego cada vez más frecuentes⁵⁰.

1.3.3. Las tiradas de mensajero

Otro elemento de los episodios trágicos es el de las llamadas por los griegos ῥήσεις ἀγγελικαί, que se suele traducir como «tiradas de mensajero», muy bien definidas tanto formal como funcionalmente.

La primera característica formal es la longitud. Se trata de una larga tirada a cargo de un único personaje. Es en este sentido un elemento próximo al monólogo pero de naturaleza diferente, porque lo que aquí se refiere es siempre una acción externa y no lo que sucede en el interior de un personaje. Otro rasgo formal son los epicismos⁵¹. Aquí el lenguaje se tiñe de un color épico, tanto en el vocabulario como en la forma dialectal. Por supuesto, el metro no es el hexámetro de la epopeya sino el trímetro yámbico. La pervivencia de este componente épico guarda

48. Cf. BONARIA 1991.

49. JENS 1955.

50. Sobre el procedimiento cf. también HANCOCK 1916, MYRES 1948, ID. 1950, HUGGLE 1957, NASELLI 1965, SCHWINGE 1967, SEIDENSTICKER 1971, IRELAND 1974, COLLARD 1980.

51. BERGSON 1959.

relación sin duda con el interés presente en el género por caracterizar de un modo explícito los diversos elementos formales. Quizá se trate también de una reminiscencia homérica. En efecto, si pensamos que Homero era para los griegos modelo de poeta descriptivo, no extraña que en esta parte eminentemente descriptiva aflorasen elementos épicos.

En cuanto a la función de la tirada de mensajero, está bastante clara: relatar todo aquello cuya representación física rehuía el poeta por tratarse de una acción movida o violenta (por ejemplo, escenas de batalla, de muerte o mutilación)⁵².

A veces la ῥῆσις ἀγγελική lo es en sentido estricto. Es propiamente un ἄγγελος o mensajero el que hace el relato⁵³. En cambio, otras veces, como en Eurípides, *Ión* 1122-1228, es uno de los personajes, normalmente muy menor, de la obra el que hace este relato. Se suele decir entonces que este personaje hace la función de ἄγγελος, aunque en realidad no lo sea, ya que en Grecia el mensajero era una figura específica con existencia administrativa⁵⁴.

1.3.4. *El agón trágico y las escenas agonales cómicas*

Dentro de los episodios, otro elemento formal muy caracterizado en la tragedia es el agón. Como es sabido, la palabra griega ἀγών quiere decir «confrontación», concepto tan propio de la civilización griega que Burckhardt la calificó de civilización «agonal»⁵⁵. Este término tenía de hecho en el mundo griego un sentido muy amplio, aplicándose a gran variedad de confrontaciones: competiciones atléticas, certámenes dramáticos, etc. Pero para los griegos del siglo V tenía también un sentido más concreto, cuando aparecía con el genitivo λόγων (a veces implícito). Se

52. Para un replanteamiento del debate en torno a si podía representarse escénicamente la muerte en la tragedia griega, remitimos a DEFORGE 1997, que rechaza la tradicional idea según la cual constituía un tabú que los espectadores contemplasen en directo asesinatos y suicidios. Por su parte, MUREDDU 1996, en su comparación de las imágenes de la tragedia y de la comedia, destaca el carácter más marcadamente físico de las segundas, sobre todo en lo que se refiere al cuerpo humano, aunque, en su opinión, con una restricción: la que se refiere al supuesto tabú de la sangre. El debate sigue de hecho abierto (cf. también SOMMERSTEIN 2004, HUNTER 2005).

53. Cf. Esquilo, *Pers.* 353-432, Sófocles, *OC* 1586-1666, Eurípides, *Med.* 1136-1230.

54. Sobre las escenas de mensajero, cf. DI GREGORIO 1967, BREMER 1976, HOZ BRAVO 1987, DE JONG 1991, MARCOS PÉREZ 1994, RIEDINGER 1995, BARRETT 1995, ID. 2002, STEFANIS 1997, GUZMÁN GARCÍA 1999, PAYNE 2000, BRIOSO SÁNCHEZ 2005: 209-213, ENZINAS REGUERO 2006.

55. Cf. J. BURCKHARDT, *Historia de la cultura griega*, trad. E. IMAZ, vol. I, Madrid, 1947, reimpr. 2005, p. 323 s.

trataba del «debate en discursos», que para los griegos era una realidad viva. Por ejemplo, se producía en la Asamblea: un político pronunciaba un discurso y otro pronunciaba otro en contra. En todo el mundo griego el agón tenía además una realidad viva en el debate judicial.

Duchemin⁵⁶ prestó especial atención al tipo de agón clásico, consistente en dos reseis enfrentadas seguidas de un diálogo que al final se hace esticomítico. Según la estudiosa, los otros tipos no serían formalmente agones, opinión no compartida por Rodríguez Adrados, quien admitía tipos de agón muy diferenciados en cuanto a la forma, como de Hoz⁵⁷, quien, sin embargo, en su tesis sobre la estructura de la tragedia de Esquilo, reducía el agón a los pasajes que comportan un enfrentamiento dialéctico sin conciliación.

En general, podemos decir que el agón trágico es una confrontación verbal entre dos personajes cuya característica más significativa es la relativa amplitud de una y otra intervención que indica que no se trata de un diálogo. Por lo demás, es frecuente en tragedia y comedia que el agón tome prestados rasgos del discurso judicial. Así, el hecho de que ambos discursos tengan una extensión bastante parecida, y el que el discurso de réplica se plantee como un intento de refutar, punto por punto, la argumentación del que ha intervenido en primer lugar. Es muy frecuente que funcionalmente el agón defina en la tragedia de un modo nítido los términos del conflicto dramático. El ejemplo más característico del agón es quizá, una vez más, el de la *Medea* de Eurípides⁵⁸.

En cuanto a la comedia, ya adelantamos que el agón propiamente dicho presenta características peculiares que obligan a un tratamiento aparte. Nos limitamos de momento a mencionar diferentes escenas episódicas de la comedia compuestas en tetrametros: unas, las de debate o batalla, que sustituyen o preludian el agón; otras, las de transición, que lo preceden o lo siguen. Algunos estudiosos hablan de «escenas agonales», como Koch⁵⁹ en su monografía sobre lo que llama la «idea crítica» y el «tema cómico» en la comedia aristofánica. En cualquier caso, el coro toma parte activa en estas escenas, que tienden a adoptar una estructura epirremática, como el agón propiamente dicho.

56. DUCHEMIN 1945¹, 1968².

57. RODRÍGUEZ ADRADOS 1974, DE HOZ 1966, 1979.

58. Cf. *Med.* 446-626. Sobre el agón trágico en general, cf. también EPKE 1951.

59. KOCH 1965. Sobre el agón cómico, cf. asimismo WALLOCHNY 1992.

1.4. Los *estásimos*

Por oposición a la párodo, los *estásimos* (en gr. στάσιμα)⁶⁰ de la tragedia son los cantos que el coro entona, frecuentemente con danza, ya en su ámbito, el de la orquesta. El coro se detiene, como indica el término (derivado de ἵσταναι), no en el sentido de un detenimiento físico de sus miembros – muy al contrario, en las representaciones dramáticas griegas el coro tenía gran movilidad –, sino en el sentido de que se circunscribe al ámbito de la orquesta que le es propio. En la tragedia del siglo V no existe una norma respecto al número de *estásimos*, aunque suele haber tres que separan cuatro episodios. Pero insistimos en que no se da un número fijo: hay tragedias con cuatro y hasta con cinco *estásimos*. Éstos suelen estar organizados a su vez en una secuencia variada de estrofas (danzadas de izquierda a derecha) y antístrofas (danzadas de derecha a izquierda) en correspondencia métrica o responsión, a veces, como ya dijimos, seguidas por un epodo.

Aunque es un fenómeno poco frecuente, puede ocurrir en una tragedia que el coro abandone la orquesta, para volver a aparecer más tarde. A esta segunda entrada se denomina «epipárodo» (en gr. ἐπιπάροδος)⁶¹, y ha sido estudiada con detalle por de Falco⁶². El caso más conocido es el del *Ayax* de Sófocles⁶³.

Sobre el papel o la función del coro trágico se ha escrito mucho. A propósito de la párodo, ya hemos hablado de la condición o no de persona dramática del coro, es decir de su participación en la acción dramática. Pero muchos estudiosos, y sobre todo quizá los filósofos que se han ocupado de la tragedia (como es el caso de Hegel o Nietzsche⁶⁴) han querido determinar una cierta función genérica para el coro, constatando el hecho evidente de que una tragedia moderna no comporta normalmente coro.

Es difícil determinar una función única del coro para toda la tragedia. Una respuesta obvia es que el coro es la representación del poeta mismo. Lo cierto es que con gran frecuencia el poeta evita expresarse a sí mismo a través de sus personajes, con el fin de que su caracterización psicológica tenga consistencia, es

60. Cf. Aristóteles, *Po.* 1452b.

61. Cf. Pólux, *Onomasticon* IV 108. Bethe; Tzetzes, *Versus de poematum generibus* 43, 96, 109, 177.

62. DE FALCO 1943.

63. Cf. *Ai.* 866-878 (más casos en BRIOSO SÁNCHEZ 2005: 204 s.).

64. Cf. *Hegel on tragedy*, ed., with an introduction, by A. & H. PAOLUCCI, New York/London, Harper Torchbooks, 1975 (1962), p. 19 s., 66 s., 292-300; F. NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, introd., trad. y notas de A. Sánchez Pascual, col. «El Libro de bolsillo» 456, Madrid, Alianza, 1973, cap. 7 (1ª ed. orig. 1871).

decir complejidad. Raramente nos encontramos el conflicto del bien y del mal. Por ello, algunos estudiosos han pensado que el poeta se expresa a sí mismo a través del coro. En algunos casos esto es cierto. Así, en la *Antígona* tenemos un canto coral famoso en que Sófocles está claramente expresando su propia ideología⁶⁵. Sin embargo, en otras muchas ocasiones es obvio que no es así. De ahí que otros estudiosos hayan pensado que el coro es de alguna manera la representación del pueblo⁶⁶. Desde luego, es interesante constatar que su vitalidad en el drama coincide con la época de mayor vitalidad de la democracia y que desaparece en la época que viene a coincidir con el período calificado por Mossé como «el final de la democracia ateniense» en el siglo IV⁶⁷. Otro dato a favor de esta hipótesis es que muchas veces parece que el coro es más un espectador – integrado en la acción – que una persona dramática, y de hecho en bastantes ocasiones lo que expresa sería la normalidad frente a la excepcionalidad de la acción. Es frecuente por ejemplo que cuando la acción dramática comporta ruptura con la moral tradicional el coro exponga como reacción la postura moral más convencional. Pero tampoco esta interpretación valdría para todas las tragedias. Así pues, el papel del coro hay que determinarlo obra a obra y no a través de una caracterización universal⁶⁸.

