

6-1994

## El concepto platónico de transtextualidad escénica

Francisco Nodar Manso  
*Universidade de Coruña*

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Nodar Manso, Francisco. (1994) "El concepto platónico de transtextualidad escénica," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 5, pp. 165-178.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

# 13

---

## EL CONCEPTO PLATÓNICO DE TRANSTEXTUALIDAD ESCÉNICA

**Francisco NODAR MANSO**  
(*Universidade da Coruña*)

Según G. Genette, el objeto de estudio de la poética reside en la descripción de la transtextualidad de la literatura. Por transtextualidad ha de entenderse "el conjunto de categorías generales o transcendentales" de las que dependen las obras literarias<sup>1</sup>. Ha sido Platón el primero en describir las esencias dramáticas del texto teatral. Denomina *arte coral* a la transtextualidad de las sustancias teatrales.

### 1. El arte coral

El arte coral lo constituyen la música, que abarca la ejecución de la palabra, la melodía y el ritmo, y la gimnasia, que a su vez se subdivide en danza y lucha. La gimnasia es el cuerpo de su modelo escénico; la música, su alma.<sup>2</sup> En el

---

<sup>1</sup> *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, pág. 9.

<sup>2</sup> "La palabra nos ha sido concedida para imitar la armonía del alma. Y lo que en la música hay de bueno para la voz y nos la hace oír, se nos ha dado en orden a la armonía. Pues la armonía, cuyos movimientos son los de la misma especie que las revoluciones de nuestra alma...las Musas nos la han dado como un aliado de nuestra alma, ya que ella intenta llevar al orden y al unísono sus movimientos periódicos, que en nosotros se han desafinado. Análogamente, el ritmo, que corrige en nosotros una tendencia al defecto de medida y gracia, visible en la gran mayoría de los hombres, nos ha sido dado por las mismas Musas y con el mismo fin" (*Timeo*, 47c/49a. Se cita por: *Platón. Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1972.)

siguiente esquema se han sintetizado los constituyentes escénicos del arte coral platónico:

ARTE CORAL			
GIMNASIA		MÚSICA	
DANZA	LUCHA	PALABRA (MIMO) (HIMNO)	MELODÍA + RITMO
ARMONÍA DEL CUERPO		ARMONÍA DEL ALMA	
MOVIMIENTO ARMÓNICO			
ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL			

El movimiento armónico es la célula generadora del modelo escénico de Platón. Para él la armonía y el ritmo son dos rasgos que diferencian al hombre de los animales, con los que comparte el don del movimiento. El hombre: "Adquiere un sentido del ritmo que le hace crear la danza, y cuando el canto sugiere y despierta el ritmo, la unión de esos dos elementos da lugar al arte coral y a sus fiestas"<sup>3</sup>. Expresa del modo siguiente la ilocución del canto y la palabra: "Por otra parte, de una manera general, tanto si uno canta como si habla, nadie es capaz, mientras emite la voz, de mantener su cuerpo en perfecto reposo. Así, de esta imitación de las palabras por medio de los gestos ha nacido todo el arte de la danza"<sup>4</sup>. Además, el hombre puede transmitir conceptos por medio de gestos: el cuerpo es "un medio de representar, por imitación, lo que quiera representar"<sup>5</sup>.

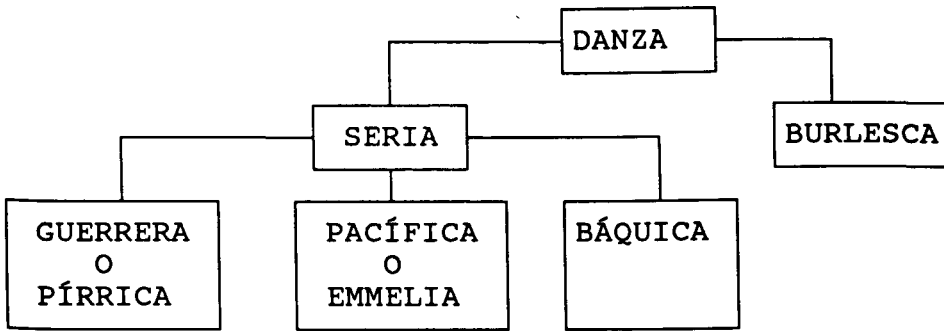
Platón describe dos clases de danzas: la danza perlocutiva o mimética y la danza autónoma: "A su vez, la danza o bien imita las palabras de la Musa y procura expresar fielmente lo que ellas tienen de noble y libre, o bien tiende a conservar el vigor, la agilidad y la belleza en los miembros y en las demás partes del cuerpo, dándoles el grado de flexibilidad o extensión deseado, moviéndolos según el ritmo que es propio de cada uno y que se reparte en toda la danza

<sup>3</sup> *Leyes*, 8674a.

