

# TRAGEDIA, RELIGIÓN Y PODER EN LA ANTIGUA GRECIA

Emilio Suárez de la Torre  
Universidad de Valladolid



## 1. Dioniso llega.

En la primera mitad del siglo VII transcurrió, entre las islas de Paros y Tasos la vida del primer poeta no épico en lengua griega del que tenemos conocimiento: se llamaba Arquíloco. Esta poeta ilustra perfectamente la relación existente en Grecia, desde fecha muy antigua, entre poesía, religión y poder político. Los datos biográficos antiguos lo describían como un poeta lascivo, malhablado y dañino, como si con tales méritos sin más se hubiera podido alcanzar la fama en la Grecia arcaica. Se trataba, sin duda, de un juicio que partía de una apreciación descontextualizada de sus composiciones en las que, justo es reconocerlo, a juzgar por lo conservado, sí aparecen situaciones y expresiones que explican el surgimiento de esa opinión. Pero los hallazgos arqueológicos y papiráceos de este siglo nos han permitido perfilar una imagen muy distinta del poeta de Paros. La existencia en su ciudad natal de un *archilocheion*, es decir, un santuario templo en su honor, con un relieve en que el poeta aparece heroificado (mediante la clave iconográfica del banquete heroico, acompañado de sus atributos guerreros y líricos), con inscripciones en las que se narra su iniciación por las musas, se resume su biografía y se intercalan fragmentos de su obra, nos muestra una apreciación muy diferente del poeta entre sus paisanos y una valoración muy distinta de su obra. Dicha biografía nos cuenta, entre otras cosas, cómo Arquíloco se vio perseguido por haber entonado en público cantos que no fueron del agrado de sus conciudadanos; cómo, a consecuencia de esta persecución, la esterilidad afectó a los parios (incluida la impotencia viril), y cómo sólo el reconocimiento público del poeta y de lo que su arte representaba supuso el restablecimiento de la normalidad. Coinciden además estos datos con la tradición de sus relaciones con Licambes. El "cliché" biográfico las reduce a un episodio de reacción vengativa de Arquíloco contra el personaje y su hija, Neobule, por haber faltado a su

palabra de matrimonio. Detrás de todo ello se admite actualmente que tuvo que haber una cuestión de tipo político: Licambes no era un personaje cualquiera y su difamación, a través de la de Neobule, suponía un deterioro de su imagen pública. Por otra parte observamos que Arquíloco (o sus biógrafos) siguió un esquema "dionisiaco": el desprecio a su persona fue seguido de la calamidad familiar conseguida gracias al verso yámbico, igual que la desgracia pública se desencadenó al no acoger debidamente su poesía dionisiaca.

Efectivamente, en Arquíloco está funcionando el modelo mítico del rechazo a Dioniso y sus negativas consecuencias. Los atenienses conocían al menos dos leyendas de este tipo. Una, quizá más conocida, es la de Icaro: acoge a Dioniso, éste le enseña a cultivar la vid y la primera vez que da a probar vino a sus paisanos éstos acaban dándole muerte, pues piensan que les ha envenenado, dados los efectos de la ingestión. Su hija Erigone lo descubre y se suicida ahorcándose: así se explicaba la "fiesta de los columpios", *aïora*, y la tradición de colgar muñecas de los árboles. De Icaro conservamos otro relato distinto que nos acerca mucho más al posible núcleo originario de la tragedia. Icaro sacrificó un macho cabrío que asolaba sus viñas y obligó a sus vecinos a danzar alrededor de la piel de la víctima. Aquí tenemos ya probablemente un *aition*, un relato explicativo de un acto que se desarrollaba en un ritual dionisiaco. No menos importante es el relato que nos explica una parte del ritual de las Grandes Dionisias, el festival que acogía el más importante concurso teatral ateniense. El acto preliminar de esta fiesta era una procesión con la estatua de Dioniso desde el recinto que éste tenía próximo al teatro hasta otro templete en la Academia, para luego reintegrarlo al anterior. Pausanias explica que se trata de una mimesis de la llegada de Dioniso desde una localidad colindante con Beocia, llamada Eléuteras. Un mito nos cuenta que de allí llegó en tiempos un tal Págaso con la primera imagen de Dioniso. Fue maltratado y desdeñado por los atenienses y, por este hecho, se vieron afectados por una enfermedad que afectaba a sus genitales (algo parecido a lo ocurrido en Paros). El remedio llegó sólo al seguir el consejo del oráculo, consistente en fabricar "falos en público y en privado". En la procesión antes citada, en efecto, se transportaba un gran falo que conmemoraba el antiguo suceso. En un detallado y valioso estudio de esta tradición en relación con la topografía de Atenas, C. Sourvinou-Inwood ha reconstruido así la evolución de esta antigua *pompé*:

I. a) En una primera etapa la estatua era llevada de la Academia al Pritaneo, un rito que evocaría la primera introducción del culto (véase la implicación política -por el lugar- y pública -por el recorrido). En la *hestia* (donde estaba el fuego sagrado) del pritaneo tenía lugar un rito de *xenismos* (acogida al extranjero o al huésped) con una "actuación". Luego la estatua era conducida al santuario dionisiaco y allí se hacían sacrificios. Las reformas de Clístenes (ahora volveré sobre ellas) supusieron una modificación de lo representado que exigió más espacio para la ceremonia de *xenismos*. Pasamos, pues, a

b) La "función" pasa al agora. La estatua es entonces llevada de la Academia al Agora (se la recibe en el altar de los Doce Dioses y se queda-

ba en la *eschara* que había enfrente). Allí "vigilaba" las representaciones. Luego:

c) En un momento determinado: (1) Tenía lugar la *pompe* (procesión) y (2) la estatua volvía al templo. De modo que debemos reconstruir esta secuencia antigua:

La *pompe* comenzaba en el Pritaneo, iba al ágora y, escoltando la estatua de Dioniso, iba del ágora al Pritaneo, donde se hacían los ritos de *xenismos*; de allí, al santuario, donde se hacía los sacrificios.

II. Se caen los *ikria* y se desplaza la representación al santuario de Dioniso Eleutereo. La estatua era recibida en la *eschara*/ altar de doce dioses (rito de acogida) y de allí al teatro. Pero antes de la *pompe* la estatua tenía que ser llevada al pritaneo para el *xenismos*.