En el caso de la comedia, las partes corales se llaman χορικά. Cabe señalar aquí por lo demás una función distinta del coro: mientras que en la tragedia parece un testigo más bien pasivo de la acción, en la comedia se muestra activamente comprometido, sea en contra o a favor de la ejecución del tema cómico. En Aristófanes el coro actúa como antagonista del héroe cómico en *Acarnienses*, *Avispas* o en *Lisistrata* (coro de hombres) y como su aliado en *Caballeros*, *Paz*, *Lisistrata* (coro de mujeres), *Asambleístas* o *Pluto*.

1.5. Los amebeos

Pasamos ahora a tratar una serie de elementos que rompen la tendencia habitual según la cual los actores se expresan en verso dialógico. En efecto, ya aludimos al hecho de que los actores, es decir, los personajes se expresan en ciertas tragedias también en verso lírico e incluso se establecen cantos líricos entrelazados entre actores y coro. Todos estos elementos suelen englobarse en el concepto general de

65. Cf. *Ant.* 332-375.

66. Cf., entre la bibliografía más reciente, GOULD 1996. Cf. asimismo THIERY 2000.

67. Cf. C. MOSSE, *La fin de la démocratie athénienne*, col. «Publ. Fac. des Lettres de Clermont-Ferrand» N.S. 10, Paris, 1962.

68. Cf. CALAME 2005.

amebeos (en gr. τὰ ἀμοιβαῖα o «elementos movidos o alternantes»)⁶⁹. En efecto, según Popp⁷⁰, este concepto designa aquellas partes dialogadas de la tragedia o de la comedia que no se expresan de modo exclusivo en verso dialógico sino que están compuestas total o parcialmente por partes líricas. Son partes movidas que crean tránsitos graduales.

Cuando los actores que representan a los personajes cantan en la tragedia sin intervención del coro tenemos lo que los griegos llamaban τὰ ἀπὸ σκηνῆς [*scil.* μέλη] (lit. «cantos desde la escena»)⁷¹. Cuando el canto es individual, es decir, un solo generalmente cantado por el actor principal, los propios griegos tenían para ello la palabra μονωδία, que luego ha pervivido en las distintas lenguas modernas («monodia» etc.)⁷². Cuando lo que encontramos es un diálogo lírico entre dos personajes, hablamos de «duo»; cuando son tres, de «trío», etc.

Respecto al uso del canto por parte de los actores, es difícil establecer una tendencia entre los distintos poetas trágicos. Podríamos pensar una vez más que es Eurípides, sobre todo en sus tragedias de edad madura y avanzada, el que más contribuye a disolver las distinciones formales entre las diversas partes de la tragedia, aunque no de un modo exclusivo, puesto que cantos líricos en boca de actores se encuentran ya en la tragedia de Esquilo y de Sófocles⁷³.

Normalmente, la distinción entre actor que recita y actor que canta no es caprichosa sino que está motivada por condicionamientos dramáticos, concretamente por un incremento de la tensión dramática⁷⁴. Un ejemplo de ello son las tragedias eurípideas de reconocimiento, como las conservadas *Ión*, *Ifigenia entre los Tauros* y *Helena*, o la perdida *Cresfontes*, singulares primero porque su final es feliz y segundo porque su núcleo temático es el reconocimiento entre dos personajes que antes desconocen su identidad. Pues bien, es muy significativo que estas tragedias se organicen del siguiente modo:

– los dos personajes que se van a reconocer mantienen un diálogo en verso dialógico, frecuentemente con la intervención también de un tercer personaje, que suele desempeñar un papel catalizador de ese descubrimiento;

69. Cf. Hefestión, *De poematis*, p. 69, 10 ss. Consbruch; *Id.*, *De signis*, p. 75, 5 ss. Consbruch.

70. POPP 1971: 221.

71. Cf. Aristóteles, *Po.* 1452b, *Id.*, *Problemata* 918b 26, 920a 10, 922b 17.

72. Cf. la *Suda*, M 1244 (ed. Adler).

73. Cf. HENN 1959, BARNER 1971, HALLERAN 1981.

74. Véase, por ejemplo, la monodia de Electra en Eur., *Orestes* 960-1012 (cf. DAMEN 1990).

– conforme el reconocimiento se va produciendo, los actores (los personajes) van pasando del verso dialogado al lírico y terminan plenamente en verso lírico, con frecuencia en un dúo y a veces en un trío. Remitimos a la *Helena* eurípidea, con el dúo de reconocimiento entre Helena y Menelao⁷⁵.

Así pues, el valor funcional establece en principio claramente que conforme se incrementa la tensión dramática se pasa del verso dialógico al canto. Pero en el uso del canto por parte de los actores trágicos se dan también casos que eran sentidos como anómalos por muchos sectores del público, como la famosa monodia del esclavo frigio en el *Orestes* de Eurípides⁷⁶. En efecto, desde la perspectiva de la estructura dramática, esta monodia lírica hace función de lo que desde el punto de vista de la ortodoxia sería impensable: de tirada de mensajero, por supuesto sin ninguna de las características formales de la misma – no sólo no presenta epicisimos sino que ni siquiera es verso dialógico –. Parece claro que Eurípides, en sus últimas tragedias, estaba rompiendo con bastantes convenciones del género, no sin la irritación de un sector del público.

Es cierto que a menudo en esas mismas tragedias manifiesta Eurípides una tendencia arcaizante, al recuperar rasgos de Esquilo. Pero no se trata de una contradicción. Ese arcaísmo del último Eurípides es en el fondo una forma también de ruptura, porque el público que asiste a las representaciones ya no estaba acostumbrado a esos elementos esquileos.

Por otro lado, aparte de los cantos de los actores, no son infrecuentes en la tragedia y son muy frecuentes en la comedia los intercambios entre un actor que se expresa en verso dialógico y el coro que lo hace en verso lírico. Es, como ya dijimos, lo que se llama técnicamente «estructura epirremática». La forma clásica consiste en la tragedia en la secuencia (E) α E α' (E), donde E es la parte dialógica o epirrema propiamente dicho (en gr. ἐπίρημα), en anapestos o trímetros yámbicos, y donde α y α' indican respectivamente estrofa y antístrofa. El epirrema puede faltar al principio y al final de la secuencia. Puede ser episódico, si lo que alterna con los pares estróficos es un diálogo, como en *Siete contra Tebas* de Esquilo⁷⁷. Otras veces alterna simplemente una resis, como en *Agamenón* del mismo Esquilo⁷⁸.

75. Cf. *Hel.* 625-697 (SCHMIEL 1972). Sobre el reconocimiento trágico, cf. en general QUIJADA 2005.

76. Cf. *Or.* 1369-1502.

77. Cf. *Th.* 375-676.

78. Cf. *Ag.* 1399-1447.

Con respecto al epirrema, Kranz⁷⁹ planteó la hipótesis según la cual el núcleo originario de la tragedia era epirremático – alternancia entre un actor, un personaje, que se expresa en verso dialógico y el coro, en verso lírico –. Esta hipótesis, aceptada por Rodríguez Adrados, parece bastante razonable, aunque no fue asumida por Peretti en su monografía sobre el epirrema trágico⁸⁰. Según él, los elementos epirremáticos de la tragedia, menos formalizados que los de la comedia, eran secundarios. Lo esencial en ella sería la estructura episódica (estrofas líricas seguidas de partes dialogadas).

Tampoco es infrecuente el intercambio entre personajes que se expresan en verso lírico y el coro, en el mismo verso. Es el caso del κομμός o lamentación lírica (κόπτεσθαι, «golpearse [el pecho en señal de dolor]») alternada entre coro y actores, aunque también puede darse sólo entre actores⁸¹. En cualquier caso, es un elemento común a la tragedia y a la comedia. Sirva como ejemplo de *kommós* el de las *Coéforos* de Esquilo entre el coro, Orestes y Electra⁸².

1.6. El éxodo

En el esquema hipotético de la tragedia primitiva la conclusión del drama consistiría en la salida (ἔξοδος) del coro mediante un canto con marcha anapéstica. Sin embargo, ya Aristóteles amplió el concepto de «éxodo», al definirlo como la parte del drama a la que ya no sigue ningún canto coral más⁸³. En general, se llama «éxodo» a la conclusión del drama, a lo que transcurre entre el último estásimo o en su caso el último episodio (que puede llamarse epílogo) y el final absoluto de la pieza dramática. Como el prólogo y el epílogo, suele considerarse aparte.

En su estudio sobre este elemento final de la tragedia, Kremer⁸⁴ distingue dos tipos fundamentales de éxodo: la conclusión *ecce* o de presentación, donde se expone o se juzga lo sucedido, conclusión que tanto por la forma como por el contenido se aleja mucho de un episodio normal, como podemos ver en el *Edipo rey* de Sófocles⁸⁵; y la conclusión de acción, donde la acción toma un nuevo impulso antes de llegar a su fin. Ésta se parece bastante a un episodio normal. Un caso ilus-

79. KRANZ 1933: 14 s., 20 ss.

80. PERETTI 1939: 143.

81. Cf. Aristóteles, *Po.* 1452b (cf. Tzetzes, *Versus de poematum generibus* 62 ss.).

82. Cf. *Ch.* 315-475. Remitimos en general a PIROZZI 2003 (cf. SCHAUER 2005).

83. *Po.* 1452b 21 s.

