

TYCHO

**Revista de Iniciación en la Investigación
del teatro clásico grecolatino y su tradición**

Número 3

2015

GRATUV

Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València

CONSEJO EDITORIAL

Dirección:

Carmen Bernal Lavesa, Laura Monrós Gaspar, Carmen Morenilla Talens

Secretariado:

Núria Llagüerri Pubill

Consejo de redacción:

José Vte. Bañuls Oller
Universitat de València

Javier Campos Daroca
Universidad de Almería

Chema Cardeña
Director de teatro - Sala Russafa

Francesco De Martino
Università degli Studi di Foggia

David García López
Universidad Complutense

Enrique Gavilán
Universidad de Valladolid

Juli Leal Duart
Universitat de València

Juan Luis López Cruces
Universidad de Almería

Reinhold Münster
Universität Bamberg

Lucía P. Romero Mariscal
Universidad de Almería

Consejo asesor:

Antonio Andrés Ballesteros González
UNED

Juan de Dios Bares Partal
Universitat de València

Reyes Bertolin Cebrián
University of Calgary

Esteban Calderón Dorda
Universidad de Murcia

Luisa Campuzano
Casa de las Américas de La Habana

Charles Delattre
Université Paris-Ouest Nanterre

Diana De Paco Serrano
Universidad de Murcia

José Antonio Fernández Delgado
Universidad de Salamanca

Concepción Ferragut Domínguez
Universitat de València

M^a do Céu Fialho Zambujo
Universidade de Coimbra

Pedro Pablo Fuentes González
Universidad de Granada

Ramiro González Delgado
Universidad de Extremadura

Marta González González
Universidad de Málaga

Carmen González Vázquez
Universidad Autónoma de Madrid

Lorna Hardwick
The Open University

Eleftheria Ioannidou
University of Birmingham

Montserrat Jufresa Muñoz
Universitat de Barcelona

David Konstan
New York University

Aurora López López
Universidad de Granada

M^a Paz López Martínez
Universitat de Alacant

Fiona Macintosh
University of Oxford

Elina Miranda Cancela
Universidad de La Habana

J. Guillermo Montes Cala
Universidad de Cádiz

Carlos M. Ferreira Morais
Universidade de Aveiro

Andrés Pociña Pérez
Universidad de Granada

M^a Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel
Universidade de Lisboa

Jaume Pòrtulas Ambros
Universitat de Barcelona

Elena Redondo Moyano
Universidad del País Vasco

Andrea Rodighiero
Università degli Studi di Verona

M^a Fátima Sousa e Silva
Universidade de Coimbra

Miguel Teruel Pozas
Universitat de València

Pierre Voelke
Université de Lausanne

Bernhard Zimmermann
Universität Freiburg

Edita: JPM Ediciones

ISSN: 2340-6682

Impreso en España

ÍNDICE

LETICIA GONZÁLEZ PÉREZ	
Nature and Culture in Tony Harrison's <i>The Trackers</i> of <i>Oxyrhynchus</i>	5
LORENA JIMÉNEZ JUSTICIA	
El prólogo del <i>Cíclope</i> de Eurípides	25
PEDRO JESÚS MOLINA MUÑOZ	
El travestismo dionisiaco	39
VICTORIA PUCHAL TEROL	
El héroe Crusoe: modernización del mito de Ulises en el siglo XIX.....	65
CLAUDIA ADRIANA RAMOS AGUILAR	
El prólogo como diagnóstico, antesala de la enfermedad en <i>Edipo rey</i>	81
ROBERTO REVERT SORIANO	
Un personaje secundario en una obra coral: el pedagogo de <i>Fenicias</i>	91
GRACIA TEROL PLÁ	
El erudito en el prólogo de <i>No me fastidies, Electra</i> , de Antonio Aguilera Vita	109

NATURE AND CULTURE
IN TONY HARRISON'S
*THE TRACKERS OF OXYRHYNCHUS**

Leticia González Pérez

Universidad de Almería (España)

<Letigp22@gmail.com>

Artículo recibido: 15/06/2015

Artículo aceptado: 01/07/2015

ABSTRACT

The aim of Tony Harrison's *The Trackers of Oxyrhynchus*, highlighted as one of the 100 best plays in the twentieth century by the *National Theatre Millennium Poll*, is to bring the dramatic genre of the satyr-play back to life. There is only one complete original version in existence along with scat fragments, in comparison with the greater quantity of classical tragedies which have survived. *The Trackers of Oxyrhynchus* is a reworking of the papyri fragments of the satyr play *Ichneutae (Trackers)* by Sophocles, which was inspired by the Homeric Hymn to Hermes. In this article, the idea is to analyse Tony Harrison's version for the National Theatre, focusing on the importance of nature and culture in the play. The elements of classical tradition remaining from the hypotexts by Sophocles and the Homeric hymn will be explored, together with the ones which have been modified in the version by Tony Harrison and the reasons. There will be an analysis of how the elements of culture stem from the exploitation of nature and the reasons why nature is treated as an inferior being despite the fact that it is the main source of culture. This is exemplified in the contemptuous treatment of the satyrs by Apollo, and especially in the flaying of Marsyas. Furthermore, the analysis will be focused on the way nature eventually takes revenge and how this is portrayed in the play. Finally, the reasons behind Tony Harrison's reelaboration will be examined, and the conclusion will involve a critical analysis of *The Trackers of Oxyrhynchus*.

KEYWORDS: Tony Harrison, *The Trackers of Oxyrhynchus*, nature and culture, satyr play, classical tradition, reception.

* This paper has been written under the supervision of Dr. Lucía Romero Mariscal (University of Almería), to whom I am deeply grateful.

RESUMEN

La obra teatral *The Trackers of Oxyrhynchus*, de Toni Harrison, elegida como una de las 100 mejores obras de teatro del siglo xx por el *National Theatre Millennium Poll*, representa el deseo de revivir el género del drama satírico, del que apenas se conservan ejemplares en comparación con las tragedias clásicas. *The Trackers of Oxyrhynchus* es una reelaboración de los fragmentos papiráceos encontrados del drama satírico *Ichneutae (Trackers)* de Sófocles, basado, a su vez, en el himno homérico a Hermes. En este artículo nos proponemos analizar la versión de Tony Harrison, centrándonos en el papel de la naturaleza y la cultura en la misma, examinando qué elementos han pervivido y cuáles han sido modificados en *The Trackers of Oxyrhynchus* en comparación con el hipotexto de Sófocles y con el himno homérico a Hermes. Analizaremos la forma en la que muchos elementos de la cultura surgen de la explotación de la naturaleza, y cómo, a pesar de ser ésta fuente de cultura, es tratada como un ser inferior, como podemos ver en el trato de Apolo a los sátiros, y especialmente en el episodio del despellejamiento de Marsias. También nos centraremos en la venganza de la naturaleza y cómo este hecho se refleja en la obra. Finalmente, buscaremos las razones de las reelaboraciones de Tony Harrison y realizaremos un análisis crítico de la obra.

PALABRAS CLAVE: Tony Harrison, *The Trackers of Oxyrhynchus*, naturaleza y cultura, drama satírico, tradición clásica, recepción.

*Memory runs a marathon, a human mind relay from century to century to
recreate our play. Memory, mother of the Muses, frees from oblivion the
'Ichneutes' of Sophocles*

Tony Harrison 1991: 20

1. INTRODUCTION

The Trackers of Oxyrhynchus, one of the most distinguished plays by Tony Harrison, stems from the desire to bring the genre of the satyr play back to the stage. According to Tony Harrison, there is a great juxtaposition between the ‘high’, *i.e.* classical tragedy and even comedy, and the ‘low’ art, *i.e.* the satyr play.¹ Patrick O’Sullivan & Collard argue that this “is the most enigmatic for modern viewers and readers”² due to the fact that there is only one complete ancient satyr play left, Euripides’ *Cyclops*, in contrast with the great amount of tragedies and comedies that have endured until the present day. Notwith-

¹ As Harrison (2004: 11) explains “dramas became text divided into ‘high’ and ‘low’ art. The loss of the satyr play is both a symptom and a consequence of this division.” From now on, all quotations from *The Trackers of Oxyrhynchus* will be as per the National Theatre Version as published in Harrison, Tony (2004) *Plays 5: The Trackers of Oxyrhynchus, Square Rounds*. London.

² Cf. O’Sullivan & Collard (2013: 1).

standing, satyr plays are essential in order to understand classical tradition and the culture of Greek theatre. These plays belonged to a tetralogy created by a poet, and they were performed after three tragedies, by the same actors, as part of the festivals held in the city of Dionysia. Satyr plays dealt with heroic myths, one example being the confrontation between Odysseus and the Cyclops Poliphemus in Euripides' *Cyklops*, but with a chorus composed of satyrs lead by their father Silenus. As Lissarrague (1990: 236) defines it: "Take one myth, add satyrs, observe the result."

Satyrs were depicted "as animal-like men with the tail of a horse, assine ears, upturned pug noses, reclining hair-lines, and erect members. As companions of Dionysos they were usually shown drinking, dancing, playing tambourines and flutes and sporting with Nymphae."³ O'Sullivan & Collard go on to add that these satyrs "treated heroic myths in a burlesque fashion, and exploited the lechery, cowardice and buffoonery of the chorus of satyrs and their reprobate father Silenus for humorous effect" but as they remark, satyr plays should not be depicted as parodies of heroes or public images in the same way as other types of comedies, since "they invariably keep to the realm of heroic myth and do not, as a rule, explicitly lampoon public figures and contemporary events."⁴

The fact that satyr plays were performed after the three tragedies in the tetralogy could have had different purposes: First, a psychological one, such as the great relief the audience felt during the satyr play after having attended the three tragic plays. Also, there could have been a religious aim since, due to the use of the chorus of satyrs in the orchestra, it was in the sphere of Dionysos, the god whom the audience had come to celebrate in the theatre.⁵ Moreover, a socio-political scheme was plausible because it was "a way of integrating the peasant element into urban-centred tragedies". Finally, its didactic goal was related to the desire of showing values and ways of behaving correctly with the audience through the mischief of the satyrs.⁶

³ Cf. <<http://www.theoi.com/Georgikos/Satyroi.html>> [16/05/2015]. See also Goldhill (2004: 67-71) and Hornblower & Spawforth (1998: s. u.).

⁴ Cf. O'Sullivan & Collard (2013: 3-4).

⁵ In Calame's words: "There are, none the less, numerous close links between the performance of the chorus of satyrs in the orchestra of the theatre and the cult offered by the spectators to Dionysos the Liberator by their very presence at the tragic and comic contests." Cf. Calame (2010: 66).

⁶ All these purposes are explained by Calame (2010: 78) according to the ideas described by Voelke (2001: 30-1 and 381-412).

If only more satyr plays had survived, we would have a better understanding of the Greek culture and this particular kind of drama.⁷ As Tony Harrison argues:

Without the satyr play we cannot know enough about the way in which the Greeks coped with catastrophe. The residue of a few tragedies might give us the illusion of something resolutely high-minded, but it is a distortion, with which post-Christian culture has been more comfortable than the whole picture. (8)

Therefore, with *The Trackers of Oxyrhynchus* he is attempting to provide the satyr play with the consideration it deserves, as Marshall (2011: 557) explains: “This play encouraged a reconsideration of the intended function and reception of satyr play in their original performance context.”

Tony Harrison is famous for his work as a translator, poet and dramatist engaged with classical tradition, but he is especially well known for the great controversy of some of his works, especially his poem “V” which was broadcasted on TV and startled the public due to its obscene language.⁸ The most recurrent topic of his work is social injustice, particularly regarding the working class. As Rudd (2010: 4) points out: “His poetry speaks to readers who have grown up in a working-class setting but struggled to reconcile this with the ‘high brow’ nature of literature and poetry.” This theme is also developed in *The Trackers of Oxyrhynchus* through the social inequalities between the ‘high’ cultivated characters, Apollo and Cyllene, on the one hand, and the ‘low’ class, the satyrs, on the other.⁹ Nevertheless, this paper will focus on a different topic, *i.e.* nature and culture’s role in the play, not only because it is something that has not been examined in such depth as sociopolitical concerns, but also because nature is the source of everything, and as explained in the play version, —and as can be seen in our daily life—, it is always ruthlessly exploited for the sake of culture and civilisation.

⁷ As O’Sullivan & Collard (2013: 20-21) explain “Had more satiric drama survived, however, we might well have evidence of wisdom and other sympathetic qualities on the part of these paradoxical creatures (the satyrs). We find, for instance, if short-lived, courage in standing up to Polyphemus in *Cyclops*.” Satyrs are famous for their most significant characteristics: lechery, drinking and eating, laziness and cowardice. This has been highlighted by the loss of many plays, since other qualities of the satyrs have disappeared with them. Cf. Melero (1988: 414-5).

⁸ See Rudd (2010: 1).

⁹ Therefore, Tony Harrison not only reelaborates the *Ichneutae* to bring back the missing fragments to stage, but also with a political agenda, as Burton (1991: 25) points out “He saw these creatures (the satyrs) as cultural outcasts deprived of opportunities to rise from the lowly situation to which others had condemned them.”

Regarding *The Trackers of Oxyrhynchus*' plot and stage versions, it is important to bear in mind that Tony Harrison wrote two different versions: The first one was to be performed in Delphi Stadium, and the other one in the National Theatre in London. The main idea of the play comes through in a similar fashion in both versions, as Marshall (2011: 559) argues "The ideas that underpin both plays are very similar [...] Harrison is concerned with the cultural divisions that exist in modern Western societies between high and low culture, art and sport, and with the class divisions between their respective audiences." The main difference is that in the Delphi production he wanted to underline the main differences between ancient Greek performances and modern ones whereas in the National Theatre version he wanted to highlight social injustice through the example of the homeless people actually living near the National Theatre.¹⁰

The plot can be divided into three sections:¹¹ First, the story begins with the two archeologists, Grenfell and Hunt, who went to Oxyrhynchus, Egypt, in 1907 searching for papyri and who hired the help of Egyptian men, the fellaheen. In the second part, Grenfell is possessed by Apollo, Hunt turns into Silenus and the fellaheen become the chorus of satyrs. Grenfell/Apollo is obsessed with finding a particular papyrus, the *Ichneutae* by Sophocles—which is actually the hypotext of *Trackers of Oxyrhynchus*—¹² and orders Silenus and the satyrs to find the papyrus and then his lost cattle. In the third part, when they have found the papyrus, the play becomes the *Ichneutae* itself. The satyrs then go on a quest to find Apollo's lost cattle as they know they will be rewarded with gold and their freedom if they find it. Eventually, it transpires that Hermes is the one who has stolen the cattle, and has created a new instrument with the shell of a tortoise: the lyre. In the play version by Harrison, Hermes does not play an important role, since the confrontation quickly comes to an end with Apollo getting the lyre. The real confrontation is at the end, when Apollo refuses to allow the satyrs to use the lyre on the grounds that they are not cultured enough to use it and, on top of that, their reward is "bars of gold, in fact ghetto blasters wrapped in gold foil." (132). This is the main refiguration¹³ by Tony Harrison, —in which the satyrs rebel

¹⁰ See Marshall (2011: 559).

¹¹ This division has been made according to the analysis of *The Trackers of Oxyrhynchus* carried out by Cámara Arenas (2001: 130-34).

¹² As explained in the abstract, *The Trackers of Oxyrhynchus* is an adaptation of the surviving fragments of Sophocles' *Ichneutae*, which was a satyr play based on the Homeric Hymn to Hermes.

¹³ Some of the vocabulary which is used in this essay is proposed by Hardwick (2003: 8-11).

against Apollo and they then become hooligans and use the remnants of the papyri for their bedding.¹⁴

As mentioned previously, this paper will firstly focus on the role of nature in culture, how the characters take advantage of nature and destroy it for the sake of culture *e.g.* the killing of the tortoise or the mistreatment of the satyrs, considered as being inferior. As per the outrage of nature, close attention will be paid to the slaying of Marsyas, a satyr who was flayed alive for trying to play the flute. Following that, we will examine how nature takes its revenge in the play and finally there will be a critical analysis of the ending of *The Trackers of Oxyrhynchus*, since, despite being a satyr play, it ends like a tragedy. The analysis as a whole will be divided into three main considerations: First, how each topic is depicted in the *Ichneutae* and the Homeric hymn will be scrutinised. Then, there will be a comparison of these elements to Tony Harrison's refiguration; and considerations will be taken into account regarding which elements have remained more or less unaltered in his stage version and which ones have been modified. The reasons behind his reelaborations will be explored and finally, the paper will conclude with a critical analysis of *The Trackers of Oxyrhynchus*.

2. CULTURE OUT OF NATURE. CULTURE ABOVE NATURE

The exploitation of natural resources has always been a topical issue throughout the existence of humanity. Nowadays it is widely accepted that nature provides humans with the essential supplies we need. However, nature is not perceived as being an equal or superior entity by humans, but as an inferior element subordinated to culture. This irony of culture emerging from the ruthless exploitation of nature is developed not only in Tony Harrison's *The Trackers of Oxyrhynchus*, but also in its hypotexts, Sophocles' *Ichneutae* and the original Homeric Hymn to Hermes.

Animals are the main target of this exploitation of nature in the myth. Hermes, as a new-born child, creates the lyre using a tortoise shell and different body parts from cows. In the Homeric Hymn—which begins with the birth of Hermes—¹⁵ the exploitation of nature is present from the very begin-

¹⁴ This scene takes place in the National Theatre version. Conversely, in the Delphi version, the satyrs use the papyri to create a football and play with it. As previously mentioned, in our analysis the focus will be on the National Theatre version.

¹⁵ Since the Homeric Hymn is not a satyr play, the main topic is the confrontation between Hermes and Apollo. As such, it is especially focused on Hermes' birth, his theft of the cattle and his confrontation with Apollo. On the other hand, in Sophocles' *Ichneutae*, and in *The Trackers of Oxyrhynchus*, the main characters are Apollo and the satyrs.

ning when Hermes leaves his cradle and sees the tortoise outside the cave. The harshness of Hermes killing the tortoise sets the tone for the role of nature during the rest of the poem; Hermes does not feel any remorse while slaying it:

[To the tortoise] 'I will take and carry you within: you shall help me and I will do you no disgrace, though first of all you must profit me. It is better to be at home: harm may come out of doors. Living, you shall be a spell against mischievous witchcraft; but if you die, then you shall make sweetest song' [...] Then he cut off its limbs and scooped out the marrow of the mountain-tortoise with a scoop of grey iron.¹⁶

In the Homeric Hymn it is also described how Hermes was the first to create fire from piles of wood and the way he wove together a pair of sandals with "tamarisk and myrtle-twigs, fastening together an armful of their fresh, young wood, and tied them, leaves and all securely under his feet as light sandals."¹⁷

The last element of nature slain for the sake of culture in the Homeric Hymn is Apollo's cattle. Hermes, after having created the lyre —(with other animals' body parts besides the turtle's shell)—,¹⁸ steals Apollo's cattle. He then cuts each part of the cows' bodies into pieces and divides them into twelve parts in honour of the gods.¹⁹

Regarding Sophocles' *Ichneutae* and its refiguration in *The Trackers of Oxyrhynchus*, the satyrs are the ones searching for the cattle in order to get their reward of gold and freedom. Moreover, the chronological order of the story is different, since, as we have mentioned above, the Homeric hymn begins with Hermes creating the lyre with the tortoise shell and then going to the mountains of Pieira, where he steals the cattle. In *Ichneutae* and *The Trackers of Oxyrhynchus*, however, Hermes does not appear until the end. Also, the lyre is created not only with parts of the tortoise but also with Apollo's cattle.²⁰

¹⁶ Quotes from the Homeric hymn are taken from the translation by Evelyn-White found in <<http://www.theoi.com/Text/HomericHymns2.html>> [16/05/2015]. Cf. *h.Merc.* (34-38).

¹⁷ Cf. *h.Merc.* (81-85).

¹⁸ "Also he put in the horns and fitted a cross-piece upon the two of them, and stretched seven strings of sheep-gut." Cf. *h.Merc.* (49-51).

¹⁹ Cf. *h.Merc.* (115-130). Hermes is even tempted to devour the cows' meat, whose smell is most alluring for his voracious appetite, but, being a god who wants to be honoured on Olympus, he rejects the idea. Mortals, though, will sacrifice cattle in honour of the gods and eat the meat.

²⁰ It is assumed, although the fragments are missing, that Sophocles' *Ichneutae* ends with the confrontation between Hermes and Apollo: "In the missing end of the play Apollo was probably beguiled by the sound of the lyre, and similarly accepted its gift as compensation for the cattle" Cf. O'Sullivan & Collard (2013: 339). Since Tony Harrison has reelaborated the

As O’Sullivan & Collard (2013: 339) argue: “Sophocles has Hermes making the lyre at the cave itself with hides from the stolen cows —a clever dramatic device which engineers all the stage-business with the satyrs’ search and fright at the underground noise.” Moreover, it is in fact Cyllene who talks to them about the creation of the instrument, with neither Apollo nor Hermes appearing in the scene, as occurs in the Homeric Hymn. This foreignization originally produced by Sophocles and then appropriated by Tony Harrison aims to make the satyrs the main characters together with Apollo, as mentioned above.

Notwithstanding, the most important topic to analyse is the characters’ attitudes towards the destruction of nature for human purposes. For the characters who belong to civilisation (Hermes, Apollo, Cyllene) this exploitation is conceived to be something normal, they even believe they are doing nature a favour by killing it off because it will be more useful dead than alive.²¹ This mistreatment is clear in the three texts: First, in the Homeric Hymn where Hermes kills the two cows and the tortoise violently (see above). This scene is not explained in the other play versions but the reprehensible attitude of the “civilised” characters towards nature becomes even clearer, as is seen in *Ichneutae*, e.g. when Cyllene talks about Hermes playing the lyre “He enjoys playing with it and singing (a melody?) to it [...] this is how the boy devised a voice for a dead creature.”²² Tony Harrison follows the same pattern of the *Ichneutae*, as can be seen in the words of Cyllene: “The baby I nurse devised it in a day from a dead creature a source of joy [...] Dead it has a voice. Alive it was dumb.” (120-21) Further clarification is provided by Apollo when he insults nature and especially the tortoise and his own cattle:

From that unpromising, unlikely start / from bareness and shit we have brought
ART! / This mottled tortoise, this creeping thing / joined to my cattle makes
dumb nature sing / [...] I rather think the tortoise population / will be proud to
make music for higher creation / [...] The gods decreed a fixed scale in creation
/ from the Olympian, like me, to the crustacean, / and almost at the bottom of
the scale, / even below your sort with hoof and tail, / and tail bearers with no
part human, come / creatures like this tortoise, who are dumb / [...] Closer to
the latter, / low on the scale of being, comes the satyr. (130)

Ichneutae, including the missing fragments, in this version the satyrs explain to Apollo that his cows are in the lyre: “The strings of that thing came from your herd’s guts / and them were the horns that waved once on their nuts.” (126).

²¹ Culture leads nature into perfection by means of violence and manipulation. There is a hierarchy in the world from raw nature to ingenious industry in terms of culture and/or art.

²² Cf. O’Sullivan & Collard (2013: 369).

This scene explains the gods (and humans') feelings towards nature in no uncertain terms, which is seen as an imperfect source for humans' needs. Moreover, they do not only kill animals for their own interest, but they also destroy plants to create the papyri, which are humorously used by Hermes as nappies.²³ Furthermore, Tony Harrison uses the spoiling of nature for the socio-political purpose of emphasizing the difference between social classes, as we can see in Apollo's insulting speech towards the satyrs and later on regarding the metamorphosis of satyrs into hooligans (see above).

On the contrary, the satyrs are the only characters in both plays that feel sympathy for the destruction of nature, since they half belong to it due to their goat and horse like physical appearance. As such, they are also treated as inferior beings. In Sophocles' *Ichneutae* there is no clear evidence—due to the lack of fragments—about the sorrow they feel after finding out that animals have been killed to create an instrument, however, their actions show they truly belong to nature, as they are obsessed with sex and food.²⁴

Tony Harrison tries to show the satyrs' mixed feelings towards nature as they are half-goat/horse, half-man, thus, on the one hand, they are untamed as they belong to savage nature and they feel pity for the animals sacrificed in order to create a musical instrument. On the other hand, they also want to be part of the human world as they want their reward in gold and they even want to play the lyre because they are fascinated when they hear it, calling it "sweet serenade."²⁵ This contradiction is made even more evident when the chorus says: "When Nature made use of for Man's needs / my heart, at least the goat part of it, bleeds. / But when I hear the lyre, all the rest / the two thirds human part's impressed." Their following words show their concern for the destruction of nature:

We're always in things from the very start, / the creation of fire, the lyre, wine and art. / We're envoys of Nature who give their consent / to surrender the sub-

²³ In the words of Apollo: "Little fellow! But you're scarcely fit / to give the lyre recitals with pants full of shit. / You're frankly disgusting. I think that the lyre / requires a performer in more formal attire. / Change your crappy papyrus while I serenade / these lowly satyrs with the lyre that you made." (129).

²⁴ This is made evident when Cyllene reprimands them for their wild behaviour in front of her: "You've always been a child, however: now you're rampant like a goat with a flourishing yellow beard! Stop making that smooth knob longer in pleasure." Cf. O'Sullivan & Collard (2013: 373).

²⁵ This bittersweet feeling they have is expressed in the whole fragment: "Summat's been flayed / for this sweet serenade." (124) They are sad because an animal has been killed but at the same time they are amazed by the sound it produces.

stance they use to invent. / Woodlands for barbecues, crushed grapes for wine,
/ but where will a satyr start drawing the line? (130-131)²⁶

3. THE FLAYING THEME. MARSYAS

The destruction of nature for the benefit of culture is one of the main topics of the so-called Homeric Hymn, Sophocles' *Ichneutae* and Tony Harrison's *The Trackers of Oxyrhynchus*, who goes one step further and uses this topic to condemn social injustices towards unlearned people, through the behaviour of the satyrs against the mistreatment they receive from Apollo and Cyllene. As previously explained, satyrs are half-human, half-animal and they are mainly concerned about drinking, eating and having sex. They are also cowards and very naïve. They tend to celebrate every human creation and want to be part of it, as we see when they discover the beautiful sound the lyre makes when Apollo plays it: "The satyrs are enraptured by the melody (of the lyre), so much that when Apollo has finished his recital the Satyrs all rush forward and crowd round Apollo, reaching up towards the lyre." (131). However, Apollo will under no circumstances let the satyrs play this instrument, as he cruelly puts them in their 'natural' place:

My advice is stick to being satyrs / and don't go meddling in musical matters.
/ You don't need lyres. You're natural celebrators / stuck between animal and
human status. / You need no consolation of high art. / [...] Your 'music', and I
put that firmly in quotes, / is suitable only for brutish men/goats. / [...] This is
now my lyre and I define / its music as half-human, half-divine, / and satyrs,
half-beasts, must never aspire / to mastering my, and I mean my, lyre. (131-132)

²⁶ The relation of satyrs with culture is especially seen in Marsyas, as will be explored in the following section of the paper. However, Hownblower & Spawforth (1998: *s. u.*) make an interesting remark about satyrs that is worth bearing in mind. Satyrs should be seen not only as wild animals, but also for their wisdom and accomplishments: "Analogous to this contrast is the ambiguity of the satyrs as grotesque hedonists and yet the immortal companions of a god, cruder than men and yet somehow wiser, combining mischief with wisdom, lewdness with skill in music, animality with divinity. In satiric drama they are the first to sample the creation of culture out of nature in the invention of wine, of the lyre, of the pipe, and so on. Silenus is the educator of Dionysus. King Midas of Phrygia extracted from a silen, whom he had trapped in his garden, the wisdom that for men it is best never to have been born, second best to die as soon as possible (Herodotus 8. 138; Aristotle fr. 44). And Virgil's shepherds extract from Silenus a song of great beauty and Satyrs and silens - Oxford Reference 12/06/15 21:02 wisdom (*Eclogues* 6)." Unfortunately, as previously mentioned, the loss of satyr plays and the influence of latter cultures had an impact on the perception of satyrs, and consequently, they were only distinguished by their main, less civilised, characteristics.

Satyrs possess both divinity and bestiality within themselves, but they are excluded and forbidden to take part in cultural events due to their wild, hybrid nature. As McDonald (1991: 473) clearly states: “Satyrs are used to react to civilisation’s discoveries: one tests things out on the masses. They are required to serve, although they would rather participate.”²⁷

In both Sophocles’ *Ichneutae* and in Tony Harrison’s stage version, this marginalisation comes under the spotlight. However, in the *Ichneutae* it is not as evident as in *The Trackers of Oxyrhynchus* due to the missing fragments²⁸—including the absence of the part where the satyrs are not allowed to play the lyre. Tony Harrison emphasizes this exclusion with a political agenda. As previously explained; he seeks to condemn the unbridgeable gap between the learned and the unlearned, *i.e.* the utmost contempt from the upper class towards the lower, who, in the same way as Apollo’s treatment of the satyrs, are not allowed to take part in culture; thus, they sometimes take an aggressive stance, as will be analysed in the next section of this paper.

To highlight this discrimination, Tony Harrison draws attention to Marsyas. He was a satyr who liked playing the flute, —like the lyre, a musical instrument from the civilised world. He took it from Athena, who actually invented it but threw it away since she did not like the look her cheeks took on when playing it. Marsyas took the flute and since he played it very well, he confronted Apollo in a contest judged by the Muses, but unfortunately he lost when Apollo ordered him to play it upside down. After that, Apollo flayed Marsyas alive as a punishment for having challenged a god to a musical contest, something inferior beings should never under any circumstances contemplate.²⁹

In *The Trackers of Oxyrhynchus*, the episode of Marsyas is brought to light towards the end of the play. After the short confrontation between Apol-

²⁷ Oliver Taplin also offers an interesting explanation on the matter that highlights the fact that satyrs straddle culture and nature, but that does not mean they are not part of culture: “Satyrs are not part of culture, but they are not totally separate from it either: they are on the very borderline between the strange, alarming and anarchic world of the wild on the one hand, and on the other the civic Athens of democracy, of the Parthenon and, not least, of comedy and tragedy.” Cf. Taplin (1991: 461).

²⁸ One of the few fragments in the *Ichneutae* where rejection towards the satyrs is seen is when Cyllene gets out of the cave and confronts them for the noise they are making. She treats them with superiority: “You beasts of the wild, why have you invaded this grassy, wooded hillside, the home of the wild things, with this loud shouting? What’s this technique? What’s the change from the work you had before in pleasing your master, when you were always drunk with wine and had fawn-skins slung round you—and you balanced your thyrsus easily in your hand, and would shout the Bacchic cry close behind the god, together with your family nymphs and a throng of followers.” Cf. O’Sullivan & Collard (2013: 361-363).

²⁹ Cf. <<http://www.theoi.com/Georgikos/SatyrosMarsyas.html>> [18/05/2015].

lo and Hermes, Apollo takes the lyre and plays it, and as we have said, the satyrs want to give it a try but Apollo cruelly forbids them to do so. Instead, he gives them their reward through Cyllene for having helped him. The reward consists of ghetto-blasters wrapped up in gold paper (see above). The surprise on their faces when they see these objects is similar to “primitives confronted with a product of civilisation (as Harrison says ‘sometimes they are like Cheetah in the Tarzan films getting hold of a camera’).”³⁰ After this, the scream of Marsyas rings out from the ghetto-blasters, and as such the satyrs cannot even dance to it. This is followed by Silenus’ speech, one of the most outstanding monologues of the play. He tells the satyrs about Marsyas’ ill-fated story with heartbreaking words, *e.g.* when he recalls the exact moment the latter was killed:

I was there. I was there. / I heard his sickening screams rend the air. / The sound of the skin as it started to tear. / [...] The first thing they cut off and flung to the dogs / was his cock, the next thing his clogs. / They kept a bull mastiff as deffatter/demeater / and they tanned the hide in the mastiff’s excreta. / My brother’s flayed skin was flung in a pit / with a brew-up of boiling water and shit... (142)

Tony Harrison probably puts these words in Silenus’ mouth with the purpose of raising awareness about the violence that the privileged exert over those who dare to trespass the limits which confine the latter to their place ‘by nature’. The appalling thing is that this violence is expressed not only in terms of torture and vexation but also of butchery and farming. Marsyas is treated like an animal in a slaughterhouse and his skin is used as a flag and as a musical instrument whose sound reminds us of his story.

Silenus discusses Marsyas’ flute playing skills. He cannot understand why the satyr was killed for the mere reason that he could play the instrument as well as a god, but, unfortunately, ‘high’ culture would never let a ‘beast’ play music:

³⁰ Cf. McDonald (1991: 478). Tony Harrison uses the ghetto-blasters to make reference to the distinction between ‘high’ and ‘low’ music. While Apollo takes the lyre, he gives the satyrs the ghetto-blasters, which represent the lower class and their music. Marianne McDonald clarifies this: “Apollo keeps the lyre for himself. As in the past, when Marsyas dared to pick up the flute that Athena discarded and was flayed for trying to rival the gods, **so the gods and upper classes have kept sophisticated art for themselves while allowing lower classes limited access; their art was allowed as long as it was inferior.** Scholars hardly open Oxford to fellaheen, and for a long time the inner sancta were barred to those from Leeds.” (Bold letters my emphasis) Cf. McDonald (1991: 480).

He'd crossed the bounds. / Half-brutes aren't allowed to make beautiful sounds. / And can't you just hear those Muses say: / 'Who gave a common satyr license to play?' / Music's an inner circle meant to exclude / from active participation a beast so crude. / 'How can he be virtuoso on the flute? / Look at the hooves on him. He's half a brute!' / His one and only flaw was to show that flutes / sound just as beautiful when breathed into by brutes. / It confounds their categories of high and low / when your Caliban outplays your Prospero. / If Marsyas had touched it and said 'Ooo' / the way us satyrs are supposed to do, / but he went and picked it up and blew the flute / and that was trespassing for the man/brute. (137)

The reference to Shakespeare's *The Tempest* speaks volumes. Silenus points out that there are echoes of Marsyas' story in the destruction of every humble living creature that has been killed for the sake of 'culture': "Wherever in the world there is torture and pain / the powerful are playing the Marsyas refrain. / In every dark dungeon where blood has flowed / the lyre accompanies the Marsyas Ode." (138)

Silenus' speech has a wide range of purposes, including the ones we have just mentioned, but he especially wants to advise the chorus of satyrs not to become entangled in the gods' activities if they want to avoid dying the way Marsyas did, but also to prevent them from destroying the papyri where their only connection to 'high' culture resides, something which will be discussed in the next section of this paper.

With Marsyas' story, Silenus wants to condemn the injustices the lower class suffers, but since he knows that unfortunately there is nothing they can do to change their situation, he prefers to stick to being a satyr even though it means being treated as an inferior being:

I don't rock the boat. / I add up the pluses of being man/goat. / Unlike my poor flayed brother, Marsyas, / I've never yearned to move out of my class. / In short, I suppose, I'm not really averse / to being a satyr. I could do a lot worse, / I just have to find the best way to exist / and I've found, to be frank, I exist best pissed. (139)

4. NATURE GETS REVENGE. THE AGGRESSION AGAINST CULTURE

The exploitation of nature for the benefit of culture has damaging consequences: global warming or the extinction of a wide range of species of fauna and flora, to name but a few. We could even go as far to say that in the end it is actually nature who defeats culture, since it always gets its revenge in the form of natural disasters or even in something as simple as the cycle

of life: Every living being dies and becomes part of nature. In *The Trackers of Oxyrhynchus*, Tony Harrison tries to develop the topic of the revenge of nature through symbols and in particular, with a focus on the violence of the satyrs after having received the ghetto-blasters as an insult to their class. This topic belongs to Harrison's political agenda of condemning the marked differences between social classes. This subject neither appears in the Homeric hymn nor in Sophocles' *Ichneutae*. In the latter, we do not know whether something similar was mentioned since some of the fragments are missing.

In *The Trackers of Oxyrhynchus*, the revenge by nature arises at the beginning of the play, when Grenfell and Hunt are searching for the lost papyri with the fellaheen. At first, the group is in Egypt, in the desert, where many papyri have been discovered under mounds of dust and rubbish. Paradoxically, the state of dirtiness has preserved the most precious pieces of culture from Antiquity. Grenfell, the papyrologist, despises all the papyri which have to do with the mundane lives of real people and their financial predicaments and he is only concerned with finding literary papyri. His utter neglect for the suffering of people in Antiquity is similar to his attitude towards the fellaheen. Nature both preserves and destroys the fragile papyri, which requires the joint collaboration of both the upper and lower classes. For Grenfell: "One can't be ever off the strict qui vive! / The desert! The desert can do a person in / unless one imposes the strictest discipline / and part of the discipline that I impose / is having all our boxes divided into rows." (93)

Grenfell criticizes the fellaheen because they do not understand the importance of the papyri and use them as fertilizers. —Once again, we see the topic of social exclusion in the rude words of Grenfell towards the fellaheen. However, the paradox here is the fact that papyri are now used as compost for plants as well as fumigation; thus, nature, for its own benefit, has ended up destroying culture by using plays like the *Ichneutae*.

These chaps, our Fellaheen, can't see what's unique / about scraps of old papyri in ancient Greek. / We ship back papyri and decipher them at Queen's / but the natives used to use them as compost for their greens! / These treasures of a soul-enriching ancient tongue / shovelled on to barrows and used like so much dung! / Just imagine Homer, Sophocles and Plato / used as compost for the carrot and potato. / They even burn papyrus for the fragrance it releases / and fumigate their fetid tents with long-lost masterpieces. / Papyri! Insects gnaw them. Time corrodes / and native plants get potted in a mulch of Pindar's Odes. / Horrible to contemplate! How can a person sleep / while Sophocles is rotting on an ancient rubbish heap! (94)

Later on, Grenfell is completely possessed by Apollo and the god becomes the leader. Besides grieving about his lost cattle,³¹ he is also offended by the destruction of the play in which he had the main role: “All my speeches, all my precious words / mounting mounds of dust and millipede turds. / Ages under rubbish, sand and desert heat / then to be resurrected only half complete.” (105)

However, the moment when nature gets its most important revenge is at the end of the play. After having been given the ghetto-blasters—which, as we have said, provide Marsyas’ screaming as music, so they cannot even dance to it—the satyrs are fed up with the humiliation they are put through from the gods as representatives of high culture, so now dressed as hooligans, they take revenge by destroying the papyri on which Sophocles’ *Ichneutae* is written, as they rudely say: “Fuck! Fuck! / Who gives a fuck? / Who wants a place in papyrus or book. / Fuck! Fuck! / Fuck being part / of all that poncy Apollonian art.” Silenus is the only satyr who does not want to let Marsyas’ story fall into oblivion and hopes to bring the satyr play back to its original status as part of the ‘high’ culture, so he does his best to convince the rest of satyrs not to destroy the papyri: “Send the scholars to me, I’ll tell ‘em, I’ll tell ‘em / the violence and filth that made the first vellum. / So don’t harm the papyrus. It’s one vital clue / the lyre depended on such lads as you. / It’s taken years, and such trouble, to reconstruct / so don’t you destroy it...” (140-2) However, they do not listen to him, in fact, they beat him and spray him with paint.³² In addition, he wants to attempt to change the fate of the satyrs in the same way Marsyas did, but he is too much of a coward to do it and fears being played alive: “This is my big chance. But I don’t dare. / A lifetime’s conditioning makes

³¹ In relation to the destruction of nature by humans and how it is treated as a mere means for a better end, it is interesting how Apollo, who believes an animal is much better dead for the sake of art, at the beginning of the play is worried about his lost cattle, as he says: “Though I’m a deity and in everything divine / I still can get kerpertled about my kine. / You can’t imagine how much it deeply grieves / even a god like me to lose his beeves. / My heart, though an immortal’s, absolutely breaks / to think of all my loved ones turned into steaks. / Some light-fingered lout has filched by kine / that could well be kebabs washed down with wine.” (105). Possibly Apollo is not actually worried about the death of his cattle, but that the cows are being used to create something so ordinary like meat to be eaten.

³² He knows he cannot do anything about them when he sees a piece of papyrus painted with graffiti with the name of Marsyas written all over it wrongly spelt. “They don’t see it, do they, silly young fools, / how divine Apollo divides us and rules / [...] But look in the end it’s that that makes you cry. / They’ve spelt my brother’s name with an ‘I’ / [...] Marsyas would have organised schools / to teach better spelling to these bloody fools. / With face and body bloodied do I qualify / to move up from ‘low’ art into the ‘high’?” (144).

me refrain / from attempting, a satyr, the high tragic strain. / A lifetime's conditioning makes me afraid / that to step a rung higher will get meself flayed." (145)³³ He only wants to put the satyrs back where they originally belonged, so he asks the audience to read a few Greek words to help them,³⁴ but since the audience do not respond and he knows he cannot solve his conundrum, he gives up and decides to become a hooligan like his sons. He destroys more fragments of the papyrus and, as is explained in the following fragment, he tells the satyrs/hooligans to use them as bedding and to clean themselves. Nature therefore eventually destroys culture in the form of the papyrus and satyr plays still continue to be confined to the realms of 'low' art.³⁵

And if I'm stuck here in this freezing void / that papyrus up there can be better employed / [...] Here, lads, some bedding. Make a thick layer / of Sophocles against his freezing night air. / [...] Here, make earplugs of this, so no Birtwistle number / will rudely break into your South Bank slumber. / And here it's ââ and áðáðáð / take it and use it after a crap. / He was sensitive, a poet, was Sophocles, / he wouldn't have wanted his satyrs to freeze. (146-47)

5. NO HAPPY ENDING. SATYRS ENTER TRAGEDY

In conclusion, it is interesting how *The Trackers of Oxyrhynchus* does not end in the way a satyr play should despite the attempts of Tony Harrison to rewrite a play of this kind. As we have said, the satyrs decide to destroy the papyrus where Sophocles *Ichneutae* is written after being excluded from 'high' art. Tony Harrison obviously has his reasons to turn this satyr play into a sort of tragedy, which will be explored in this final part of the paper.

