

FRANCISCO R. ADRADOS

LOS COROS DE LA «PAZ» Y LOS «DICTIULCOS»  
Y SUS PRECEDENTES RITUALES.

ESTRATTO DA  
*STUDI CLASSICI IN ONORE DI QUINTINO CATAUDELLA*

Vol. I

UNIVERSITÀ DI CATANIA  
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
1972

LOS COROS DE LA «PAZ» Y LOS «DICTIULCOS»  
Y SUS PRECEDENTES RITUALES

I. Dos conocidos pasajes de Esquilo y Aristófanes, en *Dictiulcos* y *Paz* respectivamente, nos muestran un coro que tira de una cuerda para, con su ayuda, atraer a sí el arca con Dánae y Perseo, en un caso, y la diosa Paz, en el otro. El arca ha sido cogida por la red, que aún retiene el mar; Paz ha sido encerrada en una cueva y emparedada con piedras por Guerra y es defendida por Hermes. El coro, en unión de los personajes principales de cada pieza (Dictis en el primer caso; Trigeo en el segundo) realiza, tirando de la cuerda, un acto que calificaríamos de salvación de los dioses o héroes en peligro, sometidos a un dominio hostil. Pero, al propio tiempo, Dánae y Perseo en un caso, Paz en el otro, son a su vez felicidad y salvación para aquellos que los salvan. En los *Dictiulcos*, efectivamente, se sigue un motivo de boda: Sileno pretende casarse con Dánae, finalmente se casa con ella Dictis, convertido en rey del país, según creemos: tema idéntico al del  $\text{ἑρὸς γάμος}$  o unión sagrada que acompañaba al de la llegada de divinidades salvadoras, tal Dioniso en las Leneas atenienses, significando el total la renovación de la vida en el nuevo año. En la *Paz*, la liberación de la diosa significa nada menos que la paz de Atenas y la pieza termina igualmente con una escena erótica.

Esta comparación trata de sacar de su aislamiento las dos escenas y referirlas a un conjunto mítico y ritual. En realidad se trata de una variante, como queda visible con la comparación de la *pompé* de las Leneas, del retorno de dioses agrarios del tipo de Dioniso o Perséfone que, también ellos, desaparecen en el invierno sufriendo destierro, muerte o sueño. *Pompai* que inician una fiesta trayendo el

pueblo la imagen del dios son frecuentísimas en Grecia. Pero también hay representaciones miméticas del mismo tipo. Así por ejemplo, la danza llamada γέρωνος de Delos, representada en el vaso François, en la que el corego hacía el papel de Teseo, seguido de la fila de los 14 jóvenes liberados del laberinto y acompañado de Ariadna, la heroína — antigua diosa — salvada, con la que el héroe se une siguiendo el mismo esquema mítico y, sin duda, también ritual en Creta en fecha antigua<sup>1</sup>. La danza era del tipo de la danza de la serpiente, danza funeral y agraria en tantos lugares: el corego la abría y le seguía, en largas evoluciones, el coro; lo cual se interpretaba como el recorrido del laberinto en la huida; le acompañaba Ariadna. O piénsese en el *anforisco* de Atenas de hacia 590, que recoge el *como* de Dioniso y los sátiros que llevan a Hefesto al Olimpo con el fin de que libere a Hera del trono al que está encadenada, para lo cual han tenido que embriagarle; se piensa que el *anforisco* recoge una representación satiresca de tipo preteatral.

2. Los dos pasajes de los *Dictiulcos* y la *Paz* a que venimos refiriéndonos pertenecen, pues, a un tipo general. Lo que hay de más especial y característico en ellos es que el *como* libera a la deidad con ayuda de una cuerda. La tesis que vamos a proponer en este trabajo es que el uso de la cuerda en rituales de este tipo es tradicional, lo que, de otra parte, se deduce simplemente de la coincidencia entre las escenas de Esquilo y Aristófanes. Así como hay danzas en que intervienen adminículos como la pelota (por ej. la de Nausícaa y sus doncellas en la *Odisea*) o las espadas (en tantas danzas guerreras testimoniadas en Grecia y fuera de Grecia), hemos de postular que hay danzas en que el coro usa una cuerda. Y no hay que extrañarse de que califiquemos de danza las escenas de *Dictiulcos* y *Paz*. Es bien sabido que el concepto de ὄρχησις es más amplio que el de nuestra palabra danza o baile; en el sentido griego, danzas son las procesiones o *pompai*, teatralizadas en la *párodos* y *éxodos* de Comedia y Tragedia; y, por supuesto, toda

