

ARYS

ANTIGÜEDAD, RELIGIONES Y SOCIEDADES

ARYS 13 - 2015



CELEBRACIONES DEL GOZO

DIRECTOR

JAIME ALVAR EZQUERRA
(Universidad Carlos III de Madrid)

COMITÉ CIENTÍFICO

RADU ARDEVAN
(UNIVERSIDAD BABEȘ-BOLYAI, CLUJ-NAPOCA)

JUDY BARRINGER
(University of Edimburg)

NICOLE BELAYCHE
(École Pratique des hautes études à Paris)

JOSÉ MARÍA BLÁZQUEZ MARTÍNEZ
(Real Academia de la Historia)

CORINNE BONNET
(Université Toulouse II)

ANTONIO GONZALES
(Univ. Franche Comte)

MARÍA JOSÉ HIDALGO DE LA VEGA
(Universidad de Salamanca)

RITA LIZZI
(Universita degli Studi di Perugia)

ARMINDA LOZANO VELILLA
(Universidad Complutense de Madrid)

FRANCISCO MARCO SIMÓN
(Universidad de Zaragoza)

JOHN NORTH
(University College London)

DOMINGO PLÁCIDO SUÁREZ
(Universidad Complutense de Madrid)

MARIO TORELLI
(Università della Calabria, Cosenza;
Accademia Nazionale dei Lincei)

HENK S. VERSNEL
(University of Leiden)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Syntagmas (www.syntagmas.com)

SUBSCRIPCIONES

El precio anual de la suscripción es de 18€ (individual) y 30€ (instituciones). Para suscripciones fuera de España el precio es de 30\$ (individual) y 50\$ (instituciones). Toda la correspondencia para suscripción, permisos de publicación, cambios de dirección y cualquier otro asunto debe dirigirse a:

SECRETARIO

JUAN RAMÓN CARBÓ GARCÍA
(Universidad Católica San Antonio de Murcia)

CONSEJO DE REDACCIÓN

M^a JOSÉ GARCÍA SOLER
(Universidad del País Vasco)

PEDRO GIMÉNEZ DE ARAGÓN SIERRA
(Universidad de Sevilla)

AGUSTÍN JIMÉNEZ DE FURUNDARENA
(Universidad de Valladolid)

MARÍA DEL MAR MARCOS SÁNCHEZ
(Universidad de Cantabria)

ELENA MUÑOZ GRIJALBO
(Universidad Pablo Olavide de Sevilla)

JOSÉ IGNACIO SAN VICENTE GONZÁLEZ
DE ASPURU
(Universidad de Oviedo)

ARYS

Volumen 13- 2015 - ISSN: 1575-166X
Depósito Legal M-32333-2014

ARYS: Antigüedad, Religiones y Sociedades figura indizada en CIRC, Dialnet, DICE, ERIH PLUS, Interclassica, Latindex, MIAR, RESH. Sobre la política de la revista e instrucciones para los autores, ver últimas páginas del volumen.

Reservados todos los derechos.
No se pueden hacer copias por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, o grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistemas de recuperación sin permiso escrito de los escritores.

REVISTA ARYS
Biblioteca de la facultad de Humanidades
Universidad Carlos III de Madrid
C/ Madrid, 135
28903 Getafe (Madrid) ESPAÑA
E-Mail: imuro@db.uc3m.es
Tlfno: 916 24 92 07

ARYS

NÚMERO 13 - 2015

CELEBRACIONES DEL GOZO

MONOGRÁFICO

- 9** LA RISA DE DEMÉTER: AISCHROLOGIA Y KALLIGENEIA EN LAS TESMOFORIAS DE ATENAS
Miriam Valdés Guía (Universidad Complutense de Madrid)
- 27** JUSTIFICACIÓN EXPANSIONISTA, PAPEL POLÍTICO Y GOZO EN LAS JACINTIAS ESPARTANAS
María del Mar Rodríguez Alcocer (Universidad Complutense de Madrid)
- 61** LOS FESTIVALES DIONISIÁCOS: ENTRE EL GOZO, EL DOLOR Y LA GLORIA
Domingo Plácido Suárez (Universidad Complutense de Madrid)
- 77** ANTONIO-DIONISO VERSUS OCTAVIANO-APOLO: PROPAGANDA Y CONTRAPROPAGANDA EN TORNO A LOS RITOS DIONISIÁCOS
José Ignacio San Vicente González de Aspuru (Universidad de Oviedo)

127 FESTIVIDAD Y LEGITIMACIÓN POLÍTICA: DOMICIANO Y EL AGÓN
CAPITOLINO
Diego Mateo Escámez de Vera (Universidad Complutense de Madrid)

151 ADRIANO, DIOS PRESENTE ENTRE LOS GRIEGOS
JOAQUÍN LÓPEZ BENÍTEZ (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)

171 AGUSTÍN DE HIPONA Y LAS CELEBRACIONES EN TORNTO A LOS MÁRTIRES
Manuel Rodríguez Gervás (Universidad de Salamanca)

VARIA

189 TINGERE L'ANIMA
Ezio Albrile (Investigador independiente)

RECENSIONES

209 MARIO MAZZA, *Tra Roma e Costantinopoli. Ellenismo Oriente Cristianesimo nella Tarda Antichità. Saggi Scelti*, Ed. Del Prisma, Catania, 2009.
Manuel Rodríguez Gervás (Universidad de Salamanca)

213 ROUILLARD, P.; ESPINOSA, A.; MORATALLA, J. (eds.), *Villajoyosa Antique (Alicante, Espagne). Territoire et topographie. Le sanctuaire de la Malladeta*. Casa de Velázquez, Madrid, 2014
Jorge García Cardiel (Universidad Complutense de Madrid)

LOS FESTIVALES DIONISIÁCOS:
ENTRE EL GOZO, EL DOLOR Y LA GLORIA
THE DIONYSIAN FESTIVALS: BETWEEN THE JOY, PAIN AND GLORY

DOMINGO PLÁCIDO SUÁREZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
PLACIDO@UCM.ES

RESUMEN

En Atenas, el escenario principal en época clásica era el teatro de Dioniso, vinculado al culto de este dios, lo que se ve transpuesto a los héroes en el desarrollo de la ciudad, en el paso de los cultos agrarios a fiestas cívicas, en un proceso de integración relacionado con las tiranías.