To begin with, it is important to bear in mind that since *The Trackers of Oxyrhynchus* is very much a satyr play, there are many elements Tony Harri-

³³ On the traditional cowardice of Silenus, Cf. O'Sullivan & Collard (2013: 13 and 340-1).

³⁴ "All I'm asking, begging's for you to recite / a few words of Greek to release me tonight / of the sun and the clear sky that shone on our play / when we last did it in Sophocles' day / [...] Don't I deserve a little reward? / I'm not even asking you to applaud. / Just help me get away from this bloody cold river / that doesn't half make a poor satyr shiver." (145-46).

³⁵ This reworking by Tony Harrison is connected with his main purpose of condemning the marginalisation of the low culture in the world of 'high' art. As Coveney (1991: 457) explains "The reincarnation of the satyrs as the dispossessed of the South Bank, whom we stepped over to attend Harrison's play, just as he stepped over them to direct it, becomes a lament for the disintegration of a worthwhile popular culture. Apollo's rewards for the trackers are gold bars; but the gold is just wrapping for a ghetto blaster." In ancient Greek culture, satyr plays were part of 'high' art, but throughout the centuries satyr drama has been relegated to 'low' art.

son used for the Delphi and National Theatre performances that resembled the performances in Ancient Greece *e.g.* he wanted *The Trackers* to be performed in the Delphi stadium in open air, with only two main actors and a chorus.³⁶ Furthermore, the chorus of satyrs display the same behaviour as the ancient ones, and, as we already know, it is based on a real satyr play, Sophocles' *Ichneutae*.

However, he gives the play his personal touch, since the majority of his works are chiefly based on political and social concerns, in relation to the excluded part of society; Burton (1991: 25) explains how the satyrs resemble the same hooligans that appear in his controversial poem *v*: "Football hooligans are responsible for the graffiti and desecration in *v*, and football hooligans appear in force in Harrison's 'new play with ancient core', [...] Always fascinated with satyrs [...] he saw these creatures as cultural outcasts deprived of opportunities to rise from the lowly situation to which others had condemned them." The satyrs in *The Trackers of Oxyrhynchus* are as cowardly and lustful as the ones in the ancient satyr plays. However, in this modern version, in the end they "act more like Dionysus in the *Bacchae* than the Bacchic chorus in that play, who like Silenus praise moderate happiness [...] Like Dionysus, the satyrs here choose to destroy if they are ignored."³⁷

In Tony Harrison's appropriation of the genre of satyr drama, a new way of confronting the socio-political issues of 'culture' and 'art' is theatrically displayed. In my opinion, ancient Greek satyr drama becomes a source of inspiration due to it freely showing, both amusingly whilst at the same time seriously, the hybrid nature of humankind, intertwined with gods and animals. Satyrs reflect this image of ourselves imaginatively and accurately and this is mirrored on the theatre stage. Their enthusiasm for technology as part of civilisation actually represents our own enthusiasm. However, we should also share their sympathy for nature and its spoiling for the sake of progress and culture. The dominating prevalence of culture separates us from nature and creates an insurmountable gap between two worlds that should not be kept apart. Indeed, they should be joined together and collaborate with generous reciprocity. Raw nature needs to be channelled as much as culture needs to always keep its feet on the ground and an eye on the environment. Despite

³⁶ "It was in Delphi, so powerfully presided over by Apollo, that *The Trackers of Oxyrhynchus* had its unique one performance world premiere on 12 July 1988 in the ancient stadium. It was a joint production between the National Theatre Studio and the European Cultural Centre of Delphi. I have always wanted to prepare a piece for *one* performance. This was what the ancient dramatists did. In the theatre I most admire, poets, and I stress, poets, wrote for actors they knew and for a space they knew." (18).

³⁷ McDonald (1991: 478).

its humorous style, the lesson which the poet —Tony Harrison— draws is a tragic and unrelenting one: violence and scorn only beget more violence and resentment. Nature therefore becomes a metaphor of the wild and untamed, be it flora, fauna, or unlearned people.³⁸

6. BIBLIOGRAPHY

- Atsma, Aaron J. *The Theoi Project: Greek Mythology*, <www.theoi.com> (08/06/2015).
- Burton, Rosemary, “Tony Harrison, an introduction”, in Astley, Neil (ed.), *Bloodaxe Critical Anthologies: 1. Tony Harrison*, Newcastle, 1991, pp. 14-31.
- Calame, Claude, “Aetiological Performance and Consecration in the Sanctuary of Dionysos”, in O. Taplin & R. Wyles (eds.), *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford, 2010, pp. 65-78.
- Cámara Arenas, E. (2001). “The Trackers of Oxyrhynchus: Traducción, adaptación, restauración”, *ES. Revista de Filología Inglesa* 23, pp. 125-140.
- Coveney, Michael, “Press Reviews” in Astley, Neil (ed.), *Bloodaxe Critical Anthologies: 1. Tony Harrison*, Newcastle, 1991, p. 457.
- Evelyn-White, H.G. *Homeric Hymns. IV. To Hermes* (Trans.), <http://www.theoi.com/Text/HomericHymns2.html#4> (08/06/2015).
- Goldhill, Simon. (2004). *Love, Sex & Tragedy. How the ancient world shapes our lives*, Chicago.
- Hardwick, Lorna. (2003). *Reception Studies (New Surveys In The Classics No. 33): Greece and Rome*, Oxford.
- Harrison, Tony. (2004). *Plays 5: The Trackers of Oxyrhynchus, Square Rounds*. London.
- Hornblower, Simon & Spawforth, Antony (eds.). (1998). *The Oxford Companion to Classical Civilization*, Oxford.

³⁸ Also worthy of quotation are Hallie Marshall’s conclusions: “Both groups of satyrs (from Delphi and National Theatre) have discovered that there is no place for them in twentieth-century art, where high and low culture do not meet. [...] For the London production, Harrison drew attention to the community of homeless people who were living in the area adjacent to the National Theatre, associating literacy levels with people’s differing fortunes, both within the world of his play and in the real world. Apollo claims for himself poetry, music, and their cultured audiences, while expelling the satyrs from their own play, out of the theatre, forcing them to join the ranks of the Southbank homeless, who had similarly been excluded from society by Thatcherite policies.” Cf. Marshall (2011: 559).

- Lissarrague, F., "Why Satyrs are Good to Represent", in J. J. Winkler & F. I. Zeitlin (eds.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, 1990, pp. 228-236.
- Marshall, Hallie Rebecca, "Tony Harrison's *The Trackers of Oxyrhynchus*" in Ormand, Kirk (ed.), *A Companion to Sophocles*, Oxford-Malden-Victoria, 2012, pp. 557-570.
- McDonald, Marianne, "'Trackers' as people's tract" in Astley, Neil (ed.), *Bloodaxe Critical Anthologies: 1. Tony Harrison*, Newcastle, 1991, pp. 470-485.
- Melero, Antonio, "El drama satirico" in J.A. López Férez (Ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1988, pp. 406-422.
- O'Sullivan, Patrick & C. Collard (eds.), *Euripides: Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama*, Oxford, 2013, pp.1-377.
- Rudd, Andrew. (2010). "Harrison, Tony, 1937-", *Literature Online Biography*. ProQuest LLC.
- Taplin, Oliver, "Satyrs on the Borderline: *Trackers* in the Development of Tony Harrison's Theatre Work" in Astley, Neil (ed.), *Bloodaxe Critical Anthologies: 1. Tony Harrison*, Newcastle, 1991, pp. 458-46.
- Voelke, Pierre. (2001). *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drama satirique dans l'Athènes classique*. Bari.

EL PRÓLOGO DEL *CÍCLOPE* DE EURÍPIDES*

Lorena Jiménez Justicia
Universidad de Almería (España)
<lorenaj.justicia@hotmail.com>

Artículo recibido: 02/01/2015

Artículo aceptado: 21/01/2015

RESUMEN

Este artículo se centra en el prólogo del *Cíclope* de Eurípides con el fin de estudiar la caracterización del personaje secundario que lo pronuncia, Sileno. Atendiendo tanto al hipotexto de la *Odisea* como a las características propias del drama satírico trataremos de demostrar que Eurípides ha imprimido gran originalidad a su obra, al caracterizar a Sileno y los Sátiros como pastores obligados a servir a Polifemo.

PALABRAS CLAVE: Eurípides, *Cíclope*, prólogo, Sileno, *Odisea*, personajes secundarios.

ABSTRACT

This article aims to study the prologue of Euripides' *Cyclops* by examining the secondary character who speaks it, Silenus. Taking into account the *Odyssey* as a hypotext as well as the main features of the satyr drama, I will focus on Euripides' dramatic innovation, as he turned Silenus and the Satyrs into shepherds who were obliged to serve Polyphemus.

KEYWORDS: Euripides, *Cyclops*, prologue, Silenus, *Odyssey*, secondary characters.

* Este estudio es una versión de la comunicación que presentamos el 15 de Octubre de 2014 en el I Foro GRATUV de Jóvenes Investigadores. Desde estas páginas queremos dar las gracias a Carmen Morenilla Talens, José Vicente Bañuls, Núria Llagüerri Pubil y Laura Monrós Gaspar por la espléndida organización de este evento y por la posibilidad de discutir cada una de las comunicaciones. Este trabajo se enmarca, además, en el Grupo de Investigación HUM 404.

En lo referente al prólogo del único drama satírico que conservamos íntegro, los estudiosos se han centrado en tres cuestiones fundamentales: su estructura, sus pasajes paródicos y su interteatralidad, pues algunos han creído ver en las noticias que nos transmite Sileno la alusión a dramas satíricos previos.¹ Sin pasar por alto estos importantes elementos, nuestro estudio pretende centrarse en el rol de Sileno como *personaje secundario* tanto en el prólogo como en la obra y enfatizar, así, la originalidad de Eurípides, tantas veces negada,² en relación con su modelo homérico.

El prólogo del *Cíclope* está compuesto por una ῥῆσις en la que Sileno expone las aventuras pasadas con su dios y amo Dioniso (1-10) con el fin de explicar el porqué de la situación del momento presente (10-35). Sileno nos sitúa en el lugar de la escena (20), nos describe a los Cíclopes y su modo de vida (21-22) y nos cuenta las tareas que él y sus hijos tienen que llevar a cabo para su nuevo señor, Polifemo (25-35). Finalmente, anuncia la entrada del coro (35-40). El prólogo del drama satírico, como es sabido, tiene la función de explicar la presencia de los sátiros en un mito que, propiamente hablando, no les pertenece;³ más importante aún, el prólogo debe hacer reír y en el *Cíclope*, como veremos a continuación, Eurípides despliega toda su vis cómica.

Los diez primeros versos tienen la estructura de una priamel: se trata de tres oraciones paratácticas donde la última es consecuencia de las anteriores, como se puede ver por los enlaces πρῶτον μὲν (3), ἔπειτά δ' (5), καὶ νῦν (10).⁴ Las palabras de apertura ὦ Βρόμιε, διὰ σὲ μυρίους ἔχω πόνους son las propias de una oración de súplica, algo que encontramos en los prólogos de *Suplicantes*, *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides* de Esquilo, así como en las *Suplicantes* y el *Escirón*, también satírico, de Eurípides. Probablemente, como ha señalado Seaford, Sileno se dirige a la imagen de Dioniso que se hallaba en el teatro. Sin embargo, en lugar de hacer una petición al dios, se queja de los males que ha sufrido por su causa. La ironía no acaba ahí. El viejo padre de

¹ Así, se han centrado en la estructura y su relación con la comedia Davies (1999: 1-10) y Compton-Engle (2001: 558-561), entre otros. Por su parte, Waltz (1931: 278-295) fue uno de los primeros en rastrear la alusión a dramas satíricos previos.

² Cf. Arnott (1961: 164-169).

³ Cf. Sutton (1980: 25), Pozzoli (2004: 12). Sin embargo, en los versos conservados de *Ichneutai* de Sófocles no se explica por qué los sátiros son esclavos de Apolo, lo cual puede deberse a un lapsus del dramaturgo, a que fuese un tema tan característico que no se sintiese la necesidad de dar una explicación o, simplemente, a que los versos se han perdido, vid. Sutton (1980: 46-47), Voelke (2001: 76), Pozzoli (2002: 237, n. 12).

⁴ Vid. Davies (1999: 1-10).

los sátiros está presumiendo de un hiperbólico estatus heroico, pues el pasaje tiene, además, reminiscencias trágicas.⁵

Los πόννοι sufridos por Sileno, que a continuación enumerará, tuvieron lugar en su juventud, pero aún no han cesado: νῦν χῶτ' ἐν ἥβηι τοῦμόν εὐσθένει δέμας (2). Así, ya desde los primeros versos Eurípides nos informa de una de las características propias de Sileno, quien, a diferencia de los sátiros, sus jóvenes (28) hijos (16), es anciano. La jactancia de sus hazañas de juventud nos recuerda al Néstor de la *Iliada* y tampoco aquí falta la parodia trágica de S. *OC* 501: οὐ γὰρ ἄν σθένοι τοῦμόν δέμας. El toque de humor lo encontramos en la palabra δέμας que significa también «miembro viril». Esto cuadra bien con las representaciones de Sileno tanto en el arte figurativo como en la literatura: en el Vaso Prónomos es el único personaje del θίασος cuyo falo no está erecto (figuras 1 y 2) y en *Cyc.* 169 se alegra ante la posibilidad de una erección después de haber bebido vino.⁶ Harrison ha sugerido que mientras el actor recitaba estos versos sostenía su falo flácido en las manos, lo cual nos parece una opción muy plausible, pues parte del humor del prólogo proviene, como veremos, de los distintos objetos que Sileno sostiene.⁷

A continuación, el προλογιζῶν nos informa sobre estos πόννοι, que comienzan desde la niñez de Dioniso: enloquecido por Hera, escapó de sus nodrizas, las Ninfas (3-4); después Sileno se vio obligado a luchar junto a él en la Gigantomaquia y dio muerte a Encélado (5-8). Estas alusiones míticas han traído de cabeza a los críticos, que han intentado descubrir si Eurípides se refiere a algún drama satírico anterior.⁸ Las fuentes mitográficas nos informan de que fue Atenea quien venció a Encélado mientras que Dioniso dio muerte al gigante Éurito. De hecho, el propio Eurípides alude a esta hazaña en *Ión* 210 ss., donde el coro describe las metopas del templo de Apolo, lo que demuestra que era un episodio bien conocido por el público, ya que Delfos era un lugar de peregrinación en el cual podrían haber estado muchos de los asistentes a la representación del *Cíclope*.⁹ Por tanto, a nuestro juicio, más allá de la posibilidad de que Eurípides estuviera haciendo referencia a dramas satíricos anteriores, cosa que, por otra parte, es difícil de demostrar, lo realmente remarcable es la función de estas alusiones dentro del drama satírico que nos ocupa.

⁵ Cf. E. *HF* 1353: ἀτὰρ πόνων δὴ μυρίων ἐγευσάμην. Vid. Seaford (2003: 91-2), Davies (1999: 429-430).

⁶ Seaford (2003: 92-93).

⁷ Harrison (2005: 237).

⁸ Vid. Waltz (1931: 278-295).

⁹ Melero (1984: 159-166).

En efecto, como hemos visto, Sileno se arroga un estatus heroico. La fanfarronería de los sátiros es un *topos* del drama satírico, así como la cobardía cuando llega la hora de actuar. Eurípides ha explotado estos rasgos con originalidad y sentido del humor. Cabe destacar que Apolodoro (1.6.2) nos informa de que Atenea arrojó sobre Encélado la isla entera de Sicilia mientras este huía. Esta tradición bien podía ser conocida en época de Eurípides y, por tanto, Sileno, no solo está jactándose de haber dado muerte al gigante, sino de estar «pisándolo», pues el *Cíclope* se desarrolla en Sicilia (20). La hipérbole es tal que el propio Sileno duda de la veracidad de lo que está contando (8), pero en seguida afirma que recuerda claramente haberle mostrado los despojos de la batalla a Baco (9), tal como un héroe épico.¹⁰

El destino de Sileno no es sólo común al de los grandes héroes de la tragedia, sino también parangonable al del propio Odiseo. Así, también el héroe describe a lo largo del drama su participación en la Guerra de Troya como un πόνος (*Cyc.* 107, 282, 347, 352, 603). Ambos relatan sus hazañas hiperbólicamente (Cf. *Cyc.* 5-8 y 198-200).¹¹ No faltan reminiscencias de la *Odisea*: en primer lugar, Sileno, distinguiéndose de los remeros como capitán del navío, sigue la práctica épica (Cf. *Cyc.* 13-15 y *Od.* 9.177-180), pero el mayor paralelo lo encontramos en *Od.* 15.269-70, donde Telémaco, como Sileno aquí, emprende la búsqueda de un φίλος perdido y, al igual que en el relato épico, es en el cabo Malea donde el viento desvía la nave de los sátiros.¹² De hecho, en el verso 110, Sileno enfatiza el destino común que lo une con Odiseo. Es este un *topos* del drama satírico: el héroe debe compartir las calamidades de los sátiros para que sea posible la salvación de estos últimos. Los sátiros son incapaces de escapar del peligro por sí mismos debido a su carácter inmaduro y a su cobardía, de ahí la necesidad de un héroe del pasado augusto, dispuesto a afrontar peligros y que conoce el comportamiento adecuado.

A continuación, Sileno nos sitúa en el lugar de la acción, la Αἰτναίαν πέτραν (20), Sicilia. Esta localización no es homérica, pero ya historiadores como Tucídides (6.2) y Estrabón (1.2.9) situaban a los Cíclopes en Sicilia. Por lo que sabemos a partir de los dramas satíricos fragmentarios, lo normal era que las peripecias satíricas se situasen en territorio bárbaro, en lugares exóticos alejados de la Hélade.¹³

¹⁰ Pozzoli (2004: 308-309).

¹¹ Las semejanzas entre Odiseo y Sileno han sido notadas por Katsouris (1997: 3) y Voelke (2001: 345-346). También hay semejanzas entre Sileno y los sátiros y el grupo de los cíclopes, vid. Konstan (1992: 220-221).

¹² Seaford (2003: 98).

¹³ Cf. Voelke (2001: 42).

La situación es ahora desesperada. En lugar de servir a Baco, los sátiros y Sileno son esclavos de Polifemo: los primeros deben llevar a pastar sus ganados mientras que Sileno es el encargado de barrer la casa y llenar los abrevaderos (24-35). Hay varios puntos interesantes que deben señalarse aquí. El verbo *λατρεύω* (24) significa «servir como esclavo», pero también hace referencia a la servidumbre sagrada hacia un dios y así lo encontramos en *Ión* 152. Sileno contrapone claramente la feliz servidumbre hacia Dioniso, representada por el baile, el sexo y el vino, con la esclavitud desgraciada a que los somete Polifemo, donde no está permitido el baile y el vino ha desaparecido. Pero aún hay más: los versos 32-35 contienen un alto grado de parodia, pues la reducción de la realeza a la tarea de barrer era un *topos* en Eurípides (*Andr.* 166, *Hec.* 363, *Hyps.* fr. 1031, 15-18). Y así la broma es que Sileno está implícitamente hablando de un estatus regio anterior, pero, como ha señalado Harrison, aquí no es ya el héroe trágico y épico, sino que su situación se hace comparable a la de las heroínas de la tragedia de Eurípides, antes reinas, ahora reducidas a la esclavitud e incapaces de defenderse por sí mismas.¹⁴

En el verso 33 Sileno nos dice que ha de usar un rastrillo de hierro para limpiar la cueva, lo que produciría la carcajada del público mediante el contraste con su *rhexis* cuasi trágica. En el Vaso Prónomos Sileno aparece con un bastón (figura 2), lo cual puede llevarnos a pensar que era un instrumento habitual de su atuendo, aquí sustituido cómicamente por el rastrillo. Además, la escena podría contener una reminiscencia trágica digna de mención: en *Ión* 102-107, después del prólogo de Hermes, el protagonista aparece barriendo y limpiando el templo de Apolo en una esclavitud feliz hacia el dios.¹⁵ Si el *Cíclope* se representó después, es posible que el público reconociera este juego interteatral y el contraste entre la servidumbre feliz de *Ión* y la desgraciada del anciano servidor de Dioniso.¹⁶

Los sátiros, por su parte, pastorean los rebaños *ἐν ἐσχάτοις* (27). La mayor parte de las intrigas puestas en escena por el drama satírico se sitúan lejos de los lugares urbanizados y cultivados, en las montañas o en las orillas del mar, en los territorios de acceso difícil, en la frontera de las zonas de cultura, que constituyen la *ἐσχατιά*. Estas zonas son las propias de los sátiros y se relacionan con los mitos y ritos dionisiacos, que presentan la marginalidad de un

¹⁴ Harrison (2005: 237).

¹⁵ Vid. Katsouris (1997: 4).

¹⁶ Sutton (1980: 114-120) considera que la obra debió ser compuesta en el 424 a. C. junto con *Hécuba*, pero la mayoría de estudiosos coinciden en datarla en torno al 408 a. C., cf. Katsouris (1997: 1), Marshall (2001: 225-241), Seaford (2003: 48-51). Melero (1984: 163, n. 13) aboga, atendiendo a sus reminiscencias de *Ión*, por una fecha no muy alejada del 418-7 a. C.

culto que el teatro trata de integrar en el corazón de la ciudad.¹⁷ Eurípides era, por otra parte, muy dado a mencionar a pastores y espacios pastoriles en sus tragedias; este interés por los personajes humildes y los ambientes bucólicos influirá grandemente en la poesía bucólica posterior. Pero no sólo eso, el drama satírico euripideo consigue originalidad al traspasar el carácter pastoril del Polifemo odiseico a los sátiros. En la *Odisea* es el propio Cíclope quien saca a pastar los rebaños, ordeña a los corderos y llena las tinajas con leche. Aquí, nos encontramos ante un Polifemo más civilizado, un urbanita que posee esclavos y quiere su cueva limpia. En la *Odisea* (9.330) se nos dice que el antro del Cíclope está lleno de polvo, pero aquí Sileno ha de barrerlo (33-34) para que las ovejas estén en una cueva limpia.

En el verso 36 el *προλογίζῶν* presenta el coro a los espectadores, algo común en los prólogos de Eurípides (*Hipp.* 54, *Su.* 8, *IT* 63, *Or.* 132, *Ba.* 55). En estos versos volvemos a notar la nostalgia de Sileno por los *βακχεύματα*, pues los sátiros vienen danzando tal como hacían en el cortejo báquico (36-40). Los sátiros conducen el ganado después del pasto, igual que hace el propio Polifemo en la *Odisea* (9.233, 336), y entonan la primera canción pastoril de la literatura griega. Así, el énfasis en el ambiente bucólico que se percibe en el prólogo encuentra razón de ser en la párodo.¹⁸ Prólogo y párodo forman una «estructura de entrada», en la que además Sileno suele ser considerado corifeo del drama satírico. En esta canción pastoril los sátiros se dirigen a un carnero (41-8, 49-54), tal como Polifemo en *Odisea* 9.447-60, y a una oveja (55-62). A partir del verso 63, los sátiros se dirigen a Dioniso quejándose de sus infortunios, tal como acaba de hacer su padre: en primer lugar, no hay tirsos ni ruidos de tambores, es decir, no pueden ejercer su culto al dios; más importante: carecen de vino y de sexo; y lo peor: son esclavos vestidos con una capa de macho cabrío raída; atuendo que también compartiría Sileno y que debió de sorprender al auditorio si, como se deduce del Vaso Prónomos, la vestimenta característica de este personaje era la piel de leopardo, propia de los seguidores de Dioniso (figuras 1 y 2).¹⁹

¹⁷ La importancia del espacio del drama satírico ya fue señalada por Rossi (1972: 261-262) y Paganelli (1989: 217-223), pero el estudio más exhaustivo sobre este punto es el de Voelke (2001: 37-51).

¹⁸ Para un análisis detallado de esta párodo cf. Seaford (2003) y Pozzoli (2004) *ad loc.*

¹⁹ Los estudiosos están de acuerdo en que el vestuario de los personajes que aparecen en el Vaso Prónomos era el que se usaba en escena, cf. Griffith (2010: 52), Calame (2010: 74). Hay quienes ven en el Vaso la conmemoración de la celebración de una tetralogía victoriosa, cf. Calame (2010: 65-78), Hall (2010: 159-179), Wilson (2010: 204). Otros consideran que es una síntesis de todos los elementos teatrales sin relación con una tetralogía concreta: Griffith (2010: 47-63), Junker (2010: 131-148).

En nuestra opinión, la piel de cabra, prenda típica del manto o zurrón de los pastores, compendia la originalidad más llamativa de este drama satírico de Eurípides y su prólogo.²⁰ Si bien, como hemos afirmado, el drama satírico se desarrolla en la *ἔσχατιά*, no poseemos ningún título ni fragmento que indique con claridad que el coro de sátiros estuviera frecuentemente caracterizado como pastores. Incluso en los *Rastreadores* de Sófocles, donde los sátiros buscan el ganado robado de Apolo, estas criaturas animalescas no son propiamente pastores, sino perros de caza, rastreadores que siguen las huellas del rebaño. *Poimenes* de Sófocles no era, muy posiblemente, un drama satírico, pues, como ha demostrado Sommerstein en su edición con comentario, esta obra tenía un final trágico, con la muerte de Cigno y la premonición de la destrucción de Troya consideradas desde la perspectiva troyana.²¹ En los fragmentos conservados todos los personajes ven esta muerte como un hecho luctuoso y no como la victoria sobre un ogro, como sería de esperar en un drama satírico. Además, el coro de pastores usa palabras barbarizantes, cosa que nunca hacen los sátiros por muy alejados que estén del espacio helénico.²² En cuanto al *Ínaco*, también de Sófocles, no hay evidencias en los fragmentos transmitidos de que los sátiros fuesen pastores que cuidaban a Io transformada en vaca, como algunos han querido ver. Podemos, por tanto, decir que el *Cíclope* es el único drama satírico en que los sátiros son pastores a costa de un amo negligente e insólitamente sofisticado. Aunque la crítica señala que el drama satírico es proclive a un escenario pastoril, ningún dramaturgo, que nosotros sepamos, puso en escena a sátiros pastores, a excepción de Eurípides, que también en sus tragedias se preocupa de estos personajes de clase baja, baste mencionar *Bacantes*, *Ifigenia en Táuride* o las tragedias fragmentarias *Alejandro*, *Antiope* y *Melanipa prisionera*.

Así, a la situación de esclavitud, se une una más penosa, la de pastor, ya que, como apunta Walter Burkert, la cabra, cuya piel cubre a los sátiros, era un enemigo natural de Dioniso, pues se comía las vides; de ahí puede provenir, según el estudioso, el ritual de sacrificio de la cabra en las Grandes Dionisias.²³ Por tanto, estos sátiros tienen la penosa tarea de cuidar a los rebaños de

²⁰ Puede que Eurípides, además, tuviera en mente *Od.* 24.205-231 donde Laertes aparece retratado como un héroe que, en ausencia de Odiseo, vive en el campo vistiendo una piel de cabra. Asimismo, el padre de Odiseo se jacta de sus hazañas de juventud en *Od.* 24.375 ss., como hace Sileno en nuestro prólogo.

²¹ *Contra* Rosen (2003: 373-386).

²² Sommerstein (2011: 186-188). *Contra* López Eire (2003: 389-390) y Redondo (2003: 428).

²³ Burkert (1966: 96-97).

los mayores enemigos de su señor. Además, su labor sirve de contraste con los hechos gloriosos narrados por Sileno en el prólogo.

En conclusión:

1. No es extraño que Eurípides use personajes menores en sus prólogos, como sucede en *Medea*, *Heraclidas*, *Suplicantes*, *Heracles*, *Electra*, *Fenicias* y *Orestes*. Con ello, el autor pretende dar voz a aquellos que no solían tenerla ni en la ciudad ni en la tragedia: nodrizas y esclavos; por tanto, Sileno, representado aquí como esclavo, es una buena elección.
2. La esclavitud de Sileno y sus hijos se centra en el pastoreo. La servidumbre de los sátiros es un *topos* del drama satírico, que explica bien su presencia en mitos ajenos, pero Eurípides es, probablemente, el único autor que ha hecho de los sátiros pastores. Aunque la *ἐσχατιᾶ* daba pie para esta asociación, no conservamos fragmentos ni noticias de ningún otro drama satírico en que los sátiros fuesen pastores. Para ello, Eurípides ha traspasado el carácter pastoril de Polifemo a los sátiros y ha convertido al Cíclope en un urbanita defensor de las ideas sofisticas, asunto que no podemos tratar aquí extensamente.²⁴
3. Sin embargo, podríamos pensar que Sileno es una figura de autoridad, ya que tanto él como los sátiros son seres semidivinos.²⁵ En este sentido, los dioses que aparecen en los prólogos de Eurípides (*Alc.*, *Hipp.*, *Tro. Ion*, *Ba.*) son figuras de autoridad, mediante las que se pretende objetividad, pero, como ha señalado Segal, en estos prólogos los dioses se encuentran en situaciones difíciles y su autoridad es demediada o puesta en cuestión.²⁶ Por tanto, se podría pensar que Sileno, en su vertiente divina de servidor del dios, posee cierta autoridad, puesto que conoce los hechos de primera mano, pero el carácter tramposo y fanfarrón de los sátiros, así como su indumentaria de esclavo dedicado a las labores pastoriles, disminuirían la credibilidad de sus palabras al tiempo que subrayarían el carácter paratrágico de su representación dramática.
4. Eurípides toma préstamos de la comedia. Así, es normal que en los prólogos aristofánicos aparezca un esclavo quejándose de su señor, como

²⁴ Sobre la parodia de las ideas sofisticas en el Cíclope, vid. Seaford (2003: 52-53), Marshall (2005: 103-117), O'Sullivan (2005: 119-159).

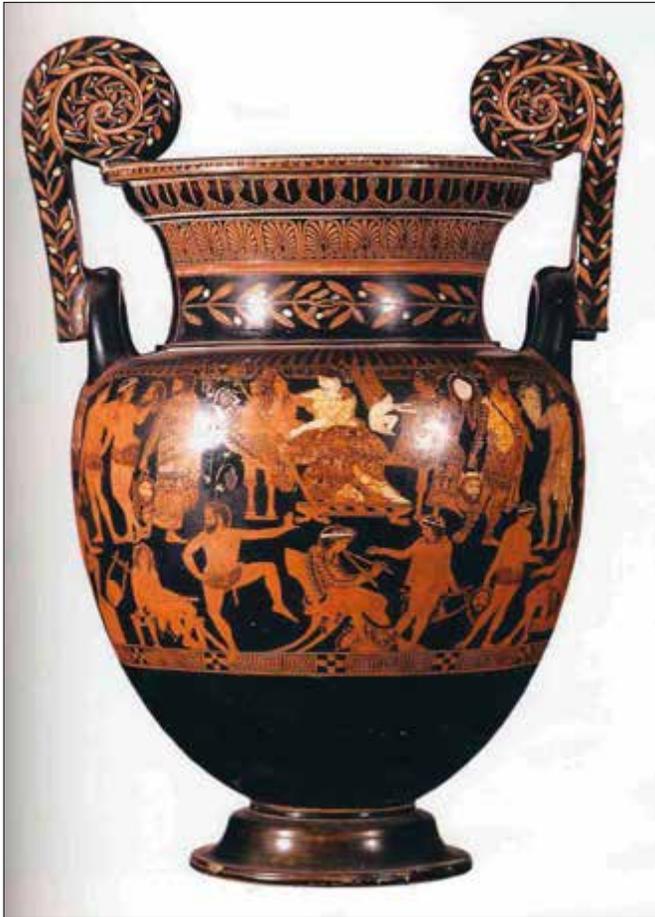
²⁵ Sobre el carácter divino y mágico de Sileno y los sátiros, vid. Seaford (2003: 5-10), Voelke (2001: 83-90), Griffith (2010: 62).

²⁶ Segal (1991: 87-88).

aquí hace Sileno. La paratragedia también es propia de la Comedia Antigua. Eurípides no hace paratragedia en sentido estricto, pero sí hay ciertas notas paródicas de algunas tragedias.²⁷ De esta forma, Eurípides consigue un gran tono humorístico, mediante la contraposición del estatus servil de Sileno y su jactancia acerca de las heroicidades de su juventud. La parodia está construida, como hemos visto, sobre un doble nivel: el *προλογιζῶν* se parangona con los grandes héroes de la tragedia y la épica, pero también con las heroínas trágicas indefensas abocadas a la esclavitud.

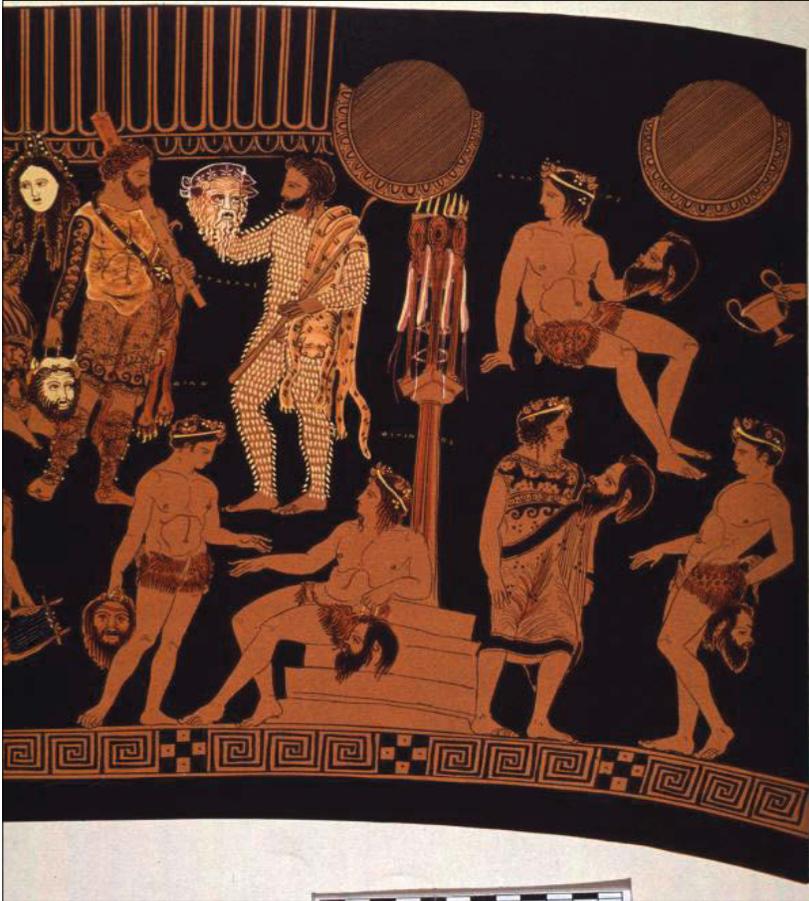
²⁷ Sobre el concepto de «paratragedia satírica» cf. Melero (1984: 162).

FIGURA 1



Cara A del Vaso Pronomos. En la parte superior, de izquierda a derecha, podemos ver a dos miembros del coro del drama satírico, que sostienen sus máscaras y llevan inscritos sus nombres: ΕΥΑΓΩΝ, ΔΟΡΟΘΕΥΣ. A continuación, un actor que no lleva su nombre inscrito. En la *kline* se encuentra el dios Dioniso, que también lleva su nombre. A su lado, probablemente, Ariadna y al lado de esta una actriz o personificación de la tragedia. A continuación Heracles, que también lleva su nombre. A su lado se encuentra Sileno. En la parte inferior, de izquierda a derecha tenemos al poeta ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ y al coreuta ΝΙΚΟΛΗΟΣ bailando la *sikinnis*. ΠΡΟΝΟΜΟΣ, el flautista, aparece sentado en el centro de la composición. A su izquierda el músico ΧΑΡΙΝΟΣ sostiene su lira. Finalmente, los coreutas ΔΙΩΝ y ΦΙΛΙΝΟΣ conversan.

FIGURA 2



En la parte superior vemos a Heracles y a su lado a Sileno con su atuendo típico: la piel de leopardo y el bastón. Su máscara es la de un hombre anciano.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnott, P. D. (1961). «The overworked Playwright. A Study in Euripides' *Cyclops*» *Greece and Rome* 8.2, 164-169.
- Burkert, W. (1966). «Greek Tragedy and sacrificial ritual», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7.2, 87-121.
- Calame, C. (2010). «Aetiological performance and consecration in the sanctuary of Dionysos», en Taplin y Wyles, 65-78.
- Compton-Engle, G. (2001). «Mock-tragic priamels in Aristophanes' *Acharnians* and Euripides' *Cyclops*», *Hermes* 129/4, 558-561.
- Davies, M. (1999). «Comic Priamel and Hyperbole in Euripides *Cyclops*, 1-10», *The Classical Quarterly* 49.2, 428-432.
- Griffith, M. (2010). «Satyr play and tragedy, face to face», en Taplin y Wyles, 47-63.
- Hall, E. (2010). «Tragic theatre: Demetrios' rolls and Dionysos' other woman», en Taplin y Wyles, 159-179.
- Harrison, G. W. M. (2005). «Positioning of satyr drama and characterization in the *Cyclops*», en Harrison, G. W. M. (ed.) *Satyr drama: tragedy at play*. Swansea: Classical Press of Wales, 237-258.
- Junker, K. (2010). «The transformation of Athenian theatre culture around 400 B.C.», en Taplin y Wyles, 131-148.
- Katsouris, A. G. «Euripides' *Cyclops* and Homer's *Odyssey*: An interpretative comparison», *Prometheus* 23, 1-24.
- Konstan, D. (1992). «An Anthropology of Euripides' *Kyklōps*», en Winkler, J. J. y Zeitlin, F. I. (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 207-227.
- López Eire, A. (2003). «Tragedy and satyr-drama: Linguistic Criteria» en Sommestein, A. H. (ed.), *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean fragments*. Bari: Levante Editori, 387-412.
- Marshall, C. W. (2001). «The Consequences of Dating the *Cyclops*», en *Altum. Seventy-Five Years of Classical Studies in Newfoundland*. St. John's: Newfoundland, 225-241.
- Marshall, C. W. (2005). «The sophisticated *Cyclops*», en Harrison, G. W. M. (ed.), *Satyr drama: tragedy at play*. Swansea: Classical Press of Wales, 103-117.
- Melero Bellido, A. (1984). «La muerte de Encélado. Una parodia satírica». *Estudios Clásicos* 87, 159-166.
- O'Sullivan, P. (2005). «Of sophists, tyrants and Polyphemos: the nature of the beast in Euripides' *Cyclops*», en Harrison, G. W. M. (ed.), *Satyr drama: tragedy at play*. Swansea: Classical Press of Wales, 119-159.

- Paganelli, L. (1989). «Il drama satiresco. Spazio, tematiche e messa in scena», *Dioniso* 59, 213-82.
- Pozzoli, O. (2004). *Eschilo, Sofocle, Euripide. Drammi satireschi*. Milano: Bur.
- Redondo, J. (2003). «Satyric diction in the extant Sophoclean fragments: a re-consideration», en Sommestein, A. H. (ed.), *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean fragments*. Bari: Levante Editori, 413-431.
- Rosen, R. M. (2003). «Revisiting Sophocles' *Poimenes*: Tragedy or Satyr Play?», en Sommestein, A. H. (ed.), *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean fragments*. Bari: Levante Editori, 373-386.
- Rossi, L. E. (1972). «Il dramma satiresco attico. Forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico», *Dialoghi di archeologia* 6, 248-301.
- Seaford, R. A. S. (2003) (1ª edición: 1984). *Cyclops of Euripides*. Bristol: Classical Press.
- Segal, Ch. (1991). «Tragic beginnings: narration, voice and authority in the prologues of Greek drama», en Dunn, Francis and Cole, Thomas (eds.), *Beginnings in classical literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 85-112.
- Sommerstein, A. H. (2011). *Sophocles, Selected Fragmentary Plays*, vol. 2. Oxford: Aris & Philips.
- Sutton, D. F. (1980). *The Greek Satyr Play*. Meisenheim am Glan: Hain
- Taplin, O. y Wyles, R. (eds.). (2010) *The Pronomos Vase and its context*. Oxford: Oxford University Press
- Voelke, P. (2001). *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*. Bari: Levante Editori.
- Waltz, P. (1931). «Le drame satyrique et le prologue du *Cyclope* d'Euripide», *L'Acropole* 6, 278-295.
- Wilson, P. (2010). «The man and the music (and the choregos?)», en Taplin y Wyles (eds.), *The Pronomos Vase and its context*. Oxford: Oxford University Press, 180-212.

