

# EL MITO DEL DRAMA SATÍRICO

ANTONIO MELERO  
Universitat de Valencia

## SUMMARY

*On the basis of Aristotle's statement in the Poetics about the origin of Tragedy from the satyric spirit, the author examines the themes, plots, style and diction of Satyr-Play in order to define more accurately the existing relationships between the two dramatic genres especially in the treatment of the traditional myth. As a result one may say that beneath its apparent comicity, greek Satyr-Play has a ethical seriousness which can be perceived in the remaining fragments.*

1.1. En un conocido pasaje de la *Poética*,<sup>1</sup> al tratar del origen de la tragedia, Aristóteles afirma que ésta tardó en completar la evolución que la

<sup>1</sup> 4,1449a, 9 γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῶδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά, κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη, προαγόντων ὅσον ἐγένετο φανερὸν αὐτῆς, καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν ἑαυτῆς φύσιν... ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ ἐκ τοῦ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψέ ἀπεσεμνύθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου λαμβεῖον ἐγένετο τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν

llevó a la gravedad y dignidad que le eran propias desde sus humildes orígenes de representación improvisada de «pequeños mitos», «dicción ridícula» y «ritmo trocaico propio de una poesía apta para la danza y adecuada al espíritu satírico». Sin afirmar, pues, que la tragedia proceda del drama satírico, Aristóteles reconocía una cierta afinidad entre la tragedia primitiva y el «espíritu de los sátiros» (*τὸ σατυρικόν*), tal como se manifestaba aún en su tiempo en determinados géneros literarios, entre los cuales, sin duda, debía contarse el drama satírico.

Vale la pena que examinemos, a la luz de nuestros conocimientos actuales del género, esta afirmación aristotélica para aquilatar el valor de la misma.

1.2. La primera cuestión y, sin duda, la más difícil de responder es la de qué entendía Aristóteles por «espíritu satírico». Sin duda que *σατυρικόν* no designa el drama satírico como género dramático, sino un concepto más amplio, un tono, un modo de entender y representar la realidad que, a los ojos de los griegos, era propio de esos extraños espíritus que conocemos como sátiros<sup>2</sup>. Era, sin duda, la presencia obligada del coro de sátiros la que imponía la primera condición al tratamiento del mito satírico, aunque no conocemos bien cuáles eran las libertades que, en la elección de aquél, los tragediógrafos se concedían.

1.3. De un lado, observamos que el tratamiento del mito en el drama satírico es menos prolijo que en la tragedia. Como veremos, existe una tendencia constatable a desarrollar ciertos motivos y esquemas de acción típicos. Obsevamos también que el conflicto escénico, con su «happy end» característico, se resuelve en un tiempo menor que el de la tragedia. Ningún drama de los que tenemos noticias presenta mitos de la amplitud temporal y espacial de una *Orestia* o tramas tan elaboradas como las de un *Edipo Rey*, o desarrollos tan sostenidos como los de unas *Troyanas* o *Bacantes*. El mito elegido debía permitir la incorporación, sin excesiva violencia, del coro de sátiros, con Sileno a la cabeza, y la elaboración de un esquema argumental escenificable en un tiempo bastante inferior al de la tragedia.<sup>3</sup> Todo ello afectaba al *μέγεθος* del género y justifica la calificación de Aristóteles de «pequeños mitos».

<sup>2</sup> Para un análisis el término *σατυρικόν* vid. Q. CATAUDELLA, «Satyricon» *Atti I Cong. Intern. sul dramma antico, Dioniso*, 39 (1965) pp. 158 ss.

<sup>3</sup> Alrededor de unos 800 vv. Cf. D. F. SUTTON, *The Greek Satyr-Play*, Meisenheim am Glan, 1980, pp. 104-7.

1.4 Pero, dicho esto, en principio, ningún mito quedaba, a priori, excluido de un posible tratamiento satírico<sup>4</sup>. A lo sumo, algunos títulos de obras, cuya filiación genérica desconocemos, pueden parecernos más adecuados para el drama satírico que para la tragedia<sup>5</sup>. Así, por ejemplo, de las dos obras intitoladas *Glauco* que Esquilo escribiera, el *Glauco Pontio* parece, en opinión de Sutton<sup>6</sup>, más apropiado para un drama de sátiros que para una tragedia. El mito sobre el que se basaba la obra nos es conocido por diversas fuentes<sup>7</sup>: Glauco, un pescador de Antedón, observó un buen día que una determinada hierba poseía la virtud de devolver a la vida los peces que había atrapado. Él mismo comió la hierba y se hizo inmortal, convirtiéndose en un afamado oráculo local. Resulta, efectivamente, difícil deducir de ello una trama argumental para una tragedia, mientras que, por el contrario, el mito contiene *in nuce* algunos motivos característicos del drama satírico<sup>8</sup> y terminaba con un final feliz. Más allá no es posible ir en la reconstrucción de la obra, pero un fragmento papiáceo<sup>9</sup> perteneciente a ella, nos muestra a un vaquero local intentando convencer a su auditorio de que el milagro que acaba de presenciar no ha sido una ilusión de sus ojos. La situación y el estilo invitan a identificar al vaquero con sileno y a su auditorio con el coro de sátiros. Muy probablemente este *Glauco Pontio* formaba parte de la tetralogía en que también se representó el *Glauco de Potnia*.