La teoría se completa con una propuesta decisiva. Los actos rituales de acogida oficial de Dioniso en el pritaneo (*xenismos*) serían los que estarían en el origen de la tragedia. Esto no es incompatible con las teorías de "origen sacrificial" de la tragedia, sino todo lo contrario. En efecto, Burkert (1966, 1990) ha postulado que el núcleo más primitivo de lo que llamamos tragedia (como indica ya su propio nombre) estaría en un ritual sacrificial (que es la sustancia de numerosas religiones), o más exactamente, en la muerte ritualizada de un *tragos* o macho cabrío, acompañada de cantos y danza. Este rito parece vinculado también desde fecha antigua al dios Dioniso (cf. lo dicho de Icaro).

En un momento determinado el canto de ese ritual se ha enriquecido con una tradición de contenido épico-heroico. Pero esto supone un ambiente muy distinto, en el que las *poieis* quieren enlazar con tradiciones de prestigio, en que el culto a los héroes ejerce su influjo, en que las tradiciones poéticas y culturales se entrecruzan, se panhelenizan y se reinterpretan.

El paso decisivo será la "adopción oficial" de ese conjunto ritual y la organización de un agón público. Aquí interviene ya claramente la esfera del "poder", ya que el certamen forma parte de una fiesta pública organizada en todos los sentidos: en relación con un culto determinado, dentro de un calendario cívico-religioso, a expensas del erario público y con arreglo a una secuencia fija. Y, lo que es más importante, con cierto "control" de los mitos que se ponen en escena.

Pero demos de nuevo marcha atrás y repasemos algunos acontecimientos y datos que ponen igualmente de relieve la relación entre los conceptos del título de este trabajo.

## 2. Espectáculos y ostentación pública. La manipulación del rito.

La historia de Grecia está llena de acontecimientos que ilustran este encabezamiento, de entre los que seleccionaré sólo algunos más cercanos a nuestro tema. Podemos empezar por la localidad de Sición, donde tuvo lugar un episodio citado en todas las historias de la literatura a propósito de los orígenes del teatro (Heródoto V 67). Sición entra en conflicto con su vecina, la poderosa Argos. Y empieza a funcionar la censura. Hasta entonces se

venían celebrando certámenes épicos: los poemas homéricos se cantaban en público tradicionalmente. Pero en ellos el nombre de Argos y los argivos aparecía demasiadas veces y, además, en tono encomiástico. Se procede, pues, a la *damnatio* de semejante testimonio. El monumento heroico dedicado a Adrasto, un argivo que luchó en Tebas, que se hallaba el ágora fue destruido, incluso en contra de lo que había dicho el oráculo de Delfos. Clístenes hace traer de Tebas los restos del peor enemigo de Adrasto, Melanipo, le cede un espacio sagrado nada menos que en el prítaneo y allí le erige un monumento y le asigna todos los ritos que se hacían en honor de Adrasto. Pero aún hay más. Entre las honras que dedicaban los sicionios antes a Adrasto figuraban “coros trágicos”. Clístenes decide restituir (quizá “instituir”, pero Heródoto lo ve con ojos del s. V) como destinatario de esos coros a Dioniso, mientras que los sacrificios rituales se asignan definitivamente a Melanipo.

Vayamos a Atenas. Estamos a comienzos del siglo VI. Solón se hace cargo de la situación política y emprende numerosas reformas. Las más importantes, de carácter religioso. Entre ellas, una decisiva: la organización de un calendario con una secuencia de cultos y fiestas. Otra de enorme repercusión (más de lo que parece a primera vista): renovación del rito funerario; se acabó la ostentación de las familias aristocráticas, es decir, se suprimen los aspectos de “lujo externo” y de lamentación heroificadora particular. Solón pone las bases del ritual funerario al uso en la democracia durante el siglo V. Y añade otra reforma absolutamente decisiva: la del censo. Se trata de un capítulo bien conocido de la historia de las instituciones atenienses: la participación en los órganos de gobierno se amplía a las diversas clases sociales, de acuerdo con una división que suele entenderse basada en la capacidad de aportación a partir de las rentas de cada uno. El paso era importante (a pesar de lo injusto que pueda parecer con una perspectiva actual): la riqueza sustituye a la nobleza de sangre. Las clases censatarias pasan a ser las de los *pentakosiomedimnoi*, *triakosiomedimnoi* o caballeros; zeugitas y tetes. En las dos primeras, pues, la referencia se toma a partir de la equivalencia de su aportación según la medida de áridos. Connor (1987) ha observado que estamos ante una relación entre esta clasificación de Solón y el ritual anual de ofrenda de los primeros frutos o primicias, que tendría lugar o bien durante las *Targelias* o, más probablemente, durante la antigua fiesta de las Panateneas. Dicha ofrenda se realizaba mediante una ostentosa procesión. En la forma en que esa ofrenda se hacía estaría la explicación de esa división censataria tan particular: la procesión iría encabezada por los carros de los que más aportaban; seguirían los caballeros y luego el resto a pie. Esta demostración pública no tendría, evidentemente, una función de mera ostentación, sino que serviría para controlar precisamente la verdadera capacidad de contribución de cada uno y su adecuación a la ceremonia.

Seguimos en Atenas, pero han pasado algunos años. La llegada de la democracia plena aún tendrá que demorarse. Pisístrato está decidido a hacerse con el poder y a establecer una particular variedad de ese régimen que tanto arraigo conocía por entonces en otras ciudades: la tiranía. Lo con-

sigue una vez, pero fracasa en su intento de consolidación. Es exiliado y prepara su retorno. Estamos ya en la década de los 50. Aparte de las complicidad de ciudadanos en el interior de la ciudad, su vuelta al poder le va a ser garantizada por su recurso a una acción que al propio Heródoto le parecía absurda, pero que fue sumamente efectiva (lo que no se entiende sin tener en cuenta la mentalidad popular ateniense). Pisístrato contrata los servicios de una mujer de excepcional talla y con dotes de actriz, habitante de un demo vecino. Casualmente se llamaba *Phye*. Armada de la cabeza a los pies, sube al carro con Pisístrato y, precedidos de heraldos, hacen su entrada triunfal en Atenas. El mensaje de los heraldos explicaba que Pisístrato volvía acompañado de la diosa Atenea y que ambos se disponían a tomar posesión de la Acrópolis. La política se aliaba una vez más con la religión con gran éxito.