84. G. KREMER 1971: 118.

85. Cf. *OT* 1223-1530.

trativo es el éxodo del *Áyax* de Sófocles⁸⁶, aunque no faltan aquí elementos de la conclusión *ecce*.

Particularmente significativo es el éxodo de la comedia, que suele ser de una extrema complejidad lírica, como en *Acarnienses* de Aristófanes⁸⁷. En el éxodo cómico intervienen de nuevo los actores a cuyo cargo corre la *διαλλαγή* o reconciliación, en la que un personaje aparece derrotado y otro vencedor. El coro aclama a este último y danza alocadamente precedido por él. Se da aquí la combinación de versos cantados y de tetrámetros dialogados que caracteriza a las intervenciones del coro en la comedia.

2. *Dos particularidades de la estructura formal de la comedia*

Hasta el momento hemos tratado la comedia sólo en la medida en que podía ser puesta en relación con la tragedia. Pasamos a considerar ahora más de cerca algunas peculiaridades de su estructura: el agón epirremático y la parábasis⁸⁸.

2.1. *El agón epirremático*

El agón cómico presenta un carácter de mayor ruptura dramática que el trágico. El hecho de que, a veces, inmediatamente antes del agón un interlocutor pronuncie una expresión del tipo «vayamos ahora al ἀγὼν λόγῳιν» demuestra que importa menos que en la tragedia romper el mundo de la representación con alusiones al mundo real (el punto culminante lo veremos en la parábasis). Es frecuente también que el agón cómico se organice con un marcado carácter judicial, como discursos antitéticos pronunciados ante un tribunal. Como adelantamos, a veces viene precedido por unas escenas introductorias, conocidas como «proagón», que comparte con el agón elementos estructurales de carácter epirremático⁸⁹.

En algunas comedias de Aristófanes el que debe decidir el triunfo de una de las dos partes contrincantes es el coro, como en *Nubes* o *Avispas*, o un personaje, como Demo en *Caballeros*. En otras es el protagonista quien defiende su proyecto ante su antagonista, así en *Lisístrata*. A veces, a falta de antagonista propiamente dicho, es el mismo protagonista el que debe convencer al coro, como en *Pájaros*. Al igual que la parábasis, presenta el agón estructura epirremática, y durante

86. Cf. *Ai.* 1223-1420.

87. Cf. *Ach.* 1174-1233.

88. Como adelantamos, ambos elementos presentan como núcleo fundamental (cf. *infra*) la estructura epirremática, llamada *sizigia* epirremática (ἐπιρρηματική συζυγία), y formada por la sucesión de ᾠδή (parte lírica), ἐπίρρημα (parte hablada), ἀντιᾠδή (parte lírica), ἀντεπίρρημα (parte hablada).

89. Es el caso, de Aristófanes, *Aves* 327-399.

mucho tiempo se ha pensado por ello que depende estructuralmente de aquélla. Hoy, en cambio, se tiende a defender con Sifakis la tesis inversa, que considera la parábasis una parte subsidiaria, no sólo formal sino también funcionalmente, del agón⁹⁰. Con todo, aunque el agón suele preceder a la parábasis, no siempre es así (como sucede en *Caballeros*, *Nubes* y *Ranas*) y además falta en algunas comedias antiguas como *Acarnienses*, *Paz* y *Tesmoforiantes*⁹¹. Prueba más de esta libertad, puesta de relieve por autores como Zimmerman⁹², es el hecho de que a veces (así en *Caballeros*, *Nubes* y *Ranas*) hay dos agones y de que el agón completo aparece sólo en ocho comedias de Aristófanes, aunque en rigor sólo aparece en tres (*Avispas*, primer agón de *Caballeros* y *Pájaros*), puesto que en las demás falta el último elemento.

En cualquier caso, la forma completa del agón cómico consta de nueve partes que se articulan según el presente esquema que podemos ver ilustrado en Aristófanes, *Avispas* 527-728:

A 1 ᾠδή	5 ἀντιᾠδή
B 2 κατακελευσμός	6 ἀντικατακελευσμός
C 3 ἐπίρρημα	7 ἀντεπίρρημα
D 4 πῦλος	8 ἀντιπῦλος

E 9 σφραγίς

La oda es una breve canción del coro (del primer semicoro, en caso de división), que es a veces interrumpido por las partes contrincantes. En el *katakeuleusmós* (o exhortación) el (primer) corifeo invita a una de las dos partes (si existen como tales) a iniciar la exposición de sus razones, en versos de la misma naturaleza que los del epirrema. En éste la parte convocada presenta su argumentación en versos largos, tetrámetros anapésticos o tetrámetros yámbicos catalécticos. El *pnígos* es la conclusión de los argumentos expuestos, en versos del mismo género, aunque se abandona el tetrámetro por el dímetro y el *tempo* es rápido, de ahí el nombre de «ahogo». En la antoda, vuelve a cantar el coro (en su caso, el segundo semicoro). En el *antikatakeuleusmós*, el (segundo) corifeo invita a responder a la otra parte. En el antepirrema es ésta la que argumenta sus razones. Hay que precisar que ni en el epirrema ni en el antepirrema el personaje en cuestión expone sus razones de corrido sino que siempre es interrumpido por las objeciones de sus contrincantes o por las observaciones chocarreras de un tercer personaje que se suele llamar βωμολόχος o charlatán. El coro, en cambio, no interviene. El *antipnigos* es un resumen

90. SIFAKIS 1971.

91. No en vano, contra la opinión de Sifakis, la relevancia dramática de la parábasis ha sido defendida con posterioridad por HUBBARD 1991.

92. ZIMMERMAN 1984 (1985²), 1985, 1987.

de lo expuesto, a veces con una oferta de paz al adversario⁹³. Por último, la *sphragis* (o «sello»), con forma métrica variada, contiene un juicio del corifeo (probablemente del segundo) sobre el debate. Lógicamente, sólo es posible cuando se ha llegado a una solución satisfactoria desde el punto de vista del coro⁹⁴.

Es muy frecuente en la comedia que el agón sea paródico de un agón trágico que se hubiera hecho especialmente famoso. Al respecto, es sorprendente la frecuencia de la parodia en la Comedia antigua⁹⁵. Hay comedias de Aristófanes en las que el componente paródico es tan abundante y además tan central que casi constituye su objeto. Es el caso de *Acarnienses* (donde se parodia el *Télefo* eurípideo) o de *Tesmoforiantes* (donde se parodian la *Helena*, la *Andrómeda* y el *Palamedes* del mismo Eurípides). Ello supone que el público tenía un conocimiento muy preciso de las tragedias. Ello parece suponer también que el texto de los trágicos, además de ser escuchado en esa única representación, seguramente habría de circular también por escrito. Recordemos al respecto la hipótesis de Wilamowitz según la cual la tragedia fue el género literario que dio el impulso decisivo a la producción y al comercio del libro⁹⁶.

2.2. La parábasis

En el género cómico existía un elemento formal, la llamada παράβασις, tan característico del mismo que su presencia sirve para identificar automáticamente a una comedia. Presenta una estructura epirremática y seguramente ha sido uno de

93. Los elementos contrapuestos de la segunda parte podían no estar en estricta correspondencia en cuanto al número de versos con los de la primera. En cuanto al *antikatakeleusmós*, antepirrema y *antipnîgos*, podían además estar compuestos por tetrametros del mismo ritmo que los elementos correspondientes de la primera parte (agón isorrítmico) o de ritmo distinto (agón heterorrítmico).

94. Para todo ello, cf. GIL FERNÁNDEZ 1996: 25-28.

95. Sobre el juego intertextual comedia-tragedia, remitimos al trabajo reciente de DOBROV 2001 (cf. asimismo MURRAY 1891, RAU 1967, HUNZINGER 2000). También se pueden encontrar parodias de pasajes de un autor trágico en otro (cf. HAMMOND 1984).

96. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1988 [1907]: 120 ss.; cf. también R. PFEIFFER, *History of classical scholarship from the beginnings to the end of the Hellenistic Age*, Oxford, 1968, reimpr. 1998, p. 28 s. (trad. esp. Madrid, 1981, p. 68 s.). Más recientemente, sin embargo, MASTROMARCO 2006: 152, se ha manifestado contrario a esta hipótesis según la cual los textos de tragedia fueron ampliamente leídos en Atenas a finales del siglo V a.C. En su opinión, el amplio conocimiento de la tragedia se habría visto favorecido más bien por las reposiciones de piezas en el marco de las Dionisias rurales, así como por la representación de determinados diálogos y cantos en el marco del simposio.

los constituyentes más antiguos de la comedia. La parábasis aparece por lo general hacia la mitad de la pieza, cuando la escena está vacía de actores y la acción dramática ha llegado a su culminación. Entonces, el coro, saliéndose de contexto, se vuelve hacia el público (de ahí el nombre de *parábasis*) para ejecutar un interludio que interrumpe la acción y sirve para que el autor de la obra exponga sus puntos de vista⁹⁷. Como vio Sifakis⁹⁸, no parece acertada la interpretación tradicional del término *parábasis*, que la veía como un sinónimo de párodo, en el sentido de que el coro desfilaba a través de la orquesta.