<sup>4</sup> *Leyes*, 815e.

<sup>5</sup> *Cratilo*, 423 a.

infundiéndose exactamente en ella"<sup>6</sup>. Distingue dos tipos de danzas: las danzas que "imitan lo que tienen de más noble los movimientos de los cuerpos más bellos," y que clasifica en la danza guerrera o pírrica,<sup>7</sup> danza báquica y danza pacífica o emmelfa<sup>8</sup>; y la danza burlesca, que "imita con una finalidad más frívola, los cuerpos más feos"<sup>9</sup>.



Los cuerpos bellos y varoniles por medio de la danza guerrera ejecutan movimientos violentos. Esta danza: "Imita, por una parte, los movimientos que se hacen para evitar los golpes que vienen de cerca o de lejos, el echarse hacia un lado, retroceder, saltar hacia arriba, bajarse; y por otra parte, los movimientos contrarios, los que significan actitudes de ataque e intentan imitar el tiro del arco o la jabalina, o el gesto de descargar de cerca un golpe cualquiera"<sup>10</sup>. La correcta ejecución de estas danzas se produce cuando: "A imitación de los cuerpos bellos y las almas bellas, el conjunto de los miembros del cuerpo mantiene las líneas rectas" <sup>11</sup>.

La danza pacífica imita los movimientos de un alma comedida en la prosperidad y en los placeres moderados. La danza pacífica comprende toda danza que se inspire en un sentimiento de bienestar. Con la danza pacífica se honra a los

<sup>6</sup> *Leyes*, 795e.

<sup>7</sup> La danza pírrica deriva de *pyr*, fuego.

<sup>8</sup> *Emmelfa* significa armonía y gracia.

<sup>9</sup> *Leyes*, 815e.

<sup>10</sup> *Leyes*, 815e.

<sup>11</sup> *Leyes*, 815e.

"dioses y a los hijos de los dioses"<sup>12</sup>. Según Platón, este tipo de danza puede subdividirse en dos: "Aquel en que, habiendo uno salido de determinadas penalidades o peligros, se encuentra ya en un estado de felicidad, y se caracteriza por placeres más vivos; el otro, la del que conserva o acrecienta un bien que ya poseía anteriormente, se caracteriza por placeres más moderados"<sup>13</sup>. Sobre las características escénicas de la danza que ensalza los placeres "más moderados" dice: "En estas circunstancias, los movimientos del cuerpo son, en todo hombre, más vivos si los placeres son más grandes, menos vivos si los placeres son menores; si el hombre es más moderado y más práctico en el valor, sus movimientos son menores; si el hombre es cobarde y no está acostumbrado a dominarse, sus movimientos tienen formas más cambiantes y más violentas"<sup>13</sup>.

Con la danza báquica, y las demás danzas que se relacionan con ella, se dramatizan ritos purificadores. La danza báquica constituye un modelo escénico anómalo, dado que no se puede catalogar ni como danza pacífica ni como danza guerrera. Según Platón: "No es este un género de danza que convenga a los ciudadanos"<sup>14</sup>.

La danza burlesca la relaciona Platón con la imitación de los cuerpos y los pensamientos feos. Las danzas burlescas han de ejecutarlas los esclavos y los extranjeros asalariados. Dice Platón que las danzas burlescas nunca deben ser: "Objeto de una atención seria, y no deben aprenderlas nunca ninguna persona libre, sea hombre o mujer"<sup>15</sup>. El menosprecio de Platón hacia lo burlesco está relacionado con la transmigración de las almas. La redención del alma está condicionada por el modelo de vida que se siga, para facilitar la tendencia natural del hombre a la justicia, Platón propone se le muestra al hombre "modelos de vidas", entre los cuales habrá que elegir libremente el modelo de vida más justo y perfecto: "No será ser divino el que elija vuestra suerte, sino que vosotros mismas la elegiréis ... La responsabilidad será toda de quien elija, porque la divinidad es inocente"<sup>16</sup>. En el siguiente pasaje se especifica el valor redentor o condenatorio del modelo de vida elegido: "Seguidamente, el adivino arrojó a tierra y delante de ellas modelos de vidas que superaban con mucho al de almas presentes. Los había de todas clases: podía escogerse, pues, vidas de cualesquiera

---

<sup>12</sup> *Leyes*, 815e.