Dioniso es el que ha dado a los hombres alegría y dolor, según Hesíodo. Él mismo es pues personificación de las contradicciones de la vida misma, en la que es difícil hallar el gozo en estado puro. Pero existía antes un culto heroico que se integra en las ciudades en su formación como *póleis*.

ABSTRACT

In Athens, the main stage in classical times was the theatre of Dionysus, linked to the worship of this god. This is transposed to the heroes in the development of the city, in the transition from the agricultural cults to civic celebrations, in an integration process related to the tyrannies.

Dionysus is who has given to men joy and pain, according to Hesiod. It is thus a personification of the contradictions of life itself, in which it is difficult to find joy in its purest form. But before there was a heroic cult which is integrated in the cities in their formation as *póleis*.

PALABRAS CLAVE

Dioniso, teatro, culto heroico, cultos agrarios, *póleis*.

KEY WORDS

Dionysus, theatre, heroic cults, agricultural cults, *poleis*.

Fecha de recepción: 29/04/2015

Fecha de aceptación: 20/11/2015

Tanto el planteamiento de los aspectos lúdicos de la religión como el de las celebraciones del gozo han de contar con la presencia de contenidos contradictorios, dado que la celebración del gozo en el plano religioso se contempla normalmente como etapa previa al sufrimiento, que será seguido de la gloria, como en la Semana Santa católica, entre la vida, la muerte y la resurrección. Se pretende así reproducir la vida o, más bien, la esperanza de la vida.

Por otra parte, nada más “lúdico” que los *ludi* con que los romanos se referían entre otras cosas a los *ludi scaenici*, es decir, al teatro. En Atenas, el escenario principal en época clásica era el teatro de Dioniso, vinculado al culto de este dios, “el más versátil y escurridizo de todos los dioses griegos”¹, lo que se ve transpuesto a los héroes en el desarrollo de la ciudad, en el paso de los cultos agrarios a fiestas cívicas, en un proceso de integración relacionado con las tiranías.

Dioniso es el que ha dado a los hombres alegría y dolor, según Hesíodo, *Escudo*, 200: οἷα Διώνυσος δῶκ’ ἀνδράσι χάριμα καὶ ἄχθος. Él mismo es pues personificación de las contradicciones de la vida misma, en la que es difícil hallar el gozo en estado puro.

Pero existía antes un culto heroico que se integra en las ciudades en su formación como *póleis*. Los cultos heroicos de hecho se imponen de acuerdo con la historia de los problemas de las ciudades y de las relaciones entre ellas. El tirano Clístenes de Sición había abolido, contra la opinión de Delfos, tanto el culto heroico con coros trágicos dedicados a la pasión (τὰ πάθηα) de Adrasto, héroe argivo de los *Siete contra Tebas*, que se celebraba en un *herôon* situado en plena ágora, como los cantos homéricos, para inclinarse a favor de los coros de Dioniso, pero aceptó al héroe Melanipo (Heródoto, V 67), héroe tebano a cuyos restos erigió un monumento en un *témenos*. Había defendido a Tebas frente a los argivos. Sería una política similar a la de Pisístrato o Periandro². En el culto a Adrasto habría representación “trágica” en el sentido dramático, en la época en la que no había coros dedicados a Dioniso. Luego el mismo Clístenes entregó los coros a Dioniso y el resto de los sacrificios (τὴν δὲ ἄλλην θυσίην) a Melanipo, pues los coros se incluían en rituales de sacrificio. Según Heródoto (V 66) fue algo parecido lo que llevaría a cabo Clístenes el ateniense, al dar a las tribus los nombres de héroes locales, una vez que se había vinculado a la hetería del *dêmos*, con los que sustituía a los hijos de Jon, los epónimos de las tribus jónicas.

Los aspectos trágicos y grotescos, característicos de tragedia y comedia respectivamente, no son incompatibles ya en fechas tempranas en representaciones con

1. A. Henrichs, en *OCD*, 1996³, s. u.

2. A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, Clarendon Press, 1962². (revisada por T. B. L. Webster), 102-103.

la confluencia de Dioniso y la muerte³. Heráclito (DK22F15) identificaba a Dioniso con Hades, pues en ambos casos *μαίνονται καὶ ληναΐζουσιν*, entran en trance en las fiestas de los lagares, que es lo que corresponde a las Leneas, en el Leneo en el mes de Gamelión, el mes del matrimonio, en pleno invierno⁴.

La transición dionisiaca hacia la fiesta cívica se halla representada en *Bacantes* de Eurípides. Esta obra es en sí misma la imagen de la implantación de las fiestas dionisiacas en Tebas. En los versos 519-603, el coro canta un ditirambo, en que ordena que los tebanos nombren al dios como “Ditirambo”, al que responde el mismo Dioniso, invocado como “Ditirambo” por dicho coro. La implantación entra en conflicto con la realeza de Penteo, mientras las mujeres siguen al dios. Penteo es hijo del ctónico, *χθόνιος*, Equión (540), uno de los nacidos de los dientes del dragón. El coro de mujeres alaba al hombre que promueve los misterios, dedicados a Dioniso, olímpico, hijo de Zeus, *δέσποτα* (582). Parece definirse un conflicto entre Penteo ctónico y Dioniso olímpico. Penteo se siente amenazado. Como alternativa, el “sabio” es el que participa en los misterios, como Cadmo o Tiresias.

