

## TRAGEDIA GRIEGA Y RELIGIÓN

The author of the paper considers that Tragedy and Religion in Greece can be studied with successful results if the information that religious phenomenology offers is taken into account. In six tragedies by Aeschylus, Sophocles and Euripides the previous factor is acknowledged and in these works possible examples of the following religious phenomena: piety, acts of gods, criticism, prayer, shrine and power, are described.

Estamos convencidos de que un enfoque o método pretendidamente novedoso no es siempre ni necesariamente bueno y útil, ni todo lo nuevo que uno hubiera deseado. No obstante, sí creemos que es menos frecuente entre los estudiosos el análisis de los textos trágicos, teniendo presente los resultados obtenidos en el campo de la fenomenología de la religión, que, como sabemos, se ocupa del estudio de los distintos fenómenos religiosos, llámense *poder*, *sacrificio*, *oración*, *salvador*, etc., pero también de su inserción en la vida social, así como aclararlos y comprenderlos, utilizando datos extraídos del mayor número posible de culturas.

Con la mirada puesta en esos datos iniciamos nuestro examen del hecho teatral y religioso griego, pero, como no podía ser de otro modo en un trabajo de la extensión que nos hemos propuesto, le hemos señalado unos límites: nos centraremos en el estudio de seis tragedias: *Coéforos* de Esquilo, *Electra* de Sófocles y *Electra* de Eurípides, por

un lado, y *Suplicantes* de Esquilo, *Edipo en Colono* de Sófocles e *Hipólito* de Eurípides por otro. Las tres primeras han sido elegidas por coincidir en el mito que tratan y las otras por presentar, según nuestra opinión, los rasgos característicos de un importante fenómeno religioso, que intentaremos analizar y destacar dentro del tema que cada una trata.

Pero, además, como estamos convencidos de la importancia que tiene, al analizar un texto antiguo, el que se tengan en cuenta a la vez las coordenadas político-sociales, económicas, religiosas, etc., en las que fue creado y entre las que incluimos y destacamos el público al que iba dirigido, datos todos ellos que ayudan al estudioso de la fenomenología a insertar los hechos religiosos en el ámbito de la vida social<sup>1</sup>, comenzaremos nuestro estudio con un breve acercamiento a la fiesta en la que el público griego, principalmente ateniense, contemplaba escenificados los textos de las seis tragedias, objeto de nuestro trabajo.

### *Tiempo y espacio sagrados: la fiesta*

Sin entrar ahora, pues no es el caso, en el apasionante problema del origen de la tragedia en Grecia, disponemos de un dato histórico sobre el que no existe duda alguna: las tragedias eran representadas desde su origen principalmente durante las fiestas de Atenas llamadas *Grandes Dionisias* o *Dionisias Urbanas* (Τὰ Διονύσια ἐν ἄστει), celebradas en honor de Dionisio. Esta sería la coordenada política, social y religiosa en la que, pensamos, se debe insertar nuestro estudio en las dos vertientes señaladas, con el fin de que los hechos allí analizados sean comprendidos en toda su dimensión<sup>2</sup>. En este sentido no creemos

<sup>1</sup> Además, podemos afirmar que en época clásica no existe teatro desacralizado, sino que es a la vez secular y sagrado, como dice P. E. Easterling en su artículo, *Greek poetry and Greek religion*, publicado en la obra colectiva *Greek religion and society*, editada por él mismo y J. V. Muir en Cambridge, 1985, p. 36.

<sup>2</sup> Sobre los festivales religiosos y la vida ateniense, cf., por ej., Paul Cautledge, *The Greek festivals* en la citada obra, *Greek religion and society*, pp. 98 y 127. Cf. también Tucídides II 38, en donde resalta la importancia de los festivales en la vida ateniense.

superfluo<sup>3</sup> para nuestro propósito el que recordemos brevemente algunos datos de la festividad religiosa en la que sabemos que, sobre todo, fueron representadas las tragedias, como acabamos de recordar.

Las *Dionisias Urbanas*, llamadas así en oposición a las *Dionisias Rústicas* (κατ' ἀγρούς), sin duda más antiguas, nacen bajo el patrocinio del Estado<sup>4</sup> y se celebran en honor de Dioniso Ἐλευθερέυς, cuya estatua y culto fueron conducidos a Atenas desde Eleuteris<sup>5</sup>, lugar fronterizo con Beocia. De su importancia y juventud nos habla el hecho de que fueran presididas no por el arconte βασιλεύς, como las demás fiestas religiosas<sup>6</sup>, sino por el arconte ἐπώνυμος, es decir, por el magistrado más importante del gobierno de la ciudad. Se celebraban en el mes Ἐλαφηβολιών (febrero-marzo), así llamado por las fiestas Ἐλαφηβόλια que en él tenían lugar, en honor de Artemis, y según el modelo de las *Dionisias Rústicas*<sup>7</sup>. Se puede decir que los actos festivos duraban siete días, desde el día 8 al 14, durante los cuales se realizaban los siguientes actos: El día 8 tenía lugar el προάγων, en el que poetas y actores eran presentados al público, así como el sacrificio a Asclepio. Este mismo día por la tarde la imagen de madera de Dionisio era traída desde la Academia, a donde había sido llevada desde su templo junto al teatro; todo un ceremonial que recibía el nombre de εἰσαγωγή. El día 9 por la mañana se celebraba una solemne procesión (πομπή) sacrificial con la participación de los representantes de la ciudad, al final de la cual se sacrificaba el toro traído en la πομπή, estando el día amenizado por coros de niños y hombres. Por la tarde de este mismo día encontramos el κῶμος, una

<sup>3</sup> De todas formas en las fiestas se pueden rastrear las costumbres y creencias más antiguas de la religión griega, como señala M. P. Nilsson en *Greek Folk Religion*, Filadelfia, 1972, p. 40.

<sup>4</sup> Posiblemente instituidas por Pisístrato en honor de Dionisio. Cf. L. Deubner, *Attische Feste*, Berlin, 1932, p. 139 y L. Gernet y A. Boulanger, *El genio griego en la religión*, trad. esp., México, 1960, p. 210.

<sup>5</sup> Cf. A. Pickard-Cambridge, *The dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1988<sup>2</sup>, p. 57, en donde habla de un tal Pegaso como probable portador de la imagen del dios a Atenas.

<sup>6</sup> Cf. Jon D. Mikalson, *Athenian popular religion*, Chapel Hill y Londres, 1983, p. 84.

<sup>7</sup> Cf. L. Deubner, *o. c.*, pp. 134-138 y A. Pickard-Cambridge, *o. c.*, pp. 42-56.

procesión dionisiaca más carnavalesca e informal que la anterior, en donde los insultos y las bromas entre los participantes eran elementos destacados. El día 10 estaba reservado a las representaciones de comedias, desde el año 486 en el que lo fueron por vez primera, y los días 11 al 13 les tocaba el turno de las tragedias. Las fiestas terminaban el 14 con la reunión de la asamblea popular de los 500 para juzgar los distintos aspectos del festival y la posible recompensa (una corona) o no a los responsables de su celebración.

A estos datos añadiríamos que durante las *Dionisias Urbanas* eran presentados a Atenas los tributos de las colonias y los aliados y durante ellas desfilaban como hoplitas y posteriormente ocupaban los primeros asientos en las representaciones los hijos de los que habían muerto heroicamente por la patria<sup>8</sup>.

