

# LA INTEGRACIÓN DE LOS CULTOS RURALES EN LA CIUDAD DE ATENAS ENTRE EL ARCAÍSMO Y EL CLASICISMO

THE INTEGRATION OF RURAL CULTS IN  
ATHENS BETWEEN ARCHAISM AND CLASSICISM

**DOMINGO PLÁCIDO SUÁREZ**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
placido@ghis.ucm.es

---

## ABSTRACT

In the Pisistrataean period, Athens underwent a profound cultural transformation that affected the religious world, as the tyrants sought to integrate the features of rural culture into the *polis*. Thus rural cults are transformed to meet the needs of the new urban life. In this way, the development of theatre as a phenomenon integrating the countryside into the city was encouraged.

## RESUMEN

En época pisistrática se produce en Atenas una profunda transformación cultural que afectó al mundo religioso, pues los tiranos procuraron integrar en la *polis* los rasgos de la cultura rural. Así los cultos rurales se transforman para atender a las necesidades de la nueva vida urbana. De este modo se fomentó el desarrollo del teatro como fenómeno integrador del campo en la ciudad.

---

**KEYWORDS**

Eleusis; Iambi; Leneas; Pistratides; Rural  
Dionysias.

**PALABRAS CLAVE**

Dionisias rurales; Eleusis; Leneas; Pistratidas; Yambos.

---

Fecha de recepción: 28/01/2021

Fecha de aceptación: 12/04/2021

---

LA ÉPOCA PISISTRÁTIDA REPRESENTA un momento clave en la formación del teatro como manifestación cívica a partir de festividades de carácter rural. Ello dejó su huella en muchas obras donde las formas cultuales aparecen y denuncian su origen, en algunos casos de forma evidente y en otros de modo más críptico. En el teatro se expresa la capacidad de control de la *polis* para las interpretaciones del mito y la lectura de los rituales originarios,<sup>1</sup> de manera que se da un nuevo paso con respecto a la épica en la interpretación de los mitos y se recrudecen los antagonismos entre personajes,<sup>2</sup> con lo que el teatro se convierte en el modo más representativo de los conflictos de la *polis*.

En *Bacantes* de Eurípides, el travestismo de Penteo rememora el carácter ritual del teatro con sus ensayos y su representación como mujer, que recuerda que siempre las mujeres las representaban hombres.<sup>3</sup> Corresponde a las fiestas originarias donde se practicaban inversiones sexuales, como modo de iniciación a la definición sexual.<sup>4</sup> Parte de la función del drama como ritual iniciático, pero se transforma en instrumento educativo para la ciudadanía, masculina, mientras la mujer marca la radical alteridad.<sup>5</sup> Con ello el drama tiende a la secularización.<sup>6</sup> La iniciación se plasma en el ritual del actor y espectador en su debate frente al protagonismo femenino,<sup>7</sup> que representaría lo

---

1. Rossi, 1992, p. 94.

2. Cerri, 1992, p. 316.

3. Zeitlin, 1990, p. 65.

4. Zeitlin, 1990, p. 66.

5. Zeitlin, 1990, p. 68, n. 13.

6. Zeitlin, 1990, p. 71.

7. Zeitlin, 1990, p. 80.

peor de la sociedad, de ahí las regulaciones que impondría Platón (*Resp.* 395d-e) sobre los actores en el teatro, para que los niños no imiten a las mujeres.<sup>8</sup>

En Esquilo (*Supp.* 704-706), el coro alude a los cultos locales. En agradecimiento a la atención prestada por Dánao a sus súplicas, propone el culto como los antepasados (ἐγγχωρίοις πατρώαις / δαφνηφόροις βουθύτοισι τιμαῖς) a los dioses que poseen la tierra (θεοὺς δ' οἱ γὰν ἔχουσιν), con ramas de laurel y sacrificios de vacas. Tendrá que concederlo el pueblo (698). Es el complemento de la función de la ciudad acogedora del suplicante. Los cultos rurales se reorientan hacia la celebración del prestigio de la ciudad.

Parece que con Esquilo el teatro alcanza el carácter solemne que se incorpora con la tragedia.<sup>9</sup> Sería el resultado del proceso desde Tespis, donde se situarían Prátinas y Quérido.<sup>10</sup> El proceso consiste en aproximarse a la poesía coral aristocrática con la eliminación de los aspectos satíricos, que quedarían relegados al drama satírico. En general, de los textos conservados puede deducirse que el tema sigue siendo mítico y queda en el drama satírico el espacio reservado a las costumbres rituales y a la broma.<sup>11</sup>

El culto rural pervive en las aldeas, pero también en las ciudades, asumido como instrumento de cohesión por los dominantes,<sup>12</sup> de modo paralelo a su identificación con las prácticas aristocráticas del mundo heroico. Ello no obsta para que en el mundo rural siguiera ejerciendo su función vinculada a la solidaridad campesina. Hesíodo espera que incluso en la ciudad sea posible la justicia que la hace florecer, sobre todo en el plano agrícola: καρπὸν δὲ φέρει ζεῖδωρος ἄρουρα (*Op.* 225-237).<sup>13</sup> La ciudad se concibe por tanto como proyección de la vida rural.

La localización inicial del teatro en Atenas tenía lugar en el ágora, igual que en los demos, en los que se celebraban las Dionisias Rurales. En la arquitectura teatral se conservaba el altar en el que se celebraban los sacrificios a Dioniso, en torno al que tenían lugar las acciones de muchas obras de manera explícita. El teatro más antiguo que se conserva en los demos es el de Tórico que dispone de un templo y de un altar junto a la escena.<sup>14</sup> *Coéforos* trata del sacrificio de Clitemnestra por sus hijos en la tumba de Agamenón. El héroe se ha convertido ya en protagonista del proceso sacrificial, con establecimiento de una tumba como altar sobre el que se celebra el nuevo

8. Cf. Zeitlin, 1990, p. 94.

9. Arist., *Poet.* 1449a15-25. Cf. Lanza, 1992, p. 287.

10. Suda, *TGF* 4 T1.

11. Lanza, 1992, p. 292.

12. Gallego, 2009, p. 111.

13. Gallego, 2009, p. 51.

14. Pickard-Cambridge, 1968, p. 53.

sacrificio. En Atenas, las Leneas son la herencia local de las fiestas rurales, oficiales desde 442 a.C. En ellas era mayor el protagonismo de la comedia, que conserva de modo más evidente los aspectos rurales. Su origen estaría en el *kômos* (o fiesta rural) o en la *kóme* (o aldea). La base se hallaba en la procesión a Eléuteras. Era una ceremonia de glorificación de la *polis* y de participación colectiva. La confluencia de Dioniso y la muerte no es ajena a los elementos trágicos y grotescos de tragedia y comedia, respectivamente, ya en fechas tempranas.<sup>15</sup>