---

<sup>1</sup> En época clásica se mimaba en Gnosos el *lepòs γάμος* de Zeus y Hera, cfr. Diodoro V 72.

actuación de los coros de acción, como los dos mencionados y tantos otros más que intervienen en *agones*, persecuciones (por ej., en *Euménides*), búsquedas (en *Ajax*, *Rastreadores*, *Reso*, etc. etc.) En nuestro libro *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del Teatro*<sup>1bis</sup>, estudiamos detenidamente todo esto. En realidad el verbo ὀρχέομαι 'danzar' es un simple iterativo de ἔρχομαι 'caminar', se refiere a cualquier andar rítmico.

Por otra parte, hay que llamar la atención sobre el hecho de que el enlazarse los miembros de un coro con ayuda de una cuerda no es más que una variante respecto a otros entrelazamientos de los mismos, con ayuda de ramos, guirnaldas o simplemente de las manos. Desde la cerámica geométrica hay abundante testimonio de ello.

Pero, antes de seguir adelante, examinemos más despacio las dos escenas de *Dictiulcos* y *Paz* que nos han servido de punto de partida.

3. Para los *Dictiulcos* pueden añadirse pocas precisiones a las ya dadas. Hay previamente un diálogo, seguramente entre Dictis, hermano del rey, y un pescador. Es este sin duda el que no logra sacar el arca tirando de la red y pide ayuda a los «cavadores de las viñas, hoyeros y pastores, si hay alguno en el campo, y al pueblo de los carboneros» (fr. 464, cfr. también 465). Luego encontramos a Sileno (de quien es seguramente 467, dirigido a Dictis) y los sátiros, así como a Dánae y Perseo, que han sido salvados. Se deduce que en ello han tenido intervención los sátiros: el título de la pieza lo dice también bien a las claras. Es verosímil, de todas formas, que los sátiros tiraran débilmente, y, pese a las jactancias de Sileno (474), contribuyeran más bien poco a recobrar la red: es lo que ocurre con todos los coros de sátiros. Pero, evidentemente, en la pieza aparecían en la orquesta los sátiros tirando de la cuerda que saca la red. Es el esquema que hemos presentado al principio. Y es lo que supone de Haas en su intento de reconstrucción de la pieza<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> bis Barcelona, ed. Planeta, 1972.

<sup>2</sup> W. de Haas, *Aeschylus' Dictyulci. An attempt at reconstruction of a satyric Drama*, Leiden 1961.

El caso de la *Paz* es un tanto diferente. Aquí, tras la exhortación de Trigeo (458), el coro de griegos de todas las ciudades se nos presenta tirando de la cuerda a cuyo final está sujeta Paz. En la estrofa y la antístrofa encontramos a Hermes y a Trigeo tirando y dándonos ánimos al coro (459 sgg., 486 sgg.). Hay luego un epodo (522 sgg.) en que tiran Hermes y el coro, para anunciar Trigeo (520) la aparición de Paz. Pero en la estrofa y la antístrofa y, sobre todo, en los diálogos epirremáticos, tras una y otra, entre el corifeo, Trigeo y Hermes, queda bien claro que solo algunos de los griegos tiran con entusiasmo de la cuerda, mientras que otros tiran en dirección contraria (τοὺς μὲν τείνειν, τοὺς δ' ἀντισπῶν 492). Cuando los labradores deciden tirar ellos solos (507) es cuando logran arrastrar a Paz (χωρεῖ γέ τοι τὸ πρῶγμα 509) y esta es finalmente liberada.

Da la impresión de que en este coro de la *Paz* Aristófanes ha mezclado dos temas diferentes. Uno, el ya conocido por nosotros de un coro liberando a una deidad desaparecida o retenida lejos por la fuerza. Otro, un esquema en el que dos coros se enfrentan entre sí tirando de los dos extremos de una cuerda para ver quién puede arrastrar al otro. Fundidos en un coro único, en realidad, la *Paz* presenta dos coros, el de los partidarios de la paz y el de los partidarios de la guerra, de entre los cuales triunfa el primero.