Casualmente este "teatral" gobernante es el que permitió que se diera el ambiente propicio al desarrollo de la gran fiesta que dará acogida al certamen dramático: las Grandes Dionisias ("reorganizadas" al menos). No insistiré ahora en la conocida teoría que relaciona el fomento del culto de Dioniso con la política populista de los tiranos. Aunque no siempre se ha formulado correctamente, me parece fundamentalmente correcta. Ahora bien ¿debemos a Pisístrato el nacimiento de la tragedia? Es doctrina común que el primer agón trágico lo ganó Tespis en 534 y su nombre ha quedado unido a la invención de este peculiar género. Así se viene enseñando. Pero en 1989 West analizó con rigor los datos usados tradicionalmente para fijar esta datación y llegó a conclusiones sorprendentes. En este conciso artículo puso en evidencia la debilidad de los argumentos tradicionales para admitir estas tres fechas: 535/3 como primera puesta en escena de Tespis; 523/0 como la primera de Quériilo; 511/8 como la primera de Frínico. El fallo está en que dichas fechas se obtuvieron en época helenística (probablemente el responsable fue Eratóstenes) con un sistema de "extrapolación hacia atrás" de unas referencias y datos indebidamente utilizados: entre otras cosas se adaptó el cómputo por Olimpiadas a un sistema anterior diferente. Es cierto que la datación rectificadada puede implicar una diferencia de pocos años, pero lo más importante es que la supuesta "reorganización" pisistrática de las Dionisias se data en 533 *sólo por su vinculación con la fecha de Tespis*. Por tanto, si una se viene abajo, también la otra. En opinión de West, a lo más que podemos llegar con seguridad es a afirmar que Tespis inició su actividad bajo el régimen de Pisístrato.

Este estimulante análisis provocó la aparición de otro importante trabajo de Connor en 1990. La razón es comprensible: estábamos ante la posibilidad de arrebatarse al tirano los orígenes del teatro y acercarlos a la fecha de los comienzos de la democracia. Su propuesta consistió en que debíamos rebajar la organización de las Grandes Dionisias y sus concursos más a fines del siglo VI, hacia el 506 (por eso, dice, las listas conservadas de vencedores no suben más allá del 502). Tespis y los otros nombres de pioneros de la tragedia habrían participado en las Dionisias rurales; y, por último, los primeros certámenes habrían sido de *komoí* con coros de ditirambos y no exactamente de tragedias.

Es este último el punto más débil que ha visto en su argumentación Sourvinou-Inwood. No puede admitirse la asignación del invento a Clístenes como nos gustaría, porque lo que es evidente es que su nuevo sistema tribal se adapta a lo que la autora llama "el segmento agonístico", sobreimpundiéndose a un sistema anterior de diferente articulación. Además (argumentación que puede sorprender) esta autora considera que el ditirambo no puede ser más antiguo (se refiere a Atenas, naturalmente), porque el espacio circular (necesario para su interpretación) no se encuentra en los niveles arqueológicos más antiguos.

A pesar de estas objeciones, pienso que los argumentos de West y Connor no son incompatibles con la idea de que Pisístrato y sus hijos no sólo hayan fomentado el dionisismo (de lo que no hay duda), sino también una organización "controlada" y a la vez espectacular de las Grandes Dionisias. Durante su gobierno pudo tener lugar un primer paso en el enriquecimiento del ritual dionisiaco y en el comienzo de la fusión de lo épico en la estructura del canto ritual (personalmente creo en la existencia de la 'redacción Pisistrátida' de Homero). Pero es muy probable que aún no se hubiera alcanzado ni la envergadura ni la riqueza de los agones posteriores. Lo que quiero decir también es que para mí no hay duda de que la tragedia y la comedia son géneros que se explican mejor en su formación y desarrollo, en la forma en que los conocemos, en el seno del sistema democrático ateniense. Por algo la gran tragedia griega es la tragedia de la democracia (cf. Iriarte 1996).

### 3. Tragedia, religión y política en la Atenas del siglo V.

Como había sucedido con Solón, las reformas de Clístenes afectaron considerablemente también al ámbito religioso y, en consecuencia, a todos los aspectos de la vida en los que la religión tenía un papel destacado (es decir, casi todos), incluidas por supuesto las grandes celebraciones. Aunque pueda parecer tópico y una fórmula excesivamente fácil, también la vida religiosa se fue "democratizando". El cambio más notable consistió en el paso de una religión del clan familiar o del *genos* a una religión de la *polis*. Lo que sucede es que, de acuerdo con el principio antes establecido, la nueva situación registraba la pervivencia de antiguas estructuras. Las principales fiestas estaban bajo la jurisdicción del arconte *basileus* (aunque no olvidemos que era un ciudadano elegido al efecto); cultos como el de Eleusis (por citar lo más conocido) registraban aún el monopolio de antiguas familias (Eumólpidas, Cerices). Asimismo hay que tener en cuenta que la creación de un sistema democrático no implica para el género teatral estar libre de condicionamientos. Todo sistema político desarrolla unos métodos de autodefensa que, tácita o descaradamente, acaban condicionando numerosos aspectos de la vida de los ciudadanos. Un ejemplo de injerencia del poder en la representación dramática lo ilustra el "golpe de mano" del arconte del 468, que consiguió que los generales actuaran como jueces, e inscripciones del siglo IV indican que en este período tal procedimiento no fue una prácti-

ca aislada. Ni siquiera la democracia estaba libre de la ostentación, como se ve en el acto de aportación de los tributos a la confederación en el mismo teatro con ocasión de los certámenes (una clara demostración de poder); antes de la representación se proclamaban en voz alta los nombres de quienes habían sido benefactores distinguidos de la ciudad y también se hacía desfilar ante todos en el teatro a los hijos de los que habían caído ese año por la patria. Ahora bien, aparte de la diferente naturaleza de esta ostentación, la evolución sociopolítica había conocido un cambio radical.