Webgrafia

- Figura 1: <<http://artehistoriaepci.blogspot.com.es/2012/06/cultura-da-ago-ra-m1.html>> (fecha de consulta: 21-01-2015).
- Figura 2: <<http://www.entrate.it/index.php?sectionid=1139&pagename=storia-del-teatro-bull-lezione-del-191112>> (fecha de consulta: 21-01-2015).

EL TRAVESTISMO DIONISIÁCO

Pedro Jesús Molina Muñoz

Universidad de Granada (España)

<munoz.molina@ucy.ac.cy>

Artículo recibido: 15/06/2015

Artículo aceptado: 08/07/2015

RESUMEN

Uno de los elementos más llamativos de las obras dramáticas de tema dionisiaco es quizá el tema de la vestimenta, como elemento de cambio de roles, y el cambio de naturaleza, lo que aporta la base para el menadismo y la androginia de Dioniso. En el presente trabajo, se pretende realizar una visión al respecto de este fenómeno, el del travestismo, partiendo de las obras clásicas completas de tema dionisiaco, *Bacantes* de Eurípides y *Ranas* de Aristófanes; y su pervivencia en épocas posteriores, con especial atención a la época bizantina y posterior. Así mismo, se observa la influencia de este fenómeno y cómo queda reflejado en varios autores que hacen referencia al intercambio de vestimenta entre hombres y mujeres como uno de los elementos característicos de los ritos dionisiacos.

PALABRAS CLAVE: Dioniso, *Ranas*, *Bacantes*, vestimenta, travestismo, Bizancio.

ABSTRACT

One of the most striking elements in the drama plays dealing with a Dionysiac subject is, perhaps, costume, as part of role as well as nature change, which provides the basis both for the maenadism and androgyny of Dionysus. This article aims to be a revision about this phenomenon, cross-dressing, from the classic theater plays with Dionysiac theme, Euripides' *Bacchae* and Aristophanes' *Frogs*; to its survival in later ages, with special attention to the Byzantine and later times. In addition to this, the influence of this phenomenon and how it is reflected in several authors that refer to cross-dressing as one of the characteristic elements of the Dionysiac rites is observed.

KEYWORDS: Dionysus, *Frogs*, *Bacchae*, costume, cross-dressing, Byzantium.

1. PRÓLOGO

El presente trabajo se centra en uno de los elementos más característicos de la religión dionisiaca, el travestismo o cambio de vestimenta como elemento de «cambio de sexo» entre los adeptos a esta religión. Este fenómeno puede observarse en diversas fuentes literarias, desde época clásica hasta la actualidad, que no sólo marcan la continuidad de estos ritos, sino que además ponen de manifiesto la importancia de este elemento en las celebraciones culturales de Dioniso. Se pretende realizar un acercamiento a este fenómeno desde dos perspectivas: a) la importancia del motivo del travestismo en la religión dionisiaca en época clásica, y b) la importancia de los testimonios tardíos sobre su continuidad.

2. TRAVESTISMO EN LA RELIGIÓN DIONISIACA: EL TESTIMONIO DE LA TRAGEDIA Y EL CULTO

En el prólogo de *Ranas*, nada más empezar la obra, aparece en escena Dioniso acompañado de su esclavo Jantias. El dios aparece vestido con una túnica azafranada al modo femenino, sobre la que lleva una piel de león como Heracles, plenamente masculino. Se manifiesta de este modo la androginia propia del dios que, según Delcourt,¹ lejos de marcar el carácter afeminado del dios viene a señalar la plenitud o totalidad sexual del mismo, que aparece barbudo y vigoroso en otras muchas representaciones.

Ἡρακλῆς: ἀλλ' οὐχ οἷός τ' εἶμ' ἀποσοβῆσαι τὸν γέλωτ'
ὄρων λεοντῆν ἐπὶ κροκωτῶ κειμένην.
τίς ὁ νοῦς; τί κόθορνος καὶ ῥόπαλον ξυνηλθέτην; (Ar. Ra. 45-47)²
Heracles: *Mas no puedo espantar la risa
cuando veo la piel de león sobre una túnica azafranada.
¡Qué idea! ¿Por qué unidos el coturno y la maza?* (Ar. Ra. 45-47)³

Esta androginia propia del dios es un reflejo de su carácter como dios de la naturaleza. Dioniso, dios hijo de un dios, doblemente nacido de dioses, criado por la propia Rea-Cibeles, quien lo curó de su locura inducida por Hera y lo instruyó en los misterios de su culto, es símbolo de esta naturaleza híbrida y complicada. En palabras de Eliade,⁴ esta característica de la androginia

¹ Delcourt (1970: 96).

² La edición empleada para el texto griego de *Ranas* es la de Dover (1993).

³ Las traducciones de los textos de *Ranas* están tomadas de Ingberg (2008).

⁴ Eliade (1961: 210).

expresa una totalidad, una plenitud sexual, propia de un estado primordial de la divinidad.

Si bien Dioniso se encuentra dentro de la religión establecida de la ciudad, como parte del panteón olímpico, por otro lado, nos encontramos con que los ritos de su culto proceden del mundo de lo salvaje y fuera de los límites de la ciudad y son vistos como ajenos y extranjeros.⁵ En sus múltiples festividades⁶ el dios llega a la ciudad desde fuera de ella, desde diversos lugares, como ocurre durante la festividad de las Antesterias;⁷ en unas ocasiones lo hace como dios propio de la tierra y en otras como dios extranjero.⁸ Pero Dioniso es, ante todo, un dios regenerador y liberador. Libera a las mujeres de sus vínculos familiares, sociales y cívicos; invierte su naturaleza. Esta liberación viene de la mano de diferentes manifestaciones que están presentes, sobre todo, en la obra euripídea, como son: la huida al monte (*oreibasia*), el cambio de naturaleza y vestimenta,⁹ el ruido y el baile, la desinhibición, la presencia del cortejo dionisiaco y de la naturaleza salvaje y la invasión de los espacios cívicos. La

⁵ A este respecto autores como Holzhausen (2008) han visto en *Bacantes* la intención del poeta de marcar la aceptación de este nuevo acto religioso frente a los ya establecidos dentro del culto dionisiaco.

⁶ Las diversas fiestas en su honor ocupan el periodo que va desde los meses de noviembre a marzo del actual calendario, cuando la naturaleza se agosta y tienen lugar la realización de los ritos místéricos; pero también, cuando la primavera vuelve y trae consigo a unos dioses ricos en dones. Este ciclo festivo comienza con la festividad de las Dionisias Rurales (mes Poseidón); las Leneas (mes Gamelion); las Antesterias (mes Antesterion); y las Dionisias Urbanas o Grandes Dionisias (mes Elafebolion). Si bien, a este respecto, se hace referencia al calendario festivo ático, resulta de interés subrayar la importancia que el mismo supone, tanto en el tratamiento que se hará del personaje de Dioniso en las obras dramáticas, como en cuanto a los ritos y festividades que se realizan en su honor. Como señala Henrichs (1990: 259) dichas festividades representan el culto al dios en los diferentes puntos del Ática, tanto en la ciudad como en los demos.

⁷ En cuanto a la introducción o invasión de la ciudad por parte de un Dioniso que llega de fuera, de dos lugares a la vez, seguimos las propuestas de Daraki (2005).

⁸ Nos referimos al hecho, como apunta Henrichs (1990), de la diferencia en los ritos establecidos en la polis y los ritos de los demos. Así, Dioniso, entendido como Yaco, dentro de los misterios de Eleusis es visto como un dios propio de la región; como ocurre durante la festividad de las Dionisias Urbanas o las Antesterias, como dios dador de vino y protector de la ciudad. En cambio, el dios del cortejo dionisiaco, el de la posesión mística, es visto como un dios extranjero que trae consigo un nuevo culto que rompe con las normas de la ciudad y las cuestiona y somete. Es el dios de las Leneas y las Dionisias Rurales.

⁹ Seaford (1998: 131-133) apunta al hecho de que el travestismo funciona como un elemento primordial para el acceso al culto de Dioniso. En su culto «females may be like males and males like females» puesto que «liminal inversion of identity [is] required for mystic initiation», como forma de confusión del individuo.

posesión dionisiaca implica, por tanto, un cambio en los roles y límites socialmente establecidos y aceptados.

Bajo esta última manifestación, como dios liberador, las mujeres adoptarán el papel de los hombres, abandonarán la casa y el telar, irán de caza por los montes, vestirán pieles y conducirán el cortejo báquico:

...αὐτίκα γὰρ πᾶσα χορεύσει,/ Βρόμιος εὐτ' ἄν ἄγη θιάσους/ εἰς ὄρος εἰς ὄρος,
ἔνθα μένει/ θηλυγενῆς ὄχλος/ ἀφ' ἰστῶν παρὰ κερκίδων τ' / οἰστρηθεῖς Διονύσῳ
(E. Ba. 114-119)¹⁰

*Pronto la comarca entera danzará,/ cuando Bromio conduzca sus cortejos/ al monte, al monte, donde aguarda/ el femenino tropel,/ lejos de telares y ruecas,/ aguijoneado por Dioniso*¹¹

(E. Ba. 114-119)¹²

Los hombres, por su parte, para participar de estos ritos, habrán de hacer lo propio: mudar su naturaleza y abandonar su masculina apariencia para asistir a los ritos, vestidos como mujeres. En el caso de *Bacantes*, serán Tiresias, Cadmo y Penteo quienes se presenten vestidos a la manera de las bacantes para participar de los ritos sin ser vistos.

Τειρεσίαξ: ... θύρσους ἀνάπτειν καὶ νεβρῶν δορὰς ἔχειν
στεφανοῦν τε κράτα κισσίνοις βλαστήμασιν (E. Ba. 176-177)

Tiresias: ... *que tomaríamos los tirsos, vestiríamos las pieles de corzo y coronaríamos nuestras cabezas con brotes de yedra* (E. Ba. 176-177)

Si bien en el caso de Tiresias y Cadmo el cambio de roles se realiza de manera voluntaria;¹³ no es igual en el caso de Penteo y por ello habrá de sufrir el castigo, por no someterse a la voluntad divina. Es más, incluso se burla de la indumentaria adoptada por el adivino Tiresias y su abuelo Cadmo, por no considerarla apropiada a personas de su rango y por ser un símbolo de su aceptación al nuevo dios.

¹⁰ La edición empleada para el texto griego de *Bacantes* es la de Seaford (1996).

¹¹ Según González Merino (2003:161), quien se ponga al frente de la cofradía de bacantes asume el papel de Dioniso, lo cual implica que la cofradía se organizaba como un grupo de mujeres con un hombre al frente. Cf. Dodds (1960:82 ss.) refiere el mismo hecho en los ritos de Sabacio, similares a los de Dioniso.

¹² Toda traducción de los textos de *Bacantes* del presente artículo están tomadas de Calvo, García Gual & Cuenca (2006).

¹³ Dodds (1960:90) lo interpreta como un ejemplo de piedad dionisiaca; no obstante, otros autores como Seaford (1996a:167) o González Merino (2003:167) se adhieren a la lectura cómica de este pasaje.

Πενθεύς: ἀτὰρ τόδ' ἄλλο θαῦμα, τὸν τερασκόπον
 ἐν ποικίλαισι νεβρίσι Τειρεσίαν ὀρῶ
 πατέρα τε μητρὸς τῆς ἐμῆς -πολὺν γέλων-
 νάρθηκι βακχεύοντ' (E. Ba. 248–251)

Penteo: ¡Pero esto es otro milagro! Veo al augur
 Tiresias con las moteadas pieles de corzo
 y al padre de mi madre -¡Qué gran ridículo!-
 que van de bacantes con su tirso¹⁴ (E. Ba. 248–251)

Esta aceptación del cambio de naturaleza queda expuesta y explicada en Fialho,¹⁵ donde se establecen los roles adoptados por los tres personajes masculinos. Cadmo y Tiresias, no poseídos por la *mania* del dios, aceptan la divinidad de éste; mientras en el caso de Penteo la aceptación del cambio de naturaleza le vendrá de manera involuntaria, por la posesión divina ejercida por Dioniso, que castiga de este modo su negativa a reconocerlo como un dios y a rendirle culto:

Διώνυσος: πρῶτα δ' ἔκστησον φρενῶν,
 ἐνεῖς ἐλαφρὰν λύσσαν· ὥς φρονῶν μὲν εὖ
 οὐ μὴ θελήσῃ θῆλυν ἐνδύναι στολήν. (E. Ba. 850-852)

Dioniso: Primero sácale de sus cabales
 insuflándole una ligera locura. Porque, si piensa con sensatez,
 me temo que no quiera revestir el atuendo femenino.¹⁶ (E. Ba. 850-852)

Διώνυσος: χρῆζω δ' νιν γέλωτα Θηβαίους ὀφλεῖν
 γυναικόμορφον ἀγόμενον δι' ἄστεως (E. Ba. 854-855)

Dioniso: Quiero que él sirva de escarmiento y risa a los tebanos
 conducido con hábito de mujer a través de la ciudad¹⁷ (E. Ba. 854-855)

Penteo, bajo el delirio báquico, no sólo aceptará la nueva naturaleza con tal de observar los ritos femeninos en el Citerón, sino que será copartícipe de la misma y será expuesto al castigo y al ridículo, reconociendo sin querer la naturaleza divina de Dioniso. La escena de la transformación de Penteo, en su conjunto, con los diferentes elementos de la indumentaria que se van añá-

¹⁴ El altanero Penteo se ríe y burla de lo que no comparte. Cf. Seidensticker (1978:314 ss.), González Merino (2003:177).

¹⁵ Fialho (2014:158).

¹⁶ González Merino (2003:230) refiere la sumisión de Penteo bajo una embriaguez mansa, a diferencia de la locura destructora que puede provocar el vino.

¹⁷ González Merino (2003:229) apunta a una nueva inversión del papel de Penteo: el que antes se reía de todos ahora es objeto de risa.

diendo, recuerda a los preparativos de una novia. Serán funestas bodas para Penteo, que se preocupa de su propia indumentaria y apariencia, queriendo asemejarse lo máximo posible a una bacante. Es más, a una bacante digna de la casa de Cadmo:¹⁸

Διώνυσος: στεῖλαί νυν ἀμφὶ χρωτὶ βυσσίνους πέπλους.

Πενθεύς: τί δὴ τόδ' ; ἐς γυναῖκας ἐξ ἀνδρὸς τελῶ;

(E. Ba. 821–822)

Dioniso: Ponte entonces encima de tu cuerpo un vestido de lino

Penteo: ¿A qué viene esto? ¿Voy a pasar de hombre a mujer al fin?¹⁹

(E. Ba. 821–822)

Διώνυσος: ἐγὼ στελῶ σε δωμάτων ἔσω μολῶν./ **Πενθεύς:** τίνα στολήν; ἦ θῆλυν; ἀλλ' αἰδῶς μ' ἔχει./ **Δ:** οὐκέτι θεατῆς μαινάδων πρόθυμος εἶ./ **Π:** στολήν δὲ τίνα φῆς ἀμφὶ χρωτ' ἐμὸν βαλεῖν;/ **Δ:** κόμην μὲν ἐπὶ σῶ κρατὶ ταναὸν ἐκτενῶ./ **Π:** τὸ δεύτερον δὲ σχῆμα τοῦ κόσμου τί μοι;/ **Δ:** πέπλοι ποδήρεις· ἐπὶ κάρᾳ δ' ἔσται μίτρα./ **Π:** ἦ καὶ τι πρὸς τοῖσδ' ἄλλο προσθήσεις ἐμοί;/ **Δ:** θύρσον γε χειρὶ καὶ νεβροῦ στικτὸν δέρας./ **Π:** οὐκ ἂν δυναίμην θῆλυν ἐνδύναϊ στολήν.

(E. Ba. 827–836)

Dioniso: Yo te vestiré entrando contigo en palacio./ **Penteo:** ¿Con qué vestido? ¿Femenino? La vergüenza me domina./ **D:** ¿Ya no estás dispuesto a ser espectador de las ménades?/ **P:** ¿Qué vestido dices que me ponga sobre el cuerpo?/ **D:** Yo extenderé sobre tu cabeza tu cabellera amplia./ **P:** Y el siguiente adorno de mi tocado ¿cuál va a ser?/ **D:** Un peplo hasta los pies. Sobre tu cabeza se pondrá una diadema asiática./ **P:** ¿Alguna otra cosa más, después de éstas, me añadirás?/ **D:** Desde luego un tirso en la mano y la moteada piel de corzo./ **P:** No voy a resistir ponerme un vestido de mujer.

(E. Ba. 827–836)²⁰

Διώνυσος: ...ἀλλ' ἐξ ἔδρας σοι πλόκαμος ἐξέστηχ' ὄδε./ οὐχ ὡς ἐγὼ νιν ὑπὸ μίτρα καθήρμωσα./ **Πενθεύς:** ἔνδον προσείων αὐτὸν ἀνασειὼν τ' ἐγὼ/ καὶ βακκιάζων ἐξ ἔδρας μεθώρμισα./ **Δ:** ἀλλ' αὐτὸν ἡμεῖς, οἷς σε θεραπεύειν μέλει,/ πάλιν καταστελοῦμεν· ἀλλ' ὄρθου κάρᾳ./ **Π:** ἰδοῦ, σὺ κόσμει· σοὶ γὰρ ἀνακείμεσθα δῆ./ **Δ:** ζῶναί τέ σοι χαλῶσι κούχ ἐξῆς πέπλων/ στολίδες ὑπὸ σφυροῖσι τείνουσιν σέθεν./ **Π:** κάμοι δοκοῦσι παρὰ γε δεξιὸν πόδα· τὰνθένδε δ' ὄρθῶς παρὰ τένοντ' ἔχει πέπλος.

(E. Ba. 928–938)

¹⁸ E. Ba. 925-926: «**Penteo:** ¿Qué parezco así? ¿Tengo el porte de Ino o de Ágave, mi madre?». Cf. n. 16.

¹⁹ Cf. n. 16.

²⁰ Cf. n. 17.

Dioniso: ...Pero este rizo se ha salido de su sitio, de cómo yo te lo compuse bajo la diadema femenina./ **Penteo:** Yo lo he alterado de posición cuando dentro agité mi cabellera hacia arriba y abajo haciendo de bacante./ **D:** Vaya, te lo compondré yo, que he de cuidarme de ti. Así que levanta la cabeza./ **P:** Venga, arréglalo tú. Que estoy a tus órdenes ya./ **D:** Tu cinturón anda flojo y los pliegues del peplo no caen con regularidad por debajo de tus tobillos./ **P:** Sí, me lo parece a mí también, por lo menos en el pie derecho. En cambio por este lado el peplo me sienta bien junto al talón.²¹

(E. Ba. 928–938)

El cambio afecta tanto a la propia apariencia como a la naturaleza del individuo, tal y como puede apreciarse en *Bacantes*. No obstante, si bien, como afirman Seaford²² y Holzhausen,²³ la obra eurípidea es uno de los testimonios completos más antiguos y directos que se poseen, cierto es que refleja sólo una parte de la realidad descrita. Es decir, centra su atención en la introducción del nuevo culto en la ciudad de Tebas, por medio de un mito existente anteriormente. Por otro lado, en este tipo de estudios, se ha de tener también en cuenta que la obra de Eurípides ocupa un lugar indeterminado entre testimonio de un culto vigente y texto fundacional del mismo.

Aun teniendo estas cuestiones en consideración, se observa cómo el elemento del intercambio de roles y naturaleza permanece vigente en otras manifestaciones literarias. De este modo, se observa esta misma imagen de Dioniso en fragmentos atribuidos a la *Licurgia* de Esquilo, en *Edonos*. En este caso, la trama transcurre en Tracia y recoge el episodio de la desgracia de Licurgo, enloquecido por Baco por haberle perseguido a él y a sus nodrizas (episodio que aparece recogido en la *Iliada*).²⁴ Esta tetralogía recoge también la imagen de un Dioniso afeminado y con características andróginas. Así, en *Edonos*, el dios se presenta ante el rey Licurgo vestido de mujer, al modo cultual de los misterios de la diosa tracia Cotito.

ὄστις χιτῶνας βασσάρας τε Λυδίας
ἔχει ποδήρεις. (A. Fr. 59)
*El que lleva túnicas de mujer y vestidos de piel de zorra a la manera lidia,
que llegan a los pies.*²⁵ (A. Fr. 59)

²¹ Cf. n. 17.

²² Seaford (1981:253, 262, 268; 1996b).

²³ Holzhausen (2008:44-45).

²⁴ *Il.* VI.132-135. Recoge el momento en que Licurgo carga contra las Bacantes.

²⁵ Todas las traducciones de los fragmentos de Esquilo que se presentan en el presente artículo son propias.

ποδαπὸς ὁ γύννις; τίς πάτρα; τίς ἡ στολή; (A. Fr. 61)
 ¿De dónde es ese afeminado? ¿Cuál su patria? ¿Cuál su vestido? (A. Fr. 61)

μακροσκελῆς μὲν· ἄρα μὴ χλούνης τις ἦν; (A. Fr. 62)
 De largas piernas es. ¿Acaso es un eunuco? (A. Fr. 62)

El elemento del cambio de roles y vestimenta pretende también el elemento jocoso o distendido en la celebración de los ritos, ya sea a modo de sumisión al dios o como liberación del espíritu que trae consigo la *manía*. Así se ha visto en el caso de *Bacantes*, donde Tiresias y Cadmo, de manera voluntaria, abandonan su rol de adivino y rey, respectivamente, para adoptar el rol de bacantes; o en el caso de Penteo que, de manera involuntaria, abandona su rol de instigador del dios, para convertirse en un nuevo adepto.

Puede verse también un ejemplo de ello en *Ranas*, de Aristófanes, donde el coro de iniciados en los misterios²⁶ de Deméter en el inframundo, invocando a la diosa y a Yaco, revela una de las características de estas fiestas, una vestimenta específica o ridícula, el tratamiento de lo ridículo y lo serio.²⁷

καί μ' ἀσφαλῶς πανήμερον/ παῖσαί τε καὶ χορεῦσαι·/ καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά
 μ' εἰ-/ πεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα, καὶ/ τῆς σῆς ἑορτῆς ἀξίως/ παίσαντα καὶ
 σκώψαντα νικήσαντα/ ταινιοῦσθαι

(Ar. Ra. 389-395)

*Y que yo sin deslizar todo el día haga burlas y coros. Y mil cosas risibles yo diga,
 y mil cosas bien serias, y de tu fiesta digno, tras haber hecho bromas y burlas,
 vencedor me coronen*

(Ar. Ra. 389-395)

σὺ γὰρ κατεσχίσω μὲν ἐπὶ γέλωτι/ κάπ' εὐτελείᾳ τόδε τὸ σανδαλίσκον/ καὶ τὸ
 ῥάκος,/ κάξηῦρες ὥστ' ἄζημιους/ παίζειν τε καὶ χορεῦειν

(Ar. Ra. 405-409)

*Porque tú has destrozado para que demos risa y por economía la sandalica ésta
 y esta ropa andrajosa, y has inventado cómo sin más gasto bailemos y dancemos*

(Ar. Ra. 405-409)

²⁶ Relacionado con el tema de las danzas, la música y el ruido, encontramos los vv. 318-320, donde se pone de manifiesto que los iniciados no sólo hacen fiesta (παίζουσιν), sino que también cantan a través del ágora (Ἄιδουσιν...δι' ἀγορᾶς). Aquí se refleja el coro en el inframundo que, a su vez, es un coro cómico, lo que demuestra el doble aspecto de la fiesta. (Dover 1991; 1993:58; Rivas 2012:359).

²⁷ Siguiendo las indicaciones del texto, Aristófanes refleja aquí el ambiente relajado y festivo de estos actos culturales, en donde era normal la mezcla de elementos serios y de broma, el σπουδογέλοιο, con los que el autor juega a lo largo de su obra (García López, 1993:111).

Desde otra perspectiva, se observa este cambio también en el caso de Dioniso en *Ranas*, que se presenta vestido a la manera de Heracles, pero con la túnica azafranada;²⁸ o en el episodio entre Dioniso y su esclavo Jantias, que intercambian el rol de Heracles entre ellos.

Διώνυσος: ἴθι νυν ἐπειδὴ ληματίας κἀνδρεῖος εἶ./ σὺ μὲν γενοῦ ‘γὰρ τὸ ρόπαλον
τουτὶ λαβῶν/ καὶ τὴν λεοντῆν, εἴπερ ἀφοβόσπλαγχνος εἶ./ ἐγὼ δ’ ἔσομαι σοι
σκευοφόρος ἐν τῷ μέρει.

(Ar. Ra. 494-497)

*Dioniso: Bien, ya que bravoneas y eres viril, entonces tú conviértete en mí
agarrando esta maza y la piel de león, si eres tripasiniemido; y en vez de ti yo
voy a ser portaequipaje.*

(Ar. Ra. 494-497)

No obstante, son varias las festividades en las que el cambio de vestimenta, o el uso de una vestimenta específica, y el elemento de lo serio y lo jocoso cumplen una función determinada y particular. Tienen como elemento común el cambio de naturaleza o de transición o transgresión de límites. Por regla general, se dan en un periodo donde el cambio de año o de estación juega un papel muy relevante y donde vienen a confluir diferentes elementos de transición y cambio.²⁹ En este mismo sentido de cambio y liberación se encontrarían las fiestas de Dioniso y, por ende, el cambio o transición también reflejados en la vestimenta y jocosidad de las celebraciones, a lo que se suman los elementos del ruido, el baile³⁰ y la liberación que experimentan sus participantes. Estos elementos, por tanto, entrarían en confluencia como elementos clave de las festividades en honor del dios que rompe con lo establecido y socialmente aceptado en la ciudad, invade sus espacios públicos e invita a sus ciudadanos a seguirle en su cortejo.³¹

²⁸ El tema del travestismo o cambio de naturaleza o apariencia por medio de la vestimenta es algo recurrente en comedia (Aristófanes lo utiliza en *Ach.* 435; *V.* 144, 896ss.; *Th.* 92, 253, 871, 1009, 1177; *Ec.* 24-25). Cf. Cavallero (1996:42).

²⁹ Véase la celebración de los *Thargelia*, donde dos individuos, que reciben el nombre de *farmakós*, se disfrazan con ropas viejas y son expulsados de la ciudad de manera simbólica, a modo de catarsis para la sociedad ateniense.

³⁰ Demóstenes, en *Contra Meidias* 21.51-52, menciona dos oráculos, de Delfos y Dodona, que recuerdan al pueblo la importancia de las danzas en las fiestas en honor de Baco y de llenar las calles con el olor de los sacrificios, vino y guirnaldas, en agradecimiento por los dones de la estación.

³¹ De este modo, podrían observarse dos perspectivas diferentes del dios: por un lado, está el Dioniso de *Ranas*, dios ya instituido en la ciudad y sus espacios, dador del vino, señor de unos misterios institucionalizados y aceptados en la polis y con una relación con el mundo del más

3. DIONISISMO Y TRAVESTISMO EN LA ANTIGÜEDAD TARDÍA: TESTIMONIOS TARDÍOS, EL CONCILIO TRULLANO Y LAS FESTIVIDADES BIZANTINAS

Un nuevo acercamiento a tales hechos puede realizarse desde la visión que de estos ritos han hecho autores posteriores, teniendo en cuenta la influencia de estas festividades en otras más tardías o, incluso, en la pervivencia de las mismas. Es decir, un acercamiento a las festividades dionisiacas desde la perspectiva de su evolución y su influencia en festividades posteriores. Estrabón (s. I a. C. - s. I d. C.) en su *Geografía*, menciona la costumbre de los griegos de celebrar con coros y danzas a Dioniso, ya sea Bromio o Yaco, también dentro de los cultos místéricos.³² En la misma época, Lucio Anneo Cornuto, en su *De natura deorum*,³³ habla del origen del dios, sus múltiples nombres,³⁴ acompañantes y ritos; y llama la atención también sobre el ruido de tambores que acompañaba al culto del dios.³⁵

No obstante, será ya en época de autores cristianos donde se encuentre una mención más prolífica en este sentido sobre el intercambio de roles, naturaleza y vestimenta en los ritos y cortejos dionisiacos, sobre todo a partir del s. IV d. C.³⁶ Estas celebraciones eran llevadas a cabo, sobre todo, en el periodo del año entre las llamadas *Calendas*³⁷ por los bizantinos (entre los meses de diciembre y enero, como resultado de la celebración de las romanas Saturnales

allá regulada en los mitos de la ciudad y sus festividades públicas (Antesterias, Dionisias, etc.); por otro lado, el Dioniso de *Bacantes*, dios extranjero y foráneo, que trae consigo el resurgir de una naturaleza y religión salvajes, invasor de los espacios públicos y liberador de las mentes de los ciudadanos. Su relación con el mundo del más allá no se encuentra regulada por la ciudad, sino que queda relegada al ámbito privado, al igual que sus celebraciones y cultos.

³² En Strab. 10.3.13. Estrabón menciona las costumbres de los griegos en los ritos en honor de Dioniso, con similitudes claras con los ritos frigios de Rea Cibele, comparándolo con el uso que hace Eurípides en *Bacantes* al mezclar ambas tradiciones, debido a su cercanía y similitud. En 10.3.16 de nuevo compara los ritos de Dioniso con los de la diosa Cotito.

³³ Corn. *ND*. 57.

³⁴ Corn. *ND*. 59.18.

³⁵ Corn. *ND*. 59.21.

³⁶ En cuanto a la mención acerca de la pervivencia de tales ritos en diversos autores entre la época clásica y la antigüedad tardía, queda pendiente para un futuro estudio, el cual no es posible abordar en el presente artículo por razones de extensión y complejidad. Por tanto, debido al hecho de que se pretende un estudio sobre el empleo de una vestimenta específica en tales festividades, el tema de la continuidad, de manera más detallada, queda pendiente para posteriores trabajos.

³⁷ Sobre las celebraciones romanas de las *Calendas*, cf. Meslin (1970). En cuanto a la descripción de la fiesta bizantina y sus celebraciones, cf. Κουκουλές (1949: t. 2.I, 13-19).

en sincretismo con otras festividades griegas de similar corte)³⁸ y las fiestas de la Pascua Cristiana, coincidiendo con el periodo en el que tenían lugar las antiguas festividades en honor de Dioniso. A este respecto, Libanio afirma que «πολὺς (ο Διόνυσος) παρ' ἡμῖν βακχεύει»;³⁹ y es que junto a las festividades cristianas los bizantinos mantenían muchas otras festividades paganas, romanas en su mayoría.

De este modo, una de las festividades más populares eran las Calendas de enero que se celebraban durante cuatro o seis días al comienzo del mes,⁴⁰ en el cambio de año. En ellas tenían lugar desfiles y procesiones donde los celebrantes, borrachos, cantaban canciones jocosas y se burlaban del público asistente (desde carrozas decoradas como ocurriera en las antiguas Dionisias), se disfrazaban de animales (machos cabríos, ciervos, etc.), llamaban a las puertas a medianoche, jugaban a los dados, se hacían regalos, coronaban las puertas con laurel y daban a sus esclavos libertad para hacer lo mismo. Incluso en el Sagrado Palacio se realizaban grandes ágapes y cenas, amenizadas con representaciones de mimo, mientras en el hipódromo tenían lugar carreras y cazas de fieras.⁴¹

Entre otras festividades, como Βότα, Ρουσάλια o la celebración del primero de marzo, dos de las festividades más populares entre los bizantinos eran el Μαΐουμάς⁴² y los *Brumalia*. El Μαΐουμάς tenía lugar en mayo y estaba dedicado a Dioniso y a Afrodita. Se celebraba con representaciones de mimo y cenas, bailes y juegos y se adornaban con flores las tumbas de los difuntos. Los *Brumalia*, por su parte, estaban dedicados a Dioniso y a Deméter y se celebraban desde el 24 de noviembre al 17 de diciembre, con sacrificios de cerdos y machos cabríos⁴³ y con representaciones de mimo y bailes y cenas en el palacio imperial.⁴⁴

Durante el convulso siglo IV, donde convivieron en extrema tensión el cristianismo con las religiones existentes hasta entonces, son varios los autores que hacen mención a los ritos que tienen lugar durante estas festividades. En

³⁸ Cf. Libanio, «A las Calendas» y «Descripción de las Calendas», en Foerster-Richtsteig (1903-13: t. I, 257-260; t. IV, 1053-1054).

³⁹ Lib. *Or.*XI.20.

⁴⁰ Acerca de las festividades que tenían lugar durante la celebración de las Calendas, los bailes y los cultos relacionados directamente con la naturaleza, la fertilidad y el vino, cf. Morfakidis (1994:151-154).

⁴¹ Πλωρίτης (1999:55-57).

⁴² Juan Malalas (*Chronographia* 12.3) la llama «ἐορτῆς νυκτερινῆς ἐπιτελουμένης κατὰ ἔτη γ', τῶν λεγομένων Ὀργίων, ὅπερ ἐστὶ μυστηρίων Διονύσου καὶ Ἀφροδίτης».

⁴³ Juan de Lidia (*De mensibus* IV.158): Βρουμάλια δὲ οἰονεὶ χειμεριναὶ ἐορταί... ἔσφαζον δὲ οἱ ἀμπελοουργοὶ τράγους εἰς τιμὴν τοῦ Διονύσου.

⁴⁴ Πλωρίτης, *Ibidem*, pp. 57-60.

las fuentes se destaca la invasión de los espacios públicos, como plazas y ágoras, la participación de mujeres en estas fiestas, muchas de ellas nocturnas, en las que se entregan al baile y a juegos indecentes, al libertinaje y a la bebida. Se refieren a estas celebraciones autores como Epifanio, en el *Panarion*, acerca de la realización de estas fiestas paganas coincidiendo con la celebración del nacimiento de Cristo:

...ταύτην δὲ τὴν ἡμέραν ἑορτάζουσιν Ἕλληνες, φημὶ δὲ οἱ εἰδωολάτραι, τῇ πρὸ ὀκτῶ καλανδῶν Ἰανουαρίων, τῇ παρὰ Ῥωμαίοις καλουμένη Σατουρνάλια, παρ' Αἰγυπτίοις δὲ Κρόνια, παρὰ Ἀλεξανδρεῦσι δὲ Κικέλλια. [...] πληροὶ δὲ δεκατριῶν ἡμερῶν ἀριθμὸν εἰς τὴν πρὸ ὀκτῶ εἰδῶν Ἰανουαρίων, ἕως ἡμέρας τῆς τοῦ Χριστοῦ γεννήσεως προστιθεμένου τριακοστοῦ ὥρας ἐκάστη ἡμέρα·

(Eriph.Const. *Haer.* II.284)⁴⁵

...ese día lo celebraban los griegos, es decir los idólatras, el día en torno al ocho de las calendas de enero, el llamado para los romanos de las Saturnales, para los egipcios Cronias, para los alejandrinos Cicelia. [...] completa el número de trece días el día en torno al ocho de los idus de enero, hasta el día del nacimiento de Cristo añadiendo veintitrés horas a cada día.

(Eriph.Const. *Haer.* II.284)

También Gregorio de Nacianzo, en su discurso *In theophania*,⁴⁶ coincidiendo la festividad cristiana de la Teofanía con las mencionadas Calendas, habla de las costumbres de los helenos que se coronan (στεφανοῦσιν) y realizan fiestas callejeras (κῶμου/πανηγύρεις) con ruidos (κόμποις) y borracheras (μέθαις).

Juan Crisóstomo, por su parte, en su homilía *In Calendas* destaca, entre sus fuertes críticas al teatro y los actores,⁴⁷ la fuerza de las procesiones y actos que tienen lugar durante estas festividades. En estas celebraciones grupos de personas, tanto hombres como mujeres, realizaban procesiones por el ágora con bailes y juegos que, de modo jocoso y festivo, celebraban la libertad báquica del dios del vino que invade los espacios públicos:⁴⁸

Καὶ γὰρ καὶ ἡμῖν πόλεμος συνέστηκε νῦν, οὐκ Ἀμαληκιτῶν ἐπελθόντων, καθάπερ τότε, οὐδ' ἐτέρων τινῶν βαρβάρων καταδραμόντων, ἀλλὰ δαιμόνων

⁴⁵ Edición de Hold (1922) para el texto griego. Traducción propia.

⁴⁶ Gr.Naz. *orat.* 38, M36.316.

⁴⁷ Baste recordar sus discursos *Contra theatra* o *Contra ludos et theatra*, en los que carga con toda la fuerza de su oratoria tanto contra aquellos que practican las artes de la escena y la *thymele*, como contra aquellos que asisten a tales espectáculos.

⁴⁸ Del mismo modo se describen estas festividades en el coro de los iniciados en *Ranas* de Aristófanes y en otros autores posteriores. Cf. n. 26.

πομπουσάντων ἐπὶ τῆς ἀγορᾶς. Αἱ γὰρ διαβολικαὶ παννυχίδες αἱ γινόμεναι τήμερον, καὶ τὰ σκώμματα, καὶ αἱ λοιδορίαι, καὶ αἱ χορεῖαι αἱ νυκτεριναὶ, καὶ ἡ καταγέλαστος αὕτη κωμῳδία, παντὸς πολεμίου χαλεπώτερον τὴν πόλιν ἡμῶν ἐξηγμαλώτισαν...

(Chrys. Calen. M48.954)⁴⁹

Pues la guerra comenzó ya para nosotros, no con la llegada de los amalecitas, como entonces, ni con algunos otros bárbaros que invaden, sino demonios procesionando por el ágora. Pues las diversiones diabólicas que duran toda la noche que tienen lugar hoy día, y las provocaciones y las burlas, y los bailes nocturnos, y esa comedia burlona, cautivaron a nuestra ciudad de peor manera que cualquier enemigo...

(Chrys. Calen. M48.954)

...ἀσωτίας δὲ, ὅτι ὑπὸ τὴν ἕω γυναῖκες καὶ ἄνδρες φιάλας καὶ ποτήρια πληρώσαντες μετὰ πολλῆς τῆς ἀσωτίας τὸν ἄκρατον πίνουσι.

(Chrys. Calen. M48.954)

...del despilfarro, pues bajo el cual mujeres y hombres llenando copas y tazas beben vino sin mezclar tras mucho desenfreno.

(Chrys. Calen. M48.954)

Ὅταν ἀκούσης θορύβους, ἀταξίας καὶ πομπὰς διαβολικὰς, πονηρῶν ἀνθρώπων καὶ ἀκολάστων τὴν ἀγορὰν πεπληρωμένην, οἴκοι μένε.

(Chrys. Calen. M48.957)

Cada vez que oigas disturbios, procesiones desordenadas y diabólicas, el foro lleno de hombres malvados e indisciplinados, permanece en casa.

(Chrys. Calen. M48.957)

Mientras Juan Crisóstomo dirige sus ataques hacia aquellos que participan en estas festividades, Asterio de Amasea, por su parte, centrará sus duras críticas en el hecho de la libertad que aportan las festividades de las Calendas. En estas festividades, de las que también beberá el moderno carnaval tal como se conoce hoy, al igual que en las Saturnales, se producía un intercambio de roles y de naturaleza, fruto de la libertad en honor de Saturno y Baco. Para Asterio de Amasea, lo más vergonzoso era el hecho de que los hombres, soldados y guerreros valerosos, vistieran ropas femeninas durante la celebración de tales fiestas (algo prohibido expresamente en la Biblia),⁵⁰ pero que es uno de los elementos más característicos de los ritos dionisiacos:

⁴⁹ Edición de Migne, T48 (1857-1866). Todas las traducciones de Juan Crisóstomo son propias.

⁵⁰ *Deut. 22.5*: «La mujer no llevará vestidos de hombre y el hombre no llevará vestidos de mujer, pues son cosas aborrecibles a los ojos del Señor, tu Dios».

Μὴ καὶ ἐκκαλυψάμενος γυναικίζεται ὁ ἀριστεύς, [...] καὶ τὸν χιτῶνα μέχρι τῶν σφυρῶν ἀφήσῃ, καὶ τοῖς στέρνοις περιελίττει τὴν ζώνην, καὶ ὑποδήματι κέχρηται γυναικείῳ, καὶ τὸν κρόβυλον ἐπιτίθεται τῇ κεφαλῇ, ἧ γυναιξὶ νόμος. [...] ταῦτα τῆς πανδήμου ἑορτῆς τὰ συμφέροντα σήμερον...

(Ast.Am. Hom. IV.7)⁵¹

Y no que tras desenmascararse el distinguido guerrero se torna afeminado, [...] Y lleva un vestido hasta los pies, y se pone un cinturón en el pecho, y usa calzado femenino, y se coloca una peluca en la cabeza, al modo femenino. Estas son las cosas que ocurren hoy día en todas partes...

(Ast.Am. Hom. IV.7)

Otro ejemplo de ello puede verse en el relato del martirio de San Dacio, obra fechada en el s. IV en la que se aprecia también el cambio de naturaleza, visitando a la manera del diablo, mientras se realizan procesiones libertinas en honor de Dioniso:⁵²

ἐν γὰρ τῇ ἡμέρᾳ τῶν καλανδῶν Ἰανουαρίων μάταιοι ἄνθρωποι τῷ ἔθει τῶν Ἑλλήνων ἐξακολουθοῦντες Χριστιανοὶ ὀνομαζόμενοι μετὰ παμμεγέθους πομπῆς προέρχονται ἐναλλάττοντες τὴν ἑαυτῶν φύσιν καὶ τὸν τρόπον καὶ τὴν μορφήν τοῦ διαβόλου ἐνδύονται. αἰγείοις δέρμασι περιβεβλημένοι...