Los antiguos distinguen 7 elementos en la parábasis, según este esquema⁹⁹:

	A 1 κομμάτιον	
	B 2 παράβασις	
	C 3 μακρόν (ὁ πνίγος)	
D 4 ᾠδή (ὁ στροφή)		6 ἀντιᾠδή (ὁ ἀντίστροφος)
E 5 ἐπίρρημα		7 ἀντεπίρρημα

En primer lugar, el que denominan κομμάτιον, un elemento transicional cuyo nombre («pedacito») alude a su brevedad, tiene como función introducir la parábasis: el coro invita a los actores a retirarse o bien simplemente les dice adiós y, por otro lado, dirige con frecuencia a los espectadores una invitación a escuchar la parábasis. Es, pues, ésta una parte coral y se canta sin la presencia de los actores. El *kommátion* es normalmente desde el punto de vista métrico un sistema anapéstico, aunque aparecen también otros metros. Sigue luego la parábasis propiamente dicha, que también llaman los griegos a veces οἱ ἀνάπαιστοι, porque, desde el punto de vista métrico, está organizada casi siempre en tetrametros anapésticos¹⁰⁰. En este largo recitado el corifeo defiende o alaba al autor o bien censura al auditorio. La acción dramática queda en suspenso mientras el corifeo habla en nombre del poeta o se identifica con él. Algunos estudiosos llegaron a pensar que en la comedia primitiva estos anapestos podrían haber tenido función de prólogo pronunciado por el propio autor, que sería el corifeo. Los anapestos se terminan con lo que se llama el μακρόν ο πνίγος, consistente en un sistema anapéstico recitado muy rápidamente (de ahí el nombre de «ahogo» o «sofoco»). Su función es resumir epifonemáticamente lo expuesto en la parábasis propiamente dicha. Ésta y el *pnigos* tienen gran similitud con el epirrema y el *pnigos* del agón. El siguiente ele-

97. Cf. la *Suda*, II 282 (ed. Adler).

98. SIFAKIS 1971.

99. Cf. Hefestión, *De poematis*, p. 72 ss. Consbruch. Podemos verlo ilustrado, por ejemplo, en Aristófanes, *Vespae* 1009-1121.

100. A veces, en efecto, se utilizan otros tipos de versos largos, como en Aristófanes, *Nubes* 518-562.

mento de la parábasis es la oda (o estrofa), una parte lírica a cargo del coro compuesta en versos de métrica y temática muy variadas. A veces consiste en una invocación a los dioses; otras muchas en una canción satírica (en sentido moderno), y a menudo es también paródica (de la tragedia). Viene luego el epirrema, sobre cuyo papel en los orígenes de la comedia, al igual que en los de la tragedia, se ha discutido mucho. Está compuesto en tetrámetros trocaicos, en un número múltiplo de 4, entre 16 y 20. Su contenido es muy variado: consejos políticos, alabanzas y vituperios. La interpretación que se suele dar al par oda/epirrema es la siguiente: el coro en cuanto tal (entero) canta la oda y después danza mientras el corifeo solo, en recitativo, ejecuta el epirrema. Es frecuente que su contenido sea político, de crítica y de sátira de la actualidad política. Por último, siguen los dos elementos inversos propios de la estructura epirremática: la antoda (o antístrofa) y el antepirrema (en el mismo número de tetrámetros que el epirrema).

Resulta, por lo demás, interesante ver la evolución de la parábasis, que justifica aquella afirmación según la cual debe de ser un elemento muy primitivo. De hecho, las parábasis completas sólo las tenemos en obras de la primera época de Aristófanes, concretamente en *Acarnienses*¹⁰¹, *Caballeros*, *Avispas* y *Pájaros*. En *Caballeros*, *Paz* y *Nubes* encontramos incluso una parábasis secundaria sin anapestos, compuesta de oda (y en su lugar la correspondiente antoda) y de epirrema (y en su lugar el correspondiente antepirrema)¹⁰². En cambio, conforme avanza la carrera del poeta no sólo no encontramos esta segunda parábasis sino que incluso la principal la encontramos incompleta. Así, por ejemplo, en las *Ranas* faltan los anapestos y en las *Asambleístas* y en el *Pluto* falta toda la parábasis. La línea de evolución apunta, pues, en el sentido de que, al igual que las partes corales en general y quizá en mayor medida, la parábasis es un elemento muy primitivo de la comedia, quizá el más originario, que fue disminuyendo su papel hasta desaparecer en las últimas piezas de Aristófanes¹⁰³.

101. Cf. BOWIE 1982.

102. Sobre las *Nubes*, cf. SCODEL 1987.

103. Cf. TEJIMA 1987, GIL FERNÁNDEZ 1996: 28-35.

Bibliografía

- AICHELE, K., «Das Epeisodion», en JENS (ed.) 1971, pp. 47-83.
- ALBINI, P., «Prologo e azione in Euripide», *Acme* 40 (1987), pp. 31-50.
- ARNOTT, P.D., *Greek scenic conventions in the fifth century B.C.*, Oxford, 1962, reimpr. Westport, Conn. 1978.
- ASSAEL, J., «Euripide et le pouvoir de la musique», *CGITA* 4 (1988), pp. 83-101.
- BAGORDO, A., *Die antiken Traktate über das Drama*, Stuttgart, 1998.
- BAÑULS OLLER, J.V., «Los coros femeninos de las tragedias griegas», en F. De MARTINO & C. MORENILLA (edd.), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, vol. IV: *El fil d'Ariadna*, Universitat de València 3-5 de maig 2000, col. «Le Rane» 29, Bari, 2001, pp. 37-60.
- BARNER, W., «Die Monodie», en JENS (ed.) 1971, pp. 277-320.
- BARRETT, J., «Narrative and the messenger in Aeschylus' *Persians*», *AJPh* 116 (1995), pp. 539-557.
- BARRETT, J., *Staged narrative: poetics and the messenger in Greek tragedy*, col. «The Joan Palevsky imprint in classical literature», Berkeley/Los Angeles/London, 2002.
- BAUR, D., «Chor und Theater: zur Rolle des Chores in der griechischen Tragödie unter besonderer Berücksichtigung von Euripides' *Elektra*», *Poetica* 29 (1997), pp. 26-47.
- BERGSON, L., «Episches in den ΠΗΣΕΙΣ ΑΓΓΕΛΙΚΑΙ», *RhM* 102 (1959), pp. 9-39.
- BERS, V., *Speech in speech: studies in incorporated oratio recta in Attic drama and oratory*, Lanham, 1997.
- BIFFI, L., «Elementi comici nella tragedia greca», *Dioniso* 35 (1961), pp. 89-102.
- BIERL, A., *Der Chor in der alten Komödie: Ritual und Performativität: (unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' Thesmophoriazusen und der Phalloslieder fr.851 PMG)*, col. «Beiträge zur Altertumskunde» 126, München, Saur, 2001.
- BJÖRCK, G., *Das Alpha impurum und die tragische Kunstsprache. Attische Wort und Stilstudien*, col. «Acta Societatis Litterarum Humaniorum Regiae Upsaliensis» 39, 1, Uppsala, 1950.
- BONARIA, M., «L'antilabé nella tragedia greca antica», en *Studi di filologia classica in onore di G. Monaco*, vol. I: *Letteratura greca*, Palermo, 1991, pp. 173-188.

- BOWIE, A.M., «The parabasis in Aristophanes. Prolegomena, *Acharnians*», *CQ* n.s. 32 (1982), pp. 27-40.
- BOWIE, A.M., *Aristophanes, myth, ritual and comedy*, Cambridge, 1994.
- BREMER, J.M., «Why messenger-speeches?», en J.M. BREMER, S.L. RADT & C.J. RUIJGH (edd.), *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam 1976, pp. 29-48.
- BRIOSO SÁNCHEZ, M., «Sobre las convenciones escénicas de la tragedia y la comedia clásicas», en ID & VILLARUBIA MEDINA (edd.), *Aspectos del teatro griego antiguo*, col. «Literatura» 82, Sevilla, 2005, pp. 173-263.
- BURTON, R.W.B., *Chorus in Sophocles tragedies*, Oxford, 1980.
- CABRILLANA, C., «Funcionalidad de la ruptura de la ilusión escénica en la comedia: de Aristófanes a Terencio», en GIL, MARTÍNEZ PASTOR, MARÍA AGUILAR (edd.) 1998, pp. 263-271.
- CALAME, C., «Le groupe choral tragique: rôles dramatiques et fonctions sociales», *Paideia* 60 (2005), pp. 45-71.
- CAPPS, E., «The Greek stage, according to the extant dramas», *TAPhA* 22 (1981), pp. 5-80.
- CAPPS, E., «The chorus in the later Greek drama with reference to the stage question», *AJA* 10 (1985), pp. 287-352.
- CARRIERE, J., *Le chœur secondaire dans le drame grec (Sur une ressource méconnue de la scène antique)*, col. «Ét. & comm.» 88, Paris, 1977.
- CASSELLA, P., *La supplica all'altare nella tragedia greca*, col. «Hellenica et Byzantina Neapolitana» 19, Napoli, 1999.
- CENTANNI, M., «Emmeleia come parte strutturale (*meros*) della tragedia nel trattato bizantino *Peri tragoidias*»: ipotesi per una denominazione dei canti corali intraepisodici», *QUCC* n.s. 38 (1991), pp. 97-104.
- COLEMAN, R., «The rôle of the chorus in Sophocles' *Antigone*», *PCPhS* 18 (1972), pp. 4-27.
- COLLARD, C., «Formal debates in Euripides' drama», *G&R* 22 (1975), pp. 58-71.
- COLLARD, C., «On stichomythia», *LCM* 5 (1980), pp. 77-85.
- CONACHER, D.J., *Euripidean drama: myth, theme and structure*, Toronto, 1967.
- CHIARINI, G., «Le strutture della commedia greca a Roma», *Dioniso* 57 (1987), pp. 323-341.
- CHIRICO, M.L. «Per una poetica di Aristofane», *PP* 45 (1990), pp. 95-115.
- DALE, A.M., «Seen and unseen on the Greek stage. A study in scenic conventions», en *Collected Papers of A.M. Dale*, Cambridge, 1969, pp. 119-129 (orig 1956).
- DALE, A.M., «The chorus in the action of Greek tragedy», en *Collected Papers of A.M. Dale*, Cambridge, 1969, pp. 210-220 (orig. 1965).
- Flor. II. 18 (2007), pp. 27-67.