Las mujeres cantan a Dioniso como “máxima luz” (608: *φάος μέγιστον*) que ilumina el éxtasis báquico. La obra termina con el sacrificio de Penteo por las bacantes. El coro celebra la victoria de Dioniso (1153-1164). Se ha producido el triunfo olímpico de Dioniso frente a la *anánke*, que se suplicaba en 552, junto con la represión de la soberbia del varón sanguinario (555): *φονίου δ' ἄνδρὸς ὕβριν κατάσχες*. Se espera la *eudaimonía* para los mortales (571-572), el don de la felicidad / riqueza: *ὀλβοδόταν*, dado el doble sentido de *ὄλβος*⁵. El dios se presenta él mismo (576). El punto culminante es la muerte de Penteo.

La fiesta se convierte en drama. La tradición recogida por Horacio, *Ars poetica*, 275-277, se refiere a Tespis como quien inventó el género de la trágica Camena y transportó los versos en carretas, *plaustris*, con los rostros de cantantes y actores teñidos por las heces: *ignotum tragicæ genus inuenisse Camenæ / dicitur et plaustris uexisse poemata Thespis, / quæ canerent agerentque peruncti faecibus ora*. El *Marmor Parium* le atribuye la primera representación en la ciudad con el premio de una cabra. La obra de Tespis tendría todavía carácter rústico. Usaba carros como en el *kômos*, identificado como procesión campesina

La fiesta era de otoño y Pisístrato la trasladó a la primavera, con las Dionisias. El *kômos* era una procesión de jóvenes tras una fiesta con consumo de alcohol, los “co-

3. Pickard-Cambridge, *Dithyramb*, 103 (Webster)

4. H. W. Parke, *Festivals of the Arhenians*, Ithalca-Nueva York, Cornell University Press, 1977. 104.

5. Ver L.-S., s. u.

mastas”, tan frecuentes en los vasos griegos desde 630⁶. Suelen considerarse de origen ático⁷. El *kômos* puede haber introducido actores, como ocurriría en el ditirambo. La procesión o *kômos* parece estar en la base de todas las fiestas teatrales⁸, incluidas las celebraciones de los héroes. El coro es en definitiva un *kômos*, que también está presente en las bodas, como en la de Admeto y Alceste, según la recuerda el primero en *Alceste*, de Eurípides, 918, en una intervención coral que predice la muerte. Contiene en sí ya elementos contradictorios, aunque al parecer predomina el elemento festivo, según se deduce de las relaciones que establece Varrón (VII 89) con *comissatio* y con *comiter*, sin duda falsas etimologías⁹. Casandra, en *Agamenón*, 1189, también menciona del *kômos* de las Erinis en las predicciones de la matanza llevada a cabo por Clitemnestra y Egipto.

Diógenes Laercio, III 56, le atribuye a Tespis la introducción del actor; antes sólo actuaba el coro (πρότερον μὲν μόνος ὁ χορός διεδραμάτιζεν). Los títulos de Tespis tienen en algunos casos nombres de temas dionisiacos, como *Penteo*. Tespis sería el que introdujo al actor junto a los versos líricos. Se une a la introducción de temas épicos. Para Aristóteles, *Poética*, 4, 1448b24-49a8, cuando se produce la distinción de comedia y tragedia, los poetas yámbicos, que seguían la línea marcada por el *Margites*, practican la primera, “porque se burlaban unos de otros” (ιάμβιζον ἀλλήλους), mientras los épicos que practican el metro heroico se convierten en poetas trágicos, pues consideraba que la tragedia imitaba acciones elevadas y la comedia las vulgares. Parece que la comedia se define más tarde que la tragedia. Tendrían en realidad un origen común y en ambas subsisten elementos contradictorios. El *phármakos* es cómico y dramático al mismo tiempo¹⁰. El planteamiento de Aristóteles estaría marcado por su típico afán sistematizador de la realidad.

Homero sería sin embargo precedente de la tragedia tanto como de la comedia. Platón en *Banquete*, 223D, concluía el diálogo con palabras de Aristodemo, que recordaba cómo Sócrates los obligaba a reconocer que era propio del mismo autor saber hacer comedia y tragedia, aunque no hay ejemplos que lo ratifiquen y Aristóteles lo contradice¹¹, como incluso hace él mismo en *República*. El coro trágico,

6. E. Csapo & W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995, 89.

7. F. R. Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta, 1972, 68.

8. Adrados, 79.

9. M. de Vaan, *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*, Leiden-Boston, Brill, 2008, s.uu. comes y comis.

10. Adrados, 103.

11. Adrados, 51.

aunque más primitivo en general, se introdujo en Atenas más tarde¹², a partir de algo existente en el Peloponeso. Son fenómenos relacionados con diferentes fiestas locales, con historias particulares aunque convergentes en época histórica en la creación del teatro como entidad propia.

Con Esquilo el diálogo se convirtió en protagonista (Aristóteles, *Retórica*, III 8= 1408b35-36; *Poética*, 24, 1460a1), con el uso del trímetro yámbico, que es más digno (σεμνότητα) y es más propio de la acción (πρακτικόν) y contrasta con el drama en que danzan los sátiros¹³, aunque el *trágos* puede haber sido sinónimo de sátiro¹⁴. En la visión de Aristóteles parece haber una mezcla de *satyrikón*, como germen del drama satírico, y de ditirambo, como himno a Dioniso¹⁵. Platón, en *Político*, 303CD, caracteriza de pasada el *drâma* por la presencia del *thíasos*, de centauros y de sátiros. Las prácticas debían de ser polifacéticas. La división de Aristóteles corresponde a su idea de división entre seres serios e inferiores (1448b)¹⁶. El esquematismo aristotélico responde a su concepción de la sociedad. El criterio lo aplica a la danza Aristóxeno, en Ateneo XIV 631CD, que la divide en formas serias y vulgares.