1.5. El ejemplo presentado nos invita a examinar la relación existente entre el mito del drama satírico y el de las tragedias de la trilogía precedente. No es necesario decir que en muchos casos, dada la falta de infor-

<sup>4</sup> En algún caso es posible que un tema originalmente satírico pasara a la tragedia. Tal pudo ser el caso de *Prometeo* de Esquilo. En otros muchos casos observamos que tragedia y drama satírico trataron los mismos temas, si bien el tratamiento debía ser diferente en cada género. En el caso del drama satírico se ha hablado de «travestismo mítico». Cf. P. GUGGISBERG., *Das Satyrspiel*, Zurich, 1947 pp. 44s. Para un ejemplo muy concreto de parodia satírica., vid. mi trabajo «La muerte de Encélado: una parodia satírica» en *Apophoreta Philologica Emmanuelli Galiano... oblata, EClás.* 87 (1984) pp. 159-66.

<sup>5</sup> Un examen crítico de los testimonios y fragmentos recogidos por V. STEFFEN en sus *Satyrographorum Graecorum Fragmenta* (Poznan, 1952) en D. F. SUTTON «A Handlist of satyr-Plays», *Revist. di Stud Class.* 22, 1974 pp. 176-84.

<sup>6</sup> *Greek Satyr-Play*, p. 22.

<sup>7</sup> Pausanias XI. 226; Serv. *ad Eneid.* V. 825

<sup>8</sup> Especialmente el motivo del *τέρας*.

<sup>9</sup> pap. Oxy. 18.2159.

mación, resulta imposible establecer cualquier tipo de relación. Pero en otros casos la situación es más favorable y permite extraer, con algunas cautelas, ciertas conclusiones<sup>10</sup>.

Se ha observado que algunos dramas satíricos comportan esquemas de acción muy semejantes a los de las tragedias correspondientes. Veamos algunos ejemplos.

Sabemos que Esquilo hizo representar *Amimone* como colofón satírico de su trilogía sobre las *Danaides*, que escenificaba la huida de las doncellas a Argos, donde encuentran refugio y protección contra los hijos de Egipto. *Amimone* tocaba un aspecto marginal del mito<sup>11</sup>: Posidón, encolerizado con Ínaco, hizo que todos los manantiales de Argos se secaran. Dánao, confortablemente instalado ya en la región, tras las angustiosas aventuras de la trilogía precedente, envía a su hija Amimone a buscar agua. En el camino ésta disparó un dardo contra un ciervo, pero marró el tiro e hirió accidentalmente a un sátiro mientras dormía. Este intentó raptarla y forzarla a casarse con él. Empavorecida suplicó a Posidón, que se hizo presente y puso en fuga al sátiro. Agradecida, Amimone se entregó al dios y de esa unión nació Nauplio. Cuando, por mandato del dios, levantó el tridente que había dejado clavado en una roca, brotó milagrosamente la fuente de Lerna. Entre las *Suplicantes*, la única obra de la trilogía que nos ha llegado completa, y *Amimone* es posible descubrir numerosas acciones paralelas. La invocación a Posidón del drama satírico encuentra un correlato próximo en la famosa súplica a Zeus de la tragedia (vv. 524 ss.) La escena de acoso sexual de las infelices hijas de Dánao, a la que sólo pone fin la intervención de Pelasgo, el rey de Argos, encuentra su réplica en el ataque de los sátiros a Amimone, y la subsiguiente intervención de Posidón. Por todo ello es difícil sustraerse a la idea de que, en la repetición de esas escenas, no se diera expresión, si no a una parodia propiamente dicha, al menos, a una recreación tranquilizadora y humorística de la violencia trágica. E, incluso, como sugiere Chormuziades<sup>12</sup>, el

<sup>10</sup> Para esta cuestión vid. D. F. SUTTON, *Greek Satyr-Play*, pp. 134 ss. Chourmuziades, *ΣΑΤΥΡΙΚΑ*, Atenas, 1984, pp. 24ss.

