

Karl Kerényi

DIONISIOS

Raíz de la vida indestructible

Edición de Magda Kerényi

Traducción de Adan Kovacksics

Herder

Versión castellana de ADÁN KOVACSICS de la obra de
KARL KERÉNYI, *Dionysos*,
Klett-Cotta, Stuttgart 1994

Diseño de la cubierta: WINFRIED BAHRLE

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, gegr. 1659, Stuttgart 1994

© 1998, Empresa Editorial Herder, S.A., Barcelona

Fotocomposición: gama, sl
Imprenta: COMETA, S.A.
Depósito legal: Z-1.310-1998
Printed in Spain

ISBN: 84-254-1985-9

Herder

Código catálogo: FII.1985

Provenza, 388. 08025 Barcelona - Teléfono (93) 457 77 00 - Fax (93) 207 34 48
E-mail: editorialherder@herder-sa.com - <http://www.herder-sa.com>

ÍNDICE

PRÓLOGO	9
INTRODUCCIÓN: Vida finita y vida infinita en la lengua griega	13

PRIMERA PARTE: EL PRELUDIO CRETENSE

I Visiones minoicas	
1. El espíritu del arte minoico	19
2. El gesto minoico	22
3. La Creta visionaria	25
4. La trascendencia en la naturaleza	29
5. La trascendencia conseguida por medios artificiales	30
II Luz y miel	
1. Un principio de año llameante	35
2. La preparación de la bebida de miel en el período de la salida temprana de Sirio	39
3. El despertar de las abejas	41
4. El nacimiento de Orión	43
5. Mitología del saco de cuero	44
III. El núcleo cretense del mito de Dionisios	
1. Toro, serpiente, hiedra y vino	50
2. Nombres dionisíacos	60
3. Iacar y laco	63
4. Zagreos	67
5. Ariadna	73

SEGUNDA PARTE: MITO Y CULTO GRIEGO

I. Los mitos de la llegada	
1. De la historia de la ciencia	99
2. Formas de la llegada	105
3. Las llegadas a Ática	106
4. La llegada a la ciudad de Atenas	118
5. El mito de la llegada y el viejo rito fuera de Ática, Tebas y Delfos	128
II. Dionisios trietérico, el dios del período bianual	
1. Edad y continuidad del culto trietérico	137
2. Dialéctica del período bianual	143

3. Dionisios en Delfos	147
4. La ceremonia sacrificial mística	169
5. La entronización	184
III. El Dionisios de los atenienses y de sus adoradores en los misterios griegos	
1. El nacimiento desde el muslo y el ídolo de la máscara	191
2. Las fiestas dionisíacas de los atenienses	202
3. Los comienzos de la tragedia en Ática	218
4. El nacimiento y la metamorfosis de la comedia en Atenas	228
5. La religión dionisíaca griega en la antigüedad tardía	240
POSTFACIO DE LA EDITORA	265
ABREVIACIONES	267
POSTFACIO DE LA EDITORA A LA NUEVA EDICIÓN	269
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	271
ÍNDICE TEMÁTICO	277

PRÓLOGO

Aún no ha llegado el momento para una descripción de la historia de la religión propia de Europa y de los descendientes de los europeos en el resto del mundo. Nos hemos hecho una noción provisional de las religiones individuales de nuestro ámbito cultural, de las más antiguas y de las más nuevas, de sus transformaciones y repercusiones. Los cambios y el enriquecimiento de esta idea general no sólo interesan a los eruditos, sino a todos cuantos pretenden tener una mayor conciencia de las experiencias que conforman el contenido de una cultura. La historia de la religión del ámbito cultural europeo sería nuestra historia de la religión aunque la hubiéramos dejado muy atrás. Incluso en este caso, seguiría formando parte de nuestra cultura. Es independiente del uso que de ella cree poder hacer el individuo desde el punto de vista de una confesión o de una convicción filosófica. La historia de la religión no es corregible a posteriori, como no lo es la historia en general, pero tampoco puede rechazarse como una religión: en ello se distingue de los contenidos de la fe. Hasta el rechazo de una religión es un acto inherente a la historia de la religión y amplía las experiencias que se han vivido en nuestra cultura. Una descripción de nuestra historia religiosa que no tratara, por ejemplo, a Nietzsche o al ateísmo, no respondería a las exigencias de una ciencia moderna de la religión como tampoco a las de una historia completa de la cultura.

Nietzsche, al tiempo que proponía un ateísmo radical, opuso un dios griego a Cristo. Al establecer la alternativa entre «Dionisios o Jesucristo», rescató, de forma correcta o incorrecta, ese nombre divino que pretendió combinar con su ateísmo radical. ¿Cómo fue posible? ¡No puede haber sido una ocurrencia del todo gratuita! Y una vez que tal «ocurrencia» ha surgido, debemos considerarla una parte de las experiencias que hemos vivido y vivimos como observadores conscientes de nuestra cultura. Son experiencias vividas con el ser humano: sea con Nietzsche, sea con una religión dionisíaca originaria y de carácter no filosófico. ¿Qué podemos conocer sobre ello con los medios de la ciencia de la cultura y de la religión? ¿Qué había detrás del nombre de «Dionisios» cuando aún era el nombre de una verdadera religión histórica? En la *Autocrítica* que antepuso en 1886 a su *Nacimiento de la tragedia*, Nietzsche afirmó lo siguiente: «Hoy en día, al filólogo aún le queda casi todo por descubrir y excavar en este terreno. Descubrir sobre todo el problema de que en este caso existe un problema... y que, mientras no sepamos responder a la pregunta “¿qué es dionisiaco?”, los griegos serán del todo desconocidos e inimaginables...». La frase sigue vigente en la actualidad, si bien la ciencia debe al mismo tiempo invertirla: los griegos y sus antecesores cretenses han de ayudarnos a comprender ese elemento de su cultura que, una vez comprendida, hará también comprensible la cultura de los griegos y de sus antecesores en Creta. Lo que Nietzsche decía respecto a los griegos, parece tener particular validez en cuanto a la cultura minoica: ésta seguirá incomprendida mientras no se entienda su carácter dionisiaco.

Ningún otro dios de los griegos se encuentra tan presente en los monumentos y la naturaleza de Grecia y de Italia, en la tradición sensible que se ha

conservado de la antigüedad¹. Casi puede hablarse de una omnipresencia del elemento dionisiaco. De las dos creaciones singulares y características de la arquitectura griega que aún existen en gran número como ruinas o meras huellas, es decir, del templo y del teatro², este último pertenecía del todo a Dionisios. De las plantas cultivadas en el ámbito de la antigüedad, la vid es la más proliferante: también ella era sagrada para Dionisios y testimoniaba su presencia. Tuve esta impresión en 1931, año en que surgió la idea del presente libro; en aquel momento sólo tomé conciencia de que una descripción de la religión dionisiaca debe anteponer a la embriaguez el elemento silencioso y poderoso de lo vegetativo, lo vegetal que al final ha devorado incluso el teatro antiguo, como ocurrió en Cumae. Esta imagen que se me grabó entonces en la mente se convirtió en mi símbolo conductor, como hizo la atmósfera propia de la vid, tan difícil de captar como la fragancia de su flor.

A mi plan, muy lejano todavía de llegar a un estado de madurez, se adelantó en 1933 Walter F. Otto con su *Dionisios: mito y culto*, monografía que describía el tema desde un elevado punto de vista espiritual, basándose sobre todo en la tradición literaria, y que trataba de plasmar la experiencia que esta materia expresaba. No describía a dios como obsequiador de una embriaguez transitoria. Hasta este punto habían seguido a Nietzsche su amigo Erwin Rohde y la mayoría de filólogos e historiadores de la religión. Otto veía en Dionisios la «locura creativa», el fundamento irracional del mundo, y estaba doblemente influido por Nietzsche: por su filosofía dionisiaca y por su trágico destino, el cual, sin embargo, enseñaba que la locura siempre exige un diagnóstico preciso. Otto nunca consiguió frente al fenómeno Nietzsche la distancia necesaria que le permitiera reconocer las pruebas inconscientes de una patología, tales como la extraña obsesión de Nietzsche por Ariadna³, y menos aún tomó conciencia de las limitaciones inherentes a su propia reacción a ese fenómeno antiguo: es decir, no comprendió el rasgo erótico básico de lo dionisiaco.

Su libro me sirvió en 1935 de pretexto para publicar mis primeros pensamientos relativos a Dionisios⁴, tal como me vinieron a la mente en un viñedo

1. Respecto a la «tradición sensual», véase el estudio *Unsinnliche und sinnliche Tradition* (Tradición asensual y sensual) en mi *Apollon*, 3.^a edición, Düsseldorf, 1953, págs. 72-89.

2. Véase Henz Kähler: *Der griechische Tempel. Wesen und Gestalt* (El templo griego, esencia y forma). Berlín, 1964, pág. 51.

3. Respecto a la enfermedad de Nietzsche, en la cual la infección a lo sumo hizo de desencadenante y la predisposición genética y el componente arquetípico desempeñaron el papel principal, véase mi estudio *Der Sprung: Nietzsche zwischen seinem Roman und seinem Evangelium* (El salto: Nietzsche entre su novela y su evangelio), en: *Der höhere Standpunkt*, Múnich, 1971, págs. 53-89, así como *Nietzsche und Ariadne*, ibid., págs. 38-49.

4. *Gedanken über Dionysos* (Pensamientos sobre Dionisios), en: *Studi e materiali di storia delle religioni* XI, 1935, págs. 11-40. Mis primeros trabajos, que no el comienzo de mi trabajo en este campo fueron: *Satire und Satura*, en: *Studi e materiali delle rel.*, IX, 1933, págs. 129-156; *Die orphische Seele* («El alma órfica»), primera versión 1933, última en el ensayo *Pythagoras und Orpheus* en: *Humanistische Seelenforschung. Werke in Einzelausgaben* I, Múnich, 1966, págs. 37-46, donde se añade bibliografía: *Dionysos und das Tragische in der Antigone*.

en el sur de Panonia y –mientras no cesaba de reflexionar sobre la obra de Otto– en Korcula, una isla de Dalmacia. El libro, que siempre me acompañaba, obtuvo su contrapeso en los viajes por algunos países vincolas del sur y por último también en Creta. El desciframiento de la segunda escritura lineal cretense (lineal B), realizado por Michael Ventris en 1952, enseguida hizo aparecer nombres dionisiacos e incluso el propio nombre del dios, concretamente en Pilos, en el sur del Peloponeso⁵. Dionisos debe de haber estado asentado en la cultura griega ya a finales del segundo milenio⁶. El arqueólogo francés Charles Picard, en su obra *Les origines du polythéisme hellénique* (1930), ya incluía, como hecho evidente, a Dionisos entre las divinidades griegas de origen cretense-micénico⁷. Por tanto, no faltaban motivos para empezar por el arte minoico a la hora de plantearse la pregunta por la identidad de Dionisos.

Esta oportunidad fue aprovechada en mis textos *Die Herkunft der Dionysos religion* (El origen de la religión dionisíaca), *Dionysos le Créois* (Dionisos el cretense) y *Der frühe Dionysos* (El Dionisos primitivo)⁸. Eran trabajos previos a este libro, que lleva a cabo la idea de 1931. Sólo pudo ser escrito porque adopté la postura de un historiador: del historiador de la religión que dedica su atención a los mitos transmitidos, a las ceremonias de culto y al calendario festivo y del historiador de la cultura griega y también de la minoica que ha elegido como tarea trabajar sobre un ámbito específico de la vida. En este caso se eligió el ámbito donde un elemento esencial de la existencia característica común –que es lo que entiendo por «cultura»– encontró su expresión pura y adecuada en la religión: a partir de la época micénica ya no abarcó toda la religión, sino sólo el estrato más antiguo, dominado por la imagen primigenia de este elemento: la imagen primigenia de la vida indestructible. Esta imagen es, en relación con la existencia humana cuya imagen primigenia describí en el *Prometheus* (Prometeo)⁹, el *proteron*, lo anterior tanto desde un punto de vista lógico como fáctico.

Mi postura no sólo es la del historiador, sino también la del pensamiento riguroso. Entiendo por él un pensamiento diferenciado en torno a las realidades concretas de la vida humana. El pensamiento sumario que –influido por

(Dionisos y lo trágico en la Antígona), conferencia pronunciada el 22 de junio de 1934 con ocasión del 60º aniversario de Walter F. Otto, *Frankfurter Studien zur Religion und Kultur der Antike XIII*.

5. Pylos Xa 102, confirmado como nombre del dios del vino por el contexto de una inscripción encontrada más tarde: Pylos Xb 1419, abajo pág. 61.

6. En el ya mencionado *Dionysos*, en: *Frankfurter Studien IV*, 1933, pág. 56.

7. *Les origines du polythéisme hellénique: L'art crête-mycénien*, París, 1939, págs. 94-97.

8. *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen: Geisteswissenschaften*, Heft 58, 1956; *Diogène*, N° 20, 2957, pág. 3-27; *Eitremforelesninger*, 2, Universitetet i Oslo, 1961, Klassisk Institut.

9. *Prometheus: Das griechische Mythologem von der menschlichen Existenz* (Albae Vigiliae N. F. 4) («Prometeo: el mitologema griego de la existencia humana»), Zúrich, 1946. Ediciones ampliadas: *Prometheus: die menschliche Existenz in griechischer Deutung* (Prometeo: la existencia humana en la interpretación griega) (re 95), Hamburg 1959 y 1962; *Prometheus: Archetypal Image of Human Existence*, Nueva York (Bollingen Series LXV, I) y Londres 1963.

Sir James Frazer— se ha impuesto en el estudio de las religiones de los pueblos de la antigüedad y, mediatisado por M. P. Nilsson o Ludwig Deubner, también en el caso de la religión de los griegos, fracasa ante estas realidades. Cuando reflexionamos sobre ellas tal como se nos presentan de forma concreta, hemos de admitir desde luego que la posibilidad de la destrucción de la vida es hoy en día concebible. Concebible, sí, pero no desde el punto de vista de la vida, sino de la historia, la cual, tal como sabemos ahora por nuestra experiencia histórica, puede conducir a una destrucción general. Según la definición mínima de la vida que se suele dar hoy en día¹⁰, «el metabolismo y la transmisión hereditaria (y, por tanto, el crecimiento, la multiplicación y la evolución)... distinguen lo vivo de la materia muerta». Al incluir la transmisión hereditaria, pues de lo contrario no sería «vida», esta rompe las barreras del ser vivo individual y mortal y se muestra indestructible en cada caso individual, con independencia de si la transmisión hereditaria se realiza en la práctica. La vida vive con la heredabilidad —y sólo con ella— y posee de esta forma el germen de la infinitud temporal. Dicho germen está ahí aunque no brote nada y justifica la posibilidad de hablar de una «vida indestructible», de reconocer su imagen primigenia a través de los testimonios de una religión y mostrar su valor para el hombre religioso como una experiencia histórica.

Dos palabras distintas plasman en la lengua griega la distinción entre la vida en cuanto infinita y la vida en cuanto limitada: *zōé* y *bios*. El que tal distinción fuera posible en Grecia sin ser el resultado de la reflexión ni menos aún de la filosofía, se explica por el hecho de que la lengua es, básicamente, lengua de la experiencia. Este libro supone una experiencia más profunda que la de la existencia humana, presupuesto de mi *Prometeo*. Un breve análisis del significado de las dos palabras griegas que designan la «vida» servirá de guía al lector, tanto a quien conoce el griego como a quien no, a modo de introducción a esta experiencia.

Las últimas frases de mi *Gedanken über Dionysos* (Pensamientos sobre Dionisios) de 1935 asumirán la función de observación previa a este libro: «¿Concibieron los griegos ideas sobre Dionisios como las de Otto o como estas? Lo tenían más fácil. Pues poseían totalmente expresada la esencia de Dionisios en el mito y la imagen, en la visión y en la rememoración del culto. No tenían que buscar como nosotros una expresión mental, siempre imperfecta».

Roma, 1 de octubre de 1967

10. Robert Schwyzer: *Facetten der Molekularbiologie* (Facetas de la biología molecular), en: *Neue Zürcher Zeitung*, 17 de julio de 1966.

INTRODUCCIÓN

VIDA FINITA Y VIDA INFINITA EN LA LENGUA GRIEGA

La interdependencia del pensamiento y la palabra nos permite comprender que las lenguas no son medios para representar la verdad ya reconocida, sino que existen en mucho mayor medida para descubrir una verdad que se desconocía. La diversidad de las lenguas no es de signos y sonidos, sino de las propias concepciones del mundo.

Wilhelm von Humboldt: *über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung* (Sobre el estudio comparativo de las lenguas en relación con las diversas épocas de la evolución lingüística). 1820 (*Gesammelte Schriften IV*. Berlín, 1905, pág. 27).

Las experiencias del ser humano no siempre ni enseguida generan pensamientos. De ellas pueden surgir imágenes y pueden surgir palabras precedidas de pensamientos. El ser humano ya era elaborador de sus experiencias antes de ser pensador. Los conocimientos prefilosóficos y la elaboración de las experiencias –adoptada luego por el pensamiento– se desarrollan en la lengua. Tal estado puede describirse como interdependencia entre pensamientos y palabra: un estado natural que aún hoy existe en toda lengua y literatura viva, fuera del ámbito de la ciencia. Lo caracteriza el hecho de que la relación en que se presentan el pensamiento y la palabra está sostenida por la lengua, y no por pensamientos que someten y dominan la palabra. La propia lengua puede ser sabia y establecer diferenciaciones que elevan la experiencia a la conciencia y la convierten en elemento de una sabiduría común y prefilosófica de los hablantes.

Una amplia gama de significados se vincula con la palabra latina *vita* y sus descendientes románicos, así como con *Leben*, *life*, *liv* en las lenguas germanas. Los griegos tenían en su lengua cotidiana dos palabras distintas, poseedoras de la misma raíz que *vita*, pero diferentes la una de la otra en cuanto a la forma fonética: *bios* y *zōē*. Una evolución fonética las creó –mientras la lengua griega «se hacía»–, según leyes propias que pueden determinarse con exactitud¹. Lo sorprendente es que convivieran la una al lado de la otra. Tal cosa fue posible por un conocimiento y una diferenciación de las que hablábamos antes: el conocimiento y la diferenciación se desarrollaron en la lengua griega, y los haremos nuestros antes de adentrarnos en el ámbito de las imágenes y visiones.

1. Véase F. O. Lindemann: «Grec βέβομεν ζήτων» SO XXXIX (1964), pág. 99. La primera versión de mi análisis, que Lindemann no llegó a conocer: *Leben und Tod nach griechischer Auffassung* (Vida y muerte según la concepción griega) en: *Mensch, Schicksal und Tod. Beiheft zur Schweizerischen Zeitschrift für Psychologie*, N° 46, Berna, 1963, pág. 12.

Zoé «suena» en griego de manera diferente que *bios*. No porque este «sonar» se basara ya de entrada en la forma fonética de la palabra zoé, sino porque entendemos el «tono» en un sentido lato y no sólo acústico: tal como las palabras de una lengua, con algunos «tonos secundarios» que se corresponden con los posibles matices del significado básico, «suenan» a quienes conocen la lengua a fondo. La palabra zoé adoptó este «tono» en un período temprano de la historia de la lengua griega: en ella «suena» la vida de todos los seres vivos. Estos se llaman en griego *zōn*; en plural *zōa*. El significado de zoé es la vida sin más caracterización. Cuando, en cambio, se pronuncia la palabra *bios*, «suena» otra cosa. Los contornos y rasgos característicos de una vida concreta se vuelven, por así decirlo, visibles: los perfiles que distinguen una existencia de la otra. Lo que «suena» es la vida con su caracterización. En este sentido, *bios* es en griego también el nombre originario de la biografía. Esta es su aplicación más característica, aun no siendo la más temprana. Hasta a los animales se les atribuye un *bios*, cuando se quiere distinguir su manera existir de la manera de existir de las plantas. En el caso de estas sólo se habla de *physis*², salvo cuando se quiere caracterizar su modo de vida llamándolo *phytou bios*, la «vida de una planta»³. El hombre cobarde vive el *bios* de una liebre⁴: quien decía tal cosa concebía la vida de un animal –de la liebre– como una vida característica, caracterizada por la cobardía.

Cuando se es consciente de la diferencia entre los significados de zoé y *bios*, se la percibe también en el uso verbal; esto ya ocurre en la obra de Homero, lo cual no quiere decir que tal uso fuera del todo consciente. En el presente y el imperfecto con el significado de curso ilimitado de la vida se utiliza más *zēn* que *bioūn*; cuando en Homero aparecen el imperativo *biōtō* –«que viva», en oposición a «que el otro muera»– o el aoristo fuerte *biōnai*, también en oposición a «morir»⁵, se trata de un intensivo en el que la vida como vida limitada de un ser humano adquiere un peso especial. El *zōein*, el vivir de manera continua, sin nada reseñable ni una caracterización particular, a menudo implica en Homero una doble definición que corresponde al estado mínimo del vivir⁶. «vivir y mirar la luz del sol», «vivir y tener abiertos los ojos en la tierra», «vivir y ser». Este curso de la vida resulta fácil en el caso de los dioses: de ahí que se llamen los *rheia zōontes*, «los que viven con facilidad». Sin embargo, cuando uno de ellos (Poseidón en la *Ilíada*)⁷ pretende afirmar su propio modo de vivir frente a Zeus, lo dice recurriendo al verbo *bēomai*, más emparentado con *bios*.

La «vida» que trata la «biología» moderna no puede relacionarse con *bios* mediante un signo de igualdad. La palabra *biológico* designaba para los griegos al mimo que imita la vida característica de un individuo y que mediante la imitación la resalta y la hacer parecer aún más característica. Bios no se enfrenta a *thánatos*, la muerte, de manera que la excluya. Todo lo contrario: de la vida característica forma también parte una muerte característica. Esta vida se

2. Así el cómico Epícrates, fr. 11, 14 Edmonds.

3. Aristóteles, *De generatione animalium* 736 b.

4. Demóstenes XVIII 263.

5. *Ilíada* VIII 429; X 174; XV 511.

6. *Ilíada* XXIV 558; *Odisea* XXIV 263.

7. *Ilíada* XV 194.

caracteriza también por la forma de acabar. Una frase griega lo expresa de la forma más concisa, calificando una muerte característica de «irse del mundo con una muerte propia»⁸. El opuesto exclusivo de *thánatos* es, en griego, *zōé*. Desde un punto de vista griego, la biología moderna debería llamarse más bien «zoología». *Zoé* es la vida, concebida sin más caracterización y vivida sin límite. Este hecho, el que la *zōé* se experimente sin un límite, sólo constituye uno de sus aspectos para el observador actual de ese fenómeno que es la vida, pero no la totalidad que interesa al biólogo actual. Por eso, el signo de igualdad no puede aplicarse sin reservas: *zōé* es, como hemos señalado, lo mínimo de la vida, allí donde sólo empieza la biología.

Zoé pocas veces tiene contornos, si es que alguna vez los tiene; en cambio, posee su opuesto fijo en *thánatos*, la muerte. Lo que «suena» de forma clara y rotunda en *zōé* es: «no-muerte». Es algo que no deja acercarse la muerte. Por eso, el *Fedón* de Platón considera una prueba de la inmortalidad del alma⁹ el hecho de que sea posible equiparar *psyché* y *zōé*, «alma» y «vida», y decir *psyché* en vez de *zōé* como hace Homero¹⁰. Una definición griega de *zōé* es «tiempo de ser», *chronos tōū eīnal*¹¹, no en el sentido de un tiempo vacuo en el cual entra el ser vivo y donde queda hasta morir. Este «tiempo de ser» debe entenderse como un ser continuo que queda engastado en el *bios* mientras este dura –en tal caso se llama «*zōé del bios*»¹²– o del que el *bios* se extrae como una pieza y se adjudica a este o a aquel. La pieza extraída puede llamarse «*bios de la zōé*»¹³.

Plotino llamó la *zōé* el «tiempo del alma», en el cual esta se mueve y se transmite de un *bios* al otro en el transcurso de sus renacimientos¹⁴. Pudo decir esto porque en la lengua griega ya existían *zōé* y *bios*, cada palabra con un «tono» especial. Una designa la vida sin más caracterización, cuya única definición vendría a ser –si no queremos llamarla «tiempo de ser» con los griegos– «no no-vida»; la otra designa la vida con su caracterización. Empleando una imagen para expresar la relación entre las dos –tal como estaba dada en la lengua, que no en la filosofía–, podría decir que la *zōé* es el hilo en que cada *bios* individual se ensarta como una perla y que, contrariamente al *bios*, sólo puede pensarse como algo *infinito*. Quien quería hablar en griego de una «vida futura» podía decir *bios*¹⁵. Quien, como Plutarco, reflexionaba sobre la vida eterna de un dios¹⁶ o proclamaba incluso una «vida eterna» debía utilizar la palabra *zōé*, como hacían los cristianos con su *aiónos zōé*¹⁷.

8 Diodoro Sículo: *Bibliotheca historica* XXXIX 18: ιδίωι ἀπεβίω θανάτωι.

9 *Ilíada* XXII 161.

10 105 d-e.

11. Hesiquio: *Lexicon*, ζωή.

12 Platón: *Timeo* 44 c.

13. Plutarco: *Moralia* 114 d.

14. III, VII 11, 43.

15. Diodoro VIII 15, 1

16. De *Iside et Osiride* 351 e.

17. Mt XIX 16; Mc X 17; Lc XVIII 18; In III 36 etc. Jesucristo sobre sí mismo: In XI

25; XIV 6.

La lengua griega se aferraba a una «vida» sin caracterizar ni precisar que subyace a todo *bios* y que establece con la muerte una relación muy diferente que una «vida», una de cuyas características es la muerte. El hecho de que *zoé* y *bios* no «suenen» igual y que «*bios* de la *zoé*» y «*zoé* del *bios*» no representen en griego una tautología intolerable, expresa cierta *experiencia* en un plano meramente lingüístico. Esta experiencia se distingue de la suma de experiencias que constituyen el *bios* y que son el contenido de la biografía, escrita o no, de cada ser humano individual. La experiencia de la vida sin caracterización específica –de aquello que para los griegos «suena» en *zoé*– es en cambio algo inenarrable. Tampoco es, por otra parte, el resultado de abstracciones al que sólo podemos llegar tratando de prescindir de todas las características posibles mediante un experimento mental.

De hecho, vivimos la *zoé*, la vida sin cualidades, haciendo o no haciendo tal experimento. Es nuestra experiencia más íntima, más sencilla y natural. Cuando la vida se ve amenazada, se experimenta la incompatibilidad entre vida y muerte en la angustia, el terror y el miedo. Se puede vivir el estrechamiento de la vida en cuanto *bios*, se puede vivir su debilidad en cuanto *zoé* y hasta el deseo de dejar de ser¹⁸. Uno puede querer ser sin la experiencia de su *bios* que le está dado con todas sus cualidades o ser incluso sin experiencia alguna. En el primer caso, la *zoé* se prolongaría en otro *bios*; en el segundo, se produciría lo que nunca se ha experimentado. El ser sin experiencia o incluso la conclusión de toda experiencia ya no es ninguna experiencia. *Zoé* es la primera experiencia, cuyo principio se ha vivido probablemente como el reinicio de la experiencia después de un desmayo. Un final que pudiéramos llamar la ultimísima experiencia ni siquiera puede recordarse cuando se vuelve del estado carente de experiencia.

La *zoé* no admite la experiencia de su propia destrucción: se vive sin un final, como una vida infinita. En ello se distingue de todas las otras experiencias que la persona tiene en el *bios*, en la *vida finita*. Esta distinción de la vida como *zoé* respecto a la vida como *bios* puede encontrar su expresión religiosa o filosófica. De la filosofía y de la religión se espera incluso que hagan desaparecer esa discrepancia entre las experiencias del *bios* y la negativa de la *zoé* de admitir su propia destrucción. La lengua griega se queda en la mera diferenciación entre *zoé* y *bios*. No obstante, esta diferenciación es clara y presupone la experiencia de la vida infinita. La religión griega actúa como siempre: señala formas e imágenes en las cuales el misterio se aproxima a los seres humanos. Todo cuanto suena de forma yuxtapuesta y a menudo confusa en la lengua cotidiana, en relación con necesidades y hechos cotidianos, viene como desde la lejanía para asentarse en un tiempo puro –el tiempo festivo– y en un lugar puro: en el escenario de acontecimientos que no se desarrollan en las dimensiones del espacio, sino en una dimensión propia, en una ampliación del ser humano en que las manifestaciones de los dioses son esperadas y deseadas.

18. Véase el epílogo de mi libro *Die Religion der Griechen und Römer* (La religión de los griegos y romanos), Zúrich, 1963. La idea religiosa del no-ser se basa en la experiencia de la muerte que coexiste sin equilibrio con la experiencia de la vida infinita.

PRIMERA PARTE
EL PRELUDIO CRETENSE

I . VISIONES MINOICAS

I. EL ESPÍRITU DEL ARTE MINOICO

Quien entra en el Museo Arqueológico de Iraklion, en Creta, encuentra los elementos de un gran preludio allí presente en la más pura plenitud: es el preludio de la historia de la religión en Europa. Durante un tiempo, esta plenitud sólo se mostró en su asombroso aspecto artístico, pero de forma muda. Mostró la riqueza de un pueblo altamente dotado de facultades artísticas, cuya escritura, sin embargo, nadie sabía leer. Durante mucho tiempo se pensó que, aun descifrada, la lengua habría seguido siendo incomprensible. Sólo se creía saber que los creadores y practicantes de este arte no eran griegos y que quedaron separados de estos por un ocaso parecido y quizás más catastrófico que el que separó la Roma pagana de los pueblos románicos y germánicos convertidos al cristianismo.

Es de suponer que tanto en un caso como en el otro quedó una herencia espiritual y que los sucesores no la dejaron sin aprovechar. Sin embargo, todo cuanto podía atribuirse a esos pre-griegos –llamados «minoicos», por el mítico rey de Creta, Minos– era hipotético, abstracto e indemostrable, exceptuando sus obras visibles y palpables que comenzaron a aparecer a partir de 1900, fecha del inicio de las excavaciones de Sir Arthur Evans en Cnosos. Sea como fuere, las obras ofrecen una imagen general sumamente característica que se entiende incluso sin palabras y que expresa cosas más importantes sobre los minoicos que el parco contenido de los textos, entretanto ya descifrados. Oigamos una caracterización de estas obras por boca de un experto concienzudo y particular, un cretense que ha pasado gran parte de su vida conviviendo de forma cotidiana con esos objetos, Nikolaos Platon¹: «Crearon una civilización cuyos rasgos principales eran el amor por la vida y la naturaleza y un arte impregnado de encanto y elegancia. Sus objetos artísticos eran obras en miniatura realizadas con esmero y amor. Elegían con sumo cuidado el material que usaban y que les servía para crear obras maestras. Poseían una inclinación especial por lo pictórico y por la pintura, y hasta sus esculturas pequeñas están elaboradas en estilos propios de la pintura. Su rasgo dominante es el movimiento: las figuras se mueven con gracia y delicadeza, los dibujos ornamentales se tuercen y se retuercen, y hasta las composiciones de la arquitectura, polifacéticas y compuestas, están ligadas a la idea de un movimiento continuo. El arte, dominado por las convenciones, da sin embargo una impresión naturalista. La vida secreta de la naturaleza se extiende a la creación humana y ésta la impregna de un encanto y un atractivo especiales. Oímos por doquier un himno a la naturaleza en cuanto diosa, un himno de la alegría y de la vida».

La sabiduría de esta descripción reside en su limitación a lo más característico y en su no sometimiento a los cambios, siempre posibles en la arqueo-

1. N. Platon: *A Guide to the Archaeological Museum of Heraklion*, Heraclion, Creta, 1955, págs. 27 y s

logía en lo que respecta a los detalles². Se remite a algo concreto y al mismo tiempo espiritual que caracteriza al arte minoico como una atmósfera propia, que sólo en él se manifiesta y que se distingue de la atmósfera característica y de los elementos propios del arte griego desde que se impuso el estilo geométrico. En el original griego de las citadas líneas, extraídas de la guía inglesa del museo, seguramente se empleó la palabra *zoé* para designar la «vida». El erudito autor pronunció tres veces en el breve texto esta palabra que se combina perfectamente con *physis*, «naturaleza», en el sentido de vida vegetal que tiene este término. Mediante «amor por la vida y la naturaleza» se parafraseaba, además del elemento atmosférico común que las une, el contenido evidente de esas obras de arte. Dicho contenido sólo podía expresarse artísticamente cuando no había mediación y se ponía de manifiesto en todos los objetos, sea cual fuera su sentido. Cuando hablo del «espíritu del arte minoico» al referirme a este elemento evidente y perceptible para cualquier espectador, no estoy dando nombre a algo abstracto ni tengo que demostrar su presencia o sus cualidades. El espíritu es apertura y ampliación: una experiencia primigenia del ser humano. La apertura y la ampliación surgen de manera natural de unos dotes propios del hombre. Pueden tener una dirección determinada: es la dirección del espíritu. Cuando la dirección es clara, podemos determinar también una forma de ser característica del espíritu. En este caso, se trata de una forma de ser abierta a la vida y a la naturaleza, que las hace brotar, las resalta y las pone a la vista.

La descripción señalada relaciona el espíritu del arte minoico –que se manifestaba de una manera muy concreta– con una divinidad concreta. Con la única de la que podía suponerse que era objeto de una especial adoración por parte de los minoicos: con la gran diosa que aparece en un sello de Cnosos sobre la cumbre de una montaña (ilustración 1)³. En el fondo se divisa un santuario de montaña y ante la diosa se ve una figura masculina que alza la vista hacia la divinidad y que tal vez queda deslumbrada por ella. Dos leones flanquean la montaña. No se ha podido determinar el nombre minoico de la diosa, si bien su nombre griego tal vez ya surgió entre los minoicos. No obstante, su relación con la naturaleza salvaje era tan palpable como la de una figura equivalente en la mitología griega: la de Rea, la gran madre de los dioses. Esta no

2. *We are assisting today in the radical transformation of all theories, even of the principles themselves of exact sciences: how could archaeology, which is the youngest –and let us say frankly the least objective– among sciences remain immovable and untouchable?* (Estamos asistiendo a la transformación radical de todas las teorías, hasta de los propios principios de las ciencias exactas: ¿cómo iba a mantenerse inmóvil e intocable la arqueología, la más joven de las ciencias y también, seamos fracos, la menos objetiva?). Doro Levi: *The Italian Excavations in Crete and the Earliest European Civilization*, Italian Institute of Culture, Dublín, 1963, pág. 10

3. Una imagen de ella ha podido elaborarse con seguridad (ilustración 1). Era la imagen de un sello del que se han conservado impresiones en algunos fragmentos, en el gran palacio debajo de los restos de un pequeño santuario, el llamado *small Columnar Shrine*, según la reconstrucción de Evans con una columna en el centro (PM II, págs. 804-810), que por su situación puede considerarse el santuario central de todo el palacio).

poseía un lugar de culto importante en la península griega. En Cnosos han salido a la luz los fundamentos de su templo en el período griego⁴. Estos demuestran la supervivencia de su personalidad divina entre los griegos.

La coincidencia entre la adoración de esta diosa y el espíritu del arte minoico proporciona verdadero sentido a la caracterización señalada: un sentido que el autor prefirió expresar con cierta discreción. No quería afirmar abiertamente –aunque, arrastrado por la visión general, a punto estuvo de hacerlo– que el arte minoico demuestra la omnipotencia de una sola divinidad en Creta, de una gran diosa que en los diversos monumentos aparece provista ora de estos, ora de aquellos atributos. La innegable coincidencia no basta, de hecho, para establecer una relación exclusiva entre el espíritu caracterizado y una religión madre: el culto de una diosa autócrata. No podemos sacar de los monumentos antiguos conclusiones que excluyan la existencia de cuanto no está representado en ellos. «La lucha a muerte, un tema familiar en las culturas prehistóricas, no se observa en este caso»: así prosigue la caracterización⁵. La lucha a muerte sí encontró su expresión en los monumentos fúnebres micénicos, y puede ser mera casualidad que no se hayan hallado lápidas con representaciones similares en el ámbito más reducido de la cultura minoica. No obstante, el arte antiguo no era ilimitado en la elección de sus temas. No se puede trazar una línea divisoria entre el temor religioso y el gusto artístico en estos casos: la ley de la selección quizás estaba determinada por ambos elementos, pero lo más probable es que sólo la religión fuera determinante.

Si bien este arte no expresaba todo, todo en él era expresión: la expresión de una relación característica con el mundo, que se manifestaba como siempre idéntica a sí misma, en el arte y en la religión, y no ora de este, ora de aquel modo. Al artista minoico, el mundo se le presenta sobre todo en los aspectos vegetales y animales: es decir, de forma muy diferente que al artista cristiano o, desde la época del arte geométrico, al griego. La mirada de estos se centra en las divinidades espirituales con forma humana. No debe extrañarnos que otro tipo de divinidades se presentara ante la mirada cretense, que se mostraran, por así decirlo, los espíritus o el espíritu divino del mundo vegetal y animal. El mar circundante no adorna las maravillosas vasijas minoicas con nereidas, sino con pólipos y nautilos, y las pinturas murales, con delfines y peces voladores. Es posible que los minoicos consideraran a unos pólipos gigantescos –un animal masculino y femenino– la forma natural de los soberanos divinos que habitan las profundidades del mar y que vieran en su unión a una precursora de la boda entre Poseidón y Anfitrite⁶. Las ofrendas del santuario dedicado a una diosa en la actual localidad de Piskokephalo en la zona oriental de Creta⁷ evidencian que el *oryctes nasicornis*, una parusia divina, un insecto del atardecer parecido a un escarabajo, anunciaba

4. Diodoro V 66, 1; identificado por Evans PM II 1, 6 y s. con los fundamentos de un templo griego entre los propileos y el patio central del palacio de Cnosos

5. Platon: *A Guide*, pág. 28

6. Joseph Wiesner: *Die Hochzeit des Polypus* (La boda del Pólipo), IdI LXXIV (1959), págs. 35-51

7. Stylianos Alexiou: *Guide to the Archaeological Museum of Heraklion*, Atenas, 1968, pág. 80 (caso 123)

y acompañaba allí la presencia de cierta diosa. Los artistas minoicos nos trasladan a un mundo de plantas y animales, de epifanías divinas que, procedentes del cielo, se producen en las montañas, entre las flores. ¿Qué era en ellas el ser humano?

2. EL GESTO MINOICO

Volvemos a citar a un observador actual que contempla las cosas con objetividad, a una investigadora que ha estudiado con igual entrega los monumentos artísticos de Creta y del Próximo Oriente y que ha estado abierta a su particular lenguaje, al lenguaje del arte¹: «La cultura cretense es ahística, no sólo en el sentido de que el historiador moderno no puede escribir su historia como una narración transparente, como un relato en que los acontecimientos y las personalidades tienen nombre y carácter, sino también porque carece de la necesidad de fijarlos en monumentos, imágenes o lo que fuera. No hallamos ningún interés por el logro humano individual, ninguna obligación de resaltar algo con el fin de conservar su significado para el futuro...».

Y más importante todavía es la siguiente observación²: «El arte cretense no conocía esa terrible distancia entre el ser humano y lo trascendente que lo tentara a buscar un refugio ante el espacio y el tiempo. Por otra parte, tampoco conocía ni el esplendor ni la insignificancia de los actos humanos más sencillos, ligados todos al espacio y al tiempo. Los artistas de Creta no proporcionaron sustancialidad al mundo de los muertos mediante un espectro del mundo de los vivos, ni inmortalizaron las proezas, ni reivindicaron humildemente la atención de los dioses en sus templos. Allí y sólo allí» —a diferencia de lo ocurrido en Egipto y en el Cercano Oriente— «se desestimó la aspiración humana a la atemporalidad, entregándose a la gracia de la vida de la manera más completa que ha conocido el mundo. Porque la vida significa movimiento, y la belleza del movimiento se entrelazaba con ese complejo tejido de las formas vivas que se llaman "escenas de la naturaleza"; se mostraba en los cuerpos humanos durante sus solemnes juegos, inspirados por una presencia trascendental, durante los juegos practicados en libertad y en limitación, sin intención alguna, como el tiempo periódico que también carece de intencionalidad».

Esta caracterización negativa expresa perfectamente el arte minoico. Es negativa en lo que respecta al ser humano como centro, como portador de su propio esplendor histórico y ahístico, pero no en lo que respecta a la divinidad, cuya presencia, por así decirlo, se exige. El ser humano se encuentra casi siempre al margen e incluso frente a frente con la epifanía en que se manifiesta el espíritu de este arte: el espíritu o los espíritus de la vida y de la naturaleza. En este cuadro general, la divinidad no sólo podía aparecer en una nube

1 H. A. Groenewegen-Frankfurt: *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East* (Detención y movimiento. Un ensayo sobre el espacio y el tiempo en el arte representativo del antiguo Próximo Oriente), Londres, 1951, pág. 186.

2 *Arrest and Movement*, pág. 216.

de insectos, en los pájaros o en los animales marinos –intuida en ellos o detrás de ellos– sino determinando también con gesto humano al hombre y su gesto.

Porque aquí el ser humano nunca se presenta sin gesto. Del arte del Antiguo Oriente y de Grecia conocemos las figuras que permanecen sentadas o de pie sin gesto alguno. Y los gestos cultuales existen en todas partes. Otra cosa es cuando el gesto aparece como un elemento esencial, como una característica de la imagen general que transmite el arte. No estamos hablando de gestos cultuales ni de otros gestos igualmente característicos de la simple existencia humana, sino del gesto concreto que representa una y otra vez, con diferentes formas de movimiento, la misma situación del ser humano: su posición no-central exige que haya algo «enfrente» y sólo se entiende como «enfrente» de algo. El hecho de que el ser humano no ocupa el centro quedó confirmado al descifrarse las escrituras cretenses, la cual ni siquiera a los micénicos les servía para inmortalizarse. Hasta los constructores de obras arquitectónicas monumentales rechazaban la escritura en los monumentos fúnebres³. Si existía una poesía épica entre los minoicos, cosa muy probable en el caso de los micénicos⁴, y si dicha poesía complementaba el mensaje de su arte, seguía igualmente vivo el testimonio del gesto minoico, que siempre muestra al ser humano en una situación cultural: no como alguien que depende de sí mismo y así se relaciona únicamente con sus prójimos, sino como alguien determinado desde fuera, por otra cosa, y cautivado por la atmósfera festiva como por un mundo hechizado. El más peligroso de los gestos minoicos muestra el cuerpo en un movimiento libre y acrobático, representado como figura plástica o en una pintura, jugando con el toro. El jugador coge los cuernos, se deja levantar por el toro, da una o varias volteretas en el aire y cae al suelo detrás del animal, que se ha adelantado corriendo (ilustración 2)⁵. El gesto está determinado por el juego, pero el juego y el cuerpo constituyen un único gesto indivisible, y puede afirmarse de él que, libre y al mismo tiempo limitado, es un movimiento «inspirado por una presencia trascendental». El juego del toro repetía la captura originaria del animal, previa a su domesticación (ilustración 3, a, b)⁶. A partir de ahí se desarrolló el arte acrobático del torero minoico. La repetición y el arte exigían una presencia trascendental que inspirara la fiesta. Los juegos taurinos minoicos eran claramente festivos. ¿Para celebrar a quién? ¿A la gran diosa de la naturaleza y de la vida? Nikolaos

3. Véase mi *Die Mythologie der Griechen II: Die Heroen-Geschichten* (La mitología de los griegos II: Las historias de los héroes). Zúrich, 1958, pág. 18 y s.

4. Véase mi ensayo *Im Nestor-Palais bei Pylos* (En el palacio de Néstor en Pilos), en *Auf Spuren des Mythos* (Siguiendo las huellas del mito), Werke in Einzelausgaben II, Múnich, 1967, pág. 265.

5. Tres momentos están representados mediante tres personas que juegan en un fresco de un pequeño patio en el ala oriental del palacio de Cnosos: dos muchachas y un muchacho que ejecutan el movimiento uno tras otro (ilustración 2). Una figura de marfil, Sp. Marinatos - M. Hirmer: *Kreta und das mykenische Hellas* (Creta y la Hélade micénica). Múnich, 1959, Tabla 97, nos muestra el movimiento.

6. En una caja de marfil, publicada por Stylianios Alexiou, 'Υστερομινωικοὶ τάφοι λιμένος Κνώσου', Atenas, 1967, Tab. 30-33 (ilustración 3 a, b).

Platon llegó a esta conclusión en su interpretación del arte minoico⁷. Sería entonces la espectadora divina, aquello que está «enfrente»; esto, sin embargo, no excluye la presencia divina dentro del propio juego. No la excluye, sobre todo, en la figura del toro, una de las manifestaciones más importantes de la divinidad en la isla de Creta. No sólo los espectadores humanos, sino hasta los propios toreros minoicos, que se jugaban la vida con un arte ni siquiera superado por sus sucesores españoles, aparecen como personajes marginales en el drama que ponen en escena.

Algo diferente ocurre en la danza, el gesto más universal, en el que el ser humano es todo gesto. En una vasija minoica proveniente del palacio más antiguo de Festos, dos bailarinas danzan alrededor de una diosa; esta se acerca a una flor que brota del suelo (ilustración 4)⁸. En otra bailan tres mujeres, de las cuales una, la central, es tal vez una diosa (ilustración 5). También se ven otras figuras –todas mujeres– en el borde y en el disco que hace de base de la vasija. No son, desde luego, seres divinos. Sin embargo, como las situadas en el borde hacen una profunda reverencia, no cabe la menor duda de que este recipiente también servía para el culto: presupone una «presencia trascendental» en la danza. El gesto inspirado eleva al hombre y lo aproxima a la divinidad, y la danza consigue todavía más: los dioses pueden encarnarse en ella, la suprema divinidad puede ocupar el centro entre las danzantes. Las dos bailarinas que, en la vasija mencionada en primer término, alzan una mano formando un arco a ambos lados de la diosa de la serpiente y admirán la flor que brota, no son menos diosas que la que ocupa la posición central. La figura de la danza une a dioses y seres humanos en la misma altura del ser.

Esta danza suprime la distancia entre quienes están el uno «frente» al otro. No obstante, esta distancia sí existe en general: existe claramente en el sello de Cnosos (ilustración 1) que muestra a la gran diosa sobre una cumbre, con el pecho descubierto, sujetando su báculo de pastor o escalador sobre las cabezas de los leones que la flanquean. El hombre que, aparentemente deslumbrado, alza la mano a la frente y que, por su tamaño, es quizás un ser sobrenatural, la mira y la saluda. Aquí se ve la distancia: de un lado la epifanía, de otro, el que ve. La situación es la de una visión. Así se producían seguramente las visiones en el mundo que rodea al arte minoico. Crean una dimensión que va más allá de las dimensiones visibles de la naturaleza. El «gesto minoico», elemento característico de toda la cultura minoica (tanto como el espíritu del arte minoico), remite a esa dimensión.

7. Sir Arthur Evans and the Creto-Mycaenean Bullfights (Sir Arthur Evans y las corridas de toros cretenses), en: *Greek Heritage* I, N° 4 (1965), pág. 93.

8. Explicación en mi *Eleusis Archetypal Image of Mother and Daughter* (Imagen arquetípica de madre e hija), Nueva York y Londres, 1967, pág. XIX y s. y *Die Blume der Persephone* (La flor de Perséfone), en: *Der weisse Turm* I, X (1967), pág. 29 y s.

3. LA Creta VISIONARIA

La posibilidad humana de ver visiones no queda suficientemente reflejada en las descripciones de las religiones de la antigüedad¹. La capacidad visionaria nunca parece haber estado distribuida de manera uniforme entre los seres humanos: era rica en los tiempos antiguos o en determinados períodos y después se ha vuelto cada vez más escasa. Los historiadores de la religión podrían haberla olvidado del todo, de no ser por algunos testimonios muy explícitos que llaman la atención sobre ella. Ahora bien, como los místicos han sido casos excepcionales en todas las religiones y los historiadores de la religión no se caracterizan precisamente por tener visiones, el fenómeno se suele pensar desde los dos casos extremos: desde la experiencia de los místicos o desde la experiencia negativa de los historiadores y de los no-místicos de la actualidad. Pocos testimonios explícitos existen de cuanto se mueve entre estos dos casos extremos en la historia de las religiones, si bien una religión poseedora de una mitología viva resulta inconcebible sin la concurrencia de los casos intermedios de las visiones ligeras y flotantes de personas con más o menos capacidad visionaria.

Un ejemplo de la posibilidad general de estas visiones es la exigencia puesta a todos los muchachos indios en el rito de iniciación de la adolescencia: que ayunaran y permanecieran en el bosque hasta tener visiones. El ejemplo parece traído por los pelos. No obstante, estamos hablando de la naturaleza humana que da pie a todas las culturas, aunque no todas las culturas reaccionen de igual manera a la capacidad visionaria. En las descripciones de las religiones indígenas de las zonas boscosas de Norteamérica encontramos datos más precisos respecto al tipo de visiones esperadas: eran sueños en estado de vigilia y poseían por tanto un carácter más marcado y más fácil de retener que los sueños propios del dormir. Comparados con estos, aquellos serían algo así como una intensificación. Un indianólogo escribe sobre ellos: «Las visiones se consideran "reales" y representan el verdadero contacto con lo suprahumano, cosa que los sueños, en cambio, no hacen necesariamente». Y cita una frase de un indígena: «En las visiones hay algo sagrado; en los sueños, no tanto»².

1. Friedrich Matz: *Götterscheinungen und Kultbild im minoischen Kreta* (Apariciones de dioses e imagen de culto en la Creta minoica), *Akademie der Wissenschaften und Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, Maguncia, 1958, N° 7, dedicó un concienzudo análisis arqueológico a este fenómeno de la religión minoica. Su conclusión, del todo positiva, queda poco clara por la desafortunada fórmula de la «fe en la epifanía». La capacidad visionaria no genera «fe en la epifanía», sino visiones primarias. Tampoco exige el éxtasis. Matz exagera la importancia del éxtasis en la religión minoica, sin tener motivos suficientes por lo que dan a entender los monumentos. Según él, los «elementos esenciales de la religión dionisíaca se encuentran en la Creta prehistórica»; sin embargo, del nombre de Dionisos sólo quiere sacar consecuencias para los griegos micénicos, y no para la cultura minoica. No consiguió aclarar las circunstancias. Nuestra amplia coincidencia se ha producido independientemente el uno del otro.

2. Werner Müller. *Die Religionen der Waldlandindianer Nordamerikas*, Berlín, 1956, pág. 57, basándose en William Whitman, *The Oto*, Nueva York, 1937, pág. 85.

Homero se refería con toda probabilidad a este tipo de visiones cuando, en la *Odisea*, describe las epifanías de Artemisa en las altas montañas (6, 102):

Cual Artemis, que se complace en tirar flechas
por el altísimo monte Taigeto o por el Erimanto,
persiguiendo con deleite a jabalíes o a veloces ciervos,
y en sus juegos tienen parte las ninfas agrestes,
hijas de Zeus, mientras Leto se huelga de contemplarlo;
y ella levanta la cabeza y la frente por encima de todas
y es fácil distinguirla en el hermoso séquito ...

El mito de los dioses es la epifanía de los dioses en la lengua. No está ligado a un lugar como las visiones. Puede adquirir forma sonora allá donde se habla la misma lengua. La visión, en cambio, siempre cuenta con un lugar concreto como marco, el lugar donde se produjo. Un vínculo particularmente manifiesto con un lugar demuestra el carácter visionario de un determinado mito. Dicho vínculo es una herencia de la visión en el mito y en todos los relatos que lo narran, es decir, en la mitología.

Visión y mito, epifanía y mitología actuaban el uno sobre el otro, se generaban mutuamente y desembocaban en la erección de imágenes de culto. Sin embargo, la aparición posee una prioridad en la relación entre el ser humano y dios, por lo inmediato de toda verdadera visión. El «ver visiones» y la lengua son, como quien dice, originarios; son el requisito previo del relato mitológico: en Creta, lo primero tiene una particular importancia. La mitología cretense no nos ha sido transmitida en su propia lengua. Lo que nos ha llegado a través de los griegos es particularmente escaso, a pesar de una Creta minoica densamente poblada de pequeños santuarios. Sólo ahora tomamos conciencia de esta densidad. Aún no hemos llegado a distribuir con certeza entre las figuras que nos ha conservado el arte los pocos nombres que la mitología griega nos ha guardado de la antigua Creta. La diosa de la serpiente y las dos bailarinas en torno a la flor que brota en la vasija de Festos sólo pueden ser, según el mito griego, Perséfone y dos compañeras (ilustración 4)³. La identidad exacta, sin embargo, constituye una novedad sorprendente que quizás por eso mismo no se percibió de entrada. Pero ¿por quién debemos tomar al hombre que en la joya de Cnosos alza la vista hacia la diosa de la cumbre? Este hombre vive una epifanía.

No se trata sólo de esta representación. El «gesto minoico» nos remitió a las visiones y tenemos la impresión de que la gran isla era especialmente propicia a ellas. Las cimas y crestas de las elevadas montañas cretenses, reflejadas en dos mares meridionales, el Egeo y el Libio, parecen creadas para las epifanías: un mundo de la luz y un mundo del culto minoico. Había también otro mundo subterráneo, el de las cuevas, también lugar de culto de los minoicos, y ambos sitios lo eran desde luego más que los grandes palacios. En cierta medida, estos parecen ser precursores de los templos griegos, sobre todo de aquellos que superan la modestia de los pequeños santuarios. Eran desde luego característicos del estilo minoico y con toda probabilidad todos sagrados.

3. Véase más arriba I, 2, nota 8, pág. 24.

dos, pero sólo algunos de sus espacios se utilizaban para el culto y no siempre ocupaban, de hecho, una posición central o destacada. La complejidad arquitectónica y los diversos estratos de los palacios (cosa manifiesta al menos en Cnosos) parecían imitar más bien el cosmos cretense, el auténtico lugar del culto minoico. En las plantas superiores se encuentran espacios con una única columna redonda en el centro que se ensancha a medida que sube, como ocurre –para citar un ejemplo sencillo– en la llamada «tumba del templo» en las proximidades del palacio de Cnosos, donde no cabe dudar de la función cultural y donde incluso se impone la analogía con una constelación celeste de carácter mítico⁴. A estos espacios de culto les corresponden, tanto en el palacio como en la tumba, otros espacios de culto con pilares en el centro. La columna de arriba constituye, por así decirlo, la continuación del pilar. Se puede establecer una línea divisoria entre los espacios de arriba y de abajo, entre columnas y pilares, de acuerdo con la línea imaginaria que divide el cosmos cretense en un mundo superior y un mundo inferior del culto.

La mirada debe penetrar también en el interior de la naturaleza de Creta, en las grutas de esa isla tan rica en cuevas de estalactitas, que constituyen un mundo más profundo. Su número no ha sido determinado todavía. Más de trescientas se han explorado hasta ahora⁵, además de las grutas de culto ya conocidas y famosas. La casual semejanza con seres humanos de sus estalactitas y stalagmitas no sólo estimuló la fantasía tal como puede comprobar el investigador actual, sino que provocó visiones, y estas convirtieron las formas de las estalactitas en figuras divinas. No podemos decir con total certeza lo que creían ver quienes visitaban a Iilita en su cueva cerca de Amnisos, el puerto de Cnosos: no obstante, viendo lo que veían, repetían la visión que en su día convirtiera las stalagmitas en objetos del culto a esa diosa.

Los griegos daban el nombre de Iilita, que la *Odisea* menciona en referencia a dicha gruta, a una diosa que presidía los partos y que en tiempos minoicos seguramente dominaba todo lo relacionado con la vida femenina, mucho más que luego entre los griegos. Del nombre de la diosa se deduce también que su lugar de culto estaba consagrado al origen de la vida. Dos cercados circulares se construyeron en el interior de la cueva. Una stalagmita muy baja que hay delante de ellos y que presenta la forma de un ombligo podría considerarse una especie de altar. Dentro del primer cercado hay una stalagmita que tiene la forma de dos diosas sentadas en un trono; tienen las espaldas adheridas la una a la otra y representan por tanto una doble diosa (ilustración 6)⁶. Esta dualidad de Iilitas también se manifiesta en el arte arcaico

4. Véase Kerényi-Sichtermann: *Zeitlose Schieferbauten der Insel Andros* (Construcciones de pizarra atemporales de la isla de Andros), en: *Paideuma* VIII (1962), pág. 33 i s.; Kerényi: *Die andriotische Säule* (La columna andriótica) en: *Tage- und Wanderbücher* 1953-1960, *Werke in Einszelausgaben* III, pág. 412 y s. El mismo tipo tenía, según Evans (véase arriba I/I, nota 2, pág. 20, el pequeño santuario central del palacio de Cnosos).

5. Véase Paul Faure: *Fonctions des cavernes Crétaises*, París, 1964.

6. (Ilustración 6) según Faure, tabla VII 5. Habla conforme a una concepción propia, apoyada por el informe de excavación de Spyridon Marinatos, «Τὸ σπέος τῆς Εἰλειθύιας», *Πρακτικά της Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρίας* 1929 (1931), pág. 100 y s. Otras «interpretaciones» son las de Nikolaos Platon, «Περὶ τῆς ἐν Κρήτῃ λατρείας τῶν

cretense⁷. Dentro del segundo cercado, el interior y más importante, se alza una estalagmita solitaria. Los falos no suelen estar presentes en las representaciones minoicas de gran valor artístico. Aquí tenemos uno surgido de la propia naturaleza. Un objeto de culto masculino se alza de manera ostensible en medio del santuario femenino. La naturaleza así resaltada demuestra las facultades intuitivas de los visitantes. La capacidad visionaria sin duda contribuyó a hacer de la cueva un lugar de culto. Las estatuillas que muestran a parejas en el momento de la procreación, provenientes de la cueva de Inatos dedicada al culto en la costa sur de Creta (actualmente en el Museo Arqueológico de Iraklion), permiten ver con absoluta claridad hasta qué punto era concreta la concepción del origen de la vida.

Las alturas, capaces de estimular aún más y de otra manera esa facultad visionaria, también poseían sus santuarios, que hay que incluir en gran número en la imagen de la naturaleza cretense para tener una idea de cómo era la isla en tiempos minoicos. A los edificios les precedieron a buen seguro lugares de visión o de adoración en las cumbres, marcaos por meras piedras o incluso carentes de identificación alguna. La lista de los puntos elevados en que se han encontrado huellas pétreas ha crecido sobremodo últimamente⁸. Y seguirá creciendo cuando se hayan explorado los parajes montañosos de la Creta occidental, inmensos y difícilmente accesibles. Los santuarios construidos en estos sitios se observan en las representaciones. El sello de Cnosos con la epifanía de la Gran Diosa en la cima de la montaña muestra la imagen simplificada de un templo que se halla en el mismo plano que la figura humana que alza la vista (ilustración 7)⁹. A los restos de santuarios elevados encontrados en la naturaleza se suma la representación naturalista que adorna una vasija minoica (ilustración 8)¹⁰. En ella se ve un cesto lleno de ofrendas que un hombre coloca sobre una roca redonda delante del santuario: el cesto en cuestión tuvo que ser llevado a una altura inverosímil. Los bosques se hallan más abajo en las laderas; el lugar sagrado flota por encima de todas las cimas en una zona carente de árboles.

σταλακτίτων, *Ephemeris Archaiologike* (1930), pág. 164 y ss. y de Faure pág. 84. Son totalmente libres, como si no hubiera habido un mito que guiara y determinara la imaginación.

7. Relieve de marfil de estilo cretense del siglo vii en Nueva York, publicado por Gisela Richter: *An Ivory Relief in the Metropolitan Museum of Art*, AIA XLIX (1945), pág. 261 y ss. Quien más se acercó a la interpretación correcta fue Friedrich Matz: *Arge und Opis*, en: *Marburger Winkelmann Programm*, 1948, pág. 1 y ss. Una de las dos mujeres es la «suelta» y por tanto la «soltante» y la otra está representada como la «atada» y por tanto la «atante». Estos son los dos aspectos de la diosa del parto. Por eso las dos figuras se reconocen como Iltias. Matz y otros les dieron nombres equivocados.

8. Según el informe sumario de Paul Faure: *Cavernes et sites aux deux extrémités de la Crète*, en: *Bulletin de Correspondance Hellénique* LXXXVII (1963), pág. 493 y ss. N. Platon: *Tέ 'Ιερὸν Μαζᾶ καὶ τὰ μινωϊκά ιερὰ Κορυφῆς* en: *Kretika Chronika* V (1959), pág. 346 y ss (ilustración 7).

9. Publicado por S. Alexiou: *Νέα Παράστασις λατρείας ἐπὶ μινωϊκοῦ ἀναγλύψου ἄγγελου*, en: *Kretika Chronika* XII (1959), pág. 346 y ss. (ilustración 7).

10. De Zato Kakro, publicado por N. Platon: *Τό έργον τῆς Ἀρχαιολογίκης Ἐταιρίας*, 1963 (1964), pág. 174, ilustración 187 (ilustración 8).

4. LA TRASCENDENCIA EN LA NATURALEZA

El gesto minoico presupone la posible existencia de epifanías generadas –y hechas creíbles– por una capacidad visionaria e introduce por tanto trascendencia en la naturaleza. La propia naturaleza cretense estimulaba esta capacidad, no sólo en las alturas y las profundidades. Sería erróneo suponer que los santuarios rurales se encontraban sólo en las cumbres. La capacidad era también fomentada y satisfecha por el arte minoico. A esto se añadiría otro hecho: la trascendencia era provocada a través de medios más potentes.

El dibujo de una pequeña ánfora del palacio más antiguo de Festos muestra cómo un gesto puede abrir las puertas a la dimensión visionaria como dimensión adicional de la naturaleza¹. Dos figuras con las manos levantadas aparecen entre unas flores de croco (ilustración 9). Sólo se caracterizan por este gesto. Podríamos llamarlas figuras masculinas del gesto: no son para nosotros otra cosa. El gesto es bien conocido por el antiguo arte oriental como gesto de la adoración². ¿A quién adora? ¿Qué divinidad se manifiesta? ¿O son las propias figuras del gesto los seres divinos que se manifiestan? En el campo sembrado de crocos se produce una epifanía que no sabemos asociar a ningún nombre. Los minoicos, conocedores de esa manifestación, sí eran capaces de hacerlo. La reconocían, sea en las figuras del gesto, sea en algo más grande cuyos adoradores o acompañantes eran esos pequeños seres masculinos.

El verdadero gesto es siempre un detalle; su representación, la toma momentánea de un movimiento. El arte minoico había conseguido combinar la máxima naturalidad de ciertas escenas inequívocas con una referencia a la trascendencia. La placa de un sello en un anillo dorado de Isopata, lugar próximo a Cnosos, muestra una escena cuyo movimiento está lleno de musicalidad (ilustración 10). El movimiento parte de arriba, de la dimensión de las manifestaciones divinas. La epifanía se produce entre flores. Dos serpientes animan de forma extraña el fondo: aparecen tan arriba que bien podrían pertenecer al mundo de los dioses. Un solo gran ojo, en una posición un tanto más baja que las serpientes, el ojo de un observador del otro lado que mira más de abajo que de arriba, proporciona una particular profundidad a la imagen. Alguien observa. Dos de las cuatro figuras femeninas son diosas que se manifiestan. El hecho de que provengan de un ámbito superior queda indicado por una quinta figura femenina, que es pequeña y flota en el aire detrás de la que es más alta y superior en rango. Esta sólo alza una mano; la que camina delante, que baja, por así decirlo, en una espiral, levanta las dos. Es el gesto de la epifanía. A ella responden las manos alzadas de las otras dos grandes figuras femeninas. Sería demasiado poco decir: con el gesto de la adoración. Su gesto es respuesta, no sólo a la epifanía, sino también al gesto de la epifanía.

Los gestos de la experiencia visionaria de una epifanía son gestos auténticos y no repetidos, contrariamente a los del culto, que carecen de la espontaneidad propia de la visión. No son siempre exactamente iguales ni aparecen

1. Publicado por Doro Levi: *Attività della Scuola Archeologica Italiana di Atene nell'anno 1955*, en: *Bollettino d'Arte* XLI (1956), pág. 254, ilustración 33.

2. S. Alexiou: «Η μινωική θεά μεθ' ὑψηλένων χειρῶν», en: *Kretika Chronika* XII (1958), pág. 250 y ss.

del todo definidas en las representaciones. En un anillo de oro proveniente de Cnosos, una mujer saluda a una pequeña aparición masculina (que desciende ante un santuario rural) levantando la mano sólo a medias (ilustración 11)³. En un tercer anillo, dos figuras femeninas se saludan alzando las manos: una, desnuda, dobla la rodilla ante una columna que sugiere el santuario; la otra, vestida, llega y es quizás la que, con su perro o simio-perro, se aparece a la primera (ilustración 12). Suponiendo que las dos mujeres eran diosas, el gesto de epifanía de una y la respuesta de la otra significaban un gesto de saludo recíproco, y la mitología cretense registraba dichos gestos en este sentido: para nosotros se trata de una mitología en imágenes que hablan por sí solas. Por eso no ofrecen lugar a dudas las estatuillas de cerámica del palacio de Cnosos, figuras femeninas con los pechos descubiertos, con las manos estiradas o ligeramente alzadas, que llevan serpientes alrededor del brazo o en las manos (ilustraciones 13, 14)⁴. Queda por ver si se pretendía representar a una sacerdotisa o a una diosa: sea como fuere, por el gesto no se reconoce a la vicaria, sino a la divinidad. «Así me manifiesto», dice el gesto.

5. LA TRASCENDENCIA CONSEGUIDA POR MEDIOS ARTIFICIALES

Los ídolos femeninos de las postrimerías de la época minoica tardía son rígidos. Las manos alzadas, sin embargo, vienen a decir lo mismo que las estatuillas de Cnosos: demuestran que la visión y la epifanía, que el hecho de sumar otra dimensión al mundo de la naturaleza, seguía siendo una necesidad para los cretenses cuando la capacidad visionaria quizás ya había decaído, al igual que la artística: sus raíces no pueden ser muy diferentes en la naturaleza humana. La decadencia del arte es evidente en las estatuas de arcilla de este tipo. Son bustos elaborados de manera sumamente primitiva que se levantan sobre una base con forma de campana. Cinco de ellos se encontraron en un santuario rural cercano a la localidad de Gazi, al oeste de Iraklion¹. Llevaban diversos atributos sobre la cabeza. Así se reconocía a qué diosa se refería el ídolo.

El más grande de estos ídolos femeninos con gesto de epifanía lleva tres cabezas de adormidera como tocado y atributo. Los tallos están encajados detrás de la diadema². Las tablas de arcilla descifradas demuestran la existencia de una importante cultura de la adormidera en el período minoico tardío, tanto en Creta como en Pilos. La cabeza de adormidera como ideograma resulta muy expresivo en la inscripciones. No se las quería creer, tan grandes eran las cosechas de las que se daba cuenta³. Hay que tomar nota de este rasgo desconocido en la imagen general de la cultura cretense, al menos en su período tardío.

3. Véase V. E. G. Kenna: *The Cretan Seals*, Oxford, 1960, Tabla X 250.

4. De los tesoros subterráneos que tal vez guardaban los objetos de la capilla principal del palacio de Cnosos.

1. S. Alexiou: *Kretika Chronika XII* (1958), pág. 188 y ss

2. Altura de la estatuilla 77,5 cm.

3. M. Ventris e I. Chadwick: *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge, 1956, pág. 35.

Démeter siguió siendo una diosa de la adormidera para los griegos.

«Llevaba gavillas y adormideras en ambas manos.»⁴

Como en la segunda escritura lineal su nombre parece significar «campos de adormideras», habrá que sacar las consecuencias correspondientes en cuanto a la alimentación de los cretenses. La adormidera con miel es sumamente nutritiva y no narcotizante. Las pastas con adormidera se preparan para ocasiones festivas tanto en la antigua como en la moderna Grecia⁵. Las cabezas de adormidera aparecen entre los símbolos que remiten a los misterios de Eleusis⁶ o al menos a sus preparativos. Con igual frecuencia aparecen también las espigas de trigo que expresan de forma abreviada el objetivo conseguido de los misterios. La tradición no indica que la adormidera tuviera un significado tan profundo en Eleusis. Otro significado parecido –por ejemplo, la evocación de la reina de los infiernos– tampoco está excluido en el caso de la adormidera. Tampoco lo está, por otra parte, su utilización en las pastas de Eleusis o incluso en la bebida de Eleusis, el *kykeon*. Todo esto no es seguro. Lo probable es que la gran diosa madre, que llevaba el nombre de Rea y Deméter, trajera la adormidera desde el culto cretense y lo introdujera en Eleusis; y lo que es seguro es que la adormidera se usaba para hacer opio en el ámbito del culto cretense.

El opio se obtiene a partir de la adormidera mediante un proceso especial. Un farmacólogo y botánico descubrió⁷ que las cabezas de adormidera que llevaba la diosa de Gazi (ilustración 15) presentan cortes no orgánicos, entalladuras de un color más oscuro para que puedan verse con nitidez. Mediante dichas entalladuras se obtiene el opio. En ello consiste la extraordinaria importancia del descubrimiento. Este era el regalo de la diosa a sus adoradores. Estos recordaban las experiencias que debían a ella. No debemos confundir lo concreto que se palpa aquí ni hablar sólo de «remedios» (*pharmaka*) o de éxtasis en general cuando nos referimos a los dones de la diosa. Aquello que regalaba mediante el opio no podía ser esencialmente diferente en la época minoica tardía que en la actual. ¿Qué era?

Nos encontramos en el terreno de la experiencia farmacológica y podemos consultar una extensa bibliografía que la época moderna ha elaborado a raíz de esta experiencia concreta. No es, desde luego, un tema claro. La dosificación, la mezcla y la forma en que se toma el opio pueden ser muy diferentes, como diferentes son los presupuestos espirituales de quienes lo consumen, la fiabilidad de sus testimonios y, por último, el valor de las informaciones realizadas por personas que se limitan a observar desde fuera. Ello no obstante, existen testimonios que debemos tomar en serio según las observaciones arqueológicas que nos han dado a conocer un rasgo visionario presente en los

4. Teócrito *Bucolica* VII 157.

5. Ateneo: *Dipnosophistae* XIV, 648 a; Katerina J. Kakouri *Death and Resurrection: concerning dramatising ceremonies of the Greek popular worship* (Muerte y Resurrección en relación con las ceremonias dramatizadas de la veneración popular griega). Atenas, 1965, pág. 31.

6. Respecto a lo siguiente, véase mi libro *Eleusis*, pág. 55, 74 y s., 142 y s., 184.

7. P. G. Kritikos, véase su libro con S. N. Papadaki: *Μήκωνος καὶ ὄπεων ιστορία*, Atenas, 1965. *The history of the poppy and of opium and their expansion in antiquity* (La historia de la adormidera y del opio y de su expansión en la antigüedad), en: *Bulletin on Narcotics* XIX (1967), pág. 23.

monumentos de la religión minoica. El opio no sólo provoca sueño y sueños. Los griegos decían del cretense Epiménides que permaneció cincuenta y siete años en una cueva y llegó a ser, por tanto, un sabio. Lo consideraban un milagro, y no un estado provocado de forma artificial⁸. Si bien esta leyenda conserva el recuerdo del consumo de opio en el período minoico tardío, también demuestra que los conocimientos en torno a los verdaderos efectos del *pharmakon* se perdieron al mismo tiempo que desaparecía la cultura minoica. La *Odisea* conoce un *pharmakon* egipcio contra el sufrimiento y la cólera (IV 220). Su efecto podría ser idéntico al efecto inicial del opio –un estado de enorme euforia–, pero en ningún momento se menciona el sueño.

Así pues, sólo nos quedan los clásicos modernos del opio, de los cuales citaré las manifestaciones menos condicionadas por nuestra cultura y más coincidentes con la atmósfera del arte minoico: «El océano con su eterna respiración, sumido sin embargo en un amplio silencio, simbolizaba mi espíritu y el estado de ánimo que lo dominaba en aquellos momentos»... «Calma festiva»... «Toda inquietud acaba resuelta por un serenidad halcónica...» Baudelaire adoptó estas fórmulas de De Quincey⁹. El testimonio de la capacidad de vivir la naturaleza de una manera más intensa bajo los efectos del opio seguramente no es baladí: la posibilidad de «oír los pasos de los insectos en el suelo y el crujir de una flor» formaba parte de sus dones¹⁰. El opio es, en opinión de Cocteau, «la única sustancia vegetal que nos transmite el estado vegetal»¹¹. La ampliación de los límites de la naturaleza –que no su ruptura– es lo que expresa el poema de Baudelaire *El veneno de Las flores del mal*:

L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes.
Allonge l'illimité.
Approfondit le temps...
(El opio agranda cuanto no tiene fronteras,
alarga lo ilimitado,
profundiza el tiempo...)

Es de suponer que el opio avivó la capacidad visionaria hacia finales del período minoico tardío y provocó visiones que antes se producían sin necesidad de recurrir a dicha sustancia: una experiencia de la trascendencia en la naturaleza, generada de forma artificial, logró reproducir durante un tiempo la experiencia originaria. Los períodos caracterizados por el uso de sustancias fuertes suelen aparecer en la historia de las religiones cuando los medios más simples ya no bastan¹². Entre los indios norteamericanos, los cuales nos per-

8. Diógenes Laercio: *De vitis clarorum philosophorum* I 109.

9. *Les paradis artificiels*.

10. Elisabeth Schneider: *Coleridge, Opium and Kubla Khan*, Chicago, 1953, pág. 41, después de Meyer H. Abrams: *The Milk of Paradise*, Cambridge, Mass., 1934.

11. Jean Cocteau: *L'opium*, en: *Oeuvres complètes* X, pág. 113; *L'opium est la seule substance végétale qui nous communique l'état végétal* o al menos lo que el poeta francés concibe como tal estado.

12. Kerényi: *Mescalin-Perioden der Religionsgeschichte* (Períodos de mescalina en la historia de la religión), en: *Wege zum Menschen* XVII, 1965, págs. 201-203

miten observar este proceso, el mero ayuno era en un principio suficiente para tener visiones. Sólo en la época de la decadencia de la cultura indígena se recurrió al peyote, a la mescalina. Antes no era necesario¹³. El medio fuerte no pertenecía de entrada al estilo de vida indígena, pero ayudó a mantenerlo vivo. Esto mismo ocurrió con el opio y la vida en el período minoico tardío. Respondía al estilo de la cultura minoica y contribuyó a mantenerlo vivo, si bien en un principio no era necesario en Creta para provocar visiones. Con la desaparición de la cultura minoica desapareció también su consumo. Esta cultura tenía una atmósfera que al final exigió el uso de este «medio fuerte». El estilo del *bias* minoico ya se palpaba en lo que he denominado el «espíritu» del arte minoico. El efecto de este espíritu puede imaginarse perfectamente sin el opio. La siguiente descripción, que he sacado de un viejo *Manual de la arqueología del arte*, es la que mejor lo expresa, sin entrar en ese síntoma de decadencia del período más tardío que es el consumo de opio¹⁴. Karl Otfried Müller, filólogo clásico y mitólogo cuyo trabajo metodológico influyó también en la arqueología en la primera mitad del siglo xix, reprodujo el ambiente de las representaciones dionisíacas del arte griego como si describiera el efecto de las pinturas murales de los palacios cretenses, que él ni siquiera podía imaginar: «La naturaleza que avasalla el ánimo humano, lo arranca de la calma de una conciencia nítida de sí mismo y cuyo símbolo más perfecto es el vino, constituye la base de todas las creaciones dionisíacas. El círculo de los personajes dionisíacos, que integran, por así decir, un Olimpo propio y separado, representa esta vida natural, con sus efectos sobre el espíritu humano, plasmándola en diversos grados y en formas ora más, ora menos nobles; en el propio Dionisios se despliega la flor más pura, combinada con un *afflatus* que embriaga el alma sin por eso destruir el flujo tranquilo de los sentimientos».

Ante el fenómeno dionisíaco hay que adoptar de entrada una posición que permita una mirada verdaderamente amplia. De lo contrario nos quedamos fijados fácilmente –como ha ocurrido hasta ahora– en algunas manifestaciones del éxtasis dionisíaco a las que el arte griego dio preferencia a partir de la segunda mitad del siglo vi¹⁵. El arte minoico en su totalidad motivó la descripción que de ella hizo Bernhard Schweizer en 1926: «Es una forma de experiencia del mundo, una de las grandes formas básicas de relacionarnos con las cosas que llamamos "mística" y que por su contenido especial sólo podemos definir mediante la etiqueta de "dionisíaco"».

13. Véase Chase Mellen III *Reflections of a Peyote Eater* (Reflexiones de un comedor de peyotl), en *The Harvard Review*, verano 1963 | N° 4, pág. 65: *At the very moment when the entire traditional fabric of the tribe was rendered useless (after the defeat by the United States in the Indian Wars of the 1870's) peyote was first used* (En el momento mismo en que todo el tejido tradicional de la tribu quedó inutilizado [tras la derrota infligida por los Estados Unidos en las guerras contra los indios en los años setenta del siglo xix] el peyotl empezó a usarse).

14. K. O. Müller. *Handbuch der Archäologie und Kunst* 3 (Manual de arqueología y arte), 3º edición, Breslau, pág. 594.

15. Véase M. W. Edwards: *Representation of Maenads on Archaic Red-Figure Vases* (Representación de ménades en vasos arcaicos de figuras rojas). *IHS LXXX* (1960), pág. 78 y ss.

Este perspicaz arqueólogo ya planteó la pregunta en aquel momento: «¿No estarán en el suelo de la antigua Creta las raíces de aquel elemento del temperamento griego que se ha llamado dionisíaco?».¹⁶ La coincidencia de la atmósfera que transmite el cuadro general pintado por Karl Otfried Müller con el arte minoico tal como lo describió Bernhard Schweitzer salta desde luego a la vista. Se abre una perspectiva cuyas líneas más evidentes sería interesante seguir incluso si el nombre del dios no hubiera aparecido en Pilos a finales del segundo milenio, dentro de ese mismo ámbito cultural, y si sólo hubiéramos percibido la atmósfera de lo dionisíaco en el arte de la Creta minoica.

16. Bernhard Schweitzer: *Altkretische Kunst*, en: *Die Antike* II, 1926, págs. 311 y ss.

II. LUZ Y MIEL

I. UN PRINCIPIO DE AÑO LLAMEANTE

Un análisis de la atmósfera dionisíaca captaría mejor su objeto si consiguiera condensarla en un estudio centrado en el calendario. Las fiestas poseen, y han poseído siempre, su propio ambiente. Lo tenían antes de que el arte adoptara este elemento tan difícil de captar con palabras, se apropiara de él, por así decirlo, y lo retuviera a su modo más sublime. Es lo que hicieron las representaciones dionisíacas con la atmósfera dionisíaca. ¿Qué ha permanecido, empero, del calendario de fiestas minoico? No nos queda otro remedio que concentrarnos en lo poco que nos ha sido legado por la tradición griega.

¡Extraño nos resulta que de los cuatro puntos cardinales del año solar –los dos solsticios y los dos equinoccios– el solsticio de verano fuera el elegido para inaugurar el año! Constituye el principio de la época más calurosa. Los días empiezan a ser más cortos y las noches, más largas. Se anhela la noche. Un comienzo de año por estas fechas sólo se comprende en Egipto¹. Después de alcanzar el nivel más bajo en el mes de mayo, el Nilo empieza a crecer de manera visible en junio. Sería un nuevo comienzo en la tierra, aunque el cielo nada nuevo dijera. La primera crecida del Nilo coincidió durante nueve siglos con la salida de la estrella Sirio al amanecer. El día señalado era, hasta muy entrado el primer milenio antes de Cristo, el 19 de julio del calendario juliano. Según observación de un astrónomo griego del siglo II antes de Cristo² aparecía, a la altura de Rodas, unos treinta días después del solsticio de verano.

Algunos lugares sagrados y de primer orden en Grecia, tales como Olimpia³, Delfos, Atenas y Epidauro⁴ eligieron el mes de la salida temprana de Sirio como primer mes del año. Sería la más extraña de las curiosidades, de no ser porque los griegos la heredaron de una cultura anterior cuya relación con Egipto era más estrecha que la de la Grecia histórica. La cultura mediadora sólo puede haber sido en este caso la minoica. La arquitectura palaciega se orientaba por Sirio, tal como han establecido precisos cálculos⁵. La estrella determinaba también un acontecimiento del que se habla en el período griego de la isla. Este hecho se repetía anualmente. La interpretación mitológica,

1. Eduard Meyer: *Geschichte des Altertums* (Historia de la antigüedad). 5^a edición. I, 2, Stuttgart-Berlín, 1926, pág. 107.

2. Hipparchi in Arati et Eudoxi *Phaenomena commentarii* (ed. Carolus Manitius, Lipsiae, 1894), II, 1, 18.

3. Ludwig Wegener: *Das Hochfest des Zeus in Olympia* (La gran celebración de Zeus en Olimpia), en: *Klio* V (1905), pág. 14 y ss.

4. E. Bischof *Kalender*, RE X, pág. 1569.

5. S. Marinatos: *Zur Orientierung der minoischen Architektur* (Sobre la orientación de la arquitectura minoica), en: *Proceedings of the I. International Congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences*, Oxford, 1934, pág. 197 y ss.

posterior al acontecimiento, es un ejemplo evidente de una antigua tradición cretense⁶.

La referencia proviene de la época imperial romana. Se encuentra en una colección de historias maravillosas⁷ basada en una obra anterior, no demasiado antigua, sobre *El origen de las aves*. No obstante, es posible remontar el núcleo de la historia a tiempos más remotos. Dentro de la colección lleva el título de *Ladrones*: «En Creta, dicen –así reza la referencia–, existe una cueva de abejas en la cual, según el mito, Rea parió a Zeus, y es un mandamiento del comportamiento religioso (*hosion*) que allí no entre nadie, sea dios, sea hombre. Cada año se ve, en una época concreta, el poderoso resplandor de un fuego que surge de la cueva. Esto ocurre, dice el mito, cuando la sangre que ha quedado tras el nacimiento de Zeus se derrama. La cueva está habitada por abejas sagradas, alimentadoras de Zeus». Luego se cuenta que cuatro osados intentaron robar la miel de las abejas. Se pusieron corazas de bronce, cogieron, en efecto, algo de miel y vieron los «pañales de Zeus». En eso se rompió su coraza y se les cayó del cuerpo. Zeus empezó a tronar y alzó el rayo contra ellos. Sin embargo, las diosas del destino y Temis, diosa de las reglas de la naturaleza, lo retuvieron. Pues la muerte de una o varias personas en esa cueva habría sido contraria al *hosion*. Los cuatro ladrones de miel fueron convertidos en pájaros.

La antigüedad de este relato queda demostrada por el dibujo en una vasija del siglo vi a. de C. (ilustración 16)⁸. Se ve a unos hombres desnudos atacados por gigantescas abejas. Son cuatro, tal como ocurre en el relato. Las corazas deben de haberse caído, pues es de suponer que no se acercaron desnudos al lugar donde se encontraban las abejas. El otro lado de la vasija, una ánfora, muestras a dos ménades que bailan con sátiro (ilustración 17). Esta escena pertenece al ámbito dionisiaco, lo cual da a entender que el castigo de los ladrones de miel no debe de haberse producido lejos del territorio de Dionisios. Los griegos lo consideraban el inventor de la miel⁹, y de sus sirvientes, las ménades, decían que el suelo que pisaban al bailar rezumaba leche, vino y el «néctar de las abejas»¹⁰. Asimismo se afirmaba que la miel goteaba de los tirso que llevaban¹¹. Antes de alimentar al pequeño Dionisios, privilegio que correspondía a sus nodrizas sagradas y no animales, humedecían con miel los labios del divino lactante¹².

Las abejas se encontraban con frecuencia en cuevas antes de ser criadas. Por su dulce alimento, eran las nodrizas naturales de un niño divino nacido en

6. Martin P. Nilsson: *Geschichte der griechischen Religion I* (Historia de la religión griega). 2º ed., Múnich, 1955, pág. 321.

7. Antonius Liberalis: «Μεταμορφώσεων συναγωγή» XIX (Mythographi Graeci II I, Lipsiae, 1896, ed. Edgardus Martini).

8. Véase *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum II*, Londres, 1893, pág. 123 y ss., Nº B 177; Arthur Bernard Cook: *Zeus II 2*, Cambridge, 1925, tabla 42.

9. Ovidio: *Fasti III* 736.

10. Eurípides: *Bacchae* 142; Hermann Usener: *Kleine Schriften IV* (Escritos breves), Leipzig, 1933, pág. 398 y ss.

11. Eurípides: *Bacchae* 711.

12. Apolonio de Rodas: *Argonautica IV* 1136.

una cueva en la que había de mantenerse oculto. Esta posición arquetípica ofrecida por la naturaleza era la que ocupaba Zeus en la mitología griega. Mediante su miel, las abejas ofrecían a los humanos la dulzura fundamental de la existencia más pura, la de los niños en el vientre materno. No obstante, el verdadero y auténtico lugar del resplandor del gran dios celestial de los griegos era el propio cielo. «Zeus» significa «resplandor» y sólo más tarde adquiere el significado de «iluminador»¹³. Cuando se narraba su nacimiento en la península griega –como ocurría en Arcadia, en el monte Licaón–, el hecho ya no se relacionaba con una cueva ni con lugar alguno perteneciente a Iltia, diosa de los partos humanos¹⁴. Nació bajo el cielo, entre arbustos, afirma el poeta Calímaco, pero añade que el acceso a ese lugar está prohibido a las madres que alumbran a seres humanos o animales. Cuando un ser vivo, hombre o animal, se adentraba en él, dejaba de proyectar una sombra¹⁵. Y cuando alguien se perdía allí, no moría en ese sitio, al igual que los ladrones de miel. Sin embargo, no le quedaba más de un año de vida¹⁶. Era lapidado o considerado un ciervo, es decir, se le atribuía el destino de un venado perseguido¹⁷. Era un lugar de luz absoluta y a buen seguro no era idéntico al ámbito sagrado excavado en el Licaón. Allí se presentaban ofrendas. Otro sitio era digno de Zeus: el de una existencia supraterrena que sólo puede experimentarse mediante una visión. Esta experiencia no se puede negar a los griegos como tampoco a otros mediterráneos se les puede negar la experiencia afín del ser atemporal y de su bienaventuranza¹⁸.

«Zeus» era la interpretación griega, la *interpretatio graeca*, cuando en Creta se hablaba del nacimiento de un niño divino. Las cuevas sagradas de la isla estaban ahí precisamente para este acontecimiento. El nacimiento divino era para los cretenses un resplandor proveniente de oscuras honduras, y más que el brotar de la vida era para ellos el resplandor de un luz pura y más espiritual. La historia del nacimiento de Zeus se utilizó para explicar el hecho en que se basa el relato de los ladrones de la miel. Un nexo provenía de la coincidencia fonética entre la palabra «derramarse» (*ek-zein*) y el nombre de «Zeus». No obstante, es muy poco probable que todo el suceso –la sangre que se derrama en la cueva– se inventara sólo con el fin de permitir un juego de palabras (*zein* - *Zeus*). El hecho en cuestión debe de haber existido antes de que el mito de Zeus se utilizara para su interpretación.

Las palabras del relato «cada año» y «en una época concreta» constituyen una referencia incompleta al calendario. No es necesario saber a cuál de las célebres cuevas sagradas cretenses se atribuía el hecho de ser el lugar

13. Herbert Zimmermann: *Das ursprüngliche Geschlecht von dies* (El género originario de *dies*), en: *Glotta* XIII, 1934, pág. 79 y ss. y Paul Kretschmer: *Dyaus, Zeúç, Diespiter und die Abstracta im Indogermanischen* (*Dyaus, Zeúç, Diespiter* y los abstractos en el indogermánico), ibíd., pág. 101 y ss., con mis *Griechische Grundbegriffe* (Conceptos griegos fundamentales), pág. 25 y ss.

14. Calímaco: *Hymni* 10-14.

15. *Scholium ad* 12-13.

16. Pausanias: *Graeciae Descriptio* VIII 38, 6.

17. Plutarco: *Aetia Graeca* XXXIX, 300 c

18. Véase mi *Niobe*, Zúrich, 1949, pág. 185 y ss.

de nacimiento de Zeus. Un culto con visos de misterio se mantuvo durante un tiempo particularmente largo en la cueva del Ida¹⁹. Respecto a la cueva del Dícteo se habla de un culto secreto: *aporrhetō thysia*²⁰. Sólo los elegidos tienen acceso a un rito secreto. Según nuestro texto, un «mandato religioso» (*hosion*) impedía la entrada²¹. La excepción eran los encargados y partícipes de la ceremonia. El secretismo llegaba hasta el punto de que se negaba incluso tal posibilidad de una excepción. Sólo lo innegable se hacía público y quedaba reflejado en el calendario, o sea, el poderoso resplandor que emergía de la cueva. Desde un punto de vista meramente formal, la situación es idéntica a la de Eleusis²². Allí el fuego tampoco podía mantenerse en secreto. En Creta, el fuego cultural cuyo resplandor salía de la cueva se explicaba por el calendario: se decía, concretamente, que en esa fecha la sangre conservada en la cueva tras el nacimiento de Zeus *ek-zei*, es decir, «se derramaba» o «alcanzaba el punto culminante de su fermentación». Esta traducción se debe a que *zein* también significa fermentación. Ahora bien, hay que preguntarse qué podía contener esa cueva que se «derramara» o «alcanzara el punto culminante de su fermentación». El relato habla de «sangre divina», pero se refiere por lo visto a la miel de las abejas gigantes que llenaba la cueva, hasta el punto de que su plétora atraía a los ladrones de miel. El importante papel de la miel en el culto minoico queda demostrado por los textos de la segunda escritura lineal. La luz que emerge de una cueva y la miel como propiedad de los dioses cuyo robo provoca el castigo de los ladrones no eran necesariamente invenciones. Antes bien, constituyan la base tradicional y concreta de la maravillosa historia de los ladrones de miel castigados. Según Homero, por las venas de los dioses no fluía sangre normal, sino *ichor*²³. *Ichor* no es sangre roja, sino un líquido de color más pálido, como el suero de leche, el agua del queso o la parte acuosa de los jugos corporales. Los médicos griegos emplean dicha palabra cuando se refieren a estos²⁴. Aristóteles lo hace en su descripción del líquido amniótico de las parturientas²⁵. La miel que la cueva contenía quizás de forma natural fue interpretada de forma también natural como agua del amnios divino en la historia referida a la «sangre» que queda tras el nacimiento de Zeus.

¿Pero cómo se entiende el movimiento de la miel, su «derramarse», y con qué época del año se relaciona este hecho? La miel no férmenta en el panal. Sí lo hace cuando se mezcla con agua y se expone al calor, cosa ésta que en la antigüedad ocurría sobre todo en la época de la salida temprana de Sirio. El resplandor que emergía de la cueva significaba un acontecimiento festivo en el que una bebida embriagadora –que aún no era el vino, sino la bebida de la miel– desempeñaba cierto papel.

19. Eurípides, fr. 472 Nauck (Augustus Nauck: *Tragicorum Graecorum fragmenta*, ed. 2. Lipsiae 1889).

20. Agatocles de Babilonia, en Ateneo 378 a.

21. «Ni ser humano ni dios» es una expresión generalizada de la totalidad

22. Véase mi libro *Eleusis*, pág. 82.

23. *Iliada* V 340, *ἰχώρ, οὐδός πέρ τε βέτι μακάρεσσι θεοῖσιν*.

24. Segundo Liddell-Scott: *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1940, serum.

25. *Historia animalium* 586 b 32.

2. LA PREPARACIÓN DE LA BEBIDA DE MIEL EN EL PERÍODO DE LA SALIDA TEMPRANA DE SIRIO

El ser humano se alimenta de miel desde la más antigua edad de piedra. Una pintura rupestre de color rojo oscuro en la cueva de Araña cerca de Bicorp (Valencia) nos muestra a los precursores de los «ladrones de miel» cuando trepan a los árboles altos para robar a las abejas¹. Las diversas formas de obtención de la miel –a partir de las propias flores², de las abejas salvajes o de la apicultura– crearían una particular cronología, según países y pueblos. El elemento común –el arquetípico y biológicamente fundado– es que la *zōé* no sólo busca el alimento (probablemente nunca se vivió de forma exclusiva de la miel), sino también lo dulce, y se reconoce de una forma más intensa. La elaboración de una bebida embriagadora a partir de la miel produjo una intensidad adicional. No obstante, es más correcto hablar de euforia que de embriaguez. Pues resulta difícil determinar dónde empieza la embriaguez y puede ser identificada y buscada como un estado especial, separado de la euforia exaltada. Las abejas aportaron primero al ser humano aquello que luego les dio la vida.

Esta secuencia se refleja en la mitología griega. Dionisios obtuvo su puesto en la genealogía de los dioses después de Cronos y de Zeus. De acuerdo con la doctrina órfica, el vino formaba parte de sus últimos dones³. Los órficos gustaban de conservar las versiones arcaicas de las historias de los dioses⁴. Así se conservó, por ejemplo, el relato de la cruel astucia de Zeus, quien sorprendió a su padre Cronos y lo castró cuando éste estaba embriagado por haber bebido la miel de las abejas salvajes⁵. El poeta órfico no conocía la realidad arcaica; de conocerla, habría hecho que Cronos inventara primero la bebida de la miel y luego se emborrachara. La miel, no obstante, poseía también un significado mitológico propio: era el líquido de la edad de oro y el alimento de los dioses⁶. Ovidio, en cuya obra leemos que «Baco inventó la miel»⁷, ya no separaba los estratos de la historia de la alimenta-

1. Max Ebert: *Reallexikon der Vorgeschichte* (Encyclopedia of the prehistory) VII, Berlín, 1926, tab. 113; véase Hilde M. Ransome: *The Sacred Bee in Ancient Times and Folklore* (La abeja sagrada en los tiempos antiguos y en el folklore), Londres, 1937, pág. 19 y s.

2. Estrabón: *Geographica* XVI 4, 17, sobre los trogloditas, los habitantes de las cuevas en el sur de Arabia, que preparaban una bebida de miel para sus jefes. *The use of honey is familiar to savages, even when they do not obtain it from bees* (El uso de la miel es familiar a los salvajes aunque no la obtengan de las abejas), dice Frazer respecto a Ovidio: *Fasti* III, 736 (ed. por Sir James George Frazer I-V, Londres, 1929). Describe la obtención de la miel a partir de hormigas en Australia, según Sir Baldwin Spencer y F. J. Gillen: *The Arunta*, Londres, 1927, I, pág. 23, 159-162.

3. *Orphicorum fragmenta* 116, Kern (ed. Otto Kern, Berlín, 1920).

4. Véase mis conferencias: *Die Schichten der Mythologie und ihre Erforschung* (Los estratos de la mitología y su investigación), en: *Universitas* IX (1954), pág. 637 y ss. y *Miti sul concepimento di Dioniso*, en: *Maia* IV, 1951, pág. 1 y ss.

5. Fr. 154 Kern.

6. Véase mi *Niobe*, pág. 197 y *Die Herrin des Laberynthes* (La señora del laberinto), en: *Werke* II, pág. 266 y ss.

7. Ovidio: *Fasti* III, 736.

ción humana con tanto esmero como hicieran los órficos o, antes de estos, el culto griego.

Las palabras griegas originarias para decir «estar embriagado» y «embriagar» son *methyein* y *methyskein*. Menos frecuente y también posterior es el verbo *oinun* a partir de *oinos* («vino»), es decir, «embriagar con vino». La palabra *methy* hace «resonar» la miel en una serie de lenguas indoeuropeas e incluso en un estrato común indoeuropeo-fino-ugrio, como ocurre en el finlandés (*mesi, metinen*) y en el húngaro (*méz*). Los términos *met* en alemán y *mead* en inglés, con palabras equivalentes y precisas en las lenguas nórdicas, significan la «cerveza de la miel». En griego, *methy* siguió siendo la bebida embriagadora por excepción, incluso cuando se refería a la cerveza de los egipcios⁸. El hidromel elaborado en Frigia era elogiado como el mejor de la antigüedad⁹, lo cual significa que este país conoció la viticultura relativamente tarde: más tarde que Grecia, ¡donde ninguna región se vanagloriaba de elaborar un *hydromeli* particularmente bueno!

En el culto griego, en cambio, el hidromel sí mantuvo durante mucho tiempo una posición superior a la del vino. La secuencia desde el punto de vista de la historia de la cultura se refleja en las indicaciones referentes a la ofrenda a los difuntos en la *Odisea*¹⁰: «¡Primero con *melikratos* y luego con vino dulce!». *Melikratos* no sólo significa la mezcla de vino y leche¹¹, sino, como demuestran Hipócrates¹² y Aristóteles¹³, la bebida que luego se llamaría *hydro-meli*. Aristóteles se opone a la opinión supersticiosa, pero religiosa en su origen, de que el papel de los números 3 x 3 en la mezcla contribuye a hacer más sana la bebida. Según él, es más sana cuanta más agua contiene. Por una indicación de Plinio el Viejo¹⁴ nos enteramos de que no sólo se prestaba atención al sagrado número tres, sino también a determinados tiempos en la elaboración. «El agua celestial –así llama Plinio el agua de lluvia¹⁵– debe guardarse hasta el quinto año y mezclarse luego con miel. Este tiempo tan prolongado responde a la celebración periódica de las grandes fiestas en Grecia, a la *pentateris*, en la cual se organizaban también los juegos olímpicos. Los cinco años difícilmente pueden explicarse por otro motivo que no sea este ciclo tradicional en el que se basaba el calendario festivo griego, seguramente desde la época micénica¹⁶.

«Los más listos –prosigue Plinio su explicación– enseguida hierven el agua hasta que sólo quedan dos terceras partes, añaden una tercera parte de miel vieja y dejan la mezcla al sol durante un período de cuarenta días por allá en la época de la salida temprana de Sirio (*canis ortu in sole habent*).» En un

8. Esquilo. *Supplices* 953: ἐκ κριθῶν μέθυ

9. Cayo Plinio Secundo: *Naturalis historia* XIV 113: *nusquam laudatius queam in Phrygia*.

10. X 519 πρώτα μελικρήτω, μετέπεια δὲ ήδει οἴνωι.

11. En esto se hace particular hincapié, por ejemplo, en Eurípides: *Orestes* 115. μελικράτου γὰ λακτος

12. *Aphorismi* V 41.

13. *Metaphysica* XIV 6, 1092 b.

14. *Nat. hist.* XIV 113.

15. *Nat. hist.* XXXI 69: *ex imbre puro*

16. George Thomson: *The Greek Calendar*, JHS LXIII, 1943, pág. 63 y ss.

punto, sin embargo, Plinio no es lo bastante preciso o detallado. Desde luego, la mezcla no puede permanecer expuesta al sol en un recipiente abierto en la época de máximo calor. Acabaría evaporándose. Plinio no nombra el tipo de recipiente, a buen seguro porque se sobreentendía. Sólo puede tratarse de un *askos*, una especie de odre de piel animal cuya boca se ataba. El pellejo era impermeable al agua, pero no al aire. Había en él espacio para que el líquido se moviera y fermentara. Según añade Plinio, había gente que al décimo día, cuando el líquido empezaba a derramarse (*diffusa*), lo tapaba de forma hermética (*obturant*). El romano erudito ya no estaba familiarizado con la pentáetérica ni con los procesos celestiales. El proceso de elaboración del hidromel sólo tenía, a su juicio, un significado práctico y no de culto. No obstante, habla de la existencia de una relación con un período especial de la luz en la época de mayor calor y la considera una tradición fija en el antiguo procedimiento campesino. Por lo visto, la fermentación debía alcanzar su punto culminante en un momento determinado. Por eso se indica de manera expresa el comienzo del año marcado por la estrella Sirio (*canis ortus*).

3. EL DESPERTAR DE LAS ABEJAS

En la antigüedad tardía una extraña receta se asocia a este momento otrora tan significativo. De hecho, no es más que otra forma de realizar y convertir en mito el hidromel que fermenta. La equiparación con la sangre divina servía para adaptarse a la mitología del dios celestial griego, al mito del resplandor implícito en el nombre de «Zeus». El proceso natural no se convirtió en pretexto de un mito por medio de una adaptación, sino que fue pretexto directo de la *zōé*, fue una afirmación sobre la vida que se presentó con pretensión de verdad: sobre una vida que demuestra su indestructibilidad en la fermentación e incluso en la putrefacción. Por lo visto, se percibió el parentesco entre la fermentación y la podredumbre. La pretensión de verdad de este mito era tan grande que proporcionó la base para unas instrucciones de carácter práctico: para una receta que describía un procedimiento especial.

Según se cuenta, el primero en proceder de esta manera fue Aristeo. «una figura de la historia de la religión griega –así se lo ha caracterizado¹– sobre la cual sólo poseemos datos fragmentarios y dispersos que, sin embargo, nos permiten entrever el antiguo significado de este dios perteneciente a una fase evolutiva muy remota y originaria». Su importancia desde el punto de vista de la cultura queda determinada por su relación con la miel. Él comunicó a los hombres el uso de la colmena² y se lo consideró el inventor de la mezcla de miel y vino. Por tanto, pertenece a un período de la cultura mediterránea que se caracterizaba por la apicultura (y no ya por el simple despojo de las abejas salvajes) y, además, por la viticultura³. Aristeo, según una tradición de la isla de Keos, tenía una doble relación con el período de máximo calor. Según cuentan, ordenó que la salida temprana de Sirio se celebrara «con armas» y se le

1. Friedrich Hiller von Gaertringen, *Aristaios*, RE II, pág. 852

2. Diodoro IV 81, 2.

3. Plinio: *Nat. hist.* XIV 5.

realizara un sacrificio. Al mismo tiempo, sin embargo, hacia soplar los vientos etesios para mitigar la fuerza perniciosa de esa peligrosa estrella⁴. En el marco de la posterior religión olímpica, el sacrificio se dedicó también a Zeus Icneo, el dios de la humedad, el cual enviaba dichos vientos. Aristeo es anterior a esta religión y fue él quien, tras la muerte de sus abejas, las despertó mediante un curioso procedimiento.

Los escritores eruditos sobre agricultura y apicultura, tales como Varro y Columella entre los romanos, no quisieron discutir la utilidad de la receta, seguramente porque habrían puesto en duda un mito. Varro⁵ se remite a un epígrama del poeta griego Arquelao y a una poema antiguo titulado *Bugonia*, «Creación a partir del buey». Columnella⁶ se refiere a Demócrito y al cartaginense Mago. Sin embargo, también cita a Virgilio, quien narra el procedimiento mítico en el cuarto canto de sus *Geórgicas*⁷. Según Columnella, Demócrito, Mago y Virgilio coinciden en la época del año: la salida temprana de la estrella Sirio. Era una época en que no sólo se podía producir el hidromiel fermentado y embriagador, sino también las abejas. Para ello había que sacrificar como mínimo una res. Luego debía convertirse en un pellejo cerrado, como queda claro por un texto de Casiano Baso, un autor tardío que habla sobre el tema⁸. El procedimiento no sólo está anclado en el calendario, sino que demuestra también una orientación cósmica y revela por tanto su origen en un rito antiguo.

Según Virgilio, Aristeo sacrificó cuatro toros y cuatro vacas. Dejó los cadáveres animales intactos durante nueve días y observó luego que de los intestinos ya líquidos de las reses salían abejas. El número cuatro tiene seguramente un significado cósmico. Corresponde a los cuatro puntos cardinales y aparece también en el texto de Casiano Baso. Según las instrucciones de éste, hay que erigir una construcción con forma de cubo (se trata de la primera descripción de una antigua casa cúbica mediterránea), con una puerta de entrada y tres ventanas dirigidas hacia los cuatro puntos cardinales. En este edificio se debe matar una res de treinta meses de edad con una maza de tal manera que la sangre no fluya hacia fuera y todo el interior quede blando. Hay que tapar todas las aberturas del cuerpo. El animal se convierte en una olla que contiene su propio líquido. Al cabo de cuatro semanas y diez días (es decir, aproximadamente los cuarenta días precisos para la elaboración del hidromiel), las abejas llenan la construcción como si fueran racimos de uvas, según dice Casiano Baso. De la res sólo quedan los cuernos, los huesos y la piel. El procedimiento natural por el cual se preparaba una gran fiesta en torno a la salida temprana de Sirio, es decir, la antigua fiesta de Año Nuevo, se convirtió en un mito de la *zoé*: en el mito del despertar de las abejas a partir de un animal muerto⁹.

4 Apolonio de Rodas: *Argonautica* II 529-527, escolio incluido.

5 Marco Terencio Varo: *Res rusticae* III 16, 4

6 Lucio Junio Moderato Columela: *Res rustica* IX 14, 6

7 Publio Virgilio Maro: *Georgica* IV 538-553: la indicación del tiempo: 425-428

8 *Geponica sive Cassiani Bassi scholastica de re rustica eclogae* XV 2, 22-29

9. Sir James George Frazer: *The Fasti of Ovid* II, pág. 158, intentó explicar la fe en este milagro mediante la analogía de la generación natural de *drone-flies* en cadáveres animales. En este caso, un fenómeno natural apoyaba la creación de un mito de la *zoé*.

4. EL NACIMIENTO DE ORIÓN

Con este relato se emparenta una versión del nacimiento de Orión: de la constelación que conocemos bajo este mismo nombre y, al mismo tiempo, de una figura mítica sumamente antigua, difícil de situar en el marco de la mitología griega. Orión, el gran cazador, ya era visible durante meses en el cielo en la estación que para los griegos empezaba con la salida temprana de Sirio. A él pertenecía Sirio como perro: más adelante volveremos sobre esta situación en el cielo (capítulo III). Orión se relaciona con Creta en otra variante de la historia de su nacimiento, así como en una versión de su alejamiento al cielo. En este caso también se recurre a los juegos de palabras, como ocurre a menudo entre los mitógrafos tardíos cuando procuran hacer comprensibles los mitos antiguos. Una vez más, no es de suponer que las historias se inventaran sólo por mor de los juegos de palabras. Más bien, ocurría todo lo contrario. A la historia cretense del nacimiento se le confirió credibilidad relacionando el nombre de *Orión* –pues Orión podía sonar también así– con *oaristes*, el «interlocutor» para Homero. Minos era un «interlocutor del gran Zeus»¹. Orión, se cuenta, era hijo de Poseidón y de una hija de Minos, Euríale², la cual por su nombre parecía más bien una diosa de! «ancho mar» (*eureia hals*)³. Así pues, el cazador celestial surgió del mar, cosa muy acertada tratándose de una constelación. La otra antigua relación de Orión con Creta se debe a que su muerte y su transformación en constelación, consecuencia de la mordedura de un escorpión, ocurrieron precisamente en la isla⁴. El nexo con el escorpión es asimismo una antigua leyenda astral, creada a partir de una situación claramente visible en el cielo: el Escorpión zodiacal inicia su dominio mientras Orión desaparece⁵. La existencia de este mito ya se presupone en una vasija de figuras negras, una copa de Nicóstenes (ilustración 18)⁶. El dibujo de la vasija muestra una escena de caza del conejo, es decir, una escena relacionada con Orión; bajo la red, entre dos serpientes, hay un escorpión gigante.

En una segunda versión del nacimiento de Orión, este surge del semen de los dioses en un odre de piel de toro. También en este caso se recurre a un juego de palabras para explicar cómo se guardaba el semen divino en un pellejo⁷. Esta historia se relaciona con la localidad de Hiria, cerca de Tanagra en Beocia, y con su héroe Hiereo. En la versión que conocemos Hiereo no tenía hijos, y los dioses que se habían sido recibidos en su casa lo obsequiaron con un hijo que había de nacer de un pellejo: *urein* y Orión se combinan en un juego

1. Odisea XIX 179; Eustacio: *Commentarii ad Homeris Odysseam*, pág. 1535.

2. Eratóstenes: *Catasterismorum reliquiae* XXXII.

3. Véase mi *Mythologie der Griechen*, pág. 53.

4. Eratóstenes: loc. cit., según otra versión, la picadura del escorpión se produjo en Quíos; Aratus, *Phaenomena* 637-644.

5. Arato: *Phaenomena* 636, escolio incluido.

6. *Catalogue of Greek and Etruscan Vases in the British Museum* II, Londres, 1893, pág. 298, B 678. *Archäologische Zeitung* XXXIX (1881), tabla 5; véase mi *Il dio cacciatore*, en: Dioniso XV n. s. I-4, pág. 7 y ss.

7. Scholium A in Homeri *Iliadem* XVIII 489; Ovidio: *Fasti* V 499 y s.; Servius in *Vergilii Aeneidem* I 535; Scholium in Nicandri *Thieriacarum* 15; véase mi *Mythologie der Griechen* pág. 198.

de palabras. En un principio, sin embargo, la miel desempeñaba el papel de sustancia vital en la piel de animal. El nombre de Hiria se relaciona con las abejas y con Creta: *hyron* era, según Hesiquio, una palabra con la que los cretenses designaban el enjambre de abejas y la colmena. Hiria significa «lugar de la cría de abejas». Este topónimo aparece con frecuencia. Según Herodoto⁸, los cretenses fundaron en Apulia una ciudad llamada Hiria o también Uria. Cuando el nacimiento de Orión a partir de una piel de animal cerrada se localiza fuera de Creta, se conserva una referencia cretense al menos en el nombre del escenario: su significado hace comprensible la historia y este significado nos ha sido transmitido como cosa cretense.

Una conclusión común se puede sacar de estos tres grupos de tradiciones: de las instrucciones para la elaboración del hidromel embriagador en la época de la salida temprana de Sirio; de la receta para despertar las abejas a partir de una res convertida en odre, cosa que había de hacerse en la misma época; y del relato del nacimiento de Orión, el amo de Sirio, también a partir de una piel de toro utilizada como odre. Las tres curiosas tradiciones se explican por la elaboración cultural del hidromel, asociada a la salida temprana de Sirio, es decir, a la señal del principio del año en una amplia zona. A esta pertenecía, además de Egipto y algunos lugares importantes de Grecia, la Creta minoica. Tal ceremonia nos permite comprender el relato según el cual una luz surgía de una cueva cretense en un noche determinada y al mismo tiempo se derramaba la bebida de la miel. La noche era probablemente la anterior al día de año nuevo, y la luz era probablemente el brillo de las antorchas de un misterio que se celebraba en la cueva. La relación de todo este proceso con una gruta no aparece en los testimonios extracretenses mencionados. No obstante, existía en amplias zonas. El topónimo de *Korykos* o los derivados de este constituyen una suerte de fósil y guía que nos remite a una ceremonia en una gruta. *Korykos* se llamaba, según Hesiquio, un saco de cuero que servía de odre⁹.

5. MITOLOGÍA DEL SACO DE CUERO

Los ladrones de miel vieron, durante su acto de profanación, los «pañales de Zeus»¹. En eso se partió el metal de su coraza. Con la visión de lo prohibido culminó su violación del *hosion*. El relato se atiene a las concepciones propias de la mitología griega cuando habla de los pañales que se guardaban en la cueva. Conocemos las «tenias», las estrechas cintas que adornaban a las personas u objetos sagrados en Grecia, y las tiras más gruesas que en la época minoica se ataban y también significaban cierta solemnidad. Esos atributos de la santidad de un lugar bien podían ser tomados por pañales. No obstante, eran siempre un mero accesorio. En la mitología griega se menciona con fre-

8. Herodoto: *Historiae* VII 170; véase Estrabón VI 3, 6; Plinio: *Nat. hist.* IV 54; sobre Hiria cerca de Tanagra. Estrabón IX 2, 12: Hiria en el Córico. Stephanus Byzantinus: *Ethnica* «Hyria».

9. Hesiquio s. v. «Korykos»: Κάρυκος θυλάκιον. ἔστι δὲ δερμάτινον ἀγγεῖον ὅμοιον ἄσκων.

1. Antoninus Liberalis XIX 2: τὰ του Διὸς εἶδον σπάργανα.

cuencia el objeto al que pertenecían: el cesto con forma de harnero, el *liknon*, en que se ponía tanto a un niño divino como a uno mortal. Así encontraron al pequeño Hermes en la gruta de Cilene debajo de sus pañales, como narra el himno homérico². Calímaco combina varias tradiciones cretenses en su himno a Zeus: la diosa Adrastea pone al pequeño Zeus en un licno de oro, su cabra lo amamanta, y el niño recibe miel en vez de leche³. El tercer caso se cuenta de Dionisios. Siendo un *liknites* –«el que está en el licno»– fue «despertado» por mujeres dionisíacas en una cueva del Parnaso, encima de Delfos⁴. El «despertar» se produjo en una misteriosa ceremonia: sólo la denominación del dios como Licnito revela que el licno era su receptáculo. Un receptáculo más grande era la cueva que acogía el licno y de la cual se dice que «en determinadas épocas se presentaba con un resplandor dorado»⁵, seguramente por el brillo de las antorchas durante las nocturnas fiestas dionisíacas. Un himno délfico habla de esta celebración⁶. Sin embargo, el nombre de la gruta nada dice de un licno que tanto se adaptaba a las concepciones griegas como receptáculo de un niño divino. La cueva se llamaba *Korykion antron*, la «cueva del saco de cuero», el lugar más famoso dentro y fuera del mundo griego. Su nombre se debía al *korykos*, ese recipiente de líquidos que más arriba hemos descubierto como receptáculo de la miel fermentada en una cueva cretense dedicada a Zeus.

Córico se llamaba el promontorio situado en el extremo occidental de la costa septentrional cretense⁷. Se llegaba allí desde Cidonia, una ciudad cuyo culto a Dionisios está documentado y que mantenía una relación especial con Teos⁸, ciudad dionisíaca de Asia Menor en la cual de manera periódica se producían milagros atribuidos al vino⁹. Frente a Teos se alzaba otra montaña que llevaba el nombre de Córico¹⁰. De estos promontorios no se ha transmitido nada, como tampoco de un puerto del mismo nombre situado en Licia cerca de una montaña y de una ciudad llamadas Olimpo¹¹. Tanto más se habla, en cambio, de la Córico cilicia: una montaña, una ciudad y una cueva¹². Los geógrafos de la antigüedad y los viajeros modernos admiraron dos grandes

2. Homeri *Hymnus in Mercurium* 150 y ss.

3. Calímaco: *Hymnus in Iovem* 40 y ss.

4. Plutarco: *De Iside et Osiride* XXXV 365 a. Abajo pág. 141 y ss.

5. Antoginous Carystius: *Historiae mirabiles* CXVII (141) en: παραδοξογράφοι *Scriptores rerum mirabilium Graeci* ed. Antonius Westermann, Braunschweig, 1839, pág. 91.

6. Aristonous Corinthius: *Hymnus in Apollinem*, b 37 en: *Anthologia Lyrica*, ed. Ernst Diehl, Leipzig, 1953, II 6, pág. 137; Johannes U. Powell: *Collectanea Alexandrina*, Oxford, 1925, pág. 162.

7. Estrabón VIII 5, 1.

8. *Inscriptiones Creticae* II, Roma 1939, X 2

9. Diodoro III, 66.

10. Homeri *Hymnus in Apollinem* 39; Hecateo fr. 231 Jacoby FgH I; Livio: *Ab urbe condita* XXXVII 12, 10 llamado *Corycus Pelorus*.

11. Estrabón XIV 3, 8.

12. Estrabón XIV 5, 5; Pomponio Mela: *De chorographia* I 13 (71-76); descripción de un viajero moderno en Sir James George Frazer: *The Golden Bough*, 3º ed., Londres, 1911.1915, IV 1, pág. 153 y ss.

grutas en las proximidades del puerto llamado Korgos en turco¹³. Parecen unas simas con forma de cráter, como el Pozzo di Santulla, la «fuente de Italia», cerca de Colleparo en las montañas de los hérnicos. El geógrafo romano Pomponio Mela resalta claramente el carácter dionisíaco de una de las simas: quien se adentra en una de las grutas interiores oye los címbalos, los instrumentos báquicos de una invisible procesión divina. En la época de Mela, el siglo I después de Cristo, la historia de un saco de cuero traído a ese lugar por Tifón, rival de Zeus, se relacionaba con la otra sima, la más oscura¹⁴. Desde el punto de vista del mito, sin embargo, la distinción entre las cuevas apenas posee importancia. El mito abarca un espacio mucho más grande que el de las cuevas de Korgos. El relato cruza el mar y llega hasta Siria, preservando así una situación histórica en la que ambas costas tenían dioses y mitos comunes. Las variaciones más antiguas del tema mitológico del saco de cuero se encuentran entre los hititas, en cuyo reino la «Cilicia Mayor» –nombre que sólo se conserva en referencia a la estrecha franja costera– probablemente ocupaba una posición de liderazgo hacia principios del primer milenio a. de C.¹⁵.

La lucha entre el dragón Tifón o Tifoeo y Zeus se desarrolló, según nuestra fuente griega, en la costa cilicia de Asia Menor y en el Monte Casio, cerca de Ugarit, cuya cultura se manifestó en Ras Shamra, Siria¹⁶. Algo similar contaban los hititas sobre su dios del clima e Illuyankas, el monstruo con forma de serpiente. En las variantes hititas sumamente fragmentadas no se menciona de forma expresa un saco de cuero, sino que sólo se habla de partes que fueron arrancadas del cuerpo del dios derrotado, ocultadas y luego devueltas. Illuyankas le quitó el corazón y los ojos¹⁷. La lucha en que el monstruo vence al dios del clima no exige necesariamente el uso de un saco de cuero: por otra parte, el acontecimiento sagrado –la conservación y el despertar– sí necesita un saco de cuero, pero puede, en cambio, prescindir de una lucha. Eran dos temas separados, uno de ellos más sagrado, que se combinaron en Cilicia y en Siria, así como probablemente entre los hititas. Un elemento llamativo de la versión más reciente del mito hitita es que el corazón y los ojos del dios del clima sólo se recuperan en la segunda generación, al casarse el hijo del dios del clima con la hija de Illuyankas. «El dios del clima indica a su hijo: "Cuando vayas a la casa de tu mujer, exígeles (mi) corazón y (mis) ojos." Y cuando fue y les exigió el corazón, se lo dieron» –dice literalmente «Luego exigió además los ojos. Cuando su cuerpo quedó restablecido como era antes, el dios salió al mar a luchar.» Esta vez derrota al dragón. Sin embargo, el texto hitita no nos dice, sea por casualidad, sea por intención de los narradores, dónde guardaron él y su hija el corazón y los ojos. Otra cosa ocurre en la versión cilicia transmitida por los griegos¹⁸, en la cual Zeus pasa a ocupar el lugar de un dios oriental del

13. Francis Beaufort: *Karamania*, Londres, 1817, pág. 238.

14. Pomponio Mela I, 13 (76).

15. Véase John Garstang: *The Hittite Empire* (El imperio hitita), Londres, 1939, pág. 167.

16. Véase mi *Mythologie der Griechen*, pág. 33.

17. Giuseppe Furlani: *La religione degli Hittiti*, Bolonia, 1936, pág. 88; Albert Goetze: *Kleinasiens (Asia Menor)*, en: *Handbuch der Altertumswissenschaft* III Abt. I, III 1, pág. 140; de ahí las citas.

18. Apolodoro I 6, 3.

cielo y del clima. Primero combate al dragón con sus rayos y luego, ya más cerca, utiliza la hoz, arma divina familiar en esa zona¹⁹.