Heráclito (DK 22 F15) identificaba a Dioniso con Hades en las Leneas del mes de Gamelión, el mes de las bodas en invierno, entre enero y febrero.<sup>16</sup> En ellas se entraba en trance (μαίνονται καὶ ληναίζουσιν), al mismo tiempo que se recordaba el lagar. Así se potenciaban los festivales unitarios frente a las celebraciones locales, controladas por los *gêne* aristocráticos. De hecho, las fiestas rurales eran el campo de intervención de las familias nobles sobre la comunidad, como herederos de los héroes épicos reinventados en la tragedia.<sup>17</sup> Los mismos objetivos parecen estar presentes en la introducción de las Dionisias urbanas, que transfería a Atenas el culto de Dioniso desde Eléuteras, donde se celebraban las Dionisias rurales, en una localidad limítrofe con Beocia, lo que Pausanias (I 38, 8) relaciona con la conversión de sus habitantes en ciudadanos atenienses en momentos de conflictos con sus vecinos. La imagen de madera del dios se trasladaba a la Academia, desde donde entraba en la ciudad en solemne procesión para volver al templo y celebrar el festival con representaciones dramáticas y cantos corales. El primer nombre de autor trágico conocido es el de Tespias, que las fuentes atribuyen a la época de Pisístrato. Entre Pisístrato y Clístenes se opera la unidad de campo y ciudad en la *polis* de Atenas. El demo siguió siendo la base del encuadramiento de la ciudadanía y de la nomenclatura de los ciudadanos, base de la democracia. El ágora funciona como centro de la ciudad con los edificios iniciados por Pisístrato y que dará paso a la formación del centro político. Sin embargo, se conserva el carácter dionisiaco en que el rapsodo era poseído por la divinidad, como decía Platón (*Ion* 535b-c), y concluye (542b) que es θεῖον, “divino”.<sup>18</sup> Ion era rapsodo de Homero, en una época en que ya los vínculos con las fiestas rurales se han oscurecido, cuando las divinidades están ya en el panteón, alejadas de sus primitivos lugares de culto rural. Se empieza definir el “nada que ver con Dioniso” de Plutarco.<sup>19</sup>

15. Pickard-Cambridge, 1968, p. 53.

16. Parke, 1977, p. 104.

17. Winkler, 1990, pp. 32-33.

18. Cerri, 1992, I.1, p. 311.

19. Plut., *Quaest. conv.* I 1.

El corego funciona como un artífice del modo de redistribución en la *polis*, pero sirve para introducir una visión crítica. La tragedia trata por ello muchos de los aspectos no democráticos de la democracia: patriarcal, esclavista, imperialista, xenófoba.<sup>20</sup> Por ello, su evolución es paralela a la que ocurre en el paso de las comunidades locales a la ciudad unificada. Así, el teatro del siglo V en Atenas es parte integrante de la vida cívica como aglutinadora de las poblaciones en la creación de una entidad superior. En gran medida, la tiranía de Pisístrato en Atenas representó la consolidación de un proceso político que permitió el establecimiento de instituciones cívicas por medio de la asimilación e integración de una realidad predominantemente rural, en el que se urbanizaron cultos como el de Ártemis Brauronia y, por supuesto, las fiestas Dionisias. Desde Pisístrato, en consecuencia, las representaciones de origen rural se regulan por el Estado de manera rigurosa, a la par que se utiliza el texto escrito, como en las recitaciones épicas, lo que resulta ser la gran innovación del teatro ático, junto con el protagonismo de los autores y la profesionalidad de los actores. La oralidad, a la que pertenece en su origen la tragedia, se somete a las normas de la escritura. El primer concurso dramático cívico se data entre 535 y 532. Las fiestas de Dioniso se convirtieron ya entonces en un instrumento de integración de la ciudadanía, cuando se promovió el culto y el dios se reconoció como olímpico. El ciudadano vive el teatro como expresión oral. Pero el autor ha proporcionado un texto escrito y la obra es un producto de la tensión entre oralidad y escritura,<sup>21</sup> como lo es entre ciudad y campo, ritualidad y espectáculo cívico, tiranía y democracia; pero en la función del teatro como espectáculo de la *polis* pervive el carácter del acto como ritual colectivo, en el que se inserta la personalidad del autor y el coro desempeña un papel fundamental,<sup>22</sup> de acuerdo con su protagonismo originario, aunque poco a poco va perdiendo protagonismo.<sup>23</sup> Éste parece compuesto por jóvenes efebos en formación,<sup>24</sup> ante la asamblea como en *Constitución de los atenienses* (42, 4), para convertirse en ciudadanos soldados, para lo que se preparan en los coros dirigidos por mayores como Tiresias y Cadmo en *Bacantes* (175-209). El tránsito aparece en el personaje de *Siete contra Tebas* (533-535), en la figura de Partenopeo (ἄνδρόπαις ἀνήρ), de madre montañés (Atalanta), de hermosa mejilla con barba incipiente.<sup>25</sup> Los efebos desplegaban

---

20. Hall, 1997.

21. Havelock, 1981, p. 265.

22. Longo, 1990, pp. 14 y 17.

23. Winkler, 1990, p. 42.

24. Winkler, 1990, p. 22.

25. Winkler, 1990, p. 25.

sus habilidades en la escena del teatro de Dioniso.<sup>26</sup> De la integración en la fraternidad evoluciona a la integración en la *polis*. La integración se produce a través de la participación en el coro como efebos.

Enero, el mes de las Leneas, coincide en general con Gamelión, mes de los matrimonios.<sup>27</sup> Se celebran las Gamelias o Teogamia, por las Bodas de Zeus y Hera, el día 27, fiesta consagrada a Hera en su *ἱερὸν γάμον*, en vísperas del renacimiento primaveral. Las fiestas de Hera coinciden con las de Dioniso, frecuentemente, del mismo modo que ambos enloquecen a las mujeres.<sup>28</sup> Son las fiestas primaverales en que las jóvenes pierden la virginidad. Suelen acompañarse de juegos competitivos. Son fiestas nupciales que se representan por ejemplo en el caso de Ío.<sup>29</sup> Se relacionan con el culto de una vaca sagrada. Los rituales promovían su fertilidad. Hera recibe el epíteto de *βοῶπις*. El verbo *τραγίζω*, “entrar en la pubertad”, puede aludir al grito de los jóvenes en el ritual en el momento del cambio de voz.<sup>30</sup> Se ha asociado también al corte de los testículos en el sacrificio.

El santuario de Dioniso Leneo era donde se celebraban los festivales antes de existir el teatro de Dioniso (Hesiquio), con danzas y ditirambos y un banquete público. Corresponde a las Dionisias Rurales. No había extranjeros ni metecos. La población rural era en principio la más celosa en la salvaguarda de los límites de la ciudadanía. Las fiestas se celebraban a fin de mes, sólo para ciudadanos. Las protagonistas eran las Leneas o Bacantes o Ménades, organizadas por el *Basileús*. Hesíodo (*Op.* 504-535) menciona Leneas en relación con los preparativos para el matrimonio de la joven. Coincide con la Fiesta de los matrimonios en las fraternidades, cuando llevan a las mujeres a los *φράτορες*. Heródoto (I 23-24) atribuye los primeros ditirambos a Arión en Corinto en tiempos del tirano Periandro. Aristóteles (*Poet.* 1449a9-16) también atribuye al ditirambo el origen de la tragedia y al canto fálico el de la comedia.

Sin embargo, los santuarios rurales conservan la proximidad con el ámbito rural y con las aldeas que se insertan en la *polis*. Se asocian a colinas y lugares alejados del *ásty*. En otras ocasiones se encuentran en las cercanías de las murallas de la ciudad, como forma de reivindicar su asociación con el espacio externo a la misma. De esta manera, se produce la integración simbólica de los cultos rurales.