<sup>11</sup> Cf. Apolod. *Biblioth.* II 1,4; Higinio *Fab.* 169 y 169a. Para reconstrucción de posibles escenas a partir de las representaciones vasculares vid. F. BROMMER, *Satyrspiel. Bilder griechischer Vasen*, Berlín, 1959.

<sup>12</sup> *Op. cit.* pp. 30s.

drama satírico, con la unión amorosa y el reconocimiento de la necesidad física que ello implica, pondría un cierre adecuado a la trilogía. Muy probablemente la trilogía (*Suplicantes, Egipcios, Danaidas*) se cerraba, muy al modo de Esquilo, con una reconciliación en que las jóvenes doncellas se sometían a la ley física, uniéndose a un grupo de jóvenes argivos.

En el drama satírico, Amimone repetía, en cierto modo, el proceder de su hermana Hipermestra y resumía también la conducta de las demás doncellas que pasaban de un rechazo histérico —de una *ὑβρις* en el lenguaje trágico— de la idea de matrimonio a una reconciliación con la naturaleza y sus exigencias. El drama satírico recreaba, así, el esquema dramático en un ambiente dominado por los sátiros. Vemos, pues, cómo satirizaban los poetas trágicos los temas de sus tragedias, repitiendo, sin embargo, los esquemas y tramas de las mismas.

La *Esfinge*, representada en el 467, como cierre de la trilogía tebana (*Layo, Edipo, Siete*), trataba un episodio marginal de la primera tragedia o del intervalo entre la primera y la segunda obra. El drama resumía muy probablemente, de acuerdo con las convenciones del género, todas las referencias a *τέρατα* de la trilogía, sin descartar incluso la propia presencia de la esfinge en escena<sup>13</sup>. Una crátera de Magna Grecia representa a una esfinge y frente a ella a un viejo sátiro mostrándole en su mano un pájaro muerto<sup>14</sup>. La fábula esópica del impío que quiso poner a prueba al oráculo délfico, preguntándole si lo que guardaba bajo la axila estaba vivo o muerto, nos ilustra sobre el sentido de la escena. Muy probablemente en el drama los sátiros se enfrentaban a la Esfinge con sus propias armas, hasta que el monstruo descubría el engaño y se aprestaba a matarlos. En ese momento intervendría Edipo que derrotaba a la Esfinge y seguía probablemente la celebración de la dobe victoria y, quizá, la boda de Edipo y Yocasta, que le era ofrecido como recompensa. Así se proporcionaba el elemento erótico tan característico del drama satírico. En cualquier caso, el mito y los personajes de la *Esfinge* muestran que el paso de un héroe trágico de una atmósfera de dolor y angustia al ambiente festivo del drama satírico no era cosa inusual y se hacía sin gran violencia. Por ello son tan frecuentes en las tetralogías contrastes como los comentados. El pro-

<sup>13</sup> Cf. SUTTON, *op. cit.* 28s.

<sup>14</sup> Una semejante se conserva en Madrid, en el Museo del Prado, que muestra también a un sátiro enfrentado a una esfinge. Vid. BROMMER, *op. cit.* catálogo.

pio Esquilo cerró su *Licurgia* (*Bássares*, *Edonios Jovencillos*) con un *Licurgo* satírico, en el que, de nuevo, un tema marginal —el apresamiento de los sátiros y su posterior liberación por el dios— duplica festivamente el tema central de la trilogía.

1.6. No era necesario, sin embargo, que el drama satírico tratara el mismo mito que la tragedia. Bastaba que el espectador percibiera la relación estructural entre las obras. Así, Sutton ha llamado la atención sobre el paralelismo existente entre los *Rastreadores* y el *Ajax*, y, más convincentemente, entre el *Cíclope* y *Hécuba*<sup>15</sup>. En estas dos últimas obras la situación general es la misma: un personaje monstruoso es cegado por su víctima anterior. En ambos casos también, éste personaje ha traicionado una relación de confianza, porque prefiere explícitamente la vileza a una vida civilizada, regida por el *nómos*. Las concordancias van más allá de lo temático y es posible señalar coincidencias estructurales y de dicción. El parecido es tal que, dejando a un lado el hecho de que Poliméstor sea un personaje inventado por Eurípides, cuyo nombre y caracterización parecen modelados sobre el Cíclope, hace pensar que entre las dos obras existía una relación de parodia, como la señalada entre *Amimone* y las *Danaides*.