Si tenemos, pues, razón, hallamos en Grecia tres tipos de corales en que interviene el enlazamiento de sus miembros:

a) Corales que se danzan cantando himnos o trenos. Los coreutas se enlazan mediante ramas, guirnaldas o simplemente con las manos. Hay testimonios claros en cerámica y en la Literatura.

b) Corales en que un coro « libera » a una divinidad, atrayéndola hacia sí con ayuda de una cuerda. Es el caso de los *Dictiulcos* y, también, de la *Paz*, aunque aquí se mezcla también el tipo c).

c) Corales en que dos coros se enfrentan tirando de los extremos contrarios de una cuerda. Han dejado huellas en la escena de la *Paz*.

Ahora bien, de los tipos b) y c) no hemos visto hasta el momento más que las dos escenas teatrales a que hemos hecho referencia. Su carácter tradicional es verosímil, porque responden a un esquema

muy difundido en que un coro trae una divinidad. Pero puede suceder que, siendo esto verdad, la intervención de la cuerda no sea tradicional, sino una innovación de Esquilo y de Aristófanes. Conviene, pues, aportar en la medida de lo posible algunos paralelos no teatrales.

4. Estos paralelos pueden ser griegos o no griegos. Entre los primeros puede haberlos conservados en el ritual (a su vez, conocido por fuentes arqueológicas o literarias) o solamente en el mito. Los paralelos no griegos, si existen, prueban que los rituales en cuestión son un universal general, como tantos otros en el dominio de la Religión, el Rito y el Mito. No se refieren en forma alguna a ninguna tesis de orden genealógico que presente los rituales griegos como derivados de los de tal a cual pueblo o viceversa.

Un documento arqueológico extraordinario, que por sí solo justifica al carácter ritual de las escenas de los *Dictiulcos* y la *Paz*, es el llamado fresco de los asnos de Micenas. Es dudoso, por su carácter fragmentario, si pertenece al tipo b) o c) de los mencionados arriba. Lo que es claro es que se trata de un coro de enmascarados, que llevan cabezas de asno, y que sujetan una cuerda. Esta cuerda que nunca, que sepamos, ha sido interpretada, es sujeta por los coreutas con la mano derecha y pasa por encima de sus hombros. Aquí tenemos, sin duda ninguna, un coro de tipo «cómico», cuyos miembros o bien atraen hacia sí alguna deidad o héroe o bien se enfrentan a un coro semejante.

Estriectamente paralelo a este fresco es un fragmento cerámico de un *dinos* hallado en Mégara Hiblea y procedente de la última parte del siglo VII<sup>3</sup>. En él se ve una serie de héroes alineados unos detrás de otros y tirando todos ellos de una cuerda: como en el caso anterior, el carácter fragmentario de nuestro documento nos deja en la duda sobre qué o quiénes están al otro lado de la cuerda.

Webster<sup>4</sup> citando a Tölle<sup>5</sup> aduce un paralelo al fresco de los

---

<sup>3</sup> Cfr. Charbonneau-Martin-Willard, *Grecia Arcaica*, Madrid, Aguilar, 1969, p. 31.

<sup>4</sup> *The greek Chorus*, Londres 1970, p. 5.

<sup>5</sup> *Frühgriechisches Reigentanz*.

asnos de Micenas: una copa de Tegea en que un doble coro de hombres y mujeres sujetan todos una cuerda. Aquí no se ve si la danza pertenece al tipo c) o, quizá al a). La primera hipótesis parece más verosímil, dado que las mujeres y los hombres aparecen en dos grupos separados, el primero marchando y el segundo doblando las rodillas, lo que indica que tiran de la cuerda con esfuerzo.

Al tipo b) pertenece claramente un vaso citado por Alvarez de Miranda<sup>6</sup> que figura un cortejo fálico en que un carro transporta el falo, del que tiran con cuerdas los sátiros. Desgraciadamente, no he logrado localizar exactamente este vaso.

El material, como se ve, es pequeño. Pero existe y la misma presencia de coros semejantes en el Teatro indica que estos tipos de danza no habían desaparecido todavía en el siglo VI y comienzos del V. Existen, de otra parte, testimonios indirectos. De ellos vamos a ocuparnos.