<sup>13</sup> *Leyes*, 815e.

<sup>13</sup> *Leyes*, 815e.

<sup>14</sup> *Leyes*, 815e.

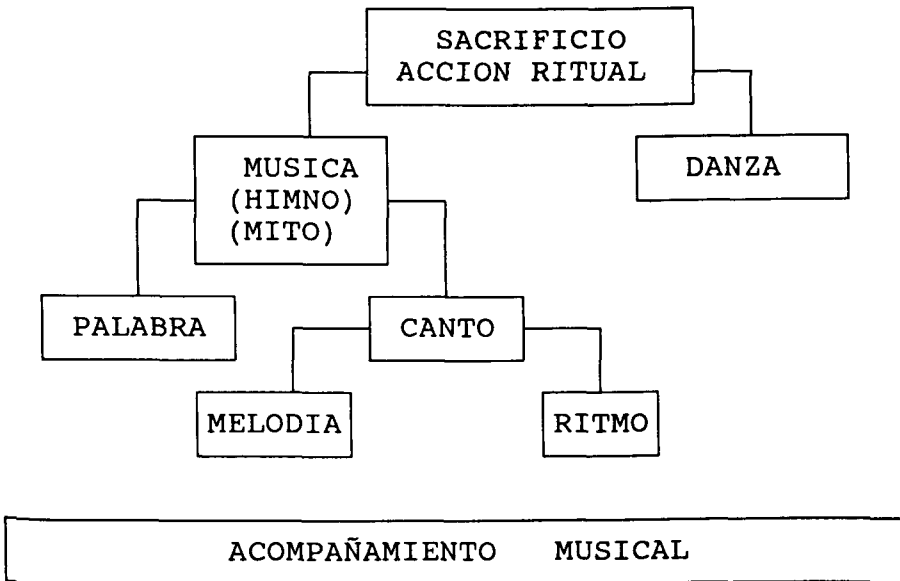
<sup>15</sup> *Leyes*, 815e.

<sup>16</sup> *República*, 616 c/618 a.

de los animales y de los hombres<sup>17</sup>. La elección del modelo de vida se polariza entre el modelo de vida burlesco y el modelo de vida justo.

## 2. La triunica chorea

La transtextualidad del teatro occidental está íntimamente relacionada con la representación ritual de mitos e himnos, cuya ejecución requería la expresión en el recinto sacro y ante los fieles de la palabra acompañada del canto (ritmo y melodía de la voz humana), así como del acompañamiento musical y de la danza. En el siguiente esquema se sintetiza la transtextualidad del teatro sacrificial platónico:



Según afirma Platón, en su tiempo la ejecución de la poesía no requería necesariamente el acompañamiento musical: la voz del ejecutante transmitía simultáneamente conceptos y música.

La música está íntimamente relacionada con el rito del sacrificio cruento. Platón anhela que la música vuelva a ejecutarse ritualmente para honrar a los dioses en sus fiestas patronales, para lo cual habrá que: "Determinar qué-himno se habrá de cantar al sacrificar a los dioses, y con que danza habrá que honrar tal

<sup>17</sup> *República*, 618 a/619 c.

y cual sacrificio"<sup>18</sup>. La cita ilustra perfectamente el texto del teatro ritual platónico.

La música y la danza han de ser ejecutados ritualmente para evitar los malos augurios: "Durante la celebración de un sacrificio, una vez que se han quemado las ofrendas de acuerdo con el rito delante del altar se pone en pie un particular cualquiera, un hijo o un hermano, y comienza a proferir toda clase de blasfemias o cosas inconvenientes: ¿no habremos nosotros de afirmar que su voz iba a provocar en el corazón de su padre y de sus demás parientes la desesperación, los malos presentimientos y los augurios funestos"?<sup>19</sup>. Platón critica que la música se represente sin que se respete su carácter ritual: "Cuando el sacerdote acaba de ofrecer un sacrificio público, lo que a continuación aparece no es un coro, sino un tropel de coros, y no se colocan lejos de los altares, sino a veces casi donde los tocan, para verter sobre las ofrendas inconveniencias de todas clases; con sus palabras, con sus ritmos y sus armonías dolorosas tensan hasta el extremo las almas de los oyentes, y aquel que habrá arrancado más lágrimas a la ciudad que estaba dispuesta a sacrificar será el que se llevará el distintivo de la victoria". Y añade: "Si realmente es necesario que en determinadas fechas los ciudadanos oigan gemidos de estos, no en días puros, sino en jornadas nefastas, en tal caso más bien haría falta hacer venir de fuera coros de cantores alquilados, igual que los que se alquilan para los ritos funerales, a fin de que escolten al muerto con los acentos de su musa caria"<sup>20</sup>. Es precisamente el carácter mágico y ritual de la representación de la poesía mélica o tríunica chorea el que motiva que Platón sostenga que no pueden corromperse los géneros mélicos<sup>21</sup>.