- DALE, A.M., «Interior scenes and illusion in Greek drama», en *Collected Papers of A.M. Dale*, Cambridge, 1969, pp. 259-271.
- DALMEYDA, G., «Observations sur les prologues d'Euripide», *REG* (1919), pp. 121-131.
- DAMEN, M., «Electra's monody and the role of the chorus in Euripides' *Orestes* 960-1012», *TAPhA* 120 (1990), pp. 133-145.
- DEFALCO, V., «L'epiparodo nella tragedia greca», en *Studi sul teatro greco*, Napoli 1943, pp. 1-57.
- DEFORGE, B., *Le festival des cadavres: morts et mises à mort dans la tragédie grecque*, col. «Vérité des mythes» 12, Paris, 1997.
- DE JONG, I.J.F., «Récit et drame: le deuxième récit de messenger dans les *Bacchantes*», *REG* 105 (1992), pp. 572-583.
- DE JONG, I.J.F., *Narrative in drama: the art of the Euripidean messenger-speech*, col. «Mnemosyne Suppl.» 116, Leiden, 1991.
- DELAUVAUD-ROUX, M.-H., «La gestuelle de l'absence dans la tragédie grecque: un exemple extrait d'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide», *ConnHell* 92 (2002), pp. 70-80.
- DEMONT, P. & LEBEAU, A., *Introduction au théâtre grec antique*, col. «Le livre de poche» 525, Paris, 1996.
- DI GREGORIO, L., *Le scene d'annuncio nella tragedia Greca*, Milano, 1967.
- DOBROV, G.W., *Figures of play: Greek drama and metafictional poetics*, Oxford/New York, 2001.
- DORATI, M., «Il coro e la commedia», *QUCC* n.s. 81 (2005), pp. 143-149.
- DUCHEMIN, J., *L'ἀγών dans la tragédie grecque*, col. «Études anciennes», Paris, 1968² (1945¹).
- DUNN, F.M., *Tragedy's end: closure and innovation in Euripidean drama*, New York/Oxford, 1996.
- EASTERLING, P.E., «Form and performance», en EAD. (ed.), *The Cambridge companion to Greek tragedy*, Cambridge/New York, 1997, pp. 151-177.
- ELSE, G.F., *The origin and early form of Greek tragedy*, col. «Martin Class Lect. 20», Cambridge, 1965.
- ENZINAS REGUERO, M. DEL C., «Forma dramática y problemas de comunicación y reconocimiento en *Traquinias* y *Edipo Rey*», *Minerva* 19 (2006), pp. 9-27.
- EPKE, E., *Ueber die Streitszenen und ihre Entwicklung in der griechischen Tragödie*, Hamburg, 1951.
- ERBSE, H., *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlin, 1984.
- ERCOLANI, A. (ed.), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, col. «Drama: Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption» 11, Stuttgart, 2002.

- ERLER, M., «Held und Protagonist: zur additiven Struktur der frühgriechischen Tragödie», en P. NEUKAM (ed.), *Dialog Schule-Wissenschaft* 26, München, 1992, pp. 7-25.
- ERRANDONEA, I., «Le chœur dans l'*Electre* de Sophocle», *LEC* 23 (1955), pp. 367-403.
- ERRANDONEA, I., *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros*, Madrid, 1958.
- ERRANDONEA, I., *La Antígona de Sófocles: una revisión de su estructura dramática*, Bogotá, 1961.
- ERRANDONEA, I., *Sófocles y la personalidad de sus coros: estudio de dramática constructiva*, col. «Libros de textos clásicos griegos», Madrid, 1970.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, M., «Los dos primeros coros del *Agamenón* de Esquilo», en AA.VV., *Estudios sobre la tragedia griega*, col. «Cuadernos de la Fundación Pastor» 13, Madrid, 1966, pp. 35-74.
- FLASHAR, H., «Die Poetik des Aristoteles und die griechische Tragödie», en ID. (ed.), *Tragödie: Idee und Transformation*, col. «Colloquium Rauricum» 5, Stuttgart, 1997, pp. 50-64.
- FLEISCHMANN, F., *Studien zur Komposition der Sophokleischen Tragödie*, Nürnberg, 1948.
- FORBES, G.B., *Greek music and the aesthetic of the fifth century theatre*, Diss. Univ. of Florida, 1964.
- FRIIS JOHANSEN, H., *General reflection in tragic rhesis. A study of form*, Diss. Köbenhavn, 1959.
- FROLEYKS, W.J., *Der ΑΓΩΝ ΛΟΓΩΝ in der antiken Literatur*, Diss. Bonn, 1973.
- GALLO, I., «Il dramma satiresco attico e la sua trasformazione ellenistica», *Vichiana* 4ª s. 7 (2005), pp. 123-130.
- GARCÍA NOVO, E., *Estructura compositiva de Edipo en Colono*, Madrid, 1978.
- GARCÍA NOVO, E., *La entrada de los personajes y su anuncio en la tragedia griega*, Madrid, 1981.
- GARCÍA NOVO, E., «Simetría estructural: importancia de la escena en la tragedia griega», *Habis* 12 (1981), pp. 43-57; 13 (1982), pp. 17-33.
- GARCÍA NOVO, E., «Una peculiaridad de la tragedia griega: el “puente escénico”», *CFC* 18 (1983-1984), pp. 241-248.
- GARCÍA NOVO, E. & RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (edd.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego. Primer coloquio italo-español sobre el teatro griego (Madrid 9-11 marzo 1995)*, Madrid, 1998.
- GARCÍA ROMERO, F., «Simetría axial en el éxodo de *Prometeo encadenado* y en la párodo de *Persas*», *Habis* 35 (2004), pp. 57-69.

- GARDINER, C.P., *The Sophoclean chorus: a study of character and function*, Iowa City, 1987.
- GELZER, TH., *Der epirhemathische Agon bei Aristophanes: Untersuchungen zur Struktur der attischen alten Komödie*, München, 1960.
- GELZER, TH., «Feste Strukturen in der Komödie des Aristophanes», en J.M. BREMER & E.W. HANDLEY (edd.), *Aristophane. Sept exposés suivis de discussions*, col. «Entretiens sur l'Antiquité Classique» 38, Vandœuvres/Genève, 1993, pp. 51-96 (discusión, pp. 91-96).
- GENTILI, B., «Il coro tragico nella teoria degli antichi», *Dioniso* 55 (1984-1985), pp. 17-35.
- GIL FERNÁNDEZ, L., «Forma y contenido de la comedia aristofánica», en F. RODRÍGUEZ ADRADOS ET ALII (edd.), *Estudios de forma y contenido sobre los géneros literarios griegos*, Madrid, 1982, pp. 67-81.
- GIL FERNÁNDEZ, L., *Aristófanes*, col. «Biblioteca Universitaria Gredos. Manuales», Madrid 1996, cap. III: «Estructura formal de la comedia», pp. 23-40.
- GIL FERNÁNDEZ, L., MARTÍNEZ PASTOR, M., AGUILAR, R.M. (edd.), *Corolla Complutensis in memoriam Josephi S. Lasso de la Vega = Homenaje al profesor José S. Lasso de la Vega*, col. «Homenajes de la Universidad Complutense», Madrid, 1998.
- GOLDBRUNNER, H., *Studien zur sophokleischen Rhesis*, München, 1957.
- GOULD, J., «Tragedy and collective experience», en SILK (ed.) 1996, pp. 217-256.
- GREGORY, J. (ed.), *A companion to Greek Tragedy*, col. «Blackwell companions to the ancient world», Oxford, 2005.
- GRIFFITH, M., «Slaves of Dionysos: satyrs, audience, and the ends of the *Oresteia*», *ClAnt* 21 (2002), pp. 195-258.
- GROSS, A., *Die Stichomythie in der griechischen Tragödie und Komödie: ihre Anwendung und ihr Ursprung*, Berlin, 1905.
- GUZMÁN GARCÍA, H., «La escena de mensajero en la tragedia griega», en A. PÉREZ JIMÉNEZ, G. CRUZ ANDREOTTI (edd.), *Aladas palabras: correos y comunicaciones en el Mediterráneo*, col. «Mediterránea» 5, Madrid, 1999, pp. 39-55.
- HALLERAN, M.R., *Action and song: conventions in the plays of Euripides*, Diss. Cambridge (Mass.), 1981.
- HALLERAN, M.R., *Stagecraft in Euripides*, London, 1984.
- HAMILTON, R., «Announced entrances in Greek tragedy», *HSCPh* 82 (1978), pp. 63-82.
- HAMMOND, N.G.L., «Spectacle and parody in Euripides' *Electra*», *GRBS* 25 (1984), pp. 373-387.
- HANCOCK, J.L., *Studies in stichomythia*, Chicago, 1916.
- Flor. II. 18 (2007), pp. 27-67.

- HÄNDEL, P., *Formen und Darstellungen in der aristophanischen Komödie*, Heidelberg, 1963.
- HARRISON, G.W. (ed.), *Satyr drama: tragedy at play*, col. «The classical press of Wales», London, 2005.
- HELG, W., *Das Chorlied der griechischen Tragödie in seinem Verhältnis zur Handlung*, Diss. Zürich, 1950.
- HENN, G., *Untersuchungen zu den Monodien des Euripides*, Diss. Heidelberg, 1959.
- HOSE, H., *Studien zum Chor bei Euripides*, 2 vol., Stuttgart, 1990-1991.
- HOZ BRAVO, J. DE, *La estructura de la tragedia de Esquilo*, Madrid 1966 (extracto de Tesis doctoral).
- HOZ BRAVO, J. DE, *On Aeschylean composition*, col. «Theses et studia philologica Salmanticensia» 18, Salamanca, 1979.
- HOZ BRAVO, J. DE, «Fenicias y la evolución de la escena de mensajero», en P. BÁDENAS DE LA PEÑA, A. MARTÍNEZ DÍEZ, E. RODRÍGUEZ MONESCILLO & M.E. MARTÍNEZ-FRESNEDA (edd.), *Athlon: satura grammatica in honorem Francisci Rodríguez Adrados*, Madrid, 1987, vol. II, pp. 449-468.
- HUBBARD, T.K., *The mask of comedy: Aristophanes and the intertextual parabasis*, col. «Cornell studies in classical philology» 51, Ithaca/London, 1991.
- HUGGLE, P., *Symmetrische Form und Verlauf des Gespräches in der spätereuripideischen Stichomythie*, Diss. Freiburg, 1957.
- HUNTER, R.L., «The comic chorus in the fourth century», *ZPE* 36 (1979), pp. 23-38.
- HUNTER, R.L., «Showing and telling: notes from the boundary», *Eikasmos* 16 (2005), pp. 179-191.
- HUNZINGER, C., «Aristophane, lecteur d'Euripide», en JOUANNA (dir.) 2000, pp. 99-110.
- HURMUZADIS, N., *Περὶ Χορού. Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα*, Athina, 1998.
- IMHOF, M., «Tetrameterszenen in der Tragödie», *MH* 13 (1956), pp. 125-143.
- IMHOF, M., *Bemerkungen zu den Prologen der sophokleischen und euripideischen Tragödien*, Diss. Bern, Winterthur, 1957.
- IRELAND, S., «Stichomythia in Aeschylus: the dramatic role of syntax and connecting particles», *Hermes* 102 (1974), pp. 509-524.
- JACKSON, J., *Marginalia scaenica*, Oxford, 1955.
- JÄKEL, S., «Die ästhetische Funktion der lyrischen und epischen Elemente in der griechischen Tragödie», *Arctos* 26 (1992), pp. 55-61.
- JENS, W., *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*, col. «Zetemata» 11, München, 1955.