La lucha sufre un vuelco en el monte Casio. El dragón arranca la hoz a Zeus y le corta los tendones –*neura*– de las manos y los pies. Luego se lo lleva a hombros por el mar a Cilicia. «Una vez allí –señala el relato literalmente– lo depositó en el *Korykion antron*; otro tanto hizo con los tendones, que ocultó en una piel de oso»; O sea, que no había cortado los tendones como da a entender el narrador griego! Antes bien, cortó una parte del cuerpo del dios derrotado, que guardó luego en una piel de oso, es decir, en un saco de cuero. *Neuron* en griego puede significar, como *nervus* en latín, el miembro viril: el plural eufemístico no es ningún argumento en contra de esta tesis. El hecho de que el saco sea en este caso una piel de oso no sólo es un rasgo arcaico, sino que da también una pista respecto al verdadero objetivo del recipiente. Dondequiera que existiera alguna relación con el oso –en Asia Menor mientras aún había bosques, pues el animal se retiró luego al Cáucaso–, el estrecho vínculo de este animal con la miel era conocido. Es el «animal comedor de miel» por excelencia. Así lo denominan las lenguas eslavas con una palabra compuesta²⁰ que en húngaro es *medve* y sólo significa «oso».

En la versión cilicia, la serpiente Delfina custodia a Zeus y los «tendones» separados de él. Hermes y Egipán –el «pan-cabra»– roban los «tendones» y vuelven a unirlos con Zeus: así recupera este la integridad física y vence al dragón. En relación con Delfos se ha conservado la tradición según la cual un hijo del dragón délfico, que en este contexto se llamaba Pitón, recibía el nombre de Aix –«cabra»²¹, lo cual permite deducir la existencia de un ser como el arriba mencionado Egipán en la familia pitónica. En Delfos se usaba también el nombre de Tifón para designar al dragón, y los relatos se referían ora a un dragón masculino, ora a uno femenino. La hostilidad existía entre la serpiente Delfina y Apolo²². En el combate délfico contra el dragón, el dios aparece como vencedor y sólo como vencedor. Únicamente Dionisios podía considerarse en Delfos como un dios temporalmente desprovisto de poder; su tumba se mostraba en el ámbito más interno del santuario, donde estaba el «Apolo Dorado»²³. Allí yacían sus restos. Los «hombres sagrados», los *hoisoi*, realizaban en el templo una ofrenda secreta al tiempo que las mujeres sagradas, las tías, despertaban al Licnitio en la cueva²⁴. Parece existir una relación entre el elemento de la lucha y el acontecimiento en el *Korykion antron*, entre la victoria de un dios y la resurrección del otro. Llama la atención que el dragón

19. Willibald Staudacher. *Die Trennung von Himmel und Erde* (La separación de cielo y tierra), Tubinga, 1942, pág. 69.

20. En eslavo eclesiástico: *medvědi*.

21. Plutarco: *Aetia Graeca* XII, 295 c.

22. Véase mi *Mythologie der Griechen*, pág. 134.

23. Filicoro fr. 7 Jacoby FgH 328, con las otras pruebas en el comentario pág. 272. La estatua dorada de Apolo se hallaba en el sancta sanctorum: Pausanias X 24, 5. Se suponía que la tumba de Dionisios era un βάθος –una base o una especie de escalera– delante del trípode. Véase más abajo pág. 146.

24. Plutarco *De Iside et Osiride* XXXV 365 c. Plutarco menciona 365 a τὰ τοῦ Διονύσου λείψανα.

délfico poseyera una familia y que esta característica estuviera también presente entre los hititas. No sólo se trata de la lucha contra el dragón en general, sino sin duda de una y la misma lucha desde su origen. Lo ocurrido en el *Korykion antron* demostraba que el dios no estaba muerto, sino sólo inconsciente, y que, por tanto, era invencible. Dionisios ocupaba en Delfos, como en otros lugares, el lugar de una visión más antigua de la vida indestructible, de una visión que en cierta medida ya era él: pero no bajo el signo del vino, sino de la miel. En este mismo sentido identifica Homero con tres abejas a las tres antiquísimas adivinas de las cuales Apolo habría aprendido el arte de la profecía²⁵ y llama «abeja délfica» a Pitia, la adivina apolínea²⁶.

Hemos de suponer, pues, la existencia de cuevas dedicadas al culto al norte de Creta. Son cuevas que vienen de Siria y Cilicia y llegan hasta Delfos, que están sobre todo en Creta y en las cuales en una determinada ocasión festiva se preparaba una bebida embriagadora hecha con miel en una odre o saco de cuero. A raíz de los datos proporcionados por Plinio para la elaboración del hidromel y de la receta mitológica para la generación de abejas se puede considerar que una fiesta de Año Nuevo celebrada en torno a la época de la salida temprana de Sirio es la ocasión más probable para tal ceremonia, precedida por un período de unos cuarenta días. La cronología relativa de la historia de la cultura indica que la celebración era anterior a la aparición de la viticultura en Creta, Grecia y Asia Menor. Creta posee cierta prioridad ante los países más septentrionales, por su situación geográfica y sus antiguos nexos con Egipto. El hecho de que el escenario de la fiesta fuera una cueva no puede atribuirse al Bajo Egipto, la región más conectada con Creta, pero sí la fecha de la celebración. Queda abierta la cuestión de si esta fecha también se respetaba en Asia Menor y en Siria. Parece ser que la fusión de los dos temas –la lucha contra el dragón y el rito en el cual el saco de cuero desempeñaba cierto papel– se produjo en territorio del Cercano Oriente y que esta «mitología» ampliada del saco de cuero llegó a Delfos desde Oriente. Esto no excluye, sin embargo, la posibilidad que el rito llegara a Delfos proveniente de Creta: la tradición de que sacerdotes cretenses participaban en el culto délfico pervive en el himno homérico a Apolo²⁷. No obstante, el camino bien puede haber sido el inverso: desde una zona más amplia a Creta, probablemente en el tercer milenio, antes de principiar el período minoico medio en el cual la alta cultura minoica construyó sus palacios.

Hemos realizado algo así como una excavación. Las huellas de Dionisios que encontramos no pertenecían al estrato más profundo. El misterio de la vida sugerido por la miel y por su fermentación poseía formas religiosas que se introdujeron en la religión dionisiaca, pero que también fueron adoptadas por la religión de Zeus. La diferencia reside en que la línea divisoria entre la religión de Zeus y la otra religión más antigua es mucho más clara y afecta más a la esencia del dios que la que transcurre entre la religión dionisiaca y los cultos y mitos más antiguos referidos a la vida indestructible: en este último caso sólo se observa una secuencia temporal. La determinación «todavía en el ter-

25. 552-559.

26. Pindaros: *Pythia* IV, 60.

27. 388-396; 516-523; más abajo pág. 152.

cer milenio» o «ya en el segundo» sólo implica una cronología relativa. La cronología resulta más palpable por el hecho de que la cultura palaciega cretense ya estaba vinculada a la viticultura. El cambio en la historia –de la cultura y de la religión– se expresa de una forma, por así decirlo, simbólica en el hecho de que el palacio más antiguo de Festos sea también un «yacimiento» de granos de uva, de granos de la *vitis vinifera Mediterranea*²⁸.

28 Doro Levi: *The Italian Excavations in Crete and the Earliest European Civilization* (Las excavaciones italianas en Creta y la primera civilización europea), en: *Quaderni dell'Istituto Italiano di Cultura in Dublin* I, 1963, pág. 7; respecto a la cronología véase Doro Levi: *The Recent Excavations at Phaistos* (Las recientes excavaciones en Festos), en: *Studies in Mediterranean Archaeology* XI, 1964, Lund, pág. 14.

III. EL NÚCLEO CRETENSE DEL MITO DE DIONISIOS

I. TORO, SERPIENTE, HIDRA Y VINO

Un culto a la vida preparó, bajo los signos de la «visión» y de la «miel», el terreno para la religión dionisiaca. Dicha religión no se hallaba, sin embargo, de forma exclusiva bajo la tutela de estos signos. Tampoco bajo la de un tercero, la del vino. Su presencia se reconoce por la conjunción de varios signos que se muestran juntos. Así se concreta su atmósfera característica, ¡que, sin embargo, no se manifiesta en una única fiesta! Estas señales son los elementos de un mito que, diferenciándose, se realiza en diversas celebraciones. La impresión dionisiaca general que ofrece el arte minoico puede descomponerse en ciertos elementos concretos, los cuales, en esta combinación, sólo aparecen luego en la religión dionisiaca de las épocas históricas conocidas. Dionisios se presentaba a los griegos sobre todo como el dios del vino, el dios del toro y el dios de las mujeres. De un cuarto elemento, el de la serpiente, eran portadoras las bacantes, como hacían también, sin tantos aspavientos, las mujeres divinas o sacerdotiales de la cultura minoica. Hasta podría decirse que el vino y el toro, las mujeres y las serpientes constituyen pequeños «síndromes», para emplear un término médico proveniente de la medicina griega¹. Son, como quien dice, los síntomas de un estado dionisiaco agudo creado para sí misma por la *zoé*. Ella se expresaba en dichos síntomas. Los síndromes son contextos elementales del gran mito de la *zoé*. Este mito era para la cultura griega el de Dionisios; para la minoica, antes de la llegada de los griegos, el de una divinidad que tenía otro nombre ¡y que seguramente era más matizada y sintetizadora que la que hemos reconocido en la miel fermentada! Lo demuestran las valiosas vasijas para bebidas y libaciones cuya forma es una cabeza de toro.

Uno de los obstáculos para comprender la cultura minoica fue la hipótesis mucho tiempo sostenida por su descubridor de que la «bebida principal» de los minoicos era la cerveza. De este modo se trazó una línea divisoria entre griegos y minoicos, que parecían entonces más próximos a los filisteos, poseedores sin duda de recipientes para la elaboración de la cerveza². Sir Arthur Evans excavó en 1900 vasijas en las proximidades del palacio de Cnosos cuyos relieves estaban adornados con espigas de cebada. De ello dedujo que una especie de cerveza precedió en Creta al vino³. El pequeño tamaño de las vasijas en que basaba esta opinión demuestra más bien que servían para otra bebida de cebada, cuyo consumo era el requisito previo para participar en los

1. Véase Claudio Galenus: *Ad Glaucōnem de medendi methodo I. Medicorum Graecorum Opera*, ed. Carolus Gottlob Kühn, Leipzig, 1826, vol XI, pág. 59.

2. Michael Ventris and John Chadwick: *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge, 1956.

3. PM I, pág. 415; IV, pág. 637 y ss.

misterios de Eleusis⁴, es decir, en ceremonias que en Cnosos se realizaban, según todos los indicios, sin secretismo alguno⁵. Tanto más importantes eran la producción y el uso de suntuosas copas de vino en ciertos palacios⁶, sobre todo de inmensos ritones, cuernas artificiales que presuponían, necesariamente, la existencia de grandes ceremonias. Un ejemplar llevado en una procesión era tan alto como todo el busto del muchacho que lo transportaba (ilustración 19).

Una especie particular de ritones tiene la forma de cabeza de toro (ilustración 20)⁷. Resulta inimaginable que se emplearan para fines que no fueran rituales. Cuando el vino fluía del agujerito redondo del ritón como si saliera de la boca del toro, se producía algo que los minoicos consideraban de suma importancia. Las cabezas de diversos animales podían servir de vasijas para el vino. Sin embargo, en determinados momentos rituales debía ser, por lo visto, un toro el animal que ofrecía el vino. A esto mismo respondía, sin duda, el hecho de que los minoicos dieran a un toro el nombre de *Oinops*, *wo-no-qo-so*, «color de vino», que aparece dos veces junto a otros nombres de toro⁸ en las tablas de Cnosos⁹. Esta combinación se encuentra también dos veces en Homero como calificativo de toros¹⁰, sin duda como una fórmula fija y tradicional. Pues no es natural, desde luego, que los toros tengan el color del vino.

No obstante, es bien posible que estos animales llamados «*Oinops*» fueran elegidos, a raíz de unas características determinadas, para el dios del vino y criados con particular esmero. En el sarcófago pintado de Hagia Triada, perteneciente al período minoico tardío (ilustración 21a), vemos a dos terneros manchados, de dos colores diferentes, llevados en brazos como ofrendas para el difunto. En la imagen de la otra cara del sarcófago se prepara el sacrificio de una res (ilustración 21b). El gran animal abigarrado yace atado sobre el ara. Mil quinientos años más tarde nos cuentan que en el pueblo arcádico de Cínta los hombres llevaban un toro, elegido por ellos a raíz de una inspiración divina, para celebrar la fiesta de invierno de Dionisios¹¹. En la isla de Tenedos¹² se atendía a una vaca preñada como si fuera una mujer encinta y luego como a

4. Véase mi *Eleusis*, pág. 177-180.

5. Diodoro V, 77, 3.

6. Han aumentado considerablemente desde 1961 por las excavaciones de Nikolas Platon en Kato Zakro, véase *Tò Êpyov*, 1963 (1964), pág. 167 y ss.

7. Véase la hermosa pieza de Cnosos en Marinatos-Hirmer I, tabla 98. No es la única en el museo de Heraklion. A ella se suma, además, la aún más bella de Kato Zakro, *Tò Êpyov*, I. c., pág. 175, ilustración 188. Fragmentos de una pieza con la cabeza manchada de un toro (una mancha parecida a una roseta alrededor del ojo) del palacio más antiguo de Festos, publicados por Doro Levi I. c., *Bollettino d'Arte* LXI, 1956, tabla III. d. La nuestra (ilustración 20) es la mejor conservada de Micenas.

8. Luigia Achillea Stella: *La civiltà micenea nei documenti contemporanei*, Roma, 1965, pág. 166.

9. Ventris-Chadwick I. c., pág. 130.

10. *Ilíada* XIII 703, *Odisea* XIII 32; nombre del padre de un espectador justo del sacrificio: *Odisea* XXI 144, epíteto de Dionisios en *Anthologia Palatina* VI 44, 5.

11. Pausanias VIII 19, 2.

12. Claudio Eliano: *De natura animalium* XII 34.

una parturienta: todo para Dionisios, llamado allí el «dios desgarrador de los hombres». Al ternero que nacía le ponían botas de caza, como las que el dios suele llevar con frecuencia, y lo sacrificaban en representación de un niño que era, ni más ni menos, el pequeño Dionisios. La identidad del dios con el ternero y el toro queda demostrada en Grecia por las invocaciones dirigidas al *bugeñes*, «hijo de vaca» y «digno toro», el cual había de acercarse a las mujeres dionisiacas con «exaltado paso de toro»¹³.

Homero es conocedor del culto extático que las mujeres dedicaban a Dionisios, y cuando pone en boca de Zeus que el hijo de Semele nació para alegrar al hombre, sin duda lo hace pensando en el vino¹⁴. Sin embargo, también es consciente del poder ambivalente del vino¹⁵ y con su clara visión de los dioses olímpicos sólo puede ser un testigo discreto en el terreno dionisiaco, donde los animales, las plantas y el vino se presentan materialmente identificados con el dios. La expresión minoica de esta identidad es la cabeza de toro como vasija para el vino. No podemos trazar una línea divisoria absoluta para separar aquello que en este terreno ya era minoico y aquellos elementos del culto arcaico a Dionisios que conocemos a través de testimonios griegos: allí, una divinidad distinta adorada de una manera compleja que se caracterizaba por el papel del toro y aquí, ¡Dionisios! Los monumentos minoicos y los textos griegos se complementan. El cuadro que se despliega ante nosotros consiste en elementos que aparecen en parte en el arte minoico y en parte provienen de la Grecia histórica. Uniéndolos, se crea una coherencia poseedora de un sentido. Los palacios minoicos tenían sus viñedos. Cuando descubrí la línea básica –el rasgo dionisiaco– que hacía de nexo de unión en este cuadro, ya se había excavado tres años antes una viña perteneciente al apogeo de la cultura minoica¹⁶. Se encuentra en los terrenos de Vathypetro, a unos cuatro kilómetros al sur del palacio de Arcanes, descubierto más tarde. Las excavaciones de Kato Zakro de 1961 sacaron a luz toda una villa rústica dedicada al cultivo del vino¹⁷. En esos años quedó del todo patente el carácter de gran país vinícola de la Creta minoica. La idea de que la cultura del vino pasó de ahí a Grecia es lógica¹⁸. Así como resulta difícil trazar una línea divisoria horizontal y declarar: hasta aquí llega la cultura minoica caracterizada por el toro y el vino y a partir de aquí empieza la religión dionisiaca griega, también resulta difícil trazar una línea vertical y establecer una separación entre el peregrinaje de la vinicultura y el culto a Dionisios.

Sea como fuere, se impone cierta reserva y también la necesidad de una diferenciación. Porque no está claro que la vinicultura entrara en Grecia sólo

13. Plutarco: *Aetia Graeca* XXXV 229 b, véase también parte II, capítulo 15.

14. *Iliada* VI 132, 135; XXII 461 y XIV 325; véase Walter F. Otto: *Dionysos. Mythos und Kultur*, Francfort/M., 1934, pág. 52 y ss.

15. *Iliada* VI 265.

16. De Spiridon Marinatos: Πρακτικά τῆς ἐν Ἀθηναῖς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρίας τοῦ ἔτους 1952, Atenas, 1955, «Ἀνασκαφὴ ἐν Βαθυπέτρῳ Κρήτης», pág. 592; véase también los informes a partir de 1949 en la misma revista (año 1951, pág. 100 y ss.). Idea global de la situación actual: Marinatos-Hirmer I c., tabla XXI.

17. Nikolaos Platon: Τὸ ἔργον 1961 (1962), pág. 221 y ss.

18. Stella, I. c., pág. 173.

desde Creta y sólo por una vía. Habría que preguntarse también: ¿qué tipo de vinicultura proviene de Creta? El signo minoico que designa el vino, un ideograma de la segunda escritura lineal, presenta una similitud con el jeroglífico egipcio del mismo significado¹⁹, el cual demuestra a su vez una vinicultura altamente desarrollada. Recuerda la forma de las parras en una representación de la vendimia que pertenece a la época de la 18^a dinastía (1580-1314)²⁰. Sellos de arcilla con inscripciones tales como «Viñedo del palacio real» ya se encontraron en las tumbas reales de la primera y la segunda dinastía (3000-2778)²¹. Los cántaros de vino libios en la tumbas de la primera dinastía parecen demostrar un origen en el oeste de África del Norte²², tal vez en la zona explotada por Lhote²³. ¡Un largo camino se vislumbra hasta llegar al origen, al descubrimiento de la vid salvaje como fuente de alegría!

Es posible que este camino que conducía por Egipto no fuera el único para los cretenses y que hubiera también otro más corto desde la vid salvaje hasta las viñas de los palacios minoicos. Los griegos llamaban la vid *hemeris*, la «dócil»²⁴, sabedores de cómo crecía la cepa en el bosque. Podía llegar a ser un árbol grueso. Se dice que de uno de estos tallaron los argonautas la imagen de culto de la Gran Diosa Madre Rea en Asia Menor, concretamente en el Monte Dindimo²⁵. La epopeya dionisíaca de Nono, creada en las postrimerías del paganismo, expone –sin coherencia alguna con el resto del relato y hasta en contradicción con él– un antiquísimo mito de la invención de la vinicultura. Desempeña en ella un papel la vid salvaje y la serpiente, y al mismo tiempo se hace hincapié en la relación con Rea. Conforme a un oráculo de la diosa, Dionisos conoció el consumo de la uva mediante una serpiente. A continuación inventó la forma más primitiva de la elaboración del vino, pisando la uva en un hoyo abierto en una roca. Ocurrió esto en la época en que la Gran Diosa crió al pequeño Dionisos en su cueva cibérica. El relato bien podría ser el mito del origen de la vinicultura en Asia Menor. No obstante, podría poseer cierta relevancia para Creta por cuanto demuestra que el vino bien puede haber llegado proveniente de Asia Menor, donde en el siglo xix aún crecía, impresionante, la vid silvestre²⁶. Por eso citaremos el mito a continuación (*Dionisiacas* XII 293-362):

19. Ventris-Chadwick: I. c., págs. 35 y 130.

20. Adolf Erman: *Aegypten und agyptisches Leben im Altertum* (Egipto y vida egipcia en la antigüedad), Túbinga, 1923, pág. 227, ilustración 72

21. Erman-Ranke, pág. 228.

22. Albert Hermann: *Nysa*, RE XVII, pág. 1655.

23. Henry Lhote: *The Search for the Tassili Frescoes* (La búsqueda de los frescos de Tassili), Londres, 1959.

24. Odisea V 69.

25. Apolonio de Rodas I 1136-1139. Plinio, *Naturalis historia* XIV 1 menciona una estatua de Júpiter «hecha de una sola vid» en Populonia, de la cual puede suponerse que representaba a un Fufluns (Dionisos) arcaico como divinidad de la ciudad. Ahí mismo, utilizaciones de vides gigantescas, por supuesto no sólo en un sentido «dionisiaco». Sólo hablamos aquí de «síndromes» que pueden tener un significado, pero nunca de algo exclusivo.

26. J. O. Fallmerayer lo vio en Trebisonda: *Fragmente aus dem Orient*, Stuttgart, 1877, pág. 94.

Cantan los himnos que
Hay también otra leyenda, vieja, de cómo a la tierra
fértil la sangre divina mana antaño del cielo,
crea el báquico néctar de uvas y cómo en lo alto
crece sin que lo cuiden, solo, el fruto del vino.
No se lo llama aún la vid, la noble; en el bosque
crecen salvajes con hiedras entrelazadas, mezcladas,
cual una selva de cepas, plantas que libran el vino,
sacan el jugo de uvas densas y ya agobiadas.
Hay más de un territorio donde en filas, una sobre otra,
vides y vides se mecen, rojas de tanto esplendor,
y que en parte vestidas con su purpúreo indumento
aún no han llevado al fin el cambio de sus mil colores,
mientras las otras de blanco tíñense como una espuma.
Una apoya el peso en la otra que es, su vecina,
por naturaleza dorada; otras en cambio lucen
negros colores de brea y embriagan a un tiempo
a los cercanos olivos con sus brillantes aceitunas.
Otra hay cuyo argénteo fruto aún brilla inmaduro:
tíñe un hábito oscuro que de la nada ha surgido
e hincha la uva cargada hasta que el fruto madura.
Ese sarmiento torcido abraza el pino de enfrente
hasta que densas las ramas tapan el árbol entero.
Venlo contentos de Pan los sentidos: el viento.
Ebrio de vino el pino por el boreal sacudido
lanza fragrantes agujas cerca de esos sarmientos.
Alrededor de este árbol, con retorcido espinazo,
chupa el dragón el gustoso néctar que cae del fruto.
Cuando el báquico vino masca con torvos quijales
cáele de su hocico jugo de la uva embriagante,
tiñe la barba con gotas de un purpúreo color.
Baco, recorriendo montes, ve con enorme asombro
cómo un jugo encarnado tiñe el cuello del drago
Mientras de muchos colores vermes contemplan a Eyo,
con sus manchadas escamas aquél arrastra el cuerpo
y se introduce abajo en una cueva cercana.
Baco, en viendo la uva hinchada de jugo rojizo,
piensa oráculos muchos que anunció la diosa Rea
Mulle entonces la tierra y con la punta afilada
de su acérreo hierro abre un hueco en la roca.
pule los bordes de aquella gran cavidad en el suelo
y hace una fosa que es modelo del hondo lagar.
Coge con el fuerte tirso uvas recién maduradas,
crea así el modelo de la futura segur.
Lo acompaña un coro; sátiro son y recogen,
gachos algunos; los otros cortan las uvas, las ponen
en una cesta vacía; otros arrancan caóticas
hojas y quitan el verde manto que cubre los frutos

Otro levanta la diestra hacia sinuosos sarmientos
sin ningún tirso y sin puntiagudo hierro alguno,
quita las últimas uvas de inaccesibles racimos,
luego se queda sentado y alza la vista a la vid.
Baco en la cueva alisada hunde después la cosecha,
hace en medio una pila con el montón de los frutos,
densos de uvas racimos tiende abajo en capas
y los apila con mimo; como con granos la era
el agujero rellena y, una vez esto hecho,
pisa y aplasta las bayas, salta con rápidos brincos.
Sueltan los pelos los sátiros enloquecidos al viento:
lo que Dionisios enseña, ellos imitan saltando.
Pieles de cabra se atan multicolores al hombro,
con voz unánime gritan báquicos cantos sonoros,
saltan y pisán con brío la abundante cosecha,
gritan muy fuerte «evohé», y el hoyo repleto de uvas
rojo se tiñe del mar de un vino asaz rebosante,
y apretada por pies que saltan, la blanca espuma
sale del jugo rojizo de la vendimia reciente.
Y con los cuernos del toro, pues no tenían aún vasos,
sacan el caldo del hoyo. Por eso luego bautizan
con el nombre del gran dios ese buen vino mezclado.

Los últimos versos contienen un juego de palabras que asocia el vino «mezclado» –*kerannymenos*– con el «cuerno» –*keras*– como vaso primigenio para beber el vino. No resulta fácil trazar la línea divisoria entre lo cretense y lo procedente de Asia Menor en el núcleo de este mito, en cuya exuberante exposición el poeta recuerda incluso los ritones. La diosa minoica de la montaña era ni más ni menos que Rea o Reia. La serpiente que condujo a Dionisios, inmerso en el ámbito de la diosa, a probar las uvas era una serpiente mítica. Más tarde, las ménades utilizaban serpientes no venenosas como adorno bárbaro de su báquica indumentaria en el culto a Dionisios, cosa esta que se menciona por vez primera en alusión a Olimpiade, madre de Alejandro Magno²⁷. No siempre fue así. Sabemos por Andrómaco, médico de cabecera de Nerón²⁸ y especialista en venenos, que las serpientes venenosas –*echidnai*, víboras– desgarradas en el culto a Dionisios se podían atrapar sin correr casi ningún riesgo al final de la primavera o a más tardar a principio del verano, en la época de la salida tem-

27. Plutarco. *Alexander* II 6; particularmente exuberante en el cortejo dionisiaco de Ptolomeo Filadelfo, descrito por Celixeno el Rodio, *Ateneo* V 28, 198 e. Este tipo inofensivo de serpiente fue adoptado del culto de Sabazios donde seguramente se lo utilizaba ya antes, véase Demóstenes: *De corona* 260 (315).

28. Encabezado por Galeno: *De antidotis* I 8 (pág. 45 Kühn). Andrómaco era cretense, cosa que también se resalta en cuanto a Galeno: *Ad pisonem de thresiaca* I (XIV pág. 211 Kühn, probablemente auténtico, contrariamente a la opinión de Hermann Diels que seguirá en *Werke* I, nota 408, véase RE XX 2, 1802). No era de Pérgamo, como afirma Nilsson: *Geschichte der griechischen Religion* I, 2^a ed., pág. 579, 2.

prana de las Pléyades²⁹. Esta fecha coincide aproximadamente con el primer jueves de mayo, día en el cual los *serpari*, los atrapaserpientes, ofrecen víboras vivas a Santo Domingo en Cocollo, un pueblo de los Abruzos. Según Andrómaco, había que respetar a las serpientes preñadas, cosa que coincide con un importante principio de la religión dionisíaca: la protección del embrión. Las representaciones más antiguas de las ménades en las vasijas muestran a las claras que sus serpientes eran animales peligrosos (ilustraciones 22 a, b), aunque domesticables por un breve período de tiempo³⁰. Estamos ante una relación de familiaridad con las serpientes cuyo origen seguramente se remonta a la prehistoria. Nunca llegó a ser algo característico de Europa y de sus grandes religiones, pero demostró una increíble tenacidad como testimonia el ejemplo de Cocollo. Esta relación de familiaridad tenía un sentido particular en la religión dionisíaca. La serpiente es un fenómeno de la vida en el que la vitalidad, combinada con la frialdad, la viscosidad y la movilidad y a menudo con el peligro de muerte, genera un efecto en alto grado ambivalente³¹. Entre los minoicos y entre los griegos, las mujeres celebrantes las llevaban en la mano. Hemos visto, además, que podía configurar un contexto mitológico con la cepa rica en sarmientos. De las dos plantas características de la religión dionisíaca –la vid y la hiedra–, era esta última, la más «fría», la que parecía emparentada con la serpiente; por eso, esta se entrelazaba sobre todo con la corona de hiedras de las ménades³². Las ménades destrozaban a las serpientes, como hacían también con los otros animales que llevaban en la mano. Otro tanto hacían con las guirnaldas de hiedras³³, en sustitución quizá de las serpientes.

Si se estableciera una comparación numérica entre el motivo de la vid y el de la hiedra, tanto en el arte griego como en el –de él dependiente– arte etrusco, se podría plantear de entrada la siguiente pregunta: ¿por qué la enorme diferencia a favor de la hiedra? El problema se nos plantea de manera aún más contundente en el arte minoico donde, hasta el día de hoy, la hoja de parra no ha aparecido ni una sola vez entre las decoraciones vegetales de las paredes y las vasijas. La hiedra, en cambio, se utiliza con profusión en las representaciones de la naturaleza y, en forma estilizada, como ornamento. Sir Arthur Evans se mostró impresionado por este hecho, hasta el punto de considerarlo un testimonio de la religión minoica. «Entre las imágenes vegetales de éstos frescos –escribe en referencia a la decoración de la llamada Casa de los Frescos en Cnosos³⁴– hay que otorgar un lugar especial a aquello que podríamos llamar la

29. 9 de mayo por el calendario de César. Frazer sobre Ovidio: *Fasti*, pág. 73.

30. La representación hasta ahora más antigua es una llamada ánfora «tirrena». Muestra a una serpiente en postura de ataque y a otra en la mano de una ménade. Louvre E 831; Beazley ABV 103/108; Pottier: *Vases antiques du Louvre*. París, 1901, pág. 7, según Edwards más arriba, nota 15, pág. 33. *the first strikingly maenadic scene* (la primera escena marcadamente menádica)

31. En mi *Der göttliche Arzt* (El médico divino), pág. 19, cité a D. H. Lawrence, el cual señala «que hasta un susurro de la hierba puede movilizar en el hombre moderno más rígido esas capas más profundas que él no controla» (*Apocalypse*, ed. Albatros, pág. 166).

32. Plutarco. *Alexander* II 6 (ἐκ τοῦ κιττοῦ) lo insinúa

33. Plutarco. *Aetia Romana* CXII, 291 a

34. PM II, pág. 478, véase tabla X.

"hiedra sagrada" sin temor a equivocarnos (...). Las ramas trepadoras de esta planta mística aparecen también, muy similares hasta en los detalles, en los frescos afines de Hagia Triada³⁵. Los contornos de las hojas y la línea serpenteante del tallo central, en combinación con el tipo de las flores, demuestran con toda claridad que se trata de una coincidencia intencionada con la hiedra. Sin embargo, la planta que vemos no era una planta natural perteneciente a alguna región terrestre.» Así, la decoración con forma de hiedra se transfiguraba a los ojos del gran excavador y se convertía en flora mística. Sir Arthur veía en la estilización un parecido con la flor del papiro y buscó el sentido religioso haciendo un desvío por el delta del Nilo, camino que en muchas casos resulta, en efecto, recomendable. Así, pensaba él, imaginaron los minoicos la vegetación en la isla de los bienaventurados.

La relación de la hiedra con Dionisios es mucho más clara que esta hipótesis. Resulta significativo que el dios del vino nunca lleva en Grecia el nombre o epíteto de Ampelos, «vid»; sí, en cambio, el de Kissós, «hiedra», en Ática³⁶. La hiedra puede interpretarse, además, como una forma eufemística y a la vez sugestiva de la vid y se combina por otra parte con el atributo poético de *oinops* u *oinopos*³⁷, en el cual se manifiesta, no sin cierta osadía, la pertenencia a Dionisios. Walter F. Otto describe la correspondencia y la complementariedad entre las dos plantas en una página ya clásica de su *Dionisios* (143): «La vid y la hiedra son hermanas que se desarrollaron en direcciones opuestas y que, sin embargo, no pueden negar su parentesco. Ambas pasan por una maravillosa metamorfosis. La vid parece muerta en la estación fría y, seca como está, se asemeja a un tronco inútil hasta que, iluminada por los rayos renovados del sol, se convierte en un verde exuberante y estalla en un jugo fogoso e inigualable. No menos extraño es cuanto ocurre en el caso de la hiedra: su crecimiento presenta una duplicidad que bien puede recordar la doble esencia de Dionisios. Primero produce los llamados tallos de la sombra, los zarcillos trepadores con las típicas hojas lobuladas. Más tarde, sin embargo, aparecen los tallos de la luz que crecen en vertical hacia arriba y cuyas hojas tienen una forma del todo diferente; es entonces cuando la planta produce también flores y frutos. Sin duda se la podría llamar, como a Dionisios, la "dos veces nacida". No obstante, su florecimiento y sus frutos presentan una extraña relación y oposición con los de la vid. Florece en otoño, cuando se procede a la vendimia, y da frutos en primavera. Entre su flor y su fruto se halla la época de la epifanía dionisiaca en los meses invernales. Rinde tributo, por así decirlo, al dios de las embriagadoras fiestas invernales después de que asomaran sus brotes, como un ser transformado, poseedor de una nueva primavera. Por otra parte, es el adorno del invierno incluso sin esa transformación. Mientras que la vid dionisiaca precisa en sumo grado de la luz y del calor del sol, la hiedra dionisiaca apenas necesita la luz y el calor y produce un fresquísimos color verde incluso a la sombra y con frío. En pleno invierno, cuando se celebran las desenfrenadas fiestas, sus hojas recortadas se extienden, atrevidas, por el suelo del bosque o trepan por los troncos de los árboles, cual si quisieran saludar al dios como hacen las

35. Véase R. Matton: *La Crète antique*, Atenas, 1955, tabla XII 27; XVI 36.

36. Pausanias I 31, 6.

37. Sófocles: *Oedipus Coloneus* 675.

ménades. Se la ha comparado con la serpiente y la naturaleza fría que se atribuye a ambas se considera la razón de su adscripción a Dionisios³⁸. Y el movimiento con que se arrastra por el suelo o se desliza hacia arriba por los árboles recuerda, en efecto, el de las serpientes que las feroces acompañantes de Dionisios se atan a los pelos o llevan en las manos.»

El crecimiento de la hiedra contiene una serie de elementos tranquilizadores y consoladores. En ella hace acto de presencia un aspecto particular de la vida: su apariencia extremadamente fría y casi siniestra, que coincide con la de la serpiente. Así es la *zé* que, reducida a sí misma, no cesa, sin embargo, de reproducirse. Está presente en la hiedra: no como significado, sino como realidad. No como el significado de un símbolo o de una alegoría para el pensamiento abstrayente, sino en forma concreta y tranquilizadora, aunque, eso sí, con frutos amargos e incomestibles. Los frutos dulces son los de la vid, capaz de transmitir el máximo sosiego con su crecimiento silencioso y expansivo y de despertar el máximo desasosiego con su jugo de rápida fermentación, de crear un calentamiento y una intensificación de la vida hasta un punto en que lo vivo puede ocasionar a lo vivo lo absolutamente contrario e incompatible: la muerte. La hoja de parra y la vid, la uva y la vendimia evocaban imágenes y acontecimientos cuya representación el arte minoico evitaba en la medida de lo posible o, tal como parece al menos hasta el día de hoy, de manera radical sobre todo en el ambiente de los palacios.

La descripción más antigua de una vendimia en la literatura europea posee ciertos tintes de tristeza. Homero hizo que Hefesto adornara con ella el escudo de Aquiles³⁹. Fosas y cercas rodean la viña. Un único sendero conduce a las cepas. Estas se encuentran colocadas en hileras, apoyadas en los rodrigones. En la época de la vendimia caminan por el sendero los portadores, chicas y chicos. Llevan los cestos llenos de dulces uvas. Un muchacho los escolta con una lira y canta el *linos*, el lamento. Ellos lo acompañan con cantos y gritos a ritmo de baile. No hay en ello ni un ápice de sentimentalismo: se trata de un acto ritual basado en un mito. El siguiente acto se desarrollaba a buen seguro en un espacio cerrado, como en la Creta minoica y en la Grecia actual. Ahí estaba instalado el *lenos* –más tarde llamado *pateterion*–, el lugar destinado a pisar el vino. Homero menciona en la *Odisea* el acto de prensar, el cual seguramente se producía, como en Egipto, de tal manera que la masa de los orujos pisados se metía en sacos y se retorcía en un aparato cuyo nombre griego era *tropeion*⁴⁰. Sin embargo, él tampoco menciona el acto de pisar. Hesíodo también pasa por alto la pisa en las *Obras y días*. Indica la época de la vendimia, relata con todo lujo de detalles la elaboración del vino dulce a partir de las uvas secas, pero rehusa describir el proceso de pisar o prensar las uvas en un *tropeion*⁴¹.

38. Plutarco: *Quaestiones conviviales* III 52, 673 a.

39. *Iliada* XVIII 561-572.

40. *Odisea* VII 125. La palabra *τροπήιον* (que así se lee correctamente) en Hipofax fr. 53 Diehl (E. Diehl: *Anthologia lyrica*, 2^a ed., Leipzig, 1935). Ahí mismo se menciona el saco. En el «escudo de Heracles» 301 aparece el escurrir; el pisar, según he podido constatar, aparece primero en el siglo VI en el poeta yámbico Ananio, fr 5, 4. Diehl. Plinio, *Nat. hist.* XIV 84, señala expresamente respecto a la elaboración del *diachiton*, en italiano *passito: octavo di calcatis*.

41. 612.

El silencio de la literatura griega sobre el sencillo lagar –*lenos* o *patesterion*– se mantiene durante todo el período clásico, lo cual puede ser mera casualidad, pero también llama la atención por cuanto una u otra fase de la vinicultura siempre están presentes. La pintura arcaica de las vasijas introduce a seres suprahumanos, sean silenos o sátiro, como pisadores (ilustración 23)⁴²; ellos siguieron siendo los encargados indispensables de este acto en el arte de la antigüedad, salvo cuando su lugar era ocupado por los Erotes, que también eran seres divinos⁴³. En la procesión dionisíaca de Ptolomeo Filadelfo hacia el año 275 a. de C. se transportó un *lenos* sobre un carro enorme en el que sesenta sátiro dirigidos por un sileno pisaban las uvas. El dulce mosto se derramaba por el camino, y los pisadores cantaban el *melos epilenoin*, el canto del *lenos*⁴⁴. El tema de este canto nos es dado a conocer por un posterior comentario erudit: era «una canción dedicada a la pisa que, como ésta, incluía el desgarramiento de Dionisios».⁴⁵ Se hace hincapié en el carácter campesino de la canción⁴⁶. Una enumeración de las melodías que se tocaban con la flauta nombra después de una serie de lamentos el *epilenon aulema*, la «melodía de la pisa»⁴⁷. El lamento que se entona en la obra de Homero antes de este acto resulta comprensible por cuanto trata de algo tan triste como el descuartizamiento del dios. Cornuto, maestro del poeta romano Persio, documenta por otra parte que Dionisios recibía nombres diversos, tales como Baco y Eyo, cuando era invocado⁴⁸. El segundo concilio de Constantinopla, el *Trullanum*, se refiere a estas escenas todavía en en año 691 d. de C. Los pisadores gritaban una y otra vez «Dionisios» en los lagares: esta costumbre les fue prohibida⁴⁹. El concilio recomendó a cambio que se profiriera un «*Kyrie eleison*» cada vez que se recibía una medida de uvas. Por aquellas fechas los pisadores aún llevaban máscaras⁵⁰: eran, a buen seguro,

42. En Semni Karouzou: *The Amasis Painter*, Oxford, 1956, tabla 29; un vaso de figuras negras en San Petersburgo, en Godofredo Bendinelli: *La vite e il vino. Monumenti antiche in Italia*, Milán, 1931, pág. 45, ilustración 86; ejemplos más antiguos ibíd., Ilustraciones 172-173, pág. 204, ilustraciones 251-253, pág. 214, ilustración 264.

43. Véase Gerhardt Rodenwaldt: *Der Klinensarkophag von S. Lorenzo*, IdL XLV, 1930, pág. 174, ilustración 50, con muchos ejemplos de erotos que realizan la vendimia. Cuando los pisadores sostienen el *pedum*, la vara curva de pastores y cazadores de liebres –tal como ocurre en Bendinelli, pág. 246, ilustración 299 o tabla X, es decir en monumentos muy tardíos–, sigue tratándose de una insinuación del disfraz del sátiro.

44. Calixeno de Rodas en Ateneo V 199 a

45. Scholium in Clementis Alexandrini Protrepticum I, 2, 2: περιεῖχεν τὸν τοῦ Διονύσου σπαραγμόν

46. ἀγροικικὴ ὡδῆ, véase el Anacreonteum 57 πατοῦσιν σταφυλήν ... ἐπιληνίοισιν ὕμνοις

47. Pólux: *Onomasticon* IV 55

48. *Theologiae Graecae compendium* XXIX

49. μὴ τὸ τοῦ βδελυκτοῦ Διονύσου δνομα τοὺς τὴν σταφυλήν ἐκθλιβοντασ ἐν τοῖς ληνοῖς ἐπιβοῶν, dirigido por Phaidon Koukoules. Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός, V. Atenas, 1952, pág. 293

50. Koukoules cita a προσωπίδας φοροῦντες. Por contra, una fiesta de bacantes con tirso y corona de hiedra se toma por una vendimia: *simulacrum vendemiae*, Tácito: *Anales* XI, 31.

las máscaras de sátiro y silenos. Esto nos permite comprender por qué las representaciones artísticas de la antigüedad entera mostraban a éstos en el papel de pisadores: eran, en realidad, pisadoras disfrazados.

Los egipcios veían entre las constelaciones del cielo una «prensa sanguinaria»⁵¹. El Señor dijo en Isaías⁵²: «Solo piso los lagares, y entre los pueblos no hay ninguno conmigo. Los he pisado en mi cólera y los he aplastado en mi furia. Por eso su sangre ha salpicado mi indumento, y me he manchado toda la vestimenta». Son imágenes que se alejan mucho de los griegos y que sin embargo se mantienen cerca del mito originario de Dionisios y de la Creta minoica. Esta última hace de puente entre Egipto y Grecia. Todo cuanto allí ocurrió sólo era un preludio respecto a la Grecia histórica, pero por lo demás era un interludio en el que participaba también Oriente, no sólo Egipto. Algunos elementos de la religión dionisíaca que aparecen en este intermedio pueden haber habitado, como la vinicultura, al este y al sur de la isla más grande del Mediterráneo y pueden haberlo hecho antes o al mismo tiempo. En Creta estos elementos se presentan con un estilo nuevo: es el punto de partida de algo del todo novedoso, pues era este estilo el propio de una cultura nueva y especial.

2. NOMBRES DIONISÍACOS

El estilo, el arte, los objetos representados o sorprendentemente evitados por los artistas permiten desarrollar algunas ideas sobre la cultura minoica y la religión dionisíaca que podrían servir para una consideración preliminar sobre la historia de la religión en Europa aunque la relación entre dicha cultura y dicha religión no quede demostrada por los textos. Estos son mísimos por el momento: sólo nombres y poca cosa más. Ahí tenemos sobre todo, en el palacio de Néstor en Pilos (ya en la península), perteneciente al estilo de la cultura minoica, el nombre del propio dios, en genitivo: *di-wu-nu-so-jo*, *Dionysoi*. Sólo una palabra: la tabla de arcilla está rota después de estas letras¹. Después venía quizás la indicación de una medida y el texto quería decir: «Del de Dionisios, tanto». Una segunda tabla² registra *di-wu-nu-si-jo* como entrega a un hombre (*tu-ni-jo*), pero la línea, que probablemente continuaba con la indicación de una medida, vuelve a quedar interrumpida; en la otra cara se ve la entrega de algo que todavía nos resulta incomprendible (*no-pe-ne-o*) a *wo-no-wa-ti-si*, es decir, a *Oino-tisi*, a las mujeres de *Oinoa*. En ambas tablas, «del de Dionisios» sólo puede significar vino. El topónimo *Oinoa* aún puede entenderse, probablemen-

51. Véase S. Schott: *Das blutrünstige Keltergerät* (La prensa sanguinaria), en: *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* LXXIV, 1938, pág. 93 y ss.

52. LXIII 2.

I. Xa 102.

2. Sb 1419 *di-wu-ju-so-jo* [...] *tu-ni-jo* [...] *no-pe-ne-o* [...] *wo-no-wa-ti-si* [...]; véase Jean Puhvel: *Eleuther and Oinatis: Dionysiac data from Mycenaean Greece* (Eleutero y Oinatis: datos dionisíacos de la Grecia micénica), en: *Mycenaean Studies. Proceedings of the III. International Colloquium for Mycenaean Studies, held at «Wingspread»*, del 4 al 8 de septiembre de 1961, ed. por L. Bennett Jr., Madison, 1964, pág. 168.

te, en el sentido fundamental de la palabra, o sea, como «lugar de vino». El nombre aparece, con diversas terminaciones, al menos veinte veces en Grecia como denominación de localidades y ríos. Si las mujeres de un lugar de este nombre eran agraciadas de este modo, era porque sin duda se trataba de mujeres dionisíacas; más tarde, en Grecia, estarían representadas en colegios especiales de mujeres, como las catorce *gerairai* en Atenas, las diecisésis mujeres de Elis o las tías de Delfos. Otro breve texto de Pilos se refiere a un tal «Eleuther, hijo de Zeus» al que se le ofrendan reses³. *Eleuther* –equivalente a *Eleutero*, al que le corresponde el *Liber* de los romanos– sólo puede ser Dionisios, sobre todo porque se destaca su condición de hijo de Zeus. El texto demuestra la existencia de la religión dionisíaca y también la descendencia ya conocida del dios en la península griega en el siglo XIII a. de C., en el apogeo del palacio de Néstor.

Otro tanto ocurre en Creta con *Penteo*, escrito *pe-te-u* en una tabla de Cnosos⁴. Entre los nombres documentados de los griegos ninguno se corresponde con esta grafía. Los portadores de nombres dionisíacos eran en Cnosos hombres que se mencionan como personas que ejercen diversas funciones, a diferencia de otras cuyos nombres no implican una referencia perceptible a la religión. Los nombres de personas plantean en todas las épocas problemas que no pueden resolverse solamente mediante el conocimiento de la lengua. En general, también es preciso conocer la religión y la mitología vigentes en el período en que se daban esos nombres. De lo contrario no se comprende, por ejemplo, que las niñas reciban en España el nombre de Dolores si no se sabe que quizás han nacido en el día de la *Mater Dolorosa*, la *Virgen de los Dolores*: en una fiesta que también lleva el nombre de *Dolores*. De este modo se las pone bajo la protección de la madre de Dios. El nombre sería del todo incomprensible sin la historia sagrada cristiana. Algo similar ocurre con el nombre cretense de *Penteo*, que implica el *penthos*, el *dolor*, y se refiere a una persona llamada, por algún motivo, «adoliente».

El nombre de *Penteo* presupone el mito de un dios que sufre de forma temporal, pero que triunfa sobre el sufrimiento. Una persona sólo podía llamarse así porque existía el fundamento de la historia sagrada. Es el mito de Dionisios por el que luego, en Grecia, aparecen nombres tales como *Penteo* y *Megapentes*, «el de los grandes dolores»⁵. En las versiones transmitidas del mito eran adversarios del dios, por los cuales él sufrió y que por ello eran castigados con el sufrimiento. En un principio, sin embargo, el «sufriente» –*Penteo* o *Megapentes*– era el propio dios. Sin duda existían diferencias entre la religión dionisíaca de la época minoica tardía, origen del nombre de *Penteo*, y la religión de la época de la tragedia griega, en la cual *Penteo* aparecía en la escena como el castigado perseguidor del dios: diferencias que no afectaban a la esencia de la religión dionisíaca, sino a la relación de los hombres con los dioses. Entre los griegos del período histórico, los apelativos ya no asociaban a la

3. Cf 3, 1-2 no-i-je-si me-za-na e-re-u-te-re di-wi-je-we qo-o; Puhvel I. c., pág. 164.

4. As 603.

5. Respecto a *Penteo*, mi *Mythologie der Griechen* pág. 225. Sobre *Megapentes*, mi *Heroen der Griechen* pág. 66. *Megapentes* se llamaba, según Homero, un hijo de Menelao. Llevaba «el gran sufrimiento» del padre en el nombre, por cuanto Menelao no tenía hijo con Helena. *Megapentes* era hijo de una esclava, véase *Odisea* IV 11 y ss.

persona con una divinidad como hace esta serie de nombres minoico-griegos. El mito que los griegos encontraron en los palacios cretenses no se modificó en su núcleo, pero sí en los diversos relatos, que lo fueron adaptando a las concepciones propias de épocas posteriores.

El sufrimiento implícito en el nombre de Penteo forma parte de la prehistoria de la tragedia griega⁶. A la prehistoria de la comedia en Grecia pertenecía un tal *Fales*, figura divina que se llevaba en las procesiones en homenaje a Dionisios y se cantaba como su amigo y compañero: el falo, imagen excitante de la *zōé* excitada. Llamarlo «símbolo de la fertilidad», como suele hacerse de manera sumamente abstracta, no es lo adecuado para definir el carácter concreto de esa cosa mostrada en una imagen o copia en madera. Así como el efecto de un simple símbolo no es el de una serpiente viva, el de esta imagen tampoco era el mismo, aun contemplada por muchachas y mujeres de pudorosa discreción. Las falagogías o faloforías, como se llamaban las procesiones festivas con grandes falos de madera, nunca aparecen en las representaciones de los minoicos o micénicos. Tampoco es seguro que *Fales* –tal como creía Michael Ventris en un principio– fuera un nombre de persona⁷. Ya existían otros nombres ordinarios, tales como *sa-ni-ja*, que es seguramente Sannion, el nombre de un pastor de Pilos cuyo significado es el mismo que *Fales*⁸, y *si-ra-no*, *Silanos*, en Cnosos⁹, que es como se llamaban los seres fálicos, semianimales y semidivinos, los silenos, imitados en Grecia como acompañantes de Dionisios por bailarines humanos.

La ausencia de representaciones de este tipo en las paredes de los palacios se puede explicar por la discreción del arte y por sus leyes de estilo. No faltan desde luego las imágenes y objetos que no son tan decentes como los temas más conocidos del alto arte minoico¹⁰. Sin embargo, son más bien periféricos y de ejecución menos artística, como suele ocurrir también en tiempos posteriores con las representaciones de carácter más vulgar¹¹. Una vasija de esteatita de un palacio minoico más antiguo de Hagia Triada (hacia 1500 a. de C.) muestra una escena de la vida popular, normalmente desconocida e imaginable: una procesión con útiles, probablemente horcas, usados para varear los árboles en la cosecha de la aceituna. Salvando las diferencias debidas al ámbito, que en este caso no es el vino, sino el aceite, la procesión puede compararse con el *komos*, una procesión dionisíaca¹². El instrumento de música

6. Véase mi *Die Bacchantinnen des Euripides* («Las bacantes» de Eurípides), en: *Werke* II, pág. 283 y s.

7. Aristófanes: *Acharnenses* 236.

8. Su forma escrita sería *pa-re*, que Michael Ventris ya leyó como *Phales* en su *Glossary* de 1953. En la 3^a edición de *The Knossos Tablets* se lee *pe-re* en un sitio, y la lectura de otro no es segura.

9. An 5.6 y Cn. 4.3; según Oscar Landau: *Mykenisch-griechische Personennamen* Göteborg, 1958, pág. 189 sobre σάρννιον αἴδοιον.

10. V 466.I; Landau I, c. 257.

11. Pierre Demargne: *Deux représentations de la déesse Minoenne dans la nécropole de Mallia*, en: *Mélanges Gustave Glotz* I, París, 1932, pág. 305 y s.

12. De estas forman quizás parte unos veinte objetos similares a falos que se guardaban en Cnosos ante el palacio, probablemente como objetos votivos, en un foso junto al «palco real». Al lado se encontraba la mitad de un «cuerno de consagración»

que sostiene uno de los guías del grupo, sin embargo, es de origen egipcio. Se trata de un sisto, lo cual demuestra que los préstamos procedentes de Egipto también eran posibles en este ámbito¹³.

Según Herodoto¹⁴, Egipto era el país de origen de las faloforías. El adivino y sacerdote Melampo –el mismo con el que el perseguidor de Dionisios, Megapentes, tuvo que compartir su reino en Argos¹⁵ y que según la leyenda pertenece a la época micénica– introdujo los falos en Grecia como un elemento característico de la adoración del dios cuyo exégeta, *exeges*, era¹⁶. En las procesiones egipcias que Herodoto compara con las faloforías griegas, las mujeres llevaban unas estatuas que, en sí inmóviles, sólo mecían sus desmesurados falos. Esto se producía mediante un mecanismo en el interior de las figuras. El nombre de Sannion expresa precisamente este movimiento: se puede traducir como el «coleante»¹⁷. Herodoto pasa por alto Creta, que, no obstante, puede considerarse un país mediador tanto en este caso como en el del calendario que se orienta por la estrella Sirio. Al significado de esta estrella se remontan dos nombres de persona minoicos, de los cuales uno al menos puede incluirse entre los nombres dionisíacos

3. IACAR Y IACO

Cuando la salida de Sirio en el amanecer se convirtió en el comienzo del año nuevo en Egipto, la llegada de una estación mejor se podía anticipar por la incipiente crecida del Nilo. Sin embargo, era al mismo tiempo el período del calor más temible: es decir, una época en alto grado ambivalente. Algo similar ocurría en Creta y en Grecia, con la diferencia de que allí no existía el río Nilo. El calor era a todas luces maligno, como lo era también la estrella con cuya aparición principiaba. No obstante, la estación era asimismo misteriosamente positiva. En griego la llamaban *opora*: una denominación de difícil traducción, por cuanto no sólo significa el período sino también sus frutos. Homero conoce a Sirio como el «can de Orión». En cuanto *Alpha canis*, la estrella pertenece al gran cazador cuya gigantesca figura ya domina el cielo durante meses y lo seguirá dominando hasta sucumbir mordido por el celestial Escorpión¹. Un similitud del canto XXII de la *Ilíada* expresa la ambivalencia de la estrella.

(*horn of consecration*) que adornaba los santuarios minoicos se encontraba al lado. Debo estos detalles al profesor Platon, quien data los objetos entre los años 2000 y 1700 a. de C.

13 Sir John Forsdyke: The «Harvester» vase of Hagia Triada, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XVII, 1954, pág. 8. En la cosecha de la aceituna (o en la trilla, lo cual es seguramente falso) pensaba Marinatos I. c. en relación con las tablas 103-105, donde está representada la vasija.

14 II 48, 2; las correspondencias egipcias en Alfred Wiedemann: *Herodots zweites Buch mit sachlichen Erläuterungen*, Leipzig, 1890, pág. 233 y ss.

15 Kerényi: *Heroen der Griechen*, pág. 316

16 Herodoto II 49 δέξηγμσάμενος τοῦ Διονύσου τότε ὄνομα καὶ τὴν πομπὴν τοῦ φαλλοῦ.

17 De σαίνειν

1 Véase más arriba pág. 43 y ss

Aparece Aquiles (26-31):

Esplendoroso como la estrella (...) que sale en otoño y brilla más que todas entre las dos luces de cuando se ordeña. Los hombres la llaman el Can de Orión; mucho brilla, pero es fatídico signo pues trae gran fiebre a los pobres hombres.

Opora, cuya estrella es Sirio según Homero², ya no coincide con el otoño precisamente cuando la estrella sale por primera vez al atardecer. Su duración abarca unos cincuenta días, partiendo de la segunda mitad de julio hasta mediados de septiembre, cuando la posición de Orión en el centro del cielo y la salida temprana de Arcturo daban, según Hesíodo, la señal para el inicio de la vendimia³. Las *Leyes* de Platón nombran los dos regalos de este período: tesoros que pueden guardarse, o sea, los frutos, y algo más sublime y más difícil de guardar –*athesauriston*–: la alegría dionisíaca⁴. Dionisíaca –y quizás el propio Dionisios– es a juicio de Píndaro «la luz pura del estío» (*hagnon phengos oporas*)⁵. Un pintor de vasos del siglo vi⁶ escribió al lado de la infantil figura del dios que emerge del muslo de Zeus: *Dios phos*, «luz de Zeus». Esta luz era en su origen la luz de Sirio y el regalo que prometían las viñas ya verdes era obsequio de esa estrella ambivalente.

Antes de que, procedente del sur, Dionisios llegara a Grecia como dios del vino, allí parecían darse por satisfechos con un rey mítico como inventor de la vid y con Sirio como auténtico obsequiante. La vid poseía ya en aquel entonces un mito sobre su origen, en el cual, a raíz de los movimientos de las estrellas en el cielo, su descubrimiento se relacionaba con el can de Orión. El suelo natal de este mito era Etolia, situada al oeste de la península griega, y la tierra colindante de los locrios occidentales⁷; eran, pues, regiones montañosas muy distantes de Creta. El historiador jonio Hecateo de Mileto narró el mito.

2. ὀπώρης aquí, διοτήν ὀπωρινός *Iliada* V 5.

3. *Werke und Tage* (Obras y días) 609-611.

4. *Leges* VIII 844 d: τὴν παιδυάν Διονυσίαδα ἀθησαύριστον.

5. Fr. 140 Bowra: δενδρέων δὲ νομὸν Διώ / νυσσος πολυγαθῆς αὐξάνοι, / ἄγνὸν φέγγος ὀπώρας. La última línea admite dos interpretaciones: *hagnon phengos oporas* puede ser la aposición de Dionisios y el dios, la «luz pura de pleno verano»; o bien se trata de la aposición de δενδρέων νομὸν, de los huertos que Dionisios debe hacer crecer, y por tanto también de la «luz pura de pleno verano». En ambos casos, sea de manera directa o indirecta, la luz proviene de él.

6. El llamado «pintor de Disfos», en C. H. Emilie Haspels: *Attic black-figure Lekythoi*. París, 1936, pág. 96, con el instructivo comentario de Sir John Beazley sobre la imagen del vaso y la inscripción. ABV pág. 509, 120 advierte a Beazley sobre una interpretación errónea: Heinrich Fuhrmann, *Althamas*, IdI LXV/LXVI (1950/1951), pág. 111 y s. La clasificación correcta como ejemplo más antiguo de representación del nacimiento desde el muslo se encuentra en A. D. Trendall: *A Volute Krater at Taranto*, IHS LIV, 1934, pág. 176 y ss. Véase pág. 248 y s.

7. Estrabón IX 4, 10.

transformándolo en un relato genealógico⁸. Según dicho relato, un cazador salvaje –esta característica quedó reflejada en el nombre de Oresteo, «hombre de las montañas», que sugiere la palabra «Orión»–, hijo del hombre primigenio Deucalión, llegó a Etolia para fundar un reino. Su perra parió una vara. Oresteo la mandó enterrar, probablemente porque se trataba de un aborto. Pronto se descubrió que había nacido la primera vid, regalo de un perro celestial: del can de Orión, cuya figura se vislumbra en el cazador salvaje. Tras este acontecimiento, el cazador llamó a su hijo Pitio, «el plantador». El hijo de éste era a su vez Oineo, llamado así por la vid, *oine*. En otra versión del mito, que por lo visto recurre a préstamos de la religión dionisíaca, un macho cabrío se apartaba con frecuencia de los rebaños de Oineo, desaparecía y siempre volvía saciado. El rey tenía un pastor de nombre parecido al del cazador del relato precedente⁹. El pastor descubrió que el macho cabrío tironeaba de una cepa llena de uvas. Así pues, Oineo fue el primero en convertir las uvas en vino. Sin embargo, ¡esto no ocurre en todas las narraciones sin que haya instrucciones de Dionisios! El dios fue recibido en casa del rey o, mejor dicho, de la reina Altea, como hacía cada año en Atenas en casa de la esposa de quien llevaba el nombre de rey, del *archon basileus*. Oineo se retiró discretamente y por eso, precisamente, obtuvo el don del vino¹⁰. En la forma sencilla y sin duda originaria en que el mito se conservó entre los locrios, ni siquiera se hablaba de un particular héroe del vino con el nombre de Oineo, sino sólo del cazador Oresteo y su perra. De la vara que parió surgieron, con forma de ramas (*ozoi*) no sólo las cepas, sino también los hombres de ese pueblo, los locrios ozoles¹¹.

Sólo de una manera gradual, este mito se convirtió en una historia sagrada puramente dionisiaca. El nombre de Oresteo y el simple cazador quizás sólo ocuparon el lugar de Orión en la obra de Hecateo o poco antes de él. Por la historia de su nacimiento (surgió de un saco de cuero), Orión pertenecía a la edad de la miel. Su relación con el vino no era tan clara y ordenada como la de Dionisios. Con el rey Oinopio de Quíos, con toda probabilidad un héroe inventor del vino como Oineo y más tarde convertido en hijo de Dionisios, Orión se comportó como un ser de los tiempos primitivos que no conocía el vino y cayó víctima de él. Fue cegado por Oinopio como castigo por los actos impúdicos que realizó en estado de embriaguez¹². Aristeo, ya perteneciente a la siguiente escala cultural entre la miel y el vino, ordenó que la salida de Sirio se celebrara en Keos con un baile de armas. No obstante, hizo al mismo tiempo todo lo posible por mitigar los efectos perniciosos de la estrella que se desarrollaban a partir de la aparición del can¹³. En Egipto también se hacía algo especial en este sentido, y la Creta minoica parece haber participado de esos actos de magia defensiva.

En Cnosos aparece el nombre de *i-wa-ko*¹⁴, cuya lectura griega puede ser

8. Hecateo fr 8 Jacoby FgH 1; Kerényi: *Heroen der Griechen* pág. 126 y s.

9. Orista, en *Mythographus Vaticanus* I 87; en Probo y Servio, en *Vergili Georgica* II 1, se llama Estafilo, según σταφυλή, «racimo».

10. Higino: *Fabulae* 129.

11. Pausanias X 38, 1.

12. Kerényi: *Mythologie der Griechen* pág. 198.

13. Véase más arriba pág. 63

14. Kn As 1516, 18

lakos, lachos, pero también *lakchos*; en Cnosos y en Pilos también se observa con frecuencia la palabra *i-wa-ka*¹⁵. Con esta se asocia quizás la palabra *lakar*, totalmente extraña a la lengua griega, que es un nombre para designar a Sirio¹⁶. Una historia egipcia podría citarse para explicar estos dos nombres, *lakar* y *laco*¹⁷. Iachen o *lachim* se llamaba un hombre sabio y piadoso de Egipto que, según cuentan, vivía bajo el rey Sinyes¹⁸. El hombre era quizás un personaje divino. Se dice de él que mitigó la fuerza férvida que caracterizaba a Sirio en su salida temprana y extinguió las epidemias que se producían por esas fechas. Tras su muerte se le erigió un santuario fúnebre; los sacerdotes, después de las ceremonias del sacrificio, cogían fuego de su altar para conjurar los peligros. Segundo parece, se trataba de un acto de hechicería en el que se llevaba fuego de un sitio a otro para contrarrestar el ardor pernicioso de la estrella.

Por medio de Dionisios, este ardor se convirtió en la «luz pura del estío». La «luz de Zeus» era acogida en la persona del hijo del dios celestial. La palabra griega *iachros*, un adjetivo que sólo se conoce por la enciclopedia de Hesiquio, significa –según él– «uno de la alegre luz de Zeus»¹⁹. Esta luz se puso de manera muy concreta en manos de un personaje divino considerado un doble de Dionisios. Su nombre, de raíz idéntica a la de los dos nombres minoicos ya mencionados²⁰, sin duda adquirió la forma fonética definitiva de *lakchos* por el énfasis con que se repetía el grito en las procesiones. No podemos hablar de una exclusiva deificación de este grito. Pues el Iaco griego poseía dos características: no sólo se profería en voz alta y se repetía infinitad de veces, sino que era, además, un portador de antorcha²¹. En la figura de Iaco se conservaba, pues, la relación con la luz y el fuego. «El fuego es un arma dionisiaca», dice Luciano²². Las bacantes son capaces de llevar fuego sobre la cabeza²³. En la *Antígona* de Sofocles, el coro invoca a Dionisios, «jefe de la ronda de estrellas que esparsen fuego», para curar la ciudad enferma de Tebas²⁴. Podría invocar una verdadera estrella en el cielo. Pero no: lo llama «Iaco, administrador del tesoro» (*tamian lakchon*), administrador y obsequiante de los tesoros dionisiacos del año.

Dionisios aportó este aspecto de su época originaria minoica, de la época de su antigua relación con el llameante inicio del año en Sirio. En Atenas, la procesión –en la cual llevaban también la estatua de Iaco, el portador de antorcha– se organizaba al final de las *opora*, como preludio de los grandes misterios de Eleusis, donde un niño divino nacía en los infiernos en la época

15. KN V 60, 2; UF 120 b; PY In 310, 16; 310, 11; UB 1317.

16. Ἰακάρ· ὡς κύων ἀστήρ

17. Suda II pág. 616, 2; Eliano, fr. 195

18. Este rey es, por lo demás, desconocido, véase Kees Sinyes. RE II A, pág. 1541, quien comenta respecto al relato: «Esta información se remonta sin duda a una fuente egipcia».

19. εὐδοτεινόν. Hesiquio, pág. V. *ἰαχρόν*

20. Su forma fonética los separa del *ἰαχή* *ἴαχω*, homérico, más tarde también *ἰαχέω*, en su origen con *v-* incluso en la primera sílaba.

21. En relieves del ágora ateniense

22. *Bacchus* III

23. Eurípides. *Bacchae* 757 y ss.

24. *Antígone* 1146-1152.

de la vendimia²⁵. Iaco, invocado en voz alta, es «la estrella portadora de luz de los misterios nocturnos». Así lo llama Aristófanes en *Las ranas*. En su obra, la procesión aparece en escena, ligeramente modificada, como un desfile de los muertos bienaventurados del Elíseo²⁶. Del siglo I a. de C. proviene también el dato, de cuya credibilidad aún se hablará (III, cap. 5), de que los mismos misterios que en Eleusis sólo eran accesibles a los iniciados en Cnosos se celebraban a la vista de todos²⁷. En Atenas, la procesión con la imagen de Iaco y los gritos de Iaco tampoco podían mantenerse del todo en secreto²⁸. El tiempo transcurrido entre este dato relativo a ritos equivalentes en Cnosos y los nombres minoicos es de más de mil años. El lapso de tiempo entre la aparición en Cnosos del nombre divino de *pa-ja-wo* –Paiaon en versión griega– y el grito de *Paian* (pean) en Delfos y en todas las regiones de Grecia tampoco es inferior, aunque mucho más rico en testimonios, empezando por el propio Homero²⁹.

4. ZAGREO

El siguiente corte transversal por la historia minoica y griega de la religión y la cultura nos conduce a los tiempos de la primitiva vida de los cazadores. Dos objetos que forman parte del culto histórico a Dionisios, la máscara y la cabra, aparecen en un sello en una tumba cercana a Festos: la máscara, una manifestación del dios, y la cabra, su representante y la víctima característica de la religión dionisiaca. La piedra tallada muestra, en el centro de una composición con dos gigantescas cabras, un rostro humano que se distingue de otras caras representadas en los pequeños monumentos minoicos (ilustración 24)¹. Se trata evidentemente de una máscara, un predecesor de las máscaras dionisiacas arcaicas que conocemos por los vasos pintados y las representaciones escultóricas². El sello debería incorporarse entre los símbolos de la reli-

25. Véase mi libro *Eleusis*, pág. 62-64.

26. El texto (340-342) debe leerse: ἔγειρε φλογέας λαμπάδας ἐν χερσὶ τινάσσων - "Ιακχ' ὁ" "Ιακχε - νυκτέρου τελετῆς φωσφόρος ἀστήρ" «Agitando antorchas llameantes en ambas manos –Iaco, oh Iaco!– estrella portadora de luz de misterios nocturnos». El verso intermedio es un *versus intercalaris*, un refrán, sintácticamente independiente tanto del anterior como del siguiente, al tiempo que estos dos versos sí están relacionados. Por eso leo ἔγειρε en lugar de ἔγειρε. Después de ἐν χερσὶ se añadía como explicación: γὰρ ἦκει. Esto confirma la tercera persona.

27. La diferencia principal residía en el hecho de que Iaco era también invocado en esta procesión, pero no llevado como ocurría de Atenas a Eleusis. Se lo creía ver como una aparición, a partir del verso 340. El verso 350 σὺ δὲ λαμπάδι se dirige al jefe del coro, un bienaventurado (μάκαρ), y no a Iaco.

28. Véase *Eleusis*, pág. 8.

29. Véase mi *Der göttliche Arzt*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 3^a edición, 1975, pág. X y s.

1. Véase L. Savignoni: *Scavi e scorpette nella necropoli di Phaestos*, Monumenti antichi XIV, 1904, pág. 622, ilustración 96, tabla 9, pág. 623: *Nello spazio centrale una testa umana con orecchie larghi e mento prominente*. Época: entre 1400 y 1300 a. de C.

2. Véase más abajo pág. 196.

gión dionisíaca³. Los eslabones intermedios eran las máscaras de madera que se utilizaban en el culto al dios, bien llevadas por los bailarines, bien colgadas entre ellos en un palo o árbol. La *zōé*, presente en todos los seres vivos, se convirtió en realidad espiritual porque el ser humano se abrió a ella y la percibió de una manera especial, en una suerte de *second sight*. No se «formaron un concepto» ni se «hicieron una idea» de ella. Se la experimentaba de forma absolutamente próxima e inmediata en el animal. La máscara transmitía la experiencia de lo vivo de una manera extrañamente refractada a quienes no eran sus portadores: era al mismo tiempo siniestramente cercano y lejano. Algo parecido ocurría con el dios cuando sólo era un rostro. Se presentaba con rasgos humanos a los hombres: de un modo más inmediato que las otras formas de la *zōé* y sin embargo inerte, como si estuviera apartado de todo lo vivo.

Muchas piedras grabadas de los minoicos representan a seres fantásticos que no pertenecen o ya no pertenecen al mundo de la vida: son seres compuestos de miembros humanos y animales o provistos de alas, cosa que en cuerpos de este tipo no suele ocurrir en el mundo natural. El añadido de las alas, señal de que las fronteras de la naturaleza se cruzan rumbo a una dimensión adicional que, de hecho, sólo puede percibirse de forma visionaria, se extiende hasta el arte arcaico inicial de los griegos. Puede caracterizar como divinos a todos los participantes de una escena mitológica⁴. En una joya minoica de Cidonia, en cambio, el dominador de al menos parte del mundo de los seres vivos aparece sin alas: se trata, evidentemente, de un «señor de los animales salvajes». Su relación con los dos leones que lo flanquean es absolutamente nítida y se expresa en un gesto: extiende las manos sobre los animales erguidos (ilustración 25)⁵. Este tipo, ya provisto de alas y proveniente del Próximo Oriente, es adoptado luego por el arte helenístico como el «Dionisios oriental»⁶. Este hecho y el nombre griego de una divinidad que actúa de idéntica manera –el «*Zagreus*» asociado al mito órfico de Dionisios– hacen que muy probablemente estemos ante una representación del Dionisios cretense. El dios se limita a sujetar con la mano a dos fieras, los leones. Los doma, por así decirlo, mediante imposición de las manos. Los hechiza y los tiene cautivos.

Un cazador que atrapa vivos a los animales se llama en griego *zagreus*. Eruditos griegos interpretan más tarde el nombre como «gran cazador», estableciendo una analogía con *zatheos*, «sumamente divino»⁷. No obstante, la

3. T. B. L. Webster *From Mycenae to Homer*, Londres, 1958, pág. 50.

4. Representación del nacimiento de un dios de la cabeza de la diosa en un *pithos* del siglo vii. Hallazgo y publicación parcial de N. M. Kontoleon en las revistas *Kykladika* II, 1956, ilustración 5 y *Kretika Chronika* XV/XVI, 1961-1962, parte I, tabla 52.

5. Del hallazgo informa Evans: *Discovered in the immediate neighbourhood of Canea, on or near the site of the ancient Kydonia* (Descubierto en las proximidades inmediatas de Canea, en o cerca del emplazamiento de la antigua Cidonia). *IHS* XXI, 1901, pág. 164. V. E. G. Kenna: *The Cretan Seals*, tabla 18, 9 P.

6. Véase Ernst Langlotz: *Dionysos*, en: *Die Antike* VIII, 1932, pág. 177, ilustraciones 11, 12 Charles Picard: *Dionysos Psilax*, en: *Mélanges Navarre*, 1935, pág. 317 y ss. Berta Segal: *Sculpture from Arabia Felix*, *AJA* LIX, 1955, pág. 212 y ss., tabla 59, 2. AM LI, 1926, tabla XIX.

7. *Etymologicum Gudianum* «*Zagreus*».

palabra *zagre*, procedente del ámbito lingüístico jonio⁸ y con el significado de «excavación para atrapar vivos a los animales», evidencia que el nombre contiene, aunque sea mínimamente, la raíz de *zoé* y *zōn*, «vida» y «ser vivo». La traducción exacta de Zagreo sería «atrapador de animales». Como nombre de persona, *sa-ke-re-u* aparece en diversas formas gramaticales en Pilos, una vez incluso como apelativo de un sacerdote⁹. La transcripción como Zagreo es la más natural¹⁰, si bien la escritura también poseía un signo especial para *za*. Un sacerdote de Dionisios en Pilos, que en el ejercicio de su sacerdocio imita a su dios haciendo de cazador, que se dedica a atrapar animales vivos y que por eso se pone ese nombre, resulta perfectamente imaginable.

Antes de la introducción de la cultura del vino, Creta era un enorme coto de caza y lo siguió siendo allá donde acababan las viñas. En la mitología cretense los cazadores y cazadoras divinos desempeñaban un importante papel. Orión cazaba en Creta cuando amenazó con eliminar a todos los animales de la tierra y la Tierra, para evitarlo, creó el Escorpión¹¹. Una cazadora cretense era Britomarte, hija de Zeus y diosa parecida a Artemisa, que probablemente tenía este nombre –la «dulce virgen»– como epíteto. Minos estuvo nueve meses siguiéndole el rastro¹², seguramente como cazador. Deméter se entregó en los surcos de un campo cretense tres veces arado a un cazador llamado Iasion o Iasios¹³. Entre los cazadores cretenses, se considera el más grande aquel que se llamaba Zagreo, por cuanto se caracterizaba por atrapar vivos a los animales. Su primera mención en la literatura griega habla de él como el supremo de los dioses. El verso se encontraba en la *Alkmeonis*, una epopeya creada en el siglo VI o quizás incluso antes¹⁴:

Πότνια Γῆ Ζαγρεῦ τε θεῶν πανυπέρτατε πάντων.
¡Señora de la Tierra y Zagreo, que estás por encima
de todos los dioses!

Una invocación que relaciona de tal manera a Zagreo con Gea, la diosa Tierra, y lo nombra como quien está por encima de todos los dioses, sólo puede referirse a uno de los grandes dioses de la religión griega: ya sea al polo opuesto de la madre tierra, es decir, al dios supremo del cielo, Zeus, ya sea al otro Zeus, al dios de los infiernos. Precisamente este hecho queda doblemente documentado por Esquilo en una tragedia y en un sátiro, de los cuales sólo se han conservado fragmentos. Una demuestra la identidad de Zagreo con Plutón o Hades, el Zeus de los infiernos¹⁵, el otro con su hijo de los infiernos¹⁶.

8. Jónica es la terminación en Hesiquio: ζάρη· βόθρος, λάπαθος.

9. PY Ea 56, 304; 756 (*i-je-re-wo*); 776

10. L. A. Stella: *La religione greca nei testi micenei*, en: *Numen* V, 1958, pág. 34

11. Véase más arriba pág. 43 y s.

12. Kerényi: *Mythologie der Griechen*, pág. 145.

13. Kerényi: *Mythologie der Griechen*, pág. 113.

14. Fr. 3 Kinkel (Godofredus Kinkel: *Epicorum Graecorum fragmenta*, Lipsiae, 1877).

15. Fr. 5 Nauck.

16. Fr. 228 Nauck.

Dionisios era considerado en Creta el hijo de Zeus y de Perséfone y por eso se lo llamaba *chthonios*¹⁷ («subterráneo») y Zagreo¹⁸.

Con toda razón preguntamos: ¿por qué era este gran cazador mítico, convertido en Grecia en misterioso dios de los infiernos, un atrapador de animales vivos y no, más bien, un muerto? ¿Cuál es el sentido de este «atrapar vivo»? ¿Qué amenaza se cierne sobre los seres atrapados vivos, si no son muchachas divinas como Britomarte o las Pléiades que, perseguidas por Orión, acabaron transformadas en estrellas?¹⁹ En un escudo de bronce ya perteneciente a la época griega de Creta²⁰, que en las danzas cultuales en honor al niño divino se llevaba en la cueva del Ida y que allí mismo fue excavada, vemos al «señor de los animales salvajes» que muestra un gesto diferente del de la joya de Cidonia. Por influencia del arte asirio, está representado con barba. Pero hay, además, otro elemento importante: pisa la cabeza de un toro y parece desgarrar a un león que alza en la mano. El león muestra lo que también podría ser el destino de un toro. Los juegos taurinos de los cretenses constituían una forma y una continuación de la captura del toro y se celebraban como un drama. No resulta fácil creer que esos poderosos animales fueran desgarrados vivos con los dientes y su carne, comida cruda por los participantes del feroz culto dionisiaco. Sin embargo, precisamente este monstruoso ritual nos ha sido transmitido explícitamente²¹ como una fiesta dionisiaca que se celebraba cada dos años en Creta. El dios lleva más tarde incluso epítetos tales como *Omestes*²² y *Omadios*²³, que significan «el que come carne cruda». Eurípides testimonia en un coro de su tragedia *Los cretenses* la existencia de ritos secretos en la cueva del Ida, en los cuales se comía carne cruda²⁴. Por lo visto, el sentido del «atrapar vivo» consiste, pues, en desgarrar a los animales apresados y comer su carne cruda.

Eurípides llama Zeus Ideo a la divinidad a la que pertenece la cueva. No obstante, no de Zeus, sino de Dionisios puede decirse solamente: «Ninguna divinidad griega cuenta ni de lejos con epítetos tan monstruosos, tan sintomáticos de una ferocidad despiadada como él». Otto constató este hecho y planteó la siguiente pregunta: «¿En qué esfera nos encontramos ahora? No cabe la menor duda de que es la de la muerte».²⁵ Desde el punto de vista de la historia de la cultura se trata del ámbito de una sociedad de cazadores salvajes que en ciertas ocasiones se identifican con las fieras: en ocasiones que bien merecen el nombre de «fiestas», de rememoraciones de la vida agresiva y asesina. Creta

17. Diodoro V 75, 4; Fírmico Materno: *De errore profanarum religionum* VI, 5.

18. *Etymologicum Magnum* «Zagreus»; Calímaco fr 43, 117.

19. Kerényi: *Mythologie der Griechen*, pág. 196 y ss.

20. Del siglo VII según Emil Kunze: *Kretische Bronzereliefs* (Relieves de bronce cretenses), Stuttgart, 1931, tabla 49 sobre la cronología, pág. 247. Una fecha posterior indica Sylvia Benton: *Date of the Cretan Shields*, BSA XXIX (1938-1939), pág. 52 y ss.

21. Fírmico Materno I, c.

22. Plutarco: *Themistocles XIII*; *De cohibenda ira XIII*.

23. Porfirio: *De abstinentia* II, 55, Alcaeus, fr. 129 Lobel (*Poetarum Lesbiorum fragmenta*, ediderunt Edgar Lobel and Denys Page, Oxford, 1955); *Orphei Hymni* XXX 5; LII 7.

24. Fr. 472 Nauck; Eurípide, I Cretesi, *Testi e commenti* di Raffaele Cantarella, Milán, 1963, F 3, pág. 53 y ss.

25. *Dionysos* I 14 y ss.

debió de acoger estas sociedades secretas antes de su alta cultura palaciega y luego también, en determinadas formas, paralelamente a ella. La literatura actual sobre el tema se remite a fenómenos parecidos entre los árabes en África²⁶. Una analogía notable es la que ofrece la sociedad religiosa de los Aissaoua en Marruecos²⁷. Entre sus diversos grupos hay hombres-pantera y hombres-león que deben aprender a establecer la misma relación con la carne viva que estas fieras, con las cuales se identifican. No hemos de ver en ello tanto una irradiación de la religión dionisíaca²⁸ como el peregrinaje y la supervivencia de un rito prehistórico, probablemente procedente de la Creta pregriega donde, sin embargo, el cruel culto vivió una transformación decisiva.

Según el relato de Eurípides, dicha transformación parece haber sido causada por el hecho de que la religión superior de Zeus acogió los misterios de Zagreo. En *Los cretenses*, tragedia cuyo tema es el nacimiento del Minotauro y el destino de Pasifae, Eurípides presenta como coro a un grupo de sacerdotes iniciados pertenecientes al Zeus del Ida que han abandonado su templo hecho con madera de ciprés y situado precisamente en un cipresal. Allí, vestidos de blanco, no tienen contacto alguno ni con el nacimiento ni con la muerte ni con la carne como alimento. Proporcionan la iniciación, que también significa purificación²⁹, a quienes comen carne cruda³⁰. Según palabras literales del texto, lo hacen mediante los «truenos» del «Zagreo nocturno»³¹, que en este contexto sólo puede significar un «Zeus nocturno». Mucho más tarde nos enteramos de que la iniciación en la cueva del Ida se producía mediante una piedra tronante, *keraunia lithos*³². El «atrapar vivo» y el «comer carne cruda» eran los primeros grados de una iniciación cuyo grado máximo alcanzaban los sacerdotes puros y vestidos de blanco que ya no tocaban la carne. Esos primeros grados –el atrapar y el comer– debían de parecer algo inferior desde el punto de vista de la religión de Zeus. Sin embargo, no fue eso lo que creó la estructura de un misterio. La religión de Zeus no suele caracterizarse por una especial necesidad de pureza ni por el respeto a la vida. La transformación se produjo cuando en el animal atrapado vivo y comido crudo –es decir, en el toro, según el rito cretense documentado– se reconoció al propio dios que con su ejemplo incitaba a «atrapar vivo». En el dios-toro, adorado en Grecia como Dionisios y en Creta también como Zeus, se reconoció al dios de los cazadores: a Zagreo

26. Jane Harrison: *Prolegomena to the Study of the Greek Religion*, Cambridge, 1903, Meridian Books, Nueva York, 1955, pág. 485 y ss., basándose en Nilus: *Opera*, Patrologia Graeca, LXXXIX; H. Jeanmarie: *Dionysos*, París, 1951, pág. 259 y ss., basándose en René Bruel: *Essai sur la confrérie religieuse des Aïssâoua au Maroc*, París, 1926; E. R. Dodds: *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Ángeles, 1951, pág. 276, basándose en Ernest Thesiger

27. Jeanmarie, l.c., pág. 259 y ss.

28. Robet Eisler: *Nachleben dionysischer Mysterienriten?* (¿Supervivencia de los ritos de misterios dionisiacos?), ARW XXVII, 1929, págs. 172-183.

29. 15 δσιωθείς.

30. 12 τοὺς (Nauck, τὰς τ') ὀμοφάγους δαίτας· τελέσας. Esta concepción está apoyada por Hesiquio ὀμοφάγους δαίτας· τοὺς τὰ ωμὰ κρέα μερίζοντας καὶ ἐσθίοντας.

31. νυκτιπόλου Ζαχρέως βροντάς, donde el acusativo es un acusativo de contenido respecto a τελέσας (12).

32. Porfirio: *Vita Pythagorae* 17; E. K. Platakis *Tò Ἰδαῖον ἄντρον*, pág. 48, nota 44.

Los eruditos griegos que pretendían explicar la génesis de sus dioses negaban que Dionisios pudiera tener un origen antropomorfo³³. Resulta difícil imaginar, de hecho, que el comienzo de la religión dionisiaca estuviera marcado por la visión de una divinidad con forma humana. Una única figura humana no habría sido la visión de la *zóe*. No obstante, según los datos de que disponemos hasta ahora, la visión estaba también marcada por la figura de un gran cazador que atrapaba seres vivos. Los eruditos griegos que negaban el origen antropomorfo eran «fisiólogos», pensadores que explicaban las cosas a partir de la naturaleza. En este caso concreto, atribuían el origen del dios de manera exclusiva al destino de la uva, al origen del vino. Sin embargo, este origen también estaba dominado por la imagen de Orión, del cazador salvaje en el cielo: una imagen, pues, que la historia de la cultura atribuye a una era en que la caza constituía la principal ocupación de los hombres.

La red utilizada para atrapar a los animales pasó a formar parte del arte cretense y micénico y de la mitología cretense como no lo hizo ningún otro avío de caza. Con la red se apresaba al toro salvaje, al *Bos primigenius*³⁴, y en una red se arrojó la ninfa divina, Britomarte, desde un peñasco del monte Dicte³⁵. Cuando se llamaba Dictyna, el nombre provenía sin duda de la palabra *diktys*, «red». Hoy en día ya no podemos saber si las cabras salvajes de las altas montañas cretenses, las *agrimi*, se apresaban con ayuda de la red. En el culto a Dionisios, en el que los animales atrapados vivos se comían crudos, se usaba cada vez más como víctimas a los que podían apresarse y desgarrarse con mayor facilidad: al final, eran simples cabritos en lugar de corcinos o cervatos. Orión es un cazador de liebres en el cielo. En la constelación, la liebre se ve a sus pies³⁶. En una ilustración del poema astronómico-didáctico de Arato, está equipado con el *pedum* o *lagobolon* –una vara curva– y una piel para la caza de la liebre³⁷; con la vara aturdía a la liebre que había caído en la red y con la piel la atrapaba viva. En un sarcófago romano adornado con composiciones griegas, un joven dios cazador –imagen de culto paralela al Dionisios barbudo– sostiene el *pedum* y un objeto en la mano del que puede suponerse que se trata de una red³⁸. Tenemos ahí ante nosotros a un Dionisios Zagreο no místico.

Podemos plantearnos la siguiente pregunta: ¿cómo atrapó la ménade a la liebre viva que ofrece a Dionisios en un vaso pintado por el pintor de Amasis?

33. Diodoro III 62, 2 γένεσιν μὲν τούτου ἀνθρωπόμορφον μηδὲ γεγονέναι τὸ παράπονα.

34. Representaciones en una vaso dorado de Vafio y en un pasador dorado de Rutsi cerca de Pilos, Marinatos-Hirmer, I c., tabla 179 y 209 abajo. Véase S. Marinatos: Θέατρα καὶ θέάματα τοῦ Μεσογειακοῦ Πολιτισμοῦ. Δώδεκα διαλέξεις, Βιβλιοθήκη Εθνικοῦ Θεατροῦ, Atenas 1, 1961, pág. 180 y ss.

35. Kerényi: *Mythologie der Griechen*, pág. 145.

36. Arato: *Phaenomena* 338/9.

37. Codex Vossianus Lat. Oto 79; G. Thiele: *Antike Himmelsbilder* (Constelaciones de la antigüedad), Berlín, 1898, pág. 128, ilustración 45; Höfer: Orion, en: Roschers Lexikon III, pág. 1027.

38. Roma, Museo Nazionale delle Terme N° 106429; Catálogo de Paribeni, 1932, N° 94; Catálogo de Aurigemma, 1946, N° 64; véase mi estudio *Il dio cacciatore*, en: Dioniso XV, 1952, pág. 131.

Sin duda siguiendo a un cazador que en su momento se llamó Orión. Para ella, sin embargo, no era un gigante, sino el dios juvenil de las botas de caza: una visión de Dionisios que, tiempo después (ilustración 26)³⁹ de aquel vaso pintado del siglo vi, se impuso de forma generalizada en el arte griego. Un himno homérico dedicado a Dionisios demuestra cómo su presencia divina se extendió a los bosques y montañas después de que fuera criado por sus nodrizas. No recorría los bosques y montañas coronado con hojas de la vid, sino con la hiedra y el laurel⁴⁰. En el himno, sus nodrizas eran ninfas, y el poeta no menciona que ellas también se convirtieron en ménades cazadoras. Las *Bacantes* de Eurípides son la jauría con que caza el dios⁴¹. «Corrió a su enemigo Penteo «como a una liebre» –señala Esquilo en las *Euménides*⁴²– hasta que Penteo murió desgarrado.

5. ARIADNA

«¿Quién sabe qué es Ariadna?»

Un gran personaje femenino perteneciente al círculo dionisiaco aparece en una tabla de Cnosos dentro de un contexto parco en palabras y carente nombre: se trataba, sin embargo, de la primera persona divina que se identifica de inmediato por la mitología griega. La pequeña tabla de arcilla dice lo siguiente¹:

*pa-st-le-o-i me-ri
da-pur-ri-to-jo po-li-ni-ja me-ri*

Transcrito a la escritura griega, el texto no ofrece lugar a dudas, por lo que la traducción tampoco resulta problemática. Si bien la primera palabra de la segunda línea presenta ciertas peculiaridades poéticas que la distinguen del griego posterior, el sentido no cambia:

*πᾶσι θεοῖς μέλι ...
λαβυρίνθιο ποτνίαι μέλι ...
A la totalidad de los dioses miel ..
A la señora del laberinto miel ..*

39. Véase A. D. Trendall: *Frühitaliotische Vasen* (Vasos italiotas primitivos), tabla 24. Las botas (*cothurni*) son particularmente llamativas en la representación del llamado *Bema de Fedro* en el teatro de Dionisios de Atenas. Véase I. N. Svoronos: *Das Athener Nationalmuseum* (El museo nacional de Atenas), 1908, tabla LXII (abajo 126 y s.) e ilustración 60). Se los interpreta erróneamente como signos del origen tracio del dios; por ejemplo, Charles Picard: *Les reliefs dits de "la visite chez Ikarios"*, AJA XXXVIII, 1934, pág. 138. Dionisios no llegó a Ática procedente del norte, sino del sur, por el mar.

40. XXVI 7-9.

41. 731 κύνες las bacantes; 1189 ὁ Βάκχιος κυναγέτας σοφός 1192 ἀγρεύς; 1146 ξυνκύνωγος, ξυνεργάτης ἄγρας. Véase también Kerényi: *Mythologie der Griechen*, pág. 254.

42. 26; Otto: *Dionysos*, 101

1 KN Gg 702, 2.

Después de cada una de las líneas, la imagen de una vasija indica la medida de la miel. La medida es la misma para la totalidad de los dioses que para la señora del laberinto. Debió de ser una gran diosa. Su alto rango confirma el sentido del laberinto tanto en este contexto como en los innumerables contextos no escritos que se han difundido en forma dibujada o, a menudo, bailada por todo el mundo desde el comienzo de la antigüedad².

Una forma de dibujar la figura del laberinto era la línea del meandro. Adorno y palabra se presentan claramente vinculados en los siglos III y II a. de C. La figura ornamental del meandro aparece, impresionante, en un monumento; y la palabra *labyrinthos*³ se ve repetidas veces en una inscripción referida a la cuenta final de las obras de ese mismo edificio. La obra es una doble escalera construida a ambos lados de la entrada que daba a la gran sala del santuario de Apolo en Dídima cerca de Mileto y contaba con sendas escaleras de caracol que llevaban a la azotea del templo (ilustración 27)⁴. Según el arqueólogo que llevó a cabo la excavación, Theodor Wiegand, cada sector de la escalera tenía un techo propio de mármol⁵. «Uno de estos techos se ha conservado íntegramente. Tiene un dibujo plástico con forma de meandro de 9 metros de longitud y unos 10.20 metros de ancho cuyo fondo está pintado de azul: rosetones de diversos colores ocupaban el centro de los cuadrados interiores. Todo descansa sobre bloques laterales y los cimacios que los rematan estaban pintados de rojo y azul.» Wiegand califica de «símbólico» el significado de estos meandros y se remite a otro gran arqueólogo, Paul Wolters, quien demostró basándose en vasos pintados áticos que el meandro «se utilizaba como alusión simbólica al laberinto» en las representaciones del mito del Minotauro⁶.

El uso de la palabra «símbólico» puede prestarse a malentendidos. Los símbolos piden ser interpretados, mientras que en todos estos ejemplos la línea del meandro ya era en sí un signo explicativo que se entendía de forma inmediata. Una escalera de caracol que conducía a la azotea del templo que-

2. Véase mi *Labyrinth-Studien* (Estudios sobre el laberinto), en: *Werke I*, págs. 226-273, donde se desarrolló la idea mitológica. (Primera versión: *Labyrinthos. Der Linienreflex einer mythologischen Idee*, en: *Laureae Aquincenses memoriae Valentini Kuzsinsky dedicatae II*, Budapest, 1941, pág. 3-29. Aquí se mencionó por primera vez el instructivo ejemplo cerámico en la literatura sobre el laberinto.) Además, respecto a la continuación de la idea en la danza: *Vom Labyrinth zum Syrtos. Gedanken über den griechischen Tanz*, en: *Werke I*, págs. 274-283. Los documentos se complementan a continuación.

3. Theodor Wiegand, *Didyma*, 2^a parte, Die «*Inscriptions*» von Albert Rehm, Berlín, 1958, véase λαβύρινθος en el índice.

4. *Didyma*, 1^a parte: *Die Baubeschreibung* (La descripción del edificio), volumen de texto, Berlín, 1941, pág. 79 y ss., tabla 85, F 327.

5. *Sechster vorläufiger Bericht über Ausgrabungen in Milet und Didyma* (Sexto informe provisional sobre excavaciones en Mileto y Didima), en: *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften*, Berlín, 1908, *Philosophisch-historische Klasse*, pág. 75.

6. Paul Wolters: *Darstellungen des Labyrinths* (Representaciones del laberinto), en: *Sitzungsberichte Akad.* (Actas de sesiones), Múnich, 1907, *Philosophisch-historische Klasse*, pág. 113-132; *Archäologische Bemerkungen* (Comentarios arqueológicos), ibid., 1913, 4, págs. 3-21.

daba definida como laberinto por el adorno preciso del meandro. El sentido del laberinto se manifiesta con claridad en dos elementos. Se trata de una escalera de caracol: es decir, de un camino tortuoso. Y este camino conduce hacia arriba. De los vasos pintados que Wolters enumeró como pertenecientes a los siglos VI y V, hay tres particularmente instructivos. La copa del pintor Aeson muestra a Teseo que, ayudado por Atenea, saca al Minotauro del fondo (ilustración 28)⁷. No sólo la franja vertical que rodea el laberinto en el fondo presenta el dibujo del meandro, sino también las columnas jónicas de un pórtico construido, por lo visto, delante del laberinto. En un vaso de figuras negras procedente de la Acrópolis en Atenas, la construcción que sugiere el laberinto está adornada no sólo con meandros, sino también con espirales continuas (ilustración 29)⁸, el equivalente del meandro en versión redonda. Una pequeña aceitera (*lekythos*) ática con pintura blanca y negra (ilustración 30)⁹ muestra –además de otros ejemplos¹⁰– cuán poco se necesitaba para sugerir el laberinto cuando no se lo quería dibujar como planta, la cual, trazada como meandro o espiral, habría conducido al infinito¹¹. Bastaba con dibujar una especie de puerta o estela adornada con el signo del laberinto. Esto se hizo probablemente basándose en una escenografía que sugería el laberinto mediante esta configuración de un altar¹². El público reconocía por los signos –el meandro o la espiral continua– lo que pretendía la construcción.

Casi al mismo tiempo que los exponentes más jóvenes de este tipo de representación del laberinto –como el pintor de vasos Aeson, por ejemplo–, Sócrates nombraba el *labyrinthos* en un diálogo que Platón publicó con el título de *Eutidemo* (241 BC) y lo describió como un dibujo en el que con mayor facilidad se reconoce la línea infinitas veces repetida del meandro o de la espiral: «Como si hubiéramos caído en un laberinto, creímos haber llegado a la meta y nos dimos la vuelta y tornábamos a encontrarnos en el sitio donde estábamos al principio». Cuando un bailarín sigue la línea de la espiral –cuya versión angular sería precisamente el meandro– y se gira en el centro de la vuelta, regresa al punto de partida. Tanto la espiral como el meandro deben imaginarse como caminos que, sin querer, se recorren de ida y vuelta. Por eso ha de descartarse en este caso la idea actual de que uno puede extraviarse en el laberinto. Es un camino desconcertante y difícil de seguir sin la ayuda de un hilo. No obstante, las vueltas y giros conducen con toda seguridad al punto de partida; eso sí, cuando uno no acaba engullido por el centro.

Sócrates alude en el *Fedón* de Platón a una imagen de los infiernos que se caracteriza por muchos giros y vueltas, pero también por bifurcaciones. Era «laberíntica» en el sentido generalizado de la palabra que se fue imponiendo ya en la antigüedad. Más tarde, las «rondas» del texto de Platón fueron trans-

7. ARV pág. 117, 1.

8. Wolters: *Sitzungsberichte*, 1907, tabla 3; Graef-Langlotz: *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen* (Los vasos antiguos del Acrópolis de Atenas) I, Berlín, 1925, N° 1280, tabla 73.

9. Wolters: *Sitzungsberichte*, 1913, 3, pág. 3, tabla 1.

10. Además de los mencionados, Graef-Langlotz 1314 a y Wolters 1907, tabla 2.

11. Cuando se trata de meandros o espirales, una clasificación adicional de los dibujos no resulta esencial.

12. Richard Eilmann: *Labyrinthos*, Atenas, 1931, pág. 60 y s.

formados incluso en «trifurcaciones»¹³. En una descripción debida probablemente a Plutarco, las rondas se convirtieron en «engaños y penosas correrías»¹⁴, pero al mismo tiempo en un camino de iniciación. Las experiencias de los iniciados en los misterios de Eleusis se suelen confundir literariamente con un laberíntico viaje por los infiernos¹⁵. En el santuario de Eleusis no había lugar para tales rondas; sólo, a lo sumo, para coros ante el santuario en la época arcaica. Estos dejaron de ser elementos esenciales de los misterios cuando, tras la invasión persa, se construyó una muralla protectora alrededor del santuario que pasaba precisamente por el espacio destinado a las danzas¹⁶. No sabemos si se celebraban danzas laberínticas en Eleusis antes de las guerras pérsicas ni si la imagen de las rondas en los infiernos se basaba en una tradición más antigua y no exclusivamente eleusina¹⁷; sea como fuere, la danza acababa de manera positiva. El laberinto, sugerido por medio de meandros y espirales, era un lugar para las rondas, pero no un lugar de la desesperación, por mucho que fuese un lugar de la muerte.

Era, cerrado, un lugar de la muerte. El laberinto, como figura y palabra, nunca perdió del todo su carácter funesto, asociado al mito del Minotauro, al monstruo con cabeza de toro, devorador de seres humanos. La inscripción en un mosaico que representa el laberinto y que se encuentra en una tumba familiar en las proximidades de la ciudad norteafricana de Hadruentum lo expresa con absoluta precisión: *Hic inclusus vitam perdit* («Quien está aquí encerrado pierde la vida»). El mosaico es una representación compleja y tardía del laberinto, con el Minotauro moribundo en el centro y con la nave de Teseo ante la entrada (ilustración 31)¹⁸. Los meandros que todavía lo flanquean sugieren, a la manera antigua, la posibilidad de entrar y de salir. Respecto a esta posibilidad, citaremos una palabra de Sófocles. En una tragedia perdida llamó *αχάνες* el laberinto¹⁹. Esta palabra se interpretó más tarde como «sin techo»²⁰, cosa esta tal vez relacionada con la circunstancia de que en Chnosos un espacio sin techo destinado al baile se presentaba como «laberinto». Sin embargo, el filósofo Parménides, contemporáneo de Sófocles, llama así una entrada con las puertas abiertas²¹. El mito de Teseo tampoco menciona que el héroe forza-

13. Platón *Phaedo* 108 a: el camino a Hades ἔοικε σχίσεις τε καὶ περιόδους πολλὰς ἔχειν, según Proclo, en: *Platonis Rempublican commentarii*, ed. Guilelmus Kroll, 1899, II, pág. 85, 6 τριόδους.

14. Estobeo: *Anthologia* (ed. Hense, V 1089, 16) πλάναι τὰ πρώτα καὶ περιόρμαται κοπώδεις.

15. Véase mi libro *Eleusis*, pág. 99 con la nota 65.

16. *Eleusis*, págs. 70-72.

17. Lo más lógico es pensar en una tradición de origen cretense transmitida por textos órficos.

18. Véase *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, París, 1892, pág. 319; la inscripción CII, VIII 10510, Louis Fourcher. *Inventaire des Mosaiques*, Institut National d'Archéologie et Arts, Túnez, 1960, pág. 76.

19. Fr. 1030 Pearson (*The fragments of Sophocles*, Cambridge, 1917, III, pág. 141).

20. Frínico: *Praeparatio sophistica*, Immanuel Bekker: *Anecdota Graeca I*, Berlín, 1814, pág. 28, s. v. Αχανές.

21. Fr. 1, 18 Diels (*Fragmente der Vorsokratiker*), 6^a ed. de W. Kranz, Berlín, 1951.

ra la puerta del laberinto, cuya existencia los relatos dan, no obstante, por sentada. La línea del meandro y de la espiral remiten a un laberinto abierto que, cuando el giro se producía en el centro, era un paso hacia la luz.

El palacio de Cnosos poseía en la planta baja un corredor adornado con un fresco entre cuyos restos Sir Arthur Evans encontró —y mandó reconstruir— la figura de un meandro múltiple que no sólo iba en una dirección. Las líneas estaban pintadas de rojo oscuro sobre fondo blanco amarillento y partidas después del último giro (ilustración 32a)²², en contraposición a las espirales continuas y en muchos casos entrelazadas que adornaban las otras paredes²³. La espiral como decoración preferida de las paredes minoicas debe interpretarse como la mayoría de las representaciones minoicas: es decir, en manifiesta relación con la *zōé* que todo lo impregna y que no admite interrupción. En el meandro del corredor de abajo, no eran las líneas las que representaban el camino, sino los amplios intervalos (ilustración 32 b). Quien sigue con los ojos la dirección marcada por los intervalos en el fresco y no se desvía del camino por los huecos abiertos, abarca cada vez más meandros en su progresión. Ya resulta imposible descubrir una entrada o una salida en todo el sistema del fresco. Su explicación como laberinto proviene del propio Evans. Las analogías que descubrió en Egipto, sobre todo en una piedra grabada de Memphis²⁴, establecen significativos nexos entre la Creta minoica y el reino de los faraones. También observó el parecido con las escaleras de Dídima, pero no siguió lo suficiente esta analogía. En Cnosos, el corredor conduce a la fuente de luz más importante del palacio²⁵, a un patio interior rodeado de siete columnas. Este hecho afirma precisamente lo que significaba *da-pu-ri-to* para los minoicos: un camino hacia la luz.

Se trata de una construcción lineal determinada, dibujada con suma frecuencia, que tiene el carácter de un lugar delimitado, pero no cerrado, tal como sugiere la combinación «señora del laberinto». La construcción puede definirse como una síntesis ingeniosa, en una superficie limitada, de las líneas infinitas de las espirales y meandros (dependiendo de si se dibujan redondas o angulares). Se creó así una representación clásica de esa ronda que en su origen conducía por medio de círculos concéntricos y giros sorprendentes hasta el giro decisivo en el centro, donde al final había que dar una vuelta sobre el propio eje para proseguir el movimiento circular. La figura de líneas rectas era más sencilla²⁶, de tal modo que lo redondo pronto se convirtió en angular. Queda por ver si esta construcción se inventó en un solo lugar y desde

22. PM I, págs. 356-359, ilustración 256

23. Véase PM Index 1936, *spirals*, con mi *Labyrinth-Studien*, en: *Werke* I, pág. 226 y ss.

24. PM I, pág. 359, ilustración 258 c; véase pág. 122, ilustración 91.

25. J. D. S. Pendlebury: *A Handbook of the Palace of Minos*, Londres, 1954, pág. 50.

26. John Heller: *A Labyrinth from Pylos?* AIA LXV, 1961, pág. 57 y ss. nos enseña cómo se puede construir con un simple truco. En su anterior trabajo *Labyrinth of Troya Town?*, en: *The Classical Journal* XLII, 1946-1947, págs. 123-139, parte de la idea errónea de que un laberinto ha de ser a *true maze*, un jardín en el que uno se pierde, y no cree que la construcción sea un laberinto. Esta opinión es refutada por las escaleras de Dídima y el pasillo de Cnosos y, además, por la coincidencia del *graffito* pompeyano con las monedas de Cnosos.

allí irradió a todo el mundo o si se descubrió en diversos lugares, como ocurre con la solución de los problemas geométricos: esta cuestión bien podría decidirse en el sentido de la segunda opción. Sea como fuere, la Creta minoica puede considerarse su inventora.

Tal como ocurre en el caso del dibujo del meandro, la relación fija entre el dibujo y la palabra en este llamado «cnosión»²⁷ puede ser el punto de partida de un camino que, con toda seguridad, conduce de vuelta a Creta. Hay un testimonio tardío de carácter más bien lúdico, un dibujo garabateado en la pared de una casa pompeyana. Encima y a su lado se encuentran las siguientes palabras: *labyrinthus / hic habitat / Min / otaurus*²⁸. El dibujo es angular y de trazo inseguro, como si alguien quisiera demostrar que es capaz de hacerlo. Las monedas griegas de Cnosos llevan el dibujo a partir de un período relativamente tardío; de hecho, sin embargo, es lo bastante temprano como para demostrar que la invención de esta construcción se consideraba allí patrimonio nacional. La forma angular aparece primero²⁹ en el siglo IV a. de C. y sólo luego, como si se deseara volver a la figura de la danza, surge la forma redonda, pero sólo en una única versión³⁰. Como movimiento –no de bailarines, sino de jinetes– esa misma forma está documentada en Etruria en una pequeña vasija, una jarra de vino de Tragliatella, perteneciente al siglo VII a. de C.³¹. Cuando el Partenón de Atenas fue cubierto con un techo, «una mano juguetona»³² grabó la forma circular en una teja de la mitad izquierda del frontón (ilustración 33): esto ocurrió entre los años 450 y 400 a. de C. aproximadamente. Es una muestra más de que el signo se consideraba afortunado y adecuado para las regiones superiores a las que se alza el tejado de un templo.

Ya hacia el año 1300 a. de C. el «cnosión» quedó plasmado en Pilos en una tabla de arcilla blanda de una manera lúdica; era, sin duda, más una cosa propicia que un signo de desgracia (ilustración 34)³³. Un escribiente del palacio, encargado de recibir a los animales, se entretenía mientras las personas le hacían entrega de las cabras. En su mano calida, el dibujo ya grabado en la arcilla se cerró un poco. Al final de un período cultural que desde Creta abarcaba también a Pilos el dibujo tiene esta forma y este uso: como mero entretenimiento o a lo sumo como juego supersticioso. La ofrenda de la miel hecha a la «señora del laberinto» muestra en cambio el estilo de una época muy anterior.

27. La palabra parece utilizarse en la orfebrería. La he tomado de un experto en ese campo.

28. CIL. IV 2331 con tabla 38, 1.

29. Warwick Wroth: *Catalogue of the Greek Coins of Crete and the Aegean Islands in the British Museum*, Londres, 1886, tablas V 12, VI 3, 11-18; J. N. Svoronos: *Numismatique de la Crète Ancienne* I, Macon, 1890, tabla V, 19, 22, VI 1-9; 15-16

30. Wroth: I. c., tabla VI 5; Svoronos tabla VI, 19

31. En el jarro de vino de Tragliatella, donde se lee *truria* como nombre del laberinto en las circunvoluciones, véase Helbig: *Führer (Guía)* (4) II, pág. 341 y ss. (de H. Sichtermann). Por eso he llamado «Tragliatella» a este tipo en los *Labyrinth-Studien*.

32. Ernst Buschor: *Die Tondächer der Akropolis* (Los tejados de la Acrópolis) I, Berlín-Leipzig, 1929, pág. 45, fotografiado en Heller: AJA LXV, 1961, tabla 33, 10.

33. Véase Mabel Lang: *The Palace of Nestor Excavations of 1957* (Las excavaciones del palacio de Néstor), parte II, AJA LXII, 1958, pág. 183 (Cn 1287) y pág. 190, tabla 46.

de esa fase en que la cultura minoica lindaba todavía con un «período de la miel». Desde el punto de vista de la historia de la cultura, la ofrenda de la miel y la danza van juntas como formas del mito y del culto y sobreviven luego en una cultura elevada y madura. Esta las conservaba de su propio período primitivo. Los intervalos de la figura que, como figura de danza, debió de ser redonda, eran los caminos trazados por los bailarines, los cuales adoraban a la «señora del laberinto» mediante su movimiento. El espacio destinado al baile, en cuyo suelo estaba marcada la figura de la danza, representaba el gran reino de la señora.

Para el espacio destinado al baile, nuestra fuente es Homero, pero no sólo él, a mi entender, sino también una pequeña tabla de arcilla proveniente de Cnosos. Homero compara en la *Ilíada* (XVIII, 590) el espacio de danza que Hefesto «plasmó (*poikille*) con variado arte» en el escudo de Aquiles con el que Dédalo creará en Cnosos para Ariadna. Ariadna era para Homero una joven de «hermosas trenzas», calificativo adornante que suele otorgar con más frecuencia a las diosas que a muchachas normales. La joven era, según la *Odisea* (XI, 320), hija de «Minos, hombre de malas intenciones»: calificativo que presupone el laberinto como lugar de muerte. Ariadna, hija de rey, era mortal, pues la mató Artemisa. Cometió el pecado de seguir al príncipe extranjero Teseo. Homero conoce este relato de la mitología de los héroes: la salvación del héroe y de su grupo de siete muchachos y siete muchachas gracias al célebre hilo que solía llevarse en la mano cuando se ejecutaba la compleja figura de danza (ilustración 35)³⁴. Fue el regalo de Ariadna. Ella era la salvadora: la que los rescató del laberinto. Incluso en esta historia ya sumamente humana, Ariadna posee todavía un estrechísimo vínculo con los dos aspectos del laberinto: morada del Minotauro y espacio destinado a una danza que se enrolla y se desenrolla una y otra vez. Un vínculo como el de ella sólo puede haberlo tenido la señora del laberinto en la época minoica. La gran diosa se convirtió en hija de un rey en el mito, pero su identidad queda fuera de toda duda. En la época griega de la isla, ella tenía un nombre –no el único como pronto tendremos oportunidad de ver– que no es en su origen un nombre, sino un calificativo y una insinuación de su carácter: Ariadna es una forma greco-cretense de *Ariagnē*, la «purísima», y proviene del adjetivo *adnon* en lugar de *hagnon*³⁵.

Con estos dos aspectos del laberinto –prisión y espacio para la danza– se asocia otro nombre mítico que tampoco es un nombre propio originario: Dédalo (*Daidalos*). Según Homero, construyó con maestría (*eskese*) el espacio de danza para Ariadna: *daidalein* habría sido una palabra equivalente a *poikillein*, una tautología si se hubiera pronunciado junto con el nombre del maestro. Dédalo fue para toda la tradición griega el constructor de la morada del Minotauro, en la que fue luego encerrado y de la que huyó inventando el arte de volar³⁶. Según un relato utilizado por Sófocles en una tragedia, Dédalo era

34. Del siglo VII a. de C.. Véase mi texto *Vom Labyrinth zum Syrtos*, en: *Werke I*, págs. 274-288

35. Hesiquio *adnon*. No se trata de un invento tardío porque la transición de *dn* a *gn* existe; a lo sumo, de una «pronunciación hipercorrecta» según Hjalmar Frisk: *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1960, pág. 21.

36. Kerényi: *Heroen der Griechen*, pág. 250.

capaz de resolver la tarea más compleja relacionada con la figura de la espiral: sabía pasar un hilo por las circunvoluciones de una concha de caracol³⁷. Ataba el hilo a una hormiga y hacía que esta recorriera la concha. El relato presenta el estilo de las historias picarescas anteriores a Homero³⁸ y se basa en la forma primigenia del laberinto. Para Homero había muchos *daidala*, incluso sin Dédalo. *Daidalon* era cualquier trabajo realizado con arte. Este término, utilizado para las cosas hechas con arte, aparece primero como adjetivo en la lengua. Los nombres masculino y femenino, un *daiдалos* y una *daidale*, se derivan del adjetivo, que tiene la cualidad de una cosa, de muchas cosas, de todos los *daiдала*. Dédalo (*Daidalos*) y Dédala (*Daidala*), nombres de un maestro mítico y de una diosa, no eran nombres de dioses antiguos. Los creó en Ática la mitología viva, pero no la antigua mitología mediterránea, ni la aportada por los griegos. Había incluso una comunidad en un lugar determinado cuyos miembros se llamaban *daiдалидai*, «descendientes de Dédalo». Sin duda dedicaban un culto a Dédalo como héroe. No es de suponer, sin embargo, que los cnosos poseyeran un culto dedicado a Dédalo en la época de la tabla de arcilla, que contiene una derivación de la palabra, pero no así del nombre. La tabla es una lista de entre-gas de aceite³⁹, entre ellas *da-da-re-jo-de*⁴⁰. Dos transcripciones son posibles: *Daidaleionde* y *Daidaleonde*. La primera presupondría la existencia de una especie de lugar consagrado al culto de Dédalo, mientras que la otra no exige esta improbable hipótesis. «Al Daidaleon» como denominación de una localidad no tiene que provenir necesariamente del nombre de una persona llamada *Daidalos*, sino del simple adjetivo *daidalon*. *Daidaleon* puede ser también un edificio de carácter artificial o artístico, que sólo más tarde se atribuyó al maestro ateniense. Era o bien la morada del Minotauro, o bien un espacio para la danza. Es dudoso que se haya visto alguna vez un edificio con características carcelarias atribuido a Dédalo, aunque no está excluido⁴¹. Antes bien, tal como ocurre hoy en día, el laberinto del mito de Teseo se veía en las ruinas del palacio de Cnosos o en una de las cuevas que tanto abundan en Creta⁴². Sólo queda como opción el espacio de danza: un lugar para danzas cultuales construido sobre un fundamento sólido⁴³ al que se llevaba el aceite como tributo. La señora cuyo reino estaba representado de forma, por así decir, condensada en esta obra de arte tenía un extraño vínculo con Dionisios. Para el Homero de la *Odisea*, Ariadna no es sólo una hija de Minos que se marchó a Atenas siguiendo a Teseo y que fue muerta por Artemisa (XI, 320-322). Esto ocurrió

37. A. C. Pearson: *The Fragments of Sophocles II*, pág. 3 y ss.

38. Johannes Toepffer: *Attische Genealogie*, Berlín, 1889, pág. 165 y ss.

39. KN Fp I, 3.

40. Δαιδάλεον δέ: véase mi contribución *Möglicher Sinn von di-wo-nu-so-jound von da-da-re-jo-de* (Posible sentido de di-wo-nu-so-jo y de da-da-re-jo-de). *Atti e memorie del primo congresso internazionale di Micenologia*, Roma, 1968, pág. 1021-1026.

41. El relato de Filostrato: *De vita Apollonii Tyanei* IV 34 es legendario. Si no lo es, tampoco puede decirse lo que en el siglo I d. de C. se mostraba como laberinto en Cnosos. Es posible que fuera un espacio para la danza.

42. Faure: *Fonctions*, pág. 166 y ss.

43. Evans descubrió la representación de un espacio de danza de estas características en un fresco del palacio de Cnosos, PM II, pág. 23, 8; III, pág. 66 y s. y tabla XVIII.

por expreso deseo de Dionisios en la pequeña isla de Día, al alcance de la vista desde Creta:

Δίηι ἐν ἀμφιρύτῃ Διονύσου μαρτυρίησιν

La palabra *martyraiai* significa que Dionisios llamó a Artemisa –como hacen los hombres cuando invocan a Dios o a los dioses cuando son víctimas de una injusticia– para que la diosa viera lo que ocurría. Y cuando esta vio que Ariadna huía con el forastero, la castigó con la muerte. La huida habría roto el ámbito de poder en el que Dionisios gobernaba como gran dios incluso sobre la «señora del laberinto». Ella pertenecía a Dionisios, como muchacha o como mujer. Artemisa no habría sido llamada, si no se hubiera pecado contra el ámbito femenino. Aquí se plantea la pregunta: ¿Qué era Ariadna? ¿Qué sabemos de ella y adónde conduce su hilo cuando nos adentramos en el núcleo de las tradiciones que la versión ateniense y humanizada de su mitologema no pudo reprimir? Dichas tradiciones estaban asentadas al sur de Atenas, y da la impresión de que el hilo de Ariadna conduce al corazón de la religión cretense.

La mitología ática de los héroes respetó las fronteras de ese especial reino de los dioses que llegó a Atenas procedente del sur y no permitió que Teseo trajera de allí algo que no estuviera lleno de esplendor. Según una tradición, Teseo abandonó a Ariadna consumido por su amor a Egle⁴⁴, una joven cuyo nombre significa «luz». Más tarde recibió como esposa⁴⁵, procedente de Creta, a la hermana de Ariadna, que –al menos de nombre– también resplandecía: Fedra. Según el historiador ateniense Clidemo, concluyó la paz con Ariadna cuando esta accedió al trono de Creta tras Minos y el hijo de este⁴⁶: una versión humanizada del hecho, comprobado por la historia de la religión, de que la «señora del laberinto» podía considerarse la verdadera diosa de Creta. De acuerdo con la tradición de la *Oschophoria*, fiesta de las uvas maduras en el puerto de Falero, Teseo fue el primero en celebrar este acto de agradecimiento dionisiaco en honor de las divinidades que lo protegieron en su huida de Creta y que, a la postre, lo liberaron. Atenea y Dionisios lo salvaron del peligro de apoderarse de Ariadna y de llevarla al tálamo (ilustración 36)⁴⁷. Dionisios y Ariadna, a quien se le daban asimismo las gracias⁴⁸, lo dejaron abandonar su ámbito. Este ámbito se hallaba en todas partes donde la muerte y la tumba pertenecían al mito y al culto de Ariadna. En Argos se mostraba una tumba de ella: se trataba sin duda de un altar en el que se le ofrecían sacrificios en cuanto diosa ctónica. El lugar donde se hallaba era un santuario subterráneo dedicado a Dionisios Cresios⁴⁹. El nombre –Dionisios, el cretense– nos

44. Plutarco: *Teseo* XX, 2.

45. Plutarco I. c. XXVIII 1; Diodoro IV 62, 1.

46. Plutarco I. c.; Cleidemo fr. 17 Jacoby FgH 323.

47. Lo muestran diversos vasos pintados, tales como la hidria del pintor de Sileo, Berlín F 2179. Kerényi: *Mythologie der Griechen*, tabla 65, crátera tipo cálix del pintor de Cadmos en Siracusa, Beazley ARV pág. 804, 2, crátera tipo cálix en Tarento, ilustración 36.

48. Διονύσῳ καὶ Ἀριάδνῃ χαριζόμενοι, Plutarco I. c. XXIII, 4, según el historiador ateniense Demon, fr. 6 Jacoby FgH 327.

49. Pausanias II 23, 8.

dice a las claras que nos encontramos en la esfera de la religión dionisíaca cretense.

Homero compartía en gran parte el punto de vista ateniense respecto a esta esfera que debía deslindarse de forma rotunda⁵⁰. Según las líneas que dedica a Ariadna en la *Odisea* al pasar revista a las heroínas fallecidas, era la novia infiel de un dios. Así pueden interpretarse los versos siguientes⁵¹: «El dios debe de haber tenido un derecho sobre Ariadna; pues el relato coincide exactamente con la historia de la muerte de Coronis, también muerta por Artemisa, esta vez a raíz de una iniciativa de Apolo, por cuanto había engañado al dios con un amante mortal (...) Coronis muere antes de parir a Asclepio; en cambio, la leyenda del culto cipriota de Ariadna cuenta que esta murió en el parto». El paralelismo no acaba aquí. Coronis, a pesar de ser por su nombre una oscura «corneja virgen», tenía asimismo otro aspecto. Se llamaba Egle como aquella hija de Panopeo –el «omnividente», el segundo Orión⁵²–, amada por Teseo con tal fervor que por ella abandonó a Ariadna.