En resumen, nos encontramos con que las representaciones teatrales, y por tanto las tragedias, formaban parte importante —ocupaban 3 de los 7 días— de estas fiestas, celebradas en honor de un dios, Dionisio y, por ello, eran consideradas como un *acto de culto* más, con todo lo que eso debía de significar a la hora de la elección de los temas y su tratamiento por parte de los autores. Sobre este aspecto el profesor Adrados, en su conocido libro sobre los orígenes del teatro<sup>9</sup>, escribe lo siguiente: «*La tragedia es un acto de culto de la ciudad, trata temas ciudadanos, enseña al pueblo ateniense y busca implícita y aún explícitamente abundancia, paz y felicidad para el mismo. Es ya cosa lúdica, literatura, pero es todavía, al mismo tiempo, cosa sacral*». Por su parte, H. W. Parke, al tratar en su libro sobre los festivales atenienses<sup>10</sup> las *Dionisias Urbanas* y su relación con la tragedia, resalta, entre otras cosas, que: «*el teatro de Dioniso era un recinto sagrado dedicado al culto del dios y las tragedias mismas no eran un entretenimiento secular, sino un rito religioso*».

Así, sin tener todavía en cuenta el contenido de las tragedias, éstas, por el lugar y el tiempo en que eran representadas, reclaman una

<sup>8</sup> Para más información sobre estas fiestas, cf. las citadas obras de Deubner y Pichard-Cambridge. Para nuestro propósito son suficientes los datos que hemos recordado.

<sup>9</sup> *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona, 1972, p. 475.

<sup>10</sup> *Festivals of the Athenians*, Londres, 1977, p. 134.

relación estrecha con el fenómeno religioso griego. Pero, además, estas mismas circunstancias del espacio y tiempo nos pueden permitir poner aún más de relieve la integración de la tragedia griega en un mundo completamente sacralizado. La ocasión elegida por los atenienses para poner en escena las obras de sus autores trágicos (y también cómicos) no es un tiempo profano sino festivo, sacro. Las *Dionisias Urbanas* son una de las fiestas más importantes del recargado calendario ateniense<sup>11</sup> y la fenomenología de la religión ha destacado siempre la importancia capital de la *fiesta* en las creencias de los pueblos, que concentran en ella la mayor parte del culto a sus dioses. La *fiesta* representa un detenerse del hombre en la realización de sus quehaceres ordinarios<sup>12</sup>, una escisión en el tiempo, que pone al hombre en relación con el poder o los poderes con los que se encuentra en el mundo. Ese tiempo se convierte en *tiempo sagrado*, que se destaca sobre la totalidad temporal como particularmente potente; es el tiempo κατ'ἐξοχήν, «el tiempo por excelencia»<sup>13</sup>.

Trasladadas estas breves consideraciones a las fiestas griegas y concretamente a las *Dionisias Urbanas* nos encontramos con que son un elemento de unidad social y de hospitalidad antes de que la misma ciudad existiera. Téngase, por ejemplo, en cuenta la costumbre de la aceptación o exclusión posterior de ciertas personas en las fiestas<sup>14</sup> o la prueba de la solidaridad entre dos ciudades por el hecho de armar sus tiendas juntas en las fiestas. Reciben, además, el nombre de πανηγύρεις, asambleas, término que refleja esa solidaridad del colectivo, de todo el pueblo que puede participar en ellas y que, por tanto, tiene la oportunidad de intentar alcanzar parte de ese poder cósmico que se le revela inalcanzable en el tiempo ordinario<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Cf. A. Pickard-Cambridge, *o. c.*, p. 58.

<sup>12</sup> K. Kerényi, *La religión antigua*, trad. esp., Madrid, 1972, p. 71. Sin embargo, Jon D. Mikalson demuestra, creemos que acertadamente, en su libro, *The sacred and civil Calendar of the Athenian Year*, Princeton, 1975, p. 203, la coincidencia, a veces, entre ciertos días festivos y la celebración de la Asamblea y el Consejo.

<sup>13</sup> G. Van Der Leeuw, *Fenomenología de la religión*, trad. esp., México-Buenos Aires, 1964, pp. 374-378 y K. Kerényi, *o. c.*, p. 67.

<sup>14</sup> Cf., por ej., H. W. Parke, *o. c.*, p. 130.

<sup>15</sup> K. Albert, *Metaphysic des Festes en ZRGG*, (1967), p. 141.

No creemos que los que acabamos de exponer nos haya alejado de nuestro propósito de destacar la relación entre tragedia y religión. Al contrario, si con ello se evidencia la importancia de la ocasión en la que eran representadas las tragedias en las manifestaciones religioso-culturales del pueblo griego, entonces con nuestro acercamiento a las *Dionisias Urbanas* habremos dado un paso más hacia nuestra meta, aunque lo hayamos conseguido desde perspectivas todavía externas al texto mismo de las obras trágicas.

Pero si el tiempo festivo es importante, la fenomenología de la religión destaca el *espacio sagrado* como sitio en donde el poder de los dioses se hace presente<sup>16</sup>. De esta manera el recinto escogido por Atenas para las representaciones teatrales, que está desde un principio unido a un espacio consagrado al dios Dionisio<sup>17</sup>, concede a estas manifestaciones una atmósfera religiosa y cultural, sea cual sea su temática, en donde los participantes, tanto los que representan las obras como el público espectador, pueden sentir e incluso apoderarse de parcelas del poder que allí se manifiesta.

### *Las tres «Electras». Su religiosidad*

Sin olvidar la importancia que para nuestro propósito tienen los datos que acabamos de analizar, podemos pasar ya al análisis de las seis tragedias representadas en las fiestas de Dioniso para resaltar el aspecto que ahora nos interesa: su religiosidad o, quizá mejor, su relación con el fenómeno religioso.

En primer lugar las dividimos en dos grupos de tres. En el primero estudiaremos las tragedias que tratan el mito de Electra, con el fin de ejemplificar en él la posición de los tres trágicos ante la religión tradicional, mientras que en el segundo grupo intentaremos mostrar la relación estrecha de cada una de las tragedias que lo componen con lo que la fenomenología de la religión llama *plegaria, espacio sagrado y poder*.

<sup>16</sup> G. Van der Leeuw, *o. c.*, pp. 378-388 y para Grecia, en concreto, Gernet-Boulangier, *o. c.*, pp. 131-137 y M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion I*, Munich, 1967<sup>3</sup>, pp. 71-77.

<sup>17</sup> Cf. A. Pickard-Cambridge, *o. c.*, passim.

Las tragedias del primer grupo: *Coéforos* de Esquilo, *Electra* de Sófocles y *Electra* de Eurípides plantean un problema que se inserta en el campo de la religión en dos vertientes igualmente importantes. En una, en la divina, un dios, Apolo y su oráculo, *la palabra sagrada*, actúan como verdaderos impulsores de la acción de los hombres<sup>18</sup>, cuya respuesta al mandato divino no es totalmente igual en los tres trágicos, con lo que tendríamos una primera diferencia entre las tres obras mencionadas. La segunda vertiente la situamos en la esfera de la *familia*, ámbito de suma importancia para la fenomenología de la religión<sup>19</sup>, ya que en ella celebra y realiza el hombre sus primeros actos de culto a la divinidad<sup>20</sup>. A esa comunidad religiosa pertenecen tanto el hombre como la mujer, solteros o casados, hasta su muerte y, en todo caso, es lo mejor que les puede suceder, ya que lo contrario significa el exilio y el desamparo divino y humano. Por ello también los lazos familiares son sagrados y las obligaciones de unos miembros con otros pueden exigir actuaciones reprobables desde otra perspectiva. El parricidio y el matricidio son perseguidos con la anuencia, o más aún, con el expreso mandato de la divinidad. Así, pues, y según esto, en las tres tragedias en estudio no se trata un mero asunto familiar, sino que se dramatizan hechos (δρώμενα) que quedan enmarcados, por los motivos expuestos, en el campo de la religión; casi se trata, diríamos, de un acto cultural en el que se realiza un sacrificio con víctimas humanas: Egisto y Clitemestra.