2.1. Veamos ahora qué base tiene la afirmación de Aristóteles de que la dicción satírica «movía a la risa». Desde el punto de vista de su caracterización escénica los sátiras son personajes muy bien definidos. Seres salvajes, selváticos, apartados de la civilización de la ciudad y frecuentemente enfrentados a las normas de la misma; habituales acompañantes de Dioniso, el dios al que criaron en compañía de las ninfas; lascivos, cobardes, irreflexivos, fanfarrones, traidores. Esclavos frecuentemente de algún monstruo u ogro que los hace víctimas de vejaciones o bien explota sus habilidades domésticas o pastoriles. Asociados, por necesidades del género dramático, a algún lance heroico, esta fauna, bulliciosa, equina y, a la par, desproporcionadamente humana en sus atributos sexuales, estaba siempre presta a embarcarse en cualquier empresa bélica o deportiva, para poner rápidamente pies en polvorosa y abandonar sin ningún rubor a su ocasional amigo o aliado, a la menor amenaza de peligro. Los sátiros en la escena ática encarnaban todos los vicios de un sistema moral basado, como es bien sabido, en el ideal de la *kalokagathía*. El sátiro es, en

<sup>15</sup> *The date of Euripides' Cyclops*, Ann Arbor, 1974.

cierto sentido, el reverso exacto del héroe, cuyas virtudes, por contraste, resalta<sup>16</sup>. Y, sin embargo, la lengua en que tan indeseable fauna se expresa es de una considerable circunspección. Nada tiene aparentemente que ver su lenguaje con el desenfado y libertad de los coros o héroes cómicos. No suelen ser sus palabras vehículos de obscenidades y grosería. El vicio moral se expresaba en ellos más en sus propósitos y en su libertinaje –frecuentemente frustrados y reprimidos– que en la libertad de una dicción irrefrenada. Parece como si los sátiros, en su trato con los héroes, a los que habitualmente aparecen asociados, hubieran aprendido algo de sus aristocráticas maneras. La irrefrenable chusma del bosque aprendió a moderar, al menos, su lengua en el altar de Dioniso. Para poder entender esta aparente contradicción y comprender mejor algunas de las características de lo que he llamado satirización del mito, debemos preguntarnos, siquiera sea de pasada, por el significado de estas figuras de la imaginación popular.

2.2. Hace ya muchos años que Ridgeway intentó dar una interpretación de la figura de los sátiros. Estos seres, al igual que los Centauros, Telquinos y Cíclopes, serían, en su opinión, la representación mitológica que los conquistadores indoeuropeos se formaron de los pueblos sometidos. Los conquistadores miran a los conquistados con una mezcla de odio, aversión y temor, al tiempo. Los vencidos conocen los espíritus de la tierra y saben utilizarlos en su beneficio en prácticas de brujería. Incluso cuando las relaciones entre ambos grupos sociales son pacíficas, los vencedores se sirven de los vencidos como educadores de sus propios hijos, si bien les imputan todo tipo de rasgos perversos y bestiales, acercándolos a figuras animales. Esta visión historicista del folclore griego, tiempo ha desacreditada, ponía, sin embargo, de relieve algunos rasgos de los sátiros, como su capacidad para educar niños, su inventiva en el terreno musical, su lujuria también. Todo ello ha sido explicado de modo más satisfactorio, en mi opinión, por Mannhardt, mediante un estudio comparativo de las creencias en seres salvajes o espíritus del bosque, que se mantienen aún vivas en diferentes pueblos de origen indoeuropeo, especialmente de la Europa Central.

<sup>16</sup> Para un análisis de la ética implícita en el drama satírico, vid. F. LASERRE, «Le drame satyrique», RFIC 101 (1973), pp. 274-301.

Los espíritus del bosque, que se sitúan fuera del espacio civilizado regido por normas humanas y, por tanto, en oposición a ellas, poseen, sin embargo, saberes secretos y conocen las fuerzas de la naturaleza. En unos casos guardan celosamente el secreto de la fabricación del queso y de la mantequilla; en otro, el de la domesticación de animales. Poseen ocasionalmente remedios contra las enfermedades. Y el hombre puede frecuentemente reducirlos gracias al vino o al licor que deja a propósito en un recipiente de leche para que los demonios lo roben. A menudo, estos seres se transforman en espíritus benéficos. Sileno aparece, a veces, calificado como ἡδιστος δαίμων, que cuida a los bebés, en ocasiones bebés divinos. En otras ocasiones, como en el *Cíclope*, son los encargados de cuidar del ganado, lo que les confiere un aire pastoril, o atender las tareas domésticas<sup>17</sup>.