Podemos suponer, y no sólo a raíz de este paralelismo, que Ariadna –vista desde un aspecto de su esencia– era también una divinidad sombría. Entre todas las diosas, los griegos consideraban «purísima» sobre todo a Perséfone, la diosa de los infiernos. Otras diosas también recibieron el epíteto de *hagne*. Lo característico parece en estos casos el superlativo implícito en la primera articulación del nombre. Un carácter igualmente superlativa complementaba su esencia y constituía su otro aspecto. Los cretenses la llamaban también *Ari-dela*, «la clarísima»⁵³, como Coronis, cuyo otro nombre era Egle. Aparecía en el cielo con «suma claridad». El carácter lunar es indudable en el caso de Ariadna, como también lo es en la «corneja virgen», madre de Asclepio, capaz de fulgir como la luz. Esta concepción de Coronis se ve apoyada por el hecho de que su mitologema contiene la metamorfosis de la corneja que, blanca en su origen, se convierte en negra: una forma mitológica ampliamente difundida para expresar el oscurecimiento de la luna⁵⁴. En el caso de Ariadna, ciertos signos acuñados en monedas dejan entrever una relación con la luna.

En las monedas de Cnosos, el laberinto se sugiere desde el siglo v a. de C. mediante un peculiar signo: consiste en cuatro meandros ordenados como aspas de un molino de viento o como los cuatro brazos de una cruz. El centro no siempre está lleno, como si los acuñadores no tuvieran muy claro lo que podían expresar respecto al núcleo o al contenido del laberinto. En las piezas más antiguas de este tipo acuñan al Minotauro en solitario en una cara de la moneda, la que estaba vuelta hacia arriba en la acuñación, mientras que en

50. *Odisea* XI 321-325. Se ha observado que Homero utiliza aquí el nombre Dionisos en la forma ática.

51. Otto: *Dionysos*, pág. 55; antes de él, Ludwig Preller: *Ausgewählte Aufsätze*, Berlín, 1846, pág. 294.

52. *Anthologia Palatina* VII 578; Rudolf Hanslik: *Panopeus*, RE XVIII 3, pág. 649.

53. Hesiquio: *Aridelan*, según el mejor código y la secuencia alfábetica correcta. Kurt Latte la sustituyó en el texto por una corrección caprichosa en su edición de Hesiquio I, 1953.

54. Véase mi *Der göttliche Arzt*, pág. 93 y nota 161.

la cara inferior ponen un rosetón en el centro de los cuatro meándros⁵⁵. Luego no tarda en aparecer la cabeza de una diosa en el lugar del Minotauro, generalmente coronada de trigo⁵⁶. En todas partes debía de llamarse Perséfone o Deméter, y así se llamaba probablemente también en Cnosos; al mismo tiempo era a buen seguro la señora del laberinto. Ariadna, por cuanto la cabeza quedaba enmarcada de forma cuadrada por el dibujo continuo de un meandro como indicación del laberinto⁵⁷. Otro tanto se hizo con una cabeza de toro⁵⁸. El lenguaje de los signos es claro. Al laberinto pertenecía su señora o el Minotauro... o ambos. El nexo entre Ariadna en una cara de la moneda y el signo del laberinto en la otra se expresa con más claridad si cabe cuando la cuaternidad de los meandros incluye una media luna⁵⁹. No hay otra referencia a este signo en el mito cuyas abreviaciones aparecen en las monedas de Cnosos. Se trata, pues, de una pequeña imagen nocturna del mundo en la cara de la moneda que miraba hacia abajo en el momento de la acuñación: esta totalidad se producía mediante la combinación de los cuatro meandros con la superficie circular del dinero⁶⁰. Esta imagen del mundo resultaba aún más completa cuando se ponían signos celestes junto a los cuatro meandros: una o dos medias lunas –una creciente y otra menguante– y en el centro, en el laberinto, una estrella⁶¹. El «Minotauro», el «toro de Minos», no era de hecho un nombre. Nombres del habitante del laberinto que nos han llegado son «Asterios»⁶² y «Asterion»⁶³, ambos equivalentes a *aster*, «estrella». Eran también nombres del rey primigenio de Creta, que recibió a Europa, amante del Zeus con forma de toro⁶⁴. Ningún mito griego se refiere a estos nombres. Los griegos no aceptaban la presencia de ningún aspecto brillante del Minotauro fuera de Cnosos. Sin embargo, las monedas de Cnosos muestran una estrella en el laberinto, la naturaleza lunar de Ariadna, así como una identidad que nos permite considerar la posibilidad de que el nombre de Perséfone fuera el de la «señora del laberinto», no sólo por la cualidad de la suma pureza.

El paralelismo con Coronis, progenitora de Asclepio⁶⁵, dios resplandeciente y salutífero, pero también rodeado de oscuridad, ya nos conduciría por sí solo al mitologema del nacimiento de Dionisios. El mito cipriota es el más extraño de los relatos referidos a la muerte de Ariadna, más extraño incluso que el de Homero, según el cual la mata Artemisa, o que otro, en el que ella se ahorca en Creta, sufriendo así una muerte de siniestros tintes artemísicos, como la que padece la propia diosa de acuerdo con la denominación de *Artemis*

55 Wroth I. c. tabla IV 7; Svoronos I. c. tabla IV 23-25

56 Wroth I. c. tabla IV 10; Svoronos I. c. tabla IV 1-11.

57 Svoronos I. c. tabla IV 34

58 Wroth I. c. tabla V 1; Svoronos I. c. tabla V 1.

59 Wroth I. c. tabla IV 12; Svoronos I. c. tabla V 2.

60 Véase mi *Arethusa. Werke* I, pág. 210 y ss.

61 Wroth I. c. tabla IV 13; Svoronos I. c. tablas V 3, 4, 7

62 Apolodoro III 1, 4.

63 Pausanias II 31, 1.

64 Scholium in Homeri *Iliadem* XII 292; Apolodoro III 1, 2.

65 Véase mi *Der göttliche Arzt*, pág. 44 y pág. 93 y ss.

Apanchomene («Artemisa ahorcada»)⁶⁶. El hecho de que Ariadna muriera en Chipre en el parto constituye el núcleo de un doble paralelismo: de un lado con la muerte de Coronis, que ya se hallaba en la pira cuando Apolo rescató del cuerpo a su hijo, el pequeño Asclepio⁶⁷, y de otro con el parto prematuro de Semele, que, abrasada por el rayo de Zeus, dio nacimiento a Dionisios en el séptimo mes del embarazo⁶⁸. Según parece, Ariadna no llegó a alumbrar en el parto⁶⁹. La mujeres de Amathus la enterraron con el hijo en las entrañas en un bosque sagrado que a partir de entonces le perteneció como Ariadna Afrodita. Fuera de Creta, ella asumió la forma de la gran diosa del amor. A juicio de los atenienses fue Afrodita quien ayudó a Teseo en el laberinto⁷⁰; sólo quedaba por resolver si ella condujo a Ariadna mediante su poder o si el héroe encontró en la persona de la hija del rey a una encarnación de la diosa. Sin embargo, en Delos se conservó la leyenda de que Ariadna dio a Teseo una estatua de Afrodita –según parece en sustitución de ella misma– y que los salvados bailaron la figura del laberinto cuando se instaló la escultura⁷¹. Así pues, la «señora del laberinto» siempre permaneció en el ámbito de poder del Dionisios cretense, aun siendo adorada fuera de Creta mediante la danza del laberinto. Se llevó a su hijo a los infiernos. ¿«Una Afrodita humana»⁷²... muerta con su hijo no nacido? Sin duda, no sería la simple humanización de un mito; ¡sería una invención realista y sin sentido convertida, no obstante, en leyenda de culto, en mitología! En Ariadna no sólo se reflejaban grandes diosas, como Artemisa, Afrodita y Perséfone⁷³... ella era Perséfone y Afrodita en una persona. Es de suponer que parió en los infiernos, y podemos entonces plantear la pregunta por su hijo.

Coronis y Ariadna surgieron ambas de grandes diosas antiguas y se convirtieron en mujeres terrenas. Prueba de ello es que llevan dos nombres, cosa esta que no ocurre en el caso de las jóvenes mortales Semele, cuyo nombre, frigio, pertenecía en Frigia a una diosa de los infiernos⁷⁴, experimentó posiblemente una humanización adicional. Su mito es el mito tebano del nacimiento de Dionisios y contiene el significativo elemento del *nacimiento en la muerte* de

66. Plutarco I. c. XX I; Otto, I. c. pág. 174. Véase más abajo pág. 116.

67. Píndaro *Pythia* III 38-44; Kerényi: *Mythologie der Griechen*, pág. 142.

68. Ovidio: *Metamorphoses* III 308-312; Higinio: *Fabulae* 179; Kerényi: *Mythologie der Griechen*, pág. 250. Los siete meses: Diodoro I 23; Luciano: *Dialogus deorum* XII (IX) 2; redescubierto en el folklore de Tracia por R. M. Dawkins: *The modern Carnival in Thrace*, JHS 26, 1906, pág. 196. Esto es decisivo por cuanto los mitógrafos trasladaban el nacimiento prematuro también a Apolo, cuyo número sagrado era el 7.

69. Plutarco I. c. II 3-4 según el historiador Peón de Amato.

70. Plutarco I. c. XVIII 2.

71. Plutarco I. c. XXI 1.

72. Otto I. c., pág. 171.

73. Otto I. c., pág. 171.

74. Paul Kretschmer: *Semele und Dionysos*, en: *Aus der Anomia* 1890, pág. 17 y ss. Sólo era errónea la suposición de que el nombre de *Semele* significa «diosa de la tierra» en ese sentido contundente que tenía Gr. El nombre era por su formación un adjetivo como *chthomale* y debe reproducirse como *Chthonia* en el mito de Dionisios, véase mi *Miti sul concepimento di Dioniso*, en: *Maia* IV (1951), pág. 1 y ss.

una forma no menos clara y explícita que la leyenda de Coronis. Se asocia allí con el elemento del parto prematuro, igualmente importante y característico de Dionisios. El dios de la *zōē* fue entre los dioses el único que vino al mundo como embrión: como el ser cuyo primer movimiento en el vientre materno es la manifestación más inmediata de la vida tras la experiencia del propio ser... y sólo perceptible para las mujeres. Si Ariadna parió y su hijo no quedó en los infiernos, entonces se habrá tratado en cierto modo de un parto prematuro. Es seguro que en alguna versión del mito ciprio su hijo no carecía de nombre. Un embarazo mítico nunca acaba sin nacimiento y el nacido nunca queda innombrado, pertenezca luego a la mitología de los dioses o a la de los héroes. Ariadna dio a luz retoños dionisíacos según los diversos relatos. Incluso parió a Teseo, lo cual viene a ser la humanización más radical, la secularización más absoluta del mito⁷⁵. Todos los vástagos eran seres inequívocamente terrenales y relacionados de alguna manera con la vinicultura, como Estafileo, «la uva». Ninguno era subterráneo. Un nacimiento en la muerte merece sobre todo el calificativo de «místico» en el sentido de la antigüedad: los misterios de Eleusis trataban de un nacimiento de esta índole⁷⁶. ¡Cuánto más místico era el hecho de que Ariadna fuera embarazada por Dionisios, como Coronis por Apolo, y que diera a luz, como Semele, al propio Dionisios! Esta ampliación del ámbito «místico-antiguo» debe tomarse en consideración.

La versión homérica de la muerte de Ariadna sólo se entiende suponiendo la existencia entre ella y Dionisios del vínculo más estrecho que puede haber entre hombre y mujer: Artemisa, que castiga con peligrosos dolores la virginidad perdida, entró en escena cuando Ariadna –considerada en la mitología griega la mujer elegida por Dionisios entre todas las mujeres– se disponía a escapar del ámbito de poder y de la posesión de Dionisios. La *Teogonía* de Hesíodo corrige a Homero y menciona por eso la clemencia de Zeus, quien concedió a Ariadna la inmortalidad y la eterna juventud⁷⁷. En el *Hipólito* de Eurípides, Ariadna es «miserable» (*talaina*) a juicio de su hermana Fedra porque pecó contra su padre y contra su hermano, contra Minos y el Minotauro, por amor a Teseo... y, sin embargo, es la «esposa de Dionisios»⁷⁸. Esta condición, requisito previo de su muerte para Homero, emergió como la solución de la trama dramática en el mito que luego se difundió de manera generalizada. Para el mundo de la antigüedad, desconocedor ya del mito cretense originario, la boda de Dionisios con Ariadna se convirtió en la realización y la apoteosis de una mujer terrenal. Teseo abandonó a Ariadna en un pequeña isla o, más bien, una roca mientras ella dormía, y Dionisios la despertó de un profundo sueño. Y ella recibió del dios la corona que como «corona de Ariadna» brilla en el cielo: la *Corona borealis*⁷⁹. La colocación de la corona entre las estrellas es, al

75. Plutarco I. c. siguiendo a Ion, el poeta de Quíos que continúa la tradición ateniense.

76. Véase mi *Eleusis*, pág. 93 y ss.

77. *Theogonia* 947-949.

78. Eurípides: *Hippolytus* 339.

79. Aun cuando un poeta como Arato: *Phaenomena* 71 par. 2 tenga en cuenta a Homero con una expresión ambigua (*σῆμα ἀποιχομένης Αριάδνης*). En la versión de Germánico 71 *tunc illi Bacchus thalami memor addol honorem.*

igual que el viaje al cielo después de la boda, un signo residual del vínculo originario de Aridela con el cielo. Sin embargo, ¡no en todos los relatos recibió ella la corona en la isla de Día, donde la reencontró Dionisios!⁸⁰ Conforme a una versión, Ariadna se dejó seducir por Dionisios por este precio⁸¹, y la corona ya fulgía en el laberinto⁸². El recuerdo de un boda cretense aparece mencionado, basándose en una adaptación literaria desconocida, por el orador Himero en el siglo v d. de C. Dionisios tomó por esposa a Ariadna «en cuevas cretenses», afirma el orador: así, el estrato más antiguo quizás sólo aparece en las postrimerías de la antigüedad⁸³.

Una versión de la concepción de Dionisios anterior a la historia de amor entre Zeus y Semele –esta, de un estilo totalmente humanizado– señala que Perséfone fue seducida por su propio padre. Dicha versión se conservó en los poemas didáctico-teológicos de los órficos hasta la antigüedad tardía, pero el historiador Diodoro señala en el siglo I a. de C. de forma explícita que se trataba de la versión cretense. La indecisión entre Démeter y Perséfone que Diodoro también mantiene se corresponde con la indecisión de la expresión iconográfica en las monedas de Cnosos, las cuales muestran, asociada con el laberinto, una cabeza de Perséfone parecida a la de Deméter⁸⁴. Se trata concretamente de aquella historia órfica del nacimiento del dios conocida como el nacimiento de Zagreos. La persona de la madre ya distingue en apariencia este mito del mito tebano del nacimiento. Así como el Dionisios cretense se caracteriza en general por su relación con Ariadna, aquí se pone de manifiesto una relación igualmente característica del dios con Perséfone, diosa de los infiernos. Este hecho se percibiría incluso si no existiera el testimonio de Diodoro y no hubiera que sustentarlo ni en el contenido ni en el estilo.

Según los historiadores cretenses en quienes se basa Diodoro, Dionisios era sobre todo el dios del vino: «De este dios afirman ellos –prosigue Diodoro– que nació en Creta como hijo de Zeus y de Perséfone». Y añade luego que se trataba del mismo que acabó desgarrado por los titanes según la tradición de los misterios órficos⁸⁵. En otro pasaje queda claro que los informantes cretenses no estaban seguros si la madre de Dionisios debía llamarse Perséfone o Deméter⁸⁶. El mito en sí se encuentra en la obra del apologeta cristiano Atenágoras⁸⁷, concretamente en un extracto de la teogonía órfica que se ha perdido. Ovidio menciona la seducción de Perséfone por su padre, que se le presentó en forma de serpiente, al final de una enumeración de las historias amorosas de Zeus: *varius Deoida serpens* –«(engaño) a la hija de Deo como centelleante ser-

80. Higino: *Astronomica* II, 5; según el poema que Higino utilizó aquí como fuente, todos los dioses aparecían en la boda en Día. Afrodita traía la corona con las Horas.

81. Epiménides fr. 24 Diels; Higino *Astronomica* II, 5.

82. Higino I, c. II, 5.

83. Himerio: *Oratio IX* 5 Colonna (*Himerii declarationes et orationes*, Roma, 1951).

84. Arriba pág. 83.

85. Diodoro V 71, 4.

86. Diodoro III 64, 1.

87. Atenágoras: *Libellus pro Christianis* (rec. E. Schwarz, Leipzig, 1891), 20. Orfeo fr 58 Kern

piente»⁸⁸. Las tres palabras contienen dos de tres antiquísimos elementos del mito originario. Son los dos arcaicos en términos absolutos: el incesto y la serpiente⁸⁹. Deo –Deméter como diosa de los misterios– ocupó el lugar del tercer elemento que sólo puede calificarse de arcaico en términos relativos: es arcaico en la historia de la religión griega, mientras que los otros dos motivos lo son siempre y en todas partes: son arcaicos de forma absoluta, con independencia de su contexto. La mitología griega establece que Deméter era una de las esposas de Zeus y que con ella engendró el dios a Perséfone⁹⁰. Sin embargo, no existe el correspondiente mitologema, no existe un relato de la boda de ambos relacionada con el culto en algún lugar. Deméter es primigenia en su unión nupcial con Poseidón –de la cual sí hay un mitologema⁹¹– pero no en su relación con Zeus. Aquí ocupa el lugar de Rea, en las dos cualidades que presenta la gran diosa minoica: primero como madre y luego como esposa. La teología órfica se atenía a este proceso, que históricamente resulta probable⁹²:

Aquella que antes fuera Rea después de ser madre de Zeus,
convirtióse en Deméter...

El apologeta, que se recrea en las historias incestuosas de los dioses antiguos, también conserva entre los elementos arcaicos en términos absolutos aquellos que sólo lo son relativamente: la relación de madre e hija entre Rea y Perséfone, sin intercalar a Deméter como hija de Rea y madre de Perséfone (en cuanto esposa de Zeus). Las huellas de la relación originaria también se conservaron en la mejor tradición griega: en el himno homérico a Deméter⁹³ y en Eurípides⁹⁴. En Atenágoras leemos lo siguiente, sin la interpolación de Deméter: «Como su madre Rea prohibió la boda que él (Zeus) quería celebrar (con Rea), la persiguió. Después de transformarse en serpiente, también la persiguió, y rodeándola con el llamado nudo heráleota, se ayuntó con ella. El signo de esta forma del ayuntamiento es la vara o caduceo de Hermes. Luego se ayuntó con su hija Perséfone (hija de Rea y de Zeus, tal como Atenágoras ya había adelantado) violándola tras adoptar forma de serpiente. Ella le dio a luz a Dionisios»

Las dos observaciones eruditas provienen del autor órfico, fuente de que se sirve el apologeta para narrar el mito, con un lenguaje sin duda envilecido: la referida al llamado nudo heráleota y la de las dos serpientes de la vara de Hermes. El autor demuestra con su erudición que trabaja con un material acabado. Intenta ilustrar con cosas familiares aquello que resulta poco familiar: la

88. Ovidio: *Metamorphoses* VI 117. *varius* es la traducción de αἴολος, que también podía entenderse como ποικίλος, pero que se refiere más bien a los ágiles movimientos de la serpiente. *Deo* es el nombre mítico de Demeter.

89. Véase mi *Miti sul concepimento di Dioniso*, en: *Maia* IV, 1951, pág. 1 y ss. y *Die Schichten der Mythologie und ihre Erforschung*, en: *Universitas* IX, 1954, pág. 637 y ss.

90. Hesíodo: *Theogonia* 912.

91. Pausanias VIII 25, 5.

92. Orfeo fr. 145 Kern

93. 469. véase mi libro *Eleusis*, pág. 44.

94. *Helena* 1307

forma de la unión de Zeus y Rea mediante la vara de Hermes y el «nudo herácleota», que los lectores seguramente conocían de los combates en la palaestra. Claro que este ejemplo también testimonia la afición por lo arcaico característica de los órficos, una afición que nos conservó, entre otras cosas, el conocimiento de la bebida de miel de Cronos⁹⁵. A la pregunta respecto a la procedencia de su material acabado y altamente arcaico, tenemos una respuesta históricamente inequívoca: el material procede de la Creta minoica.

El culto a Rea, el papel característico de la serpiente en la religión de la época minoica y el testimonio explícito de que el mito según el cual Perséfone concibió y alumbró a Dionisos ocurrió en Creta, son tres hechos de la tradición que nos conducen allí. Después de todo cuanto he señalado, no puede caber la menor duda al respecto. La incertidumbre en cuanto a los nombres de los dioses sólo aumenta la evidencia. El esposo de Rea difícilmente podía llamarse Zeus en la época minoica y el hijo difícilmente podía tener un nombre que contuviera el elemento Dio-. Los nombres no son decisivos: pueden haber ocupado el lugar de otros en una fase posterior de la historia de la religión minoica. Tampoco sabemos si el verdadero nombre de Ariadna y Aridela era en Creta el mismo que el de la diosa de los infiernos en Ática: Perséfone-Zeus hasta ocupó el lugar de un dios-serpiente en Olimpia⁹⁶. Los cretenses de la época griega hablaban incluso de un Zeus propio, resaltando el mitologema natal cretense mediante el epíteto de *Kretogenes*, «el nacido en Creta»⁹⁷. Se referían al dios nacido en un escenario cretense, al cual pertenecía la cueva⁹⁸. Prescindiendo de los nombres griegos de «Zeus» y «Dionisos», nos queda un gran anónimo con forma de serpiente que, según testimonio tardío de Himerio, celebró su boda «en cuevas cretenses».

Menos arcaico que la seducción por una serpiente era el conocidísimo mito del rapto de Perséfone. Hades, Plutón o el «Zeus subterráneo» sólo eran los nombres fingidos del raptor. Él también es, en el fondo, un gran anónimo. Nono, en sus *Dionisíacas*, añadió la descripción de la boda serpentina a la versión cuyo escenario era Sicilia⁹⁹. Deméter abandonó Creta con su virginal hija, Perséfone, y la ocultó en una cueva cercana a la fuente de Ciana. Allí fue a sorprenderla Zeus, pretendiente con forma de serpiente:

Por mediación de la boda con este drago celeste
queda fecundo el vientre de la lozana Perséfone,
para que nazca Zagreo, niño provisto de cuernos.

Esquilo demostró la contradicción identidad de Zagreo: con el «Zeus subterráneo», de un lado, y con su hijo subterráneo, de otro¹⁰⁰. Zagreo, «el que

95. Arriba pág. 38 y s.

96. Se le dio el seudónimo de Sosipolis, «salvador de la ciudad». Pausanias VI 20, 2-3; véase Lewis Richard Farnell: *The Cults of the Greek States* (Los cultos de los estados griegos) II, Oxford, 1896, pág. 612

97. Inscripción en Latos. Collitz-Bechtel: *Sammlung der griechischen Dialektinschriften* (Recopilación de las inscripciones dialectales griegas) III, Göttingen, 1905, N° 5075, 74.

98. Arriba, pág. 36.

99. VI 120-165

100. Más arriba pág. 39.

atrapa vivo», también era un nombre fingido: una circunlocución para designar a un gran dios, al más grande de todos los tiempos¹⁰¹. Visitó a su hija oculta en una cueva, y ella lo alumbró a Él como su propio hijo. Ese elemento «místico» que se suponía en la relación entre Dionisios y Ariadna, se nos presenta aquí en un mito arcaico en el que procreación y nacimiento nunca salen del círculo de la misma pareja. El hijo y esposo engendra con su madre e hija como esposas a un hijo místico que, por su parte, sólo cortejará a su madre. La figura de la serpiente es la más adecuada para estos intrincamientos. Es la forma más desnuda de la *zoé*, siempre en sumo grado reducida a sí misma. La gran madre Rea adopta esta forma para la procreación primigenia con su hijo. La figura de la serpiente, no obstante, es sobre todo la apropiada para el vástago masculino y compañero, para el hijo y esposo que, serpenteante, se desliza sin cesar por las generaciones maternas y filiales, por todas las generaciones de los seres vivos y muestra su continuidad tal como hace la *zoé*. Algunas serpientes individuales bien podían acabar despedazadas¹⁰², pero la serpiente se mantenía indestructible en la totalidad de su especie y demostraba la indestructibilidad de la vida en sus grados, por así decirlo, más inferiores.

Hemos recuperado, pues, el primer acto de un drama mítico atribuible a una Creta minoica cuyo estilo es anterior al de la cultura de los palacios. El niño con cuyo nacimiento concluyó este acto está provisto de cuernos: la figura del toro, pura o mezclada con la forma humana, domina el segundo acto. Su versión ritual, el desgarramiento o despedazamiento de un toro o de otra víctima provista de cuernos, sobre todo de un macho cabrío, se convierte en un sacrificio dionisiaco. Podemos reconstruir este sacrificio, con todos los detalles que rememoran la indestructibilidad de la vida incluso en la destrucción¹⁰³. Una ceremonia parecida es muy probable que existiera en la Creta minoica. Dos elementos esenciales nos permiten plantear esta hipótesis. El hecho increíble de que en una fiesta de Dionisios celebrada cada dos años se desgarrara un toro está documentado como un sacrificio característico de Creta¹⁰⁴. Las representaciones de toros o vacas dominan el arte cretense de una manera sólo comparable con la presencia de otros tres elementos ya descritos: la mujer, la serpiente y la cuerna con la cabeza de toro. Contra el papel del toro como representante de un «dios-toro» en Creta se ha objetado lo siguiente: el toro aparece en un papel demasiado pasivo en todas las representaciones y, por tanto, no puede encarnar a un dios. «Entre los sellos dignos de tomarse en consideración –se ha afirmado¹⁰⁵– hay no pocos que pueden incluirse entre los más bellos de su tipo. Muestran al toro en plena existencia pacífica, andando, pastando o descansando, o bien en situación de sumo peligro, perseguido, atacado o desgarrado por fieras, y muriendo por último en la agonía.» Pero precisamente eso ocurría también en el gran sacrificio dionisiaco, donde la víctima sacrificial representaba a un dios sufriente y despedazado.

101. Más arriba pág. 69.

102. Más arriba pág. 55.

103. Véase mi *Der frühe Dionysos* (El Dionisios primitivo), pág. 33 y ss.

104. Más arriba pág. 70.

105. Friedrich Matz: *Minoischer Stiergott?* (¿Un dios taurino cretense?), en: *Kretika Chronika* XV/XVI, 1, 1963, pág. 220 y ss.

El nacimiento de un niño-toro, cuyo destino no se distinguía de una víctima sacrificial, fue adoptado por la mitología griega de los héroes como parte de la historia demasiado humana de la hija del rey de Creta y su madre. La dualidad de madre e hija en la cual esta sólo era la mitad separada y la repetición juvenil de la madre también está representada en la mitología griega por Hera y Hebe, pero sobre todo por las «dos diosas» de Eleusis¹⁰⁶. Se llamaban Deméter y Coré o, si se recurriía al nombre más secreto de la hija, Deméter y Perséfone, y en su origen seguramente: Rea y Perséfone. Ariadna –la Perséfone del mito cretense originario– sólo podía ser, de hecho, hija de Rea. Solamente en la versión humanizada del mito obtuvo a Pasifae como madre. Así también se creó una dualidad de madre e hija al estilo griego, como en el caso de Hera y Hebe o de Deméter y Perséfone. El nombre de *Pasi-phae* es tan transparente como el de *Ari-dela* y significa algo que sólo puede afirmarse de la luna llena en el cielo: «fa para todos resplandeciente». La boda de la serpiente quedó apartada. Su lugar lo ocupó el amor por el toro. Era un toro de extraordinaria belleza¹⁰⁷, pero un animal al fin y al cabo, ¡no sólo el disfraz de un dios como la figura de toro que adoptó Zeus para seducir a Europa! La identidad de la *zoé* en los grados más bajos y más altos del mundo animal, en la serpiente y el toro, también se plasmó en un mito más secreto, y el contenido del mito, a su vez, en una fórmula mística que los iniciados en los correspondientes misterios cantaban probablemente como verso de un canto y que servía de contraseña y confesión (*symbolon*). Según se desprende de los textos cristianos que nos la han transmitido, la fórmula puede atribuirse tanto a los misterios de Dionisios como a los de Sabazios¹⁰⁸. El origen cretense, por mediación de Asia Menor, también sería posible en este segundo caso. La fórmula presenta, sin embargo, una diferencia respecto al mito cretense y al mito originario de Dionisios por cuanto introduce un movimiento circular: la procreación se produce de manera sucesiva y alternativa en forma de serpiente y de toro. Así entendieron al menos los intérpretes cristianos y los traductores latinos el *symbolon*:

taurus draconem genuit et taurum draco
el toro engendró a la serpiente y la serpiente, al toro

En griego, el verso rezaba así:

Ταῦρος δράκοντος καὶ πατήρ ταύρου δράκων.

Debe entenderse como la versión latina y sin duda no de forma tautológica:

Toro es el hijo de la serpiente y serpiente el padre del toro.

El amor de Pasifae por un toro, fruto del cual nació el Minotauro –mitad hombre, mitad toro–, ya está en gran parte humanizado en comparación con

106. Véase mi libro *Eleusis*, pág. 27 y ss.

107. *Mythographus Vaticanus I*, 47 (*Scriptores rerum mythicarum latini*, ed. Gottfried Bode, Celle, 1834).

108. Albrecht Dieterich: *Eine Mithrasliturgie*, 3^a ed., Leipzig, 1923, pág. 215. En Griego, en Fírmico Materno I, c. XXVI I; en latín en Arnobio: *Adversus nationes* V 21.

los mitos en los que la serpiente y el toro se engendran mutuamente o la serpiente engendra al toro. El Minotauro del mito antiguo era al mismo tiempo toro y estrella. Cuando vivía en el laberinto, lo hacía en la morada de la «señora del laberinto», su madre, la diosa de los infiernos: habitaba los infiernos, sí, pero no un lugar carente de salida.

En la Creta minoica, Sirio era la estrella cuya salida temprana se celebraba como principio del año en estrecha relación con la miel, el vino y la luz¹⁰⁹. Observamos aquí una dualidad y un paralelismo. En el cielo aparecía la estrella; de una cueva emergía una luz. La fiesta de la luz en la cueva era un misterio. Su fecha se podía determinar; todo lo demás, no. En Cnosos se bailaba públicamente el camino hacia la «señora del laberinto», así como el regreso, en un espacio expresamente destinado a dicha danza. La señora se encontraba en el centro del verdadero laberinto, en el centro de los infiernos, alumbraba a su misterioso hijo y ofrecía la posibilidad de volver a la luz. En la antigüedad, el origen de los misterios eleusinos, samotracios y tracios –es decir, órficos– se veía en el hecho de que en Cnosos, incluso en tiempos griegos, todo cuanto aquellos misterios conservaban en secreto era accesible al público en general¹¹⁰. En las tradiciones conocidas de Eleusis, la coincidencia se manifiesta en dos puntos: en la anunciaciόn del nacimiento de un misterioso hijo de la reina de los infiernos y en el hecho de que los iniciados que aspiraban a los grados más elevados se dirigían a la madre del niño¹¹¹. El nexo con los misterios de la Gran Madre de Samotracia debería precisarse todavía más. Después de lo señalado, pocas dudas quedan respecto al origen minoico de una parte esencial o incluso probablemente del núcleo de todo cuanto se atribuyó a Orfeo, el mítico *vate*¹¹².

El «Zeus nacido en Creta» y el «Dionisios cretense» no eran divinidades griegas. No estaban separados por las fronteras que para los griegos definen a «Dios»¹¹³ o a un dios en general con una forma precisa e inconfundible; de hecho, no estaban separados. Para definirlos podemos elegir la expresión elegida por un historiador del culto griego, Lewis Richard Farnell, para determinar al ser divino que en Olimpia era llamado, con una circunlocución, Sosipolis, «el salvador de la ciudad» y se presentaba como niño y serpiente: «el Zeus-Dionisios de Creta»¹¹⁴. Zeus-Dionisios, predecesor de ambos dioses grie-

109. Más arriba pág. 38 y ss.

110. Más arriba pág. 67.

111. Véase mi libro *Eleusis*, pág. 92 y ss.

112. M. P. Nilsson: *The Minoan-Mycenaean Religion* (La religión minoico-micénica). 2º ed., Lund 1950, pág. 581, se aproximó mucho a la verdad al observar lo siguiente: «Tal vez Creta tuvo una mayor importancia respecto al orfismo, si bien las pruebas de ello han sido barridas por el tiempo». Las pruebas existen, siempre y cuando uno no parta, como Nilsson, de la concepción errónea de que el orfismo era una religión especulativa: «una religión especulativa creada por un genio religioso, al menos en cuanto a sus doctrinas más vitales, y que este hombre combinó o reformó los diversos elementos con la independencia y soberanía de un genio». Precisamente de esto no existen pruebas. En cambio, sí existe una coherencia ininterrumpida de la cultura a través de todos los períodos, tal como se demuestra sobre todo gracias a las minuciosas excavaciones del profesor Doro Levi en la zona de Festos.

113. Véase mi *Griechische Grundbegriffe*, Zúrich, 1964, pág. 16 y ss.

gos en Creta, mudaba su forma generándose a sí mismo y pasando, serpenteante, por las tres fases de su mito que se sucedían como los actos de un drama. Las tres fases y actos corresponden a los tres grados de la *zōé*—que en el mito de Dionisios se presenta como masculina—en su relación con la mujer. El primer acto responde al grado del semen, el segundo al del embrión y el tercero al del hombre a partir de su lactancia. En el grado del semen, el dios que se generaba a sí mismo era serpiente; en el del embrión, más animal que ser humano; y a partir del grado del lactante, era el pequeño y el gran Dionisios. Su contraparte femenina se llamaba en cuanto madre primigenia y fuente de la *zōé*. Rea. En cuanto esposa, progenitora y otra vez esposa: Ariadna.

Fue en el segundo acto del mito donde el dios se encontró en el grado del Minotauro, como ternero o como producto semianimal de un parto prematuro y subterráneo, al tiempo que Ariadna se hallaba en el grado de animalidad más salvaje de la vida femenina, el que hizo posible la infidelidad, la huida y la matanza. En este punto pudo intervenir la mitología ateniense de los héroes y relatar que la reina de los infiernos siguió al raptor Teseo, a diferencia de aquella otra historia, en la cual Teseo no logró raptar a Perséfone¹¹⁵. El rapto, sin embargo, tampoco concluyó con éxito en este caso. No obstante, Ariadna aparece también en una enumeración de grandes pecadoras¹¹⁶, como asesina de su hermano el Minotauro! Así se manifiesta en última instancia un acto sombrío que en su origen era un sacrificio dramático basado en un mitograma sumamente preciso. Las leyes de estilo del arte minoico no permitían una interpretación más prolífica que la ofrecida por los ya mencionados sellos¹¹⁷.

El acto final, del que tenemos testimonios tanto en Creta como en la isla de Naxos, no habría podido producirse si la *zōé* hubiera acabado destruida por la destrucción de la víctima. La forma animal demostró ser transitoria, y el rito lo indicaba. Este indicio era quizás el mismo en la época minoica que el señalado por testimonios posteriores¹¹⁸: la conservación del miembro viril del animal. En el acto final, el dios aparecía con forma humana, intacto, plenamente nacido y como si el portador de la *zōé* hubiera vuelto a despertar. Una tarea femenina en relación con el lactante era la de las nodrizas. La tradición naxiana relativa a las nodrizas de Dionisios se ha conservado en una versión tardía, según la cual el nacimiento se produjo por mediación de Semele¹¹⁹. Sin embargo, una de las tres nodrizas se llama Coronis, un nombre que bien podría responder a la misma figura femenina que «Ariadna»¹²⁰. Las nodrizas representaban a la madre, pero esta también podía figurar entre ellas. Las

114. *The Zeus-Dionysos of Crete*, I c., véase más arriba nota 96 de la pág. 88

115. Kerényi: *Die Heroen der Griechen*, pág. 258

116. Higino: *Fabulae* 26 Rose (ed. H. J. Rose, Leyden, 1934): *Quae impiae fuerunt*.

117. Más arriba pág. 89.

118. *Der frühe Dionysos*, pág. 48.

119. Diodoro V 52, 2.

120. Más arriba, pág. 82. En el vaso pintado de Palermo, *Monumenti inediti* II (1834-1838), tabla 7, que menciona Otto I. c., pág. 173, el nombre de Ariadna parece haber sido atribuido a una de las nodrizas al completar los nombres. No obstante, uno se pregunta por los motivos de ese nombre, precisamente, y debe suponer que existían ciertos indicios para justificar su uso.

mujeres dionisíacas probablemente no sólo imitaban a las nodrizas de Dionisos en el período histórico de la religión griega, que es el que conocemos. Era un honor importante y verdaderamente femenino. La –para nosotros extraña– costumbre de las mujeres minoicas de mostrarse con los pechos desnudos en los acontecimientos festivos resulta de lo más natural si actuaban como nodrizas de Dionisos.

El suceso final del tercer acto del mito, la ascensión de la divina pareja, de Dionisos y de Ariadna al cielo, presuponía la aparición de la diosa en el cielo en todo su esplendor. Donde el mito alcanzó un grado de humanización tal como el de la historia tebana del nacimiento, Dionisos, alimentado por sus nodrizas y fortalecido, descendió a los infiernos en busca de su madre, para traerla arriba. En este caso, una boda era del todo imposible. Una boda especial era la de Dionisos y Ariadna: una boda perteneciente a esferas superiores que ya se produjo en un grado inferior y que en el mito naxiano se entrecruzaba de tal manera con la ascensión al cielo que no podemos saber cuál era la condición previa de la otra. El mito cretense ya se distinguía por un determinado escenario de la boda. Ya no era la cueva, sino una pequeña isla: de hecho, una simple roca en el mar. Dicha isla había recibido un nombre elocuente en la lengua griega en que están redactados los textos de las tablas de arcilla: Día. Así se llamaba una pequeña isla frente a la costa cretense, cerca de Amnisos, puerto de Cnosos. Los naxianos, por su parte, afirmaban que Naxos antes se llamaba Día¹²¹; hasta tal punto se relacionaba este nombre con una boda de dioses, en la cual la novia desempeñaba un papel no menos importante que el novio. Pues «Día» difícilmente puede asociarse en este caso con el nombre de Zeus, sino más bien con nombres emparentados y equisonantes de ciertas diosas: con la Dea Dia latina o también con Diana, nombres que significan el pleno resplandor de la luna¹²². La elección de lugar para el encuentro nupcial era una opción que ofrecía el mundo del mar Egeo. Es sin duda característica de la religión prehistórica de todo ese mundo insular y no sólo de la cretense. En el siglo vi a. de C. los naxianos comenzaron a construir en la roca que se alza delante del puerto de la ciudad de Naxos un magnífico templo¹²³ del cual queda hoy el gigantesco marco de mármol de un pórtico: sin duda destinado a Dionisos y sin duda levantado en el lugar de la boda. Según una tradición, Dionisos llevó a Ariadna a la isla pequeña y redonda de Donusa o Donusia¹²⁴, situada al este de Naxos, la cual también puede considerarse por tanto una isla de la boda. Una imagen muy concreta de la isla nupcial de Dionisos y de Ariadna quedó plasmada en el arte de la antigüedad: su situación se corresponde con la de la roca delante del puerto de Naxos. En el fondo se divisa el

121. Diodoro V 51, 3.

122. Franz Altheim: *Griechische Götter im alten Rom* (Dioses griegos en la Roma antigua), Giessen, 1930, pág. 55 y ss. Gerhard Radke: *Die Götter Altitaliens*, Münster, 1955, pág. 104 y s.

123. Gabriel Welter: *Altjónische Tempel*. I. *Der Hekatompedos von Naxos* (Templos jónicos antiguos. I. El «Hecatómpedo» de Naxos). AM XLIX, 1924, págs. 17-22. Por sus dimensiones, el templo seguramente pertenecía al dios principal de la isla, o sea, a Dionisos. No en vano, Poseidón pretendía quitárselo, véase Plutarco: *Quaestiones conviviales* IX 6, 1.

124. Stephanus Byzantinus s. v. Διονύσια.

puerto desde el cual un cortejo nupcial podía salir en barcas para celebrar la unión o reunión de la divina pareja¹²⁵.

Los naxianos veían y celebraban a Ariadna de dos maneras. Según sus historiadores, dedicaban una fiesta sombría a una Ariadna mortal y una fiesta de la alegría a otra, a la que Dionisios tomó por esposa¹²⁶. El propio dios también era adorado de dos formas en Naxos. En una de ellas se llamaba Dionisios Meliquio. Su máscara se tallaba en madera de higuera. En la otra era el extático *Bakcheus* y su rostro, hecho con la madera de la vid¹²⁷. En el Dionisios Meliquio, cuyo epíteto es el mismo que el del Zeus subterráneo presente en los relieves sagrados atenienses con la poderosa forma de la serpiente¹²⁸, reconocemos al antiguo seductor de las bodas en las cuevas; en el Baqueo, en cambio, al joven novio de las bodas en las islas. Con su nombre se asocia la imagen del tíaso dionisiaco, el cortejo entusiasta de bacantes y excitados seres masculinos sumidos todos en un estado de exacerbación de la *zoé* que el arte minoico no refleja. Fueron el arte y la poesía posteriores los encargados de describir la llegada del novio acompañado por este séquito. No obstante, el núcleo, el hecho de la «boda perteneciente a esferas superiores», ya se asociaba no sólo con Creta, sino también con Naxos desde tiempos remotos. Allí también se mostraba el lugar de la ascensión al cielo. Era el monte Drios. Conforme al sencillo relato de un historiador, Dionisios se le apareció a Teseo en sueños, lo echó mediante amenazas y condujo a Ariadna a la montaña durante la noche. Allí desaparecieron, primero él y luego ella¹²⁹. A buen seguro no fue sólo el escenario de la desaparición, sino también de la epifanía. Recuerda el escenario de las visiones minoicas.

Ariadna y Aridela, con los dos períodos de culto correspondientes a los dos nombres, era sin duda la gran diosa lunar del mundo egeo. Su relación con

125. Murales en la casa de Pammachius, debajo de la iglesia de SS. Giovanni e Paolo en Roma, y en la parte anterior del sarcófago con representación de un puerto en el Vaticano, Helbig: *Führer* (4) I, Nº 232. Una interpretación del contenido, y no de la situación geográfica, que en ambas representaciones parece idealizada, es mi ensayo *Die Göttin mit der Schale* (La diosa de la copa), en: *Niobe*, Zúrich, 1949, págs. 208-230. El joven Dionisios sirve vino en una copa que sostiene la diosa Ariadna en una postura expectante. La figura femenina más pequeña a su lado es su nodriza Corcina, cuya tumba –la reinterpretación de una «tumba de Ariadna»– se mostraba en Naxos, véase Plutarco, I. c., XX 5. Su presencia es decisiva para el escenario naxiano, cosa que antes yo no veía. Bernhard Andreae: *Studien zur römischen Grabkunst* (Estudios sobre el arte funerario romano), RM Ergänzungsheft IC, 1963, coincide con mi idea hasta un punto, pero luego interpreta la escena como una imagen del más allá. Sin embargo, precisamente los erotes que en estas imágenes (como también en una imagen perdida del Sepolcro Cornè, tabla 78-79) se acercan en barcas a la isla pueden interpretarse de manera más natural como algo terrenal. Deben considerarse la reproducción idealizada de la celebración naxiana en torno a la isla de la boda.

126. Plutarco I. c. XX 5

127. Ateneo III 78 c., siguiendo al escritor naxiano Aglaóstenes o Aglóstenes, fr 4 Jacoby FgrH 499

128. A. B. Cook: *Zeus* II, Cambridge, 1925, págs. 1108-1110, ilustraciones 944-946.

129. Diodoro V 51, 4.

Dionisios demuestra, sin embargo, que era mucho más que la luna. Las dimensiones de los fenómenos celestes no pueden abarcar a una diosa de estas características. Así como Dionisios es la realidad arquetípica de la *zoé*, Ariadna es la realidad arquetípica de la animación: del otorgamiento de aquello que hace de un ser vivo un ser individual. La animación forma parte más que ninguna otra cosa de la *zoé*, que la necesita para superar el estado de semen. La *zoé* busca la animación y en cada concepción se adentra en una psicogonía. En cada concepción se genera un alma. Este acontecer sustenta la imagen de la mujer como la concibiente que regala el alma a los seres vivos, y el reflejo de esta imagen es la luna, sede mitológica de las almas¹³⁰. En la imagen y en el reflejo se alza una fuente anímica femenina¹³¹ sobre la Creta minoica, la gran diosa Rea y Perséfone, que sólo en apariencia es dualidad, que en lo más hondo es unidad.

Se trata de una imagen arquetípica que en sí expresa la misma continuidad e identidad de madre e hija que Deméter y Perséfone en Eleusis¹³². La pareja divina de Dionisios y Ariadna, en la unión de dos imágenes arquetípicas, nos escenifica el eterno entrar y pasar de la *zoé* en la generación y por la generación de los seres vivos individuales. Esto ocurre una y otra vez y siempre de la misma manera, como si no hubiera solución de continuidad. Segundo la religión y mitología griega, y antes también en la minoica, la *zoé* acaece con forma masculina... y con la forma femenina de la generación del alma.

130 Véase mi *Die Seelenwanderungslehre bei Ennius* (La doctrina de la transmigración de las almas en Enio), en: *Pythagoras und Orpheus*, 3^a ed., Zúrich, 1950, pág. 77 y ss.

131. Era Rea según los pitagóricos, véase mi *Pythagoras und Orpheus*, en: *Werke I*, pág. 49 y ss.: πηγὴ διανομῆς, según Nicomaco.

132 Véase mi libro *Eleusis*, pág. 32 y ss.

SEGUNDA PARTE

MITO Y CULTO GRIEGO

I. LOS MITOS DE LA LLEGADA

I. DE LA HISTORIA DE LA CIENCIA

Bién es verdad que la historia de las ciencias forma parte de la historia del espíritu en un sentido lato. Sin embargo, no todos los acontecimientos de la historia de la ciencia pasan a ser al mismo tiempo y enseguida acontecimientos de la historia del espíritu, si concebimos el «espíritu» de una manera muy concreta como apertura y ampliación¹. La multiplicación de los conocimientos, que únicamente permiten seguir trabajando a los eruditos y que no aportan al mismo tiempo una ampliación de nuestra experiencia y de nuestro pensamiento respecto al mundo, sólo significa que se trata de acontecimientos potenciales de la historia del espíritu; en cambio, son en sí historia actual y aconteciente del espíritu los avances de los poetas y filósofos que se adentran en ámbitos que antes no podían decirse o pensarse y que por tanto se conquistan para la lengua y el pensamiento. Los conocimientos relativos a Dionisios, a su mito y su culto, ya alcanzaron dimensiones considerables –como resultado de los estudios clásicos y del análisis de las obras de arte de la antigüedad– mucho antes de Nietzsche y su libro sobre *El nacimiento de la tragedia*. Ya permitían hacerse una idea general que se definía como una unidad. Nunca entraron a formar parte de la historia del espíritu como la exigente descripción de Nietzsche, a pesar de que lo merecían.

Hay dos exposiciones del elemento dionisíaco en la cultura griega que se sostienen con justa razón en la reconstrucción actualizada que estamos intentando llevar a cabo. Una, obra de Karl Otfried Müller, se limita más bien a expresar la atmósfera del arte minoico y la vida que este arte captó y pertenece por tanto al ensayo sobre el preludio cretense de la religión dionisíaca². La otra descripción se encuentra en el *Prólogo e introducción* de la obra de Bachofen sobre el *Matriarcado*, pero puede separarse del esquema general dentro del cual el autor ve la historia más antigua del mundo y la prehistoria de la cultura griega³ y constituye una caracterización autónoma de Dionisios y de la religión dionisíaca griega: «La encantadora violencia con que el fálico señor de la exuberante vida natural arrastró al mundo femenino hacia nuevas vías, se manifiesta en fenómenos que superan no sólo las fronteras de nuestra experiencia, sino también de nuestra imaginación, pero que no podemos remitir así sin más al ámbito de la poesía por cuanto demostraría un escaso conocimiento de las oscuras profundidades de la naturaleza humana, del poder de una religión que satisface al mismo tiempo las necesidades sensibles y trascendentales, de la excitabilidad del mundo afectivo femenino que combina de manera indisoluble lo terrenal y lo ultraterrenal y demostraría asimismo una ignorancia

1. Véase más arriba, pág. 20

2. Véase más arriba, pág. 33 y s.

3. Véase mi *Johann Jakob Bachofens Porträt* (Retrato de Johann Jakob Bachofen) en: *Tessiner Schreibtisch*, Stuttgart, 1963, pág. 27.

absoluta respecto al encanto subyugador de la exuberante naturaleza del sur. En todas las fases de su evolución, el culto dionisiaco conservó el carácter con que hizo su entrada en la historia. Por su sensualidad y por la importancia que concede al mandamiento del amor sexual, está íntimamente emparentado con el carácter de la mujer y se vinculó preferentemente con el sexo femenino, dio un rumbo del todo nuevo a este sexo, encontró en él a sus seguidoras más leales y a sus servidoras más celosas y basó todo su poder en el entusiasmo de ellas. Dionisios es, en todo el sentido de la palabra, el dios de las mujeres, la fuente de todas las esperanzas sensuales y trascendentales, el centro de toda su existencia; por eso lo reconocieron ellas primero en toda su majestuosidad, por eso se reveló él a ellas, por eso fue difundido y conducido por ellas a la victoria».⁴

La pléthora de observaciones que desembocaron en esta idea general responde a la riqueza de la materia que, desde luego, también presenta grandes lagunas. Partiendo de la materia, llegaremos a una idea parecida, con independencia de la sugestiva exposición de Bachofen. La literatura científica moderna sobre Dionisios no puede contraponer a la concepción de Bachofen nada que posea la misma plenitud y humanidad. O bien los datos pierden consistencia, o bien la imagen adquiere un tinte mucho menos cálido y mucho más determinado por una rabiosa radicalidad. «¿Quién es Dionisios?», preguntó Otto. Y respondió de la siguiente guisa: «El dios del éxtasis y del terror, de la ferocidad y de la liberación más dichosa, el dios furibundo cuya aparición lleva a los hombres al frenesí, ya anuncia lo misterioso y contradictorio de su carácter en su concepción y en su nacimiento...»⁵. «El dios furibundo» no está entre comillas en el texto de Otto, por cuanto, a su juicio, lo real de Dionisios, su esencia, se expresa precisamente en la palabra «furibundo». Sin embargo, se trata de una cita.

Es Homero quien –en una de sus raras menciones del dios– lo llama *mai-nomenos Dionysos*, el «Dionisios furibundo»⁶. Lo hace, evidentemente, por su efecto sobre las mujeres: primero sobre sus míticas nodrizas y luego también sobre todas las posteriores. El poeta, que tampoco apreciaba claramente el vino⁷, pretendía significar con esta palabra un estado transitorio y extraño: esa embriaguez que Platón considera, junto con la divinidad, un atributo del vino, del *mai-nomenos oinos*. Así cita Él a Homero y es para nosotros su mejor intérprete⁸. Las mujeres no necesitaban el vino cuando Dionisios las extasiaba: su embriaguez dionisíaca parecía de la misma índole que la ebriedad.

4. Johann Jakob Bachofen: *Das Mutterrecht* (El matriarcado) I, en: *Gesammelte Werke* II, ed. por Karl Meuli, Basilea, 1948, pág. 45.

5. Walter F. Otto: *Dionysos: Mythos und Kultus*, Francfort/M., 1939 (2), pág. 62.

6. *Iliada* VI 132

7. *Iliada* VI 264/5.

8. Leyes VI 773d μανόμενος μὲν οἶνος ἐγκεχομένος ζεῖ, κολαζόμενος δὲ ύπο νήσφοντος ἐπέρου θεοῦ, «el vino furibundo hiere vertido (en la crátera) hasta que es castigado (convertido en buena bebida) por el otro dios, el sobrio (el agua)». Según II 672, el vino fue dado a los seres humanos para que «enloquecieran» (ἴνα μανόμεν). Eurípides: *Bacchae* I 30, μανόμενοι Σάτυροι son los sátiro borrachos, así como en Eurípides: *Cyclops* 618 μανόμενος Κύκλωψ es el ciclope borracho.

Otto interpretó de manera diferente la afirmación de Homero sobre Dionisios: «¡Un dios furibundo! ¡Un dios de cuya esencia forma parte la locura! ¿Qué deben de haber visto y vivido los seres humanos para que se impusiera a ellos la monstruosidad de esta noción?», pregunta él en otro párrafo⁹. Su concepción fundamental era que las visiones de los dioses acudían a los hombres desde fuera, aun cuando emergieran desde las profundidades primigenias que se abrían en el ser humano. Según él, el modo de ser divino de Dionisios, la característica básica de su naturaleza, era la locura. Una locura inherente al mundo en sí, y no ese trastorno transitorio o duradero que puede sobrevenir a una persona como una enfermedad; no era una enfermedad ni una decadencia de la vida, sino el acompañante de su suprema salud: estas palabras de Nietzsche encajan aquí perfectamente. Dionisios es «el paroxismo que se desata dondequiera que se procrea y se da vida y cuya ferocidad siempre está dispuesta a pasar a la destrucción y a la muerte. Es la vida» también para Otto¹⁰, pero la vida sólo en un estado especial: «la vida que alcanza el frenesí al rebosar y que en su placer más profundo se hermana con la muerte». No la *zōe* que, puesta a prueba por *thanatos* –su opuesto absoluto– no se ve afectada en su núcleo¹¹.

Es sumamente significativo cómo se distingue Otto de Bachofen allí donde más se le acerca¹²: «No debemos olvidar nunca que el mundo dionisíaco es sobre todo un mundo femenino. Mujeres despiertan y crían a Dionisios, mujeres lo acompañan dondequiera que se encuentre. Mujeres lo esperan y son las primeras atacadas por su locura. Por eso, a pesar de toda la voluptuosidad y la exuberancia que con tanto desenfado se muestra en las obras de arte conocidas, el elemento verdaderamente erótico sólo queda en la periferia y el dar a luz y el alimentar son mucho más importantes que la unión sexual (...). El terrible estremecimiento del parto, la ferocidad que pertenece a la forma primigenia de lo maternal y que no sólo en los animales puede estallar de manera espantosa, manifiestan la esencia más profunda de la locura dionisíaca: el socavamiento de los fondos de la vida rodeados de la muerte. Como esta convulsión aguarda y se anuncia en las profundidades más extremas, toda la embriaguez vital de la locura dionisíaca se encuentra excitada y dispuesta a ir más allá de los límites del arrobo y a tornarse peligrosa ferocidad. El estado dionisíaco es un fenómeno primigenio de la vida, del cual el hombre también debe participar en todas las horas de parto de su existencia creativa».

El hecho es, sin embargo, que Dionisios no fue nunca ni en ninguna parte una divinidad del parto. Muy poco tiene que ver con el parto de las mujeres; antes bien, se relaciona con el rebosar de la vitalidad en ellas, de la leche y de la fuerza física, y con sus cualidades como nodrizas y ménades. Otto se remite a la experiencia de los pueblos («Allá donde se mueve algo vivo, ahí también se encuentra cerca la muerte») para explicar la combinación entre plenitud vital y violencia letal en Dionisios y, por tanto, la locura dionisíaca. Cuando esta experiencia afecta al parto, no incumbe al ámbito de Dionisios, sino al de otras

9. *Dionysos*, pág. 126.

10. *Dionysos*, pág. 131.

11. Véase más arriba, pág. 14 y s.

12. *Dionysos*, pág. 132.

divinidades – cuando se trataba del tempestuoso acontecimiento del parto, se invocaba a Iilitia, Artemisa o una gran diosa como Hera, que abarcaba todos los terrenos propios de la mujer. La proximidad de la muerte en el amor ya es más cercano a Dionisios, pero el particular erotismo de las mujeres dionisiacas, que excluía a los hombres de sus fiestas extáticas y que Otto pretendía explicar mediante la referencia al parto y a la crianza, se vincula más bien –esto parece aquí lo decisivo– con sus mayores facultades visionarias.

Otto cita también la frase de Schelling de *Las edades del mundo*¹³: «Desde Aristóteles se suele decir del hombre que nadie hace nada grande sin una dosis de locura. Nosotros preferiríamos decir: sin una continua invitación a la locura». Y añade: «Quien crea algo vivo debe sumergirse en las profundidades primigenias, allá donde moran las fuerzas de la vida. Y cuando emerge, tiene en los ojos un brillo de locura, pues allá abajo la muerte convive con la vida». Es evidente que Otto no estaba interesado en la definición médico-patológica de aquello que los griegos llamaban *mania* y él y Schelling, «locura», sino en el intento de plasmar de una forma, por así decir, visionaria un estado de máxima intensificación de las fuerzas vitales en el ser humano, donde lo consciente y lo inconsciente confluyen como en una rotura. En ese estado se experimenta, según él, a Dionisios o –si no se tiene una visión de la divinidad en sí– lo «dionisiaco»: palabra esta última a la que Otto prefiere el nombre del dios, con lo cual va más allá de Nietzsche.

Los propios griegos utilizaban el adjetivo «dionisiaco» como sustantivo plural para designar las fiestas en las que se hacía o experimentaba precisamente lo más propio de la celebrada divinidad: lo dionisiaco en las *dionysia*. El singular condensaba los detalles concretos en que consistía todo lo dionisiaco de la fiesta. Esta expresión se basa lingüística y objetivamente en la realidad griega, pero fue Nietzsche quien la introdujo en la historia del espíritu. Él señaló el rumbo que dejó de lado la imagen de Dionisios y de su repercusión y preparó la visión de Otto. Cito aquí las palabras de su descripción que más se apartan del camino que indicaron Karl Otfried Müller y Bachofen y que también podría haber conducido al origen de la religión dionisiaca¹⁴: «Un vendaval arrastra todo lo muerto, podrido, roto y decaído, lo envuelve en el remolino de una nube de polvo rojo y se lo lleva como un buitre a los aires. Desconcertadas, nuestras miradas buscan al desaparecido: pues lo que ven parece haber emergido de las honduras a la luz dorada, tan pleno y verde es, tan exuberante y vivo, tan incommensurable y lleno de anhelo...».

Allá donde Nietzsche se aproxima más a las descripciones de la antigüedad que a este «hechizo dionisiaco», cuyo modelo era para él el efecto de la música de Wagner, su exposición se convierte en un cuento de hadas¹⁵: «Bajo el hechizo de lo dionisiaco no sólo vuelve a establecerse la alianza entre ser humano y ser humano: hasta la naturaleza alienada, subyugada y hostil celebra de nuevo su fiesta de reconciliación con su hijo pródigo, el ser humano. La tierra otorga voluntariamente sus dones y las fieras de las rocas y del desierto se acercan pacíficas. El carro de Dionisios rebosa de flores y coronas: panteras

13. *Dionysos*, pág. 127.

14. *Die Geburt der Tragödie* (El nacimiento de la tragedia), par. 20, hacia el final.

15. *Die Geburt der Tragödie*, par. 1, hacia el final.

y tigres avanzan bajo su yugo. Conviértase en cuadro la jubilosa oda beethoveniana a la alegría y no se repremia la imaginación cuando los millones se hunden espantosamente en el polvo: así podemos aproximarnos a lo dionisíaco. Entonces el esclavo se convierte en hombre libre y se vienen abajo los límites rígidos y hostiles que la necesidad, la arbitrariedad o la "moda descarada" erigieron entre los hombres. Entonces, con el evangelio de la armonía de los mundos, cada cual no sólo se siente unido, reconciliado, fundido, sino uno con el vecino, como si el velo de Maya se hubiera desagarrado y sólo flameara hecho harapos ante el misterioso Uno primigenio. El ser humano se manifiesta cantando y bailando como miembro de una comunidad superior: se ha olvidado de andar y de hablar y bailando se dispone a levantar vuelo. Sus gestos expresan encantamiento. Así como entonces hablan los animales y la tierra da leche y miel, algo sobrenatural emerge de él a través de la voz: se siente un dios y anda, extasiado y transportado, como ha visto andar en sueños a los dioses. El ser humano ya no es artista, sino que se ha convertido en obra de arte: la potencia artística de la naturaleza entera se manifiesta aquí entre los estremecimientos de la embriaguez, para suprema satisfacción del Uno primigenio».

Así describió e interpretó Nietzsche a su «griego dionisíaco», ora apoyándose en la tradición (por ejemplo, en *Las bacantes* de Eurípides), ora dejándose llevar por su propia imaginación. A la mujer dionisíaca, el segundo personaje del drama después del dios, la reprimió de una manera casi tan patológica como fue luego su ocupación en el tema de «Ariadna»¹⁶. Tanto más se preocupó por separar de esta imagen al «bárbaro dionisíaco» con su «exaltada indecencia sexual». Una consideración comparativa previa a esta citada caracterización general facilitó, además, la repercusión en la ciencia: «Sea por la influencia de la bebida narcótica» –Nietzsche no menciona explícitamente el vino, con el fin de reivindicar en exclusiva para Dionisios la embriaguez– «de la que hablan en himnos todos los hombres y pueblos primigenios, sea por la proximidad inmensa de la primavera que impregna de manera placentera toda la naturaleza, despiertan esas sensaciones dionisíacas por cuya intensificación lo subjetivo desaparece del todo, hasta llegar al completo olvido de sí mismo. En la Edad Media alemana también discurrían de pueblo en pueblo, cantando y bailando, aglomeraciones más y más grandes impulsadas por la misma fuerza dionisíaca: en esos bailearines de San Juan y de San Vito reconocemos los coros báquicos de los griegos, con su prehistoria en Asia Menor que se remonta a Babilonia y a los orgiásticos sacerdos. Hay personas que, por falta de experiencia o por estupidez, rechazan esos fenómenos tratándolos con tono compasivo o burlón de "enfermedades del pueblo", seguros de su propia "salud": los pobres no intuyen desde luego el aspecto cadavérico y fantasmal que presenta precisamente esta su salud cuando pasa bramando ante ellos la vida ardiente de los entusiastas dionisíacos».

Así se manifiesta la adhesión nietzscheana a la «embriaguez», a la voluntad de Schopenhauer en la versión de Nietzsche, por cuanto Schopenhauer era en aquella época –junto con Richard Wagner– su guía hacia el principio univer-

16. Véase mi *Nietzsche und Ariadne*, en: *Der höhere Standpunkt*, Múnich, 1971, págs. ✓ 39-49.

sal que él identificaba con Dionisios. Nietzsche ponía en primer plano el carácter de estallido de lo dionisíaco. Fue Erwin Rohde, el amigo de Nietzsche, quien apoyó y rescató los elementos aceptables para la ciencia: concretamente, la comparación con una epidemia religiosa. Paralelamente al carácter de estallido, que es un rasgo psicológico, hizo valer el carácter de irrupción, un supuesto rasgo histórico, y supuso que el origen de la religión dionisíaca se hallaba fuera de Grecia. Imaginó que la irrupción del culto –que, al igual que Nietzsche, sólo conocía como culto de la embriaguez– sólo se produjo relativamente tarde, «como consecuencia de un movimiento religioso, hasta podría decirse, de una revolución». Con ella, «algo nuevo y extraño» hizo entrada en la vida griega; los primeros indicios a lo sumo se habían percibido en la obra de Homero¹⁷. La fecha inicial que establecía era apoxiadadamente la de Wilamowitz, quien databa la irrupción de Dionisios en Grecia, proveniente de las tierras vinícolas de Lidia, «como muy temprano en el siglo VIII»¹⁸ y que fue refutado por las tablas de Pilos del siglo XIII¹⁹.

Rohde buscó el origen de la religión dionisíaca en un país que no formaba parte de las tierras vinícolas más antiguas del Mediterráneo, cuyos habitantes jamás supieron tratar el vino según la opinión griega y que lo utilizaban como narcótico incluso en la guerra²⁰: en Tracia. Su descripción bien documentada de los movimientos entusiastas de las tribus tracias en torno al dios que «más tarde se llamó Dionisios para los griegos»²¹, la descripción de los hábitos de culto extáticos en sus formas más salvajes y desenfrenadas, determinó la investigación posterior. Rohde se ocupó de la subestructura histórica de la imagen que había esbozado Nietzsche y al mismo tiempo la corrigió. La rectificación consistió en que Rohde definía esta especie de entrada «en los estremecimientos de la vida universal divina» como una «gota de sangre ajena en la sangre griega», como una corriente que «proveniente del norte, descendió con gran estrépito sobre Grecia». Nunca se presentó una prueba que demostrara que la difusión de la religión dionisíaca se produjo de norte a sur y no como la vinicultura de sur a norte, apoyada tal vez por corrientes secundarias procedentes del este y del norte que llegaron a Grecia por ríos, paralelamente a la línea recta que venía de Creta. El camino de peregrinaje de los bienes culturales minoicos por el Mar Egeo hasta las inmediaciones de Tracia ha quedado demostrado por el descubrimiento de una importante tumba micénica en Skopelos, la antigua Peparethos²². Según la tradición, Estafilo, el héroe «Uva», un doble del dios del vino Dionisios, acudió desde Creta para colonizar la pequeña isla de las Sporadas célebre por su vino²³.

17. Erwin Rohde *Psyche*, Friburgo en B., 2ª ed., 1898, II, pág. 5.

18. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. *Der Glaube der Hellenen* (La fe de los helenos) I, Berlín, 1931, pág. 60.

19. Véase más arriba, pág. 10 y s.

20. Pausanias IX 30, 5.

21. Erwin Rohde: *Die Religion der Griechen* (La religión de los griegos), en: *Kleine Schriften*, Tübinga, 1901, pág. 332.

22. Nikolaos Platon 'Ο τάφος τοῦ Σταφύλου, en: *Kretika Chronika* III, 1949, pág. 534 y ss.

23. Diodoro V 79, 2; [Scymnus]: *Orbius descriptio*, en: *Geographi Graeci minores* (ed. Carolus Müller, París, 1855) I, págs. 219, 580-582.

Sin embargo, en todas las descripciones modernas sigue dominando un rasgo extravagante y explosivo en la imagen de lo dionisíaco. Esto es, sin duda, mérito de Nietzsche, quien no sólo influyó en Otto, sino también en otros investigadores «más sobrios» que veían en lo orgiástico el núcleo de la religión dionisíaca²⁴ y más concretamente, conforme a las conclusiones históricas, en las prácticas orgiásticas de las mujeres, para el cual se acuñó el término de «menadismo»²⁵. Este carece de fundamento histórico al igual que el término de «orfismo» e insinúa la falsa idea de que se trata de un fenómeno independiente. La definición médica-patológica de «histeria colectiva» es la que más se acerca al fenómeno, pero sólo como un caso límite que aparece como manifestación marginal del culto a Dionisios. Es un error partir de *spontaneous attacks of mass hysteria* («ataques espontáneos de histeria de masas») y no basta con citar a Aldous Huxley para indicar el origen: *ritual dances provide a religious experience that seems more satisfying and convincing than any other... It is with their muscles that they most easily obtain knowledge of the divine* («las danzas rituales proporcionan una experiencia religiosa que parece más satisfactoria y convincente que cualquier otra.. Con los músculos se obtiene con mayor facilidad el conocimiento de lo divino»)²⁶. Esta concepción queda refutada por las tradiciones relativas a la llegada del dios a Grecia

2. FORMAS DE LA LLEGADA

Algunas formas del culto muestran a Dionisios como el dios que llega. Otto veía en él –más que todos los demás investigadores– «al dios que llega, al dios de la epifanía» y añadía que su «aparición es mucho más imperiosa y evidente que la de cualquier otro dios»¹. La reconstrucción histórica puede concretar mucho más este hecho. Debemos hacer el intento de definir con la máxima precisión posible el tipo o los tipos y formas de las epifanías de Dionisios. Para la epifanía de un dios existía en griego, además de *epiphaneia*, la palabra *epidemia*², la «llegada a un país», a un determinado pueblo o a una comunidad como eran los *demosi* áticos. En tres formas históricas podemos concebir una «epidemia» divina, cuyo parentesco con la «plaga» de una enfermedad no puede negarse al menos en un punto: siempre se trata de la irrupción de algo avasallador.

La aparición imprevisible de una nueva experiencia, en la cual podía basarse una nueva religión o por la cual podía renovarse y enriquecerse una antigua, es una de estas formas: el historiador de la religión debería tenerla en cuenta, si se transmitiera con fiabilidad, pero en el caso de las religiones mitológicas casi nunca se llega con certeza a ese punto. Antes bien, tal experiencia

24 Martin P Nilsson: *Geschichte der griechischen Religion I* (2), Múnich, 1955, pág. 564.

25 H. Jeanmarie: *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, París, 1951, pág. 157; E. R. Dodds: *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Ángeles, 1951, pág. 279

26. Dodds I. c. pág. 271

1. Otto. *Dionysos*, pág. 75

2 Ludwig Weniger: *Theophanie, altgriechische Götteradvente* (Teofanía, advenimientos divinos en la Grecia antigua), ARW XXII, 1923-1924), pág. 16 y ss

se debe suponer como condición previa de la religión y la mitología transmitidas, es decir, como algo «anterior» a su comienzo³. La segunda sería la llegada del todo real de un culto misionero, y la religión dionisíaca parece presentar tantos elementos de esta forma que se la ha descrito como «religión misionera» y, en consecuencia, como precursora del cristianismo⁴. Por otra parte, los griegos celebraban a menudo advenimientos de dioses donde la presencia de una divinidad se manifestaba por el retorno de un período determinado del año, del día o de la luna. Esta tercera forma de la llegada se distingue por la llamada que la precede: dicha llamada crea esa correlación fundamental⁵, en virtud de la cual el acontecimiento del calendario se convierte en cada caso en un acontecimiento divino.

Incluso habiendo una dependencia visible de un acontecimiento celeste, puede producirse y hasta repetirse con regularidad una estremecedora «epidemia» divina en esta relación entre el hombre y un fenómeno cósmico del todo natural. «¡Qué temblor recorrió el laurel de Apolo! ¡Tremblor en toda la viguería!», dice el himno a Apolo de Calfímaco, en el que el poeta combina el canto de llamada al dios, el peán, con la descripción de la epifanía, idéntica con la salida del sol en el día de la fiesta⁶. La experiencia del profeta hebreo Isaías, que ve y oye al serafín, es la misma: «A estas voces temblaron las puertas en sus quicios»⁷. El canto de llamada de las mujeres de Elis⁸ permite sacar con certeza esta conclusión. Sin embargo, la segunda forma, la histórica y real de la «llegada al país» también puede reconstruirse sobre la base de sus repeticiones cultuales: la *epidemia* en barco. Esta forma merece una consideración en primer lugar. La tercera forma, la respuesta del dios a la llamada, no se fundamenta exclusivamente en un período natural como es el año solar. También podía producirse en el transcurso de una trietérida, de un período bianual vigente en amplias zonas de Grecia que debe entenderse desde su lógica propia⁹.

3. LAS LLEGADAS A ÁTICA

A la riqueza de los atenienses en tradiciones literarias y monumentales y también en inscripciones debemos la posibilidad de contar en Ática con un densísimo cuadro del calendario festivo dionisíaco como no se encuentra en ninguna otra región griega, ni en la península ni en las islas. El primer elemento notable es que se trata, en efecto, de un calendario anual: un año con-

3. Véase mi *Umgang mit Göttlichem* (Trato con lo divino), Göttingen, 2^a ed., 1961, pág. 17.

4. Johannes Leipoldt: *Dionysos*, "Αγγελος", Beiheft 3, Leipzig, 1931.

5. Véase mi *Hegels Wiederentdeckung der Götter Griechenlands* (El redescubrimiento de los dioses de Grecia por Hegel), en: *Der höhere Standpunkt*, págs. 90-107.

6. Véase mi *Apollo-Epiphany* (Epifanías de Apolo), en: *Niobe: Neue Studien über antike Religion und Humanität*, Zúrich, 1949, págs. 151-172.

7. 6, 4.

8. Más abajo pág. 132.

9. Más abajo pág. 144.

tiene las fiestas de Dionisios que se repiten sin excepción y siempre iguales. En las zonas vecinas, en Beocia y más allá, sobre todo en Delfos, tan importante para Atenas desde un punto de vista religioso, reinaba en cambio el misterioso período bianual. Este significaba otra posibilidad, no del todo idéntica a la anterior, de adorar al dios: lo demuestra el hecho de que los atenieneses consideraran importante participar en esta adoración y enviaban a algunas ciudadanas al colegio de mujeres que celebraba en Delfos las particulares fiestas del período bianual. De hecho, lo hacía cada año¹ porque la llamada trietérida contenía dos de estas fiestas que, sin embargo, no eran iguales. Seguramente no se trataba de novedades creadas en Delfos. Habla en contra de ello la gran difusión del período bianual que en el caso de Creta aparece documentada en el hecho del desgarramiento de todo un toro, forma arcaica y casi increíble de sacrificio trietérico². Si el culto délfico a Dionisios hubiera sido una novedad, los atenieneses también habrían podido introducirla. Por lo visto, Dionisios llegó a ellos por una vía particular, cuando el culto trietérico ya existía en otras partes. No obstante, la conciencia de la relación con aquella antigua religión –de la que era propio el período bianual– parece haberse conservado o recuperado cuando el culto al dios en Ática se constituyó sobre la base del año dionisiaco y apareció una diferencia entre las celebraciones de las fiestas. El año dionisiaco es el año de las viñas, viñedos y bodegas. Sus acontecimientos se producen en el cielo, en el suelo y en los recipientes para guardar el vino, representantes del ámbito subterráneo. Debemos creer a los mitos de la llegada de Dionisios que la región de Ática desconocía la vid, incluida la silvestre. Estos mitos forman parte de los mitos referidos a los introductores de cultura –en este caso al introductor de la vinicultura– que provienen de tiempos muy remotos y que contienen recuerdos prehistóricos reales: un ejemplo es el mito de Prometeo, el introductor del fuego. Con independencia del nombre del personaje, su mito ya estaba ampliamente difundido en la primera época de la edad de piedra y se fue enriqueciendo en las diversas regiones, según las fuentes del fuego y las sucesivas experiencias con los metales fundibles³. Diversas aldeas dedicadas al cultivo del vino, los *dēmoi* vinícolas de Ática, guardaron el recuerdo de su obligado aprendizaje de la vinicultura. Sin embargo, no lo guardaron de una manera profana, sino como misterios que ellos, por sí solos, no habrían inventado ni entendido.

Cuando la historiografía evolucionó hasta convertirse en una suerte de crónica mundial, estableció incluso una cronología relativa: el Dionisios que vino a Ática y trajo la vinicultura era, según ella, anterior a aquel que nació en Tebas, en el palacio real de Cadmo⁴. Este intento de una diferenciación crono-

1. Pausanias X 4, 3: παρὰ ἔτος, «cada año», véase *Tabulae Heracleenses* I, 101.

2. Más arriba pág. 69 y s

3. Véase mi *Persephone und Prometheus: Von Alter griechischer Mythen* (Perséfone y Prometeo: de la edad de los mitos griegos), en: *Festschrift für Hans Oppermann*, Braunschweig, 1065; *Prometheus: Archetypal Image of Human Existence*, pág. 70.

4. Hieronymi *Chronicon* (Eusebio; *Werke* CII, ed. Rudolf Helm, Berlín, 1913) ad 1497 a. Chr.: *Dionysus verum non ille Semelae filius, cum in Atticam pervenisset, hospitio receptus a Semacho filiae eius capreae pellem largitus est*; ad 1387 a. Chr.: *Dionysus, qui latine Liber pater, nascitur*

lógica y cultural posee cierto valor para la historia de la cultura y de la religión, la cual, por más de un motivo, ha de empezar en Ática su descripción del culto a Dionisios. Uno de los motivos es la densidad de las tradiciones; el otro es que una de estas se refiere al mito del introductor de la cultura, que presenta, además, diversas variaciones locales.

Una antigua obra plástica de barro cocido, probablemente del siglo VI, mostraba en el barrio de los alfareros atenienses a Anfictión, el tercer rey pseudohistórico de Atenas, agasajando a varios dioses, entre ellos a Dionisios⁵: por lo visto, recibía para el ágape a toda una procesión de dioses en la cual el dios del vino aparecía probablemente como en la crátera de Clitias y Ergótimo, es decir, en la llamada vasija Francois de Florencia⁶. En ella, tres Horas lo acompañan (ilustración 37). Según parece, su presencia en Atenas se consideraba anterior a Anfictión, si bien se produjo en tres fases. Aún en la primera fase, el tercer rey aprendió de él la mezcla del vino y del agua y le consagró un altar en el barrio sagrado de las Horas. Allí se lo designó como *Dionysos Orthos*, el «Dionisios eructo», probablemente mediante una inscripción en el altar. Seguramente se había levantado también un falo como monumento de culto para él en ese mismo lugar⁷.

La llegada de Dionisios por mar quedó plasmada por el recuerdo de su nave. Los vasos pintados del siglo VI muestran la nave, que en una fiesta determinada se llevaba aquí y allá sobre ruedas: no es fácil determinar de qué fiesta se trataba⁸. Llegó por la bahía de Pireo, que sólo relativamente tarde se convirtió en el conocido puerto de Atenas⁹. Ni las informaciones históricas o míticas, ni los documentos conservados del culto, que seguramente se celebraba con gran pompa en la ciudad portuaria, sugieren esta posibilidad¹⁰. En Falero, que antes servía más de puerto de Atenas, Dionisios era festejado de una manera bastante compleja. De hecho, podría haber sido una fiesta sencilla y transparente, la del traslado de los sarmientos llenos de uvas desde un santuario de

ex Semele; véase Eusebii Chronicorum canones, ed. Alfred Schoene, Berlín, 1866, II, pág. 68: Ἀμπελουργία ὑπὸ Διονύσου ἐγνωρίσθη, οὐχὶ τοῦ ἐκ Σεμέλης, S. 30: κατὰ Ἀμφικτύωνα τὸν Δευκαλίωνος υἱόν τινές φασι Διόνυσον εἰς τὴν Ἀττικὴν ἐλθόντα ξενοθηναι Σημάχῳ παὶ τῇ θυγατρὶ αὐτοῦ νεβρίδα δωρήσασθαι. Ἐπερος δ' ἦν οὗτος (ἢ δὲ) Σεμέλης (así lo he completado). La distinción se puede remontar con seguridad hasta Cástor de Rodas en el siglo I a. de C., la fecha de la llegada, a los atidógrafos, los historiógrafos de Ática, véase Felix Jacoby: *Die Fragmente der griechischen Historiker* III b I. texto, Leiden, 1954, pág. 269 y ss. Una versión de la llegada se encuentra en Stephanus Byzantinus: *Ethnica*, ed. August Meineke, Berlín, 1849, pág. 562: Σημάχίδαι, δῆμος Ἀττικῆς, ἀπὸ Σημάχου, ἡ καὶ ταῖς θυγατράσιν ἐπεξενάθη Διόνυσος, ἀφ' ὧν αἱ ιέρειαι αὐτοῦ.

5. Pausanias I 2, 5.

6. Furtwängler-Reichhold: *Griechische Vasenmalerei*, Múnich, 1904, tabla I/2

7. Ateneo II 38 cd; V 179 e; más abajo I 4, pág. 120 y nota 9.

8. Véase más abajo pág. 124 y ss

9. Véase T. Lenschau: *Peiraeus*, RE XIX I, pág. 74.

10. Las dionisiacas y una procesión en honor a Dionisios están documentadas en El Pireo a partir del siglo IV y quizás incluso del siglo V; véase Paul Foucart: *Sur l'authenticité de la loi d'Évérros*, en: *Revue de Philologie* I, 1877, pág. 168 y ss

Dionisios en Atenas a Falero: la *Oschophoria* (el nombre significa eso). Ocurría a principios del mes de *Pyanopsion*, que corresponde más o menos a nuestro octubre, el mes de la vendimia según el calendario ático¹¹. La plaza de Falero a la que se llevaban la uvas se llamaba *Oschophorion*. Lo natural habría sido que todo esto significara una ofrenda de agradecimiento a Dionisios por la vendimia.

Sin embargo, un templo de Atenea se alzaba en esa plaza¹². Y las gracias se daban a Dionisios y a Ariadna por haber liberado a Teseo y por no haberlo acompañado, el uno como perseguidor y vengador, la otra como raptada¹³. La aventura concluyó de forma tan afortunada, gracias a la ayuda de Atenea: esa era la interpretación canónica de los pintores de vasos, los cuales se basaban en una pintura que podía verse en el santuario de Dionisios Eleuterio¹⁴. Por eso, Dionisios no pudo haber llegado a Falero, donde le daban las gracias precisamente por no haberse presentado. Además, la fiesta era de los efebos, cosa que cuadraba en particular con Teseo y con la diosa protectora de los adolescentes. En contraposición, sin embargo, había también dos adolescentes que, vestidos de mujeres¹⁵, iban a la cabeza de la procesión de las uvas; los acompañaban mujeres con alimentos para recibir a los recién llegados, es decir, según el mito de Teseo vigente en la época histórica, al héroe y a los muchachos y muchachas salvados. Al final, todos los efebos bailaban desnudos, cosa esta que sólo ocurría en honor a Dionisios¹⁶. Se impone la hipótesis de que una llegada y recepción muy remota del dios en el círculo de las mujeres se celebraba con esa fiesta de gratitud¹⁷.

Los primeros puertos útiles de Atenas se hallaban en la costa oriental de Ática. De las llegadas de Dionisios se habla en relación con las aldeas vincolas de las montañas: primero se produjeron en la región costera oriental y luego desde el oeste, concretamente desde la frontera beocia. De esta última llegada tampoco se dice que hubiera estado vinculada con ciertos cambios políticos conocidos de la época histórica¹⁸. Con ella empezó probablemente la segunda fase de la presencia del dios en Atenas. Los alfareros y pintores de vasos cono-

11. Véase el friso-calendario de Agio Elefterio en Atenas, en Ludwig Deubner: *Attische Feste* (Fiestas áticas). Berlín, 1832, tabla 35, 3.

12. Hesiquio s. v. Ωσχοφόριον

13. Véase más arriba pág. 80 y s.

14. Pausanias I 20, 3.

15. Proclo: *Chrestomathia* en Focio: *Bibliotheca* pág. 322, l 3 Bekker. La hipótesis, repetida por Deubner l. c., pág. 143, de que la vestimenta femenina era en el fondo la ropa masculina jonia más antigua que no se reconoció como tal y que se interpretó erróneamente, es totalmente absurda. En Atenas no se habrían extrañado del quitón jonio y lo habrían aceptado. Cuando la tradición habla de vestimenta femenina, es porque este rudimento de tiempos antiguos se considera algo extraño

16. Ateneo XIV, 631 B.

17. Véase más abajo, pág. 120.

18. Sir Arthur Pickard Cambridge: *The Dramatic festivals of Athens*, 2^a ed. por John Gould and D. M. Lewis, Oxford, 1953, pág. 53. «La acción de Pegaso fue probablemente un incidente en la expansión gradual de los cultos dionisíacos en toda Grecia, relacionada con motivos políticos»; véase más abajo pág. 120 y s.

cían más detalles de todo ello que las demás personas. Por eso son sus producciones una fuente tan importante de la religión dionisíaca.

Sólo se ha conservado un brevísimo apunte literario sobre la recepción de Dionisios, introductor de la vinicultura en Ática, por parte del héroe fundador del *Demos Samichidai*, es decir, por parte de Semaco, cuyo nombre es extraño, o sea, no indogermánico¹⁹. La imagen de esta llegada se concreta no tanto por la cronología (según cálculos posteriores, se produjo en el año 1497 a. de C.)²⁰, sino por la geografía. Un santuario de Semaco –su *heroon*– se encontraba en el camino que, «fuera de Rhagon», conducía a Laurion en la zona de las minas²¹. Sólo se ha podido averiguar que nos encontramos en la inmediaciones de Sunion, en el extremo de Ática que más sobresale hacia el este y el sur. Desde el cabo de Sunion hacia arriba, hasta la playa de Maratón abierta hacia el sur, había diversos lugares propicios, y también ocultos, para desembarcar. La gente que traía al dios con todo cuanto formaba parte del culto también pudo arribar a un puerto ignorado de esta costa que miraba hacia el mundo de las islas egeas.

El dios tuvo una recepción femenina en casa de Semaco. El relato mítico responde a la realidad, por cuanto las mujeres desempeñaban el papel principal en su culto. Y añade explícitamente que las sacerdotisas de Dionisios eran sucesoras de las hijas de Semaco. En otra versión sólo se menciona a una sola hija, que recibió del dios una piel de ciervo, la *nebris*, como regalo²². No sólo era un indumento especial. También sugería el regalo de un rito que permitía el uso de la piel de ciervo: pues *nebrizein* significaba asimismo el desgarramiento del animal²³. La ceremonia de culto en la cual se despedazaba la víctima requería como mínimo dos personas²⁴ (ilustración 38). En un ánfora de Orvieto, Dionisios es conducido por un hombre hacia el héroe que se dispone a recibirlo y cuya distinción queda resaltada por un águila con una serpiente en el pico. Hay, además, dos mujeres que realizan movimientos de danza y dos silenos itifálicos: con toda probabilidad se trata de la llegada a la casa de Semaco (ilustración 39 a, b). Un ánfora ática de Agrigento muestra a una pareja que recibe a Dionisios. Además del dios (con el sarmiento y el recipiente para el vino), la pareja y el sileno (que no es itifálico), está también presente la figura de Hermes como guía. Tal como se representaba la escena, sólo puede tratarse

19 La derivación de una palabra semítica occidental es recomendada por Michael C. Astour: *Hellenosemitica*, Leiden, 1965, pág. 195. En este caso, lo más próximo es la hebrea *simah*, «hecho para disfrutar», una posible circunscripción del vino.

20 Véase más arriba, nota 4.

21. IG (2) 1582, pág. 53 y s.; Georgios Oikonomos: *Eine neue Bergwerksurkunde aus Athen* (Un nuevo documento minero de Atenas), AM XXXV (1910), pág. 308 y s.

22 Stephanus Byzantinus y Eusebio, más arriba, nota 4.

23 Harpocratio: *Lexicon in decem oratores Atticos*, ed. Gu. (Wilhelm) Dindorf, Oxford, 1854, s. v. *νεβρίζων*: οἱ μὲν ὡς τοῦ τελοῦντος νεβρίδα ἐνημένου ἢ καὶ τοὺς τελούμένους διαξανόντος νεβρίσιν, οἱ δὲ ἐπὶ τοὺς νεβροὺς διασπᾶν κατά τινα ἄρρητον λόγον. Photius: *Lexicon*, ed. S. A. Naber, Leiden, 1864, s. v. *νεβρίζειν*: ἢ νεβροῦ δέρμα φορεῖν ἢ διασπᾶν νέβρους: κατὰ μίμησιν τοῦ περὶ τὸν Διόνυσον πάθους.

24. Véase Ludwig Curtius: *Pentheus*, en: *Berliner Winkelmann-Programm LXXXVIII*, 1923, pág. 12.

de la llegada de Dionisios (ilustración 40)²⁵. Cuando otro vaño pintado del siglo vi también reproduce la visita del dios del vino a un hombre regio y una mujer (ilustración 41), se trata seguramente del héroe del *Demos Ikarion*²⁶. Es, pues, Icaro y su hija Erígone, que desempeña un papel como única hija en el mito, concretamente en un relato de la llegada de Dionisios perteneciente a la literatura helenística. Cuando en la tradición sólo se menciona a una hija de Semaco, es porque su mito se adaptó al de Icaro.

Conocemos con exactitud el emplazamiento de Icaria. El lugar conservó *Sto Dionysio* («a Dionisios») como nombre en la tradición popular y es el único donde se ha mantenido este nombre divino, que en la Grecia cristiana se transformó normalmente en San Dionisio²⁷. Se han podido excavar las ruinas de un santuario de Dionisios, incluidos los restos de lo que son quizás dos imágenes de culto²⁸. La localidad se encuentra en un valle de alta montaña en la ladera norte del macizo del Pentélico con sus canteras de mármol y desde el mar sólo se accede a él de forma directa por el difícilmente transitable desfiladero de Vrana: por ahí se llega a la playa de Maratón. Más fácil es rodear el Pentélico. Hoy en día el camino nos conduce por viñedos desde Porto Rafti, el más antiguo de los buenos puertos de Atenas. Con independencia de las vías por las que el culto y la vinicultura llegaron a Icaria, esta aldea de montaña pudo haber sido el punto de partida de una irradiación de la religión dionisiaca ya en la primera fase de esta en Atenas, cuando no se vio obstaculizada por la envidia de los urbícolas y de otros *demosi*. La reivindicación de los icarienses de ser los receptores de la primera llegada –y quizás también la de sus competidores, los semaquidas– se mantuvo gracias a la versión del mito realizada en tiempos helenísticos por el poeta erudito Eratóstenes. Su elegía *Erígone* nos permitiría enterarnos de lo que se contaba en esa época, pero no ha llegado a nosotros. No obstante, los fragmentos nos dicen más que el relato conciso y escueto de la visita en casa de Semaco.

En uno de los versos dispersos que se citan de la *Erígone* alguien llega a Tórico: tal vez sea la nave de Dionisios, tal vez el propio dios²⁹. La localidad mencionada, situada entre Sunión y Prasias, el actual Porto Rafti, tenía incluso dos puertos, estaba habitada desde principios de la edad de bronce y poseía un culto a Dionisios relacionado como mínimo con su teatro, uno de los más antiguos fuera de Atenas. Por Tórico pasó, según narra el himno homérico, el camino de la diosa Deméter de Creta a Eleusis (126). Podría haber sido el lugar de desembarco de Dionisios para llegar a la casa de Semaco, antes de visitar a Icaro. Precisamente esta tradición podría haber sido narrada en el poema de Eratóstenes. No es improbable que el erudito poeta épico la tuviese-

25. Del círculo del «pintor de Edimburgo».

26. Respecto al nombre del *demos*, véase David M. Lewis: *The Deme Ikarion*, BSA LI, 1956, pág. 172.

27. John Cuthbert Lawson: *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion: A Study in Survivals*, Cambridge, 1910, pág. 43.

28. Véase más abajo págs. 197 y 223.

29. El comienzo del verso no ha sido transmitido claramente en la tradición: ή δ' ὅτε, leyó Meineke en Stephanus Byzantinus s. v. Ἀστυ, Johannes U. Powell: *Collectanea Alexandrina*, Oxford, 1925: Εἰσότε δὴ Θορικοῦ καλὸν ἵκανεν ἔδος.

ra en cuenta. Como una tradición relacionaba la parada del dios en casa de Icaro con uno de estos antiquísimos puertos, el punto de partida para llegar a Icaria podría haber sido más bien Porto Rafti, lugar donde el antiguo nombre de Demos Prasai se mantuvo durante mucho tiempo en los nombres de Prasas y Prasonisi³⁰. Esta localidad, que significa un sitio distinguido por su vegetación vistosa y propia de un vergel, se puede comparar con otra de nombre idéntico situada en la costa de Laconia, concretamente en el golfo de Nafplio. En ese otro Prasias, lugar de arribada de Dionisios en el Peloponeso, el llano se llamaba «jardín de Dionisios»³¹ y la arribada guardó allí una forma mítica especial³². Pocas cosas se han transmitido del puerto ático de Prasias y lo poco que queda no contiene nada explícitamente vinculado con lo dionisíaco. Parece ser que la escasísima distancia respecto a Delos confirió máxima importancia al culto a Apolo, lo cual no excluye, sin embargo, el culto a Dionisios. Hacia el final de la antigüedad y también más tarde, dos islas situadas como dos primas a la entrada de la bahía bien protegida sostenían unas gigantescas estatuas de mármol, probablemente creaciones de «una afición monumental en el espíritu de Adriano o de Herodes Ático»³³. Una de ellas, estatua de mujer vestida, todavía corona la isla rocosa más grande y de forma piramidal y si bien no recuerda a un Dionisios vestido de mujer, sí hace pensar en una mujer divina, en una sacerdotisa o, de ser una diosa³⁴, en Deméter o Cibeles, ambas consideradas grandes diosas protectoras de la religión dionisíaca³⁵. Otra pequeña isla, muy cercana al promontorio rocoso de la tierra firme, habría sido el sitio ideal para el culto a Dionisios, como la roca que se halla delante de Naxos³⁶.

No me habría detenido tanto tiempo en esta mera hipótesis, si Porto Rafti no fuera hasta el día de hoy el puerto natural del vino en Ática. Las vías marítimas y las necesidades de la vida sencilla o reducida a los elementos más sencillos se mantienen iguales durante siglos. In situ se abren perspectivas que superan con creces los textos y restos que el azar nos ha conservado. En la época de la vendimia, el pequeño puerto se llena de barcas que transportan el mosto al norte y de este modo proveen de vino a Tracia y Macedonia³⁷. Hacia el sur, la comunicación no sólo es muy corta con Delos, sino también con Naxos e Icaria, las dos islas que deben mencionarse en relación con Dionisios y que tal vez recibieron de Creta su célebre vinicultura. Desde el punto de vista de la historia de la cultura, este puerto debió de ser una estación de la religión dionisíaca en su difusión desde el sur hacia el norte.

30. *Karten von Attika* (Mapas de Ática), cuaderno III-IV de Arthur Milchhoefer, Berlín, 1889, 9.

31. Pausanias III, 24, 3, transformado sobre la base de una etimología lúdica de Brasiae.

32. Véase más abajo, pág. 134.

33. Véase más abajo, pág. 134.

34. Cornelius C. Vermeule—*The Colossus of Porto Rafti in Attica*, *Hesperia* XXXI, 1962, pág. 75 y s. y pág. 80 y s.; más abajo, pág. 185.

35. Véase más arriba págs. 53 y 86 y ss.; más abajo, pág. 185.

36. Véase más arriba, pág. 92 y s.

37. Véase mi *Herkunft der Dionysosreligion* (Origen de la religión dionisíaca), pág. 21 y s.

Un tercer punto de amarre se halla tan cerca de Porto Rafti—sólo separado por el cabo de Perati—que todas estas consideraciones también podrían referirse a él. Se trata de la desembocadura del río Erasino junto a Brauron y a su santuario de Artemisa, los cuales tal vez constituyan con Prasias un unidad más amplia que abarcaba varios cultos. Se han conservado alusiones a ciertas actividades dionisíacas en Brauron y también se ha constatado el lugar donde se alzaba un teatro en el paisaje³⁸. Las alusiones se encuentran en la *Pax* de Aristófanes y en unas antiguas y brevísimas explicaciones de esta comedia³⁹. El poeta sólo insinuó el particular desenfreno que caracterizaba aquellas actividades; más no hacía falta, porque los atenienses lo entendían enseguida. Según todos los indicios, la vecindad entre Dionisios y Artemisa, la cazadora virginal a la que las muchachas atenienses eran enviadas para ser educadas en Brauron, era algo posible en todos los cultos femeninos. Las fiestas dionisiacas se celebraban cada cinco años, lo cual indica que se trataba de una institución más reciente, en contraposición al período de tres años. Los atenienses enviaban una embajada festiva a la pentaérida dionisiaca⁴⁰ o al menos una que parecía una *theoria* tan seria como la encargada de recibir el fuego sagrado de Delos en Prasias. Estaba dirigida a las hetairas, que eran de libre disposición, seguramente más en Prasias que en Brauron⁴¹. Por su estilo, esta institución no parece ser muy anterior a la obra de Aristófanes. El mito de Icaria presenta, en cambio, rasgos antiquísimos y no es de suponer que sólo fuera Eratóstenes quien los combinara con la llegada del dios como portador de la vinicultura. Posiblemente, Icario ya era en su origen el nombre del introductor de la cultura del vino.

La isla montañosa de Icaro o Icaria en el Mar Icariense, como se llamaba el Mar Egeo delante de Caria en Asia Menor, era considerada un lugar de nacimiento de Dionisios⁴²; poseía una clara relación con el dios del vino. La capital se llamaba Oinoe, «la ciudad del vino», y el principal producto de la isla ha sido siempre el vino. Se narraba una aventura de Dionisios en el mar, en la cual cayó prisionero de unos piratas tirrenos. Así pervivió el recuerdo de su travesía por el mar en la época en que se crearon los himnos homéricos. Segundo una versión, ocurrió cuando era llevado de Icaro a Naxos⁴³. En este caso se afirma incluso la prioridad de Icaro sobre Naxos como isla natal del dios. No sería una audacia sostener que el introductor de la vinicultura procedía de Icaro y fundó Icaria en Ática antes de la total helenización del país⁴⁴.

A favor del origen pregriego hablan las oscilaciones de la fonética de los nombres *Ikaros*, *Ikarios*, *Ikaria*, *Ikarion*. La primera vocal parece haberse pronunciado de manera particularmente imprecisa, mientras que la segunda se pro-

38. La determinación proviene del arqueólogo griego Ioannes Papadimitriou, quien habló conmigo sobre el tema. La muerte le impidió precisar topográficamente y confirmar mediante excavaciones su descubrimiento.

39. Aristófanes, *Pax* 874 y 876 con los escolios.

40. Suidá, s. v. Βραυρών.

41. Scholium ad Aristoph. *Pax* 876: ἐν Βραυρῶνι δὲ δῆμωι τῆς Ἀττικῆς πολλαὶ πόρ-
ναι... μεθύοντες δὲ πολλὰς πόρνας ἥρπαζον.

42. Homeri *Hymni* I I Allen.

43. Apolodoro I I 5, 3.

44. Esta ya era la intención de Sir Arthur Evans, PM IV, I, 1935, pág. 26.

nunciaba corta o larga. El nombre de la isla se escribía también Ekaros o Ekkaros⁴⁵, y en las inscripciones de los incarienses de Ática hasta desaparece la primera sílaba: después de Dionisios se nombra de manera regular a un tal Karios o incluso Kar que recibía tributos por su culto⁴⁶. En el siglo v. período al que pertenecen estas inscripciones, sólo podía significar un «cario», pero como ocupaba el segundo lugar después de Dionisios, desde luego no podía ser el Zeus Karios, el Zeus cario. Era, sin duda, el héroe del *demos* que, además del nombre de «Icaro» basado en un personaje homérico (así se llamaña el padre de Penélope en Homero), también oía en casa un apelativo antiguo y más familiar y guardaba así el recuerdo de su origen extranjero.

Conociendo las anteriores explicaciones sobre Sirio –en el capítulo dedicado a «Iacar y Iaco»– y la relación de Dionisios con esta estrella, esta misma relación de Icaro con el astro no parece un invento nuevo, de un poeta helenístico por ejemplo, sino que debe ser también muy antigua. En el mito narrado por Eratóstenes⁴⁷, Sirio aparece como la perra Mera, la «centelleante», un nombre muy adecuado para esta estrella⁴⁸. La perra encuentra el cadáver de Icaro o, mejor dicho, el lugar donde había sido enterrado hacía tiempo por sus asesinos⁴⁹. En Eratóstenes, la historia es sumamente trágica y se resuelve mediante la transformación del amo, la perra y la hija del asesinado en estrellas. La hija se llamaba Erígone y desempeñaba un importante papel en la historia. Esta sufre un giro trágico cuando Icaro reparte el regalo del vino. Llevaba las odres llenas sobre una yunta de bueyes⁵⁰, en la región montañosa ática cuya población, en aquel entonces, estaba integrada por pastores salvajes. Se emborracharon, creyeron haber sido envenenados (esta era la explicación tardía, antes seguramente bastó la ebriedad) y mataron a Icaro. Una vez sobrios, hicieron desaparecer el cadáver: esta parte se cuenta de diferentes maneras en los fragmentos posteriores, pero en la versión originaria era enterrado en la tierra. Erígone, acompañada por Mera, vagó en busca del padre. En esta forma del mito, se repitió la búsqueda de Osiris por parte de Isis⁵¹, pero no es probable que el poeta alejandrino introdujera esta imagen: lo demuestra la temprana denominación de Erígone como «Aletis», la «Errante». Los dos personajes.

45. RE IX pág. 978. La derivación de un tronco semítico occidental es posible, véase *ikkaru*, «agricultor» en acádico, Michael C. Astour: *Hellenosemitica*, Leiden, 1965, pág. 194 y ss.

46. IG I (2) 186 (7 A 3, 6, 9, 19, 24), en penúltimo lugar probablemente KAP.

47. Véanse los textos en Carolus Robert: *Eratosthenis Catasterismorum reliquiae*, Berlín, 1878, pág. 72 y ss. Ernestus Maass, *Analecta Eratosthenica*, Berlín, 1883, págs. 57-138. Gottfried Albert Keller: *Eratosthenes und die alexandrinische Sterndichtung*, Zúrich, 1946, págs. 29-94.

48. Respecto a μαρμαίρω, una derivación μαιράω· κακῶς ἔχω, palabra dialectal de Tarento, según Hesiquio s. v. μαῖρα. Véase más arriba, pág. 63.

49. Apolodoro III 14, 7.

50. Véase Higino: *Astronomica* II, 4, quien cuenta la conversión de Icaro en estrella de la constelación de Bootes; véase los *boves Icarii* en Propertino III 33, 24.

51. Maas, I c., pág. 136, n. 120; continuado por Reinhold Merkelbach: *Die Erigone des Eratosthenes*, en: *Miscellanea di studi Alessandrini in memoria di Augusto Rostagni*, Turín, 1963, pág. 489 y ss.

la errante que busca y la perra que encuentra al buscado, forman desde siempre una unidad

En el mito originario, este hallazgo era el fundamento de la vinicultura: un sarmiento que había crecido hasta convertirse en árbol⁵². En otro mito arcaico, la perra de Sirio parió incluso el sarmiento⁵³. Según el mito más antiguo, los icarienses mataron al forastero que apareció entre ellos y en el que no reconocieron al dios del vino. Sin embargo, el asesinado, modelo de la víctima dionisíaca, sólo murió en apariencia. Su acompañante era Erígone, la primera mujer dionisíaca. El primer sarmiento surgió del cadáver y fue al mismo tiempo un regalo de la perra que ayudó a encontrarlo. El mito no puede separarse del rito (el uno es expresión del otro, la palabra expresa el acto y el acto, la palabra) que los introductores del sarmiento y del vino, quienesquiera que fueran y dondequiera que estuviera su lugar de origen, traspusieron a los futuros viticultores de esta zona. Un animal ocupaba el lugar del dios en el rito. En el caso de Icaria, era un macho cabrío⁵⁴. Eso ya era el núcleo de la tragedia⁵⁵. El final feliz del trágico mito, sin embargo, estaba constituido por los verdes viñedos y por los alegres y piadosos borrachos en invierno.

La supuesta escisión del dios del vino introducido desde fuera, en una dualidad de dios y héroe, de Dionisios e Icaro, no tiene nada de improbable. Todos los detalles de la tradición encuentran su explicación en esta reconstrucción del proceso. La que peor suerte corrió en la literatura de los intérpretes tempranos del mito, anteriores incluso a Eratóstenes, fue la compañera mítica del dios, Erígone, o sea, la Ariadna de Icaria y de la propia Atenas. Por su nombre, que significa «la nacida a la mañana», debió de ser un aspecto de la gran diosa de Brauron que, con el nombre de Artemisa, era la diosa lunar. En su primera fase sale por la mañana, de manera casi o del todo invisible, lo cual no impide que sea recibida con veneración. Por eso se convirtió Erígone, dentro de la genealogía de héroes que reivindicaban para sí el escenario trágico, en hermanastra de Ifigenia, una doble de la misma diosa, y en hija de la Clitemnestra de Egisto. En una tragedia tardía, hasta fue designada sacerdotisa de Ática por Artemisa, por cuanto las muchachas de Brauron la adoraban como heroína⁵⁶. Era la diosa de Brauron, que en uno de sus aspectos acompañó la llegada de Dionisios. Fue incorporada a su mito, del que forma parte un papel femenino divino, el papel de Ariadna, con todos sus sufrimientos y alegrías. El aspecto que se ofrecía era el de la «Aletis», ya que la diosa lunar se consideraba una «errante» en los mitos arcaicos.

En el período festivo ateniense, el errar de Erígone concluía el día de las Coés, con la *aíora*, la fiesta del columpio. El que esta fiesta significara el fin del errar se deduce del mito icariense, según el cual Erígone se quitó la vida; es una interpretación trágica del acto de columpiarse. Se ahorcó en el árbol que había surgido del cadáver de Icaro. En Atenas, las muchachas se mecían en

52 Higino l. c. habla de un *arbor, sub qua parens sepultus videbatur*, donde el *videbatur* revela que el «árbol» era, de hecho, Icaro

53. Más arriba, pág. 63 y s.

54. Más abajo, pág. 223

55. Véase más abajo, pág. 223 y s.

56. Higino: *Fabulae* 122.

columpios instalados a gran altura⁵⁷. Los muchachos también podían imitarlas⁵⁸, por cuanto ese día –el «día de las jarras de vino»– imitaban todo cuanto ocurría públicamente en la fiesta de Dionisios⁵⁹. No obstante, era y fue siempre una fiesta de las vírgenes.

Vaya como anticipo una consideración general⁶⁰: «El columpiarse como simple actividad física, como expresión de una intensa alegría de vivir, forma parte de los elementos primigenios de la naturaleza humana y hasta de la animal: pensemos, por ejemplo, en el incesante columpiarse de los monos. Es el primer juego que se juega con el recién nacido y se practica allá donde hay una juventud alegre». Cuando uno se dispone a columpiarse, la fiesta se organiza de manera espontánea y es inherente al acto: el columpiarse no se agrega como juego autónomo a una fiesta que puede tener un significado mítico cualquiera, sino que el columpiarse y la fiesta realizan el mismo mito. Por otra parte, el columpiarse es también un acto mágico, por cuanto permite a quien se columpia acceder de manera artificial a un estado extraordinario, a una suerte de éxtasis. Sin embargo, no lo hace «de modo más mágico» que el consumo del vino⁶¹. Existe entre ambos un parentesco, pero el columpiarse contiene un elemento adicional: se aproxima al cielo, al sol y a la luna. Si se tratará en efecto de un acto mágico en un sentido exclusivo, como suele suponer la literatura científica⁶², lo más lógico sería pensar en magia relacionada con el sol y la luna⁶³. La interpretación trágica del columpiarse en la fiesta ática de *Aiora* –según la cual las muchachas atenienses debían expiar en una epidemia de auto-ahorcamiento la muerte de Erígona y el columpiarse sería por tanto un acto sustitutorio de tal castigo⁶⁴– fue un invento de los intérpretes, basado tanto en el carácter de las Antesterias⁶⁵ como en la ambivalencia de la diosa lunar. Las terribles imágenes de una *Artemis Apánchomene* (una «Artemisa ahorcada»), de una Ariadna que se cuelga⁶⁶ o de una Helena ahorcada⁶⁷ se explican porque el acto de columpiarse –o el dejarse columpiar– se realiza en honor de la gran diosa que se oscurece y desvanece en el cielo.

(57) Véase más abajo, pág. 213 y ss. con ilustraciones 94 y 95.

58. Véase más abajo, pág. 212.

59. Véase más abajo, pág. 214.

60. Fritz Boehm: *Das attische Schaukelfest* (La fiesta ática del columpio), en: *Festschrift für Eduard Hahn*, Stuttgart, 1917, pág. 290.

61. Véase mi *Das Wesen des Mythos und seine Gegenwärtigkeit* (La esencia del mito y su actualidad), 1964, en: *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos: Ein Lesebuch*, editado por Karl Kerényi, Darmstadt, 1967, pág. 244.

62. Véase Frazer, *The Golden Bough*, parte III, Londres, 1912, págs. 276 y ss.

63. H. Wagenvoort, *Phaedra op de schommel*, en: *Hermeneus II*, 1930, págs. 72 y ss., 83 y ss.

64. Higino, *Astronomica* II 4: *cum in finibus Atheniensium multae virgines sine causa suspensio sibi mortem consicerent, quod Erigone fuerat praecata, ut eodem leto filiae Atheniensium adficerentur...*

65. Véase más abajo, pág. 208 y ss.

66. Más arriba (Primera Parte, III/5, nota 66, pág. 84), la correspondiente leyenda cultural de Artemisa: Pausanias VIII 23, 6.

67. Pausanias III 19, 10; más tarde la que se columpiaba se llamó *dendritis*, «la del árbol».

El monumento más importante dedicado al acto columpiarse de las jóvenes atenienses, el vaso pintado del «pintor de Penélope» (ilustración 42 a, b)⁶⁸, permite vislumbrar al mismo tiempo el elemento erótico y la castidad de la muchacha: quien la empuja es un sileno⁶⁹. La curiosidad de que, en las representaciones conocidas, se utilizara una silla colgada expresamente para este fin demuestra que no se trataba de un juego cotidiano. Para esto, una construcción más sencilla habría sido más práctica. El día del columpio precedía a la noche en que se celebraba la boda de la reina con Dionisios⁷⁰. El acto de columpiarse debe considerarse, pues, un casto preludio de la boda en el que las vírgenes, identificadas con Erígone, aún podían participar. Las atenienses cantaban la canción de la errante Erígone: «Aletis» se llamaba la canción. En la época de Aristóteles se utilizaba la versión de un poeta erótico famoso por su carácter licencioso⁷¹. Sólo Ovidio menciona en la antigüedad que ella se convirtió en mujer de Dionisios al ingerir una uva⁷². El poema de Eratóstenes sostiene, en cambio, una sombría interpretación: Erígone se ahorcó, pero fue elevada al cielo con la forma de la constelación de Virgo. En un relato anterior, el caso parece haber sido distinto. El árbol que surgió del cadáver era un árbol lleno de uvas, una vid gigantesca de la que había algunos ejemplares⁷³: una epifanía del asesinado introductor del vino. Al subir y llegar a las uvas se cumplió el amor de la joven Erígone que buscaba al desaparecido padre: este podría haber sido el mito originario del columpio. Luego se produjo la ascensión de Erígone al cielo. Muy lejos se remonta el fundamento histórico-cultural en que puede basarse esta reconstrucción, que, sin embargo, no pretende ser la única verdadera. En el ámbito del palacio pequeño de Hagia Triada se encontró

68. Véase Furtwängler-Reichhold, II, texto relativo a la tabla 125 y más abajo, pág. 213.

69. Véase Sigmund Freud: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Leipzig y Viena, 6ª ed., 1926, pág. 76. Según mis informaciones médicas, la postura de la nuca provocada por el acto de columpiarse genera sensaciones de placer sexual. Esto también es posible en el caso del correspondiente movimiento de la cabeza de las ménades cuando bailan (*κρῆτα βεῖσσαι* Eurípides: *Bacchae* 185, *colla jactare*, Ovidio, *Metamorphoses* III 276; *iacere caput* Tácito: *Annales* XI 31; «la postura de la cabeza en el éxtasis dionisiaco», Dodds, I. c., pág. 273 y s.). Desde Rohde *Psyche* II, pág. II, 3, se atribuía, en cuanto «sacudidas y giros enloquecidos de la cabeza», al «éxtasis y al frenesí», es decir, a la ebriedad.

70. Véase más abajo, pág. 124 y s.

71. Teodoro de Colofón, véase Ateneo XIV 618 ef.

72. *Metamorphoses* VI 125: *Liber ut erigonem falsa deceperat uva*. Por lo visto, el tema sólo se plasmó en la pintura de la edad moderna, a partir de Guido Reni y de Poussin, según diversas interpretaciones, véase Erwin Panofsky: *A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm*, Estocolmo, 1960 quienes más se acercaron al mito originario fueron quizás los pintores Jean François de Troy (1679-1752) y Anne Louis Girodet (1767-1824); Panofsky fig. 18-19.

73. Véase más arriba, Primera Parte, III/1, nota 25, pág. 53; Luigi Adriano Milani: *Museo Topografico dell'Etruria*, Florencia-Roma, 1898, pág. 145, 47 señala: «una cepa de vid de un grosor excepcional, encontrado no lejos de Populonia» conservada «como objeto singular» en el Museo di Storia Naturale de Florencia. Precisamente eso no era ninguna rareza en la antigüedad.

una tumba⁷⁴ parecida a un relicario de culto⁷⁵, con objetos pertenecientes a diversos períodos minoicos, entre los cuales había una pequeña representación del acto de columpiarse que ha podido reconstruirse con total seguridad⁷⁶ (ilustración 43). La figura femenina se columpiaba, sentada, entre dos columnas; sobre cada una de ellas hay un pájaro a punto de emprender vuelo. Una concepción rígida de la epifanía de las divinidades minoicas, que muchas veces se producía en forma de aves, resultaría en este caso problemática⁷⁷. Antes bien, los pájaros sugieren el estado de la mujer que se columpiaba. Una figurita femenina sobre un trono, también destinada a columpiarse, salió a la luz en las excavaciones de Mari junto al Éufrates, pertenecientes a mediados del tercer milenio: concretamente en un santuario dedicado a la diosa babilonia Ninhursag⁷⁸. Se podrían añadir figuritas prehistóricas de Grecia, con agujeritos para colgarlas, que quizás también se utilizaban para columpiarlas⁷⁹. Todo este conjunto se puso bajo las rúbricas de *déesse de la fécondité* y *rite de fécondité*, ¡como si la felicidad que, como hemos señalado arriba, también sentían los monos –y que es la alegría de vivir de la propia vida, sin una meta–, no fuera imaginable sin la fertilidad como objetivo!

4. LA LLEGADA A LA CIUDAD DE ATENAS

La fiesta del columpio no es el único motivo por el que se supone que Dionisios llegó a Atenas por mediación de las mujeres. El placentero rito se realizaba de una manera que lo elevaba muy por encima de lo animal. Y, como ya hemos mencionado, estaba ligado a un acontecimiento cultural más secreto: la boda del dios con la mujer de más alto rango de la ciudad que, en plena democracia, aún ostentaba el título de «reina». Dicho acontecimiento debía ser de suma importancia para el propio estado, pero difícilmente podemos imaginar que adquiriera tal importancia a través de los hombres. El fundamento del preludio, que es como debemos concebir ahora el acto de columpiarse, se hallaba en el mito de la heroína dionisiaca de Icaria. Con ella se identificaban las atenienses. Una enorme cantidad de pequeñas aceiteras del siglo vi, lecitos de dibujo negro encontrados en tumbas, repiten una imagen que resultaría incomprendible. Existen también versiones más grandes y acabados de mejor calidad (ilustración 44), con una réplica en el reverso de la vasija (ilustración 45)¹. No obstante, la escena, cuyos detalles pueden presentar alguna que otra

74. Roberto Paribenzi: *Ricerche nel sepolcrore di Hagia Triada presso Phaestos*. Monumento Antichi XIV, 1904, pág. 747; Charles Picard: *Phèdre à la balançoire et le symbolisme des pendaisons*, en: *Revue Archéologique*, V. Ser., XXVIII, 1928, pág. 50.

75. En ello pensó Evans, PM IV I, pág. 24, por la diferente edad de las ofrendas (la última de aprox. 1360 a. de C.).

76. Véase Paribenzi, l. c., ilustraciones 42 y 43.

77. M. P. Nilsson: *The Minoan-Mycenaean Religion*, 2^a ed., Lund, 1950, pág. 331, 7.

78. André Parrot: *Les fouilles de Mari*, en: *Syria* XXI, 1940, pág. 18 y s., tabla VIII.

79. Ch. Delvoye: *Rites de fécondité dans les religions préhelléniques*, BCH LXX, 1846, pág. 127 y s.

1. En el reverso de la crátera, una ménade entre Dionisios y un hombre desnudo:

variación, es esencialmente siempre la misma: una mujer sube a una cuadriga, apoya un pie todavía en el suelo y el otro en el vehículo de dos ruedas, como corresponde al carro de combate de un héroe. Es una pequeña escena de la vida de la mujer. *Goddess mounting her chariot* («Diosa subiendo a su carro»): así se define la acción². A veces hay una segunda mujer sentada delante de la cuadriga (ilustración 46)³: una situación absurda e imposible en la realidad, si la figura no indicara que la subida heroico-divina ocurre dentro de la comunidad de las mujeres, cuyo colegio más pequeño es el integrado por dos personas, como son las dos hijas de Semaco. Dionisios está presente en su manifestación más grave: como un dios barbudo, ataviado con una amplia túnica. La subida se produce bajo su tutela: es la ascensión de Erígone al cielo, en una estilización nueva y heroica⁴. La asunción de Semele se produjo de manera similar, aunque ella fue llevada por Dionisios en su carro (ilustración 47)⁵.

Las atenienses eran, según todos los indicios, las verdaderas sustentadoras del culto a Dionisios en la ciudad. Tomaron en su día posesión del dios, y la ciudad participaba de dicha posesión mediante la unión de la reina con él. Prueba del hecho originario es que las mujeres eran en Atenas las señoras del vino. Actuaban en el Leneo, el santuario de Dionisios, que servía al mismo tiempo de lagar estatal, sagrado y modélico⁶ y demostraban ser, por tanto, las personas a las que –en segundo lugar después del dios– se debía el vino. Sólo en la imagen se conservó el mito conforme al cual Dionisios era recibido por la reina como introductor de la vinicultura, con el *kantharos* y la vid en la mano. Esta es la tercera variación de las representaciones provenientes del círculo de los vasos pintados: la primera muestra la llegada de Dionisios en casa de Semaco y sus dos hijas; la segunda, en la de Icaro y su hija. En este caso, el dios se presenta ante una mujer sola, acompañado por dos silenos itifálicos: nadie más está presente (ilustración 48)⁷. Una posibilidad de encajar en el

ella abandona, por así decir, al dios barbudo que se la queda mirando, con su amplia túnica y la cornucopia, mientras ella sigue al hombre desnudo (ilustración 45).

2 C. H. Emilie Haspels: *Attic Black-figured Lekythoi*, París, 1936, tabla 38, 2; Dionisios, con la lira, es caracterizado como Melpomenos; su culto tenía carácter más bien privado, véase Pausanias I 2, 5.

3 Dibujado en O. M. Baron von Stackelberg: *Die Gräber der Hellenen*, Berlín, 1837, tabla XII, 4.

4 La ascensión al cielo de Erígone explícitamente en Luciano: *Deorum concilium* 5.

5 Una variación llamativa de la ilustración 44 es el macho cabrío de cabeza humana ante el Dionisios barbudo, con cántaro y amplia túnica; extraño representante del más allá dionisiaco. Debo el paralelismo al doctor Hans Peter Isler de Halle, *Zeitschrift der Martin Luther Universität Halle-Wittenberg* II (1952-1953), cuaderno 3, tabla 7, figura 4, ilustración 47, con otra distribución de los papeles: Dionisios sube al carro, y presencia la escena una mujer cuyo nombre, Semele, se adjunta. El pintor de vasos imagina la escena en los infiernos, de donde Dionisios asciende trayendo a su madre. Interpretado como introducción al Olimpo por O. Höfer: *Semele*, en Roscher Lex. IV, col. 676. El tema es el de la *ascensio*, utilizado aquí fuera del mito ático, pero de acuerdo al prototipo ático cuya heroína no era Semele.

6. Véase más abajo, pág. 198.

7. Del pintor de Rycroft, Beazley ABV, pág. 336, 9.

calendario festivo ateniense la llegada de Dionisios entre las mujeres de Atenas sería la hipótesis de que dicha llegada ocurrió, de hecho, en Falero y que su rememoración, una fiesta de agradecimiento, se convirtió en fiesta de efebos al producirse una reestructuración de la *Oschophoria*⁸. Habrían quedado entonces los sarmientos colmados de racimos y la vestimenta femenina de los dos adolescentes que dirigían la procesión hacia la plaza en la cual, en su día, habría desembarcado el dios trayendo ese regalo: por gratitud lo llevaban ahora al mismo sitio. En tal caso, sin embargo, el papel protagonista habría estado desempeñado por el colegio de mujeres mínimo, el compuesto por dos personas, y no por la reina como los pintores de vasos imaginaban el acontecimiento en la época en que los efebos eran, junto con las atenienses, los personajes principales de la *Oschophoria*.