Aristóteles, *Poética*, 4, 1449a9-11, pone el origen de la tragedia en los directores del ditirambo, ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, de las fiestas de Dioniso, mientras la comedia se remonta a los cantos fálicos. La tragedia experimentó cambios hasta que alcanzó su naturaleza (a13-15), en una típicamente aristotélica evolución finalista. El diálogo de coro y “exarconte” sería tardío¹⁷ y representaría un paso hacia la tragedia, materializado en el *agón*, que puede considerarse el núcleo del teatro. Los factores son múltiples y corresponden a la compleja evolución histórica que conduce a la estabilización de la *pólis* democrática.

Heródoto, I 23, atribuye el origen del ditirambo a Arión de Metimna que lo produjo en Corinto, en la época de Periandro. Es posible que introdujera temas heroicos en el ditirambo¹⁸, cantado y danzado por hombres como sátiros. Los temas épicos no excluyen las referencias dionisiacas, como en los ditirampos de Píndaro: frs. 70b, sobre la bajada de Heracles al Hades, y 75= 63Bowra, dedicado a los atenienses, como cantos al hijo de Zeus y Sémele. Son celebraciones por la venida de Dioniso al inicio de la primavera. Hay multitud de vasos que tratan el tema en Corinto. Según Suda también inventó el modo (τρόπος) trágico, e introdujo el coro y los sátiros. Posiblemente, la Suda se limita a comentar el texto de Heródoto. El exarconte sería el

12. Pickard-Cambridge, *Dithyramb*, 95.

13. Pickard-Cambridge, *Dithyramb*, 96.

14. Adrados, 66, de Patzer.

15. Adrados, *Fiesta*, 13.

16. Adrados, *Fiesta*, 24.

17. Adrados, *Fiesta*, 14.

18. Pickard-Cambridge, *Dithyramb*, 100 (Webster).

precedente del actor. La tragedia dignifica el ditirambo, a través de una formalización similar a la de los festivales atenienses en época tiránica¹⁹, y abandona los aspectos satíricos (Aristóteles, *Poética*, 4, 1449a19-21), los relatos cortos, ἐκ μικρῶν μύθων, y el lenguaje cómico, λέξεως γελοίας, y así se hace venerable: ἀπεσεμνύσθη. Se relaciona con la introducción del yambo en vez del tetrametro, que quedó en el drama satírico y era más propio de la danza (22-23).

Del drama satírico se conserva el *Cíclope* de Eurípides y se caracteriza por la presencia de Sileno y los falos y los impulsos eróticos propios de la fiesta estacional, pero ya están presentes las preocupaciones de la democracia ateniense²⁰. Conserva en la tetralogía trágica el aspecto gozoso. El metro yámbico se relaciona así con el abandono del lenguaje grotesco. Se conserva éste en los coros junto con el dialecto dórico además del drama satírico, como el mencionado *Cíclope*. A los coros se les atribuye origen peloponésico²¹, lo que justificaría el uso del dialecto. Según Aristóteles, *Poética*, 3, 1448a28-29, se llaman en general δράματα porque imitan a quienes actúan, δρῶντας; la comedia se representa en las κῶμαι (a38); se admite, aunque no de manera unánime, que el nombre deriva de la procesión, κῶμος, y así lo señala Varrón, *De lingua latina*, VII 89. Sin embargo, se destacan varios dorismos en la lengua de la tragedia y de la comedia que justificarían el origen peloponesíaco²². Parecería que los elementos contrapuestos están en origen mezclados. El proceso, complejo y formado por múltiples elementos, se estabiliza en la ciudad democrática a través de las tiranías. Coincide con la diferenciación de los géneros²³. El drama satírico aparece como uno de los restos de los aspectos comunes de los espectáculos dramáticos. La salvación, que sirve de contrapunto al sufrimiento, aparece en los dramas estabilizados como resultado de la acción divina, como en *Alcestris* y muchas otras. Sirve como instrumento para sintetizar la gloria.

Se atribuye a Solón (fr. 30a W) la noticia de que Arión había introducido en Atenas la tragedia. En la *Vida de Solón*, 29, 6-7, de Plutarco, la relación se establece con Tespis, como hace el final del fragmento 30a citado. Según Plutarco los de Tespis habrían puesto en marcha la tragedia en Atenas, aunque habría tenido diferencias con Solón. Por eso, Diógenes Laercio, I 59, dice que Solón se lo impidió a Tespis y sólo se inició con Pisístrato. Lo interesante es constatar que la tragedia, frente al ditirambo, se relaciona con Atenas y que se implanta en relación con la tiranía. Ya Arquíloco, fr.

19. R. Zimmermann, *Greek Tragedy. An Introduction*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 1991 (Múnich-Zurich, 1986), 6.

20. D. Konstan, "An Anthropology of Euripides' *Kyklops*", en J. J. Winkler, F. I. Zeitlin, *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton University Press, 1990, 207-227.

21. Pickard-Cambridge, *Dithyramb*, 93.

22. Pickard-Cambridge, *Dithyramb*, 89.

23. Adrados, 99.

77D= 219 Adrados= 96 Lasserre = 120 West, considera el ditirambo canto de Dioniso que invoca la venida del dios. Parece un canto propio de los comastas. Habla de que sabe iniciar (ἐξάρξαι) el canto del ditirambo cuando está tocado (συγκεραυνωθείς) por el vino como por el rayo, a imagen de otras intervenciones divinas, en que el dios lo hace por este medio. Los versos los cita Filócoro, *FGH328F172*, en un fragmento citado por Ateneo (XIV 628AB), que comenta que el ditirambo en honor de Dioniso se hacía con libaciones y borrachera (μέθη), pero en honor de Apolo se cantaban con tranquilidad y orden. Cita igualmente a Epicarmo en *Filoctetes*: “no puede haber ditirambo si bebes agua”. En efecto también se cantaban en las fiestas de Apolo en Delos, como hizo Simónides en un ditirambo llamado *Memnón*, citado por Estrabón, XV 3, 2, en referencia al hijo de Titono; igualmente se celebraban coros en las Targelias, en el templo de Apolo Pitio, y en las Grandes Panateneas (Lisias, XXI, *En defensa de un acusado de corrupción*, δωροδοκία, 1-2), así como en las Dionisias, siempre, se supone, bajo la inspiración de Dioniso. En las Targelias en Atenas, en las fiestas de las primicias, se celebraba la catarsis²⁴. Traen la *eiresióne*, rama de olivo adornada con símbolos frutales dedicada a Apolo, tras la expulsión del fármaco²⁵, el chivo expiatorio que sirve de liberación a la ciudad. Llega así la alegría y la felicidad.