Rasgos fundamentales de esta nueva situación son:

(a) Una implicación cada vez mayor de todo el cuerpo social en la vida religiosa. Para ello fue determinante, aparte del desarrollo de instituciones democráticas, la configuración de un calendario festivo, con actividades que implicaban a todos los ciudadanos (con la salvedad de que existían rituales exclusivos para un determinado sexo o grupo de edad). Por otra parte, la participación y organización de los rituales de un culto (con las pocas excepciones conocidas) ya no estaba vinculada a la pertenencia a un *genos*.

(b) En cuanto al contenido de esa religión, observamos cómo las grandes tendencias del politeísmo (como son la jerarquización del panteón, la delimitación de funciones divinas en un plano estructural, etc.) se armonizan con las peculiaridades locales. Así, los atenienses no dudan de que Zeus es el dios supremo, pero la divinidad más significativa es Atenea (con una peculiar relación con otros dioses, como Posidón o Hefesto).

(c) Adquieren especial arraigo una serie de divinidades en torno a las que cristalizan cultos que reúnen numerosos rasgos antiguos, de ritos agrarios, pero unidos a tendencias religiosas que han ido innovándose. Pensemos en Deméter en Eleusis, en los rituales dionisiacos, en Apolo (con la preponderancia de la purificación y lo profético, etc.). Asimismo adquirirán gran importancia los cultos a divinidades femeninas, unas por su significación en las distintas etapas de la vida de la mujer (Ártemis, Afrodita, Hera), otras por ser el centro de cultos secretos o místicos (Deméter y Perséfone).

(d) Antiguas corrientes espirituales, que habían introducido una perspectiva escatológica en la religión, conocen un desarrollo constante, muy especialmente el orfismo. Su vinculación con algunos cultos concretos adquirirá cierta complejidad en Atenas (pensemos en la peculiar fusión órfico-dionisiaca que denotan las tradiciones eleusinas). Es posible que esa influencia se perfilara con intensidad o modalidades variables según los niveles sociales o culturales (pensemos en los poetas y filósofos).

(e) Estrechamente vinculado a la evolución social está el culto a héroes y heroínas, un fenómeno que no es exclusivo de Atenas (y, por supuesto, ni siquiera del Ática), pero que también adquiere aquí una configuración particular (Kearns [1989], Larsson [1995]). La implantación del sistema de tribus, cada una con un héroe epónimo, es parte de esa originalidad. Los calendarios religiosos publicados en los últimos decenios nos dan una información interesantísima al respecto. Apreciamos una situación que, paradójicamente, nos recuerda a la de las tablillas religiosas de Micenas: prescripciones de ofrendas en los meses indicados (no fechas) a dioses, héroes y heroínas muchas veces desconocidos, entre los que no suele faltar el epónimo (p. ej.

Torico en la ciudad homónima). En este punto conviene advertir que en el Ática el concepto de héroe es relativamente variopinto, aunque más o menos se puede hablar de una categoría homogénea en cuanto a su importancia como fenómeno religioso. Junto a esos héroes y heroínas, prácticamente desconocidos fuera de su demos, existen otros propios de Atenas, pero en torno a los cuales se ha creado una mitología más desarrollada (Erecteo, las Cecrópides, etc.). Por último, se rinde culto también a héroes sobradamente conocidos por las sagas épicas, con las que generalmente se entronca para buscar una justificación etiológica.

Los acontecimientos históricos, sobre todo las grandes conmociones que afectan en el siglo V a Atenas, repercuten directamente en la forma de manifestar la religiosidad, en las concepciones, y todo ello tiene su reflejo en la tragedia, como tienen eco en la misma los hechos históricos y, a veces, la política interna. Suelen destacarse como acontecimientos decisivos los siguientes:

(i) La victoria sobre los persas tuvo una gran repercusión en la religiosidad griega, ya que se interpretó como una manifestación de apoyo divino a la piedad griega y de castigo a la desmesura de los asiáticos. Ese apoyo divino se materializó, según los relatos que empezaron a circular, en colaboración directa. El dios Pan se apareció al corredor Filípides cuando éste llevaba a los espartanos el mensaje de la llegada de los persas a Maratón y le recordó los favores que les había hecho y los que aún podía hacer; por ello (se entiende que interviene a su favor), acabada la lucha, se erige un santuario a Pan al pie de la acrópolis y se celebra una fiesta anual. Precisamente en la batalla de Maratón se decía que había intervenido el propio Heracles, lo que dio lugar al certamen local de las fiestas *herakleia*. Para la democracia ateniense fue decisivo que esta victorias se produjeran pocos años después de su instauración. Se fue ya estableciendo una ideología de gloria y reconocimiento divino a la actuación griega y, por añadidura, se pusieron los fundamentos del imperialismo subsiguiente, aprovechando el prestigio conseguido entre los aliados.

(ii) La consecuencia inmediata, a efectos de su reflejo literario, es la consolidación de esa ideología de la gloria ateniense y de su peculiaridad cultural que cristaliza en diversos relatos míticos y en la tradición del *logos epitaphios* o discurso fúnebre, basada en el cambio fundamental que ya desde Solón se había producido en los ritos de inhumación, siempre en detrimento de las ceremonias de ostentación privada, tal como se ha señalado. La autoctonía ateniense subraya esa peculiaridad frente al resto, al tiempo que los mitos se configuran en torno a los defensores del territorio: los antiguos reyes Cécrope y Erictonio/ Erecteo y sus descendientes se enfrentan a Eumolpo y los tracios o a las Amazonas u obligan a los vecinos a tener comportamientos dignos y respetuosos con los dioses: los "Siete" (seis en realidad) son enterrados en Eleusis y los peloponesios acogen a los Heraclidas. Se ensalzan las figuras míticas (de ambos sexos) de quienes se sacrifican por la patria ateniense (Cecrópides). El antiguo mito de Teseo llega a su máximo desarrollo en el período posclástico, con su ensalzamiento de la unidad territorial y su repercusión panjónica (introducía un paradigma libera-

dor, pero basado en la expansión territorial): las sagas locales se modifican para sincronizarlas con las del héroe nacional, su figura aparece en numerosos relatos como paradigma de variada aplicación. El Ática es la cuna de la civilización y es allí donde se inició el cultivo de los cereales, otorgado por la propia Deméter (mito de Triptólemo); el paradigma de la consecución de un orden sobre la barbarie afecta incluso a mitos no ubicados en Atenas, como sucede con el de la sucesión de divinidades délficas. El modelo épico, rememorado cada año en las Panateneas y en otros certámenes que incluían cantos, es absorbido y utilizado casi descaradamente. Atenas asume la gloria de los griegos vencedores del bárbaro: hasta las genealogías troyanas son manipuladas (cf. Erecteo). Por otra parte, todo ese aparato de lo que hoy podríamos llamar "manipulación de masas" no se ponía en marcha sólo cara a los ciudadanos. Las celebraciones religiosas que incluían los mayores espectáculos, Dionisias y Panateneas, contaban con la presencia de delegaciones de los aliados.