El coro de la *Paz* pretende representar a todos los griegos, cuando Trifeo (292) se dirige a *ἄνδρες Ἕλληνες* y luego al coro (302) a *ὦ Πανέλληνες* y a los diferentes

---

26. Arist., *Constitución de los atenienses* 43. Cf. Winkler, 1990, p. 31.

27. Harpocración, s.v. “*γαμηλία*” = Fanodemo, *FrGrHist* 325 F17.

28. Thomson, 1946, p. 131.

29. Thomson, 1946, p. 147.

30. Winkler, 1990, p. 61.

sectores de la sociedad (campesinos, comerciantes, constructores, trabajadores, metecos, extranjeros, isleños, etc.: 296-298), pero hay gentes con criterios contrapuestos (492), por lo que al final sólo se incluyen los granjeros, οἱ γεωργοί (508, 511).

Las Tesmoforias se celebran a fines de octubre, en el mes Pianepsión. El día 9 se celebran las Στήνια dedicadas a Deméter y Perséfone, con burlas entre las mujeres, y el 10, las Tesmoforias de Halimunte. Aristófanes (*Thesm.* 80) se refiere al día en que no hay juicios o consejo, centro de los tres días de fiesta; luego la celebración fue asimilada a la *polis*, antes de la *Kalligéneia*, de la resurrección, el día Μέση es el que queda entre la bajada al Hades y dicha resurrección. Eurípides sería objeto de crítica por hablar mal de las mujeres en la tragedia (85). La asamblea de las mujeres tiene lugar en el santuario de las dos diosas, κὰν Θεσμοφόρον (83). Se plantea el poeta presentarse disfrazado de mujer (92), dado que las fiestas eran exclusivas de mujeres.

El día 11 del Pianepsión alude a la ἄνοδος de las Tesmoforias, la subida a la colina, donde se celebra la reunión de las mujeres. El personaje de Eurípides se sitúa aparte para ver y oír: χωρῖς. Posiblemente se celebraban en el área al sur de la Pnix.<sup>31</sup> Comen ajo para propiciar la abstinencia y así ganar en fertilidad. El 12 son las *Nesteía*, parte de las Tesmoforias del estado, día de ayuno. Permanece el misterio del uso del término *thesmós* aplicado de Deméter: existe la hipótesis de que se refiera a los objetos depositados en las cavernas donde se alimentan las serpientes. La tercera etapa corresponde a las *Kalligéneia*, “que engendra bellas criaturas”.<sup>32</sup> La fertilidad humana se presenta junto a la de los campos. Yambe, en el Himno homérico, representa el lenguaje obsceno y la risa y su nombre está relacionado con el yambo.

El yambo (breve-larga) está en el origen de la comedia, la tragedia y la lírica de Arquíloco. El uso del yambo está presente en las *léxeis komikaí* documentadas en Hiponacte, creador de la parodia.<sup>33</sup> Aquí se representa los rituales del Fármaco, que acude con el falo.<sup>34</sup> Semónides de Amorgos (24W = Fr. 22 Adrados) alude a la comida que se extenderá en la comedia y alardea de cómo asar el cerdo. La comedia presenta grandes similitudes con el yambo que alcanza la madurez con Epicarmo en Siracusa, en la época de los tiranos hacia 480, bajo Gelón y Hierón.

La tragedia es de hecho una especie de síntesis de todos los géneros anteriores.<sup>35</sup> El tercer día es el de la escenificación de las *Tesmoforias* de Aristófanes. Éste desde los primeros versos plantea la necesidad de ver (5-7) lo que no oír y oír lo que no

---

31. Escolio a Ar., *Thesm.* 80.

32. Plut., *Dem.* 80.

33. Mastromarco, 1992, p. 336.

34. Fr. 21 Adrados = 14aD.

35. Cerri, 1992, p. 305.



verá. Eurípides es el guía. Da una explicación basada en el éter como elemento primario (14), de clara inspiración órfica. El orfismo experimenta el mismo proceso de adaptación a la vida cívica de las prácticas originadas en el mundo rural. Pisístrato fue igualmente promotor de tal transformación. También se organizan como celebración cívica los misterios de Eleusis dedicados a Deméter y Cora, que en principio contenían un ritual consistente en arar la llanura Raria. Los vencedores recibían el premio en grano.<sup>36</sup> Plutarco trata precisamente la relación entre los cultivos y el matrimonio.<sup>37</sup> El suelo productivo y el suelo cívico se equiparan a través del matrimonio y sus productos.<sup>38</sup> A su época también se atribuye la reforma urbanística de Atenas, la creación del ágora del Cerámico, marcada por el paso de la vía sacra que conducía a Eleusis, en los momentos en que el culto de las diosas se incorporaba a la ciudad, con la representación del Eleusinio, templo situación en el tramo final de la de vía, ya en tiempos de Pisístrato; en la Acrópolis se construye el templo arcaico del que se conserva parte del frontón, ricamente policromado, que representa a los leones que atacan a un toro y restos de triglifos y metopas.

La tiranía de Pisístrato significó la consolidación cívica. En cierto modo el efecto duradero consistió en el asentamiento de las reformas de Solón.<sup>39</sup> Entre los medios se halla el establecimiento de las fiestas como las Panateneas y las Dionisias, celebradas posiblemente en el ágora clásica, tal vez en respuesta a esta primera necesidad de crear espectáculos colectivos, en la orquesta central vinculada a la vía. Era un lugar de reunión para ceremonias colectivas, ritos de iniciación, procesiones. Se definía aquí la solidaridad de la población del Ática. También se organizan como celebración cívica los misterios de Eleusis dedicados a Deméter y Cora. Se caracterizaban por su carácter abierto a todo el que hablara griego y estuviera libre de delitos de sangre. En los inicios del siglo VI se construyó el *Telestérion* de Eleusis en el momento de su incorporación a Atenas. Se amplían los límites, además, con la incorporación de Oropo en 506, y la de Salamina con la integración del culto de Eurísaces.<sup>40</sup> Al mismo tiempo se impulsa la potenciación de la Acrópolis como punto final de las procesiones, en relación con Atenea Políade como culto promovido por el sinecismo. Se apoya asimismo la recuperación de cultos sacrificiales primitivos para crear un auténtico festival, al final del mes Hecatombeón, primer mes

36. Arist., fr. 189 Rose.

37. Plut., *Deberes del matrimonio* 41-45.

38. Bruit Zaidman, 2007, pp. 60-61.

39. Hdt., I 59, 6; Tuc., VI 54, 6; *Constitución de los atenienses* 14, 3 (πολιτικῶς); 16, 2; 16, 8; Plut., *Sol.* 31.

40. Plut., *Sol.* 10, 2-3.

del calendario, cada año. Las Grandes Panateneas se celebraban cada cuatro años, con una procesión el día 28 desde el Dípilo a la Acrópolis a través de la Vía Panatenaica que transcurre por el ágora. Igualmente se procede a la consagración del peplo dedicado al *xóanon* de la diosa. Se celebran además competiciones atléticas y musicales con participación panhelénica, con premios en dinero y en ánforas de aceite, y un programa concebido al estilo de las Olimpíadas. También se introducen los festivales rapsódicos. Las pruebas de tipo militar probablemente se celebraban desde la organización tribal de época de Clístenes, con competiciones entre tribus, como las de hoplitas. Desde época de Solón, o tal vez de Pisístrato,<sup>41</sup> existen festivales que reúnen a la ciudadanía, al margen de la caballería, en el *gymnikòs agón* como fiesta isonómica contrapuesta al *hippikòs agón*. El héroe trágico experimenta pruebas como las de Heracles: ἀτὰρ πόνων δὴ μυρίων ἐγευσάμην.<sup>42</sup>