En la propuesta platónica de retornar al origen ritual de la música y de la danza reside su briosa defensa de los géneros literarios; su primera ley musical consiste en que debe respetarse el carácter genérico de las modalidades mélicas: "Que las tonadas populares, los cantos sagrados y el conjunto de las danzas de la juventud sean, por el mismo título que cualquier otro, leyes que no sea lícito transgredir en una sola nota o en un solo paso de danza"<sup>22</sup>. La pasión desordenada produce el

---

<sup>18</sup> *Leyes*, 798d.

<sup>19</sup> *Leyes*, 779e.

<sup>20</sup> *Leyes*, 799e.

<sup>21</sup> "Un primer género comprendía las plegarias dirigidas a los dioses, a las que se daba el nombre de himnos; el género opuesto a este formaba otra categoría, a la que solía designarse generalmente con el nombre de trenos; el pean constituía una tercera categoría; otra se llamaba ditirambo, según yo creo, porque describía el nacimiento de Dioniso. Los nomos, finalmente, llevaban este nombre, como si constituyesen otra categoría de cantos, a los que se llamaba también citaréticos" (*Leyes*, 699d).

<sup>22</sup> *Leyes*, 799e.

cambio genérico: "No se acaba nunca de inventar cosas nuevas en la danza y en el campo de la música, y no son las leyes lo que exige estos cambios, sino las pasiones desordenadas"<sup>23</sup>.

Para Platón, el lenguaje de los buenos augurios deberá ser un buen augurio, por lo que la segunda ley de la música será aquella en la que la ejecución mélica deberá ir "acompañada de plegarias, dirigidas cada vez a los dioses a quienes sacrificamos"<sup>24</sup>. La tercera ley de la música: "Encargará a los poetas que sepan que las plegarias son peticiones dirigidas a los dioses y que, por consiguiente, vigilen cuidadosamente; no pidan, sin quererlo, un mal en lugar de un bien, pues hacer una plegaria así sería, a mi modo de ver, una necesidad ridícula"<sup>25</sup>.

Para Platón el arte escénico ha de complacer a los dioses. Por eso para él la creación poética procede de un estímulo de carácter sacroemotivo, que relaciona con la participación de las deidades en la inspiración poética. La inspiración divina es una inventio sagrada cuya energía produce los estímulos y los gestos incoherente de la improvisación poética: "El poeta es una cosa ligera, alada, sagrada; él no está en disposición de crear antes de ser inspirado por un dios, que se halla fuera de él, ni antes de haber dejado de ser dueño de su razón". Y añade: "Y si la divinidad los priva de la razón, tomándolos como servidores suyos, como hace con los profetas y los adivinos inspirados, es para enseñarnos, a nosotros los oyentes, que no son ellos los que dicen cosas de tanto precio y valor-ellos no son dueños de su razón sino que es la misma divinidad la que habla y la que se hace oír en nosotros por intermedio de aquellos"<sup>26</sup>.

Platón ha expresado con clarividencia y fogosidad el rango mágico y ritual de las improvisaciones psicoemotivas del texto mélico antiguo. La palabra y la escenificación sacras se transforman en el arquetipo universal del teatro, en teatro mélico antiguo, en cuando el cantante-actor ejecute una actio a lo divino ante los espectadores: "Hemos entonces de decir que es dueño de su razón este hombre que adornado de una vestidura de colores variados y de coronas de oro, se pone a llorar en los sacrificios y las fiestas, sin haber perdido ninguna de estas joyas, o bien experimenta un miedo raro delante de más de veinte mil personas que están bien dispuestas para con él, aun cuando nadie le despoje de nada ni le haga el menor daño?"<sup>27</sup>. Ion ilustra con sus representaciones mélicas la metamorfosis en él experimentada cuando imita a los personajes homéricos: "¿Qué prueba tan

---

<sup>23</sup> *Leyes*, 660d.