(Mart.Das. 3.2)⁵³

Pues en el día de las calendas de enero hombres impíos que siguen la costumbre de los griegos, llamados cristianos después, salen en enormes procesiones cambiando su propia naturaleza y a la manera y forma del diablo se visten. Envueltos en pieles de cabra...

(Mart.Das. 3.2)

Se trata, por tanto, de uno de los elementos que el cristianismo, en su oposición al paganismo, sus ritos y sus creencias, no pudo eliminar o erradicar por completo. Es más, se encuentran testimonios de la existencia de tales ritos en los siglos siguientes donde se observa cómo los cultos dionisiacos, su posesión báquica y los cultos místéricos poseen gran vitalidad y muchos seguidores, lo que inflama las críticas de la Iglesia. A este respecto, autores como Basilio de Seleucia, en uno de sus *Sermones*, y Teodoreto de Ciro, en su *Historia Eccle-*

⁵¹ Edición de Datema (1970) para el texto griego. Traducción propia.

⁵² Por las fechas en las que tienen lugar dichas procesiones, la vestimenta con pieles de animales a la manera del diablo, nos indican que se tratan de festividades de regeneración de la tierra en honor de Dioniso, tal y como ocurriera durante las Antesterias y otras festividades clásicas, y tal y como en la actualidad siguen teniendo lugar en muchos puntos de Europa.

⁵³ Edición de Mursillo (1972) para el texto griego. Traducción propia.

siastica, mencionan la pervivencia en su tiempo (s. V) de estos ritos (ὄργια), donde los participantes, poseídos por el furor báquico (βακχεύοντες), corren invadiendo los espacios públicos (διὰ μέσης τῆς ἀγορᾶς ἔτρεχον), realizando libaciones y sacrificios:

Δαιμονικὸν ἄρα καὶ τοῦτο τέχνημα. Τὴν νόσον τῷ λόγῳ σεμνύνοντες δαίμονες, καὶ ἄχρις ἑαυτῶν τὸ πάθος ἀνάγουσι, τὴν ἀκόλαστον φλόγα τοῖς ἀνθρώποις ἀνάπτοντες, καὶ τῆς ἑαυτῶν καταψηφίζονται φύσεως, ἵνα τοὺς ἀθλίους τῶν ἀνθρώπων τοῖς πάθεσιν ἐκβακχεύσωσιν.

(Bas.Sel. *Sermo* XLI.88)⁵⁴

Así pues inspirado por un dios es también este artificio. Genios que honran la enfermedad de la razón, y profundamente elevan el propio sufrimiento, inflaman la turbulenta llama en los hombres, y condenan su propia naturaleza, para que conduzcan en delirio báquico a los miserables de entre los hombres a sufrimientos.

(Bas.Sel. *Sermo* XLI.88)

...καὶ τὰ Διάσια καὶ τὰ Διονύσια καὶ τὰ τῆς Δήμητρος ὄργια οὐκ ἐν παραβύστῳ ἐπλήρουν ὡς ἐν εὐσεβεῖ βασιλείᾳ, ἀλλὰ διὰ μέσης τῆς ἀγορᾶς βακχεύοντες ἔτρεχον.

(Thdt. *H.Rel.* 262)⁵⁵

...y las Diasias y las Dionisias y los ritos de Deméter ahora ya no se llevaban a cabo en una esquina, como lo serían en un reinado piadoso, sino que los agitados por el furor báquico corrían a través del ágora.

(Thdt. *H.Rel.* 262)

...καὶ τὸ ἐπιβώμιον ἦπτετο πῦρ, καὶ σπονδὰς καὶ θυσίας τοῖς εἰδώλοις προσέφερον, καὶ τὰς δημοθoinίας κατὰ τὴν ἀγορὰν ἐπετέλουν· καὶ οἱ τοῦ Διονύσου τὰ ὄργια τετελεσμένοι μετὰ τῶν αἰγίδων ἔτρεχον, τοὺς κύνας διασπῶντες καὶ μεμνόντες καὶ βακχεύοντες καὶ τὰ ἄλλα δρῶντες ἃ τὴν τοῦ διδασκάλου πονηρίαν δηλοῖ

(Thdt. *H.Rel.* 317)

...y encendía el fuego sobre el altar, ofrecía a los ídolos libaciones y sacrificios, y realizaban banquetes públicos por el ágora; y tras llevar a cabo los ritos de Dioniso corrían con las pieles de cabra, dispersando a los perros y enloquecidos y en delirio báquico y realizando las otras cosas que revelan el castigo del maestro.

(Thdt. *H.Rel.* 317)

Por otro lado, el cambio de naturaleza y de vestimenta, el travestismo dionisiáco, fue uno de los elementos que los Padres de la Iglesia se apresuraron a

⁵⁴ Edición de Migne, T85 (1857-1866) para el texto griego. Traducción propia.

⁵⁵ Edición de Parmentier & Scheidweiler (1954) para el texto griego. Traducción propia.

eliminar de tales festividades, pues no se trataba sólo de un elemento propio de las celebraciones religiosas paganas, sino que, además, había sido asimilado por la festividad de las Calendas de enero como uno de los elementos característicos de estas fiestas, relacionadas con Dioniso y la fertilidad de la tierra. Como medida para erradicar esta costumbre pagana, se llegó a la promulgación de la norma sexagésimo segunda del Concilio Quinisexto o Trullano (692 d. C.), en la que se prohíbe que durante dichas festividades los hombres vistieran ropas de mujer o viceversa, se hicieran bailes o celebraciones públicas en honor de los falsamente llamados dioses, se nombrase al execrable Dioniso o se hiciesen bromas mientras se pisaba o escanciaba el vino:⁵⁶

Τὰς οὕτω λεγομένας Καλάνδας, [...] Ἀλλὰ μὴν καὶ τὰς τῶν γυναικῶν δημοσίας ὀρχήσεις, ὡς ἀσέμνους, καὶ πολλὴν λύμην καὶ βλάβην ἐμποιεῖν δυναμένας, ἔτι μὴν καὶ τὰς ὀνόματι τῶν παρ' Ἑλλησι ψευδῶς ὀνομασθέντων θεῶν ἢ ἐξ ἀνδρῶν, ἢ γυναικῶν γινομένας ὀρχήσεις, καὶ τελετάς, κατὰ τι ἔθος παλαιόν, καὶ ἀλλότριον τοῦ τῶν Χριστιανῶν βίου, ἀποπεμπόμεθα, ὀρίζοντες, μηδένα ἄνδρα γυναικεῖαν στολὴν ἐνδιδύσκεσθαι, ἢ γυναῖκα τὴν ἀνδράσιν ἀρμόδιον. [...] μήτε τὸ τοῦ βδελυκτοῦ Διονύσου ὄνομα, τὴν σταφυλὴν ἐκθλίβοντας ἐν ταῖς ληνοῖς, ἐπιβοᾶν· μηδὲ τὸν οἶνον ἐν τοῖς πίθοις ἐπιχέοντας γέλωτα ἐπικινεῖν, ἀγνοίας τρόπῳ ἢ ματαιότητος, τὰ τῆς δαιμονιώδους πλάνης ἐνεργοῦντας...

(*Concilium Trullanum (692), canon LXII*)⁵⁷

En las así llamadas Calendas, [...] Y como de los bailes públicos de las mujeres, por impúdicos, que pueden hacer mucho daño y perjuicio, así también alejamos de la vida de los cristianos los bailes hechos en honor de los falsamente llamados dioses por los griegos paganos, ya sea de hombres o mujeres, y que se llevan a cabo siguiendo una antigua tradición; decretando que ningún hombre desde ahora se vista como mujer; ni mujer con el atuendo adecuado para los hombres. [...] ni invoquen los hombres el nombre del execrable Dioniso, cuando pisan el vino en las prensas; ni hagan gestos cuando vierten vino en jarras para causar la risa, practicando en la ignorancia y la vanidad de las cosas que proceden de la falacia de la locura...

(*Concilium Trullanum (692), canon LXII*)

A tenor de testimonios posteriores, esta medida pareció no surtir el efecto deseado, pues es repetida en diversas ocasiones en los siglos siguientes. No

⁵⁶ Ello pone de manifiesto la relación de las fiestas en honor de Dioniso y los ritos de fertilidad de la tierra con la celebración de las Calendas. Lo que indica que la festividad asimiló, dentro de sí, los cultos a Dioniso y a la fertilidad de la tierra que tenían lugar al comienzo del año y con la llegada de la primavera.

⁵⁷ Edición de Potles & Rhalles (1859) para el texto griego. Traducción propia.

obstante, es a partir de su promulgación cuando se encuentra una mayor cantidad de testimonios acerca del travestismo que tenía lugar durante las celebraciones dionisiacas. En el siglo VIII se encuentra el testimonio de Teodoro Estudita que, en *Catequesis*, refiere las prácticas celebradas durante la Cuaresma.⁵⁸ Durante ese periodo tenían de nuevo lugar los «juegos demoníacos» (παιγνίδια σατανικά) donde se realizaban bailes nocturnos, borracheras, juegos desenfadados, cantos y gritos; todo ello, una vez más, características de la liberación del espíritu y la jocosidad y licenciosidad de las fiestas báquicas.

...ἐπειδὴ καὶ τὴν σήμερον ἐξεύρετε τὶ σύγχυσεσ καὶ ταραχαῖς, καὶ τὶ φωναῖς ἄτακταις, καὶ βρονταῖς καὶ παιγνίδια σατανικά, μέθαι καὶ χοροὶ, καὶ ἄλλα τοιαῦτα, ὡσὰν αὐτὰ, γίνονται εἰς τὸν Κόσμον, τὰ ὅποια ὅλα εἶναι καμώματα καὶ ἔργα τοῦ Διαβόλου.

(Theod.Stud. *Cat.*, *Sermo XLV*)⁵⁹

...*pues incluso hoy día encontráis a alguno en perturbaciones y desórdenes, en gritos sin orden, en desórdenes y juegos satánicos, borracheras y bailes, y otras cosas tales, cuantas ocurren en el mundo, las cuales todas son acciones y obras del Diablo.*

(Theod.Stud. *Cat.*, *Sermo XLV*)

Dentro de la celebración de estos «juegos demoníacos», serán Juan Zonaras y Teodoro Balsamón, en el s. XII, en comentarios realizados a la ya mencionada norma sexagésimo segunda del Concilio Quinisexto, quienes den un testimonio más amplio y detallado de la realización, en su tiempo, de estas prácticas por campesinos, lo que podría indicar que fueron erradicadas de la ciudad pero se mantuvieron en el ámbito rural. La realización de las mismas en estos ámbitos está claramente justificada por su relación con los ritos de regeneración y fertilidad de la tierra y el culto a la diosa madre; pero también, y en otro sentido, con Dioniso, en su relación con los cultos místéricos de Rea-Cibeles y como dador de vino y liberador del espíritu.

Ambos autores mencionan, como elementos característicos de estas fiestas, los bailes en público de mujeres y hombres en honor de Dioniso y el intercambio de vestimenta entre ambos sexos bajo un delirio báquico. Ello pone de manifiesto cómo uno de los elementos característicos de la religión dionisiaca y sus festividades es el travestismo que confunde a hombres con mujeres. A

⁵⁸ Celebraciones similares han pervivido hasta la actualidad en diferentes poblaciones griegas del Mar Negro en Asia Menor, Macedonia, Tesalia y Tracia. Cf. Κουκουλές (1949: t. 2.I, 17), Ρωμαίος (1980:33-41) y Μέγας (1988:60-76).

⁵⁹ Edición de Glykys (1676) para el texto griego. Traducción propia.

este respecto, siguiendo los testimonios de Zonaras y Balsamón, se observa claramente que las festividades⁶⁰ se realizan en el ámbito rural en honor de Dioniso, como dios del vino y de la posesión báquica:

ΖΩΝΑΡΑΣ: Καλάνδαι εἰσὶν αἱ πρῶται ἐκάστου μηνὸς ἡμέραι, ἐν αἷς εἴθιστο τοῖς Ἑλλησι ποιεῖν τινὰς τελετάς. [...] Εἵργουσι δὲ καὶ τὰς τῶν γυναικῶν δημοσίας ὀρχήσεις, ὡς εἰς ἀκολασίας ἐρεθισμὸν τοῖς θεωμένοις αὐτάς, καὶ ὅσα τοῖς Ἑλλησιν ἐπράττοντο ἐξ ἀνδρῶν, ἢ γυναιῶν, ὀνόματι τῶν ψευδωνύμων θεῶν αὐτῶν· καὶ μὴ κεχρῆσθαι κελεύουσι τοὺς ἀνδρας γυναικειᾶς στολαῖς, ἢ τὰς γυναῖκας ἀνδρῶν, οἷα ἐποίουν οἱ τῷ Διονύσῳ βακχεύοντες· [...] ἃ καὶ νῦν γίνονται παρὰ τοῖς ἀγρόταις, μὴ εἰδόσιν ἅ ποιοῦσιν.

(Σύνταγμα τῶν Θεῶν καὶ Ἱερῶν Κανόνων, p. 448)⁶¹

Zonaras: Calendas son los primeros días de cada mes, en los cuales se acostumbra realizar unas celebraciones entre los griegos paganos. [...] Rechazan también los bailes públicos de mujeres, porque son una provocación para el libertinaje para los espectadores, y cuantas cosas entre los griegos paganos eran hechas por hombres, o por mujeres, en nombre de sus falsos dioses; y ordenaban a los hombres no vestirse con ropas femeninas, o las mujeres con ropas masculinas, cosas que hacen los poseídos en delirio báquico en honor de Dioniso; [...] estas cosas ahora también tienen lugar entre los campesinos, no sabiendo lo que hacen

(Σύνταγμα τῶν Θεῶν καὶ Ἱερῶν Κανόνων, p. 448)

ΒΑΣΙΛΙΑΝΟΥΣ: Εἴθιστο γοῦν παρὰ Ῥωμαίοις, [...] καὶ τινὰ ἄσεμνα διαπράττεσθαι, ὅπερ καὶ μέχρι τοῦ νῦν παρὰ τινῶν ἀγροτῶν γίνεται κατὰ τὰς πρῶτας ἡμέρας τοῦ Ἰανουαρίου μηνός, [...] Ἡ δὲ χάριν τοῦ Διονύσου, τοῦ σωτῆρος, ὡς ἐκεῖνοι ἐβλασφήμουν, τοῦ οἴνου· [...] ὅτε καὶ ὀρχήσεις ἀπρεπεῖς ἐγίνοντο παρὰ τινῶν γυναιῶν καὶ ἀνδρῶν· ἅ πάντα, καὶ τὰ τοῦτοις ὅμοια, οἱ ἄγιοι Πατέρες ἀποτρεπόμενοι, ἐπήγαγον μηδένα ἄνδρα ὅτεδῆποτε κεχρῆσθαι γυναικειᾶ στολῇ, ἢ τὸ ἀνάπαλιν· [...] μῆτε μὴν τὸ τοῦ Διονύσου ὄνομα ἐν ταῖς ληνοῖς ὀνομάζειν, μηδὲ τοῖς πίθοις ἐγχεομένου τοῦ οἴνου γελᾶν καὶ ἐπικαγχάζειν.

(Σύνταγμα τῶν Θεῶν καὶ Ἱερῶν Κανόνων, p. 449)⁶²

⁶⁰ Teodoro Balsamón, además de su comentario a la ley del Concilio Quinisexto, hace mención también a la relación de estas fiestas en el ámbito rural con los hechos indecorosos (γινόμενα ἀπρεπῆ) que tuvieran lugar durante las fiestas de los Santos Notarios, San Marciano y San Martirio, que llevaría a la prohibición de tales hechos por el Patriarca Lucas Crisoberges de Constantinopla (s. XII). / *De festo notariorum*: «Los sucesos indecentes ocurridos alguna vez entre los maestros de los escribas durante la fiesta de los Santos Escribas (San Marciano y San Martirio), tras atravesar el ágora actores con máscaras, en aquellos años fueron abolidos, por orden de aquel santísimo patriarca el señor Lucas». Cf. Migne 119.780.

⁶¹ Edición de Potles & Rhalles (1859) para el texto griego. Traducción propia.

⁶² Edición de Potles & Rhalles (1859) para el texto griego. Traducción propia.

Balsamón: Se acostumbra pues entre los romanos, [...] y se realizaban algunas cosas irrespetuosas, las cuales hasta ahora tienen lugar entre algunos campesinos los primeros días del mes de enero, [...] Tal (fiesta) en honor de Dioniso, el liberador, como aquellos blasfemaban, del vino; [...] puesto que bailes indecentes tenían lugar entre aquellos hombres y mujeres; tales cosas, y las semejantes a estas, los santos Padres avergonzados, suscitaron que ningún hombre usara en modo alguno vestimenta femenina, o lo contrario; [...] y tampoco nombrar el nombre de Dioniso en los lagares, ni reírse ni hacer bromas tras verter el vino en las copas.

(Σύνταγμα τῶν Θεῶν καὶ Ἱερῶν Κανόνων, p. 449)

En esta misma línea, Mateo Blastares, en el siglo XIV, llama la atención sobre la realización de fiestas rurales en honor de Dioniso, como hicieran los griegos paganos:⁶³

... τὰ μέντοι βρουμάλια, ἢ ρουσάλια, καὶ τὸ τήμερον εἶναι μετὰ τὸ ἅγιον Πάσχα ἐν τοῖς ἀγρόταις γενόμενα ἴδιοι τις ἂν, ἅπερ ἐτελοῦντο ποτὲ τῷ Διονύσῳ παρὰ τοῖς Ἑλλησι· βροῦμος γὰρ παρ' αὐτοῖς τούτῳ ἐπίθετον.

(Matthaeus Blastares, *Collectio alphabetica*, E.3)⁶⁴

... las Brumalias o Rosalias y lo que ocurre hoy día después de la Santa Pascua entre los campesinos, si alguno lo observa, es cuanto tenía lugar tiempo ha en honor de Dioniso entre los griegos paganos; pues brumos para ellos era su epíteto.

(Matthaeus Blastares, *Collectio alphabetica*, E.3)

Si bien éste es el último testimonio directo sobre la pervivencia de estas festividades antes de la Caída de Constantinopla y la desaparición, por tanto, del Imperio bizantino, existen otros posteriores que enlazan con esta tradición y que vienen a demostrar la pervivencia de los ritos en honor de Dioniso/Baco y los rituales de fertilidad de la tierra. Éste es el caso del *Santo Pidalion*, obra compuesta a finales del s. XVIII por Nicodemo Agiorites y Agapio Leonardo. En esta obra se recogen las leyes del derecho canónico, acompañadas de una interpretación de las mismas y notas explicativas. Y es en esta última parte, la de las notas explicativas, donde destaca la importancia de esta obra con relación al presente estudio.

En referencia, de nuevo, a la norma sexagésimo segunda del Concilio Quinisexto, tras la explicación de las llamadas Calendas, con respecto al hecho de que ningún hombre ha de vestir ropas femeninas, ni viceversa; el *Santo*

⁶³ El comentario va en consonancia con los anteriores de Zonaras y Balsamón, sobre la misma ley del concilio y pone de manifiesto la pervivencia de las fiestas dionisiacas.

⁶⁴ Edición de Potles & Rhalles (1859) para el texto griego. Traducción propia.

Pidalion refiere, en una nota explicativa, que tales festividades tenían lugar (en el s. XVIII) durante la segunda y tercera semana de carnaval en muy diversos lugares, incluso en las islas. Destaca también, el comentario en cuestión, el hecho del travestismo realizado durante estas festividades. En este caso, si bien se menciona que los hombres visten ropas femeninas y las mujeres, en ocasiones, hacen lo propio, llama la atención el hecho de que también clérigos y sacerdotes participan de estas prácticas:

Ερμηνεία: Ὅριζει δὲ πρὸς τούτοις, ὅτι μήτε ἄνδρας νὰ φορῆ ροῦχα γυναικεῖα, οὔτε γυναῖκα ροῦχα ἀνδρῖκία (1): καὶ ὅτι τινὰς νὰ μὴν ἐπικαλῆται τὸ ὄνομα τοῦ συγχαμεροῦ Διονύσου (ὅς τις ἐνομίζετο πῶς ἦτον δοτὴρ τοῦ οἴνου, καὶ ἔφορος), ὅταν πατῶνται τὰ σταφύλια εἰς τὸ ἐξῆς, ἅρ' οὗ ἔμαθε περὶ τούτων. (1) Ταῦτα τὰ ἴδια κάμνουν καὶ τὴν σήμερον οἱ Χριστιανοὶ, καὶ πολλάκις καὶ Ἱερωμένοι, καὶ Κληρικοὶ, κατὰ τὰς ἐβδομάδας τῆς Ἀποκρέω, καὶ τῆς Τυρινῆς, καὶ εἰς ἄλλους πολλοὺς τόπους, μάλιστα δὲ εἰς τὰ νησία, ὅπου κατικοῦσι Λατῖνοι: [...] καὶ γυναικεῖα φορέματα φοροῦντες οἱ ἄνδρες, μερικαῖς φοραῖς δὲ καὶ γυναῖκες ἀνδρῖκία φοροῦσαι, καὶ δημοσίως χορεύοντες.

(Πηδάλιον, 157)⁶⁵

Interpretación: Pone límites a éstos, que ningún hombre lleve ropa femenina, ni ninguna mujer ropa masculina (1); y que nadie pronuncie el nombre del odioso Dioniso (el cual se creía que era el dador del vino, y éforo) cuando pisan las uvas de tal forma, quizá no sabía sobre estas cosas.

(1) Estas mismas cosas hacen hoy día los cristianos, y muchas veces también sacerdotes, y clérigos, durante las segunda y tercera semana de carnaval, y en muchos otros lugares, incluso en las islas, donde habitaron los latinos; [...] y los hombres llevan vestidos femeninos, y algunas veces las mujeres visten los masculinos, y bailan en público.

(*Pedalion*, 157)

Posteriormente, en el s. XIX, a modo de puente entre las fuentes tardías y la edad contemporánea, encontramos dos nuevos testimonios acerca de la pervivencia de los rituales de corte dionisiaco donde, de nuevo, se destaca el fenómeno del travestismo como elemento característico de estas celebraciones: Οἱ Καλόγεροι καὶ ἡ λατρεῖα τοῦ Διονύσου ἐν Θρᾷκη de Yiorgos Viziniós y Περὶ τῶν Ἀναστεναρίων καὶ ἄλλων τινῶν Ἐθίμων καὶ Προλήψεων de Anastasios Jurmuziadis.⁶⁶ En su evolución a lo largo de los siglos, estas

⁶⁵ Edición de Garpola (1841) para el texto griego. Traducción propia.

⁶⁶ Además de la importancia de las obras de Chourmouziades (1873) y Vizyenos (1958) en cuanto a la descripción de tales festividades en el mundo heleno del s. XIX, conviene, también, consultar la obra de Kampouroglou (1896).

festividades han sufrido un intenso cambio en muchos aspectos, si bien el elemento del cambio de vestimenta permanece como característica definitiva con algunos cambios. Tal y como se observa en la actualidad, en muchas de las celebraciones que tienen lugar en diferentes puntos de la geografía griega (en especial en Tracia, Tesalia y Macedonia), las mujeres han quedado apartadas de dichas celebraciones, al menos en el aspecto más activo. Son los hombres quienes seguirán vistiendo ropas femeninas⁶⁷ en su representación de diversos episodios propios de estos ritos, quedando las mujeres relegadas, en la mayoría de los casos, a un papel más pasivo o de meras espectadoras de las celebraciones.⁶⁸

4. CONCLUSIONES

Para entender la cantidad de elementos que juegan un papel señalado dentro de los ritos de Dioniso se ha de atender al sincretismo de las diversas deidades y cultos durante la Época Clásica griega, el Periodo Helenístico y el Imperio romano. Todo ello llevaría también a la aceptación y asimilación de muchas festividades. Éste es el caso de las Saturnales romanas, asimiladas a las Cronias griegas, aunque en origen se realizaran en épocas diferentes del año pero con elementos comunes. Este sincretismo nos conduce a las Calendas bizantinas, donde se aglutinan diversas fiestas romanas y griegas y cristianas, lo que producirá que entren en confluencia tanto manifestaciones religiosas como festividades y cultos. Ello queda reflejado en diversos escritos de autores cristianos que condenan, en muchos casos, el libertinaje que tenía lugar durante esta época del año y durante la celebración de estas fiestas, donde los hombres se vestían con ropas de mujeres, y al contrario; el vino corría con libertad entre los comensales; se realizaban regalos los unos a los otros a la manera antigua, además de otras costumbres paganas; y, sobre todo, se mantenía aún el culto a Dioniso y a los cultos báquicos y paganos.

⁶⁷ Vizyenos (1958:312) refiere acerca de la festividad de los *καλόγεροι*: «Protagonista y deuteragonista son elegidos entre los hombres casados. Inseparables de los *kalóyeri* son las llamadas *koritsia* o *nifes* [...] Éstas sólo entre los jóvenes no casados pueden ser elegidas. Una vez eliges a un joven como *koritsi*, si bien puede prometerse durante el periodo de cuatro años que dura este «sacerdocio», no puede casarse. [...] Estas *koritsia* del *kalóyeros* visten las más elegantes ropas femeninas del lugar, las más valiosas joyas. Hermanas y novias de los elegidos compiten en adornarlos mejor y de la manera más decorosa, pintando y maquillando al hermano y novio en medio de este costoso mundo, sobre todo por medio de sus mejores habilidades».

⁶⁸ Para el estudio de tales celebraciones y su relación con el mundo antiguo, cf. Kakoure (1963) y Puchner (2002).

En los Padres de la Iglesia Griega son varias las referencias acerca de estas prácticas pseudoteatrales y religiosas que se realizaban durante la celebración de las Calendas, unas festividades cuya fuerza y vitalidad llevó a la promulgación de la norma sexagésimo segunda del Concilio Quinisexto o Trullano, que advierte sobre la prohibición de que ningún hombre se vista de mujer, o viceversa, y que se cuiden de nombrar a Dioniso o de realizar cultos públicos en su honor. Sobre ella, diversos escoliastas, como Zonaras, Balsamón o Blastares, a través de sus comentarios, pusieron de relieve la pervivencia de tales ritos en su tiempo, con especial incidencia en el travestismo propio de las fiestas dionisiacas.

Incluso, ya en periodos más recientes de la historia, se encuentran referencias directas, como en el *Santo Pidalion* (s. XVIII), donde se hace una interpretación moderna de las leyes de la Iglesia y se relacionan con los ritos que tenían lugar por entonces en Grecia y que enlazan con los que se realizan en la actualidad en diversos puntos de la geografía helena durante el periodo festivo de la Navidad.

Con todo ello se pone de manifiesto, además de la pervivencia de estos ritos, el papel liberador de Dioniso que invierte la naturaleza y hace a sus adeptos asumir nuevos roles y nuevas funciones. Los introduce en un eterno resurgir, en su delirio báquico; supera los límites e invade los espacios que considera deben ser ocupados por su culto. Para ello se sirve de mujeres que adoptan roles masculinos y de hombres que se visten con ropas femeninas para asistir a sus ritos; los hace libres y los libera de pudores y falsas concepciones. El travestismo dionisiaco se impone a los adeptos al dios que quieren participar de sus ritos, a la vez que los libera de inhibiciones y diferencias sociales. Dioniso impone las bases del dios de las dos caras, el dios extranjero y el dios de la ciudad; el dios dador y el dios que exige; el dios civilizado y el dios salvaje. Impone una realidad incomprensible, poderosa, metamórfica y determinante, que tomó únicamente esencia bajo el furor báquico.

5. BIBLIOGRAFÍA

Ediciones y traducciones

Butcher, S. H. & Rennie, W. (eds.), *Demosthenis Orationes*, Oxonii: Typographeo Clarendoniano, 1907.

Calvo, J. L.; García Gual, C. & Cuenca, L. A. (trad.), *Eurípides, Tragedias II*, Madrid: Gredos, 2006.

Datema, C. (ed.), *Asterius of Amasea, Homilies i-xiv*, Leiden: Brill, 1970.

- Dodds, E. R. (ed.), *Euripides, Bacchae*, Oxford: Clarendon Press, 1960.
- Dover, K. (ed.), *Aristophanes, Frogs*, Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Foerster-Richtsteig, R. (ed.), *Livianii opera*, Leipzig: Teubner, 1903-13.
- García López, J. (trad.), *Aristófanes. Las Ranas*, Murcia: Universidad de Murcia, 1993.
- Garpola, K. (ed.), *Pedalion*. Athens: Konstantinos Garpola, 1841.
- Glykys, N. (ed.), Κατηχητικόν: τουτέστιν αι κατηχήσεις του Αγίου Θεοδώρου του Στουδίτου, Ioannina, 1676.
- González Merino, J. I. (trad.), *Eurípides, Bacantes*, Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2003.
- Hall, F. W. & Geldart, W.M. (eds.), *Aristophanes, Comoediae II*, Oxford: Oxford Clarendon Press, 1907.
- Holl, K. (ed.), *Epiphanius of Salamis, Panarion (Adversus Haereses)*. Bände 1-3: Ancoratus und Panarion, GCS 25, 31, 37, Leipzig: Hinrichs, v. 1: 1915; v. 2: 1922; v. 3: 1933.
- Ingberg, P. (trad.) *Aristófanes. Ranas*, Barcelona: Losada, 2008.
- Lang, C. (ed.), *Cornuti theologiae Graecae compendium*, Leipzig: Teubner, 1881.
- Meineke, A. (ed.), *Strabonis geographica*, 3 vols., Leipzig: Teubner, 1877.
- Migne, J. P. (ed.), *Patrologiae cursus completus (series Graeca)*, T. 48, Paris: Migne, 1857-1866.
- , *Patrologiae cursus completus (series Graeca)*, T. 85, Paris: Migne, 1857-1866.
- , *Patrologiae cursus completus (series Graeca)*, T. 119, Paris: Migne, 1857-1866.
- Musurillo, M. (ed.), *The acts of the Christian martyrs*, Oxford: Clarendon Press, 1972.
- Parmentier, L. & Scheidweiler, F. (eds.), *Theodoret, Kirchengeschichte*, Berlin: Akademie Verlag, 1954.
- Potles, M. & Rhalles, G. A. (eds.), *Σύνταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων τῶν τε ἀγίων καὶ πανευφήμων ἀποστόλων, καὶ τῶν ἱερῶν οἰκουμενικῶν καὶ τοπικῶν συνόδων, καὶ τῶν κατὰ μέρος ἀγίων πατέρων*, Atenas: Αὐγή, 1859.
- , *Σύνταγμα των Θείων και Ιερῶν Κανόνων των τε Αγίων και Πανευφήμων Αποστόλων, και των Ιερῶν Οικουμενικῶν και Τοπικῶν Συνόδων, και των κατὰ μέρος Αγίων Πατέρων*, T. II, Atenas: Τυπογραφίας Γ. Χαρτοφύλακος, 1952.
- Seaford, R. (ed.), *Euripides, Bacchae*, Warminster: Aris & Phillips, 1996a.
- Weir Smyth, H. (ed.), *Aeschylus*, Loeb Classical Library, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1926.

Bibliografía

- Cavallero, P., ΠΑΡΑΔΟΣΙΣ: *Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina: el peso de la tradición*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 1996.
- Chourmouziades, N., Περὶ τῶν Αναστεναρίων καὶ ἄλλων τινῶν Εθίμων καὶ Προλήψεων, Estambul: Ανατολικού Αστέρου, 1873.
- Delcourt, M., *Hermaphrodita*, Barcelona: Seix Barral, 1970.
- Dover K., «The Chorus of initiates in Aristophanes' Frogs», en: *Entretiens sur l'Antiquité Classique*, Fondation Hardt XXXVIII, 1991, pp. 173-201.
- Eliade, M., *Mitos, sueños y misterios*, Buenos Aires: Fabril, 1961.
- Henrichs, A., «Between Country and City: Cultic Dimensions of Dionysus in Athens and Attica», en: M. Griffith & D. J. Mastronarde (eds.) *Cabinet of the Muses*, Scholars Press, 1990, pp. 257-277.
- Holzhausen, J., «Poetry and mysteries: Euripides Bacchae and the Dionysiac», en *Electronic Antiquity*, 12.1, 2008, pp. 41-72.
- Hornby, R., *Drama, Metadrama and Perception*, Toronto: Associated University Presse, 1986.
- Kakoure, K., Διονυσιακά. *Εκ της σημερινής λαϊκής λατρείας των Θρακῶν*, Atenas: Ideotheatron, 1963.
- Kampouroglou, D., Ιστορία των Αθηναίων. Τουρκοκρατία. Περίοδος πρώτη 1458-1687, T. III, Atenas: Καταστήματα Σπ. Κουσουλίνου, 1896.
- Kitto, H. D. F., *The Bacchae*, CR LX (1946), pp. 64-67.
- Koukoules, Ph., Βυζαντινών βίος καὶ πολιτισμός, Atenas: Ελληνική Εταιρία Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 1949.
- Megas, G. A., *Ελληνικές γιορτές καὶ ἔθιμα της λαϊκής λατρείας*, Atenas: Odysseas, 1988.
- Meslin, M., «La fête des kalendes de janvier dans l'empire romain», en: *Revue d'études latines*, n. 115, 1970, pp. 9-27.
- Morfakidis Filaktos, M., «Pervivencias paganas en las fiestas bizantinas: La danza», en: *Cuadernos del CEMYR*, (2), 1994, pp. 145-166.
- Puchner, W., Ο Γεώργιος Βιζυηνός καὶ το ἀρχαίο θέατρο, Atenas: Eds. Pataki, 2002.
- Rivas, G. E., «Los misterios de Eleusis y su funcionalidad en Ranas de Aristófanes», en: A. Atienza, D. Battiston et al (eds.), *Nóstoi: Estudios a la memoria de Elena Huber*, Buenos Aires: Eudeba, 2012, pp. 353-361.
- Romaios, K., Κοντά στις ρίζες: έρευνα στον ψυχικό κόσμο του ελληνικού λαού, Atenas: Kollaros, 1980.
- Seaford, R., «Dionysiac drama and the Dionysiac mysteries», en: *Classical Quarterly* 31, 1981, pp. 252-75.

-
- , «In the mirror of Dionysos», en: S. Blundell & M. Williamson (eds.), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, London, 1998, pp. 128-146.
- , «Something to do with Dionysos. Tragedy and the Dionysiac», en: M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford: Claredon Press, 1996b, pp. 284-94.
- Seidensticker, B., «Comic Elements in Euripides' Bacchae», en: *American Journal of Philology*, 99, 1978, pp. 303-320.
- Vizyenos, G., Οι καλόγεροι και η λατρεία του Διονύσου εν Θράκη, en: I. M. Panayiotopoulou (ed.), Γεώργιος Βιζυηνός, Atenas: I. N. Ζαχαροπούλου, 1958.

EL HÉROE CRUSOE

MODERNIZACIÓN DEL MITO DE ULISES EN EL SIGLO XIX*

Victoria Puchal Terol

Universitat de València (España)

<mapute@alumni.uv.es>

Recibido: 14/06/2015

Aceptado: 27/07/2015

RESUMEN

Este artículo persigue la figura del mito de Ulises hasta el de Robinson Crusoe. Se examina la tradición del viajero colonial durante la época Victoriana en Inglaterra, centrándose en la representación del Robinsón y en la perpetuación de ciertos manierismos en el teatro a través de estereotipos socioculturales. Mediante la adaptación de Henry James Byron de la obra de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719), se analiza la representación de los personajes en *Robinson Crusoe or Harlequin Friday* (1860) y se revela la demonización de los individuos de color en relación con el viajero imperialista. El presente concluye proponiendo nuevas investigaciones sobre las actitudes colonialistas reflejadas en la literatura, especialmente en cuestiones de género y educación.

PALABRAS CLAVE: imperialismo, Robinson Crusoe, teatro Victoriano, Ulises, viajero, educación Victoriana.

ABSTRACT

This article pursues the figure of the myth of Ulysses (or Odysseus) in its refiguration as Robinson Crusoe. The heritage of the traveller figure is examined from the point of view of colonialism in Victorian England. It focuses on the representation of the traveller and the perpetuation of certain mannerisms on stage through sociocultural stereotypes. By means of Henry James Byron's adaptation of Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* (1719), it dissects the portrayal of native characters on stage and its influence on British society. The article includes an analysis

* El presente artículo es una reelaboración del contenido de mi trabajo de fin de máster, dirigido por la Dra. Laura Monrós Gaspar a lo largo de la primera edición 2014-2015 del Máster en Estudios Ingleses Avanzados de la Universitat de València.

of the characters in Byron's *Robinson Crusoe or Harlequin Friday* (1860), and reveals the demonization of individuals of colour in relation to imperial travellers. This piece concludes by proposing new researches in colonial attitudes as reflected in literature, especially on issues of genre and education.

KEYWORDS: imperialism, Robinson Crusoe, Victorian drama, Ulysses, Odysseus, traveller, Victorian education

1. INTRODUCCIÓN

La figura del héroe griego Ulises ha sido estudiada a lo largo de los años desde numerosos puntos de vista. Relatos de aventuras y de épica siguen siendo parte de la conciencia colectiva, incluso en el siglo XXI, tomando diferentes formas y propagándose por numerosos medios. Nuestro interés ahora recae en la persecución del mito Homérico de Ulises como influencia del héroe individualista Robinson Crusoe, que fue creado por Daniel Defoe en 1719. Persiguiendo la figura de Crusoe buscamos defender la idea del héroe blanco como modelo a seguir de jóvenes lectores durante el siglo XIX, además de demostrar su influencia en la cultura popular de la Inglaterra victoriana. Con tal propósito, analizaremos la obra burlesca de *Robinson Crusoe or Harlequin Friday: A Grand Pantomime*, escrita por Henry James Byron en 1860.

Es importante comprender la situación del Imperio británico durante el siglo XIX para darse cuenta del impacto de la figura del «guerrero-patriota»¹ sobre jóvenes y adultos por igual. El viajero colonial era primordial en una época en la que los territorios del Imperio se extendían por todo el mundo: Australia, Canadá, Sudáfrica, Nueva Zelanda, Asia, África e incluso el Caribe. La reina Victoria dirigió al país hacia las llamadas *Little Wars*, y Gran Bretaña presumía de controlar mercados de comercio tan importantes como el mercado del té con China y de especias con India.

El mito clásico de Ulises permanece en las mentes de los gobernantes de la Europa Imperial del siglo XIX, y sirve como propulsor del colonialismo. Stanford (2014) persigue las reinterpretaciones del héroe griego, explicando su paso de hombre de letras durante la Edad Media, a errante viajero en el siglo XIX.² Para la élite de este siglo, Ulises representa al héroe blanco que, enfren-

¹ MacDonald (1994:89) habla sobre el «warrior-patriot» y sobre la influencia de tales historias sobre adolescentes, escolarizados en las mejores instituciones del país como Eton, Hailbury and Cheltenham.

² Stanford (2014:24), traducido del original de Stanford (1992) *The Ulysses Theme*.

tándose a peligros por su propia cuenta y con astucia, es capaz de salir victorioso de un largo y arduo viaje. Estos ideales habían de ser propagados entre los ciudadanos de Gran Bretaña, en una época en la que renovadas formas de entretenimiento se hacían más y más populares. Más allá de la educación de los jóvenes, el teatro resurge como medio de reflexión: individuos de clases altas y bajas por igual son capaces de nutrirse de lo puesto en escena. A lo largo de este artículo, y con esta premisa en mente, analizamos la figura de Crusoe, siempre asumiendo que ha sido moldeado a partir del héroe Homérico Ulises.

Así pues, en Londres, el género dramático se vio propulsado por renovadas formas de pantomimas y *burlesque*, en las que sucesos históricos, viejas historias, leyendas e incluso otras obras teatrales, eran reinterpretados para el nuevo público. El género denominado *burlesque* trajo un cambio en el estilo de comedia, después del Theatre Regulation Act en 1843, que otorgó a teatros de menor importancia el derecho a ofrecer cualquier género que se les antojara, siempre bajo el atento escrutinio del Real Examinador de Obras, que se encargaba de censurar alusiones políticas y religiosas demasiado escandalosas.³

A pesar de ello, el público acudía a los teatros a disfrutar de representaciones cargadas de connotaciones políticas y sociales, se sentía parte del espectáculo y era partícipe en los dobles sentidos y juegos de palabras. Las melodías interpretadas en dichas obras solían ser reconocidas por los espectadores, mientras que los compositores jugaban con la creación de nueva lírica para relacionarla con la trama. La mayor parte del tiempo, el teatro burlesco ofrecía espectáculo y crítica por igual, siendo un reflejo de la opinión popular en temas como imperialismo, raza, división social y fronteras. El género se caracterizaba principalmente por la parodia y por hacer uso del lenguaje de manera inteligentísima; no en vano, éste era capaz de moldear las mentes de espectadores de diversas clases sociales. Los teatros londinenses recibían público de todos los barrios de la capital, aunque algunos del West End, como el Adelphi, el Princess's y Drury Lane, patrocinaban a una clientela de clases baja, media y trabajadora durante el final del siglo XIX. El tipo de público era capaz de influir en la decisión de los gerentes de dichos teatros, ya que, aunque éste fuera de clase baja y ocupara los asientos más económicos, pronto se convertía en una clientela fiel.⁴ Por tanto, el teatro victoriano se convirtió en un medio popular entre los británicos, haciendo que incluso aquellos menos legos entre el público pudieran ser partícipes en temas sociales y de crítica.⁵ El

³ Booth (1995: 146).