Llegado a través de Falero o convertido en dios de las atenienses por otra vía desconocida, Dionisios fue ya en la primera fase de su adoración una de las divinidades del estado. Las mujeres se encargaban de sus servicios. Aún no poseía una estatua dedicada al culto, sino sólo un monumento de culto en el barrio sagrado de las Horas, con forma de un falo erecto. Según todos los indicios, el falo también era secreto. Esto se deriva del hecho de que el nombre de *Orthos*, bajo el cual recibía las ofrendas, se interpretaba en el sentido de que, gracias a su consejo de mezclar el vino con agua, los hombres podían mantenerse erguidos⁹. Sólo se le adjudicó una estatua y un sacerdote después de que lo trajeran públicamente desde Eleutera, aldea de montaña situada en la frontera con Beocia. Eleuterio era su denominación, la cual tenía un doble origen: de un lado proviene del topónimo de Eleutera, basado en el nombre de una diosa llamada Eleutera, que a su vez se basa en *Eleuther*. De otro lado, sin embargo, Eleuterio también poseía el apodo de *Melanaigis*, «el de la piel de cabra negra». Los escasos datos que conocemos del mito de Eleutera nos resultan familiares por el estilo del relato. El culto a Dionisios en su manifestación como *Melanaigis* fue fundado por las hijas de Eleutero, cuyo número no se indica: Eleutero es, al igual que Semaco e Icaro, un héroe fundador y un doble del dios. Esta vez, Dionisios se presenta a las hijas como un espíritu, como un *phasma* que lleva puesta una piel negra. Ellas, contrarias a tener a un dios con esta forma, lo insultaron. Como respuesta, él las hizo caer en el delirio. Para curarse, tuvieron que adorar a *Melanaigis*, al Dionisios sombrío vinculado con los espíritus de los muertos¹⁰. Era esta la cualidad que, más tarde, le permitió disfrutar de la tragedia en Atenas.

El traslado de la imagen de culto a Atenas se produjo por medio de un hombre cuyo nombre se ha conservado. No se le conoce otra función. Podríamos indagar más en su nombre –Pegaso– y preguntar si se trataba tal vez de un sacerdote misionero que eligió para sí ese nombre y que llevaba consigo al dios. Pocas dudas puede haber respecto a la existencia de esta persona. Su

8. Más arriba, pág. 109 y s.

9. Ateneo II 38 c: διὸ καὶ ὄρθοὺς γενέσθαι τοὺς ἀνθρώπους οὕτω πίνοντας, πρότερον ὑπὸ τοῦ ἀκράτου καμπτομένους.

10. Suidas s. v. Μέλαν: ... αἱ τοῦ Ἐλευθῆρος θυγατέρες θεασάμεναι φάσμα τοῦ Διονύσου ἔχον μελάνην αἰγλόα ἐμέμψαντο· δὲ ὅργισεις ἐξέμηνε μετὰ ταῦτα ὁ Ἐλευθῆρ ἔλαβε χρησμὸν ἐπι παύσει τῆς μανίας τιμῆσαι Μελαναιγδα Διόνυσον.

estatua se alzaba allí donde se representa la recepción de los dioses por parte de Anfictión¹¹. Pausanias cita a este respecto un oráculo de Delfos. Se preguntó al oráculo si podían traer al dios a Atenas: la respuesta fue que Dionisios ya había llegado una vez al país por mediación de Icaro y que, por tanto, bien podían traerlo una segunda vez. De este modo se comprueba al menos que en Ática eran conscientes de las dos fases del culto a Dionisios. El historiador no se equivoca al llamar misionero del culto a Pegaso¹². Según la tradición¹³, esta llegada instituyó en Ática las procesiones en que se portaban falos¹⁴. Se repite el motivo de los hombres que no querían aceptar al dios en esta forma y eran castigados por eso. El castigo, sin embargo, no afecta a la fertilidad del país ni a la fecundidad en general, sino muy concretamente a los falos de los hombres, los cuales contraen una enfermedad. La enfermedad no era la impotencia, sino la satiriasis¹⁵. Se supone que el misionero no sólo vino a Atenas con la imagen de culto –de la cual sabemos que era una estatua sentada¹⁶–, sino también con el modelo de los falos que se llevaban en público.

De este modo obtuvieron los hombres un papel en la religión dionisíaca. Es del todo improbable que esto sólo sucediera bajo el tirano Pisistrato en el siglo vi. Antes bien, Pegaso seguía los pasos del vidente Melampo, quien, según Herodoto, introdujo los falos en Grecia e interpretó y difundió la comprensión de estos instrumentos de culto. Sería pensar de modo absolutamente ahistórico afirmar que su interpretación consistió en definir los falos como símbolos y, por tanto, como propiciadores de la fecundidad. La explicación de la costumbre sólo podía ser mítica¹⁷. Melampo aún pertenecía a los héroes y, cronológicamente, al período micénico. La intervención de Pegaso se produce no mucho más tarde. Melampo, cuya obra e influencia se vieron poéticamente reflejadas y agigantadas por los vates posthoméricos en una epopeya propia, la *Melampodeia*¹⁸, debe considerarse, no obstante, una persona real, según nuestros conocimientos relativos a la época. Era oriundo de Pilos, donde se desarrolló la legendaria historia de su juventud¹⁹. El escenario de su actividad como adivino y sacerdote expiatorio era sobre todo el Peloponeso. Según se cuenta, curó a las hijas de Preto, rey de Tirinto, del frenesí en que cayeron por negarse a adorar a Dionisios²⁰.

El tema es idéntico al de las hijas de Eleutero. Un texto de la época micénica encontrado en Pilos testimonia la existencia de un culto que sólo puede

11. Pausanias I 2, 5.

12. Pickard-Cambridge, l. c., pág. 57 y ss

13. Véase más abajo

14. Scholium ad aristophanis Acharnenses 243

15. Descrito en el Scholium ad Luciani Deorum concilium 5, que constituye el complemento del Scholium ad Aristophanis Acharnenses 243 y que originariamente formaba parte, sin duda, del mismo texto explicativo.

16. Filostrato: *Vita sophistarum* II 1, 3: τὸ τοῦ Διονύσου ἔδος.

17. Más arriba, pág. 62 y ss.

18. Hesíodo: *Carmina*, ed. A. Rzach, Leipzig, 1913, pág. 191 y ss. *Fragmenta Hesiodea*, ed. R. Merkelbach et M. L. West, Oxford, 1967, pág. 133 y ss.

19. Apolodoro I 9, 11.

20. Más abajo, pág. 136

ser el de Dionisios y lo hace bajo este nombre: *e-re-u-te-re di-wi-je-we*, «a Eleuterio, hijo de Zeus»²¹. Melampo se relacionaba con Pilos, pero se le rendía culto como héroe en la pequeña ciudad portuaria de Egostena, situada en una bahía recóndita en el golfo de Corinto y en la actualidad llamada Porto Germano. Había allí un santuario con el relieve fúnebre del héroe, donde se le hacían sacrificios y se celebraba su fiesta anual aún en época de Pausanias^{22, 23}. Un camino –estratégico durante un período de la historia– conducía desde este puerto hasta el paso y la zona montañosa donde se halla Eleutera. Se trataba con toda probabilidad del camino seguido por el dios que al final llegó como Eleuterio a Atenas.

Sin embargo, no debemos creer que los habitantes de Eleutera se quedaron sin imagen de culto porque Pegaso emplazó en Atenas al dios llegado a ellos a través de Egostena. Cuenta Pausanias que le mostraron en Eleutera una copia del original que en Atenas podía verse en el pequeño templo situado en la vertiente sur del Acrópolis, en el lugar donde se representaban las obras dramáticas. Desde allí lo llevaban en unos días determinados del año al *heroon del Akademos* (o *Hekademos*), en el recinto de la Academia, y luego lo devolvían a su santuario para la representación de las tragedias. Esto ocurría seguramente para conmemorar el peregrinaje y la llegada de la estatua a Atenas. Las estatuas de culto de la religión dionisiaca fueron quizás más apropiadas para soportar tales movimientos que las otras obras plásticas griegas. El hecho de que Dionisios era transportado de un sitio a otro, aunque sólo fuera en un carro común y silvestre, está acreditado²⁴. Sus estatuas parecen haber sido instrumentos de culto igual que las máscaras, que servían de imágenes de culto y llevaban colgada la amplia túnica del dios²⁵. La estatua del Eleuterio era aquella que se llevaba aquí y allá mediante una nave transportada sobre ruedas. Las representaciones en los vasos pintados no sólo muestran la nave provista de ruedas y al dios envuelto en su amplia túnica ocupando el trono sobre ella, sino también una pequeña procesión que acompaña a la entrada de la divinidad. La nave sitúa el origen de la extraña columna de personas en el mar, que en ningún punto de la península habitada por los griegos se halla a una distancia superior a una jornada en carro o a lomo de algún animal. Las ruedas son las pruebas de que el viaje a Atenas se hizo por tierra. De este modo, la nave adquiere un significado ceremonial que los vasos pintados

21. Jean Puhvel *Eleuther and Oinoatis: Dionysian Data from Mycenaean Greece*, en: *Mycenaean Studies*, ed. E. L. Bennett jr., Madison, 1964, pág. 161 y s.

22. Pausanias I 44, 5.

23. Pausanias I 29, 2.

24. En Delos, en cuanto mes equivalente al *Elaphebolion* ateniense. A. Frickenhaus: *Der Schiffskarren des Dionysos in Athen* (El carro con forma de nave de Dionisios en Atenas), Jdl XXVII, 1912, pág. 68. «El carro en que llevaban a Dionisios» (BCH XXXIV, 1910, pág. 177) se guardaba en el tesoro de los andrios (BCH VI, 1882, pág. 125), por lo cual una ceremonia similar también está acreditada en la isla de Andros. La *periphora* de la estatua como elemento importante de las dionisiacas de Metimna, en la comunidad de los focios: IG XII, 2, 503, 10 y, en general, Ateneo X 428 e; todo esto resaltado por Frickenhaus.

25. Más abajo, pág. 195 y s.

pudieron elevar con facilidad a la categoría de mito. La estatua sentada podía cobrar vida de manera espectacular, de tal modo que el dios parecía ocupar su trono sobre una nave real (ilustraciones 49, 50)²⁶. A Exekias, pintor de la célebre copa de Vulci que se encuentra en Múnich (ilustración 51)²⁷, le precedió el poeta del himno homérico: los zarcillos han trepado por el mástil, por encima del dios yacente, y de ellos cuelgan los racimos. Los piratas que lo llevaron a la nave, según el himno, recibieron esta señal²⁸.

En la historia de la religión y de la cultura, las analogías con el núcleo de este rito de una procesión las ofrece Egipto, donde barcas llevaban a los dioses a sus santuarios y los servidores del dios transportaban, a su vez, las barcas sobre los hombros²⁹. Lo que en Grecia era un caso aislado y extraño, solamente asociado al culto de Dionisios, se consideraba de lo más natural en el país del Nilo, que era allí la principal vía de comunicación. Algunos hilos de este nexo con Egipto que Herodoto supuso en el caso de Melampo³⁰ aparecen aquí con extraordinaria fuerza en un contexto de estilo griego. El elemento dionisiaco es constitutivo de este estilo. La nave provista de ruedas que llevaba el peplo nuevo de la diosa como una vela en la procesión de las Panateneas se introdujo más tarde, probablemente siguiendo el ejemplo de la procesión dionisiaca³¹. El rito de los esmirnios, documentado en la antigüedad tardía, se debe considerar como producto de una posible influencia de las célebres fiestas atenienses con sus procesiones de naves provistas de ruedas³².

En la fiesta de las Antesterias en conmemoración de una victoria naval se llevaba, conducido por un sacerdote de Dionisios, un trirreme, un barco de guerra, desde el puerto al ágora. La proa que aparece en las monedas imperiales de Esmirna podría ser esta embarcación³³. Lo más probable es que se tratara de una decoración tardía y pomposa de la arriba mencionada fiesta de Dionisios, basándose en el mito retocado por poetas y pintores que toda ciudad portuaria quería hacer suyo. Además de los alfareros atenienses, cuya mercancía pintada era solicitada por todo el mundo entre los mares Tirreno y Negro, la comedia ática también contribuyó a difundir la imagen de Dionisios, patrón de barco. En esta reinterpretación comercial lo evocaba el cómico Hermipo: como personaje dedicado a esta profesión –el comercio marítimo– no

26. Véase Frickenhaus, I. c., pág. 76 y s.

27. Véase Ernst Buschor: *Griechische Vasen*, Múnich, 1940, pág. 128, *Skenische Vasenbilder* (Imágenes escénicas en los vasos).

28. *Homeric Hymni VII*, 38-40.

29. Ferdinand Dümmler. *Kleine Schriften* (Escritos breves) III, Leipzig, 1901, pág. 28.

30. observó la coincidencia esencial y remitió a la imagen en Adolf Erman: *Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum* Egipto y la vida egipcia en la antigüedad, Túbinga, 1885, pág. 374, según Karl Richard Lepsius: *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien* (Monumentos de Egipto y Etiopía), Leipzig, 1897-1913, III, tabla 14.

31. Más arriba, pág. 62 y s.

32. Ludwig Ziehen: *Panathenaia*, RE XVIII, pág. 462

33. Filostrato: *Vita sophistarum* I 25; Arístides: *Rhetorica* I, pág. 440 Dindorf.

33. Hermann Usener: *Sintflutsagen* (Leyendas del diluvio), Bonn, 1899, pág. 116. 2. del siglo II d. de C.

desde siempre, sino en el presente y desde Atenas³⁴. La broma expresa tanto la importancia del comercio ateniense con vino y vasijas de vino como también el hecho histórico-religioso de que Atenas fue para Dionisios el punto de partida para alcanzar un poder mucho mayor que el que poseyera tras los períodos minoico y micénico. Ese poder reivindicó para sí el mar como lugar de la epifanía, tal como demuestra el arte ateniense.

El posterior despliegue de poder y suntuosidad del culto en los grandes puertos del Mediterráneo no permite responder a la pregunta respecto a la fiesta dionisiaca ateniense en que se organizó en su origen la procesión con la nave provista de ruedas. Dependemos de los vasos pintados del siglo VI y de los testimonios de Atenas. Los vasos pitandos griegos suelen hacer variaciones sobre un tema, como hacen asimismo los mitos. Este proceso también se observa en las representaciones de la nave provista de ruedas de Dionisios. Su verdadero tema no es la procesión tal como se veía en Atenas, sino la llegada del dios, cuya representación y repetición ritual es la *pompe*, o sea, el cortejo. Nunca sabremos hasta qué punto el pintor incluía detalles que iban más allá del espectáculo real de la fiesta. Un vaso pintado es una representación de carácter propio; en este caso, la representación de la llegada tal como el pintor quería transmitirla.

El pintor de una copa de figuras negras que se halla en Berlín relaciona la llegada en barco con la llegada en un mulo. La imagen circular en el interior del vaso muestra al dios barbudo con ritón en su barco, cuya proa tiene la forma de la cabeza de un mulo (ilustración 52 a)³⁵. El papel del mulo en la entrada se resalta además por el hecho de que en la parte exterior de la vasija dos mujeres que van a lomos de sendos mulos escoltan a un Dionisios sentado (ilustración 52 b, 53)³⁶. ¿A qué entrada se refiere el pintor? ¿A una relacionada con las fiestas áticas conocidas? De ser así, la más probable sería la boda de Dionisios con la reina en la noche tras el día de las Coés³⁷, pues el mulo es el animal de boda de Dionisios. En el caso de los mulos no se puede pensar en la fecundidad. No obstante, hay mulos de ambos sexos. Un *stamnos* ático que se encuentra entre las vasijas recién expuestas en el museo de Cerveteri muestra a Dionisios a lomo de un mulo, de cuyo falo cuelgan una jarra de vino y un racimo al lado. Los precede una ménade y los sigue un sileno itífalico. Un mulo itífalico baila entre los acompañantes ebrios de Dionisios en un pedazo de ánfora del pintor de Amasis (ilustración 54 a, b)³⁸. Una de las jarras para el vino tan característicos de la fiesta de las Coés representa un juego amoroso entre mulos (ilustra-

34. Hermippus fr. 63, de la comedia *Los ganapanes* (*Οἰφορμοφόροι*) ἐξ οὐ ναυκλη-
πεῖ Διόνυσος ἐπ' οἴνοπα πόντον... John Maxwell Edmonds. *The Fragments of Attic Comedy I*, Leiden, 1957, pág. 304.

35. Véase M. P. Nilsson: *Dionysos im Schiff* (Dionisios en el barco), en: *Opuscula Selecta I*, Lund, 1951, pág. 21.

36. Una escena similar en un *lekythos* de figuras negras en Atenas, dibujada por Stackelberg, I. c., tabla XIV, 5.

37. Más abajo, pág. 216 y ss

38. Véase Semni Karouzou: *The Amasis Painter* (El pintor de Amasis), Oxford, 1956, tabla 30, 2. Véase un ánfora en el museo de Villa Giulia, N° 3550, Beazley ABV 375, 201; CVA *Villa Giulia I*, III H e, tabla 8, 5; grupo Leagros.

ción 55)³⁹: para los griegos que tenían y tienen oportunidades suficientes para observar tales escenas, esta sigue siendo un motivo de diversión y de reflexión en torno a la omnipotencia del instinto sexual⁴⁰, como instinto en sí, sin tener en cuenta las consecuencias. Así se accede a la alegría vital carente de objetivos, como ocurre también en el acto de columpiarse, una de las diversiones festivas de ese mismo día⁴¹. La síntesis del pintor de vasos, que combinó la nave y el mulo para crear un único vehículo, podría interpretarse, pues, en el sentido de que el dios vino por mar en una nave. Pero en el puerto –tal vez en Falero– fue recibido por dos mujeres, más tarde sustituidas por dos muchachos vestidos con ropa femenina⁴², sentado sobre un mulo y conducido hasta la reina. Nada indica que haya llegado a ella en un barco provisto de ruedas. Ninguna de las vasijas de la fiesta de las Coés muestra un barco como parte del cortejo nupcial; una sola presenta un carro, probablemente tirado por mulos⁴³. A raíz de estas representaciones podemos afirmar que la fiesta de las Antesterias, cuyo punto culminante era el día de las Coés, queda casi del todo excluida como escenario de un procesión con una nave provista de ruedas.

El dato relativo a la fiesta en que dicha nave, guardada en algún depósito para accesorios de escena, se presentaba con la imagen del dios sobre el trono se podrá obtener más bien recurriendo a los vasos pintados en que aparece; siempre teniendo en cuenta, sin embargo, que el pintor nunca estaba interesado en reproducir la procesión histórica, sino en evocar la llegada, la *epidemia* del dios concebida como acontecimiento divino, que era la fuente común tanto del espectáculo festivo como de la propia representación. La imagen del dios parece tan viva en dos de las tres representaciones conservadas que hasta podría creerse⁴⁴ que un ser humano hace el papel de Dionisios. Tal cosa no debe excluirse de entrada⁴⁵. No obstante, ha quedado acreditado que se llevaba una estatua sentada⁴⁶. De todos modos, hay que suponer que los silenos que tocan la flauta delante y detrás del dios sentado en la nave y los que tiran el barco provisto de ruedas en el *skyphos* de Bolonia son hombres enmascarados (ilustraciones 56 a, b)⁴⁷. Del *skyphos* fragmentado de Atenas (ilustración 57)⁴⁸ se ha conservado demasiado poco. El Dionisios barbudo y coronado de hiedra, sostiene unos sarmientos de los cuales cuelgan unos racimos; estos, sin embargo, nada nos dicen respecto a la época del año por cuanto en el ámbito suprahistórico del mito –en el que se produce la *epidemia* para el pin-

39. La relación fue reconocida por Frickenhaus, véase Ludwig Deubner: *Attische Feste*, Berlín, 1932, pág. 102.

40. Véanse los apuntes en mi *Werke* II, págs. 48 y 49; el transporte del vino sobre mulas, pág. 24.

41. Más arriba, pág. 116 y s.

42. Más arriba, pág. 109 y s.

43. Más abajo, pág. 213.

44. Deubner, I. c., pág. 107 y s.

45. Véase más abajo, pág. 213.

46. Más arriba, nota 16, pág. 121.

47. Véase Frickenhaus, I. c., pág. 72.

48. Según Graef-Langlotz: *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, I, Berlín, 1925, tabla 74, N° 1281 a, b.

tor del vaso— las uvas bien podían madurar gracias al poder del dios. Lo mismo ocurre en otro *skyphos*, que también ofrece la imagen de una procesión: hasta podríamos decir que se trata de una imagen originaria o de una representación de la procesión originaria (ilustración 58).

La cabeza de un animal —que no es un mulo— se ve en la parte inferior de la proa (ilustración 59 a, b)⁴⁹. No parece tratarse de un invento de los pintores de vasos, ya que el escultor del llamado «Fedro-Bema» en el teatro ateniense también retrata esta cabeza, como cabeza de la perra Mera, en la representación de la visita de Dionisios en casa de Icario (ilustración 60)⁵⁰. Por tanto, es de suponer que la nave provista de ruedas se construyó como una suerte de síntesis, salvo si el papel de la perra no se limitaba al mito de la llegada a Icaria. Puede considerarse demostrado que no fue invento de un poeta helenístico, sino que estaba desde siempre presente en los mitos de llegada áticos, como Sirio en el año del dios del vino. Una consideración general respecto a las fiestas dionisíacas de Atenas que no podían incluir la nave provista de ruedas dejó como única posibilidad restante la llegada a Icaria⁵¹. Podría haberse llevado a cabo por ese desvío desde Prasias o Brauron⁵², pero en la propia Atenas este juego no podría haber encontrado sitio en ninguna fiesta. Una referencia al mito de Icaria con forma de una síntesis, de una combinación de nave y perra, era igualmente posible que la alusión al uso de mulos.

Por consideraciones generales se creía preciso excluir la fiesta de las Grandes Dionisias como lugar de la procesión de la nave provista de ruedas, si bien esa celebración, las «dionisíacas de la ciudad», era la única en que la procesión con la imagen del dios está explícitamente acreditada. No se podía imaginar al Eleuterio sobre un barco. No obstante, era la solución del enigma⁵³. La confirman todos los datos relativos al camino del dios por el mar hasta Eleuteria. En la disyuntiva entre las dos direcciones posibles —sea por mar pasando por Icaria o por mar pasando por Eleuteria hasta las Grandes Dionisias, como ha quedado acreditado— también tiene algo que decir la composición de la procesión representada por los pintores de vasos que plasman la nave provista de ruedas, por cuanto no contiene nada característico de Icaria y sus elementos son todos típicos de Atenas.

Esta pequeña procesión parece un pobre extracto en comparación con el cortejo festivo ricamente provisto de vino, pan y costosos utensilios que durante el apogeo del poder ateniense recorría el teatro atestado de gente⁵⁴. Sin embargo, los pintores la pintaban como su núcleo e imagen primigenia. En las dionisíacas de la ciudad, la canéfora, o sea, la virgen que llevaba sobre la cabeza la canastilla con los accesorios necesarios para realizar la ceremonia del sacrificio, era elegida por el arconte del año que daba el nombre⁵⁵. Un

49 Según Frickenhaus, l. c., apéndice I, N° II B.

50 Véase Clares Picard: *L'acropole*, París, 1929, pág. 76.

51. Ernestus Pluhl: *De Atheniensium pompis sacris*, Berlín, 1900, pág. 73

52. Más arriba, pág. 111 y s

53 Véase Frickenhaus, l. c., págs. 61-79.

54 Erik Bethe *Programm und Festzug der Grossen Dionysien* (Programa y procesión festiva de las Grandes Dionisias), en: *Hermes* LXI, 1926, págs. 459-464, sobre todo pág. 463

55 Mittelhaus, *Kanephoroi*, RE X 2, pág. 1856.

muchacho llevaba el fuego en un incensiario, un *thymiaterion*. Resulta imposible distinguir entre los acompañantes a la persona más imprescindible del sacrificio, al sacerdote que sacrificará al toro. No ocupa el primer plano ni quiere ser más que un instrumento necesario en el ambivalente acto del sacrificio. Entre los atenienses –y no sólo entre ellos⁵⁶–, hasta el instrumento merecía el castigo por tal acto. El personaje principal es el toro. En una representación –en que no aparece la nave provista de ruedas– pintada en un pequeño lecito del siglo VI, el toro está caracterizado como un animal abigarrado (ilustración 61 a)⁵⁷. El número de toros sacrificados en esta ocasión era importante⁵⁸. Sin embargo, un toro se resalta mediante la palabra con que normalmente se invoca a Dionisios⁵⁹: *axios tauros* («digno toro»). Es el animal que los efebos sacrificaban en la gran fiesta después de llevar, la noche anterior, la estatua del dios desde el *heroon* de la Academia a su santuario en la ciudad⁶⁰.

En la representación que acabamos de mencionar, el pequeño cortejo ideal es acompañado, como el sumptuoso de la gran época histórica, por flautistas y está encabezado por un instrumento que llama la atención (ilustración 61 b). Es la *salpinx*, una trompeta que en este caso se corresponde exactamente con la *tuba* larga de los romanos y que ha seguido cumpliendo una función, al ser el instrumento con que los ángeles despiertan a los muertos en el cristianismo. Este hexo se puede seguir en el ámbito cultural etrusco-romano⁶¹, del cual el instrumento es más característico que de los griegos. Los héroes homéricos no lo utilizaban, y Homero sólo lo menciona en símiles, como algo ajeno que, sin embargo, ha sido adoptado⁶². El uso militar es el más habitual en Grecia. En cuanto a la utilización en procesiones y ceremonias sacrificiales se observa que es propio de egipcios, argivos, etruscos y romanos⁶³. En Argos se hace referencia al antiquísimo culto de Dionisios en Lerna⁶⁴.

56. Más abajo, pág. 137 y s.

57. Véase Stackelberg, I. c., tabla XVI, arriba; Frickenhaus, I. c.

58. Esto demuestra la liquidación de las pieles de las víctimas sacrificiales de los años 334/3-331/0, IG II, 741.

59. Más abajo, pág. 133.

60. IG II/III; I (2), 1006 (123/2-122/1 a. de C.): εισήγαγον δὲ καὶ τὸν Διόνυσον ἀπὸ τῆς ἐσχάρας εἰς τὸ θέατρον μετὰ φωτὸς καὶ ἐπεμψαν τοῖς Διονυσίοις ταῦρον ἄξιον τοῦ θεοῦ, ὃν καὶ ἔθυσαν ἐν τῷ ιερῷ τῇ πομπῇ (También llevaban a Dionisios desde el hogar al teatro a la luz de las antorchas y enviaban para las Dionisias a un toro digno del dios, al que sacrificaban en el santuario durante la entrada.)

61. M. Terencio Varro mencionó también en el libro *De saeculis de sus Antiquitates rerum humanarum* (según parece, al concluir un *saeculum* y empezar otro): *auditum sonum tubae de caelo* (*Servius in Vergilius Aeneidem* VIII 526), «se oyó el sonido de una trompeta del cielo».

62. *Iliada* XVIII 219, XXI 388; véase Müller-Decke: *Die Etrusker*, Stuttgart, 1871, II, pág. 207; H. L. Lorimer: *Homer and the Monuments*, Londres, 1950, pág. 490. La Atenea *Salpinx*, que poseía un templo en Argos, era sin duda de origen lidio, emparentado con los etruscos, tal como afirmaba la leyenda de la fundación (Pausanias II, 21, 3).

63. Pollux: *Onomasticon* IV, 86: ἔστι δέ τι καὶ πομπαῖς ἐπὶ πομπαῖς, καὶ ιερουργικὸν ἐπὶ θυσίαις. Αἴγυπτοις τε καὶ Αργείοις καὶ Τυρρηνοῖς καὶ Θωμαῖοις

64. Veáse más abajo, pág. 132.

No sabemos hasta cuándo se mantuvo este antiguo elemento de la procesión en Atenas. Los trágicos se refieren una y otra vez a la *salpinx* como «tirrena», es decir, etrusca⁶⁵, haciendo hincapié, pues, en el carácter extraño del instrumento. Sería, por tanto, peculiar que en una procesión festiva de Atenas, sobre todo la que inauguraban las tragedias, las trompetas sólo se hubieran usado por motivos prácticos, por ejemplo, para abrirse paso por la multitud⁶⁶. Se utilizaban para el culto también en el día de las Coés⁶⁷. La singular representación en el pequeño lecito es una importante muestra del pasado, de la época en que el culto de Eleutera hizo su entrada en la ciudad. Estaría aislada y no tendría ningún vínculo con la vida ateniense tal como la muestran los monumentos si no se relacionara con la historia de la religión dionisíaca. Los lugares de culto del Peloponeso, además de las islas del Mar Egeo⁶⁸, también parecen haber desempeñado un papel mediador en esta historia.

5. EL MITO DE LA LLEGADA Y EL VIEJO RITO FUERA DE ÁTICA, TEBAS Y DELFOS

La llegada de Dionisios a Ática y a la propia Atenas se deriva de la transmisión de tintes casi misioneros de la vinicultura y del culto; se remonta, pues, a acontecimientos de la prehistoria e historia temprana de Grecia cuyo último hito –tampoco determinable temporalmente– fue el traslado de la estatua del Eleuterio. Probablemente ya llevaban tiempo adorándolo en el sitio de donde traían una y otra vez la estatua, es decir, en la Academia, antes de que su templo se construyera en el siglo vi. El mito de la llegada, cuyo tema principal era la resistencia contra un culto nuevo e incomprendido e incluso la persecución del dios y de sus admiradoras, estaba difundido en diversas regiones de la península. Se presentaba como el reflejo de un proceso histórico. Los mitos primarios no hacen tal cosa; lo hacen los relatos edificantes en que los enemigos y perseguidores desempeñan un papel casi más importante que el propio dios. No obstante, no podemos negarles «un núcleo de verdad histórica», como afirmó Erwin Rohde¹. De este núcleo forma parte la llegada en sí, que es la condición previa de todas estas narraciones, ¡pero no la llegada desde el norte! El relato de la persecución de las mujeres dionisíacas por el rey Licurgo de Tracia coincide en su núcleo con la lucha de Perseo contra ellas en Argos². Tanto en el sur como en el norte de la península, el culto dionisíaco era un intruso. La genealogía define a Licurgo, hijo de Drías, como un tracio. Para Homero, era el modelo de un enemigo de los dioses, cuyo delito fue castigado con la ceguera³. Un relato prehomérico

65. Esquilo: *Eumenides* 567; Sófocles: *Aias* 17; Eurípides: *Phoenissae* 1377; *Heraclidae* 830; *Rhesus* 988.

66. Frickenhaus, I. c., pág. 66

67. Véase más abajo, pág. 216

68. Más arriba, pág. 113 y s

1. *Psyche* II, pág. 41.

2. Rohde los separa para favorecer a su tesis, la del origen tracio de Dionisios. I. c., pág. 40, nota 2. No puede aducir ningún motivo para ello.

3. *Iliada* VI, 130-140

co, que Glauco repite con brevedad en la *Ilíada*, habla de su caso. Sus palabras se basan en ese relato, el cual puede reconstruirse a partir de ellas. Un niseo⁴, un lugar para el culto de Dionisios, ya estaba preparado en el ámbito de poder de Licurgo, y las nodrizas del dios se disponían a realizar el rito del sacrificio. Es en este punto donde Homero llama *mainomenos*, «furibundo», a Dionisios. La palabra designa, como ya hemos señalado, el estado al que el vino transporta a la persona y al que las adoradoras de Dionisios accedían sin necesidad de recurrir a la bebida embriagadora: cada una de ellas era, en ese estado, una *mainas*, una «frenética»⁵. Eran afectadas por una forma determinada de frenesí que aún habrá que concretar con mayor exactitud y que ni esta palabra ni la palabra «locura» expresan de manera suficiente. «Locura» sería lo adecuado para definir el estado de Licurgo⁶⁻⁷, quien se abalanza sobre las mujeres que se disponen a realizar el sacrificio y coge el «matabueyes» (*buplex*). Sólo podía tratarse del hacha –hacha doble según la tradición– con que se realizaba el sacrificio. Licurgo llevó a cabo con dicha arma una carnicería entre las nodrizas del dios, al tiempo que ellas dejaban caer al suelo sus *thyrsos*, los otros requisitos del sacrificio.

Los exégetas de Homero prefirieron atenuar este acto terrible e interpretaron el *buplex* como látigo o agujada que incita a andar a las vacas⁸. Sin embargo, el mero hecho de dispersar a las ménades no habría sido un crimen tan grande ni merecedor de que Homero mencionara a Licurgo como ejemplo. El vate habla un lenguaje claro:

ἵπτ' ἀνδροφόνοιο Λυκούργου / θεινόμεναι βουπλῆη.

«golpeadas con el *buplex* por Licurgo, el asesino»⁹. Con este sanguinario proceder y con la forma arcaica y directa del relato, coincide exactamente la historia emparentada que nos viene de Perseo y de su ámbito de poder. En Argos no sólo se mostraba el monumento fúnebre de la *Mainas Chairea* («la ronda») asesinada por Perseo, sino también, al lado del templo de la *Hera Anthéia*, el monumento fúnebre de las «mujeres del mar», las *hailai*, que cayeron en la lucha con Perseo: una fosa común¹⁰ que presupone la existencia de una matanza. El nexo con determinados monumentos parece ser más sólida en la historia de este relato que la relación con un *nysaeion* escasamente concreto en Tracia. El acto desmesurado y sanguinario parecía encajar mejor con un rey de aquel país salvaje que con un héroe de las sedes de los reyes micénicos. Es más probable que fuera transmitido posteriormente de Perseo a Licurgo que a la inversa. Incluso el elemento de «lobo contra toro» –el «lobo» está presente en el nombre de Licurgo– también puede ser de origen argivio. Según reza la

4. Véase *Eleusis*, pág. 34.

5. Véase más arriba, pág. 92 y s. En Homero: *Ilíada* XXII 460, en una parábola, véase Otto: *Dionysos*, pág. 53; Dodds: *The Greeks and the Irrational*, pág. 271.

6. Era la concepción griega, acreditada por Apolodoro III 5, 1.

7. Ovidio: *Metamorphoses* IV 22; *Tristia* V 3, 39.

8. Scholium ad *Iliadem* 135: βουπλῆη· μάστηη ἡ κελέκει. El segundo significado era el generalizado, véase Bernhard Schweitzer: *Herakles*, Tübinga, 1922, pág. 46.

9. 135/35, antes, 130, su atributo era sólo «fuerte»: *κρατερός*.

10. Pausanias II 20, 4; 22, 1.

leyenda, un lobo atacó y venció a un toro y su victoria fue la señal significada por el oráculo para que Danaos se apoderara de Argos¹¹.

Más importante que todos estos indicios del origen argivio en general es la relación del relato –en un punto esencial para la religión– con un culto dionisíaco muy antiguo en Argos, concretamente el ya mencionado de Lerna. Este punto es el destino del dios. Después de que la ceremonia del sacrificio que se disponían a realizar las nodrizas de Dionisios fuera interrumpida por Licurgo y de que ellas acabaran inmoladas como la víctima sacrificial, el dios, descrito por Homero como un niño necesitado de sus nodrizas, se asustó y se sumergió en el mar. Allí lo acogió Tetis¹², la más propicia para esta función según la visión homérica del mundo. Sólo la forma mitológica de expresarse es homérica. Otro nombre asume en Plutarco la misma función al final del sacrificio en una sombría fiesta bianual¹³ de Beocia, la *Agronia*¹⁴. Las mujeres buscan al dios como si hubiera huido y dicen finalmente que se refugió y ocultó entre las musas. El sacerdote de Dionisios perseguía a las mujeres con la espada y podía matar a las que alcanzaba. Pero si lo hacía, una catástrofe se producía en el país: los dioses castigaban la ejecución brutal de una ceremonia meramente ritual¹⁵. En Beocia, patria de Plutarco¹⁶, queda muy claro que la ambivalente ceremonia de sacrificio realizada por las nodrizas –pues las mujeres dionisíacas eran a un tiempo nodrizas y sacrificadoras– era el punto de partida de una historia de llegada y resistencia. Las hijas de Mineo, héroe fundador de Orcómene, opusieron resistencia cuando Dionisios llamó a las mujeres a una celebración secreta en las montañas¹⁷. Por eso, no sólo se convirtieron en *mainades*, mujeres dionisíacas, algo incompatible con el amor que como esposas sentían por sus maridos¹⁸, sino que además enloquecieron.

11. Pausanias II 19, 3-4.

12. 135/6: Διόνυσος δὲ φοβηθεὶς / δύσεθ' ἀλδὸς κατὰ κῦμα, Θέτις δ' ὑπεδέξατο κόλπῳ. La última palabra alude tanto al «seno» de la diosa como también al mar con su amplio *kolpos* (*Ilíada* XXI 125).

13. Plutarco: *Aetia Graeca* XXXVIII, 299 F παρ' ἐνιαυτόν. El significado de esta fórmula es «en años alternos» cuando, como ocurre en el caso de la trietérida, existe una posibilidad de alterar: una vez con (persecución) y otra vez sin (persecución); véase las explicaciones relativas a la trietérida, más abajo, pág. 142 y ss.

14. *Quaestiones conviviales* VIII, *præfatio*. οὐ φαῖλως οὖν καὶ παρ' ἡμῖν ἐν τοῖς Ἀγριώνοις τὸν Διόνυσον αἱ γυναικεῖς ως ἀποδεδρακότα ζητοῦσιν· εἴ τα πανόνται καὶ λέγουσιν, ὅτι πρὸς τὰς Μούσας καταπέφευγε καὶ κέκρυπται παρ' ἐκείναις.

15. Plutarco cuenta el caso del sacerdote Zoilo de su propia época, quien se dejó llevar a una ejecución brutal del rito: *Aetia Graeca* XXXVIII, 299 F.

16. Plutarco se refiere probablemente siempre a Orcómene aunque, como en *Quaestiones conviviales* VIII (más arriba, nota 14), sólo diga «donde nosotros»: tan cerca está su ciudad natal, Queronea, de la otra.

17. Antonino Liberalis: *Metamorphoses* X; Ovidio: *Metamorphoses* IV 1/2 y 389 y ss. La situación de Orcómene en las proximidades de Tebas excluye la descripción de una llegada desde la lejanía. Las mineidas debían sumarse al culto que, desde Tebas, se celebraba en el monte Citerón.

18. En Eliano: *Varia historia* III, 42, quien habla en general un lenguaje muy claro: ἐντοῦθα τοι καὶ πάθος ἐργάσατο, ἔξω τοῦ Κιθαιρῶνος, οὐ μεῖον τοῦ ἐν Κιθαιρῶνι (Se hizo un daño, fuera del Citerón, no menos grave que en el Citerón.)

Sortearon a uno de sus hijos y lo desgarraron, mientras las mujeres que se encontraban en las montañas hacían otro tanto con un animal. En ello consistía la ambivalente ceremonia del sacrificio del dios cuyas nodrizas eran.

Después de todos estos testimonios tan diáfanos no cabe la menor duda respecto al punto esencial de la religión dionisíaca, al núcleo que sobrevivió milenarios, al motivo de su pervivencia. El dios sufrió con forma de animal una reducción extrema, una muerte cruel. Pero él, la *zōē* indestructible, huyó: hacia Tetis o hacia las musas, como quiera que este hecho se expresara en términos mitológicos. La forma de la tradición argibia era, en el árido lenguaje de un exégeta de Homero, que Perseo mató a Dionisios en la batalla contra el intruso y lo arrojó a las aguas profundas de Lerna¹⁹. El complemento de esta versión de la huida, que pareció una muerte y que, sin embargo, no era el final, es la información que nos proporciona el historiador Sócrates de Argos: el dios denominado *Dionysos Bugenes*, «hijo de vaca», por los argivios, era llamado mediante toques de trompeta para que volviera del agua. Antes de sonar, las *salpinges*²⁰ estaban ocultas en los tirso, las varas largas y adornadas con cintas de los adoradores de Dionisios²¹.

Antes se arrojaba al abismo acuático un carnero como ofrenda para el «portero» (*Pylaochos*)²². Las aguas que se alimentan de fuentes inagotables entre el mar y la montaña de cal de Lerna, habitada desde el neolítico, se definen de este modo como los infiernos. El portero recibe el nombre de Hidra, dragón acuático de sexo femenino cuyas cabezas corta Heracles²³. Dionisios desaparecía por un tiempo en los infiernos. La desaparición ocurrió en dicho lugar tras la llegada de su culto a esta costa, como muestra una ceremonia en que se sacrificaba un toro joven. La zona es la de la desembocadura del Inaco, uno de los puntos de llegada identificables del dios en el Peloponeso. Desde la reconciliación con Perseo, se cuenta, poseía en cuanto «Dionisios Cretense» (*Dionysos Kresios*) un templo en la región de la ciudad de Argos, en el que también se encontraba la tumba de Ariadna²⁴. El sobrenombre indica claramente su procedencia.

Cuando el mito tebano adquirió vigencia generalizada, hasta el parto en que Dionisios nace de Semele es trasladado allí, bajo la tutela de las ninfas del Inaco²⁵, y el descenso y ascenso del dios en las aguas de Lerna se interpretan

19. Scholium in Homeri Iliadem XIV 319: Διόνυσον ἀνεῖλεν εἰς τὴν Λερναῖαν ἐμβαλών Λίμνην.

20. Véase más arriba, pág. 127.

21. Fr. 2 Jacoby FGH Nº 308 (Plutarco: *De Iside et Osiride* XXXV, 364 F): Ἀργείοις δὲ βουγενῆς Διόνυσος ἐπίκλην ἔστιν· ἀνακαλοῦνται δ' αὐτὸν ὑπὸ σαλπίγγων ἐξ ὕδατος, ἐμβάλλοντες εἰς τὴν ἄβυσσον ἄρνα τῷ Πυλαδόχῳ· τὰς δὲ σάλπιγγας ἐν θύρσοις ἀποκρύπτουσιν. Los argivios conocen a Dionisios con el epíteto de «hijo de vaca»: lo llaman con trompetas desde el agua, arrojando al abismo a un carnero, al «portero», las trompetas se ocultaban en los tirso.

22. Más arriba, nota 21.

23. Véase mi *Die Heroen der Griechen*, pág. 158.

24. Pausanias II 23, 7-8, más arriba, pág. 81.

25. En esta tradición se basaba una tragedia de Esquilo: Σεμέλη ή Υδροφόροι (Semele o Las aguateras). Fr. 355-362 Mette (*Die Fragmente der Tragödien des Aischylos* [Los fragmentos de las tragedias de Esquilo], ed. Hans Joachim Mette, Berlín, 1959).

en el sentido de que así subió a su madre desde el reino de los difuntos²⁶. En relación con esta interpretación se ha conservado también el extraño relato según el cual Dionisios tuvo que asumir a cambio del viaje al Hades en Lerna su propia y completa femenización y que erigió un falo como monumento de culto tras su ascensión desde los infiernos²⁷. Se trata de datos singulares que se refieren asimismo al núcleo de la religión dionisíaca, si bien se han conservado de forma estilizada de acuerdo con el gusto de épocas posteriores²⁸.

En otro lugar del Peloponeso, el nacimiento del dios, un acontecimiento perteneciente al mito auténtico y primario y por tanto al calendario festivo, también sustituye, como dato con exclusividad geográfica, la llegada de Dionisios: ocurre en la desembocadura del Alfeo. Dos elementos nos permiten deducir una llegada temprana: el fragmento de un himno homérico que rechaza la afirmación de que Semele parió al dios a orillas del Alfeo²⁹ y la indicación del historiador Teopompo de que la primera vid de Olimpia se encontró junto al Alfeo³⁰. A partir de un culto igualmente antiguo se conservó el canto de llamada de las Dieciséis Mujeres de los eleos, de un colegio de mujeres que no sólo servía a Dionisios, sino también a Hera, la diosa del templo más antiguo de Olimpia³¹. Plutarco cita el texto del canto³². El texto menciona un «templo junto al mar» (*ἄλιον ἐς ναόν*)³³. El santuario, que aún no ha sido encontrado, se hallaba sin duda junto al Alfeo y al mar: es decir, a orillas de las aguas que albergaban los infiernos. Dionisios era invocado desde allí con el título de «héroe», el que corresponde a los habitantes del reino de los muertos³⁴:

Ven, héroe Dionisios,
al templo junto al mar,
con las Carites ven al templo puro.
con exaltado pie de toro...³⁵

26. Pausanias II 37, 5; *Scholium in Lycophr. Alexandram* 212.

27. De madera de higuera, Clemente de Alejandría: *Protepticus* II, 34, 3/4.

28. Véase más abajo, pág. 253 y s.

29. *Hymni* I 3/4 Allen.

30. Ateneo I, 34 A.

31. Pausanias V 16, 2-8; Ludwig Weniger: *Das Kollegium der sechzehn Frauen und der Dionysosdienst in Elis* (El colegio de las dieciséis mujeres y el culto de Dionisios en Elis), Weimar, 1883, donde no se tiene en cuenta la definición del lugar indicada por el texto que se ha transmitido: «junto al mar»

32. *Aetia Graeca* XXXVI, 299 AB.

33. En casi todas las ediciones nuevas modificado a *Ἀλείων* según Bergk, no así en W. R. Halliday: *The Greek Questions of Plutarch*, Oxford, 1928, pág. 29. Véase en contra de la modificación, mi *Dionysos am Alpheios* (Dionisios, junto al Alfeo), en: *Giessener Hochschulblätter* VI, 1959, N° 3.

34. Véase mi *Die Heroen der Griechen*, pág. 25. Como Dionisios era en este sentido un *Heros*, el Eleuterio fue alojado en el Heroon del Akademos, junto a un «hogar», *eschara*, un altar para un héroe; véase más arriba, pág. 127 y s. y nota 60 en la misma página.

35. 'Ελθεῖν, ήρω Διόνυσε,
ἄλιον ἐς ναόν,

El verbo *thyein* se emplea para decir «exaltado», y las mujeres cantan luego dos veces:

¡Digno toro, digno toro!

Es decir, *axie taure*, que es lo que debía ser también la víctima sacrificial en Atenas.

Debe venir «con las Carites», porque sin el poder mitigador de las Gracias aquello que las mujeres esperan de él sería una violación³⁶. Ellas desean sin duda la exaltación del «pie de toro» que el dios trae tras su ausencia en el reino de los muertos, pero una exaltación diferente de la del *mainomenos*. Es la época de la reaparición de aquello que Dionisios erigió como monumento de culto tras su ascensión de las aguas de Lerna. Es posible que las mujeres, en virtud de una facultad visionaria que se puede suponer perteneciente a épocas tempranas³⁷, vieran al dios como un toro excitado. Según Plutarco, sin embargo, un «gran pie» también podía llamarse simplemente «pie de toro»³⁸. Se trataba sin duda de un eufemismo con un significado comprensible para todos. La exaltación que el dios transmitía a las mujeres se expresaba mediante el verbo *thyein* y el nombre de «tíada».

Así se llamaba probablemente también la fiesta dionisíaca que sacerdotes celebraban en público en las proximidades de la ciudad de Elis y que incluía el milagro del vino³⁹. El *thyein* sólo puede interpretarse como un éxtasis erótico si nos atenemos al canto citado⁴⁰: como la experiencia de la *zōē* en uno de sus momentos culminantes. En oposición a la sombría ceremonia del sacrificio, se celebraba de este modo la fiesta dionisíaca alegre, en que el dios respondía a la llamada despertando y subiendo de los infiernos⁴¹.

Otro punto de llegada en el Peloponeso era Prasias⁴², que Pausanias llama así precisamente a raíz de este relato⁴³. El lugar estaba situado al sur de Lerna, en la costa de Laconia, probablemente en la gran bahía de Leonidi⁴⁴.

έγνοντιν χαράτεσσαι ἐξ ναόν,
τὰς βοέων ποδὶ θύνων,

tal como se encontraba probablemente en Sócrates de Argos. Si la canción, cantada en el colegio de mujeres seguramente con exclusión de los hombres, no hubiera estado publicada antes de Plutarco, este difícilmente habría sido el primero en hacerlo.

36. Véase Píndaro. *Pythia* II 42: gracias a las Carites, la epifanía puede producirse en un templo puro

37. Más arriba, pág. 25 y ss.

38. L. c. 299 B.

39. Carl Preisendanz: *Zum Thyiafest* (Sobre la fiesta de las tíadas), ARW XXI, pág. 231 y s.; véase más abajo, nota 48, de la pág. 134.

40. Expresado por Hand von Prött: MHTHP, ARW IV, 1906, pág. 88: «Θύειν es en su origen siempre un frenesí sexual»

41. Más arriba, pág. 25 y ss.

42. Véase más arriba, pág. 112.

43. Pausanias III 24, 3-4, de ἔκβράσσειν, «echar fuera».

44. Véase el comentario de Frazer: *Pausanias Description of Greece* III, Londres, 1898, pág. 391 y s.

La llegada era sumamente extraña: en el estado más profundo, antes de que el dios encontrara a una nodriza. Por influencia del mito tebano se contaba que Dionisios fue arrojado a la orilla dentro de una caja (*larnax*) con su madre Semele muerta: un motivo sumamente arcaico que tal vez se extrajo del mito de Perseo⁴⁵ y se relacionó a posteriori con Tebas, concretamente con Antedón, como punto de partida del viaje por mar. La caja y el dios nadador remiten más bien al delta del Nilo, con el que la desembocadura del Ínaco estaba asimismo vinculada por la historia de Danaos y sus hijas.. para no hablar del contacto de los griegos micénicos con la Creta minoica y, por consiguiente, con Egipto⁴⁶.

Cosas más concretas pueden decirse de la recepción del culto de Dionisios en el ámbito de poder de Hera, la gran diosa de Argos. El colegio de las Diecisésis Mujeres estaba también al servicio del culto de Hera en Olimpia⁴⁷ y dejó, según parece, que el dios tomara posesión de todo el país desde la desembocadura del Alfeo. Los elios eran considerados, en definitiva, grandes adoradores de Dionisios⁴⁸. El culto recién llegado se vinculó en la desembocadura del Alfeo, como también a la costa oriental de Ática⁴⁹, a una gran diosa lunar, que allí era Artemisa y aquí, Hera. Lo mismo ocurrió en Argos. Otra historia de resistencia lo demuestra. No aquella en que Perseo luchó contra el dios que llegaba, sino un relato que narra la resistencia de las mujeres y que también es una historia de advertencia⁵⁰: el relato de las hijas de Preto que coincide en gran parte con el de las hijas de Mineo

Es muy posible que el punto de partida del peregrinaje del relato fuera Beocia. Desde allí vino Semele, personaje inseparable de Dionisios, al Peloponeso. No obstante, también es posible que ocurriera a la inversa y que algo ya existente en Argos se adaptara en este caso a posteriori a las circunstancias beocias. A esta historia de resistencia pertenecía sin duda originalmente Megapentes, hijo de Preto, rey de Argos. Era, por su nombre, un «hombre de grandes sufrimientos», como Penteo, «el hombre sufriente», seguidor de Dionisios en Tébas. En las escasas referencias que tenemos sobre él, Megapentes aparece como una figura sumamente malvada, pero la historia de resistencia sólo implica, según nuestras fuentes, el sufrimiento de sus hermanas⁵¹.

45. Véase mi *Sonnenkinder - Götterkinder* (Hijos del sol - hijos de dioses), en: *Werke II*, pág. 245-249

46. Véase más arriba, pág. 35 y s.

47. Más arriba, pág. 132.

48. Pausanias VI 26, 1; en la época de Pausanias, cada uno de las ocho *phyles* de los elios enviaba a dos mujeres al colegio: V 16, 7. Seguramente presidían también otros cultos dionisiacos en el país, entre ellos en el templo en que –a ocho estadios de la ciudad de Elis (fundado el año 471 a. de C.)– se repetía públicamente un milagro del vino, una de las ceremonias de estilo bastante tardío. Se producía en el día de fiesta que a ellas debía el nombre: *Thyia*. Véase más abajo, pág. 137

49. Más arriba, pág. 113.

50. Más arriba, pág. 123 y s.

51. Genealógicamente: Apolodoro II, 2; figura malvada según Higino: *Fabulae* 244 y *Anthologia Palatinae*

Sus nombres varían en la tradición⁵², señal segura de que en un principio sólo se indicaba su número. Pueden haber sido también dos y quizás sólo se convirtieron en tres por adaptación a las míticas y a las tres hijas de Cadmo que en Tebas opusieron resistencia a Dionisios. Existe una coincidencia fundamental en la base cultural: la persecución ritual de las mujeres celebrantes tras la sombría ceremonia de sacrificio en la fiesta que en Beocia se llamaba Agronia y en Argos, Agrania o Agriania⁵³. Según se cuenta, una de las hijas de Preto fue matada durante la persecución⁵⁴. Esto también puede ser el resultado de una acomodación o de un compromiso entre las tradiciones de la religión dionisiaca determinada por el mito tebano. Dos diferencias son caractéísticas de Argos y del ámbito de poder de Hera.

Una diferencia reside en el castigo, que no es el de las hijas de Mineo. En esta suerte de historias edificantes, el castigo presupone un pecado: el castigo consiste en realizar de forma mala e impía aquello que las pecadoras no querían hacer de forma buena y piadosa. Las hijas de Preto deambularon afectadas por una ninfomanía extrema y absolutamente indecente por Argos, Arcadia y las regiones salvajes del Peloponeso. Por eso podía darse a su locura la explicación de que habían sido castigadas por Afrodita⁵⁵. Una forma arcaica señala que se les cayó el cabello y que les salieron manchas blancas por todo el cuerpo, es decir, que empezaron a transformarse en vacas, en animales en celo que atraían al toro⁵⁶. Su pecado consistía, pues, en negarse a participar en ceremonias que les habrían permitido vivir un estado parecido –el *thyein*– de una manera buena y piadosa. Según la versión antigua, sin embargo, no fue Afrodita, sino la gran diosa femenina Hera la que las castigó por su negativa. En ello reside la segunda diferencia característica del relato de Argos, que lo distingüía de todas las historias de llegada y resistencia.

La cólera de Dionisios probablemente sólo se mencionaba de paso en todas las versiones⁵⁷: era evidente. Más tarde, la cólera de Hera resultaba muy difícil de comprender y se inventaron las justificaciones más ingenuas para explicar el castigo que procedía de ella⁵⁸. Hera era la gran diosa del matrimonio, dominada por los celos y el odio contra todo cuanto perturbaba el orden

52. Lysippe e Iphianassa según Ferecides fr. 114 Iacoby FgH N° 3; Elega y Celena según Eliano: *Varia historia* III, 42; Lisipe, Ifinoé e Ifigenasa según Apolodoro II, 2, 2; Lisi-pe, Hiponoe y Cirianasa según Servio: *ad Vergilii Eclogas* VI 48.

53. Más arriba, pág. 130

54. Ifinoé, la mayor según Apolodoro I. c.; véase Hesiquio s. v. «Agriania».

55. Según Apolodoro I. c. ἐμάνησαν... γενόμεναι δὲ ἐμμανεῖς... μετ' ἀκοσμίς ἀπάροις διὰ τῆς ἐρμίας ἐτρόχαζον. Según Eliano I. c. μάχλους δὲ αὐτᾶς ή τῆς Κύπρου βασιλίς εἰργάσατο; una expresión que no deja lugar a dudas respecto a su ninfomanía. Además, el texto hace hincapié en su desnudez.

56. Hesíodo Fr. 28/29, interpretado en este sentido por Virgilio: *Eclogae* VI, 48; *Prætides implerunt falsis mugitibus agros*, véase el comentario de Probo: *quae crederent se boves factas*.

57. En Hesíodo, según Apolodoro I. c., y en Diodoro IV 68, 4.

58. Según Acusilao (Apolodoro I. c.), las Prétidas despreciaban la imagen de culto antigua de Hera; según Baquilides X, 47, afirmaban que su padre era más rico que la diosa: ¡motivos muy insuficientes para un castigo tan extraordinario!

conyugal, conforme a la caracterización antropomorfa que desde Homero se impuso en la mitología griega. Esta postura hostil sólo se refería en casos excepcionales a Dionisios, como ocurría en Atenas⁵⁹ donde el hecho estaba vinculado con la compleja relación de Hera con el círculo de dioses eleusinos⁶⁰. Ni siquiera la prohibición de introducir hiedra en el templo de Hera⁶¹ era generalizada. Entre las ofrendas votivas del «viejo templo» de Hera en Samos se encontraron hojas de parra y de hiedra⁶². Los dos grandes poetas arcaicos de Lesbos, Safo y Alceo, celebraban la trinidad divina: Zeus, Hera y Dionisios⁶³. La unión del culto dionisiaco con el de Hera en Argos se produjo en el período micénico, quizás incluso en el micénico primitivo. El puerto de esta llegada temprana puede haber sido Asine⁶⁴, en el margen más meridional del ámbito de poder de Hera. El hecho es que el culto vital de las mujeres dionisíacas se mantuvo como algo compatible y complementario con la vida conyugal durante toda la antigüedad.

La historia de las hijas de Preto se relacionó también con la obra de Melampo, misionero de la religión dionisiaca⁶⁵, y se convirtió en una pseudohistoria a la que Herodoto le dio una forma general. Según ella, las mujeres de Argos se vieron afectadas por la *mania*, a lo cual los argivios llamaron al vidente de Pilos. Este curó la enfermedad⁶⁶ por un precio elevado, que incluso duplicó cuando no quisieron pagarle. Herodoto no habla de castigo, sino de una epidemia generalizada que siguió extendiéndose mientras se rechazaba el pago correspondiente a la curación. No se trata, sin duda, de la versión primitiva de la historia, que a lo sumo habla de tres mujeres enloquecidas, sino de la más tardía. Los rasgos característicos del relato originario no sólo se borran en la obra de Herodoto⁶⁷. Los detalles de la curación, en la cual hasta se produjo una persecución⁶⁸, no son decisivos para el cuadro en alto grado sustancial que, con el nombre de *llegada del dios*, hemos podido dibujar respecto a la expansión del culto dionisiaco en Grecia. Dos lugares especiales, Tebas y Delfos, exigen una consideración especial. Atenas, algunas más.

59. Según se cuenta, las sacerdotisas de Hera y de Dionisos no podían hablarse en Atenas: así, en Eusebio: *Praeparatio evangelica* III 1, 2, según un texto perdido de Plutarco.

60. Véase mi *Eleusis*, pág. 213, nota 160.

61. Vigente en Atenas, según Plutarco: *Aetia Romana* XCII, 291 A.

62. Expuestas en el museo de Vathy en Samos.

63. Fr. 17 y 129 Lobel Page (*Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, 1955)

64. Mi primera suposición: *Werke* II, pág. 54. Además, *Werke* III, 15 4 1956 y 25. 4. 1956.

65. Más arriba, pág. 121 y s.

66. Herodoto IX 34; el elemento del aumento del precio aparece desde otra perspectiva en el célebre relato de la Sibila y Tarquinio Prisco (G. Wissowa: *Religion und Kultus der Römer*, 2^a ed., Múnich, 1912, pág. 536, 5); aquí se trata de la división del reino de Preto.

67. En este contexto aparece, por ejemplo, el asesinato de los propios hijos en Apolodoro: i. c., el cual no conoce la historia de las mineidas, de la que forma parte. La versión de Herodoto también participa, al afectar la locura también a las otras mujeres.

68. Más arriba, pág. 57.

II. DIONISIOS TRIETÉRICO, EL DIOS DEL PERÍODO BIANUAL

I. EDAD Y CONTINUIDAD DEL CULTO TRIETÉRICO

Las historias de la llegada y de la resistencia proporcionan a la religión dionisíaca extra-ática una base sólida, provista de una lógica propia e inmanente que une incluso los elementos dispersos del rito general. Había dos fiestas secretas de mujeres que hacían comprensible en cierta medida la resistencia de las «esposas buenas» mientras no estaban iniciadas. Y más aún la de los hombres, preocupados por su dominio y por el orden estatal. Se hacía un daño terrible a un ser vivo. La relación de las mujeres con este ser se clarifica por el castigo, la forma exacerbada y maligna del acto cultural que las pecadoras se negaban a realizar por el dios: desgarraban al hijo de una de ellas, encendido al cuidado de ambas¹. Su víctima era tan próxima a ellas como lo era el niño a la nodriza. Lo que ocurría era, por su sentido y su intención, contrario a la moral y a la ley.

El acto, que se realizaba en un estado anímico «menádico» (propio de las ménades) —en el estado característico del *mainomenos* que el mismo dios era de forma transitoria—, se convirtió en castigo de las relucientes, en un acto de locura. La otra fiesta secreta, que por lógica interna había de seguir a la primera, era celebrada por las mujeres en otro estado anímico, que llamaremos «tiádico» basándonos en la palabra *thyein*. Dionisios solía acudir —*epiphōtan*— a la fiesta de la *Thyia*, se nos dice en relación con su templo situado en las proximidades de la ciudad de Elis². Según una ley no escrita de la *zoé*, sin embargo, un castigo estaba previsto incluso para quienes realizaban el acto cruel de manera sagrada, en conformidad con el dios. En Atenas, esto era costumbre también fuera de la religión dionisíaca, como una forma de reparación por el toro sacrificado³. Podría tratarse de una herencia de la cultura minoica y, por consiguiente, de una irradiación del culto a Dionisios, de una influencia que llegó a Ática antes incluso que el dios.

El ritual en que un ternero hacía el papel del dios sufriente y al que seguía el castigo del sacrificador nos ha sido transmitido de forma prolífica en relación con la isla de Tenedos. Pocas dudas caben —por el carácter sumamente arcaico de la ceremonia— respecto a la antigüedad y a la existencia de un nexo con el sacrificio trietérico del toro por parte de los cretenses⁴. En la pequeña isla

1. Eliano: *Varia historia* III, 423; véase más arriba Segunda Parte, I/5, nota 7, pág. 129.

2. Más arriba, Segunda Parte, I/5, nota 48, pág. 134; la presencia del dios era demostrada por los sacerdotes mediante un milagro del vino, mientras las Dieciséis Mujeres celebraban solas la llegada en el templo junto al mar.

3. Véase Walter F. Otto: *Ein griechischer Kultmythos vom Ursprung der Pflugkultur* (Un mito cultural griego sobre el origen de la cultura del arado), en: *Das Wort der Antike*, Stuttgart, 1962, pág. 140 y ss.

4. Véase más arriba, pág. 71.

situada frente a Troya se alimentaba primero una vaca preñada para el «Dionisios destructor de hombres»⁵, es decir, para Dionisios como dios de los infiernos. En el parto, se la trataba como a una mujer parturienta. Al ternero recién nacido le podían botas de caza, como correspondía al pequeño Zagreos⁶. De esta forma se sacrificaba al animal para el dios. Sin embargo, la persona que asestaba el golpe con el hacha doble era lapidada públicamente... de manera simbólica, claro está, pues podía huir. Si alcanzaba el mar, el castigo se consideraba concluido. Las monedas de la isla, cuya vinicultura siguió floreciendo en tiempo de los turcos⁷, muestran en la época clásica un racimo de uva junto al hacha doble, cosa que Friedrich Gottlieb Welcker ya relacionó con el mencionado sacrificio⁸. La matanza del ternero era tarea de un hombre en el período en que se dejó constancia de la ceremonia⁹. Lo demás, el cuidado de la vaca y del ternero como si fueran humanos, era sin duda deber de las mujeres.

Las excavaciones han demostrado la antigüedad y continuidad desde el período micénico primitivo del culto en un santuario de la isla de Keos, en el que se ofrendaban vasijas de vino (seguramente no vacías) a Dionisios en el siglo VI y principios del V¹⁰. Dichas excavaciones también sacaron a la luz un número de estatuillas de terracota, figuras femeninas con el busto desnudo, al estilo minoico¹¹. Es de suponer que ya en el período minoico de los palacios se encontraba allí la sede de un colegio de mujeres como el de Elis. Esto es por el momento sólo una hipótesis; no lo es, en cambio, la continuidad del culto, en cuya última fase Dionisios aparece llamado por su nombre. Existen

5. La traducción de τῶι ἀνθρωπορράστηι Διονύσῳ (Eliano: *Historia animalium* XII, 34) por «desgarrador de hombres» (Otto: *Dionysos*, pág. 99) es tanto lingüística como objetivamente errónea. El desgarramiento de un ser humano era, cuando se producía, un embrutecimiento radical del rito, contrario a su sentido originario, véase más abajo II 2, nota 22, pág. 146. Con los huesos queda también destruido en la muerte el *bios* o *aion*, el tiempo de vida individual. Así, por ejemplo, en Píndaro, fr. 100, 5 Bowra αἰών δὲ δι' ὀστέων ἐραίσθη.

6. Más arriba, pág. 52 y s.

7. Descrito por Louis Lacroix: *Iles de la Grèce*, París, 1853, pág. 33 y s. y C. T. Newton: *Travels and Discoveries in the Levant* (Viajes y descubrimientos en Oriente), Londres, 1865, pág. 271 y s.

8. *Griechische Götterlehre* (Doctrina griega de los dioses) I, Göttingen, 1857, pág. 444. El numismático Warwick Wroth: *Catalogue of the Greek Coins of Troas, Aeolis and Lesbos in the British Museum* (Catálogo de monedas griegas...), Londres, 1894, pág. XLVII, señala lo siguiente: «Las propias monedas sustentaron la opinión de que el hacha doble de Tenedos se relaciona con Dionisios, pues todas las piezas de plata a partir del año 420 a. de C. muestran un racimo de uvas como símbolo constante, además del hacha doble en la otra cara». Wroth no conoce por lo visto la descripción de Eliano ni la opinión de Welcker. Sólo menciona las dos descripciones de viaje.

9. Eliano: *Historia animalium* XII, 34: ὁ γε μὴν πατάξας.

10. John L. Caskey: *Investigations in Keos*, 1963, en: *Hesperia XXXII*, 1964, pág. 33. Un *skyphos* ático (tabla 64 a, b) lleva grabadas (grafito) las siguientes palabras: εὐχάριενος Ανθίππος Διονύσῳ ὀνέθηκεν τὴν κύλικα τήνδε.

11. Caskey: *Excavations in Keos*, 1964-1965, en: *Hesperia XXXV*, 1966, págs. 369-371, tabla 87-89.

indicios de un sacrificio similar al de Tenedos en Keos, concretamente en la época de Simónides, en los siglos vi y v¹². El hacha doble debía ser recién salida de la forja y un joven había de blandirla. En un poema, Simónides llamó al arma asesina «el sirviente matador de toros de Dionisios»¹³, un sirviente que actuaba conforme a las intenciones de su amo. Un paso más se daba cuando se llamaba «hacha doble», *Dionysos Pelekys*, al propio dios, como ocurría en la ciudad portuaria tesálica de Pagases¹⁴. Para el dios que padecía la muerte y sin embargo –como se demostraba en el transcurso del período bianual– no la padecía, la matanza se producía de una manera contradictoria. Las dos fiestas de Ariadna de los naxianos también permiten deducir la existencia de un período bianual. Había una fiesta sombría y una alegre y dos tipos de máscaras dionisíacas: la infernal de madera de higuera y la báquica de madera de vid¹⁵.

En la península no dependemos de meras conclusiones a partir de hipótesis. Y donde rige el período bianual, la idea de la continuidad ocupa el lugar de la llegada. Ello ocurría sobre todo en Beocia. Ya en la historia de las hijas de Minias que rechazaron a Dionisios en Orcómene, una llegada desde la lejanía resultaba inconcebible. Las mineidas debían sumarse al culto secreto que, proveniente de Tebas, se celebraba en el monte Citerón en un estado de salvaje embriaguez cinegética¹⁶. La propia Tebas contaba con su propia historia de resistencia, y Eurípides la eligió como tema de sus *Bacantes* porque contenía de entrada el núcleo de una tragedia. Se ampliaba mediante el elemento del alejamiento temporal y del retorno del dios, que también proviene del culto, y se adaptaba así a las historias de la llegada. En un principio, la llegada no formaba parte del mito tebano. El castigo, que se producía después del sacrificio como un rito complementario, ya había generado por sí solo al perseguidor que oponía la resistencia y merecía el sufrimiento: Penteo.

Penteo, nombre claro y transparente con el sombrío significado de «el hombre sufriente», sólo se utilizaba como nombre de persona en Cnosos; allí los nombres de los dioses –como también el de Zagro, por ejemplo¹⁷– se daban también a los hombres, y el aspecto sombrío del dios preparaba, además, el aspecto opuesto en el calendario festivo¹⁸. En Tebas, el mismo nombre da pie a un terreno más profundo. La dialéctica inherente al culto, cuya víctima era la propia divinidad por voluntad propia, hacía que Penteo fuera el nombre de un enemigo castigado del dios; sin embargo, en su sufrimiento se mantenía tan cercano al dios

12. Ateneo X, 456 E

13. Fr. 69 Diehl.

14. Teopompo fr. 352, Jacoby FgH 115. El texto, *Schol. Vocl. in Hom. Iliad.* XXIV 428, dice ὅς ἐκαλεῖ το Πελέξος, frente al Πελάγιος de Toewleianus una *difficilior lectio* cuya exactitud ha sido reconocida por los numismáticos Writh I. c.; Barclay V. Head *Historia Numorum*, Oxford, 1911, págs. 308 y 551. En la historia contada por Teopompo, Dionisios se le aparece a un pescador y le cuenta lo que hay en el fondo del mar. Allí fue sumergida el hacha doble.

15. Más arriba, pág. 92 y s

16. Más arriba Segunda Parte, I/5, nota 17, pág. 130. Eurípides es nuestra principal fuente respecto al carácter de la sombría celebración en el Citerón, véase más arriba, pág. 130

17. Más arriba, pág. 68 y s

18. Más abajo, pág. 227.

perseguido que hasta lo representaba. El carácter contradictorio del destino trágico de un dios que sufre y se deja matar y en cuyo caso el hacha del sacrificio es su servidor y hasta él mismo, se encarnaba en un hombre que se destruía, cosa esta que luego ocurría con frecuencia en la tragedia ática¹⁹. Lo que ocurrió en Grecia a partir de la herencia minoico-micénica fue una profundización de la religión dionisíaca, con frutos duraderos en Atenas. El fundamento minoico-micénico se hallaba en Tebas de una manera absolutamente concreta. En la continuidad se producía lo nuevo: la humanísima sublimación de la religión de la vida.

El lugar de culto tebano de la religión dionisíaca se encontraba en un complejo palaciego que se remonta a los siglos XIV y XIII a. de C., según indica un cilindro de sello oriental²⁰. Aún no es posible contar con una orientación topográfica precisa dentro de la Cadmea, la antigua ciudadela de Tebas, por cuanto la ciudad actual se asienta sobre ella. No obstante, como se pudieron realizar investigaciones a raíz del derribo de algunas casas modernas, los excavadores se quedaron sorprendidos al topar en un punto determinado con los cimientos de la época micénica que no sustentaban estratos pertenecientes a períodos posteriores de la antigüedad²¹. Cuando Pausanias visitó Tebas en el siglo II d. de C., sólo la Cadmea, la Acrópolis de la ciudad, estaba habitada y ella sola tenía el nombre de Tebai²². Allí se mostraba el *thalamos* de Semele, la cámara nupcial en que la visitó Zeus, procreó con ella a Dionisios y la abrasó finalmente con el rayo. El palacio en sí se había conservado como santuario de Deméter *Thesmophoros*²³, diosa exclusiva de las mujeres. Su estatua emergía de la tierra a partir del pecho²⁴. El *thalamos* no puede haber sido otra cosa que el *sekos*, un lugar al cual no se podía acceder, un *abaton* en el santuario, que Eurípides conocía y que también menciona la inscripción en la casa del tesoro de los tebanos en Delfos²⁵. En *Las bacantes*, Dionisios encuentra la tumba de su madre en este lugar, en el palacio de Cadmo cuyo incendio aún no se había extinguido. Era una tumba en el sentido en que se mostraban tumbas de Ariadna: de hecho, se trataba de altares para adorar a una diosa de los infiernos²⁶.

El dios hizo rodear el *sekos* de su madre con las hojas de una vid: esto puede ser un añadido poético de Eurípides²⁷. Todo lo demás, en cambio, puede

19. Más abajo, pág. 223 y s.

20. Véase E. v. Toloupa: *Bericht über die neuen Ausgrabungen in Theben* (Informe sobre las nuevas excavaciones en Tebas), en: Kadmos III, 1964, págs. 25-27, y Wilfried G. Lambert: *The reading of a Seal Inscription from Thebes* (La lectura de la inscripción de un sello de Tebas), ibid., pág. 182 y s.

21. Antonios D. Keramopoulos: 'Η οἰκία τοῦ Κάδμου. Ephemeris Archaiologike, 1909, pág. 111 y s. Sobre la recién descubierta esquina del complejo se asentó un baño romano y uno bizantino. Sólo el edificio bizantino hizo desaparecer del todo una parte del palacio micénico en el siglo XII d. de C.; Toloupa, I. c., pág. 25 y s.

22. Pausanias VIII 33, 2; IX 7, 4; IG XII, 3, 1089 (de Melos).

23. Pausanias IX 12, 3.

24. Pausanias IX 16, 5.

25. Émile Bourguet: *Inscriptions de l'entrée du sanctuaire au trésor des Athéniens*, en: Fouilles de Delphes III, I, París, 1929, pág. 195, N° 351.

26. Más arriba, pág. 81.

27. Eurípides: *Bacchae* 6-12.

considerarse una tradición creíble relativa al lugar de culto. Pausanias vio, además, un monumento de culto de madera con una armadura de bronce, del que se cuenta que cayó del cielo con el rayo de Zeus y que recibió la montura de bronce de Polidoro, hijo de Cadmo²⁸. Por otra parte, el periegeta vio una estatua de Dionisios, toda de bronce, obra del escultor Onasímedes, del que se desconocen más datos, y un altar del siglo IV dedicado al dios y realizado por los hijos de Praxíteles, es decir, por Cefisodoto y Timarco. El hecho de que el primer monumento de culto recibiera una armadura protectora de bronce indica que era bastante antiguo. Pausanias da un nombre especial a este doble del dios hecho de madera. En los manuscritos se lee *Dionysos Kadmos* o *Dionysos Kadmos*, mientras que la inscripción délfica del siglo III lo llama *Dionysos Kadmeios*. De acuerdo con un significado pregriego de la palabra *Kadmos*, «Hermes»²⁹, en el monumento de madera se veía un monumento fálico, un «*Dionysos Hermes*», que es lo que era seguramente. Sin embargo, la concepción posterior –consistente en la conversión de *Kadmos* en el adjetivo *Kadmeios* (o, mal escrito, *Kadmos*) – también resulta comprensible. El hecho es que había una combinación del *sekos* y del monumento con una edificación de la época micénica, esta construcción se consideraba el palacio de Cadmo, fundador de la ciudad de Tebas.

No podemos pensar en una mera casualidad: no podemos pensar que se declarara cultural una estatua de madera que quedó en el palacio ya ruinoso porque la rodeaba, de forma tan casual como natural, una hiedra³⁰. Sólo el verso tardío de un oráculo, probablemente obra de judíos o cristianos y tendencioso contra los paganos, señala que «una columna era para los tebanos el Dionisios lleno de alegrías»³¹. La denominación del dios como *Dionysos Perikionios*³², transmitida desde la propia Tebas, lo expresa con toda claridad: significa el «Dionisios que se retuerce alrededor de la columna». El *Dionysos Kissos*, «Dionisios, la hiedra», no era en Ática³³ la columna, sino la hiedra; lo mismo ocu-

28. Pausanias VIII 12, 4.

29. *Etymologicum Gudianum* (ed. Sturz, Leipzig, 1817). Κάδμος λέγεται ὁ Ἐρμῆς παρὰ τοῖς Τυρσνίοις, apoyado por la forma diminutiva en los Schol. in *Lycoph. Alexandra* 219 y ss.. Καδμίλος λέγεται Ἐρμῆς παρὰ τοῖς Τυρσνοῖς, así como en el historiador beocio Dionisodoro, fr. I Jacoby FgH 68. Κασμίλος ὁ Ἐρμῆς ἐστιν, con lo cual se alude probablemente al *pais* de los misterios de los Cabiros, un joven Hermes, véase mi *Griechische Grundbegriffe*, pág. 30. La lectura de «*Kadmos*» en Pausanias resulta verosímil al explicarse el nombre por medio del juego etimológico de ἐπ-κοσμεῖν.

30. A. D. Keramopoulos: *Θηβαϊκά, Archaiologikon Deltion* III, 1917, pág. 371 y s. y basándose en él, Nilsson: *Gesch.* I (2), 1955, pág. 572, 5.

31. Clemente de Alejandría: *Stromateis* (ed. Stählin, Leipzig, 1906) I, 24 στύλος Θωβαίοισι διώνυσος πολυγνθής. Los versos de la *Antípode* de Eurípides citados por Clemente sin duda deben leerse de la siguiente manera: εἴδον δὲ θωλόμοις βουκόλων / κομάντα κισσῶν στύλον Εὐίου θεοῦ, y se traducen así «vi en la vivienda de los boyeros una columna revestida con la hiedra de Dionisios». El dios aparecía en la hiedra. El escenario es Eleutera, que desde el punto de vista del culto de Dionisios debe considerarse más como parte de Ática que de Beocia. La columna tenía su función en el culto atílico, véase más abajo, pág. 196 y s.

32. Mnaseas en los *Scholia ad Euripidis Phoenissas* 651.

33. Pausanias I 31, 6.

rría en el propio palacio de Cadmo, donde no sólo eligió la forma de un antiquísimo monumento, sino también esta manifestación: lo dice el himno órfico dedicado al Pericionios³⁴. El monumento de madera seguramente no formaba parte de los elementos arquitectónicos del palacio, pues de lo contrario no se habría creado la leyenda de que cayó del cielo³⁵. Es muy probable que la ruina del palacio sólo se conservara porque ya era en su origen el sitio de un culto –o quizás incluso de varios cultos³⁶– y el culto a Dionisios y a Semele formaba parte de ellos.

La inscripción délfica demuestra la existencia del culto trietérico en el caso del Dionisios del palacio de Cadmo³⁷. No se mencionan fiestas secretas de las mujeres tebanas, condición previa de la historia de la resistencia, sino sólo reuniones festivas de carácter público (*Panegyreis*) con puestas en escena dramáticas. Sin embargo, cuando Diodoro habla de los ritos trietéricos, enumera en primer lugar a los beocios, por delante de los «otros griegos y tracios»³⁸, y menciona las «báquicas fiestas» (*bakcheia*) de las mujeres³⁹. Se refiere a las fiestas secretas tanto «menádicas» como «tiádicas». La inscripción délfica no aclara a cuál correspondían las *Panegyreis*. Lo probable es que fuera la sombría festividad de las ménades, pues con ella culminaba y concluía el calendario del período bianual⁴⁰. Por eso se llamaba sobre todo «trietérida». La relación entre lo público y lo secreto debió de ser la misma que entre la reunión festiva en el templo de Dionisios en las proximidades de la ciudad de Elis y la celebración de las Dieciséis Mujeres que llamaban y recibían al dios junto al mar⁴¹.

El carácter de misterio de las ceremonias de las mujeres, de los ritos propiamente trietéricos, queda claro por esta distribución: se ofrecían al público representaciones dramáticas en Tebas y milagros del vino en Elis, pero no desde el comienzo. La demanda sólo surgió más tarde. La lógica interna del período bianual, una dialéctica viva que correspondía a la construcción, deconstrucción y reconstrucción de la vida, actuaba en secreto. Su concreción permanente en el culto trietérico puede considerarse demostrada desde el período micénico e incluso desde el minoico. A pesar del secretismo, su sentido queda claro a raíz de unos datos muy precisos

34. *Orphei Hymni XLVII*; la hiedra crecía en torno a varias columnas, según Mnaseas, véase más arriba, nota 32, pág. 141.

35. El que la hiedra cubriera al dios después de su nacimiento prematuro, según Eurípides (*Phoenissae* 650-654), podría ser una simple licencia poética que inserta una fase normalmente desconocida en la historia del nacimiento del dios, entre el parto de Semele y la introducción en el muslo de Zeus

36. Puede considerarse, además, la posibilidad de Harmonia. Pausanias IX 12, 3, una figura de Afrodita al lado de Semele; de hecho, Ariadna también tenía a una Afrodita Urania como vecina de culto en Argos (Pausanias II 23, 8).

37. Bourguet, I. c., pág. 198.

38. IV 3, 2.

39. Más abajo, pág. 144.

40. Más abajo, pág. 159 y s.

41. Más arriba, Segunda Parte II/I, nota 2.

Dentro de una trietérida, en el segundo año se producía lo contrario de lo ocurrido en el primero, y en el tercer año se iniciaba la repetición: de ahí el nombre de trietérida para un período bianual. El dios celebrado en los dos años era, por referencia a sus fiestas que volvían a partir del tercer año, el *Trieterikós*¹. Por otra parte, también se llamaba *Amphietes*², «el de los dos años». Pues sólo los dos años juntos expresan en su totalidad al dios que unía en sí mismo los polos opuestos. El libro órfico de himnos era un resumen del mundo de los dioses griegos desde el punto de vista de una persona que los adoraba en época ya cristiana. El culto a Dionisios se nos presenta como la religión central y personal del poeta de los himnos. Llama *Amphietes* a quien «encaja los tiempos y los pone en movimiento»³; los tiempos son para él los años que, alternativamente, conforman la trietérida. El intervalo de tiempo preciso para la ausencia de Dionisios nos la da una cita de un ditirambo, de un canto triunfal dionisiaco⁴:

ἀναβόασσον αὐτῶι
Διόνυσον δεῖσομεν
ἱεραῖς ἐν ἡμέραις
δώδεκα μῆνας ἀπόντα
πάρα δ' ὥρα, πάρα δ' ἄνθη-

Grítale a lo alto:
cantaremos a Dionisios
en los días sagrados,
al durante doce meses ausente.
Ahora ha llegado el tiempo, han llegado las flores.

Los doce meses de ausencia de un dios sólo son concebibles en un período festivo de dos años, donde la ausencia y la presencia se equilibran. En Atenas, un período bianual no ha quedado acreditado ni resulta concebible. Allí, tres fiestas anuales como mínimo presuponen la presencia de Dionisios: las Leneas, las Antesterias y las Grandes Dionisias. La cita proviene de un texto teórico que trataba de la poesía ditirámica ateniense de los siglos v y iv y que, en dos rollos de papiro, se ha conservado de manera sumamente fragmentaria⁵. Por lo visto, el teórico no sólo sacó los ejemplos de ditirampos destinados al uso de los atenienses, sino también de aquellos creados para uso trietérico en todos los rincones del mundo griego.

1. *Orphei Hymni* XLV y LII; en estilo homérico lo dice *Homeri Hymni* I 10/11 Allen.

2. *Orphei Hymni* LIII.

3. Según la lectura de Quandt (Guglielmi Quandt: *Orphei hymni*, Berlín, 1955) LII 7: εὐνάζων κινῶν τε χρόνους ἐνικεκλάσιν ὥραις

4. Más abajo, pág. 138.

5. Según H. Oellacher: *Mitteilungen aus der Papyrussammlung Rainer*, N. F. I, 1932, pág. 136 y ss. I. U. Powell: *New Chapters in the History of Greek Literature*, 3. ser., Oxford, 1933, pág. 209 y ss.

La triétérida empezaba con un año de ausencia del dios. El himno dedicado al *Amphiteos* nos dice que Dionisios pone a dormir el período triéterico mientras él mismo se dedica al sueño en el palacio sagrado de Perséfone⁶. De este modo concluía el dios una triétérida y empezaba una nueva. En el primer año es el *Chthonios*, el Dionisios subterráneo. Sin embargo, precisamente en este período no es adorado como un dios de los muertos que hace efectivo el estado de la muerte. Para el himno, es al mismo tiempo aquel que despierta con las ninfas, con los prototipos de las mujeres dionisíacas que resucitan al dios, y que vuelve a despertar también la ronda triéterica⁷. Esto ocurre durante el año de su ausencia: se cultiva el aspecto vital del Dionisios subterráneo hasta llegar a su epifanía, donde la *zōe* se revela plenamente. Según Diodoro⁸, en los lugares donde rige el período festivo triéterico las vírgenes también pueden llevar el tiro y participar, jubilosas y adorantes, del entusiasmo, de ese estado en que se encuentran colmadas del dios. Las mujeres celebran al dios en grupos cerrados –en ello consiste su *bakcheia*– y cantan con himnos la presencia de Dionisios⁹. Se trataba de la fiesta que daba por terminado el año y que duraba más de un día: era toda una serie de «días sagrados». Así pasaban doce meses.

Las flores (*ἄνθη*) que había en ese momento, las flores de la primavera que en Ática aparecen ya en febrero, habiendo todavía nieve, podrían remitir a las Antesterias, a la fiesta primaveral ateniense de Dionisios, si el canto de llamada hubiera sido canto de los atenienses y si no las hubiera precedido la larga ausencia del dios. En la triétérida se rompe la periodicidad de la naturaleza: dentro de un año se realiza la paradójica unión de la vida y de la muerte bajo el signo de la vida. No es la vida de la naturaleza la llamada a despertar de la aparente muerte invernal. Las flores ya están ahí y no sólo aparecen cada dos años como el dios. Una vez se produjo (no en el pensamiento consciente, a buen seguro, sino como un proceso inconsciente cuyas expresiones eran mito y rito) el enfoque de la dialéctica pura –«vida a partir de la muerte» y «muerte a partir de la vida»– en una repetición infinita que comprendía la indestructibilidad de la vida o, más bien, era esta la que incluía la infinitud de la repetición. Introducida en la percepción de las periodicidades de la naturaleza, esta visión simplificadora, cuya verdad no se ponía en duda dentro del mito, proporcionaba una profundización y condensación singulares a la intuición inmediata de los procesos naturales. Esto ocurrió en Ática, donde la triétérida no fue acogida, pero sí su contenido dialéctico, el cual aparece incluso en las Antesterias, como puede observarse con facilidad¹⁰.

Un elemento de los rituales triétericos que, proveniente de Eleutera, tal vez se introdujo también en Atenas y que luego fue desecharo era una llamada más poderosa que el canto con que las mujeres llamaban al dios antes de la epifanía, es decir, antes del objetivo que se alcanzaba en el primer año: era la

6. LIII 3: ὅς παρὰ Περσεφόνης λεροῖσι δόμοισιν ἡ αύτων κοιμίζει τριετῆρα χρόνον, βακχήιον, ὄγνόν.

7. L III 2: ἐγρόμενον Κούραις ἄμα νύμφαις εὐπλοκάμοισιν.

5: ... ἡγίκα τὸν τριετῆρα πάλι κῶμον ἐγείρητις.

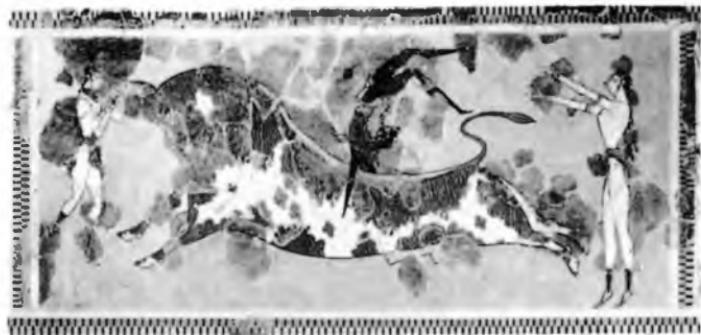
8. IV 3, 3.

9. τὴν παρουσίαν ὑμεῖν τοῦ διονύσου

10. Más abajo, pág. 185.



1 La gran diosa en la montaña. Reproducción de un anillo de sello de Cnosos.
Dibujo reconstructivo



2 Fresco del juego del toro. Del palacio de Cnosos.
Iraklion, Museo arqueológico



3 a Captura del toro. Relieve de marfil minoico
Detalle Iraklion, Museo Arqueológico



3 b Copia en dibujo del relieve de marfil ilustración 3 a, de T. Phanouraki



4 «Perséfone» con la flor. Copia de Festos.
Iraklion. Museo Arqueológico. Dibujo reconstructivo



5 Copia con pie adornada con mujeres danzantes. De Festos.
Iraklion. Museo Arqueológico. Dibujo reconstructivo.



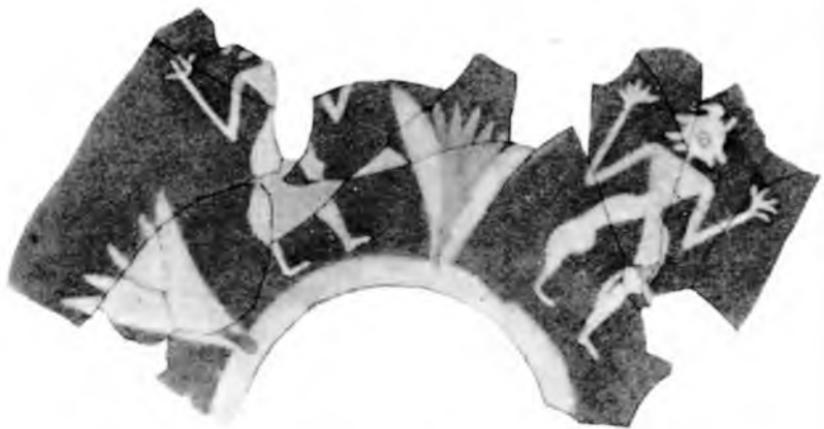
6 L cueva de Iilitia cerca de Amnisos, interior.



7 Santuario de montaña representado en un vaso minoico de Cnosos
Iraklion, Museo Arqueológico.



8 Santuario de montaña representado en una vasija minoica
de Kato Zakro, Iraklion, Museo Arqueológico



9 Figuras masculinas entre flores en una vasija minoica de Festos.
Iraklion, Museo Arqueológico.



10 Escena de una epifanía entre flores en un anillo de oro de Isopata
Iraklion, Museo Arqueológico.



11 Escena de una epifanía en una joya minoica
Oxford, Ashmolean Museum.



12 Escena de una epifanía en un anillo de oro minoico
Iraklion, Museo Arqueológico



13 Figura femenina con serpientes Estatuilla de cerámica
Iraklion. Museo Arqueológico



14 Figura femenina con serpientes. Estatuilla de cerámica
Iraklion, Museo Arqueológico.



15. **Idolo de la diosa de la adormidera**. De Gazi. Iraklion. Museo Arqueológico.



16 Los ladrones de miel.
Anfora ática de Vulci.
Londres, British Museum.

17 Ménades con sátiro. Reverso del ánfora
ilustración 16.



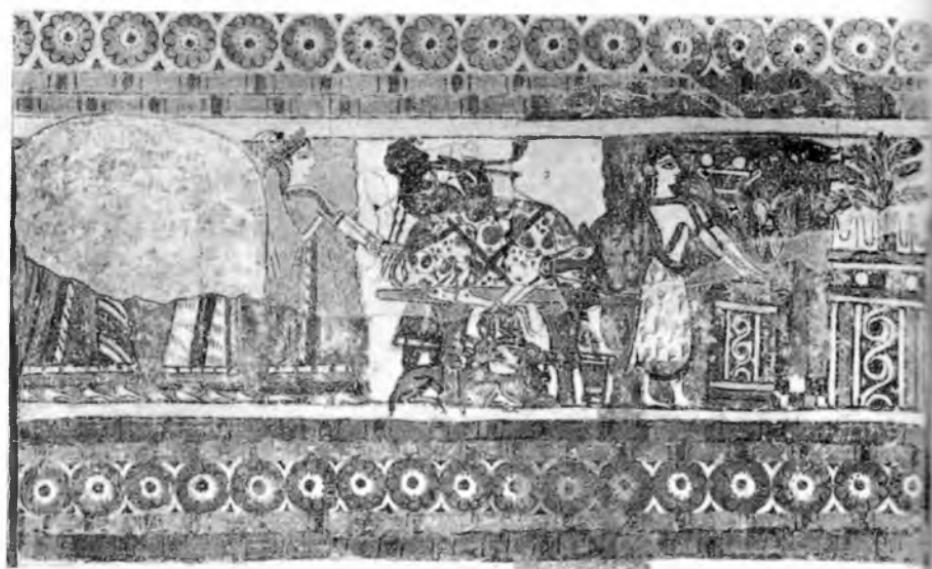
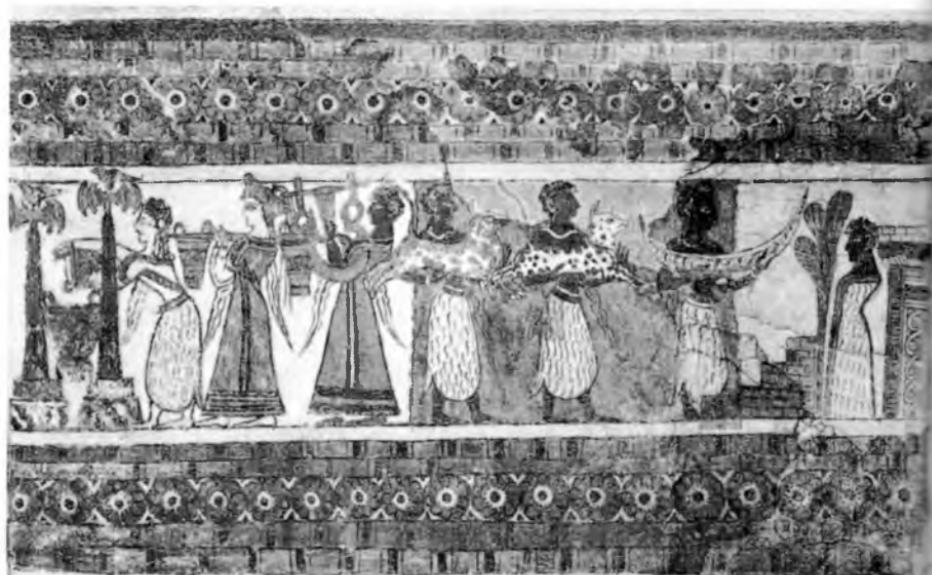
18 Copa con escenas de caza y escorpión De Capua Londres, British Museum



19 Muchacho llevando un ritón. Fresco del palacio de Cnosos. Iraklion. Museo Arqueológico



20 Ritón de cabeza de toro.
De la cuarta tumba de Micenas.
Atenas, Museo Nacional



21 a, b Escenas de sacrificios representadas en el sarcófago de Hagia Triada
Iraklion, Museo Arqueológico.



22 a, b Ménades con serpientes. Ánfora «tirrena». París, Louvre.



23 Silenos pisando uvas. Ánfora del pintor de Amsis
Wurzburgo Martin-von-Wagner-Museum



24 Joya minoica con máscara de la necrópolis de Festos
Iraklion, Museo Arqueológico



25 El señor de los animales, representado en una joya minoica.
Oxford, Ashmolean Museum



26 Dionisios con botas de caza. Crátera italiana con volutas de Ceglie.
Tarento Museo Archeologico Nazionale



27 Palas Atenea, Teseo y el Minotauro.
Copa ática. Obra del pintor Aison.
Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



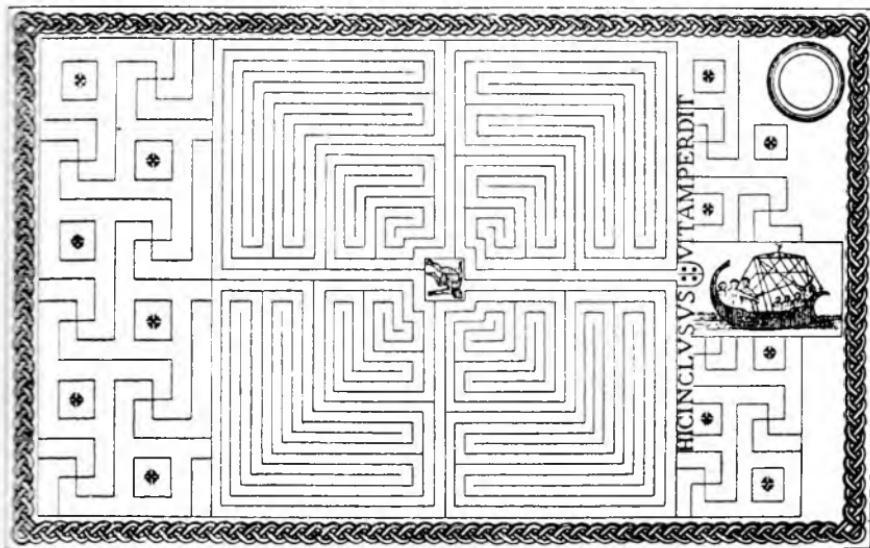
28 Techo de escalera con laberinto en el
templo de Didíma, cerca de Mileto.



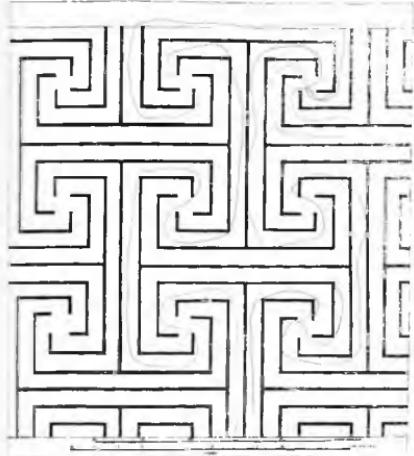
29 Atenea, Teseo y el laberinto. *Skyphos* ático. Del Acrópolis
Atenas. Museo Nacional



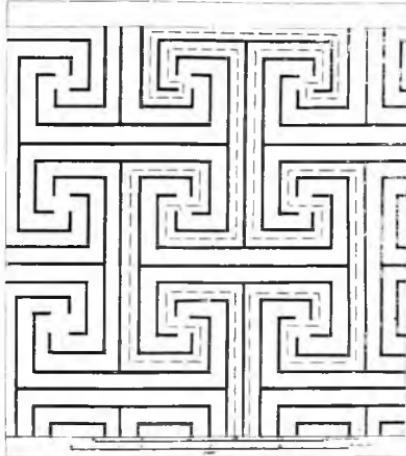
30 Laberinto simbólico. *Skyphos* ático.



31 Laberinto con marco con forma de meandro. Antes en Hadrumetum.
África del Norte.



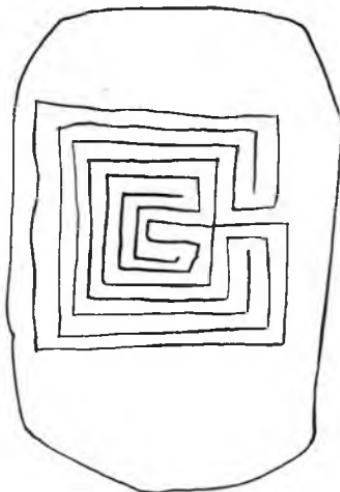
32 a El fresco del laberinto.
Antes en el palacio de Cnosos



32 b El «sendero» en el fresco del
laberinto. ilustración 32 a



33 Grafito del laberinto Grabado en una teja del Partenón de Atenas.



34 Laberinto en una tablita de arcilla en Pilos



35 El hilo de Ariadna Pithos con relieve Basilea. Antikenmuseum



36 Dionisios Ariadna y Teseo Crátera. Tarento, Museo Archeologico Nazionale



37 Dionisios acompañado por tres Horas Crátera de Clitias y Ergotimo. Florencia, Museo Archeologico. Copia en dibujo de Reichhold



38 Dos ménades con víctima sacrificial Pyxis en Heidelberg



39 a, b Llegada de Dionisios, probablemente a casa de Semaco
Ánfora ática. Orvieto. Museo Archeologico.



40 Llegada de Dionisios,
quizás a casa de Icario. Ánfora ática.
Agrigento. Museo Archeologico Nazionale.



41 Llegada de Dionisios, quizás a casa de Icario
Ánfora ática. Orvieto. Museo Faina.



42 a Noble ateniense acompañada a la fiesta por un sileno.
Skyphos del pintor de Penélope Staatliche Museen zu Berlin.



42 b Muchacha columpiándose, atendida por un sileno
Cara posterior del *skyphos*, ilustración 42 a.



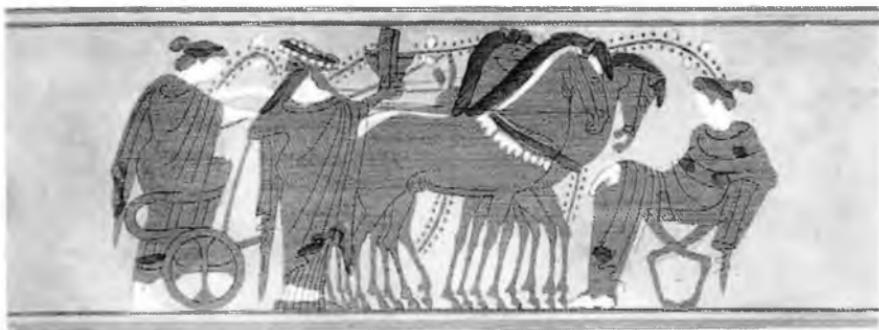
43 Muchacha columpiándose Terracota de Hagia Triada.
Dibujo reconstructivo Iraklion. Museo Arqueológico.



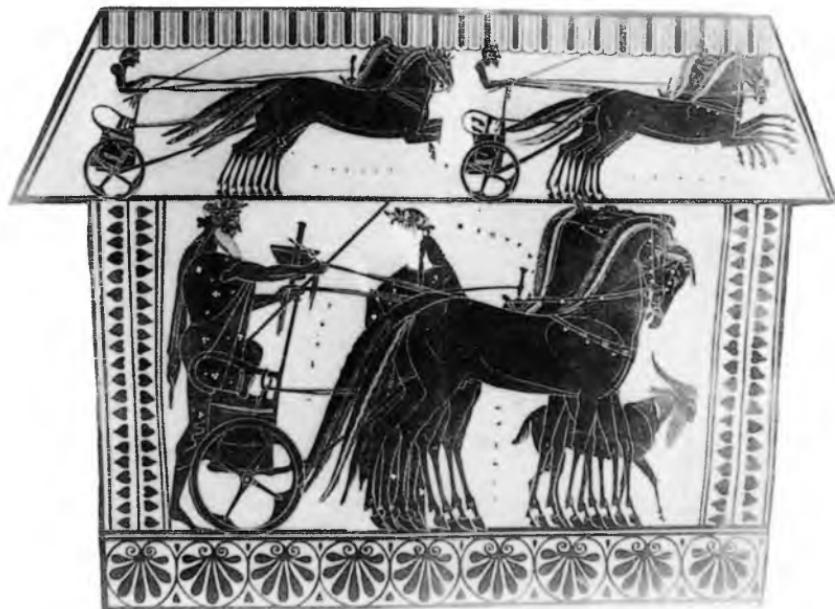
44 Erigone subiéndose al carro
Delante de ella. Dionisios Crátera ática
Palermo. Museo Archeologico Nazionale



45 Ménade entre Dionisios y un hombre desnudo
Reverso de la crátera, ilustración 44



46 Variación de la escena de la ilustración 44 en un lecito ático. Copia en dibujo.



47 Dionisios y Semele. Hidria ática



48 Dionisios recibido por una mujer. Ánfora ática. Orvieto, Museo Faina



49 Llegada de Dionisios en el barco, acompañado por silenos y mujeres
Ánfora ática. Tarquinia. Museo Nazionale Tarquinese



50 Variación del tema de la ilustración 49. Ánfora ática. ibíd



51 Dionisios en el barco. Copa de Exequias.
Múnich. Staatliche Antikensammlung.



52 a Dionisios en un barco con proa con forma de cabeza de mulo. Copa ática.
Berlín. Staatliche Museen



52 b Ménades cabalgando sobre mulos en torno a Dionisios
Imagen externa de la copa, ilustración 52 a



53 Ménades acudiendo a un banquete sobre mulos fálicos
Copia en dibujo de un lecito ático.



54 a Mulo fálico con Dionisios.
Roma, Museo de la Villa Giulia

54 b Mulo danzante con silenos.
Fragmento de un ánfora del pintor
de Amasis. Encontrado en Samos
y desaparecido



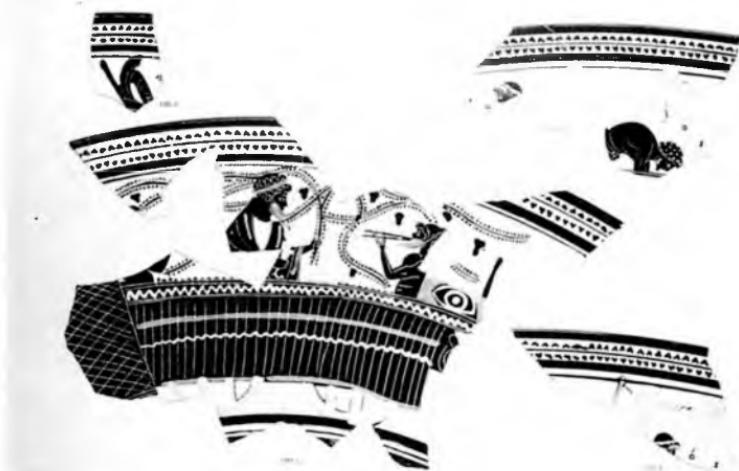
55 Juego amoroso de mulos. Tarra ática
de la fiesta de las Coés
Múnich, Staatliche Antikensammlungen



56 a Dionisios en un carro con forma
de nave. Skyphos ático
Bolonia, Museo Civico Archeologico



56 b Copia en dibujo del *skyphos*, ilustración 56 a



57 Dionisios en el carro con forma de nave. *Skyphos* en Atenas. Copia en dibujo.



58 Procesión con el toro sacrificarial. *Skyphos* ático. Londres. British Museum



59 a Dionisios en un carro con forma de nave con proa de cabeza de perro Del mismo *skyphos* que la ilustración 58.



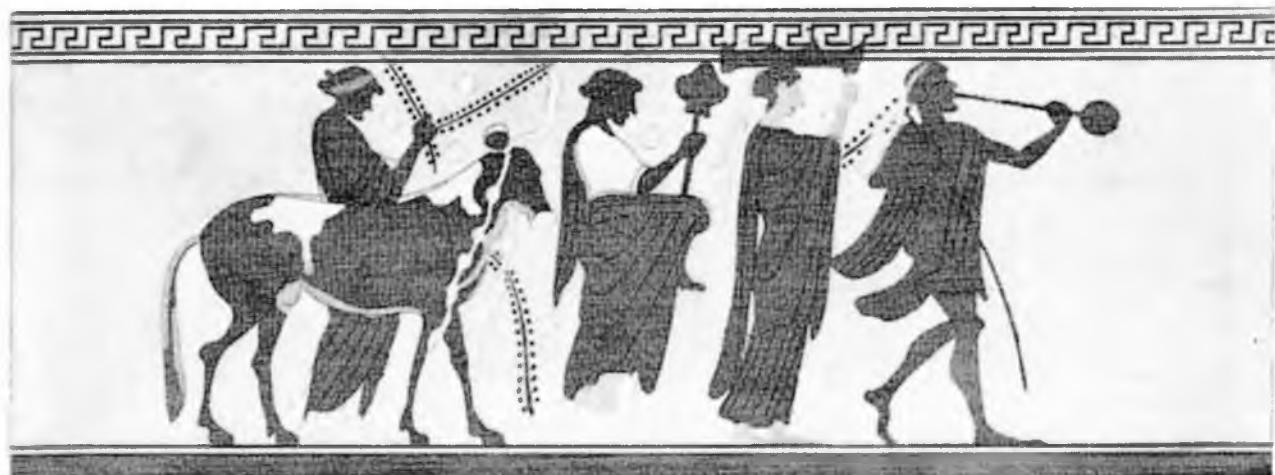
59 b Copia en dibujo del *skyphos* de la ilustración 59 a, cuando se encontraba en mejor estado



60 Llegada de Dionisios y de un acompañante a casa de Icaro y Erígone con la perra Maira. Relieve del bema de Fedro. Atenas, teatro de Dionisios



61 a Toro abigarrado en la procesión. Lecito ático. Londres, British Museum.



61 b Copia en dibujo de la procesión de la ilustración 61a.



62 Placa de piedra con las huellas del trípode en el templo de Apolo en Delfos



63 Apolo en el trípode. Relieve de consagración ático. Atenas. Museo Nacional.



64 a Semele moribunda Vasija de plata de Pompeya
Nápoles Museo Archeologico Nazionale



64 b Copia en dibujo de la vasija. Ilustración 64 a



65 a Visita de Dionisios a una pareja de amantes. Base de mármol.
Roma. Museos Vaticanos.



65 b Escena con Erotes y mariposa. La misma base que en la ilustración 65 a



65 c Ménade arrancando un cervatillo a su madre.
La misma base que en la ilustración 65 a



65 d Cabra ordeñada en el rito dionisíaco. La misma base que en la ilustración 65 a



66 a Nacimiento de Dionisios. Relieve de un *pyxis* de marfil.
Bolonia, Museo Civico Archeologico



66 b Entronización de Dionisios. Continuación del relieve de la ilustración 66a



66 c El niño Dionisios sobre el macho cabrío
Continuación del relieve de la ilustración 66b



66 d El joven Dionisios en carro tirado por pantera con tiaso.
Continuación del relieve de la ilustración 66c



66 e Continuación del relieve de la ilustración 66 d con el mismo tema.



67 Epifanía del niño divino de la vid Relieve de terracota Londres. British Museum



68 Sátiro danzando, ménades tocando la flauta Relieve de terracota París, Louvre.



69 Sátiro con espejo, ménades danzantes Nueva York, Metropolitan Museum of Art.



70 Ménade con serpiente. Sátiro con pantera. Nueva York. Metropolitan Museum of Art.



71 El niño en el licno, mecido por una ménade y un sátiro. Relieve de terracota
Nueva York. Metropolitan Museum of Art.



72 Descubrimiento del falo. Relieve de terracota. París. Louvre



73 Nacimiento de Dionisios del muslo de Zeus. Del pintor de Diosfo
Ánfora ática. París. Bibliothèque Nationale



74 Nacimiento de Dionisios en una crátera de Tarento.
Tarento, Museo Archeologico Nazionale.



75 Dionisios con su *alter ego* místico. Crátera del pintor de Altamura
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale



76 a Ídolo de Dionisios con sátiro y ménade. *Skyphos* ático. Atenas. Museo Nacional



76 b Visitante del ídolo de Dionisios. ilustración 76 a



76 c Visitante del ídolo de Dionisios. ilustración 76 a.



77 Danza en torno al ídolo de Dionisios en el Leneo. Copa de Makron.
Berlín. Staatliche Museen.



78 Culto del ídolo de Dionisios en el Leneo
Stamnos ático. Londres, British Museum



79 Máscara de mármol de Dionisios de Icaria
Atenas, Museo Nacional



80-81 Torso de Dionisios de Icaria sentado en el trono.
A la izquierda el *kantharos* en la mano de Dionisios. Atenas. Museo Nacional



82 a, b Máscara doble de Dionisios, adorado por ménades. Lecito ático
Atenas, Museo Nacional



83 a, b, c Variación del tema de la ilustración 82 a - b en otro lecito
Atenas Museo Nacional



84 Sacando vino ante el ídolo de Dionisios en el Leneo. *Stamnos* ático
Roma, Museo de la Villa Giulia



85 Variación de la ilustración 84 con mujeres danzantes. *Stamnos* ático Nápoles
Museo Arqueológico Nazionale. Copia en dibujo de Reichhold



86 a El niño Dionisios en las Leneas. *Stamnos* ático.
Varsovia, Museo Nacional



86 b Mujeres dionisiacas con el vino en las Leneas
Reverso del *stamnos*, ilustración 86 a



87 a, b Faloforías cómicas. Copa ática. Florencia, Museo Archeologico



88 a Pareja de dioses en el trono. Crátera del pintor Polignoto.
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale



88 b, c, d Danza extática en honor
a la pareja de dioses en la crátera
de la ilustración 88 a.



89 Rito en torno al licno con la máscara
Jarra de la fiesta de las Coés del pintor de Eretria
Atenas, Colección Vlasto.



91 Hermes y las almas
en un *pitón*. Lecito ático
Jena, Museo



90 Divinidades áticas Crátera ática
Schloss Phasanerie (Adolphsdeck).



92 a Cantante del ditirambo. Crátera ática
Copenhague. Museo Nacional.



92 b Reverso de la crátera, ilustración 92 a



93 Niños jugando a los ritos en el día de las Coés. Jarra ática del día de las Coés.
Nueva York, Metropolitan Museum of Art.



94 Muchacha columpiándose sobre un *pithos*. Hidria ática.
Berlín, Staatliche Museen



95 Juego con el columpio sobre un *pithos*. Iarra y de la fiesta y de las Coés.
obra del pintor de Eretria. Atenas. Colección Vlasto



96 Meciendo túnicas festivas. Iarra de la fiesta de las Coés. obra del pintor de Midias
Nueva York, Metropolitan Museum of Art



97 a Noble ateniense, acompañada por portador de antorcha vestido de sileno
Skyphos de Polígnoto, propiedad de Oskar Kokoschka.



97 b Reverso del *skyphos* de la ilustración 97 a.



98 Investidura de un «Dionisios»
Crátera ática. Copenhague, Museo Nacional



99 Recepción de un *Mitrephoros* en la noche. Jarra ática de la fiesta de las Coés. Nueva York, Metropolitan Museum of Art



100 Dionisos visita a Altea. Crátera ática Tarquinia.
Museo Nazionale Tarquiniense



101 Muchachos dionisíacos después de la muerte. Jarra ática de la fiesta de las Coés.
Baltimore, Walters Art Gallery



102 Muchacho saludando a un cervatillo
Jarra ática de la fiesta y de las Coés
Atenas, Museo Nacional



103 Figuras del mes de *Elaphebolion*. Friso-calendario en Atenas.



104 Komos arcaico de hombres disfrazados de mujeres. Copa ática.
Amsterdam, Allard Pierson Museum.



105 Komos clásico de hombres disfrazados de mujeres
Crátera ática Cleveland Museum of Art.



106 La *domina*, la puerta que conduce al *cubiculum* y la primera figura de los preparativos. Pompeya, Villa dei Misteri



107 Vista sobre una escena ritual campesina desde el *cubiculum*. Pompeya. Villa dei Misteri.



108 Vista sobre una escena ritual fantástica desde el *cubiculum*
Pompeya, Villa dei Misteri



109 a, b El acicalamiento de la novia Pompeya, Villa dei Misteri



110 a El muchacho leyendo entre dos mujeres. Pompeya. Villa dei Misteri



110 b Grupo con una mujer embarazada y escena de sátiro.
Continuación de las imágenes de la ilustración 110 a



110 c Iniciación mediante reflejo de la máscara y la pareja divina
Continuación de la ilustración 110 b



110 d Antes del descubrimiento del falo. Continuación de la ilustración 110 c.



110 e La novicia, iniciantes y la ménade. Continuación de la ilustración 110 d



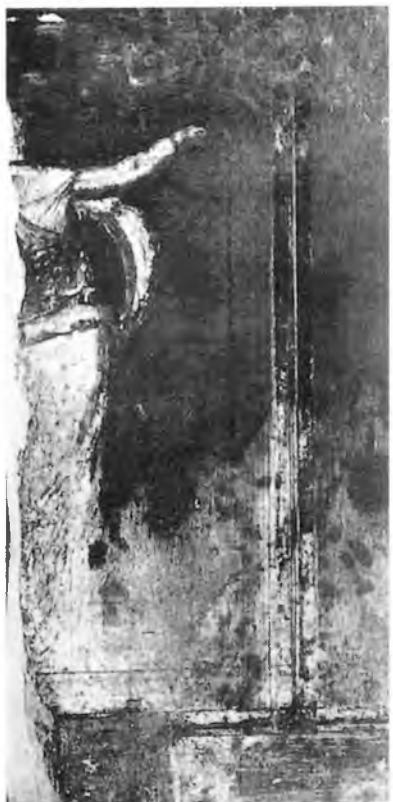
III Vista desde el *cubiculum* a la sala de los preparativos
Pompeya, Villa dei Misteri



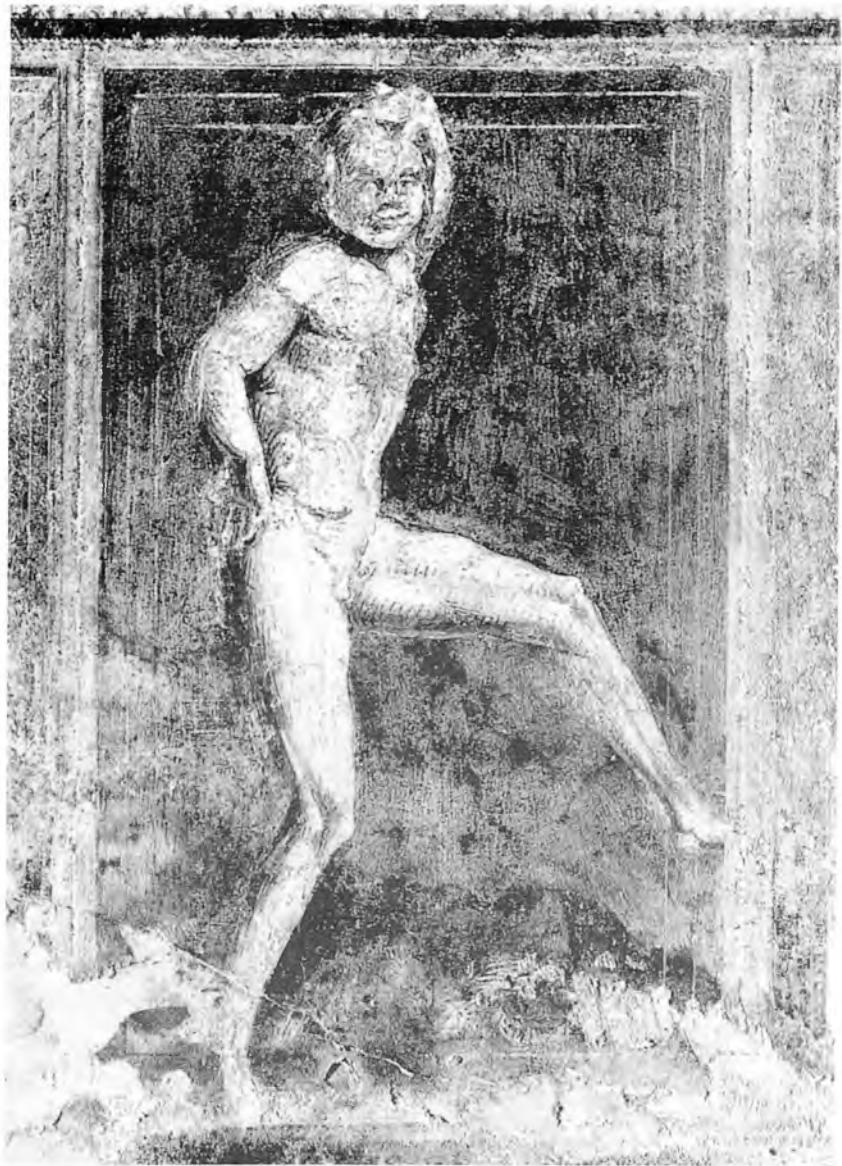
112 a Viejo sileno en el *cubiculum*. Pompeya. Villa dei Misteri



112 b Joven Dionisios en el *cubiculum*. Villa dei Misteri



112 c, d Ménades en el *cubiculum* Villa dei Misteri



112 e Joven sátiro en el *cubiculum*. Villa dei Misteri.



112 f La domina en el cubiculum. Villa dei Misteri



113 «Dionisios» ebrio. llevado a casa durante la noche Jarra ática de la fiesta de las Coés. Atenas. Museo Nacional.