5. Uno de estos testimonios indirectos está en los juegos de niños, que en Grecia y fuera de Grecia conservan elementos numerosísimos del antiguo ritual. *Pollux* IX 112 nos preserva la memoria del juego que llama δεικκοστίονδα que, dice «se juega principalmente en las palestras, pero también en otros lugares»: en él dos grupos de niños tiran el uno del otro, hasta que los vencedores logran desplazar de su sitio a los vencidos. No se habla de cuerda, que en rigor puede haber desaparecido; pero el juego es tan igual a otros de diversos lugares de que luego nos ocuparemos, que a veces conservan un significado religioso, que hay que enlazarlo sin duda ninguna con el ritual c), de que hemos hablado. De este juego da también datos Eustacio, ad. *Il.* XVII 389 y a él se refieren Plauto, *Poenulus* 116 ss. y Tertuliano, *De pudicitia* 2, aparte del pasaje de Aristóteles, citado arriba<sup>7</sup>. Pienso que también hace alusión a él Aristóteles, *Probl.* 988 a en que hace una comparación con los niños que tiran en sentidos opuestos de una cuerda, que caen cuando el bando rival la suelta.

---

<sup>6</sup> *Las religiones místicas*, Madrid 1961, p. 79.

<sup>7</sup> Cfr. Pierre Lévêque, *Aurea Catena Homeri*, Paris 1959, p. 8, n. 1.

El otro testimonio indirecto está en la mitologización del rito. Pienso, en efecto, que un ritual del tipo c), que enfrenta a dos coros tirando de los extremos de una cuerda, es el que subyace a la famosa amenaza de Zeus contra los Olímpicos en *Il.* VIII 18 ss. El desafío que lanza a todos los dioses y diosas tiene la finalidad de que se den cuenta de «cuánto más poderoso soy que todos los dioses» (16). Si todos tiran de un extremo de una cadena de oro y él sujeta el otro, serán incapaces de arrancarle del cielo y bajarle al suelo; mientras que él es capaz, tirando de ellos, de subirlos al cielo junto con la tierra y el mar. Es bien claro el esquema de la prueba de fuerza de los que tiran de los extremos de una cadena; solo que aquí es Zeus el que, él solo, es superior al bando contrario. Sólo sobre la base de la existencia de un ritual como el que hemos citado puede comprenderse la amenaza de Zeus; de un ritual y no de un juego, pues se trata de dilucidar el poderío de unas fuerzas divinas sobre otras. Los dos *komos* enfrentados representan, hemos de imaginarlo, fuerzas divinas contrarias; los datos etnológicos apoyan este punto de vista.

6. Es fácil que también la leyenda del hilo de Ariadna tenga que ver, en su origen, con un ritual en que interviene una cuerda: en este caso, del tipo b).

En el mito de Ariadna tal como era celebrado en la danza del *γέρονος* existe un liberador, Teseo, y un grupo de jóvenes liberados, los 14 atenienses que iban a ser víctimas del Minotauro. Ariadna hace el papel de auxiliar en esa liberación; aparece llevando en la mano algo que se interpreta como la madeja en que ha recogido el hilo que ha servido de guía para salir del laberinto<sup>8</sup>.

Pero no es verosímil que sea esta la situación primitiva. Ariadna es una de tantas diosas cretenses de carácter agrario que llegan y se alejan cada año, que aparecen tomando parte en una unión sagrada. Persson<sup>9</sup> la coloca al lado de Arídeia, Britomartis, Afaya, Iitia, Pasífae, Europa, Deméter; en realidad Ariadna (y algunas otras)

---

<sup>8</sup> Cfr. Beazley, *The development of Attic black-figure*, Berkeley 1951, p. 26 sgg.

<sup>9</sup> *The Religion of Greece in Prehistoric Times*, Berkeley 1942, p. 125 sgg.



son sin duda epítetos de una misma diosa, en el origen. Cuando en el vaso François vemos a Ariadna y a los participantes en el γέρονος a punto de embarcar en el barco que les espera, la escena es la misma de sellos cretenses en que la diosa se aleja en un barco<sup>10</sup>. Recordemos también a otros dioses que al final del ciclo anual desaparecen en el mar, tal Dioniso. La unión con Teseo y, luego, con Dioniso en Naxos, quedan dentro del mismo contexto.