<sup>24</sup> *Leyes*, 799 e.

<sup>25</sup> *Leyes*, 801b.

<sup>26</sup> *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1972, pág. 146.

<sup>27</sup> *Ob. cit.*, pág. 147.



definitiva acabas de darme, Sócrates! Voy a hablarte sin mentirte nada. En lo que a mí respecta, cuando recito algún pasaje patético, mis ojos se llenan de lágrimas; si lo que recito es un pasaje temible o extraño, del miedo que siento se me ponen de punta los cabellos y el corazón me late con fuerza"<sup>28</sup>. Para Friedrich Nietzsche, esta es la auténtica cuna del teatro: "Y aquí está la cuna del drama. Pues su comienzo no consiste en que alguien se disface y quiera producir un engaño en otros; no, antes bien, en que el hombre esté fuera de sí y se crea a sí mismo transformado y hechizado. En el estado del 'hallarse-fuera-de-sí', en el éxtasis, ya no es menester dar más que un paso: no retornamos a nosotros mismos. Sino que ingresamos en otro ser, de tal modo que nos comportamos como seres transformados mágicamente"<sup>29</sup>.

Para que la poesía posea poder mágico el enunciador ha de ser veraz: "Los sacerdotes del templo de Zeus de Dodona, amigo mío, dijeron que las primeras palabras proféticas habían procedido de una encina. A los hombres de entonces, pues, como no eran sabios como vosotros los jóvenes, les bastaba en su simplicidad con oír a una encina o a una piedra, con tal de que dijese verdad"<sup>30</sup>. En la veracidad escénica se basa la compatibilidad o incompatibilidad del actor con el personaje que imita. Según Platón uno no puede imitarse a sí mismo, y en consecuencia, toda actividad dramática implica la imitación de un personaje real o imaginario. El espectáculo dramático produce placer precisamente cuando el mundo escénico es compatible con el mundo del actor: "Puesto que el arte coral consiste en imitar los caracteres por medio de representaciones que suponen acciones y circunstancias de toda clase, en las que los ejecutantes recurren a sus costumbres y a su capacidad de imitación, aquellos en quienes las palabras, las melodías e incluso las danzas, cualquiera que sea su clase, están de acuerdo con el carácter que ellos tienen por naturaleza, por hábito o por una y otra cosa, esos necesariamente sienten placer en estas imitaciones y representaciones, las alaban y las denominan bellas". Por lo contrario: "Aquellos en quienes estas cosas contradicen la natural manera de ser, el carácter o el hábito de vida, no pueden complacerse en ellas ni pueden alabarlas, sino tan solo denominarlas feas". Se produce el agrado en la ejecución, pero jamás el placer, cuando se produce un desequilibrio entre la naturaleza y los hábitos del actor y la naturaleza del mundo por él representado: "Ahora bien: aquellos cuya naturaleza es recta, pero los hábitos son malos, o bien aquellos en quienes los hábitos son rectos, pero es mala la naturaleza, esos conceden sus elogios en un sentido inverso al de su placer; a cada una de estas representaciones les dan el calificativo de agradable, pero mala,

---

<sup>28</sup> Ob. cit., 147.

<sup>29</sup> *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1990, pág. 203.

<sup>30</sup> *Fedro*, 275 b, e.

y en presencia de personas a las que les reconocen capacidad de juicio se ruborizan de obligar a sus cuerpos a realizar estos movimientos, se ruborizan de cantar esas tonadas y de que parezca que con ello proclaman seriamente su belleza, si bien se complacen en ello dentro de sí mismos"<sup>31</sup>. Y continúa diciendo: "Ahora bien: ¿se sigue como consecuencia algún daño para aquellos que se complacen en las actitudes o tonadas malas, o por lo contrario se deriva algún provecho para aquellos que encuentran su placer en lo opuesto? ... Es forzoso que al encontrar placer en ello se vuelva uno semejante a lo que es la causa de su placer, aun cuando uno se avergonzara de elogiarlo". En consecuencia: "¿Estimaremos que les es lícito a compositores y poetas, que todo aquello que a ellos mismos les agrada en sus propias obras, bien sea por el ritmo, bien por la tonada o por las palabras, lo enseñen también en los coros a los tiernos hijos de los buenos ciudadanos y hagan de esos niños lo que ellos quieran en lo que toca a la virtud y al vicio?"<sup>32</sup>.