En las tres obras, siguiendo con los rasgos semejantes, se reconoce el *poder de los muertos*, concretamente de Agamenón, al que se traen ofrendas a la tumba<sup>21</sup>, que en *Coéforos* (v. 106), se llama explícita-

<sup>18</sup> «Mediante el Oráculo», escribe Van Der Leeuw, *o. c.*, p. 365, citando a Thurnwald, *se dirige un interrogante a los poderes con la intención de recibir indicaciones para su actuación o para la de los demás por medio de signos*. Cf. también, M. P. Nilsson, *GgR*. I pp. 544-547.

<sup>19</sup> Cf. G. Van Der Leeuw, *o. c.*, pp. 236-243.

<sup>20</sup> Cf. L. Gernet-A. Boulanger, *o. c.*, 203-205.

<sup>21</sup> Así Van Der Leeuw escribe en su *o. c.*, p. 121: «*El animismo de la vieja guardia derivaba la religión del culto a los antepasados. Tenía razón, en tanto que los muertos, en realidad, se consideraban como poderosos*». Pero, un poco después, añade: «*Sin embargo, esto no quiere decir que todos los muertos sean poderosos. Esto depende del poder que hayan tenido en vida y de las circunstancias en que murieron*». Según esto, se comprende la ofrenda en *Coéforos* a Agamenón, rey poderoso en la tierra.

mente altar (βωμός). Del mismo modo y en relación con esto la figura del *padre*, su muerte por la tradición de otro miembro de la familia, la *madre*, se alza en los tres trágicos como el verdadero motor de la mano asesina, que es impulsada por la divinidad al cumplimiento de la venganza de la sangre<sup>22</sup>. Igualmente subyace en estas obras la idea del beneficio o daño que se obtiene según se cumplan o no los *ritos debidos a los muertos*<sup>23</sup>. Así lo creen las tres Electras.

De este modo son varios los elementos comunes, y religiosos, que sitúan, sin dificultad, a las tres obras en un ambiente cultural perfectamente asimilable en unas fiestas religiosas. Pero es que, además, y sin pretender ser exhaustivos, como es obvio, queremos destacar otros aspectos, ahora diferenciadores, que confieren a cada una de estas tragedias un carácter eminentemente sacral y no profano.

#### «Coéforos» de Esquilo. La acción de los dioses

En primer lugar, en *Coéforos* de Esquilo destacan dos aspectos o ideas importantes. Por un lado resalta todo lo relacionado con el culto a los muertos, a los dioses subterráneos y las plegarias y ofrendas que se les dedican. La tumba-altar de Agamenón aparece desde un primer momento como protagonista principal, alrededor de la cual se desarrollarán los acontecimientos más destacados. Junto a Zeus, son Hermes infernal (ψυχοπομπός), la Tierra, Perséfone y, en general, los dioses subterráneos, a quienes dirigen Orestes, Electra y el coro de mujeres troyanas sus plegarias y a los que hacen libaciones, pidiendo apoyo para sus planes. Tanto Orestes como Electra hacen sendas plegarias a Hermes infernal (v. 1 ss. y 123 ss., respectivamente). Así, por ejemplo, Orestes, junto a la tumba de su padre Agamenón, pide (v. 1 ss.): «*Oh Hermes infernal, tú que contemplas el poder de mi padre, sé el salvador y el aliado de mí que te lo pido*»<sup>24</sup> y Electra, vertiendo liba-

<sup>22</sup> Cf. M. P. Nilsson, *GgR*. I pp. 100-101, que estudia la figura de las Erinis como diosas vengadoras y G. Van Der Leeuw, *o. c.*, pp. 171-176, en donde estudia las distintas nociones sobre la figura del padre, que no siempre tiene como rasgo principal la de ser el engendrador y sí la del que ostenta el poder.

<sup>23</sup> Cf. M. P. Nilsson, *GgR*. I pp. 378-384, 750 y 756.

<sup>24</sup> La traducción española de las seis obras que estudiamos la hemos tomado de las siguientes obras: *Eurípides. Hipólito*. Madrid, 1970 y *Esquilo Tragedias*, Madrid, 1966,



ciones en la misma tumba (v. 123 ss.): «*Oh tú el más ilustre heraldo y los de abajo, oh Hermes infernal, ¡ayúdame!*». Pero incluso Zeus es ctónico<sup>25</sup>, cuando Orestes exclama (v. 382 ss.): «*¡Oh Zeus, oh Zeus que desde abajo envías una Ate que al final castiga a las manos audaces y malvadas de los mortales!*». Además, con más insistencia que en los otros autores, se apela aquí a la hija de Zeus, a Justicia (Δίκη), que debe restituir con su intervención el equilibrio en la casa de los Atridas. Así Electra canta (v. 394-399) en responsión antitrófica al coro y exclama: «*¿Y cuándo el exuberante Zeus lanzará su mano sobre ellos, ¡ay, ay! cortando sus cabezas? ¡Que vuelva la confianza a este país! reclamo justicia contra justicia. Escuchadme Tierra y Divinidades Subterráneas!*», y Orestes, más adelante (v. 461) grita: «*Ares con Ares luchará, con Justicia Justicia!*», a lo que añade Electra (v. 462): «*Cumplid, dioses mis preces, conforme a la Justicia!*». Llama la atención igualmente cómo Esquilo, en dos ocasiones, al menos, hace que Orestes se dirija al coro para quejarse de la forzosa obediencia que debe al oráculo de Apolo y del castigo que puede sufrir en caso de no cumplir sus mandatos (v. 268 ss.): «*No me traicionaré el poderoso oráculo de Lóxias, que me ordenó que atravesara este peligro, lanzándome palabras de amenaza y anunciándome gélidas desgracias que llegarán hasta mi ardiente corazón si no persigo a los culpables de mi padre de igual modo, mandándome matarlos, rabioso como un toro... y dijo que yo mismo pagaría esto al precio de mi vida, sufriendo muchos males dolorosos!*». Y ya al final de la obra (v. 1028 ss.): «*Y como filtro que llevó a hacer eso yo presento a Loxias, el Pítico adivino<sup>26</sup>, que dio su oráculo de que si hacía esto de mala culpa habría de ser, pero si lo dejaba*

ambas traducidas por F. R. Adrados; *Eurípides. Tragedias troyanas*, Barcelona, 1986 de M. F. Galiano; *Sófocles. Tragedias*, Madrid, 1981, traducida por Assela Alamillo; *Sófocles. Tragedias. Edipo Rey. Edipo en Colono*. Barcelona, 1959, de Ignacio Errandonea, y *Esquilo. La Orestía*, Barcelona, 1988, traducida por Manuela García Valdés.

<sup>25</sup> Sobre olímpico y ctónico cf. Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart-Berlin, 1977, pp. 306-12. En Corinto, por ej., junto a Zeus ὄψιστος tenemos a Zeus χθόνιος.