Se establece así un sistema de afirmación de la comunidad. Desempeña en ello un papel importante la consolidación de la tragedia, en la época de Tespis, que estrenó su primera obra entre 536 y 532, así como de los cultos eleusinos y las Braurionias.<sup>43</sup> En ambos casos se fundan santuarios en la ciudad de Atenas. Los cultos limítrofes se asientan en la urbe. Las iniciadas de Atenas ofrecen diversas procedencias del territorio ático. Los aspectos locales del culto de Braurón dejan de tener importancia. Al trasladarse a la Acrópolis las mujeres ganan protagonismo. Ésta ejerce así una fuerte atracción sobre artistas y poetas, como Anacreonte y Simónides.

Con ello se consigue la formación de una ciudadanía amplia. Es la comunidad que se afirma antes de Salamina. Las primeras representaciones teatrales tuvieron lugar en el ágora, del mismo modo que en los demos, en los que se celebraban las Dionisias Rurales, donde se representaban obras que ya se habían llevado a escena en la ciudad. En Atenas, las Leneas son la herencia local de las Rurales, oficiales desde 442. En ellas era mayor el protagonismo de la comedia, que conserva de modo más evidente los aspectos rurales. Por ello, su evolución es paralela a la que ocurre en el tránsito de las comunidades aldeanas a la ciudad unificada. De este modo, el teatro del siglo V en Atenas es parte integrante de la vida cívica. Desde Pisístrato, las representaciones se regulan por el Estado de manera rigurosa. El primer concurso se data entre 535 y 532. Las fiestas de Dioniso se convirtieron ya entonces en un instrumento de integración de la ciudadanía.

---

41. Miller, 2004.

42. Eur., *HF* 1353-1356.

43. Osborne, 1985, pp. 172-178.

Desde los versos 100-129 de *Tesmoforias*, Agatón dirige el coro de las κοῦραι consagrado a las Χθονίαις (...) ξὺν ἐλευθέρα πατρίδι βοᾷ y se refiere a continuación a las divinidades olímpicas, Febo, Ártemis y a la Σιμουντίδι γᾶ, que se refiere a la llanura troyana. El siervo (*therapón*) manda que el *laós* se quede callado, mientras el *thíasos* de las Musas se asienta en los palacios de los señores y el éter se diluye en *Tesmoforias* (39-45), lo que parece poder interpretarse como metáfora de la transformación de los cultos rurales. En la comedia conocida, como *Acarnienses*, y en el yambo el culto se ha transformado en manifestación cívica. Diceópolis es un campesino en la ciudad. Celebra las Apaturias, donde todavía en palabras de Teoro ansiaba comer morcillas (146), ἀλλᾶντας; la fiesta se sitúa entre el origen rural y el papel integrador en la ciudad a través de la fraternía, pues era el momento en que los *koúroi* se integraban en la comunidad, en la κoureῶτις ἡμέρα. Pero también se proclamaba al ganador *koúros* del año, simbólicamente divinizado. El engaño (ἀπάτη) de Melanto servía como etiología de las Apaturias. Representaba la lucha con Janto en la frontera beocia, en el mes Pianepsión, entre septiembre y octubre. El entrenamiento de los efebos contenía recorridos por la *chóra* (*Constitución de los atenienses* 42, 3-4). En las Dionisias urbanas los efebos introducían en la ciudad la imagen del dios desde la Academia.<sup>44</sup> La fiesta contenía la procesión del falo y coros de ditirambos, organizados por tribus como la *boulé*; la misma organización persiste en el teatro; el público se organiza como la *polis*.

Diceópolis percibe con los tracios a los odomantos con su falo, τὸ πέος (158). La *parábasis* funciona como núcleo originario de la comedia, el κῶμος y el ἰάμβος. La tercera parte viene después de la *párodos* y el *áywn*. La *párodos* es una convocatoria para la fiesta. En *Aves* (209-222), la Abubilla convoca a la fiesta. Es el papel del ciudadano ateniense como representante de todos los helenos (*Paz* 292-302). Trigeo se dirige a ἄνδρες Ἕλληνες para liberar a Irene, querida a todos, τὴν πᾶσιν Εἰρήνην φίλην (294), y se refiere a todos los oficios, incluso metecos, extranjeros e isleños, todas las masas, ὅ πάντες λεῶ (298), y el coro insiste en dirigirse a todos los helenos, ὦ Πανέλληνες (302). En la segunda *parábasis* (729-816) los protagonistas son los granjeros atenienses, pero aluden a los granjeros de toda Grecia para liberar a la Paz. Las realidades se comportan con flexibilidad en el campo de la comedia. En la segunda de 1127-1190, se caracteriza porque el poeta puede adaptarse al papel del corifeo y dirigirse al público. En el origen el coro era protagonista, como en *Acarnienses* o en *Aves* (el coro de aves anunciado por Pistetero en 294), o sirven de apoyo a un protagonista, Demos, en *Caballeros*, o a los de su clase, en *Avispas*. Alguna vez

44. Winkler, 1990, p. 36.

está compuesto de dos mitades hostiles, como en *Lisístrata*, coro de viejos y coro de mujeres.<sup>45</sup> En general la comedia tiende a vincularse a la actualidad de la ciudad, y se muestra el apogeo de la democracia en la comedia antigua. La fiesta funciona como celebración de la ciudad.<sup>46</sup> En *Nubes* 298-313, el coro convoca a las doncellas (παρθένοι) a la tierra de Palas y Cécrope, venerable por los rituales sagrados, donde se celebran, las fiestas de Deméter y de Bromio (Dioniso), con la llegada de la primavera, ἡρί τ' ἐπερχομένω Βρομία χάρις (311) y los rituales secretos, οὐ σέβας ἀρρήτων ἱερῶν (302), todo con referencia a las Grandes Dionisias, con presencia de extranjeros. La fiesta se ha hecho imperial. Se convierte en algo completamente ciudadano. En la *parábasis* de *Aves* (676-800), las aves se manifiestan en un himno cosmogónico.

En Mayo-Junio, Esciraforión o Esciroforión, se celebran las Esciroforias, en Esciras, dedicadas a Atenea o Deméter, fiestas de mujeres. Sin duda hay problemas sobre el significado de la palabra *skíron*. Harpocración dice que es la sombrilla que llevaban en la procesión desde la Acrópolis a un lugar llamado *Skiron* donde estaba el culto de Atenea *Skiras*. El lugar se relaciona con la agricultura, ocho meses después de las Tesmoforias, cuando se entierran los cochinillos para recogerlos en octubre como fertilizantes. Practican la abstención sexual para provocar la fertilidad. Está en manos del *génos* de los Eteobúttadas, que eran también sacerdotes de Poseidón. El personaje de Eurípides propone disfrazarse para colarse entre las mujeres (90). Cuando aparece Agatón, el Pariente cree que es Cirene, una cortesana (98). El Pariente dirige la procesión (κῶμος) de las jóvenes, κοῦραι, con la antorcha de las dos diosas ctónicas (101-104). Pero invoca a las Musas y a Febo (107-109), y a Ártemis Agrótera (115), y Leto y la cítara ματέρ' ὕμνων / ἄρσενι βοᾷ δοκίμων (124-125), como que se han dignificado con el sacerdocio masculino, lo que sería un dato de las Genetílides, a propósito de la dulce canción femenina, θηλυδριῶδες (de humores femeninos), κατεγλωττισμένον (acariciada con la lengua), μανδαλωτόν (que bloquea la boca como un beso, deriva de cerrojo, μάνδαλος), que me viene una excitación (γάργαλος) bajo el asiento mismo (ὕπὸν τὴν ἔδραν αὐτήν) (130-133).