Es lo más fácil que en fecha primitiva Ariadna fuera salvada por Teseo junto a los 14 atenienses, fuera otra Andrómeda, otra Perséfone, otra Paz, otra Dánae en fin. Y que la danza del γέρονος o la « grulla », que se refiere al vuelo ya en línea ya en giros de las grullas<sup>11</sup> incluyera a Ariadna dentro del coro encabezado por Teseo en vez de dejarla a un lado, de hacer que el coro todo se dirija hacia ella. La situación de Ariadna en el mito como auxiliar de Teseo es sin duda una innovación. Dentro de esta innovación, hay que pensar cuál puede ser el origen del tema del hilo de Ariadna. Y aquí surge la idea de que es fácil que en el γέρονος antiguo Teseo guiara a Ariadna y los jóvenes con ayuda de una cuerda o, mejor, que Teseo y los jóvenes liberaran a Ariadna con esta misma ayuda. Se hace ello probable por el calificativo de γερωνουλκός « el que arrastra el γέρονος », dado al exarconte del mismo, conservado por Hesiquio. La historia de que esa cuerda fue previamente dejada en el laberinto por Ariadna, cómplice de Teseo, para ayudarle a salir de él, pudo desarrollarse fácilmente a partir de aquí. En cambio, no creo que los ῥομοί de que hablan las inscripciones de Delos sean cuerdas usadas para el γέρονος<sup>12</sup>; ni la palabra significa eso ni hay huella de cuerda en la representación del γέρονος en el vaso François ni en otras más<sup>13</sup>.

7. Refiriéndonos ahora solamente a rituales del tipo b), conviene hacer ver que el simbolismo de la cuerda como instrumento con ayuda del cual una comunidad hace suya una imagen o un lugar sagrado, es general. El pasaje más interesante a este respecto es el de Heródoto

<sup>10</sup> Cfr. Persson, p. 99.

<sup>11</sup> Cfr. A. Minto, *Il vaso François*, Firenze 1960, p. 55.

<sup>12</sup> Así Lawler, *The dance in ancient Greece*, Londres 1964, p. 43.

<sup>13</sup> En lám. 12, 4 y 5 de la obra de Beazley citada más arriba.

V 82 ss., donde se nos cuenta la instauración en Epidauro del culto de Damia y Auxesia, con imágenes hechas de madera procedente de las higueras del Atica, para curar la esterilidad del país; el robo de las mismas por los Eginetas y los cultos celebrados allí en su honor; y el nuevo robo que intentan los atenienses, echándoles cuerdas y tirando para arrancarlas de sus basas, lo que no consiguieron por causa de un trueno y un terremoto, que los hizo enloquecer y matarse entre sí. Tenemos imágenes cuya posesión da fertilidad al país, tenemos el intento de arrastrarlas con cuerdas y, sin duda, un eco de la lucha por poseerlas.

Son ya derivados otros pasajes en que la cuerda es símbolo de la dedicación de un territorio a una deidad: de Efeso a Artemis por los efesios (Heródoto I 26), de Renea al Apolo delio por Pisistrato (Tucidides III 104). Y con la cuerda se llevaba también el animal que se iba a sacrificar, como nos ilustra Sófoles fr. 25 P. a propósito del toro de Maratón, capturado por Teseo, que lo lleva a sacrificar a Atenas. No sabemos, ciertamente, si el toro llevado en procesión y sacrificado luego en rituales como el de las Grandes Dionisias en Atenas, era conducido igualmente enmaromado (como en tantas « corridas » españolas) aunque ello es a priori verosímil. Hay que citar, en este contexto, el *agón* ritual consistente en la captura del toro, al que sin duda se refieren los cubiletes micénicos de Vafio, que representan el toro cogido con una red, y que en época posterior era practicado, con el nombre de taurocatapsias, en diversas ciudades de Asia Menor. Y no debe decirse que el caso del sacrificio de una víctima y el de la traída de una deidad salvadora son radicalmente diferentes. Rituales como el de las Bufonias de Atenas o el del sacrificio de un toro a Zeus Sosípolis en Magnesia del Meandro, hacen ver claramente la ambigüedad del sacrificio del toro, que no deja de ser al propio tiempo la hipóstasis animal de un principio divino salvador<sup>14</sup>. Esta ambigüedad es bien conocida por los historiadores de la Religión en muchísimos otros casos de sacrificios de animales.