En Atenas parece relacionarse con las fiestas de Dioniso²⁶, donde hay, según algún vaso, hombres disfrazados de sátiros como “cantores de las Panateneas” y algún sátiro que acompaña a Dioniso en una nave²⁷. Hay sátiros en los cultos de divinidades variadas. Posiblemente ditirambo y coro trágico convivieron de modo independiente y Aristóteles los relacionó²⁸, seguramente porque guardaban similitudes, en la vinculación entre un solista y un coro. Pervive sin embargo la discusión sobre el carácter festivo²⁹ o religioso³⁰, aunque puede afirmarse que no hay necesidad de exclusión, sino precisamente asunción de la contradicción de la vida real. La religión asume sin problemas la coincidencia de aspectos aparentemente contrapuestos. Aparecen jóvenes que parecen sátiros y ninfas en las fiestas del nacimiento del Zeus Cretense, en Hesíodo fr. 123M. Aristóteles elimina el aspecto orgiástico de la tragedia, considerado parte de la virtud curativa de los coribantes, que encarnan el Eros liberador

24. W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, University of California Press, 1979, 65.

25. Adrados, 413.

26. Pickard-Cambridge, *Dithyramb*, 31.

27. Csapo & Slater, 93.

28. Pickard-Cambridge, *Dithyramb*, 94.

29. O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Londres, Methuen, 1978.

30. S. Goldhill, “The Great Dionysia and Civic Ideology”, J. J. Winckler, F. I. Zeitlin, eds., *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton University Press, 1990, 97-129.

dionisiaco. Aristóteles la centra en la piedad y el terror³¹. Pero Adrados piensa que la tragedia mantiene el elemento orgiástico. Eso es lo que explicaría las contradicciones de la *Poética*. Ya Platón (*Filebo*, 47C-48A, *República*, 605CD) habla de la mezcla de elementos tanto en tragedia como en comedia. Une lo trágico y lo cómico de la vida (50B). Sería el espejo de las fiestas campesinas con mezcla de aspectos serios y festivos³², adaptado a la realidad de la ciudad. Coincide con lo que pasa en fiestas como las Osoforias, en que se lamenta la muerte de Egeo y se celebra la llegada de Teseo³³. De hecho, se interfiere con el culto heroico y además se dedican a Apolo. Por otra parte, se celebra la vid y el olivo, *eiresión*e y *óschos*. El vencedor prueba las legumbres, imita a Teseo y se convierte en rey³⁴. Al *agón* le sigue la comida ritual.

Seguramente el aspecto festivo queda reducido al drama satírico, del mismo modo que en la cerámica los sátiros pierden papel protagonista, como en la cratera de volutas de Prónimo de Nápoles, del siglo V, donde el sátiro se halla en posición secundaria³⁵, con la prueba de un flautista en el santuario de Dioniso. Los sátiros no aparecen actuando. Otros vasos representan personajes trágicos como “reales” y sátiros como decorado. La tragedia del siglo V se ha independizado de los sátiros, relegados al drama satírico, aunque también asimila el tema heroico, como el *Margites* homérico. El proceso trágico completo queda muy desigual en favor de la “pasión”.

Las Fiestas de Dioniso se consideran herencia de los cultos agrarios. Desde la época de la tiranía, se produce la urbanización de las fiestas, Dionisias Urbanas, en el mes de Elafebolión (marzo-abril), donde primero hubo concursos de ditirambos de las diez tribus y luego tragedia y comedia, después de los sacrificios a Dioniso. Tras los coros de ditirambos se representaban cinco comedias y tres tetralogías. Esto es lo que se impone ya en la vida de la ciudad, pero el ditirambo continuó en la vida de los demos, junto con la comedia³⁶.

Dichas fiestas de Dioniso se celebran en el mes Antesterión (Tucídides, II 15, 3-6), en Limnas. Eran fiestas anteriores a las Dionisias Urbanas. Algunas posibles representaciones se celebraron en las Antesterias³⁷. En ellas había elementos terro- ríficos, con la llegada del dios después del invierno. Igualmente, se pasean las almas

31. Adrados, 54-5.

32. Adrados, 61.

33. Adrados, 87.

34. Adrados, 407.

35. J. R. Green, *Theatre in Ancient Greek Society*, Londres y Nueva York, Routledge, 1994p. 44 y fig. 2.19.

36. D. Wiles, *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge University Press, 1997, 23.

37. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1968². (Edición revisada con un suplemento por J. Gould y D. M. Lewis), 16-17.

de los muertos, todo ello como anuncio de renovación³⁸. Los festivales de Dioniso asumían las contradicciones del pasado actualizado, por lo que representaban, pero también contestaban e invertían la *pólis*³⁹. El protagonismo de los Festivales de Dioniso se explica por el carácter multiforme de Dioniso, que se presta de modo particular para la complejidad del mundo trágico⁴⁰. La tragedia se adapta a la complejidad del estado y a los dramas de la Guerra del Peloponeso. En la comedia se conserva el final feliz, que aparece normalmente teñido de utopía como modo de superación del mal⁴¹, con bodas y celebraciones de abundancia como promesas de *eudaimonía*.