(iii) La guerra del Peloponeso será el otro gran acontecimiento que condicione la evolución de las ideas religiosas. En dos sentidos. Primero, porque, a pesar de todos los esfuerzos por mantenerla viva (de hecho, los oradores del siglo IV aún continuarán recurriendo a ella), la ideología del *logos epitaphios* sólo llegaría a tener valor como algo referente a "tiempos pasados", cada vez más lejanos. La realidad, un enfrentamiento bélico entre griegos sometido a toda clase de vicisitudes y que durante muchos años (431-404) dañó a todos sin beneficiar claramente a nadie, promovía más bien reflexiones sobre la conducta humana y consideraciones sobre el destino y los dioses, no siempre claros en sus decisiones. A la guerra hay que añadir el efecto, al poco de comenzar, de la catástrofe que supuso la epidemia de peste. En segundo lugar, porque la realidad política ateniense conoció una evolución poco alentadora, en lo interno y en lo externo. Ello tuvo su repercusión no sólo en el plano ideológico, sino incluso en aspectos externos condicionantes del culto. Por otra parte, aunque ya he señalado la necesidad de reconocer la presencia en Atenas de cultos que tradicionalmente se han considerado introducidos en este período (desde los años treinta), es sintomático que los propios griegos situaran su adopción en estas fechas, lo que podría indicar su mayor extensión o aceptación: pensemos en Asclepio, Cíbele, Bendis, Sabazio, etc., acompañados de la extensión de sociedades religiosas. Si no se introducen entonces, al menos parecen atraer más la atención de nuestras fuentes. Obsérvese que algunas de estas divinidades se caracterizan o por su capacidad curativa o por recibir culto exclusiva o mayoritariamente femenino, con un componente orgiástico. También hay que señalar la proliferación de falsos adivinos, charlatanes y embaucadores denunciada más tarde por Platón.

No obstante, tendencias muy antiguas persisten. La religiosidad griega no se vio a la larga substancialmente afectada por estos hechos, que jamás produjeron un claro descrédito de los dioses (al contrario: se estimulan nuevos cultos, que suelen ser desarrollos de los existentes). La relación entre religión y vida de la *polis* se mantiene inalterada. A todos los efectos. El escándalo de los misterios es un ejemplo: el recelo de que un sacrilegio ocul-

te una maniobra contra la ciudad y el orden establecido es antiguo. En cierto modo, Sócrates será víctima de esta forma de ver las cosas: su principal acusación fue no creer en los dioses en los que la ciudad cree e introducir nuevos démones de forma incontrolada, lo cual es nocivo para un ateniense, pero no tanto en un plano estrictamente piadoso, sino como peligro de alteración de la tradición por "corrupción" de la juventud, dado (como vemos en *Las Nubes*) que lo que levantaba más recelo entre los atenienses era precisamente su actividad educativa. Debe señalarse que, desde el punto de vista religioso, la reacción de los atenienses en épocas de "crisis" ha sido sumamente conservadora: véanse, aparte de lo dicho, las reformas del 401 (con el calendario de Nicómaco -procesado porque "se pasó" en su recopilación) y la renovación de antiguas tradiciones en el siglo IV (incluidas las reformas de Licurgo). Incluso se ha dicho que la crisis no fue precisamente de creencias, ni siquiera tuvo que ver con las críticas a la religión, sino que el indicio de crisis venía dado precisamente por ese recelo hacia posturas críticas, algo que antes no se había dado.

Sobre este trasfondo ¿cuáles son los principales elementos que configuran la tragedia como un género religioso y cívico a la vez?

(1) Ante todo, Dioniso y el dionisismo. Toda tragedia es dionisiaca, pero no sólo por su marco externo (que no es poco) o por alguna mención concreta (que son muchas), sino porque lo es por su contenido y significación. La tragedia es, mayoritariamente, experiencia de confrontación con la muerte, como la comedia lo es con la vida y la vitalidad: ambos son ámbitos de Dioniso. Dioniso es ambiguo y no siempre se manifiesta de forma patente: su presencia puede estar latente. Mucho de dionisiaco tiene ya por sí sola la intervención de las heroínas míticas en la tragedia, esos personajes con frecuencia inquietantes para el ateniense medio (unas mujeres que, gracias a los dioses, sólo salían en el teatro). Dioniso, además, es también un dios civilizador para los atenienses. Las antesterias, por ejemplo, son fiestas de "muerte" y "muertos", pero Dioniso se une en hierogamia con la esposa del arconte rey. Por otra parte, el dionisismo tiene una perspectiva cívica evidente, bien entendida por los gobernantes.

(2) La tragedia adopta un lenguaje religioso complejo. No hablo ahora del lenguaje verbal, sino de los componentes rituales que subsume y de la forma en que lo hace. Me parece equivocado entender que la tragedia es en su origen una amalgama de elementos rituales enlazados por una estructura más o menos fija. Se trata simplemente de que los rituales que marcan la vida del hombre griego, desde la cuna a la tumba, son momentos decisivos cuya significación se traspasa ahora a una contexto mítico de profundas evocaciones. La significación de esos rituales puede ser la misma que poseen en la vida real, pero con frecuencia están trastocados o "pervertidos" (Seaford [1994]). En general son: el matrimonio (relevante sobre todo en el caso de la mujer); el ritual fúnebre, con su lamento trenético; el sacrificio; y (quizá menos evidente a veces) los misterios eleusinos. Añádase el trasfondo dionisiaco antes mencionado, que puede contribuir a la "perversión" señalada y que en algún caso puede dejar de ser trasfondo para ser claramente ritual dionisiaco.