---

<sup>14</sup> Cfr. J. Harrison, *Themis*, Londres 1963, p. 142 sgg.

Hipotéticamente, podría tomarse como dato relacionado con el ritual que estudiamos el pasaje de Aristófanes, *Ranas* 1296 en que Dioniso califica de ἰμονιοστρόφου μέλη 'cantos del que hace girar la cuerda' a la lírica de Eurípides: se suele pensar que se refiere a cantos del que saca agua de un pozo<sup>15</sup>, pero ello no es seguro. Ni sería imposible que la σχοινοτέλεια ὀσιδῶ, aplicada por Píndaro al antiguo ditirambo no cíclico<sup>16</sup>, se refiriera, como modelo de los coros procesionales o de desfile, a los que tiraban de una cuerda.

8. Es claro que el empleo de la cuerda era un medio práctico para tirar de Paz o del cofre de Dánae o para arrancar las estatuas de Damis y Auxesia o para llevar un toro al sacrificio. Que la cuerda, a partir de ahí, tiene un sentido religioso, es igualmente visible por su empleo para simbolizar la dedicación de un lugar a una divinidad; y seguramente, por empleos tan diversos como llevar al pueblo del ágora a la Pnix para celebrar la Asamblea o para delimitar un territorio y medirlo, por ej., en Heródoto I 66. Más interés tiene, sin embargo, el δέσμιος ὕμνος, «himno que encadena», de las Erinis en las *Euménides* de Esquilo. Cuando el coro persigue a Orcestes con intención de capturarlo, de hacerlo su víctima, su propio canto se convierte en un equivalente de la cadena y ésta simboliza el poder mágico del canto. Tenemos, simbólica aunque no realmente, un coro que encadena a su víctima; y el uso de δέω «atar» y derivados en toda la magia antigua puede aducirse en este mismo sentido.

El pasaje de las *Euménides* nos presenta así, en el fondo, un nuevo testimonio, aunque sea indirecto, de la existencia de coros que llevan a su víctima — como otras veces a su salvador — encadenada. Y a este testimonio indirecto de «coros con cuerda» en el Teatro vamos a añadir algunos otros.

Es muy curioso el de *Ifigenia en Tauride*, donde tenemos a Ifigenia y el coro de mujeres griegas llevando encadenados a Orestes y Píldes: supuestamente, para purificarlos antes del sacrificio, pero en realidad para salvarlos. Aunque nos encontremos ante una narra-

---

<sup>15</sup> Cfr. W. B. Stanford, *Aristophanes, The Frogs*, N. Y. 1968, p. 180.

<sup>16</sup> Fr. 70 b, 1.

ción y no ante una escena de acción, no parece dudoso que nos hallamos ante una escena en que influyen simultáneamente los rituales de sacrificio y salvación con ayuda de una cuerda, siendo el protagonista un coro y su Jefe.

También pensamos que en *Avispas* 379 ss., pasaje en que Filocleón intenta escapar a la tiranía de su hijo y reunirse con el coro de viejos heliastas descolgándose por una ventana con ayuda de una cuerda, puede haber un eco del mismo ritual. El coro salva a su amigo con ayuda de una cuerda, en definitiva, aunque se limita a idear el ardid y presenciar su puesta en práctica, sin atreverse a luchar contra Bdelicleón cuando todo es descubierto.

9. Para terminar, conviene insistir en el hecho, anticipado ya, de que existen en diversos lugares y épocas paralelos rituales a los « coros con cuerda » del Teatro, los ritos y los juegos griegos.

Por ejemplo, en el cap. XV del Drama de la Coronación egipcio<sup>17</sup> Horus da a sus partidarios la orden de someter a Set y entonces un pilar es arrancado con ayuda de una cuerda; se trata de un *agón* comparable a los que conocemos. El sentido es en cierto modo diferente: en todo caso, una deidad (en este caso maligna) queda en poder del coro. Sin este sentido, podemos aludir al toro de cuerda o enmaromado de las corridas pueblerinas y a sus precedentes en las corridas nupciales<sup>18</sup>. Se trata de apoderarse del principio de la vida del antiguo dios cuya sangre derramada promueve la fecundidad. Otra variante la encontramos a nivel mítico en pueblos germánicos: así en la saga del desafío entre un labrador y Wotan, que tiran de los extremos contrarios de una cuerda<sup>19</sup>.