2.3. Con estos rastros paradójicos se nos presentan los sátiros en la escena ática. Por un lado, paradigmas de animalidad y crudeza; por otro, asociados, muchas veces, a invenciones maravillosas o entregados a la educación y el cuidado de infantes divinos o heroicos. No es ello un invento del teatro griego. Como es bien sabido, en el mito fue Marsias el que recibió la flauta de la diosa Atenea<sup>18</sup>, el que inventó la *σύριγξ* y diversos modos musicales<sup>19</sup> y enseñó la música al propio Olimpo<sup>20</sup>. En las *Bacantes* (vv.130ss.), en un canto coral que muestra ya indicios de sincretismo religioso, se nos informa que fueron los sátiros los que recibieron el *τύμπανον* de la diosa Rea y lo introdujeron en el culto dionisiaco. Estáfilo, el hijo de Sileno, pasa por haber sido el inventor de la mezcla de vino y agua<sup>21</sup>. Sus capacidades pedagógicas están ampliamente atestiguadas en el drama satírico ático.

3.1. Pues bien, con la presencia obligada de los sátiros, que conferían a la situación mítica un inequívoco sesgo grotesco y con la convenciones en la construcción dramática propias del género, el drama satírico explo-

<sup>17</sup> Para el origen de los sátiros vid. R. SEAFORD, «On the Origins of Satyric Drama», *Maia*, 3, 1979, pp. 209-221 y «Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries». *CO*, 31, 2, 1981 pp. 252-75.

<sup>18</sup> Apoll. *Biblioth.* 1.4.2.

<sup>19</sup> Aten. 184a.

<sup>20</sup> Higino *Fab.* 273.

<sup>21</sup> Plinio *H.N.* 7.199.

taba, de las ilimitadas posibilidades del mito griego, un reducido repertorio de situaciones, temas, caracterizaciones y elementos típicos, de los que es posible elaborar un sucinto catálogo, cuyas características se explican bien en función de la naturaleza de los sátiros<sup>22</sup>.

3.2. Un amplio grupo de dramas ponía en escena la destrucción de un conocido ogro o malvado, que asolaba a una región o maltrataba a los viajeros, hasta que finalmente topaban con el héroe de turno que les daba muerte o los sometía. Tal era el tema que trataban *Cerción*, *Circe*, *Proteo*, *Esfinge*, *Recogedores de huesos* (*Ὀστολογοί*) y el llamado *Drama de Dike* de Esquilo. El *Amico*, *Dédalo*, *Epitaenarii*, *Inaco* y *Cedalión*, de Sófocles. *Busiris*, *Cíclope*, *Escirón*, *Sileo* y *Teseo*, de Eurípides. *Hesíone*, de Demetrio y un anónimo *Fórcides*.

Al mismo tipo pertenece otro grupo de dramas que trataban de la destrucción de un renombrado villano como castigo por sus pecados. Tal el *León*, de Esquilo; *Salmoneo*, de Sófocles y *Etón*, de Aqueo.

Es de notar que a estos temas suelen ir asociados una serie de motivos. Por ejemplo, el motivo de la hospitalidad y el abuso u obliteración de sus exigencias. La destrucción del monstruo o villano es presentada frecuentemente como un castigo por traicionar una relación de hospitalidad<sup>23</sup>. Igualmente frecuente es el motivo de la esclavitud a que se encuentran sometidos los sátiros o el héroe y de la que naturalmente se liberan mediante la victoria o la huida<sup>24</sup>. Cuando un personaje femenino interviene en la acción no es infrecuente que se vea sexualmente asaltado bien por los sátiros o por el monstruo o villano de turno. El motivo lo encontramos en *Amimone*, *Pescadores de redes*, *Recogedores de huesos*, *Yambe*, *Cedalión*, *Escirón*, *Iris*, *Dafnis* y *Atalanta*.

Bastantes dramas satíricos implicaban escenas de competiciones atléticas o musicales, bien porque el monstruo desafiara a sus víctimas a competir con él<sup>25</sup>, el héroe a sus antagonistas<sup>26</sup> o simplemente porque la situa-

<sup>22</sup> Para una lista completa de temas y motivos vid. GUGGISBERG, *op. cit.* pp. 60ss. Sutton, *op. cit.* pp. 145ss.

<sup>23</sup> Cf. *Cíclope*, *Circe*, *Ostologoi*, *León*, *Yambe*, *Proteo*.