Por otra parte, las celebraciones comparten los aspectos comunes de todas las actuaciones públicas, literarias, religiosas, deportivas, políticas, como parte de la vida de la ciudad. De ahí se derivan los orígenes múltiples que se atribuyen a la tragedia. Parece asumir las tradiciones relacionadas con las representaciones rituales celebradas en los distintos centros religiosos, en teatros, como en Delfos o Epidauro. El resultado es un fenómeno propio de la ciudad y el correspondiente desarrollo de la escritura. En ella se materializa la espacialidad concreta del teatro de Dioniso, con la acrópolis detrás de la escena⁴². Con frecuencia se reproduce de todos modos el lenguaje de los rituales y de los sacrificios, sobre todo en *Bacantes*, pero también en *Coéforos*, *Edipo en Colono*...⁴³

Tal vez los festivales se identifiquen con los ἀρχαιότερα Διονύσια (las Dionisias más antiguas) mencionados por Tucídides, II 15, 4, en Limnas, junto al Iliso. A las antiguas fiestas de Dioniso se refiere Plutarco, *Sobre la codicia*, 8= *Morales*, 527D, como ἡ πάτριος τῶν Διονισίων ἑορτὴ... (la fiesta tradicional de las Dionisias), con alusión a un falo, al vino, a una cabra y a la rama de viña, aunque la hipótesis de que se identificarían con las Leneas falla porque corresponden a meses diferentes, Gamelión (enero – febrero) y Antesterión, respectivamente. Se celebran en el Leneo, diferente de las Dionisias ἐν ἄστει (en la urbe). Hasta 430 en ellas la tragedia era

38. M. Valdés, “Antesterias y *basileia* en Atenas”, en preparación. Agradezco a la autora la lectura del manuscrito antes de su publicación.

39. Wiles, 3.

40. P. E. Easterling, “A Show for Dionysus”, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, edited by P. E. Easterling, Cambridge University Press, 1997, 36-53

41. Adrados, 159.

42. Wiles, sobre todo en capítulos I y II.

43. La polémica sobre los orígenes rituales del teatro adquiere a veces tonos excesivamente bipolares, que es preferible olvidar en favor de un intento de explicar el fenómeno como integrante de una realidad totalizadora y diacrónica, anterior y posterior a la formación de la ciudad y del desarrollo de la escritura. Ver J. Wise, *Dionysus writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1998. Ver también la “Introduction” a J. J. Winkler, F. I. Zeitlin, *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton University Press, 1990, con posiciones históricamente matizadas. .

secundaria. Tampoco es seguro que las Leneas se celebren en Limnas. Antes de 440 probablemente las fiestas y representaciones eran equivalentes a las Dionisias rurales. Éstas se celebraban en el mes de Posidón, que corresponde aproximadamente a diciembre. Se caracteriza por la procesión del falo. Platón, *República*, V 475D, habla de los ciudadanos que iban de fiesta en fiesta, luego es evidente que no coincidían⁴⁴. La participación de esclavos está documentada en Plutarco, *Sobre que no es posible vivir dulcemente de acuerdo con Epicuro*, 16= *Morales*, 1098B, que compara la felicidad de los epicúreos con la de los esclavos en las Dionisias y las Cronias, cuyo júbilo no sería fácil de soportar, en un tono marcadamente platónico.

En *Acarnienses*, 241-279, Diceópolis inicia la fiesta: “Avance la canéforo. Que Jantias mantenga el falo erecto”. Aristóteles, *Poética*, 4, 1449a9-11, define la comedia especificando que nace de los directores de los cantos fálicos, ἀπὸ τῶν (ἐξάρχοντων) τὰ φαλλικὰ... Habría juegos como los que aparecen en Virgilio, *Geórgicas*, II 380-396, que se relacionan con el κῶμος⁴⁵; *inter pocula laeti...*, *ludunt risuque soluto...*, *ad te, Bacche, uocant per carmina laeta...*, *et liba feremus*.

De los teatros de los demos, el más antiguo conservado es el de Tórico, con un templo y un altar a los lados de la escena⁴⁶. El corego en los festivales atenienses marca la situación contradictoria derivada del protagonismo personal del prestigio del que paga al tiempo que es objeto de las críticas del individualismo heroico de la tragedia⁴⁷. El protagonismo individual se marca en la procesión religiosa por la calle de los Trípodas. Se articula así la relación de individuo y masa dentro de la democracia; entre orígenes religiosos y funcionalidad cívica. En ella se integran varios rituales en la síntesis representada por la ciudad democrática.

El teatro se define como el principal escenario de las fiestas cívicas. La vinculación está presente en las *Ranas* de Aristófanes, de 405, en las Leneas, sobre todo en las invocaciones al dios en 316-336, donde el coro canta a Yaco, para iniciar las danzas con coronas de flores y frutos, y en 399-415, dedicado al dios de la danza, con referencias sexuales. En la segunda parte, la obra se convierte en el escenario de la competición teatral misma. Antes de bajar al Hades, Heracles cuenta a Dioniso que allí verá los tíasos “felices”, εὐδαίμονας, de iniciados (156-158). El coro de los iniciados (μυστῶν) entona invocaciones a Baco, *Iacchos* (316-317). Dice Jantias (320): cantan lo mismo que en el ágora. El coro actúa como un coro sacerdotal. Desde 340, el coro entona un auténtico himno a Baco, como acción religiosa dentro del mundo cómi-

44. Pickard-Cambridge, *Dramatic*, 43.

45. Pickard-Cambridge, *Dramatic*, 45.

46. Pickard-Cambridge, *Dramatic*, 53.

47. Wilson. P. Wilson, “Leading the Tragic *Khoros*: Tragic Prestige in the Democratic City” C. Pelling, ed., *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, Clarendon Press, 1997, 81-108.

co. El canto está dedicado también a Deméter (384-393). Sin duda, se trata de una adaptación de prácticas miméticas primitivas, un ritual iniciático adaptado, donde se representa el *Drâma* de los cultos místéricos, en el momento de la integración en el calendario festivo de la ciudad.