- JENS, W. (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, col. «Beihefte zu Poetica» 6, München, 1971.
- JOUAN, F., «Sophocle et le drame satyrique», *Pallas* 37 (1991), pp. 7-23.
- JOUANNA, J., «Lyrisme et drame: le chœur dans l'Antigone de Sophocle», *CFC (EGI)* 9 (1999), pp. 79-108.
- JOUANNA, J. (dir.), *Le théâtre grec antique: La comédie: actes du 10ème colloque de la villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer, les 1er et 2 octobre 1999*, sous la présidence de Jean Leclant et la dir. de Jacques Jouanna, col. «Cahiers de la Villa Kérylos» 10, Paris, 2000.
- KÄPPEL, L., *Die Konstruktion der Handlung der Orestie des Aischylos: die Makrostruktur des «Plot» als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs*, col. «Zetemata» 99, München, 1998.
- KAIMIO, M., *The chorus of Greek drama within the light of the person and number used*, col. «Comment. Hum. Litt. Soc. Scient. Fennicae» 46, Helsinki, 1970.
- KANNICHT, R., *Untersuchungen zu Form und Funktion des Amoibaion in der attischen Tragödie*, Heidelberg, 1958 (Diss. 1957).
- KATSOURIS, A.G., «Comedy and satyr drama», *Dodone(philol)* 28 (1999), pp. 181-207.
- KIRKWOOD, G.M., «The dramatik role of the chorus in Sophocles», *Phoenix* 8 (1954), pp. 1-22.
- KITTO, H.D.F., *Greek tragedy, a literary study*, New York, 1939 (reimpr. 1961).
- KITTO, H.D.F., *Form and meaning in drama*, London, 1956.
- KITTO, H.D.F., «The Greek chorus», *Educational theatre journal* 8 (1956), pp. 1-8.
- KOCH, K.D., *Kritische Idee und komisches Thema: Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der aristophanischen Kömodie*, Bremen, 1965 (*Jb. der Wittheit zu Bremen IX* 1965, pp. 47-157).
- KOPPERSCHMIDT, J., *Die Hikesie als dramatische Form. Zur motivischen Interpretation des griechischen Dramas*, Diss. Tübingen, 1967.
- KOPPERSCHMIDT, J., «Hikesie als dramatische Form», en JENS (ed.) 1971, pp. 321-346.
- KRANZ, W., *Stasimon. Untersuchungen zur Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin, 1933.
- KREMER, G., «Die Struktur des Tragödienschlusses», en JENS (ed.) 1971, pp. 117-141.
- KRISCHER, T., *Das Problem der trilogischen Komposition und die dramatische Entwicklung der attischen Tragödie*, Frankfurt am Main, 1960 (Diss. 1957).
- LAMMERS, J., *Die Doppel- und Halbchöre in der antiken Tragödie*, Paderborn, 1931.

- LEBEAU, A., «Le chœur chez Euripide: conventions théâtrales, innovations et surprises», *CGITA* 15 (2002-2003), pp. 39-55.
- LENS TUERO, J., *Fragmentos papiráceos de Eurípides*, Madrid, 1966 (extracto de Tesis doctoral).
- LENS TUERO, J., «Sobre el *Cresfontes* de Eurípides», *Eclás.* 12 (1968), pp. 253-259.
- LENS TUERO, J., *Eurípides, Faetonte*, col. «Serie de traducciones de clásicos griegos» 7, Granada, 1976.
- LENS TUERO, J., *Eurípides, Alejandro*, col. «Serie de traducciones de clásicos griegos» 8, Granada, 1978.
- LENS TUERO, J., «Problemas relativos a la edición de los fragmentos de Eurípides», en *Actas del V Congreso español de Estudios clásicos*, Madrid, 1978, pp. 643-654.
- LENS TUERO, J., «La reconstrucción de tragedias griegas perdidas: I :Los materiales», *Sodalitas* 1 (1980), pp. 85-112.
- LENS TUERO, J., «Historia y política en la tragedia griega», en *Actas del I Congreso andaluz de Estudios clásicos*, Jaén, 1982, pp. 67-84.
- LENS TUERO, J. & MIGUEL JOVER, J.L. DE, «La *Hipsipila* de Eurípides: reconstrucción», *EFG* 1 (1985), pp. 111-148.
- LEO, F., *Der Monolog in Drama. Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik*, Berlin, 1908.
- LESKY, A., *La tragedia griega*, present. de J. Pòrtulas, trad. de J. Godó Costa, revis. por M. Camps, col. «El acantilado» 45, Barcelona, 2001 (orig. alemán: Stuttgart, 1938, 1984⁵).
- LEWIN, A.H., *A Study of the prologoi of four plays of Euripides*, Diss. Ithaca, 1971.
- LÓPEZ EIRE, A. (ed.), *Sociedad, política y literatura: Comedia griega antigua. Actas del I Congreso Internacional: Salamanca, noviembre 1996*, Salamanca, 1997.
- LÓPEZ EIRE, A., «Tragedy and satyr-drama: linguistic criteria», en SOMMERSTEIN (ed.) 2003, pp. 387-412.
- LÓPEZ FÉREZ, J.A., «El *Cíclope* de Eurípides: tradición e innovación literarias», *Minerva* 1 (1987), pp. 41-59.
- LÓPEZ FÉREZ, J.A., «La tragedia griega», en D. ESTEFANÍA, M. DOMÍNGUEZ & T. AMADO (edd.), *Géneros literarios poéticos grecolatinos*, col. «Cuadernos de Filología griega y latina» 2, Madrid/Santiago de Compostela, 1998, pp. 129-166, en pp. 137-155.
- LÓPEZ FÉREZ, J.A. (ed.), *La tragedia griega en sus textos: forma (lengua, estilo, métrica, crítica textual) y contenido (pensamiento, mitos, intertextualidad)*, col. «Estudios de filología griega» 9, Madrid, 2004.

- LUCAS DE DIOS, J.M., «Estructura del *Ajax* de Sófocles», *Emerita* 42 (1974), pp. 263-285.
- LUCAS DE DIOS, J.M., «El prólogo de la tragedia de Sófocles», *Emerita* 43 (1975), pp. 59-100; 44 (1976), pp. 51-64.
- LUCAS DE DIOS, J.M., *Estructura de la tragedia de Sófocles*, col. «Manuales y anejos de Emerita» 34, Madrid, 1982.
- LLOYD, M., *The agon in Euripides*, Oxford, 1992.
- MACDOWELL, D.M., «The number of speaking actors in Old Comedy», *CQ* n.s. 44 (1994), pp. 325-335.
- MANNSPERGER, B., «Die Rhesis», en JENS (ed.) 1971, pp. 143-181.
- MARCOS PÉREZ, J.M., «El relato del mensajero en Eurípides: concepto y estructura», *Minerva* 8 (1994), pp. 77-97.
- MARIÑO SÁNCHEZ-ELVIRA, R.M., *Los yambos líricos en Eurípides*, 2 vol., Tesis Madrid, 1993 (CDRom 2001).
- MARKANTONATOS, A., *Tragic narrative: a narratological study of Sophocles' Oedipus at Colonus*, Berlin, 2002.
- MARSHALL, C.W., «Comic technique and the fourth actor», *CQ* n.s. 47 (1997), pp. 77-84.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M., «El teatro griego», *Eclás* 22 (1978), pp. 63-85.
- MASTROMARCO, G., «La parabasi aristofanea tra realtà e poesia», *Dioniso* 57 (1987), pp. 75-93.
- MASTROMARCO, G., «La paratragodia, il libro, la memoria», en MEDDA, MIRTO & PATTONI (edd.) 2006, pp. 137-191.
- MASTRONARDE, D.J., *Contact and discontinuity: some conventions of speech and action on the Greek tragic stage*, Berkeley/London/Los Angeles, 1979.
- MATTHIESSEN, K., *Elektra, Taurische Iphigenia und Helena: Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Göttingen, 1964.
- MAYERHÖFER, F., *Ueber die Schlüsse der erhaltenen griechischen Tragödien*, Erlangen, 1908.
- MAZON, P., *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris, 1904.
- MEDDA, E., *La forma monologica: ricerche su Omero e Sofocle*, Pisa, 1983.
- MEDDA, E., MIRTO, M.S. & PATTONI, M.P. (edd.), *Κωμωδοτραγωδία: intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, col. «Seminari e convegni» 6, Pisa, 2006.
- MELERO BELLIDO, A., «Origen, forma y función del drama satírico griego», en J.L. MELENA (ed.), *Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae*, vol. I, col. «Veleia» Supl. 1, Vitoria, 1985, pp. 167-178.
- MELERO BELLIDO, A., «La dicción satírica», *Fortunatae* 2 (1991), pp. 173-185.
- Flor. II. 18 (2007), pp. 27-67.