<sup>24</sup> *Cíclope*, *Amimone*, *Pescadores de redes* (*Δικτυοῦλκοι*), *Circe*, *Prometeo Pyrkaeus*, *Stísifo Drapetes* y *Stísifo Petrokylistes*, *Yambe*, *Rastreadores*, *Euristeo*, *Escirón* y *Teseo*

<sup>25</sup> *Sileo*, *Busiris*, *Anteo*.

<sup>26</sup> *Ostologoi*

ción dramática la exigía<sup>27</sup>. Característico de este tema es la proverbial fanfarronería de los sátiros, dispuestos a batirse con todos y con todo, para salir huyendo en cuanto el peligro se aproxima.

Otros dramas giran en torno a los engaños, enredos, ardidés, estratagemas y trampas de bien conocidos embaucadores y trapaceros del mito griego: Ulisis, Sísifo, Autólico, Menelao, sin excluir de la nómina a algunos dioses como Hermes o Dioniso.

Un motivo omnipresente es la presentación de *τέρατα* y *θαύματα*, escenas de magia, milagro o maravilla. En fin, algunos dramas trataban algún episodio de la infancia y crianza de dioses y héroes. Tal las *Trophoi*, de Esquilo; *Amantes de Aquiles*, *Dionisisco*, *Heraclisco*, *Yambe* y *Rastreadores*, de Sófocles; el primer *Autólico*, de Eurípides; el *Lino* de Aqueo y las *Zenos Gonae*, de Timesíteo.

Muy frecuentemente la acción se desarrollaba en el campo o en algún lugar exótico, lo que permitía confrontar las virtudes de la vida civilizada, griega por definición, a la crudeza y zafiedad de las costumbres bárbaras.

Y naturalmente, como exigía su carácter de «tragedia en broma», cuya finalidad principal era el alivio de los espectadores, tras haber asistido a las desdichas de la tragedia, el drama de sátiros acababa siempre con un final feliz<sup>28</sup>.

3.3. Muchos de estos temas y motivos proceden claramente del folclore y del cuento popular. Y no está de más observar de pasada que tales argumentos debieron ser tan del agrado del público que Eurípides trasvasó a la tragedia sus esquemas habituales, como ya observara Anne Newton Burnett<sup>29</sup>. *Ifigenia entre los tauros* y *Helena* están construidas según los esquemas habituales de un drama de sátiros. No es difícil descubrir los elementos comunes: la cautividad de la protagonista, sometida a un ogro que mata a los viajeros; el rescate final con la victoria sobre el monstruo; la oposición civilización/barbarie a que acabamos de aludir<sup>30</sup>. La *Al-*

<sup>27</sup> *Teoros, Athla*.

<sup>28</sup> Para esta función esencial del género vid. L. ROSSI, «Il dramma satiresco attico», *R. Arch.* 2-3, 1972, pp. 248-302.

<sup>29</sup> *Catastrophe Survived*, Oxford, 1971.

<sup>30</sup> Vid. D. F. SUTTON, «Satyric, Qualities in Euripides' Iphigenia at Tauris and Helena», *RSC* 20 (1972) pp. 321-30.

*cestis*, una de las llamadas tragedias prosatíricas, es la que más claramente muestra su filiación popular. Tres motivos del folclore popular se han combinado felizmente en esta tragedia: 1) la lucha con la muerte; 2) el sacrificio de una esposa en lugar de su marido; 3) la negativa de los padres a morir en lugar de su hijo<sup>31</sup>.

Conviene, sin embargo, que examinemos más de cerca algunos de los pobres restos que de este género tan popular nos han llegado, para observar con más detalle el tratamiento a que en él sometían al mito los tragediógrafos áticos.

4.1. De los *Rastreadores* nos han llegado alrededor de unos cuatrocientos versos del comienzo de la obra, lo que permite reconstruir el drama sin gran dificultad. La obra dramatizaba un episodio de la infancia de Hermes —el robo del ganado de Apolo—, narrado con el *H. Hom.IV*, con una construcción en díptico, característica de Sófocles<sup>32</sup>, que acordaba dos movimientos dramáticos de aproximadamente igual longitud: a) la cólera de Apolo y sus esfuerzos por descubrir al ladrón de su ganado, y 2) la reconciliación de Apolo y Hermes. La pieza se abre con un prólogo a cargo de Apolo (vv.1-444), en el que se lamenta por el robo de su ganado y promete una recompensa a quien le ayude a encontrarlo. Tras la párodo, en la que los sátiros se presentan con la actitud de una jauría y las primeras pesquisas que los llevan a descubrir el ardid del dios (las huellas del ganado se dirigen hacia atrás), se oye desde dentro de la escena un extraño ruido, que llena de temor a los asustadizos sátiros. Sileno, en una clásica escena de fanfarronería, se jacta de su valor en el pasado y reprocha a los sátiros que hayan desistido tan pronto de obtener la recompensa prometida. Cuando, a invitación de los sátiros, se aproxima al lugar de donde procece el misterioso ruido, el Paposileno es presa del pánico y se da impudicamente a la fuga. Los sátiros, indignados por esta conducta vergonzosa, reemprenden la búsqueda y conciben la idea de patear fuertemente para que alguien pueda acudir al reclamo del estrépito. Efectivamente, la ninfa Cilene acude y, tranquilizada por los sátiros, explica el origen de tan peculiar sonido, tras haberles exigido el más riguroso secreto. Parece, cuenta la ninfa, que Zeus ha seducido a la hija de Atlante, Maia, de cuya unión ha nacido un niño. Puesto que la madre está desola-