En la escena siguiente, entre el Pariente y Agatón, se pone de relieve el carácter ambiguo de la sexualidad en la comedia, heredado de las fiestas rurales, con el personaje (Agatón) llamado γύννης (136), con el vestido azafrán, κροκωτῶ (138). Agatón defiende que lleva el vestido adecuado a su γνώμη (148). La comedia se basa en la μίμησις (156). Mnesíloco alude al papel de los Sátiros (157). El Sátiro (6) muestra la sexualidad incontrolable de los varones relegada a seres semianimales.

---

45. Sifakis, 1971, p. 15.

46. Mastromarco, 1992, p. 344.

Representan la base de los cultos dionisiacos. El conflicto entre sexos es patente en las *Bacantes*. Agatón rechaza que el poeta sea entre otras cosas ἀγρεῖον (160). Pero para hacer comedia se cuida, ἐθεράπνευσα (172), él mismo. Eurípides dice que se mete entre las mujeres a escondidas con apariencia de mujer (184-185). Puede tener voz de mujer, γυναικόφωνος (192),<sup>47</sup> además de ser blanco, λευκός (191), lo que le confiere aspecto de mujer. El Pariente acusa a Agatón de ser “pasivo”, “de ancho culo” (200-201). Parecerá que quiere usurpar las obras, έργα, de las mujeres (204). Muchos cultos dionisiacos estaban reservados a las mujeres en muchas ciudades griegas, dice Diodoro (IV 3). Los sátiros componen también el coro de los dramas satíricos. Los sátiros funcionan como contrapunto de los personajes heroicos y emplean un lenguaje más popular y paródico, aparte de distinguirse por la vestimenta y distorsionar la historia mítica canónica.

El coro se dirige a Hermes, pastoril, a Pan y a las Ninfas en Aristófanes (*Thesm.* 977-978). El *Himno homérico* no refleja tanto los misterios como las Tesmoforias, seguramente, la fiesta que se puede remontar a épocas más antiguas, extendidas por toda el Ática.<sup>48</sup> Las fiestas tienen rasgos en común con los misterios de Eleusis.

La muerte es una crisis en el proceso de la renovación de la vida, como en el ciclo agrario. El teatro es un eje de las contradicciones de la vida, la muerte y la liberación, herencia del culto dionisiaco, como la *polis* misma, cultos rurales y racionalidad cívica. Heráclito (DK 22 F15) identificaba, como señalábamos antes, a Dioniso con Hades, pues en ambos casos μαίνονται καὶ ληναΐζουσιν. Λῆναι es un nombre de las Bacantes. La participación masculina respondería a la adaptación a la vida cívica.<sup>49</sup>

Tal vez estas fiestas se identifiquen con los ἀρχαιότερα Διονύσια (las Dionisias más antiguas) a las que alude Tucídides (II 15, 4) en Limnas, cerca del Iliso. Plutarco (*Sobre la codicia* 8) menciona las antiguas fiestas de Dioniso como ἡ πάτριος τῶν Διονυσίων ἑορτή (fiesta tradicional de las Dionisias), y alude a un falo, al vino, a una cabra y a la rama de viña. Sin embargo, no parece acertada la hipótesis de que se trataría de las Leneas pues se celebran en meses distintos, Gamelión (enero-febrero) y Antesteriόν, respectivamente. En las Antesterias se celebraba un concurso de comedia para los actores. Plutarco (*X orat.* 841f) lo hace remontar a Licurgo (siglo IV a.C.). El que ganaba el concurso, que se celebraría en el teatro de Dioniso, tendría derecho a formar parte de los actores de las Dionisias urbanas. En las Antesterias tenían lugar

47. Davidson, 1997, p. 168.

48. Clinton, 1993, p. 114.

49. Thomson, 1946, p. 150.

también en el siglo I, según Filóstrato (VA IV, 21), bailes lascivos acompañados de *aulós* junto a la recitación de poesía órfica.

Con respecto a Teseo en Eleusis,<sup>50</sup> hay muchas representaciones que se interpretan como referidas a Triptólemo y pueden ser de Teseo.<sup>51</sup>

Pluto, como promesa final del himno, aparece en muchas representaciones de las diosas;<sup>52</sup> como hijo de Deméter, representa la riqueza agraria. El lugar del rapto sería la llanura de Nisa (*Hymn* 17), donde Perséfone jugaba entre las flores con las hijas de Océano.

Las Tesmoforias, dedicadas a Deméter *Thesmophóros*, promueven la agricultura según Heródoto (VI 134-135, 3). Se practica la abstinencia sexual y está prohibida la asistencia a los hombres, por lo que se castiga por espiar.

Gran parte de las manifestaciones religiosas que se vinculaban a la vida rural pasan a simbolizar la concordia representada por la ciudad.

El teatro se define como el lugar central de las fiestas cívicas, con una parte oculta donde transcurre lo privado. La vinculación se encuentra en las *Ranas* de Aristófanes, del año 405, representada en las Leneas, especialmente cuando el coro (316-336, 399-415) invoca al dios como Yaco, para comenzar las danzas coronados de flores y frutos, con referencias sexuales. De entrada, destaca el papel de Dioniso. Va vestido con azafrán bajo una piel de león que hace reír a Heracles (45-46). Más adelante, la obra alude a la misma competición teatral. Antes de descender al Hades, Heracles indica a Dioniso que contemplará allí los tíasos “felices”, εὐδαίμονας, de los *mystai* de los misterios (156-158). Las ranas intervienen como en la fiesta de las “marmitas” en Limnas (210-220). El coro de los iniciados (μυστῶν) invoca a Dioniso como Yaco (316-317). Jantias señala (320) que cantan a Yaco como en el ágora. Desde el 340, el coro, a modo de coro sacerdotal, entona en honor de Baco un himno inserto en la comedia como acto religioso. Más adelante el coro canta a Deméter (384-393). No cabe duda de que se adaptan a la comedia prácticas miméticas primitivas, la representación del *Drâma* de la iniciación mística, integrada en el calendario festivo de la ciudad, que se adapta para la ocasión. Era la ciudad la que se encarga de las “entradas” para el espectáculo.<sup>53</sup>

En las Leneas no había todavía extranjeros ni aliados, como se desprende de *Acarnienses* (500-508), donde Diceópolis dice que puede hacer crítica sin que

---

50. Plut., *Thes.* 30, 5.

51. Clinton, 1992, p. 43.

52. Clinton, 1992, p. 54.

53. Winkler y Zeitlin, 1990, p. 5.

Cleón lo acuse de hablar mal de la ciudad delante de extranjeros. Los rituales iniciáticos primitivos se concebían como una mimesis de la muerte y la resurrección, relacionados con los cambios estacionales, con períodos de abstinencia seguidos de explosiones festivas pautadas en los calendarios. Ordalías que se identifican como catarsis, cualidad que Aristóteles atribuía a la tragedia. En las mujeres se identifican con el matrimonio, que es asimismo representado como una muerte. La muerte ritual se convierte en un paso hacia la inmortalidad. El ritual es asimismo la base de los juegos, como en el caso de las Olimpíadas, en que Pélope inicia la práctica a base de la muerte de los pretendientes de Hipodamia, la hija de Enomao. En *Acar-nienses* (1071-1077) se plantea la disyuntiva entre la práctica militar o el ritual.<sup>54</sup> Su terminología es similar a la de las paradas militares. Coinciden en la danza con el *aulós*. También se relaciona con la muerte.