<sup>26</sup> Sobre Apolo, dios del oráculo y su relación con la adivinación, cf., entre otros, Robert Flacelière, *Adivinos y oráculos griegos*, trad. esp., Buenos Aires, 1965, pp. 39-65 y M. P. Nilsson, *GgR*. I pp. 544-547.

*descuidado no diré ya el castigo: pues ninguno de esos males me herirá con su arco».*

Estos rasgos nos permiten estar de acuerdo con M. P. Nilsson, cuando escribe que en Esquilo: «*los hechos de los dioses se presentan a través de las acciones de los hombres*»<sup>27</sup>, frase que nos revela la alta atmósfera religiosa con la que el poeta de Eleusis se planteaba su participación en las competiciones literarias de las fiestas en honor de Dionisio. Pero sigamos nuestro análisis.

### «*Electra*» de Sófocles. La piedad

En la representación de la *Electra* de Sófocles los espectadores se sentirían mucho más relajados, a pesar de la temática, igualmente cruel. Todo transcurre de forma muy normal; no hay tensión ni problemas de obediencia a las órdenes de Apolo, ni, por supuesto, reproches a los dioses. La religiosidad se vive aquí desde una εὐσέβεια<sup>28</sup>, que reconoce el poder, la presencia y el gobierno de los dioses sobre las obras de los hombres, y son éstos y no aquéllos los que actúan. Así dice Orestes (v. 68 ss.): «*Conque ¡oh tierra patria y dioses locales! recibidme victorioso en estos caminos y tú palacio paterno, pues vengo para purificarte según la justicia, impulsado por los dioses*», y, poco después, (v. 83 ss.) el pedagogo recomienda: «*En modo alguno. No emprendamos nada antes de realizar las órdenes de Loxias*». Detrás de los héroes sofocleos, como dice M. P. Nilsson, están los dioses, pero son aquellos los que se responsabilizan de sus actos<sup>29</sup>, aunque oigamos que Orestes diga a Electra (v. 1264): «*Me has visto cuando los dioses me impulsaron a venir*».

Desde luego también en Sófocles se menciona el tema de la justicia, así como el mundo de los muertos, pero no son pensamientos dominantes y sí la conformidad con el comportamiento divino y con la

<sup>27</sup> GgR I, p. 755.

<sup>28</sup> «*Sófocles prefiere atenerse a las manifestaciones concretas del culto tradicional*», escriben L. Gernet y A. Boulanger, o. c., 260. y M. P. Nilsson, GgR.. I, p. 755, al comparar *Coéforos* de Esquilo con *Electra* de Sófocles dice que en ésta se ve «*en qué medida Sófocles es más profano*» y cómo «*los dioses y lo divino son tratados mucho menos concreta y más abstractamente*».

<sup>29</sup> Cf. nota 27.

necesidad que tiene el hombre de aceptar y reconocer en todo momento la existencia de los dioses y su omnisciencia. Incluso Clitemestra reconoce esto último, cuando en su plegaria a Apolo dice así (v. 637 ss.): «¡Oh Apolo Licio! oyendo benévolo esto, concédenoslo a todos nosotros tal y como te lo pedimos. Todo lo demás, aunque yo lo silencie, supongo que en tu calidad de dios lo conoces. Pues es natural que los hijos de Zeus vean todo». El respeto en el que descansa la εὐσέβεια sofoclea lo podemos ejemplificar en el comportamiento de Orestes, que, a punto de matar a su madre, no se olvida del culto debido a los dioses, donde quiera que se hallen (v. 1372 ss.): «No debe ser ya para nosotros tarea de largos discursos, Pílates, sino de entrar cuanto antes, tras inclinarnos a saludar a las imágenes de los dioses patrios que se encuentran en este atrio». Por último, en la plegaria que Electra dirige a Apolo, junto a un aviso contra la impiedad (δυσέβεια) de los hombres y su castigo, nos encontramos con un claro ejemplo de la fórmula *do ut des* omnipresente en todo sacrificio antiguo<sup>30</sup> (v. 1377 ss.): «Soberano Apolo, óyelos propicio y a mí junto a ellos, que en muchas ocasiones te he presentado con mano implorante lo que tenía. Y ahora, oh Apolo Licio, a partir de lo que tengo te hago la súplica, me arrodillo ante tí, te lo imploro; sé para nosotros resuelto defensor de estas decisiones nuestras y muestra a los hombres los castigos que aplican los dioses por impiedad».

De este modo el mito de Electra es representado por Sófocles en las fiestas patrias a Dioniso para mostrar a sus conciudadanos, entre otras cosas, las ventajas y la conveniencia de un respeto religioso hacia los dioses, que lo premiarán, y será la misma εὐσέβεια para con ellos la que alejará a este autor de los grandes planteamientos teológicos de su predecesor Esquilo y de la crítica religiosa de Eurípides. ¿Dónde mejor que en la atmósfera que propiciaba una fiesta podía aconsejar a los atenienses que fueran piadosos y que confiaran a la vez que te-

<sup>30</sup> Cf., sin embargo, G. Van der Leeuw, o. c., p. 336.: «La famosa obra de Robertson Smith acerca de la religión de los semitas ha demostrado que al lado de esta idea del *do ut des* tiene que haber en la base cuando menos otra idea, totalmente diferente a ésta, a saber, la del banquete común, en el cual también el dios es comensal, o idéntico a la ofrenda, es decir, a la comida ingerida».

mieran el gran poder de los dioses? La tragedia y la religión se dan así la mano en la celebración festiva.

*«Electra» de Eurípides. La crítica*

La *Electra* de Eurípides se propone, en cambio, inquietar a los espectadores, introduciendo importantes novedades y sacudiendo el conformismo religioso tradicional. Sin embargo, en primer lugar, hemos de decir que en el dramaturgo filósofo no están menos presentes muchas de las manifestaciones de tipo religioso que hemos ido analizando en los autores anteriores<sup>31</sup>. Lo que sucede es que a ellas opone Eurípides su visión particular del mundo divino y la relación de los hombres con él. Así, al agravio religioso que supone el exilio de Orestes, alejado de su entorno natural familiar desde muy pequeño, se añade ahora el retiro obligado de Electra en el campo, sin que la pérdida de un núcleo familiar haya sido compensada por la creación de otro por su casamiento con el labrador. Además, es el coro o el mensajero, anunciador de los crímenes, el que muestra el aspecto tradicional de la religión con plegarias a los dioses y consejos para que tanto Electra como Orestes cumplan con las honras debidas a la divinidad. En cambio, los dos hermanos se muestran sumamente críticos, así como son reacios a realizar los actos de culto que el coro les recomienda. Incluso, para mayor contraste, tanto Egisto como Clitemestra son los únicos de los que, bien en escena o fuera de ella, se dice que realizan sacrificios a los dioses. Cuando Orestes participa en el acto sacrificial es para matar a Egisto, y Electra sólo se preocupa de las libaciones en la tumba de su padre. Así, ante el coro que canta (v. 194-198): «¿Crees que triunfarán tus lágrimas del enemigo, si no honras a los dioses? No te harán feliz los sollozos, sino la respetuosa plegaria ante ellos», contesta Electra (v. 198 ss.): «Ningún dios mi voz escucha, ni se ocupa de la sangre ya antigua de mi padre». Cuando el anciano que ha criado a Orestes le dice a Electra (v. 563): «¡Ora a los dioses, hija, mi Electra, a quien respeto!», Electra le contesta: «¿Con respecto

<sup>31</sup> Cf. M. P. Nilsson, *GgR* I pp. 772-777 y U. Von Wilamowitz, *Euripides'Herakles*, I 1895, p. 121: «Euripides konnte auch den Ton des alten Glaubens treffen, wenn er wollte», citado en nota por Nilsson (y comprobado, claro está, por nosotros).

a qué cosa que tenga o que me falte?», y el anciano: «*Para que el bien recibas que ellos te están mostrando*», a lo que Electra, resignada pero no convencida, contesta: «*Sea, invoco a los dioses*».