<sup>31</sup> Cf. GUGGISBERG, *op. cit.* pp. 68s.

<sup>32</sup> T.B.L. WEBSTER *An Introduction to Sophocles*, Oxford, 1936, pp. 32ss.

da, el niño le ha sido confiado para que atienda a su crianza. Pero la ninfa confiesa su inquietud porque el infante no es normal. Se está haciendo adulto con una rapidez sorprendente y muestra, además, una precocidad e ingenio sobrehumanos. Ahora mismo acaba de inventar un nuevo instrumento musical, la lira, con la concha de un animal. El ingenio del niño anda a la par de su astucia, según descubren los sátiros, cuando al continuar su interrogatorio, descubren que el tal niño no es otro que el ladrón que andaban buscando. Aquí se interrumpe el fragmento, pero no es difícil adivinar que debían seguir, al menos, dos escenas: una de reconciliación entre Apolo y Hermes y otra en que Sileno reclamaba la recompensa prometida<sup>33</sup>. Lo que nos interesa, para nuestro propósito, es observar cómo Sófocles ha construido una acción dramática, a partir de un brevísimo episodio referido en el Himno homérico, acumulando elementos típicos del género: la escena de negociación entre Apolo y Sileno; la fanfarronería del sátiro y su subsiguiente huida; el acoso sexual a la ninfa; la reclamación del botín/recompensa; la escena de reconciliación; las danzas satíricas de un carácter elemental. El núcleo lo constituye, en este caso, un *τέρας*, una escena de milagro o de prodigio: la invención de la lira, que es descrita en los acostumbrados términos enigmáticos.

4.2. W. Steffen<sup>34</sup> ha llamado la atención sobre los muchos puntos de contacto existentes entre los *Rastreadores* y *Dionisisco*, otra obra de Sófocles basada en un episodio de la infancia de un dios. En los dos dramas, un infante divino es confiado a una o más ninfas para su crianza, con el fin de ocultarlo a los celos de Hera. En las dos obras ambos dioses crecen con una rapidez milagrosa. Y en ambas obras también los sátiros actúan como detectives que encuentran al dios cuando acaba de realizar un invento provechoso para la humanidad: la lira o el vino. Así los sátiros son los primeros en conocer el invento y, quizás, en origen, de administrar su uso y transmitirlo a los hombres.

<sup>33</sup> Fundamental sigue siendo la reconstrucción de U. von WILAMOWITZ-MÖLLEN-DORF, «Die Spürhunde des Sophokles», *Kleine Schriften* Berlín, 1935, I pp. 3457-83=*Satyrspiel*, ed. B. Seidensticker, Darmstadt, 1989, pp. 93-108. Cf. También E. SIEGMAN, *Untersuchungen zu Sophokles' Ichneutae*, Hamburgo, 1941.

<sup>34</sup> «De Sophoclis Dionysisco», *Munera Philologica L. Cwiklinsky oblata*, Posen 1936, pp. 84-91.

4.3. Poco sabemos, por desgracia, de un drama satírico de Esquilo en el que se trataba también de otro episodio de la infancia de Dionisio: *οἱ Τροφοί*<sup>35</sup> La obra formaba parte de una trilogía, *Semele οἱ Ὑδροφόρες*<sup>36</sup>, *Panteo* o *Bacantes* y *Ξάντριες*. Aunque temáticamente relacionado con la trilogía lo único que sabemos de este drama es una noticia, recogida por tres fuentes distintas, según la cual *ἡ Μήδεια τὰς Διονύσου τροφούς μετὰ τῶν ἀνδρῶν αὐτῶν ἀνεψήσασα ἐνεοποίησεν*<sup>37</sup>. Quizás el duro Dionisio de *Penteo* aparecía aquí como un inocente infante en las manos de sus nodrizas. Aquellas terribles mujeres que, en la tragedia final, despedazaban al hijo de la hija mayor de Minias aparecían en el drama de sátiros prodigando sus tiernos cuidados a Dionisio. En todo caso algún papel debían necesariamente desempeñar los sátiros en la obra y no es descabellado pensar que lo hicieran como *παιδοτροφοί*.