⁴ Booth (1995:7).

⁵ Waters (2007: 2).

humor empleado en las obras debía combinar tanto lo visual como lo verbal, a pesar de la censura; así, elementos vulgares y obscenos pasaban desapercibidos para el Real Examinador de Obras, pero no para el público. El lenguaje teatral sufrió una re-significación mediante la cual, frases aparentemente inofensivas, cobraban un nuevo significado sobre el escenario. Este tipo de códigos era precisamente lo que hacía al público partícipe, creando así un vínculo estrecho entre escenario y espectador.

A través de estas nuevas interpretaciones teatrales, los ingleses formaban su carácter y creaban opiniones sobre los personajes representados en el escenario. Por ejemplo, mediante la parodia y el exagerado uso de estereotipos, el público era capaz de visitar, figurativamente, las colonias. Esto era posible gracias a obras teatrales con personajes de color, típicamente representados como salvajes o como individuos de reducido intelecto. En las siguientes secciones examinaremos cómo estos estereotipos eran desarrollados y con qué propósito; además, analizaremos una de las adaptaciones al teatro del mito de Robinson Crusoe, titulada *Robinson Crusoe, or Harlequin Friday: A Grand Pantomime*, escrita en 1860 por el dramaturgo Henry James Byron. Así, probaremos cómo la figura del Robinsón inglés en el teatro Victoriano obtuvo un nuevo significado como viajero imperialista.

2. EDUCACIÓN E IMPERIO: *ISLAND NARRATIVES*

Antes de abordar el teatro es necesario examinar otros géneros de la literatura. Como hemos comentado anteriormente en este artículo, la educación de jóvenes ingleses formó parte del *apetito nacionalista* de Inglaterra, promoviendo así ideas de expansión del Imperio y de ideales de conquista. A través de la cultura popular, esto era posible. La *Iliada* y la *Odisea* eran lecturas obligatorias para jóvenes estudiantes ingleses, además de otro tipo de novelas de aventura.⁶ La figura del errante viajero continúa de Ulises a Robinsón: mientras que el héroe griego pasa diez años surcando los mares y luchando contra monstruos y criaturas mitológicas, Crusoe vive en una isla durante veintiocho años. Las similitudes entre ambos no acaban ahí, ya que ambos regresan a casa al final de la historia y ambos son leales a sus superiores; Ulises es fiel al rey Agamenón, mientras que Crusoe es un devoto cristiano. Ambos sirven como modelo para personajes viajeros en la literatura de aventuras.

La literatura inglesa del siglo XIX se vio influida por los peligros originados en colonias inglesas, animando de esta manera al país a superar amenazas

⁶ Stray (1998, 2007) analiza la enseñanza de literatura clásica en las escuelas británicas del siglo XIX.

externas y a formar a sus jóvenes como nuevos creadores del Imperio.⁷ El orgullo inglés promocionaba la idea del héroe capaz de superar cualquier peligro, sobre todo si, gracias a la valentía y al patriotismo, éste emergía más fuerte de los conflictos. La literatura de aventuras del siglo XIX pasó entonces a ser una de las más leídas por jóvenes y adultos. Durante la época victoriana, en la que tuvieron lugar tantos conflictos coloniales, las historias en las que el héroe inglés salía victorioso reflejaban claramente la experiencia de miles de soldados destinados en las colonias. Para los habitantes de la metrópolis, estas historias les acercaban a las experiencias de dichos héroes, haciéndoles de alguna manera partícipes de la lucha por el Imperio. Por este motivo, alimentar las mentes de los jóvenes con historias de superación y de aventuras era primordial para asegurar su futuro como posibles soldados o defensores de la nación.⁸

Las historias de aventuras contribuían a que los niños dejaran de serlo, a que buscaran la acción y el viaje, siempre con la total convicción de estar por encima de aquellos colonizados. La lectura de estas historias aseguraba que los jóvenes se vieran a sí mismos como futuros responsables de las colonias en India, África y China, entre otras, y con el pretexto de entretenerles, dichas lecturas les hacían caer en un patrón de sentimiento de superioridad frente a los nativos. Así, mediante la figura del héroe masculino blanco, ideales de masculinidad eran propagados entre los jóvenes,⁹ que veían la conquista como un paso más hacia la madurez.¹⁰

Aunque al principio las historias de aventuras fueran especialmente dirigidas a niños, pronto las niñas también quisieron leerlas. Así, dos de los periódicos juveniles más importantes de la época, el *Boy's Own Paper* (1879-1967) y el equivalente femenino *Girl's Own Paper* (1880-1956), empezaron a publicarse por entregas. Ya en este medio se puede comprobar la fuerte división de intereses de la sociedad inglesa para con sus jóvenes: mientras que el periódico para niños estaba repleto de historias de aventuras (casi siempre protagonizadas por niños ingleses) y de pasatiempos, la versión femenina se cargaba de historias románticas, artículos de moda y consejos para el hogar. Sin embargo, las niñas pronto pudieron leer historias de aventuras, siendo una de las más relevantes para nuestros intereses la historia de *Robina Crusoe and her*

⁷ Nelson (2007) habla sobre la literatura y su influencia en adolescentes. La literatura de aventuras buscaba, según sus palabras, crear «Young empire-builders» (76).

⁸ Green (1979) defiende que historias como la de Robinson Crusoe servían como mitos que alimentaban el imperialismo inglés, motivando así la expansión colonial del país.

⁹ Dentith (2006: 130).

¹⁰ Nelson (2007: 76).

Lonely Island Home, escrita por Elizabeth Whittaker y publicada en el *Girl's Own Paper* de 1882 a 1883. Robina sigue el patrón de su original inspiración, el Robinsón de Defoe, y se convierte en una heroína ejemplar para niñas en el género de aventuras, género emergente en la ficción para jóvenes féminas.¹¹ Mientras que el Crusoe masculino, igual que su precursor Ulises, había sido un referente en ideales de masculinidad, Robina ahora representaba los ideales femeninos de la sociedad victoriana. Robina Crusoe, náufraga y única habitante de la isla, pronto descubre que es capaz de valerse por sí misma en un territorio hostil; además, es capaz de hacerlo manteniendo su feminidad inglesa y convirtiéndose en *madre*. Robina, igual que Robinsón, se encuentra con un nativo. Sin embargo, en el caso de nuestra protagonista femenina, ésta se trata de una niña nativa llamada Undine, a la que Robina *adopta* y promete cuidar durante su estancia en la isla. Así pues, Robina es capaz de criar a una niña, a pesar de su corta edad, y de tener un impacto cultural en ella: esto es lo que se suele denominar «domesticación del nativo».¹²

Si Robinson Crusoe ha sido clasificado en numerosas situaciones como *padre* de la civilización, Robina adquiere pues la figura de *madre* del Imperio: Robina enseña a la niña nativa Undine a comportarse como una señorita inglesa, y básicamente actúa como una madre con ella, pero además, es capaz de crear una pequeña colonia inglesa en la antes *inhóspita* isla. Al final de la historia, Robina es rescatada y vuelve a la metrópolis, pero es aún capaz de volver con Undine a la isla, donde crea una colonia. Tales ejemplos, en definitiva, propagaban no solo ideales femeninos entre las niñas, sino también ideales patrióticos mediante los cuales éstas sabrían comportarse adecuadamente en un futuro, cuando fueran mujeres de colonos o misioneros, o incluso cuando fueran ellas mismas las viajeras.¹³ Para la sociedad inglesa era conveniente

¹¹ Doughty (2014: 60-78).

¹² Brantlinger (2001) examina el llamado «taming» o *domesticación* de nativos de las colonias. Esto viene justificado por la idea general de superioridad moral y humana predominante durante el siglo XIX en Inglaterra.

¹³ Aunque en el género de aventuras predomina la figura masculina como héroe o viajero, muchas mujeres también son partícipes. El ejemplo de Robina Crusoe en el siglo XIX está acompañado por el de Julia Dean, considerada como respuesta femenina al Crusoe de Defoe (1719). Julia Dean (c.1881) naufraga igual que su inspiración, pero acaba siendo rescatada por un hombre. En este caso, igual que en la mayoría de literatura de aventuras femenina, la historia de una náufraga femenina corresponde al estereotipo de la dama en apuros. Durante todo el siglo XIX, y el principio del XX, con la expansión del Imperio y la mejora de la calidad de vida, muchas mujeres se vieron capaces de viajar por las colonias. Sin embargo, advertencias sobre los peligros de estos viajes pendían sobre ellas y predominaban novelas como *Pasaje a la India* (1924), de E. M. Forster.

que sus niñas fueran educadas siguiendo estos ideales, ya que no solo se aseguraban así de que apoyaran al Imperio, sino de que fueran también partícipes en la expansión de éste.

En las historias de aventuras, el héroe blanco es capaz de cruzar fronteras y explorar nuevos territorios, buscando así nuevos caminos para el Imperio y la civilización. Así, «casi siempre, civilización equivale tanto a la supuesta superioridad de la raza blanca, como a la colonización por colonos blancos»,¹⁴ propagándose la idea de civilización bajo los ideales occidentales. Los colonos debían creer en su propia superioridad para poder realizar sus misiones de civilización; sus actos de conquista habían de ser considerados actos de bondad hacia los territorios conquistados, ya que, desde el punto de vista del colono, éstos no eran más que niños —o salvajes— necesitados de la llegada del colono blanco.

Uno de los precedentes del género de narrativas de aventuras, especialmente de aquellas que se desarrollaban en islas, fue la novela de Defoe, *Robinson Crusoe*. En este tipo de historias, el héroe perdido debe defender su isla frente a amenazas o invasores. La figura de Crusoe pasó a representar a los miles de colonos repartidos por todo el mundo, luchando contra salvajes, nativos que a menudo eran vistos como individuos por civilizar, posibles Viernes a los que enseñar el significado de civilización. Robinson Crusoe se convierte en la excusa para colonos ingleses, domadores de bárbaros y propagadores de la cultura occidental.

En el apartado siguiente centraremos nuestra atención en los estereotipos más habituales, tanto en la literatura de aventuras como en el teatro victoriano. Así, examinaremos rasgos del racismo sobre los escenarios, todo ello en relación con la figura de Robinson Crusoe y sus readaptaciones dramáticas.

3. ¿AMENAZA U OBJETO DE BURLA?: REPRESENTACIÓN DE PERSONAJES NATIVOS EN EL TEATRO

Hemos repasado hasta ahora, brevemente, el imaginario colectivo durante el siglo XIX en Inglaterra. Colonos y viajeros por igual volvían de sus viajes contando historias fantásticas sobre bestias y territorios exóticos, presumiendo de sus conquistas y, a menudo, de su propia superioridad. La expansión imperial empezó a ser justificada gracias a las representaciones imaginativas de tales

¹⁴ Brantlinger (2009: 30). Traducido por la autora, del original «almost always, civilization is equated both with the supposed superiority of the White race and with the colonization by White settlers».

espacios, siempre idealizados o minimizados a un simple espejismo. La realidad era muy diferente, pero dramaturgos y escritores insistían en distinguir la cultura inglesa de la india o la africana, por ejemplo; mediante estereotipos, era posible una diferenciación clara entre civilizaciones. Así, era fácil justificar la superioridad de la raza blanca. Trollope (1873) y Cobban (1949), entre otros, proclamaron a la raza blanca inglesa como superior, como una «fuerza predominante en la historia futura y en la civilización universal».¹⁵

Así pues, patriotismo y racismo quedaban ligados. La misión del patriota era la de civilizar a caníbales, salvajes e individuos desafortunados por igual, siguiendo la jerarquía en la que el personaje inglés está siempre por encima del nativo de cualquier colonia; era el deber moral de colonos y viajeros por igual expandir la cultura occidental allá donde estuvieran. No es de extrañar que los conquistadores británicos crearan réplicas de lo que conocían como civilización allá donde fueran. De nuevo, las familias inglesas que se trasladaban a las colonias debían mantener ciertas costumbres y relacionarse solo con gente inglesa; además, sus hijos eran enviados periódicamente a Inglaterra para evitar su excesiva relación con niños nativos y criados.¹⁶

En la metrópolis, los teatros ofrecían una amplia variedad de obras con personajes extranjeros variopintos: caníbales, esclavos, exóticos harenes o salvajes polígamos, entre otros. Los que antes habían sido temidos por representar a criaturas demoniacas de semblante oscuro, ahora no eran más que seres inferiores. A pesar de la abolición de la esclavitud en 1833, los sentimientos racistas no desaparecieron con tanta facilidad. La imagen del personaje de color seguía equivaliendo a la de un esclavo; así pues, el estereotipo del esclavo negro siguió formando parte de la cultura popular durante casi todo el siglo XIX.¹⁷ Los estereotipos buscaban simplificar de alguna forma esta dualidad entre bueno y malo, superior e inferior, tan arraigada en la sociedad inglesa. Homi Bhabha (1994) relaciona el estereotipo del *negro* con un individuo salvaje, pero criado obediente y digno a la vez (Bhabha, 118), justificando así la evolución de los personajes de color en el teatro Victoriano, convirtiéndose en esclavos de carácter despreocupado y alegre. Esta reconfiguración del personaje negro ayudaba a que el público pudiera reírse de lo que podría haber sido una amenaza si no se hubiera ridiculizado.

¹⁵ Cobban (1949: 330), traducción por la autora del original «the predominant force of future history and universal civilisation».

¹⁶ Buzard (2007: 449).

¹⁷ Waters (2007) realiza un exhaustivo estudio del personaje negro y de los sentimientos racistas en el teatro Victoriano, explicando contextos, obras y otras connotaciones.

En definitiva, el sentimiento racista general en la Inglaterra del siglo XIX, se materializó en representaciones visuales derogatorias como el *blackface*, popularizado en Estados Unidos por el actor T.D. Rice cuando creó el personaje de Jim Crow. Lo que constituía elemento de ridiculización de toda la etnia afroamericana, pasó a convertirse en algo común sobre los escenarios. En Inglaterra, la figura de Jim Crow acabó influyendo en todos los personajes de color en diversas obras teatrales, no solo en aspecto, sino también en el tipo de lenguaje que empleaban. Así, aparte del *blackface*, apareció el *black dialect*, o dialecto negro, que buscaba copiar las peculiaridades de la forma de hablar de la civilización de color. En el futuro, los dramaturgos aprendieron a modular la forma de hablar de estos personajes de manera que causara situaciones cómicas y suscitara una respuesta positiva entre el público. Ridiculizar a personajes de color sobre el escenario pasó a formar parte de la normalidad de estas obras.

Los teatros más asequibles para las clases bajas empezaron a ofrecer un género nuevo, el *burlesque* o la *burletta*, en el que en ocasiones se combinaban elementos de la pantomima y la música con el diálogo.¹⁸ Este género, nuevo promotor de la cultura popular, empezó a nutrirse de las formas más bajas de comedia, siempre teniendo en cuenta las preferencias del público. Así, uno de los géneros más populares entre la sociedad Inglesa eran las *robinsonadas*, habiendo al menos una representación al año de la obra *Robinson Crusoe* durante la segunda mitad del siglo XIX, además de influir musicalmente a otros *burlesques*.¹⁹

En la siguiente sección pasaremos al análisis de nuestra obra elegida: *Robinson Crusoe or Harlequin Friday, a Grand Pantomime* (1860), escrita por H. J. Byron y que nos servirá como ejemplo para perseguir la figura del Robinson civilizador, imperialista y modernización del mito de Ulises.

4. ROBINSON CRUSOE: HÉROE, VIAJERO Y COLONO

Ha sido necesario recorrer de forma somera tendencias victorianas en la literatura, el panorama teatral y los sentimientos patrióticos para poder llegar al análisis de nuestra obra seleccionada, un ejemplo más de las *robinsonadas* típicas del siglo, escrita por uno de los principales dramaturgos de la época en el género de la pantomima y el *burlesque*: Henry James Byron. En esta sección podremos analizar la figura del héroe viajero Crusoe, tan influido por el mito

¹⁸ Waters (2007: 38).

¹⁹ Gould (2011: 31) afirma que en el Lord Chamberlain's Catalogue of Plays hay «at least one representation of Robinson Crusoe per year during the latter half of the nineteenth century».

clásico de Ulises. Así mismo, como ejemplo del cambio de género de Crusoe, también analizaremos el personaje femenino de Jenny Pigtales, protagonista femenina, interés amoroso de Robinson y una de las novedades de Byron en su adaptación para el escenario.²⁰

La adaptación de Byron se estrenó en el Royal Princess' Theatre de Londres, la noche del 26 de Diciembre de 1860. Dicho teatro, tal y como hemos mencionado en anteriores secciones, era frecuentado e influido por público de clases media y baja. La obra adquiere un tono humorístico, lleno de juegos de palabras y re-significaciones: se tratan temas como la mirada colonial (o *colonial gaze*), la esclavitud, la supremacía blanca, la estereotipación del nativo y la comedia a través de la deshumanización. Byron adapta la novela de Defoe de forma libre, centrándose únicamente en el momento en que Crusoe, ya naufrago en la isla, encuentra la huella de Friday (Viernes) en la arena, para luego encontrarle, salvarle la vida y convertirse en su amo. A pesar de la diferencia temporal entre el original y la obra teatral, esta última aún refleja la dualidad amo/sirviente o colono/colonizado, aunque incluye más aspectos cómicos para divertir al público. El autor utiliza su imaginación para todo el argumento de la apertura burlesca, creando una historia amorosa tal y como el canon indica:²¹ el padre de la heroína, Daddy Pigtales, rechaza la petición de matrimonio del héroe Crusoe hacia su hija, Jenny Pigtales. Sin embargo, luego cambia de opinión cuando descubre la riqueza del pretendiente. Antes de poder casarse, entra en escena Will Atkins, pirata, contrabandista y némesis de Crusoe; celoso, éste rapta a Jenny y manda a Crusoe a surcar los mares, en un intento de separar a los amantes. Crusoe naufraga y acaba en una isla del Caribe, donde encuentra la huella en la arena y conoce a Friday (o Viernes). También se encuentra con otros nativos Caribeños, liderados por el monarca King Hoop, polígamo y lujurioso. Después de un tiempo, Jenny y Will Atkins, acaban naufragando en la misma isla, haciendo posible que los amantes se reúnan tras pasar una serie de males menores. Así, son capaces de superar todos los peligros y la obra acaba con la promesa de retorno a la metrópolis.

Para poder comprender la figura heroica de Robinson Crusoe en la obra, hemos de analizar primero los personajes menores, que son clasificados en la obra como estúpidos, torpes o de carácter salvaje. Los nativos de la isla caribeña

²⁰ Henry James Byron es reconocido como autor de comedias, asiduo a la evasión de temas problemáticos en sus obras. Así, suele centrarse en amores no correspondidos o reconciliación marital (Booth, 1995: 184).

²¹ Fischler (2007) revisa el tipo de historias románticas típicas del género, parte primordial en la trama de pantomimas y *burlesques* victorianos.

en la que se desarrolla la historia son inmediatamente identificados con los caníbales, estereotipo común en la conciencia colectiva del siglo XIX. Byron consigue hacer juegos de palabras relacionados con el canibalismo, estereotipando a personajes nativos y haciéndoles ser únicamente portadores de *tomahawks* o hachas de guerra.²² Esta generalización promulga la idea de nativos por civilizar en las colonias: espectadores ingleses eran capaces de verse reflejados en Crusoe, luchando contra amenazas externas y buscando el bien de la civilización. Otorgando a los nativos tales características, el dramaturgo podía comunicarse directamente con el público, ya que ése era un significado que ambos comprendían: el salvaje contra el héroe inglés. El uso tendencioso del orden cronológico en la narración, presente tanto en la Odisea como en el original de Defoe, promueve la estereotipación del nativo. Al igual que Ulises, Crusoe llega a una isla ya habitada; inmediatamente, el lector (o espectador), se pone de parte del errante europeo y cataloga al nativo como una amenaza. Mientras que el héroe griego ha de luchar contra cíclopes y sirenas, e incluso contra los Lestrigones, un grupo de caníbales gigantes, Crusoe ahora ha de enfrentarse contra ridículos personajes estereotipados. El monarca Hoop y sus criados, Hokee y Wanky, portan un *tomahawk* como identificador de su naturaleza salvaje, al contrario que Friday, que nunca lo lleva. Así, el espectador es capaz de entender que Friday ha sido convertido y es un individuo civilizado gracias al hacer de Crusoe. Friday se muestra asustadizo y rechaza automáticamente las costumbres de su pueblo,²³ quizá por eso es el único al que le llega el cambio a persona civilizada.

Tal y como hemos comentado en anteriores secciones, también se muestra la inferioridad de los nativos a través del lenguaje que emplean, lleno de incorrecciones gramaticales y barbarismos. Esta forma de lenguaje pronto se convirtió en parte de la caricatura de personajes nativos, como es el caso de Friday que, en el raro caso en el que habla, lo hace de forma exagerada y cómica: «Bress you, my chilblains!»,²⁴ exclama Friday cuando Crusoe y Jenny se reúnen. No solo la frase está intencionadamente mal escrita en el texto original impreso, sino que también parece ridículo que un nativo caribeño emplee una expresión tan cristiana. Además de esto, se repite el uso de «massa» en vez de *master* (amo), término muy recurrido en el *black speech*.

Centrándonos ya en la figura de Crusoe como héroe imperialista, es fácil ver cómo se promueve la idea de patrocinador del Imperio. Al igual que el

²² Byron (1860) incluye en la descripción de personajes que son portadores de *tomahawks*, aparecen en medio de ruido de tambores y suelen ser de naturaleza salvaje a la par que ignorantes.

²³ Byron (1860: 17).

²⁴ Byron (1860: 26), traducido al español por la autora: «¡Benditos seáis, hijos míos!».

héroe griego Ulises, Crusoe disfruta de la protección divina. En el caso del Robinson de Byron, se trata de Liberty, deificación del Imperio. Liberty (Libertad) era utilizada durante el siglo XIX como representación de Gran Bretaña, liberadora de las naciones oprimidas por otro personaje, Tyranny (Tiranía) y su criado, Oppression (Opresión).²⁵ Liberty es protectora de Crusoe, salvándolo en el naufragio y ayudándole a acabar en la isla. Liberty, al igual que Atenea en la Odisea, ayuda al héroe a cumplir su destino. En la adaptación de Byron, Crusoe continúa siendo un ciudadano ejemplar incluso en la isla: cocina, reza, crea su propia plantación y refugio, y se proclama «monarca de todo lo que ve».²⁶ Crusoe pasa a ser padre fundador de su colonia, soberano de su tierra y, por tanto, representante del Imperio británico y sus conquistas. Crusoe se convierte en un padre para Friday, aunque él mismo se refiere a él como «hermano»²⁷ a pesar de no tratarle como tal —más bien, Crusoe se dirige a Friday como esclavo u hombre para todo: «man of all work»—.²⁸ Friday se ofrece voluntariamente ante Crusoe, y se muestra contento cuando su nuevo amo le manda tareas. En el escenario, Friday es representado como un personaje torpe y servicial, siempre dispuesto a ayudar a su amo Crusoe. Quizá con la representación de estos estereotipos era más fácil entender y justificar los viajes a las colonias y la explotación de éstas.

Previamente hemos mencionado la educación de jóvenes inglesas y cómo la figura de Crusoe se vio readaptada a una heroína femenina. En la obra de Byron encontramos el personaje protagonista de Jenny Pigtales que, si bien solo interpreta el papel de interés amoroso del verdadero héroe de la historia, también muestra rasgos de heroína robinsoniana. ¿Es Jenny Pigtales una reconfiguración del mito de Crusoe? Aunque su personaje podría caer en el estereotipo de damisela en apuros, Jenny se muestra resuelta y valiente a lo largo de la historia —exceptuando algún que otro desmayo durante la primera escena y aspavientos de terror en su encuentro con los nativos, que entroncan con la tipificación de las heroínas del género—. Anteriormente hemos hecho referencia a los ideales de feminidad a los que las mujeres victorianas se veían avocadas. En el caso de Jenny Pigtales representaría a toda posible viajera de la época, heroínas británicas luchando en pos de la patria —y del héroe patrio—. Jenny Pigtales recuerda de alguna manera a Penélope, mujer de Ulises, fiel a él durante sus años de viajes, y a la perfecta dama inglesa, pura y leal a

²⁵ Byron (1860: 13).

²⁶ Byron (1860: 15), traducido por la autora del original «monarch of all he surveys».

²⁷ Byron (1860: 17).

²⁸ *Ibid.*

su amor, Crusoe, siguiendo la clásica historia del naufragio y la bella. Cuando ella y Will Atkins naufragan en la isla, Jenny aún desconoce el paradero de su prometido; sin embargo, promete pasar el resto de sus días en soledad, algo bastante atípico en el siglo XIX, cuando una mujer podía sufrir el rechazo de la sociedad por su soltería.

Jenny es tan casta como valiente: no tiene miedo de apuntar a su raptor Will Atkins con una pistola,²⁹ o de rechazar la propuesta de matrimonio lujuriosa del monarca King Hoop. Aquí, de nuevo, es perceptible el discurso racista de la obra, haciendo que Jenny rechace al monarca por ser «feo, negro y demasiado viejo».³⁰ Jenny parece personificar las características de ambos sexos: es valiente y masculina, a la vez que femenina y virginal. Y, aunque la obra parezca estar enfocada para hacer de ella una mera pieza en el puzle amoroso, Jenny Pigtales destaca como un elemento mucho más complejo, como parte de la historia de las viajeras británicas, prevenidas en cuanto viajaban a las colonias por la amenaza de nativos lujuriosos y quizá imposibles de resistirse ante la tentación de una dama inglesa. Jenny Pigtales, al igual que el resto de viajeras del siglo XIX, contradice la suposición de la época que afirmaba que las mujeres debían quedarse en el hogar, protegidas por el entorno doméstico.³¹

5. CONCLUSIÓN

El mito de Crusoe pasa de ser una historia de aventuras para niños a promocionar el imperialismo sirviéndose del héroe benevolente tan empleado en la literatura clásica. En este artículo hemos pretendido examinar cómo el encuentro del colono con los nativos se transforma en un claro ejemplo de amenaza hacia el viajero, o hacia el mismo Imperio. Crusoe, al igual que Ulises en su momento, ha de hacer frente a caníbales, salvajes y demoniacas figuras que amenazan no solo su cuerpo, sino también su mente. Las representaciones teatrales de las *robinsonadas* muestran el miedo de la sociedad victoriana a perder el Imperio. Sin embargo, como Crusoe siempre concluye sus viajes de manera triunfante sobre los nativos, este género contribuye a la exagerada idealización de la figura de viajeros y colonos. Para ello, hemos examinado de qué herramientas se valía la sociedad para asentar las bases de esa superioridad anglosajona, sobre todo a través de la educación de los jóvenes, de las clases baja y media, y en general, de la gran parte de ciudadanos ingleses.

²⁹ Byron (1860: 21).

³⁰ *Ibid.*, p. 25. Traducción por la autora del original «you're ugly, black, and much too old».

³¹ Siegel (2004 :63).

El teatro, medio principal de entretenimiento en el siglo XIX, pasa a ser el vehículo perfecto para la representación del viajero de herencia griega, reconvertido ahora en domador de bestias y monarca de todo lo que ve, benevolente propagador de la civilización humana.

Como futuras preguntas para continuar la presente investigación, hemos de plantearnos la representación de la viajera femenina sobre el escenario. Se ha comentado su ejemplo en la literatura, que casi siempre previene a las viajeras sobre la lujuria de los nativos; sin embargo, sería interesante analizar qué tipo de ideales femeninos se representaban en el teatro victoriano cuando la protagonista femenina se veía envuelta en un viaje o en una situación de conflicto colonial. Además, sería igualmente interesante continuar estudiando la representación de las colonias en el teatro, casi siempre mostradas como laboriosas caricaturas e idealizaciones exóticas, tan atractivas para la sociedad Victoriana como los cantos de sirena para el Ulises de Homero.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge Classics, 1994.
- Booth, Michael R. *Theatre in the Victorian Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Brantlinger, Patrick. *Taming Cannibals: Race and the Victorians*. Ithaca: Cornell University Press, 2011.
- Brantlinger, Patrick. *Victorian Literature and Postcolonial Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- Buzard, James. «‘then on the Shore of the Wide World’: The Victorian Nation and Its Others». *A Companion to Victorian Literature & Culture*. Ed. Herbert F. Tucker. Malden (MA) [etc.]: Blackwell Publishing, 2007. 438-455.
- Byron, Henry James. *Robinson Crusoe or Harlequin Friday and the King of the Caribbee Islands!*. London: Thomas Hailes Lacy, 1860
- Calder, Martin. *Encounters With The Other*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 2003.
- Cobban, Alfred. «The Idea of Empire». *Ideas and Beliefs of the Victorians: an Historic Revaluation of the Victorian Age*. Ed. Noel Annan. London: Sylvan Press, 1949. 326-330.
- Dentith, Simon. *Epic and Empire in Nineteenth-Century Britain*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006.
- Doughty, Terri. ‘Deflecting The Marriage Plot: The British And Indigenous Girl In ‘Robina Crusoe And Her Lonely Island Home’ (1882-1883)’. *Colonial Girlhood In Literature, Culture And History, 1840-1950*. Kristine Moruzi and Michelle Smith. 1st ed. London: Palgrave Macmillan, 2014. 60-78.

- Fischler, Alan. «Drama». *A Companion to Victorian Literature & Culture*. Ed. Herbert F. Tucker. Malden (MA) [etc.]: Blackwell Publishing, 2007. 339-355.
- Gould, Marty. *Nineteenth Century Theatre and The Imperial Encounter*. New York: Routledge, 2011.
- Green, Martin. *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*. New York: Basic Books, 1979.
- Macdonald, Robert H. *The Language Of Empire*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1994.
- Nelson, Claudia. «Growing Up: Childhood». *A Companion to Victorian Literature & Culture*. Ed. Herbert F. Tucker. Malden (MA) [etc.]: Blackwell Publishing, 2007. 69-81.
- Siegel, Kristi. *Gender, Genre and Identity in Women's Travel Writing*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 2004.
- Stanford, W.B. *El Tema de Ulises*. Madrid: Librería-Editorial Dykinson, 2014.
- Stray, Christopher. *Classics Transformed. Schools, Universities, and Society in England, 1830-1960*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Stray, Christopher. *Oxford Classics. Teaching and Learning 1800-2000*. London: Bristol Classical Press, 2007.
- Trollope, Anthony. *Australia and New Zealand, Vol. I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1873.
- Waters, Hazel. *Racism on the Victorian Stage: Representation of Slavery and the Black Character*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

EL PRÓLOGO COMO DIAGNÓSTICO, ANTESALA DE LA ENFERMEDAD EN *EDIPO REY**

Claudia Adriana Ramos Aguilar
Universidad Nacional Autónoma de México
<oyemeconlosojos@comunidad.unam.mx>

Artículo recibido: 31/01/2015

Artículo aceptado: 25/03/2015

RESUMEN

Por medio del horror y el estremecimiento, la tragedia griega alivió (κάθαρσις) a miles de espectadores que la contemplaron absortos. Señalar el vínculo que puede establecerse entre el método hipocrático y la poesía dramática, con la analogía entre el diagnóstico y el prólogo de *Edipo rey*, es el objetivo de este artículo.

PALABRAS CLAVE: Tragedia, κάθαρσις, método hipocrático, diagnóstico, prólogo, *Edipo rey*.

ABSTRACT

In the Ancient world, by the means of horror and thrill, the Greek tragedy «cured» (κάθαρσις) thousands of viewers which attended the staging regularly. The present article aims to show the link held between the Hippocratic method and the dramatic poetry along with an analogical reading of concept of diagnose such as it could be founded in the *Oedipus King's* prologue.

KEYWORDS: Greek tragedy, κάθαρσις, Hippocratic method, diagnose, prologue, *Oedipus King*.

* Este trabajo es fruto de la investigación de tesis de doctorado en Letras que se realiza en la Universidad Nacional Autónoma bajo la tutoría del Dr. David García Pérez: «El mito como *phármakon*». Se presentó en el I Foro GRATUV de jóvenes investigadores 2014: «En el umbral de la obra: personajes secundarios en el prólogo» del Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València.

λέγειν τὰ προγενόμενα, γινώσκειν τὰ παρόντα,
προλέγειν τὰ ἐσόμενα· μελετᾶν ταῦτα.

[Es necesario] decir lo pasado, conocer lo presente,
predecir lo futuro; ocuparse en estas cosas.

Hipócrates, *Epid.* I, XI, 9-10

INTRODUCCIÓN

La relación entre el prólogo de la tragedia y el diagnóstico, que el médico hace después de una auscultación del paciente para curar su enfermedad, se establece a partir del pensamiento convergente que prevaleció en el siglo V a. C., cuando el método hipocrático logró integrar la deducción, la inducción y la experimentación para aliviar el dolor de un padecimiento; del mismo modo que la tragedia, por medio de la catarsis, logró echar fuera las afecciones del alma dosificando el horror (*phobos*) y el estremecimiento (*éleos*) en miles de espectadores que contemplaron absortos la representación trágica.

Los vínculos entre el método hipocrático y la tragedia se fueron integrando en la necesidad de valerse del poder persuasivo de la palabra para aliviar el dolor. En el *Fedro*, Sócrates habla de la medicina como el arte de sanar los desórdenes del cuerpo y esclarece a la retórica como su equivalente en el arte de enderezar las perturbaciones del alma; «¿no es al alma —pregunta el filósofo— a quien debe llevarse la persuasión?».¹

Si se sigue el planteamiento de la premisa socrática, y se estudia el alma como receptora de la persuasión, no es de extrañar, entonces, que sea precisamente en la *Retórica* donde Aristóteles hace un tratado de las pasiones que la mueven; esas mismas pasiones son las que provocarán la catarsis en el espectador de la tragedia. Para persuadir a los oyentes, para arrastrarlos por los juicios —dice el Estagirita—, es necesario mover su ánimo hacia la alegría, el enojo, la tristeza; en la mudanza de las pasiones, los juicios pueden apreciarse de un modo diferente.² La pasión es, pues, el tamiz por el que el arte de persuadir surtirá su efecto.

Phobos (espanto o terror) y *éleos* (estremecimiento u horripilación) son las pasiones que han de suministrarse para que la tragedia surta el efecto preciso.

¹ PL., *Phdr.*, 270 b y ss. ὁ αὐτός που τρόπος τέχνης ἰατρικῆς ὅσπερ καὶ ῥητορικῆς; 271 a: πειθῶ γὰρ ἐν τούτῳ ποιεῖν ἐπιχειρεῖ.

² ARIST., *Rh.*, I, 2, 1.356, a 15-16.

Gracias al escalofrío, el temblor, las palpitaciones del corazón y la presentación de lo tremendo propio de *phobos*, el cuerpo se humedecerá y la expresión de *éleos*, vertida en llanto y lágrimas, se hará elocuente.³ Según el *Corpus Hippocraticum*, el alivio se produce cuando se fomenta, en vez de reprimirse, el elemento opresor; la exacerbación del trastorno, al provocar la expulsión del elemento nocivo, restablece el equilibrio corporal. En este sentido, la catarsis de las pasiones sigue un tratamiento homeopático; conforme al principio *similia similibus curantur*, el espectador de la tragedia logrará un alivio acompañado de placer.⁴

Desde esta perspectiva, la catarsis de las pasiones como una purgación del alma adquiere el sesgo que Jacobs Bernays, en el siglo XVIII, comprendió en el sentido más puramente médico:

Tomada concretamente —escribe—, la palabra *kátharsis* significa en griego una de estas dos cosas: o bien la expiación de una culpa por obra de ciertos ritos sacerdotales, o bien la supresión o el alivio de una enfermedad mediante un remedio médico exonerativo.»⁵

De acuerdo con esta lectura, podemos decir que los poetas trágicos se convirtieron en una especie de auscultadores de Atenas y, como los médicos hipocráticos, diagnosticaron los males del cuerpo de la ciudad. Los síntomas, esos poderes enemigos de la joven democracia que la debilitaban y ponían en riesgo de *hybris*, quedaron registrados en las tragedias y, a modo de «bitácoras», pueden dar cuenta, a quien así las lee, de la dosificación y naturaleza del fármaco que ese régimen democrático necesitó.

El saber del médico y el del poeta vertidos en una *téchne* que pregunta por las causas, señala el problema y propone una terapia que llevará al alivio del padecimiento es lo que nos permite realizar la analogía entre el diagnóstico y el prólogo de la tragedia.

EL DIAGNÓSTICO (ἡ διάγνωσις)

En el prólogo de la obra que nos ocupa, el pueblo se postra ante Edipo como lo haría un paciente frente a un médico; le habla de sus padecimientos, sufre y se muestra vulnerable. Edipo inspira la confianza necesaria, ya se ha encargado

³ ARIST., *Pr.*, 871b; 872a; 877a 25; 866b 5; 8669b 7; 898a 6; 903b 12; 948a 15; 954b 13; *Rh.*, 1389b 32.

⁴ HP., *Loc. Hom.*, 334; ARIST., *Pr.*, 863a, 25-30. Cf. Pedro Laín, *La medicina hipocrática*, p. 313.

⁵ Pedro Laín Entralgo, *La cura por la palabra*, p. 177.

de recuperar la salud de la ciudad cuando detuvo los acertijos librando a Tebas de la voracidad de la Esfinge. Inquisitivo y observador, el rey traduce los síntomas que se vislumbran en la ciudad-cuerpo.⁶ En los extremos, un grupo de ancianos y otro de jóvenes sostienen la tensión patológica: unos sin fuerza para volar; otros, torpes por la vejez.⁷

La ciudad —proclama el sacerdote de Zeus—, como tú mismo puedes ver, está ya demasiado agitada y no es capaz todavía de levantar la cabeza de las profundidades por la sangrienta sacudida. Se debilita en las plantas fructíferas de la tierra, en los rebaños de bueyes que pacen y en los partos infecundos de las mujeres. Además, la divinidad que produce la peste, precipitándose, aflige la ciudad. ¡Odiosa epidemia, bajo cuyos efectos está despoblada la morada Cadmea, mientras el negro Hades se enriquece entre suspiros y lamentos!⁸

Similia similibus, los efectos semejan a sus causas, la ciudad sufre violencia, ¿a qué dios se ha ofendido?, ¿qué precepto se ha pasado por alto? En el descubrimiento del origen de la enfermedad se encuentra el germen de la cura, por eso Creonte ha ido a consultar el oráculo y trae por fin la noticia: el soberano Febo ha ordenado «arrojar de la región una mancilla que existe en esta tierra y no mantenerla para que llegue a ser irremediable».⁹

La causa de esta mancilla es el asesinato del antiguo rey, predecesor de Edipo, se llamaba Layo. Edipo, el rey-médico, diagnostica: la «sangre está sacudiendo a la ciudad». Para liberarse del antiguo asesinato, el homicida de Layo ha de morir; «¿En qué país puede estar? ¿Dónde podrá encontrarse la huella de una antigua culpa, difícil de conocer por sus causas?».¹⁰

Con las indagaciones necesarias, Edipo sacará a la luz la enfermedad que de sí mismo desconoce. «Pues no para defensa de lejanos amigos sino de mí mismo —dice el rey— alejaré yo en persona esta mancha. El que

⁶ El diagnóstico hipocrático tuvo tres recursos principales: exploración sensorial, comunicación verbal y razonamiento. Cf. Pedro Laín, *El método hipocrático*, pp. 239-251.

⁷ S., *OT*, vv. 16-17: βωμοῖσι τοῖς σοῖς: οἱ μὲν οὐδέπω μακρὰν / πτέσθαι σθένοντες, οἱ δὲ σὺν γῆρα βαρεῖς. La edición empleada para el texto griego es la de Hugh Lloyd-Jones (1939).

⁸ S., *OT*, vv. 22-30: **Ἱερεὺς**: πόλις γάρ, ὥσπερ καὶ τὸς εἰσορᾶς, ἄγαν / ἤδη σαλεύει κἀνακουφίσει κἀρα / βυθῶν ἔτ' οὐχ οἶα τε φοινίου σάλου, / φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός, / φθίνουσα δ' ἀγέλαις βουνόμοις τόκοισί τε / ἀγόνις γυναικῶν: ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς / σκίψας ἐλαύνει, λοιμὸς ἐχθιστος, πόλιν, / ὑφ' οὗ κενούται δῶμα Καδμείων, μέλας δ' Ἀιδῆς στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται. Se sigue siempre la traducción de Assela Alamillo.

⁹ S., *OT*, v. 110: **Κρέων**: ἐν τῇδ' ἔφασκε γῆ: τὸ δὲ ζητούμενον / ἀλωτόν, ἐκφεύγειν δὲ τὰ μελούμενον.