114 Dionisios provisto de cuernos como novio en su templo. Crátera de Thurioi



115 Juego de muchachos fallecidos en torno a la crátera Sarcófago ático Ostia, Museo Archeologico



116 Joven sátiro con antorcha y *silula*. Jarra itálica de la fiesta de las Coés
Viena. Kunsthistorisches Museum



117 Dionisios y su amada, atendidos por un joven sátiro. Jarra itálica de la fiesta de las Coés. Brindisi. Museo Provinciale



118 Eros lanza la pelota. Crátera itálica con inscripción griega. Nápoles.
Museo Archeologico Nazionale.



119 La novia lavándose el pelo. Crátera itálica. Lecce, Museo Provinciale.



120 La novia con el espejo. Crátera itálica
Leccé. Museo Provinciale



121 La fallecida como ménade, conducida por Eros
Ánfora de Apulia. Bonn, Antikensammlung



122 Éxodo hacia la boda dionisíaca.
Crátera ítica. Barletta, Museo Communale



123 Dionisos con la campana. Crátera de Apulia. Ruvo. Museo Iatta



124 Joven con huevo ante «Ariadna». Crátera de Apulia
Lecce. Museo Provinciale



125 Ascención al cielo de «Ariadna». Copa de Apulia. Ruvo. Museo Jatta



126 «Dionisios» ante ménade divina. Cràtera de Apulia
Lecce, Museo Provinciale



127 Éxodo dionisíaco. Cràtera de Apulia. Bari, Museo Archeologico



128 Variación del tema de la ilustración 127.
Crátera de Apulia Bari, Museo Arqueológico



129 a, b Las dos variaciones principales en una copa de Apulia.
Objeto de venta comercial.



129 c El interior de la copa de la ilustración 129 a, b.



130 a, b, c, d, Texto icónico de un ánfora en punta itálica. Giessen,
Antikensammlung



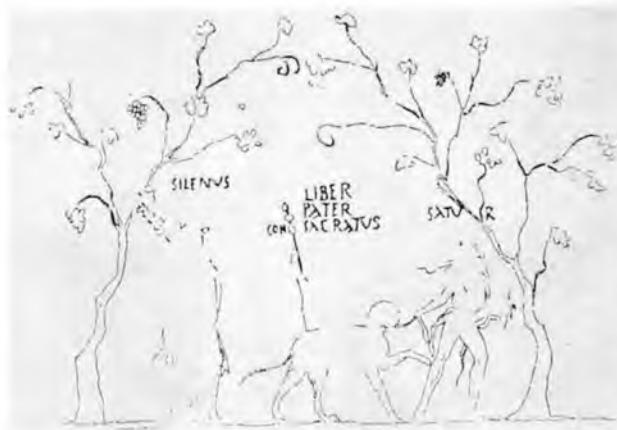
130 e Texto icónico de un ánfora en punta itálica Giessen. Antikensammlung.



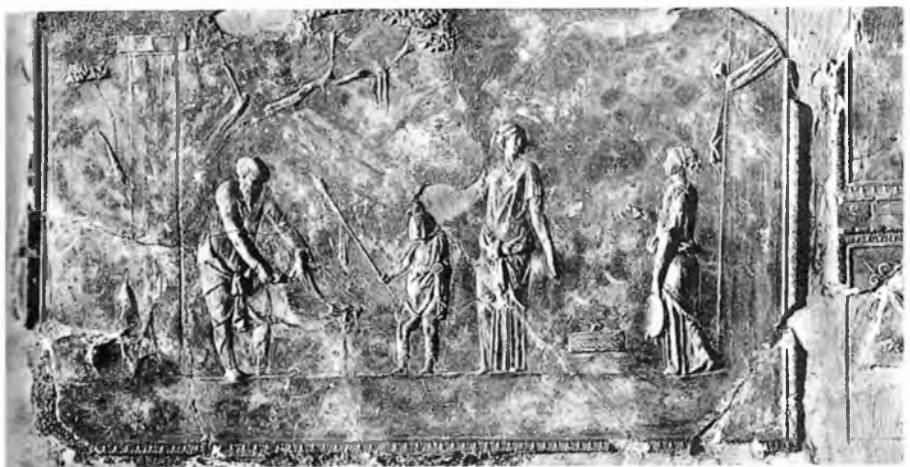
130 f Copia en dibujo del texto icónico del vaso correspondiente a las ilustraciones
130 a-e, de Gudrun Haas



131 a, b Difunta como novia y ménade Pyxis con forma de *skyphos*, de Sicilia
Moscú, Museo Estatal de Artes Decorativas



132 a, b, c El pequeño Dionisios de camino a la iniciación Huellas de frescos en una tumba cerca de Ostia Ostia, Museo Archeologico



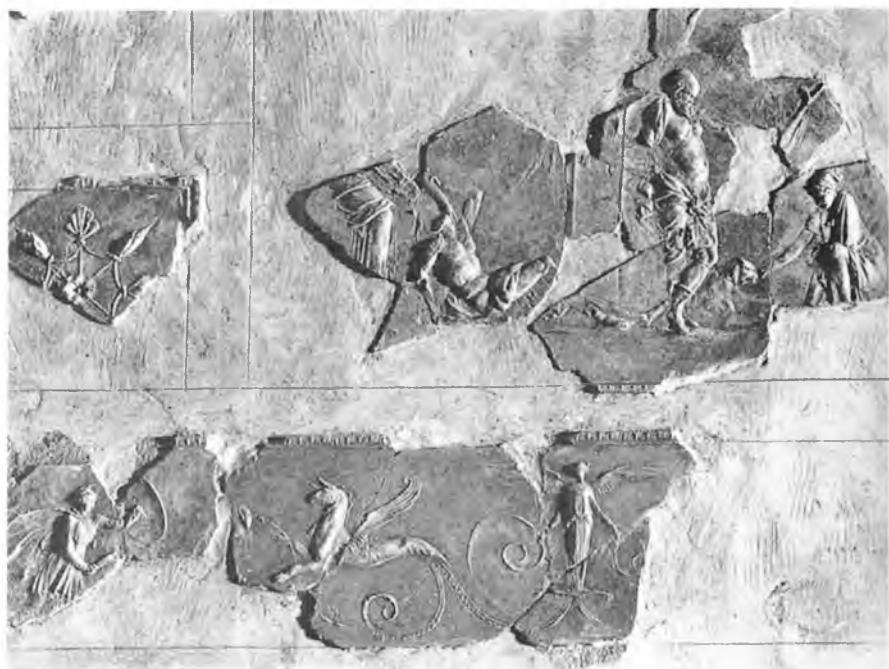
133 Escena de la iniciación de un muchacho. Relieve en estuco de la casa de la Villa Farnesina. Roma. Museo Nazionale delle Terme.



134 Otra escena de la iniciación del muchacho. Copia en dibujo de un *balsamarium*, de Miss S. A. Chapman. Florencia, Museo Archeologico



135 Escena de la iniciación de un hombre. Relieve de terracota.
Hannover, Kestner-Museum



136 Escena de la iniciación de una ménade. Relieve en estuco de la casa
de la Villa Farnesina. Roma, Museo Nazionale delle Terme.



137 Sarcófago con cortejo triunfal de Dionisios. En la tapa, escenas del nacimiento y el pequeño Dionisios con sus nodrizas. Baltimore, Walters Art Gallery.



138 Escenas de la infancia de Dionisios. Sarcófago en Mun:ch.
Staatliche Antikensammlung



139 Otras escenas de la infancia. Sarcófago en Roma, Museo Capitolino



140 Escenas con la erección del ídolo de Dionisios. Sarcófago
The Art Museum. Princeton University



141 Dionisios y Ariadna en Naxos. Sarcófago en Baltimore, Walters Art Gallery



142 Escenas de la infancia en una versión posterior. Sarcófago en Baltimore,
Walters Art Gallery.



143 La *domina* y cesto con la serpiente. Pompeya. Villa dei Misteri.



144 Concepción dionisíaca del mundo. Sarcófago en Salerno



145 Variación del tema de la ilustración 144. Sarcófago en Roma.
Vaticano, Museo Chiaramonti.



146 Concepción del mundo con la *ascensio* de Dionisios y de Ariadna. Disco de arcilla
en Brindisi. Museo Provinciale.

llamada por medio de trompetas¹¹. Sonaban en Lerna¹², en consonancia con aquello que se pretendía conseguir. Las *salpinges* se mantenían ocultas tras los tirsos, y cuando las sacaban y tocaban, se producía el giro, se abría el reino de los muertos que enviaba arriba a Dionisios, lo más vivo y lo más deseado por las mujeres sumidas en tiédica excitación. La llamada artificial de las trompetas era algo sumamente arcaico¹³. El instrumento utilizado cambió más tarde y se mantuvo como señal musical de la existencia y difusión de la trietérida. Una inscripción de Rodas¹⁴ registraba el pago a un organista acuático que «despertaba al dios»¹⁵. El pago lo realizaban hombres que cantaban himnos y probablemente también una sacerdotisa y las mujeres que desempeñaban sus funciones en las «dos llegadas del dios»¹⁶, en la llegada arriba, seguramente, y en la llegada abajo, al final de la trietérida¹⁷. Una inscripción de Priene, del siglo I a. de C., menciona la contratación por dos días de un cantante, de un flautista para acompañar el canto del coro y de un lutier para el final de cada año que no contaba con ceremonias trietéricas¹⁸, es decir, que no celebraba los ritos sombríos¹⁹. La tarea de los cantantes e instrumentistas consistía sin duda en llamar y resucitar, misión que también cumplían, de manera más rotunda, las trompetas.

El segundo año de la trietérida constituía el polo opuesto del primero. Dionisios ya no era el subterráneo, el ausente llamado por sonoros instrumentos en público y por las mujeres entre ellas. Lo despertaban al ser despertadas ellas por él. El dios estaba ahora presente. Con independencia de la forma que adoptara, era la parusía de la *zōē*. La presencia de algunos hombres no estaba excluida de la parusía. Al contrario. Cuando la probada facultad visionaria de las bacantes²⁰ no bastaba para ver encarnado al dios en medio de ellas o a la cabeza del grupo, se imponía un sustituto que lo representara. Esto ya ocurría en el momento de la epifanía provocada por los esfuerzos del primer año²¹ y

11. Más arriba, Segunda Parte I/5, nota 21, pág. 131.

12. Más arriba, pág. 131.

13. Más arriba, pág. 127.

14. Publicado según la transcripción del texto de una piedra perdida, según parece, realizada por Stylianos Saridakis y Friedrich Hiller von Gaertringen: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien* VII, 1904, pág. 92 y s.

15. V. 24/5 τῷ οὐδραύλῃ τῷ ἐπεγέροντι τὸν Θεόν.

16. V. 26: ταῖς τοῦ θεοῦ δὲ καθόδαις δυστ. τὸν.

17. Así también Saridakis y Hiller, I. c., pág. 94: la trietérida está generalmente acreditada en Rodas. OG XII, I, 155, a, II, 50.

18. *Inscriptions von Priene* (Inscripciones de Priene), publicadas por F. barón Hiller von Gaertringen, Berlín, 1906, N° 113, 78-80.

19. Los rituales sombríos se relacionan también con el *trieterikos*: *Orphei Hymni* XLV y LII 7 (ἀμάδιε), véase también la inscripción con instrucciones para el culto de Dionisios en Mileto, donde se habla de «la víctima sacrificial que ha de comerse cruda» (ἄμωφάρην) y también de la trietérida, en Frantiszek Sokolowski: *Lois sacrées de l'Asie mineure*, París, 1955, N° 48.

20. Filo. *De vita contemplativa* II, 2, citado por Rohde para significar la «sobreexcitación de la sensación hasta llegar a estados visionarios». *Psyche* II, pág. 11.

21. Véase más abajo, pág. 158 y s.

más todavía en el estado de excitación menádica, capaz de provocar situaciones anómalas y auténticos sacrificios de personas²². No sólo la víctima sacrificial, sino también un ser humano podía ser identificado con Dionisios en aquel estado en que las bacantes eran, como su dios, *mainomenes*, *mainades*. En las *Bacantes* de Eurípides se encuentra el reconocimiento expreso:

Βρόμιος ὅστις ὄγη θίασους –
En Dionisios se convierte quien guía las multitudes²³.

De este modo, el coro expresa un fenómeno del culto de Dionisios en general, sin entrar a distinguir entre ilusión y verdad. Eurípides demuestra ser, pues, un observador objetivo. Su descripción expresa también los peligros de la identificación. No sólo en el caso de Penteo, sino en un sentido más general, al insinuar el carácter de perros de caza de las ménades²⁴. El dios que las azuza es todo lo contrario de lo que era el primer año: todo lo contrario del que incita a dar vida, del señor de los muertos que quiere ser resucitado. Ahora es el señor de los seres vivos que impulsa a matar y que queda tan reducido en la muerte de quienes han sido matados que vuelve a necesitar la resurrección. Dionisios es la presa de caza y la víctima sacrificial que se consumen crudos²⁵: *Tauros*²⁶ y *Eriphos*²⁷, «toro» y «cabrío», pero también el *Omadios* y *Omestes*, «el que se nutre de carne cruda»²⁸, al que se le ofrenda este sacrificio: una comida en los misterios de los cretenses que, triétericamente, desgarraban con los dientes a un toro vivo²⁹. Esta conclusión del período triéterico sería, sin duda, una fiesta digna de los infiernos y de su señor; en Argos era, en efecto, una celebración fúnebre³⁰. Sin embargo, difícilmente habría sido posible como colofón de un doble año sin la dialéctica que une la muerte y la vida en cada momento de la trietérida.

22. Así, por ejemplo, en Potnie (Beocia), donde el sacrificio de un sacerdote se justificaba por la ebriedad de los sacrificadores y la de un bello muchacho, por un oráculo: Pausanias IX 8, 2. Las indicaciones relativas a Lesbos (Clemente de Alejandría: *Protrepticus* III, 45 S. 32 Stählin) y a Quíos (Porfirio: *De abstinentia* II 55) sólo se refieren, probablemente, a casos aislados. La relacionada con Tenedos (en Porfirio, I, c.) es una conclusión errónea a partir del epíteto de *Anthroporaietes*, véase más arriba II 1, nota 5, pág. 100. Un caso aislado excepcional fue el sacrificio de adolescentes persas, descrito por Plutarco: *Themistocles* 13.

23. 115 *Bacchus fit, cumque ducit thiasos*, según la interpretación de Gilbert Murray en su edición de Eurípides: *Fabulae*, 1913, véase 141 ó δ' ἔξαρχος *Brómuīos*: «el conductor es Bromio» (el «dios alborotador»).

24. Más arriba, pág. 73.

25. Nota 19 y más arriba, pág. 69 y s.

26. En cinco inscripciones votivas de Thespiai (Beocia): θεὸς ταύρος. Nilsson, *Geschr.* I (2), 571.

27. Más abajo, pág. 173.

28. Nota 19 y más arriba, pág. 70.

29. Más arriba, pág. 107

30. Hesiquio s. v. Αγριάνια· νεκύστια παρὰ Αργελοῖς

La lógica interna del doble año dionisíaco consiste de forma tan exclusiva en la dialéctica de la *zōé* y de su polo opuesto, la muerte, que bien podría funcionar por sí sola, sin apoyarse en los procesos periódicos de la naturaleza. La posibilidad formal de compararla con la dialéctica de Hegel y hasta el hecho mismo de que la palabra «dialéctica» en el sentido hegeliano sea aplicable a ella deben de tener algún motivo: como si la dialéctica de Hegel reflejara la dialéctica primigenia en el pensamiento consciente y metódico del filósofo. Para explicar esta dialéctica primigenia natural se plantea la hipótesis de que todo ser vivo lleva dentro dos tendencias: una tendencia constructiva y otra destructiva, la pulsión de vida, de un lado, y la pulsión de muerte, de otro.

De este modo, la muerte y la destrucción de la vida estarían vinculados a la propia vida¹. Hegel no pensaba en términos de las pulsiones, pero expresó el fondo de la dialéctica primigenia al decir: «El ser de las cosas finitas como tales es llevar el germen del perecer como su ser-en-sí, la hora de su nacimiento es la hora de su muerte»². La *zōé* es la condición previa para la pulsión de muerte, mientras que la muerte sólo es algo en relación con la *zōé*. Es un producto de la vida, a raíz de una dialéctica que no es un proceso mental, sino el propio acontecer de la vida, de la *zōé* en cada *bios*³.

Un año doble que contenga ambas tendencias y esté basado en la naturaleza humana y no en la animal, cuyos períodos reproductivos están condicionados por las estaciones, puede empezar por cualquier principio de año imaginable... Puede principiar, por ejemplo, por el comienzo del año de Sirio. Tal cosa ocurrió, por lo visto, en Delfos, donde encontramos la forma más impactante de estas celebraciones fundamentadas en la expresión primaria de la dialéctica, es decir, en el mito de Dionisios. El calendario délfico se basaba en el año de Sirio⁴. Esto no sólo se deriva de la cuenta de los meses, que marca el comienzo del año en pleno verano, sino también del mito de la visita anual de Apolo, que se producía en el primer mes, en su mes, el *Apellaios*, cuyo inicio cae en nuestro mes de julio. Del mito de Apolo se desprende un estado prehistórico, anterior a la historia de Delfos conocida hasta ahora, en que la visita sólo se produjo en el segundo año tras el nacimiento del dios. Paradójicamente, en el calendario de Delfos comenzó sus epidemias después de un año de ausencia. La condición previa para atribuir este extraño comportamiento a

1. Esta hipótesis defendí yo en mi libro *Die antike Religion* (La religión antigua) (1^a ed. Amsterdam y Leipzig, 1940), siguiendo a Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips* (Más allá del principio del placer), 1^a ed. Viena, 1920, con el siguiente comentario (pág. 273) «Aunque a partir de ahora me remita a resultados ya conocidos de la investigación psicológica, no me identifico con una corriente meramente psicológica o meramente biológica». En el caso de Dionisios, la suposición biológica es objetivamente la más lógica y sigue siendo indispensable como hipótesis de trabajo.

2. De la Lógica de Hegel (*Logik. Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe IV*, pág. 147 y ss.), citado por Otto Dionysos, pág. 126, quien veía en esta unidad de la vida y la muerte el motivo de la locura dionisiaca

3. Más arriba, pág. 15.

4. Más arriba, pág. 36 y s.

Apolo⁵ debe de haber sido la trietérida, vigente en Delfos en un período anterior y luego todavía válido en lo relativo a Dionisios. Se supone que el calendario délfico más antiguo se adaptó al calendario unianual de los atenienses a raíz del mismo sistema de los años bisiestos⁶. En la época de la asimilación la visita de Apolo ya se celebraba anualmente.

La fiesta de su llegada coincidía con el ambivalente período de la salida temprana de Sirio, en que los regalos del verano maduran⁷ y, sin embargo, también se produce «uno de los grandes momentos de muerte en la naturaleza griega, cuando, oculto por así decir tras el canto de los pájaros, el calor asesino alcanza su culminación en las laderas de las montañas, que arden hasta el punto de parecer espiritualizadas»⁸. Con los veranos del doble año encababa el aspecto tanto vital como letal de la misma naturaleza. Esta época no debe confundirse⁹ con la de *Bysios*, el mes preprimaveral en cuyo séptimo día, el del nacimiento de Apolo, empezaba a pronunciar sus oráculos la pitia¹⁰. Nos hallamos ante un caso difícilmente comprensible: el nacimiento y la llegada de un dios no coinciden para sus adoradores. Aún más incomprensible resulta que el *Theoxenios*, el mes primaveral de la recepción hospitalaria de los dioses, ya hubiera pasado hacía tiempo cuando Apolo llegaba en pleno verano tras su estancia en el país de los hiperbóreos. El calendario que conocemos no es, por lo visto, el que se correspondía con el mito originario de Delfos. El paso a los años individuales, acorde con el curso del sol y con las estaciones particularmente distintas en el paisaje de alta montaña de Delfos, ya se produjo a buen seguro bajo el signo de Apolo, el más vinculado con el sol entre todos los dioses¹¹. En Delfos, sin embargo, todavía se encontró al principio con el calendario bianual basado en el mito de Dionisios y durante un tiempo se adaptó a él. Esto se deduce con total seguridad del mito de su llegada en el segundo año.

Este hecho es tan significativo como otro: no nos ha llegado de Delfos ningún relato de la llegada de Dionisios o de la resistencia contra él. Tampoco contamos con una historia del nacimiento que suplantara el relato de la llegada ni con una historia relacionada con un palacio micénico como ocurre en Tebas. El dios que llega a Delfos es Apolo. Según el mito, lo hace como conquistador y toma posesión del oráculo que antes pertenecía a una gran diosa o, según la tradición más sencilla, a la propia Tierra, a Gea, y que estaba vigila-

5. Véase el Himno a Apolo de Alceo en la versión en prosa de Himerio *Orationes XIV*, 10 y ss. (Alceo, fr. A 1 en *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, ed. Edgar Lobel et Denys Page, Oxford, 1955). El que Zeus envíe a Apolo a Delfos y que este, en cambio, viaje a la región de los hiperbóreos con su carro tirado por cisnes y permanezca allí todo un año es una incongruencia que sólo puede explicarse por motivos de calendario, es decir, en la época de Alceo, por una tradición basada en un calendario más antiguo.

6. Véase Bischoff: *Kalender* (Calendario), RE X, pág. 1570.

7. Véase más arriba, pág. 63.

9. Kerényi: *Apollon*, 1937, pág. 49.

9. Plutarco: *Aetia Graeca* IX 292 EF.

10. Aunque se la confundía: véase H. Pontow: *Delphoi*, RE IV 2, pág. 2528.

11. Véase W. F. Otto: *Apollon*, en: *Das Wort der Antike*, Stuttgart, 1962, págs. 54 y ss. y 68 y ss.

do por un dragón de sexo femenino¹². La existencia en Delfos de un oráculo pre-apolíneo perteneciente a la Tierra puede considerarse seguro, a raíz de la tradición y de los datos arqueológicos. Igualmente acreditado está el dato aportado por los arqueólogos de que en Delfos se vivía aún en condiciones neolíticas en plena edad de bronce¹³ y que ya era un lugar sagrado a pesar de no tener la misma situación que los santuarios¹⁴. El famoso ombligo de piedra, el ónfalo de Delfos, demuestra que se creía en una relación entre el mundo de arriba y el de abajo¹⁵: esto ocurría en un suelo rocoso y había, por tanto, una diferencia respecto a Lerna, donde el agua constituía el acceso a los infiernos. Las fuentes, incluso una de agua tan abundante como la de Castalia, tampoco faltan en Delfos. Se puede hablar, en general, de una similitud de las situaciones desde el punto de vista de la historia de la cultura, pero se deben tener en cuenta algunas diferencias sustanciales.

Una de ellas es el carácter de oráculo que la tradición derivaba de la primera propietaria. La prioridad del oráculo de la tierra es, como ya hemos señalado, un elemento fijo de la tradición délfica. Podemos remontarnos a las condiciones del neolítico sin pecar de osadía. Los epítetos homéricos –*aniptopodes* y *chamaeunai*– referidos a los *seloi*, los inspirados habitantes (*hypophetai*) de Dodona, vienen a decir que el mero contacto con la tierra (y no sólo las emanaciones¹⁶) podía generar oráculos y sueños proféticos. Los habitantes siempre iban descalzos, no se lavaban los pies y dormían en el suelo¹⁷. La relación de estas experiencias con determinados lugares debe considerarse un hecho histórico o, en el caso de Dodona y Delfos, hasta prehistórico. Por otra parte, también es probable que en Delfos se produjeran cambios lingüísticos en el período prehistórico.

El nombre griego de *Delphoi* se corresponde exactamente con *Pytho*, antiguo nombre del lugar al que sólo un juego etimológico permitía un acomodo, poco satisfactorio por cierto, en la lengua griega¹⁸, pero que en una lengua semítica occidental sí encaja perfectamente con las características geográficas del paisaje délfico: *pyth* significa «estar hendido» (*a se invicem distare*) y el nombre (*potnī*) derivado del verbo significa *fissure*, *fente*, *vas feminine*¹⁹ y en griego,

12. Esquilo *Eumenides* 2; Pausanias X 6, 6; la femineidad de esta serpiente queda clara desde Homero: *Hymnus in Apollinem* 300.

13. L. Lerat: *Fouilles de Delphes* (1934-1935), en: *Revue archéologique* VI, sér. XII, 1938, pág. 205.

14. Pierre Amandry. *La mantique apollinienne à Delphes*. París, 1950, pág. 204 y ss.

15. La concepción y utilización de un monumento de culto como «ombligo (ομφαλός)» es del antiguo oriente; véase a este respecto mi *Eleusis*, pág. 80.

16. Las emanaciones eran y siguen siendo posibles en Delfos, véase Spyridon Marinatos: *δελτικὸν χάσμα καὶ τὸ «πνεῦμα» τῆς Πυθίας*, Atenas, 1959. Su significado, sin embargo, no es tan importante en la historia de la religión como suponen Mariantos y otros. Las emanaciones fueron quizás el pretexto externo, nunca interno, del oráculo, cuyo funcionamiento precisaba de la liberación de enormes energías humanas.

17. *Iliada* XIV 235.

18. Homero: *Hymnus in Apollinem* 363-374, como si Πυθώ proviniera de πύθειν «dejar pudrir por descomposición».

19. L. Bayard. *Pytho-Delphes et la légende du serpent*, en: *Revue des études grecques* LVI, 1943, págs. 25-27.

como nombre concreto, *delphys*²⁰. La derivación semítica de *Pytho* se ve apoyada con más fuerza por la certidumbre cada vez más acreditada de que los minoicos poseían una lengua semítica occidental anterior a la micénico-griega; sin embargo, este apoyo no resulta necesario. El nombre de Parnaso puede derivarse de Asia Menor. Se apoya en la procedencia de Apolo de Asia Menor²¹. La prioridad de su culto en Delos, la isla considerada su lugar de nacimiento, estaba reconocida en Delfos. El culto délico estaba a su vez estrechamente vinculado con Patara, en Licia: allí se dirigía el dios desde Delos para pasar los meses invernales y daba oráculos durante seis meses en el templo²², como de Delfos iba al país de los hiperbóreos.

No obstante, había una diferencia entre sus *apodemiai* y *epidemias*, entre sus idas y llegadas históricas y mitológicas. La *epidemia* de la familia matriarcal formada por Apolo, su madre Leto y su hermana Artemisa y llegada a Grecia procedente de Asia Menor se produjo en su momento como un acontecimiento constitutivo de la historia griega de la religión, la cual no puede imaginarse sin la presencia de estas tres divinidades. La respuesta griega a la llegada de Apolo como una sabiduría divina que otorga y retira la luz del sol²³ fue la creación de una religión de la luz sensible y espiritual que en sus momentos culminantes se convirtió en una religión griega del espíritu impregnada de la exigencia de claridad y pureza, de orden y armonía. Constituyó un hecho decisivo en la historia de la cultura griega que fue mucho más allá del significado del oráculo de Delfos en el mundo de la antigüedad. La línea mítica de la llegada y del regreso desde el norte –a diferencia de la línea este-oeste de carácter histórico– no se correspondía con Apolo como dios del día, sino como dios del año. Reflejaba, en dimensión mítica, el trayecto del dios de la luz que desaparecía durante las noches cada vez más largas y lo hacía rumbo al punto cardinal de las noches invernales más prolongadas, encontrando su reino en el país de los hiperbóreos. Dios del año solar. Apolo tuvo que transformar el calendario biañual dondequiera que lo encontrara.

Nuestras dos fuentes más antiguas respecto a la diadoquia, es decir, a la sucesión en el dominio sobre el oráculo de Delfos, son Esquilo y Eurípides. En las *Euménides*, la pitia nombra a los anteriores poseedores; entre ellos, Apolo sólo ocupa el cuarto lugar²⁴. La diosa Tierra y dos de sus hijas, como sucesoras, ocupan los tres primeros lugares: son Temis, la doble de su madre y la encargada de velar por el derecho natural, y Febe, madre de Leto. Ella legó a su

20. Kerényi: *Werke I*, pág. 97 y ss.; Jung-Kerényi: *Einführung in das Wesen der Lythologie* (Introducción en la esencia de la mitología), Zúrich, 1951, pág. 79 y ss.

21. «Parnassos» existe como nombre de ciudad en Asia Menor, véase Leonard R. Palmer: *Mycenaeans and Minoans*, 2^a ed. Londres, 1965, pág. 343 y mapa, ilustración 46. La palabra *parn-assos* tienen en la lengua de los luvios el significado originario de «(montaña) de la casa» y sólo en segundo lugar el de «(montaña) del templo».

22. Servio en *Virgilii Aeneidem IV* 143: *Constat Apollinem sex mensibus hiemalibus apud Pataram Lyciae civitatem dare responsa (...) et sex mensibus aestivis apud Delum.*

23. De este modo expreso la esencia originaria de Apolo, de la cual no sólo forman parte la relación con el sol y la luz, sino también una relación positiva con la oscuridad, véase mi *Apollon*, pág. 37 y ss.

24. Esquilo: *Eumenides* 1-8.

nieto, *Phoibos Apollon*, no sólo su nombre sino también el lugar como regalo de nacimiento. Apolo debía pronunciar los oráculos procedentes de Zeus. Esta era sin duda la doctrina clásica de los délficos respecto a la historia interna de su oráculo. Dionisios sólo se menciona, con mucha insistencia, al margen²⁵. Este margen es, desde luego, ni más ni menos que el poderoso Parnaso con el *Korykion antron*, cuyas ninfs son nombradas al alimón con las grandes divinidades: también se menciona, sin embargo, la persecución de Penteo, de tal modo que todo el paraje montañoso entre Delfos y Tebas se convierte en un único coto de caza.

En Eurípides, concretamente en *Ifigenia en Tauride*, se nombra a las diosas Gea y Temis, madre e hija²⁶, como poseedoras del oráculo antes de Apolo. También se narra la muerte de la serpiente. La pitia no tenía motivos para referirse a este punto en la obra Esquilo, mientras que para el poeta del himno homérico sólo este hecho merecía mención²⁷, ¡y no el derecho de las diosas más antiguas sobre el oráculo! En Eurípides, en cambio, defienden su privilegio haciendo que la tierra, la «nocturna»²⁸, envíe sueños con forma de oráculos a los cuales el pequeño Apolo no puede oponerse, hasta que su padre Zeus lo instala definitivamente sobre el trono délfico. Dionisios tampoco queda relegado al olvido en esta ocasión. El Parnaso, adonde Leto trae, proveniente de Delos, a su hijito en brazos –así mata él a la serpiente–, ya es la montaña de las fiestas báquicas en honor a Dionisios²⁹. El «trono» de Delfos era el *tripus*, el trípode, un banquillo de tres pies con la olla sobre la que en la época histórica se sentaba la pitia. Sin embargo, según una de nuestras fuentes eruditias, era Dionisios el primero en asumir el papel de Temis, la que pronunciaba los oráculos³⁰. El hecho de que el culto a Dionisios precediera en Delfos a la religión apolínea no sólo queda insinuado por el calendario. Antes de la llegada de Apolo, Delfos probablemente ya poseía un culto del que formaba parte el mitologema del «saco de cuero»³¹, un mito que proveniente de Oriente llegó temprano al Parnaso³². Su héroe y víctima, el Dionisios de los griegos, entró en el ámbito ctónico –nocturno y subterráneo– del oráculo. La fuente erudita mencionada nombra tras las dos primeras propietarias del oráculo –que son,

25. Esquilo: *Eumenides* 24-26.

26. 1239-1244.

27. Homero: *Hymnus in Apollinem* 300-304.

28. 1261-2.

29. 1239-1244

30. Scholium in Pin. *Pyth.* οὐπόθεσις, p. 2: πρώτη Νύξ ἔχρησμάιδησεν, εἵτα Θέμις. Πλύθωνος δὲ τότε κυριεύσαντος τοῦ προφητικοῦ τρίποδος, ἐν ᾧ πρῶτος Διόνυσος ἐθεμίστευσε. «Primero fue la diosa Noche la que pronunció oráculos y luego Temis (esto por lo visto todavía sin trípode, es decir que enviaba sueños, según Eurípides. *Iphigenia Taurica* 1261-2, cuando la tierra y la noche son uno en cuanto *Mychia Chthon*) «Cuando Pitón se apoderó del trípode profético en el que Dionisios fue el primero en ejercer la función de la (profética) Temis...»

31. Más arriba, pág. 48.

32. Respecto a la difusión nos orienta Joseph Fontenrose: *Python*, Berkeley, 1959, pero nos aleja demasiado de lo principal, la relación entre el mito délfico y el cilicio ya señalada en 1951 en mi *Mythologie der Griechen*, pág. 32.

según ella, las diosas Noche y Temis– en tercer lugar no a Apolo, sino a Pitón, el dragón con nombre de raíces semíticas, y al mismo tiempo también a Dionisios como primer poseedor del trípode³³. El nombre griego de la serpiente era *Delphyne*, y la base es el mito compartido con los hititas sobre la victoria temporal del dragón que sólo acaba derrotado cuando su adversario y prisionero despedazado recupera los miembros guardados en parte en un saco de cuero³⁴. En Delfos, sólo Dionisios despedazado podía encontrarse en este estado. El último vencedor y matador de la serpiente fue Apolo, uno de cuyos nombres se conservó en la literatura mística: *Dionysodotes*, «cuyo regalo era Dionisios»³⁵.

De este modo se redondeaba la historia mítica de los poseedores del oráculo desde la diosa Tierra hasta Apolo. En un principio, el culto no necesitaba esta forma redondeada. Las tíasas, como se llamaban las mujeres dionisiacas en Delfos, resucitaban en las alturas del Parnaso al dios que en la primera mitad del período bianual entraba en las profundidades oscuras y maternales del paisaje delfico lleno de rocas y abismos. Apolo y sus sacerdotes les ayudaban de la manera cuya adopción desde Creta nos ha sido transmitida por el himno homérico: es decir, mediante el peán. El himno cuenta lo siguiente, haciendo hincapié en el elemento masculino: comerciantes cretenses navegaron desde el «Cnosos Minoico» a Pilos. Apolo, adoptando primero la forma de un delfín y luego la de una estrella de luz más potente que el día, los convenció de que se instalaran en Delfos como sacerdotes de su templo³⁶. También nos enteramos del motivo por el que fueron precisamente ellos los elegidos: nadie sabía cantar y bailar el peán como los cretenses³⁷. El dios Peán, Peón en Homero, el médico de los dioses³⁸ llamado *Paiawor*³⁹ y considerado divinidad de culto en Cnosos, no era todavía Apolo en la plenitud de su esencia, sino sólo un aspecto: el dios luminoso y curador⁴⁰, o sea, precisamente el dios capaz de acabar con el estado de un dios sufriente, despedazado, muerto, pero también transitoriamente enloquecido, y de ayudarle a alcanzar una totalidad viva.

Dionisios, el *Trieterikos* y *Amphietes*, tenía en Delfos su gran culto que llenaba los dos años. Los atenienses no admitieron la presencia de un culto similar en su ciudad, como tampoco aceptaron un lugar para el oráculo en su *Pythion*, el santuario ateniense del Apolo Pitio. Para ellos, Delfos era un lugar sagrado de rango superior en más de un aspecto: sin duda en lo relativo al culto pítico

33. Véase nota 30, pág. 151.

34. Más arriba, pág. 46 y s.

35. Olimpiodoro: *In Platonis Phaedonem commentaria* (ed. William Norvin), pág. 111: δὲ Ἀπόλλων συναγέτε τε αὐτὸν καὶ ἀνάστι καθαρτικὸς ὁν θεὸς καὶ τοῦ Διονύσου σωτήρ ἀζέληθας, καὶ διὰ τοῦτο Διονυσοδότης ἀνυμνεῖται. «Pero Apolo lo recoge y lo conduce arriba, pues en verdad es el dios purificador y el salvador de Dionisios y por eso se lo canta como el Dionisodotes.»

36. Homero: *Hymnus in Apollinem* 389 y ss.

37. 516-519.

38. *Iliada* V 401-402 y 899-890.

39. KN V 52, 2 *pa-ja-wo-*.

40. Kerényi: *Der göttliche Arzt*, 3^a ed., Darmstadt, 1975, pág. 82 y s.

de Apolo, pero también a ese culto de Dionisios sólidamente vinculado con el primero en Delfos. Atenas estaba comunicada con Delfos por un camino ritual que recorría la *Pythais*: así se llamaba la procesión con la cual las víctimas sacrificiales eran enviadas a Delfos conducidas por los portadores de las hachas⁴¹. En contrapartida, se traía un trípode de Delfos a Atenas⁴². El mismo camino tomaban también las mujeres atenienses para participar en las celebraciones de las tíasidas délficas. De este modo participaba Atenas en el culto trietérico que era, partiendo de la frontera beocia, la forma generalizada de la religión dionisíaca.

El camino atravesaba el paso de Dafni, donde Apolo Pitio poseía un pequeño santuario, dejaba atrás Eleusis, pasaba por Oinoe, la «aldea vinícola» lindante con Eleuteria y por tanto también con Beocia, y tocaba Tebas⁴³. Entre Tebas y Delfos se adentraba por debajo de Panopeo en la región del Parnaso. Homero conocía esta siniestra ciudad situada en las alturas por el crimen de Titio, el hijo gigantesco de la madre Tierra, que atacó a Leto y trató de llevársela, y también por el hermoso espacio destinado a la danza que se hallaba en el camino de esta gran diosa a Delfos⁴⁴. Se supone que una tradición prehomérica incluía a la propia madre de Apolo entre las mujeres dionisíacas –todas divinas en la prehistoria mítica– que celebraban las fiestas «tiádicas» en el Parnaso⁴⁵. Pausanias sólo comprendió el epíteto homérico de Panopeo, la ciudad «del hermoso espacio de danza», cuando lo instruyeron las tíasidas áticas: estas tenían sus espacios de danza también en otros sitios del camino de Atenas a Delfos, no sólo cerca de Panopeo. Su idea de que esto ya era así en tiempos homéricos no es en absoluto osada. Durante más de un milenio, mujeres expresamente elegidas, procedentes de Ática y seguramente también de las regiones colindantes, se dirigieron a Delfos, a las fiestas dionisíacas envueltas en un misterio especial y bailaron en ciertas estaciones concretas del camino sagrado: ni el arte ni la literatura pudieron apoderarse de este peregrinaje.

Por Pausanias nos enteramos de que esto ocurría cada año⁴⁶; por otra parte, sin embargo, no cabe la menor duda de que las principales fases del período festivo⁴⁷ –y, por consiguiente, este mismo también– eran trietéricas.

41. Los portadores de hachas son nombrados en un contexto ateniense en *Scholium ad Aeschylum Eumenides* 4, con una justificación que es un invento posterior. La correspondiente procesión de los enianos es descrita con detalle por Heliódoro: *Aethiopica* III 1, 3-5: según él, la hecatombe se hacía exclusivamente con bueyes negros.

42. Véase Axel Boethius: *Die Pythais*, Uppsala, 1918, quien no observó el carácter recíproco del obsequio ateniense y del délfico y tampoco comprendió, por tanto, el sentido de la procesión. No puede haber una imitación del robo del trípode cometido por Heracles, tal como opina Boethius, pág. 73: las propias inscripciones citadas por Boethius lo niegan.

43. Boethius, l. c., pág. 47 y ss.

44. Odisea XI 580-581: Λητώ γὰρ ἥλκησε, Διὸς κυδρὴν παράκοιτιν, / Πυθῶδ' ἐρχομένην δὶς καλλιχόρον Πανοπῆος.

45. Así en Kerényi: *Mythologie der Griechen*, pág. 133.

46. Pausanias X 4, 3: παρὰ ἔτος.

47. Aristinoo habla en su peán 37 (I. I. Powell: *Collectanea Alexandrina*, Oxford, 1925, pág. 123) de τριετέσιν φαναῖς, Eurípides: *Ion* 550, donde se habla de danzas iluminadas por las antorchas, por ejemplo, en 716-717: εἰς φανάς γε Βακχίου.

Las fases que se alternaban trietéricamente ocupaban siempre más o menos el mismo espacio de tiempo invernal en el año solar. Por eso, tal como cuenta Plutarco⁴⁸, se cantaba en Delfos «el peán durante el resto del año en las ceremonias sagradas, pero cuando empezaba el invierno, resucitaban al ditirambo, olvidaban el peán y en vez de llamar a este dios, llamaban a aquel». Es decir, en vez de llamar a Apolo, que también se denominaba Peán, llamaban a Dionisios, igualmente denominado ditirambo. Plutarco define los ditirambos que menciona como «llenos de pasión y variación, de confusión y oscilación»⁴⁹ y el peán, en cambio, como «canto ordenado y disciplinado»⁵⁰. Esta diferencia entre las tonalidades de los dos períodos del año debía llamar la atención a todo el mundo –por eso la menciona Plutarco abiertamente–, si bien el período dionisiaco presentaba un carácter cambiante para el iniciado. Empezaba con el primer mes del invierno –hacia el 8 de noviembre aproximadamente⁵¹–, es decir, con el *Dadophorios*, el «mes portador de antorchas»; precisamente de él se sabe que sólo merecía este nombre cada dos años. La celebración de las antorchas se define explícitamente como trietérica⁵². El resumen de Plutarco que recoge los acontecimientos de los períodos ditirámbicos –«muerte y desaparición, así como resurrección y renacimiento»⁵³– no puede referirse a los tres mismos meses invernales⁵⁴.

Dos años solares que sólo aparente y parcialmente tenían el mismo contenido cultural ocupaban el lugar de la trietérida. Esto podía ocurrir a lo sumo externamente en los nueve primeros meses, a partir del mes primaveral de *Bysis*, en que el oráculo empezaba a responder, supuestamente desde el 7 de ese mes, día del aniversario de Apolo; según una afirmación posterior⁵⁵, en los tiempos más antiguos sólo lo hacía ese día. En su apogeo histórico, el oráculo funcionaba en principio siempre, salvo en ciertos *apophrades hemerai*, «días aciagos»⁵⁶, que se explican más por el mito de Dionisios que por el de

48. De E apud *Delphos* IX, 389 C.

49. 389 A: παθῶν μεστὰ καὶ μεταβολῆς πλάνην τινὰ καὶ διαιρόητην ἔχούστης.

50. 389 B: τεταγμένην καὶ σώκρονα μούσαν.

51. «El 8 de noviembre es la salida temprana de las Pléyades y, en consecuencia, el comienzo del invierno según un calendario popular ampliamente difundido», según Franz Boll: *Zu Holls Abhandlung über den Ursprung des Epiphanienfestes* (Sobre el tratado de Holl sobre el origen de la fiesta de epifanía), ARW XIX, 1916-1919, pág. 190. Sobre el calendario délfico utilizado por Eduard Norden: *Die Geburt des Kindes* (El nacimiento del niño), Leipzig-Berlín, 1924, pág. 36. No obstante, Norden se equivoca al situar la resurrección del Licnito a principios del invierno. Véase más abajo, pág. 159. Según este cálculo, el cazador salvaje desaparecía del cielo a final del año, véase Boll: *Griechischer Kalender III* (Calendario griego), en: *Sitzungsbericht der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, 1913, 3er tratado, pág. 11.

52. Véase nota 47, pág. 153.

53. 389 A: φθοράς τινας καὶ ἀφανισμὸν εἴ τα δ' ὀναβιώσεις καὶ παλιγγενεσίας.

54. Este objeto de la celebración ya se dedujo de las investigaciones más antiguas sobre el calendario de Delfos: «Cada dos años, nacimiento de Dionisios – cada dos años, muerte de Dionisios», H. Pontow: *Delphi*, RE IV, pág. 1532.

55. Plutarco *Aetia Graeca* IX, 292 E.

56. Plutarco: *Alexander* XIV, 292 E

Apolo. Hasta pudo surgir el refrán, según el cual una respuesta dada durante la ausencia del dios era falsa⁵⁷. Apolo se ausentaba de Delfos en el período de su *apodemia*: sin embargo, el oráculo seguía funcionando. El motivo lo proporciona Plutarco al señalar que Delfos pertenecía a Dionisios no menos que a Apolo⁵⁸. Así se expresaba este iniciado en los misterios délficos: con discreción como hacía siempre que sabía más de lo que le era lícito manifestar.

A Dionisios no sólo le cantaban ditirambos en Delfos. A él iban dirigidos también los peanes, no sólo en un sentido más profundo⁵⁹ por ser el dios necesitado de curación y resurrección, sino a veces de forma totalmente explícita, como aquel peán dionisiaco de Filodamo que comienza coincidiendo con el ya citado ditirambo de un poeta ateniense desconocido⁶⁰:

[Δεῦρ ἄνα Δ]ιθύραμβε Βάκχ'

... Βρόμι', ἡριναῖτις ἔκου]
[ταῖσδε] ιεροῖς ἐν ὥραις.

Ven aquí, señor Ditirambo, Baco

... Bromio, ahora en los tiempos
sagrados de la primavera...⁶¹

Con estas palabras sólo se podía llamar a Dionisios, a más tardar, en el mes primaveral «agasajador de dioses», el *Theoxenios* (marzo), o en el *Bysis* (en griego común, el *Physisos*, «mes del crecimiento»)⁶². Tal cosa era posible tanto en el año de su resurrección como en el de su despedazamiento, mientras que Apolo, según su propio mito, sólo volvía en pleno verano a Delfos desde el país de los hiperbóreos⁶³.

La distinción entre el carácter «tiádico» y el «menádico» se puede aplicar a los tres meses invernales de Delfos que a partir del *Dadophorios* tenían el mito de Dionisios como contenido de sus fiestas semi o del todo secretas⁶⁴. Tanto más cuanto que la tradición sólo habla de tías en relación con Delfos y sólo menciona aquello que nada tiene que ver con las sombrías actividades menádicas: el nombre pronunciado encaja exactamente en una mitad de la totalidad de los acontecimientos de una triétérida. La otra mitad de estos acontecimientos que se producían cada dos años es mencionada por Esquilo cuando traslada la persecución de Penteo al Parnaso⁶⁵ y queda también documentada

57. *Scholium ad Pind. Pyth. IV 5; ad Callimachi Hymnum in Apollinem I.*

58. De E apud *Delphos* IX, 388 F

59. Véase más arriba, pág. 133.

60. Más arriba, pág. 143.

61. Según Powell: *Collectanea Alexandrina*, pág. 165, sólo con suplementos avalados.

62. Plutarco, *Aetia Graeca* IX 292 E.

63. Véase más arriba, pág. 148

64. Más arriba, pág. 137.

65. *Eumenides* 26, más arriba, pág. 151.

por Plutarco⁶⁶. En Delfos nunca se habla de un colegio cerrado de mujeres dionisíacas como las Diecisés de Elis⁶⁷ o las catorce *gerairai* de Atenas⁶⁸, sino sólo de un espacio o sitio llamado *Thyiai*⁶⁹ próximo al templo de Apolo, pero ya fuera de la parte habitada del lugar sagrado, probablemente en el actual llano de las eras⁷⁰. Era el lugar de reunión de las mujeres elegidas, procedentes no sólo de Delfos y de los alrededores⁷¹, sino también de localidades tan lejanas como Atenas, y llamadas con el nombre que correspondía a la parte suave de su esencia consagrada al dios: *thyades* (tíadas).

Estas mujeres formaban parte de la imagen de los meses invernales, aunque no se las podía contemplar de cerca cuando subían al Parnaso, cosa que hacían repetidas veces. En el año nuevo de la Trietérida, esto sucedía desde el momento en que, iluminado por antorchas, se «resucitaba al Ditirambo» según Plutarco⁷² hasta el despertar del Licnito, de ese ser que, en el cesto con forma de harnero, el licno, aguardaba la resurrección. Es dudoso que, en el año siguiente, la caza también empezara, bajo el resplandor de las antorchas, a principios del invierno⁷³. Ahora se trataba de subir al Parnaso, repetidas veces por lo visto, en una carrera tempestuosa que hacía que las tíadas parecieran los *thyellai*, los vientos huracanados^{74, 75}. Esta proeza no era ninguna bagatela, sobre todo en invierno. Ni siquiera las hijas de la dura naturaleza montañosa habrían sido capaces de conseguirlo si no se hubieran acostumbrado. Sabemos que Dionisios, acompañado por vírgenes de Delfos y provisto del tirso y de la piel de ciervo, descendía bailando del Parnaso y sabemos también que las mujeres dionisíacas de Beocia ya practicaban siendo todavía vírgenes, es decir, cuando todavía no podían participar de los ritos herméticos, el arte de llevar el tirso y las actividades báquicas⁷⁶. En Delfos, todo este enorme esfuerzo de la naturaleza femenina se ponía al servicio de la *zōē*, de modo consciente e inconsciente, tanto tras largos preparativos como de manera espontánea. Las energías naturales y psíquicas se alzaban desde las profundidades y se descargaban en un culto de la vida realizado de forma física.

Las tíadas de Atenas empezaban a bailar en el camino. Estas mujeres que andaban con paso tan seguro por los senderos de montaña mientras ejecutaban sus danzas nocturnas debieron de hacerlo en un estado de trance. Muchas veces

66. Véase más abajo, pág. 164.

67. Más arriba, pág. 132.

68. Más abajo, pág. 204.

69. Véase las inscripciones en Émile Bourguet: »ΘΥΑΙ=ΘΥΣΤΙΟΝ«, en: *Mélanges Perrot*, París, 1903, pág. 25. En Herodoto VII 178 se debe leer θυίτις como señala Wilmowitz: *Sappho und Simonides*, Berlín, 1913, pág. 209, nota.

70. El ἀλάννια, Bourguet, I c., pág. 27.

71. Lucano: *De bello civili* V 74 nombra a las tebanas.

72. Más arriba, pág. 154.

73. Más abajo, pág. 216 y s.

74. Por eso, los délficos levantaron un altar a los vientos en la localidad de «Thyiai» o «Thyia», véase Herodoto VII 178, según la lectura señalada más arriba, nota 69.

75. Eurípides: *Hypsipyle* fr. 752 Nauck.

76. Más arriba, pág. 143 y s.

no sabían adónde acababan de llegar. Las vivencias de las tías no podían hacerse públicas y no entraron en la literatura. Su lugar lo ocuparon las bacantes tracias desde la tetralogía de Esquilo dedicada a Licurgo; el Pangeo o la montaña de Rodope ocuparon el lugar del Parnaso. Con estos se relacionan las experiencias vividas por las tías en la literatura romana inspirada por Grecia. En Horacio, *Euhías* –la que llamó a Dionisios– se asombra al ver aparecer el paisaje montañoso cubierto de nieve, después de haber pasado la noche bailando:

*exsomnis stupet Euhias
Hebrum propiciens et nive candidam
Thracen...⁷⁷*

El Hebro es un río de Tracia que, de blanco color invernal, se halla a sus pies. Lucano atribuye las vivencias de la bacante tracia a una matrona romana adivina. Él sabe que Apolo y Dionisios son difíciles de distinguir en el ámbito profético. Cautivada por Apolo, vuela sobre el mar a Tracia. Estas son sus palabras⁷⁸:

*Que feror, o Peán? Que me super aequora raptam
Constituis terra? Video Pangaea nivosis
Cana iugis...*

¿Adónde soy llevada, oh Peán? ¿En qué tierra me dejas,
impulsada por los aires? Veo al venerable Pangeo
con las cimas cubiertas de nieve...

El paisaje vuelve a ser el mismo y vuelve a estar cubierto de nieve.

Contamos con datos sumamente concretos respecto a lo que podía ocurrir externamente a las tías en el Parnaso. En una terrible época de guerra a mediados del siglo III ocurrió que las tías, en estado de trance durante el baile nocturno, perdieron la orientación y fueron a parar a Anfisa, la ciudad vecina de Delfos. Cayeron rendidas en la plaza del mercado y se durmieron profundamente. Las mujeres de Anfisa rodearon a las durmientes para protegerlas y se ocuparon de que, una vez despiertas, pudieran volver sin ser molestadas⁷⁹. Una vez hubo que enviar una expedición de salvamento para rescatar a las tías bloqueadas por la nieve en el Parnaso: esto ocurrió sin duda en la época de Plutarco, es decir, hacia finales del siglo I o principios del siglo II d. de C. Las ropas de los hombres que participaron en la operación se congelaron⁸⁰. No es probable que las tías tuvieran ropa más abrigada que los hombres, aunque se ciñeron pieles de ciervo alrededor de los hombros. El paisaje de su *thyien*, de su entusiasmo cuya intensidad era tal que parecían volar, era la alta montaña invernal, rigurosa y concreta; y la montaña formaba parte de ese entusiasmo.

77. Horacio: *Carmina* III 25, 9-11.

78. Lucano: *De bello civili* I, 678-680; véase mi *De teletis Mercurialibus observationes* II, en: *Egyetemes Philologai Közlöny* XLII, 1923, pág. 150 y s.

79. Plutarco: *De mulierum virtute* XIII, 249 EF.

80. Plutarco: *De prima frigido* XVIII, 953 D.

27

La naturaleza no da la impresión de extinguirse en los inviernos del sur: en Grecia no lo hace en general. La vegetación nunca parece del todo muerta. Sin embargo, hay que tomarse muy en serio la realidad del invierno en el Parnaso, una montaña de 2.458 metros de altura. La rigidez inherente a la naturaleza rocosa se intensifica al congelarse las aguas. A la gente del sur, hasta la nieve en la montaña puede causarle terror. Los animales –caballos y mulos– se espantan: a buen seguro, no había gran diferencia entre la antigüedad y hoy en día. Los bosques de abetos rojos del Parnaso son de una dureza hostil. Esto se manifiesta tanto en los perfiles afilados y espinosos como también en los colores oscuros. Lo más esencial y profundo de esta naturaleza montañosa es, sin embargo, la piedra. Es en invierno cuando alcanza el máximo poder con toda su carga letal. El movimiento de las mujeres dionisíacas seguramente significaba un contraste absoluto... sin embargo, no era del todo así. El tempestuoso movimiento de las bacantes tiene algo rígido que en las representaciones se expresa en la mirada y en la postura de la cabeza y del cuerpo. La rigidez de la naturaleza y el frenesí de las mujeres dionisíacas –un frenesí que manifiesta una energía casi ilimitada– se encuentran y se complementan mutuamente. Allá donde rige Dionisios, la vida se muestra ilimitada e irreductible. La irreductibilidad también está presente en la roca. Parece como si las mujeres dionisíacas, aún más excitadas y fuera de sí por la dureza del rocoso mundo invernal, hubieran acogido en su seno la radicalidad de la rigidez y al mismo tiempo la radicalidad del movimiento. Por su apasionada vivacidad, hacían por así decir de contrapeso al gélido rigor del mundo de las rocas, de un mundo que sin este contrapeso olvidaría la vida y sólo reflejaría la rigidez de la muerte.

La postura rígida de la cabeza y del cuerpo en el movimiento de las bacantes no era antierótica. Era fuente de placer erótico⁸¹, y este también habría de descargarse. ¡Las tías no sacaban del vino las fuerzas para su proeza, a buen seguro! Antes bien, el consumo de vino las habría incapacitado para ello; y el frío invernal, podría uno creer, para el amor. Los conocedores de las costumbres populares en las regiones alpinas austríacas hablan, sin embargo, de apasionadas uniones carnales cuando se sube corriendo a las montañas. Lo hacen los jóvenes⁸² con ocasión de ciertas fiestas religiosas. Existe también un relato clásico según el cual un joven fue arrastrado por las tías durante la fiesta de las antorchas en Delfos, estando él ebrio, estado que no era necesariamente el de las bacantes del grupo. Eurípides lo relata como un suceso posible y lo inserta en el período heroico: su héroe Ión cree haber sido procreado en una situación así. Era considerado un fenómeno marginal del culto, ni siquiera propio de las auténticas tías, sino más bien de las bacantes más jóvenes arrastradas por la corriente, es decir, de las vírgenes y no de las mujeres⁸³. Por otra parte, Plutarco también menciona la *aischrologia*, el lenguaje obsceno en medio de los asuntos sagrados, los gritos y la cabeza echada hacia atrás⁸⁴. Todo esto exige establecer una distinción entre las danzas preparatorias y la verdadera ceremonia de culto⁸⁵.

81. Véase más arriba, pág. 117 con la nota 69.

82. Debo la información (de Carintia) al arqueólogo Rudolf Egger.

83. Eurípides: *Ión* 551-552.

84. Plutarco: *De defectu oraculorum* XIV, 417 C.

85. Más abajo, pág. 201.

En el primer año de la trietérida, el culto de los tres *menses* invernales, que debe llamarse «tiádico» en un sentido estricto, alcanzaba su culminación y su meta en el acto secreto de la resurrección que, una vez transcurrido el período festivo, había de producirse en el mes de *Bysis* o poco antes, porque de lo contrario todo cuanto ocurría en el Parnaso durante ese tiempo carecería de sentido. Sólo nos han llegado la definición del acto (es decir, que las tíasidas eran las encargadas de la resurrección)⁸⁶, el pequeño contenedor en que se encontraba quien había de ser resucitado (un harnero, lictor, de ahí el nombre de Licnito)⁸⁷ y la simultaneidad con otra ceremonia sagrada. Plutarco comunica esto ni más ni menos que a su amiga Clea, que por aquel entonces era la principal de las tíasidas de Delfos y al mismo tiempo estaba iniciada en los misterios de Osiris⁸⁸. Lo dice para llamar la atención sobre la coincidencia entre ambos misterios: la resurrección tanto aquí como allí, pero también el estado previo al despertar, es decir, el hecho de yacer en la tumba. La ceremonia simultánea la realizaban en secreto los hosios en el templo de Apolo, allí donde, según decían, se guardaban los restos del Dionisios desgarrado⁸⁹. «¡El asunto del trípode!» –insinúa Plutarco en otro pasaje⁹⁰. Este era el núcleo de la doble ceremonia que se realizaba, de un lado, en el templo y, de otro, en el lugar donde se producía la resurrección en el lictor.

Las tíasidas no celebraban la resurrección en el templo de Apolo. No tenían acceso a este lugar donde se celebraban ceremonias sagradas⁹¹. En Delfos había un *dionysion* –un pequeño santuario– al este del recinto sagrado, en una esquina llena de viviendas, y sus estratos empezaban ya en época micénica. Se han encontrado ahí restos de inscripciones con el nombre de *Dionysos*⁹². Es sumamente inverosímil que los grupos y cortejos –los tiasos– de las mujeres dionisiacas reunidas en el llano de *Thyia* fueran llevados allí en algún momento: no habrían tenido espacio para moverse con libertad. Para eso estaba todo el Parnaso y, para el colofón del período de danzas y ascensiones, la gran cueva de stalactitas, el *Korykion antron*⁹³, adonde huía la población masculina de Delfos en las épocas de guerra⁹⁴. Pausanias describe el camino hacia allí y se refiere además a la proeza de las tíasidas: «Más fácil resulta la subida a la cueva

86. ὅταν ... ἐγέρωσιν, véase más abajo, nota 89.

87. Véase más arriba, pág. 45.

88. Plutarco: *De Iside et Osiride* XXXV, 364 E.

89. Plutarco, I c., 365 A: Δελφοὶ τὸ τοῦ Διονύσου λείψανα παρ' αὐτοῖς παρὰ τὸ χρηστήριον ἀποκεῖσθαι νομίζουσι· καὶ θύνουσιν οἱ "Οσιοὶ θυσίαν ἀπόρρητον ἐν τῷ λεπρῷ τοῦ Ἀπόλλωνος, ὅταν αἱ Θύλαδες ἐγέρωσιν τὸν Λικνίτην. «Consideran los délficos que los restos de Dionisios están enterrados en su localidad, donde se halla el oráculo, y los santos celebran un sacrificio secreto en el santuario de Apolo cuando las tíasidas despiertan al que está en el cesto.»

90. De E apud *Delphos* II, 385 D τὸ τοῦ τρίποδος.

91. Véase más abajo, pág. 161.

92. *Chronique des fouilles* en 1950 e igualmente 1951, *Bulletin de Correspondance Hellénique* LXXV, 1951, pág. 138 ἔνθα, y LXXVI, 1952, pág. 249 y s.

93. Véase más arriba, págs. 47 y 151.

94. Ya en las guerras contra los persas, véase Herodoto VIII 36, y por último en la resistencia durante los años 1941-1944.

córica para un hombre fuerte o para mulos y caballos (...) Desde la cueva córica ya resulta difícil, incluso para un hombre fuerte, alcanzar las cimas del Parnaso; pues son estas cumbres más altas que las nubes y sobre ellas vagan las tías-das, en estado de trance por Dionisios y Apolo...»⁹⁵. Las rocas de la cueva brillaban doradas por la luz de las antorchas⁹⁶. Una inscripción a la derecha de la entrada celebraba a Pan y a las ninfas, que eran en todas partes los legítimos propietarios de las cuevas, sobre todo de las cuevas de estalactitas, según la religión griega. Sófocles, en referencia a esta cueva, las llama «ninfas báquicas»⁹⁷. Las letras cinceladas en la piedra –que también nombran a las tías-das– son, por la forma lingüística, probablemente una falsificación⁹⁸. Siempre ha sido tan evidente que el escenario de la ceremonia secreta de las tías-das, del despertar del Licnito, sólo podía ser esta cueva que el engaño no era difícil de perpetrar. El hecho de que Pausanias pase por alto la ceremonia secreta en sí, pero luego se refiera a los dioses, a Dionisios y a Apolo, revela sus pensamientos. Como Plutarco, creía en la relación de las fiestas en el Parnaso con el oráculo: este estaba incluido y afectado.

Lo que ocurría en el Parnaso y luego, como colofón, en el *Korykian antron* eran misterios, empezando con el primer fulgor de las antorchas⁹⁹. El «cómo», sin embargo –aparte del resplandor de las antorchas visible desde lejos–, siguió siendo un secreto: ninguna fuente nos informa de cómo transcurría la ceremonia en torno al licno y a su contenido. Se puede suponer la existencia de una ceremonia anterior en la cueva, cuyo sentido era el mismo¹⁰⁰: en un principio, todavía bajo el signo de la miel, el dios –que no era otra cosa que la vida indestructible– se ponía en movimiento en el *korykos*, el saco de cuero. El que yacía en el licno, es decir, en el sucesor del saco de cuero en un período posterior de la historia de la cultura, era tratado por las mujeres como niño que despierta. Se hablaba de él de tal manera que sólo se podía pensar en un niño: un niño divino cuidado por sus nodrizas divinas en un relato mitológico, que sólo podía ser Dionisios¹⁰¹, y no Zeus, cuando se mencionaba al Licnito como nombre de culto. El «qué», en cambio, era tanto aquí como en todos los misterios originarios de la antigüedad un «secreto sagradamente público»¹⁰². El falo no fue colocado en el licno sólo a partir las épocas en que ya había representaciones del harnero con el miembro viril¹⁰³. Yacía allí, como miembro separado del

95. X 32, 2 y 7.

96. Más arriba, pág. 45

97. *Antigone* 1128-1129. ἔνθα Κωρυκίαι στελέχουσι νύμφαι Βάκχλδες.

98. ΘΥΑΔΑΝ, en Hermann Collotz: *Sammlung der griechischen Dialektinschriften* II, Göttingen, 1899, Nº 1536 b, donde se observa con justa razón lo siguiente: «según nuestros conocimientos actuales, no es griego», es decir, se trata probablemente de un invento torpemente arcaizante.

99. *Scholium in Lycophronis Alexandrum* 212: μετὰ φωτὸς καὶ λαμπάδος ἐπιτελεῖσθαι αὐτοῦ τὰ μυστήρια.

100. Véase más arriba, pág. 47.

101. Véase *Orphic Hymni* XLVI I; LII 3.

102. Esta cita de Goethe del *Epirremma* a la elegía *La metamorfosis de las plantas* se emplea aquí en el mismo sentido que en mi *Mysterien der Cabiren* (Misterios de los Cabiros), Zúrich, 1945, pág. 49: «Lo mantenido en secreto en el culto griego era sin duda

dios indestructible,¹⁰³ desde que su resurrección se llevaba a cabo mediante ceremonias simbólicas no reveladas que ya no eran ritos del saco de cuero, sino los propios del licno. Y la resurrección se «conseguía»: ese era el sentido de la proeza física de las tías. Se conseguía porque ellas la hacían posible mediante un enorme esfuerzo durante los tres meses del período invernal.

Un «secreto sagradamente público»—no un *arrheton* como la experiencia de las mujeres que resucitaban a Dionisios, pero sí un *aporrheton*, del cual se sabía pero no se hablaba—era en Delfos el «asunto del trípode»¹⁰⁴. Este exigía que los «hombres sagrados» celebraran en el templo de Apolo una ceremonia secreta simultánea con el despertar del Licnito; en palabras de Plutarco, que realizaran «una ofrenda secreta»¹⁰⁵. En sus *Diálogos Delficos*, que no están dirigidos a la architada Clea, Plutarco supone que en todas partes existe un saber más o menos general y secreto en torno a los motivos de estas *aporrheta*. Según parece, ella sólo sabía más que los participantes locales de los cultos de Delfos en lo relativo a los misterios de Osiris, en los cuales estaba iniciada por su familia. Antes del «asunto del trípode» Plutarco menciona la prohibición para las mujeres de acercarse a este instrumento principal del oráculo rodeado de secretos a voces¹⁰⁶. No era fácil que los «blancos pies femeninos» pisaran el suelo del templo de Apolo, como aclara Eurípides en su *Ion*¹⁰⁷. Al final—quizá sólo a partir de la época clásica—se permitió también a las mujeres entrar, bajo determinadas condiciones, en el lugar donde se podía ver el trípode¹⁰⁸. Acercarse demasiado o, peor aún, tocarlo habría sido contrario a la *themis*, la norma religiosa, salvo para una, la pitia.

En ningún lugar se menciona ni se insinúa siquiera la pertenencia de la pitia a las tías, al menos durante el período de su actividad. ¡Su proeza no era menor que la «tíadica» sumada a la «menádica»! Era la proeza de una persona con facultades de médium—este es el término técnico actual para designar el fenómeno¹⁰⁹—que se elegía con sumo esmero entre la población femenina de

conocido por todos cuantos vivían en las inmediaciones de los respectivos lugares de culto, pero no podía ser pronunciado. Incluso tenía este carácter—el carácter de *arrheton*—independientemente de la voluntad de los participantes en el culto. Porque era en lo más profundo—precisamente en las honduras que le permitían ser objeto del culto—algo inefable: un auténtico secreto. Sólo más tarde las prohibiciones expresas convierten el *arrheton* en *aporrheton*. Estos «secretos sagradamente públicos» eran siempre superiores en cantidad a los verdaderos *arrheton*.

103. Véase ilustr. 72.

104. Véase más arriba, nota 90.

105. Véase más arriba, nota 89.

106. De E apud Delphos II, 385 c: τὸ μηδεμίαι γυναιχὶ πρὸς τὸ χρηστήριον εἶναι προσλθεῖν. Sin embargo, las mujeres no tenían prohibido consultar al oráculo, véase Amandry, I.c., pág. 111, 4.

107. 222-232

108. 232: πάντα θεᾶσθ', ὅ τι χαὶ θέμις, ὅμμασιν.

109. Jouer le rôle de médium ya se encontraba, como la expresión más evidente, en amandry, I. c., pág. 116, sin que se tratara en profundidad la cuestión de la medialidad de la Pitia. E. R. Dodds: *The Greeks and the Irrational*, 1951, también da por sentada la medialidad, sin entrar en la cuestión (pág. 73): «Considero bastante seguro que el trance de la Pitia era provocado por autosugestión, como el trance de los médiums hoy en día». Yo

Delfos¹¹⁰. Los fundamentos biológico-psicológicos se hallaban en gran número en los primeros tiempos, de tal modo que se encontraban más médiums de los necesarios¹¹¹; más tarde, en cambio, fueron escaseando. La tipología humana general del fenómeno apenas se ha modificado hasta el día de hoy¹¹². No forma parte del fenómeno la relación con la vida en sus modos de manifestación corporales, sino con un estrato del alma capaz de saberse o de creerse fuera del cuerpo: esta diferencia no modifica en nada la particularidad del fenómeno. La pitia no pertenecía a las resucitadoras o desgarradoras de Dionisios. Era capaz de comunicarse con el ámbito en apariencia totalmente extracorpóreo en el que regía Dionisios durante su ausencia, y tal cosa requería un esfuerzo aún mayor y no del todo acorporal.

El célebre trípode de Delfos era el instrumento de tan extraordinaria proeza. Una olla de bronce se hallaba sobre los tres pies metálicos¹¹³. Sus huellas, y los de un soporte central¹¹⁴, se hallaron en una placa de piedra elaborada para tal fin que quedó del suelo del *Adyton*, del sancta sanctorum del templo de Apolo (ilustración 62); antes de grabar las huellas del trípode era el lugar del ónfalo, conforme a las descripciones más creíbles¹¹⁵. Los mortales de sexo femenino, excepto la pitia, no podían avanzar hasta este punto; a lo sumo podían llegar a tenerlo al alcance de la vista. Según descripciones objetivas de la antigüedad, la olla contenía unas «suertes proféticas que, cuando los consultantes del oráculo hacían sus preguntas, empezaban a saltar, a lo cual la pitia, transportada o colmada por el dios, decía cuanto Apolo revelaba»¹¹⁶. Las

intenté una definición más precisa del fenómeno mediante la conocida tipología de la producción medial, véase mi *Gedanken über die Pythia* (Pensamientos sobre la Pitia), en: *Werke I*, pág. 357 y ss.

110. Cuando la Pitia dice de sí misma en Eurípides: *Ion* 1353: πασῶν Δελφίδων ἔχοιτερος, «la elegida entre todas las délficas», no se trata, como supone Amandry en la pág. 115, de una *expression vague*, sino que presupone una selección tan esmerada como necesaria.

111. En el apogeo del oráculo había dos Pitias actuando y una estaba disponible, véase Plutarco: *De defectu oraculorum VII*, 414 B. En tal caso, hay que suponer la existencia de varios días seguidos dedicados al oráculo.

112. Véase Ernesto Bozzano: *Übersinnliche Erscheinungen bei Naturvölkern* (Apariciones sobrenaturales en los pueblos primitivos), Berna, 1948, sobre todo en relación con la «telekinésis» (según Louis Jacolliot: *Occult Science in India*): «El faquir estiró las piernas en dirección a un recipiente de bronce lleno de agua. Al cabo de cinco minutos, el recipiente empezó a balancearse y se deslizó luego, sin agitarse, hacia el faquir. A medida que reducía la distancia, el recipiente de bronce hacía sonar unos golpes metálicos cada vez más fuertes y frecuentes como si lo golpearan con una férula».

113. El oro y el bronce nos han sido transmitidos, véase Franz Wilemsen: *Der delfische Dreifuss* (El trípode délfico), IdO LXX, 1955, pág. 80 y ss.

114. Wilemsen, l. c., pág. 92.

115. Véase F. Courby: *La Terrasse du Temple*, en: *Fouilles de Delphes II*. París, 1927, pág. 67; Leicester B. Holland: *The mantic mechanism at Delphi* (El mecanismo mántico en Delfos), AIA XXXVII, 1933, pág. 207.

116. Suidas s. v. Πυθώ ἐν ὧι χαλκοῦς τρίπους ἕδρυτο καὶ ὑπερθεν φιάλη, ἡ τὰς μαντικὰς εἶχε ψήφους, αἵτινες ἐρομένων τῶν μαντευομένων ἥλοντο, καὶ ἡ Πυθία ἐμφορουμένη, ἦτοι ἐνθουσιῶσα, ἔλεγεν ἀέξεφερεν ὁ Ἀπόλλων. Este texto claro y decisivo,

suertes saltaban de abajo arriba hacia la mano de la *pitia*. Esta demostraba sus facultades de médium, con la típica fuerza «telecinética», y sabía leer los suertes enseguida e interpretarlas dándoles forma lingüística.

Plutarco escribe que la pitia se sometía a una prueba antes de realizar el acto. El día 6 del mes –el oráculo se celebraba el 7– era llevada al *Prytaneion*, espacio de reunión de los superiores del lugar sagrado: además de los hosios, había como mínimo un *propheteles* o sacerdote, el examinador y director de la pitia. Allí tenía que echar suertes a modo de prueba: si sus suertes complementaban los de los hombres hasta llegar al cinco, superaba la prueba¹¹⁷. Debemos suponer que pasaba la noche del 6 al 7 en el sancta sanctorum, dormida o semidormida sobre la olla: era el momento del contacto físico con la misteriosa fuente de su estado de trance, de un estado que luego habría de perdurar a la luz diurna bajo el signo de Apolo¹¹⁸. La olla estaba provista de un epitema cóncavo especial para poder sentarse sobre ella¹¹⁹. El agua de la fuente de Casotis fluía por el sancta sanctorum¹²⁰. De esta agua bebía la pitia a la mañana, y cuando se agitaba en medio de su éxtasis frío, se aferraba a un laurel que se sacudía con ella¹²¹. Diversas eran seguramente sus posturas cuando se unía con su dios, Apolo¹²². La palabra griega correspondiente –*aneile*– la pronuncia, de hecho, el propio dios. Él, como pitio, sacaba sus profecías de la olla por medio de la pitia y las transmitía a través de ella. Las respuestas salían del trípode por medio de ella.

El saber en torno a la relación del trípode con la esfera subterránea y nocturna, con el lado ctónico de Delfos, se manifestaba de diferentes maneras. Pues incluso se hablaba sobre el tema. En el templo del siglo IV cuyas ruinas se han conservado y han podido ser analizadas, el trípode no se hallaba sobre una grieta en la tierra, para la cual había sido construido en su origen, según cuenta un relato posterior¹²³, como *mechane*, como un dispositivo técnico del oráculo. La utilización de una olla en un oráculo que pretendía tener un contacto con la esfera de los espíritus queda manifiesta como mínimo en la expresión: «la olla tesprótica sonante»; el oráculo tesprótico de los muertos, situado en Efira (Epiro), también ha sido excavado¹²⁴. Una relación similar con los

repetido en Eudocia: *Violarum* (en Amandry, I. c., pág. 259), fue pasado por alto, en un pasaje importante, por Wolfgang Fauth: *Pythia*, RE XLII, HB, pág. 528, 42 y s.

117. De E apud *Delphos* XIV, 391 D. El texto está en mal estado en algunos puntos, pero en su esencia es tal como lo reproduzco.

118. El estado de trance se explica de una manera más ruda diciendo que la Pitia recibía con las piernas abiertas una emanación peligrosa proveniente de abajo, véase Scholium in Aristophanis *Plutum* 39.

119. Elepitema «en que se sienta la profetisa» se llama, según Pollux X 81, *holmos*. El hecho de pasar la noche en el *holmos* se deduce del refrán ἐν ὅλμῳ εύνάσω que significa, más o menos, «me vuelvo profética» y de otros textos que recoge Amandry, I. c., pág. 40, 2 sin sacar esta consecuencia concreta respecto al proceso que se desarrolla en Delfos.

120. Pausanias X 24, 7; Holland, I. c., pág. 120.

121. Aristófanes: *Plutus* 213 con el esolio.

122. Véase F. Hauser: *Ein neues Fragment des Mediceischen Kraters*, en: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien* XIVm 1913, pág. 43.

123. Más abajo, nota 125, pág. 164

124. De Sotiris I. Dakiris, véase la expresión ήχων λέβης Θεσπρότειος en Michael

infiernos expresan el mito del dragón Pitón y el mito de Dionisios, en lo que respecta al trípode de Delfos.

La historia del triunfo de Apolo sobre Pitón puede leerse en un manual mitológico de la época de Augusto, siendo el final el siguiente: el dios que tras ese acontecimiento pasó a llamarse Pitio arrojó los huesos del dragón a la olla, la instaló en su templo y celebró unos juegos fúnebres por el muerto, los Iugos Píticos¹²⁵. Esta era la explicación del origen del *mechanē* que se daba en Delfos, seguramente junto al propio trípode. Los huesos y los dientes y hasta la piel –el *corium*– de la gigantesca serpiente, por lo cual la olla recibió el nombre romano de *cortina*, pasaron a formar parte de los comentarios poéticos de los romanos¹²⁶; hay evidentes referencias a las suertes¹²⁷ y a un paño que cubría la olla cuando no se usaba para extraer de ella los oráculos¹²⁸. Otra etimología de la palabra *cortina*, «porque contiene el corazón» (*quad cor teneat*)¹²⁹, demuestra que las variaciones lúdicas sobre el tema de los restos del dragón no se basaban en una invención superficial.

Desde Onomácrito, fundador en el siglo vi de la nueva concepción del sombrío sacrificio¹³⁰, los titanes se consideraban los asesinos y desgarradores de Dionisios. Sus actos precedían como imágenes primigenias a las celebraciones del segundo año de la trietérida. Así, Plutarco interpreta las sombrías ceremonias de las tías en el año «menádico» no sólo con una referencia a Dionisios como Zagreo, Nicelio («el nocturno») e Isidetés («el que reparte con igualdad la carne del sacrificio»)¹³¹, sino estableciendo también la relación entre «titánico y nocturno»¹³². Se refiere al despedazamiento de Dionisios. Dos tradiciones trataban del destino del dios despedazado. Según una de ellas, convertida luego en doctrina órfica ampliamente difundida¹³³, los titanes devoraron los trozos, salvo uno. Este trozo era, para los no iniciados, el corazón¹³⁴. Según la otra tradición,

Psellos: *Graecorum opiniones de daemonibus*, en mi Eleusis, pág. 200, 22, y los hallazgos, *Bulletin de Correspondance Hellénique* LXXXIX, 1965, sobre todo ilustración II. Dodona también tenía sus trípodes con calderas de bronce, probablemente en torno al roble sagrado, véase Dakaris: *Neue Ausgrabungen in Griechenland* (Nuevas excavaciones en Grecia), en: *Antike Kunst*, Suplemento I, 1963, pág. 38 y ss., ilustración 5.

125. Higino: *Fabulae CXL*: *Pythonem sagitiis interfecit (inde Pythius est dictus), ossaque eius in cortinam coniecit et in templo suo posuit, iudosque funebres ei fecit, qui ludi Pythia dicuntur*. Esto ocurrió en el cuarto día tras el nacimiento de Apolo: de este modo se explica que los *agon* píticos se repitieran a los cuatro años.

126. Véase Servio: *In Vergilii Aeneidem* II 92 y 360

127. Esta lógica idea ya fue expresada por Arthur Bernard Cook: *Zeus* II, Cambridge, 1925, pág. 231: «Quizá los guijarros que se mantenían en la olla del trípode con fines divinatorios, se explicaran como restos de Pitón».

128. Dionisio Periegetes: *Orbis descriptio*, en: *Geographi Graeci Minores* II, p. 130, 443-44, describe un revestimiento parecido a una piel de serpiente del *holmos* que se halla sobre el trípode.

129. Servio: *In Vergilii aeneidem* VI 347.

130. Véase más abajo, pág. 172.

131. De E. *apud Delphos* IX, 389 A.

132. De *Iside et Osiride* XXXV, 364 F.

133. Véase más abajo, pág. 171.

134. Más abajo, pág. 182

adaptada a la situación de Delfos, Apolo se hizo cargo de los trozos del hermano. Antes, los titanes habían sido arrojados a un olla colocada sobre un trípode y habían sido cocidos allí dentro. Apolo enterró los trozos en el Parnaso¹³⁵. Una expresión poco clara se eligió para designar el lugar del entierro: en algún lugar junto al trípode delfico¹³⁶. Sin embargo, la tumba de Dionisios se enseñaba en el sancta sactorum: Filocoro, historiador ateniense de los siglos II y III, así como un relieve ático consagrado de finales del siglo V nos la muestran.

Según Filocoro, la tumba parecía un *bathron*, una especie de escalera que se pisa¹³⁷. El relieve consagrado representa el trípode: Apolo, sentado sobre él, pone los pies sobre un *bathron* compuesto por dos escalones (ilustración 63)¹³⁸. El trípode delfico es tan alto en todas las representaciones que se necesitaba una escalera para que la pitia pudiera sentarse en el epitema cóncavo, el *holmos*. Apolo, sentado en su lugar, toca el *bathron* con los dos pies y desvela así el nexo y la idea del oráculo. Es el nexo entre lo de abajo y lo de arriba: lo que estaba abajo era el ámbito del Dionisios subterráneo, del cual Apolo extraía sus revelaciones. Se denominaba tumba: no se había erigido allí una tumba, sino que los escalones fueron declarados tumba de Dionisios y se insinuó la posibilidad de que tomara el camino a los infiernos a través de la olla. La información según la cual se podía leer además la siguiente inscripción: «Aquí yace Dionisios después de morir, el hijo de Semele»¹³⁹ puede ser mera invención¹⁴⁰ o un añadido posterior. La relación se conocía incluso sin dicha inscripción. Los trágicos atenienses, Esquilo y Eurípides, lo decían en la época en que posiblemente se creó el mencionado relieve¹⁴¹.

En la tetralogía de Esquilo dedicada a Licurgo¹⁴² se oía el grito de:

El Apolo de hiedra, el Bakchios, el adivino¹⁴³.

Esto sucedió, probablemente, cuando las bacantes tracias, las *bassarai*, atacaron a Orfeo, adorador de Apolo y del sol. El grito insinúa el saber superior

135. Orph. fr. 35 Kern.

136. Así Calímaco fr. 643 Pfeiffer y también en *Etymologicum Magnum* p. 255, 14-16: παρὰ τῷ τρίποδὶ ἀπέθετο παρὰ τῷ ἀδελφῷ.

137. Filocoro fr. 17 Jacoby FGH 328: βάθρον δέ τι εἶναι ὑπονοεῖται ή σορός.

138. Según Svoronos: *Athenisches Nationalmuseum* tabla 54. Cqok, I. c. II, pág. 221 ya llamó la atención sobre la relación con la indicación de Filocoro: «deberíamos considerar la base escalonada... como una representación de la tumba de Dionisios». Las huellas encontradas del trípode y del ónfalo (véase más arriba, nota 115 de la pág. 162) no excluyen la existencia del *bathron* delante del trípode, al otro lado del ónfalo.

139. Filocoro fr. 7 (continuación de la cita): ἐν ᾧ γράφεται· Ἐνθάδε κεῖται Διόνυσος ὁ Σεμέλης.

140. Según los modelos conocidos que se remontan a la novela de Euhemero sobre los dioses, véase Cook, I. c., pág. 220. La última de estas variaciones novelescas fue la de Porfirio: *Vita Pythagorica* XVI, según la cual Apolo, hijo de Sileno –o sea, un segundo Dionisios–, estaba enterrado en el trípode: esta idea también parte del carácter ctónico del trípode.

141. Willemsen, I. c., pág. 85.

142. Fr. 86 Mette.

143. ὁ κιρρεος Ἀπόλλων ὁ Βάκχιος ὁ μάντις.

en torno a la relación de Apolo con Dionisios, el oscuro, a quien Orfeo parecía negar a favor del dios claro, Apolo y sol en una persona: se hace una referencia al nexo délfico. En el *Licimnio* de Eurípides se gritaba así:

Baco, señor amante de los laureles, Apolo Peán,
artista de la lira¹⁴⁴.

Esto era, una vez más, conforme a la relación mostrada en Delfos por los cantos de culto, cuando los peanes no sólo se entonaban dedicados a Apolo, sino también a Dionisios¹⁴⁵.

El testimonio cultural que expresa de la forma más simple y clara esta relación es, sin embargo, el sacrificio de la cabra como requisito previo imprescindible de la ceremonia del oráculo: es el acto dionisiaco previo al rito apolíneo. En la historia del origen del oráculo que hablaba de la grieta en la tierra y de las emanaciones¹⁴⁶ fueron cabras las que cayeron en éxtasis por causa de dichas emanaciones y que descubrieron la particular naturaleza de este lugar¹⁴⁷. Poco sabemos del gran sacrificio inaugural de las consultas estatales del oráculo celebradas el día 7 del mes de *Bysios*, el mes del incipiente crecimiento¹⁴⁸ que correspondía al *Anthesterion* ático. Parece haber sido una gran época del *pater mundus*, del «estar abierto» del ámbito subterráneo para enviar sus dones hacia arriba, y la época también de las respuestas e instrucciones destinadas a los seres humanos. En esta ocasión estaba permitido el acceso de los consultantes, cuyo orden se determinaba echando suertes¹⁴⁹. Sin embargo, cuando se trataba de la pregunta de un individuo en una época especial, era el animal destinado al sacrificio quien decidía, en general, una cabra¹⁵⁰.

Por Plutarco nos enteramos¹⁵¹ de que en otros sacrificios bastaba que el animal, rociado con agua en la primera fase de la ceremonia, sacudiera la cabeza: era también lo exigido en otros rituales ctónicos. En este caso, todo el animal destinado al sacrificio debía estremecerse; había de temblar en todos sus miembros y emitir los correspondientes sonidos. Se trata, por así decir, de que diera su aprobación¹⁵² con todas las partes del cuerpo, como víctima que

144. δέσποτα φιλόδαφνε Βάκχε, Παιδὸν Ἀπόλλων εὐλύνε. Fr. 480 Nauck, ambas citas en Macrobio: *Saturnalia* I 18, 6.

145. Más arriba, pág. 155.

146. Más arriba, pág. 163.

147. Diodoro XVI 26, 2-3.

148. Plutarco, *Aetia Graeca* IX, 292 E.

149. Esquilo, *Eumenides* 31-33.

150. Amandry, I. c., pág. 104 también lo resalta. Es justificada la pregunta de si no debía ser un macho cabrío. No obstante, si precisamente el macho cabrío tenía una particular importancia en el ritual (sobre ello se hablará en el capítulo siguiente), no podemos esperar que esto también se exprese en palabras. Plutarco prefiere hablar sólo de una «victima sacrificial»: λεπτίον.

151. De *defectu oraculorum* XI VI, 435 C.

152. Esta interpretación se encuentra en el propio Plutarco: *Quaestiones conviviales* VIII 8, 3, 729 F.

representa al sacrificador y al dios que se adentraba en el ámbito subterráneo y lo abría para las preguntas y respuestas. Ocurrió una vez en tiempos de Plutarco que la necesaria reacción del animal se consiguió por la fuerza: la pitia hubo de sufrir por ello. Afectada por terribles espasmos en el sancta sanctórum, salió corriendo y emitiendo gritos inarticulados y se derrumbó. Plutarco no menciona expresamente que esto le causara la muerte¹⁵³.

Entre la muerte «voluntaria» de la víctima sacrificial y el funcionamiento de la olla sobre el trípode existía una relación. Era una muerte necesaria y cruel, la repetición del despedazamiento de Dionisios, el cual constitúa la condición previa para la existencia del oráculo y se abreviaba y simplificaba en cada sacrificio de una cabra con anterioridad a la consulta. ¡Ahora entendemos, sin embargo, por qué ninguna mujer podía acercarse demasiado al trípode! Las culpables menádicas del asesinato necesario, de la condición previa del oráculo, habían sido las mujeres en el Parnaso: eran culpables de un desgarramiento, tal vez utilizando sus propios dientes. Los datos que nos han sido transmitidos no nos permiten decir cómo se celebraba su sacrificio cada segundo invierno, en una época más bien próxima a la primavera, cuando ya había animales pequeños. La tradición sólo nos permite una reconstrucción general, que admite tanto la hipótesis de un desgarramiento como el de un descuartizamiento más sistemático¹⁵⁴.

Como el oráculo no funcionaba sólo cada dos años, aún se precisaba una ceremonia en Delfos. Para el *Bysios* del primer año de la trietérida, que empezaba precisamente con ese mes, era suficiente el rito que las mujeres dionisíacas ejecutaban en secreto en el Parnaso y que llenaba de presencia divina la olla y los infiernos. Sin embargo, cuando resucitaban al Licnito y lo acaparaban para sí, los hosios, los «hombres sagrados», debían celebrar en el templo de Apolo esa ceremonia cuyos detalles no podían revelarse¹⁵⁵. Los hosios eran cinco y estaban presentes en todas las ceremonias importantes del culto en Delfos. Pertenecían a un linaje antiquísimo que remontaba su ascendencia a Deucalión, el hombre primigenio cuya nave se posó sobre la cumbre del Parnaso tras el diluvio¹⁵⁶. Esta leyenda genealógica garantizaba que los hosios conservaran la tradición más antigua. Eran los que mejor conocían los misterios de Delfos.

Sin embargo, la condición de hosios no se heredaba, sino que se adquiría. Significaba libertad: libertad de cualquier pecado del tipo que las mujeres dionisíacas cometían cada dos años asesinando a su dios. La *hosiotés*¹⁵⁷ se

153. *De defectu oraculorum* L1, 438 AB.

154. Véase el capítulo siguiente.

155. Más arriba, nota 89, pág. 159.

156. Plutarco: *Aetia Graeca* IX, 292 D; Hermann Usener: *Die Sintflutsagen*, Bonn, 1899, pág. 40.

157. Véase Kerényi: *Die antike Religion*, 3^a ed., 1952, pág. 87: «La religión griega se caracteriza por la lejanía del ámbito subterráneo y, si bien hay diferencias según las épocas, la idea de la sanción también ocupa más bien un segundo plano. Forma parte de la *hosiotés* el que ese ámbito se mantenga como algo consciente en el fondo y al mismo tiempo alejado: mediante esta característica que se mantiene en todas las relaciones, uno se encuentra lejos de esa amenaza».

527

adquiría sacrificando a un animal, el *hosiotér*¹⁵⁸. Se trataba por lo visto de una sacrificio sustitutivo, bajo el signo de la identidad de dios, ser humano y animal que caracteriza a la religión dionisíaca. Las procesiones de las *Pythais* nos han demostrado que el toro bien puede considerarse una víctima sacrificial representativa de Delfos¹⁵⁹. Los hosios, en virtud de las identificaciones con el sacrificiado, poseían una libertad absoluta en el ámbito donde reinaba el Dionisios subterráneo. Tauros, «toro», lo llama el lenguaje –similar al de un oráculo– del poeta alejandrino Licofronte, quien habla de un sacrificio secreto de Agamenón en Delfos, cuyo destinatario era el dios¹⁶⁰. Una inscripción que hace referencia a esta ofrenda legendaria permitió localizar de forma aproximada el *Dionysion* de Delfos¹⁶¹, es decir, un pequeño santuario situado fuera del gran recinto sagrado. Allí no se reunían desde luego las tíasas¹⁶², sino posiblemente los «hombres sagrados» para ejercer cada uno sus funciones.

La esquina dionisíaca situada fuera del templo de Apolo posiblemente tenía ese objetivo: con esto no expresamos más que una mera hipótesis. El Parnaso constituye un recinto mucho más grande para los misterios dionisiacos que lo que era Delfos para su culto de Apolo. Y aquellos misterios fueron los que más tiempo pervivieron. El precio de la supervivencia fueron sin duda la simplificación y el avillanamiento, en que las orgías dionisiacas secretas siempre solían caer con facilidad. El romano Macrobio habla hacia el año 400 d C. de un *thiasos* masculino, de un *coetus* formado por hombres que, disfrazados de sátiros, participan en las celebraciones de las tíasas. «En este monte Parnaso –cuenta¹⁶³– se celebran fiestas dionisiacas triéticas en que se ve con frecuencia (tal como dicen) una compañía de sátiros y en general se oyen también voces. A menudo se escucha también el sonido de los timpanos». El recuerdo de las tíasas y de los timpanos (*tympana*) que se creían oír seguía vivo al comienzo de nuestro siglo en la zona del Parnaso. Las tíasas se convertían para los campesinos en *neraides*, espíritus femeninos. Tal miedo inspiraban que se creía que las cimas de los abetos se inclinaban hasta tocar la tierra por el mero poder de su presencia¹⁶⁴. Con ese mismo poder inclina el propio Dionisios un abeto en las *Bacantes* de Eurípides¹⁶⁵. Las bacantes, todas juntas, lo imitan ¡Este detalle que ha sobrevivido tanto tiempo, el doblar un abeto, quizás fuera desde siempre la expresión de la fuerza que rezumaban las tíasas!

158. Plutarco: *Aetia Graeca* IX, 292 D.

159. Más arriba, pág. 152.

160. Licofronte: *Alexandra* 209-210.

161. Véase Georges Daux-Jean Bousquet: *Agamemnon, Télèphe, Dionysos Sphaléoptes et les Atalides*, en: *Revue Archéologique* VI sér. XIX, 1942-1943, pág. 119 y ss. y *Chronique des fouilles*, más arriba., nota 92.

162. Véase más arriba, pág. 159 y s.

163. Macrobio, I. c.: *In hoc monte Parnaso Bacchanalia alternis annis aguntur: ubi et Satyrorum, ut affirmant, frequens cernitur coetus, plerumque voces propriae exaudiuntur: itemque cymbalorum crepitus ad aures hominis saepe pervenient.*

164. Alexandros Emmanuel Kondoleon: Οδηγός τοῦ Κωρυκίου "Αντρου", Atenas, 1911, pág. 15-18 (ώστε αἱ κορυφαὶ τῶν ἐλατῶν καμπτόμεναι ἔγγιζουσι τὴν γῆν).

165. 1064-1069, 1109-1110.

Un culto de la antigüedad tan importante y vivo y tan complejo como el delfínico, compuesto de múltiples estratos, sólo puede ser descrito dejando grandes lagunas y, en muchos sitios, trazando líneas a modo de prueba. Esto ocurrió al final del anterior capítulo. A pesar de los ruidosos meses de invierno, de las ceremonias secretas en el Parnaso y en el propio templo del oráculo, Dionisios se mantuvo en un segundo plano. Su culto en Delfos consistía en cuidar de ese suelo nutritivo sobre el cual se producían las iluminaciones de la religión apolínea. Estas afectaban sobre todo a las comunidades más grandes, a los estados. El dios de la *zōé*, en cambio, no salía del ámbito de su trietérida, pero encontraba el camino hacia el ser humano mediante pequeñas comunidades y, aunque resulte paradójico, por medio de los libros.

Un culto vivo no precisaba de documentos escritos en Grecia. El mito proporcionaba la justificación y la base para las ceremonias del culto. Estas ceremonias no eran otra cosa que el propio mito, así como este no era otra cosa que la propia realidad que expresaba. El mito de Dionisios manifestaba la realidad de la *zōé*: su indestructibilidad vivida por el alma como algo real y su peculiar y dialéctico nexo con la muerte. Las ceremonias del culto eran fijas y se realizaron durante siglos de acuerdo con el mismo patrón. Quien podía verlas y practicarlas, las veía y las practicaba. Sólo las innovaciones del culto precisaban fijarse por escrito. Una obra de Onomácrito titulada *Teletai* —«Iniciaciones»— sirvió precisamente para tal fin. El autor, personaje histórico del siglo vi a. de C.¹, también se dedicó a la redacción de oráculos y fue acusado de falsificación: fue, pues, un teólogo no admitido en las filas de los sabios de los griegos ni más tarde en la historia de la filosofía. Contaba no sólo con los oráculos como base, sino también con cierto tipo de textos religiosos, a los que sumó los suyos.

Una forma especial del mito utilizaba entre los griegos la escritura; era de entrada una literatura o estaba destinada a serlo y no se hallaba relacionada con el culto. No apuntaba a la vida, sino a su continuidad imaginaria: a la duración que se suponía y se creía de la vida, pero que de hecho estaba separada de ella. Homero hizo, a su manera, algunos intentos en este campo, y así surgió el canto XI de la *Odisea*, el viaje de Odiseo a los infiernos. El descenso a los infiernos formaba parte del mito de Orfeo. La relación de este mito con la escritura que servía a la durabilidad era algo evidente, a diferencia de lo que ocurría en el caso de la religión dionisíaca, que estaba al servicio del mito y del culto. La religión dionisíaca poseía su propia «filosofía» inmanente e inherente, su «dialéctica», que se distinguía de la literatura órfica, la cual partía del descenso de Orfeo a los infiernos. Los descensos a los infiernos por parte de hombres mortales —es decir, no de dioses como Dionisios— llevan implícitos los principios de una psicología y de una filosofía moral: la doctrina de la inmortalidad del alma y del castigo de los malhechores. Ya no se puede hablar, pues, de una filosofía sólo «inmanente» como en el caso de la «dialéctica» de la religión dionisíaca, sino de una concepción pre-filosófica.]

1. Herodoto VII, 6; véase mi ensayo *Die Münzen des Onomakritos* (Las monedas de Onomácrito), en: *Mythos* Raccolta Mario Untersteiner, Génova, 1970, pág. 171 y ss.

25

La interpretación que dio Melampo al porte de los falos —a la faloforía o falagogía—, en la introducción de la religión dionisíaca², sólo consistió en relatar el mito en que se basaba esta ceremonia más chocante del culto, es decir, se limitó a ser mitología. No hay explicación filosófica en este caso ni «simbólica» en el sentido de los simbólicos posteriores. No obstante, cuando el filósofo Heráclito de Éfeso topó en el siglo vi con las faloforías, acertó en el sentido filosófico de esa ceremonia aparentemente obscena con la siguiente frase: «Si no fuera Dionisios al que dedicaran la procesión y el canto del falo, sería el comportamiento más desvergonzado. Pero Dionisios, al que saludan con frenesí y ante el que se comportan como las bacantes, es el mismo que Hades».³ Para Heráclito, esta identidad era un hecho decisivo que podía invocar pues era de todos conocida. En él basaba su propia filosofía de la identidad de los contrarios. Y, una vez en posesión de su filosofía, fue capaz como ningún otro de comprender y de expresar la importancia de la unidad del dios Dionisios y de Hades.

Los textos de carácter órfico nunca llegaron a estas alturas. No obstante, el logro de Onomácrito, cuando asumió el papel de Orfeo, es decir, de escritor órfico, consistió en una reforma y en sentar las bases para una nueva misión de la religión dionisíaca. Ya hemos conocido a un hombre que fue su precursor y, supuestamente, su primer misionero en Grecia: Melampo de Pilos. Sin embargo, las ceremonias más secretas eran celebradas por mujeres, para el bien de toda la comunidad integrada tanto por hombres como por mujeres. Sus ceremonias iban dirigidas, sin duda, al bien de todos. No obstante, eran las ceremonias de ellas, misterios exclusivos de las mujeres, y daba la impresión de que poseían al dios en exclusiva, a pesar de que de este modo se convertían también necesariamente en pecadoras. El ateniense Onomácrito disolvió esta atadura arcaica que ligaba las ceremonias místicas a las mujeres e hizo que también los hombres —sólo hombres de los tiempos primigenios— pecaran por la humanidad futura, con el fin de que todos los seres humanos encontraran el camino para identificarse con el dios sacrificado y participar de su indestructibilidad mediante esos mismos rituales místicos que ya no eran un culto secreto exclusivo de las mujeres.

Se dice de Onomácrito que adoptó el «nombre de los Titanes» de Homero⁴ y «ordenó» (*synetheken*) las «orgías» —ceremonias de los misterios— de Dionisios. Cantó (*epoiesen*) que fueron los Titanes los culpables de los sufrimientos de Dionisios⁵. El piadoso Pausanias comunica de este modo un

2 Véase más abajo, pág. 198 y más arriba, pág. 120 s.

3 En Hermann Diels (ed.): *Die Fragmente der Vorsokratiker*, fr. 15 (6^a ed 1154 y s.): εἰ μὴ γέρε Διονύσωι πομπὴν ἐποιοῦντο καὶ ὑμνεον δίσμα αἰδοίοσιν, ἀναιδέστατα ἔργαστ' ἄν: ὡνδὸς δὲ Αἴδης καὶ Διόνυσος, ὄτεωι μαίνονται καὶ ληνοῦζουσιν. En contra de la errónea interpretación de estas líneas por parte de Albin Levsky: *Dionysos und Hades*, en: *Wiener Studien* LIV, 1936, véase también G. Aurelio Privitera: *I rapporti di Dioniso con Posidone in età micenea*, en: *Studi Urbinati* XXXIX, 1965, pág. 203.

4. *Ilíada* XIV, 279

5. Pausanias VIII 37, 5: παρὰ δὲ Όμήρου Ὀνομάκριτος παραλάβων τῶν Τιτάνων τὸ ὄνομα Διονύσωι τε συνέθηκεν ὅργα καὶ εἶναι τοὺς Τιτάνας τῷ Διονύσῳ τῶν παθημάτων ἐπόησα αὐτούργοις.

hecho que en la época del emperador Adriano era todo ~~ya~~ conocido. Era un conoedor de los textos religiosos todavía accesibles en aquella época. Así pues, el texto arriba mencionado de Onomácrito, las *Teletai*⁶, se debe considerar una obra que podía contener tanto las ceremonias como su prehistoria mítica. Los nuevos misterios dionisíacos, que compuso a partir de los antiguos, necesitaban el fundamento mítico que ahora ya debía existir de forma escrita. Por medio de Onomácrito y de su concepción, la ceremonia sacrificial mística que las mujeres dionisíacas celebraban en secreto pasó a la literatura, de los neoplatónicos y puede ahora reconstruirse. Los textos que hemos de analizar para tal fin se hallan muy lejos del culto délfico, tanto en lo espacial como en lo temporal. Provienen de los últimos siglos de la antigüedad y se basan en obras que como escritos sólo podían tener una relación contradictoria con la antigua religión dionisíaca. No obstante, nos permiten describir detalles que formaban parte parte del culto desde la época primitiva –quizás incluso de la más temprana– de la presencia del dios en Grecia.

Desde Onomácrito regía en el orfismo una doctrina que puede expresarse con las siguientes palabras, aunque en ninguna parte esté resumida de esta manera: no sólo cada una de las mujeres dionisíacas, servidoras de Dionisios, oculta a una enemiga del dios que estalla y se convierte en asesina. Todos los seres humanos son así, pues todos son de la misma materia que los primeros enemigos del dios, pero todos llevan también dentro algo de ese dios, de esa vida divina e indestructible. Onomácrito lo expresó adoptando de Homero los nombres de los Titanes. Los seres humanos descienden de los Titanes de una manera especial. El filósofo neoplatónico Olimpiodoro la describe con precisión en su comentario sobre el *Fedón* de Platón⁷: tras los tres primeros soberanos del mundo –Urano, Cronos y Zeus– Dionisios accedió como cuarto al poder. Pero los Titanes que lo rodeaban lo desgarraron animados por Hera y comieron de su carne. Zeus se enfureció y mató a los Titanes con su rayo. De las emanaciones de los muertos se formó hollín. Del hollín se hizo una materia y de esta materia surgieron los seres humanos.

Es decir, no se dice simplemente que el género humano surgió de las cenizas de los Titanes, que sería «uno de los principales dogmas de la teología órfica»⁸. Si la doctrina se resumiera correctamente de esta forma tan sumaria, habría sido inútil registrar los detalles de la combustión. «Nuestro cuerpo es dionisíaco –añadió Olimpiodoro–, pues somos parte de él, puesto que venimos del hollín de los Titanes, y estos comieron de su carne.» El hollín y las cenizas no son lo mismo. La palabra utilizada, *aithále*, significa vapor sublimado en la alquimia de la antigüedad tardía⁹. Si la historia hubiera sido un invento y no algo basado en los hechos del mito y del culto, habría bastado atribuir a la ceniza –en griego, *spodós*– el origen del hombre a partir de los Titanes para

6. Suidas, s. v.: *Orpheus*; véase Adolf Krueger: *Quaestiones Orphicae*, tesis doctoral, Halle, 1934; en contra, con una crítica injustificada, Konrad Ziegler: *Orphische Dichtung* (Poesía órfica), RE XXXVI 1, 1942, pág. 1414.

7. In *Platonis Phaedonem commentarii*, ed. Norvin, 61 C, pág. 2, 21; Prph. fr. 220 Kern.

8. Otto Kern: *Orpheus*, Berlín, 1920, pág. 43; *Orphiker auf Kreta*, en: *Hermes* LI, 1916, pág. 554.

9. M. Berthelot: *Collection des anciens alchimistes grecs*, París, 1888, pág. 250.

asentar la doctrina. Ambos elementos, el titánico como el dionisiaco, habrían estado presentes en la ceniza. El recurso de las emanaciones y su concreción en una materia, el «hollín de los Titanes», revela al maestro de una síntesis que quería recoger en su composición todos los hechos que conocía, y este maestro sólo podía ser Onomácrito.

Adoptó el nombre de los Titanes para designar a los seres que realizaron /en un principio el sombrío sacrificio dionisiaco: el asesinato y el despedazamiento del dios. Sin embargo, los Titanes seguían siendo entidades concretas de la mitología griega. Su destino era conocido. Zeus los había derrotado en la titanomaquia y los había arrojado al Tártaro. Cuando en la filosofía popular de la época romana surge la idea¹⁰ de que los seres humanos descenden de la sangre de los Titanes, parece tratarse más de una secularización del nuevo mito de Onomácrito –convertido en doctrina órfica de los misterios– que de una versión más antigua. En el libro órfico de los himnos, obra del período postcristiano¹¹, se halla una oración dirigida a los Titanes. Allí se les llama «antepasados de nuestros padres» y «origen y fuente de todos los mortales cargados de esfuerzos», cosa que eran desde Onomácrito¹². Sin embargo, también se les pide ayuda cuando el espíritu de un antepasado importuna una casa¹³. Convertidos en espíritus de los antepasados y fantasmas, son capaces de despachar a un espíritu rencoroso. En el himno también se les asigna ese rincón más profundo y subterráneo al que, según la tradición vigente por doquier, Zeus los arrojó y desterró.

Cuando aparecieron para matar al niño Dionisios, lo hicieron como espíritus procedentes de los infiernos y fueron devueltos a su sede eterna por el rayo de Zeus. Onomácrito detalló lo sucedido: causada por el calor del rayo, una emanación emergió de los afectados y ascendió como un humo. Ellos desaparecieron en el Tártaro, pero de la emanación se hizo un hollín y del hollín se hizo la materia de la humanidad. De este modo se unificaban dos hechos: el antiguo mito de los Titanes y otro hecho cultural, una materia que quedaba como el resto de un incendio. En esta materia se centró luego Onomácrito: según él, contiene a Dionisios, además de lo que de los Titanes quedó en la tierra. El hollín guardaba la sustancia dionisiaca que se hereda continuamente de ser humano a ser humano. De este modo se proporciona al dios una sustancialidad que no suele

10. Dio Crisóstomo: *Orat.* XXX 10; Ovidio: *Metamorphoses* I 156-162; Krueger, l. c., pág. 46.

11. Véase más arriba, pág. 143 y s.; Ziegler, l. c., pág. 1332.

12. *Orphei Hymni* XXXVII 2 y 4.

τήμετέρων πρόγονοι πατέρων ...

ἀρχαι καὶ πηγαι πάντων θνητῶν πολυμόρχθων.

Las dos versos siguientes, que consideran descendientes de los Titanes a todos los seres vivos, implican la doctrina de la transmigración de las almas. Esta doctrina se remonta en Grecia probablemente al mito de Orfeo y a las experiencias orgiásticas del culto de Dionisios, tal como se conocen por los Cretenses de Eurípides; véase mi *Pythagoras und Orpheus*, Werke I, pág. 43 y más arriba, págs. 70 y s. y 163 y s.

13. *Orphei Hymni* XXXVII 7-8.

existir en la religión griega: a lo sumo en las explicaciones «psicológicas» de los dioses y, dentro de la religión dionisíaca, sólo en este caso.

Del mito de Dionisios, tal como se concreta en el culto, se extraen aquí las consecuencias más concretas. El mito de la reaparición de los Titanes, combinado con un mito más antiguo relativo al asesinato del niño divino, y el mito del incendio en el que el pequeño Dionisios no sucumbió se convirtieron, en la síntesis de Onomácrito, en los dos actos de un drama. Constituían el contenido de dos ceremonias místicas que Onomácrito encontró dadas y que transformó poéticamente y reinterpretó introduciendo a los Titanes. Dedicaremos el siguiente capítulo al primer acto, la entronización. El segundo acto se basaba en la ceremonia de sacrificio mística de las mujeres dionisíacas. Pues una comida era el punto culminante, la verdadera catástrofe de todo el drama, que traía consigo el cambio hacia el bien de la humanidad.

Los Titanes habían sorprendido al niño divino Dionisios: eso contaba desde Onomácrito la historia universal órfica¹⁴ que, tras el reinado de Zeus, desembocaba en el período universal dionisiaco perceptible en aquel momento, es decir, en el período de los propios órficos: en los mil años que van desde Onomácrito a Nonnos, cuya epopeya dionisíaca es el último gran testimonio de la religión dionisíaca. El niño fue matado y preparado para la comida. La muerte se produjo por desgarramiento en la versión más difundida. Era el *sparagmós*: la ceremonia extática que conocemos de Creta¹⁵. Nonnos, sin embargo, menciona también el cuchillo de los Titanes, la *Tartaria machina*, el «cuchillo infernal», el instrumento del pecado titánico. Formaba parte de la ejecución de la ceremonia, pero se trataba de un ritual diferente y más complejo que el *sparagmós*. Los autores deben utilizar el cuchillo de múltiples formas cuando el ser muerto ha de ser cortado en siete trozos y un órgano ha de ser separado y guardado. Así se nos describe la preparación de la comida¹⁶:

La víctima de los Titanes fue cortada en siete trozos y arrojada a una olla que estaba sobre un trípode. Allí se cocieron las siete partes. Luego los trozos de carne se sacaron de la olla y se espesaron. Así se los sostuvo sobre el fuego. Sin embargo, la comida no pudo consumirse. Apareció Zeus atraído por el olor y evitó con su rayo que los Titanes acabaran esa comida de caníbales. Era de caníbales por cuanto seres divinos se disponían a devorar a un ser divino. Cuando los seres humanos lo imitaban en sus ceremonias sagradas, ya no era cosa de caníbales: una víctima sacrificial representaba al niño divino. Por eso, el pequeño Dionisios se llamaba *keroén brephos*, el «lactante provisto de cuernos», en la obra de Nonnos.

El propio Dionisios era llamado *Eriphos*, «cabrito»¹⁷; esta era su forma animal más conocida en la mitología¹⁸. Un mito de estilo tardío contiene también

14. En su última forma. «Las historias sagradas en veinticuatro cantos» (*Iēpol λόγοι ἐν βαψιωδέσις κεῖ*): *Orph. fragmenta* 60-235 Kern.

15. Véase más arriba, pág. 89

16. *Orph. fragm.* 34; 35; 210; 214 Kern.

17. Hesiquio s. v. "Ἐριφός ὁ Διόνυσος. Esta es la lectura correcta. El *Eriphos* en Stephanus Byzantinus s. v. *Akrōreia* es probablemente Pan.

18. Véase Antonino Liberalis XXVIII; Ovidio: *Metamorphoses* V 329; Mythographus Vaticanus I 86 p. 24 Bode.

el elemento de la cocción¹⁹. Zeus, tras guardar a Dionisios en el muslo antes de que naciera, entregó al lactante a Hermes. Este llevó el niño a Ino, generalmente conocida como nodriza de Dionisios²⁰. Ella y su esposo Atamas habían de criar a Dionisios como si fuese una niña. Hera, célosa, hizo que ambos enloquecieran. Tenían dos hijos. Atamas, enloquecido, persiguió a su hijo mayor, Learco, como si fuera un corzo y lo mató. Ino arrojó a su hijo pequeño, Melicertes, a una olla llena de agua hirviendo y se lanzó luego con él al mar. Zeus salvó a su hijo de la cólera de Hera: lo transformó en cabrío y lo envió luego por medio de Hermes a las ninfae de Nisa.

El relato está lleno de elementos dionisíacos: la vestimenta del pequeño dios que insinúa su afeminación, la locura, la caza del supuesto corzo, la cocción de un niño divino en una olla, la metamorfosis en un cabrío. No cabe la menor duda de que el fondo cultural del mitologema era el sacrificio dionisiaco en que se inmolaba un cabrío y se cocinaba en una olla. Los Titanes aún no habían aparecido: el mitologema demuestra que el ritual podía realizarse sin ellos, por medio de una mujer o de varias mujeres. Esto ocurría en la práctica del culto dionisiaco. Ino era una mujer primigenia dionisiaca, nodriza del dios y ménade divina. Representa a las nodrizas que se convirtieron en asesinas del niño encomendado a ellas, adorado por ellas y –tal como se puede afirmar basándose en el culto délfico– resucitado por ellas.

En la preparación de la comida en el caso de los Titanes, no sólo tenían importancia el despedazamiento y la cocción, sino también el acto de asar que seguía al de cocer, así como la secuencia en sí. Respecto a esta se dice explícitamente que todo el proceso era el ritual de un misterio. Entre los problemas de Aristóteles que estuvieron mucho tiempo sin publicar y que por eso se llaman *Problemata anekdota* leemos lo siguiente²¹: «¿Por qué está prohibido asar lo cocido, pero es costumbre cocer lo asado? ¿Será por aquello que se dice en los misterios?». En los misterios –primero sin duda en las *Teletai* de Onomácrito– se contaba que el pequeño Dionisios, como el cabrío sacrificado, fue cocido primero y luego asado. Esta secuencia acabó de forma catastrófica: Zeus quemó con su rayo el asado y a quienes lo preparaban. El sacrificio mítico en que se basaba el relato acabó con la comida quemada, con la carne calcinada, humeante y convertida luego en hollín, en esa materia tan importante para Onomácrito.

Podemos ver la secuencia de la ceremonia desde el despedazamiento de la víctima sacrificial hasta la quema de los restos –no de todos los restos, pues un trozo se guardaba–, pero no tenemos la respuesta a todas las preguntas. ¿Qué había de mantenerse en secreto o era incluso inpronunciable: *apórrheton* o *arrheton*?²² La relación con Dionisios sólo se percibe en líneas generales, por cuanto conocemos las sombrías ceremonias de sacrificio que le correspondían en determinadas épocas y rememoraban su aspecto lugubre. El *sparagmós* de animales jóvenes al que se dejaban arrastrar las ménades era un acto de este

19. Apolodoro: *Biblioteca* III 4 3; Kerényi: *Mythologie der Griechen*, pág. 257.

20. Véase más arriba, pág. 130 y más abajo, pág. 258.

21. III 43 ed. Bussemaker, véase Salomon Reinach: *Cultes, mythes et religions* V, París, 1923, pág. 61 y ss.

22. Véase Kernényi: *Eleusis*, pág. 24 y ss.; más arriba, pág. 161.

tipo: acto asesino sin cuchillo. Era bastante público y se representaba. Se supone que en Delfos también se desarrollaba en el ámbito de la ceremonia mística, como si fuera el punto de partida del *arrheton*, en el cual sí se utilizaba el cuchillo.

El despedazamiento –no el desgarrar ni el devorar– forma parte de un estrato del mito que nos hace recordar el mito de Osiris como algo paralelo. Isis buscó y reunió los miembros de su esposo. Su resurrección se consiguió cuando apareció también el miembro viril y la pareja divina se unió en el amor²³. El mito griego, tal como ha entrado en la literatura, es distinto. Se contaba que Rea, madre de los dioses, reunió los trozos de Dionisios y resucitó al dios²⁴. Su papel correspondía a una genealogía según la cual Dionisios no era hijo de Semele, sino de Perséfone, la cual no era hija de Deméter, sino de Rea. Diodoro señala a los cretenses como fuente de esta genealogía²⁵. El elemento de la búsqueda y reunión de los miembros también se mantuvo vivo en un ámbito más amplio del mito de Dionisios. Se insertó en la historia de Autonoé, una hermana de Semele, y del hijo de Autonoé, el cazador Acteón, doble de Learco, hijo de Ino, que era otra hermana perteneciente a esta familia. Autonoé tuvo que recoger los miembros de Acteón, cazado y desgarrado por sus perros que lo tomaron por un corzo²⁶.

Si el despedazamiento en la ceremonia sacrificial mística se fundamentaba en un despedazamiento de este tipo en el mito, que era el requisito previo del restablecimiento y de la resurrección, la carne del sacrificio a buen seguro no estaba destinada a ser comida. Diodoro habla del destino del Dionisios despedazado, a quien llama hijo de Deméter, cosa esta que era posible tanto conforme a los órficos como a los cretenses, sin nombrar a Rea. Ofrece la explicación de los «fisiólogos» respecto al significado de decir: Deméter buscó y reunió los miembros de su hijo Dionisios²⁷. Es la tierra la que restablece la vida después de que haya pasado la vendimia y que haya sido desbarbada, para

23. Según un texto egipcio antiguo, en Eberhard Otto: *Osiris und Amun*, Múnich, 1956, pág. 27: «Viene a ti (es decir, a Osiris) tu hermana Isis, jubilosa de amor por ti. La has sentado sobre tu falo. Sale tu semen y entra en ella... sale de ti como Horus». Otto añade: «Imágenes posteriores representan el misterioso acontecimiento de tal manera que ella se posa con forma de una hembra de gavilán... sobre el cuerpo del esposo muerto y concibe el hijo de él». Véase *Osiris und Amun*, pág. 56, ilustración 5 e ilustraciones 16-19. Otras pruebas (imágenes y textos) en Theodor Hopfner: *Plutarch über Isis und Osiris* (Plutarco sobre Isis y Osiris), Praga, 1940, pág. 82 y ss. Segundo Plutarco, *De Iside et Osiride* XVIII, 358 B, Isis no encontró el falo por cuanto fue devorado por ciertos peces; luego levantó una imitación y así consagró el falo: *ἀντ' ἐκείνου μίμημα ποιησομένην καθηρῶσαι τὸν φάλλον, ὅτι καὶ νῦν ἀρτάζειν τοὺς Αἰγυπτίους*. Por el añadido: «que los egipcios sigue celebrando en la actualidad» es seguro que la leyenda explica el uso de un falo artificial en ciertos ritos. Según Plutarco, son ritos egipcios, ya que, abiertamente, sólo puede hablar de ellos y no de los ritos secretos griegos.

24. Filodamo: *De pietate* 44 p. 16, 1 ed. Gomperz: *Euphorion* fr. 36 en Powell: *Collectanea Alexandrina: Orph fragm.* 36 Kern

25. Véase más arriba, pág. 86 y ss.

26. Kerényi: *Mythologie der Griechen*, pág. 143 y ss.

27. Diodoro III 62, 7-8.

que pueda dar frutos en la época de la madurez. Y luego añade: «Con ello coincide lo que se dice en los poemas órficos y lo que se representaba en los misterios»²⁸. Esta segunda mención expresa de los misterios, que sólo podían ser los de Dionisios, se refiere a las mismas ceremonias, que van desde el sacrificio y el despedazamiento hasta la combustión.

El gran poema didáctico órfico enseñaba lo siguiente²⁹: el último don de Dionisios fue el vino, y el autor del poema llamó *Oinos*, «vino», al dios. El paso de una ceremonia sagrada de los viñedos a los libros y misterios de los órficos se produjo mediante la reinterpretación y adopción de la ceremonia sacrificial secreta que constituía la conclusión de la trietérida. Una forma simplificada del gran rito se mantuvo en los viñedos. La costumbre de sacrificar una cabra a la vid se conservó durante toda la antigüedad griega y romana. El sacrificio se justificaba mediante una suerte de ley del talión, aduciéndose que las cabras pecaban contra los sarmientos cuando se las dejaba entrar en los viñedos. «Así ocurría —cuenta Marco Terencio Varro— que se sacrificaban machos cabríos a Dionisios, el descubridor de la vid, como si pagaran ojo por ojo.» La explicación presupone la idea de la sustitución: a cambio de la vid, el macho cabrío. En un epigrama de Leónidas de Tarento se oye una voz desde la tierra adonde ha ido a parar el Dionisios despedazado, y la voz amenaza al macho cabrío: «Sigue devorando los fructíferos sarmientos: ¡la raíz aún proporcionará vino en abundancia para rociarte cuando te sacrificuen!»³⁰

Una sustitución adicional se manifestaba en el hecho de que la carne de la víctima sacrificial se cocía. También era corriente en los sacrificios a las Horas, las diosas de la fructificación, en los cuales Dionisios fue admitido por primera vez en Atenas³¹. Filocoro, conocedor práctico y teórico de las ceremonias de culto del siglo III a. de C. en Atenas, escribió sobre ello en su obra *De los sacrificios*³². «Cuando los atenienses ofrecen víctimas a las Horas, no asan la carne, sino que la cuecen. Piden a estas diosas que impidan el calor y la sequía continuas y rezan para que hagan florecer y fructificar todo cuanto crece trayendo calores favorables y lluvias oportunas. Asar es, en efecto, menos útil: la cocción no sólo elimina lo crudo, sino que ablanda las partes duras y hace que el resto también sea comestible.» Para decir «hacer que sea comestible» Filocoro emplea una palabra que también significa «hacer que sea maduro»: *pepainein*.