Pero el código religioso no se agota en estos rituales. Hay tragedias con un componente profético muy importante, en las que la referencia a los signos, a las señales de los dioses, etc. es fundamental. Hay mucho, en efecto, en algunas tragedias de Apolo, del dios de la profecía y de los efebos, del dios de la iniciación ritual y, también, del dios de la purificación. En suma, del otro gran dios "cívico" y marginal a la vez.

(3) Los atenienses se habían familiarizado con las sagas épicas mucho antes de que surgiera el teatro. Los aedos, citaredos y poetas corales más antiguos habían dado ya el paso decisivo que consistió en desarrollar en forma de canto monódico o coral un tema mítico, generalmente perteneciente a alguna de las leyendas épicas. El entorno de esa interpretación también era festivo y religioso. La novedad ahora era la dramatización, la presencia del actor o actores, la alternancia con el coro, la utilización de un escenario y de un público que iba a mirar, escuchar y participar. Ahora las vicisitudes de los antiguos héroes se podían vivir en detalle. Algunos de esos héroes y heroínas tenían culto muy cerca, allí al lado; a los de la tradición épica se habían unido otros muchos, entre ellos el padre de la unificación del Ática y del nacimiento del estado ateniense, Teseo, tal como se ha dicho más arriba. Sus vidas estaban llenas de hazañas gloriosas, pero también de sufrimiento y, con frecuencia, una cadena de muertes y expiaciones había marcado a su linaje. La experiencia del culto al héroe, el lamento ritual ante su tumba, la rememoración de su muerte se trasladaron al escenario trágico. Pero el fenómeno cultural ateniense y sus dimensiones tuvieron otra consecuencia en el tratamiento de las leyendas. Hubo una apropiación de éstas (también aquí llegó esa hegemonía). El conflicto mítico y su resolución se adaptó a la escena ateniense: cuando interesaba, lo que se decía de Argos o Tebas podía aplicarse a Atenas, pero con más frecuencia aún se utilizaban como modelos de contraste. Pero Atenas es hospitalaria: en su escena encuentran solución (en el sentido trágico, claro) las calamidades de los héroes, los conflictos míticos: Orestes, Heracles, Edipo. Por supuesto, el mito sufre una recodificación, ya que el espectador no puede evitar relacionar esos modelos heroicos con su vida cotidiana, con el acontecer histórico. Unos modelos entre los que están sus héroes y heroínas más cercanos, aquellos que pusieron los fundamentos de la ciudad-estado.

#### 4. Algunos ejemplos.

**Esquilo.**- La trilogía de la *Oresteia* (458) es quizá el conjunto dramático de mayor profundidad y significación en la escena griega. Aparte de sus extraordinarios valores literarios, la especial dimensión temática que permite la estructura trilogía convierte a estas obras en documentos excepcionales en su vertiente religiosa, social y política. Es el gran venero de los investigadores de los orígenes del teatro y también de las relaciones entre religión y política, con un equilibrio extraordinario entre cada una de sus partes.

La muerte y sus rituales, la profecía y su fuerza (en la palabra y en la acción), la fusión de la maldición familiar, el crimen y la ideología de la puri-

ficación encuentran aquí una resonancia única. Es, además, la culminación de un conflicto mítico resuelto, dentro y fuera de la escena, en Atenas: es una gran etiología del comienzo de diversos cultos y tradiciones y es, no lo olvidemos, la consagración de Atenas como ciudad protectora (de los héroes y los hombres) y protegida (de los héroes, en justa compensación, y de los dioses), de la ciudad donde reina la justicia, de la gran ciudad de la diosa Atenea, complementaria en lo religioso, del gran centro espiritual délfico.

La primera obra de la trilogía, *Agamenón*, registra una densidad religiosa casi insuperable. Es un ejemplo soberbio de equilibrio entre lo apolíneo-mántico y el mundo de la muerte y de Dioniso. Esquilo lleva por derroteros de novedad un viejo mito: el tratamiento de la figura de Clitemestra, la utilización de la palabra mántica para predecir y recordar, la importancia del sacrificio de Ifigenia y su articulación en el curso de los hechos, son algunas de esas novedades. En el plano teológico es la gran obra ejemplificadora de la justicia de Zeus, pero sus dimensiones religiosas son más complejas. En la sugestiva teoría de Seaford, *Agamenón* es con razón el modelo perfecto de la "perversión" de los rituales fundamentales que encarnan la reciprocidad social: el del sacrificio (las muertes de Ifigenia y Agamenón hacen que la gran expresión de la solidaridad del clan familiar sea aquí todo lo contrario; la de Casandra trastoca la tradición homérica de la acogida al extranjero); el del ritual fúnebre (Agamenón muere en el baño, anticipo "perverso" del baño lustral del cadáver, que no tendrá); los misterios (la terminología mística del conjunto fue destacada ya por Thomson, muy especialmente los contrastes luz/oscuridad, ver/no ver, etc.); y, por último, el ritual de boda, en una transmutación perceptible aquí a través de varias referencias irónicas.

Los espectadores del 458 asistieron después a una impresionante escenificación de un ritual funerario, pero no precisamente de uno cotidiano. La tumba de Agamenón es el centro de una acción destinada en buena medida a restaurar las anomalías rituales y religiosas introducidas por la primera obra. También aquí pesa el presagio y la profecía (Apolo y su mandato están siempre presentes en boca de Orestes, aparte de que la acción inmediata viene desencadenada por el ensueño de Clitemestra), pero es la comunicación con los dioses y con el difunto el núcleo del desarrollo. Ejemplo de "funeral agresivo", estimulador de la venganza, restituye el equilibrio en el plano moral y, a la vez, estimula la ejecución de actos ineluctables, aunque terribles. Orestes, en quien los historiadores de la religión tan pronto han visto un doble mortal de Apolo como una personificación de Dioniso (cf. el mismo nombre), materializa en su persona y sus actos tendencias de la religión griega de las que los trágicos se sirvieron con profusión en la ejemplificación de la aleccionadora vida heroica: el peso de la palabra profética, la restauración del equilibrio mediante la venganza, la expiación de la culpa por hechos, paradójicamente, inevitables. Un héroe joven (hay quien lo relaciona con los efebos), cuyo paso por Atenas se rememoraba en la gran fiesta ateniense de Dioniso y de los muertos, las Antesterias (*choes*). Apolo, no lo olvidemos, es el dios de los jóvenes, de los efebos: en la presentación de los modelos épicos se suele subrayar la relación paterno-filial en estos héroes

(sólo que aquí la particularidad es que se genera una venganza que afecta al propio clan familiar).