- MELERO BELLIDO, A., «Comedia y drama satírico», en R.M. AGUILAR, M. LÓPEZ SALVÁ & I. RODRÍGUEZ ALFAGEME (edd.), *ΧΑΡΙΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ: studia in honorem Ludovici Aegidii = Homenaje a Luis Gil*, Madrid, 1994, pp. 343-355.
- MELERO BELLIDO, A., «La dramaturgia del drama satírico», en GARCÍA NOVO & RODRÍGUEZ ALFAGEME (edd.) 1998, pp. 205-217.
- MELERO BELLIDO, A., «Observaciones sobre los coros satíricos», en J.V. BAÑULS, F. De MARTINO & C. MORENILLA (edd.), *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental*, vol. IX: *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Universitat de València 4-7 de maig 2005, col. «Le Rane» 43, Bari, 2006, pp. 387-403.
- MICHELINI, A.N., «Rhesis and dialogue. Evidence in the *Persians* for the form of early tragedy», *HSPh* 76 (1972), pp. 294-297.
- MIGUEL JOVER, J.L. DE, «Reconocimiento y puesta en escena del *Cresfontes* de Eurípides», *Minerva* 3 (1989), pp. 143-159.
- MIGUEL JOVER, J.L. DE, «La tragedia del siglo IV a.C.: revisión de una vieja polémica», en F. RODRÍGUEZ ADRADOS & A. MARTÍNEZ DÍEZ (edd.), *IX congreso español de estudios clásicos: Madrid, 27 al 30 de septiembre de 1995*, vol. IV: *Literatura griega*, Madrid, 1998, pp. 251-258.
- MIGUEL JOVER, J.L. DE, «Κλέος καὶ νόστος: paradigma épico y ruptura trágica en el *Filoctetes* de Sófocles», en GIL, MARTÍNEZ PASTOR, MARÍA AGUILAR (edd.) 1998, pp. 161-171.
- MONACO, G., «La scena allargata in Eschilo, Sofocle, Plauto», *Dioniso n.s.* 3 (2004), pp. 7-34.
- MORENILLA TALENS, C., «Wiederkehrende Strukturen und ihre Durchbrechung in der griechischen Tragödie (Aischylos, *Sieben gegen Theben*; Sophokles, *König Oidipus*)», en ZIMMERMANN (ed.), 1997 (vol. II), pp. 95-103.
- MORENILLA TALENS, C. & ZIMMERMANN, B. (edd.), *Das Tragische*, col. «Drama: Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption» 9, Stuttgart, 2000.
- MOUTSOPOULOS, E.A. «La rupture de l'unité constitutive de la parole, de la musique et de la danse et la critique platonicienne du théâtre», *EEAth* 27 (1979), pp. 44-48.
- MOUTSOPOULOS, E.A. «La musique dans l'œuvre d'Aristophane», en JOUANNA (dir.) 2000, pp. 59-82.
- MÜLLER, G., «Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern», en H. DILLER (ed.), *Sophokles*, col. «Wege der Forschung» 95, Darmstadt, 1967, pp. 212-238.
- MUREDDU, P., «Metafore tragiche, metafore comiche: il gioco delle immagini», en MEDDA, MIRTO & PATTONI (edd.) 2006, pp. 193-224.
- Flor. II. 18 (2007), pp. 27-67.

- MURRAY, A.T., *On parody and paratragedia in Aristophanes with especial reference to his scenes and situations*, Berlin, 1891.
- MYRES, J.L., «The Structure of stichomythia in Attic tragedy», *PBA* 36 (1948), pp. 199-231.
- MYRES, J.L., *The structure of stichomythia in Attic tragedy*, Oxford, 1950.
- NASELLI, C., «La stichomythia della tragedia greca e l'indovinello popolare», *Dioniso* 39 (1965), pp. 260-263.
- NEITZEL, H., *Die dramatische Funktion der Chorlieder in den Tragödien des Euripides*, Diss. Hamburg, 1967.
- NESTLE, W., *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, col. «Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft» 10, Stuttgart, 1930 (reimpr. Hildesheim 1967).
- NOËL, M.-P (ed.), «Le chœur dans la comédie et la tragédie grecques», *CGITA* 15 (2002-2003), pp. 1-92.
- NORDHEIDER, H.W., *Chorlieder des Euripides in ihrer dramatischen Funktion*, Frankfurt am Main, 1980.
- NORWOOD, G., «Episodes in Old comedy», *CPh* 25 (1930), pp. 217-229.
- NOTMAN, E., *Structure and idea in four Plays of Euripides*, Diss. Berkeley, 1980.
- PANAGL, O., *Die dithyrambischen Stasima des Euripides: Untersuchungen zur Komposition und Erzähltechnik*, Diss. Wien, 1967.
- PARRY, H., *The choral odes of Euripides: problems of structure and dramatic relevance*, Diss. Berkeley, 1963.
- PAYNE, M. E., «Three double messenger scenes in Sophocles», *Mnemosyne* ser. 4, 53 (2000), pp. 403-418.
- PERETTI, A., *Epirrema e tragedia: studio sul dramma attico arcaico*, col. «Pubblicazioni della R. Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia» III 9, Firenze, 1939.
- PERRET, J., «Théâtre antique et théâtre moderne: problèmes de structure», *IL* 6 (1954), pp. 17-24.
- PERUSINO, F., «Il problema della paracataloghe nei tetrametri giambici catalettici della commedia greca», *QUCC* 1 (1966), pp. 9-14.
- PERUSINO, F., *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, col. «Studi di metrica class.» 5, Roma, 1968.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A.W., *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford 1927, pp. 194-229.
- PINTACUDA, M., *La musica nella tragedia greca*, Palermo, 1978.
- PIROZZI, C., *Il commo nella tragedia greca*, col. «Speculum» 23, Napoli, D'Auria, 2003.

- POE, J.P., «Entrance-announcements and entrance-speeches in Greek tragedy», *HSPH* 94 (1992), pp. 121-156.
- POPP, H., *Amoibaion: Zur Geschichte einer Dialogform der griechischen Tragödie*, Diss. Tübingen, 1968.
- POPP, H., «Das Amoibaion», en JENS (ed.) 1971, pp. 221-275.
- PÒRTULAS, J., «Les Suplicants d'Eurípides i la crisi de la forma tràgica», *AFFB* 8 (1982), pp. 57-94.
- PRATO, C., «Il coro di Eurípide, funzione e struttura», *Dioniso* 55 (1984-1985), pp. 123-145.
- QUIJADA, M., *La composición de la tragedia tardía de Eurípides: Ifigenia entre los Tauros, Helena y Orestes*, Vitoria, 1991.
- QUIJADA, M., «Ifigenia en Áulide y la tragedia tardía de Eurípides», en F.R. ADRA-DOS & A. MARTÍNEZ DÍEZ (edd.), *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 27 al 30 de septiembre de 1995)*, vol. IV: *Literatura griega*, Madrid, 1998, pp. 307-312.
- QUIJADA, M., «La *anagnorisis* como materia y forma de la tragedia griega», en F. De MARTINO & C. MORENILLA (edd.), *El teatro clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, vol. VIII: *Entre la creació y la recreación: la recepció del teatro greco-latino en la tradició occidental*, Universitat de València 5-7 de maig 2004, col. «Le Rane» 29, Bari, 2005, pp. 492-509.
- RAU, P., *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, col. «Zetemata» 45, München, 1967.
- REHM, R., *The ἀγών and the audience: a study of Eurípides' Medea, Heracles, and Ion*, Stanford Univ. , 1985.
- REHM, R., *Greek tragic theatre*, col. «Theatre production studies», London/New York 1992, en pp. 43-72 («Conventions of production»).
- REHM, R., «Performing the chorus: choral action, interaction, and absence in Eurípides», *Arion* 4 (1996-1997), pp. 45-60.
- RICCIARDELLI, G.A., «Osservazioni sulla rhésis del Sicionio di Menandro», *RCCM* 8 (1966), pp. 210-214.
- RICHTER, L., «Zum Stilwandel der griechischen Musik im 5.-4. Jahrhundert», *F&F* 41 (1967), pp. 114-116.
- RIEDINGER, J.-C., «Technique du récit et technique dramatique dans le récit du messenger d'Eurípide», *Pallas* 42 (1995), pp. 31-54.
- RODARI, O., «La fonction dramatique du premier stasimon des *Troyennes* d'Eurípide», *CGITA* 4 (1988), pp. 131-141.
- RODE, J. , «Das Chorlied», en JENS (ed.) 1971, pp. 85-115.

- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Fiesta, comedia y tragedia: sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, 1972 (col. «Alianza Universidad Textos» 71, Madrid, 1983).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., «Das Komische und das Tragische im athenischen Theater», *Altertum* 18 (1972), pp. 137-151.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., «Estructura formal e intención poética del *Edipo Rey*», *Euphrosyne* 5 (1972), pp. 369-383 (reproducido en *ID.* 1999, p. 161-176).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., «The agon and the origin of tragic chorus», en J.L. HELLER & J.K. NEWMAN (edd.), *Serta Turyniana: studies in Greek literature and palaeography in honor of Alexander Turyn*, Urbana, 1974, pp. 108-121.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., «Struttura formale ed intenzione poetica dell'*Agamennone* di Eschilo», *Dioniso* 48 (1977), pp. 91-121 (vers. esp en *ID.* 1999, pp. 79-98).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., «Las tragedias de súplica: origen, tipología y relaciones internas», *Eclás* 90 (1986), pp. 27-45.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., «Características generales de la tragedia y comedia griegas», en *Curso de teatro clásico*, Teruel, 1986, pp. 79-92.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., «Personnages et structure compositionnelle d'*Antigone, Edipe Roi et Edipe à Colone*», en MACHIN, A. & PERNEE, L. (edd.), *Sophocle, le texte, les personnages*, Aix-en-Provence, 1993, 143-153 (versión esp. en *ID.* 1999, pp. 191-204).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., «La estructura formal de las tragedias tebanas», *Humanitas* 47 (1995), pp. 151-163.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Del teatro griego al teatro de hoy*, col. «Biblioteca temática» 8218, Madrid, 1999.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I., «Ar. *Ran.* (460-674) y la estructura escénica de la comedia», en R.M. AGUILAR, M. LÓPEZ SALVÁ & I. RODRÍGUEZ ALFAGEME (edd.), *ΧΑΡΙΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ: studia in honorem Ludovici Aegidii = Homenaje a Luis Gil*, Madrid, 1994, pp. 459-370.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I., «La structure scénique du prologue chez Aristophane», en THIERCY & MENU (edd.) 1997, pp. 43-65.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I., «División escénica de *Las Aves*», *CFC (EGI)* 7 (1997), pp. 55-69.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I., «*Lisístrata*: estructura escénica», *CFC (EGI)* 8 (1998), pp. 53-73.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I., «La structure scénique dans les *Nuées* d'Aristophane», en JOUANNA (dir.) 2000, pp. 25-45.