El sentido de la ceremonia es evidente por cuanto no presenta todavía ningún motivo para mantenerla secreta. Un cabrito había de morir para que la vid volviera a crecer de la tierra. La carne de la víctima sacrificial se cocía: del mismo modo, las uvas de la vid habían de volverse maduras y comestibles. Luego, la carne se sostendía sobre el fuego y se quemaba. En griego, se podía decir en vez de *holokautoun*, «quemar del todo», también *holokarpoun*, «fructificar

28. τὰ παρεισαγόμενα κατὰ τὰς τελετάς.

29. *Orph. fragm.* 216 Kern.

30. Varro: *Res rusticae* I 2, 19; Leonidas: *Anthologia Palatina* IX 99; véase Euenos: ibid. IX 75.

31. Véase más arriba, pág. 120.

32. Ateneo XIVm 656 A; respecto al pasaje citado de Aristóteles, extraído de Salomon Reinach, l. c.

del todo»³³. La mezcla de la carne quemada y la tierra está documentada por una inscripción de Perinto, ciudad del Helesponto. Es un oráculo de la Sibila y resume de manera un tanto misteriosa el proceso de inmolación de un macho cabrío. El oráculo creó y aglutinó probablemente la comunidad dionisíaca de Perinto y prescribía el sacrificio como ceremonia fundacional:

ἔπειν δ' ὁ Βάκχος εὐάσσας πληγήσεται
τότε αἷμα καὶ πῦρ καὶ κόνις μιγήσεται³⁴

«Una vez que el Baco, que grita "Evohé", reciba el golpe, se mezclarán la sangre, el fuego y el polvo» (dicho así por sangre, hollín y polvo). La cauta descripción del sacrificio no sólo en este caso, sino aún más en las otras fuentes, demuestra el carácter ambivalente de una ceremonia de la se prefería no hablar. Además, se insinúa un motivo para el secretismo. Sólo el oráculo podía permitirse el lujo de desvelar más que otros autores. La excepción fue Himerio, un orador pagano tardío, perteneciente a un período en que los secretos ya se trataban con cierta relajación.

Era evidente que los versos del oráculo apuntaban a la muerte de Dionisos, que también en Perinto había de repetirse en la forma de un sacrificio. Baco, que antes de morir aún gritaba «¡Evohé!», era el joven dios representado por el macho cabrío. Himerio menciona el golpe³⁵: «¡Ahí yacía Dionisos y seguía gimiendo por el golpe!» Despues de describir el sacrificio, el orador pasa a hablar de la tristeza de la vid, del vino y de la uva: «¡La vid estaba abatida, el vino, triste, y la uva, anegada en lágrimas!». Esta simpatía puede parecer mera retórica y sentimentalismo, pero no lo es; no es un simple invento sentimentalista, como no lo era el lamento en la descripción homérica de la vendimia³⁶. La relación de simpatía entre la víctima y la vid, la muerte del dios en el sacrificio dionisíaco, era algo esencial. La vid era su forma de manifestación como lo era la víctima sacrificial.

La continuidad e indestructibilidad de la *zōé* no era algo que se enseñara, sino que se presentaba con la más absoluta naturalidad: en una parcela pequeña y concreta de la vida igualmente concreta. Para los griegos, Dionisos estaba por encima del macho cabrío y de la vid. Formaban parte de su mito, que expresaba lo que era común a ambos, pero no sólo a ellos. Lo común al macho cabrío y a la vid era la vida rebosante. La natural suposición de que esta se transmite y continúa implica la referencia al dios que no quedaba encerrado en ningún ser vivo individual. Las otras referencias de la gran ceremonia al gran mito superaban las fronteras de una religión de vinicultores que en su origen no fue sólo una religión griega, pero que solamente en Grecia adquirió su carácter espiritual y su clara «dialéctica». Los elementos más secretos de la ceremonia apuntan a ese núcleo del mito que siguió siendo inefable para los griegos. Ninguna fuente griega identifica el líquido en que se cocinaba el

33. Wilamowitz: *Der Glaube der Hellenen* I, Berlín, 1931, pág. 288.

34. Según Albrecht Diterich, quien restableció πληγήσεται en la copia defectuosa: *De hymnis Orphicis*, en: *Kleine Schriften*, Leipzig, 1911, pág. 72 y ss.

35. *Orationes XLV* 4, ed. Colonna; *Orph. fragm.* 214 Kern.

36. Véase más arriba, pág. 58 y ss.

cabrito despedazado. En Creta, en Lipari y cerca de Sybaris en el sur de Italia, concretamente en tumbas pertenecientes a los siglos IV-II, se encontraron hojas doradas que habían de acompañar al más allá a los iniciados en los misterios órficos. Del recién mencionado lugar en la Magna Grecia, del lugar de la ciudad griega de Turios, provienen las dos hojas que contienen estas palabras³⁷:

Ἐριφος ἐς γάλα ἔπετον—

«Un cabrito, caí en leche». O:

Χαῖρε παθὼν τὸ πάθημα τὸ δ' οὔπω προσθ' ἔπεπόνθεις
Θεὸς ἐγένου ἐξ ὀνθρώπου· Ἐριφος ἐς γάλα ἔπετες—

«Bienvenido, tú que has sufrido como nunca antes sufriste:
¡dios te has vuelto a partir de los hombres; cabrito, has caído en la leche!»

En el primer caso, un iniciado se refiere a sí mismo y espera una buena recepción por parte de las divinidades de los infiernos. En el otro caso la persona espera que estas le hablen así. Se equipara con un cabrito que ha caído en la leche (no se menciona que lo ha hecho en pedazos) y demuestra su categoría divina. Con las palabras «que has sufrido como nunca antes sufriste» se alude al despedazamiento, y el resultado se expresa con toda claridad: «dios te has vuelto a partir de los hombres»... la apoteosis. La alusión a una iniciación por medio de la ceremonia sacrificial mística es inequívoca. Así nos enteramos de que el cabrito inmolado se cocinaba en leche para demostrar luego su indestructibilidad divina. La identificación de un ser humano con el animal y con dios era un añadido a la ceremonia sagrada originaria, que los órficos no sólo reinterpretaron sino que también utilizaron para la apoteosis privada. Esto podía ocurrir mediante palabras pronunciadas por el iniciado, como las que pone un autor cristiano en boca del dios del sol: *In olla decoquunt, septem veribus corporis mei membra lacerata subfigunt* («Me cuecen en una olla y espantan los miembros arrancados de mi cuerpo con siete asadores»)³⁸.

Ningún autor griego o romano habló con la claridad de estos breves textos órficos sobre la cocción en leche durante la ceremonia sacrificial mística. Conforme a la gastronomía profana de los romanos, el cabrito y el cordero se cocinaban en leche³⁹ o se rociaban con leche después de asados⁴⁰. La secuencia prohibida no aparece. Una obra neo-ática merece tenerse en cuenta en este contexto. Dos relieves que se encuentran en los lados estrechos de una base de mármol en el Vaticano⁴¹, cuyo modelo fue creado probablemente en el siglo II

37. *Orph. fragm.* 32 Kern

38. Julio Fírmico Materno: *De errore profanarum religionum* VIII 2: *aut in olla decoquunt, aut septem veribus* etc. Fírmico probablemente no conocía el rito; sólo adoptó las palabras de una fuente griega y las enlazó erróneamente mediante el *aut*.

39. Celio Apicio: *De re coquinaria* VIII 6 7 y 11.

40. Apicio, l. c., VIII 6 6.

41. Véase Bartolomeo Nogara *Una base istoriata di marmo nuovamente esposta nel Museo Vaticano*, en *Ausonia* II, 1907, págs. 261-278.

a. de C.⁴², pueden considerarse representaciones de los preparativos de una ceremonia secreta de sacrificio dionisíaco. Es una regla del arte de la antigüedad que se representen los preparativos, pero no las ceremonias de los misterios propiamente dichas. Uno de los lados anchos presenta una imagen muchas veces repetida: la visita que rinde un Dionisios ya anciano y marcado por el vino a un artista dionisíaco y a su amante (ilustración 64a)⁴³, mientras que el otro lado muestra una escena sugerente. Dos erotes queman llorando a una mariposa: su víctima y su amada, «Psiquis» (en griego, «mariposa») y «alma» al mismo tiempo y compañera mítica de los erotes⁴⁴ (ilustración 64b). Hacen lo mismo que las mujeres dionisíacas con su víctima, el cabrito, que de alguna manera sigue indestructible. Un centauro masculino con un joven sátiro que toca la lira y un centauro femenino con una ménade sobre el lomo amplían el escenario hacia un más allá dionisíaco, adonde los centauros transportan a los bienaventurados⁴⁵. En los dos lados estrechos de la base se ven las escenas cuya perspectiva sólo se entiende cuando se es consciente de que preparan el sacrificio dionisíaco. En un lado, alguien quita un cervatillo a la madre que lo amamanta. Lo hace una mujer semidesnuda, probablemente una ménade que practicará el *sparagmós* en el pequeño animal. Presencia la escena el pastor que crió la familia de ciervos, sin duda con el objetivo de la ceremonia de culto. En el otro lado, un hombre mayor ordeña una cabra a la que una mujer sujetada de la cabeza. Espera la leche, cuya finalidad puede considerarse cultural viendo esta serie de imágenes.

La cocción de un cabrito en la leche de su madre no está acreditada en suelo griego, pero sí en la cercana zona semítica, de una manera indirecta que, por eso mismo, resulta tanto más llamativa. En el Antiguo Testamento se prohíbe más de una vez: «No cocerás el cabrito en la leche de su madre». ⁴⁶ A los

42. Véase Werner Fuchs: *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs* (Los modelos de los relieves neoáticos), Idl, 20. Suplemento, 1959, pág. 157.

43. Véase Charles Picard: *Observations sur la date et l'origine des reliefs dits de la «Visite chez Ikarios»*, AJA XXXVIII, 1934, pág. 137 y ss.; Carl Watzinger: *Theoxenia des Dionysos*, Idl LXI(LXII), 1946-1947, págs. 76-87; Rohden-Winnefeld (más abajo, II/5, nota 48), tabla XXX. La fiesta era igual que en los sarcófagos, más abajo, pág. 257 y ss.

44. Véase Helbig: *Führer* (4) I, pág. 138 y ss. (de Werner Fuchs) y mi ensayo: *Die Göttin mit der Schale*, en: *Niobe*, pág. 220 y ss.

45. Véase el postfacio de Karl Meulis a Johann Jakob Bachofen: *Gesammelte Werke* VII, pág. 500 y ss.

46. 2 Mo 23, 19; 34, 26; 5 Mo 14, 21 (en la traducción de Martin Buber). La explicación de que esta prohibición va dirigida contra los canaanitas, que eran paganos, ya se encuentra en la obra del filósofo y comentarista judío Maimónides. *Guía de los perplejos* III 48, citado en Gaster. Los historiadores de la religión sólo llegaron de forma paulatina a esta conclusión correcta, véase William Mitchel Ramsay: *Phrygians*, en *Hastings Encyclopedia of Religions and Ethica*; S. Reinach: *Une formule orphique*, en: *Culte, mythes et religions* II, París, 1909, pág. 133; Max Radin: *The kid and its mother milk* (El cabrito y la leche de su madre), en: *The American Journal of Semitic Languages and Literatures* XL, 1923-1924, págs. 209-218; S. H. Hooke: *Traces of the Myth and ritual Pattern in Canaan* (Huellas del mito y del esquema ritual en Canaán), en: *Myth and Ritual*, Oxford, 1933, pág. 71 y ss.

israelitas se les negaba algo que los paganos canaanitas sí consideraban, por lo visto, importante. La ceremonia correspondiente parece ser un rito de los vinicultores, cuyo trabajo en torno a la vid se describe en versos que deben repetirse siete veces⁴⁷. Se trata de un texto de Ras-Shamra, proveniente de la zona del mito del dragón cilicio-hitita que nos conduce a Delfos y que iba de un *Korykion antron* a otro. La lengua es la semítica occidental que en Ugarit era hablada por los fenicios y en Palestina por los canaanitas. En la traducción literal de Theodor H. Gasters, los versos que describen el rito rezan así:

Over fire seven times... young men
cook a kud in milk, a... in curd
and over the basin seven times...⁴⁸

Sobre el fuego siete veces... jóvenes
cuecen un cabrito en leche... en cuajada
y sobre la olla siete veces.

En la ceremonia griega eran los siete trozos que se asaban una vez cocinados. Si se cocían en la leche de la madre del cabrío, el acto poseía un evidente contenido cultural. Evocaba la imagen de la felicidad infantil junto a la madre.

El cabrío convertido en dios se reunía con su madre como Dionisios con su madre divina. En el mito descendía hacia ella a los infiernos⁴⁹. En la versión que conocemos de la historia del descenso a los infiernos, la madre se llama Semele; para los órficos era Perséfone, hija de Rea. A los Argonautas, una gigantesca vid les pareció la madera más digna y adecuada para una estatua de Rea que –como es sabido⁵⁰– recompuso al niño Dionisios despedazado: de esa madera se talló su imagen de culto⁵¹. Ocurrió en Asia Menor, en el monte de la Gran Diosa, el Dindimo. El lenguaje poético griego concibe la vid o la uva como madre del vino⁵². También encontramos una divina «madre de la uva» en Oriente.

Se puede hablar de una religión dionisíaca de los semitas occidentales que no fue importada desde el mundo griego y romano, si bien adoptó de este formas tardías de la representación. Franz Cumont observó un monumento de este tipo en su viaje por el norte de Siria. También le llamaron la atención las viñas en el monte sacro del Júpiter Doliqueno, el Dulikbabá⁵³. Señaló al gran dios hitita de las uvas⁵⁴ como posible predecesor del dios celestial de Doli-

47. Theodor H. Gaster: *Thespis*, Anchor Books, 1961, pág. 420 y s. El título correcto del canto debería ser *Song of Vintage* (Canto de la vendimia) en vez de *Song of Vintage and Harvest* (Canto de la vendimia y de la cosecha). De hecho, los títulos son de Gaster.

48. Traducción literal según Gaster: *Thespis*, Nueva York, 1950, pág. 243.

49. Véase más arriba, pág. 131.

50. Véase más arriba, pág. 175.

51. Apolonio de Rodas: *Argonautica I 1117-1119*.

52. Esquilo: *Persae* 614; Eurípides: *Alcestis* 757.

53. *Études Syriennes*, París, 1917, pág. 185.

54. Relieve rupestre en Ivriz, en una zona que puede tenerse en cuenta para el

quea, en tanto que este era también dios del vino, y mencionó asimismo a Dusares, al *Bacchus arabe*⁵⁵, a quien Herodoto ya conoce por el nombre de Dionisios⁵⁶. Los sumerios conocían a una diosa que llamaban la «vid celestial»⁵⁷. Una fuente árabe atestigua todavía en los años 1203-1204 d. de C. un importantísimo culto relacionado con las realidades de la viña: la vid y la uva, que hasta podía resultar en un hechizo mágico: originariamente en un *piaculum*, una costumbre conciliatoria después de la vendimia⁵⁸. Para remediar las afeciones de la garganta se decía: «Una mujer *ginn* –Umm'Unkud, "madre de la uva"– ha perdido a su hijo, y todos los que han olvidado lamentar su muerte se ven afectados por una plaga. La muerte se puede evitar reuniéndose, golpeándose la cara y lamentándose en voz alta: "¡Oh, madre de la uva, perdónanos! ¡La uva ha muerto! ¡No lo sabíamos!"». La condición previa de la disculpa es que, también en el Próximo Oriente, a la uva le correspondía un lamento fúnebre como en la obra de Homero⁵⁹. Testigo de la existencia de una religión dionisiaca importante y no griega entre el lago de Genezaret y la costa fenicia es el propio fundador del cristianismo, quien recorrió esta región hasta Tiro⁶⁰. Gustaba de extraer sus paráboles de la vida de los vinicultores, como ya hicieran los poetas y profetas del Antiguo Testamento⁶¹. De él mismo decía: «Yo soy la verdadera vid»⁶². La frase de Jeremías respecto a la vid de Israel, primero noble y luego bastarda –frase que es la más cercana a la de Jesucristo y que tal vez le dio forma⁶³– no dejaba de ser una parábola; la frase de Jesucristo, en cambio, iba más allá, hacia una realidad mística. La parábola en que se encuentra la frase y en que el viñador representa al padre y los sarmientos, a los discípulos, sustituye y justifica en el evangelio según san Juan la frase de la Última Cena relativa al vino: «¡Esta es mi sangre!». Cuando este evangelista escribía, la Cena ya era la gran ceremonia de los misterios cristianos. La historia de su creación y de su primera realización parecía demasiado sagrada al evangelista

«mito del saco de cuero». Nueva ilustración en Ekrem Akurgal: *Die Kunst der Hethiter* (El arte de los hititas), Múnich, 1961, tabla XXIV. La mano derecha del dios tiene unos racimos, mientras que en la izquierda sujetaba también unas espigas. Por eso se lo llama *Peasant-god* («dios campesino»). John Garstang: *The Hittite Empire*, Londres, 1939, pág. 165) o «dios de la vegetación» (E. Akurgal: *Späthethitische Bildkunst* [Arte hitita tardío]), Ankara, 1949, pág. 106). Sin embargo, un GOD VINE aparece también en el hitita-jeroglífico como «soberano» (*taparas*) (dato del profesor L. R. Palmer): se trata probablemente de la misma divinidad.

55. Cumont, I. c., pág. 260.

56. III 8 1.

57. Anton Moortgat: *Tammuz*, Berlín, 1949, pág. 30.

58. Véase William Robertson Smith: *Lectures on the Religion of the Semites*, Londres, 1894, pág. 417, según el historiador árabe Ibn al-Athir

59. Véase más arriba, pág. 57 y s.

60. Mc 7, 24.

61. Salmo 80, 9; Jeremías 2, 21.

62. In 15, 1: ἐγώ εἰμι ἡ ἄμπελος ἡ ἀληθινή.

63. Véase la traducción de la Septuaginta: ἐγώ δὲ ἐφύτευσά σε ἄμπελον καρποφόρον πᾶσαν ἀληθινήν. Dios al pueblo de Israel: «Yo mismo te planto como vid roja selecta» (según la traducción alemana de Martin Buber).

para contarla en un texto destinado al público. En su lugar, habla de que Jesucristo se equiparaba con la vid. La consecuencia de esta equiparación era que hablaría del vino como de su sangre; y su ampliación, que hablaría del pan como de su cuerpo. La insistencia con que afirmaba ser la vid «verdadera» implica al mismo tiempo cierto distanciamiento; en este contexto, de la viña y de sus plantas y hechos, a los cuales la identificación lo acercaba en exceso. Era necesario distanciarse de la vid «falsa», de aquella que inducía a la gente a error al llevar en su interior un dios falso y una religión falsa.

La cultura mediterránea del vino fue el fondo común y concreto de diversos elementos, tales como la fundación del cristianismo y todo cuanto se puede definir, mediante un término sintetizador, como «religión dionisíaca». Una parte esencial de la religión dionisíaca griega, la gran ceremonia sacrificial de las mujeres y de los órficos, sólo se nos ha revelado de forma parcial. Existe un detalle del culto que no ha sido descifrado todavía y al que el cristianismo se opone de forma absolutamente decidida. Algo se apartaba y se guardaba al ser despedazada la víctima sacrificial. El máximo secreto rodeaba esta pieza. No resulta fácil de comprender, conociendo como conocemos las circunstancias griegas. ¿Por qué? La ocultación demuestra la importancia del objeto guardado en secreto y al mismo tiempo la carga de contenido irracional que afectaba de manera particular a los actuantes. Los actos mágicos son racionales en su estructura. Se vuelven irrationales por la falsa idea y el acto de voluntad desacertado mediante los cuales el actuante pretende conseguir lo imposible. En la ceremonia sacrificial dionisíaca lo irracional no se agotaba en la intención de las mujeres, que no se basaban en una idea propia, sino en una costumbre tradicional: iba más allá. Al despedazar la víctima, los sacrificadores –es decir, los Titanes, según la versión que Onomácrito dio a la escena– apartaban el corazón:

μούνην γάρ κραδίην νοερήν λίπον—
pues sólo dejaban el comprensivo corazón.

Esto dice la última formulación filosófica de los textos órficos⁶⁴. El corazón es, en efecto, un trozo de carne dura y el menos comestible: resulta fácil imaginar que lo dejaran de lado. No obstante, este corazón constituía una parte esencial y el eslabón de la mitología literaria de Dionisios que se construyó con la colaboración del orfismo. Palas Atenea lo recogió y lo llevó a Zeus, el padre⁶⁵, que preparó con él una bebida y se la dio a beber a Semele: así nació Dionisios por segunda vez⁶⁶. Conforme a la versión euhemerística, en la que Zeus aparece como rey cretense, su hija Atenea escondió el corazón de su hermano en un cesto, y este cesto –auténtica *cista mystica*– era llevado acompañado de instrumentos dionisiacos⁶⁷.

64. *Orph. fragm.* 210 Kern.

65. Expresado de la forma más clara por Proclo: *Hymnus VII in Minervam* 13 (*πόρες δὲ ἐπατρὶ φέρουσα*), citado por Kern respecto a *Orph. fragm.* 210

66. Higino: *Fabulae* 167.

67. Fírmico Materno: *De errore profan. relig.* VI, citado por Kern respecto a *Orph. fragm.* 214.

27

Sin embargo, no podía mantenerse del todo en secreto aquello que se llevaba, fuera en una cista *mystica* o en un licno –la *mystica vannus*. No era el corazón, sino un falo. Los propios textos órficos lo aclaran. La cosa que la diosa Hipta recibió de Zeus y que llevaba sobre la cabeza en un licno se llamaba *kradiaios Dionysos* en un texto del que aún hablaremos⁶⁸. *Kradaios* es una palabra ambigua: la palabra clave del secreto. Puede derivarse tanto de *kraide*, «corazón», como de *kraide*, «higuera», y significar un objeto hecho con la madera o la rama de una higuera. Según un mito, el propio Dionisios hizo un falo de madera de higuera para ejecutar una ceremonia mística relacionada con su regreso de los infiernos⁶⁹. La madera blanda era la adecuada para ese instrumento llamado, con un eufemismo, «corazón». La conservación, que las fuentes atribuyen a Palas Atenea, era la del miembro viril del macho cabrío sacrificado, que no se cocía ni se asaba ni se quemaba, sino que se separaba y se guardaba. El acto era simbólico y es muy probable que en lugar del miembro secado –o junto con él– se usara un falo de madera de higuera cuando al año siguiente llegaba el momento de «despertar» al dios que yacía en el licno, el cesto que servía de harnero. En la ceremonia sacrificial, esa parte del animal desempeñaba el papel místico, en que no podía ser nombrado. Sin embargo, no estaría cargada de contenido irracional si no se la considerara al mismo tiempo como el miembro viril representado también por esos objetos de madera que se llevaban en las faloforías. Inefable, *arrheton*, era la relación de las mujeres con esta *parts pro toto* de la vida indestructible, con esta parte concreta de la totalidad concreta de la *zoé*. Ellas se hacían cargo de la parte y de la totalidad al hacerse culpables en apariencia de la ingestión y extinción del sexo masculino de su especie, la humanidad. Sólo en apariencia mataban lo indestructible, al dios: de hecho, lo guardaban y lo resucitaban periódicamente cada dos años. En ello consistían sus grandes misterios.

La tradición délfica, según la cual Apolo enterraba los miembros del hermano descuartizado⁷⁰ o incluso su corazón⁷¹ junto al trípode o en el interior de él, se creó sin duda bajo la influencia del orfismo, pero no dentro de este. Según los órficos, los miembros eran quemados y esparcidos y el corazón llegaba a Zeus. En un principio, sólo existía un paralelismo entre los ritos de las mujeres en el *Korykion antron* y las ceremonias de los hosios en el templo, sin que hubiera traspaso de partes corporales al santuario. Sin embargo, a los intérpretes filosóficos de la antigüedad ya les llamó la atención que el número siete, tan importante en la ceremonia sacrificial mística, es el número sagrado de Apolo⁷². En ello hay que ver, en efecto, una señal del nexo con Oriente⁷³. Ya hemos encontrado el número siete en la ceremonia de Ugarit, y esta se desarrollaba en una región de donde provenían elementos que enriquecieron a Delfos. El camino de algunos elementos de los rituales délficos se puede remontar a la Creta minoica y al próximo oriente hitita y semítico: la creación

68. Proclo: *In Platonis Timaeum* 30 b; *Orph. fragm.* 210 Kern

69. Véase más abajo, pág. 216.

70. *Scholium ad Lycophronis Alexandram* 208; véase más arriba, pág. 165 y nota 136.

71. Servio: *In Vergilii Aeneidem* VI 347; véase más arriba II/3, nota 129.

72. Proclo: *In Platonis trimaeum* 35 b; *Orph. fragm.* 210 Kern.

73. Véase Nilsson: *Gesch. der griech. Rel.* I (2), 1955, pág. 246 (I [1], 1941, pág. 329).

de un *Korykion antron* es uno de ellos⁷⁴. Una estructura tan compleja y rigurosamente lógica como la ceremonia secreta del sacrificio dionisíaco es un hecho fundamental de la historia griega de la religión. De ella partieron importantes corrientes. Entre estas estaba el orfismo en la forma que le dio Onomácrito.

5. LA ENTRONIZACIÓN

El orfismo puede parecer una «magnitud religioso-filosófico-literaria no delimitable con precisión»¹. Se puede esbozar y definir en su propio lugar, que es la religión dionisíaca. Era una tendencia masculina y especulativa dentro de dicha religión, cuyo núcleo consistía en cultos femeninos. Onomácrito encarnaba esta tendencia. Se puede calificar de ejercicio religioso privado, teniendo en cuenta las iniciaciones que ponía al servicio de la expiación y apotheosis del individuo. La figura de Orfeo, que no sólo era vate, sino también iniciador de hombres y muchachos², expresaba tal tendencia como una imagen mítica primigenia. El orfismo se caracterizaba también por su afición a rescatar los elementos arcaicos del mito y del culto y registrarlos por escrito. Con este hecho se relaciona la elaboración de textos sagrados o el entrelazamiento de varios mitos y la creación, en definitiva, de una mitología dionisíaca.

Los órficos no desvelaron los secretos cultuales de las mujeres. Utilizaban, en cambio, un método de ocultamiento bastante transparente para los enterados y construyeron su historia universal mítica como si todo lo decisivo y básico de la religión dionisíaca ya hubiera ocurrido antes de que aparecieran los cultos de las mujeres y de los propios órficos. Procedieron, pues, en el sentido del mito vivo, cuya función era precisamente esta³, y coincidieron en gran parte con la prehistoria minoica y con la historia de la religión dionisíaca. De la tradición cretense adoptaron el mito doblemente arcaico de la procreación del dios: su padre lo engendró cometiendo incesto con su propia hija y adoptando la forma de una serpiente⁴. También era de origen cretense, dentro de la estructura dramática de Onomácrito, el acto que precedía al asesinato y al despedazamiento del recién nacido niño divino. Según la concepción órfica, Dionisios, por última vez indiviso, aparecía en este acto como el soberano de nuestro período universal.

Una escena constituía el núcleo del acto y correspondía a un conocido ritual de iniciación: a la *thronosis* o al *thronismos*, a la entronización. En la antigüedad tardía aún se afirmaba de Creta que era *thereskeuousa thronosin*⁵: que

74. Véase más arriba, pág. 44 y ss.

1. Wolfgang Fauth en el ensayo sumario de 1967 sobre *Zagreus*, RE 2, XVIII, pág. 2222.

2. Véase mi ensayo *Die orphische Kosmogonie und der Ursprung der Orphik* (La cosmogonía órfica y el origen del orfismo), en: *Werke I*, págs. 323-339.

3. Véanse mis explicaciones *Über Ursprung und Gründung in der Mythologie* (Sobre el origen y la fundación en la mitología), en: *Werke I*, pág. 155-158; *Einführung in das Wesen der Mythologie*, págs. 13-19

4. Véase más arriba, pág. 86

5. *Oracula Subyllina VIII 49*, véase Theodor Klauser: *Die Cathedra im Totenkult der heidnischen und christlichen Antike* (La cátedra en el culto de los muertos en la antigüedad pagana y cristiana), Münster, 1937, pág. 44.

practicaba el culto de la *thronosis* como un servicio divino. Homero describe a Minos ejerciendo sentado en el trono su cargo de juez entre los difuntos, con el cetro en la mano, mientras los otros permanecen sentados o de pie: la escena no es en absoluto típica⁶. Para el poeta griego, el trono como asiento no es lo importante: el hecho de que el rey ocupara el trono se mantuvo como un detalle inolvidable durante los siglos que separaban a Homero de la cultura minoica. Conocemos en los palacios de Cnosos⁷ y Pilos⁸ el sitio resaltado en la sala del trono donde se producía el acto ceremonial de la sesión. La adoración de las divinidades mediante el culto de la tronosis significaba algo más que el mero ofrecimiento de un asiento o de un trono, cosa esta que ocurría con cierta frecuencia como señal de convivencia hospitalaria con los dioses en los templos griegos⁹: era un acto especial y festivo, en el cual el dios o su representante era sentado en un asiento que se encontraba aislado. Mirando con atención, descubriremos en un vaso pintado de la época clásica (ilustración 98)¹⁰ que esto mismo se hizo con una figura humana delgada que hacía el papel de Dionisios. De la tronosis se afirma explícitamente¹¹ que era el primer acto de aquello que ocurría a los *myoumenoi*, los partícipes en una iniciación. La palabra *mu-jo-me-no* en la tabla de Pilos proporcionaba este significado más evidente: *on the occasion of the initiation of the king*¹².

Respecto a la ejecución de la ceremonia existía un poema didáctico bajo el nombre de Orfeo: *Thronismoi metroioi kai Bakchika*, atribuido a un tal Nicias de Elea¹³. Estos poemas didácticos permitían que las iniciaciones se celebraran también en el culto privado o en comunidades religiosas reducidas como eran las órficas. El título indica el carácter dionisiaco de los ritos, así como el hecho de que fueran presididos por Rea o Cibeles, madre de los dioses. Es posible que hiciera otro tanto en la entronización de los reyes minoicos. Su nombre no sólo abarcaba todo un período que va desde la época minoica hasta la antigüedad tardía, sino también toda la zona de Creta y Asia Menor hasta el norte de Grecia y Samotracia. Sus hijos y servidores, que bailaban en torno al entronizado y llevaban a cabo la iniciación, se llamaban curetes en Creta, pero su nombre más frecuente era coribantes. Su danza se ejecutaba en Samotracia probablemente en un edificio circular arcaico, y más tarde en el *arsinoeion* construido encima¹⁴. Sócrates describe la ceremonia en el *Eutidemo*

6. *Odisea* XI 568-571.

7. Véase Evans, PM IV, págs. 915-920.

8. Véase C. W. Blegen y M. Rawson: *Palace of Nestor in Western Messenia*, Oarte I, 1966, pág. 87 y ss.

9. Véase Adolf Furtwängler: *Meisterwerke der griechischen Plastik* (Obras maestras de la escultura griega), Leipzig, 1893, pág. 188 y ss.

10. Crátera tipo cáliz en el Museo Nacional de Copenhague, CVA, tabla 146.

11. Hesíquio s. v.: θρόνωσις καταρχῇ περὶ τοὺς μυουμένους.

12. Ventris-Chadwick: *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge, 1936, pág. 221.

13. *Orph. fragm.*, pág. 64 Kern.

14. Véase Karl Lehmann: *Samothrace. A Guide to the Excavations and the Museum* (Samotracia. Guía de las excavaciones y del museo), 2^a ed., Nueva York, 1960, págs. 49-52, según mi interpretación: *Unwillkürliche Kunstreisen* (Viajes artísticos involuntarios), en: *Werke* II, pág. 148.

de Platón¹⁵, comparando los esfuerzos de dos sofistas por conquistar a un muchacho con este rito, tal como existía en la época clásica. No es de suponer que hubiera algún cambio en la coreografía de la celebración –la danza extática en torno al entronizado– respecto a épocas anteriores: «Es lo mismo que ocurre en la consagración de los coribantes, cuando llevan a cabo la entronización de quien ha de iniciarse. También hay danzas y juegos, como bien sabrás si ya has sido iniciado. Estos dos hacen ahora lo mismo contigo: bailar a tu alrededor. Es, por así decirlo, sólo una ronda y un juego; la iniciación viene después».

Según la historia universal órfica, Dionisios fue entronizado como rey del mundo¹⁶, el soberano universal de nuestra era, en la misma cueva donde nació de Perséfone, hija de Rea. El nacimiento y la entronización se representan como dos escenas sucesivas en una serie de cuatro, en una *pyxís* de marfil que se encuentra en Bolonia. La *pyxís* no fue fabricada antes del siglo v d. de C.¹⁷, pero resume de modo impresionante el mito órfico, que en aquella época era todavía conocido y del que existían textos escritos. Una nodriza quita el niño a la madre sentada sobre un lecho de parto, que no parece la Semele moribunda (ilustración 65 a, b)¹⁸. Hay una segunda nodriza, y la tercera muestra un espejo al niño que en la siguiente escena ya se encuentra sentado sobre el trono (ilustración 66a). Detrás de él se ve claramente la pared rocosa de la cueva. El niño desnudo levanta las manos, como diciendo encantado: «¡Aquí estoy!». A su lado se ven dos curetes armados: uno de ellos ejecuta una danza de armas. El otro también ha participado de la danza y saca ahora el cuchillo. El niño ha de ser apuñalado mientras se mira en el espejo: Nonnos nos ofrece el texto correspondiente a esta escena¹⁹. El espejo que con la imagen capta también el alma garantiza que el asesinado no desaparezca del todo²⁰.

Las siguientes escenas de la *pyxís* nos muestran al muchacho alejándose montado sobre un macho cabrío (ilustración 66b) y luego a un joven que se dirige con un carro tirado por panteras a su boda con Ariadna (ilustración 66 c): en ambas escenas aparece con todo el séquito dionisiaco. No faltan ni Pan, ni Sileno, ni las ménades, ni un pastor con el cayado (ilustración 66 d, e). El asesinato ocurrió antes de estas escenas. Los autores eran jóvenes armados, los curetes. En el mito cretense de Zeus desempeñan un papel muy diferente. El niño Zeus también se vio amenazado por la destrucción en Creta. Entonces, cuenta el mito que se impuso²¹, Rea mandó a los curetes ejecutar la danza de armas y hacer gran alboroto, para que Cronos, el padre decidido a devorar a su hijo, no oyera los gritos del niño cuando emergía del vientre materno. El

15. 277 d.

16. Véase más arriba, pág. 171.

17. Véase Hans Graeven: *Antike Schnitzereien* (Tallas de la antigüedad), Hannover, 1903, pág. 5

18. Representada en una vasija de plata, Amedeo Maiuri: *La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*, Roma, 1932, tabla XXXVIII e ilustración 130.

19. *Dionysiaca* VI 172 y s.

20. Véase mi ensayo: *Der spiegelnde Spiegel* (El espejo reflejante), en: *Festschrift für A. E. Jensen*, Múnich, 1964, págs. 285-291.

21. Kerényi: *Mythologie der Griechen*, pág. 87

57

himno cretense –grabado en piedra en el siglo III d. de C., pero creado como mínimo cinco siglos antes– exhorta al niño divino, al «Kuros Supremo», a que «salte»²². La invocación implica que los curetes también recibían allí el nombre más breve de *kuroi*. Esto se corresponde con la relación conocida por la mitología de Rea: los danzantes son sus hijos como lo es el pequeño que es al mismo tiempo el Supremo²³. El himno señala la cueva sagrada de Dicte como lugar del nacimiento. Si los danzantes no hubieran bailado antes en torno al niño Dionisios para matarlo en apariencia, no se comprendería que los salvadores del niño –que son ellos en el mito griego– se convirtieran en sus asesinos. El curso de la evolución va de dioses menos humanos a más humanos, y no al revés. Los asesinos se convirtieron en salvadores y las cuevas minoicas de Dionisios en cuevas griegas de Zeus²⁴. En la antigüedad tardía aún se sabía que en la cueva de Ida existía un trono destinado a Zeus y preparado cada año para que se sentara en él²⁵.

Del ámbito de los misterios de Samotracia se han conservado relatos sobre el asesinato mítico que, sin embargo, no acabó en la aniquilación total del niño y cuyas características sólo podemos intuir por las insinuaciones del rito iniciático²⁶. La historia de los tres coribantes de Tesalónica, los mayores de los cuales mataron al hermano menor²⁷, es un ejemplo. Los asesinos guardaron la cabeza cortada en una tela de color púrpura, la coronaron y la llevaron sobre un escudo de hierro a los pies del Olimpo, quizás porque allí había de nacer Orfeo, descuartizado luego como segundo Dionisios por mujeres menádicas, salvando la cabeza, que siguió cantando²⁸. Según nuestra fuente cristiana que gusta de desvelar secretos paganos, estos dos hermanos llevaron el falo y, con él, la religión dionisiaca en un cesto a los etruscos. Los dos relatos yuxtapuestos –el de la cabeza y el del falo– son variaciones sobre el mismo tema: uno de ellos lo hace recurriendo al eufemismo de la «cabeza»²⁹. El asesinato del niño divino significaba, de hecho, su reducción a una parte del cuerpo a partir de la cual –o como la cual– era luego resucitado. El asesinato era la condición previa para la resurrección. «No mucho tiempo –dice la obra de Nonnos respecto al recién nacido hijo de Perséfone, a quien llama Zagreo³⁰– ocupó el trono de Zeus. La colera de Hera hizo que los Titanes, con las caras pintadas de blanco con yeso, lo mataran con un cuchillo infernal, mientras él se miraba el rostro en el espejo.» Nonnos se atiene a la tradición, según la cual

22 Véase Jane Ellen Harrison: *Themis*, 2ª ed. Cambridge, 1927, pág. 8.

23. Kerényi: *Mythologie der Griechen*, pág. 306.

24 Véase más arriba, pág. 36 y s.

25. Porfirio: *De vita Pythagorica* XVII.

26 Mediante golpes con correas, véase más abajo, pág. 255 y s.

27 Clemente de Alejandría: *Protrepticus* II 19 I.

28. Kerényi: *Heroen der Griechen*, pág. 306.

29 Además de κεφαλή, «cabeza», existe también κέφαλος, «pez marino de cabeza grande», que según parece ya era una palabra ambigua en griego y que en italiano se utiliza, como *cefalo*, para designar el falo (en un juego de palabras del cardenal Azzolini destinado a la reina Cristina de Suecia, véase Sven Stolpe *Fran stoicism till mystik*. Estocolmo, 1959, pág. 212).

30. *Dionysiaca* VI 165-173.

los asesinos eran dos³¹. El significado de las caras pintadas con yeso queda aclarado por el himno órfico a los Titanes que los invoca como fantasmas y espíritus de los antepasados³² y por un verso del poeta Euforion referido a la «cara blanca como los muertos» de un personaje mitológico o ritual³³. Conocemos una argucia bélica similar de los habitantes de la región de Focis en épocas arcaicas. Se pintaban la cara con yeso y así atacaban en la oscuridad a los enemigos, en noches de luna llena como añaden algunas fuentes³⁴. Los enemigos creían ver un ejército de muertos y acababan derrotados al primer susto. El parecido con el proceder de los Titanes salta a la vista³⁵. Es probable que la idea de la argucia guerrera proviniera de algún ritual iniciático arcaico, en el que los iniciadores se aparecían al joven iniciando como espíritus de los antepasados y lo mataban en apariencia. Nos han llegado datos que se refieren al yeso como medio utilizado para la iniciación y un juego de palabras entre *titanos*, «cal», y *titan*, «Titán»³⁶.

No faltan los paralelismos etnológicos respecto al papel de los Titanes como iniciadores³⁷. Onomácrito contaba con una amplia base para llevar a cabo su renovación: la introducción de los Titanes en la religión dionisiaca. Ponerlos en lugar de las mujeres dionisíacas no era un acto aislado, carente de otros ejemplos. Una base eran las iniciaciones de muchachos en las sociedades masculinas arcaicas, cuya existencia también debe suponerse en el caso de los griegos³⁸. Había asimismo un determinado tipo de iniciación extática en la pubertad que se mantuvo como primer acto de los misterios de la Gran Diosa y sus hijos: los curetes, coribantes o, como se los llamaba junto con su padre en Samotracia y en las proximidades de Tebas, los cabiros. Puede considerarse una herencia de la época minoica y micénica y era en su origen la entronización de verdaderos futuros reyes y soberanos.

El maestro de la *pyxis* boloñesa, seguramente basada en modelos anteriores de otros maestros, resumía lo esencial del camino místico por el que Dionisios precedió a los iniciados en sus misterios. No sólo pasa por alto la ejecución de la iniciación con el cuchillo, que en la realidad se realizaba mediante el sacrificio sustitutorio de un animal, sino también otro detalle de los ritos: el juego de los muchachos. El niño debía tener la ilusión de felicidad de un verdadero niño divino y no darse cuenta de las intenciones asesinas de sus enemigos. Estos eran sus hermanos mayores, hijos, como él –el más pequeño–.

31. *Diysiaca* XLVIII 28.

32. *Orhei Hymni* XXXVI, véase más arriba, pág. 171 y ss.

33. Fr. 80 Powell (*Collectanea Alexandrina*, Oxford, 1925) πάντα δὲ οινεκυηδὸν ἐλευ-
καίνοντο πρόσωπα.

34. Herodoto: VIII 27; Polieno: *Strategemata* VI 18; Pausanias X I, II; véase Ludwig
Weniger: *Feralis exercitus*, ARW IX, 1906, págs. 223-230.

35. Véase Karl Otfried Müller: *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie*, Göt-
tingen, 1825, pág. 390 y ss.

36. Christian August Lobeck: *Aglaophanus*, Königsberg, 1829, pág. 654; Weniger, I.
c., pág. 242 y ss.; Albrecht Dieterich, I. c., pág. 120 y ss.

37. Jane Ellen Harrison: *Themis*, Cambridge, 1927, pág. 17 y ss.

38. Véase mi *Mensch und Maske* (Ser humano y máscara), en: *Werke* I, pág. 350 y ss.;
Il dio cacciatore, en: *Dioniso* XV, 1952, pág. 7 y ss.

de la Gran Madre. Se observa aquí la influencia de un mito del todo antropomorfo. Los juguetes mencionados provienen de un poema didáctico órfico sobre la iniciación, quizás de las *Teletai* de Onomácrito: trompo, muñecas articuladas y manzanas doradas³⁹. Son juguetes verdaderos, dignos de un niño divino, cuyo número aumenta en otras fuentes⁴⁰: no se trata de símbolos místicos. La ronda de los coribantes en torno al niño también era practicada por mujeres para dormir y curar a un niño enfermo⁴¹.

El espejo parece ser el último añadido a los accesorios. El niño entronizado había de dormirse feliz con sus juguetes. En ese estado iba al encuentro de la ceremonia, reservada en un principio a seres humanos. El animal sólo pudo aparecer más tarde y se sacrificaba íntegramente: en el caso de los niños humanos puede considerarse la posibilidad de una mutilación de los genitales, tal como la circuncisión, en los tiempos primitivos. No era práctica habitual entre los griegos, pero sí entre los egipcios, semitas y muchos pueblos primitivos⁴². Según Herodoto, también existía en un pueblo de Asia Menor, los cólquicos⁴³. Desaparecía del todo cuando entraba en escena el animal sustitutorio que quizás era un ternero, como aquel que llevaba botas de caza y se sacrificaba en Tenedos⁴⁴. En territorio griego lo más normal es que el animal sustitutorio sea un macho cabrío joven. En las épocas en que se relajan las rigurosas formas del arte antiguo aparece una figura mixta. La *pyxíis* boloñesa todavía nos muestra como nodrizas de Dionisios a tres mujeres dionisíacas que en la versión órfica ya quedaron eliminadas. No obstante, se observan los cuernos del niño entronizado (ilustración 66 a): es un ser mixto, el «lacante provisto de cuernos», como Zagreo en el texto de Nonnos⁴⁵. El que en la escena siguiente de la *pyxíis* Dionisios se aleje montado sobre el macho cabrío (ilustración 66 b) significa que el cuchillo nada pudo hacerles: ellos siguen vivos. El macho cabrío con la forma de la vid a la que le dio su sangre. Los órficos dieron el nombre de *oinos*, «vino», a Dionisios y al mismo tiempo se enseñaba que el vino fue su último regalo⁴⁶. Ello sugiere que el dios, tras ser entronizado como soberano del mundo después de Zeus y ser asesinado en apariencia, recibió las viñas como su sede, su Olimpo. Ascendió al cielo con Ariadna, pero el hecho de que los «fisiólogos» le atribuyeran un tercer nacimiento a través de la vid⁴⁷ no se opone al sentido de la historia universal órfica. Esta historia desembocaba en la vida dionisíaca, llena de celebraciones de la *zōé*. Dicha vida mantuvo una continuidad ininterrumpida con los grandes rituales arcaicos, la entronización y el sacrificio místico, aunque sin el rigor que estos tenían. El

39. *Orph. fragm.* 34 Kern.

40. *Orph. fragm.* 34 Kern.

41. Platón: *Leges* VII, 790 DE.

42. Véase A. E. Jansen: *Beschneidung und Reifezeremonie bei Naturvölkern* (Circuncisión y ceremonia de madurez en los pueblos primitivos), en: *Studien zur Kultukunde*, Stuttgart, 1933.

43. II 104.

44. Más arriba, pág. 52.

45. VI 165; véase más arriba, pág. 174.

46. *Orph. fragm.* 216 Kern.

47. Diodoro III 62, 6.

orfismo contribuyó a ello, haciendo más consciente la continuidad y conservando el sentido de cada uno de los elementos. Nunca fue por sí solo el portador de la religión dionisíaca, sino sólo su intérprete para muchos.

Toda una serie de frisos de terracota, que en el período republicano tardío y en los comienzos de la monarquía adornaban los edificios romanos, responde precisamente a este hecho. En estas representaciones, a menudo sumamente delicadas, encontramos al niño divino que emerge de las raíces de la vid, que en griego también se llamaba *oine* (ilustración 67)⁴⁸. Los sarmientos y las uvas crecen de las mismas raíces; dos rudos sátiros, que asumirán el papel de pisadores en la vendimia, saludan al pequeño dios con instrumentos dionisiacos: ¡será el dios Oino, si no lo es ya! Los pisadores ejercen la función de los anteriores desgarradores y desgarradoras, pero no la de los anteriores descuartizadores y devoradores, los Titanes. Los correosos sátiros, que aparecen como bailarines y compañeros de las hermosas ménades (ilustración 68)⁴⁹, no son titánicos ni representantes de los Titanes. El espejo en la mano de dos sátiro remite al crimen cometido por los curetes o los Titanes, pero más bien a su final feliz⁵⁰. El dios está sin duda presente... ¡en el estado en que se encuentran los celebrantes! La postura rígida de los bailarines y bailarinas y las caras que miran hacia arriba (ilustración 69) demuestran su excitación erótica, intensificada por la música de las flautas. La pantera (ilustración 70) y la flautista semidesnuda (ilustración 68) demuestran que el límite supremo está a punto de ser alcanzado. Un sátiro y una ménade bailan con desenfreno y mecen el licto con el niño (ilustración 71)⁵¹: el niño está despierto. No lo mecen para desgarrar al niño, sino para celebrar al Licnito resucitado.

48. Véase Hermann von Rohden - Hermann Winnefeld: *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit* (Relieves arquitectónicos romanos de barro cocido en la época imperial), en: Reinhard Kekulé von Stradonitz: *Die antiken Terrakotten IV I*, Berlín-Stuttgart, 1911, tabla XXIV 2; Erika Simon: *Zagreus*, en: *Hommages à Albert Grenier*, Collection L'Atomus LXVIII, 1967, pág. 1424. La mención de los Titanes es errónea.

49. Véase Rohden-Winnefeld, I. c., sobre la tabla XVI y Simon: I. c., pág. 1419 y ss

50. Véase más arriba, pág. 186.

51. Rohden-Winnefeld, I. c., tabla XCIX; mal interpretado por Simon, I. c., pág. 1426.

III. EL DIONISIOS DE LOS ATENIENSES Y DE SUS ADORADORES EN LOS MISTERIOS GRIEGOS

1. EL NACIMIENTO DESDE EL LICNO Y EL ÍDOLO DE LA MÁSCARA

La pregunta sobre la forma en que la *zōē* fue escondida en el licno y resucitada ya sólo puede ser retórica. Sigue siendo dudoso el motivo de una ocultación que no se refería a una sola cosa y resulta notable la ambigüedad permanente con que se presentaba al Licnito como un lactante y a sus resucitadoras como sus nodrizas. Sin duda, el falo no solía ser causa de ocultación, conociendo como conocemos las circunstancias griegas. Su descubrimiento era el tema de un relieve en terracota de fabricación romana y tema griego, en una escena separada de las otras. El falo ya está erecto en el licno; una mujer arrodillada lo ha propiciado. Su efecto sobre una diosa alada y virginal es repelente, al tiempo que atrae a un hombre itífálico (ilustración 72)¹. La escena podía representarse así, separada del contexto de las escenas de culto².

Un médico del siglo I d. de C., Areteo de Capadocia, atestigua sin embargo que el estado itífálico se refería también a algo especial, externo al ámbito de la medicina. Habla de la excitación de los sátiro, los «sagrados» compañeros y acompañantes de Dionisios en numerosas representaciones, y señala expresamente que tal cosa era «símbolo del *theion pregra*»³. Cuando Herodoto confiesa, en el dialecto jonio en que también escribe el médico, que no desea nombrar por su nombre a cierto dios en presencia de un *pregra* como la tristeza y las tumbas⁴, se ve que el «*pregra* divino» mencionado por Areteo seguramente no era un objeto, sino una realidad cuya relación con Dionisios es similar a la relación de la tristeza y las tumbas con Osiris. El nombre de Osiris habría revelado el misterio. El motivo de la ocultación en el caso del *theion pregra* dionisiaco no se debe buscar tan sólo en ese objeto escondido en el licno y visible en los sátiro, sino igualmente en un misterio, tal como se señala de

1. Véase Rohden - Winnefeld, I. c., sobre la tabla CXXIII. Respecto a una variante, Rohden y Winnefeld observan lo siguiente: «Lo que provoca la repugnancia de la figura alada no es sólo el falo en el cesto y en el sátiro, sino también la inequívoca posición de la ropa ante el vientre de la muchacha arrodillada», véase A Description of the Collection of Ancient Terracottas in the British Museum, Londres, 1810, tabla XVI 27. Ya no está: «A lo mejor fue eliminado una vez por la indecencia».

2. Igualmente en un contexto de preparación, véase más abajo, pág. 254 y s.

3. Areteo. *De acutis morbis*, en: *Corpus medicorum Graecorum* II, ed. Hude, 1923, II 12 οἱ σάτυροι τοῦ Διονύσου ἐποὺ ἐν τῆισι γραφῆισι καὶ τοῖσι ἀγάλμασι ὅρθια ἵσχουσι τὰ αἰδοῖα, ξύμβολον τοῦ θείου πρήγματος. «Los sátiro que pertenecen a Dionisios son representados de forma itífálica en las pinturas y obras plásticas, símbolo de la cosa divina»

4. II 132; 170.

forma explícita: «El falo se le erigía a Dionisios conforme a un misterio»⁵. El falo no era ni el «misterio» ni el «*pregma* divino», pero tenía que ver con él. Sí, hasta podría considerarse su símbolo –su insinuación y síntesis⁶–, sin estar de entrada destinado a ello.

La fuente órfica que hablaba del *kradiaios Dionysos*, el «Dionisios de madera de higo», relataba que la diosa Hipna se hizo cargo de él y lo llevó sobre la cabeza en un lirio: hizo que una serpiente se enrollara en torno al cesto⁷. Este detalle y el nombre de la diosa que –como se señala ahí mismo– «ayudó al Zeus parturiente» en el nacimiento de Dionisios provienen de Asia Menor, al igual, probablemente, que el autor del texto órfico «sobre Hipta»⁸. El ámbito de Hipta eran las montañas de Tmolos en Lidia y de Ida en Frigia, según el libro de himnos órfico⁹. En su origen era la Gran Madre, llamada también Rea. El libro de himnos ofrece asimismo un nombre frigio para el dios al que ayudó: Sabazius¹⁰. Éste, según interpretación griega, podía ser tanto Zeus como Dionisios¹¹. Cuando su culto fue acogido por la población urbana de Atenas –pero no por el estado– en el siglo v a. de C., dio la impresión de que volvía a introducirse la forma arcaica del culto de Dionisios. Se señala expresamente que Sabazius aportaba como contenido de su religión lo mismo que los misterios de Dionisios¹². En el himno dirigido a él es invocado como hijo de Cronos, o sea, se lo equipara con Zeus. Era aquél, dice el himno, que cosió a Dionisios, al *Eiraphiotes*, en su muslo, para que cuando madurara pudiera ir a Tmolos, a la reina Hipta. El hecho de que Hipta lo llevara sobre la cabeza se soslaya. Ella sólo aparece como su receptora tras el nacimiento. Además, era conocido que Rea lo educó¹³.

La cuestión de si se trata en efecto del nacimiento de un niño parido por el padre o del resultado de una automutilación y castración del padre es fácil de resolver, sobre todo en Asia Menor. El miembro viril era ofrendado a la Gran Madre de Asia Menor: por su amante Attis y por los sacerdotes¹⁴. De sus misterios frigios se ha conservado el dato de que Zeus, tras cometer incesto con ella –su madre–, se castró en apariencia. De hecho, arrojó los testículos de un car-

5. Scholium ad Aristiphanis Acharnenses 243 ἵστατο ὁ φάλλος τῷ Διονύσῳ κατὰ τι μυστήριον.

6. Véase mi *Symbolismus in der antiken Religion* (Simbolismo en la religión antigua), en: *Werke II*, págs. 213-220.

7. *Orph. fragm.* 199 Kern.

8. Véase Otto Kern: *Die Herkunft des orphischen Hymnenbuchs* (El origen del libro de himnos órficos), en: *Genethliakon Carl Robert*, Berlín, 1901, pág. 90 y ss.

9. *Orphei Hymni XLVIII 4; XLIX 5.*

10. XLVIII 1.

11. Zeus sobre todo en Frigia, véase Eisele: *Sabazios*, en *Roschers Lexikon IV*, pág. 236 (incluso en una ciudad llamada Dionisópolis); Dionisios, véase Schäfer: *Sabazios*, RE 1A, pág. 1542.

12. Estrabón X 3 15, 470: παράδους τὰ τοῦ Διονύσου καλαύτος.

13. Scholium in Homerii Iliadem VI 131.

14. Véase Hugo Hepding: *Attis, seine Mythen und sein Kult* (Atis, sus mitos y su culto), en: *Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten I*, Giessen, 1903, págs. 121 y 160 y ss.

nero a los pechos de la diosa¹⁵. La lógica interna del mito y del rito correspondiente queda clara en la versión de Asia Menor. En este contexto no se ha transmitido nada relativo a un descuartizamiento del dios ni de la víctima sacrificial que lo representaba. Se tratará de un toro, de un carnero o de otro animal macho, el miembro viril segregado debía volver a la Gran Madre para que prosiguiera el infinito movimiento circular de los nacimientos masculinos. En la religión matriarcal de Asia Menor esta era la impresión predominante de la feminidad. En Grecia, las mujeres guardaban y cuidaban entre ellas la virilidad como también la *zōē* a ellas encomendada. Así como la propia Hipta se convirtió en «nodriza de Baco»¹⁶ para los órficos, los colegios dionisíacos de mujeres ocuparon el lugar de la gran Diosa Madre en Grecia y antes quizás también en Creta y sólo actuaban como nodrizas del dios hacia fuera.

Lo que perturba la lógica en la versión griega del mito –versión que también recurría al Sabazius frigio– es únicamente el nacimiento desde el muslo que ocupa el lugar de la autocastración del dios, es decir, de un acto terrible pero no carente de sentido. La invención de un nacimiento a partir del muslo tenía su función en Grecia: ocultar aquello que el dios realizaba sobre su propio cuerpo como un espléndido don. El mito hacía hincapié de forma cruel en el autosacrificio eterno y necesario de la fuerza vital masculina por mor del sexo femenino: un sacrificio destinado a todo el género humano. Una forma concreta de la misión de la religión dionisiaca –en su versión más masculina como misterios de los Cabiros¹⁷– nos es descrita señalando que los asesinos del dios llevaron su miembro viril en un cesto desde el norte de Grecia a Italia. Nuestra fuente cristiana, Clemente de Alejandría, saca la consecuencia lógica: «Por este motivo algunos quieren equiparar, no sin cierta razón, a Dionisios con Attis, por cuanto éste también fue separado de su órgano reproductor»¹⁸. La castración caracterizaba tanto a Dionisios como a Attis. Este hecho formaba parte de lo que se ocultaba en la religión dionisíaca; para los conocedores de su culto, a los que se remite Clemente, era, sin embargo, un secreto a voces. La explicación de una extraña costumbre cultural en el ámbito más amplio de Asia Menor remite probablemente a este fenómeno. En Chipre no era un hombre parecido a Zeus quien imitaba a una parturienta y recordaba así a la Ariadna muerta en el parto, sino un adolescente¹⁹. Sus dolores eran sin duda exclusivamente simbólicos, pero eran los dolores simbólicos de un Attis... tan disimulados como el parto prematuro y la muerte de Ariadna disimulaban el nacimiento de Dionisios, parido por la señora de los infiernos.

Por el nacimiento desde el muslo del padre recibió Dionisios el epíteto de *Eiraphiotes* aunque el afectado no era él, sino el padre, Zeus. *Eiraphiotes* significa, de hecho, «el que ha sido cosido dentro»²⁰. El dios de la *zōē* ya fue metido y cosido dentro de un odre cuando este no contenía vino, sino hidromiel en

15. Clemente de Alejandría: *Protrepticus* II 15, 2; Arnobio: *Adversus nationes* V 21.

16. *Orphei Hymni* XLIX 1.

17. Véase más arriba, pág. 188 y s.

18. *Protrepticus* II 19. δι' ἣν αἱ τίλαν οὐκ ἀπεικότως τὸν Διόνυσόν τινες Ἀττιν προσαγορεύεσθαι θέλουσιν, αἰδοίων ἐστερημένον.

19. Plutarco: *Theseus* XX 4, según el historiador Paion de Amathus

20. Εἰραφιώτης proviene –a través de ἐρραφιώτης– de ἐνραφιώτης.

proceso de fermentación, es decir, en la época del mito del saco de cuero²¹. Su título de *Eiraphiota* se conservó en la literatura²² y en el culto. Se reutilizó para helenizar, en momento bastante tardío, un mito sumamente arcaico cuyo estilo no era griego. El libro órfico de himnos habla de Dionisios como *trigonus*, «el tres veces nacido»; al mismo tiempo, sin embargo, es sólo *dimeter*, «el de dos madres»²³. El libro también contiene un himno a Semele, la madre tebana de Dionisios, pero el gran poema órfico no llegaba ni a ella ni al nacimiento desde el muslo. Los órficos no son responsables de esta invención ocultadora.

El éxito de dicha invención da a entender que se trataba de una creación ateniense basada en el modelo del célebre nacimiento desde la cabeza: Palas Atenea surgió de la testa de Zeus. Seguramente proviene de la época de la fusión de la religión dionisíaca ática con el mito y el culto tebanos, es decir, de una profunda unificación y simplificación de la mitología de Dionisios en Atenas. Este acto tuvo en cuenta también el contenido de los misterios de Eleusis²⁴, la anunciación del nacimiento de un niño divino en los infiernos y la epifanía²⁵ de su madre, Perséfone, siete meses tras la boda subterránea. Los atenienses eliminaron el período biañual. Insertaron sus fiestas dionisiacas y sus misterios –los Pequeños de Agra y los Grandes de Eleusis– en un único año, que era también el año de las viñas. El calendario que se creó –a buen seguro antes de Onomácrito y con independencia del orfismo– trató con el mismo respeto el estado del vino y la parusía de la *zōe* en mujeres y hombres. Fue una obra respetuosa. Como también se conservó la vigencia de los períodos lunares, el resultado sólo podía ser aproximado, una obra más humana que matemáticamente precisa.

El aniversario anual de Dionisios no sólo dependía de la posición del sol en su punto solsticial, sino también del estado del vino cuya clarificación era propiciada por el primer frío invernal²⁶. En esa época, concretamente en las fiestas Leneas, el Daduco, el segundo sacerdote de Eleusis, hacía un llamamiento al pueblo ateniense para que invocara al dios²⁷. Ya llevaba mucho tiempo «cosido dentro», es decir, el vino ya llevaba tiempo en las vasijas de barro y había alcanzado su plenitud. El pueblo gritaba: «¡Iaco, hijo de Semele, dispensador de riquezas!». El grito presupone una unión y unificación. El nacimiento de un niño, del hijo de la subterránea Perséfone, que se celebraba en

21. Más arriba, pág. 48.

22. Véase Homero: *Hymni* I 2; 17; 20.

23. *Orphei Hymni* XXX 2, L 1; LII 9.

24. En mi libro *Eleusis* supuse la existencia de relaciones secretas, pero antiguas entre la religión eleusina y la dionisíaca, véase Index, s. v., «Dionysos». La religión eleusina se aferraba a la capacidad de procreación de Hades-Plutón-Dionisios en el período de los pequeños misterios que venía tras las Antesterias. La influencia órfica –después de Onomácrito– se deduce de una inscripción eleusina Διονύσῳ παρατάζοντι del siglo III d. de C. (Konstantinos Kuruniotis: 'Ελευσινιακά, en: *Archaiologikón Deltion* VIII, 1923, pág. 171 y ss.). Un *Thymiaterion* con esta inscripción fue consagrado al niño divino y juguetón: «Dionisios a los que juegan al lado».

25. Véase más abajo, pág. 205 y s.

26. Véase mi *Parva realia*, SO XXXVI, 1960, pág. 9.

27. *Scholium in Aristophanis Ranas* 479; Deubner: *Attische Feste*, pág. 125.

27

los Grandes Misterios de otoño sólo era provisional. Ahora nacía de forma definitiva como hijo de Semele y de Zeus. La equiparación de las dos madres, de Perséfone y de Semele —la cual, quemada por el rayo de Zeus, tuvo un parto prematuro—, o sea, de dos nombres de la misma diosa en su origen, se hizo para los atenienses. Lo mismo ocurrió con la equiparación del joven Dionisios cretense, del dios de la luz que proporcionaba la madurez y que participaba como Iaco en la fiesta eleusina²⁸, con el hijo maduro de Zeus a quien este mismo gestó y parió. Las representaciones del nacimiento desde el muslo reflejan esta situación de la mitología de Dionisios en Atenas.

La más antigua de la serie muestra al hijo ya de pie en el regazo de Zeus. Vuelto hacia el espectador y con sendas antorchas en las manos anuncia su culminación a Hera, aunque ésta se moleste. Según el texto adjunto es ΔΙΟΣ ΦΩΣΣ, «la luz de Zeus» (ilustración 73)²⁹. Se trata de una representación muy digna de finales del siglo VI a. C., que en vez de consignar el proceso realista del parto, registra el resultado: es, pues, una reproducción seria del mito ocultador en el que Zeus hubo de desempeñar el papel de un dios que da a luz en lugar de ser un dios que se castra. No obstante, esta concepción también resultaba cómica, muy a pesar suyo, para las épocas posteriores. En una vasija de Tarento de finales del siglo V o principios del IV, la escena realista del nacimiento desde el muslo parece un acontecimiento normal, algo que puede ocurrir entre dioses, sin un sentido más profundo (ilustración 74)³⁰. Cuando un discípulo de Apeles pintó en el siglo III a. de C. a Zeus pariendo, con cintas en la cabeza (*mitratus*) —que en el culto dionisiaco, como adorno del Dionisios *Mitrephoros*, sin duda tenían una justificación seria³¹—, la obra se consideró obscena³². Algo diferente ocurre cuando en un vaso pintado por el pintor de Altamura hacia el año 465 a. de C. aparece un Dionisios parecido a Zeus, pero identificable por el tiro y la piel de pantera, sentado como el Zeus del pintor de Diosfo y confrontado con su joven *alter ego*, un muchacho desnudo que está de pie sobre sus rodillas, con un cántaro, una gran planta y una corona de hiedra. Esta posición rígida y erguida del joven, sea en el regazo o sobre las rodillas del otro, a diferencia de diversas situaciones marcadas por el movimiento³³, indica una relación estrechísima entre Zeus y Iaco en la obra del pintor de Altamura y entre Dionisios y su hijo místico que se alza para asombro de una mujer dionisiaca o nodriza en el caso del pintor de Diosfo (ilustración 75)³⁴. Si

28. Véase más arriba, pág. 66.

29. Véase más arriba, Primera Parte, III/3, nota 6 de la pág. 64.

30. Véase A. Dale Trendall: *A Volute Krater at Taranto*, IHS LIV, 1934, págs. 175-179, tablas VIII-IX.

31. Charles Picard: Διονύσος Μιτρηφόρος, en: *Mélanges Gustav Glotz II*, París, 1932, págs. 709-721, no analiza las escenas de los vasos pintados en los cuales Dionisios o los hombres que lo celebran llevan la mitra.

32. Plinio: *Naturalis historia* XXXV 140. *petulantis pictura*.

33. Véase la crátera con volutas de Ferrara y la crátera acampanada de Compiègne, en Heinrich Fuhrmann: *Alhamas*, IdL 65-66, 1950-1951, pág. 117, ilustración 7 y pág. 119, ilustración 8. En este caso, pero sólo en éste, son admisibles las otras interpretaciones.

34. Véase Nereo Alfieri, Paolo Enrico Arias, Max Hirmer: *Spira*, Múnich, 1958, tablas 10, 11, con interpretación errónea del muchacho, pág. 31.

se comparan estas dos representaciones se comprenderá que guardan un sentido más profundo, un sentido que debe buscarse no en el mito de Zeus, sino en el de Dionisios.

Dos ídolos dionisíacos característicos estaban en uso en Ática en la época arcaica, ambos de fácil fabricación. Se complementaban y testimoniaban el mito de Dionisios que nunca se hizo público, como el mito del nacimiento desde el muslo. Uno era un ídolo no fálico. Resulta inevitable recurrir a una fórmula paradójica: *era ostensiblemente afálico*. Lo era no sólo en comparación con los seres ostensiblemente fálicos que aparecen como acompañantes y adoradores del dios; la construcción carece en sí de cualquier insinuación fálica. Una máscara colgaba de una columna en el santuario y debajo pendía una túnica larga –a veces una exterior y una interior– que rodeaba además la columna. Una columna con capitel es un elemento recurrente de esta rígida composición que, sin embargo, también puede estar animada por cierta vegetación. De ella crecen ramas. La columna puede prescindir del capitel, es decir, ser un simple pilar, pero –una vez más, ostensiblemente– nunca presenta similitud alguna con un herma. El capitel, incluso cuando el ídolo se encuentra en el exterior, sólo parece colocado para excluir cualquier similitud con una herma y para acentuar el carácter de columna. En una rara escena insertada en el paisaje de Ática, un sátiro itifálico persigue a una ménade ante el ídolo y dos hombres conducen a una hetaira semidesnuda y, como víctima sacrificial, a un macho cabrío a ese mismo lugar en un *skyphos* de fondo blanco y figuras negras (ilustración 76 a, b, c)³⁵. No podemos suponer que el ídolo fuera la abreviatura de una estatua de culto que tuviera esa cara y esa vestimenta: antes bien, se trataría de la abreviatura de un pequeño santuario levantado precisamente para esa imagen de culto. El tipo del Dionisios barbudo con la túnica larga, que tantos vasos pintados muestran en movimiento (ilustraciones 39 a, 40, 41) y que aparece de forma impactante en el relieve de la visita de Dionisios a una artista dionisiaca y su amante, surgió justamente del ídolo: y se reconoce en él a un Dionisios castrado. Algunos ejemplos representan la transición (ilustraciones 77, 78)³⁶.

Este tipo de ídolo también aparece en el ámbito del culto de Osiris. Una historia sagrada que leemos en Plutarco establece un estrechísimo vínculo con el dios muerto³⁷. El cofre que contenía a Osiris fue arrastrado por el mar hasta Biblos y allí encalló junto a un brezo. El árbol lo acogió, creció a su alrededor y sirvió luego de soporte en el palacio real. Allí, en una columna, encontró Isis al esposo buscado. Se llevó a Osiris muerto, pero rodeó la columna de brezo con una túnica, la untó con aceite y la dejó como objeto de adoración a los reyes de Biblos, en su propio templo.

La coincidencia exacta de esta narración con las representaciones del ídolo dionisiaco –exceptuando la máscara perteneciente al dios griego– muestra claramente el sentido de la construcción. La máscara confirma este senti-

35. En August Frickenhaus: *Lendäenvasen* (Vasos de las Leneas), 72, en: Winkelmann-Programm, Berlín, 1912, N° 2, con el comentario equivocado de que sólo la representación de un lado resulta «interesante».

36. Véase Frickenhaus, l. c., Nos. 29, 26 y 27.

37. De Iside et Osiride XV-XVI, 357.

do. No se trata de «primitivismo», sino de que un monumento de culto de estas características podía considerarse el monumento fúnebre de un dios muerto. Esto queda demostrado por el ejemplo de la religión de Osiris. La construcción no se conservó solamente por ser un rudimento, sino como un símbolo lleno de sentido que representaba al dios en su ausencia subterránea. Su calidad de «ostensiblemente afálico» se corresponde con la existencia reducida que la divinidad, tanto Osiris como Dionisios, debía de tener en tal estado.

El templo de Dionisios en Icaria poseía esta imagen de culto, aunque con una forma renovada: la máscara, en su origen tallada en madera (probablemente de higuera³⁸), fue copiada hacia el año 530 en mármol y sólo perdió un poco su cualidad de máscara por el hecho de que el escultor le proporcionó unos ojos sumamente llamativos que nos miran como si fuesen los de un toro (ilustración 79)³⁹; no se sabe si era o no intención del artista, pero lo cierto es que existe una coincidencia con la epifanía taurina del dios procedente de los infiernos, tal como lo esperaban las mujeres de Elis⁴⁰. La túnica que colgaba debajo de la máscara era de una tela pesada y se cambiaba de tiempo en tiempo. No sabemos si la máscara y la túnica se encontraban en una columna con capitel o en un pilar. No obstante, el templo poseía otra imagen de culto además del ídolo de la máscara y la túnica: la estatua de Dionisios sentado en un trono, con un cántaro en la mano derecha (ilustraciones 80, 81)⁴¹. Sobre el trono, Dionisios era íntegramente él mismo; el de la máscara y la túnica sólo era una parte. Si la trietérida tuvo vigencia en Icaria, no resultará difícil adivinar que la máscara y la túnica lo rememoraban en el año de su ausencia. Cuando sus ídolos presentaban una doble máscara en la región ática (ilustraciones 82, 83)⁴², se indicaba, aplicando la simbología propia de la máscara, su dominio sobre todo el año como dios tanto subterráneo como supraterrenal tras la eliminación del período bianual. Una máscara nunca era *todo el dios*. Dionisios sólo era en una mitad de su esencia ese «dios de la máscara» o el Dionisios de túnica larga que se desarrolló a partir de dicho ídolo.

El «dios de la máscara» era en Atenas la imagen de culto del templo en que se celebraba el aniversario de Dionisios, es decir, del «Leneo». Una serie de suntuosas vasijas –definidas con justa razón como «vasos leneos», por las fiestas Leneas⁴³– nos permiten echar un vistazo al templo. Vemos a dignas mujeres –probablemente las *gerairai*⁴⁴– como comadronas del vino. Lo sacan

38. Véase más arriba, págs. 68 y 94.

39. Véase Walther Wrede: *Der Maskengott* (El dios de la máscara), AM LIII, 1928, págs. 57-70; Kerényi: *Mensch und Maske*, en: *Werke* I, pág. 111.

40. Véase más arriba, pág. 132.

41. La estatua sería a lo sumo cincuenta años más antigua que la máscara de mármol, según H. Luschey en mis *Tage- und Wanderbücher* 1953-1960 (Diarios y cuadernos de peregrinaje), en: *Werke* III, pág. 159.

42. Nos. 5 y 7 en Frickenhaus, I. c.

43. De Frickenhaus, I. c., con complemento de los ejemplos en Sir Arthur Pickard-Cambridge: *The dramatic Festivals of Athens*, 2^a ed., Oxford, 1968, pág. 30 y ss.; en contra de la crítica de Nilsson, véase Deubner, I. c. pág. 130, y mis explicaciones en estos capítulos.

44. Véase más abajo, pág. 232.

de grandes jarras ante el ídolo del dios, consistente en una máscara, una túnica y unas ramas de hiedra (ilustraciones 84, 85)⁴⁵. Sacan el vino con sumo cuidado, utilizando cazos, para confirmar el nacimiento al pueblo que gritaba en el exterior llamando al «hijo de Semele» desde la introducción del mito tebano en Atenas. En un vaso pintado se ve también a un niño que extiende las manos desde el pecho de una de las mujeres celebrantes (ilustración 86 a, b)⁴⁶. ¿Por qué ocurre esto ante el ídolo adorado al mismo tiempo por la ceremonia de las mujeres? Volvemos a tener una analogía meramente objetiva en la religión de Osiris. El nacimiento de Harpócrates, hijo de Isis y de Osiris, se celebraba cuando se lamentaba la muerte de este último; al mismo tiempo, sin embargo, se lo saludaba como rey de los infiernos como si hubiera resucitado⁴⁷. En Atenas, la máscara y la túnica larga se referían al dios cuyo papel era asumido por Zeus al dar a luz desde el muslo y que en ese momento se encontraba separado del niño Dionisios y celebrado al mismo tiempo como señor de los infiernos. Se entregaba al pueblo mientras la túnica larga ocultaba su estadio, siendo tan sólo una parte de sí mismo: era un dios de los atenienses digno y grave que por su singularidad no podía compararse con ningún dios extraño. La máscara solamente le pertenece a él; no es cosa de Osiris. Sólo está vacía en apariencia: detrás de ella aguarda un reino de los espíritus que envía a sus habitantes al escenario dionisíaco⁴⁸.

En cuanto a la otra parte existía un ídolo más sencillo que representaba un falo. Dionisios se separaba de este elemento de sí mismo y, sin embargo, no se separaba. La contradicción –resultado de una identidad contradictoria– es manifiesta incluso para un observador superficial. Cito de una exposición sintetizadora: «El falo es el acompañante permanente de Dionisios. No parece haber faltado en ninguna procesión dionisíaca; los participantes se lo ataban, de tal manera que se convirtió en un accesorio de los actores cómicos, y también se lo erige como monumento corégico. No obstante, el dios nunca lo lleva, pero sus acompañantes, los silenos y sátiro, son itifálicos. Las procesiones fálicas y las alegres fiestas dionisíacas eran generalizadas en el campo. Plutarco las describe⁴⁹: adelante se llevaba un ánfora de vino y una vid, luego venía uno arrastrando la víctima sacrificial, un macho cabrío, otro le seguía con un cesto lleno de higos y por último se traía el falo»⁵⁰. Los ejemplos podrían ser más, y siempre se recurría a una indicación que, sin embargo, no explicaba el hecho en su totalidad, ni menos aún su carácter contradictorio: «Dionisios era, entre otras cosas, un dios de la fecundidad»⁵¹.

El mito resuelve la contradicción entre identidad y no-identidad separando y distinguiendo al dios de sus dones, estableciendo, pues, una distinción

45. Nos. 19 y 29 en Frickehaus, I. c.; Furtwängler y Reichhold, I. c., tabla 31.

46. Antes en París, véase Jean Joseph Witte: *Description des Collections d'antiquités conservées à l'Hôtel Lambert*, París, 1886, pág. 48, tablas XI y XII

47. Véase Theodor Hopfner: *Plutarch Über Isis und Osiris* (Plutarco sobre Isis y Osiris), Praga, 1940, pág. 77

48. Véase más abajo, pág. 230

49. *De cupiditate divitiarum* VIII, 527 D.

50. Nilsson, I. c., pág. 590 y s.

51. Nilsson, I. c., pág. 593.

que se corresponde con una relación similar de la *zóe* respecto a sus encarnaciones; sin embargo, no se refiere ni siquiera de manera indirecta o negativa a la fecundidad, en el sentido, por ejemplo, de que Dionisios provocara la infertilidad de sus enemigos. Cuando Melampo daba una explicación en la introducción de las faloforías⁵², sólo podía ser el mito del despézazamiento y de la castración del dios y la exigencia de que se adorara una parte por el todo. El ídolo más antiguo de Dionisios conocido por la tradición ateniense era un falo levantado junto a las Horas, pero la identidad que se revelaba en el epíteto de *Orthos*, «el erecto», se disimulaba de forma intencionada mediante la explicación de que la mezcla correcta del vino permite a los hombres mantenerse erguidos⁵³. El epíteto de *Enorches*, «el que está en posesión de sus testículos», utilizado en Samos y Lesbos⁵⁴, se refiere claramente a la castración: Dionisios era *Enorches* cuando se lo erigía como falo, en contraposición al «dios de la máscara» que no estaba en posesión de sus testículos. La franqueza de la denominación arcaica pareció posteriormente tan obscura que el epíteto se traspasó luego a otro ser mítico y se le dio otra justificación.

El mito resolvió con su propia lógica las contradicciones lógicas del culto vivo y de la vida cultural, pero no hizo lo mismo con las contradicciones y ambivalencias del ámbito sexual inherente al culto de la vida. No obstante, una peculiaridad del mito es su capacidad de centrarse en lo general, en aquello que era –en este caso concreto– lo característico de todos los hombres y de romper así las ambivalencias. La comparación de un poema fálico del poeta norteamericano Walt Whitman, del ciclo *Children of Adam* («Hijos de Adán») de *Leaves of Grass* («Briznas de hierba»), con una canción de los falóforos griegos permite observar con claridad la diferencia que significaba el dominio de Dionisios en este terreno. Es el orgullo fálico el que pone en movimiento a los falóforos, y este orgullo se expresa también en el poema de Walt Whitman *From Pent-up Achina Rivers* («Desde ríos dolorosamente estancados»)⁵⁵:

Desde ríos dolorosamente estancados,
desde aquello en mí sin lo cual nada sería
y que estoy decidido a enaltecer aunque me quede solo
entre los hombres

52. Véase más arriba, pág. 62 y s.

53. Véase más arriba, pág. 120.

54. Hesiquio s. v.; Enorches; Tetzes; Scholium in Lucophronis Alexandram 212

55. Walt Whitman: *Leaves of Grass*. Nueva York, 1945, págs. 104 y ss.

desde mi propia voz resonante, cantando el falo,
cantando la necesidad de magníficos hijos y de
magníficos adultos en ellos.
cantando la urgencia de los músculos y la mezcla.
cantando el canto del compañero de cama...

El poeta norteamericano está orgulloso de su propio orgullo fálico, orgulloso de atreverse a expresarlo, orgulloso de la magnífica descendencia que lo justifica como si fuera la consecuencia infalible de su virilidad y estuviera asegurada por todas las generaciones futuras. La observación de su estado, llena de autoestima, y la reflexión sobre él sostienen el poema, y eso que tal estado se caracteriza normalmente por el olvido de sí mismo. El canto de los falóforos, obra del poeta délico Semos⁵⁶ se mantiene plenamente en el estado que describe Walt Whitman y que también quería describir Rilke⁵⁷. Se hace un llamamiento al pueblo que llena el teatro:

ἀνάγετ' εύρυχωρίαν
εἴτε τῶι θεῷ έθέλει γὰρ
[δ θεὸς] ὀρθὸς ἐσφυδωμένος
διὰ μέσου βαδίζειν

¡Apartaos y dejad paso
al dios! Pues quiere,
erecto y pletórico,
pasar ...

El orgullo fálico es trasladado al dios: «¡Él quiere!». Ante él hay que apartarse, a él hay que dejar paso. Es Dionisios, es él que de tiempo en tiempo se pasea por el país con esta forma de su presencia. A él se le concede el derecho del orgullo, aunque por la victoria de un coro masculino en el escenario se erija un monumento corégico con forma de falo⁵⁸. Se encuentra en las raíces de la capacidad viril, en su propio reino, en el reino de la *zōé*, si bien a los hombres no siempre les resulta fácil llevar el regalo del dios y consumirse finalmente por él. Dos representaciones en una copa de figuras negras muestran, en una suerte de exacerbación cómica, la relación entre los hombres mortales y el falo divino (ilustración 87 a, b)⁵⁹; de hecho, el reino de Dionisios comprende toda la provincia de lo cómico y, por tanto, la otra cara del orgullo fálico, la excitación de la risa. Esos hombres enjutos, ellos mismos itifálicos en la imagen, cargan con enorme dificultad el falo por cuanto en la misma estructura han de transportar también gigantescas figuras del ámbito dionisiaco: la faloforía aparece aquí como una pieza satírica o una comedia.

56. Ateneo XIV, 622 B.

57. Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*, Insel Verlag, 1956, II, págs. 473: «Esta es la subida silenciosa de los falos».

58. Véase Fouilles de Délos, BCH XXXI, 1907, págs. 504-511; Ernst Buschor: *Ein choregisches Denkmal* (Un monumento corégico). AM LIII, 1928, págs. 96-98.

59. Véase Arthur Pickard-Cambridge: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 2^a ed., Oxford, 1962, págs. 303, n. 15.

Aunque nos parezca extraña, era natural la tenacidad con que la parte femenina se aferraba a la ficción ocultadora inherente a la función de nodrizas que ejercían las mujeres dionisíacas en la resurrección del Licnito y en su cuidado. Contrariamente a las faloforías, esencialmente públicas aunque sólo aparecen en esa doble imagen al estilo de una pieza satírica, el contenido del licno de las mujeres dionisíacas se ocultaba en la época clásica ateniense igual que en Delfos. Un importante pintor de vasos dedicó entre los años 440 y 430 la imagen de una lujosa crátera a los misterios de Sabazius, introducidos como un culto arcaico de Dionisios, y a la Gran Diosa de Asia Menor. Representó el preludio: la danza extática, ejecutada con serpientes, de las mujeres y muchachas que habían de iniciarse (ilustración 88 b, c, d)⁶⁰. Sabazius, una figura plutónica carente de los rasgos impactantes del Dionisios subterráneo que muestra su máscara, también lleva serpientes en el tocado (ilustración 88 a). La sacerdotisa que asumirá la iniciación de las mujeres se presenta ante la pareja de dioses y lleva sobre la cabeza el licno que, sin embargo, está cubierto con un tela.

En una jarra de la fiesta de las Coés, perteneciente aproximadamente a la misma época (se trataba de la vasija utilizada el día de la boda sagrada entre la reina ateniense y Dionisios), el licno se halla sobre una mesa preparada para las ceremonias, rodeado de hiedra. La máscara de Dionisios se encuentra a su vez en el licno, también coronada de hiedra. Dos mujeres se encargan de la ceremonia que implica el vino: una celebrante sujetando el cántaro, la otra una bandeja con pastas sacrificiales. La sigue una muchacha pequeña en actitud de servicio. Hay una crátera preparada al otro lado (ilustración 89)⁶¹. La máscara yace en el licno sobre una tela. El verdadero contenido está tapado y sólo se realiza un rito introductorio. Por este preludio queda claro, sin embargo, a quién iban dedicadas la adoración de las mujeres y la ceremonia secreta que no está representada. Era un servicio dedicado al Dionisios subterráneo que además del vino dejó otro regalo a los hombres: un don en el que él se mantenía presente como plenitud ora creciente, ora decreciente de la *zōē*, casi, por así decir, como el hijo de Poro y de Penia en el *Banquete* de Platón⁶². El don era su virilidad, distribuida entre los hombres.

La ceremonia encubierta podía ser, por sí sola, un acto inefable de placer. No obstante, las mujeres no podían llevar a cabo este acto sin incluir –en las honduras de la naturaleza femenina, de forma irracional, irreflexiva e inconsciente– también al niño. La ficción encubridora de su función de nodrizas implicaba una profunda verdad. El acto sólo podía ser infecundo desde la perspectiva de la fecundidad animal. Esto insinuaba una jarra de las Coés al

60. La identificación, por parte de Erika Simon: *Opfernde Götter*, Berlín, 1953, pág. 79 y ss., del culto de Sabazius, cuyo primer monumento en Atenas es este vaso, demuestra ser cierta en este contexto. Véase también Stella Patitucci: *Osservazioni sul crater polignoteo della tomba 128 di Valle Trebbia*, en: *Arte antica e moderna* V, 1962, pág. 146 y ss. Con las inscripciones que se encuentran sobre la pareja divina, καλός y καλή, «bello» y la «bella», se saluda a las nuevas (y, sin embargo, antiquísimas) divinidades. Más hipótesis –incluidas las más– resultan ya superfluas.

61. Véase Gerardus van Hoorn: *Choes and Anthesteria*, Leiden, 1951, pág. 24.

62. Platón: *Convivium* XXIII, 203 BC.

mostrar el apareamiento de dos animales infecundos, dos mulos (ilustración 55)⁶³. En la ceremonia, cuyos preparativos hemos podido observar, Dionisios resucitaba como niño y como joven: una repetición de sí mismo. Para las mujeres de Atenas una sola mujer, la reina, celebraba el misterio; no obstante, la visión que tenían todas las atenienses ya le ayudaba mucho antes de entrar en el espacio sagrado del que se hablará en el próximo capítulo. El sentido de la obra del pintor de Altamura (ilustración 75), del diálogo entre Dionisios sentado sobre el trono y el misterioso joven Dionisios que no aparece representado en ninguna otra parte, es precisamente éste: la religión dionisíaca de Atenas lo conocía como el dios doble y escindido.

2. LAS FIESTAS DIONISÍACAS DE LOS ATENIENSES

En ningún sitio se señala explícitamente que los meses invernales pertenecieran en Atenas a Dionisios, como en Delfos. Sin embargo, es un hecho evidente que se deduce con claridad del calendario ático y de las tradiciones del culto tan pronto uno antepone los datos referidos a acontecimientos concretos y naturales a las discusiones eruditas¹. Un acto festivo sumamente natural y no ligado a ningún día determinado se llevaba a cabo en Atenas coincidiendo aproximadamente con el comienzo del período invernal dionisíaco en Delfos². Como había de ser móvil, no queda reflejado en ningún calendario. No obstante, lo describió el historiador ateniense Fanodemo, y su descripción se ha conservado.

Los atenienses llevaban a cabo la mezcla del vino y la ofrenda al dios junto al templo del Dionisios adorado en los pantanos –en limnais–; lo hacían trayendo de casa el vino nuevo todavía dulce –gleukos– que sacaban de las grandes vasijas de barro –pithoi– y bebiéndolo luego³. Fanocles, autor perteneciente a la época postclásica, de religión dionisíaca ya más sosegada, se inte-

63. Los arqueólogos no percibieron o no reconocieron este hecho. Al menos un animal fue tomado por un asno: Andreas Rumpf consideró a ambos como tales: *Attische Feste - Attische Vasen*, en: *Bonner Jahrbücher* CLXI, 1961, pág. 209 y s. No se dio cuenta de que los animales estaban pintados; no sólo con las grandes franjas en los lomos, sino también con motas. Es posible que estos animales fueran el tiro del carro que llevaba a la reina, acompañada de un hombre disfrazado de Dionisios, al *bukoleion*, véase más abajo, pág. 213. El mulo también estaba pintado en una vasija ática de Nueva York: *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* XX, 1925, pág. 130, ilustración 5. Recordemos lo que ya se dijo de los mulos más arriba, pág. 124 y s., y lo que ya expresó Bachofen: «El placer infecundo del mulo»; *Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie* (La doctrina de la inmortalidad en la teología órfica), en: *Gesammelte Werke* VII, Basilea, 1958, pág. 102.

1. Sir Arthur Pickard-Cambridge: *The Dramatic Festivals of Athens*, 2^a ed., Oxford, 1968, ofrece la discusión científica de una manera más abundante que productiva. A partir de aquí citado como «Pickard».

2. Véase más arriba, pág. 154, nota 51.

3. Fr. 12 Jacoby FgH 325; Ateneo XI, 465 A: Φανόδημος δέ πρὸς τῷ ιερῷ φησι τοῦ ἐν λίμναις Διονύσου τὸ γλεῦκος φέροντας τοὺς Ἀθηναῖον· εἰς τῶν πίθων τῷ θεῷ κιρνάναι, εἴ τ' αὐτοῖς προσέρεσθαι· Lo correcto es αὐτοῖς.

resaba sobre todo por la mezcla civilizada. Por eso hace hincapié en el hecho de que existían fuentes junto al Dionysos *Limnaios* cuyas ninfas se llamaban, en su opinión, nodrizas de Dionisios porque el vino crecía por obra del agua⁴. Luego describe las actividades de los atenienses en esta ocasión. Celebraban a Dionisios con canciones, ejecutaban danzas y lo invocaban como Euantes, Ditirambo, Baceuta y Bromio⁵. No se menciona un momento fijo en el calendario ni una época de apertura del templo: la gente se acercaba con el *gleukos* al santuario⁶, lo mezclaba con agua para el dios y brindaba por él, por primera vez en el nuevo año del vino.

El templo de Dionisios «en los pantanos» se encontraba, según Tucídides, al sur de la Acrópolis y era uno de los santuarios más antiguos de la ciudad⁷. Para imaginarnos de forma concreta estos «pantanos» hemos de recurrir a las representaciones de las jarras de la fiesta de las Coés que nos muestran una roca⁸ y a la indicación del propio Fanodemo de que el vino nuevo se mezclaba allí con el agua del manantial. Debe de haber sido una estructura geológica característica de Grecia, cuyo ejemplo más conocido son los pantanos de Lerna: bajo la roca mana el agua con abundancia y forma, a pesar de su pureza, un «pantano». En Lerna descendió Dionisios a los infiernos y ascendió luego de nuevo: era una puerta de Hades⁹. Los *limnai* de Dionisios debieron de tener el mismo significado para los atenienses. Por eso, en la obra de Aristófanes, las ranas del pantano acompañan con su canto a Dionisios durante el descenso de este a los infiernos¹⁰ y por eso se allegaba el pueblo volvía a acercarse al santuario de Dionisios después de concluir la fiesta de las Antesterias¹¹.

El manantial se fue agotando con el tiempo: para Estrabón –es decir, hacia la época del nacimiento de Jesucristo– el santuario ya se hallaba en terreno seco¹². La relación con las Antesterias, la «antigua» fiesta dionisiaca ateniense fijada por calendario¹³, se mantuvo intacta. El santuario sólo se abría para una fugaz visita del pueblo en el principal día de la fiesta, el día de las Coés¹⁴. Al lado del altar del templo había una estela con la ley referida a la reina, que era desde la democracia la esposa del arconte basileo. Ella debía ser ateniense y virgen para contraer matrimonio con este por cuanto había de

4. οἵθεν καὶ λιμναῖον κληθῆναι τὸν Διόνυσον, ὅτι μιχθὲν τὸ γλεῦκος τῶν ὕδατι τότε πρώτον ἐπόθι κεκραμένον. διόπερ ὄνομασθῆναι τὰς πηγὰς Νύμφας καὶ τιθήνας τοῦ Διονύσου, ὅτι τὸν οἶνον αὐξάνει τὸ ὕδωρ κιρνάμενον.

5. ἡσθέντες οὖν τῇ κράσει ἐν ἀδαίς ἔμελπον, τὸν Διόνυσον, χορεύοντες καὶ ἀνακαλοῦντες Εὔνοθῆ καὶ Διθύραμβον καὶ Βακχενίδας καὶ Βρόμιον.

6. Todo ocurre *πρὸς τῷ λεπτῷ*, «junto al santuario». *πρὸς τῷ* está documentado con este sentido.

7. II 13, 3-4.

8. Véase van Hoorn, I. c., pág. 29.

9. Véase más arriba, pág. 131.

10. Aristófanes: *Ranae* 215-216.

11. Aristófanes: *Ranae* 217-219.

12. Estrabón, VIII 5 1, 363.

13. Tucídides II 15 4.

14. Pseudo-Demóstenes: *In Neeram*, LIX, c. 76.

realizar las «inefables ceremonias sagradas» –*arrheta hierae*– para la ciudad¹⁵ y convertirse en esposa de Dionisios¹⁶. Había de tomar juramento a las catorce «venerables mujeres» –las *gerairai*– consagradas, no sólo en este templo, al culto de Dionisios¹⁷. Ellas ejercían sus funciones en catorce altares¹⁸. Esto significa que un antiguo colegio de mujeres dedicado al culto de Dionisios funcionaba en Atenas como en Elis¹⁹. La diferencia en cuanto a los números –aquí catorce, allá dieciséis– también existe, aunque parezca extraño, en la religión de Osiris, donde el número de miembros del dios recogidos y «reensamblados» es ora de catorce, ora de dieciséis, según las fuentes²⁰. El santuario «en los pantanos» no sólo se consideraba el más antiguo en Atenas, sino también el más sagrado²¹. No sabemos dónde estaban los catorce altares, por cuanto sólo se menciona de forma concreta el altar del templo *en limnaia*. No obstante, se puede establecer con toda seguridad una relación con los antiguos cultos de Dionisios en el Peloponeso, con el de Lerna y con el de Elis.

La mezcla del agua y del vino se producía junto a este santuario relacionado con los secretos de las mujeres dionisíacas: no ocurría en el único día en que estaba abierto –el de las Coés–, sino mucho antes, y –como ya hemos señalado– no era en un día fijo. La movilidad de la fiesta se debe a la naturaleza del vino, que se llevaba allí para la primera cata. Se trataba del *gleukos*, del primer vino del año, no del todo fermentado, pero no por ello menos embriagador²². El momento en que el vino alcanzaba esta fase dependía a su vez del momento de la vendimia. Este oscilaba, según una interpretación del *Codex Theodosianus* referido a España²³, entre el 25 de agosto y el 15 de octubre. El tiempo convencional para la primera fermentación son cuarenta días. Esto nos lleva normalmente al mes de noviembre o, como máximo, a diciembre, a la época que se corresponde más o menos con el *Dadophorion* délfico. En Italia y en Grecia se nombra el 11 de noviembre, día de San Martín, así como el 3 de noviembre, y ambas fechas están también documentadas en textos más modernos²⁴. En esta época se llamaba a Dionisios en los «pantanos» de Atenas –tal como ocurría con todos los dioses en estos tiempos de llamada²⁵–, y él se presentaba, pues, ya en la primera fase del vino. Los nombres que se le daban en las llamadas presagian las fiestas que vendrán y cuyo tiempo de adviento empezaba en ese momento: Euantes y Dițirampo se referían a las

15. Pseudo-Demóstenes c. 75.

16. Pseudo-Demóstenes c. 73.

17. Pseudo-Demóstenes c. 78; véase Deubner, I. c., pág. 100, 5.

18. *Etymologicum Magnum* s. v. γεραιά; Lulius Pollux: *Onomasticon* VII 108.

19. Véase más arriba, pág. 132.

20. Véase Heinrich Brugsch: *Das Osiris Mysterium von Tentyra* (El misterio de Osiris en Tentira), en: *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* XIX, 1881, pág. 88 y s.

21. Pseudo-Demóstenes c. 76.

22. *El Suser im Stadium* en dialecto suizo; véase mi *Parva realia*, SO XXXVI, 1960, 9.

23. II 8, 19; véase Hermann Usener: *Der heilige Tychon* (San Tijon), en: *Sonderbare Heilige* I, Leipzig, 1907, pág. 44, 2.

24. *Parva realia*, SO XXXVI, 1960, pág. 8 y s.

25. Véase mi ensayo *Ankunft des Dionysos* (Llegada de Dionisios), en: *Werke* II, pág.

Antesterias y Baceuta y Bromio, al período de los grupos entusiastas en las zonas rurales.

El mito de la *zoé* se acercaba a su culminación en diversos planos, dentro del calendario ático estructurado con gran arte. Uno de los planos puede considerarse el vino; el segundo, la procreación, el estado embrionario, el parto prematuro y el nacimiento del niño; y el tercero, la integridad recuperada de un dios despedazado y castrado que permaneció durante doce meses entre los muertos. Todo ello debía producirse en el plano del año solar, que reunía ahora el contenido de la trietérida. El elemento del parto prematuro era tan importante en la religión dionisiaca que también fue adoptado en el mito de Osiris, probablemente en su estrato más joven, a raíz del temprano parentesco entre las dos religiones. Se cuenta que Horus, el hijo de Osiris muerto, nació al cabo de 81 u 87 días²⁶.

Los siete meses de Dionisios en el vientre materno, en cambio, se atienen a unas dimensiones humanas. No sólo desempeñan un papel en la literatura²⁷, sino que forman parte de la tradición, que las conservó en el folklore griego moderno, concretamente en un acto de carnaval²⁸. La relación de Dionisios con el estado embrionario se tenía en cuenta de una manera muy concreta. Una ley del templo de Dionisios en Esmirna, perteneciente al siglo II d. C., no sólo mantiene alejados a quienes han abandonado a un niño, sino sobre todo a las mujeres que han interrumpido el embarazo por la fuerza²⁹. Dionisios protegía la *zoé* sobre todo en las fases en que casi sólo era *zoé*.

Como ya hemos señalado, había un espacio de siete meses en el calendario ático entre los Pequeños Misterios de Agrai, que venían enseguida después de las Antesterias³⁰, y los Grandes Misterios de Eleusis. El niño divino, cuyo nacimiento en los infiernos se anunciable a los iniciados en Eleusis, era, en interpretación de los atenienses, el hijo de Semele que nacía al cabo de siete meses³¹. El tiempo de un embarazo –diez meses lunares según los cálculos de la antigüedad³² – y por tanto también el embarazo adicional de Zeus conforme al mito ateniense no se había completado en la primera mitad de noviembre, el recién

26. Plutarco: *De Iside et Osiride* XIX, 358 E y LXV, 377 BC; Hopfner, I. c., I, pág. 79 y s. Según las fuentes egipcias más antiguas, nació al cabo de nueve meses y unos días.

27. Luciano: *Dialogus deorum* XLL (IX) 2; Diodoro I 23, 4.

28. Véase más arriba, Primera Parte, III/5, nota 68, pág. 84.

29. Véase Josef Keil: *Inscriften aus Smyrna* (Inscripciones de Esmirna), en: *Anzeiger der österreichischen Akademie*, Philos.-hist. Klasse XC, 1953, pág. 17; como paralelismo, un monumento de la religión griega en Egipto, Gerhard Plaumann: *Ptolemais in Oberägypten* (Ptolomeo en Egipto Superior), en: *Leipziger historische Abhandlungen* XVIII, 1910, pág. 55, sin lugar de hallazgo identificado, también proviene probablemente de un santuario de Dionisios. M. Nilsson: *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age* (Los misterios dionisiacos de la época helenística y romana), Lund, 1957, pág. 134 y s., no comprendió el sentido.

30. Lo demuestra una jarra de la fiesta de las Coés en la mano de Heracles en Agrai, véase mi libro *Eleusis*, pág. 51 e ilustración 10.

31. Véase más arriba, pág. 194.

32. Véase Virgilio: *Elegae* IV 61; Eduard Norden: *Die Geburt des Kindes*, 1924, 3^a ed., Darmstadt, 1958, pág. 61, 1 y 116.

empezado *Maimakterión* de los atenienses. Lo mismo ocurría con la fermentación del vino nuevo. Comenzaba, pues, el tiempo de adviento, tanto en lo que respectaba al vino puro y acabado como al niño divino: era un tiempo que superaba entonces los límites humanos del embarazo y se extendía por los meses siguientes. El carácter dionisíaco iba luego más allá del nacimiento y de la boda del dios –en el *Gamelión* y el *Anthesterión*, nuestros meses de enero y febrero– e impregnaba también el *Elaphebolion*, nuestro marzo, el mes de las Grandes Dionisias.

El mes de *Poseideón*, nuestro diciembre³³, estaba marcado por las actividades dionisíacas del pueblo campesino de Ática. Se las llamaba «Dionisias rurales»³⁴, en oposición a las «Grandes Dionisias» consideradas «urbanas»³⁵. Estas sólo podían celebrarse tras la instauración de la gran procesión dionisíaca³⁶ y de los festivales dramáticos para Dionisios Eleuterio que se organizaban en el mes de *Elaphebolion*. Era una época festiva exagerada, una pomposa representación del estado, en la cual también participaba de forma importante Icaria, aun siendo una comunidad rural³⁷, así como, por otra parte, las Grandes Dionisias de la época clásica repercutieron en el campo y propiciaron la construcción de teatros. Una confrontación similar entre aquello que ocurría en el campo y en la ciudad en los meses invernales de *Maimakterión*, *Poseideón* y *Gamelión* no estaría probablemente justificada. Las «Dionisias rurales» eran la continuación en el mes de *Poseideón* de aquello que en la ciudad había empezado en el santuario de los «pantanos» con la cata y la primera mezcla del vino: eran las Leneas del campo, que los urbícolas festejaban más tarde y de forma concentrada en el mes de *Gamelión*. Las «Dionisias rurales» incluso se llamaban Leneas según un testimonio³⁸ y eran una prolongada celebración previa del nacimiento de Dionisios.

El carácter de estas fiestas rurales excluye la posibilidad de que las mujeres dionisíacas, también llamadas *lenai* en Grecia³⁹, fueran el origen del nombre de las Leneas. Era la época de las faloforías⁴⁰. El sexo masculino se presentaba como portador del dios, aunque no de todo el dios, sino únicamente en la forma en que se lo podía extraer del vino que aún no había fermentado del todo. No sólo se anunciaba el nacimiento de Dionisios, sino también el próximo nacimiento de la comedia⁴¹.

La exuberante representación de una majestuosa crátera tipo cáliz muestra a Poseidón, dios al que, como el nombre indica, estaba consagrado el mes de *Poseideón*. Lo muestra concretamente en su relación con Dionisios (ilustración 90)⁴². Es uno de los tres hermanos, uno de los dioses supremos. Carac-

33. Nuestros meses sólo coinciden de forma aproximada con los meses lunares móviles de Ática. Yo sólo hago coincidir la primera mitad del mes con el mes actual.

34. Pickard, pág. 42 y ss.

35. Pickard, pág. 57.

36. Véase más arriba, pág. 126.

37. Véase más abajo, pág. 222.

38. Véase Scholium in Aristophanis *Acharnenses* 202.

39. Véase más abajo, pág. 207 y s. con nota 44.

40. Véase más arriba, pág. 198 y s.

41. Véase más abajo, pág. 230 y s.

42. CVA Deutschland, Schloss Fasanerie, Múnich, 1956, tabla 46. La divinidad en el trono y la situación no fueron comprendidos por Frank Brommer.

127

rizado por el tridente, el dominador de los mares yace sobre un lecho elevado, pero en una posición inferior respecto a las otras divinidades de Ática. El pintor –llamado el «pintor de Cecrope» por la principal figura de la imagen– sin duda no quería mostrarlo como el dios de un único mes. En la situación representada, sin embargo, Poseidón mira a un dios sentado en un trono y distinguido con un largo cetro que se encuentra en la misma región profunda, y a este dios señalan también tres figuras en actitud de servicio: un Eros y dos mujeres dionisíacas vestidas con elegancia que rodean una crátera grande: una de ellas sostiene una jarra de vino que probablemente está vacía. Este otro dios se parece a Poseidón y su rango no es inferior: se trata por lo visto del soberano de los infiernos, de Hades y de Dionisos en una persona, del hermano. Se lo espera para que Eros no sólo dé un racimo de uva a Poseidón, sino también vino. Eros entrega el racimo y señala al mismo tiempo con el dedo al dios sentado en el trono. Es, pues, una composición que muestra con la máxima claridad imaginable la situación que he calificado de adviento. En su mes de *Poseideón*, el propio Poseidón está lleno de expectativas dionisíacas, igual que las mujeres de Atenas.

El mes siguiente, que podría denominarse el mes ático de la natividad y la epifanía, se llamaba en Atenas *Gamelión*, el «mes de la boda», en la región jonia *Lenaión*, y en la isla de Amorgo probablemente *Eiraphíon*, el mes del *Eiraphíotes*, del Dionisos «cosido»⁴³ que ahora ya podía hacer su aparición. El nombre del mes proviene de *Lenaiá*, la denominación de la fiesta. No obstante, no puede afirmarse que esta siempre y en todas partes significara la «fiesta de las *lenai*», que así se llamaban en la zona jonia y no sólo allí las bacantes⁴⁴. En Atenas las mujeres que celebraban el culto supremo de Dionisos en la ciudad se llamaban *gerairai*, las «venerables», y las que iban cada año a Delfos, *thyiaides*⁴⁵.

El nombre de la fiesta, *Lenaiá*, «Leneas», se basa desde un punto de vista lingüístico en la palabra *lenós* y objetivamente en un lugar que servía para pisar la uva y guardar el vino hasta que estaba en condiciones: un *lenaión*. Podemos imaginar el lugar por una descripción de principios del siglo pasado referida a Chipre, donde incluso se mantuvo la palabra *lenós* –pronunciada *linós*– para designar las bodegas de vino «Las uvas reunidas con la pala se llevan al *linós*, donde las aplastan y las ponen bajo la prensa. El mosto se vierte enseguida en grandes vasijas de barro, y estas se entierran hasta media altura. Allí fermenta el vino y se queda en su sitio hasta que lo ponen en odres y lo llevan a las plazas comerciales.»⁴⁶

43. Véase J. Delamarre: *Location du domaine de Zeus Temenites*, *Revue de Philologie* XXV, 1901, pág. 180 y ss.

44. Hesiquio s. v. ληναῖ· Βάκχαι, Ἀρκάδες. Se creía que el nombre jonio de las bacantes, Λῆναι, debía separarse de ληνός, «lagar», por cuanto presentaba una η antigua entre los arcadios, donde «lagar» debía decirse λανός. Por otra parte, tenemos el hecho de que en Chipre, donde se hablaba un dialecto arcadio, el lugar de la elaboración y conservación del vino se llamaba *linos*, es decir, ληνός. Λῆναι significan las «mujeres del lagar», que colaboraban en el nacimiento de Dionisos. Véase nota 46.

45. Véase más arriba, pág. 156.

46. August Mommsen: *Heortologie*, Leipzig, 1864, pág. 341, nota, según A. Jullien: *Topographie der Weinberge* II, Leipzig, 1853, pág. 134. El dato falta en el original francés.

Los datos contradictorios respecto a la situación del Leneo de los atenienses –en la ciudad y en el campo⁴⁷– permiten deducir que había al menos dos de estos santuarios de Dionisios, los cuales eran al mismo tiempo lagares en el sentido chipriota: sitios ejemplares de la producción del vino donde se llevaba a cabo el tratamiento religioso del proceso, destinado a los diversos *lenoi* productivos de todo el estado. El Leneo de la ciudad se encontraba en las proximidades del Ágora. Allí, en el templo, se celebraba la ceremonia del nacimiento del vino y del niño divino ante el ídolo del Dionisios subterráneo en el templo⁴⁸, mientras el pueblo llenaba la plaza. Por eso se construyó quizás un segundo Leneo fuera de la ciudad.

El mes de las Leneas es en Grecia el más frío del año. El vino necesitaba el frío para su última clarificación⁴⁹: este es un motivo por el que el nacimiento del dios se trasladaba a nuestro mes de enero, en contra de lo que sería propio de la medida humana. El otro motivo era el solsticio de invierno, determinante también para las fiestas cristianas de la Navidad y la Epifanía. La noche del 5 al 6 de enero era desde el año 1996 a. de C. una fecha festiva en Egipto, la del nacimiento de la luz.⁵⁰ En la isla de Andros, un milagro dionisiaco (es decir, una forma de nacimiento del dios), la transformación del agua de una fuente en vino, se sitúa en esta misma fecha tras la introducción del calendario juliano⁵¹. Tanta precisión no era posible en el calendario ático.

No obstante, llamaba la atención –ya en la antigüedad– que los atenienses eligieran un mes tan frío como el *Gamelión* para la boda de sus jóvenes parejas. Seguramente no ocurría por motivos de salud como suponía Aristóteles⁵². Una boda general se celebraba cada año tras la fiesta de la boda de Zeus y Hera⁵³. El mes debía su nombre a esta fiesta, llamada *Theogamos* o *Hierogamos*, la «boda sagrada»⁵⁴. El acontecimiento de la noche que sigue al día de las Coés nunca se llama así y, tal como oiremos, Aristóteles hace de hecho una distinción entre aquel acontecimiento y el *gamos*, entre la boda y el matrimonio que se realizaba luego con los matrimonios terrenales según el modelo de la pareja divina de Zeus y Hera. Al contraer matrimonio entre dos fiestas dionisiacas, las Leneas y las Antesterias⁵⁵, las jóvenes mujeres podían participar en la

París, 1822, pág. 469 y s.; es decir, fue incluido en las traducciones provenientes de otras fuentes.

47. Pickard, pág. 37.

48. Véase más arriba, pág. 198.

49. *Parva realia*, SO XXXVI, 1960.

50. Norden, I c., pág. 38.

51. Plinio: *Naturalis historia* II 231; XXXI 16; véase mi ensayo *Die andriotische Säule*, en: *Werke* III, pág. 498 y s.

52. *Política* VII, XIV 7, 1335 a.

53. Véase Alfred Brueckner: *Athenische Hochzeitsgeschenke* (Regalos de boda atenienses), AM XXXII, 1907, pág. 114 y s., y mi ensayo: *Zeus und Hera*, en: *Saeculum* I, 1950, pág. 248.

54. Focio: *Lexicon s. v. ἱερὸς γάμος*, véase mi ensayo: *Vom ἱερὸς γάμος*, en: *Festschrift Kalitsounakis*, Atenas, 1970, pág. 389. Respecto a la *Theogamia*, Deubner, I. c. pág. 177 y s. El que esta fiesta fuera un invento neoplatónico es una suposición del todo arbitraria.

55. Esto se deduce del *Scholium in Hesiodi Opera et dies* 780. Según dicho texto, la boda de las jóvenes parejas se celebraba en uno de los días anteriores a la luna llena;

segunda fiesta de otra manera que las vírgenes. En esta noche Dionisios aparecía como el esposo superior de las mujeres, como la encarnación de la indestructible *zōē*, y el hecho de haber contraído matrimonio antes constituía una escalón preparatorio para ello.

El invierno se acercaba a su fin, las primeras flores surgían de la tierra, emergiendo a veces a través de la nieve. De ahí –del verbo *anthein*– el nombre de la fiesta y del mes, *Anthesteria* y *Anthesterión*. Empezaba una época para la cual los romanos acuñaron el término de *mundus patet*⁵⁶: el mundo inferior se abría, aunque sólo fuera por unos días. El dios llamado desde noviembre ya podía presentarse a las mujeres atenienses, en una entrada que era su ascensión de los infiernos. Los nombres de *Euanthes* y *Dithyrambos* pronunciados en los «pan-tanos» estaban relacionados con las Antesterias. En uno de los ditirambos citados⁵⁷ se decía lo siguiente: «Ha llegado el momento, han llegado las flo-res». El ditirambo de otro poeta anónimo describía la época de floración que principiaba⁵⁸:

Ἐνθα δὴ ποικίλων ὄμβροτοι λείμακες ἀνθέων
βαθύσκιον παρ' ἄλσος ὄμβροπαρθένους
εὐτάτας χοροὺς ἀγκάλαις δέχονται.

Cuando los prados divinos llenos de flores multicolores
acogen con los brazos abiertos junto al bosque umbroso
las danzas báquicas ejecutadas por delicadas vírgenes.

Los versos pertenecen al período postclásico y el lugar del poema no es Atenas, como tampoco lo era en el primero: son más bien las orillas imaginarias del Océano, donde Perséfone recogía flores cuando fue raptada por el rey de los infiernos. Respecto a Atenas sabemos que las vírgenes se columpiaban en el segundo día de las Antesterias. Las mujeres de Atenas estaban representadas ante el dios por la esposa del arconte basileo, la cual mantuvo por eso el título de reina proveniente de épocas anteriores. Además de ella también participaban de la evocación del dios las catorce «venerables mujeres» a quienes ella había tomado juramento; lo hacían en catorce altares con la ayuda de las catorce canastillas de los misterios⁵⁹. El núcleo esencial se producía bajo estricto secreto, dentro de los límites más cerrados de los rigurosos misterios femeninos, a los cuales ningún hombre podía acceder. No obstante, los vasos pintados demuestran que el acontecimiento secreto ocupaba

la fiesta del *Hieros gamos* se celebraba, según Menandro, fr. 320, el 24 del mes, cosa esta que no puede ponerse en duda. Las Leneas se celebraban en la época de luna llena, «muy probablemente» en el día 12, Deubner, I. c., pág. 123.

56. Véase W. Warde Fowler: *Mundus Patet*, en: *Roman Essays and Interpretations*. Oxford, 1920, pág. 25.

57. Más arriba, pág. 143.

58. Powell: *Collectanea Alexandrina*, Oxford, 1925, pág. 192, 22.

59. Véase Deubner, I. c., pág. 100, 5; los 14 altares. *Etymologicum Magnum* 227, 35; los cestos. Pseudo-Demóstenes c. 78.

enormemente a la ciudad en esos días. Los límites de la influencia exclusiva sobre el sexo femenino parecen haberse relajado con el tiempo y es posible que fuera de Atenas, en los parajes elevados de camino a Citerón, nunca existieran.

El lugar de las ceremonias de culto públicas de las Antesterias, de la entrega del pueblo al dios, era en el interior y en los alrededores del santuario de Dionisios en los «pantanos». Tucídides lo señala expresamente en relación con el segundo día, único del año en que el templo estaba abierto. Los tres días festivos caían en los días 11, 12 y 13 del mes. El primer día se llamaba *Pithoigia*, «día de la apertura de los *pithoi*». Las grandes vasijas de barro, generalmente enterradas hasta media altura, no eran llevadas a los «pantanos», cosa esta que tampoco ocurría en noviembre cuando se sacaba vino de ellas para hacer la primera mezcla y experimentar la primera embriaguez⁶⁰. Descubiertas en la época de la fermentación, quedaban luego tapadas porque de lo contrario alguien, incluso un niño, podía caer en ellas. Ese día, sin embargo, se les quitaba la tapa por un motivo religioso. Este motivo ya no se entendía en la época y en la sociedad de Plutarco⁶¹. La explicación se puede deducir de los textos de las tablas de arcilla de Pilos, pertenecientes a la época micénica. En ellas las almas de los difuntos se llaman *dipsoi*, «las sedientas»⁶². No tenían sed de agua sino de vino, durante el año en que Dionisios permanecía entre ellas castrado. La imagen de un lecito ático del siglo VI muestra a las almas aladas que, vigiladas por Hermes, el encargado de conducirlas a los infiernos, se acercan a un *pithos* enterrado hasta media altura y abierto en el día de la *Pithoigia*, cuando los infiernos permanecían abiertos para permitir la ascensión de Dionisios (ilustración 91)⁶³. Se ve a una que se abalanza sobre la vasija para beber y a otras tres que, saciadas, se alejan volando.

Las almas venían de los infiernos, atraídas por el aroma del vino que se extendía por toda la ciudad al haber sido abiertos los *pithoi*. A nadie se le podía impedir el consumo de vino, ni siquiera a los esclavos⁶⁴, si bien este día

60. Más arriba, pág. 202 y ss.

61. Véase Plutarco: *Quæstiones conviviales* III 7, I, 655 A, donde se da una explicación evidentemente falsa de la *pithoigia* ateniense: como si la fiesta correspondiera a una época en que podía haber otra fermentación. El vino se considera una medicina (*pharmakon*) ambivalente, lo cual tiene que ver con un estado anterior en el proceso de fermentación. Los romanos celebraban el 11 de octubre la fiesta del vino llamada *Meditribinalia* y decían: *Novum vetus vinum bebo, novo veteri morbo medeor* («Bebo un nuevo viejo vino y curo la nueva vieja enfermedad»), véase Georg Wissowa: *Religion und Kultus der Römer*, 1912, pág. 115.

62. Véase L. R. Palmer: *The Interpretation of Mycenaean Greek Texts* (Interpretación de textos griegos micénicos), Oxford, 1963, pág. 244 y ss. Palmer ya relacionó en pág. 252 *di-pi-si-jo-i* con las Antesterias.

63. Relacionado con las Antesterias por Jane Ellen Harrison: *Pandora's Box*, JHS XX, 1900, pág. 101 y ss. y *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, 1903, pág. 43 y ss. Según su concepción, el *pithos* sería la entrada a los infiernos: una suposición superflua que provocó una discusión estéril.

64. Scholium in Hesiodi *Opera et dies* 360.

sólo servía para la apertura: para la apertura de las vasijas de vino con el fin de atraer las almas y también para la apertura de las fiestas cuyo día principal, el 12, derivaba su nombre, día de las Coés, de las jarras de vino⁶⁵. Con su *Mundus patet* los romanos señalaban algo muy sencillo: *Mundus cum patet, deorum tristium atque inferum quasi ianua patet* («Cuando el Mundus está abierto, es como si estuviera abierta la puerta de los dioses tristes y subterráneos»)⁶⁶. Nos equivocaríamos, sin embargo, si aplicáramos estas palabras literalmente a la fiesta de los atenienses. El día de las Coés se generaba una atmósfera llena de espíritus y llena también de erotismo. El fenómeno no es frecuente, pero humanamente no resulta imposible⁶⁷. Y aunque fuera algo sin parangón, habría que admitir su existencia basándonos en los documentos.

El hecho de que los atenienses suponían una nutrida presencia de espíritus en el «día de las jarras» queda claro a posteriori por las ceremonias del 13 de *Anthesterión*, del «día de las ollas», pues este estaba enteramente dedicado a su expulsión y apaciguamiento, así como a Hermes (además de Dionisios)⁶⁸. Quien los había conducido hacia arriba había de conducirlos de regreso. Se les gritaba una frase que no tardó en convertirse en refrán: «¡Ildos, Keres, que han acabado las Antesterias!»⁶⁹. Las ollas, por las cuales el día recibía el nombre de *Chytroi*, contenían las provisiones para el viaje de los Keres: frutos y granos cocidos; eran la ofrenda para el *Hermes Chthonios*, pero ha sido desde siempre y hasta el día de hoy la comida de los espíritus de los difuntos⁷⁰. Los atenienses los acompañaban ese día cuando volvían, con las cabezas pesadas por el vino, a los «*pantanatos*»⁷¹. Conforme al sistema trietérico Dionisios se habría quedado ahora arriba durante los doce meses siguientes. Según el sistema ateniense, en cambio, volvía a escindirse tras un breve período en lo alto y se convertía en un ser doble que estaba al mismo tiempo arriba y abajo.

Un temor posterior y supersticioso obligaba a los atenienses a mascar hojas de espino y a untar sus puertas con pez el 12 de *Anthesterion*, el gran día⁷². ¡Imáginese uno a los cantores de ditirambos mascando hojas cuando actuaban ese día en el Agora, al lado del altar de los doce dioses! En una crátera ática de los años veinte del siglo V (ilustración 92 a, b) vimos por primera vez un coro de estas características, formado por cuatro hombres identifica-

65. Scholium in Aristophanis *Acharnenses* 691.

66. Marco Terencio Varro, en Macrobio: *Convivia saturnalia* I, XVI 8.

67. Véase *Chinesische Geister- und Liebesgeschichten* (Historias chinas de espíritus y de amor), ed por Martin Buber, Zúrich, 1948.