La solución de este conflicto llega en *Las Euménides*, una obra de la que (entre otras muchísimas cosas) se ha dicho que no puede entenderse plenamente sin tener presente la función social del culto a los héroes. En el ámbito del culto dionisiaco el espectador asistía a la exculpación de un héroe, gracias a la diosa local y con la mediación de una importante institución de la polis, que será beneficioso para ésta (aunque él no sea ateniense), sin que haya habido merma de la voluntad apolínea y sin menospreciar (al contrario, elevándolo a la categoría de venerable culto local) el poder de las Venerables, las furias (aquí, quizá, la personificación de lo más dionisiaco de la trilogía) quienes, mediante el mágico rito teatral, recordamos cómo se convirtieron en seres protectores de la polis y sus valores (no sólo de lo material). Anticipo del Edipo sofocleo, el antiguo criminal manchado por un crimen familiar, el asesino de su madre, deviene en ser beneficioso para la ciudad.

**Sófocles.**- En *Antígona* (442) la íntima relación entre religión y política encuentra un paradigma de conocida repercusión en la figura del gobernante que, a raíz de un conflicto o problema estrictamente religioso no puede ver más que una conspiración contra su poder (paradójicamente, una manera de pensar de la que no se librarán ni siquiera los gobiernos democráticos, como se verá años después con motivo de la crisis de la mutilación de los Hermes y de la parodia de los misterios). Como es sabido, el diálogo entre Hemón y Creonte deja definitivamente dibujado el perfil del tirano, cuya mirada "asusta al hombre del pueblo". Nada más satisfactorio, desde luego, para el auditorio ateniense que contemplar el castigo del obcecado dictador. Pero hay mucho más. La localización tebana de la tragedia permite al poeta introducir elementos religiosos explicables por aquélla, pero estrechamente unidos a la religión local. Antígona sintetiza como pocas tragedias los componentes dionisiacos y eleusinos. Creonte, se ha señalado, viene a anticipar una figura como la de Penteo, por su actitud de *theomachos* que, por defender un erróneo concepto del orden establecido, frente al mundo de los dioses, atrae sobre sí y los suyos muerte y destrucción. Su ceguera inicial se transformará en revelación dolorosa: tampoco él, como luego Edipo, escuchará al adivino ciego. Antígona actúa con una fuerza inusual, hasta el punto de que su actitud y la de Ismena, arrastrada por ella, reciben calificativos menádicos en algún momento. Su fuerza es la que dan los dioses. Los valores que defiende son los que encarna Zeus. Su conducta es la que inspira Dioniso. No es una apreciación superficial. Basta un repaso al contenido de las partes corales. El célebre estásimo en que se canta la naturaleza prodigiosa del hombre se entona nada más saber el coro lo que ha sido capaz de hacer Antígona, y concluye con la clara observación de que esta conducta piadosa ensalza la ciudad y la contraria la destruye. Dioniso aparece mencionado expresamente en la primera y en la última intervención del coro. En la párodo es cantado como Baquío: tras evocar los desastres que el poder de Ares (y, lo que es lo mismo, la guerra surgida de la rencilla familiar) ha traído a la

ciudad, muestra su deseo de que reine el que “conmueve” a Tebas, Dioniso, erigido aquí en dios que representa la paz ciudadana, simbolizada en sus fiestas religiosas. Este aspecto positivo del dios, conocido del público ateniense, no será el que triunfe, sino uno mucho más terrible: el del dios purificador del error por la muerte, el del Dioniso-Hades heracliteo y misterioso. El segundo estásimo ensalza el poder de Zeus y recuerda el peligro constante que acecha al hombre de caer en la obcecación insensata. Se canta después el poder de Eros, subrayando la inversión ritual que paradigmáticamente contiene esta tragedia: Antígona se ve privada del matrimonio y del lamento fúnebre, al tiempo que su muerte es su himeneo: pero no sólo hay esterilidad forzada y muerte para la familia de Edipo, sino que este hecho provocará idéntico castigo sobre el linaje de Creonte. El cuarto estásimo contenía un mensaje complejo en forma mítica: los ejemplos de Dánae, Licurgo y los hijos de Fineo son, al menos aparentemente, de distinta naturaleza: un castigo con final feliz, un suplicio terrible por ofensa a Dioniso, un acto atroz de una madrastra contra unos inocentes, sin castigo por ello. El primer mito enlazaba en lo externo con el “encierro” subterráneo de Antígona, pero esa prisión será el lugar de la unión amorosa con Zeus, de la que nacerá Perseo; el segundo ilustraba el peligro de la ofensa a Dioniso; el tercero el sufrimiento de inocentes hijos por la reacción enloquecida de la madrastra y, sobre todo, permitía enlazar con la mitología ática, por la genealogía ‘Erecteide’ de la primera esposa de Fineo, Cleopatra, hija de Bóreas y Oritía (hija de Erecteo). El último estásimo (1115-1152) no es ni más ni menos que un himno clético a Dioniso al servicio de la ambigüedad trágica, porque, tras esta petición de su presencia, asistimos a la revelación final de lo sucedido tras la escena, que se reduce a una palabra: muerte.