La transformación hacia la fiesta cívica se encuentra representada en *Bacantes* de Eurípides. La obra muestra la instauración de las fiestas de Dioniso en Tebas, como imagen modélica de la ciudad en la tragedia. El coro (519-603) entona un ditirambo, ordenando que los habitantes de la ciudad llamen a Dioniso como “Ditirambo”, a lo que contesta el mismo dios, invocado por el coro como “Ditirambo”. Penteo, el rey, se opone, pero las mujeres siguen al dios. Penteo es definido como ctónico, χθόνιος, pues es hijo de Equión (540) que procede de los dientes del dragón. El coro de mujeres ensalza a quien alienta los misterios de Dioniso, olímpico, hijo de Zeus, llamado δέσποτα (582). Dioniso ataca el *oikos* como centro del dominio masculino,<sup>55</sup> ejercido por Penteo que se siente amenazado. Parece definirse un conflicto entre el ctónico Penteo y Dioniso olímpico. El “sabio”, sin embargo, es aquel que toma parte en los misterios, como Cadmo o Tiresias. La tragedia de Tespis tendría aún un tinte aldeano. Se utilizaban carros de igual modo que en el *kómos*, identificado como una *pompê* rural. Penteo desempeña las funciones del *phármakos* con el que se despide el año ante la llegada del nuevo, Dioniso. Los iniciados alcanzan la felicidad, *eudaimonía*.

La ciudad de Atenas, por su parte, sirvió de centro organizador del Ática, con manifestaciones como las fiestas Panatenaicas y las Dionisias urbanas, referencia de los orígenes del teatro clásico, cuyas representaciones tenían lugar al principio en el ágora, para luego trasladarse cerca del templo de Dioniso, al sur de la Acrópolis. Con las Dionisias urbanas se integran las fiestas rurales y la tragedia se convierte en tema profundamente político y cívico, aunque en los festivales, en la tetralogía que forma la unidad en la representación, se integra el drama satírico como reliquia del

54. Winkler, 1990, p. 49.

55. Zeitlin, 1990, p. 78.

origen rural de la fiesta, anterior a la separación entre serio y vulgar, que sistematizará Aristóteles (*Poet.* IV 1448b) sobre el concepto de mimesis, entre los que imitan acciones hermosas y hacen encomios e himnos y los que se dedican a hacer reproches (ψόγους), lo que Aristóxeno de Tarento aplicará a la danza,<sup>56</sup> cuando distingue serias y vulgares (σπουδαῖαι καὶ φαῦλαι). Se relaciona con el período de transición y con el poeta Prátinas citado en Suda (TGF 4T1). Las Dionisias son herederas de ritos agrarios. Desde la época de los tiranos se lleva a cabo una urbanización del culto, en las Dionisias Urbanas, en Elafebolión (marzo-abril); en primer lugar, se organizaron concursos de ditirambos, por tribus; después, la tragedia y comedia, seguidas de los sacrificios al dios. La comedia se introdujo según la tradición en 487/486. A continuación de los coros de ditirambos se llevaban a escena cinco comedias y tres tetralogías. Esto caracteriza la práctica de la ciudad, aunque el ditirambo siguió presente en ámbito rural, en los demos, junto con la comedia.<sup>57</sup>

En febrero-marzo se celebran las Dionisias urbanas (Elafebolión), con presencia de Ártemis Elafebolios (“cazadora de ciervos”). En las fiestas se comía un pastel llamado ἔλαφος: una pasta con miel y semillas de sésamo. Había dejado de sacrificarse el ciervo por las familias pobres y la caza estaba lejos de los territorios de Atenas. Las Asclepieas se celebran desde fines del siglo V. Las Dionisias urbanas, desde el día 10, eran las fiestas dominantes. Vienen de Eléuteras, con Dioniso Eleutereo, en tiempos de Pisístrato, época del primer teatro de Dioniso. Luego se construyó el Teatro de piedra en 330 en época de Licurgo. Los espectáculos estaban abiertos a metecos y extranjeros seleccionados. Se celebraba una procesión con un falo que representaba el regreso de Dioniso tras ser rechazado. Hace una parada en el santuario de Aca-demo. Danzaban en las paradas, lo que inspiró las gimnopedias a Eric Satie. Había sacrificios al llegar al altar del teatro de Dioniso y comida para todos los ciudadanos. Al final, el *kômos*, una procesión y fiesta con licencias formalizadas con antorchas a la oscuridad. Llevaban toros o vacas para el sacrificio. Participaban ciudadanos y metecos. Eran celebraciones de carácter religioso; como tenían que respetar el calendario lunar, por ejemplo, las celebraciones teatrales tenían lugar el nueve de Elafebolión, al margen del calendario civil. Desde el siglo VI, existe el drama, con Tespis en 534. Se introducen ditirambos, dramas satíricos, comedias, y las tragedias con personajes heroicos. Se imponen sobre todas las fiestas dionisiacas de los demos áticos. Tras los

---

56. Ath., XIV 631c-d.

57. Wiles, 1997, p. 23.



festivales se reunía la asamblea en el teatro. En el mismo mes se celebraban los Pandia en honor se Zeus, poco conocidos.

En Atenas se da, sin duda, una cultura de la representación,<sup>58</sup> que se corresponde a la sociedad del espectáculo. La utilización de máscaras, que se atribuye a Tespis, se vuelve característica del modo dramático que se aleja de la narrativa épica,<sup>59</sup> aunque conserva de ésta la utilización mayoritaria de la temática heroica, lo que le imprime un aura prestigiosa. Con él, la fiesta se transforma en drama. Horacio en su *Ars poetica* (275-277) transmite la tradición de Tespis como el inventor del género de la trágica Camena y el que traslada los versos en carros, *plaustris*, “con los rostros de cantantes y actores untados por las heces”: *ignotum tragicæ genus inuenisse Camenæ / dicitur et plaustris uexisse poemata Thespis, / quæ canerent agerentque peruncti faecibus ora*. El Mármol de Paros le atribuye la primera obra dramática con la que ganó un macho cabrío como premio. Ya no importa tanto la narración de los ἔργα como la expresión de los πάθη,<sup>60</sup> pero dentro del drama. Es el caso por ejemplo del *Edipo Rey* de Sófocles, que expone la transición del hombre más poderoso que conocía los enigmas, envidia de los ciudadanos, a la caída en la mayor desdicha y concluye que nadie puede considerarse feliz (ὀλβίζειν) hasta el término de su vida (1524-1530).<sup>61</sup> El prestigio de Edipo procedía de ser salvador de la ciudad (46).