68. Incluido con justa razón en el Scholium in Aristophanis *Acharnenses* 1076

69. Θύραζε, κῆρες, οὐκέτ' (o οὐκ ἔνι) Ἀνθεστήρια, Suidas s. v. Θύραζε. La explicación según la cual los *keres* no son los espíritus de los muertos, sino *Kares*, o sea, esclavos carios, se aleja de cualquier realidad del contenido arcaico y clásico de la celebración. Véase Deubner, I. c., pág. 113.

70. Véase Einar Gjerstad: *Tod und Leben* (Vida y muerte), ARW XXVI, 1928, págs. 152-186.

71. Aristófanes: *Ranae* 213-219.

72. Focio: Lexicon s. v. μιαρὸς ἡμέρα ράμνος. El *rhamnos* es probablemente la *spina alba* de los romanos, véase Erwin Rohde: *Psyche* I, pág. 237, 3

dos por su nombre, con el poeta Frínico⁷³ y un flautista en el centro y con largas y lujosas túnicas⁷⁴. Están todos distinguidos con ramas y hojas de hiedra, y como no llevan ni máscaras ni vestuario de teatro, sin duda no cantan otro canto dionisíaco que no sea el ditirambo. Una jarra de la fiesta de las Coés muestra a niños jugando al cortejo nupcial de Dionisios; llevan el extraño armazón alrededor del cual se agrupan y que consiste en un palo largo y un travesaño (ilustración 93). El armazón también aparece más tarde, en representaciones del mito de la infancia de Dionisios⁷⁵. Sería un objeto del todo misterioso⁷⁶, si no remitiera al ídolo de Dionisios ya desmontado, en cuyo lugar el dios, ya nacido desde el muslo, aparece ahora en formas movidas y dinámicas.

En los sones del ditirambo se presentaba como el recién nacido, tras un largo parto. Ditirambo era un nombre del propio Dionisios y así se denominaba también un canto coral cuyo tema originario, aunque no único, era el nacimiento del dios. Arquíloco, el poeta más antiguo que conocemos de este género, confesó que sabía entonar el ditirambo en el momento mismo en que el rayo del vino sacudía su mente⁷⁷, en clara alusión al rayo que golpeó a Semele y dio inicio al nacimiento de su hijo. De Timoteo, un poeta más joven, había un ditirambo titulado «Los dolores de parto de Semele» –*Odis Semele*– en que se hacían oír los gritos de la diosa⁷⁸. En Eurípides, Zeus grita al niño nacido prematuramente: «Ven, Ditirambo, a mi vientre materno masculino»⁷⁹. Píndaro utiliza el juego de palabras *Lithyrambos* por *Dithyrambos*, pues eso exclamó el rey de los dioses cuando hubo consumado su gestación: *Lythi rhamma, lythi ramma*, «¡Disuélvete, sutura, disuélvete, sutura!»⁸⁰. Dionisios pasaba, pues, por todos estos avatares durante el día de fiesta en cuya noche se esperaba su plena presencia. Los niños de la ciudad eran su muchedumbre y sus adelantados y no temían a los espíritus que revoloteaban. Eran sobre todo los chicos (sólo ellos al principio), ya a partir de la edad en que gateaban, y a menudo se los representaba en las jarritas de la fiesta de las Coés como si todos ellos personificaran al pequeño Dionisios⁸¹. Los niños de tres años, que ese mismo año eran inscritos en la categoría correspondiente dentro de la corporación de los hombres –*phratria* o *clan*–, recibían regalos especiales. Entre ellos, una jarra de la fiesta de las Coés como representantes del sexo masculino en su primera

73. Probablemente aquel que también era comediógrafo. Véase Kriis Johansen: *Eine Dithyrambosaufführung* (La representación de un ditirambo), en: *Arkeologisk-kunsthistoriske Meddedelse, Danske Viben kabernes Selskab IV*, 2, 1959, pág. 10.

74. Véase Friis Johansen, I. c., pág. 3 y ss.

75. Véase más abajo, pág. 258.

76. El paralelismo con el «palo de mayo» sueco (*maypole*, cucaña), en Friss Johansen, I. c., pág. 31, se aporta por falta de más argumentos.

77. Arquíloco, fr. 77 Diehl (*Lyrocorum graecorum fragmenta*):
ώς Διωνύσοι' ἄνακτος καλὸν ἔξαρξαι μέλος
οἵδα διθύραμψον οἴνῳ συγκεραυνοθέτες φρένας.

78. Ateneo VIII, 362 A.

79. *Bacchae* 523-524: Ὕθι, Διθύραμψ' ἐμὲν ὅρσενα τάνδε νηδύν.

80. Fr. 75 Bowra.

81. Véase van Hoorn, I. c., pág. 96 y ss.

manifestación infantil: se trataba, en formato más pequeño, de la misma vasija que los hombres adultos utilizaban ese mismo día para tomar el vino en el concurso de bebida⁸². Las imágenes de las vasijas muestran que los niños participaban de las actividades en ese día de un *mundus patet* alegre y divertido e imitaban todo cuanto podían ver del acontecimiento festivo⁸³. Los hombres estaban distraídos por el concurso de bebida –su participación en Dionisios– y no prestaban atención a las ceremonias de los misterios propios de las mujeres.

La *Aiora*, el acto de columpiarse que realizaban las mujeres, se producía en un ambiente erótico-fantasmal⁸⁴, en las casas y patios donde los *pithoi* permanecían abiertos (ilustración 94, 95)⁸⁵. El impulso del columpio oscilaba entre el arriba y el abajo en un mundo que estaba ahora abierto, imitando a la sublime y fantasmal Erígone, a la Ariadna de Icaria que pertenecía a ambos ámbitos, al inferior y al superior⁸⁶. El mismo *skyphos* –un vaso cuya forma era con toda probabilidad muy corriente en el día de las Coés⁸⁷– que muestra en el anverso a una chica sentada en un columpio e impulsada por un sileno (ilustración 42 b), muestra en el reverso a una dama verdaderamente venerable, acompañada por un sileno que sostiene una sombrilla de forma triangular y del todo inusual sobre la cabeza de la señora (ilustración 42 a)⁸⁸. Sin duda, así eran acompañadas las catorce *gerairai* por sus sirvientes al santuario en que realizaban las ceremonias místicas. De apariencia absolutamente decente, estaban rodeadas de una atmósfera dionisíaca. Como lugar de sus ceremonias se puede considerar no sólo el templo en los «pantanatos», sino también el llamado *bukoleion*. Entre los objetos de culto que aparecen en las jarras de la fiesta de las Coés, los hermas itifálicos desempeñan un papel iluminativo; uno tiene la cabeza del joven Dionisios⁸⁹. Probablemente, es la forma de sugerir a Dionisios en ese día, y no al Hermes *Chthonios* en cuanto divinidad distinta de él. Son dos nombres de la misma persona divina, cuyo estado remite a los misterios en los cuales las «venerables mujeres» ejercían funciones preparatorias.

De los preparativos de la reina sólo intuimos⁹⁰ que ella es la dama distinguida representada por el «pintor de Meidias» en una suntuosa jarra de la fiesta de las Coés (ilustración 96). Su pesado ropaje festivo se encuentra sobre un columpio y un humo le da fragancia. Un muchacho coronado, representante del pueblo menudo en el día de las Coés, observa a otra mujer que vierte un aceite aromático en el fuego. Una suntuosa silla, con la vestidura ya preparada sobre ella, espera a la señora. Pronto vendrá quizás alguien a bus-

82. Deubner, l. c., pág. 116 y 96 y ss.

83. Véase más arriba, pág. 115.

84. Más arriba, pág. 115 y s.

85. El muchacho puede probar de columpiarse, véase más arriba, nota 2.

86. Más arriba, pág. 115.

87. Véase Erika Simon: *Ein Anthesterien-Skyphos des Polygnotos* (Un *skyphos* de las Antesterias, obra de Polígnoto), en *Antike Kunst* VI, 1963, pág. 8 y s.

88. Véase más arriba, pág. 116.

89. Van Hoorn, l. c., ilustración 5, véase pág. 26 y s.

90. Véase Ernst Buschor: *Ein choregisches Denkmal*, AM LII, 1928, pág. 100, 2.

carla, y entonces ella entrará en un edificio abierto exclusivamente para su persona; con una vestidura fragante entrará en un espacio de aire enrarecido, en el *bukoleion* que es por su nombre un establo de toros, situado en el terreno oficial de su esposo, el arconte basileo⁹¹. La denominación de «establo de toros» ha quedado por lo visto como resto de aquel antiguo estrato de la religión dionisíaca al que pertenecían el colegio de las diecisésis mujeres de Elis y su llamada al dios con el «pie de toro»⁹². De algunos detalles relativos a los derechos y deberes de la reina nos enteramos por un discurso judicial de mediados del siglo III a. de C. Mientras realizaba las ceremonias místicas, su derecho consistía en ver algo que no podía ver ninguna mujer que no fuera ateniense. Debe de haber sido un monumento de culto arcaico, un *agalma*, que la mirada de las «venerables mujeres» sí podía captar; no obstante, la reina poseía también el derecho de entrar en un lugar al que ningún ateniense podía acceder⁹³. Esto se refiere al *bukoleion* o al menos a su recinto más recóndito, hasta cuyo umbral se acompañaba a la reina. ¿La acompañaban hasta allí en una suerte de cortejo nupcial? Esto parece deducirse de una jarra de la fiesta de las Coés en la que los niños juegan a un cortejo de estas características⁹⁴. Un muchacho disfrazado de Dionisios barbudo está sentado bajo un baldaquín sobre un carro tirado por mulos, según puede deducirse de la parte trasera, la visible, del vehículo. Otro muchacho ha de sentarse a su lado, haciendo de novia. Detrás del carro llevan el misterioso armazón. Un hombre podía representar al dios en cualquier *pompe* o procesión, tal como ocurría en la nave de las Grandes Dionisias⁹⁵; luego, sin embargo, debía desaparecer. Igualmente, un cortejo nupcial para presentar aquello que esperaba a la reina sólo podía ser ese día una broma o una mascarada. Las personas que la acompañaban digna y solícitamente hasta el umbral eran sin duda las catorce «venerables mujeres».

Para poder cumplir con sus deberes, la reina no sólo debía ser ateniense, sino haberse casado con el arconte basileo siendo virgen. La feminidad pura e intacta se precisaba para el cumplimiento de los deberes: esposa ya de su marido, debía aceptar ser también la mujer de Dionisios⁹⁶ y, además, debía ejecutar según la tradición antigua las correspondientes e inefables ceremonias sagradas⁹⁷. Los dos deberes eran inseparables y, sin embargo, había una gran diferencia entre ellos. Se podía mencionar el hecho de que la reina se convertía en esposa de Dionisios, pero no las «inefables ceremonias sagradas»: eran el *«pregma divino»* insinuado por el médico Areteo, el *mysterion*⁹⁸. No cabía la menor duda de que sólo podía ser la mujer de Dionisios por el *myste-*

91. El arconte basileo residía al lado del *bukoleion*, véase Suidas s. v. ἄρχοντες y Bekker: *Anecdota Graeca* I 449, 20, pero éste pertenecía a su ámbito de poder, véase Aristóteles: *Αθηναϊών Πολιτεία* III 5.

92. Véase más arriba, pág. 132.

93. Pseudo-Demóstenes LIX, c. 75.

94. Véase más arriba, pág. 212.

95. Véase más arriba, pág. 125.

96. I. c. c. 73: ἐξεδόθη τῷ Διονύσῳ γυνή.

97. I. c. c. 75: ἵνα κατὰ τὰ πάτερια θύηται τὰ ἄρρητα λερὸν ὑπὲρ τῆς πόλεως.

98. Véase más arriba, pág. 191.

rion⁹⁹. Un *theion pregra* la unía al dios. Pero ahí nos encontramos en el umbral donde empieza el mutismo.

Aristóteles no rompió el mutismo cuando habló del hecho de la boda en el *bukoleion* con unas palabras cuya ponderación se entendió en su época y se habría entendido también en la época clásica. Las palabras son *symmeixis* y *gamos*¹⁰⁰. La segunda palabra quiere decir unión carnal, en cuanto *consummatio matrimonii* entre el dios y la reina. Se malentendería, en cambio, la palabra *symmeixis*, si se quisiera extraer de ella una burda concreción de la unión carnal: antes bien, la convierte en algo insustancial. El apareamiento de los animales podía llamarse *meixis*, «mezcla», pero nunca *symmeixis*¹⁰¹. Leemos en el modelo de un discurso nupcial del siglo I a. de C.¹⁰² que el matrimonio de los seres humanos es, a diferencia de la *meixis* animal, *meixis* y *koinonia*, es decir, comunidad. Haciendo más hincapié en este hecho, podríamos decir: *symmeixis* y *koinonia*. Introducir la palabra *symmeixis* en lugar de *meixis* significa elevar el nivel. *Symmeixis* y *gamos* implican un plano superior al de *gamos* solo. Según Aristóteles, la mujer del arconte basileo¹⁰³ contraía un matrimonio superior con Dionisios: era superior, sin duda, por las ceremonias sagradas e inefables mediante las cuales devolvía al dios su integridad y su plena parusia. Su deber consistía en hacerlo cada año.

El plural de las palabras *arrheta hiera* no significa que deban traducirse escrupulosamente por «inefables ceremonias sagradas». En esta versión podría tratarse también de un solo *pregra*, de un solo misterio. Existen tres analogías cercanas que nos permiten imaginarlo. Una era la resurrección igualmente secreta del Licnito, que en el sistema triético ocupaba cada dos años el mismo lugar en el calendario que los misterios de la reina en el *bukoleion* de los atenienses¹⁰⁴. Una analogía objetivamente cercana era también la unión de Isis con el «reensamblado» Osiris, quien de este modo era resucitado¹⁰⁵. Y cercano es por último el mito que explicaba las razones por las cuales había un falo sobre un túmulo en el lugar del insondable lago Alcioneo cerca de Lerna, donde Dionisios encontró el camino para descender a los infiernos y luego volver¹⁰⁶. Esta descripción topográfica ya resulta bastante instructiva. El regreso de Dionisios de los infiernos queda testimoniado por el falo que emerge de una tumba. Los falos como monumentos fúnebres se conocen en la antigüedad¹⁰⁷ y se explican por el mito del Dionisios de los infiernos. Sin embargo,

99. I. c.: τῆς τοῦ βασιλέως γυναικῶς σύμμειξις ἐνταῦθα γίνεται τῷ Διονύσῳ καὶ ὁ γάμος.

100. Véanse los fundamentales argumentos de Adolf Wilhelm: *Symmeixis*, en: *Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Wien*, Philos.-hist. Klasse, LXVIII, 1930, págs. 39-57.

101. Dionisio de Halicarnaso: *Ars rhetorica* II 3; Wilhelm I. c., pág. 49.

102. Probablemente ella llevaba desde siempre el título de βασίλιννα, «reina», y el ἄρχων βασιλεὺς mantuvo quizá por eso el título de «rey». Erróneo el punto de vista de Grace M. Macurdy: *Basilinna and Basilissa, the alleged Title of the "Queen Archon" in Athens* (Basilina y Basilisa, el supuesto título de la «reina arconte» de Atenas), en: *American Journal of Philology* LXIX, 1928, págs. 276-282.

103. Véase más arriba, pág. 183.

104. Véase más arriba, pág. 175, nota 23.

105. Véase Pausanias II 37, 5 y Arnobio: *Adversus nationes* V 28.

106. Véase Hans Herter: *Phallos*, RE XXXVIII, págs. 1728-1733.

el mito del lugar no se refiere al fallo funerario sino a los falos de madera de higuera utilizados en el culto¹⁰⁷. Dionisios erigió uno por gratitud a Prosimno o Polimno –ambos nombres significan el fallo cultural celebrado con cantos– porque le enseñó el camino a los infiernos y exigió a cambio que se le entregara como mujer. Aquel murió antes de su regreso. Dionisios se entregó sentándose sobre el fallo¹⁰⁸.

Estas analogías arcaicas permiten reconstruir un núcleo arcaico, un acto singular de la *zōē* que probablemente se conservó incluso en períodos posteriores en las ceremonias de los misterios femeninos fuera de Ática¹⁰⁹. En las épocas en que Atenas se hallaba muy por encima de las condiciones arcaicas, lo más plausible es un contacto físico de la reina con un *agalma* arcaico, con la insinuación primitiva de la cualidad fálica de la vida indestructible; y también es presumible, además, la existencia de una *conversazione sacra* con la imagen divina venerada desde siglos en la soledad del *bukoleion*. Se trataría de una conversación altamente erótica; las metáforas en las conversaciones místicas de las monjas cristianas también suelen moverse por esos cauces. Tal conversación se producía seguramente en el plano de la *symmeixis*. Aristóteles conservó además la palabra *gamos* para expresar todo el proceso. Toda Atenas sabía desde luego que la reina era dada como esposa al dios como ocurre en las bodas terrenales, aunque en este caso una «boda celestial» fuera paradójicamente «terrenal» o una boda terrenal, «celestial».

Atenas se había preparado todo el día para la boda divina de la reina: las muchachas mediante el acto de columpiarse, y sin duda también las mujeres. No es de suponer que, solas en sus casas, no esperaran al dios; era algo humano. Los hombres estaban entretenidos y distraídos, como ya se ha señalado. El arcote basileo presidía el gran acto festivo del día en el *Thesmotheleion*, la sede común de los arcontes¹¹⁰. Es decir, él también estaba apartado de lo esencial; supervisaba el concurso de bebida, consistente en vaciar rápidamente la misma vasija y era el juez máximo¹¹¹ que otorgaba al final el principal premio, un odre de vino¹¹². Se bebía en silencio, pero respondiendo a las señales de las trompetas que daban por iniciadas las rondas¹¹³. La trompeta era, como bien sabemos¹¹⁴, el instrumento utilizado para llamar a Dionisios y para inaugurar las Grandes Dionisias. Las coronas que se llevaban eran trasladadas luego al santuario en los «pantanós»¹¹⁵. Todo esto ocurría en estricto servicio del dios del vino: era el otro aspecto del dios, no aquel por el cual era el dios de las mujeres. No se puede afirmar, sin embargo, que los hombres volvieran con sus mujeres tan pronto hubiera acabado el riguroso programa festivo. Se

107. Véase más arriba, pág. 191 y s.

108. Clemente de Alejandría: *Protrepticus* II 34: πλάδον οὖν συκῆς, ὡς ἔτυχεν, ἐκτεμόν ἀνδρείου μορόν σκευάζεται τρόπον ἐφέζεται τε τῷ κλάδῳ.

109. Véase más abajo., págs. 254 y 260 y s.

110. Véase Deubner, I c., pág. 96.

111. Véase Aristófanes: *Acharnenses* 1224.

112. *Scholium in Aristophanis Acharnenses* 1224.

113. Aristófanes, I. c. 1001 (πλένειν ύπὸ τῆς σάλπιγγος).

114. Véase más arriba, pág. 127.

115. Ateneo X, 437 D

menciona, además, el *askoliasmós* –el saltar sobre las odrés– como diversión¹¹⁶, y Aristófanes habla también de las hetairas y bailarinas que participaban en el banquete de los hombres¹¹⁷. ¿Se quedaban las mujeres solas en sus casas en la fiesta de su dios? ¿No era posible que recibieran una visita dionisíaca o que una llamada dionisíaca las llamara al exterior? ¿No se realizaba la presencia del dios fuera del *bukoleion* y de los convites?

No contamos con informaciones escritas sobre lo que ocurría, fuera del control del estado ateniense, en la noche entre *Choes* y *Chytrai*. Los vasos pintados relacionados con esta época registran también el acontecer nocturno. Un *skyphos* de alto valor artístico¹¹⁸ muestra en una cara a una mujer que responde a la «llamada» (ilustración 97 a). La expresión del rostro, la ropa y el tocado no corresponden a los de una bacante. Con los ojos muy abiertos va al encuentro de la aventura desconocida¹¹⁹. Será parecida a la que vive una pareja menos importante en el reverso del *skyphos* (ilustración 97 b): ambos, provistos de tirsos, están caracterizados como participantes de un tiaso dionisíaco, el hombre incluso por el rostro de sileno y las orejas puntiagudas. Él la lleva de la mano, como un novio a la novia, como el hombre a su esposa. La mujer con los ojos abiertos de par en par no es conducida de este modo. El hombre que la precede va disfrazado de sileno como el otro, pero es más distinguido y está provisto de botas de caza. Porta dos antorchas. Seguramente es conducida a un tiaso nocturno en los bosques y las montañas. No la llevan de la mano como lo haría el novio. Es conducida ante un esposo superior. El guía de las dos antorchas no es su verdadero destino, al menos en esta imagen. Ella es, fuera del orden estatal, el equivalente de la reina que se encamina hacia el *bukoleion*.

En analogía con ella aparece un hombre en el reverso de la crátera que representa el coro de ditirambos; la escena se refiere probablemente al mismo momento festivo¹²⁰. El hombre tiene la barba y la nariz chata de los silenos y lleva una antorcha, pero está cubierto de una túnica, cosa esta que no ocurre nunca en el caso de los silenos. Dos mujeres provistas de tirsos lo raptan, y él se deja (ilustración 92 b). «Posiblemente –escribe el editor del vaso¹²¹– el pintor sugiere el ir y venir que se desarrollaba por las calles de Atenas en la noche del día de las Coés.» Así era, por lo visto. El sileno es también en este caso un ateniense enmascarado. Enmascararse y desempeñar el papel de Dionisios era algo fácil y corriente. Vemos a un hombrécillo, a todas luces un muchacho, que es vestido de dios (ilustración 98)¹²². No obstante, esto ni siquiera era necesario: bastaba adornarse con el tocado del *Dionysos Mitraphoros*, como hace el jóvenzuelo, para manifestar abiertamente la adoración festiva y la identificación con la divinidad.

116. *Scholium in Aristophanis Acharnenses* 1000.

117. Aristófanes: *Acharnenses* 1091, 1092.

118. Publicado por Erika Simon, I. c.

119. Erika Simon la considera la propia reina de camino al *bukoleion*, si bien no hay nada en la escena que lo demuestre.

120. Respecto a la parte anterior, más arriba, pág. 211.

121. Friis Johansen, I. c. 42.

122. No reconocido como tal por Nikolaus Himmelmann-Woldschütz: *Zur Eigennatur des klassischen Götterbildes*, Múnich, 1959, pág. 27 y s.

Una jarra de la fiesta de las Coés (ilustración 99)¹²³ muestra a un ateniense provisto de este tocado y desempeñando el papel de Dionisios que se abalanza contra la puerta de una casa. Es de noche, el hombre está borracho y es recibido por la señora de la casa, una joven mujer, con una lamparita y haciendo un gesto que invita a mantener el secreto. Dionisios aparece con estos mismos accesorios en una escena mitológica, anunciado por un auténtico sileno y conducido por un pequeño sátiro. Lo espera Altea, una heroína ya alejada de su juventud, en la casa de su esposo ausente, el rey Oineo (ilustración 100)¹²⁴. En el *bukoleion* ningún hombre representaba al dios ante la reina. Pero esa misma noche –la segunda del *Mundus patet*, que ya era según cálculos griegos la noche de los *Chyroi*, la de las ollas para la comida de los muertos– contenía la posibilidad de misterios dionisiacos silenciados en la tradición escrita, cuyos efectos e influencias, sin embargo, quedan testimoniados por la producción de vasos en amplias zonas¹²⁵.

3. LOS COMIENZOS DE LA TRAGEDIA EN ÁTICA

Si somos sinceros, declaremos que no la entendemos bien. Aún la filología no nos ha adaptado suficientemente el órgano para asistir a una tragedia griega. Acaso no haya producción más entreverada de motivos puramente históricos, transitorios. No se olvide que era en Atenas un oficio religioso. De modo que la obra se verifica más aún que sobre las planchas del teatro, dentro del ánimo de los espectadores. Envolviendo la escena y el público está una atmósfera extra poética: la religión. Y lo que ha llegado a nosotros es como el libreto de una ópera cuya música no hemos oído nunca, es el revés de un tapiz, cabos de hilos multicolores que nos llegan de un envés tejido por la fe. Ahora bien, los helenistas se encuentran detenidos ante la fe de los atenienses, no acierto a reconstruirla. Mientras no lo logran, la tragedia será una página escrita en un idioma de que no poseemos diccionario

José Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote I*, 17 (1914).

123. El amo de la casa no regresaría de manera tan apasionada ni sería recibido de forma tan misteriosa. Una hetaira tampoco recibiría así a un huésped. Es la visita de un dios, aunque esté representado por el esposo.

124. Erróneamente interpretado como Dionisios y la basilina por Ludwig Curtius *Zur Aldobrandinischen Hochzeit* (Sobre la boda aldobrandínica), Heidelberg, 1950. El texto que explica la escena se encuentra en Higino *Fabulae* 129. Eurípides: *Cyclops* 38-40 se refiere a la escena, quizá perteneciente a una pieza satírica:

ὅτε Βακχίωι
κῶμοι συνασπίζοντες Ἀλθαίας δόμους
προσῆγιτον ἀοιδαῖς βαρβέτων σαυλούμενοι.

125. Véase más abajo, pág. 248 y s

El ditirambo y el *bukoleion* relacionaban la fiesta de las Antesterias con un estrato antiguo muy concreto de la religión dionisíaca. El ditirambo constituía el acompañamiento del sacrificio de un toro¹, y un toro era por tanto el premio que recibía el vencedor con su coro de ditirambos². El toro servía también de víctima sacrificial representativa al entrar la procesión de la nave a las Grandes Dionisias³. Con esta fiesta, el período dionisíaco de Atenas, iniciado a principios de invierno, se introducía en el mes de *Elaphebolion*, nuestro mes de marzo. No sólo superaba así el culto de Dionisios en Delfos, que seguía siendo básicamente un culto de las mujeres, sino todos los cultos dionisíacos del mismo estilo. Las Antesterias, la fiesta de Dionisios más antigua de Atenas, reflejaban el estilo antiguo y se basaban en un amplio estrato del grecismo que se remontaba a la época micénica⁴. Las Grandes Dionisias eran una creación propia de los atenienses, en la cual el *Mundus patet* de las Antesterias se convertía en pretexto de una extraordinaria actividad artística: de una forma concreta del arte dramático, a diferencia de otra forma que se iniciaba en las Leneas y de la que se hablará en otro capítulo.

El pretexto para los inicios de esta forma dramática se presentaba en todas partes donde se celebraba la parusia del Dionisios subterráneo y se cantaba el ditirambo. Desde una perspectiva posterior, cuando el arte ático ya llevaba tiempo triunfando, daba la impresión de que en otros sitios también se hubiera tratado del género ático, de los «coros trágicos» (*tragikos choroi*) y del «modo trágico» (*tragikos tropos*)⁵. La concepción de que las Grandes Dionisias eran, con su arte, una añadidura a las Antesterias se deduce del calendario festivo ateniense. Este arte recurrió pronto a las Leneas, por cuanto también aparecía en esa fiesta. Extendió el *Mundus patet*, y cuando no estaba relacionado con Dionisios en sí, extraía su justificación de la fiesta que abría el mundo hacia el pasado, hacia lo ya ocurrido. La apertura duraba demasiado poco en las Antesterias. La *zoé* quería dejar atrás a los muertos. Sin embargo, ese aspecto sombrío de Dionisios, en el que la muerte y la destrucción de la vida parecían relacionadas con la vida en sí, se presentaba de manera particularmente impactante después de que el dios fuera traído de Eleutera a Atenas⁶. Las Antesterias, fiesta de las almas, eran sobre todo una fiesta de los niños y de los misterios femeninos. Las Grandes Dionisias se convirtieron en una verdadera fiesta de los hombres. No sólo participaban mediante la embriaguez. No faltaba el vino, desde luego. El beber empezaba a primera hora de la mañana, antes

1. Véase Píndaro: *Olympia* XIII 19, donde el ditirambo se llama βοηλάτης, «cuidador de toros». Lo mismo dice la solución del enigma de Simónides, Ateneo X, 456 CD, según la cual «el criado matador de toros de Dionisios» es el ditirambo. Respecto a la otra solución: «el hacha doble», véase más arriba, pág. 138 II/I, nota 8.

2. Simónides ganó 56 veces el «toro y el trípode», *Anthología Palatina* VI 213.

3. Véase más arriba, pág. 126.

4. Los jonios son nombrados por Tucídides II 15, 4.

5. Herodoto V 67; Suidas s. v. *Arion*; Solón antepuso Arion a Tespis, a quien no veía con buenos ojos. Es sumamente improbable, por el estilo de la elegía, que también empleara la palabra *tragodia* en un poema.

6. Véase más arriba, pág. 121.

de acudir al espectáculo⁷. Sólo los hombres llevaban máscaras y eran los espíritus que entraban en escena.

El poeta de ditirambos se ponía con su tema dionisíaco en la «abertura» y no se limitaba a una sola época o a un solo objeto, como el sacrificio del toro tampoco estaba ligado a una sola fiesta o a un solo dios. El recuerdo de los héroes o del descenso a los infiernos de Heracles⁸ siguieron siendo el tema genuino de un ditirambo. La frase de Aristóteles es exacta –no se podía esperar de él otra cosa– y refleja con precisión los hechos de la historia de la literatura y religión griegas: la tragedia, dice, «partió de quienes entonaban el ditirambo»⁹. El nombre del nuevo género –*tragodia*, al que corresponden como adjetivos *tragodikós* y, con más frecuencia, *tragikós*– habla al mismo tiempo de un elemento del culto con el que se relacionaba la innovación: de otra víctima sacrificial, que ya no era el toro. Este hecho refleja una síntesis producida en el marco de las Grandes Dionisias. La palabra *tragodia* debe traducirse con precisión como «canto con motivo del macho cabrío». Nos ha llegado un paralelismo exacto respecto al nombre del cantante de una *tragodia*, del *tragodos*¹⁰. La palabra *arnodos* es exactamente equivalente en cuanto a su formación y se explica por el hecho de que un cordero (*aren*) era el premio del canto¹¹: era el motivo del canto, podríamos decir, así como el macho cabrío era el motivo del canto en la *tragodia*.

El toro nunca faltaba del todo en las jarras de la fiesta de las Coés¹². No obstante, no parece incluido en los juegos de los niños; se sacrificaba durante el canto del ditirambo. El macho cabrío aparece con más frecuencia, pero no como víctima sacrificial, sino como compañero de juego de los niños¹³. Esta relación de camaradería no es lo mismo que la amistad con el perro, que también se representa con bastante frecuencia¹⁴. Una jarra de la fiesta de las Coés muestra a un muchacho coronado que cabalga sobre un macho cabrío mientras otro muchacho le ofrece un racimo de uvas (ilustración 101)¹⁵. La escena eleva el juego al plano de un mito dionisíaco y al muchacho a lomos del macho cabrío al de un pequeño Dionisios. Eso mismo hacen los juegos con un cervatillo o con un pequeño gato salvaje (ilustración 102)¹⁶. Las jarras de la

7. Véase Filocoro fr. 171 Iacoby, FgH 328: Ἀθηναῖοι τοῖς Διονυσιακοῖς ἀγῶσι τὸ μὲν πρῶτον ἡριστηκότες καὶ πεπωκτές ἐβάδιζον ἐπὶ τὴν θέσαν καὶ ἐστεφανωμένοι ἔθεσθον, παρὰ δὲ τὸν ὄγκων πάντα σίνος αὐτοῖς ἀνοχοεῖτο. «En los concursos dionisiacos, los atenienses iban primero al teatro, después de desayunar y beber, y llevaban coronas durante el espectáculo, y luego se les servía vino durante todo el concurso »

8. Píndaro, fr. 61 Bowra.

9. Poética IV, 1449 a: γενομένη... ἀπὸ τῶν ἔξαρχόντων τὸν διθύραμψον.

10. Véase Walter Burkert: *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual* (Tragedia griega y rito sacrificial), en: *Roman and Byzantine Studies* VII, 1966, pág. 92 y s., con referencia al paralelismo.

11. Así también el historiador Dionisio de Argos, fr. 2 Iacoby, FgH 308: τοῦ δὲ ἀθλου τοῖς νικῶσιν ἀπνδόντες ἀποδεδειγμένου προσαγορευθῆσαι ... ἀρνωδοῖς.

12. van Hoorn, l. c., ilustración 296.

13. van Hoorn, l. c., pág. 46.

14. van Hoorn, l. c., pág. 47.

15. van Hoorn, l. c., pág. 64.

16. van Hoorn, l. c., pág. 46

fiesta de las Coés con estas imágenes estaban en un principio destinadas a un niño muerto como obsequio funerario: eran los predecesores de los sarcófagos infantiles en que se representaba el tiaso dionisíaco integrado por muchachos felices¹⁷. El macho cabrío y el niño en las jarras de la fiesta de las Coés son compañeros dionisíacos.

El macho cabrío se convertía en víctima sacrificial en el mes siguiente, el *Elaphebolion*. El símbolo del mes era el transporte de un pequeño macho cabrío al sacrificio, tal como se ve en el friso-calendario que se ha conservado en la «pequeña mitrópolis» de Atenas, al lado de un mujer de tamaño superior al natural, la personificación de la *tragédia*. Un hombre barbudo arrastra al animal. El sacrificio al que se refiere el artista se llevará a cabo en el campo: por eso lleva el hombre la vestimenta propia de un campesino de la comedia nueva (ilustración 103)¹⁸. No contamos con representaciones, ni siquiera con insinuaciones en cuanto a lo que debía suceder en la ciudad, concretamente en el recinto sagrado del Dionisios Eleuterio: el sacrificio de cabras negras realizado para el dios, el cual llevaba el epíteto de *Melanaigis*, «el de la piel de cabra negra»¹⁹. Lo más probable es, sin embargo, que este sacrificio se realizará sobre la mesa sacrificial destinada a despedazar a la víctima. La mesa se hallaba en el mencionado recinto, delante del espacio previsto para las representaciones dramáticas, y se la conoce con el nombre de *thymele*²⁰. También se llamaba *eleós*, una palabra que sólo en apariencia se distingue por el acento de *eleós*, «compasión». Desempeñaba un papel importante en una fase temprana de la *tragédia*²¹. Hemos de suponer que la ceremonia sacrificial no era pública y se hacía de noche, antes de la representación dramática y después de que se trajera la estatua del Eleuterio de la Academia. No estaba relacionada con el sacrificio del toro de los efebos²² y parece haber sido más bien un sacrificio místico, ofrendado no por las mujeres dionisíacas, sino por el sacerdote dionisiaco²³. Sólo en el caso de Tespis se nombra un macho cabrío como premio del vencedor en el concurso dramático²⁴; más tarde el premio era un trípode, un objeto sumamente solemne cuyo papel en una ceremonia mística ya conocemos²⁵.

17 Véase más abajo, III/5 nota 43, pág. 248.

18. Véase Deubner, I. c., pág. 252.

19. Véase más arriba, pág. 120.

20. Véase *Etymologicum Magnum* s. v. Θυμέλη; A. W. Pickard-Cambridge: *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, 1946, Index s. v., «Altar in Orchestra».

21. Véase Pollux, I. c. IV 123. ἐλεός τὴν τράπεζα ἀρχαία, ἐπ' ἣν πρό Θέσπιδος εἶς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο. Hesiodo: *Opera et dies* 205. ή δ' ἐλέόν, «lui pitoyablement» (Mazon) Véase mi estudio *Geburt und Wiedergeburt der Tragödie. Vom Ursprung der italienischen Oper zum Ursprung der griechischen Tragödie* (Nacimiento y renacimiento de la tragedia. Del origen de la ópera italiana al origen de la tragedia griega), en: *Streifzüge eines Hellenisten*, Zúrich, 1960, págs. 46 y 58.

22. Véase más arriba, pág. 127 y s.

23. La hipótesis de que un macho cabrío se sacrificaba en la *thymele* es expuesta también por Burkert, I. c., pág. 101 y s.

24. *Marmor parium* cap. 43.

25. Véase más arriba, pág. 167.

También conocemos el sentido del sacrificio de una cabra en el campo en ese mismo mes. En marzo, las vides todavía aparecen como troncos desnudos, sin hojas. Beberán, pues, la sangre de su enemigo, del macho cabrío: de su pariente dionisiaco casi idéntico en su esencia²⁶. El castigo afectará a un transgresor que nada sabe de su transgresión y que, de hecho, aún ni siquiera la ha cometido. Comparte un destino que en el futuro –después de sufrir el propio destino, el destino del macho cabrío, del *tragos* que padece en una ceremonia fija el cruel juego que la vida juega con los seres vivos– se llamará destino «trágico». No se habría producido una creación espiritual solamente a partir de la ambivalencia de la muerte premeditada y de la compasión con el animal muerto, como tampoco surgió del sacrificio del toro, durante el cual las mujeres gritaban en una mezcla de terror y compasión²⁷. La creación espiritual «con motivo del macho cabrío», la *tragedia*, poseía además dos elementos constitutivos: el mito y un intento de explicarlo. El mito era que la muerte se producía por orden de un dios y para alegría de este y que él mismo la sufría. El otro elemento se añadía en un ámbito racional a la simple ceremonia sacrificial: era el castigo del animal transgresor. Este intento de explicación no podía eliminar, sin embargo, lo absurdo del castigo de un ser que nada sabía de su transgresión. Sólo la concepción antropomorfa del transgresor permitió eliminar el absurdo. Esto parece haber sido más fácil en el caso del macho cabrío –con el que los pastores vivían en una relación casi de camaradería– que en el caso del toro, un animal más bien teomorfo de los tiempos primitivos. Así pues, las bases de la tragedia –del nombre y de la forma interna– se sentaron en el campo y no en la ciudad, donde predominaban los sacrificios de toros. La aparición del héroe dionisiaco, que era al mismo tiempo el perseguidor del dios, Dionisios y Anti-Dionisios en una persona, caracterizó la fase literaria. Antes de esta se pasó, sin embargo, por la fase de la improvisación.

El punto de vista de Aristóteles en su *Poética* era el literario. Se conformó con mencionar la improvisación de los poetas de ditirambos como el principio de la tragedia, señalando, sin embargo, explícitamente: *ap' arches autoschedias-kés*²⁸. Eran actuaciones improvisadas para celebrar a Dionisios, que ya no debía ser reconocido como el impulsor de niños, mujeres y borrachos, sino como el señor de todos cuantos participaban y participaron alguna vez de la *zōé*. Para que la tragedia pudiera surgir de ellas, dichas actuaciones debían contener al menos danzas y elementos mímicos, a diferencia de lo que ocurría en el simple canto coral o en los cantos individuales de las Antesterias. Los coros de canto y baile ya existían desde las dionisias rurales. No fueron sus bromas, de las que se hablará en el capítulo siguiente, sino las improvisaciones de los poetas de ditirambos y de los coros las que recibieron un impulso que no se olvidó: la irrupción rural proveniente de Icaria²⁹ sería verosímil incluso si no se hubiera conservado en la tradición. Una comunidad de viñadores y pastores constituye la base sociológica de lo que antes he llamado la forma interna de la tragedia.

26. Véase más arriba, pág. 176.

27. Véase mi *Die antike Religion*, Düsseldorf-Colonia, 1952, pág. 138 y s.; *Die Religion der Griechen und Römer*, Múnich-Zúrich, 1963, pág. 188.

28. *Poetica* IV, 1449 a 9.

29. Respecto al nombre, véase más arriba, Parte Segunda I/3, nota 26, pág. 111.

El sacrificio místico del cabrío –de un macho cabrío pequeño como representante de Dionisios– carecía, con independencia de la dialéctica siempre igual de la *zōé*, del elemento social: la idea del castigo. Esta idea hizo que la ceremonia sacrificial pudiera pasar a los escenarios; mientras, el sacrificio carente de esta idea seguía constituyendo la amplia base sobre la cual había de alzarse el drama del sacrificio del transgresor, siendo la víctima sacrificial el primer protagonista.

Virgilio, poseedor de la visión de los hechos que en un país vinícola se mantuvieron inalterados durante siglos, acredita la verosimilitud de que la *tragedia* literaria de los atenienses se derivara de la tragedia improvisada de los icarienses: ¡no es, desde luego, un testimonio despreciable!³⁰ Conocemos, desde el punto de vista de la historia de la religión, las condiciones previas existentes en esa comunidad. También hemos hablado de las dos imágenes de culto del templo³¹. Fueron sustituidas por obras en mármol hacia finales del siglo VI y principios del V: la máscara apareció poco después del triunfo del coro trágico de Tespis en las Grandes Dionisias de Atenas (536-532)³², síntoma de la creciente importancia del lugar de culto. El Dionisios sentado en el trono era el mismo señor de todos los seres vivos, que con esta forma hacía su entrada en Atenas³³. Según el sistema trietérico, las dos imágenes de culto significaban dos celebraciones diferentes: una, cuyo núcleo era la muerte y mutilación, aparente en el caso del dios y real en el caso de su representante, el cabrío, y otra: la fiesta de alegría por el final feliz de la sombría ceremonia realizada el año anterior. Después de la supresión del calendario trietérico, seguramente ya consumada en el siglo VI³⁴, se derivó de ello una compleja representación dramática que combinaba elementos tristes y cómicos. Los icarienses poseían un mito trágico: el mito de Icaro y de su hija Erígone. No era suficientemente trágico en el sentido de la *tragedia* surgida en este siglo. Icaro recibió el vino como regalo de Dionisios, trajo la bebida desconocida a sus paisanos y fue asesinado por los pastores ebrios³⁵: era el representante del dios, pero no un transgresor que se opusiera a él.

Una frase nos ha transmitido que en Icaria «se bailó por vez primera en torno a un macho cabrío»³⁶; la frase presupone, con la máxima naturalidad, una sólida tradición. Se encuentra en un poema alejandrino, la *Erígone* de Eratóstenes. La posibilidad de una discusión o de una duda queda excluida. A lo

30. En *Georgica* II 380 y ss. habla del daño causado a los viñedos por los rebaños:

*noan aliam ob culpan Baccho caper omnibus aris
caeditur et veteres ineunt proscenia ludi.
praemiaque ingenii pagos et compita circum
Thesidae posuere, atque inter pocula laeti
mollibus in pratis uncitos saluere per utres.*

31. Véase más arriba, pág. 197.

32. *Marmor Parium* I. c

33. Véase más arriba, pág. 122.

34. En un epigrama de Dioscurides, *Anthologia Palatina* VII 413, 3, se supuso τρυγάνων, véase más abajo, pág. 230.

35. Véase más arriba, pág. 115.

36. Ικαροῖ, τόθι πρῶτα περὶ τράχυν ὀρχήσαντο. Esta es la lectura correcta, según Powell, *Collectanea Alexandrina*, pág. 64.

37

sumo se puede reflexionar sobre algunos posibles significados que, sin embargo, no se contradicen. El macho cabrío con la preposición *peri tragon* puede significar el premio del triunfo, pero también que la representación –la cual implicaba la posibilidad de una victoria– era una danza en torno a un macho cabrío, concebida como movimiento alrededor de ese centro concreto y como danza y canto «con motivo del macho cabrío»: una *tragodia*. El macho cabrío debía morir por pecar contra Dionisios, después de ser antes su representante. Al final se representaba de manera peculiar el triunfo sobre el transgresor: ese era el sentido del *Askoliastos*³⁷. Tal representación se hacía también en Atenas con ocasión de las Antesterias³⁸. Siempre se imponía cuando se utilizaba una piel de cabra, después del sacrificio, para otra aplicación dionisíaca: como odre. La gente saltaba sobre la odre hinchada, antes de llenarla de vino, y hasta la untaba con aceite para hacerla más resbaladiza. Ganaba quien más tiempo se mantenía arriba. De esta manera se pisoteaba al enemigo, provocando una risa generalizada, como colofón divertido del sacrificio del macho cabrío, alrededor del cual se bailaba y se cantaba. Según Nietzsche, es un hecho incuestionable que el único tema de la tragedia griega en su forma más antigua eran los sufrimientos de Dionisios y que este dios fue durante mucho tiempo el único héroe teatral³⁹. Tal afirmación no sólo es históricamente falsa, por cuanto no nos ha llegado ningún dato directo que corroborara este punto, sino que también lo es formalmente por cuanto la forma comprendía el carácter contradictorio fundamental de la *zoé*, el fondo de su dialéctica. El héroe teatral más antiguo era un enemigo de Dionisios. Para que el propio dios se encarnara en él como en una víctima sacrificial sustitutoria, su representante tenía que morir y antes debió querer aniquilar al dios, o sea, a sí mismo. Por eso tuvo que pagar. La *tragodia* de los icarienses iba más allá. Los saltos sobre la piel del enemigo –no del recién muerto, sino de algún representante de la especie enemiga– representaban un colofón divertido. Para cumplir con la misma función, se introdujo en Atenas, proveniente de territorio dorio, el drama satírico a partir de Pratinas de Fleo, poeta dionisiaco perteneciente a la generación más antigua de los trágicos posteriores a Tepsis⁴⁰: una pieza jocosa después de la tragedia. Resulta improbable, de hecho, que las actuaciones improvisadas previas a la constitución de la tragedia y al correspondiente orden festivo carecieran de este elemento. Sin embargo, durante mucho tiempo seguramente no existieron reglas para su aplicación. Los coros satíricos bien podían existir sin formar parte de un concurso dramático. Su existencia se percibe en los vasos pintados, como elemento marginal de las Antesterias⁴¹.

37. Higino: *Astronomica* II 4. El extracto reúne las dos partes del juego –la danza alrededor del macho cabrío y el *askoliasmos*–, pero se pueden distinguir con facilidad. La cita, más arriba, nota 36, pág. 223, pertenece a la primera parte.

38. Véase más arriba, pág. 217.

39. Die Geburt der Tragödie, capítulo X. Nietzsche saca estas conclusiones del refrán *Ouden pros Dionyson*, más abajo, pág. 227.

40. Suidas, s. v. *Pratinas*, véase Ateneo XIV, 617, donde se cita el canto de danza con el cual el nuevo coro sátiro irrumpió en el teatro ateniense.

41. Véase ilustraciones 92 a, b e ilustraciones 104, 105. Macrobio, I. c., más arriba, pág. 168, habla de estos grupos de hombres que aún existían en la antigüedad tardía.

Estos coros no representaban a los enemigos de Dionisios. ¡Al contrario! Existen motivos suficientes para suponer la existencia de «hermandades dionisiacas» en Atenas y, más aún, en Ática⁴². Eran grupos de hombres que, disfrazados en parte de animales, representaban a los compañeros míticos del dios, a los portadores de su cualidad fálica. En Ática no extraían los elementos del disfraz del macho cabrío, sino del caballo.

El único dato de que disponemos sobre el funcionamiento de una representación dramática en las Grandes Dionisias antes de la aparición de Tespis nos sugiere el importante papel de estos personajes. Antes de Tespis, alguien subía al altar —al *eleós*— en que se despedazaba el animal y respondía a un coro⁴³. Se entablaban un diálogo. ¿Eran los partidarios del dios que pedían explicaciones al sacrificador y, como tal, a un aparente enemigo de Dionisios? Todavía no se tomaba a la víctima sacrificial por el enemigo; esta fase previa es la más probable. Con la muerte del enemigo, la cosa adquirió un carácter serio. Aristóteles veía en el nacimiento de la tragedia a partir de las primitivas improvisaciones un proceso de «adquirir seriedad». Según él, el punto de partida era un *satyrikón* con pequeños mitos (*mikroi mythoi*), en los que se basaba la representación⁴⁴. Un gran mito era aquel en que aparecía un enemigo mítico del dios.

Tespis no es nombrado en la *Poética*, pero Aristóteles le atribuyó, en una obra perdida, el primer lugar en la evolución de la tragedia⁴⁵. Para los atenienses era un *Athenaios* —así lo llama un monumento⁴⁶—, para la historia de la literatura, en cambio, un *icariense*⁴⁷. El historiador debe de disfrutar con el carácter concreto de su personaje. Sólo se halla ante la alternativa de considerarlo el artista (actor y director) dionisiaco más antiguo de los conocidos, que aprendió de los incarienses e introdujo sus logros dramáticos en la ciudad, o un icariense que enriqueció las Grandes Dionisias con el arte de su suelo natal y rompió el vuelo de los poetas de ditirambos para centrarse en un acontecer dramático absolutamente terrenal. La supuesta fecha de su primera victoria —sólo un cuarto de siglo posterior al inicio de una influencia bien diferente: la de Onomácrito⁴⁸— es toda una efemérides en la historia espiritual de Atenas. La religión dionisiaca no adoptó una forma «órfica», sino poética y artística en la democracia ateniense. El nombre de «Tespis» no podría encabezar un capítulo dedicado exclusivamente a la historia de la religión.

El historiador no debe descartar ninguna de las tradiciones de la antigüedad relacionadas con el saber en torno a Tespis. Se sabía del «carro de Tespis» en el que llevaba los accesorios para sus piezas⁴⁹ y se contaba una anécdota

42. Véase Hans Herter: *Von dionysischen Tanz zum komischen Spiel* (De la danza dionisiaca a la actuación cómica), en: *Darstellung und Deutung I*, 1947, pág. 16.

43. Pollux, I c., IV 123, más arriba, nota 21.

44. IV, 1449 a. ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὅφε ἀπεσεμνύνθη.

45. Temistio: *Orationes XXVI*, 316 D; Albin Lesky: *Die tragische Dichtung der Hellenen* (La literatura trágica de los helenos), Göttingen, 1956, pág. 40 y s.

46. Lesky, I. c., pág. 39.

47. Suidas s. v. *Thespis*.

48. Véase más arriba, pág. 169 y s.

49. Horacio: *Epistole II 3*, 275-7.

sobre cómo reaccionó el viejo Solón a una obra⁵⁰. Censuró a Tespis por la presencia en sus obras de lo que deberíamos llamar arte dramático –la *hypokrisis* todavía en el sentido de la verdadera evocación⁵¹–, cosa que las producciones de los coros de ditirambos aún no poseían. Para Solón se trataba de una enorme mentira⁵², tal vez porque hacía surgir de los infiernos a los muertos en carne y hueso. Se sabía de los experimentos de Tespis para enmascarar a los actores⁵³. En las Leneas aún se recurría a la levadura, excelente método para pintar las caras⁵⁴. Tespis utilizó la tiza blanca, una pintura muy adecuada para los espíritus de los muertos cuando estos reaparecían⁵⁵, y usó por último máscaras de lona, quizás más dignas de los héroes. Para coronarlos eligió una planta también dionisiaca: la *andrachné*, las ramas del arbusto de la fresa salvaje, que en Grecia se llama también *kómaros* y cuyos frutos servían para hacer más fuerte el vino⁵⁶. De un árbol así nació, según tradición beocia, Hermes⁵⁷, el cual había de ejercer, tácitamente, su oficio de guía de almas en esta ocasión, la de la evocación de los héroes. Allí donde desde tiempos remotos se asentaba el poeta de ditirambos por las características propias de su poesía, es decir, en la «abertura» dionisiaca del mundo, allí se instaló también Tespis, el dramático nato, el primer talento de este tipo que conocemos en la historia de la literatura universal, estimulado por el culto a Dionisios de los icarienses. Su *tragodia* era todavía un drama con un único actor, con una persona enmascarada que ocupaba el lugar del enemigo animal. No es una hipótesis demasiado arriesgada hablar de una «tragedia originaria» que se creó de este modo. Existía, por así decir, una intersección entre la religión dionisiaca y la adoración de los héroes. La conciencia de este contacto queda plasmada en el *Herós Dionysos* que invocaban las mujeres de Elis⁵⁸ y que se ve representado como dios sentado en el trono, con el *kantharos* en la mano, en los monumentos fúnebres espartanos⁵⁹, al igual que su estatua de culto de Icaria. Dicha conciencia pervivió en Tespis y actuó también en Esquilo cuando adoptó de la suntuosa vestidura del propio Dionisios la vestimenta de sus actores, los intérpretes de los héroes: en todos los detalles «tal como imaginaban al dios»⁶⁰, según una arqueóloga que llegó a esta conclusión tras un minucioso análisis.

En la época de Aristófanes, es decir, entre los siglos V y IV, aún había gente mayor que, borracha y estimulada por el sonido de una flauta, bailaba durante

50. Plutarco: *Solon* XXIX; véase mi estudio *Geburt und Wiedergeburt der Tragödie*, en: *Streifzüge eines Hellenisten*, pág. 42 y ss.

51. *Geburt und Wiedergeburt der Tragödie*, pág. 43.

52. *τηλικαῦτα ψευδόμενος*.

53. Suidas, s. v. *Thespis*.

54. Véase más abajo, pág. 231 y ss.

55. Véase más arriba, pág. 188

56. Según propias averiguaciones en Grecia, sobre todo en Andros.

57. Pausanias IX 22, 2.

58. Véase más arriba, pág. 132

59. Véase Tod-Wace: *A Catalogue of the Sparta-Museum*, Oxford, 1906, pág. 102, ilustraciones 1-3 y 10; mi *Heroen der Griechen*, pág. 25 y ss.

60. Margarete Bieber: *Die Herkunft des tragischen Kostüms* (El origen del disfraz cómico), Idr XXXII, 1917, pág. 15-48, la frase citada al final

la noche las piezas en las que Tespis actuara ante los atenienses⁶¹. Horacio aún pudo leerlas, junto a las de Esquilo y Sófocles⁶². Nos han llegado los títulos de cuatro dramas, así como cuatro citas: una de estas proviene de su *Penteo*⁶³. A pesar de ser escasas e incluso aunque se tratara de falsificaciones realizadas basándose en el marco de una idea general, dan una imagen global que ningún falsificador podía concebir por sí solo y que coincide perfectamente con todo cuanto se ha expuesto sobre el poeta y su relación con la religión dionisíaca. Uno de los cuatro dramas, el *Athla Peiou o Phorbas*, trataba de un caso para nosotros desconocido que ocurrió en los juegos fúnebres del rey tesalio Pelfas. El drama giraba en torno al destino de un héroe, de Forbas, púgil arrogante y enemigo de Apolo a quien el dios puso fuera de combate⁶⁴. Esta suposición se deduce de otras menciones de Forbas. Nada se sabe respecto al título de *Hiereis* («Los sacerdotes»), pero sí algo del título de *Eitheoi* («Los jóvenes») y más todavía de *Penteo*. Sería de extrañar que no se hubiera transmitido de Tespis una tragedia dedicada a Penteo o que al menos no se le atribuyera alguna.

No fue Dionisos, como suponía Nietzsche, sino Penteo el tema y protagonista de la «tragedia originaria». El Dionisos sufriente se llamó en su momento «Penteo», el «hombre sufriente»⁶⁵. Como héroe, sólo un enemigo del dios y al mismo tiempo su víctima podía llevar ese nombre. Era el Penteo del mito tebano: lo perseguían como si fuera una liebre⁶⁶, y las mujeres dionisíacas –entre ellas su propia madre– lo desgarraban como si fuese un león. Así se elaboró el tema primigenio trágico en las *Bacantes* de Eurípides, casualmente la última obra del más joven de los trágicos. Antes que él, Esquilo se ocupó dos veces del tema: en una ocasión en su *Penteo*⁶⁷ y en otra, en su tetralogía, la *Licurgia*⁶⁸, en la cual se castigaba a otro enemigo de Dionisos, el rey tracio Licurgo, y –para exacerbar lo trágico– también a un aparente enemigo del dios, Orfeo. En la segunda pieza de la tetralogía, en la tragedia *Neaniskoi* («Los jóvenes»), era desgarrado por las ménades tracias⁶⁹. Los *jóvenes* de Tespis –los *Eitheoi*– quizá trataban por primera vez de la misma materia. O a lo mejor se creía que atribuir a Tespis una tragedia dedicada a *Orfeo*, además de la de *Penteo*, era adecuado a la imagen que se tenía de él.

La condición previa de la tragedia era la conciencia de que existía una identidad parcial entre el ámbito dionisíaco y el heroíco basado en el mito del Dionisos subterráneo. Esta conciencia desapareció cuando un juicio convertido en refrán ya no fue entendido por los atenienses. Decían con tono despre-

61. Aristófanes: *Vespae* 1476-1478.

62. *Epistolae* II 1, 161-3.

63. Suidas s. v. *Thespis*; August Nauck: *Tragicorum Graecorum fragmenta*, Leipzig, 1889.

64. *Scholium in Homeris Iliadem* XXIII 660.

65. Véase más arriba, pág. 61 y s.

66. Véase más arriba, pág. 72.

67. Hans Joachim Mette: *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlín, 1959, pág. 137.

68. Mette, l. c., pág. 25-34.

69. Véase mi prólogo a *Orpheus und Eurydike*, en: *Theater der Jahrhunderte*, Múnich, 1963, pág. 12 y s.

ciativo: *Ouden pros ton Dionyson* («¡No tiene nada qué ver con Dionisios!»). Si la frase se hubiera referido exclusivamente al tema de una obra, sólo un mínimo número de tragedias habría tenido algo que ver con Dionisios. No era un rechazo material, sino un juicio relativo a la superficialidad de una pieza, a su nula relación con el dios en cuyo recinto sagrado se representaba. La percepción del nexo inmanente, demostrada por la existencia de un juicio tan inmaterial como este, no pudo transmitirse a todos cuantos se apropiaron de la cultura ateniense. Plutarco pertenece a los que ya no pudieron aprenderla. Leemos en él⁷⁰ que ya Frínico y Esquilo habían desviado la tragedia hacia los *mythoi* y *pathē*, hacia las «historias» y «pasiones» (que por supuesto no eran dionisíacas). Un discípulo de Aristóteles, Cameleón, ya parece haber acusado a Tespis de desviarse hacia terrenos alejados de Dionisios⁷¹. Según esta concepción, sólo las piezas satíricas se mantenían como representaciones dignas de Dionisios.

4. EL NACIMIENTO Y LA METAMORFOSIS DE LA COMEDIA EN ATENAS

Figuraos algo comparado con lo cual la música mozartiana del *Fígaro* parezca blanda, y burda una bacanal pintada por el pincel de Rubens. Figuraos una danza, una verdadera danza, concebida conforme a un plan de exquisita inteligencia, y todo cuanto llamáis «escena» en vuestra lengua como meros momentos y figuras de esta danza, donde todo el mundo se oculta detrás de máscaras al tiempo que baila con el frenesí de los gestos más desenfrenados, figuraos toda la carga de la vida, no convertida en sueños de brillo oscuro como en Shakespeare, sino en un movimiento vivo e inquieto, y la insolencia más desfachatada ennoblecida por un impulso indecible, figuraos, digo, todo esto, y el rocío de los primeros tiempos que resplandece por encima, mientras sopla el respiro del viento del mar griego, el aliento del azafrán y del crocò y del polen de las abejas de Himetio. ¡Todo esto nació, pero de qué mundo! Imaginaos, además, el mundo, las lanzas sagrientas de la guerra del Peloponeso, la cicuta de Sócrates, la asamblea de mil personas, las hetairas de Alcibiades, abigarradas y animadas como pájaros atrevidos, y por encima de todo el escudo dorado de Atenea. Figuraos, en resumen, lo siguiente: la comedia que baila en el torbellino de este mundo como un trompo fustigado por niños traviesos.

Hugo von Hofmannsthal: *Prólogo a la Lisístrata de Aristófanes*

70. Plutarco: *Quaestiones conviviales* I 5, 615 A.

71. Suidas s. v. Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον.

El juicio de Ortega y Gasset de 1914, según el cual nuestros órganos no estaban suficientemente preparados para percibir la tragedia griega, había de seguir siendo válido mientras no se reconocía la gran presencia del Dionisios subterráneo, de la otra cara de la vida misma, en el trasfondo de la representación trágica. Esto ha sido, por regla general, el caso hasta ahora. Sin embargo, no se le puede reprochar mucho a la posteridad. Ya el mundo de la época, aturdido por las asombrosas complejidades de la vida superficial, exacerbadas además por los poetas trágicos que –desde Eurípides– recurían sin escrúpulos al escenario, empeñó a olvidar al dios arcaico. La recepción y apropiación de las tragedias –implicando el nexo inmanente con su dios sombrío– por parte del pueblo ateniense es la mayor maravilla de la historia de la cultura. La magnitud del milagro se puede medir por la riqueza y el carácter diferenciado del lenguaje de las piezas, sobre todo de los cantos del coro; del público se esperaba que siguiera el lenguaje en todos sus matices, y la gran mayoría respondía con creces. La recepción y apropiación significó al mismo tiempo la mayor profundización religiosa alcanzada alguna vez por un pueblo, aunque no fuera en el sentido de la religión cristiana o de una religión espiritualista y mística. A la profundidad le hacía de contrapeso una amplitud, en la cual se movía el polo dramático opuesto de la tragedia: a la *sístole* dionisíaca, a la concentración exigida por la tragedia se le oponía la *diástole* dionisíaca de la comedia. Aristóteles nos dice en su *Poética*¹: «Los cambios de la tragedia y los hombres que lo propiciaron no han sido olvidados. La comedia, en cambio, fue olvidada por cuanto no se practicó de forma consciente desde el principio. El arconte tardó mucho tiempo en autorizar un coro de comedias. Antes sólo los había por iniciativa propia. Y solamente a partir de un período en que ya había adoptado formas fijas se conocen los nombres de las personas que conocemos como sus autores. Sin embargo, ya no se sabe quién introdujo las máscaras o el prólogo o el gran número de actores. El contenido coherente fue aportado por Epicarmo y Formis. Es decir, que proviene de Sicilia. Entre quienes ejercían en Atenas fue Crates el primero en abandonar el simple carácter de chanza y de crear discursos y fábulas coherentes».

El arconte al que se refiere Aristóteles es el arconte basileo, el máximo funcionario religioso del estado. El hecho de que presidiera las representaciones de las comedias demuestra claramente que no sólo la *sístole*, sino también la *diástole* era asunto sagrado. Aristóteles ya había hecho hincapié en que, así como la tragedia provenía de las improvisaciones de los poetas de ditirambos, la comedia tenía su origen en las danzas y cantos fálicos². Aquí señala con más claridad aún que la comedia carecía de una trama dramática antes de recibir la influencia de las farsas mímicas de los dorios de Sicilia. Un acontecimiento en la historia del género ático fue la introducción de máscaras en la actuación.

En este caso también contamos con una guía antigua como en el caso de la tragedia. El nombre del género se mantuvo en la antigüedad como una indicación continua que apuntaba a una ceremonia dionisíaca severa y sombría: *tragodia* significaba el canto con motivo del macho cabrío, de la víctima sacrifici-

1. V. 1449 a 37 - 1449 b 9.

2. IV, 1449 a 11-13.

cial que había de morir como representante del dios y al mismo tiempo como su enemigo. El nombre de la comedia es asimismo una indicación de este tipo. Remite a *komos*: *komodia* es el canto con motivo del *komos*. *Komos* o *komazein* era desde siempre la forma en que grupos de hombres vagantes adoraban al dios del vino³; lo hacían mediante la danza y el canto, sin seguir un ritual estricto o sombrío. No obstante, Dionisios estaba muy presente en esta actividad movida y carente de carácter dramático. Lo estaba no menos que en el ditirambo, aunque de una manera diferente: sin la alta tensión ditirámica, sino relajadamente entregado al desenfreno, a una auténtica diástole.

Este estado exige una particular atención, por cuanto se trata de un estado dionisiaco especial, basado en el mito del dios que actúa en los hombres. Es la embriaguez de los hombres, a quienes por ciertos motivos no podemos llamar borrachos: los motivos son la ligereza de las danzas que se ejecutaban en ese estado y la dificultad de las ingeniosas y divertidas retahílas de palabras que los poetas ponían en boca de los bailarines. Nada caracteriza tanto esta embriaguez como la desaparición de todas las inhibiciones, incluidas aquellas que obstaculizan el espíritu. La risa que provoca y que estalla derriba más barreras: es aniquiladora y culmina la disolución. Nuestra expresión se hace más concreta cuando hablamos del «éxtasis del *komos*», del efecto que produce la comedia.

La embriaguez de los hombres del *komos* se convirtió luego en una peculiar representación artística, llena de Dionisios en sus cumbres como son las obras de Aristófanes, pero también llena de *phoberai Charites*, de «terribles Gracias»⁴. Aristóteles comentó además que la comedia sólo renunció a su carácter de chanza cuando los cantantes y bailarines formaron un coro que se ponía en el escenario. No obstante, la comedia nunca abandonó del todo este carácter, sino que a lo sumo lo atenuó. Una explicación antigua relacionó el hecho con una falsa etimología de la palabra *komodia*, como si viniera de *kome*, «aldea». Esta explicación, sin embargo, retiene el nexo con la forma más antigua del enmascaramiento de los miembros del coro: el enmascaramiento sin máscara.

Eran, según parece, campesinos pobres que entraban por la noche en la ciudad, se dirigían a las casas de los ricos que les habían infligido alguna injusticia y cantaban allí sus canciones de mofa y venganza. Hacían el papel de espíritus vengativos. Debían hacerlo con los rostros embadurnados para que no los reconocieran en el teatro, donde debían actuar públicamente, añade una explicación posterior⁵. La expresión de los deseos de venganza particulares se convertía en un acto inofensivo y hasta pedagógico y estatal. Incluso esta explicación pedagógicamente aderezada no puede hacer olvidar, sin embargo, un mundo arcaico en el que las «aberturas» para los espíritus aún eran posibles. La gente se embadurnaba con levadura. La palabra griega es *tryx* o *trygia*. En broma, los comediógrafos llamaban su género *trygodia*⁶, el «canto con motivo de la levadura», y se arrimaban así, jocosamente, a la *tragodia*. La aproximación parodística al otro género dionisiaco, severo y sombrío, desem-

3. Esto se deduce de los pasajes citados por Pickard, pág. 102

4. *Antología Graeca* IX 186, 3-4

5. *Scholium in Dionysium Thracem* o. 18, 27 - 31.

6. Aristófanes: *Acharnenses* 499-500.

peño de entrada cierto papel en la historia del nacimiento de la comedia en Atenas. La comedia era al mismo tiempo más joven y más antigua que la tragedia: más antigua en su época carente de forma y más joven en su forma como género estructurado. No obstante, ocupó antes un lugar en el calendario.

Los elementos del éxtasis del *komos* mencionados hasta ahora están íntimamente ligados a Dionisios: el desenfreno agresivo –después de disfrazarse– y la propia ocasión que se ofrecía para el disfraz. El gran momento para embadurnarse con levadura era una fiesta siempre íntimamente ligada a la comedia: las Leneas. La representación de comedias y la competición –un *agon* presidido por el arconte basileo– formaban parte del orden festivo de las Leneas, si bien los concursos de comedias también se celebraban en las Grandes Dionisias junto con el de los coros trágicos y si bien la tragedia, a su vez, no estaba excluida de las Leneas.

Podemos permitirnos una pregunta retórica: ¿qué habrían sido las Leneas para los atenienses sin las nuevas comedias? Cada vez se ofrecían comedias nuevas, nunca vistas, nunca oídas, así como cada vez se ofrendaban animales nuevos, jóvenes e impecables a los dioses en los sacrificios: la comparación es a todas luces acertada⁷. En los períodos de apogeo del género –hasta el año 400 a. de C. en el caso de la comedia antigua y después del 320 a. de C. en la llamada «comedia nueva»– fueron escasísimas las veces en que una pieza se representó en más de una ocasión. La comedia conservaba así el carácter de sorpresa festiva. Esto ocurría sobre todo en las Leneas, por cuanto los logros de los trágicos ocupaban el primer plano en las Grandes Dionisias. Las Leneas relegaban al olvido los tormentos de los terribles días de invierno, de los días que, según Hesíodo, «desuellan a los bueyes»⁸, mediante alegrías y costumbres que ya no están ligados a riguroosas ceremonias. Mediante estas costumbres la vida ateniense alcanzaba su culminación: una de ellas era el *komos*⁹. No necesitamos contar para ello con un testimonio especial

En el campo, los *komoi* deambulaban desde comienzos del invierno durante todo el período dionisiaco del año. Se aprovechaba cualquier ocasión para un *komos*, estuviera relacionada con la faloforía o con su opuesto, la vestimenta femenina de los hombres¹⁰. Los campesinos celebraban sus dionisias rurales en diciembre, y estas ya eran sus Leneas¹¹. Los campesinos no representaban comedias, pero los *komoi* de los diferentes pueblos organizaban competiciones entre ellos¹², y todos estos eventos festivos eran también un pretexto para probar el vino nuevo. Lo mismo ocurría de manera estatal y ejemplar, con la solemnidad de una misa mayor, en la propia Atenas: concreta-

7. Otto Weinreich: *Einleitung zu Aristophanes: Sämtliche Komödien* (Introducción a Aristófanes: Comedias completas), Zúrich, 1952, pág. XXXI.

8. Hesíodo: *Opera et dies* 504.

9. Las dudas (Pickard, pág. 36) respecto a si los *komoi* estaban admitidas; en las Leneas carecen de fundamento.

10. Deubner, I. c., pág. 133.

11. Véase Pickard-Cambridge: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1962, pág. 114 y s.

12. Deubner, I. c., pág. 136 y s.

mente, como bien sabemos, en el Leneo. Las «venéreas mujeres» sacaban el vino de grandes jarras ante el ídolo del dios de la máscara; se usaban cazos, con sumo cuidado, para que tras el traspaso del vino a otro recipiente quedara la levadura: después de la bebida venía el maquilaje¹³.

La levadura se ofrecía como una sustancia irresistible para ocultar las caras, de forma festiva en el templo y en todos los lugares del país como una dádiva natural del dios que nacía. Mientras el nacimiento se producía en el santuario, el pueblo permanecía en el exterior llamando a voces al niño divino¹⁴ y era entretenido con concursos dramáticos y, en tiempos anteriores, con la competición de los *komoi* no dramáticos. Durante la representación de una comedia era corriente que los criados del poeta lanzaran nueces a los espectadores¹⁵. Aristófanes, sin embargo, no consideraba digno de su persona recurrir a este método para aumentar la alegría. Sus piezas significaban regalos del día natal de Dionisios, como todas las comedias. La comedia nació con Dionisios, en medio de la luz creciente, como motivo y producto del máximo desenfreno masculino.

El elemento fálico sólo se hallaba, por así decir, en la raíz de este desenfreno. Una escena de los *Acarnienses*, obra temprana del joven Aristófanes, es muy adecuada para demostrar que en la vida griega una procesión fálica no equivalía en sí a una desinhibición especial o incluso a desenfreno. El desenfreno superior de la comedia antigua, desplegada a partir del desenfreno propio del *komos*, iba mucho más allá de lo meramente fálico. Se basaba en el *pensamiento* inspirado por el deseo y transgresor de todas las barreras. ¿Qué pasaría —esta es la inspirada idea de dicha comedia— si un ciudadano honrado, en la estéril guerra del Peloponeso que el estado de los atenienses libraba en medio de tantos horrores, qué pasaría, si este ciudadano ideal de un estado honesto quisiera concluir la paz por su cuenta con los espartanos y para colmo lo consiguiera?

Tal ciudadano es Diceópolis, el protagonista de la pieza. Su nombre es elocuente y significa su pertenencia natural a un estado justo. De hecho, consigue la conclusión privada de la paz enseguida, al iniciarse la obra. Somos testigos de cómo se prepara con su servidumbre para celebrar la primera ceremonia de culto propia de la paz en su finca rural¹⁶. Grita ¡*Euphemete, euphemete!*, que es un llamamiento a evitar cualquier palabra que no se refiera a la celebración. Lo acompañan su hija como canéfora —portadora de la cesta con las ofrendas—, su mujer y varios esclavos. Uno de ellos se llama Xantias:

DICEÓPOLIS:

¡Avanza con la cesta de la ofrenda, y tú,
Xantias, endereza bien el fallo! ¡Quítate
la cesta de la cabeza, hija mía! ¡Empezamos!
HIJA:
¡Dame el cazo, madre! Que tengo que echar
la sopa de alubias sobre este pastel.

13. Véase mi *Parva realia*, SO XXXVI, 1960, pág. 9 y ss.

14. *Scholium in Aristophanis Ranas* 497: καλεῖτε θεόν, καὶ οἱ ὑπακούοντες βοῶσι. véase más arriba, pág. 203 y ss.

15. Aristófanes: *Vespae* 58-59 con *Scholium*.

16. 241-267.

DICEÓPOLIS:

¡Está bien! Y ahora, señor Dionisios,
que te plazca esta piadosa procesión
así como la ofrenda de los de mi casa.
¡Déjame celebrar con calma estas dionisias
aquí en el campo, liberado de la guerra,
y bendice los treinta años de paz acordados!

Tan largo era el período de paz que había acordado: se trata de una auténtica utopía, la cual aún no posee este nombre, pero que anuncia su presencia como una aspiración y una animación. Aquí ya se encuentra *in nuce* aquello que en los Pájaros de Aristófanes alcanzará explícitamente la cuadratura del círculo¹⁷. Diceópolis celebra ahora la fiesta dionisíaca en el campo, las Pequeñas Dionisias, pero lo hace en una época en que los atenienses tenían prohibida la entrada a sus fincas rurales. La fiesta de los campesinos precedía a las Leneas de los urbícolas, en las cuales se representó esta pieza. No obstante, el tiempo del calendario no desempeña ningún papel en la comedia. El tiempo se suprime sin miramientos. Al final Diceópolis celebrará la fiesta del concurso de bebida, propia del día de las Coés, que se festejaba en el mes siguiente y que era, además, un evento urbano. Vuelve a dirigirse a la hija:

DICEÓPOLIS:

Levanta el cesto, hermosa, y llévalo bien,
como si tuvieras lepidio en la boca.
¡Así! Feliz el hombre que te acaricie
con lo bien que hueles por la mañana...
¡como una comadreja! ¡Vamos! ¡Pero ojo
en el gentío, que no te birlen las joyas!

Se rompe la frontera entre el espacio de la ilusión, el país de Diceópolis en el que avanza la procesión para celebrar la paz, y el escenario real en el teatro, en el que todo puede suceder en medio del gentío: se considera posible que un ladrón robe algo a un personaje de la pieza durante la función. Diceópolis imparte sus órdenes al esclavo que, junto con otro, había de asumir el papel de falóforo, de portador de ese instrumento de madera. El instrumento es considerado una persona y apostrofado con el nombre de Fales.

DICEÓPOLIS:

¡Bien erecto el falo, los dos, Xantias!
Seguid a la muchacha del cesto y yo vendré
detrás entonando el himno fálico.
¡Mujer! Sube al terrado y mírame desde allá.
¡Adelante!
¡Fales, compañero de Baco,

17. Aves 1005: δὲ κύκλος γένηται σοι τετράγωνος; véase mi conferencia *Ursinn und Sinnwandel des Utopischen* (Sentido originario y cambio de sentido de lo utópico), en: *Eranos-Jahrbuch* XXXI, 1963, pág. 11 y ss.

27

noctámbulo, alegre compañero en el *komos*,
adúltero y pederasta!
Animado por vez primera
después de seis años, te saludo de vuelta
en el pueblo...

Reina una familiaridad fálica que no sólo se observa en el canto siguiente entre Diceópolis y el símbolo palpable, sino que se extiende a todo el público. Constituye el fundamento de la comedia ática, su elemento más propio, en el que el público se sumerge, pero que, sin embargo, no es toda su característica. La supresión de las barreras e inhibiciones en el éxtasis del *komos*, sobre todo en el desenfreno superior de la comedia antigua, va mucho más allá de las libertades masculinas que se toma un Diceópolis. ¡Ni el *komos* ni la comedia necesitaban el descarado instrumento de culto para tener un espíritu fálico! Es característico de la comedia ática que pueda incluir una escena como la arriba citada sin violar su propio estilo. Sin duda, entre los accesorios primitivos se encontraban los falos de cuero que los actores llevaban colgados, pero con el tiempo se convirtieron en meros rudimentos de la época originaria utilizados con escasa frecuencia¹⁸. Todo ello –y muchas cosas más– se producía en virtud de la universalidad de la desinhibición cómica. Por «cómico» no debemos entender lo que la estética de la edad moderna abstrajo de la comedia, sino aquello que era esencial y común al *komos* y a la comedia ática. Este elemento común hizo posible el desarrollo y la intensificación que acabaron siendo lo propio de la comedia y la distinguieron del *komos*.

La masculinidad, la limitación a un solo sexo, ya se transgredía en el *komos*. El *komos* era un «coro de hombres»¹⁹. No obstante, no podemos descartar la posibilidad de que sustituyera en Ática anteriores coros de mujeres, de *lenai* en ese mes²⁰. ¡No por el hecho de que hombres actuaran en papeles femeninos, cosa corriente en conocidas farsas de carácter más bien tosc en Grecia en general y sobre todo entre los dorios²¹! El imitar a las mujeres como objetivo debe distinguirse probablemente de ese desenfreno que permitía a los hombres equiparse –en la ebriedad de su *komos*– a las mujeres dionisíacas de una manera que normalmente no estaba autorizada o, incluso estaba prohibida. Se transgredía la exclusividad que sólo permitía a las procesiones y grupos femeninos la entrega al dios liberador²². Esa misma desinhibición permitía a las mujeres entregarse como hombres a la sensación de bienestar masculina del *komos*²³. Para las imágenes en los vasos áticos pertenecientes no sólo a la época arcaica (ilustración 104), sino también a la clásica (ilustración 105), que

18. Véase Pickard, pág. 220 y ss.

19. Véase más arriba, pág. 225.

20. Véase más arriba, pág. 206 y ss.

21. Véase Pickard-Cambridge, I, c. pág. 165.

22. Esto también podía exigirse de los participantes de un *komos*, véase Luciano: *De calunnia* XVI. En vasos pintados desde tiempos arcaicos, véase Pickard-Cambridge, tabla VI a, b.

23. Documentado por Filostrato: *Imágenes* I 2, 298 | Kayser: Arístides: *Rhetorica* XLI 9 Keil.

muestran coros masculinos vestidos de mujeres, la explicación más lógica es la siguiente: ¡*komos* y nada más que *komos*!²⁴

De ello se derivaron infinitas posibilidades para la comedia. Los coros de las comedias eran masculinos. Las mujeres sólo aparecían en el escenario de la comedia como personas mudas, para mostrar abiertamente su belleza física. Hombres integraban por ejemplo el coro de mujeres en las *Thesmophoriazusai* de Aristófanes. En la *Lisístrata* la mitad del coro estaba formado por hombres vestidos de mujeres, mientras que la otra mitad representaba a los hombres. Muy peculiar –y muy «córica» en el sentido más propio de la palabra– es la situación en las *Ekklesiazusai*, la *Asamblea de mujeres* de Aristófanes. Allí, los hombres hacen papeles de mujeres que a su vez se disfrazan de hombres: un doble disfraz y enmascaramiento que supera lo que ocurre en las *Thesmophoriazusae*, donde Eurípides y su compañero deben disfrazarse de mujeres para mezclarse entre mujeres que, de hecho, no son más que hombres disfrazados. En la comedia antigua, la ilusión estaba siempre expuesta a romperse y, además, la más grosera ausencia de ilusión le hacía siempre de contrapeso. El mundo de la comedia antigua carecía, pues, de límites.

Para este juego, el mundo de los seres humanos ni siquiera estaba separado del de los animales. Es allí donde la universalidad de la desinhibición cómica se muestra de la forma más bella. Y también en este caso, fue el *komos* el que precedió probablemente a la comedia. Unos setenta años antes de la representación de los *Pájaros* de Aristófanes, es decir en una época en que oficialmente aún no competían los coros de las comedias, los pintores de vasos ya representaron disfraces de pájaros²⁵. En este terreno dionisiaco de los límites suprimidos, en que el mundo no era el mundo limitado de los seres humanos, sino un mundo vital impregnado de espíritu, Aristófanes fue el más grande. Califica de unos de sus predecesores al poco conocido Magnes de Icaria, de donde también provenía el primer comediógrafo conocido, Susarión. Magnes era aquel²⁶

Que primero consiguió los trofeos de la victoria
para los coros con que competía,
porque os ofrecía sonidos de toda clase, arpas, por
ejemplo, y plumas susurrantes
y cantos lidios y zumbidos de mosquitos y el críoar de
las máscaras de ranas de zarzal.

Como la mayoría de las piezas se titula por sus coros, sabemos que entre las comedias antiguas hubo *Ranas y Peces*, *Hormigas y Grifos*, *Avispas*, *Cíñifes* y *Abe-*

24. M. P. Nilsson: *A Krater in the Cleveland Museum of Art with men in women's attire* (Una crátera en el museo de Cleveland de Art, con hombres vestidos de mujeres), en: *Opuscula selecta III*, Lund, 1969, pág. 84: «Esto es suficiente para explicar nuestros vasos; representan un *komos*». La distinción entre los simposios públicos y privados donde esto ocurría, hecha también por Beazley: *Attic Vase Paintings in Boston* (Vasos pintados áticos en Boston) II, pág. 55, es irrelevante para la definición psicológica del asunto.

25. Hans Herter, I c., pág. 8; Pickard-Cambridge, I. c., tabla IX a, b

26. Aristófanes: *Equites* 521 523

jas. Ruisenores. Cigüeñas y Pájaros. Cabras y simplemente Animales. ¡Por eso, precisamente, el desenfreno era un desenfreno superior! Los coros de animales no conducían a un mundo de la bestialidad, al menos en los ejemplos que nos permiten formarnos un juicio, sino a un mundo de cuento: al mundo mejor del deseo. Esto ocurría sobre todo en los *Animales* de Crates²⁷. Un animal, seguramente comestible y probablemente un toro, investido como soberano del mundo por los dioses, dio a los seres humanos unas instrucciones parecidas a las de Pitágoras:

Podéis comer rábanos blancos cocidos
y pescado, sea asado o marinado,
¡pero a nosotros dejadnos en paz!

El representante de la humanidad se asusta y pregunta:

¿Queréis decir que ya no podremos consumir carne?
¿Y que ya no podremos comprar pastel de carne
en el mercado ni salchichas hechas al vapor?

Los animales, que por lo visto dominan el mundo, abolen también la esclavitud. Los seres humanos se asustan todavía más. Su pregunta es entonces la siguiente:

¿Cómo? ¿Nadie podrá comprar a un siervo o a una criada?
¿No tendrá el débil anciano a nadie que lo cuide y lo atienda?

En eso, el nuevo soberano del mundo proclama la nueva situación:

ÉL: ¡No! ¡Todo cuanto ves cobrará vida por orden mía!
EL SER HUMANO: ¡Y a nosotros qué! ¡De qué nos sirve!
ÉL: Amigo mío, sólo tendrás que llamar
y te seguirá cualquier utensilio doméstico. Por ejemplo:
¡mesita, ven aquí! ¡Cacerola, prepárame la sopa! ¡Alto!
¿Dónde está el vaso? Que venga. Y que de camino se lave.
¡Ven aquí y sube, panecillo! ¡Sirve, olla, tus verduras!
¡Carpa, date prisa! «¡Espere, que mi lado derecho aún no
está listo!» ¡Pues gírate y ponte un poco de sal y aceite!

Todo lo maravilloso encajaba con el día del nacimiento de Dionisios: todo cuanto propiciaba los pensamientos más desenfrenados en relación con el retorno de la edad de oro. El último editor de los fragmentos de la comedia ática antepuso a su colección el siguiente lema: *I will go back to the Country of the Young* («Quiero volver al país de los jóvenes»)²⁸. La comedia, nacida en las

27. Crates: *Tὰ θήρια*, fr. 17 y 14 Edmonds.

28. Johyn Maxwell Edmonds: *The Fragments of Attic Comedy*, Leiden, 1957, según Fiona Macleod (seudónimo de William Sharp): *The Immortal Hour* (La hora inmortal), Londres, 1908.

Leneas de Atenas, es el género más juvenil de la literatura universal. Sea como fuere, la democracia ateniense formaba parte de esa juventud que la creó. Una vez desaparecida la democracia, desapareció también el fenómeno de la comedia antigua, cuya particular cualidad espiritual Hofmannsthal caracterizó como ningún otro en su prólogo a la *Lisístrata* de Aristófanes. Estalló como una pompa de jabón y se deshizo. Sólo podía seguirle algo más tosco, la pieza teatral conocida por el nombre de «comedia media», hasta que una desilusión masculina, algo así como un envejecimiento prematuro, redujo el juego festivo de las Leneas a una simplicidad absoluta.

En una escena de *Arbitraje*²⁹, una comedia que sólo se ha conservado en fragmentos, obra de Menandro, el poeta más importante del género junto con Aristófanes, suben al escenario personajes que casi nos parecen viejos conocidos: una mujer con un niñito en el brazo, como aquella mujer dionisíaca en un vaso pintado³⁰ que apretaba al hijo contra el pecho en la celebración de las Leneas. En este caso, sin embargo, se trata de la sencilla mujer de un carbonero. Junto a ella están el carbonero de un lado y un pastor, del otro. Han venido al pueblo procedentes de una zona más agreste de Ática y discuten en plena calle:

CARBONERO: Rechazas lo que es de justicia.

PASTOR: Me estás chantajeando, desgraciado. No tienes derecho a retener lo que no es tuyo.

CARBONERO: Hay que poner el asunto en manos de un árbitro.

PASTOR: De acuerdo, vamos a un juicio.

CARBONERO: ¿Entonces, quién?

PASTOR: A mí me vale cualquiera. (*Aparte.*) Tengo bien merecido lo que me pasa. ¿Por qué no le daría yo parte?

CARBONERO (*señalando al viejo*): ¿Quieres tener a éste por juez?

PASTOR: En buena hora.

El hombre rico que viene por la calle no imagina que el niño en el brazo de la carbonera es su propio nieto, el motivo de las desavenencias matrimoniales y hasta de la separación entre su hija y el marido de esta. Los disputadores nada intuyen de tal situación cuando se dirigen a él. Los espectadores no se sorprenderán tanto porque saben que toda la acción de la comedia nueva muchas veces gira *en torno a un niño*.

CARBONERO (*señalando al viejo*): Por los dioses, buen amigo, ¿tendrías un poco de tiempo para nosotros?

VIEJO: ¿Para vosotros? ¿Con qué motivo?

CARBONERO: Tenemos en discusión un asunto.

VIEJO: ¿Y a mí qué me importa?

CARBONERO: Buscamos un juez imparcial de todo esto, si nada lo impide, resuélvenoslo.

29. Οἱ ἐπιτρέποντες, fr. 172 H Edmonds. Véase Menandro: Comedias, Madrid, 1986; traducción de Pedro Bádenas de la Peña.

30. Véase ilustración 86 a.

VIEJO: ¿Oh miserables! ¿Os dedicáis a pasear pleiteando vestidos con pelizas?

CARBONERO: Pues es igual. El asunto es breve y fácil de comprender Padre, por favor, no nos menosprecies, por los dioses. En toda ocasión y lugar debe prevalecer la justicia, y es un deber común a la vida de todos que lo tenga en cuenta quien se encuentre en esta situación.

PASTOR (*aparte*): Me he topado con un buen orador. ¿Por qué le daría yo parte?

VIEJO: Decidme, ¿os atendréis a mi sentencia?

CARBONERO: Enteramente.

VIEJO: Daré audiencia, porque ¿qué me lo impide? (Al *pastor*.) Habla tú primero, que estás callado.

PASTOR: Empezaré haciendo un poco de historia, no sólo lo que me ha pasado con él, para que resulte claro el asunto. En el bosque cercano a este paraje, amigo mío, me encontraba yo solo pastoreando hace cosa de un mes, cuando me encontré una criatura abandonada, con unos collares y algún otro abalorio de ese tipo.

CARBONERO (*Interrumpiéndole*): De eso se trata.

PASTOR (*al viejo*): No me está dejando hablar.

VIEJO (*al carbonero*): Si interrumpes, te atizo con el bastón.

CARBONERO: Y con razón.

VIEJO (*al pastor*): Sigue.

PASTOR: Sigo. Lo recogí y me fui a casa con él, pensaba criarlo. Ésa era entonces mi intención. Pero por la noche, mientras lo consideraba conmigo mismo –como le pasa a todo el mundo–, reflexioné: ¿qué necesidad tengo de criar a un niño y de problemas? ¿De dónde voy a sacar para tanto gasto? ¿Por qué buscarme preocupaciones? Tales eran, más o menos, mis cavilaciones. Con el alba estaba yo otra vez pastoreando. (Señala al carbonero.) Éste, que es carbonero, se presentó allí en el mismo sitio a cortar leña. Era amigo mío de antes. Estábamos charlando. Como me notó de mal humor, me dijo: «¿Por qué estás preocupado?». «¿Que por qué» –dije yo–. «Soy un cotillo» –repuso. Y le cuento la historia, cómo encontré al niño, cómo me lo llevé. Él entonces, enseguida, antes de terminar de contar todo, me suplicó: «Bendito seas –decía a cada paso–, dame el niño. Así tengas mucha suerte. Ojalá te veas libre. Porque tengo mujer –decía–, pero cuando parió, se murió el niño». Aludía a ésta (señala a la mujer) que tiene ahora al niño en brazos. (Al carbonero.) ¿No me rogabas así?

CARBONERO: Pues sí.

PASTOR: Se tiró así todo el día. Accedí a su insistencia y a sus súplicas. Le entregué al niño y se marchó deseándome mil venturas mientras tomaba mis manos y las besaba. (Al carbonero.) ¿No hacías eso?

CARBONERO: Sí, sí lo hacía.

PASTOR: Se marchó. De pronto me lo encuentro ahora con su mujer y pretende quedarse con los objetos que estaban entonces expuestos con el niño –nada, eran unas pequeñeces y una insignificancia–, y sostiene que sufre una injusticia porque no se los doy y prefiero tenerlos yo. Pero yo sostengo que tiene que estar agradecido por lo

que consiguió con sus ruegos, y que no tengo que ser yo objeto de pesquisa, si no le doy todo. Incluso si, paseando juntos, lo hubiéramos encontrado a la vez, también común hubiese sido Hermes, él recibiría una parte y yo otra. (Al carbonero.) Pero como me lo encontré yo solo sin estar tú entonces presente, ¿crees que has de tenerlo tú todo y yo nada? En conclusión; yo te entregué una parte de lo mío; si te agrada, síguela teniendo, y si no te gusta y estás arrepentido, devuélvela y no me fastidies a mí ni te hagas la víctima. Pero todo –una parte, la que te di yo de grado y la otra, forzándome tú– no debes tenerlo. He terminado mi alegato.

CARBONERO (*al viejo*): ¿Ha terminado?

VIEJO (*al carbonero*): ¿No has oído? Ha terminado.

CARBONERO: Bien. Entonces después voy yo. Él solo encontró al niño, y todo lo que ahora dice es exacto, efectivamente ocurrió así, padre, no digo lo contrario. De él obtuve yo al niño con ruegos y súplicas. Ciertamente dice la verdad. Un pastor, compañero suyo, al que él se lo contó, me reveló que se lo había encontrado junto con unos adoramos; por ellos, padre, está él mismo presente, he aquí. (A la mujer.) Dame el niño, mujer. (*Toma al niño y lo enseña al pastor. Éste te reclama los collares y los objetos para poderlo identificar.*)

El carbonero está allí con el niño en el brazo y exige su derecho. Y el niño lo obtendrá, y obtendrá además a sus padres, que se reconciliarán tras una serie de nuevos y excitantes malentendidos. No es aquí el lugar adecuado para hablar del arte del dramaturgo ni del nivel del conocedor de la naturaleza humana, sino sólo del elemento central no sólo de esta comedia. Las escenas, característica de la comedia nueva, nos muestran hasta qué punto la acción giraba de una manera absolutamente concreta en torno a un niño. Otras piezas de Menandro también pueden servir de ejemplo. El expósito cuyo destino es el reencuentro con los padres se convirtió en un elemento fundamental y, desde nuestro punto de vista, incluso demasiado repetitivo de todo el género³¹. El propio carbonero se remite, en el *Arbitraje*, a los ejemplos míticos en la tragedia³². El poeta no quería realzar con ello la credibilidad de su invento. No lo necesitaba ante su público. La ley de la *patria potestas* sobre la vida y la muerte de los hijos, reforzada por Solón³³, propició el abandono de hijos, práctica posible en Atenas y hasta corriente en el caso de niñas. Es concebible, aunque no demostrable, que la dureza de la ley patriarcal se dirigiera más contra la supremacía de las mujeres que contra alguna consecuencia de la religión dionisíaca en los tiempos primitivos. No obstante, nunca se necesitó una imaginación desfrenada en Atenas para poner a simples expósitos humanos en el lugar de niños heroicos o hasta del pequeño Dionisios y secularizar así al niño divino.

De este modo acabó la universalidad de la desinhibición cómica. En

31. «Repetitivo» según Alfred Körte: *Hellenistische Dichtung*, Leipzig, 1925, pág. 32.

32. I. c., 149-157.

33. Véase Rudolf Tolles: *Untersuchungen zur Kindesaussetzung bei den Griechen* (Investigaciones sobre la exposición de niños entre los griegos), tesis doctoral, Breslau, 1941, pág. 37 y ss.

Menandro encontramos, en cambio, una universalidad de la filantropía, del amor a los seres humanos, inseparablemente ligado al aura dionisíaca en la comedia nueva. Propició una metamorfosis de la comedia que forma parte de los acontecimientos más maravillosos de la historia de la cultura europea. La religión dionisíaca manifestó su posibilidad más delicada y humana. Allí se perfiló, a grandes rasgos, la posibilidad de un verdadero humanismo³⁴.

5. LA RELIGIÓN DIONISÍACA GRIEGA EN LA ANTIGÜEDAD TARDÍA

L a tragedia y la comedia nueva fueron formas espirituales elevadas de la religión dionisíaca. Partiendo de las Grandes Dionisias y de las Leneas conquistaron el mundo. Tal vez no sería correcto afirmar que la conquista del mundo partiera asimismo de las Antesterias. No obstante, la religión dionisíaca griega cuyos monumentos encontramos en la antigüedad tardía desde la época helenística (y no me refiero a los monumentos del teatro) es más fácil de comprender a partir de las Antesterias. Esta religión se refería al *bios*, a la vida del individuo que extraía de la propia *zōé* su existencia y su esperanza de continuidad tras la muerte. Para concebir del todo su irradiación deberíamos remontarnos a tiempos anteriores y también a los etruscos, cosa que no es del todo posible en este libro. «Patrón de la célebre Italia», así invoca el coro a Dionisos en la *Antígona* de Sófocles¹. Describir la religión dionisíaca del este y del oeste supondría ir más allá de nuestros objetivos. De lo que se trata es de demostrar la consistencia y la coherencia de la religión griega de la *zōé* hasta la época de los Antoninos.

Consistente y coherente debía ser un mito para que casi durante un milenio las personas vivieran y murieran según él, en países y en ciudades para los cuales no era mito del estado, ni siquiera al peculiar estilo de Atenas. Se vivía y se moría según el mito, por cuanto el propio dios vivía y moría, también de manera peculiar: no como los dioses de la vegetación que al ser humano en cuanto ser humano sólo podían significarle algo *per analogiam*. Dionisos era experimentado por las personas en su interior: los hombres y las mujeres lo hacían mediante la forma intimísima del propio sexo; y no se poseía una experiencia de lo que suponía el cese de esta experiencia. En los momentos álgidos de la vida intensificada se experimentaba el posible significado de la muerte, y en el agotamiento del sexo, tan cercano al agotamiento de la *zōé*, se vivía algo parecido a la muerte. En el mito de Dionisos la *zōé* se manifestaba sobre su experiencia propia: no era el hombre quien lo hacía: y a ella se confiaba él cuando iba a la tumba. Y las tumbas llevaban las señales de esta confianza, en imágenes que se referían sin distinción al dios y al ser humano.

No existe ningún motivo para suponer que, desde Onomácrito y su interpretación moral-filosófica del elemento agresivo y letal inherente a la pulsión de vida, algo se hubiera modificado en el contenido de la religión dionisíaca, en su mito vivo². La novedad que se percibe es la creación de un marco social

34. Véase *Humanismus und Hellenismus* en mi *Apollon*, pág. 236 y ss.

1. 1117: κλυτὸν ὅς ἀμφέπεις Ἰταλίαν.

2. Martin P. Nilsson: *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*, Lund,

especial en torno a este contenido y una mayor libertad en su representación, así como ciertos excesos de la cristalización. Desconocemos hasta qué punto esta tendencia ya se concretó, de forma aún tosca, en tiempos anteriores. Tales innovaciones no surgieron donde la religión dionisíaca pudo mantenerse dentro de los antiguos órdenes sociales de los estados como un culto parcialmente secreto de las mujeres, supervisado y hasta cierto punto compartido por los hombres: a lo sumo hubo reformas organizativas o ampliaciones de lo ya existente que con el tiempo se habían hecho necesarias. Algo parecido ocurrió con los misterios de Eleusis. Sólo donde no existía un lugar fijo para los misterios, donde no había un marco consagrado desde tiempos antiguos, cuya garantía y símbolo era, por ejemplo, el *bukoleion* en Atenas, se debía buscar tal lugar y construir el marco adecuado.

Un «boyero» –*bukolos*– ya era conocido como orador, cantante y sacrificador por el libro de himnos órfico³; si no se pensara en los misterios organizados, se lo podría tomar por un simple y piadoso pastor. Sin embargo, no resulta difícil reconocer en él a alguien que ejercía una función en los misterios de Dionisios, al representante de su marco. Lo demuestra una serie de inscripciones que incluso nos han transmitido el rango de un «sumo pastor» (*archibukolos*). Sabazius y su señora, la divina pareja dionisíaca proveniente de Asia Menor, llegaron a Atenas rodeados y atendidos por sus propios *bukoloi*, por cuanto no podían abrigar la esperanza de entrar en el *bukoleion* estatal⁴. Una pieza de Cratino, representante de la comedia antigua, cuyo coro estaba formado por *Bukoloi*, se refería probablemente al nuevo culto. Empezaba con un ditirambo⁵. El oráculo de la Sibila, según el cual un culto de Dionisios se fundaría con el sacrificio místico de un cabrito en Perinto, en el Helesponto⁶, fue grabado en piedra por un *archibukolos* ante un archiiniciado, un *archimystes*⁷.

Más nos dicen las inscripciones de Pérgamo desde los reinados de Atalo I y de sus sucesores en los siglos III y II a. de C.⁸ Mencionan a un *archibukolos*, a *bukolos*, a maestros de himnos (*hymnodikaskaloi*) y a silenos (*seilenoi*) en el culto del Dionisios *Kathegemon*, fundado probablemente para adorar al patrono de la familia

1957, no tiene en cuenta la unidad fundamental de la religión dionisíaca. Véase también la crítica de Friedrich Matz: *Gnomon* XXXII, 1960, pág. 542: «El método de la multiplicidad de estratos de las fuentes utilizado por Nilsson no se ajusta al período más tardío ni a la abundancia de manifestaciones claras en el período anterior». Matz intenta salvar al menos parte del libro mediante una interpretación benévola, pero comparte también el gran malentendido respecto a los «horrores de los infiernos» que Nilsson supone erróneamente en relación con los misterios de Dionisios, véase más abajo, pág. 255.

3. I 10; XXXII 7; véase Albrecht Dieterich: *De hymnis orphicos*, en: *Kleine Schriften*, pág. 70 y ss; su referencia al *bukoleion* de Atenas se encuentra en la pág. 77.

4. Aristófanes: *Vespae* 10: τὸν αὐτὸν ἄρ' ἐμοὶ Βουκολεῖς Σαβάζιον.

5. Fr. 18 Edmonds; véase Dieterich, I. c., pág. 76.

6. Véase más arriba., pág. 176

7. Dieterich, I. c. pág. 72: Σπέλλιος Εύθιτις ἀρχιβουκόλος Ἡρακλείδου Ἀλεξάνδρου ἀρχιμυστοῦντος.

8. Véase Guglielmus Quandt: *De Baccho ab Alexandri aetate in Asia Minore culto*, tesis doctoral, Halle, 1915, pág. 123 y s.

real⁹. Parece que, dondequiera que se introdujera un culto de Dionisios acompañado de misterios, los «boyeros» sacrales asumían las funciones que en Atenas cumplía el *bukoleion* bajo la supervisión del arconte basileo. Creaban el *bukoleion* simbólico para el dios y su pareja. En Pérgamo ejecutaban danzas, mientras el «*pregma* divino» se producía cada dos años según el orden trietérico¹⁰.

Por la escasez también de estas inscripciones de Pérgamo, sólo nos queda la hipótesis de que el *pregma*, los misterios, eran los mismos que en Atenas. Sea como fuere, las huellas del culto nos conducen a los aposentos de la casa real y permiten suponer que los reyes de Pérgamo practicaban allí un culto privado e interno de Dionisios¹¹ y que, sin embargo, no podían prescindir de los *bukoloi*. El papel de la reina no se menciona, ni se puede esperar que se mencione. Era, sin duda, algo evidente. El hecho de que no se hable de las mujeres en el culto de Dionisios sólo puede deberse a un fallo de la tradición. Este fallo es superado, por así decir, mediante dos grandes monumentos dionisíacos en Italia. Ambos muestran a una matrona o dómina en la postura que adoptaba la reina de Atenas en el culto estatal de Dionisios.

Mucho puede aprenderse de la inscripción de una sacerdotisa de Dionisios de los alrededores de Roma, una dama importante cuya familia de cónsules poseía en el siglo II d. de C. una finca rústica en los montes Albanos. Su nombre fue probablemente ampliado a Agripinilla¹²; además, se han podido demostrar sus nexos con Lesbos. El padre, Marco Pompeyo Macrino, con el elocuente sobrenombre de Teófanes, provenía de la gran isla griega. Él y el hermano de Agripinilla, un tal Neos Teófanes, deben de haber sido, según indica el sobrenombre, personas relacionadas con apariciones de dioses y con experiencias religiosas personales. La propia Agripinilla estaba rodeada de un tiaso dionisiaco seguramente integrado por su *familia* en un sentido lato, es decir, empezando por los parientes más próximos hasta llegar a los clientes y esclavos de la familia. Fueron unos 500 iniciados (*mystai*) los que levantaron una estatua para ella (la cual no se ha conservado): sólo ha quedado la inscripción griega con los nombres y títulos de la comunidad dionisiaca. No estaremos desde luego equivocados si consideramos a Agripinilla su fundadora.

El tiaso estaba integrado por hombres y mujeres; en su mayoría por hombres. Sus funciones en los misterios quedan reflejadas en los títulos, no del todo comprensibles para los no iniciados. Además de Agripinilla se nombra a dos sacerdotisas, ambas del noble linaje de los Manliai. Había tres archibucólicos, siete «bucolos sagrados» (*bukoloi hieroi*) y once simples bucolos. El *hierophantes*, quien probablemente había de anunciar los acontecimientos de los misterios como hacia el hierofante de Eleusis, tiene nombre de esclavo: *Agathopas*. Más sorprendentes resultan dos personas en dos diferentes funciones: son un hombre y una mujer.

9. Erwin Ohlemutz: *Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon* (Los cultos y santuarios de los dioses en Pérgamo), Würzburg, 1940, pág. 90 y ss.

10. Dos veces en las inscripciones en Quandt, I c. οἱ χορεύσαντες βουκόλοι τὴν ἑτ' αὐτοῦ τριετέριδα.

11. Ohlemutz: I. c., pág. 96.

12. Achille Vogliano: *La grande inscrizione Bacchica del Metropolitan Museum*, AJA XXXVII, 1933, pág. 218 y ss.

Un *Heros* de nombre Macrino ocupa el primer lugar de la larga lista. Según se desprende del árbol genealógico, podría ser el hermano de Agripinilla o quizás más bien un adolescente, un sobrino¹³. El colegio de sacerdotes estaba formado por los hombres de la familia que tenían autoridad por su edad y entre los cuales seguramente se hallaba también el hermano. Es de suponer que el *Heros*, como representante del dios esperado, actuaba como *Heros Dionysos* en el juego sagrado. En las inscripciones referidas a los misterios de Dionisios, el dios es calificado de *theós Dionysos*¹⁴, contrariamente a lo que es el uso normal de la lengua griega. A un dios nombrado con el nombre propio nunca se le suele añadir el *theós*¹⁵, salvo que exista para ello un motivo especial. Tal motivo era, por ejemplo, que alguien hiciera el papel de Dionisios en los misterios. En tal caso, el verdadero Dionisios habría de ser nombrado como *theós Dionysos*. La inscripción más detallada de un tiaso dionisiaco, perteneciente a un período aún más tardío, concretamente al siglo III d. de C., nombra a *Dionysos* sin el *theós*: en este caso se trataba sin duda de una persona que actuaba disfrazada¹⁶. Alrededor de Agripinilla había *bakchoi* y *bakchai* en grados diversos: un *Dionysos Archebakchos* (un Dionisios «que conduce a los bacos») también nos es conocido por otra inscripción¹⁷. Sólo el *Heros* entra en consideración como Dionisios mortal y, tal como ya hemos señalado, ocupa el lugar de cabeza entre los iniciados.

La persona más llamativa de la lista es, sin embargo, una mujer que llevaba el falo detrás de tres portadoras del licno (*líknophoroi*) y que se denominaba *phallopchoros*. El papel del falo en los misterios en que las sacerdotisas ejecutoras eran mujeres –además de Agripinilla, las dos Manliai– se presenta aquí sin tapujos. Más tapado queda el papel del héroe, de la manifestación humana de Dionisios. Los atenienses confiaban en la facultad visionaria de su reina, que además tocaba el ídolo fálico. En Italia, entró en los anales de la historia un célebre caso del que no afirmaremos, sin embargo, que fuera imitado en los misterios de Agripinilla, realizados bajo la supervisión de un venerable colegio de sacerdotes. Existían, desde luego, grados de transición entre una *symmeixis* visionaria y la *consumatio matrimonii* con un joven representante terrenal del dios:

El célebre caso propició en el año 186 a. de C. en Roma la prohibición –el *senatus consultum de Bacchanalibus*– de los misterios de Dionisios que entraban desde Etruria. El núcleo de la historia contada por Livio con excesiva prolifidad y poca claridad¹⁸ es que las mujeres necesitaban para su culto secreto de Dionisios a un joven no mayor de veinte años. Los misterios se celebraban a

13. Así en Vogliano, I. c., pág. 223; incorrecto en F. Hiller von Gaertringen: *Neue Forschungen der Epigraphik von Lesbos* (Nuevas investigaciones de la epigráfica de Lesbos), en: *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, Phil.-hist. Klasse, N. F. I, 1936, pág. 112. *Herōs* no puede significar a un difunto en esta lista.

14. Quandt, I. c., págs. 153 y 161; Nilsson, I. c., pág. 53, n. 47.

15. Véase mi *Griechische Grundbegriffe* (Conceptos fundamentales griegos). *Albae Vigiliae*, N. F. XIX, Zúrich, 1964, pág. 19, nota 75.

16. Nilsson, I. c., pág. 60.

17. Nilsson, I. c., pág. 9.

18. *Ab urbe condita* XXXIX 18 3 ss.

orillas del Tíber, en el bosquecillo de *Stimula*¹⁹, figura hermética que ha sido interpretada como «Semele»²⁰, pero que es también la forma femenina de *stimulus*, «agujón». Se necesitaba a un joven para que las bacantes abusaran de él. La madre estaba dispuesta a cederlo, pero su amada lo impidió. De este modo, el caso llegó al Senado, el cual tomó una decisión contraria a las bacanales. El exceso forma parte de la imagen general, como última manifestación de la decadencia. Un monumento singular en Italia nos muestra la imagen de los misterios normales, dignos de verdaderas *matronae* y *dominae*, con mucha mayor claridad que la inscripción del tiaso de Agripinilla.

Son las paredes pintadas en una gran sala de la llamada *Villa dei Mysteri* en Pompeya, las cuales transmiten la dignidad del culto secreto mediante una gran calidad artística, que no se limita a copiar. Muestran a la *matrona* y *domina* de la casa, que observa los preparativos de los misterios: su significativa presencia forma parte del friso que conservó el esplendor de sus colores de la época en torno al año 60 d. de C. Su persona ocupa a nuestro entender un lugar que hace de nexo en todos los sentidos: tanto históricamente como por el sitio donde está representada. Históricamente remite a la reina de Atenas que recibía al dios no en su casa, pero sí en el «establo de toros» de su esposo, el rey. Parte de esa prolongada influencia que partió del secreto estatal hasta llegar a la intimidad privada, ella no precisó de bucolos; sí los necesitó después de ella Agripinilla en la finca rústica de su familia. El espacio abierto hacia dos direcciones no podía servir para realizar ceremonias de misterios, en los cuales participaban muchos rangos y que, sin embargo, habían de mantenerse en secreto; a lo sumo se podían llevar a cabo en él los preparativos. Estos, además, podían ser representados; los misterios, en cambio, no. La señora está sentada en la cabecera de una cama. Sólo la mitad de la cama entra en la imagen, en la sala donde se hacen los preparativos. Esto implica un nexo entre este espacio y el *cubiculum* colindante, el dormitorio de la *domina* y del *dominus* (ilustración 106)²¹, no sólo de hecho, sino también en el plano superior de los acontecimientos místicos que la pintura introduce en ambas habitaciones. Cito las palabras del arqueólogo que hizo las observaciones más agudas respecto a lo que se ha conservado de forma palpable y visible²²: «El *cubiculum* es el único espacio en toda la casa cuya pintura, por la forma y el contenido, se corresponde exactamente con la de la gran sala del friso: también allí, los personajes, figuras y grupos del tiaso se mueven ante los espejos rojos junto a mujeres mortales de porte sacerdotal como imágenes vivas ante los ojos del espectador, y en la parte superior de la pared correspondiente a un nicho con la cama se introdujeron pequeñas y discretas imágenes con escenas de sacrificio de carácter priápico». Se trata de ventanas pintadas que se abren sobre estas escenas que transcurren en el paisaje, siendo una de ellas basta y la otra fantástica (ilustraciones 107 y 108).

19. Livio. I. c., 12.4

20. Ovidio: Fasti VI 503: *dubium Semelae Stimulaene vocetur; CIL VI 9897: ab Iuco Semeles*

21. Véase Reinhard Herbig: *Neue Beobachtungen zum Fries der Mysterien-Villa in Pompeii* (Nuevas observaciones sobre el friso de la Villa de los Misterios en Pompeya), en: *Neue Beiträge zur Altertumswissenschaft* 10, Baden-Baden, 1958, pág. 39 y ss.

22. Herbig. I. c., pág. 51 y ss.

«Todo se adapta aquí naturalmente en cuanto al tamaño, distribución y ritmo a las exigüas dimensiones de la habitación, pero debe entenderse también, si uno quiere, como una suerte de prólogo a la magna y grandiosa descripción del friso. Igualmente se puede, si se prefiere, considerar la pintura del dormitorio como una especie de condensación más íntima o de reinstrumentación para música de cámara de la gran sinfonía. En todo caso, la relación entre ambos es evidente, y los dos espacios constituyen una unidad tanto en lo arquitectónico como en lo que respecta al uso y al equipamiento: se trata de un dormitorio nupcial con su antesala ceremonial.» Además de la relación entre los cuartos, el arqueólogo observó también con claridad que la mujer «debe haber tenido la prioridad y desempeñado el papel principal»²³ en la planificación y utilización del espacio. Sí, hemos de dar un paso más y constatar que en las imágenes de ambos espacios sólo aparecen como hombres los representantes mítico-dionisíacos del sexo masculino, además del propio Dionisos y de un muchacho. Además de ellos, sólo un representante del dios podía estar presente en estos espacios y no podía ser cualquier personalidad. ¡Seguramente no era un representante como el joven que había sido en Roma la causa de la prohibición de las bacanales! La respuesta a la pregunta respecto al lugar donde se desarrollaban los preparativos adquiere así un significado especial: no se puede dar, como hemos visto, basándose simplemente en un fundamento arqueológico.

El espacio grande está, en efecto, destinado a todos los preparativos: esta es al menos la idea que lo hace comprensible. La mirada de la señora se concentra pensativa en la novia, separada de ella por una amplia puerta y por una gran ventana del friso anexo. La domina, cuya edad es más que nada atemporal, no se prepara –eso hace la novia que se acicala para la boda (ilustración 109)–, sino que rememora los tiempos previos a la iniciación y el proceso de iniciación en sí²⁴. Ella misma es, por así decirlo, la novia. El arte del pintor, quien tal vez contó con un gran modelo, pero que, como ya hemos señalado, no se limitó a copiar, no expresa vulgarmente la individualidad, pero tampoco la excluye. La mirada de la novia se dirige a una joven mujer embarazada representada en el friso de enfrente que se acerca con una bandeja a un grupo de tres mujeres para preparar la ceremonia sagrada; las tres están precisamente en ello (ilustración 110 b). Una está sentada, podría ser la domina. El embarazo seguirá al noviazgo, y el niño que se está gestando podría ser un pequeño Dionisos. Como muchacho que lee, desnudo, con botas de caza, entre dos mujeres en el primer grupo del friso, se prepara para su iniciación (ilustración 110 a); a juzgar por la cara que pone al leer, se trata de una iniciación terrible, cuyo final no está aún contenido en el rollo que lee. Será probablemente la mujer vestida de oscuro, la primera figura del friso, posiblemente la propia domina, quien dirigirá la ceremonia de la iniciación. La otra mujer, que apoya con ternura la mano en la nuca del muchacho, tiene el segundo rollo, el cual contiene sin duda la descripción del final feliz.

23. Herbig, l. c., pág. 52.

24. Algo parecido ya en Arnold von Salis: *Pompejanischer Beitrag* (Contribución pompeyana), en: *Jahreshefte des österreichischen Archäologischen Instituts* XXXIX, 1952, pág. 92.

5

Todo esto podría haber ocurrido u ocurrir una y otra vez en este cuarto. Aunque parezca extraño, se introduce otro elemento, como si todo se representara en un escenario. Normalmente, la pintura de Pompeya abre las paredes de las casas y hace que la mirada se extasie, por así decirlo, en el paisaje exterior²⁵. En este caso, los espejos rojos del fondo, separados por listones negros verdosos, se mantienen impenetrables. Delante hay unas rocas que parecen bastidores adelantados (ilustración 110 b) y sobre las cuales está sentada una pareja de pequeños pastores, mitad humanos, mitad sátiros. El muchacho toca la sirena, la muchacha amamanta a una cabra: un símbolo del estado dionisíaco, en el que, al lado de la pareja y también en unos bastidores adelantados, dos viejos silenos educan a unos sátiros adolescentes y los consagran luego como sátiros adultos. Uno es el maestro de canto y lira y el otro se encarga de la ceremonia de la consagración. Esta consiste en que el joven iniciando ve en un cuenco de plata —que hace de espejo cóncavo— en vez de su propia cara una tosca máscara de sileno, que levanta otro joven probablemente ya iniciado (ilustración 110 c)²⁶. Es la preparación para el tiaso con las mujeres dionisíacas.

A ella corresponde la preparación de las bacantes: no es cosa fácil, como demuestra esta serie de pinturas. El falo, levantado en un licno, no está descubierto. Pero la diosa Aidos, la castidad provista de las alas oscuras de la noche²⁷, golpea (ilustración 110 e). Una de las futuras bacantes huye (ilustración 110 b). No acepta el mundo dionisíaco de las bacantes. En vano se preparan detrás de ella los jóvenes sátiros. Otra recibe, con el abandono propio de una novicia, el golpe de la diosa en la espalda desnuda (ilustración 110 e). Es el golpe de los misterios, que las ménades recibían de entrada en su iniciación, como un castigo por su cruel acto. La novicia, arrodillada, oculta el rostro en el regazo de una de las tres mujeres dionisíacas, que forman un grupo de distinguidas y jóvenes figuras femeninas, las cuales, como bacantes, de vez en cuando ya se convirtieron en ménades. La mujer sentada pone la mano sobre la cabeza de la golpeada. La segunda trae el tirso a la joven que ha sido iniciada con el golpe. La tercera, desnuda, llama a sumarse al baile, con unos plátanos que hace sonar sobre su cabeza, a un grupo invisible: sigue siendo un gesto propio de los preparativos. Sin embargo, la postura que adopta al dar el primer paso del baile, es de la mujer totalmente liberada, de la mujer perfecta en su desnudez.

«La vida femenina griega en su misteriosa delicadeza», se dijo alguna vez²⁸. «La vida femenina de la sociedad elegante romana en el ámbito de la Magna Grecia», se señalaba por contra²⁹. Antes bien, es una vida femenina for-

25. Véase mi ensayo *Pompeji und der Zauber der Malerei* (Pompeya y el encanto de la pintura), en: *Werke II*, págs. 209-212.

26. Véase mi estudio *Mensch und Maske*, en: *Werke I*, pág. 351; Herbig, I. c., pág. 43.

27. Puede concebirse como una hija de la noche, como la Némesis en Hesíodo: *Theogonia* 23-24, con la cual está estrechamente relacionada, también en Hesíodo: *Opera et dies* 200. Ella guarda los secretos que pertenecen a la noche.

28. Ludwig Curtius: *Die Wandmalerei Pompejis* (Los frescos de Pompeya), Leipzig, 1939, pág. 370.

29. Herbig, I. c., pág. 39

mada en los misterios de Dionisios cuyo ideal está representado por la pareja divina del centro, que domina la sala y que también se halla en un estado de preparación (ilustración 110 c). El auténtico centro es la que ocupa el trono y no el muchacho coronado con hiedra que está más tumbado que sentado en la silla junto al trono. Él es el Dionisios de ellas, calificado como el «héroe»³⁰. Sólo lleva una sandalia: es un *monosandalos*, como los peligrosos héroes y guerreros que se vinculaban con los infiernos al entrar en combate con un pie descalzo³¹. La sandalia derecha del joven y pelilargo Dionisios se halla ante el escalón del trono de su señora. No es del todo seguro qué nombre mitológico deberíamos dar a ella. La relación de Ariadna con Dionisios exigiría otra graduación: él debería ocupar un grado superior en la relación con Ariadna. Ella sólo ascendería a tal altura por medio del esposo divino. Por tanto, es más factible que el nombre de la ocupante del trono sea Semele³², pero sólo una Semele en la cual se combinan la dignidad de la madre –de la imagen primigenia de la madre en cuanto gran diosa y de la madre de Dionisios– y la felicidad de la esposa. La tradición según la cual Semele, bajo el nombre de Tiona, se convirtió en bacante de su hijo³³, sugiere la doble cualidad de reina de Atenas o de mujer dionisíaca iniciada como sacerdotisa: era al mismo tiempo la madre y la novia del dios, en una doble relación supraterranal. A esta dignidad parece responder la mujer que ocupa el trono. La pregunta de si la imagen presentaba los rasgos de la domina está desde luego justificada, pero no tiene respuesta por cuanto la pintura ha quedado destruida en este lugar³⁴ (ilustración 110 c, d).

Como la *symmeixis* de la reina en Atenas, la imagen de la pareja remite a un matrimonio superior. ¿Se refería su matrimonio al matrimonio en el cuarto contiguo? La angosta puerta lateral que conduce a ese cuarto tal vez sea característica (ilustración 111)³⁵. La legalidad del matrimonio en que la señora vivía con el señor de la casa queda expresada en las pinturas. El documento de matrimonio, una doble tabla, se encuentra sobre la cama (ilustración 106)³⁶ que se adentra en el *cubiculum*, al lado de la señora; ella, seria y coronada, vestida con más libertad, con los hombros desnudos, sostiene en el *cubiculum* un documento en la mano izquierda (112 f)³⁷. En su calidad de esposa se suma allí a un desenfrenado tiaso dionisíaco. En la sala de los preparativos no se insinuaba en absoluto la ebriedad. La cosa es diferente en el *cubiculum*, pero no en

30. El calificativo fue observado por Curtius, I. c. 336.

31. Véase Frazer: *Apollodorus. The Library* I, pág. 94, n. 1.

32. Propuesto por Pierre Boyancé: *Le disque de Brindisi et l'apothéose de Sémeré*, en: *Revue des études anciennes* XLIV, 1942, pág. 202. Por contra, Friedrich Matz: *Ariadne oder Semele?* (¿Ariadna o Semele?), en: *Marburger Winckelmann-Programm*, 1968, pág. 110 y ss.