**Eurípides (405):** *Bacantes* (con *Ifigenia en Áulide* y *Alcmeón en Corinto*).

A pesar de las diferencias de opinión entre los críticos, puede hablarse de cierto consenso en cuanto a que el dionisismo que aquí encontramos tiene mucho de esencial, pero también numerosas particularidades. En cierto modo, es más aconsejable entender la obra como interpretación del dionisismo que como “guía” ritual o espiritual del mismo. Pero también es verdad que lo verdaderamente dionisiaco de la misma lo es muy sustancialmente. A mi juicio, Eurípides (en cierto modo, también, a su manera, Sófocles) ilustra la paradoja habitual de la evolución del pensamiento religioso griego, que es la de su constante evolución, pero desde presupuestos sumamente conservadores. Se han subrayado con razón (Versnel) los rasgos helenísticos ‘avant la lettre’ de esta tragedia. Pero Eurípides vuelve, en la forma y en el fondo, a lo más sustancial de la tragedia y de su espiritualidad, aunque de una forma absolutamente original e insospechadamente innovadora:

- La primera gran innovación de esta obra es hacer de un dios el protagonista y el creador tangible de la acción. Un Dioniso que aparece como un dios de poder omnímodo, presente en todos los ámbitos: Dioniso está en el hombre, en el animal y en las plantas; es cada cosa y su contrario, es todo.

-Conecta con corrientes coetáneas religiosas de gran fuerza: momento de ebullición de cultos misteriosos, tíasos (no nuevos, claro); es un dionisis-

mo impregnado de rasgos metróacos y místicos.

- Traslada a la escena una actitud frecuente entre sus coetáneos ante los nuevos cultos (ver lo dicho sobre nuevos démones), pero con la particularidad de que se hace sobre la defensa de un culto que no es nuevo: la defensa del *nomos* parece precisamente una llamada a la recuperación de la esencia del dionisismo.

- Bierl ha subrayado la importancia del factor metatrágico en este dionisismo: según esta sugerente tesis, *Bacantes* encierra un análisis del proceso por el que el espectador se sitúa ante la representación dionisiaca, para, finalmente, verse arrastrado por ella. Dioniso es aquí personaje y director de escena a la vez; hay numerosos rasgos de "teatro en el teatro", sólo que no son presentados como tales, sino como constituyentes del rito escenificado. Los aspectos contradictorios de Dioniso y, su consecuencia directa, los de la propia función de la tragedia como representación, están aquí magistralmente ejemplificados.

- La defensa del dionisismo (y de Dioniso, dios benefactor de Atenas, en marcado contraste con la mítica Tebas) es la que hace surgir esos rasgos "nuevos": magnificación del milagroso poder del dios, exigencia de sumisión, ejemplificación terrible del castigo del *theomachos*, etc.

- Y una duda final: el momento de su composición es de declive del sistema (especialmente del sistema democrático que vio la consolidación del teatro como gran rito religioso). ¿Encierra la obra una defensa de ese sistema y una advertencia frente a lo que pueda suponer ir contra el teatro, es decir, contra Dioniso y, en consecuencia, contra la libertad del demos?

## SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- ARONEN, J., "Notes on Athenian Drama as Ritual Myth-Telling within the Cult of Dionysos", *Arctos* 26, 1992, pp. 19-37.
- BIERL, A. F. H., *Dionysos und die griechische Tragödie*, Tübingen (Classica Monacensia I) 1991.
- BURKERT, W., "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", *GRBS* 7, 1966, pp. 87-121.
- BURKERT, W., *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin, Wagenbach, 1990.
- CONNOR, W. R., "Tribes, Festivals and Processions: Civic Ceremonial and Political Manipulation in Archaic Greece", *JHS* 107, 1987, pp. 40-50.
- CSAPO, E. - SLATER, W. J., *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1995.
- DEGANI, E., "Democracia ateniense y desarrollo del drama ático", en R. Bianchi Bandinelli, *Historia y civilización de los griegos* (tr. esp.), Barcelona 1979, pp. 262-316.
- EASTERLING, P. E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, University Press, 1997.

- GARLAND, R., *Introducing New Gods: The Politics of Athenian Religion*, London 1992.
- GUEPIN, J. P., *The Tragic Paradox. Myth and Ritual in Greek Tragedy*, Amsterdam 1968.
- GOLDHILL, S., "The Great Dionysia and Civic Ideology", *JHS* 107, 1987, pp. 58-76.
- HENRICH, A., "Between City and Country: Cultic Dimensions of Dionysus in Athens and Attica", en M. Griffith & D. J. Mastronarde (eds.), *Cabinet of the Muses. Festschrift T. Rosenmeyer*, Lanham 1990, pp. 255-277.
- HENRICH, A., "Why should I dance?", *Arion* 3, 1995, pp. 56-111.
- IRIARTE, A., *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Madrid, Akal, 1996.
- KEARNS, E., *The Heroes of Attica*, London (*BICS* Suppl. 57) 1989.
- KNOX, B. M. W., "Athenian Religion and Literature", *The Cambridge Ancient History*, vol. V, Cambridge 1992, pp. 268-286.
- LARSON, J., *Greek Heroine Cults*, Wisconsin, University Press, 1995.
- MIKALSON, J. D., *Honor Thy Gods. Popular Religion in Greek Tragedy*, Chapel Hill-London 1991.
- PARKER, R., *Athenian Religion. A History*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- REHM, R., *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rites in Greek Tragedy*, Princeton, University Press, 1994.
- SEAFORD, R., *Reciprocity and Ritual in Tragedy. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford 1994.
- SOURVINOU-INWOOD, CHR., "Something to do with Athens: Tragedy and Ritual", en R. Osborne & S. Hornblower (eds.), *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 269-290.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E., "Archilochus' 'Biography', Dionysus, and Mythical Patterns", *Omaggio al Prof. G. A. Privitera* (en prensa).
- SCHNURR, CH., "Zur Topographie der Theaterstätten und der Tripodenstrasse in Athen", *ZPE* 105, 1995, pp. 139-153.
- THOMSON, G., *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Drama*, London 1941.
- WEST, M. L., "The Early Chronology of Attic Tragedy", *CQ* 39, 1989, pp. 251-254.
- VERNANT, J. P. - VIDAL-NAQUET, P., *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid (trad. esp.) I, 1987 - II, 1992.
- VERSNEL, H. S., *Inconsistencies in Greek and Roman Religion I: Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes. Three Studies in Henotheism*, Leiden (Studies in Greek and Roman Religion VI), Brill, 1990.
- WEST, M. L., *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, Teubner 1990.
- WINKLER, J. J. - Zeitlin, F. (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton 1990.