En todos estos casos y en otro más, tratése de elementos rituales conservados o de derivaciones lúdicas o míticas, siempre se trata, en definitiva, de una prueba de fuerza, apoderándose una comunidad de un principio divino que hace suyo, para beneficiarse de sus pode-

---

<sup>17</sup> Cfr. Gaster, *Thespis*, Nueva York 1966, 2ª ed., p. 386.

<sup>18</sup> Cfr. A. Alvarez de Miranda, *Ritos y juegos del toro*, Madrid 1962, p. 101.

<sup>19</sup> Cfr. Lévêque, *op. cit.*, p. 9.

res benéficos o para impedir que ponga en práctica sus poderes malé-  
ficos. Todo esto está ligado al simbolismo de la cuerda y de los nudos  
y al poder del dios ligador, estudiados por historiadores de las Reli-  
giones como Mircea Eliade<sup>20</sup>. En una serie de mitos y rituales, refe-  
ridos sobre todo a divinidades funerarias, hallamos al dios atando o  
arrastrando con una cuerda al culpable o al muerto. Subyace siempre  
el principio del dios enfrentado a una colectividad: sólo que aquí  
arrastrando hacia sí a esta y no inversamente.

Cuando dos grupos se enfrentan tirando de los extremos de una  
cuerda nos hallamos en el fondo ante el mismo hecho religioso,  
solamente que se trata de un *agón* en que se enfrentan dos colectivi-  
dades, no una colectividad y un individuo: en los *agones* teatrales  
en que no interviene una cuerda se dan igualmente los dos tipos.

A veces estos enfrentamientos de dos grupos han perdido todo  
carácter religioso; por ejemplo, se practican como un juego en las  
fiestas del País Vasco, con el nombre de *sokatira*, en forma semejan-  
te al *δουλοκυστίδω* griego. Pero aquí o allá quedan huellas claras de  
que los dos grupos enfrentados se enlazan con fuerzas divinas y de  
que el triunfo de uno de ellos tiene consecuencias favorables para  
la marcha de la vida agraria.

Frazer nos suministra buenos ejemplos en *The Scapegoat*<sup>21</sup> y  
en *The dying god*<sup>22</sup>. Un ejemplo muy conocido es el de los esquí-  
males de Alasca, que se dividen en dos bandos, el de los nacidos en  
invierno y el de los nacidos en verano (llamados respectivamente los  
ptarmitangs y los patos), siendo buen augurio para el invierno en-  
trante que gauen los nacidos en verano. En Assam, India, Corea,  
Japón, Marruecos etc. hay competiciones semejantes. A veces se en-  
frentan aldeas vecinas, o los sexos, o grupos que representan a los  
buenos o malos espíritus. A veces estas competiciones están en un  
contexto funerario, otras veces se trata de obtener presagios sobre  
la lluvia o la cosecha y de estimularlas mediante el triunfo de uno de  
los dos bandos enfrentados.

---

<sup>20</sup> *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus 1955, p. 101 sgg.

<sup>21</sup> Londres 1933, p. 174.

<sup>22</sup> Londres 1930, p. 259.

Todavía en Europa se conservan huellas del carácter ritual y religioso del juego. Al menos Chambers<sup>23</sup> interpreta al *tug-of-war* inglés como la lucha por un principio fertilizante, la cuerda, que se entregaba a los vencedores y tenía originariamente carácter divino, como fabricada con fibras vegetales.

Parece, en definitiva, claro que nos hallamos ante un ritual dotado de varios significados, provisto de numerosas variantes, pero siempre en conexión, en el origen, con promover la riqueza agrícola del año entrante, favoreciendo el triunfo de un principio divino que la trae e impidiendo que se imponga el contrario. La teatralización de este ritual en Grecia es tanto menos sorprendente cuanto que es, en el fondo, solamente uno de los casos posible de *agón*. Y el *agón* es, precisamente, el ritual en torno al cual se organizó la totalidad del Teatro griego, según intentamos demostrar en nuestro libro, recién publicado, *Fiesta, Comedia y Tragedia*.

FRANCISCO R. ADRADOS  
(Madrid)

---

<sup>23</sup> *The mediaeval Stage*, vol. I, Oxford 1963, 2ª ed. 1967, p. 149.