Según Ateneo (VIII 347e), Esquilo decía que sus tragedias eran “tapas” (τεμάχη) de las grandes cenas de Homero.<sup>62</sup> Ello proporciona una imagen de la percepción helénica de la tragedia como división de la épica, vista ésta como una unidad narrativa y aquélla como una partición, en que cada episodio se extrae del todo para atribuirle una función protagonista. Según Isócrates (II *Nic.* 48-49), los trágicos habían convertido a los oyentes en espectadores (θεατοῦς), y τοὺς μύθους εἰς ἀγῶνας καὶ πράξεις; en definitiva, habían convertido la poesía en representaciones de los conflictos reales. Así, la herencia de los cultos rurales integra la tradición poética propia de la poesía épica para recoger las nuevas preocupaciones propias de la ciudad democrática o protodemocrática, en cualquier caso, vistas como actividades educacionales.<sup>63</sup>

Sin embargo, también se habla en época de los tiranos de importantes actividades culturales, con la colaboración del poeta Simónides de Ceos, como la celebración

---

58. Rehm, 1994.

59. Wise, 1998.

60. Cerri, 1992, p. 316.

61. Cerri, 1992, pp. 319-320.

62. Cerri, 1992, pp. 313-315.

63. Pl., *Hipparch.* 228b-c. Cf. Havelock, 1981.

de elaboración definitiva del texto escrito. En ello se muestra el carácter panatenaico de las fiestas como modo de integración de la población del Ática en la ciudad, igual que los festivales de las Dionisias urbanas, que integraban las celebraciones rurales dedicadas a Dioniso y las convertían en un modo de afirmación del núcleo urbano, con ceremonias religiosas y banquetes públicos, con participación colectiva de los ciudadanos, que ejercían funciones dirigentes por turno, o de todos o de los privilegiados en las ciudades oligárquicas. De este modo se transformaron, de fiestas agrarias, en escenario de los problemas de la ciudad y de sus instituciones políticas. Los problemas en sí no se solucionan, sino que quedan como tales o con la intervención forzada de un *deus ex machina*. De igual modo se difundieron los hermas, símbolos de la fertilidad con el que se identificaron las clases populares urbanas, cuando se implantaron en las esquinas de las principales calles. A través de la tragedia se plasma el uso político del mito, patrocinado por las liturgias.<sup>64</sup> En ambos casos, en la tragedia y en la comedia, se manifiestan de modo distinto la interacción entre lo rural y lo urbano. Ambas reflejan las contradicciones y problemas reales de la sociedad de Atenas que se resumen en la urbanización de los conflictos sociales asociados al ámbito rural, las raíces agrarias de los ciudadanos. De todos modos, las tensiones permanecen, como pasa también en la ciudad. Así la tragedia resulta un espejo claro de las transformaciones históricas de la cultura griega.

Las Genesias se celebran, según Filócoro (328 F 168), el día 5 del mes de Boedromión, que corresponde aproximadamente a septiembre; son nueve meses después de las Dionisias rurales, al final de la estación guerrera, con una celebración de los muertos con rituales tanto públicos como privados.<sup>65</sup>

En el mismo mes, se celebran las Boedromias, con el festival de Apolo del día 7, donde se conmemora la victoria de Jon sobre Eumolpo; a Ártemis Agrótera se venera con sacrificio de cabras; se unen varios aspectos de los Misterios como la marcha a Eleusis. La procesión a Agras se lleva a cabo coincidiendo con la celebración de la victoria de Maratón el día 6.<sup>66</sup> Se reúnen el 13 en el Eleusinio de Atenas, con preparativos para los Misterios. El 14 traen los *iepá* de Eleusis al Eleusinio los efebos. El 15 es el primer día de los Misterios, con la luna llena. Tras varios rituales en Atenas y alrededores llegaban el quinto día a Eleusis con los *iepá*; pasaban por la Academia y

---

64. Arist., *Poet.* VI 2 = 1450b7-8.

65. Tuc., II 34.

66. Plut., *De glori. Ath.* 7; *Sobre la mala intención de Heródoto* 26.

otros lugares sacros y el puente del Ritos, por el que se accedía al territorio de Eleusis. El sexto día tenían lugar los sacrificios. Los efebos participan en las Oscoforias y llevan la *eiresiōne* en una ceremonia dedicada a Apolo, en la época de la vendimia. Por ello Apolo desempeña un importante papel en la tragedia,<sup>67</sup> y en el tránsito del culto a las ceremonias cívicas, donde también está presente el protagonismo de la tiranía.

En *Acarnienses* (46-54), se presenta en la asamblea Anfiteo, descendiente de Deméter y de Triptólemo a través de Celeo y Licino, como encargado de establecer una tregua (σπονδὰς), con los lacedemonios, pero los prítanos no lo acogieron. Los funcionarios cívicos se olvidan de la divinidad rural, según Aristófanes. Pero ese mundo rural es el mundo civilizado, el que se opone al de los Cíclopes en Eurípides. Tiende más a expresar los problemas generales de las relaciones humanas, con salvajes en *Cíclope*. Habitan ἄντρ' ἔρημ' ἀνδροκτόνοι (22). Apacentamos los ganados de un Cíclope ἀνοσίου (26). Ἐν ἐσχάτοις (27). Le sirven δείπνων ἀνοσίων (31). El Cíclope es ἀγορβάτα (54), según el coro de Sátiros. Polifemo es ἄξενον (91). Su mandíbula ἀνδροβρῶτα (93). Cuando Odiseo pregunta a Sileno por la *polis*, éste responde: no hay, son lugares sin hombres (116), ocupan la tierra los Cíclopes, que habitan antros (118). Cuando pregunta si hay jefe o el poder es del *dēmos* (δεδήμενται κράτος), contesta que son nómadas y nadie escucha a nadie: ἀκούει δ' οὐδὲν οὐδεὶς οὐδενός (119-120). En lugar de sembrar la espiga de Deméter, se alimentan de leche, queso carne de los rebaños (121-122). No hay viña ni coro, el extranjero lo ve como carne rica (126). No hay pan, sólo carne (134), leche y queso. Pero los silenos no se distinguen bien de los sátiros.<sup>68</sup> Sólo a partir del siglo IV los silenos se presentan más viejos. Se agudiza el falo y desaparecen los pies equinos. En el *Cíclope* Sileno se distingue de los sátiros. Odiseo le propone el mercado, ἐμπολήμασιν, para sus productos (137). Le ofrece el vino de Marón y el Cíclope le responde que él mismo lo ha criado en sus brazos (141-142). En Odiseo se halla la transformación del producto en mercadería, como en el drama satírico se halla la transformación del culto rural en espectáculo cívico. Odiseo ofrece dinero, νόμισμα (160). Sileno goza porque puede tocar el prado florido, λειμῶνος (171), la representación de los lugares iniciáticos<sup>69</sup> donde,

67. Roche Cárcel, 2000, p. 128.

68. Lanza, 1992, p. 294.

69. Motte, 1973.

por ejemplo, se produjo el rapto de Perséfone,<sup>70</sup> lugar donde se danza y se olvidan los males, ὄρχεστύς θ' ἄμα / κακῶν τε λήστις (*Cyc.* 172).