Directamente relacionado con la compatibilidad del universo poético y del mundos del actor está su clasificación pragmática de la canción. Platón considera dos modalidades líricas: la canción de galán y la canción de galana: "Habrá que establecer también una división entre los cantos, según su conveniencia para las mujeres o los hombres, diferenciándolos por algunas características general ... Es posible adaptar a las dos especies de canto la armonía y el ritmo que determine la necesidad, y en lo que respecta a las mujeres, es la misma naturaleza con sus características de sexo la que nos ha de hacer ver con claridad qué es lo conveniente. Hemos, pues, de convenir en que la generosidad y la valentía son rasgos que pertenecen al varón; por el contrario, una inclinación más acentuada a la modestia y a la reserva deberá admitirse, tanto en la ley como en nuestra exposición, que pertenece de preferencia a la mujer. De esta forma queda determinada la diferenciación"<sup>33</sup>. Tanto la voz femenina como la del varón que expresan sus vivencias por medio de la canción tienen en común el ser marionetas de la divinidad: "El hombre no ha sido hecho sino para ser un juguete en manos de la divinidad, y esto es lo mejor que hay en él. Todo hombre y toda mujer, a lo largo de toda su vida, deben acomodarse lo mejor posible a este papel, jugando a los juegos más bellos que pueda haber"<sup>34</sup>. El camino recto se halla en: "Vivir jugando, y jugando a juegos tales como son los sacrificios, los cantos, las danzas, que nos harán capaces tanto de conseguir el favor de los dioses como de rechazar los ataques de nuestros enemigos y de vencerlos en el combate. Qué clases de

---

<sup>31</sup> *Leyes*, 655d.

<sup>32</sup> *Leyes*, 656e.

<sup>33</sup> *Leyes*, 802c.

<sup>34</sup> *Leyes*, 803d.

cantos y de danzas son los que nos han de dar este doble poder, es algo a lo que en líneas sumarias hemos ya respondido, con lo que, por así decirlo, hemos desbrozado el camino que habrá que seguir"<sup>35</sup>. "El resto se lo sugerirán sus genios y sus divinidades; me refiero a otros detalles concernientes a los sacrificios y las danzas"<sup>36</sup>.

El personaje ético ha de representarse por medio del canto decoroso, por eso la tonalidad musical o armonía ha de ser adecuada con la personalidad del personaje cuyos hechos y voz se comunican por medio de la tríunica choreia: "Hay varias armonías: las armonías quejumbrosas, como la lidia mixta y la lidia tensa, que no son útiles ni para las mujeres virtuosas ni para los hombres. La armonías propias para los festines son la jonia y la lidia, que suelen considerarse afeminadas". Sócrates confiesa que sabe muy poco sobre la armonía musical, lo que vitaliza la propuesta de que en el modelo ético poético intervienen dos armonizadores: el poeta y el compositor. "Realmente, no conozco las armonías, pero quiero aconsejarte que permitas aquella que imite dignamente tanto la voz como los acentos de un héroe que, bien en acción bélica, bien en cualquier otra acción violenta, se ve abatido por una herida o va derecho a la muerte, o cae en otra desgracia semejante, y, sin embargo, en todas estas circunstancias acepta su mala suerte firmemente y con entereza. También puedes admitir otra que imite a aquel que, de manera pacífica y no forzada, sino más bien voluntaria, trata de llevar a otro al convencimiento de algo y le suplica, con promesas si se dirige a un dios, con instrucciones y amonestaciones si se trata de un hombre; o, por el contrario, que se aviene a las súplicas, enseñanzas o persuasiones ajenas, y lejos de sentirse orgulloso con todo lo que ha conseguido, transparecen en todas sus acciones sensatez y mesura y se muestra siempre contento con su suerte. Deja pues esas dos armonías, violenta y espontánea, que son las que pueden imitar mejor las voces de los desdichados, de los afortunados, de los imprudentes y de los valientes"<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> *Leyes*, 805b.

<sup>36</sup> *Leyes*, 805b.

<sup>37</sup> *República*, III, 399d.