La participación de la comunidad aparece sustituida por el coro⁴⁸. Pero el sacrificio a Dioniso va acompañado de escenas de culto heroico⁴⁹, que está ya presente en el culto a Dioniso. Podría ser uno de los elementos confluyentes desde los coros trágicos de Sición en honor de Adrasto. Las tumbas de los héroes en la escena funcionan como elemento integrador, con el mismo papel que otros altares de la ciudad, como los de la Pnix o la Boulé. El culto heroico se impone en el origen de la tragedia⁵⁰. La fiesta dionisiaca habría acogido rituales serios y festivos, representantes de la complejidad de la ciudad en el proceso hacia la democracia. Asume así también la contradicción. Los trenos heroicos existen en muchos lugares, pero sólo se identifican con el dionisismo en Atenas. Se considera que formaba parte del culto a los héroes, como parte del ritual fúnebre. No aparecen en la comedia. La danza dionisiaca se reduce en la representación al drama satírico que acompaña a la trilogía⁵¹, con los coros de sátiros, y a la comedia. Los coros de ambos géneros presentan similitudes. El héroe (*týrannos*) necesita la purificación: cae o se redime con la muerte. Su acción arrastra el dolor.

En la orquesta hay tumbas o altares de suplicantes dedicados a los héroes⁵². La tumba de Agamenón está en la escena de *Coéforos*. Llegan a ella Orestes y Pílates. Orestes dice: “junto al túmulo de esta tumba...”, (traducción B. Perea), con invocación al héroe y ofrendas. En el regreso se halla la σωτηρία (*Agamenón*, 343) “la salvación”. El gozo aparece con el regreso triunfal de Troya; el dolor con la muerte del héroe; la gloria con el juicio en Atenas y exaltación de las *Euménides* como *Sémnai* “diosas venerables”. El final se celebra con *pompé*, como ritual de gloria. La celebración política en el Areópago se ha comparado con la celebración en femenino de las *Tesmoforias* como acto político⁵³. Del mismo modo, la victoria sobre los Siete fue celebrada a

48. Longo en *Nothing...* O. Longo, “The Theater of the *Polis*”, J. J. Winckler, F. I. Zeitlin, eds., *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton University Press, 1990, 12-19.

49. D. Plácido, “El héroe épico en la escena trágica de la ciudad democrática”, *Héroes, semidioses y daimones*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992, ed. por J. Alvar, C. Blánquez, C. G. Wagner, en *ARYS*, 1, 51.

50. Adrados, 61.

51. Adrados, 65.

52. Wiles, 187-

53. M. Valdés, “*Astai* en Tesmoforias: ¿deliberación y justicia femeninas en el Areópago?”, en preparación. En el mismo artículo se señala el castigo de un infiltrado en las fiestas femeninas, como es el caso de Penteo en las *Bacantes*. Dionisias y Tesmoforias aparecen como representaciones de la liminalidad, incluida la de las mujeres, en la sociedad ateniense. Agradezco a la autora la lectura del manuscrito antes de su publicación.

partir del verso 100 en *Antígona*, antes de la manifestación del dolor. Sófocles insiste mucho en estos contrastes⁵⁴, sin duda por la época dramática que le tocó vivir. También se encuentra el altar en *Edipo en Colono* preparado para el suplicante.

En *Heraclidas*, 983-1017, Euristeo justifica su posterior papel como héroe⁵⁵, con detalles del ritual en 1040-41, en la tumba: τάφον, aunque los manuscritos transmiten τόπον, como admite Garzya. Ante la actitud de Euristeo, el coro propone dejarlo ir (1019), como decisión de la ciudad (ἐπεὶ δοκεῖ πόλει). Muerto se convertirá en causa de “salvación para la ciudad” (πόλει σωτηρίαν) (1045). Proponen un ritual para apropiarse de él, como en 1021-23. El culto a los muertos aparece plasmado en los cultos heroicos, que permanecen en la tragedia. De ahí la similitud entre héroes muertos y divinidades ctónicas, como aparece en Hesíodo, *Trabajos*, 122, o en *Coéforos*, 355-362⁵⁶, donde el coro hace referencias a los cultos ctónicos. Son los cultos procedentes de la religión agraria.

En *Hécuba*, tal vez de 424, se refleja cómo, a pesar de toda la retórica democrática, los aqueos han perdido la *cháris* y esclavizan sin discriminación. Cuando se interfieren las relaciones de dependencia, los *lógoi* van al aire (334). Las transformaciones de los estatutos se producen en el ambiente bélico a través del concepto de *anáanke*. La desdicha viene de la “masa indisciplinada y la anarquía náutica” (607). En 116 se ha planteado el problema de la destrucción de la ciudad por la *stásis*: surge *éris* entre los vencedores, lo que provoca su destrucción. En general, se trata de la pérdida de racionalidad en la ciudad como consecuencia de la guerra. Los aqueos están tranquilos (35) mientras son los bárbaros los que ejercen la violencia, según las palabras del espectro de Polidoro. Lo ha matado Poliméstor, el tracio. Decisión de los aqueos, *édoxe Achaiois* (220), como en la democracia ateniense: la decisión fue degollar a Políxena sobre la tumba de Aquiles. En el conflicto cívico, el problema se resuelve en el culto heroico. Pero el conflicto continúa entre vencedores. Tras la victoria, viene la esclavización y el dolor. La gloria de los vencedores se asienta sobre el dolor. Y se añade el presagio de la muerte de Agamenón en boca de Poliméstor. La guerra del Peloponeso ha complicado los entramados de la tragedia y la ha hecho más tragedia, más próxima al concepto moderno de tragedia. Los rituales quedan en cambio subordinados. Inflexible es la necesidad: *στερρὰ γὰρ ἀνάγκη*, viene a convertirse en la expresión clave de su significación.