Pero la diferencia con Esquilo y Sófocles la marca Eurípides con su postura crítica ante el fenómeno religioso<sup>32</sup>. De nada le sirven al hombre las continuas plegarias a los dioses, si no van acompañadas de acciones apropiadas a lo que se pide. Así dice el labrador a Electra (v. 80): «*Jamás un holgazán, por mucho que a los dioses tenga en boca siempre, podrá vivir ocioso*». Ecos del origen de la religión defendido por el sofista Critias encontramos en las palabras del coro, que se muestra incrédulo ante el mito: «*Dicen, aunque poca fe a ello doy, que invirtió el sol de oro su caliente ruta castigando con ello los pecados de los hombres. Pero estas leyendas terribles a los humanos ayudan a venerar a los dioses*»<sup>33</sup>.

Pero la crítica más dura va contra Apolo y su oráculo. He aquí algunos ejemplos. El diálogo entre los dos hermanos (v. 971 ss.), Orestes: «*Febo ¡bien insensata profecía me hiciste!*», Electra: «*Pero, si Apolo es necio (ella cree que lo puede ser), ¿quiénes sabios serán?*», Orestes: «*¿Quizá me habló un mal genio disfrazado de dios?*» (duda irónica), Electra: «*¿En el trípode sacrosanto? no lo creo*», (respeto por el lugar); Orestes: «*Pues me cuesta creer en un genuino oráculo*», que ha podido ordenar, completamos nosotros, tales crímenes, y el mismo Orestes unos versos después: «*Entro, horrible tarea me aguarda y es horrible lo que haré, pero si ello les agrada a los dioses, realizaré esta acción dulce y amarga a un tiempo*». Se describe la acción como horrible y es esa la que los dioses aconsejan.

La obra se cierra con una dura crítica, puesta ahora en boca no de hombres sino de dioses. Los Dioscuros, que Eurípides hace salir a escena al final de la obra, en el papel de *deus ex machina*, le dicen a Orestes (v. 1245-48): «*Febo mismo, y me callo, pues es nuestro señor, siendo sabio como es, no te dio un sabio oráculo*», y después (v. 1296): «*También, porque a Febo es a quien yo he acusado del acto sangriento*», para insistir con (v. 1301-1302): «*Debía cumplirse el destino fatal*

<sup>32</sup> Cf. nota 31.

<sup>33</sup> Cf. Critias, *Fr.* 25.

y el mandato imprudente que Febo expresaba». Febo Apolo, el dios panhelénico de Delfos es acusado, así, de proferir un oráculo imprudente y no acorde con su sabiduría y, sobre todo, de ser el verdadero culpable de los horrendos asesinatos llevados a cabo por Orestes en complicidad con su hermana Electra y que habían de ser la causa de su persecución implacable por parte de las Erinis, vengadoras de los crímenes cometidos en el ámbito de la familia.

*El fenómeno religioso: la plegaria, el espacio sagrado y el poder*

Pasamos ahora al apartado segundo y final de nuestro estudio en el que analizaremos tres tragedias, una de cada uno de los tres grandes trágicos, que, como ya antes decíamos, nos proporcionan datos, creemos suficientes, para considerarlas como ejemplo de un fenómeno religioso en su totalidad, con lo que esto significa a la hora de analizar su relación con la religión. Se trata de *Suplicantes* de Esquilo, *Edipo en Colono* de Sófocles e *Hipólito* de Eurípides.

Sin duda alguna en la comunicación entre el hombre y la divinidad la plegaria<sup>34</sup> se ha convertido en el medio más utilizado a la hora de conseguir por el primero una parcela de poder que normalmente se apresura a reconocer en la segunda. Este fenómeno o expresión religiosa puede mostrarse en formas y fórmulas muy diversas, pero manteniendo una estructura esencial invariable mínima. No hay plegaria sin receptor de la misma, así como son necesarios el peticionario o suplicante y aquello que se desea alcanzar en este acto. Se trata, efectivamente, de tres elementos que señalaríamos como obvios, pero que hemos querido enumerar, porque sobre ellos y sobre sus peculiaridades los distintos pueblos y también el pueblo griego han cimentado su propia personalidad religiosa. Repasando los textos griegos es frecuente encontrar en ellos este elemento de comunicación religiosa, que revela, sin duda alguna, el reconocimiento del hombre griego de su dependencia de la divinidad y, sobre todo, de su misma existencia y poder.

<sup>34</sup> Cf. G. Van Der Leeuw, *o. c.*, pp. 407-414 y André Corlu, *Recherces sur les mots relatifs a l'idée de prière, d'Homère aux tragiques*, Paris, 1966. Para bibliografía sobre la plegaria, en general, se puede consultar el término «Gebet» en el *Reallexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart, 1972.

«*Suplicantes*» de Esquilo. *La plegaria*

Al iniciar el análisis de *Suplicantes* de Esquilo hemos de advertir que prescindiremos de cualquier interpretación que no sea la estrictamente propuesta, ya que su pertenencia a una trilogía nos obligaría a separarnos demasiado de nuestro propósito. No obstante, sí señalamos que las otras dos tragedias de la misma, *Egipcios* y *Danaides*, señalan hacia el éxito o fracaso de la súplica, insistentemente repetida en la obra que nos ocupa, y de forma moralizante, con toda seguridad, recogen el triunfo de una divinidad, Afrodita, cuyo *poder* se reconoce al final de *Suplicantes*.

Examinamos, pues, esta obra, toda ella, como una *plegaria*, en la que las jóvenes hijas de Dánao suplican asilo y protección contra sus primos egipcios, que pretenden casarse con ellas, y dirigida a las divinidades y a los habitantes de la ciudad de Argos. No obstante, el texto esquileo pensamos que permite analizar la obra como una *plegaria* dirigida principalmente a Zeus. Entre los atributos que el pueblo griego otorga al padre de dioses y hombres, uno de los más conocidos y recurrentes es el que lo reconoce como protector de los suplicantes, Ἰκέσιος<sup>35</sup>. Pero, ya que las circunstancias en las que se encuentra el que realiza la súplica pueden ser muy variadas, como es, por ejemplo, el caso que nos ocupa, se trata de extranjeros que buscan su salvación en la protección que les pueda conceder la divinidad a cuyos altares se acogen y cuyo poder reconocen desde un principio, los nombres con los que va a ser invocado son seis, que abarcan prácticamente todas las posibilidades de su relación con las suplicantes. El coro de jóvenes Danaides abre la obra con un largo canto, que constituye el pórtico solemne a toda su *plegaria*. Recordemos algunos versos del prólogo que nos resumen, en parte, toda la obra: «*Zeus suplicante con favor contemple a nuestra tropa, que embarcada vino desde las bocas de desnuda arena del Nilo... por miedo ingénito al varón, la unión de Egipto con los hijos... abominando... ¿A qué país que fuera más amigo iría-*

<sup>35</sup> Cf. L. R. Farnell, *The cults of the Greek states* I, New Rochelle-New York, 1977, p. 67 y M. P. Nilsson, *GgR* I p. 419.