En diciembre, en el mes *Poseideón*, se celebraban las Dionisias rurales: el día 19, había una reunión en Mirrinunte para tratar de las Dionisias, celebradas en días diferentes en cada uno de los demos de toda Ática en diferentes días. La de la *polis* se hacía en el Pireo. Parece evidente que las representaciones en los demos continuaron a lo largo de toda la época clásica. En Haloas había fiestas femeninas el día 26, en el que sacrificaba la sacerdotisa;<sup>71</sup> la fiesta estaba dedicadas también a Dioniso, pero con una procesión en honor de Poseidón. Llevaban el falo, como en la fiesta evocada por Diceópolis en Aristófanes (*Acarnienses* 244), donde se ofrecen las primicias (ἀπαρζώμεθα, 247-279), celebrada con los esclavos (μετὰ τῶν οἰκετῶν, 249) en las Dionisias rurales (τὰ κατ' ἀγροῦς Διονύσια, 250). Convoa Diceópolis dentro de la *párodos*, que pide a la ciudad (τῇ πόλει γὰρ ἄξιον, 205) que capture al culpable. Antes (195) ha invocado las fiestas, ὦ Διονύσια. Hay banquetes con rasgos obscenos y con participación de las jóvenes. En la procesión hay que mantener erecto el falo tras la canéforo, ὀρθὸς ἐκτέος / ὁ φαλλὸς (259-260). Diceópolis mismo cantará τὸ φαλλικόν (261). Se trata de la promoción de la fertilidad en la época de las noches más largas, con orgías indecentes que se relacionaron con las cortesanas. Serán los niños que nacerán en las Genesias de septiembre. Las Prerrosias en Mirrinunte Poseideas, se celebran el día 8.<sup>72</sup> Es el mes en que hay menos navegación. Diceópolis anima a su hija y desea felicidad al que despose a la hija (254) y canta el himno para favorecer la erección, ὁ φαλλὸς ἐξόπισθε, canta himnos fálicos (260-261), canta a Fales (271) para tirarse a una leñadora y comerse a la paz (275-279).

En 413, Eurípides (*El.*) presenta un ambiente rural, con Electra casada con un campesino pobre (αὐτουργός), como programa de recuperación de la democracia rural. Electra es más violenta que Clitemnestra, que en cambio vive en el lujo (antes de conocer el sacrificio de Ifigenia, ya planeaba vivir con Egisto, según Electra). Orestes es tachado de cobarde. Electra se arrepiente. Pregunta: ¿qué oráculos me han hecho matar a mi madre? (1303), y se retira a la vida campesina y llora por tener que abandonar su patria (1315). Tendrá que purgar lejos perseguida por el asesinato de la madre (1324). Duda de la justicia del vaticinio de Apolo (1246) y de la lógica de las

---

70. *Hom. Hymn Dem.* 417.

71. *Dem., LIX Neer.* 116.

72. *Plut., Thes.* 36.

venganzas sucesivas. Del ambiente rural al cívico, la tragedia llega a desempeñar un papel manifiestamente crítico.

En el siglo IV, la tragedia pierde el carácter cívico como expresión de los problemas de la *polis* y se convierte en espectáculo de evasión y entretenimiento y la comedia en exposición de enredos familiares y personales, pero se impuso la norma de representar en cada festival una obra de los trágicos del repertorio antiguo,<sup>73</sup> con un texto establecido según las órdenes de Licurgo.<sup>74</sup> Se difunden por toda Grecia y el mundo itálico. Nace así el clasicismo normativo.

---

73. Cerri, 1992, p. 333.

74. Plut., *X orat.* 7.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bruit Zaidman, Louise (2007). Le religieux et la politique : Déméter et Koré dans la cité athénienne. En Schmitt Pantel y de Polignac, 2007, pp. 57-82.
- Cambiano, Giuseppe, Canfora, Luciano y Lanza, Diego (eds.) (1992). *Lo spazio letterario della Grecia antica, I. La produzione e la circolazione del testo, 1. La polis*. Roma: Salerno Editrice.
- Cerri, Giovanni (1992). La tragedia. En Cambiano, Canfora y Lanza, 1992, pp. 525-554.
- Clinton, Kevin (1992). *Myth and Cult. The Iconography of the Eleusinian Mysteries*, Stockholm: Åström.
- Clinton, Kevin (1993). The Sanctuary of Demeter and Kore at Eleusis. En Marinatos y Hägg, 1993, pp. 110-124.
- Davidson, James N. (1997). *Courtesans and Fishcakes. The Consuming Passions of Classical Athens*. London: Harper Collins.
- Easterling, Pat E. (ed.) (1997). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gallego, Julián (2009). *El Campesinado en la Grecia antigua. Una historia de la igualdad*, Buenos Aires: Eudeba.
- Hall, Edith (1997). The Sociology of Athenian Tragedy. En Easterling, 1997, pp. 93-126.
- Havelock, Eric A. (1981). *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*. Princeton: Princeton University Press.
- Lanza, Diego (1992). La poesía dramática: i caratteri generali, il dramma satiresco. En Cambiano, Canfora y Lanza, 1992, pp. 279-300.
- Longo, Oddone (1990). The Theater of the Polis. En Winkler y Zeitlin, 1990, pp. 12-19.
- Marinatos, Nanno y Hägg, Robin (1993). *Greek Sanctuaries. New Approaches*. London y New York: Routledge.
- Mastromarco, Giuseppe (1992). La commedia. En Cambiano, Canfora y Lanza, 1992, pp. 335-378.
- Miller, Stephen G. (2004). *Ancient Greek Athletics*. New Haven: Yale University Press.
- Motte, André (1973). *Prairies et jardins de la Grèce Antique. De la religion à la philosophie*. Bruxelles: Palais des Académies.
- Osborne, Robin (1985). *Demos. The Discovery of Classical Attika*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Parke, Herbert W. (1977). *Festivals of the Athenians*. Ithaca: Cornell University Press.
- Pickard-Cambridge, Arthur W. (1968). *Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press (1° ed. 1953)
- Rehm, Rush (1994). *Greek Tragic Theatre*. London & New York: Routledge.
- Roche Cárcel, Juan A. (2000). *La escena de la vida. Una interpretación sociológica y cultural de la arquitectura teatral griega*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Rossi, Luigi E. (1992). L'ideologia dell'oralità fino a Platone. En Cambiano, Canfora y Lanza, 1992, pp. 77-106.

- Schmitt Pantel, Pauline y de Polignac, François (eds.) (2007). *Athènes et la politique. Dans le sillage de Claude Mossé*. Paris: Michel.
- Sifakis, Gregory M. (1971). *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*. London: Athlone Press.
- Thomson, George (1946). *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Drama*. London: Lawrence & Wishart (1° ed. 1941).
- Wiles, David (1997). *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Winkler, John J. (1990). The Ephebes' Song. *Tragoidia and Polis*. En Winkler y Zeitlin, 1990, pp. 20-62.
- Winkler, John J. y Zeitlin, Froma I. (eds.) (1990). *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: Princeton University Press.
- Wise, Jennifer (1998). *Dionysus Writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press.
- Zeitlin, Froma I. (1990). Playing the Other. Theatre, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama. En Winkler y Zeitlin, 1990, pp. 63-96.