## Bibliografía

- Atkins, J.W.H., 1961. *Literary Criticism in Antiquity*. Gloucester: Mass.: Smith. 2 vols.
- Baldwin, C.S., 1959. *Ancient Rhetoric and Poetics Interpreted from Representative Works*. Gloucester, Mass.: Smith, reimpr.
- Badenas de la Peña, P., 1984. *La estructura del diálogo platónico*. Madrid: C.S.I.C., Inst. Antonio Nebrija.
- Bluck, R.S., 1958. "The Phaedrus and Reincarnation". *American Journal of Philology*, 79, págs. 156-164, 405-414.
- Blucke, R.S., 1958. "Plato, Pindar and Metempsychosis". *American Journal of Philology*, LXXIX, págs. 156-164.
- Boussoulas, N., 1952. *L'être et la composition des mixtes dans le Philèbe de Platon*. Paris.
- Boyancé, P., 1937. *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*. Paris.
- Boyancé, P., 1942. "Platon et les cathartes orphiques". *Revue des études grecques*, LV, págs. 217-235.
- Brooks, H.J.M., 1951. Plato and Art. A New Analysis of the Philebus". *Mnemossyne. Bibliotheca Classica Batava*, págs. 113-128.
- Buccellato, M., 1953. *La retorica sofistica negli scritti di Platone. Studi sofistico-platonici*. Milan.
- Colin, G., 1928. "Platon et la poésie". *Revue des études grecques*, XLI, págs. 1-79.
- Collinwood, R.G., 1925. "Plato's Philosophy of Art. *Mind*, 34, págs. 154-172.
- Chantraine, P., 1952. "Le devin et les dieux chez Homère". *La notion du devin depuis Homère jusqu'à Platon. Entretiens sur l'Antiquité classique*, I, págs. 47-79.
- Châtelet, J., 1970. El pensamiento de Platón. Barcelona: Labor.
- De Bruyne, E., 1958. *Historia de la Estética*. Madrid: La Editorial Católica, 2 vols.
- Despotopoulos, C., 1970. "La Cité parfaite de Platon et l'esclavage (sur Rép. 433d)". *Revue des études grecques*, 83, págs. 26-37.
- Dover, K.J., 1974. *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*. Oxford, Basil Blackwell.
- Duchemin, J., 1955. "Platon et l'héritage de la poésie". *Revue des études grecques*, LXVIII, págs. 12-37.
- García Berrio, A. y T. Hernández, 1979. "Poética e ideología del discurso clásico". *Revista de Literatura*, 81, págs. 5-40.
- García Berrio, A. y T. Hernández, 1988. *La Poética: tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis.

- Gil, L., 1967. Los antiguos y la inspiración poética. Madrid: Guadarrama.
- Gill, C., 1985. "Plato and the Education of Character". *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 67, págs. 1-26.
- Goldschmidt, V., 1948. "Le problème de la tragédie d'après Platon". *Revue des études grecques*, LXI, págs. 19-63.
- Gould, J.P.A., 1955. *The Development of plato's Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Greene, W.C., 1918. "Plato's View of Poetry". *Harvard Studies in Classical Philology*, XXIX, págs. 1-75.
- Greene, W.C., 1920. "The Spirit of Comedy in Plato". *Harvard Studies in Classical Philology*, XXXI, págs. 63-123.
- Greene, W.E., 1951. "The Spoken and the Written Word". *Harvard Studies in Classical Philology*, LX, págs. 23-59.
- Grube, G.M.A., 1968. *The Greek and Roman Critics*. Londres: Methuen.
- Jaeger, W., 1978. *Paideia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª ed.
- Harriot, R., 1963. *Poetry and Criticism before Plato*. Londres.
- Harrison, J. E., 1927. *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hartland-Swann, J., 1951. "Plato as Poet". *Philosophy*, XXVI, 96, págs. 3-18; 97, págs. 131-141.
- Hegel, G.W.F., 1985. *Estética. La forma del arte clásico*. Buenos Aires. Siglo Veinte.
- Jacobs, A., 1990. *La música coral*. Madrid: Taurus.
- Kennedy, G.A., 1957. "The Ancient Dispute over Rhetoric in Homer". *American Journal of Philosophy*, LXXVIII, págs. 23-35.
- Kennedy, G.A., 1972. *The Art of Persuasion in Greece*. New Jersey: Princeton University Press.
- Kitto, H.D.F., 1955. "The Dance in Greek Tragedy". *Journal of Hellenic Studies*, LXXV, págs. 36-41.
- Kuhn, H., 1941. "The True Tragedy. On the relationship between Greek Tragedy and Plato". *Harvard Studies in Classical Philology*, LII, págs. 1-40.
- Kuhn, H., 1942. "The True Tragedy. On the relationship between Greek Tragedy and Plato". *Harvard Studies in Classical Philology*, LIII, págs. 37.
- Lanata, G., 1963. *Poética pre-platónica*. Florencia.
- León Tello, F.J., 1987. *Teoría y estética de la música*. Madrid: Taurus.
- Lesky, A., 1976. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos.
- Lodge, R.C., 1953. *Plato's Theory of Art*. Londres.
- López Eire, A., 1980. *Orígenes de la poética*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Magalhães-Vilhena, V. de, 1952. *Le problème de Socrate. Le Socrate historique et le Socrate de Platon*. Paris: P.U.F.