mos que éste con los de suplicantes en las manos ramos de lana recubiertos? ¡Oh ciudad y país y claras aguas y dioses de lo alto y venerados terráqueos que ocupáis las tumbas y Zeus tercero, el Salvador, guardián del hogar de los justos! acoged suplicante a la tropa mujeril con soplo pío en Argos, y al viril violento enjambre que nació de Egipto... llevad al mar abierto... y perecieran... antes que a los lechos... de sus primas... subieran». Los elementos de la *plegaria* están aquí resumidos y, después, a lo largo de toda la obra se van a ir repitiendo o, mejor, desarrollando. La *súplica-plegaria* va dirigida, en primer lugar, a Zeus protector de los suplicantes, ἀφίκτωρ, pero también a la ciudad, al país, a la naturaleza del lugar y, formulariamente, a los dioses de lo alto y a los ctónicos. Así, el primer elemento en toda *plegaria* aparece desde un principio multiplicado. Las jóvenes no conocen el nombre de los dioses patronos del lugar, pero no quieren equivocarse y lo que sí conocen es a Zeus como protector de los que se hallan en su situación. Por ello, además del apelativo ἀφίκτωρ, *patrón de los suplicantes*<sup>36</sup>, con el que se dirigen a él en el primer verso, lo llaman σωτήρ<sup>37</sup>, *salvador*, muy apropiado, pues buscan su salvación (v. 27); κτήσιος<sup>38</sup>, *protector del fuego doméstico*, ellas buscan un hogar (v. 445); ξένιος<sup>39</sup>, *patrón de los extranjeros*, y ellas, aunque con ascendencia argiva por su antepasada Io, son extranjeras, nacidas en Egipto (v. 627). Además Zeus es invocado como ἰκέσιος, (v. 346) y ἰκτήρ (v. 479), variantes de ἀφίκτωρ, y lo aclaman como ἄναξ ἀνάκτων<sup>40</sup>, *rey de reyes* (v. 524) y αἰδοίος<sup>41</sup>, *digno de respeto* (v. 192), reconociéndole gran poder e influencia por los que ellas esperan conseguir su salvación. Por cualquiera de estas invocaciones o atributos, sin duda, podrá Zeus atender la demanda a las Danaides, pero, por si acaso, ahí están a lo largo de

<sup>36</sup> Sobre este apelativo de Zeus, más frecuente bajo otras formas, como ἰκέσιος, ἰκτήρ etc., cf. L. R. Farnell, *o. c.*, I, pp. 67, 72-73. y M. P. Nilsson, *GgR* I, p. 419.

<sup>37</sup> Cf. L. R. Farnell, *o. c.*, I pp. 60-61 y M. P. Nilsson, *GgR*. I p. 414.

<sup>38</sup> Cf. L. R. Farnell, *o. c.*, I, p. 55 y M. P. Nilsson, *GgR*. I, p. 403.

<sup>39</sup> Cf. L. R. Farnell, *o. c.*, I pp. 73-74 y M. P. Nilsson, *GgR*. I pp. 419 ss.

<sup>40</sup> El posible origen micénico de este epíteto de Zeus lo señala ya M. P. Nilsson, *GgR* I, pp. 60, 334 y 351, cuando compara el poder de Zeus sobre los demás dioses con el que tenía el rey micénico.

<sup>41</sup> Adjetivo aplicado más frecuentemente a personas, pero en Homero, *Ilíada* XVIII 394, Hefesto llama a la diosa Tetis αἰδοίη θεός.



de la obra las plegarias al Sol, a Apolo, a Posidón, a Hermes y, como hemos visto, a todos los dioses olímpicos y ctónicos. Los reyes del lugar sólo son presentados como meros intermediarios de la voluntad de Zeus, que los premiará o castigará según su comportamiento con las Suplicantes.

La *súplica-plegaria*, además, no se hace en un lugar cualquiera, sino sobre los altares, en donde las jóvenes aparecen sentadas. Estos altares, como las manos de los suplicantes, están cubiertos de ramas con ínfulas de lana, símbolo y distintivo en la religión griega del carácter de suplicante del que las lleva. Son expresiones como: «*De suplicantes en las manos ramos recubiertos*» (v. 22-23); «*ramos suplicantes con sus ínfulas blancas, atributos de Zeus, digno de respeto*» (v. 191-192); «*estos asientos cubiertos así de ramos*» (v. 346). Se elige un espacio sagrado y el suplicante lleva el distintivo adecuado.

Si Zeus, el dios esquilero por excelencia, está constantemente presente en la obra, no lo está menos el castigo que él puede ocasionar a los que desobedezcan sus leyes de hospitalidad y asilo. Así lo reconoce el rey del lugar, Pelasgo (v. 413 ss.): «*Ni entregándoos a vosotras que estáis sentadas en los altares de los dioses, hagamos huésped nuestro terrible al dios que todo lo destruye, a un alastor, que ni en la casa de Hades al ya muerto libera*», o cuando dice (v. 478-479): «*Mas, sin embargo, es fuerza reverenciar la cólera de Zeus, el suplicante, pues es entre los hombres el más alto terror*», pensamiento reforzado, en general por la frase que Dánao dirige al coro de sus hijas (v. 732 ss.): «*Ten ánimo: andando el tiempo y en el día justo, aquel de los mortales que hace desprecio de los dioses sufre castigo*<sup>42</sup>.

Por lo demás, son curiosas, por un lado, la postura del mensajero egipcio, que no reconoce a los dioses griegos, lo que nos recuerda la relación religiosa entre los miembros de una familia, tribu o nación<sup>43</sup> y no fuera de estos colectivos, y, por otro, la *plegaria* de las jóvenes

<sup>42</sup> Sobre el castigo y mancha que cae sobre los hombres que no respetan a los dioses cf. Robert Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford, 1983, p. 312.

<sup>43</sup> Cf. G. Van Der Leeuw, *o. c.*, p. 235-243, que estudia los lazos religiosos en estos colectivos.

Danaides a Afrodita, su enemiga, pero a la que no desean descuidar y por ello reconocen su poder (v. 1035): «*Tiene poder cercano a Zeus, junto con Hera*». Igualmente el castigo que las Danaides piden para sus pretendientes egipcios está fundamentado en la violencia (ὑβρις), que ellos ejercen sobre ellas, con lo que quedaría justificada la petición de la *plegaria*.

La aparición del mensajero egipcio e incluso la del rey Pelasgo son anecdóticas en relación al tema que domina toda la obra: una *plegaria* a la divinidad, a Zeus, que la representa en su mayor grado y poder. Y ello es así porque Esquilo termina su tragedia en *Ringkomposition*, con una *súplica-plegaria* a Zeus, resumen muy breve de la que veíamos al principio: «*Zeus, el Señor (ἄναξ), nos salve de la boda con malvado esposo, un enemigo, como a Io de su dolor salvó, triunfante con su mano que cura sujetándola, violencia amiga ejercitando. Y otorgue el triunfo a las mujeres, con lo que es mejor que el mal y las dos partes me conformo y con que a mi justicia siga justicia, ante mis ruegos, salvadores por los recursos que Dios mueve*» (v. 1062-73).