- ROSSI, L.E., «Il dramma satiresco attico: forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico», *DArch* 6 (1972), pp. 248-302.
- RUSSO, C.F., *Aristofane autore di teatro*, col. «Nuovi saggi», 2ª ed., Firenze, 1984.
- RUSSO, C.F., «Il prologo e il proto comico», *Dioniso* 57 (1987), pp. 65-93.
- SCHADEWALDT, W., *Sophokles und das Leid*, Postdam, 1948.
- SCHADEWALDT, W., *Monolog und Selbstgespräch: Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, col. «Neue philologische Untersuchungen» 2, Berlin/Zürich/Dublin, 1966² (Berlin, 1926¹).
- SCHAUER, M., *Tragisches Klagen: Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides*, col. «Classica Monacensia» 26, Tübingen, 2002.
- SCHMIDT, H.W., «Die Struktur des Eingangs», en JENS (ed.) 1971, pp. 1-46.
- SCHMIEL, R.S., «The recognition duo in Euripides' *Helen*», *Hermes* 100 (1972), pp. 274-294.
- SCHWINGE, E.R., *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides*, Heidelberg, 1968.
- SCODEL, R., «The ode and antode in the parabasis of *Clouds*», *CPh* 82 (1987), pp. 334-335.
- SEAFORD, R., «On the origins of satyric drama», *Maia* 28 (1976), pp. 209-221.
- SEIDENSTICKER, B., «Die Stichomythie», en JENS (ed.) 1971, pp. 183-220.
- SEIDENSTICKER, B., «The chorus of Greek satyrplay», en E. CSAPO & M.C. MILLER (edd.), *Poetry, theory, praxis: the social life of myth, word and image in ancient Greece: essays in honour of William J. Slater*, Oxford, 2003, pp. 100-121.
- SENONER, R., *Der Redeagon im euripideischen Drama*, Diss. Wien, 1961.
- SIENKEWICZ, T.J., *Euripides' Trojan Women. An interpretative study based upon the role of the chorus and ironic development*, Diss. Johns Hopkins Univ. Baltimore, 1975.
- SIFAKIS, G.M., «High stage and chorus in the Hellenistic theatre», *BICS* 10 (1963), pp. 31-45.
- SIFAKIS, G.M., *Parabasis and animal choruses: a contribution to the history of Attic comedy*, London, 1971.
- SIFAKIS, G.M., «The structure of Aristophanic comedy», *JHS* 112 (1992), pp. 123-142.
- SILK, M.S., *Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond*, Oxford/New York, 1996.
- SISTI, F., «Sul prologo della *Nea*», en AA.VV., *Filologia e forme letterarie: atudi offerti a Francesco della Corte*, vol. I, Urbino, 1987, pp. 303-316.
- SNELL, B., *Scenes from Greek drama*, Berkeley/Los Angeles, 1964.

- SOMMERSTEIN, A.H., «Act division in Old comedy», *BICS* 31 (1984), pp. 139-152.
- SOMMERSTEIN, A.H. (ed.), *Shards from Kolonos: studies in Sophoclean fragments*, col. «Le Rane» 34, Bari, 2003.
- SOMMERSTEIN, A.H., «Violence in Greek drama», *Ordia prima* 3 (2004), pp. 41-56.
- SPIRA, A., *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Kallmünz, 1960 (Diss. Frankfurt am Main, 1957).
- STEFANIS, A.D., *Le messenger dans la tragédie grecque*, col. «Ponimata/Akadimia Athinon» 1, Athina, 1997.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E., «Forma y contenido de la comedia aristofánica», en J.J. MORALES ALVAREZ, E. SUÁREZ DE LA TORRE & C. GARCÍA GUAL (edd.), *Nuevos estudios de literatura griega*, col. «Cuadernos de la Fundación Pastor» 27, Madrid, 1981, pp. 53-94.
- STOESSL, F., art. «Prologos», *KP* 4 (1979), pp. 1170-1173.
- STOESSL, F., art. «Choros», *KP* 1 (1979), pp. 1154-1159.
- STOESSL, F., «Der Chor bei Aischylos», *Dioniso* 55 (1984-1985), pp. 37-59.
- STOREY, I.C., *A guide to ancient Greek drama*, Oxford, 2004.
- STROHM, H., *Euripides: Interpretationen zur dramatischen Form*, München, 1957.
- SÜSS, W., «Zur Komposition der altattischen Kömodie», *RhM* 63 (1908), pp. 12-38 (reproducido en H.J. NEWIGER [ed.], *Aristophanes und die Alte Komödie*, col. «Wege der Forsch.» 265, Darmstadt, 1975, pp. 1-29).
- TAPLIN, O.P., «ΧΟΡΟΙ and the structure of post-classical tragedy», *LCM* 1 (1976), pp. 47-50.
- TAPLIN, O.P., *The stagecraft of Aeschylus: the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford, 1977, ed. rev. 1989.
- TEJIMA, K., «The parabasis of Aves: a step toward the disappearance of the parabasis», *JCS* 35 (1987), pp. 47-57.
- THIERCY, P. & MENU, M. (edd.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité: actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994*, col. «Le Rane» 20, Bari, 1997.
- THIERCY, P., «L'utilisation dramaturgique du chœur dans les comédies d'Aristophane», en JOUANNA (dir.) 2000, pp. 47-58.
- TREU-THUST, U., *Die Bedeutung der erzählenden Rhesis innerhalb der Handlung der attischen Tragödie*, Jena, 1952.
- VOELKE, P., *Un théâtre de la marge: aspects figuratifs et configurationnels du drame satirique dans l'Athènes classique*, col. «Le Rane. Studi.» 31, Bari, 2001.
- VOELKE, P., «Drame satyrique et comédie: à propos de quelques fragments sophocléens», en SOMMERSTEIN (ed.) 2003, pp. 329-351.

- WALLOCHNY, B., *Streitszenen in der griechischen und römischen Komödie*, col. «ScriptOralia» 44, R. A 10, Tübingen, 1992.
- WEBSTER, T.B.L., *The Greek Chorus*, London, 1970.
- WEINER, A., «The function of the tragic Greek chorus» *Theatre Journal* 32 (1980), pp. 205-212.
- WERRE-DE HAAS, M., *Aeschylus' Dictyulci. An attempt at reconstruction of a satyric drama*, col. «Papyrol. Lugduno-Batava» 10, Leiden, 1961.
- WIESMANN, F., *Das Problem der tragische Tetralogie*, Zürich, 1929.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Zürich 1988 (reimpr. de Berlin 1907, unveränderter Abdruck aus der ersten Auflage von Euripides Herakles I Kapitel I-IV [Berlin, 1889]).
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, T. von, *Die dramatische Technik des Sophokles*, aus dem Nachlass hrsg. von E. KAPP; mit einem Beitr. von U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Nachdr. der 1. Aufl. Berlin, Weidmann, 1917, mit einem Anhang zur Neuaufl. von W.M. CALDER und A.F.H. BIERL, col. «Philologische Untersuchungen» 22, Hildesheim, 1996 (cf. Zürich, 1969).
- WILSON, P., *The Athenian institution of the khoregia: the chorus, the city and the stage*, Cambridge/New York, 2000.
- WINNINGTON-INGRAM, R.P., «Aeschylus, *Agamemnon* 1343-71», *CQ* n.s. 4 (1954), pp. 23-30.
- XANTHAKIS-KARAMANOS, G., *Studies in fourth-century tragedy*, Athens, 1980.
- XANTHAKIS-KARAMANOS, G., «Hellenistic drama: developments in form and performance», *Platon* 45 (1993), pp. 117-133.
- XANTHAKIS-KARAMANOS, G., *Dramatica: studies in classical and post-classical dramatic poetry*, Athens, 2002.
- YZIQUEL, Ph., «Le drame satirique eschyléen», *CGITA* 14 (2001), pp. 1-22.
- ZIELINSKI, TH., *Die Gliederung der altattischen Kömodie*, Leipzig, 1885.
- ZIMMERMANN, B. (ed.), *Griechisch-römische Komödie und Tragödie*, 3 vol., col. «Drama: Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption» 2, 5, 8, Stuttgart, 1995, 1997, 1999.
- ZIMMERMANN, B., *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien*, 3 vol.: I: *Parodos und Amoibaion*, II: *Die anderen lyrischen Partien*, III: *Metrische Analysen*, Königstein/Frankfurt am Main, 1984 (1985²), 1985, 1987.
- ZIMMERMANN, B. (ed.), *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*, col. «Drama: Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption» 1, Stuttgart, 1992.
- ZIMMERMANN, B., «Dichtung und Musik: Überlegungen zur Bühnenmusik im 5. und 4. Jh. v. Chr.», en J. SÖRING, O. POLTERA & N. DUPLAIN (edd.), *Le* Flor. II. 18 (2007), pp. 27-67.

théâtre antique et sa réception: hommage à Walter Spoerri, Bern/Frankfurt am Main, 1996, pp. 35-50.

ZIMMERMANN, B., «Coro e azione nella commedia greca», en L. BELLONI, V. CITTI & L. DE FINIS (edd.), *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999): atti del convegno internazionale di studio*, Trento-Rovereto, febbraio 1999, col. «Labirinti» 43, Trento, 1999, pp. 59-68.

ZIMMERMANN, B., «Coro e azione drammatica nei *Sette contro Tebe* di Eschilo», en A. ALONI ET AL. (edd.), *Atti del seminario internazionale: i Sette a Tebe: dal mito alla letteratura: Torino, 21-22 febbraio 2001*, Bologna, 2002, col. «Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica / Università degli Studi di Torino» 18, pp. 117-124.

ZIMMERMANN, B., «Chorprobleme: Überlegungen zum Chor in *den Sieben gegen Theben* des Aischylos un der *Antigone* des Sophokles», *WJA* 29 (2005), pp. 47-60.

ZIMMERMANN, B., *Die griechische Komödie*, Frankfurt, 2006 (ed. aumentada y revisada de la de Zürich, 1998).