33. Diodoro IV 25, 4 y Apolodoro III 5, 3; véase Homero: *Hymni* I 21.

34. Otros elementos también han sido presa de la destrucción: además de dos delgadas figuras femeninas, una gran vara que lleva sobre los hombros la mujer que descubre el licno (ilustración 110 c). Una posible interpretación, quizás la única posible, es un armazón como el utilizado para la máscara y la túnica del ídolo Dionisios, más arriba, pág. 212.

35. Una «puerta para esconderse» según Herbig, I. c., pág. 14, n. 1.

36. Herbig, I. c., pág. 39.

37. Von Salis, I. c., pág. 90 y ss.

lo que respecta a la dómima. La embriaguez de los hombres en las Antesterias, la recepción de un Dionisios ebrio por parte de una mujer que ha quedado sola³⁸, el tambalearse de otro Dionisios apoyado por un sileno (ilustración 113) eran, por así decir, misterios ínfimos en comparación con el «*pregma divino*» que se producía en el *bukoleion*. La misma situación vale también –es de suponer– para las ciudades griegas del sur de Italia. Una crátera de Thurioi muestra claramente la división entre un plano superior y uno un tanto inferior (ilustración 114). A un lado de una columna jónica se encuentra Dionisios sentado en un trono, desnudo y provisto de cuernos: es el novio divino en su *bukoleion*. La mujer que lo corona ocupa el lugar de la basilisa. Fuera, al otro lado de la columna, hay un joven conversando con una mujer que parece llamarlo³⁹.

El tiaso desenfrenado al que se une la dómima en el dormitorio de la *Villa dei Mysteri* se caracteriza por la embriaguez. El desenfreno se expresa por el hecho de que los tiasotas aparecen en diversos campos de la decoración mural: a la cabeza, un sileno anciano y gordo⁴⁰ al que le gustaría aparecer como hombre potente, pero que no puede a pesar de la ayuda que está dispuesto a prestarle un sátiro (ilustración 112 a). Después de él viene Dionisios como joven borracho y desnudo, apoyado por un sileno (ilustración 112 b). Le siguen dos ménades con la vestimenta ondeando al viento, dando unos pasos de baile en absoluto desenfrenados (ilustración 122 c, d). Una tercera no se ha conservado en buen estado: según parece, está ligeramente velada y pensada para hacer pareja con el joven Dionisios⁴¹. La penúltima figura (ilustración 112 e) es un joven sátiro desnudo que alza el pie y da un gran paso ante la señora (ilustración 112 f), la cual sigue, entre dudosa y asombrada, al tiaso. Su matrimonio será la realización de los misterios dionisiacos, pero sin duda de unos misterios sustitutorios, como si ocurrieran por una puerta lateral. Del estado de los personajes masculinos se deriva que en el espacio grande se bebía, probablemente de una crátera puesta en el centro de la sala: se trata de una ceremonia sagrada dionisiaca, del *kraterizein*, que no constituye secreto alguno y que por tanto es conocida a través de las imágenes como un preparativo de los misterios mayores. La palabra está acreditada en Atenas en relación con los misterios de Sabazius⁴²; el hecho ha quedado representado en los sarcófagos áticos, en los cuales niños imitan las actividades dionisiacas de los adultos (ilustración 115)⁴³. Los grandes misterios flotan por encima de todos estos preparativos.

38. Más arriba, 217 y s. Ilustración 99; véase además Deubner, I. c., pág. 97.

39. Véase E. M. W. Tillyard, *The Hope Vases*, Cambridge 1923, págs. 115 y s.

40. Así la secuencia según von Salis, I. c., pág. 89.

41. Amedeo Maiuri, *LA Villa dei Mysteri*, Roma, 1931, pág. 178

42. Demóstenes, *De corona* XVIII 259.

43. Una crátera se encuentra en el centro de un grupo de muchachos dionisiacos en los sarcófagos con el llamado «*komos infantil*». No se trata de *komoi*, sino de la primera iniciación de un muchacho muerto, a la cual ha de seguir una superior. La lista de estos sarcófagos ha sido elaborada por Friedrich Matz: *Ein römisches Meisterwerk* (Una obra maestra romana), Jdl XIX, suplemento, 1958, 82-84. Ejemplos claros Nos. 2, 10 y 29. Véanse los detalles comunes a los sarcófagos y a las jarras de la fiesta de las Coés, pág. 80 y s. Sin embargo, Matz va demasiado lejos al creer que «el *komos infantil* de los sarcófagos áticos se explica como representación de la fiesta de las Coés».

La influencia de las Antesterias se observa en Italia del sur, en las jarras de la fiesta de las Coés que también allí se fabricaban; estas actúan, concretamente, como fósiles que nos orientan⁴⁴. A ellos se suman otros vasos pintados, como los ya mencionados de Thurioi. Hemos conocido los grandes monumentos conservados del *bios*, las pinturas de la *Villa dei Misteri* y la inscripción de Agripinilla. Demuestran cuán poco se preocupaba la vida –no sólo en el sentido de la *zōē* en sí, sino también en el de sus manifestaciones humanas más sencillas, sobre todo en cuanto vida de las mujeres– de la prohibición de las bacanales en Italia. Dicha prohibición había quedado expresamente abolida desde Julio César⁴⁵. Con independencia de ello, la cantidad de monumentos fúnebres dionisíacos demuestra con claridad el empuje del *bios* dionisíaco. De estos monumentos forman parte los vasos destinados a las tumbas. Por algunos afortunados casos individuales, pero también por su gran número, se convierten en textos icónicos que, tan pronto se reconocen como tales textos, pueden ser leídos. Como expresiones de la concepción del estado posterior a la muerte, son textos de la religión dionisíaca más puros que aquellos que se encuentran en las planchas doradas dadas a los muertos en las tumbas de Creta y de la Baja Italia⁴⁶. Estas combinaban la apoteosis dionisíaca, alcanzada mediante la utilización órfica del sacrificio místico del cabrito, con ideas relativas al más allá que nada tenían que ver con la religión dionisíaca⁴⁷. En los textos icónicos de una serie infinita de vasos, en cambio, sólo rige la religión dionisíaca.

El hilo conductor de las jarras de la fiesta de las Coés, sin embargo, no nos lleva más allá de Nápoles. Resulta notable cuán pocas jarras y de las Coés se encuentran entre los hallazgos de Etruria o en el museo de Nápoles⁴⁸. Los vasos con imágenes dionisíacas en otras formas se hallan dispersos en un territorio mucho más amplio. Esto significa que las jarras de la fiesta de las Coés también pertenecían a una fiesta determinada en Italia y que esta fiesta sólo se celebraba en determinadas ciudades griegas del sur. Debe de haber sido una fiesta de las almas emparentada con las Antesterias de los atenienses. Una jarra y de las Coés proveniente de Italia muestra una relación con el reino de las almas –por medio de una sirena que se acerca a un altar de sacrificio⁴⁹– y la imagen de un vaso más grande revela incluso que esta forma de recipiente se utilizaba en el sacrificio fúnebre⁵⁰. La concepción de que el fallecimiento de jóvenes –sobre todo mujeres– era un éxodo de la ciudad para dirigirse a una boda dionisíaca, tantas veces representada en los vasos de la Italia meridional, se basa en éxodos verdaderos hacia misterios privados en la época de las Antesterias. Una jarra italiana de la fiesta de las Coés muestra

44. Van Hoorn, I. c., pág. 30 y ss.

45. Servio: *Commentarius in Vergilius Eclogas V* 29; Franz Cumont: *Les religions orientales dans le paganisme romain*, París, 1929, pág. 198.

46. Véase más arriba, pág. 178.

47. Como las fuentes del pasado y del recuerdo, véase mi ensayo *Mnemosyne - Les mosyne*, en: *Werke I*, págs. 311-322.

48. van Hoorn, I. c., pág. 5 i y s.

49. van Hoorn, I. c., ilustración 403.

50. van Hoorn, I. c., ilustración 406.

una figura característica de esta salida nocturna: un jovensísimo sátiro con antorcha y *situla* (ilustración 116)⁵¹, de la cual pronto tendremos oportunidad de hablar. Una jarra de la fiesta de las Coés proveniente de los alrededores de Brindisi muestra a Dionisios y su compañera en el lecho, servidos por un sátiro adolescente (ilustración 117)⁵². Los vasos con las escenas correspondientes se encontraron en tumbas y seguramente eran fabricados en grandes cantidades como ofrendas funerarias. La generalización de la idea obligó a crear ofrendas para los muertos masculinos, además de las específicas para las mujeres, o, si se quiere, ofrendas con dos tipos de imágenes para los dos sexos.

Un caso aislado, y afortunado, es una crátera que se encuentra en el museo de Nápoles, por cuanto una inscripción alumbría la imagen (ilustración 118)⁵³. Un muchacho alado lanza una pelota multicolor a una mujer que titubea. Ella, que mira al mismo tiempo hacia el espectador y hacia el interior de la imagen, apoya una mano en una piedra vertical, una estela que lleva la inscripción. Es un *horos*, un hito, probablemente del suelo natal que la mujer titubeante debe abandonar sin adorno alguno y con un ligero vestido como única ropa. No hace ademán de coger la pelota, pero esboza una sonrisa de complicidad dirigida al mensajero que se la ha lanzado, y se irá. Al otro lado hay una mujer con expresión de seriedad y expectativa que la espera con un espejo y una tenia, una cinta festiva. La titubeante no es una hetaira, sino más bien una novia y futura esposa, pero también alguien que sabe. Preferiría no recorrer este camino.

La identidad del alado y el significado de la pelota se encuentran en Anacreonte, en un conocido poema⁵⁴:

La pelota purpúrea me tira
el Eros de bucles dorados y
me llama a jugar con la moza
de multicolores sandalias.

Es Eros, de bucles dorados en el poema de Anacreonte, de pelo oscuro en esta crátera, que con la pelota invita al juego amoroso. La pelota es un mensaje erótico. ¿De dónde y adónde? Eros sólo es el mediador. La inscripción del hito expresa el pensamiento de la titubeante: «Me han lanzado la pelota»⁵⁵. Ellos, en plural, no un individuo concreto, aunque el novio espere en el fondo. El plural no encaja en el lenguaje de la poesía erótica de la antigüedad, pero sí

51. Van Hoorn, I. c., ilustración 404.

52. Véase G. Marzano: *Il Museo Provinciale F. Ribezzo di Brindisi*, 1961, tabla 27; RM LXX, 1963, tabla 43.

53. La importancia del monumento fue reconocida por J. J. Bachofen: *Gesammelte Werke VII*, Basilea, 1958, pág. 64; véase mi ensayo *Bildtext einer itálico Vase in Giessen* (El texto icónico de una vaso itálico en Giessen), *Collection Latomus LXX*, 1964, págs. 334-348; a partir de aquí: *Bildtext*.

54. Fr. 5 Diehl; *Bildtext*, S. 337.

55. Correctamente leído por el primer editor del vaso, J. Millingen: *Ancient Unedited Monuments*, Londres, 1822, pág. 30.: ἔσαν μοι τὰς σφαιράν.

en el de los epigramas fúnebres: «Las diosas del destino... me condujeron al Hades»⁵⁶. Ellas también solían enviar a un mensajero que se encargaba de guiar a la persona, como ocurre en este caso con Eros: enviaban a Hermes, guía de las almas, al que pronto encontraremos. Aquella a la cual fue enviada el *daimon* del amor como mensajero y guía aún titubea antes de entregarse del todo a la muerte que se ha apoderado de ella. No quiere, pero va: se dirige a la gran aventura erótica. Pues así es la muerte en la atmósfera de la época de las Antestierias: el Eros con la pelota es un aspecto de la muerte.

Una serie de vasos pintados nos muestra la continuación, siguiendo –hemos de suponer– el modelo indicado de una manera hilvanada en los libros de muestras destinados a los pintores de los talleres de alfarería⁵⁷. Los pintores eran libres y al mismo tiempo estaban atados: nunca copiaban los modelos con precisión, pero sí seguían las líneas básicas de un texto icónico coherente, como un relato provisto de una lógica interna. La difunta se adentraba con un vestido ligero y sin adornos en el camino que la conducía a la boda dionisíaca: esta idea del camino indica que luego habría de producirse su acicalamiento, tal como sugiere la mujer que espera con el espejo y la tenia en la imagen de la inscripción. La imagen de una crátera de Lecce (ilustración 119) ya no nos muestra a una titubeante, sino a una persona dispuesta que, ya bien vestida, se lava el pelo en presencia de dos delicados muchachos dionisíacos. Uno, un *mitrephoros*⁵⁸ con la cinta festiva que le ciñe la cabeza, sujetando el tirso y la antorcha encendida para emprender el camino nocturno. El otro, igualmente desnudo, sujetando un cesto cuyo contenido está destinado al inminente sacrificio y una *strigilis*, con la que se limpian los atletas y que lo señala como menor que el otro. ¿Son jóvenes normales? ¿No representará el mitréforo con el tirso a Dionisios como novio? Por este camino se ha superado ya el hito que separa lo «mortal» de lo «inmortal».

Cuando la dispuesta recurre también a un espejo en una crátera de Lecce (ilustración 120)⁵⁹ y se arregla el peinado, no resulta extraño que dos seres divinos aparezcan a su lado. Un sileno proviene del ámbito dionisiaco. Le hace entrega de un frasco con perfume y de una manzana, por lo visto de parte del novio que la espera, a cuyo séquito él pertenece y que lo ha enviado con anticipación. Al otro lado, Hermes, impaciente y deseoso de guiar a la novia, está a punto ya de irse. Lleva una sábana doblada para el lecho de boda: esto forma parte de la dote de la novia en las tablas votivas del santuario de Perséfone en Lokroi, en el sur de Italia⁶⁰. Con esta tela, el Psicopompos se convierte en un ser ambiguo: en conductor de las almas y de la novia. La pila en el centro

56. *Bildtext*, pág. 338

57. Véase Karl Schebold: *Buch und Bild im Altertum* (Libro e imagen en la antigüedad), *Stultifera Navis*, *Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen Gesellschaft* VII, 1950, pág. 104 y ss. Erwin Bielefeld: *Zum Problem der kontinuierlichen Darstellungsweise* (Sobre el problema de la representación continua), en: *Archäologischer Anzeiger des Deutschen Archäologischen Instituts*, 1956, pág. 30 y ss.

58. Véase más arriba, pág. 217

59. Véase más arriba, pág. 188

60. Véase Paola Zancani Montuoro: *Il corredo della sposa*, en: *Archeologia Classica* XII, 1960, pág. 37 y ss.

sugiere al mismo tiempo el baño de la novia, y los objetos en la derecha de Hermes pueden ser *krotaloi*, instrumentos dionisíacos que, uno en cada mano de la bailarina, servirán para la danza menádica que la novia ejecutará ante el dios. Después de la danza descansará en el lecho junto con Dionisios y se refrescará bebiendo de la copa que, llenada desde una jarra de la fiesta de las Coés, le ofrece el joven sátiro (ilustración 117)⁶¹. Con otro instrumento propio de las bailarinas dionisíacas, un poderoso tímpano, sigue ella al Eros alado en la apasionada representación de una ánfora de Apulia que se encuentra en Bonn y en la cual se reconoció por vez primera que un rapto erótico-dionisíaco podía significar el camino a la muerte (ilustración 121)⁶². Él la llama con un gesto de la mano izquierda, y el ademán de rechazo de ella con la derecha no deja lugar a confusión.

Las novias no son conducidas así a una boda normal: ella avanza con el rostro tenso y asustado, mientras el muchacho la sigue con la corona, ¡la corona de Ariadna! Con este acompañamiento y con esta cara sólo se va al encuentro de los misterios. El alado hace con la derecha una señal a quienes se han quedado atrás, un gesto de despedida, de despedida del tiaso. De los vasos pintados del mismo grupo de producción del sur de Italia del que hemos extraído todos los ejemplos aquí presentados se pueden deducir detalles del éxodo, en el que sólo participan pocas personas, los ejecutores de una ceremonia especial que debe realizarse fuera de la celebración conjunta de un tiaso al aire libre. Un maestro ático cuya obra ya nos es conocida⁶³ insinuó de manera ejemplar sus dos posibilidades: el «amor terrenal» con un sileno y el «amor celestial» con el dios. El éxodo hacia la «boda terrena» está representado en una crátera de Barletta (ilustración 122)⁶⁴. Además de la pareja –un sileno mortal y su novia portadora de antorcha cogidos de la mano–, también participan en el pequeño cortejo de la ceremonia los celebrantes. El hecho de salir de la ciudad queda reflejado por la circunstancia de que el vino es llevado en un odre; además, llevan en lugar de la crátera, difícil de transportar, que pocas veces aparece en estas escenas, una ligera *situla*, una especie de cubo: esta *situla* tan poco decorativa, de la cual el vino se extrae, por ejemplo, con una cuerna, acabará siendo un elemento característico de la «boda celestial».

A la «boda celestial» la gente no va cogida de la mano: uno es llamado a un encuentro divino, seducido por un poder superior: Cuando se trata de una persona viva, esta alcanzará el *telos* por medio del *gamos* en una ceremonia de misterios. Eso mismo ocurre cuando muere una persona joven. Dionisios tentaba y llamaba con una campanilla: así tienta a una joven mujer en una crátera de Ruvo (ilustración 123)⁶⁵. Ella lo sigue con el tímpano que acompañará su danza en su intento de conquistar el amor del dios. Su rostro expresa el hechizo

61. Véase más arriba, pág. 250.

62. De Ernst Langlotz: *Eine apulische Amphora in Bonn*, en: *Anthemon, scritti in onore di Carlo Anti*, Venecia, 1954, tabla IV.

63. Véase ilustración 97 a.

64. Publicado por F. Bartocchi, *Bulletino d'arte* XLIII, 1958, pág. 193 y ss.

65. Véase Hellmut Sichtermann: *Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo* (Vasos griegos de Italia del Sur, de la colección Jatta de Ruvo), Tübinga, 1966, pág. 36 y ss.

bajo el cual ha caído. Uno de los dos silenos que hacen de acompañantes y servidores lleva, además de la antorcha, la *situla*. No obstante, cuando un joven se halla desnudo, sólo ligeramente cubierto con un manto, ante una joven mujer sentada en una crátera de Lecce (ilustración 124), es porque espera la satisfacción de la ménade divina. Es como si viniera de un viaje, y el huevo que trae es el mismo que se pone en la tumba de un muerto⁶⁶. Ella lo aguarda con un enorme tirso, mientras un sileno sostiene otro detrás. Él también tiene preparada una corona, para la boda que ha de ser como la de Dionisios con Ariadna.

El nombre de Ariadna se presta para la compañera divina de Dionisios en todo el territorio del sur de Italia: en ella se convierten las mujeres fallecidas y ella convierte en Dionisios a los hombres fallecidos. La novia y la ménade se transforman en Ariadna. En una gran copa de Ruvo, dos erotes alados la transportan al cielo (ilustración 125)⁶⁷. Uno tiene la antorcha, el otro, la *situla*: símbolo claro y transparente de que ella –originariamente mortal, como lo fue también Ariadna en el mito clásico al ser hija mortal de un rey– se hace partícipe de la ascensión a los cielos en cuanto iniciada en los misterios. Los hombres mortales esperaban a ménades inmortales. En una crátera de Lecce (ilustración 126), una venerable figura femenina, con el tímpano como símbolo de su menadismo en la mano izquierda, recibe sentada al tímido muchacho que acaba de llegar y le ofrece una copa del vino que un sileno trasvasa de una odre a una *situla*. El joven ya lleva un tirso floreciente y ramificado, pero el misterio de su metamorfosis en un verdadero Dionisios aún está por venir. En otras imágenes, una ménade tienta y conduce a un muchacho perfectamente dotado para ser un joven Dionisios. En una crátera de Barletta (ilustración 127), sostiene el cántaro como un *Héros Dionysos*⁶⁸; en una crátera de Bari (ilustración 128), un racimo de uva. En una copa de dimensiones similares a la de la ascensión erótica de Ariadna al cielo⁶⁹, se piensa tanto en el camino de iniciación de una mujer como en el de un hombre. A un lado (ilustración 129 a), ella, con el tímpano ya en la mano, es tentada por el Eros portador de antorcha⁷⁰ y por una ménade, mientras que al otro (ilustración 129 b), el muchacho está sentado ante su monumento fúnebre como hacen los difuntos «heroizados», que en los vasos pintados aparecen sentados ante sus propios monumentos. Tras la lápida que es al mismo tiempo también un hito –pues los hitos son siempre lápidas en este ámbito temático– se halla la ménade tentadora con el tímpano y detrás de ella, otro muchacho ya iniciado con los racimos. Ambos sexos van al encuentro de la misma apoteosis dionisíaca en la muerte⁷¹.

El caso más afortunado entre estas reliquias sepulcrales relativamente tempranas de la religión dionisíaca es el ánfora en punta de imagen continua

66. Véase Juvenal: *Satirae* IV 84.

67. Sichtermann, I. c., pág. 54.

68. Véase más arriba, pág. 226.

69. Véase más arriba, ilustración 125.

70. Jürgen Thimme leyó el nombre adjunto.

71. Los peces en la copa (ilustración 129 b) pueden referirse a otra forma de la apoteosis, la «beatitud del agua primigenia». Véase J. Thimme: *Rosette, Myrte, Spirale und Fisch als Seligkeitszeichen* (Rosetón, mirto, espiral y pez como signos de beatitud), en: *Opus Nobile, Festschrift U. Jantzen*, Maguncia, 1969, pág. 156 y ss.

que se halla en Giessen (ilustración 130 a-e)⁷² y que se remonta al siglo III a. de C., mientras que las vasijas del sur de Italia que hemos comentado hasta ahora aún pertenecían al siglo IV. Su origen itálico es seguro, pero imposible de precisar, y también es segura su utilización sepulcral. Las asas forman dos dobles serpientes que, por así decir, catan el líquido contenido en el recipiente que servía de ofrenda fúnebre. El ánfora se ponía en un soporte o se enterraba en el suelo hasta la línea inferior, dentro de la tumba que quizás no se hallara muy lejos de Roma. Sea como fuere, debía de ser una zona donde el arte etrusco permitía ese realismo en la representación del cuerpo femenino desnudo y del fallo puesto en una columna, tal como se observa en esta vasija⁷³. La mujer apoyada en la columna ha sido erróneamente identificada como Afrodita⁷⁴: contando con ese atributo, sería un ejemplar único y no encajaría en este grupo de figuras plasmadas en total coincidencia con la concepción griega del arte. Pues en este caso extraordinario, un único recipiente presenta todo un texto icónico continuo, y se lo ha comparado con justa razón con el friso de la sala de los preparativos de la *Villa dei Mysteri*⁷⁵.

Como anverso del vaso debe considerarse el que combina el final y el principio del camino de iniciación representado⁷⁶: el final con la mujer desnuda, coronada, apoyada en la columna fálica y mirando hacia fuera, hacia el espectador, con el brazo derecho estirado. El comienzo es una figura femenina casi totalmente tapada, cuya expresión es de una enorme tristeza (ilustración 130 a). Es la llamada: su tristeza es la de una mujer que ha muerto prematuramente. Un pequeño Eros la tienta con un pájaro y otro tanto hace una flautista que debe acompañarla con su música por el camino. En el reverso de la vasija dos árboles delimitan otro recinto. La persona que aparece como primera figura detrás del árbol (ilustración 130b) sólo puede ser aquella que antes se encontraba tan triste. Su cabeza ya no está cubierta. A su lado, un ave palustre anuncia el ambiente del amor, como hacía Eros con el pájaro. Dionisios, desnudo y coronado de hiedra, la espera en su lecho (ilustración 130 c). Una sirviente coloca una guirnalda sobre el lecho: sólo se representan los preparativos de la boda. En una jarra de la fiesta de las Coés, Dionisios recibe de manera similar, sobre un lecho, a la novia (ilustración 117)⁷⁷. Luego, ella aparece sentada y coronada de hiedra, como señora, sobre una silla o cabecera de cama (ilustración 130 d). En el libro de muestras quizás sostenía también un tirso o, lo que es más probable, un cetro. En esta imagen sólo alza la mano derecha, pero la similitud con la domina del friso pompeyano salta a la vista. La bacante desnuda y perfecta tampoco faltaba allí. En este caso se encuentra delante del árbol que delimita las escenas en la parte posterior de la vasija y se

72. Publicado por Willy Zschietzschmann: *Die Giessener Spitzamphora* (El ánfora en punta de Giessen), en: *Nachrichten der Giessener Hochschulgesellschaft* XXIX, 1960, pág. 115 y ss; véase *Bildtext*, pág. 344 y ss.

73. Véase *Bildtext*, pág. 347 y ss.

74. Zschietzschmann, l. c., pág. 119.

75. Zschietzschmann, l. c., pág. 120.

76. *Bildtext*, pág. 344 y pág. 347.

77. De la colección Canessa, según van Hoorn, l. c., pág. 158, en estilo *Early Kertsch* y seguramente no para uso ático.

señala con un gesto que parece decir: «¡Miradme, aquí estoy de nuevo!» (ilustración 130 e). Está desnuda y coronada con hiedra y su vestidura se halla sobre la columna claramente marcada por el falo. No puede ser otra que aquella mujer triste que fue tentada a apartarse del *bios* y que mediante el matrimonio dionisíaco se convirtió, en el más allá, en la señora coronada de hiedra. Un vaso de Aderno en Sicilia⁷⁸ muestra en el anverso (ilustración 131 a) a una novia –o una muerta– tapada de manera similar a la del ánfora en punta; está sentada en un trono y tiene a un pequeño Eros en el fondo. En el reverso (ilustración 131 b) aparece la bacante casi del todo desnuda, sentada sobre una roca y mirando hacia atrás, hacia su anterior estado en que se hallaba cubierta. En el ánfora en punta, la columna con el falo, que se descubre también para el espectador, sugiere con tal franqueza el «*pregma divino*» que probablemente equivale a una «revelación indiscreta», inocente, indirecta e involuntaria de los misterios del *bukoleion* de Atenas. El misterio de la muerte pretende significar el misterio de una vida superior en un matrimonio divino.

Con tal concepción de la muerte, la religión dionisíaca se deshizo casi del todo de la filosofía moral de lo órfico en el *bios* de la antigüedad tardía. Los horrores de la muerte se superaban mediante la identificación del difunto con Dionisios o por medio de la confianza en la entrega amorosa de la mujer fallecida al dios. En toda la literatura antigua sólo se pudo descubrir un único testimonio tardío que mencionara el hecho de que los iniciandos en los misterios báquicos eran asustados previamente⁷⁹. Era algo usual y generalizado en los cultos secretos y no implicaba referencia alguna a los tormentos de los infiernos. En aquella época, pudo haberse introducido en los misterios de Dionisios procediendo de otra parte, es decir, de iniciaciones de menor rango y de carácter más burdo. El mito de la muerte del niño Dionisios mantuvo su extraordinaria importancia en el sentido originario, como una prueba de la indestructibilidad de la vida. El padecer la ceremonia sacrificial mística se consideraba una fase necesaria del *bios* dionisíaco, en cuanto autosacrificio simbólico que propiciaba una temprana identificación con el dios⁸⁰. El muchacho lector en la *Villa dei Misteri* es preparado para ello: en un acto que, según el calendario dionisíaco, había de seguir pronto a los misterios de la noche de las Coés. Su celebración debe de haber sido un deber de las mujeres dionisíacas, incluida la madre.

78. Véase A. D. Trendall: *Two skyphoid pyxes in Moscow*, en: *Bulletin van de Vereinigung tot bevordering der kennis van de antike beschaving*, 1951, pág. 32 y ss.

79. Orígenes: *Contra Celsum* IV 10: τοῖς ἐν ταῖς Βακχικαῖς τελεταῖς τὰ φάσματα καὶ τὰ δεῖματα προεισάγουσι. Nilsson, l. c., pág. 122, leyó erróneamente el pasaje (*παρεισάγουσι*, *προεισάγουσι*) y lo vinculó a una polémica de Plutarco contra los epicúreos (*Consolatio in uxorem* 61 I D) que él no comprendió, basando así en un doble error la opinión de que «la creencia de los castigos y horrores en los Infiernos eran elementos inherentes a los misterios báquicos». Su error fue adoptado entre otros por Matz y Von Boyancé, *Dionysica* (en: *Revue des études anciennes*, LXVIII, 1966, pág. 44, 4), sin analizar los textos. Los monumentos a los cuales se remite Nilsson se refieren al golpe en el momento de la iniciación, véase más arriba, pág. 246 y s. y más abajo, pág. 259 y s.

80. No está excluido que Teócrito XXVI 27-29 defienda un exceso en la concreción que se producía bajo los Ptolomeos en Egipto o que aparecía en el rumor en torno a un «infanticidio ritual».

Los hijos pequeños de los atenienses, los auténticos amos del día de las Coés, no necesitaban ceremonias de iniciación para aparecer como manifestaciones del dios que por la noche se presentaría a la reina bajo otra forma. Cuando morían a esta edad, entraban en los infiernos como pequeños Dionisios. Para su iniciación bastaba con que probaran el vino, por vez primera sin duda, de una pequeña jarra de la fiesta de las Coés; cuando ya no vivían, la recibían como una suerte de comprobante en la tumba. De ahí el gran número de estas vasijas en los museos. La mortalidad infantil era elevada en la antigüedad. Donde se difundió la religión dionisiaca como culto místico, se adoptó el sacrificio místico que servía de apoteosis a los órficos, pero no necesariamente se asumió también la interpretación moral-filosófica propuesta por Onomácrito. El sacrificio y la identificación del *mystes* con la víctima sacrificial no se representan en imágenes, como tampoco ocurre en los otros misterios; sólo se representan los preparativos y –en época bastante tardía como tendremos oportunidad de ver– también una insinuación de la ejecución simbólica por medio de un golpe con la correa⁸¹. Y todo el proceso, lo que se producía de manera visible e invisible en el camino de iniciación, se transmitía al pequeño Dionisios con el que el iniciado estaba vinculado mediante una identidad inmanente, sobre todo en la tumba donde la separación entre lo «mortal» y lo «inmortal» ya no tenía ninguna vigencia.

Una gran cámara mortuoria situada en la Isola Sacra, el cementerio del puerto de Roma, contiene, amén de otras representaciones mitológicas, la iniciación de un muchacho de Dionisios en cuatro imágenes, que adornan cuatro nichos⁸². Un cortejo se dirige al exterior, como en los misterios de las parejas dionisiacas en los vasos pintados del sur de Italia, si bien ya nos encontramos en el siglo II o III d. C.⁸³. El cortejo (ilustración 132 a) está encabezado por una pantera y por una figura ligera y de pie delicadamente trazado que desde luego no es «Hércules», el nombre que el ignorante pintor escribió encima en vez de Hermes⁸⁴. Les siguen, según indican los textos marginales, *Silenus* y luego los *Sacra*, los accesorios sagrados cargados sobre un asno, como ya era costumbre en los misterios ambulantes en tiempos de Aristófanes⁸⁵. El último en este nicho es un ser pánico llamado *Aegipas* en vez de Egipán. Sólo podemos seguir a una parte de la procesión.

En el siguiente nicho (ilustración 132 b) se encuentra el *Liber Pater*, el pequeño Dionisios en su forma latina, coronado y provisto de un tirso, delante de un altar; detrás de él, una de sus nodrizas, que aquí lleva el nombre de *Nysis oros*, «Monte de Nisa». Detrás de los dos se encuentran en el suelo, ya descar-

81. Véase más abajo, pág. 259 y ss.

82. Guido Calza: *Rinvenimenti nell'isola Sacra*, en: *Notizie degli scavi* VI, IV (1928), pág. 156-161.

83. Véase Giovanni Becatti: *Rilievo con la maschìa di Dioniso e aspetti mistici di Ostia pagana*, en: *Bulletino d'arte* XXXVI, 1951, págs. 14, 36.

84. Así Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: *Sepulchri Potuensis imagines*, en: *Studi Italiani di filologia classica* VII, 1929, pág. 95. *Hercules* se encuentra en otra ocasión en lugar de *Hermes*, en *Laudamia*, véase Wilamowitz, pág. 90. El pintor probablemente sólo conocía *Mercurius*; el nombre griego le era extraño.

85. Aristófanes: *Ranae* 159: ὄνος ἄγων μυστήρια.

gados del asno, los *mysteria*: un *arca*, con esta denominación en el texto marginal. Una mujer dionisíaca con flauta doble, llamada *Antiope*, y un *Satur*, un sátiro, también forman parte de las imágenes de este nicho⁸⁶. En el siguiente (ilustración 132 c), el *Satur* guía a la pantera, y al animal le sigue con el tirso el *Liber Pater Consecratus*, o sea, Dionisos, que ha recibido la consagración –la *consecratio*⁸⁷–, y a continuación el *Silenus*, todos ellos bajo unas vides altas. Respecto al cuarto nicho se señala que sólo han quedado huellas apenas perceptibles de la decoración integrada por árboles y hojas⁸⁸. Después de la consagración empezaba la existencia periódica de Dionisos en la naturaleza, con las ménades preparadas para su presencia⁸⁹: a la *consecratio* dionisíaca le correspondía la menádica que está insinuada en la *Villa dei Misteri*. No podemos descubrir del todo el contenido secreto del arca, los «arcanos» cuyo nombre latino (*arcana*) proviene precisamente de la caja en que se guardaban, sea como fuere, en este gran contexto histórico hemos de ceñirnos a lo esencial. El contenido del arca difícilmente podía ser distinto, en lo fundamental, del contenido del licno, que a menudo se cubre con frutos y pastas. El estucado de una casa noble romana que se encontró en la *Villa Farnesina* y que por tanto se llama la «Farnesina»⁹⁰ nos revela algunos detalles más de los preparativos del *mystes*. El pequeño iniciando se halla con la cabeza del todo descubierta y con el tirso en la mano ante un sileno, el iniciante masculino, que está ocupado en el licno (ilustración 133). Más que destaparlo, lo cubre⁹¹. En un recipiente destinado a la unción que se encuentra en el museo arqueológico de Florencia (ilustración 134)⁹² vemos cómo el muchacho, cuyos miembros están dignificados para alcanzar el porte de un pequeño dios, se acerca con el licno cubierto sobre su cabeza tocada a una digna y ya no muy joven iniciante que tiene preparado el cántaro, la vasija característica del Heros Dionisios.

La relación con el contenido del licno es diferente en el caso del muchacho dionisíaco, del sexo masculino en general, que en el caso de las mujeres dionisíacas⁹³. Dos relieves de terracota, puestos uno frente al otro, plasman esta diferencia. El contenido se descubre para el iniciando femenino (ilustración 72)⁹⁴; el iniciando masculino se acerca con los ojos tapados para que el

86. Véase más abajo.

87. Véase mi *Eleusis*, pág. 198, 42.

88 Calza, I. c., pág. 156, lo consideró el primero: *La prima nicchia di fronte all'ingresso doveva contenere anch'essa delle figure, mal sull'intonaco rosso son rimaste soltanto debolissime tracce di alberi e fogliami*.

89. Véase mi *Mythologie der Griechen*, pág. 251.

90. Véase Friedrich Matz: »ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΗ ΤΕΛΕΤΗ«, en: *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Akademie der Wissenschaften und Literatur*, Maguncia, 1963, pág. 1394 y ss.

91. Erróneamente interpretado por Matz, I. c., pág. 1402

92. Véase Erika Simon: *Drei antike Gefäße aus Kameoglas in Corning, Florenz und Besançon* (Tres vasijas antiguas en Corning, Florencia y Besançon), en: *Journal of Glass Studies* VI, 1964, pág. 21 y ss.

93. El paralelismo entre las imágenes estucadas de la casa Farnesina fue demostrada por Matz, I. c., pero sin comprender la diferencia.

94. Véase más arriba, pág. 191.

licno con el falo sea colocado sobre su cabeza (ilustración 135)⁹⁵. El hecho de que el muchacho a iniciar lleve el licno sobre la cabeza expresa una identificación: la del portador con el contenido del objeto que lleva. En los relieves de estuco de la «Farnesina», se ve también el licno destinado a la iniciación de jóvenes ménades, una de las cuales acaricia en la siguiente imagen a la pantera (ilustración 136)⁹⁶.

El arte de los sarcófagos, cuyo apogeo se inicia en la época de las imágenes de la Isola Sacra, nos lleva más allá que estas pequeñas obras artísticas que representan el éxodo a los misterios privados⁹⁷. Los libros de muestras utilizados por los artistas nos servirían de asombroso testimonio de la consistencia y coherencia de la religión dionisíaca de cuño ático, si tuviéramos acceso a ellos. Sólo nos queda la selección casual de las obras realizadas y conservadas, cuya riqueza es enorme, pero que carecen de coherencia. Aun así, su ayuda nos permite enterarnos de algunos puntos que complementan el calendario dionisiaco de los atenienses.

La principal representación en un lujoso sarcófago de mármol que se encuentra en Baltimore⁹⁸ es la entrada triunfal de Dionisos, un motivo que por su suntuosa ejecución desde la célebre *pompe* de Ptolomeo II⁹⁹ pertenece más a la historia de la cultura que de la religión. La tapa tiene un friso, dividido en tres partes, con los dos nacimientos de Dionisos. La primera imagen representa «los dolores de parto de Semele»¹⁰⁰. La segunda, a Zeus: su muslo es tratado por una Iilitia como si fuera una comadrona, al tiempo que Hermes se aleja con el niño. En la tercera imagen (ilustración 137), Dionisos ya se encuentra con sus cuatro nodrizas. Una lo tiene en el regazo. Un viejo sileno se le acerca con rostro serio, haciendo una profunda reverencia. Trae el misterioso armazón con forma de cruz que en Atenas, en la fiesta de las Antesterias, se llevaba de un sitio a otro¹⁰¹: es una insinuación de la inminente estancia en los infiernos, durante la cual la máscara y el manto que cubre el armazón¹⁰² sustituirán al dios.

Tres relieves más en los sarcófagos muestran al pequeño Dionisos en la última fase de su infancia, y dos de ellos sugieren también el proceso místico que se desarrolló desde la lactancia entre las nodrizas. En un sarcófago de

95. Véanse también las imágenes de los Códices, Matz, I. c., tablas 20 y 21.

96. Matz, I. c., tabla 11, véase más arriba, pág. 190.

97. Un ejemplo es la llamada «Morgan Cup», Simon, I. c., con un asno sobre cuyo lomo se transportan los *mysteria* y con los preparativos de una ceremonia detrás de una cortina. El motivo no es, como supone Erika Simon, que el contenido del licno no puede descubrirse al aire libre. Horacio, *Carmina* I 18, 11-13, habla de las reservas propias ante el comportamiento de los y las bacantes que mecían el licno y llevaban libremente su contenido, tal como les estaba permitido y como también se representaba en cierta medida, véase más arriba, pág. 190. Respecto al uso de la cortina, véase más abajo, pág. 260.

98. Véase Erika Simon: *Dionysischer Sarkophag in Princeton* (Un sarcófago dionisiaco en Princeton), RM LXIX, 1962, tabla 47.

99. Descrita por Calixino de Rodas, Ateneo V 197 c y ss.

100. Véase más arriba, pág. 212.

101. Véase más arriba, pág. 212.

102. Erika Simon, I. c., pág. 145, lo llama una «vara adornada con un gran lazo».

Múnich (ilustración 138)¹⁰³, el tema central es la preparación del baño del niño. Una ménade semidesnuda añade agua al agua ya hirviendo de un caldero. El hervor está representado por la superficie inquieta del agua. La otra ménade se dispone a sumergir en el agua caliente al niño que tiene en el regazo. El espectador debe intuir que será cocido. El sacrificio mágico se insinúa también de otra manera. El muchacho desnudo cabalga sobre un carnero y lleva el licno sobre la cabeza¹⁰⁴. El animal, que sustituye al macho cabrío con el fin de mantener el secreto, es conducido al sacrificio por un joven provisto del tirso; dos mujeres lo acompañan. En la tercera escena aparece el pequeño *Consecratus*, como en los otros dos sarcófagos.

Un sarcófago que se encuentra en el Museo Capitolino (ilustración 139)¹⁰⁵ contiene, además del baño, un importante indicio: un sileno golpea a un pequeño sátiro como si lo castigara. ¡El sacrificio simbólico no debe de haberse producido sin golpes! El instrumento del golpe era una correa plegada¹⁰⁶. Un golpe equivalente parece haber sido dado con un látigo por la diosa alada de la *Villa dei Mysteri*, en la iniciación de las ménades¹⁰⁷. Junto a las dos sugerentes escenas mágicas se halla en un lado del sarcófago, una vez más, el *consecratus*, vestido con botas de caza, mientras que al otro lado una ménade semidesnuda espera al visitante amoroso delante de una cortina.

El último sarcófago de esta serie –el de Princeton (ilustración 140)¹⁰⁸– recoge tres escenas que quizás correspondían al *Elaphébolion* ático, al «marzo dionisiaco», a la segunda mitad de marzo y los primeros días de abril. Se representa de forma evidente un proceso triple y simultáneo. En un extremo, la investidura del pequeño dios consagrado ya está concluida: en una posición elevada, se deja poner las insignias correspondientes. Ya lleva puesta, como única ropa, la *nebris*, una pequeña piel de ciervo. Un joven sátiro le ajusta la bota de caza derecha. Dos mujeres dionisíacas y un sátiro están atareados con las cintas que llevará en la cabeza y en la mano. Segundo parece, le atan a la mano su tirso, un arbusto de nártex muy ramificado. En el centro, dos jóvenes desnudos sentados sobre una piel de pantera son atendidos por dos muchachas: «con frutos y pastas» (serán las pastas de esa época del año) «para refrescarse o entretenerte», según una descripción arqueológica¹⁰⁹. Detrás de las dos parejas ya cuelga el velo: señal segura de la continuación erótica de la conversación. Mientras, tres robustos jóvenes sátiros levantan algo en el otro extremo: el viejo Dionisios con la forma de un herma.

Este fue definido en la arqueología¹¹⁰: «Se desarrolló a partir del ídolo del dios de la máscara que conocemos por los vasos áticos del siglo v. En este

103. Véase Simon, I. c., pág. 137.

104. Así también en Nikolaus Himmelmann. Wildschütz: *Fragment eines attischen Sarkophags* (Fragmento de un sarcófago ático), en: *Marburger Winckelmann-Programm*, 1959, pág. 28.

105. Véase Matz, I. c., pág. 1452.

106. Igualmente en los otros dos ejemplos citados por Matz, I. c., nota 3.

107. Véase más arriba, pág. 246 y s.

108. Véase Simon, I. c.

109. Matz, I. c., pág. 1447.

110. Véase Simon, I. c., pág. 143.

caso, el palo de madera, la ropa y la máscara se deben concebir traducidos a un material sólido: la piedra. Los brazos, que allá sólo son muñones, están aquí reproducidos en su forma natural, conforme a la tradición helenística. El dios sostiene el cántaro en la mano derecha». Sabemos que esta vasija de dos asas correspondía como atributo a Dionisios y en las estelas funerarias espartanas, al héroe¹¹¹. El dios vuelve a estar dividido en dos: en el señor castrado de los muertos y en el joven cazador, y permanecía con los hombres en su virilidad. Se trataba de un acontecimiento secreto en el mes de *Elaphobolion* en Atenas, que ocupaba un segundo plano por la celebración pública de las Grandes Dionisias.

La tradición ateniense que los talleres áticos del arte del sarcófago transmitieron mediante modelos y libros de muestras a la práctica artística romana se puede seguir hasta esta obra de la primera época antonina, es decir, la primera mitad del siglo II d. de C. Sin embargo, no habría tenido resonancia alguna si la religión correspondiente no hubiera seguido existiendo, al menos hasta ese tiempo, en la forma de los misterios griegos y al viejo estilo, como una mezcla simultánea, según parece, de arcaísmo religioso y clasicismo, como correspondía al estilo del llamado «relieve neoático».

De este modo habríamos llegado a la meta de esta obra, la descripción de la religión de la *zōē* en su forma griega. La exposición de una religión dionisíaca cósmica y cosmopolita, cuya biblia definitiva es la epopeya dionisíaca de Nonnos del siglo V d. de C., ya formaría parte de otra obra. Sólo trazaremos algunos rasgos de la imagen futura.

Uno de ellos es –además de la disolución y organización en una suerte de «síncretismo»– la sustitución de la estructura ática por un barroco dionisiaco del que ni siquiera se supone que comprendiera los antiguos misterios.

Algunos ejemplos son la representación nueva del mito de la infancia y de la escisión del dios. Otro rasgo es la exacerbación de la escisión para convertirla en un cosa universal y estática, en una concepción dionisíaca dual del mundo.

Diez importantes sarcófagos, varios de ellos con representaciones dionisiacas, se encontraron en Roma, en la sepultura de la noble y rica familia de los Calpurnii Pisones¹¹². Pertenecen a un período que va desde mediados del siglo II hasta bien entrado el siglo III. Las representaciones de los sarcófagos no bastan, sin embargo, para considerar a la familia una comunidad de culto dionisiaco, o, por así decirlo, una secta de iniciados¹¹³. Antes bien, insinúan la ampliación de la religión dionisíaca y ofrecen magníficos ejemplos de lo que antes he llamado el «barroco dionisiaco». En esta sepultura se encontraba también el sarcófago con la entrada triunfal de Dionisios en la India, en cuya tapa se representaba el mito del nacimiento conforme a un libro de muestras más antiguo¹¹⁴, y otra grandiosa obra barroca: un sarcófago con la llegada de

111. Véase más arriba, pág. 226 y Georg W. Elderkin: *Kantharos*, Princeton, 1934, pág. I y ss.

112. Karl Lehmann-Hartleben y Erling C. Olsen: *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore*, Baltimore, 1942, pág. 10.

113. Lehmann - Olsen, I. c., pág. 20 y ss.

114. Lehmann - Olsen, I. c., ilustración 7, pág. 12 y ss.

Dionisios a Naxos (ilustración 141)¹¹⁵. Ariadna, a quien él y sus acompañantes divinos encuentran dormida, dominará junto con él de manera inconfundible la concepción dionisíaca del mundo. Los sarcófagos se hallan actualmente en Baltimore. Uno de ellos, el del mito de la infancia (ilustración 142)¹¹⁶, muestra el cuidado del niño de una manera humana, sin referencia alguna al sacrificio mítico. El lactante ya ha sido bañado y sentado en el regazo de una de las nodrizas, que le da el pecho. El cesto ancho sobre la cabeza de una criada sólo remite de manera genérica a las ceremonias de los misterios. La segunda mitad de la representación dio pie a la siguiente descripción: «El resto del relieve está dominado por un hombre anciano, gordo y barbudo que, borracho, se apoya en dos sátiro. Lleva una vestimenta larga de mujer y zapatos de mujer, y su cuerpo rechoncho se ve marcado por el carácter femenino de los pechos». Los nobles rasgos del anciano deberían haber recordado al arqueólogo, autor de esta descripción, que lo que encontró aquí expresión artística, de una manera nueva y humana, fue el regreso del Dionisios castrado a los infiernos, sin recurrir en este caso al ídolo. La tapa del sarcófago está adornada por un friso que representa festines eróticos ante cortinas bajadas: las parejas se ven desde dentro de la sala y no desde fuera. Este motivo está realizado de tal manera que sólo se puede pensar en un acontecimiento profano. La cista *mystica*, de la cual una serpiente saca la cabeza y que se encuentra en la esquina derecha del sarcófago, remite de manera claramente comprensible a misterios eróticos. Otro tanto hacía en la *Villa dei Mysteri*, pero no en la sala solemne de los preparativos ni en el *cubiculum* (ilustración 143)¹¹⁷. Es el elemento que en Atenas alcanzó la mayor publicidad por medio de Sabazius¹¹⁸. Ese mismo Sabazius se ve ahora extraordinariamente favorecido por la tendencia al «sincretismo»¹¹⁹. Diodoro, en un antiguo resumen científico de las representaciones de Dionisios, señala lo siguiente: «Parece ser biforme, por cuanto había dos Dionisios: el barbudo de los viejos tiempos en que los ancianos llevaban barba y uno más joven, bello y exuberante, un adolescente»¹²⁰. En el arte romano de los sarcófagos, el viejo y el joven Dionisios aparecen abiertamente, y no sólo de manera encubierta, en la misma imagen. La constatación arqueológica ofrece fundamentos sólidos para observar «que la doble naturaleza del dios resulta familiar a la época imperial tardía» y que sólo las formas icónicas son romanas¹²¹. Tal constatación no es gran cosa¹²². Una única composición se varía, pero da como resultado una concepción del mundo: una concepción estática en lugar de la dinámica –por el calendario– de los primeros sarcófagos

115. Lehmann - Olsen, I. c., ilustración 9, pág. 14 y s.

116. Lehmann - Olsen, I. c., ilustración 2, pág. 11 y s.

117. Maiuri, I. c., ilustración 88.

118. Más arriba, pág. 201.

119. Lehmann - Olsen, I. c., pág. 21 y ss.

120. Diodoro IV 5, 2: δίμορφον διεύτον δοκεῖν ὑπάρχεις διὰ τὸ δύο Διονύσους γεγονέναι, τὸν μὲν παλαιὸν καταπόγων διὸ τὸν δάρχαιον πάντας πωγωνοτρόφειν, τὸν δὲ νεώτερον ὥρατον καὶ τρυφερὸν καὶ νεόν. Robert Turcan: *Dionysos Dimorphos*, en: *Mélanges d'archéologie et d'histoire* LXX, 1958, pág. 293.

121. Matz, I. c., pág. 1426.

122. Cinco piezas, I. c., pág. 1421.

dionisíacos, los cuales aún se relacionaban de manera más directa con la tradición ática. En definitiva, sin embargo, esta imagen nueva del mundo también depende del antiguo mito de Dionisios. Se plasmaba en sarcófagos especiales: en aquellos que tenían la forma de un *lenos*, de la cuba que acogía el vino nuevo y que en la copia en mármol tenía unas cabezas de león que hacían, en apariencia, de desagües. La imagen del mundo mostraba la naturaleza terrenal y celestial del dios del vino. Presenta dos partes. En la inferior, el anciano castrado yace al lado de una cuba abierta en que unos sátirospisan la uva. Como pareja cuenta con una ménade que baila ebria –en el sarcófago de Salerno (ilustración 144)¹²³– o con una mujer dionisíaca profundamente dormida –en el del Museo Chiaramonti de Roma (ilustración 145)¹²⁴–. Cuando son sólo tiasos de ménades y sátirospanzantes los que adornan los sarcófagos, representan una felicidad que proviene de la intensificación de la *zoé* mediante el vino. En ella se daba la posibilidad de ser supraterrenal, con independencia de las estridentes nociones respecto al más allá. En la parte superior de la imagen, por encima del burdo consumo terrenal del vino, flota el ejemplo de una felicidad todavía más elevada: Dionisios y Ariadna, la imagen de un «matrimonio superior». De un matrimonio celestial que, sin embargo, no deja de ser sensual: un objetivo de los misterios en el cual se ha convertido el mito cretense.

Conocemos su camino, que pasó por Naxos¹²⁵. Por este camino llegó la gran composición pictórica de la «diosa de la copa» al *bíos* romano y a un lujoso sarcófago que se encontró ante la Porta Latina, no lejos de la casa romana que contenía aquella composición¹²⁶: también es un testimonio de la proximidad entre la vida dionisíaca y la muerte dionisíaca. La relación del mito vivo con el cielo astronómico dejó un monumento más modesto en el sur de Italia. Es un disco de terracota ni pequeño ni grande que se encontró en Brindisi y que representa una imagen del mundo en relieve (ilustración 146)¹²⁷. Discos más pequeños que este, con los atributos del mayor número posible de divinidades, servían en la zona como ofrendas simbólicas, en la forma de pasteles. El gran número de estos *dischi sacri* no sólo en Tarento y sus alrededores, sino también en toda la Magna Grecia¹²⁸, permite plantear la hipótesis de que se

123. Según Matz, I. c., pág. 1422, el tipo más reciente. Sin embargo, no está demostrado.

124. Según Matz, el tipo más antiguo, data de los años noventa del siglo II.

125. Véase más arriba, pág. 92 y ss.

126. Véase mi ensayo *Die Göttin mit der Schale*, en: Niobe, págs. 208-230, tablas II, IV y VI.

127. Diámetro 35 cm. Véase mi publicación *Anodos-Darstellung in Brindisi* (Representación de Anodos en Brindisi), ARW XXX, 1933, págs. 271-307 y *Die religionsgeschichtliche Einordnung des Diskos von Brindisi* (La clasificación del disco de Brindisi dentro de la historia de la religión), RM LXX, 1963, págs. 93-99.

128. Elworthy, el autor de los *Dischi Sacri*, en: *Proceedings of the Society of Antiquaries of London* XVII, 1897, pág. 51 y ss., encontró en el museo de Tarento 56 piezas más que no he podido reencontrar, pero sí piezas y fragmentos en Brindisi, Bari, Potenza, un molde bien conservado para los correspondientes pasteles en Palinuro, véase mi *Werke* III, índice s. v. *focaccie sacre*, es decir, «pasteles sagrados».

trataba asimismo de ofrendas funerarias. En principio, la utilización sepulcral del disco de Brindisi sólo es algo secundario. Lo primordial de una representación mitológica como esta ascensión al cielo de la pareja divina es que está dedicada a las propias divinidades, en su santuario. Sin embargo, el lugar donde se halló este disco, como los *dischi* más pequeños sin representación mitológica, bien puede haber sido una tumba.

La primera representación del zodíaco en territorio griego e itálico da al disco de Brindisi el carácter de una imagen del mundo. Para el artesano que fabricó el objeto, el zodíaco era algo del todo nuevo. Lo puso en el margen del disco, pero no entendió las diferentes figuras: no entendió a «Capricornio» que era, en su origen, un ser mixto oriental con cuernos y cola de pez y al que no le colocó los cuernos, ni entendió a «Virgo», a la que puso una vasija delgada en la mano. La representó con la cintura tan baja que su modelo puede haber pertenecido incluso al siglo IV a. de C. Además, confundió la secuencia de las constelaciones, pero se basó sin la menor duda en un modelo muy antiguo, por cuanto su zodíaco sólo cuenta con once signos, como el originario, el babilonio, con un escorpión que tiene el doble de largo¹²⁹. De esto se deduce que el disco se remonta al período entre los siglos IV y I a. de C.

La pareja divina en el centro del disco, en un carro tirado por cuatro caballos, conducido por Hermes y guiado por Eros, muestra la misma relación de importancia que Dionisios y su amada en el trono del friso de la *Villa dei Misteri*, aunque expresada con otros medios. En este caso, la figura femenina se halla a la derecha, es más alta y sostiene el cetro. El hombre es más bajo, aunque se encuentra más cerca del primer plano, y no lleva un cetro, sino un tirso particularmente exuberante. También aquí se ha mencionado la posibilidad de que se tratara de la apoteosis de Semele¹³⁰. Habla a favor de Ariadna el hecho de la participación de Eros, que hace de la ascensión –en medio del zodíaco– una ascensión erótica al cielo. Además, Semele carece de fundamento cultural en el sur de Italia. La pareja de Dionisios y Ariadna aparece, en cambio, en el frontón de un santuario pompeyano, en las afueras de la ciudad: es un monumento a la adopción del culto griego de Dionisios por parte de los habitantes que hablaban el osco¹³¹.

La vasija que, además del tirso, caracteriza a la figura masculina sobre el carro no puede ser, por la forma, otra cosa que una jarra de la fiesta de las Coés. Un ejemplar de Brindisi muestra a Dionisios y a su compañera en el lecho (ilustración 117)¹³². En el disco, el propio Dionisios lleva la vasija y viaja al cielo con Ariadna, con su esposa elegida entre todas las mujeres dionisíacas¹³³, tras haber celebrado la boda con ella en la fiesta de las Coés. Alrededor de ellos se despliega la imagen del mundo, enmarcada por el zodíaco. El segmento superior del disco representa la bóveda celestial como fondo del éxtasis: mediante los dos atlantes que la soportan, mediante los rayos en un haz,

129. Véase Boll - Bezold - Gundel: *Sternglaube und Sterndeutung* (Fe e interpretación de los astros), Leipzig, 1931, págs. 7 y 52.

130. Boyancé: *Le disque de Brindisi...*, nota 32, págs. 191-216.

131. Con una inscripción osca delante de la entrada.

132. Véase más arriba, pág. 252.

133. Véase mi *Mythologie der Griechen*, pág. 261.

mediante el sol, la luna y las estrellas, mediante los gorros de los Dióscuros caracterizados por una estrella y el huso de las Moiras. Los símbolos del segmento inferior se refieren a las divinidades y cultos relacionados con la existencia en la tierra y el mar, tal como la rueda de la Tiqué, la antorcha de Deméter y Perséfone, el cuerno de la abundancia, el licno tapado y su contenido colocado con cuidado: tres pasteles y el falo, la antorcha de Hécate, el tiro con cinta, la hoz de Cronos, el tridente de Poseidón y un símbolo poco claro. La escalera que conduce nítidamente a la esfera superior en que se encuentra el carroaje con la pareja remite al culto de Adonis, en el cual las mujeres subían a las azoteas de las casas para celebrar al dios del florecimiento juvenil¹³⁴.

Los *dischi sacri* demuestran, por la reunión de los atributos divinos, una tendencia al universalismo en la Magna Grecia y lo hacen bajo el signo de *pantes theoi*, de todos los dioses. La utilización del zodíaco no hace más que accentuar este rasgo. Señala una tendencia a un universalismo dominado por Dionisios que va más allá de todas las ligaduras propias de las ciudades o estados individuales: a un universalismo que la religión dionisíaca ya poseía potencialmente en su expansión pregriega y extragriega y que de alguna manera especial le es inherente. El uso sepulcral de las imágenes dionisíacas en la medida en que lo manifiestan los vasos pintados y el arte de los sarcófagos ya implica esta tendencia. La necesidad de testimoniar la vida indestructible existía en la tumba de una manera más absoluta y universal que en cualquier otro lugar marcado por la geografía o el estado: este hecho vale tanto para la religión dionisíaca como para el cristianismo. La expansión del culto de Dionisios para convertirse en una religión cósmica y cosmopolita en la antigüedad tardía fue la consecuencia de un hecho del todo natural. Su condición previa era, sin embargo, que la *zōē* pudiera ejercer influencia religiosa con plena espontaneidad. Esta influencia que creó en el mundo de la antigüedad, en las formas mitológicas y cultuales descritas, tenía un límite histórico.

134. Véase mi ensayo *Der entschwebende Adonis* (El Adonis que se aleja), en: *Werke II*, págs. 226-232.

POSTFACIO DE LA EDITORA

En los *Diarios* de Karl Kerényi leemos el siguiente apunte del 8 de febrero de 1969: «Un período del todo impersonal ha concluido: el período de aquél que no era nada salvo el libro *Dionisios*... Cada día confrontado con una materia nueva que, en casi todos los casos, nunca había parecido tan unida. A veces totalmente agotado y una vez totalmente desesperado por la noche... Y luego, por la noche, vienen páginas que jamás habría creído posibles: por ejemplo, las primeras del último capítulo. Hoy he constatado sorprendido que he estado en el límite que yo mismo me había puesto: "El mito y culto griego"». De este modo, la segunda parte del presente libro estaba terminada, incluidas las notas, según una carta del 11 de febrero de 1969 al traductor inglés. A finales de enero de 1969, sin duda en uno de los mencionados momentos de agotamiento, Kerényi escribiría al editor norteamericano: «Si de pronto estuviera impedido para proseguir el trabajo –ya no soy joven y todos somos mortales–, habría un texto publicable para un libro nuevo sobre Dionisios que comunicaría conocimientos del todo nuevos». La conclusión definitiva del trabajo está registrada en los *Diarios* el día 5 de abril de 1969: «Creo haber acabado hoy con la máxima objetividad el texto principal de *Dionisios II*, cuyo manuscrito requería ser complementado. He eliminado la última frase originaria del manuscrito: "Al final, a la religión dionisíaca sólo le quedó una existencia inmanente e inmóvil en el *bios* de los viticultores europeos" porque recordé las obras de la gran pintura y los desvíos cuya iluminación y descripción aún habría valido la pena y hasta podría haber sido útil».

Con estas citas pretendemos documentar la génesis del libro hasta el punto en que el propio autor lo calificó de listo para ser publicado. La publicación efectiva se habría producido antes de lo que ha sido el caso, pues poco antes de enfermar tomó la decisión de presentar el manuscrito de *Dionisios* al editor, tras el volumen VII de la edición completa, *La religión antigua*, 1971.

Cuando, tras la muerte de Karl Kerényi, la editorial Langen-Müller manifestó la intención –merecedora de gratitud– de proseguir con la edición de las obras completas, la firmante asumió la obligación, reflejada en el contrato con la editorial, de editar los restantes tomos de dichas obras.

La publicación de un manuscrito cuya conclusión se produjo seis años antes implica el riesgo de no tener en cuenta algunas conclusiones que se han dado a conocer durante este período. No obstante, la máxima fidelidad al manuscrito del autor es el principal deber y la limitación que se me impone como editora. Sólo en algunos casos de las *Notas*, cuando las obras del autor se habían publicado en ediciones nuevas tras la conclusión del manuscrito, estas se citan actualizadas. Para la impresión del texto sirvió de base fundamentalmente el texto mecanografiado del autor, que él había preparado para tal fin. Además, se disponía del ejemplar personal de este texto mecanografiado, con algunas escasas correcciones de última hora, y de los propios manuscritos.

Lo que me animó para realizar de forma concienzuda la edición de la presente obra, a pesar de no ser experta en el tema, fueron las experiencias y pen-

samientos que de la vida del erudito –de su *bios*– pasaron a la obra y de las cuales hasta cierto punto pude ser partícipe. Un especie de escarabajo con un ambiguo nombre griego moderno en Piskecephalo (Creta), un planta llamada *kómaros*, utilizada desde tiempos minoicos para preparar una bebida embriagadora que compramos en el mercado de flores ateniense, las barcas del puerto de Porto Raphti cargadas de barriles de vino con su olor a resina, eran algunos de estos recuerdos que facilitaron el manejo del material científico a publicar.

Sin la considerable ayuda de algunos eruditos cercanos al autor y a su pensamiento no habría podido acabar el trabajo. En este sentido, he de agradecer a la doctora Cornelia Isler-Kerényi y al doctor Peter Isler, que me apoyaron cada vez que surgía algún problema, sin escatimar ni tiempo ni esfuerzo. Por otra parte, me siento particularmente agradecida al profesor Hellmut Sichtermann, director del departamento fotográfico del Instituto Arqueológico Alemán de Roma, por sus sacrificados esfuerzos a la hora de conseguir gran parte de las reproducciones, una tarea compleja dificultada, además, por contratiempos técnicos. El autor consideraba las reproducciones parte integrante de su obra y estaba muy agradecido a todos los museos e instituciones que le pusieron a disposición las fotografías.

A pesar de la cooperación de todos los participantes, este volumen no habría sido posible sin el apoyo prestado por la Fundación Geschwister-Boehringer-Ingelheim para Ciencias del Espíritu a la parte fotográfica. La noble disposición a ayudar de los miembros del consejo de la fundación, a quienes sólo puedo expresar mi agradecimiento con estas sencillas palabras, queda quizá compensada por el hecho de haber contribuido a que, a través de este libro, las personas que viven en una época hostil a la vida puedan acceder al principio de la *vida indestructible*.

Ascona, 4 de junio de 1975

Magda Kerényi

ABREVIACIONES

AJA	<i>American Journal of Archaeology.</i>
AM	<i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung.</i>
ARW	<i>Archiv für Religionswissenschaft.</i>
BCH	<i>Bulletin de Correspondance Hellénique.</i>
Beazley, ABV	J. D. Beazley, <i>Attic Black-figure Vase painters</i> , Oxford 1956.
Beazley, ARV	J. D. Beazley, <i>Attic Red-figure Vase Painters</i> , 2 ^a edición. Oxford, 1963.
BSA	<i>The Annual of the British School at Athens.</i>
CIL	<i>Corpus Inscriptorum Latinarum.</i>
CVA	<i>Corpus Vasorum Antiquorum.</i>
Helbig, Guía	Wolfgang Helbig: <i>Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom.</i> (Guía de las colecciones públicas de antigüedades clásicas en Roma) 4 ^a edición, ed. por Hermine Speer, Tübingen, 1963 y ss.
IG	<i>Inscriptiones Graecae.</i>
Jacoby, FgH	Die Fragmente der griechischen Historiker (Los fragmentos de los historiadores griegos), ed. de F. Jacoby, Berlín y Leiden, 1923 y ss.
IdI	<i>Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.</i> Berlín
IHS	<i>The Journal of Hellenic Studies.</i> Londres.
PM	Sir Arthur Evans, <i>The Palace of Minos I-IV.</i> Londres, 1921 y ss.
RE	Paulys Realencylopädie der Classischen Altertumswissenschaft, ed. de G. Wissowa et al., Stuttgart
RM	<i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung.</i>
SO	<i>Symbolae Osloenses.</i> Oslo

POSTFACIO DE LA EDITORA A LA NUEVA EDICIÓN

La historia del origen de la obra sobre Dionisios ya fue descrita por Karl Kerényi en su prólogo de 1967 y en el postfacio de la editora, que se basó en citas de los diarios y de las cartas. El libro *Dionisios* ha tenido su destino propio, como suele ocurrir con los libros en general. Al enfermar el autor en agosto de 1971, no se pudo proceder a la impresión ni continuar los trabajos de edición de las *Obras completas* (*Werke in Einzelausgaben*), de las cuales en la actualidad ya se han publicado los siguientes volúmenes en la editorial muniquesa Langen Müller: I (*Humanistische Seelenforschung*) 1966; II (*Auf Spuren des Mythos*) 1967; III (*Tage- und Wanderbücher*) 1969; VII (*Antike Religion*) 1971; VIII (*Dionysos*), IV (*Apollon und Niobe*) 1980, V 1 (*Wege und Weggenossen 1*) 1985; V 2 (*Wege und Weggenossen 2*) 1988. Si bien el proyecto originario de mi marido no ha podido realizarse tal como estaba prevista la secuencia de su publicación (aunque fue él, de hecho, quien quiso saltarse tres tomos, como ya he explicado en mi postfacio a *Dionisios*), la estructura básica de la obra completa se ha mantenido: «Lo importante no es, sin duda, que la edición de mis obras completas se inicie bajo mi control, sino que yo mismo pueda estructurar los volúmenes conforme a una idea de carácter biográfico» (Karl Kerényi: *Vorwort zu Band I der Werkausgabe*, 1966).

Dionisios se publicó en el verano de 1976, el mismo año que la traducción inglesa (en la igualmente inconclusa serie *Arquetipos de las Bollingen Series*, donde ya habían salido *Asklepius*, *Prometheus*, *Eleusis* y *Zeus and Hera*); un año y medio después ya estaba agotado. Quiso un afortunado vuelco en el destino de los libros que la obra de Karl Kerényi interesara a la editorial Klett-Cotta. Especial agradecimiento merece, pues, el señor Michael Klett por su decisión de editar de nuevo y hacer así accesible el *Dionisios*, una de las obras a las que mi esposo dedicó toda la vida. Que unas frases de su prólogo sirvan para expresar la gratitud del autor: «De las plantas cultivadas en el ámbito de la antigüedad, la vid es la más prolífica... Tuve esta impresión en 1931, año en que surgió la idea del presente libro... tomé conciencia de que (se) debe anteponer a la embriaguez el elemento silencioso y poderoso de lo vegetativo, lo vegetal...». También he de dar cordialmente las gracias al lector de la editorial, el señor Thomas Bertram, por su compromiso a favor de este libro. Todos los interesados en la obra de Karl Kerényi confiamos en que con esta nueva edición su concepto de Dionisios y de la religión dionisíaca sea bien recibido por los lectores.

Se ha mantenido sin cambios el texto de la edición de 1976 de *Dionisios*, salvando algunos errores tipográficos que en aquel momento se nos habían escapado y que ahora han sido corregidos. En los seis años transcurridos entre la conclusión del manuscrito por parte del autor y la impresión de *Dionisios* se publicaron algunos volúmenes de las obras completas, que entonces insertamos a posteriori en las notas. Esta vez nos limitamos a enumerar por orden alfabético aquellos escritos de Kerényi citados en las notas por el autor que

en las *Obras completas* se publicaron después de 1976 (los pasajes que el autor sólo cita con número de página se encuentran en los capítulos indicados entre paréntesis):

- Apollon* (Apolo), 1953: *Apollon und Niobe*, Werke IV, Múnich, 1980 (31-45: *Unsterblichkeit und Apolloreligion* [Inmortalidad y religión apolínea]).
- Apollon-Epiphanien* (Epifanías de Apolo), en: *Niobe*, 1949: *Apollon und Niobe*, Werke IV, Múnich, 1980, 358-385.
- Das Wesen des Mythos und seine Gegenwärtigkeit* (La esencia del mito y su actualidad), en: *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos*, 1967: *Wege und Weggenossen* I, Werke V 1, Múnich, 1985, 85-103.
- Der Sprung: Nietzsche zwischen seinem Roman und seinem Evangelium* (El salto: Nietzsche entre su novela y su evangelio), en: *Der höhere Standpunkt*, 1971: *Wege und Weggenossen* 2, Werke V 2, Múnich, 1988, 133-158.
- Die antike Religion* (La religión antigua), 1952: véase más abajo: *Die Religion der Griechen und Römer*, 1962.
- Die Göttin mit der Schale* (La diosa de la copa), en: *Niobe*, 1949: *Apollon und Niobe*, Werke IV, Múnich, 1980, 403-419.
- Die Religion der Griechen und Römer* (La religión de griegos y romanos), 1962: *Antike Religion*, Werke VII, Múnich, 1971 (68-96: *Zwei Stile der religiösen Erfahrung*; 124-137: *Die griechische Idee des Opfers*; 171-192: *Die religiöse Idee des Nichtseins*).
- Hegels Wiederentdeckung der Götter Griechenlands* (El redescubrimiento de los dioses de Grecia por parte de Hegel), en: *Der höhere Standpunkt*, 1971: *Wege und Weggenossen* 2, Werke V 2, Múnich, 1988, 22-34.
- Humanismus und Hellenismus* (Humanismo y helenismo), en: *Apollon*, 1953: *Apollon und Niobe*, Werke IV, Múnich, 1980, 226-243.
- Johann Jakob Bachofens Porträt* (Retrato de Johann Jakob Bachofen) en *Tessiner Schreibtisch*, 1963: *Wege und Weggenossen* 2, Werke V 2, Múnich, 1988, 67-75.
- Nietzsche und Ariadne* (Nietzsche y Ariadna) en *Der höhere Standpunkt*, 1971: *Wege und Weggenossen* 2, Werke V 2, Múnich, 1988, 101-132.
- Niobe*, 1949: *Apollon und Niobe*, Werke IV, Múnich, 1980 (386-402: *Das Mythologem vom zeitlosen Sein im alten Sardinien*).
- Umgang mit Göttlichem* (Trato con lo divino), 1961: *Wege und Weggenossen* I, Werke V 1, Múnich, 1985 (15-29: *Wo beginnt die Religionsgeschichte?*).
- Unsinnliche und sinnliche Tradition* (Tradición asensual y sensual) en *Apollon*, 1953: *Apollon und Niobe*, Werke IV, Múnich, 1980, 64-79.

Ascona, mayo de 1994

Magda Kerényi

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- 1 La gran diosa en la montaña. Reproducción de un anillo de sello de Cnosos. Dibujo reconstructivo.
- 2 Fresco del juego del toro. Del palacio de Cnosos. Iraklion, Museo arqueológico.
- 3 a Captura del toro. Relieve de marfil minoico. Detalle. Iraklion, Museo Arqueológico.
- 3 b Copia en dibujo del relieve de marfil, ilustración 3 a, de T. Phanouraki.
- 4 «Perséfone» con la flor. Copa de Festos. Iraklion, Museo Arqueológico. Dibujo reconstructivo.
- 5 Copa con pie adornada con mujeres danzantes. De Festos. Iraklion, Museo Arqueológico. Dibujo reconstructivo.
- 6 La cueva de Iilita cerca de Amnisos, interior.
- 7 Santuario de montaña representado en un vaso minoico de Cnosos. Iraklion, Museo Arqueológico.
- 8 Santuario de montaña representado en una vasija minoica de Kato Zakro. Iraklion, Museo Arqueológico.
- 9 Figuras masculinas entre flores en una vasija minoica de Festos. Iraklion, Museo Arqueológico.
- 10 Escena de una epifanía entre flores en un anillo de oro de Isopata. Iraklion, Museo Arqueológico.
- 11 Escena de una epifanía en una joya minoica. Oxford, Ashmolean Museum.
- 12 Escena de una epifanía en un anillo de oro minoico. Iraklion, Museo Arqueológico.
- 13 Figura femenina con serpientes. Estatuilla de cerámica. Iraklion, Museo Arqueológico.
- 14 Figura femenina con serpientes. Estatuilla de cerámica. Iraklion, Museo Arqueológico.
- 15 Idolo de la diosa de la adormidera. De Gazi. Iraklion, Museo Arqueológico.
- 16 Los ladrones de miel. Anfora ática de Vulci. Londres, British Museum.
- 17 Ménades con sátiro. Reverso del ánfora, ilustración 16.
- 18 Copa con escenas de caza y escorpión. De Capua. Londres, British Museum.
- 19 Muchacho llevando un ritón. Fresco del palacio de Cnosos. Iraklion, Museo Arqueológico.
- 20 Ritón de cabeza de toro. De la cuarta tumba de Micenas. Atenas, Museo Nacional.
- 21 a, b Escenas de sacrificios representadas en el sarcófago de Hagia Triada. Iraklion, Museo Arqueológico.
- 22 a, b Ménades con serpientes. Ánfora «tirrena». París, Louvre.
- 23 Silenos pisando uvas. Ánfora del pintor de Amsis. Wurzburgo. Martin-von-Wagner-Museum.
- 24 Joya minoica con máscara de la necrópolis de festos. Iraklion, Museo Arqueológico.
- 25 El señor de los animales, representado en una joya minoica. Oxford, Ashmolean Museum.
- 26 Dionisios con botas de caza. Crátera italiana con volutas de Ceglie. Tarento. Museo Archeologico Nazionale.

- 27 Palas Atenea, Teseo y el Minotauro. Copa ática. Obra del pintor Aison. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.
- 28 Techo de escalera con laberinto en el templo de Didima, cerca de Mileto.
- 29 Atenea, Teseo y el laberinto. *Skyphos* ático. Del Acrópolis. Atenas, Museo Nacional.
- 30 Laberinto simbólico. *Skyphos* ático.
- 31 Laberinto con marco con forma de meandro. Antes en Hadrumentum, África del Norte.
- 32 a El fresco del laberinto. Antes en el palacio de Cnosos.
- 32 b El «sendero» en el fresco del laberinto, ilustración 32 a.
- 33 Grafito del laberinto. Grabado en una teja del Partenón de Atenas.
- 34 Laberinto en una tablita de arcilla en Pilos.
- 35 El hilo de Ariadna. *Pithos* con relieve. Basilea, Antikenmuseum.
- 36 Dionisios, Ariadna y Teseo. Crátera. Tarento, Museo Archeologico Nazionale.
- 37 Dionisios acompañado por tres Horas. Crátera de Clitías y Ergotimo. Florencia, Museo Archeológico. Copia en dibujo de Reichhold.
- 38 Dos ménades con víctima sacrificial. *Pyxis* en Heidelberg.
- 39 a, b Llegada de Dionisios, probablemente a casa de Semaco. Ánfora ática. Orvieto, Museo Archeologico.
- 40 Llegada de Dionisios, quizás a casa de Icario. Ánfora ática. Agrigento, Museo Archeologico Nazionale.
- 41 Llegada de Dionisios, quizás a casa de Icario. Ánfora ática. Orvieto, Museo Faina.
- 42 a Noble ateniense, acompañada a la fiesta por un sileno. *Skyphos* del pintor de Penélope. Staatliche Museen zu Berlin.
- 42 b Muchacha columpiándose, atendida por un sileno. Cara posterior del *skyphos*, ilustración 42 a.
- 43 Muchacha columpiándose. Terracota de Hagia Triada. Dibujo reconstructivo. Iraklion, Museo Arqueológico.
- 44 Erígone subiéndose al carro. Delante de ella, Dionisios. Crátera ática. Palermo, Museo Archeologico Nazionale.
- 45 Ménade entre Dionisios y un hombre desnudo. Reverso de la crátera, ilustración 44.
- 46 Variación de la escena de la ilustración 44 en un lecito ático. Copia en dibujo.
- 47 Dionisios y Semele. Hidria ática.
- 48 Dionisios recibido por una mujer. Ánfora ática. Orvieto, Museo Faina.
- 49 Llegada de Dionisios en el barco, acompañado por silenos y mujeres. Ánfora ática. Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese.
- 50 Variación del tema de la ilustración 49. Ánfora ática, ibíd.
- 51 Dionisios en el barco. Copa de Exequias. Múnich, Staatliche Antikensammlung.
- 52 a Dionisios en un barco con proa con forma de cabeza de mulo. Copa ática. Berlín, Staatliche Museen.
- 52 b Ménades cabalgando sobre mulos en torno a Dionisios. Imagen externa de la copa, ilustración 52 a.
- 53 Ménades acudiendo a un banquete sobre mulos fálicos. Copia en dibujo de un lecito ático.
- 54 a Mulo fálico con Dionisios. Roma, Museo de la Villa Giulia
- 54 b Mulo danzante con silenos. Fragmento de un ánfora del pintor de Amasis. Encuentro en Samos y desaparecido.
- 55 Juego amoroso de mulos. Jarra ática de la fiesta de las Coés. Múnich, Staatliche Antikensammlungen.

- 56 a Dionisios en un carro con forma de nave. *Skyphos* ático. Bolonia, Museo Civico Archeologico.
- 56 b Copia en dibujo del *skyphos*, ilustración 56 a.
- 57 Dionisios en el carro con forma de nave. *Skyphos* en Atenas. Copia en dibujo.
- 58 Procesión con el toro sacrificial. *Skyphos* ático. Londres, British Museum.
- 59 a Dionisios en un carro con forma de nave con proa de cabeza de perro. Del mismo *skyphos* que la ilustración 58.
- 59 b Copia en dibujo del *skyphos* de la ilustración 59 a, cuando se encontraba en mejor estado.
- 60 Llegada de Dionisios y de un acompañante a casa de Icaro y Erígone con la perra *Maira*. Relieve del bema de Fedro. Atenas, teatro de Dionisios.
- 61 a Toro abigarrado en la procesión. Lecito ático. Londres, British Museum.
- 61 b Copia en dibujo de la procesión de la ilustración 61a.
- 62 Placa de piedra con las huellas del trípode en el templo de Apolo en Delfos.
- 63 Apolo en el trípode. Relieve de consagración ático. Atenas, Museo Nacional.
- 64 a Semele moribunda. Vasija de plata de Pompeya. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale.
- 64 b Copia en dibujo de la vasija, ilustración 64 a.
- 65 a Visita de Dionisios a una pareja de amantes. Base de mármol. Roma, Museos Vaticanos.
- 65 b Escena con Erotes y mariposa. La misma base que en la ilustración 65 a.
- 65 c Ménade arrancando un cervatillo a su madre. La misma base que en la ilustración 65 a.
- 65 d Cabra ordeñada en el rito dionisiaco. La misma base que en la ilustración 65 a.
- 66 a Nacimiento de Dionisios. Relieve de un *pyxis* de marfil. Bolonia, Museo Civico Archeologico.
- 66 b Entronización de Dionisios. Continuación del relieve de la ilustración 66a.
- 66 c El niño Dionisios sobre el macho cabrío. Continuación del relieve de la ilustración 66b.
- 66 d El joven Dionisios en carro tirado por pantera, con tiaso. Continuación del relieve de la ilustración 66c.
- 66 e Continuación del relieve de la ilustración 66 d con el mismo tema.
- 67 Epifanía del niño divino de la vid. Relieve de terracota. Londres, British Museum.
- 68 Sátiro danzando, ménades tocando la flauta. Relieve de terracota. París, Louvre.
- 69 Sátiro con espejo, ménades danzantes. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.
- 70 Ménade con serpiente. Sátiro con pantera. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.
- 71 El niño en el licno, mecido por una ménade y un sátiro. Relieve de terracota. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.
- 72 Descubrimiento del falo. Relieve de terracota. París, Louvre.
- 73 Nacimiento de Dionisios del muslo de Zeus. Del pintor de Diosfo. Ánfora ática. París, Bibliothèque Nationale.
- 74 Nacimiento de Dionisios en una crátera de Tarento. Tarento, Museo Archeologico Nazionale.
- 75 Dionisios con su *alter ego* místico. Crátera del pintor de Altamura. Ferrara, Museo Archeologico Nazionale.
- 76 a Idolo de Dionisios con sátiro y ménade. *Skyphos* ático. Atenas, Museo Nacional

- 76 b Visitante del ídolo de Dionisios, ilustración 76 a.
- 76 c Visitante del ídolo de Dionisios, ilustración 76 a.
- 77 Danza en torno al ídolo de Dionisios en el Leneo. Copa de Makron. Berlín, Staatliche Museen
- 78 Culto del ídolo de Dionisios en el Leneo. *Stamnos* ático. Londres, British Museum.
- 79 Máscara de mármol de Dionisios de Icaria. Atenas, Museo Nacional.
- 80-81 Torso de Dionisios de Icaria sentado en el trono. A la izquierda el *kantharos* en la mano de Dionisios. Atenas, Museo Nacional.
- 82 a, b Máscara doble de Dionisios, adorado por ménades. Lecito ático. Atenas, Museo Nacional.
- 83 a, b, c Variación del tema de la ilustración 82 a, b en otro lecito. Atenas, Museo Nacional.
- 84 Sacando vino ante el ídolo de Dionisios en el Leneo. *Stamnos* ático. Roma, Museo de la Villa Giulia.
- 85 Variación de la ilustración 84 con mujeres danzantes. *Stamnos* ático. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale. Copia en dibujo de Reichhold.
- 86 a El niño Dionisios en las Leneas. *Stamnos* ático. Varsovia, Museo Nacional.
- 86 b Mujeres dionisíacas con el vino en las Leneas. Reverso del *stamnos*, ilustración 86 a.
- 87 a, b Faloforías cómicas. Copa ática. Florencia, Museo Archeologico.
- 88 a Pareja de dioses en el trono. Crátera del pintor Polígnoto. Ferrara, Museo Archeologico Nazionale.
- 88 b, c, d Danza extática en honor a la pareja de dioses en la crátera de la ilustración 88 a.
- 89 Rito en torno al licno con la máscara. Jarra de la fiesta de las Coés del pintor de Eretria. Atenas, Colección Vlasto.
- 90 Divinidades áticas. Crátera ática. Schloss Phasanerie (Adolphsdeck).
- 91 Hermes y las almas en un *pithos*. Lecito ático. Jena, Museo.
- 92 a Cantante del ditirambo. Crátera ática. Copenhague. Museo Nacional.
- 92 b Reverso de la crátera, ilustración 92 a.
- 93 Niños jugando a los ritos en el día de las Coés. Jarra ática del día de las Coés. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.
- 94 Muchacha columpiándose sobre un *pithos*. Hidria ática. Berlín, Staatliche Museen.
- 95 Juego con el columpio sobre un *pithos*. Jarra de la fiesta de las Coés, obra del pintor de Eretria. Atenas, Colección Vlasto.
- 96 Meciendo túnicas festivas. Jarra de la fiesta de las Coés, obra del pintor de Midias. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.
- 97 a Noble ateniense, acompañada por portador de antorcha vestido de sileno. *Skyphos* de Polígnoto, propiedad de Oskar Kokoschka.
- 97 b Reverso del *skyphos* de la ilustración 97 a.
- 98 Investidura de un «Dionisios». Crátera ática. Copenhague, Museo Nacional.
- 99 Recepción de un *Mitraphoros* en la noche. Jarra ática de la fiesta de las Coés. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.
- 100 Dionisios visita a Altea. Crátera ática. Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniente.
- 101 Muchachos dionisíacos después de la muerte. Jarra ática de la fiesta de las Coés. Baltimore, Walters Art Gallery.
- 102 Muchacho saludando a un cervatillo. Jarra ática de la fiesta y de las Coés. Atenas, Museo Nacional.

- 103 Figuras del mes de *Elaphéboli*. Friso-calendario en Atenas.
- 104 *Komos* arcaico de hombres disfrazados de mujeres. Copa ática. Amsterdam, Allard Pierson Museum.
- 105 *Komos* clásico de hombres disfrazados de mujeres. Crátera ática. Cleveland Museum of Art.
- 106 *La domina*, la puerta que conduce al *cubiculum* y la primera figura de los preparativos. Pompeya, Villa dei Misteri.
- 107 Vista sobre una escena ritual campesina desde el *cubiculum*. Pompeya, Villa dei Misteri.
- 108 Vista sobre una escena ritual fantástica desde el *cubiculum*. Pompeya, Villa dei Misteri.
- 109 a, b El acicalamiento de la novia. Pompeya, Villa dei Misteri.
- 110 a El muchacho leyendo entre dos mujeres. Pompeya, Villa dei Misteri.
- 110 b Grupo con una mujer embarazada y escena de sátiro. Continuación de las imágenes de la ilustración 110 a.
- 110 c Iniciación mediante reflejo de la máscara y la pareja divina. Continuación de la ilustración 110 b.
- 110 d Antes del descubrimiento del falo. Continuación de la ilustración 110 c.
- 110 e La novicia, iniciantes y la ménade. Continuación de la ilustración 110 d.
- 111 Vista desde el *cubiculum* a la sala de los preparativos. Pompeya, Villa dei Misteri.
- 112 a Viejo sileno en el *cubiculum*. Pompeya, Villa dei Misteri.
- 112 b Joven Dionisios en el *cubiculum*. Villa dei Misteri.
- 112 c, d Ménades en el *cubiculum*. Villa dei Misteri.
- 112 e Joven sátiro en el *cubiculum*. Villa dei Misteri.
- 112 f *La domina* en el *cubiculum*. Villa dei Misteri.
- 113 «Dionisios» ebrio, llevado a casa durante la noche. Jarra ática de la fiesta de las Coés. Atenas, Museo Nacional.
- 114 Dionisios provisto de cuernos como novio en su templo. Crátera de Thurioi.
- 115 Juego de muchachos fallecidos en torno a la crátera. Sarcófago ático. Ostia, Museo Arqueológico.
- 116 Joven sátiro con antorcha y *situla*. Jarra itálica de la fiesta de las Coés. Viena, Kunsthistorisches Museum.
- 117 Dionisios y su amada, atendidos por un joven sátiro. Jarra itálica de la fiesta de las Coés. Brindisi, Museo Provinciale.
- 118 Eros lanza la pelota. Crátera itálica con inscripción griega. Nápoles, Museo Arqueológico Nazionale.
- 119 La novia lavándose el pelo. Crátera itálica. Lecce, Museo Provinciale.
- 120 La novia con el espejo. Crátera itálica. Lecce, Museo Provinciale.
- 121 La fallecida como ménade, conducida por Eros. Ánfora de Apulia. Bonn, Antiken-Sammlung.
- 122 Éxodo hacia la boda dionisíaca. Crátera itálica. Barletta, Museo Communale.
- 123 Dionisios con la campana. Crátera de Apulia. Ruvo, Museo Jatta.
- 124 Joven con huevo ante «Ariadna». Crátera de Apulia. Lecce, Museo Provinciale.
- 125 Ascención al cielo de «Ariadna». Copa de Apulia. Ruvo, Museo Jatta.
- 126 «Dionisios» ante ménade divina. Crátera de Apulia. Lecce, Museo Provinciale.
- 127 Éxodo dionisíaco. Crátera de Apulia. Bari, Museo Arqueológico.
- 128 Variación del tema de la ilustración 127. Crátera de Apulia. Bari, Museo Arqueológico.

- 129 a, b Las dos variaciones principales en una copa de Apulia. Objeto de venta comercial.
- 129 c El interior de la copa de la ilustración 129 a, b.
- 130 a, b, c, d, e Texto icónico de un ánfora en punta itálica. Giessen, Antikensammlung
- 130 f Copia en dibujo del texto icónico del vaso correspondiente a las ilustraciones 130 a-e, de Gudrun Haas.
- 131 a, b Difunta como novia y ménade. *Pyxis con forma de skyphos*, de Sicilia. Moscú, Museo Estatal de Artes Decorativas.
- 132 a, b, c El pequeño Dionisios de camino a la iniciación. Huellas de frescos en una tumba cerca de Ostia. Ostia, Museo Archeologico.
- 133 Escena de la iniciación de un muchacho. Relieve en estuco de la casa de la Villa Farnesina Roma, Museo Nazionale delle Terme.
- 134 Otra escena de la iniciación del muchacho. Copia en dibujo de un *balsamarium*, de Miss. S. A. Chapman. Florencia, Museo Archeologico.
- 135 Escena de la iniciación de un hombre. Relieve de terracota. Hannover, Kestner-Museum.
- 136 Escena de la iniciación de una ménade. Relieve en estuco de la casa de la Villa Farnesina. Roma, Museo Nazionale delle Terme.
- 137 Sarcófago con cortejo triunfal de Dionisios. En la tapa, escenas del nacimiento y el pequeño Dionisios con sus nodrizas. Baltimore, Walters Art Gallery.
- 138 Escenas de la infancia de Dionisios. Sarcófago en Múnich, Staatliche Antiken-sammlung.
- 139 Otras escenas de la infancia. Sarcófago en Roma, Museo Capitolino.
- 140 Escenas con la erección del ídolo de Dionisios. Sarcófago. The Art Museum, Princeton University.
- 141 Dionisios y Ariadna en Naxos. Sarcófago en Baltimore, Walters Art Gallery.
- 142 Escenas de la infancia en una versión posterior. Sarcófago en Baltimore, Walters Art Gallery.
- 143 La *domina* y cesto con la serpiente. Pompeya, Villa dei Misteri.
- 144 Concepción dionisíaca del mundo. Sarcófago en Salerno.
- 145 Variación del tema de la ilustración 144. Sarcófago en Roma, Vaticano, Museo Chiaramonti.
- 146 Concepción del mundo con la *ascensio* de Dionisios y de Ariadna. Disco de arcilla en Brindisi, Museo Provinciale.

ÍNDICE TEMÁTICO

- abaton*, 140
abeja, 48
abeto, 168
Abrams, Meyer H., 32
Abruzos, 56
aceite, 62
achanés, 76
acrobacia del juego con el toro, 23
adivinación, 62, 159, 166
Adonis, 264
adoración, gesto, 29
adormidera, 31
Adrastea, 45
África, 52, 71
Afrodita, 85, 86, 135, 142, 254
agricultura, 42
agua, 108, 163, 166
águila, 111
Aidos, diosa, 246
aion, 138
aiónios zoé, 15
Alceo, 136, 148
alegoría, 58
Alfeo, río, 132
alimento de los dioses, 39
Alpha canis, estrella, 63
alquimia, 171
altar, 27, 75, 81, 108, 132, 141, 156, 203,
 209, 209, 249
Altea, 65, 218
amamantar, 102
amor, 102
Arnongo, isla, 207
Ananio, poeta yámbico, 58
andráchne, 226
Andreae, Bernhard, 94
Andrómaco, 55, 56
Andros, isla, 122, 208, 226
Anfictión, 108, 121
anillo, v. Cnosos
animal, 14, 21, 35, 62, 68, 101, 103, 126,
 221
Antedón, 134
anthein, 207
Antoninus Liberalis, 36, 36, 44, 130, 173
año nuevo, 42
apodemia, 150, 155
Apolo, 47, 82, 84, 106, 148, 164, 227, 148-
 156, 159-168
– Bakchios/Bakchos, 165
– culto, 112, 150, 167
– Dionysodotes, 152, 152
– estatua dorada, 47, 47
– mito, 147, 154
– nacimiento, 84, 149, 164
– Python, 152
– religión, 151, 169
– sacerdotes, 152
– templo/santuario, 47, 74, 151, 156, 159,
 183, 159-169
– y Dionisos, 151, 164, 183
– huellas del trípode en el templo, 161
Apolodoro, 46, 83, 113, 121, 129, 134, 174,
 247
Apolonio de Rodas, 36, 53, 180
apoteosis, 85, 178, 184, 249, 253, 253, 256,
 263
Apulia, 44
Aquiles, 64
– escudo, 58, 79
árabes, 39, 70
árbol, 68, 115, 115, 226, 254, 257, v. made-
 ra
– brezo, 196
arca, 257
Arcadia, 37, 135, 207
arcaísmo, época arcaica, 39, 47, 52, 76, 87,
 107, 114, 128, 134, 137, 145, 160, 170,
 184, 188, 190, 192, 196, 214, 216, 260
Arcanes, palacio, 52
arcanos, 257
arco, 25
arconte basileo, 126, 214, 216, 229, 231,
 242, 244
– esposa, reina, 65, 202, 204, 209, 214, 215,
 244, 247, 256
arder, incendio, 173, 174, 179 v. rayo fuego
aren, *arnodos*, 220
Areteo de Capadocia, 191, 191, 214
argonautas, 53, 180
Argos, 63, 81, 127, 134, 146, 127-131
Ariadna, 10, 73, 94, 103, 109, 115, 141, 142,
 146, 186, 189, 213, 252, 262, 73-95
– Afrodita, 84

- Ariadna, muerte, 83, 193
 – tumba, 81, 94, 131, 140
 Aridela, 82, 86, 88, 94
 Arihagne, 79
 Aristófanes, 113, 163, 226, 230, 232, 237,
 256
 Aristonous Corinthius, 45, 153
 Aristóteles, 102, 117, 228
 Arnobio, 90, 193, 215
 Arquelao, 42
 arqueología, 19, 20, 31, 149, 202, 244, 259
 arquetípico, 10, 37, 39, 95
 arquitectura griega/minoica, 10, 19.
 Arquíloco, 212, 212
 Arístides, 123, 234
 arte, 29, 35
 – obra de arte, 19, 79
 – de la antigüedad, 99
 – arcaico, 27, 68
 Artemisa, 26, 69, 79, 101, 113, 115, 116,
 134, 150, 80-85
 asar, 173, 178, 183
 ascensión, 119
 Asia Menor, 46, 53, 104, 113, 150, 168
 Atenágoras, 86, 86, 87
 Atenas, 35, 61, 65, 65, 80, 84, 92, 133, 136,
 136, 153, 153, 176, 192, 219, 223, 229,
 241, 243, 248, 256, 261, 107-113, 118-
 128
 – Academia, 122, 127, 132, 221
 – Acrópolis, 122, 203
 – ágora, 66, 123, 208, 211
 – barrio de alfareros, 108
 – *bukoleion*, 202, 214, 241, 241, 244, 248,
 255, 213-218
 – ciudadanas / mujeres, 119, 153, 156, 202,
 106, 213
 – comedia, 228-240
 – crátera, 211
 – democracia, 237
 – estado, 120, 192, 229
 – fiestas dionisíacas, 202-220, 258
 – historia, 225
 – muchachas, 113, 115
 – Partenón, teja, 78
 – puerto, 108
 – reina, 201
 – salpinx, 127
 – teatro, 73, 126, 127, 220
 – templos, 109, 127, 202
 – tragedia, 218-228
 Atenea, Palas, 29, 75, 82, 109, 182, 194,
 228
- Ateneo, 31, 55, 94, 108, 117, 122, 132, 139,
 202, 212, 224
 Ática, 57, 73, 75, 80, 88, 107, 119, 121, 134,
 141, 141, 144, 153, 193, 196, 206, 216,
 229, 236, 254, 106-118
 atlantes, 263
 atletas, 251
 atmósfera, 10, 20, 23, 32, 35, 50, 99, 211,
 218
 ausencia del dios, 155
 ave, pájaro, 23, 35, 82, 118
axios tauros, 127, 133
- Babilonia, 103, 118, 263
 bacanales, 243, 249
 bacante, 50, 56, 62, 65, 94, 145, 151, 157,
 165, 168, 208, 216, 242, 254, 258
 Baco, 39, 46, 54, 59, 103, 139, 142, 146,
 155, 159, 177, 193, 209, 243
 – árabe, 181
 Baquillides, 135
 barba, barbudo, 70, 196, 261
 barca, 94, 94, 111, 122, 266
 barco, nave, 76, 106, 108, 111, 113, 122
 – procesión del barco provisto de ruedas,
 108, 122
 Bartocchi, F., 252
 Basilisa, 215, 248
 bastón, v. vara
 Baudelaire, Charles, 32
 Bayard, L., 149
 baño, 139, 140, 259, 261
 Beaufort, Francis, 46
 Beazley, J. D., 56, 64, 81, 235
 Becatti, Giovanni, 256
 belleza, 22
 Bendinelli, Goffredo, 59
 Benton, Sylvia, 70
 Beocia, 43, 107, 109, 120, 130, 134, 139,
 141, 142, 153, 156, 226
 Berthelot, M., 171
 Bethe, Eric, 126
 Biblia, 15, 60, 106, 179, 181
 Bieber, Margarete, 226, 226
 Bielefeld, Erwin, 251
 biografía, 16
 biología, 14
bios, 33, 138, 147, 240, 249, 255
 Bischoff, E., 35, 148
 Bleguen, C. W., 185
 Boehm, Fritz, 116
 Boethius, Axel, 153
 Boll, Franz, 154

- Boll-Bezold-Gundel, 263
 Bonn, ánfora, 252
 Bootes (constelación), 114
bos primigenius, 72
 bosque, 217
 botas de caza, 52
 Bourguet, Emile, 140, 156
 Bousquet, Jean, 168
 Boyancé, Pierre, 247, 255, 263
 Bozzano, Ernesto, 162
 Brauron, 113, 115, 126
 buey, carro de bueyes, 114
- caballo, 158, 224
 cabeza, postura, 158, 187, 190
 cabra, 45, 65, 67, 72, 78, 166, 176, 178, 224,
 v. macho cabrío
 – piel de cabra, 120, 224
 cabrío, 72, 146, 173
 cadáver, 114
 caja, 134
 camino, 78
 campesino, 59, 206, 221, 230
 cantante, v. Orfeo
 carají, 25
 carne cruda, 70, 72, 146, 164, 171, 174
 carnero, 132
 carro, 103, 114, 122, 125, 186
 casa cúbica, 42
 castigo, 61, 65, 134, 222
 ceguera, 65, 128
 celebración de las antorchas, 154
 cena, 181
 ceniza, 171
 ceniza, 171
 cepa, v. vino
 ceremonia, 45, 50
 – sacrificial, 169
 cerveza, 40, 50
 – de miel, 39
 cesto, 28, 45, 183, 187
 cetro, 184
 Cibeles, 53, 112, 185
 ciencia, 13, 99, 105
 ciervo, piel, 110
 Cilene, gruta, 45
 cinta, cintas, 258
 círculo, 77
 circuncisión, 189
 Clea, 159
 Clitemnestra, 115
 Cnosos, 19, 29, 61, 76, 78, 82
 – anillo dorado, 29
- espacio de danza, 76, 79, 91
 – estatuillas de cerámica, 29
 – monedas, 78, 82, 82, 86
 – palacio, 26, 29, 50, 76, 184
 – sello, 20, 24, 26, 28, 89
 – tablas, 65, 79
 – vaso minoico, 28
 cocción, 165, 174
 -del cabrito en leche, 178
 colegio de mujeres, 120
 cólera, 31, 187
 columna, 26, 29, 75, 78, 118, 248
 columpio, 115
 – fiesta del columpio, 125, 216
 comedia griega/ática, 62, 206
 comercio marítimo, 123
 – piratas, 113, 122
 comida, 146
 competición de bebida, 216
 – dramática, 222, 224
 concha de caracol, 80
 conciencia, 13, 102
 concilio de Constantinopla, 59
 construcción circular, 185
 conversación erótica/mística, 216
 corazón, 183
 Coré, 90
 coribantes, 185
 corneja, 82
 corona, 74, 103, 125, 187 217, 248
 – de Ariadna, 85
 – de trigo, 83
 cosecha de la aceituna, 62
 cosmos, cósmico, 26, 43, 106
 costumbre popular, 158
 Creta, 9, 19, 95, 99, 104, 107, 112, 134, 137,
 185
 – escritura lineal cretense (lineal B), 19,
 30, 53, 60, 64
 – himno cretense, 89, 185
 – mito cretense, 69, 185
 croco, 28
 Cronos, 39, 185
 cruz, 82
 cuaternidad, 82
 cuchillo, 185
 cuerno, 51, 55, 89
 cuerpo, 22
 cueva de Araña, 39
 culto, 10, 20, 23, 26, 38, 40, 48, 70, 79, 82,
 104, 113, 118, 158, 167, 184, 199
 – canto, 166
 – ceremonia, 9, 29

- culto, cueva, 38
- espacio, 27
- estatua, 26, 53, 110, 121, 223
- instrumento, 24, 27
- leyenda, 84
- lugar, 20, 26, 80, 128, 223
- misionero, 106
- monumento, 27, 197
- relicario, 118
- repeticiones culturales, 106
- triéptico, 137
- cultura, 25, 60
 - cretense, minoica, 19, 22, 66, 89, 184
 - de los palacios, 26, 32, 35, 48, 52, 62, 71, 89, 139, 148, 184
 - época micénica, 9, 21, 23, 62, 104, 124, 134
 - historia de la cultura, 9, 107, 112, 118
 - introductor de cultura, 107, 113
- curetes, 190
- danza, 24, 26, 35, 62, 68, 74, 103, 105, 124, 158, 190, 217, 222
- de armas, 185
- de San Juan, 103
- de San Vito, 103
- del laberinto, 84
- espacio, 76, v. Cnosos
- descuartizamiento, v. despedazamiento
- desgarramiento, 55, 59, 70, 72, 89, 107, 110, 137, 146, 167, 171, 174, 190
- desnudez, 29, 35, 137, 190
- despedazamiento, 89, 164, 167, 178, 180, 184, 187, 190, 199
- destino, 222
 - diosas del destino, 35
- día y noche, ritmo, 35
- dios del clima, 46
 - sufriente, 61
- diosa de los misterios, 87
 - del amor, 84
- disfraz, 217, 225
- doble año, 143-146
- dragón, 48
 - acuático femenino, 131
 - femenino, 149
- drama, actor, 15, 198
- dualidad, 27
- ebriedad, 65, 100, 100, 114, 124, 146, 158, 218, 222, 226, 246, 261
- Egipto, 255
- Egipto, 22, 32, 35, 40, 44, 48, 53, 58, 63, 63, 65, 77, 123, 127, 134, 175, 189, 205, 208, 255
- Egisto, 115
- Egostena, 122
- elemento social, 223
- Eliano Claudio, 51, 66, 130, 135, 137
- emanación, 149, 149, 163, 163
- embarazo, 51, 84
- embriaguez, 10, 100, 103, 223, 248
- enfermedad, 101
- enianos, 153
- epifanía, 144
- equinoccios, 35
- escalera, 74, 164
- escarabajo, 21
- escorpión, 63, 69
- escritura, 23, 73
- esculturas pequeñas, 19
- esfera sexual, 199
- espacio, 16
- espejo, 186, 190
- espiral, 75, v. meandro
- Esquilo, 69, 88, 227
- estado, 118, 137, 206, 217
- estatua, 122, 128, 139
 - de la túnica, 112
 - colosal, 112
 - sentada, 197, v. trono
- estrella, constelación, 43, 60, 72, 117
 - conversión en estrella, 43, 63, 69, 83, 85, 114
- Etolia, 64
- excavaciones, 19, 25, 36, 51, 52, 70, 74, 111, 113, 118, 163, 178, 261
- Falero, 125
- Fales, 62
- falo, 28, 62-63, 92, 99, 108, 124, 132, 183, 225
 - de madera de higuera, 183
- faloforías, 63, 170, 198, 206, 121
- falogogías, 63, 170
- Fedro, Berna, 125
- femenino, 95, 99, 101
- Festos, ánfora, 29
 - copa, 24, 26
 - más antiguo, 24, 26, 29
- fiesta de gratitud, 109
 - de las antorchas, 158
 - de las vírgenes, v. columpio
- de los columpios, 115
- de los efebos, 109
- invernales, 57
- nocturnas, 45
- secretas de mujeres, 142

- figura sentada, 23, v. trono
 filisteos, 50
 Filocoro, 166
 Filodamo, 155
 filosofía, 10, 10, 16, 99, 147
 flor, 9, 10, 38, 103, 144, 209, 22-29
 forma circular, 83
 frenesi, 100
 fuego, 173
 fuente, 131, 163
 guerra contra los persas, 76
 hacha doble, 139
 – portador de hacha, 153
 hechicería, 66, 66
 hidromel, 40
 hijas de un héroe, 134, 223
 historia de la religión, 9, 19, 24, 60, 105,
 223
 hollín, 171
 hombre 101, 137, 199, 216
 – sociedades de hombres, 224, 224
 hormiga, 39, 80
 hoz, 83
 imagen, 12
 – primigenia mítica, 9
 imitación, 62
 incesto, 87, 184
 inconsciente, 102
 infiernos, 70, 75, 197, 206
 – descenso a, 76
 – dios, 69, 197
 – diosa, 84
 – reina, 31, 91
 – rey, 198
 inmortalidad, del alma, 15
 inscripción de Agripinilla, 242, 249
 isla nupcial, 93
 juego, 25, 217, 224
 – Olímpicos, 40
 juez, 217
Komos/komazein, 62
 Korcula, isla, 9
korykion antron, 44
korykos, v. saco de cuero
kraterizein, 248
 laberinto, 74
 – angular, v. meadro
 – señora, 83, 73-74
 Laconia, 112, 134
 lactante, 206
 lagar, 58, 119
 lamento, 58
 laurel, 73, 106, 166
 leche, 35, 101, 103
 lengua, 10, 16, 19, 25, 60, 99
 lenguaje obsceno, 158
 león, 20, 24, 68
 – hombres león, 71
 Leonidi, 134
 Lesbos, 199
 Leto, 25
 Liber, 61
 licno, 45, v. cesto
 liebre, 72
 lira, 166
 literatura, historia, 10, 13, 222
 llamada, invocación, 106, 198, 216
 llegada, 40, 41, 48, 60, 94, 108, 130, 137,
 137, 145, 147, 141, 206
 – desde el norte, 73, 104, 128, 151
 – desde el sur, 64, 73, 104, 112
 – en el Peloponeso, 132
 – en mulo, 124
 – en Naxos, 261
 – formas, 105
 – por mar, 73, 122, 126, 134, 108-113
 lobo, 129
 locura, loco, 10, 100, 137
 luna, 82, 93
 – diosa lunar, 93
 – llena, 90, 93, 188
 luz, 26, 37
 – año solar, 37, 106
 – solar, 14, 166
 – salida del sol, 106
 – solsticio, 37
 Macedonia, 112
 macho cabrío, 65, 89, 115, 186, 189, 229,
 221-225, 259 v. cabra
 madera de ciprés, 71
 – de higuera, 94, 139
 – de vid, 94, 139
 madre de los dioses, 20, 61
 – diosa madre, 30
 – gran madre, 53, 91, 188
 – madre e hija, 95
 – *mater dolorosa*, 61
 – religión madre, 21
 – tierra, 69

- madre, vientre materno, 35
 manzana, 189, 251
 mar, 21, 25, 43, 122, 130, 174
 – Egeo, 26, 92, 104, 110, 128
 – Negro, 124
 – Tirreno, 113, 124
 – animal marino, 23
 – travesía por mar, 134
 máscara, 59, 67, 67, 125, 197, 197, 197,
 217, 223
 masculino, virilidad, 28
 matabueyes, 129
 matanza, 222
 meandro, 74, 83, v. laberinto
 Megapentes, 61, 134
 Melampo, 62, 199
 ménade, 35, 56, 73, 101, 105, 124, 130,
 137, 146, 190
 Mera, perra, 125
 mes, 35, 106, 147
 – Anthesterión, 166, 206
 – Apellaios, 147
 – Bysios, 166
 – Elaphebolión, 206
 – Gamelión, 206
 – Maimakterion, 206
 – Poseideon, 206
 mescalina, 33
 metal, 107
 mezcla de bebidas, 198, 206
 – de vino y agua, 120
 micénicos, 23, 62
 miedo, 16
 miel, 39
 milagro, historias maravillosas, 35
 Mileto, 74
 mina, 110
 Mineo, hijas, 134
 Minos, 19, 69
 – arte, 9, 19, 24, 29, 50, 62, 76, 99
 – calendario festivo, 35
 – cultura minoica, 10, 19, 35, 50, 60, 62 76,
 104, 134, 137
 – religión, 95
 Minotauro, 75, 82
 misión, 106
 misterios, 38, 107, 205, 248
 – eleusinos, 38, 50, 76, 95, 248
 – órficos, 172
 mitología, esencia, 9, 25, 26, 35, 61, 68, 83,
 106, 199, 224
 mitra, 217
 Mitrephoros, 217
 médico, 50, 152, 191
 mono, 116, 118
 monstruo, 76
 montaña, monte, 20, 22, 26, 65, 73, 130,
 217, 156-160
 – Casio, 46
 – Citerón, 139, 210
 – Córico, 45
 – Dicte, 38, 72, 187
 – Dindimo, 53, 180
 – diosa, 55
 – Drios, 94
 – Dulikbaba, 180
 – Ida, 38
 – Licaón, 37
 – Pangeo, 157
 – Parnaso, 45, 150, 165, 167, 150-153, 155-
 160
 – Rodope, 157
 – Albanos, 242
 monumentalismo, 22
 monumento de madera, 142
 mortalidad, 10
 mosto, 112, v. vino
 movimiento, 19, 22, 29, 158
 muchacha, 216
 muerte, 15, 21, 22, 76, 101, 134, 166
 – culto de los muertos, 51
 – juegos fúnebres, 164
 – lamento fúnebre, 181
 – pulsión de muerte, 147
 – reino de los muertos, 132
 mujer primigenia, *passim*
 – apoteosis, 85
 – del mar, 129
 mulo, 124, 158
 mundo, concepción (imagen) del mundo,
 83
 – historia universal mítica, 190
 – relación con el mundo, 21
mundus patel, 166
 mutilación de los genitales, 189
 nacimiento desde el muslo, 64
 narcótico, 103
 naturaleza, 10, 19, 23, 27, 68, 99, 103, 147
 – diosa, 20, 23
 nautilo, 21
 Naxos, isla, 92, 112
 nereidas, 21
 Nietzsche, Friedrich, 9, 10, 99, 101, 102,
 104, 105, 224
 nieve, 157

- Nilo, 35, 63, 134
 Nilsson, Martin P., 9, 198
 ninfa, 25, 174
 Ningursag, 118
 niño divino, 188
 nodriza, 36, 73, 92, 94, 101, 134, 137, 160,
 174, 186, 189, 191, 201, 258
 nombres, 20, 27, 68, 113, 134
 – de personas, 69
 – dionisiacos, 9, 60, 63
 – secretos, 83
 novia, 93, 119, 120, 122, 214, 245, 250-254
 – baño, 251
 – cámara, 140
 – del dios, 82
 novio, 93, 214, 217, 248
 números, «2», 24, 26, 35, 68, 124, 134
 – «3», 69, 113, 134, 206
 – «4», 35, 82
 – «5», 113
 – «9», 69
 – «10», 206
 – «14», 61
 – «16», 61
 – «50», 64
 obsesión, 158
 odre, 217, 224
 ofrenda de consagración, 21
 ojo, 14, 29, 46, 196, 257
 Olimpia, 35
 olla, 174
 ombligo, 27
 ónfalo, 149, 162
 opio, 30
opora, 63
 Orfeo, órfico, 68, 105, 166
 órgano conservado, 165
 orgía, 104
 Oriente, antiguo, 23, 29
 – Próximo, 22
 Orión, 43, 63
 Ortega y Gasset, I., 105
 Osiris, 196
 oso, piel de oso, 47
 Otto, Walter F., 10, 101, 102, 105
 palacio, v. cultura de los palacios
 – de Néstor, 61
 Panonia, 10
 pantano, templo en los, 206, 216
 pantera, 103, 190
 – carro tirado por, 186
 – hombres pantera, 71
 parusía, 21
 patología, 10, 103
 patrona, 112
 Pausanias, 133
 peán, 106, 152, 166
 pecador, 137, 222, 224
 Peloponeso, 9
 pelota, 251
 pentaetírida, 113
 Penteo, 61, 134
 periodicidad, 23, 105
 – bienal, 106, 137, 190, 197
 perro de caza, 146
 Perseo, 134
 Perséfone, 26, 69, 95
physis, 14, 20
 Picard, Charles, 9
 piedra, 29, 158
 pilar, 27
 Pilos, 9, 62, 69
 – arcilla, 60, 69, 104
 pintura, 19
 – de vasos, 124
 – murales, 21, 62, 76
 pisar la uva, 190, 224, v. vino
 pitia, 167
 Pitio, 65
 píticos, juegos, 164
 planta, vegetal, 10, 14, 20
 Pléyades, 56
 Plotino, 15
 Plutarco, 16, 197
 Plutón, 69
 Polimno, 216
 polípo, 21
 Pompeya, friso en la Villa dei Misteri, 248
 Pomponio Mela, 46
 Poseidón, 14, 21, 43, 206
 Prátinas de Fleo, 224
pregma theion, 248
 prehistoria, 21, 107, 118, 147
 Preto, hijas, 134
 – rey, 134
 procesión, 62, 63, 198, 206, v. barco, faloforías
 – de antorchas, 66
 procreación, 28, 101, 158, 199
 prohibición, 35
 Prometeo, 107
 Prosimno, 216
 psicogonía, 95
 psicología, 104

- psyché**, 15
 público / secreto, 134
 pulsión, 147

 rastro, 35
 – fiera, 103
 rayo, 36, 47, 84, 140, 195, 212, 171-174
 Rea, 20, 35, 95
 realidad espiritual, 68
 red de caza, 72
 reina, 83, 124, 217
 relicario de culto, 118
 religión, 10, 16, 21, 25, 35, 61, 99, 103,
 107
 – mitológica, 106
 renacimiento, 15
 resplandor, 37, 41
 reunión de bebedores, 216
 rey, 83
 risa, 224
 rito, 38, 105, 118
 ritón/cuerna, 124
 Rodas, 35
 Rohde, Erwin, 10, 104
 Roma, 19, 35, 61, 190
 ronda, 76
 rosetón, 83
 rueda, v. carro; barco provisto de rueda

 Sabazius, misterios, 248
 sacerdote, 62, 69
 sacerdotisa, 29, 50, 56, 112
 saces, 104
 saco de cuero, 44, 151
 sacrificio, ceremonia sacrificial, 38, 107,
 137, 190, 222
 – de un toro, 137, 222
 – de una cabra, 68, 166, 198, 224
 – de una res, 61
 – humano, 146
 – místico, 223
 – ofrenda, 29
 – víctima sacrificial, 166, 223
 Samos, 199
 sangre, 36, 42, 172, 177, 181, 189, 222
 – baño, 129
 Sannion, 63
 sarcófagos de mármol en Baltimore, 141,
 142, 258, 261
 – áticos, 248
 – sátiro, 190, 224
 satiriasis, 121
 sátiro, 35, 190, 198, 248

 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von,
 102
 Schopenhauer, Arthur, 103
 sello, v. Cnosos
 – de arcilla, 53
 Semele, 198, 206
 semen, 95
 sensualidad, 99
 señora del laberinto, 91
 ser, 15, 147
 – humano, 10, 16, 20, 22, 25, 35, 61, 68,
 100, 103
 – antropomorfo, 21
 – cabeza humana en cuerpo animal, 68,
 222
 – existencia humana, 9
 – y animal, 147
 – y cosmos, 106
 – y dios, 24, 26, 61, 101
 seres fantásticos, 68
 – vivos, 14, 95, 137, 147, 222
 serpiente, 24, 26, 29, 50, 60, 87
 Sileno, 62, 124, 217, 248
 Sirio, 35, 63
 – año, 147
 – salida temprana, 35, 63, 147
 sistro, 63
 Skopelos, 104
 sociología, 223
 Sócrates de Atenas, 75
 Sófocles, 76
 sol, v. luz
 sombra, 37
 símbolo, 10, 63, 74
 subterráneo, 26, 107, 166, 197
 sueño, 25
 suertes adivinatorias, 162, 166
 sufrimiento, 61, 137, 224
 superstición, 40, 79, 211
 sustitución, representación (ritual), 16,
 125, 166, 223

 tablas de arcilla con escritura lineal, 60
 teatro, 10, 113, 206
 Tebas, 107, 134, 198
 – palacio, 107, 140
 Tegeto, 25
 Temis, 35
 Temistio, 224
 templo, 10, 21, 29
 – junto al mar, 132
 Tenedos, isla, 137
 teomorfo, 222

- terracota, friso, 190
 Teseo, 75
 Téspis, 222
teoría, 113
 tíadas, 47
 tíaso, 217
 tiempo, 15, 16
 – atemporalidad, 22
 tigre, 103
 tiro, 35, 217
 Titán, titanes, 190
 torero, 23
 toro, 23, 42, 50, 60, 99, 137, 222
 – cabeza, 76, 83, v. ritón
 – dios, 50
 – epifanía, 197
 – forma, 83
 – niño 89
 – ojo, 197
 – pie, 52
 – salto del toro, 23
 totalidad, 83
 Tracia, tracio, 104, 112, 166
 tíadas, 61, 137
 tragedia, 61, 222, 222, 223, 224
 transmisión hereditaria, 10
 trascendencia, 22, 24, 30-34
 trietérida, 106, 137, 190, 197, 223
 trípode, 151, 222, v. Apolo
 trompeta, 216
 trono, entronización, 184-190
 – figura en el trono, 118, 197
 Troya, 138
 tumba del templo de Cnosos, 27
 unión amorosa, 125, 158, v. boda, educación
 Urània, 142
 uva, v. vino
 vaca preñada, 51
 vara de Hermes, 87
 – vara de pastor, 24
 vasos de las leneas, 197
 vegetación, 10
 Ventris, Michael, 9
 vestimenta femenina, 112, 125
 víbora, 55
 vida, 9, 16, 19, 24, 99, 102, 112, 158, v. *zōé*
 – culto, 50, 199
 – destrucción/indestructibilidad, 9, 16, 147, 216
 – eterna, 16
 – finita, 13, 16
 – infinita/después de la muerte, 10, 16
 – origen, 27
 vino, 35, 50, 100, 103, 112, 124, 158, 198, 223
 – y agua, 108
 – aldea vinícola, 107
 – bebida, 248
 – bodega, 107
 – cepa, 222
 – cultura, 69, 107
 – dios, 50, 104, 113, 125, 216
 – país vinícola, 104, 107
 – puerto, 112
 – racimo (uva), 104, 190
 – vasija, 124, 198, 206
 – vendimia, 112, 190
 – vid, 10, 125, 190, 198
 – vinicultura, 107, 223
 – viña, 107
 visión, 10, 14, 19, 37, 50, 68
 – capacidad visionaria, 26, 29, 102
 vuelta, 76
 Vulci, ánfora ática, 35
 Wagner, música, 102, 103
 Whitman, Walt, 199
 Wiegand, Theodor, 74
 Wilamowitz, Möllendorff, Ulrich von, 104
 Wolters, Paul, 74

zēon, zēa, 14, 69
 Zagreus, 67-73
 Zeus, 14, 25, 35, 61, 69, 83, 198, 206
 – Karios, 113
 – nacimiento, 35
 – nombres, 37, 83
 – pañales, 35
zōé, 10, 15, 20, 50, 63, 68, 95, 101, 137, 190, 199, 216, 222, *et passim*
zōein, 14
 zoología, 15