#### «*Edipo en Colono*» de Sófocles. *El Espacio Sagrado*

Hemos analizado la obra de Esquilo, *Suplicantes*, como un ejemplo de manifestación, de fenómeno religioso toda ella, de escenificación de la comunicación o intento del hombre por relacionarse con la divinidad, pidiendo su ayuda y protección. De pasada hemos señalado que la *súplica-plegaria* se hace sobre un *espacio sagrado*, sobre un altar, que promete inviolabilidad a los que en él se refugian. Es precisamente este fenómeno religioso, *el espacio sagrado*<sup>44</sup> el sitio delimitado física o sólo espiritualmente, pero que alberga poder y donde se realiza el culto, el que domina como protagonista principal y es escenificado de forma solemne en *Edipo en Colono* de Sófocles proporcionándonos una descripción lujosa del mismo, así como de los actos plenamente culturales que allí tienen lugar. La figura serena, majestuosa de Edipo, exiliado, extranjero y suplicante, sirve para dar relieve e

<sup>44</sup> Cf. nota 16

importancia a este *espacio sagrado*, que se ve así catapultado a una fama que Edipo, al elegirlo como refugio, le otorga. Como en el caso de *Suplicantes* no nos detendremos en el tema de la obra, magnífica y de gran majestuosidad lírica, y sí resaltaremos el aspecto que hemos anunciado como protagonista de la misma: el *espacio sagrado*.

Escribe G. van der Leeuw<sup>45</sup>, al hablar del *espacio sagrado* como sitio libre «*que el sitio libre lo es también en el sentido de asilo*». Es esto lo que Edipo, acompañado de su hija Antígona, encuentra al buscar descanso en un bosque (ἄλλος) sagrado, al comienzo de esta tragedia. Antígona cree saber que es sagrado porque está «*cubierto de laureles, de olivos y de parras y en la enramada cantan ruiseñores de tupido plumaje*» (v. 16 ss.). Árboles cada uno de ellos relacionados con una divinidad: Apolo, Palas Atenea y Dioniso. Más adelante (v. 156 ss.) es descrito como «*una hondonada callada y herbosa, donde el manantial lleva sus hilos de agua a mezclarse con los melados licores de las ofrendas*». Además está consagrado a las Euménides, hijas de la Tierra y las Tinieblas y habitado también por Posidón, Prometeo y el héroe local Colono, el Caballero, posiblemente asimilado posteriormente por Posidón. Se agolpan, pues, en este espacio los poderes divinos que lo hacen quizá por eso, «*nefando de pisar*» (οὐχ ἄγνὸν πατεῖν v. 37). Edipo como extranjero no conoce los poderes del «*bosque intransitable*» (ἄστιβῆς ἄλλος v. 126); pero al encontrarse en él no hace sino defenderse y presentarse como *suplicante*, dirigiendo su petición a las diosas a las que está consagrado, las Euménides. El coro corrobora la extranjería de Edipo, que ha osado hollar el paraje prohibido (v. 121 ss.): *Algún vagabundo es el viejo y no de los nuestros; no se hubiera metido en el bosque intangible de estas diosas indomables; el terror nos veda nombrarlas y junto a ellas pasamos desviados los ojos, en silencio, pronunciando con callados labios los afectos del piadoso corazón*». Queda así completada la definición del *espacio sagrado*<sup>46</sup> por los efectos que a los meros espectadores del mismo produce.

<sup>45</sup> O. c., p. 381.

<sup>46</sup> También este hecho es resaltado para la comprensión de esta obra por P. E. Easterling, *Greek poetry and Greek religion*, en *Greek religion and Society*, Cambridge, 1985 p. 48.

Lo prohibido del lugar es repetido insistentemente por el coro (v. 155): «*Estás en vedado, estás en vedado*», invitándole a «*ponerse en lugar permitido a todos*», (v. 168), ésta es la diferencia. Pero el contraste con el que juega Sófocles e Ismene, la hija de Edipo, expone (v. 389-90): «*Que muerto o vivo te han de estar deseando los de aquella tierra para la prosperidad de su patria*», lo ha adelantado ya Edipo al final de su hermoso discurso a Atenas (v. 286 ss.): «*Pues he llegado protegido por la divinidad y piadoso, trayendo un provecho para los ciudadanos de aquí*». El que iba a ser expulsado resulta poseer poder para convertir en próspero y sagrado el lugar donde decida reposar. Al final de la obra vemos que será esta tierra extranjera la elegida por Edipo para descansar eternamente (v. 1706 ss.): «*Ha muerto en la tierra extranjera que quería, y abajo tiene un lecho bien sombreado para siempre*», le cuenta Antígona al coro. La lucha por el *espacio sagrado* ha concluido y los distintos personajes, Teseo, Creonte, Polinices, Ismene y el coro se han ido acercando a él y en sus cercanías se ha desarrollado toda la acción de la tragedia. La sacralidad del recinto se ve resaltada con la descripción minuciosa de las libaciones que ha de realizar Edipo para purificarse del acto impío que cometió al hollar el recinto nefando. Le aconseja el corifeo (v. 469 ss.): «*Lleva libaciones de agua sagrada tomándola, en manos purificadas, de un manantial perenne... verás unas cráteras..., cubre el reborde de sus labios y de las asas de ambos lados... con copos recién cortados de una tierna oveja..., vuelto de frente hacia levante derrama las líquidas ofrendas... de tres golpes y la última tercera vasija vacíala del todo... (llénala) de agua y miel sin añadir gota de vino..., poniendo con ambas manos sobre ellas tres veces nueve ramitas de olivo recita esta plegaria....: Ya que las llamamos Euménides, que acojan con benévolo corazón a un suplicante salvador, hazla en silencio y no alces la voz; luego retírate sin volver la cabeza*».

#### «Hipólito» de Eurípides. El poder

Si la *plegaria*, que intenta acercar al hombre a la divinidad, y el *espacio sagrado*, en donde el poder divino ejerce su dominio y en donde se realiza principalmente el culto a los dioses, son parte importante en el estudio de la religiosidad de un pueblo, no lo es menos la

idea que pueda tener de ese *poder* que se reconoce en los dioses y cuya manifestación concreta puede aislarse en formas muy diversas según los distintos pueblos. Ahorrándonos ahora, pues no sería pertinente, la enumeración de nombres tan exóticos como *mana*, *wakanda*, *orenda*, etc., con los que el poder es reconocido por países y culturas muy alejadas de la griega, creemos que el ejemplo del pueblo hebreo nos puede servir de punto de partida para nuestro último análisis. En la lengua del pueblo escogido por Dios *El* significa tanto *dios* como *poder*, que sin duda refleja la identificación en sus estructuras religiosas de estos dos conceptos. Posiblemente sea significativo y digno de resaltar el hecho de que G. van der Leeuw comience, su libro ya citado, con el estudio del *poder* en el campo de la fenomenología de la religión<sup>47</sup>, pues en él, en último término, convergen todos los seres sobrenaturales que pueblan las diversas religiones del mundo.

Como otros pueblos, el griego reconoció la presencia del *poder*, de ese poder que se escapa al dominio de los hombres, en numerosos fenómenos naturales y a lo largo del tiempo procuró representarlo plásticamente con el único fin de conseguir adueñarse de él o librarse de su influencia. La razón del politeísmo griego podría tener, entre otras, esta explicación. Si esto es así, no hay duda que está dentro del ámbito de la religión la escenificación de ese *poder*, cualesquiera que sean sus resultados y las posturas que se puedan adoptar ante su dominio.

Estas breves consideraciones fenomenológicas nos ofrecen, creemos, datos útiles para iniciar el último tramo de nuestro análisis sobre la tragedia y la religión.