¹⁰ S., *OT*, vv. 108-109: **Οἰδίπους**: οἱ δ' εἰσὶ ποῦ γῆς; ποῦ τόδ' εὐρεθήσεται / ἔχνος παλαιᾶς δυστέκμαρτον αἰτίας.

fuera el asesino de aquél tal vez también de mí podría querer vengarse con violencia semejante». ¹¹

Presentarse como suplicante ante un gran poder, como se postra el pueblo ante Edipo, representa una de las instituciones religiosas antiguas, la *hiketeia* o «súplica». Dice Jean Pierre Vernant que en la celebración anual de las Targelias, una de las muchas festividades del calendario griego, se daba la expurgación de la *polis* por medio de magia homeopática. ¹² Mediante la súplica, los participantes, coronados con frascos de miel o vino, lograban la expulsión violenta de un *pharmakós*.

En la búsqueda de alivio, Edipo se constituye en *pharmakós* y *phármakon*, es el chivo expiatorio y la única posibilidad de cura. *Phobos*, el horror, lo casa con su madre, lo hace padre de hijos-hermanos y homicida de su padre; *éleos*, el estremecimiento, no lo mata, lo mutila, y ciego el rey es exiliado de Tebas: en el prólogo late la sospecha y la ambigüedad se hace patente; Edipo ha leído los síntomas; Creonte trae las palabras del oráculo que enuncian la causa de la enfermedad; el camino hacia la curación se proyecta en la venganza: homicidio o destierro para el asesino de Layo; sin embargo, la causa primera de la enfermedad no es Edipo, y el alivio conlleva dos momentos más del método hipocrático: el *prognóstico* y la terapia.

PROGNÓSTICO (ή πρόγνωσις)

El único nombre que revela Apolo como causa de la enfermedad de Tebas es Layo; indicio de la máscara que encubre el origen de la maldición de los labdácidas. Layo, fugitivo de su reino cuando sus primos Anfión y Zeto se apoderaron del trono, fue acogido por el rey Pélope en su palacio, quien, más que hospitalario, le tuvo tanta confianza que le encomendó la instrucción de su hijo Crisipo. Layo, lascivo, se enamoró del joven y deseó poseerlo de tal manera que decidió raptarlo; un día, mientras llevaba a cabo la instrucción en el uso de la carroza, se fugó con Crisipo a Tebas, mancillando así el don de la hospitalidad que le fue brindado. ¹³

Pélope maldijo a Layo en su descendencia: «que jamás tengas un hijo, y que, si lo tienes, sea el asesino de su padre». Más tarde, quizás ya casado con

¹¹ S., *OT*, vv. 135-138: **Οιδίπους**: ὄστ' ἐνδίκως ὄψεσθε κάμῃ σύμμαχον / γῆ τῆδε τιμωροῦντα τῷ θεῷ θ' ἅμα. / ὑπὲρ γὰρ οὐχὶ τῶν ἀπωτέρω φίλων, / ἀλλ' αὐτὸς αὐτοῦ τοῦτ' ἀποσκεδῶ μύσος.

¹² Cf. Jean-Pierre Vernant et al., *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, I, pp. 119-120 y James George Frazer, *La rama dorada*, pp. 33 y ss.

¹³ APOLLOD., *Bibliotheca*, III, 5, 5.

Yocasta, el viejo raptor fue al oráculo de Delfos con la inquietud mordiendo su conciencia, y escuchó por respuesta lo terrible: «El hijo que tendrás será el asesino de su padre (y se casará con su madre) pues ésta es la maldición que te echó Pélope cuando arrebataste a su hijo».¹⁴

EL TRATAMIENTO (ή θεραπεία)

En la reconstrucción que de los mitos antiguos hacen los poetas trágicos, se parte de la crisis, el punto culminante del agón que con la enfermedad se libra. La peste invade Tebas, la ciudad ha caído en desgracia; *phobos* y *éleos* han de dosificarse en una Atenas que teme y duda de la veracidad de los oráculos; es una sociedad en crisis, se debate entre la osadía y el temor de lo sagrado; esta ambivalencia provoca el desequilibrio; se pierde el ritmo, se cae en la enfermedad.

La tragedia —dice Pedro Laín— escenifica la vida de un hombre en una situación nueva, imprevista y máximamente grave de su propia existencia [...] [de ahí] que sólo ha existido la tragedia como género literario en tres situaciones históricas: la Grecia del siglo V (crisis de las creencias del mundo griego), la Europa moderna (crisis de las creencias de la Edad Media, secularización de la existencia) y el Occidente actual (crisis de las creencias del mundo secularizado, el optimismo progresista y la fe en la razón desligada [...]).»¹⁵

Edipo se arranca los ojos en la versión de Sófocles, he ahí la dosificación del fármaco. En la *Odisea*, Homero habla de terribles penas (*álgea páschon*) para referirse a los sufrimientos de Edipo, pero no especifica que se trate de una mutilación.¹⁶ Es con los poetas trágicos, cuando el mito es retomado en su momento crítico para producir el efecto deseado: *phobos* y *éleos*. Tiresias, el emblemático profeta de la antigüedad, cayó en desgracia por un mirar transgresor: ya sea que sorprendió desnuda a la diosa Atenea o que reveló el secreto guardado celosamente por la diosa Hera sobre el placer sexual que para la mujer es nueve veces mayor que para el hombre, Tiresias fue castigado con la ceguera y para compensar el exilio de la visión externa, en ambos casos, las diosas le otorgaron el don de la profecía. Ese saber profético lo libra, de algu-

¹⁴ Cf. Ignacio Errándonea, *Sófocles*, p. 33, nota. 2. *Schol. in Phoen.*, 3: δάσω τοι φίλον υἱόν, ἀτάρ πεπρωμένον ἐστὶν / παιδὸς ἐοῦ χεῖρεςσι λιπεῖν φάος ὡς γὰρ ἔνευσε / Ζεὺς Κρονίδης Πέλοπος στρυγεραῖς ἀραῖσι πιθήσας / οὗ φίλον ἤρπασας υἱόν. ὁ δ' εὐξάτο σοι τάδε πάντα.

¹⁵ Pedro Laín, *La cura por la palabra*, op. cit., p. 202.

¹⁶ HOM. *Od.*, v. 275: ἀλλ' ὁ μὲν ἐν Θήβῃ πολυηράτῳ ἄλγεα πάσχων. Cf. Carlos García Gual, *El enigmático Edipo*, p. 75.

na forma, de los placeres que traen los sentidos: al parecer, en la antigüedad clásica, la vergüenza entraba por los ojos.

En el caso de Edipo, para equilibrar la *hybris* desatada contra el *oikos*, ciego y errabundo (tal como la pasión que llevó a Layo a raptar a Crisipo), purga el tábano de las injurias cometidas por su padre. Cuando Layo transgredió las leyes de la hospitalidad y cometió pederastia sembró el rechazo a lo de fuera y mancilló la confianza; de ahí que en su estirpe, endogámica, sólo puedan matarse unos a otros.

El prólogo, al revelar su diagnóstico, señala que en la naturaleza misma del hombre se encuentra la enfermedad. La causa y el efecto: Edipo, en tanto símbolo del sujeto enfermo de/por *hybris*, contagia a su pueblo con la ignorancia de creer que él, el rey sabio, tiene la cura para la peste que azota Tebas. Y sí la tiene, paradójicamente, por lo que él es también la cura: *similia similibus curantur*, de lo cual se seguiría que la enfermedad engendra su cura y ésta, a su vez, devuelve el proceso para iniciar todo nuevamente.

BIBLIOGRAFÍA

- Alsina, José, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Labor, Barcelona, 1971.
- Apollodorus, *The Library*, trad., James G. Frazer, Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1988, v. I.
- Aristóteles, *Poética*, edición trilingüe, Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- Aristotle, *The «Art» of Rhetoric*, trad., John Henry Freese, Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1967.
- Sófocles, *Tragedias. Ajax, Las traquinias, Antígona, Edipo rey, Electra, Filoctetes, Edipo en Colono*, trad. y notas de Assela Alamillo, intr. de Jose S. Lasso de la Vega, Madrid, Gredos, 1992.
- Sophocles, *Sophocles*, editado y traducido por Hugh Lloyd-Jones, Cambridge, Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1939, 3 vols.
- Bettini, Maurizio y Giulio Guidorizzi, *El mito de Edipo. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, trad. de M. A. Castiñeiros González, Madrid, Akal, 2008.
- Dodds, Eric R., *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, University of California Press, 1964. [Versión castellana, Dodds, Eric R. *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 2006.]
- Errandonea, Ignacio, *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros*, Madrid, Escelicer, 1958.

- Febres-Cordero, León, «El arte de curar en la antigua tragedia griega y en nuestros días», conferencia pronunciada en el Health Science Center, en Houston, Universidad de Texas, 12 de octubre de 2011.
- Fisher, Nick. R. E., *Hybris. A Study in the values of honour and shame in Ancient Greece*, Warminster, Aris & Phillips, 1992.
- García Gual, Carlos, *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- García Pérez, David, «La angustia del ser y el deber ser en la tragedia griega», *Nova Tellus*, 26.2, México, 2008, pp. 105-120.
- Gardiner, N. H., «The Psychology of the Affections in Plato and Aristotle», *The Philosophical Review* 27-5, pp. 469-488, 1918.
- Gil, Luis, *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- Hippocrates, *The Art*, trad., W. H. S. Jones, Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1953, v. II.
- , *Regimen in Health, Regimen I, II, III, Dreams*, trad., W. H. S. Jones et al., Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1953, v. IV.
- , *Places in man, Glands, Fleshes, Prorrhetic I, Prorrhetic II, Physician, Use of liquids, Ulcers, Haemorrhoids, Fistulas*, trad., Paul Potter, Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1995, v. VIII.
- , *Tratados hipocráticos*, introducción Carlos Gacía Gual, traducción Carlos García Gual, M. D. Lara Nava, J. A. López Ferez, B. Cabellos Álvarez, Gredos, Madrid, 1990.
- Homero, *Odisea*, trad. Pedro Tapia Zúñiga México, Universidad Nacional Autónoma de México [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana], 2013.
- Iriarte, Ana, *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Madrid, Akal, 1996.
- Laín Entralgo, Pedro, *La medicina hipocrática*, Madrid, Alianza, 1982.
- , *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Madrid, Anthropos, 2005.
- , *Cuerpo y alma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- Lesky, Albin, *La tragedia griega*, trad. de Juan Godo, Barcelona, El Acantilado, 2001.
- Longo, *Dafnis y Cloé*, trad. Lourdes Rojas, México, UNAM, 1997.
- Padel, Ruth, *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*, trad. de Gladys Rosembeg, México, Sextopiso, 2005.
- Pera, Cristóbal, *Desde el cuerpo. Ensayos sobre el cuerpo humano, la salud y la mirada médica*, México, Cal y Arena, 2012.
- Pickard-Cambridge, Arthur W., *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1968.

- Vernant, Jean-Pierre, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, trad. de Juan Diego López Bonillo, Barcelona, Ariel, 1973.
- , *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*, trad. de Daniel Zadunaisky, Barcelona, Gedisa, 2001.
- Zeitlin, Froma I., «Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama», en Froma I. Zeitlin y John J. Winkler (eds.), *Nothing to Do with Dionysos, Athenian Drama in Its Context*, Oxford, Princeton University Press, 1990, pp. 131-167.

UN PERSONAJE SECUNDARIO EN UNA OBRA CORAL EL PEDAGOGO DE *FENICIAS**

Roberto Revert Soriano

IES de Bocairent (España)
<secadincho@hotmail.com>

Artículo recibido: 17/06/2015

Artículo aceptado: 19/07/2015

RESUMEN

Fenicias es una obra en relación a la cual se ha discutido mucho, a lo largo de los años, sobre si realmente presenta un personaje que pueda ser considerado principal como tal, al modo y manera de una Medea o de un Edipo. Ante la —a nuestro parecer— evidente ausencia de un carácter que cumpla semejante función en esta tragedia eurípidea, en *Fenicias* cobran especial relevancia e interés aquellos personajes que son rápidamente reconocidos como secundarios y, en este sentido, nuestro estudio va a centrarse en la figura del pedagogo, cuya intervención en el prólogo de la obra resulta, en nuestra opinión, fundamental tanto para la adecuada interpretación de la pieza como para la subsiguiente configuración del resto de personajes de la misma, sobre todo de Antígona, aspecto este que, entre otros, intentaremos demostrar a lo largo del presente artículo.

PALABRAS CLAVE: Eurípides, *Fenicias*, personajes secundarios, pedagogo, prólogo, Antígona.

* El presente trabajo, enmarcado dentro del proyecto de investigación FFI2012-32071, «El personaje secundario a través de su interacción en la obra dramática: su configuración y desarrollo en el teatro grecolatino y en la tradición clásica», tiene como uno de sus principales objetivos el desarrollo de algunos puntos que, en relación a *Fenicias*, ya bosquejamos en nuestra tesis doctoral *Reflexiones en torno al nómos en tragedias tardías de Eurípides*, realizada bajo la dirección de Carmen Morenilla Talens (Universitat de València, 2015). Este mismo artículo, en forma de comunicación, también fue ya presentado en el marco del I Foro GRATUV de Jóvenes Investigadores 2014: «En el umbral de la obra: personajes secundarios en el prólogo», celebrado en Valencia el pasado 15 de Octubre de 2014 como parte del *Congreso Internacional de Teatro Grecolatino y su pervivencia en la Cultura Occidental* que organiza anualmente GRATUV desde 1997.

ABSTRACT

Phoenissae is a play that's been heavily discussed over the years, whether or not it depicts a character that could actually be considered as a main one, just like Medea or Oedipus could. In our opinion, and considering the obvious lack of a character that would meet such criteria on this Euripidean tragedy, it's those characters who are easily identified as secondary characters that ultimately become relevant. This is the reason why our essay will focus on the pedagogue character, whose involvement on the play's prologue turns out to be crucial for an optimum interpretation of the piece, as well as for the subsequent configuration of the rest of characters, most remarkably Antigone, which is one of the main aspects that we'll try to prove right over the course of the current article.

KEYWORDS: Euripides, *Phoenissae*, secondary characters, pedagogue, prologue, Antigone.

1. LAS PROBLEMÁTICAS QUE ENGENDRA UNA OBRA COMO *FENICIAS*

Fenicias, por su extensión, es el drama más largo de Eurípides, y de todas las tragedias conservadas solo la aventaja en número de versos *Edipo en Colono* de Sófocles. Si todas las obras que hemos conservado desde la Antigüedad presentan ya siempre *per se* una serie de problemas tocantes a prácticamente todos los aspectos de estudio relacionados con ellas, dichos problemas se hacen si cabe todavía más patentes en una obra como *Fenicias*.¹

El tema de *Fenicias*, como todos sabemos, coincide con el de *Siete contra Tebas* de Esquilo: el asedio a la ciudadela cadmea por los argivos y el duelo fatal entre los dos hermanos condenados por la maldición del airado Edipo. Pero, como bien indica C. García Gual,² mientras que en Esquilo la tragedia forma parte de una trilogía de tema tebano como tercera pieza, y así cuenta con las dos anteriores para exponer los antecedentes de la saga de los Labdácidas, en Eurípides es una pieza suelta que ha de recurrir a otros medios para evocar todo el contenido de la fatídica historia familiar, pues nuestro poeta no renuncia a exponer con la mayor amplitud el cúmulo de desdichas que envuelven a la estirpe de Layo a través de las generaciones contaminadas por su delito.³

¹ Es probable, no obstante, que su extensión original fuera algo menor, ya que la mayoría de estudiosos de la obra coinciden en considerar añadidos numerosos pasajes de la última parte de la pieza, si bien la concordancia sobre el número preciso de versos interpolados es mucho menos general.

² *Eurípides: Tragedias III*, Madrid, Biblioteca Básica Gredos, 2000, p. 15.

³ F. A. Paley (*The Phoenissae of Euripides*, Londres, Deighton, 1879, pp. 6-7), de hecho, considera que, hablando con propiedad, *Fenicias* tiene realmente un doble argumento. Una primera acción finalizaría con la mutua muerte entre Eteocles y Polinices, mientras que, en

Por otra parte, al contrario de lo que, a lo largo de los años, ha solido considerar con respecto a esta pieza la, por así decirlo, crítica «clásica», otros autores como, por ejemplo, D. J. Mastronarde,⁴ son de la opinión de que en *Fenicias* no hay ningún evento o personaje definido que actúe como foco central de la obra. Este estudioso americano se inclina por pensar que *Fenicias*, como otras tragedias tardías de Eurípides, busca más presentar y explorar una visión trágica del mundo generalizada que estudiar en profundidad uno o dos personajes de extraordinaria personalidad o sufrimiento aislado.⁵ Autores como García Gual,⁶ de hecho, comentan que la riqueza de escenas y motivos de la obra es algo buscado por el viejo dramaturgo, a quien sería incluso injusto medir por el patrón trágico de los dramas de Esquilo o de Sófocles, mientras que J. M. Labiano⁷ considera que Eurípides no quiso trazar un cuadro limitado y bien definido de la leyenda de la saga ni optó por una sencilla estructura que resaltase únicamente el conflicto y enfrentamiento fratricida de Eteocles y Polinices, sino que dio un rumbo casi épico al drama por cuanto a su amplitud se refiere, colmándolo de una riqueza exuberante de episodios, escenas, motivos y personajes que complican extraordinariamente la trama general de la acción, con vistas a alcanzar una gran teatralidad, efectista y espectacular, aun aceptando que, efectivamente, la obra presenta diversas interpolaciones.

su opinión, todo lo que sigue a continuación —el suicidio de Yocasta, el edicto de Creonte, el destierro de Edipo y el largo diálogo entre estos dos y Antígona— habría encajado mejor como el argumento de una segunda tragedia escrita por separado. Como bien hace notar Paley, ya el autor de uno de los *Argumentos* afirmaba que ἔστι τὸ δρᾶμα καὶ πολυπρόσωπον καὶ γνωμῶν πολλῶν μεστὸν τε καὶ καλῶν («La obra presenta muchos personajes y está repleta de numerosas y bellas sentencias»), así como también remarcaba que la estructura de la obra presentaba demasiados *παραπλήρωματα*, lo que hoy en día podríamos traducir por «escenas de relleno». No obstante, el propio Paley apunta que hay que tener también en suma cuenta, para la consideración de este aspecto de la obra, el tema de las interpolaciones, especialmente delicado en *Fenicias* y al que ahora también nosotros haremos alusión.

⁴ *Euripides: Phoenissae*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004⁴, pp. 10-1.

⁵ Mucho han discutido los investigadores a lo largo de los años sobre si en una obra como *Fenicias* hay realmente un personaje al que se le pueda considerar principal como tal. Ante la evidente ausencia en la obra de un carácter que cumpla semejante función de la misma manera que la podrían cumplir una Medea o un Edipo, autores como W. Riemschneider incluso llegaron a postular en su día la idea de que la ciudad de Tebas en sí era el verdadero «héroe» de esta tragedia euripídea, en una interpretación que, por otra parte, podría estar quizás distorsionada por la ideología nazi de la época en la que Riemschneider esbozó dicha teoría, en opinión de autores como el propio Mastronarde.

⁶ *Op. cit.*, p. 12.

⁷ *Euripides: Tragedias III*, Madrid, Cátedra, 2005², pp. 93-4.

Y es esta cuestión, la de las interpolaciones, una de las que dificulta quizás en mayor grado el estudio de una obra como *Fenicias*, pues, si bien la mayoría de estudiosos coincide en aceptar el éxodo de la obra como no eurípideo, la problemática de las interpolaciones no afecta únicamente a este y, ya desde el s. XVIII, autores como L. C. Valckenaer empezaron a dudar de la filiación eurípidea de diversos versos y pasajes de la obra que nos atañe.⁸

Expuestas muy brevemente todo este tipo de problemáticas —a las que sin duda teníamos que, al menos, hacer referencia—, no hemos de olvidar que lo que nos va a interesar principalmente en este trabajo es la figura del pedagogo de *Fenicias* en el prólogo de la obra. Y es que, en el contexto de un drama de estas características, en el que, como ya hemos apuntado, no hay ningún personaje al que se le pueda considerar principal como tal, y ante la ausencia en la obra de un carácter que cumpla semejante función de la misma manera que la podrían cumplir una Medea o un Edipo, cobran especial importancia e interés los personajes que al instante reconocemos como evidentemente secundarios. Y en este sentido nos ha parecido especialmente interesante a la hora de abordar este trabajo la figura del pedagogo, puesto que, si bien solo entra en acción en el prólogo de la obra, se convierte en un elemento fundamental tanto para la correcta interpretación de la pieza como para la posterior configuración del resto de personajes de la misma.

2. CARACTERIZACIÓN DEL PEDAGOGO Y CARACTERIZACIÓN DE LA PROPIA ANTÍGONA A TRAVÉS DE DICHO PERSONAJE

El prólogo de *Fenicias* está compuesto por dos escenas: el recitado inicial de Yocasta (vv. 1-87), que expone los antecedentes de la situación trágica, y el diálogo entre el pedagogo y Antígona (vv. 88-201) en lo alto de los muros, mientras observan el movimiento de las tropas enemigas que atacan la ciudad, en lo que podríamos considerar una imitación, evocación o variación de la *τεichoσκοπία* de *Iliada*.

⁸ El estudio realizado por Valckenaer en torno a esta problemática formó parte de su conocidísimo e imponente comentario a *Fenicias* de 1755 (*Euripides Tragoedia Phoenissae*, Franeker, Brower), y sus dudas se dirigían a diversos versos independientes de la pieza, así como también a algunos dobles y tripletes, pero sin llegar a realizar un estudio general que atañese a toda la estructura general de la obra, como, evidentemente, sí que harían después muchos otros estudiosos del tema, tales como S. F. N. Morus (*De Euripidis Phoenissis*, Lipsia, Langenheim, 1771), A. Boeckh (*Graecae Tragoediae principum... num ea quae supersunt et genuina omnia sint et forma primitivae servata*, Heiderlberg, Mohr et Zimmer, 1808), J. A. Hartung (*Euripides Restitutus*, II, Hamburgo, Perthes, 1843-4), H. Leidloff (*De Euripidis Phoenissarum argumento atque compositione*, Holzminden, 1863) o Paley (*op. cit.*, p. 7), entre muchos otros.

El prólogo de Yocasta se centra, como es natural, en la salvación de la familia, pero su acción no entraría en conflicto con los intereses de la ciudad. A pesar del noble esfuerzo de Yocasta por intentar validar una visión del mundo de orden e igualdad promovida por los dioses, los intereses tanto de la ciudad como de la familia parecen ser secundarios a los deseos personales de los hermanos, y el único resultado de su encuentro es que los hermanos estén dispuestos a enfrentarse cara a cara en la batalla. En este punto sin duda sorprende —y el público de la primera representación de la obra debió quedar sorprendido— el hecho de que siga con vida,⁹ lo que contrasta con fuerza con su ausencia en *Siete contra Tebas* de Esquilo y con el hecho, bien conocido por los espectadores, de su muerte en *Edipo Rey* de Sófocles, antes incluso de que Edipo alcance la consciencia plena y se ciegue. La presencia de una mujer en escena, enlutada y con los cabellos cortados, como exige el ritual de duelo, debió crear no poca expectación en el público, una expectación que no solo no se vio defraudada, sino que debió sobrepasar en mucho lo esperado al presentarse ella misma en los vv. 10-2:

ἐγὼ δὲ παῖς μὲν κληίζομαι Μενουκέως,
 — Κρέων τ' ἀδελφὸς μητρὸς ἐκ μιᾶς ἔφυ —
 καλοῦσι δ' Ἰοκάστην με (...)
Yo soy llamada hija de Meneceo,
y mi hermano Creonte nació también de mi misma madre.
Y me llaman Yocasta.

Centrándonos ya en la parte del prólogo que más nos interesa, esto es, aquella en la que hace su aparición el pedagogo, la primera cuestión a la que hemos de atender es a cómo este personaje queda caracterizado por Eurípides. Desde esa posición elevada a modo de *τειχοσκοπία* a la que ya hemos hecho referencia, el anciano pedagogo va desgranando a preguntas de Antígona la información concreta sobre la situación que afronta Tebas, la cual complementa a la aportada por el parlamento de Yocasta. Nuestro pedagogo conoce bien la identidad de los atacantes, pues es un hombre de confianza que ha estado como emisario en el campo argivo, donde ha podido ver los emblemas de sus escudos, lo que le permite ahora identificar a sus portadores, aun cuando estos van ocultos bajo yelmo y armadura:

⁹ Detrás de esta presencia podría estar quizás la convergencia en Yocasta de otra figura, la de la madre, muy posiblemente Eurigania, que aparece en el papiro Lille de Estesicoro. Cf. a este respecto C. Morenilla & J. V. Bañuls, «La propuesta de Eurigania (P. Lille de Estesicoro)», *Habis* 22, 1991, pp. 63-80.

(...) πάντα δ' ἐξειδὼς φράσω
 ἅ τ' εἶδον εἰσήκουσά τ' Ἀργείων πάρα,
 σπονδὰς ὄτ' ἦλθον σῶ κασιγνήτῳ φέρων
 ἐνθένδ' ἐκεῖσε, δευρό τ' αὖ κείνων πάρα. (vv. 95-8)
*Puesto que lo he visto todo claramente, voy a contarte
 lo que vi y oí de los argivos
 cuando fui a llevar las treguas a tu hermano
 de aquí a allá, y después de nuevo de su parte.*

Este personaje es, así pues, alguien que conoce el «qué», el «quién» y el «dónde», y el hecho de acompañar a Antígona¹⁰ durante la contemplación de las tropas deviene un intento de velar por su seguridad y de, sobre todo, salvaguardar su decoro ante cualquier encuentro desafortunado, ya que, a pesar de su condición de joven παρθένος, ha abandonado las dependencias de las doncellas resuelta a encaramarse a la azotea para poder observar desde ella el despliegue del ejército argivo:

ὃ κλεινὸν οἴκοις Ἀντιγόνη θάλος πατρί,
 ἐπεὶ σε μήτηρ παρθενῶνας ἐκλιπεῖν
 μεθῆκε μελάθρων ἐς διῆρες ἔσχατον
 στράτευμ' ἰδεῖν Ἀργείων ἰκεσΐαισι σαῖς,
 ἐπίσχες, ὡς ἂν προυξερευνήσω στίβον,
 μή τις πολιτῶν ἐν τρίβῳ φαντάζεται,
 κάμοι μὲν ἔλθῃ φαῦλος ὡς δούλῳ ψόγος,
 σοὶ δ' ὡς ἀνάσση. (vv. 88-95)
*¡Oh, Antígona, ilustre retoño para la casa de tu padre!
 Puesto que tu madre te permitió abandonar
 las habitaciones de las doncellas y subir al último piso del palacio,
 para así contemplar el ejército argivo movida por tus ruegos,
 espera, que voy a inspeccionar el terreno,
 no sea que algún ciudadano se nos aparezca en el camino
 y se suscite un vil reproche contra mí, como esclavo,
 y contra ti, como princesa.*

ἀλλ' οὔτις ἀστῶν τοῖσδε χρίμπεται δόμοις,
 κέδρου παλαιὰν κλίμακ' ἐκπέρα ποδί. (vv. 99-100)
*Mira, ningún ciudadano se acerca a este palacio.
 Sal lentamente por la vieja escalera de cedro.*

¹⁰ A. W. Verrall (*Euripides the Rationalist. A Study in the History of Art and Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1895) sostenía que Antígona no formaba parte de las Fenicias originarias, opinión que, sin embargo, hoy en día nadie segunda.

A continuación de estos versos, la primera intervención de Antígona, como bien indica, entre otros, Morenilla,¹¹ es muy reveladora y constituye el primer hito en la caracterización de esta Antígona:

ὄρεγέ νυν ὄρεγε γεραιᾶν νέᾳ
 χεῖρ' ἀπὸ κλιμάκων
 ποδὸς ἴχνος ἐπαντέλλων. (vv. 103-4)
*Tiende ahora, tiende tu anciana mano
 hacia esta joven mía, desde esos escalones,
 haciendo que avancen mis pies.*

Al estudiar estos versos, Morenilla hace hincapié muy acertadamente en cómo la reiteración de ὄρεγε, que parece atraer a γεραιᾶν, donde resuena, extendida al verso siguiente en χεῖρ' ἀ- por la semejanza de ambas secuencias sonoras, y la reiteración -γε γε-, estaría poniendo ante los ojos de los espectadores a una Antígona alzándose de puntillas, con los brazos extendidos, impaciente por salvar el último tramo que la separa de la azotea. El ritmo docmiaco subrayaría la solemnidad del momento, a la vez que el gran número de resoluciones pondría de manifiesto el estado de agitación emocional de la joven. Y una vez arriba, la impresión que produce en ella la visión del ejército argivo ante los muros de Tebas, se trasluce de nuevo en sus palabras:

ἰὼ πότνια παῖ
 Λατοῦς Ἑκάτα, κατάχαλκον ἅπαν
 πεδίον ἀστράπτει. (vv. 108-10)
*¡Ah, soberana hija
 de Leto, Hécate!¹² ¡Toda la llanura
 resplandece cubierta de bronce!*

Antígona contempla el despliegue de los guerreros atacantes, y su percepción, en tanto que visual, es holística e impresiva, y en sus palabras tiende a

¹¹ «La Antígona de *Fenicias* o la larga sombra de la Antígona de Sófocles», *Humanitas* 65, 2013, pp. 27-55, aquí p. 30.

¹² En este punto no deja de ser curiosa, como bien apunta García Gual (*op. cit.*, p. 32), la identificación de Hécate con Ártemis. En palabras de este investigador español, la invocación de la terrificante diosa nocturna estaría motivada por el espanto, y la identificación con Ártemis vendría, probablemente, de la conexión de ambas como divinidades lunares, si bien hay autores que piensan que «Hécate» pudo ser un epíteto de la antigua Ártemis. A Hécate se le rendía culto en Beocia, y García Gual es de la opinión de que, en este pasaje, Antígona podría estar invocándola como protectora local.

comunicarlo de ese modo, como parecen subrayar los versos que acabamos de reproducir.

La hija de Edipo va interrogando al pedagogo sobre cada uno de los siete caudillos, describiendo su aspecto y armas, mientras que el pedagogo, por su parte, va revelándole la identidad de cada uno de ellos, ya que fue él quien, como ya explicamos, acudió al campamento argivo con la propuesta de Yocasta a Polinices. Esta suerte de *ταιχοσκοπία* recuerda, evidentemente, a la del canto tercero de *Ilíada*, donde Helena explica a Príamo quién es cada uno de los combatientes griegos que ven desde las murallas, siendo aquí, en cambio, el pedagogo el que informa de ello a Antígona, hecho este que deviene todavía más interesante si tenemos en cuenta que, en *Siete contra Tebas* de Esquilo,¹³ esta función informativa le corresponde a un mensajero en diálogo con el propio caudillo Eteocles.

El repentino interés que pasa a mostrar Antígona por el estado en que se encuentran los cierres de los portones de las murallas en los vv. 114-5,¹⁴ nos muestra su preocupación sincera por la seguridad de la ciudad ante la amenaza que se cierne sobre ella, una preocupación que, en palabras de Morenilla,¹⁵ descansaría en el natural temor a las consecuencias sobre las mujeres de la posible toma por las armas, el mismo temor que, desbordado en pánico, agita al comienzo al coro de jóvenes tebanas de *Siete contra Tebas*. La misma situación que en la tragedia de Esquilo provoca el pánico entre las jóvenes que conforman el coro, aquí provoca en Antígona el anhelo de contemplar, aunque sea a lo lejos, al hermano desposeído y ausente años ha, lo que nos permite ver su firmeza y entereza de ánimo, pero también la agitación y alteración emocional propias de una joven *παρθένος*, que no está dispuesta a reprimir los deseos de volver a ver a su desafortunado hermano:

ὄρῳ δῆτ' οὐ σαφῶς, ὄρῳ δέ πως
μορφῆς τύπωμα στέρνα τ' ἐξηκασμένα.
ἀνεμόκεος εἶθε δρόμον νεφέλας ποσὶν ἐξανύσαιμι
δι' αἰθέρος

¹³ En opinión de autores como E. Medda (*Euripide: Le Fenicie*, Milán, Bur Rizzoli, 2010³, pp. 6-7), *Siete contra Tebas* constituía para Eurípides un reto ineludible, planteándosele así como una suerte de hipotexto que implicaba un denso juego de referencias, variaciones y tomas de distancia que involucraban tanto a la dimensión verbal como a la escénica.

¹⁴ ἄρα πύλαι κλήθορις — χαλκίδετ' ἄρ' ἔμβολα | λαϊνέοισιν Ἀμφίονος ὀργάνοις | τείχεος ἤρμοσται; («¿Estarán los portones con cerrojos? ¿Estarán las barras guarnecidas de bronce bien ajustadas en las pétreas estructuras de la muralla de Anfión?»).

¹⁵ *Art. cit.*, p. 32.

πρὸς ἕμὸν ὁμογενέτορα, περὶ δ' ὠλένας
 δέρφα φιλτάτα βάλοιμ' ἐν χρόνῳ
 φυγάδα μέλεον. ὥς
 ὄπλοισι χρυσείοισιν ἐκπρεπῆς, γέρον,
 ἑῷοις ὅμοια φλεγέθων βολαῖς ἀελίου. (vv. 162-9)
*Le veo, sin duda, no con claridad, pero acierto a ver
 la silueta de una figura y un pecho muy semejantes a los suyos.
 ¡Ojalá pudiera correr como una nube rápida como el viento, y llegar
 hasta mi hermano con mis pies
 a través del éter, y echar mis brazos alrededor
 de su queridísimo cuello, después de pasar tanto tiempo,
 infeliz, desterrado! ¡Cuán
 notablemente destaca con sus armas de oro, anciano,
 resplandeciendo semejante a los rayos del sol de la mañana!*

Aquí destaca, por un lado, la acumulación de breves en los vv. 166 (once consecutivas: πρὸς ἕμὸν ὁμογενέτορα, περὶ) y 167 (seis: φυγάδα μέλεον), que se concentran en una parte del enunciado especialmente emotiva y que reflejan el muy agitado estado emocional de la joven. Por otro, también hay que hacer referencia a la visión que Antígona tiene de su hermano, con su resplandeciente armadura, iluminando el corazón de Antígona como si del sol se tratara, de modo similar a aquel sol naciente que ilumina los corazones de los nobles ancianos tebanos del coro de *Antígona* de Sófocles, en el célebre himno al sol.

Antígona, y también el pedagogo, que ha velado por su seguridad y le ha informado, considera que la justicia está del lado de Polinices. Pero Antígona no entra en esas cuestiones; ella contempla a lo lejos a su hermano, y lo que esa imagen hace brotar con fuerza de ella es amor hacia el desterrado, hacia el hermano ausente y, al mismo tiempo, también preocupación por la seguridad de la ciudad de Tebas. Encontramos, pues, en sus palabras, también la natural preocupación de quien es mujer y sabe del destino que aguarda a las mujeres de una ciudad conquistada por la lanza.

Una vez que ha respondido a las preguntas de Antígona sobre la identidad de los atacantes y, ante el tumulto de mujeres que se aproxima al lugar, que no serán otras que las jóvenes fenicias que conforman el coro, con lo que se evoca la entrada del coro de mujeres tebanas de la tragedia de Esquilo, el pedagogo insta a Antígona a que descienda y regrese al interior de casa, a las dependencias de las doncellas, toda vez que ha satisfecho el anhelo de ver a su hermano:

ὦ τέκνον, ἔσβα δῶμα καὶ κατὰ στέγας
 ἐν παρθενῶσι μίμνε σοῖς, ἐπεὶ πόθου

ἐς τέρψιν ἦλθες ὧν ἔχρηζες εἰσιδεῖν. (vv. 193-5)
 ¡Oh, hija, entra en casa y quédate allí,
 en las habitaciones de las doncellas, en las tuyas, puesto que ya alcanzaste
 la satisfacción de lo que deseabas contemplar!

Como podemos observar, esta circunstancia también da pie al pedagogo para censurar la actitud y el comportamiento de las mujeres, en particular lo que hace referencia al tópico de las murmuraciones y maledicencias.¹⁶

En el hecho de que algunos afirmen que esta escena de la contemplación del despliegue del ejército atacante es una interpolación tardía,¹⁷ posiblemente haya que ver el deseo de afianzar esta figura desconocida en la tradición pre-trágica, como hará el propio Sófocles en su *Edipo en Colono*, a la vez que el dominio de una cierta imagen idealizada de la Antígona de Sófocles, que lleva a cuestionar cualquier desarrollo caracterológico de esta figura que se aleje de ella, olvidando que, en el carácter de la Antígona de Sófocles, hay rasgos que sustentarían sólidamente un desarrollo caracterológico como el que muestra esta joven de *Fenicias* ante la inminencia de un asalto.¹⁸ No han faltado quienes han defendido una autoría indirecta de Eurípides, pues aun aceptando que esta escena fuese fruto de una interpolación posterior, plantean la posibilidad de que esté inspirada en la Antígona de la tragedia homónima de Eurípides, como probablemente pudo ocurrir con otros versos de *Fenicias*. No obstante, nosotros nos situamos en la corriente de opinión de Morenilla al afirmar que esta escena, junto a la escena central y al treno final de la pieza, sería clave para el desarrollo caracterológico de la Antígona de *Fenicias*, pues

¹⁶ Sobre las murmuraciones y las maledicencias como motivo en otra obra tardía de Eurípides, cf. Morenilla, «La *Andrómaca* de Eurípides, una tragedia en clave coral», *CFC (G)* 23, 2013, pp. 143-68.

¹⁷ Verrall o A. Dihle (*Der Prolog der Bacchen und die antike Überlieferungsphase des Euripides-Textes*, Heidelberg, Winter, 1981) la atetizan siguiendo a Valckenaer, quien considera la escena inorgánica para el desarrollo argumental. Con ello siguen los pasos del autor de uno de los *Argumentos*, quien puntualiza lo siguiente: ἢ τε ἀπὸ τῶν τευχέων Ἀντιγόνη θεωροῦσα μέρος οὐκ ἔστι δράματος («Cuando Antígona está observando [sc. el campo enemigo] desde las murallas, eso no forma parte de la acción dramática»). Mastronarde (*op. cit.*) y J. Diggle (*Euripidis Fabulae*, Oxford, Clarendon Press, 1994) la consideran auténtica con el argumento de que introduce a Antígona, que luego acompañará a su madre al campo de batalla, y de que contextualiza la situación de la ciudad de Tebas más allá del enfrentamiento fratricida que interesaba a Yocasta en el prólogo.

¹⁸ Su proximidad a Edipo y su distanciamiento de Ismene es algo apreciable incluso en la iconografía. A este respecto, cf. Bañuls & P. Crespo, «El vestuario de Antígona: aproximación a una caracterización física del personaje», F. De Martino (ed.), *Abiti da Mito*, Bari, Levante Editori, 2008, pp. 257-92.

su exclusión del conjunto de la obra nos dejaría a una Antígona excesivamente convencional, sin ese componente emocional impulsivo que también caracteriza a Edipo, bien conocido por todos y fijado con fuerza en su figura en el imaginario colectivo.

3. EL PEDAGOGO DE *FENICIAS* EN CONTRAPOSICIÓN AL DE ORESTES EN *ELECTRA* DE SÓFOCLES Y EN *ELECTRA* DEL PROPIO EURÍPIDES

Para continuar con el estudio de la caracterización del viejo pedagogo que asiste a Antígona en el prólogo de *Fenicias*, resulta muy interesante la comparación de este con la figura del pedagogo de Orestes —y antes de Orestes, de su propio padre Agamenón— tanto en *Electra* de Sófocles como en *Electra* de Eurípides, pues, a partir de dicha comparación, se pueden establecer una serie de rasgos definitorios de cada uno de estos personajes, de cara a poder fijar así una visión mayormente definida de sus funciones en cada una de estas obras.

Como ya apuntábamos anteriormente, el pedagogo que asiste a Antígona en *Fenicias* —el cual, evidentemente, también lo fue en su día de Eteocles, Polinices e Ismene— presenta una serie de características que lo sitúan en la obra como un hombre de confianza de la casa real de Tebas —siendo incluso el encargado, por orden de Yocasta, de acudir al campo de batalla para proponerle una tregua a Polinices— que, en el prólogo que nos afecta, no solo aporta la información «visual» en relación a las tropas que, delante de las puertas de la ciudad, está desplegando el ejército argivo —entrando así en comparación, como ya dijimos, con el mensajero que, en *Siete contra Tebas*, desgrana esa información en diálogo abierto con el mismo Eteocles—, sino que, además, desde un primer momento podemos observar que también cumple una función importantísima como protector de Antígona mientras tiene lugar la escena en cuestión.

Por lo que hace a la figura del pedagogo en *Electra* de Sófocles, encargado, por otra parte, de dar inicio a la obra con sus palabras, ya desde un principio podemos observar cuán importante es dicha figura y cómo, con tales palabras, se posiciona rápidamente como un personaje de notabilísima jerarquía e influencia dentro de la familia:

πολύφθορόν τε δῶμα Πελοπιδῶν τόδε,
 ὄθεν σε πατὴρ ἐκ φονῶν ἐγὼ ποτε
 πρὸς σῆς ὀμαίμου καὶ κασιγνήτης λαβῶν
 ἦνεγκα κἀξέσωσα κἀξεθρευάμην
 τοσόνδ' ἐς ἥβης, πατρὶ τιμωρὸν φόνου.