- Menéndez Pelayo, M., 1985. *Historia de las ideas estéticas en España*. México: Porrúa, 2 vols.
- Moreau, J., 1939. "Les thèmes platoniciens dans l'Ion". *Revue des études grecques*, LII, pág. 14.
- Price, A.W., 1989. *Love and Friendship in Plato and Aristotle*. Oxford: Clarendon Press.
- Puech, A., 1931. "Esthétique et critique littéraire chez les Grecs". *Revue des Cours et Conférences*, XXXI.
- Puech, A., 1932. "Esthétique et critique littéraire chez les Grecs". *Revue des Cours et Conférences*, XXXII.
- Reyes, A., 1983. *La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica. Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, vol. XIII.
- Rivaud, A., 1927. "Platon auteur dramatique". *Revue d'Histoire de la Philosophie*, págs. 125-151.
- Rivaud, A., 1927. "Platon et la musique". *Revue d'Histoire de la Philosophie*, págs. 1-30.
- Robinson, R., 1955. "The Theory of names in Plato's Cratylus". *Revue internationale de Philosophie*, págs. 221-236.
- Rodríguez Adrados, F., 1975. *La democracia ateniense*. Madrid: Alianza Universidad.
- Saintsbury, G.E.B., 1971. *History of Criticism and Literary Taste in Europe*. Ginebra: Slatkine, 3 vols.
- Schuhl, P.M., 1955. "Platon et la musique de son temps". *Revue internationale de Philosophie*, 32, págs. 276-287.
- Stefanini, L., 1935. *Il problema estetico in Platone*. Turín.
- Stella, L.A., 1932. "Influssi di poesia e d'arte ellenica nell'opera di Platone. Platone ed il teatro greco". *Historia*, VI, págs. 433-472.
- Stella, L.A., 1933. "Influssi di poesia e d'arte ellenica nell'opera di Platone. Platone ed il teatro greco". *Historia*, VII, págs. 75-123.
- Stella, L.A., 1934. "Influssi di poesia e d'arte ellenica nell'opera di Platone. Platone ed il teatro greco". *Historia*, VIII, págs. 179-203.
- Stevens, D., 1990. *Historia de la canción*. Madrid: Taurus.
- Tarrant, D., 1955. "Plato as Dramatist". *Journal of hellenic Studies*, págs. 82-89.
- Tatarkiewicz, W., 1979. *Historia de la estética. I. La estética antigua*. Madrid: Akal.
- Tatarkiewicz, W., 1988. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.
- Tate, J., 1929. "Plato and Allegorical Interpretation". *Classical Quarterly*, págs. 141.
- Taylor, A.E., 1980. *El pensamiento de Sócrates*. México: F.C.E.
- Tranchefort, F.R., 1990. *La ópera*. Madrid: Taurus.

- Verdenius, 1943. "L'Ion de Platon". *Mnemossyne. Bibliotheca Classica Batava*, págs. 233- 262.
- Verdenius, 1943. "Platon et la poésie". *Mnemossyne. Bibliotheca Classica Batava*, págs. 118-150.
- Verdenius, W.J., 1949. *Mimesis. Plato's Theory of Imitation and its Meaning to Us*. Leyden: Brill.
- Vicaire, P., 1960. *Platon critique littéraire*. París: Klincksieck.
- Vickers, B., 1989. *In Defence of Rhetoric*. Oxford: Clarendon Press.
- Vlastos, G., 1981. *Platonic Studies* New Jersey: Princeton University Press.
- Vlastos, G., ed., 1971. *Plato. A Collection of Critical Essays*. New York: Doubleday Anchor.
- Wimsatt, W.K. y C. Brooks, 1980. *Crítica literária. Breve história*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.