Las Dionisias son una fiesta religiosa que trasciende los aspectos lúdicos, en los que los ciudadanos encuentran su realización. Parte de una *pompé* de Eléuteris

54. Adrados, 162.

55. R. Seaford, *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford, Clarendon Press, 1994, 127.

56. Adrados, *Fiesta*, 295.

a Atenas. Era el paso previo a las representaciones, pero ello queda subsumido en la función cívica del teatro.

La catarsis se interpreta así como asunción de los problemas de la ciudad para transformarlos en elementos de cohesión, como enseñanza del pueblo basada en los errores de los poderosos. Así pervive el sistema aristocrático superado. No se trata de clarificar el conflicto, sino de purificar las emociones del auditorio. Se considera el objetivo de la tragedia para la *pólis*⁵⁷.

Griffin no cree en ese papel propagandístico de la tragedia, pero en un caso y en otro usan argumentos muy lineales. Platón, *República*, III 394b3-e5, trata de distinguir el papel de los diálogos y del discurso narrativo, equivalente al ditirambo, en la tragedia y en la comedia. Piensa que si se elimina lo que dice el poeta surge la confusión. Para él, la enseñanza en la escena primera de la *Iliada* viene cuando Crises se marcha solo y cesa el diálogo con Agamenón (393D-394A). Para la mente platónica, en la tragedia no hay enseñanza: su discurso es ambiguo. Desde la perspectiva crítica actual, ésta es precisamente su enseñanza

La catarsis se origina en los rituales dionisiacos donde se presentan los iniciados purificados, como se señala en *Ranas*, 355: queda fuera el ignorante o quien no se ha purificado, ὅστις ἄπειρος τοιῶνδε λόγων, ἢ γνώμη μὴ καθαρεύει. Aunque el ritual haya quedado oscurecido, la catarsis contribuye a cumplir funciones parecidas al ritual, en cuanto sirve para superar tensiones y ansiedades⁵⁸. En general, el coro se siente liberado al final de la tragedia, con reconciliación o sin ella; en el *Edipo Rey* de Sófocles la ciudad se libera con la tragedia del protagonista⁵⁹. El final feliz puede ser el descubrimiento de la verdad, como drama de *Áyax* para bien del pueblo aqueo. Igual que Filoctetes cuando cede a las palabras de Heracles. La liberación está protagonizada por el coro y su jefe. En la *comedia* al final se alcanza la gloria, la Edad de Oro, en *Aves*, o en *Pluto*⁶⁰ de Aristófanes. En *Edipo en Colono*, como solución se llega al culto de Edipo en Atenas. *Áyax* se representa con un altar en medio de la escena. En *Euménides*, el lugar de purificación es el altar de las *Semnai*. El cortejo fúnebre de *Andrómaca* resuena triunfal en boca de Tetis y Peleo. Según el corifeo, lo esperado no se cumple y el dios encuentra el camino de lo inesperado (1286-1287), καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη, τῶν δ' ἄδοκῆτων πόρον ἦρε θεός.

Platón en *Banquete* expone la sucesión de tragedia (Agatón), comedia (Aristófanes) y filosofía con el mismo objetivo: la liberación y construcción de un mundo feliz. Se trata de alcanzar la gloria y la inmortalidad, con argumentos basados en la

57. J. Griffin, "The Social Function of Attic Tragedy", *CQ*, 48, 1998, 39-61.

58. Burkert, *Structure*, 51.

59. Adrados, 94.

60. Adrados, 95.

intervención de una mujer, Diotima (212B, como resumen). Así se destaca el papel femenino en la representación de las aspiraciones masculinas a lo que podríamos denominar catarsis.

La única tragedia que se conserva en su trilogía, la *Orestía*, muestra la sucesión de gloria (la toma de Troya), dolor (la muerte de Agamenón) y gloria (de Atenas y el Areópago), a falta del drama satírico.

BIBLIOGRAFÍA

- F. R. Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta, 1972.
- W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, University of California Press, 1979.
- E. Csapo & W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.
- P. E. Easterling, "A Show for Dionysus", *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, edited by P. E. Easterling, Cambridge University Press, 1997, 36-53.
- A. Garzya, *Euripides. Heraclidae*, Leipzig, Teubner, 1972.
- S. Goldhill, "The Great Dionysia and Civic Ideology", J. J. Winckler, F. I. Zeitlin, eds., *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton University Press, 1990, 97-129.
- J. R. Green, *Theatre in Ancient Greek Society*, Londres y Nueva York, Routledge, 1994.
- J. Griffin, "The Social Function of Attic Tragedy", *CQ*, 48, 1998, 39-61.
- O. Longo, "The Theater of the Polis", J. J. Winckler, F. I. Zeitlin, eds., *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton University Press, 1990, 12-19.
- A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, Clarendon Press, 1962². (revisada por T. B. L. Webster)
- A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1968². (Edición revisada con un suplemento por J. Gould y D. M. Lewis).
- D. Plácido, "El héroe épico en la escena trágica de la ciudad democrática", *Héroes, semidioses y daimones*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992, ed. por J. Alvar, C. Blánquez, C. G. Wagner, 51-8.
- R. Seaford, *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Londres, Methuen, 1978.
- M. Valdés, "Redefining Dionysos in Athens from the written sources: The Lenaia, Iachos and Attic women", en A. Bernabé et al., *Redefining Dionysos*, de Gruyter, 2013, 100-119.
- D. Wiles, *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge University Press, 1997.

- P. Wilson, "Leading the Tragic *Khoros*: Tragic Prestige in the Democratic City" C. Pelling, ed., *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, Clarendon Press, 1997, 81-108.
- R. Zimmermann, *Greek Tragedy. An Introduction*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 1991 (Múnich-Zurich, 1986).