νῦν οὖν, Ὀρέστα καὶ σὺ φίλτατε ξένων
 Πυλάδῃ, τί χρὴ δρᾶν ἐν τάχει βουλευτέον·
 ὡς ἡμῖν ἤδη λαμπρὸν ἡλίου σέλας
 ἔῴα κινεῖ φθέγματ' ὀρνίθων σαφῆ
 μέλαινά τ' ἄστρον ἐκλέλοιπεν εὐφρόνη.
 πρὶν οὖν τιν' ἀνδρῶν ἐξοδοιπορεῖν στέγης,
 ξυνάπτετον λόγοισιν· ὡς ἐνταῦθ' ἐμέν,
 ἴν' οὐκέτ' ὀκνεῖν καιρός, ἀλλ' ἔργων ἀκμῆ. (vv. 10-22)
*Este es el palacio de los Pelópidas, rico en catástrofes,
 donde en otro tiempo yo, habiéndote librado de los asesinos de tu padre,
 tras recibirte de manos de tu hermana, que lleva tu misma sangre,
 te llevé conmigo, te salvé y te crie
 hasta este punto de tu edad en el que vas a ser vengador de la muerte de tu padre.
 Ahora, así pues, Orestes, y tú, el más querido de los huéspedes,
 Píladas, hay que determinar con presteza cuáles son los pasos a seguir;
 porque la brillante luz del sol está ya induciendo
 los matutinos y nítidos cantos de las aves,
 y la negra noche ha renunciado ya a sus estrellas.
 Así pues, antes de que alguna persona salga de la casa,
 hemos de ponernos de acuerdo, pues hemos llegado a un punto
 en el que ya no es momento de dudar, sino de pasar a la acción.*

En estos primerísimos versos de la pieza ya se hace evidente que, desde el comienzo, el pedagogo quiere dejar clara su posición como salvador y posterior instructor de Orestes en el pasado,¹⁹ además de tomar la iniciativa, en el presente, a la hora de ponerse de acuerdo con el propio Orestes y con su fiel Píladas en el objetivo de trazar un plan común para vengar la muerte de Agamenón a manos de Egisto y Clitemnestra. Y esta valiente y decidida iniciativa del anciano es algo que inmediatamente Orestes agradece en los primeros versos declamados por él:

ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν προσπόλων, ὡς μοι σαφῆ
 σημεῖα φαίνεις ἐσθλὸς εἰς ἡμᾶς γεγώς.
 ὥσπερ γὰρ ἵππος εὐγενής, κἂν ἦ γέρον,
 ἐν τοῖσι δεινοῖς θυμὸν οὐκ ἀπώλεσεν,
 ἀλλ' ὀρθὸν οὓς ἴστησιν, ὡσαύτως δὲ σὺ
 ἡμᾶς τ' ὀτρύνεις καὐτὸς ἐν πρώτοις ἔπει. (vv. 23-8)
¡Oh, tú, el más querido de los servidores! ¡Qué claras muestras

¹⁹ Recordemos que Orestes, tras ser salvado de la matanza el día trágico de la muerte de su padre, por solicitud de su hermana Electra quedó en manos del viejo ayo, quien se lo llevó a las lejanías de la Fócida.

*de tu lealtad hacia nosotros nos das!
Ya que, como un caballo de buena raza que, aun siendo viejo,
no pierde su aliento en los peligros,
sino que aguza el oído, así tú
nos alientas a nosotros y tú mismo sigues entre los primeros.*

Y en el mismo parlamento, tan solo unos pocos versos después, Orestes ya empieza a tramar el plan de venganza, donde su viejo pedagogo va a desempeñar un papel principal:

ὄτ' οὖν τοιόνδε χρησμὸν εἰσηκούσαμεν,
σὺ μὲν μολῶν, ὅταν σε καιρὸς εἰσάγη,
δόμων ἔσω τῶνδ', ἴσθι πᾶν τὸ δρώμενον,
ὅπως ἂν εἰδῶς ἡμῖν ἀγγελίης σαφῆ.
οὐ γάρ σε μὴ γήρᾳ τε καὶ χρόνῳ μακρῷ
γνώσ', οὐδ' ὑποπτεύσουσιν ᾧδ' ἠνθισμένον. (vv. 38-43)
*Y puesto que hemos atendido a tal oráculo,
tú ve y, cuando se presente el momento oportuno,
entra en este palacio y entérate de todo lo que en él sucede,
para que, sabedor de ello, me lo comuniqués con claridad,
ya que no te reconocerán debido a la vejez y al largo
tiempo pasado, ni sospecharán de ti encanecido como ya estás.*

Cuando Electra entra en escena, la autoridad del pedagogo vuelve a hacerse patente:

Ηλ. ἰὼ μοί μοι δύστηνος.
Παι. καὶ μὴν θυρῶν ἔδοξα προσπόλων τινὸς
ὑποστενούσης ἔνδον αἰσθέσθαι, τέκνον.
Ορ. ἄρ' ἐστὶν ἡ δύστηνος Ἥλέκτρα; θέλεις
μείνωμεν αὐτοῦ κάπακούσωμεν γόων;
Παι. ἤκιστα· μηδὲν πρόσθεν ἢ τὰ Λοξίου
πειρώμεθ' ἔρδειν κάπῳ τῶνδ' ἀρχηγετεῖν,
πατὴρ δὲ χέοντες λουτρά· ταῦτα γὰρ φέρει
νίκην τ' ἐφ' ἡμῖν καὶ κράτος τῶν δρωμένων. (vv. 77-85)
Electra (desde dentro): *¡Ay de mí! ¡Ay de mí, desdichada!*
Pedagogo: *Hijo, me pareció oír a alguna
sirvienta dando gemidos desde dentro de palacio.*
Orestes: *¿No será acaso la desdichada Electra? ¿Quieres
que nos quedemos aquí y escuchemos sus gemidos?*²⁰

²⁰ En *Coéforos* de Esquilo y en *Electra* de Eurípides, Orestes y Pilades, al final del prólogo, viendo venir a Electra, se esconden para reconocerla y descubrir su situación y ánimo. Sófocles,

Pedagogo: *De ningún modo. Nada antes de que procuremos llevar a cabo las órdenes de Loxias²¹ y de empezar por ellas, vertiendo libaciones por tu padre: ya que esto nos traerá la victoria y el éxito en aquello que estamos haciendo.*

Y más adelante, nuestro pedagogo, efectivamente, cumple su misión llegando al palacio de Clitemnestra —donde también se encuentra Electra—, haciéndose pasar por un enviado de Fanoteo el Focense, para anunciar, como parte del plan tramado, la falsa muerte de Orestes:

Παι. ὦ χαῖρ', ἄνασσα· σοὶ φέρων ἤκω λόγους
 ἦδεῖς φίλου παρ' ἀνδρὸς Αἰγίσθω θ' ὁμοῦ.
 Κλ. ἐδεξάμην τὸ ρηθέν· εἰδέναι δέ σου
 πρῶτιστα χρῆζω τίς σ' ἀπέστειλεν βροτῶν.
 Παι. Φανοτεὺς ὁ Φωκεύς, πρᾶγμα πορσύνων μέγα.
 Κλ. τὸ ποῖον, ὦ ξέν'; εἰπέ· παρὰ φίλου γὰρ ὢν
 ἀνδρός, σάφ' οἶδα, προσφιλεῖς λέξεις λόγους.
 Παι. τέθηκ' Ὀρέστης· ἐν βραχεῖ ξυθεις λέγω.
 Ηλ. οἱ γὰρ τάλαιν', ὄλωλα τῆδ' ἐν ἡμέρᾳ.
 Κλ. τί φῆς, τί φῆς, ὦ ξεῖνε; μὴ ταύτης κλύε.
 Παι. θανόντ' Ὀρέστην νῦν τε καὶ πάλαι λέγω.
 Ηλ. ἀπωλόμην δύστηνος, οὐδέν εἰμ' ἔτι.
 Κλ. σὺ μὲν τὰ σαυτῆς πρᾶσσ', ἐμοὶ δὲ σύ, ξένε,
 τάληθές εἰπέ, τῷ τρόπῳ διόλλυται; (vv. 666-79)

Pedagogo: *¡Saludos, reina! Llego trayendo gratas noticias de parte de un amigo tuyo, para ti y también para Egisto.*

Clitemnestra: *Bienvenidas sean tus palabras. Pero deseo saber de ti, en primer lugar, quién te envía.*

Pedagogo: *Fanoteo el Focense, anunciándote un importante asunto.*

Clitemnestra: *¿Cuál, oh, extranjero? ¡Habla! Puesto que sé que, sin duda, viniendo como vienen de parte de un amigo, dirás amistosas palabras.*

Pedagogo: *Orestes ha muerto. Te lo digo resumiéndolo brevemente.*

Electra: *¡Ay, desdichada de mí! ¡Muerta estoy en este día!*

Clitemnestra: *¿Qué dices, qué dices, oh, extranjero? No escuches a esta.*

Pedagogo: *Vuelvo a decir ahora, como dije antes, que Orestes ha muerto.*

Electra: *Estoy muerta, ¡infeliz! Ya no soy nada.*

como en tantos otros casos parecidos, sugiere la idea para rechazarla por boca del aquí práctico y ejecutivo pedagogo.

²¹ En unos versos pronunciados por Orestes que no hemos reproducido, este explica cómo acudió al oráculo para consultar cómo había de tomar venganza sobre los asesinos de su padre; de ahí la referencia ahora del pedagogo a los mandatos de Loxias.

Clitemnestra: Tú ocúpate de tus asuntos, y tú, extranjero, dime la verdad: ¿cómo murió?

Tras los lamentos de Electra, quien cree a su hermano muerto, y el evidente interés de Clitemnestra por conocer los detalles de la supuesta muerte de Orestes, el pedagogo da inicio a una tirada de casi cien versos, en la que explica la historia de la fingida muerte del hijo de Clitemnestra, dando así por concluida su misión en el plan de venganza, aunque, ya hacia el final de la obra, su concurso volverá a ser importante cuando Orestes, acompañado de Electra —el habitual reconocimiento entre los dos hermanos ya se ha producido—, está ya a punto de entrar en el palacio de Clitemnestra y Egisto para dar punto y final a la venganza por la sangre derramada de su padre Agamenón:

ὦ πλεῖστα μᾶροι καὶ φρενῶν τητῶμενοι,
 πότερα παρ' οὐδέν τοῦ βίου κήδεσθ' ἔτι
 ἢ νοῦς ἔνεστιν οὔτις ὑμῖν ἐγγενῆς,
 ὅτ' οὐ παρ' αὐτοῖς, ἀλλ' ἐν αὐτοῖσιν κακοῖς
 τοῖσιν μεγίστοις ὄντες οὐ γιγνώσκετε,
 ἀλλ' εἰ σταθμοῖσι τοῖσδε μὴ κύρουν ἐγὼ
 πάλαι φυλάσσω, ἦν ἂν ὑμῖν ἐν δόμοις
 τὰ δρώμεν' ὑμῶν πρόσθεν ἢ τὰ σώματα·
 νῦν δ' εὐλάβειαν τῶνδε προυθέμην ἐγώ.
 καὶ νῦν ἀπαλλαχθέντε τῶν μακρῶν λόγων
 καὶ τῆς ἀπλήστου τῆσδε σὺν χαρᾷ βοῆς
 εἴσω παρέλθεθ', ὡς τὸ μὲν μέλλειν κακὸν
 ἐν τοῖς τοιοῦτοις ἔστ', ἀπηλλάχθαι δ' ἀκμή. (vv. 1326-38)

¡Oh, grandísimos insensatos y privados de razón!

¿Es que ya no os importa nada la vida,

o acaso no tenéis ningún sentido común

cuando no os dais cuenta de que estáis ya no cerca,

sino en medio de los más grandes peligros?

Si no hubiese estado yo desde hace un rato

vigilando en estas puertas, vuestros planes habrían entrado

en el palacio antes que vuestros propios cuerpos.

Pero yo he tenido cuidado de estas cosas.

Así que ahora absteneos de más explicaciones

y de este insaciable clamor acompañado de regocijo,

y pasad adentro, ya que, en circunstancias como estas,

toda demora es mala, y ya es hora de acabar con esto.

Una vez más, vemos cómo la figura del viejo ayo de Orestes queda revestida de autoridad, pues no solo critica directa y abiertamente la imprudencia que

han cometido Orestes y Electra, sino que sigue dando instrucciones en relación a los pasos que ahora se han de seguir: εἴσω παρέλθεθ', ὡς τὸ μὲν μέλλειν κακὸν | ἐν τοῖς τοιοῦτοις ἔστ', ἀπηλλάχθαι δ' ἀκμή.

Y a continuación de estas palabras, en los vv. 1354 ss., se producirá un nuevo reconocimiento, esta vez entre el propio pedagogo y Electra, en el que esta califica al anciano de salvador del linaje de su padre, reconociéndose, una vez más, la enorme relevancia que Sófocles quiso dar en esta pieza al personaje del pedagogo:

ὦ φίλτατον φῶς, ὦ μόνος σωτὴρ δόμων
 Ἀγαμέμνωνος (...)
*¡Oh, queridísima luz! ¡Oh, único salvador de la casa
 de Agamenón!*

Por el contrario, la importancia de la figura del pedagogo de Orestes en *Electra* de Eurípides es menor que en Sófocles y, en los primeros versos en los que dicho personaje toma parte, este aparece retratado como un pobre anciano que prácticamente se está quedando sin resuello mientras asciende por la cuesta que conduce a la casa de Electra:

ποῦ ποῦ νεῆνις πότνι' ἐμὴ δέσποινά τε,
 Ἀγαμέμνωνος παῖς, ὄν ποτ' ἐξέθρεψ' ἐγώ;
 ὡς πρόσβασιν τῶνδ' ὀρθίαν οἴκων ἔχει
 ῥυσῶ γέροντι τῷδε προσβῆναι ποδί.
 ὅμως δὲ πρὸς γε τοὺς φίλους ἐξελκτέον
 διπλῆν ἄκανθαν καὶ παλίρροπον γόνυ. (vv. 487-92)
*¿Dónde, dónde está mi joven y venerable señora,
 la hija de Agamenón, a quien yo un día críe?
 Qué empinado tiene el acceso a esta casa
 para que un viejo arrugado como yo pueda subirlo a pie.
 No obstante, siendo algo que hago por mis seres queridos, tendré que arrastrar
 mi encorvada espalda y mis dobladas rodillas.²²*

El viejo pedagogo de Orestes y Electra ha llegado a casa de esta a traerle un cordero, unos quesos y vino, y lo hace con su rostro empañado en lágrimas,

²² Quejas similares escuchamos en boca del anciano pedagogo del padre de Creúsa, en los vv. 738-40 de la tragedia *Ion*: ἔλχ' ἔλκε πρὸς μέλαθρα καὶ κόμιζέ με. | αἰπεινά τοι μαντεῖα· τοῦ γήρωσ δέ μοι | συνεκπονοῦσα κῶλον ἱατρὸς γενοῦ («Tira, tira de mí y llévame al templo. El camino hacia el oráculo se me hace muy escarpado. Ayuda a mis ancianos miembros y conviértete en mi alivio»).

pues, de camino a la casa de Electra, se ha detenido en la tumba de Agamenón a derramar una libación y, sobre el mismo altar, ha visto un mechón de pelo rubio cortado, que cree pertenecer a Orestes. El anciano le muestra el mechón a Electra, y esta, que si bien ya ha visto a Orestes pero no lo ha reconocido, piensa que el viejo ayo ha perdido la sensatez. No obstante, Electra le comenta que quizás han sido unos forasteros que recientemente han hablado con ella —el propio Orestes y Pílates— los que han dejado el mechón de pelo en la tumba de Agamenón, por lo que el anciano insiste en verlos para preguntarles sobre Orestes. Y he aquí el momento de mayor relevancia de nuestro pedagogo en la obra, pues será él y no otro quien finalmente reconoce a Orestes identificando una cicatriz junto a su ceja, la cual el anciano recuerda que el hijo de Agamenón se la hizo un día, de pequeño, persiguiendo junto a su hermana a un cervatillo, prueba esta que acaba por convencer a Electra, produciéndose, inmediatamente después de esto, el reconocimiento entre los dos hermanos:

Ηλ. ποῖον χαρακτῆρ' εἰσιδών, ᾧ πείσομαι;
 Πρ. οὐλὴν παρ' ὀφρύν, ἦν ποτ' ἐν πατρὸς δόμοις
 νεβρὸν διώκων σοῦ μέθ' ἡμάχθη πεσών.
 Ηλ. πῶς φῆς; ὀρῶ μὲν πτώματος τεκμήριον.
 Πρ. ἔπειτα μέλλεις προσπίτνειν τοῖς φιλτάτοις;
 Ηλ. ἀλλ' οὐκέτ', ᾧ γεραῖε· συμβόλοισι γὰρ
 τοῖς σοῖς πέπεισμαι θυμόν. — ᾧ χρόνῳ φανείς,
 ἔχω σ' ἀέλπτως — Ορ. κὰξ ἐμοῦ γ' ἔχη χρόνῳ. (vv. 572-8)

Electra: ¿Qué marca observo, en la que pueda confiar?

Anciano: Una cicatriz junto a la ceja, que tiempo ha se hizo con sangre al caerse cuando perseguía contigo a un cervatillo en el palacio de tu padre.

Electra: ¿Qué dices? ¿Sí, estoy viendo la prueba de su caída!

Anciano: ¿Y, aun así, tardas en echarte a los pies de tu ser más querido?

Electra: Ya no, oh, anciano, puesto que mi corazón ha quedado convencido por tus señales. ¡Oh, después de tanto tiempo apareces y te tengo inesperadamente! **Orestes:** También yo te tengo después de tanto tiempo.

Producido dicho reconocimiento, también hemos de tener en cuenta que será el pedagogo quien informa a Orestes de cómo recuperar su casa paterna, explicándole incluso cómo puede sorprender a Egisto para darle muerte, y participando con Electra y Orestes a la hora de tramar el plan que conduzca, finalmente, también a la muerte de Clitemnestra, en un largo pasaje que engloba los vv. 605-98.

4. CONCLUSIONES FINALES

Volviendo a la figura desempeñada por el pedagogo en el prólogo de *Fenicias* de Eurípides, y tras haber estudiado con mayor brevedad de la deseada los papeles desarrollados por los pedagogos en *Electra* de Sófocles y de Eurípides, llegamos sin duda a la conclusión de que, a pesar de aparecer solo en el prólogo, la figura del viejo ayo en *Fenicias* deviene sumamente importante, por diversos motivos ya explicados, pero que, a modo de resumen, nos encargaremos de recordar en estas últimas líneas:

1. Cuenta con la confianza absoluta de la casa real de Tebas, y es la propia Yocasta quien le envía a tratar de pactar una tregua con Polinices. Y en este punto, la importancia del pedagogo es triple, pues es de resaltar tanto que sea Yocasta quien le envía como que el anciano fuera el pedagogo de sus cuatro hijos —cobra especial relevancia el hecho de que lo fuera de los dos varones—, así como que se le encomiende una misión tan importante como plantear las condiciones de una tregua ante la presencia del desterrado Polinices.
2. El diálogo entre el pedagogo y Antígona ayuda sobremanera a la caracterización de esta última como una joven que necesita de protección, y que se siente muy interesada por saber todo cuanto acontece en el campo de batalla, sobre todo en relación a su querido hermano Polinices, y que, mientras observa las tropas argivas delante de las puertas de Tebas, se encuentra verdaderamente agitada emocionalmente, mostrando verdadera preocupación por la seguridad de la ciudad, por los motivos ya explicados anteriormente.
3. Y evidentemente, la información «visual» que aporta el anciano resulta también capital para el desarrollo de la escena y la continua caracterización a través de ella del personaje de Antígona, mientras ambos observan, en esa evocación de la *τειχοσκοπία* homérica a la que ya hicimos alusión, el despliegue del ejército argivo a las puertas de la ciudad, informando el pedagogo a Antígona tal y como en *Siete contra Tebas* de Esquilo lo hiciera un mensajero ante el propio Eteocles. Es evidente que Eurípides, en *Fenicias*, mantiene las características fundamentales del personaje —bien considerado, influyente y protector de los hijos de Agamenón—, pero otorgándole, a su vez, nuevas funciones que engrandecen su figura, además de situarlo en el mismo comienzo de la obra.

EL ERUDITO EN EL PRÓLOGO DE *NO ME FASTIDIES, ELECTRA*, DE ANTONIO AGUILERA VITA*

Gracia Terol Plá

Universidad de Almería (España)

<graciaterol@hotmail.es>

Artículo recibido: 08/04/2015

Artículo aceptado: 23/05/2015

RESUMEN

En el presente trabajo analizaremos un ejemplo excepcional de cómo los personajes secundarios que aparecen en los prólogos, en principio irrelevantes, pueden llegar a adquirir una importancia crucial en la trama. Se trata del Erudito de *No me fastidies, Electra* (2009), comedia contemporánea del escritor y dramaturgo almeriense Antonio Aguilera Vita, quien reelabora en ella las distintas tragedias clásicas sobre el mito de los Atridas en clave cómica. Tras una presentación de la comedia y, en concreto, de su prólogo, dirigiremos nuestra atención a la figura del Erudito y comentaremos las peculiaridades que presenta tanto con respecto al resto de personajes de la obra como en relación con los secundarios del drama antiguo. Analizaremos sus tres funciones básicas: como reinterpretación del Coro; como personaje finalmente activo, por su intervención en el desenlace de la obra, y como proyección del propio autor.

PALABRAS CLAVE: Atridas, Aguilera Vita, prólogo, personajes secundarios, parodia.

ABSTRACT

In this paper the author analyzes an exceptional example of how secondary characters who normally appear in the prologues, and who might seem irrelevant at first glance, can assume a crucial role in the plot. Such is the role who plays the character of the Erudite in *No me fastidies, Electra* (2009), a recent comedy by the writer and playwright Antonio Aguilera Vita, who reworks the classic tragedies about the family of the Atridae within a comic scope. After

* Debo dar las gracias a Aguilera Vita por la gentileza de leer la versión aceptada de este trabajo en junio de 2015.

an introduction to the comedy and specifically to its prologue, the author draws attention to the figure of the Erudite and studies the peculiarities he shows in relation both to the rest of the characters and to the secondary characters of ancient drama. His three basic functions are analyzed: as a reinterpretation of the chorus; as an active character at the outcome of the play, and as a reflection of the author himself.

KEYWORDS: Atridae, Aguilera Vita, prologue, secondary characters, parody.

1. INTRODUCCIÓN

Antonio Aguilera Vita (Almería, 1962),¹ sirviéndose de sus conocimientos como estudiante de Filología Clásica y de su familiaridad con el mito de los Atridas, escribió esta pequeña comedia de escritor *amateur* en el año 1982, en principio bajo el título *La comedia*. La obra, llevada a la escena inicialmente por el Grupo de Teatro Universitario *Eos*, consistía en una reinterpretación, no de una obra clásica concreta, sino de una historia mítica al completo: la que narra las desventuras de la casa de los Atridas. Para ello tomó como fuente de inspiración diversas tragedias clásicas de Esquilo (*Agamenón*, *Euménides*), Sófocles (*Electra*) y Eurípides (*Ifigenia en Áulide*, *Orestes*), todas ellas vinculadas a esta familia maldita. La comedia fue reescrita en los años 90, esta vez bajo el título *No me fastidies, Electra*, para ser representada de nuevo por grupos estudiantiles. Es esta última versión, publicada finalmente en el año 2009 en Santa Cruz de Tenerife por Intramar Ediciones, la que analizaremos a continuación.²

Una característica que presenta esta versión cómica y que resulta especialmente relevante para el tema que nos ocupa es su estructura, es decir, la distribución de las partes de que se compone la obra y sus similitudes y diferencias con respecto a la estructura de los dramas griegos y latinos. Tal como señala Diana de Paco en su monografía sobre la pervivencia del mito de Agamenón en la literatura española contemporánea,³ pese a la dificultad de recuperar la

¹ Antonio Aguilera Vita, tras cursar estudios de Filología Clásica y Filosofía, se ha dedicado al teatro, a escribir, a actuar y a la enseñanza de las lenguas clásicas durante muchos años. Ha publicado relatos para la revista *Cuadernos Cervantes*, colaboraciones en la revista digital *Metakinema*, traducciones de los autores griegos A. Embirikos y I. Kambanelis, tres cortos en vídeo y algunos documentales publicados en la red. Así mismo, ha publicado la novela juvenil *El brillo de la máscara* y la obra de teatro *No me fastidies, Electra*, ambas en Tenerife (Intramar, 2009). Actualmente es profesor de Lenguas Clásicas y reside en Madrid.

² AGUILERA VITA (2009).

³ DE PACO (2000: 16).

forma de la tragedia griega, en comparación con la relativa comodidad que supone recuperar solo el argumento mítico en que se basan, se percibe el interés constante de los dramaturgos españoles contemporáneos por no limitarse al contenido, sino ir más allá, hasta recuperar ciertos aspectos de la estructura de la obra que reinterpretan.

Aguilera Vita no es una excepción. Su comedia se abre con un prólogo en el que un personaje, en un monólogo, nos pone al tanto de la trama y anticipa lo que sucederá a continuación: un total de seis episodios o cuadros que corresponden a distintos momentos de la historia mítica, cada cual tomado de una obra clásica diferente.⁴ Estos episodios o cuadros, si bien comparten un mismo hilo argumental, no respetan en ocasiones el orden cronológico de los acontecimientos y no se enlazan directamente entre sí, sino que aparecen separados por cinco intermedios, los cuales, concebidos a modo de pausas, interrumpen la obra con unos contenidos que, si bien se relacionan con lo que va sucediendo en la historia, no contribuyen a su desarrollo. Tenemos, pues, una alternancia entre cuadros e intermedios que evoca la del teatro antiguo entre episodios y estásimos.

Si tomamos en consideración la distinción que establece Luis Gil⁵ entre las tres posibles perspectivas desde las que se puede reelaborar un mito —la integración, la proyección y el enfrentamiento—, en el caso de *No me fastidies, Electra* se dan las dos últimas. Por un lado, proyección, ya que el autor ha logrado que la historia mítica se inserte en nuestra época: expone la obra como si se tratara de una conferencia que un sabio Erudito debe impartir sobre un tema de plena actualidad, pero empleando ejemplos extraídos de los mitos clásicos. La conferencia, en la que se insertan los cuadros de la comedia, se ubica, tal como dicta la obra, en una sala de conferencias de cualquier colegio mayor en pleno siglo xx. El autor ofrece una sucinta descripción de este espacio teatral citando unos pocos elementos (un atril de conferenciante, luz cenital, una botella de agua...), que deben aparecer para ayudar a ubicar la escena en nuestro tiempo y aportar al lugar el aspecto típico de una sala de conferencias. Para producir esta sensación, Aguilera Vita recurre incluso a la vestimenta del Erudito y a su forma de expresión: viste de traje y corbata y pronuncia sus discursos empleando un lenguaje, más que formal, casi académico.

Sin embargo, la perspectiva que prima en la comedia es el enfrentamiento al mito, dado que, al variar aspectos fundamentales del argumento (aquí es Agamenón quien mata a Clitemnestra) y transformar la tragedia en comedia,

⁴ Al final de este trabajo incluimos un apéndice con la estructura de la obra.

⁵ GIL (1975: 16).

Antonio Aguilera ha llevado a cabo una parodia que no deja de mostrar cierta intención crítica. Destaca, en este sentido, la desmitificación de los personajes, característica del género cómico. Esta desmitificación se traduce en la reinterpretación de los personajes mortales, tanto principales como secundarios, que son transformados en mayor o menor medida; unos han quedado irreconocibles, mientras que en otros el proceso de reelaboración se ha limitado a la selección por parte del autor de sus rasgos más destacables para luego forzarlos y llevarlos al extremo, mediante lo cual logra suscitar la risa del espectador. En cuanto a las divinidades, son poco relevantes: las que aparecen en esta versión cómica tendrán en común el ser expuestas como meros personajes secundarios con escasas intervenciones.

Por último, si bien los personajes secundarios en su mayoría son figuras clásicas, encontramos una excepción, que será aquella en la que nos centraremos a lo largo de este estudio: el Erudito, un secundario enteramente inventado por el autor que muestra ciertas peculiaridades que lo distinguen del resto y suscitan nuestro interés. Si a este interés inicial sumamos el hecho de que es justamente él quien se encarga de pronunciar el prólogo de la obra, podremos justificar el siguiente análisis de las características del personaje, así como del monólogo inicial que pronuncia.

2. EL PRÓLOGO: ESPACIO Y TIEMPO

Al realizar un análisis exhaustivo del prólogo de *No me fastidies*, *Electra*, advertimos una diferencia fundamental con respecto a los prólogos de las tragedias clásicas griegas: se nos presenta, al igual que los intermedios que separan los cuadros mitológicos, a modo de conferencia.

Para empezar, en la tragedia y la comedia griegas —también en el drama satírico—, el prólogo se hallaba inmerso en el mismo marco espacial y temporal que el resto de la historia. Un personaje, que participaba en la trama en calidad de personaje principal o, con más frecuencia, secundario, aparecía en el mismo espacio donde tendría lugar la historia y pronunciaba un extenso y solitario monólogo, que iba a menudo seguido de una conversación con otro personaje. Dentro de la tipología de prólogos elaborada por Charles Segal,⁶ el de nuestra comedia se corresponde con el prólogo *aislado* (*detached*

⁶ SEGAL (1992) distingue, básicamente, tres tipos de prólogos, que cumplen de diferentes modos con la función prototípica del prólogo de ubicar al espectador en un determinado contexto mítico: prólogos de súplica (*suppliant prologue*), que crean situaciones trágicas con el objetivo de hacer que el público simpatice con el personaje; conspirativos (*conspirational prologue*),

prologue) de la tragedia griega por dos motivos: exhibe técnicas formales de argumentación y plantea la narración como un elemento ficcional creado por el autor, más que como un fragmento dependiente de la tradición.

El prólogo-conferencia del Erudito difiere del prólogo trágico tradicional en los dos aspectos mencionados: ha sido concebido como una conferencia que, en primer lugar, recurre a la tragedia para ejemplificar sus ideas y, en segundo lugar, se da en un momento y lugar distante del mito, nuestra época. Así pues, no forma parte de la historia, sino que está aparte, fuera de ella, en una realidad distinta a la de las escenas trágicas; es, por tanto, un prólogo más aislado (*detached*) de la trama que los prólogos aislados de muchas tragedias antiguas. Como consecuencia de ello, durante el prólogo —también en los intermedios— se rompe la ilusión escénica al procurar que el teatro «se haga pasar por realidad», de forma que la apariencia de teatro solo se recupera durante los cuadros o episodios correspondientes a la historia mítica. En definitiva, el prólogo corresponde a la parte que enmarca la historia (y ayuda a ubicarse en ella) y, además, constituye una realidad aparte que la engloba. Así pues, esa es la primera función que destacamos de este prólogo: hacer teatro dentro del teatro e «introducir a los espectadores en la ficción [...] haciéndoles comprender los dos planos distintos de la realidad dramática: el mundo ficticio de la escena y el mundo real de los espectadores».⁷

Mientras que los espacios donde se desarrollan los cuadros o episodios míticos (como Áulide durante el intento de sacrificio de Ifigenia o la colina de Ares durante el juicio de Orestes) son fieles a las versiones clásicas, el de la conferencia, en neto contraste con aquellos, se desplaza hasta nuestra época. A diferencia de los dramas antiguos, que separaban el prólogo del primer episodio mediante la párodos del Coro,⁸ Aguilera Vita delimita el prólogo, como luego los intermedios, por medio de esta variación de espacios y tiempos.

que proponían, como medio alternativo de lograr esta empatía del público hacia el personaje, la táctica de presentar a dos figuras que establecen un diálogo conspiratorio en el que se habla sobre un personaje concreto; el sujeto obtiene la simpatía del público por hallarse en una posición de inferioridad con respecto a quienes dialogan. Finalmente, Segal destacaba aquellos prólogos que nos interesan para nuestro caso, y que presentan una estructura fragmentada y un mayor nivel de complejidad (*detached prologue*).

⁷ Tomamos estas palabras de la descripción que POCIÑA y LÓPEZ (2015) hacen del personaje Prólogo de la comedia plautina, cuyo cotejo con el Erudito resultará clarificador (véase, más adelante, la sección 4).

⁸ Las entradas y salidas tanto del Coro como del resto de personajes solían delimitar los diversos episodios y partes en que estaba estructurada la obra. Véase la monografía de TAPLIN (1977).

3. FUNCIONES BÁSICAS DEL PRÓLOGO

3.1. Informar sobre el pasado y el futuro

El prólogo es, fundamentalmente, la exposición monológica del trasfondo de los eventos representados y de otro tipo de información que repercute directamente en el público. Es, en definitiva, el recurso que logra introducir al espectador en la mimesis del drama.⁹

El Erudito cumple con varias de las funciones tradicionales del prólogo. En primer lugar, resume la historia mítica que va a exponer. Recurriendo a la distinción entre información *extra fabulam* (ajena a la acción dramática, pero sí relacionada con el hecho teatral) e *intra fabulam* (información sobre el argumento de la obra teatral),¹⁰ constatamos que este prólogo contiene mucha más información del primer tipo que del segundo. Rápidamente, y sin detenerse en minucias, explica las bases de la tragedia de los Atridas y expone las innovaciones que ha incluido el autor en la comedia, que se resumen en el intercambio de roles de Agamenón y Clitemnestra. De igual forma, los grandes tragediógrafos, a pesar de encontrarse frente a un público conocedor de las grades sagas helenas, debían ofrecer datos sobre la versión concreta que iban presentar de una determinada historia mítica (qué aspectos iban a dramatizar, sobre cuáles recaería el peso principal de la acción...).¹¹

El Erudito cumple también con la función básica de contextualizar la historia, pero de forma distinta: si bien es cierto que resume los acontecimientos que han tenido lugar, realiza esta tarea de contextualización de forma veloz y torpe, en tan solo diecinueve líneas de texto. Su intervención dista bastante de aquellos prólogos propios del teatro clásico griego en los que un personaje se detenía a comentar detalles en un monólogo.¹²

Es más, el Erudito renuncia a enumerar a los personajes míticos, quienes aparecen sobre el escenario y se presentan ellos mismos ante los espectadores, lo cual supone una innovación con respecto a los antiguos prólogos cómicos.¹³

⁹ Adopto la definición de RAFFAELLI (2009: 13-14).

¹⁰ Véase LÓPEZ GREGORIS (2015) para el empleo de esta distinción en la comedia plautina.

¹¹ Cf. MORENILLA y BAÑULS (2008: 187).

¹² La supresión de las minucias y florituras propias de los antiguos prólogos puede responder a un deseo de aportar mayor dinamismo a la obra. Si tenemos en cuenta que esta comedia, en un primer momento, se representó ante estudiantes de Filología, no parece descabellado suponer que Aguilera Vita presupusiera en su público primero conocimientos suficientes de la historia mítica como para prescindir de explicaciones excesivas.

¹³ Será este el único momento de la obra en que se rompa la ilusión escénica, al permitir a las figuras míticas interactuar con el público. Cuando una situación similar se produzca más adelante, los actores se presentarán liberados de sus roles míticos.

Al proceder así, el prólogo demuestra que, a pesar de lo que insinúe el título de la obra, el protagonismo no recae en Electra. De hecho, no recae en personaje alguno, lo cual puede deberse a la forma en que ha sido concebida esta obra: si se tiene en cuenta que el objetivo primordial no es contar una historia, sino representar distintas escenas que ilustran las palabras del Erudito y sus disquisiciones acerca de la mentira (véase la sección siguiente), resulta lógica la ausencia de un personaje que se erija en protagonista de la trama.

Otro aspecto destacable de esta parte es que, además de resumir rápidamente lo que ha acontecido, relata también lo que va a suceder. Este recurso, ya presente en numerosas dramas antiguos,¹⁴ a menudo representaba una técnica para crear suspense: se ofrecía al público información privilegiada al comienzo de la obra y se reservaba una parte de dicha información para el momento del desenlace.¹⁵ El Erudito narra el argumento de principio a fin, desde el regreso de Agamenón hasta la decisión de Atenea de exculpar a Orestes del matricidio, que en esta comedia se tornará en parricidio. Revela el final de la historia que se va a representar por sobreentender que su público conoce el mito, pero también porque prefiere dirigir la atención del espectador hacia otro punto.

3.2. Intrigar (y engañar) al público

Tras informar de la versión tradicional del mito de los Atridas, el Erudito explica las innovaciones que se introducirán en esta nueva versión, básicamente el cambio de roles entre Agamenón y Clitemnestra. De ahí la pregunta que dirige a continuación a su público: ¿qué puede justificar semejante cambio en el desarrollo de una historia? Consigue así intrigarlos, lo cual no es una función tradicional del prólogo trágico pero sí del cómico, tal como lo conocemos por las comedias latinas.¹⁶ Señala Renato Raffaelli al respecto que, sea cual sea la entidad enunciativa, el narrador debe poseer conocimiento sobre lo que narra. Alude a la pretensión de veracidad del prólogo, según la cual el público debe creer lo que narra el enunciativo debido a la autoridad

¹⁴ Un catálogo de vaticinios divinos y anticipos humanos en los prólogos de las tragedias griegas antiguas se lee en HAMILTON (1978: 277-278).

¹⁵ SEGAL (1992: 90).

¹⁶ Boris DUNSCH (2014, citado por POCIÑA y LÓPEZ, 2015) ha distinguido las siguientes funciones del prólogo en la comedia latina: (1) ganarse la atención del público; (2) informar sobre la autoría de la obra; (3) indicar la ciudad donde se desarrolla la trama; (4) describir el espacio escénico y (5) relatar el argumento. A ellas suma LÓPEZ GREGORIS (2015) la de servir de enganche con la acción.

que este demuestra (autoridad que, según Raffaelli, reside en su experiencia como testigo directo).¹⁷

El Erudito sabe que sus palabras son escuchadas por un público, al que saluda nada más comenzar, y que están destinadas a guiarlo y convencerlo de la hipótesis que defiende: que en todos los ámbitos de nuestra vida podemos hallar la mentira en sus múltiples manifestaciones. En esta intervención prologal ya se percibe una puesta en práctica de las licencias artísticas del autor: no solo hace al Erudito conocedor de las expectativas del público (es consciente de que los espectadores esperan ver una obra teatral), sino que también hace que el personaje mienta descaradamente al presentarles una falsa conferencia, titulada «Las manifestaciones de la mentira, ejemplificadas por actores con el mito de Electra y la familia de los Atridas». Mediante esta presentación, el autor consigue relegar la historia mítica a un segundo plano y despistar al público, dando a entender que el asunto principal es el estudio de la mentira en nuestra época, para lo cual expondrá la historia de los Atridas como ejemplo, por considerar la narración de una historia una forma más de contar una mentira.¹⁸

Así pues, el personaje dedicará buena parte de su monólogo a una serie de recomendaciones preliminares destinadas a descartar las valoraciones negativas de la mentira, pues esta será supuestamente analizada desde un punto de vista más académico que ético, y a intentar naturalizarla, alegando su presencia constante a nuestro alrededor en sus diversas manifestaciones:

Hoy en día, perdonen que les diga, la mentira tiene muchos medios de expresión y es legitimada sin ningún remordimiento, dando extremadas visiones de una supuesta realidad que se nos muestra, como quieren que sea, a través de medios de comunicación. ¡Y pretenden destrozarse el teatro acusándolo de ser mentira! ¿Qué no es hoy una gran mentira?¹⁹

Concluimos este apartado resumiendo las funciones básicas que se pueden atribuir al prólogo de *No me fastidies, Electra*: una, ubicar al espectador en el contexto de la historia a la manera de un prólogo clásico; dos, informar acerca de las reelaboraciones fundamentales que ha realizado el autor y exponernos el tema que estructura esta comedia (la mentira y su inevitable presencia en nuestra época), y tres, dar la palabra a los personajes que intervendrán en la comedia, lo cual supone una función innovadora con respecto a los prólogos antiguos.

¹⁷ RAFFAELLI (2009: 16-18).

¹⁸ AGUILERA VITA (2009: 18).

¹⁹ AGUILERA VITA (2009: 19).

4. LA CARACTERIZACIÓN DEL ERUDITO COMO PERSONAJE SECUNDARIO

Dependiendo de qué personaje lleve a cabo el prólogo y de en qué medida se encuentre inmerso en la historia, este mostrará o no las mismas condiciones que el resto de personajes. En el caso de la tragedia griega, podía tratarse tanto de un personaje principal (es el caso de Orestes en *Coéforas* de Esquilo, de Eteocles en *Siete contra Tebas* de Esquilo, de Deyanira en *Traquinias* de Sófocles...), de uno secundario (la nodriza en *Medea* de Eurípides, el guardia en *Agamenón* de Esquilo, el campesino en *Electra* de Eurípides...) o, incluso, de una divinidad en posesión de un conocimiento que, como señala Charles Segal, «demonstrates the gulf between the vast power of the goddess and the helplessness and ignorance of the mortals».²⁰

El Erudito, personaje en apariencia secundario, presenta diferencias cruciales con respecto a estos *προλογίζοντες* trágicos tradicionales. En primer lugar, su ubicación dentro de la estructura teatral contribuye a diferenciarlo del resto de personajes del drama. Si anteriormente establecimos dos niveles dentro de esta obra que hace *teatro dentro del teatro* (el primero simula la realidad auténtica y engloba al segundo nivel, los ejemplos del mito), el Erudito se distingue por desenvolverse casi exclusivamente en el primer nivel, tanto en el prólogo como en los intermedios. Mientras que durante estas rupturas de la ilusión escénica casi todos los actores que encarnan a los personajes míticos intervienen en la conferencia encarnando un rol distinto (el de meros actores), el Erudito se desenvuelve tan solo en la falsa conferencia y solo abandonará esa realidad fingida para insertarse de lleno en el argumento teatral cuando el desenlace esté a punto de producirse. Pero incluso en este único momento de intervención en el argumento manifiesta su singularidad. Los demás, según intervengan en la falsa conferencia o en la historia de los Atridas, desempeñan los diferentes roles de personaje mítico o de actor; a diferencia de ellos, el Erudito no experimenta cambios en su personalidad ni variaciones en su naturaleza y funciones en ninguna circunstancia.