La tragedia que hemos elegido para ejemplificar este importante fenómeno religioso, como ya hemos dicho, es *Hipólito* de Eurípides. Sin duda alguna los temas que pueden ser aislados y analizados, desde diversos puntos de vista, en esta tragedia eurípidea son varios y todos de una gran relevancia en el campo de la cultura y el pensamiento griegos<sup>48</sup>, pero queremos pensar que ocupa entre ellos un lugar pree-

<sup>47</sup> Son las páginas 13 a la 26, aunque después trate el poder en relación con otros conceptos.

<sup>48</sup> Cf. W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley. Los Angeles-Londres. 1979, pp. 118-122 que corresponden al apartado: «The great Goddess, Adonis and Hyppolytus».

minente el tema del *poder* divino, de su ineludible dominio sobre el mundo de los mortales y frente a él la suma fragilidad humana, que no puede sino obedecer o, en todo caso, disponerse a ser víctima de un sacrificio al que naturalmente no podrá sobrevivir.

Todo el *Hipólito* euripideo no es más que eso: la triple manifestación del *poder*, diferente, claro está, en las figuras de Afrodita, Artemis y Posidón frente al sufrimiento y al desamparo de tres mortales, Fedra, Hipólito y Teseo, que van a ser víctimas o sufrir terribles dolores sin que nunca esté en sus manos una posible liberación. Casualmente, o quizá no tanto, la obra está prácticamente flanqueada o enmarcada en dos extensos, uno más que el otro, discursos de las dos divinidades que se enseñorean principalmente de la acción: Afrodita y Artemis. Posidón actúa sólo al requerimiento de terceros, dando muerte a Hipólito. En su discurso Afrodita expone claramente las exigencias de su *poder*, de ese atractivo sexual que impulsa a unirse a hombres y mujeres, dioses y diosas, y animales de ambos sexos (v. 5-6): «*Honro a los que reverencian mi poder y abato a cuantos me miran con desprecio*», que se enmarca, desde luego, en una situación más general y que la misma diosa cita a continuación (v. 7-8): «*Sucede así a la raza de los dioses: se alegra si los hombres los veneran*», y finaliza su parlamento, que forma el prólogo de la obra, con algo que acaba de explicar lo lejos que están estas representaciones de la divinidad en Grecia de un dios compasivo y misericordioso a la manera cristiana (v. 48-50): «*No he de retroceder ante su daño (el de Hipólito), dejando de sufrir mis enemigos castigo tal que quede yo vengada*»<sup>49</sup>. Evidentemente esta diosa, que así se expresa, no atenderá la súplica que en los versos 117 ss. le hace un servidor de Hipólito: «*Yo, por mi parte, humilde, cual esclavo, oraré ante tu imagen, diosa Afrodita. Da tu perdón si alguno, con corazón vehemente por su juventud, dice de tí palabras insensatas; finge que no le escuchas, pues deben ser los dioses más sabios que los hombres*». En dos ocasiones, además el coro canta el *poder* de Afrodita y Amor, hijo de Zeus, reconociendo el vano

<sup>49</sup> Sobre la relación entre la venganza que toman los dioses con los que los ofenden o de alguna manera se enemistan con ellos y algunas enfermedades. cf. Robert Parker *o. c.*, pp. 235-256

intento de los hombres (se ponen ejemplos del mito) por escapar a su influjo y poderío (v. 525 ss.): *«Amor, Amor, oh tú que de los ojos haces manar deseo, llevando un placer dulce al corazón de aquellos contra quienes batallas... En vano, en vano a orillas del Alfeo y Delfos, el santuario pítico del dios Febo, bebe la tierra griega sangre de sacrificios, y, entre tanto, al Amor, tirano de los hombres, el que del tálamo tiene las llaves de Afrodita amable, no le rendimos culto, al dios cruel, al que consigo trae todas las desgracias si a los mortales llega»*, y (v. 1268-81): *«Sometes, Afrodita, el corazón de dioses y mortales, y contigo el Amor, de alas multicolores, que pone el cerco raudo. Vuela sobre la tierra y el sonante ponto de agua salada; sujeta a encantamiento el loco corazón contra el que su áureo resplandor se abate, y a las bestias del monte y de los mares y a cuantas cría la tierra y a las que mira el sol entre sus llamas y a los hombres también; pues tienes poder regio tú sola, Afrodita, sobre todos»*.

Por otro lado, la acción reprobable de Afrodita y su *poder* quedan enmarcados por la intervención de la diosa Artemis en un consenso divino ante el mundo de los mortales (v. 1328-34): *«Esta es la ley entre los dioses: nadie estorba al designio de otro dios que quiere algo: todos cedemos; porque, sábelo bien, si no temiera Zeus, nunca hubiera accedido a esta deshonra, dejar morir al que de todos los mortales más amaba»*.

El pecado de Hipólito objeto de las iras de Afrodita no es otro que venerar apasionadamente y de modo exclusivo a la diosa virgen cazadora, a la hermana de Apolo, a Artemis, cuyo *poder* debe ceder ante la poderosa diosa del amor. Pero al final de la tragedia y ante la desesperación de Hipólito que desea maldecir a los dioses, también Artemis quiere dejar constancia de su *poder*, prometiéndole que lo dejará sentir sobre un seguidor de Afrodita (v. 1416 ss.): *«Calla, ni estando en las tinieblas subterráneas tú, quedará sin venganza la ira de Afrodita, que te hirió por tu piedad y tu virtud. Con mi mano y mi arco, que no yerra, daré la muerte a otro, al que más ame ella de los hombres»*. Venganza y poder se aúnan en las actuaciones de las dos divinidades, de las que una, personifica un poder, que los hombres, incluso sin quererlo, aceptan, pues ni con ritos y prácticas piadosas pueden evitar, v lo cantan en esta tragedia eurípidea en magníficas estrofas líricas.

### *Conclusión*

Así pues, la relación entre tragedia y religión pensamos que se puede analizar a partir de niveles y aspectos distintos, teniendo en cuenta los datos que nos ofrece la fenomenología de la religión. Por ello, en primer lugar, hemos destacado el hecho de que las representaciones de tragedias en Atenas se celebraban en el contexto religioso-cultural de una *fiesta* en honor de Dioniso y en un lugar cercano al *espacio sagrado*, dedicado al mismo dios, bajo la advocación de Ἐλευθερεύς. Después, a lo largo del análisis concreto de seis tragedias, cuyos resultados y conclusiones creemos, en general y bajo otros aspectos, extrapolables en gran medida al resto de las tragedias, hemos intentado poner de relieve cómo, por un lado, los personajes de estas obras viven sus alegrías y sus tristezas, sus pasiones y cualquiera de las acciones que deciden emprender, teniendo siempre presente el mundo de los poderes sobrenaturales, bien para sentirse identificados con ellos, bien para aceptarlos piadosamente, bien, por último, para rechazarlos y criticarlos. Por otra parte, y siempre a la luz de la fenomenología religiosa, hemos querido ver finalmente en tres de las tragedias examinadas verdaderos ejemplos de los fenómenos religiosos, *plegaria*, *espacio sagrado* y *poder*, que definitivamente las sitúan en unas coordenadas profundamente religiosas, que, sin duda alguna, han sido y serán siempre espléndido pedestal sobre el que se han erguido la grandeza y la fama universal y eterna de la tragedia griega.

*Departamento de Filología Clásica*  
*Universidad de Murcia*

JOSÉ GARCÍA LÓPEZ