También la naturaleza de sus intervenciones lo singularizan como personaje de prólogo. Gracias a la ruptura de la ilusión escénica que comporta desenvolverse mayoritariamente en el ámbito de la fingida conferencia y a la consecuente desaparición de la denominada «cuarta pared», aquella barrera imaginaria que oculta al público justificando que los actores actúen ajenos a él, el Erudito es consciente, prácticamente en todo momento, de su auténtica

²⁰ SEGAL (1992: 89).

ubicación especial y temporal y de la presencia de un público con determinadas intenciones, como podemos apreciar en el siguiente pasaje:

Para empezar, ustedes han venido aquí pensando ver una representación teatral y, como ven, se han equivocado... totalmente. Han venido pensando ver una entretenida, suponen ustedes, obra de teatro y se encuentran que sale un señor y les propone una conferencia de tema muy sutil...²¹

El Erudito, pues, se distingue de los personajes secundarios del prólogo trágico tradicional por enmarcarse en un nivel de la obra superior a la historia misma, en una dimensión de fingida realidad que está por encima de las ejemplificaciones míticas. Por añadidura, demuestra poseer mayor cantidad de información que cualquier otro personaje: información respecto a la presencia del público y a las condiciones en las que tiene lugar la representación; pero también información sobre lo sucedido en la historia mítica de los Atridas y sobre lo que está por suceder.

Que tal cantidad de información se encuentre en manos de un solo personaje no era un caso extraño en la tragedia clásica, pues quien enunciaba el prólogo podía no solo comentar el contexto mítico de forma general, sino también anticipar acontecimientos o revelar el tema central de la obra. Esta segunda posibilidad se daba, sobre todo, si quien enunciaba el prólogo era una deidad o, al menos, un personaje mortal que mantuviera una relación especialmente cercana a lo divino. Recordemos a Afrodita en *Hipólito* o a Helena en *Helena* (poseedora de conocimientos privilegiados a causa de la visita del dios Hermes), casos en los que se revela la perspectiva especial que tienen los seres divinos de la trama.²² Nuestro Erudito, a lo largo de sus intervenciones, hará ambas cosas, por ejemplo, cuando afirma que las ejemplificaciones se centran en la mentira en la actualidad, con lo que revela el tema central de la obra.

Por otra parte, el personaje secundario tradicional, tras enunciar el prólogo, continuaba interviniendo en la obra como figura secundaria: la Nodriza consuela a Medea, el Labrador apoya a Electra, el Guardián obedece a Clitemnes-

²¹ AGUILERA VITA (2009: 17). En su momento (sección 6.4) estudiaremos las razones por las que Aguilera Vita escogió dejar el prólogo en manos del Erudito, que tienen que ver con las múltiples funciones que esta sapientísima figura cumple en la obra. Ya hemos visto que el recurso a un personaje ajeno a la ilusión escénica pero que contribuye a crearla en el prólogo aparecía ya en el teatro grecolatino, especialmente en las comedias plautinas, donde, como explican POCIÑA Y LÓPEZ (2015), el «Prólogo-personaje [...] realiza su intervención antes del comienzo del desarrollo de la trama, siendo precisamente uno de sus cometidos despertar la ilusión escénica de los espectadores».

²² Cf. SEGAL (1992: 88).

tra...; es decir, tras el prólogo estas figuras pueden reaparecer, pero ya sin la relevancia anterior, sin poseer información nueva que ofrecer al espectador. El Erudito dista de ellos en la medida en que después del prólogo mantendrá el tenor de sus intervenciones y asumirá un rol al final de la trama. Se dirige directamente al público, rompe la ilusión escénica, se mantiene en una dimensión independiente de la trama y aguarda a que se produzcan los intermedios para reaparecer. Permanece siempre en el umbral de la obra, manifestando así su extraña naturaleza.

Extraña, por supuesto, siempre que comparemos la obra con los modelos trágicos griegos. Ahora bien, lo que escribe Aguilera Vita no es una tragedia, sino una comedia, de modo que será en el género donde encontremos el paralelo más cercano de la figura del Erudito. Nos resultará de utilidad la tipología reconocible en los prólogos plautinos, donde Raffaelli distingue tres tipos con funciones diversas: prólogo de divinidad, prólogo de personaje y prólogo de *capocomico* o *Prologus*.²³ Pese a sus rasgos diferenciales,²⁴ todos ellos coinciden, por lo general, en tres funciones básicas: autopresentación (que puede variar en el caso de los prólogos de divinidad), narración del trasfondo de la obra y anuncio del inicio de la acción escénica.²⁵

El prólogo enunciado por el Erudito cumple estas tres funciones básicas. En cuanto a las características secundarias, apreciamos cierta intención del Erudito de persuadir al público (*captatio benevolentiae*). Y si bien es cierto que realiza una suerte de autopresentación, él, a diferencia de las divinidades

²³ RAFFAELLI (2009: 13-67). Cf. también POCIÑA y LÓPEZ (2015): «En muchas ocasiones, el Prólogo, con mayúscula, es un personaje independiente, que no tiene nada que ver con otros de la trama [...]; con menos frecuencia, se introduce para desempeñarlo una divinidad o un personaje alegórico [...]; por último, hay casos en que un personaje del reparto normal cumple también la función del Prólogo».

²⁴ Vid. RAFFAELLI (2009: 13-67). A propósito del prólogo de divinidad, menciona el recurso de la *captatio benevolentiae* inicial, en la que trata de ganarse el favor del público y resultar creíble a sus ojos, y la autopresentación, donde describe la naturaleza de su poder y el ámbito en el que puede ejercerlo. En el prólogo de personaje destaca un incremento de la verosimilitud y la propiedad mimética, pues el personaje se refiere a la historia teatral como su propia historia; así mismo, la posibilidad de recurrir a la *captatio benevolentiae* y de respetar (o no) la autopresentación; también, el hecho frecuente de que el personaje se dirija directamente a los espectadores anunciando lo que va a acontecer y animando al público a contemplar el espectáculo; la tendencia a evitar digresiones y rupturas de la ilusión escénica; y, finalmente, la justificación que requiere el personaje enunciador de su presencia y que explica su intervención en el prólogo. En tercer lugar, con el concepto de prólogo de *capocomico* Raffaelli intentó definir el prólogo que no es enunciado ni por una divinidad ni por un personaje cómico con una identidad precisa.

²⁵ RAFFAELLI (2009: 22).

de los prólogos, se presenta sin explicar quién es en realidad; de hecho, no revela su verdadera identidad hasta prácticamente el desenlace de la obra, fenómeno que analizaremos más adelante. Al igual que el prólogo de personaje, el Erudito anuncia lo que va a suceder, mas, a diferencia de este, sí recurre a constantes rupturas de la ilusión escénica, rasgo que lo acerca a los prólogos de *capocomico*. Por otro lado, el Erudito también demuestra necesitar una justificación: alega que pretende impartir una conferencia de tema sutil, lo cual sirve de excusa para enunciar el prólogo y para mostrar las ejemplificaciones que componen la obra.

Determinante para su clasificación es que el Erudito sea el único personaje que surge de la pura invención del dramaturgo y no del elenco de figuras tradicionales. Esta elección ya nos aporta pistas acerca de las especiales características del personaje.²⁶ Se parece especialmente al tercer tipo, al personaje del *capocomico* o Prólogo, que Raffaelli describe como «un tipo de personaje que posibilita una mutación de la institución literaria a la que se vincula» y que caracteriza con los siguientes rasgos: largas digresiones, divagaciones metateatrales, rupturas de la ilusión escénica, cierta tendencia a la homogeneidad (pues, al menos formalmente, presenta muchas y continuas semejanzas) y ubicación en posición inicial (a diferencia de aquellos que pueden variar su posición). En esta medida, el *Prologus* de la comedia latina parece el modelo de *προλογίζων* más cercano al Erudito; sin embargo, veremos que la cuestión de la autoridad ante el público (grande en el caso del Erudito, menor en el del Prólogo) hacen que el Erudito siga siendo algo distinto.²⁷

5. EL ERUDITO COMO REINTERPRETACIÓN DEL CORO

5.1. Semejanzas con el Coro

Llegados a este punto, interesa resaltar el hecho de que, durante los intermedios, el Erudito siga ofreciendo información relevante al público. Así, encontraremos comentarios acerca de lo acaecido en los episodios, profundizaciones en las causas y consecuencias que rodean las acciones de los protagonistas e, incluso, adelantos relativos a acontecimientos que no han sucedido aún. Lo ha hecho en el prólogo, como en algunas tragedias antiguas, pero lo sorprendente es que siga ofreciendo estas reflexiones durante los intermedios.

²⁶ Volveremos sobre esta elección más adelante, en la sección 6.4.

²⁷ Véanse *infra*, las secciones 6.1 y 6.4.

Por ello, la actuación del Erudito recuerda más al cometido del coro tradicional, parte de cuyas competencias asume. Puede, en esa medida, ser considerado una reinterpretación del coro tradicional, y muchos aspectos de *No me fastidies, Electra* nos impulsan a sostener esta hipótesis. El primero es la estructura de la obra que describimos en la primera sección: los cinco intermedios protagonizados por el Erudito y planteados a modo de pausa entre los seis cuadros o episodios, recuerdan a los estásimos del Coro de las antiguas tragedias griegas, que servían para delimitar los episodios del drama. Suponían, por tanto, una pausa en el desarrollo del argumento, durante la cual los coreutas o componentes del Coro entonaban cánticos, bien para narrar una anécdota mítica sin una relación forzosa con el argumento de la obra (lo que sucede a menudo en los coros de Eurípides) o para comentar tanto las circunstancias como los actos de los héroes protagonistas de la obra.

Simon Goldhill²⁸ enunció las tres maneras de que disponía el Coro para expresar el sentido de comunidad de la época: mediante los asuntos políticos y religiosos que reflejaba, mediante sus comentarios sobre lo sucedido en la obra y mediante la noción de autoridad asociada al Coro.²⁹ Centrándonos en la segunda vía, es posible constatar que, a imitación del coro tradicional, el autor ha creado un personaje cuyas intervenciones se asemejan a los cantos del Coro por actuar como *conectores* de los diversos episodios, comentando la escena pasada y la que está por llegar, de forma que llegamos a entender el argumento gracias a sus aclaraciones.

También podemos vincular esta función del Erudito a la parábasis, la parte de varias comedias aristofánicas conservadas en la que se producía la ruptura de la ilusión escénica: los actores se quitaban las máscaras y opinaban sobre temas de actualidad política y sobre los intereses literarios del autor.³⁰ La presencia del Erudito sobre la escena marca una ruptura semejante, pues obliga a concebir a los actores simplemente como actores y no como personajes del mito; durante estas pausas, los actores abandonan su papel para dirigirse abiertamente al público reflexionando sobre asuntos trascendentales, en este caso sobre la mentira, que constituye el tema central de la obra. Citamos el procedimiento porque el propio Aguilera Vita lo menciona en el prólogo de su obra, donde evoca a Pirandello, Jarry y a Valle-Inclán como precursores de la

²⁸ GOLDHILL (2007: 49-51).

²⁹ Sobre esta cuestión, el mismo autor señala que el Coro presentaba una especie de dualidad: por un lado, se manifestaba desde un punto de vista *generalizado*; por otro, tomaba parte en las acciones como un personaje dramático más, mostrando un punto de vista específico. Véase GOLDHILL (2004: 17).

³⁰ Sobre esta parte facultativa de la comedia aristofánica véase IMPERIO (2004).

ruptura de la concepción ilustrada del teatro y como lecturas determinantes en la construcción de la obra.³¹ A pesar de que afirma haber suprimido la parábasis para «aligerar la obra haciéndola más teatral»,³² se trata del procedimiento que más se aproxima a la función que asume el Erudito en los intermedios.

Del mismo modo, una de las funciones más significativas de los estásimos, la de profundizar en las causas de la tragedia y en las pasiones de los personajes que desencadenan los acontecimientos, la constatamos también en las intervenciones del Erudito, aunque este estudia las acciones no como consecuencia de incontrolables pasiones, sino como distintas manifestaciones de la mentira.

En definitiva, podríamos afirmar que el Erudito en la obra realiza la función asignada tradicionalmente al Coro por erigirse en representante de una voz colectiva.³³ Esta voz colectiva, tras momentos de clímax argumental como el asesinato de Clitemnestra, el sacrificio de Ifigenia o la venganza de Orestes, aprovecha para añadir pistas sobre lo que sucederá a continuación y reflexiona acerca de un tema trascendental: la mentira y sus distintas manifestaciones.

5.2. Diferencias con respecto al Coro

A pesar de esta proximidad funcional, el Erudito muestra ciertas diferencias con respecto al Coro trágico. Para empezar, maneja demasiada información acerca de la obra, mucha más de la que se suele atribuir a un Coro tradicional. Este conocía los sucesos pasados y presentía de alguna forma los venideros, y se hallaba en todo momento presenciando esos mismos sucesos. Por su parte, el Erudito, que conoce todas las desgracias que azotan la casa de los Atridas y llega a adivinar las posibles causas que motivan sus actos (sirviéndose de sus conocimientos sobre la mentira), jamás presencia ninguno de esos acontecimientos. Ni siquiera se sitúa en el mismo plano que correspondía al Coro, sino que parece ubicado por encima del marco teatral. Este comportamiento lo aleja del coro tradicional y de su cometido de constituir un instrumento expresivo gracias a la alternancia Coro/actor.³⁴

En ese aspecto, el rol del Erudito nos recuerda, más bien, a la función del tradicional narrador omnisciente; como defiende Charles Segal,³⁵ el prólogo

³¹ AGUILERA VITA (2009: 9).

³² AGUILERA VITA (2009: 11).

³³ DE PACO (2003 : 44).

³⁴ DI BENEDETTO Y MEDDA (1997: 249).

³⁵ SEGAL (1992 :85).

es la parte de la tragedia en la que estamos más cerca de distinguir a un narrador de la historia. A propósito de la comedia latina, Rosario López Gregoris afirma que esta clase de personajes omniscientes presentaban un rango de ficcionalidad menor que el resto y se hallaban próximos a realizar el denominado prólogo divinizado, que expone información *intra* y *extra fabulam*.³⁶ En concreto, acerca del ya mencionado personaje Prólogo, Pociña y López observan lo siguiente:

Un rasgo que caracteriza al personaje Prólogo es el hecho de que [...] tiene un conocimiento total de cualquier aspecto concerniente a la obra que va a representarse, de modo que perfectamente podría afirmarse que sirve de portavoz de su autor [...] y que, desde su omnisciencia, explica lo que el dramaturgo ha considerado oportuno poner en conocimiento del público.³⁷

Por otro lado, la diferencia que se presenta como más evidente en relación con el Coro de la tragedia griega es la ausencia en sus intervenciones del canto, así como el carácter individual del personaje. Al referirme a su carácter individual no me limito al hecho de que se trate de una sola persona y no de un grupo de doce o quince individuos: me refiero también a la personalidad concreta que posee el Erudito, la cual, traducida en una serie de rasgos característicos (educado, estirado, sabio, quisquilloso, arrogante), se manifiesta a través de sus intervenciones. El Coro clásico, a pesar de concebirse como una única voz y como representante colectivo del pueblo griego, no solía presentar una personalidad tan específica; ni siquiera el caso del narrador omnisciente mencionado con anterioridad presenta estos rasgos tan definidos.

Otra diferencia es la escasa interacción entre el Erudito y los demás personajes. Recordemos que el Coro de las tragedias griegas se desenvolvía en una interacción constante con los personajes, dado que uno de los fundamentos de la tragedia antigua era la tensión entre la voz del Coro y la del héroe individual. Esa tensión, en este caso, queda anulada al situarse el Erudito en un plano distinto al resto. Interactúa con los actores (que no con los personajes) en pocas ocasiones, y lo hace en un plano ajeno al desarrollo argumental, sin relacionarse con las figuras míticas ni intervenir directamente en la historia. Como veremos más adelante, tan solo durante el desenlace aparecerá en el mismo plano que el resto de personajes, y aun entonces limitará su interacción a un único interlocutor.

³⁶ LÓPEZ GREGORIS (2015).

³⁷ POCIÑA y LÓPEZ (2015).

Finalmente, debemos señalar que, frente al estatismo típico de la mayoría de coros en las tragedias griegas, esta reinterpretación apuesta por un mayor dinamismo. Aunque el Erudito pueda parecer en principio estático y ajeno a la trama, terminará demostrando que su función no es meramente decorativa: conforme la comedia se acerque a su fin, acabará revelándose como un personaje activo y profundamente influyente en el desenlace de la obra. Este papel dinámico del personaje que asume varias de las funciones del Coro es novedoso y original.

6. EL ERUDITO COMO PROYECCIÓN DEL PROPIO AUTOR

Hasta ahora hemos realizado una descripción del prólogo de *No me fastidies*, *Electra* y analizado en profundidad la figura del Erudito, estudiando las funciones que desempeña al comienzo de la obra (como personaje secundario que enuncia el prólogo) y durante el desarrollo de la misma (como reinterpretación del Coro que realiza los intermedios a modo de parábasis).

Pero, como advertí en el apartado anterior, el personaje desempeñará nuevas e insospechadas funciones a medida que la obra se acerque a su fin. Paradójicamente, para comprender mejor el prólogo debemos ir más allá de él y centrarnos en la revisión de los intermedios y el desenlace. Con el fin de averiguar si Aguilera Vita creó al Erudito en el umbral de la obra por algún motivo concreto, retomamos dos puntos destacados anteriormente: uno, la identificación del Erudito como narrador omnisciente y como reinterpretación del Coro; dos, la mentira como tema de la obra. Ambos supondrán el punto de partida de nuestras reflexiones para averiguar la tercera y crucial función que desempeña el Erudito.

6.1. El Erudito como Coro y narrador omnisciente

El Erudito como reinterpretación del Coro tradicional mostraba claras peculiaridades, como mantenerse aislado del resto de personajes, ser consciente de la presencia de un público y poseer demasiada información sobre lo sucedido y lo que está por suceder. Sospechábamos que estas diferencias podrían relacionar la figura del Erudito con la de un narrador omnisciente debido su ubicación *fuera* de la historia y a su información ilimitada, aun sin haber presenciado los hechos. Pero él no narra, más bien opina; comenta los hechos poniéndolos en relación con sus propias reflexiones y los utiliza para ejemplificar las diversas manifestaciones de la mentira. Tal actitud característica del prólogo en la tragedia griega, donde la voz que lo enuncia nunca es impersonal y objetiva,³⁸ resultaría

³⁸ SEGAL (1992: 87).

improbable si se tratara de un simple narrador. Si, como ya hemos mencionado, el prólogo suele corresponder con el momento de máxima relevancia dramática del personaje secundario que lo enuncia, en el caso del Erudito sucede justo lo contrario: aunque se nos presenta como una figura estática e irrelevante, con el desarrollo de la obra tenderá a ganar relevancia hasta variar su rol inicial y convertirse en una figura dinámica e influyente.

Cuando el prólogo era enunciado por una divinidad o bien por el *Prologus* de la comedia latina, sí podían darse peculiaridades parecidas a las que hemos descrito para el Erudito. Como hemos afirmado anteriormente, la divinidad revelaba un plan que influiría en los mortales protagonistas de la tragedia, adelantando así el curso de los acontecimientos; sirva de ejemplo el prólogo de Afrodita en *Hipólito* de Eurípides, donde la diosa nos revela el principio y el final de la trama.³⁹ Del mismo modo que el Erudito al finalizar el prólogo, estas divinidades —salvo excepciones—⁴⁰ abandonan la escena para mantenerse en un plano superior sin ejercer un papel activo en el argumento, y dejan al espectador preguntándose cómo se llevará a cabo el plan del dios en el mundo de los mortales. Por su parte, también hemos visto que el *Prologus* disponía de información abundante y privilegiada.

Ahora bien, nos planteamos la siguiente pregunta: ¿cuál es la justificación de la autoridad del Erudito como para que el auditorio de su conferencia le preste crédito?

6.2. La temática de la obra: la mentira en la actualidad

Dirigimos nuestra atención al núcleo temático de la obra repasando las reflexiones sobre los tipos de mentira expuestos en los intermedios y ejemplificados con los episodios míticos.⁴¹ Durante el segundo intermedio, el Erudito trata la *mentira institucional*, que identifica con el recurso empleado por quien ostenta el poder para obtener el apoyo del pueblo (o de las tropas, como en este caso) y así lograr sus fines:

Quizá la más provocativa sea la mentira institucional. ¿Si la diosa Artemis con su petición no hubiera intervenido en nuestra historia, hubiera podido el rey Agamenón justificar de algún modo los gastos de una expedición militar como

³⁹ Véase SEGAL (1992: 88).

⁴⁰ La principal es Dioniso en *Bacantes* de Eurípides: no es la típica divinidad que pronuncia el prólogo por su condición de protagonista de la tragedia.

⁴¹ Remitimos de nuevo al apéndice con la estructura de la obra que incluimos al final de este trabajo.

la que se disponía a emprender? [...] Resumiendo esta pregunta imposible: lo de Helena ¿no suena a excusa?⁴²

En su siguiente intervención expone la *mentira personal y egoísta*, a la que recurrimos de manera común en nuestra vida cotidiana para omitir una verdad incómoda, para esquivar el compromiso o evitar herir a alguien:

Es el segundo tipo de mentira, usual entre todos nosotros, más cotidiano. Siempre la buscamos excusas: no dañar a alguien, no comprometer a otras personas, etc. [...] Algo que necesitamos para conseguir nuestros fines.⁴³

Llegados al cuarto intermedio, el Erudito presenta la *mentira informativa*, referida a las distintas formas de interpretar una misma realidad:

Al tercer tipo de mentira podríamos llamarlo «mentira informativa». En realidad, no es una mentira completa sino una... interpretación de la realidad [...]. Lo que ocurre, es que a veces se nos intenta dar como realidad de un hecho la interpretación que de la misma ha hecho determinado informador, persona, periodista, político, sacerdote.⁴⁴

En último lugar, el personaje, mediante una escena mítica, nos habla de la *mentira artística*,⁴⁵ cuyo fin es la belleza (mentira usada por los autores para inventar nuevos *trucos* que poner en práctica en sus obras):⁴⁶

Realmente será mentira, como las demás, pero es bella, o al menos ese es su fin: la belleza. Historias que un autor inventa con el fin de hacer algo bello.

⁴² AGUILERA VITA (2009: 40-41).

⁴³ AGUILERA VITA (2009: 54).

⁴⁴ AGUILERA VITA (2009: 63).

⁴⁵ AGUILERA VITA (2009: 72).

⁴⁶ Recurso empleado por L. PIRANDELLO en su obra *Seis Personajes en busca de autor*, en la que el dramaturgo afirma: «Nace así, entre los seis personajes, Madama Pace, y parece un milagro, o incluso un truco, verla en un escenario predispuesto en manera realista [...] Ha tenido lugar por lo tanto una ruptura, una mutación imprevista del plano de realidad de la escena, porque un personaje tal puede solo nacer en la fantasía del poeta [...] he alterado la escena [...]; les he mostrado mi fantasía en el acto de la creación bajo el aspecto de ese mismo escenario [...] El escenario, entre otras cosas porque acoge la realidad fantástica de los seis personajes, no existe por sí mismo como un dato fijo e inmutable, al igual que nada en la comedia existe plenamente o como fruto de algo preconcebido: todo en ella se va haciendo, todo se modifica, todo son intentos imprevistos».

Cierto que a veces se convierte en dios todopoderoso y juega con sus personajes como le viene en gana.⁴⁷

Hacemos un especial hincapié en la mentira artística como impulsora de la libertad creativa del autor, en la medida en que la relacionamos con la tarea llevada a cabo por Aguilera Vita, quien halla en la comedia un espacio adecuado para mostrar su afán por la novedad y la crítica política.⁴⁸ Ello nos conduce a una reflexión sobre los motivos del autor para escoger el tema de la mentira como trasfondo de su obra. Tal decisión pudo deberse, por una parte, a la necesidad de establecer un hilo conductor de su comedia. Por otra, cabe la posibilidad de que el tema no haya sido escogido de forma casual y responda a una intencionalidad concreta.

Nos encontramos, pues, ante un dilema: ¿es casual o existe algún tipo de intencionalidad tras esta decisión? A continuación, nuestro análisis del desenlace de la comedia nos mostrará que la elección no fue inocente; al descubrir los motivos del autor para escoger este tema, descubriremos también la función principal del prólogo.

6.3. La conversión del Erudito en un personaje dinámico e influyente

Alcanzamos así el tercer punto de nuestro análisis: cómo se lleva a cabo la conversión del papel estático y secundario de este personaje en un rol dinámico e influyente. La conversión se produce durante la última escena de la comedia, que corresponde al juicio de Orestes, presidido por la diosa Hera. En medio del desenlace, la diosa ha ordenado a las Erinias que conduzcan al verdadero culpable del asesinato de Clitemnestra a su presencia, a lo que estas responden arrastrando al Erudito a escena.⁴⁹ Esta escena, además de suponer la única ocasión en la que el personaje comparte el mismo plano espacio-temporal que las figuras míticas, le llevará a influir en el desenlace de la comedia adoptando un rol activo por primera vez en la obra. Hera lo acusa de todas las desgracias acaecidas en la obra y, en medio de sus reprimendas, nos revela que este sapientísimo Erudito es el autor mismo y que, si se nos presentó la obra en un principio como conferencia narrada a la manera del teatro, resulta que esta era la gran mentira, la mentira artística, el *truco* creativo llevado a cabo por Aguilera Vita:

⁴⁷ AGUILERA VITA (2009: 72).

⁴⁸ BERNABÉ (2008: 53-54).

⁴⁹ AGUILERA VITA (2009: 79-81).

¡Qué equivocado que estás, mi señor erudito! ¡Tú eres el autor de esta comedia! Y para nosotros representas al autor de todas las comedias del mundo. Tú eres quien nos hace sufrir, reír y llorar.⁵⁰

El Erudito se manifestaba en un plano superior al resto hasta el momento en que los mismos personajes que él parecía controlar, lo arrastran al plano argumental para acusarlo de sus males en una especie de rebelión contra su creador. El autor ha jugado con los destinos de sus personajes imitando los caprichosos designios de los dioses griegos y, en cierto momento, parece que tendrá que pagar por esta arrogancia, porque no es un dios. El personaje protesta por ese atrevimiento, alegando que sin el autor los personajes no existirían. Finalmente, tiene lugar una falsa ejecución, tras la cual el autor nos revela que tanto las acusaciones como el intento de ejecución de los personajes formaban parte de otra mentira. De esta forma, el Erudito, en su rol de voz autorial, influye activamente en la comedia y pone fin a la trama.

6.4. El Erudito como proyección de la voz autorial.

Motivos y consecuencias del recurso

Comprendemos así cómo se ha llevado a cabo la conversión del personaje y cómo este ha determinado el desenlace de la trama bajo su nueva condición de personaje activo. Además, descubrimos una nueva función del personaje como proyección de la voz autorial en la obra, y por fin podemos responder a la pregunta sobre la identidad del personaje. De ahí sus conocimientos ilimitados sobre la historia mítica, su voz crítica y personal y la acusación de Hera responsabilizándole de las desgracias que suceden a los personajes. Este descubrimiento nos remite al recurso (explicado anteriormente) consistente en omitir parte de la información en el prólogo para ir revelándola más adelante y así incrementar el suspense y la sorpresa.

La elección del Erudito se explica bien, en primer lugar, recurriendo a la distinción entre los personajes anónimos (la Nodriza, el Pedagogo...) y los que poseían nombre propio y se hallaban sujetos a la tradición mítica (Electra, Orestes...). En los anónimos e inventados el dramaturgo encontraba mayor libertad de acción, por no estar tan condicionados por el peso de la Tradición, así como una forma de caracterizar a los héroes mediante las intervenciones

⁵⁰ AGUILERA VITA (2009: 80).

de estos personajes anónimos que los acompañan.⁵¹ Como explica Florence Yoon, «This flexibility is used [...] not to create a new character who is of interest in himself, but instead to demonstrate or to facilitate the poet's chosen interpretation of the inherited heroes and their stories».⁵² De ahí, pues, que el autor optara por la creación de este personaje en lugar de reinterpretar uno ya existente. En cuanto voz de un autor contemporáneo, representa una postura más cercana a nuestra época y alejada del mundo mítico, lo cual se traduce en la caracterización contemporánea del personaje y su ubicación. Precisamente esta caracterización nos ha permitido reconocer en él la voz autorial y empatizar con las ideas que defiende. Recordemos que «resulta fácil reconocer la voz y los intereses del propio autor en las acciones de sus personajes cuando estos sobrepasan los límites de lo verosímil»,⁵³ y que el Erudito sobrepasa estos límites al hallarse en otro plano, conocer la historia mítica de principio a fin y hablar con tono crítico.

Gracias a este recurso, el «autor consigue una libertad de expresión inigualable, y maneja los hechos logrando que parezcan autorizados unas veces, modernos y filantrópicos otras, y todo ello sin tener que decir esta voz es mía»⁵⁴ o, por lo menos, sin tener que decirlo hasta el momento del desenlace. Por estos motivos, señala López Gregoris, es «muy atractiva la facultad de intervenir embozado en un personaje marginal», que resulta una «ocasión inmejorable de presencia escénica».⁵⁵

Los motivos que impulsaron al autor a dotar a esta figura de su propio carácter, en lugar de llevar a cabo una proyección completa,⁵⁶ podrían estar relacionados con el género cómico en cuya tradición inserta la obra. Al fin y al cabo, el Erudito es un personaje más de la comedia; para que esta sea eficaz, el personaje que guía al espectador, dotado de un peso considerable en la obra, debe poseer *vis* cómica; el autor ha tomado ciertos rasgos del personaje y los ha exagerado hasta conseguir una imagen grotesca que suscite la risa del espectador (un individuo tan refinado que llega a resultar algo pomposo y pedante). Por ello, además, debía ocultarse su verdadera naturaleza y pasar

⁵¹ Para la caracterización de los héroes trágicos a través de los ojos de los personajes secundarios véanse, por ejemplo, MORENILLA (2006) para *Antígona, Medea y Alceste* de Eurípides, LLAGÜERRI PUBILL (2012) para su *Hipólito* y LÓPEZ CRUCES (2015) para *Medea*.

⁵² YOON (2012: 3).

⁵³ LÓPEZ GREGORIS (2000: 257).

⁵⁴ LÓPEZ GREGORIS (2000: 259).

⁵⁵ LÓPEZ GREGORIS (2000: 259).

⁵⁶ Descartamos que Aguilera Vita se haya proyectado a sí mismo en el Erudito. Aunque sus reflexiones y pareceres pueden ser los de Aguilera Vita, el Erudito muestra una personalidad propia.

inadvertido a ojos del espectador hasta el momento del desenlace, cuando por fin se revela la identificación del Erudito como autor.⁵⁷

En resumen, la mentira artística y la libertad creativa, la perspectiva contemporánea y la tradición cómica justifican plenamente la decisión del autor de crear un personaje nuevo en lugar de reinterpretar una figura mítica conocida. Partiendo de unos rasgos estereotipados, Aguilera Vita ha ido completando al personaje con diversos detalles hasta constituir la individualidad del Erudito.⁵⁸ Y, a través de él, ha comunicado su mensaje al público,⁵⁹ exigiéndole a la vez ciertos ejercicios de reflexión.⁶⁰

El autor busca, no ya influir en el argumento, sino en su público mediante la exposición de sus reflexiones. Recordemos que, durante la última escena, el autor introduce un enfrentamiento entre la diosa y el Erudito, quien reflexiona sobre la importancia de la actividad creativa del dramaturgo: los personajes existen gracias a quien los crea, con lo que refuerza la autoridad del autor, que puede crear y destruir a placer, sustituyendo, en cierta medida, a los antiguos dioses. Este actúa libremente y, cuando parece que va a tener que sufrir las consecuencias, resulta que dichas consecuencias no existen, pues la rebelión de los personajes era otra mentira elaborada por el autor; mediante la protesta del Erudito y el truco final, su autoridad queda doblemente reforzada.

Esto nos remite a las características enumeradas por López Gregoris que definían al poeta o autor:⁶¹ demuestra cierta vinculación a la divinidad y al no intervencionismo (recordemos el tópico del desapego y de la conducta extravagante y poco responsable del artista);⁶² posee un halo de autoridad y cierto grado de genialidad; manifiesta una conciencia crítica, y es capaz de suscitar la simpatía del público, para lo cual expresa opiniones atractivas que conectan con el lector actual.⁶³

⁵⁷ Tengamos en cuenta que «cuanto mayor es el grado de asimilación entre el novelista y su personaje, más se deja ver el primero en detrimento del segundo» (LÓPEZ GREGORIS, 2000: 259).

⁵⁸ BERNAL LAVESA (2008: 75).

⁵⁹ Esto es, la reivindicación de la libertad creativa del autor.

⁶⁰ Trata de conseguir que el público reflexione sobre las mentiras cotidianas: ¿qué no es hoy una gran mentira?

⁶¹ LÓPEZ GREGORIS (2000). A pesar de que López Gregoris analiza la relación conflictiva entre el artista y el poder en ciertas obras literarias, no podemos ceñirnos a este análisis por el siguiente motivo: en el caso del Erudito no hay un conflicto arte-poder, ya que él es el artista y, a su vez, es quien ejerce el poder sobre la obra y los personajes en calidad de autor.

⁶² LÓPEZ GREGORIS (2000: 255).

⁶³ LÓPEZ GREGORIS (2000: 258).

Por todo ello, si retomamos la comparación entre el poder creador del autor y el de la divinidad y, por otra parte, recordamos la triple clasificación de personajes prologales de la comedia latina, podemos afirmar que el prólogo de esta comedia se identifica especialmente con el prólogo de divinidad y que el Erudito integra rasgos del *Prologus* y, gracias a la identificación con la voz autorial, que refuerza notablemente su credibilidad y autoridad, de la divinidad.⁶⁴

CONCLUSIÓN

Al salir a la luz la auténtica identidad del Erudito, comprendemos que la mentira artística, cuya explicación se deja para el final, es la más significativa, ya que fundamenta todo el montaje de la obra. Cada manifestación de la mentira venía acompañada de una ejemplificación a modo de teatro. Ahora comprendemos que la ejemplificación de la mentira artística era la propia obra, de principio a fin.

El monólogo inicial del Erudito se nos antoja parte de este truco creativo: no se trataba de una conferencia sustentada en escenas teatrales, sino de una obra de teatro presentada al público engañosamente a modo de conferencia. Ya al principio, Aguilera Vita ponía en marcha su mentira artística e, incluso, nos revelaba sus intenciones al afirmar a través del Erudito que «en nuestra historia les hemos mentado, teatralmente hablando».⁶⁵ Sobre esta base, tanto la temática de la obra como la proyección autorial en el Erudito no son meras casualidades, sino que responden a una intención concreta. Aguilera Vita pretendía demostrar que en el ámbito teatral, mediante distintos recursos, cualquier ilusión puede hacerse pasar por realidad. El dramaturgo se revela capaz de crear mentiras artísticas que el público asimilará con agrado, pues dentro del teatro estas mentiras resultan verosímiles. Por medio del prólogo demuestra cómo la mentira artística, una de tantas manifestaciones de la mentira, puede considerarse, como bien afirma el Erudito durante el prólogo, «una modalidad de contar una historia».

⁶⁴ Según RAFFAELLI (2009: 18), el prólogo que demuestra más autoridad es el de divinidad, seguido por el de personaje y el *capocomico*, en ese orden.

⁶⁵ AGUILERA VITA (2009: 20).

APÉNDICE.
ESTRUCTURA DE *NO ME FASTIDIES, ELECTRA*

PRÓLOGO	La Conferencia	Presentación de la hipótesis del Erudito
CUADRO I	La muerte de Clitemnestra	Ejemplificación de una mentira teatral
INTERMEDIO I	La mentira en el teatro	
CUADRO II	Ifigenia en Áulide	Ejemplificación de la mentira institucional
INTERMEDIO II	La mentira institucional	Empleada por quien ostenta el poder para obtener apoyo
CUADRO III	La soledad de Electra	
INTERMEDIO III	La mentira personal	Recurso para omitir verdades incómodas o daños innecesarios
CUADRO IV	El Reconocimiento	Ejemplificación de la mentira personal
INTERMEDIO IV	La mentira informativa	Recurso para interpretar una única realidad de distintas maneras
CUADRO V	La locura y la purificación	Ejemplificación de la mentira informativa
INTERMEDIO V	La mentira artística	Recurso empleado por los autores cuyo fin es la belleza
CUADRO VI	El juicio y final	Ejemplificación de la mentira artística

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Vita, A. (2009). *No me fastidies, Electra*, Tenerife, Intramar Ediciones.
- Bernabé, A. (2008). «Mujeres al poder. Utopías del gobierno de las mujeres en la comedia antigua», *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: las relaciones de poder en época de crisis*, F. De Martino y C. Morenilla (eds.), Bari, Levante Editori, pp. 53-72.
- Bernal Lavesa, C. (2008). «Los tiranos de *Hercules Furens*», *Ibid.*, pp. 73-94.
- De Paco, D. (2003). *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Di Benedetto, V. y Medda, E. (1997). *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi (reimpr. 2002).
- Dunsch, B. (2014). «Prologue(s) and Prologi», *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, M. Fontaine y A. C. Scafuro (eds.), Oxford, O.U.P., pp. 498-515.
- Gil, L. (1975). *Transmisión mítica*, Barcelona, Planeta.
- Goldhill, S. (2004). *Aeschylus. The Oresteia*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2007). *How to stage Greek tragedy today*, Chicago/London, The University of Chicago Press.
- Hamilton, R. (1978). «Prologue prophecy and plot in four plays of Euripides», *AJPh* 99, pp. 277-302.
- Imperio, O. (2004). *Parabasi di Aristofane. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Bari, Adriatica Editrice.
- Llagüerri Pubill, N. (2012). «Criados vs. señores en *Hipólito*», *El logos femenino en el teatro*, F. De Martino y C. Morenilla (eds.), Bari, Levante Editori, pp. 215-235.
- López Cruces, J. L. (2015). «El temor de una nodriza al suicidio de su ama (*Med.* 24-45)», *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. En el umbral de la obra. Personajes secundarios en los prólogos*, F. De Martino y C. Morenilla (eds.), Bari, Levante Editori (en prensa).
- López Gregoris R. (2000). «Personalidad y función del escritor clásico en la novelas de romanos: Catulo y Petronio», *Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 157-163.
- (2015). «Prólogos retardados en la comedia plautina», *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. En el umbral de la obra. Personajes secundarios en los prólogos*, F. De Martino y C. Morenilla (eds.), Bari, Levante Editori (en prensa).

- Morenilla, C. (2006). «Paratragedia de la Hermíone eurípidea», *Koinòs lógos. Homenaje al profesor José García López*, E. Calderón, A. Morales y M. Valverde (eds.), Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 685-695.
- Morenilla, C. y Bañuls Oller, J. V. (2008). «Una aproximación a la *Electra* de Sófocles desde el prólogo y la párodos» *Faventia* 30, Fasc. 1-2, pp. 187-208.
- Pirandello, L. (2004). *Seis personajes en busca de autor*. Traducción de Miguel Ángel Cuevas, Madrid, Cátedra (ed. original, 1925).
- Pociña, A. y López, A. (2015). «Definición y presencia del personaje Prólogo en las comedias de Plauto», *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. En el umbral de la obra. Personajes secundarios en los prólogos*, F. De Martino y C. Morenilla (eds.), Bari, Levante Editori (en prensa).
- Raffaelli, R. (2009). «I prologhi di divinità», *Esercizi plautini*, Urbino, QuattroVenti, pp. 13-31.
- (2009). «I prologhi di personaggio», *ibid.*, pp. 33-52.
- (2009). «Il personaggio Prologus. Da Plauto a Terenzio», *ibid.*, pp. 53-67.
- Segal, C. (1992). «Tragic beginnings: Narration, voice and authority in the prologues of Greek drama», *Beginnings in Classical Literature* (= YCS 29), F. M. Dunn y T. Cole (eds.), Cambridge/London 1992, pp. 85-112.
- Taplin, O. (1977). *The stagecraft of Aeschylus: The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford, O.U.P. (reimpr. 1990).
- Yoon, F. (2012). *The use of anonymous characters in Greek tragedy*, Leiden, Brill.