4.4. Pero en esta función los sátiros se desempeñan a la perfección en los *Δικτυουλκοί* de Esquilo<sup>38</sup>. El argumento es bien conocido, Dánae, abandonada por su padre Acrisio, junto con el niño Perseo, en un cofre a los azares del mar, es arrojada por las olas a las costas de la pequeña isla de Sérifos, donde es rescatada por Dictis, un pescador, hermano de Polideuctes, el rey del país, ayudado probablemente por el coro de sátiros. La simple vista de Dánae despierta en los sátiros sus lascivas pasiones y el viejo Sileno intenta ganarse el favor de la madre con delicadas atenciones al niño Perseo (vv.810ss.):

κοιμήσῃ δὲ τρίτος ξὺν  
μητρὶ καὶ πατρὶ τῷδε,  
ὁ πάπας δὲ παρέξει  
τῷ μικκῷ τὰ γελοῖα

<sup>35</sup> Para un intento de reconstrucción vid. KAIBEL, *Hermes*, 30 (1895) pp. 88-9.

<sup>36</sup> La obra recibe su nombre del coro que llevaba agua a Semele durante su embarazo y contaba cómo Hera logró convencer a Semele para que cometiera un acto de *ὑβρις*: solicitar a su amante divino que se le apareciera en toda su magnificencia, lo que le acarreo la muerte.

<sup>37</sup> *Hypoth. Medea*. Cf. *Schol. ad Aristoph. Equites* 1321.

<sup>38</sup> Para la reconstrucción de esta obra vid. R. PFEIFFER, «Die Netzfischer des Aischylos» en *Satyrspiel* ed. Seidensticker pp. 58-77. M. WERRE DE HAAS, *Aeschylus' Dictyoulci*, Leiden, 1961.

Lenguaje y situación debían ser un lugar común del género, como demuestra otro pasaje similar de la obra (vv.786-88).

Ἰγελᾱ μου προσοπῶν  
 ἰό μικκὸς λιπαρὸν  
 Ἰφαλακρὸν

así como un fragmento del *Dionisisco*, de Sófocles (40 Steffen):

ὄταν γὰρ αὐτῷ προσφέρω βρῶσιν διδούς,  
 τὴν ῥίνα μ' εὐθύς ψηλαφᾷ κᾶνω φέρει  
 τὴν χεῖρα πρὸς <τὸ> φαλακρὸν ἠδὺ διαγελῶν

El tema central de los *Dyctyoulci* lo constituía, sin duda, las pretensiones de Sileno de desposar a Dánae para desesperación de la heroína. En los vv. 777-85 Dánae rompe en un patético lamento: ¿Pondrán alguna vez los ríos de Argos, los dioses de su familia y el mismo Zeus fin a sus sufrimientos? ¿Van a entregarla a las bestias? Mejor escapar antes o incluso darse muerte en la horca. Todo ello parece una miniatura del lamento trágico de una heroína, pero la conclusión rompe todo el patetismo de la escena: «Eso es todo lo que tengo que decir». En torno a este mínimo esquema argumental proporcionado por un mito casi desconocido, volvemos a encontrar toda la panoplia de motivos satíricos: el coro de sátiros, esta vez en función de pescadores; la escena de negociación entre Dictis y Sileno; el *τέρας* que proporciona la pesca del cofre, primero, y el descubrimiento de lo que guarda en su interior, después; la escena de acoso sexual; la vindicación de Sileno de los derechos que le asisten sobre Dánae, según el acuerdo inicial; la escena de *παιδοτροφία*; una procesión nupcial en la que el coro celebra la futura boda de Dánae y Sileno; el final feliz, procurado por el rescate de Dánae por obra de Dictis y probablemente su unión en matrimonio.

4.5. Pequeños mitos como vemos, dramatizados con el arsenal de motivos del género, en relación muchas veces con los temas de la trilogía para proporcionar diversión y alivio al espectador. Esta es la esencia del drama satírico.

5.1. Como conocedores o partícipes de saberes secretos, el lenguaje de los sátiros se vuelve, en ocasiones, extrañamente enigmático, como si quisieran mantener celados esos saberes a la curiosidad de los no inicia-

dos. Es este uno de los rasgos más característicos de la λέξις del drama satírico, rasgo que suele ir asociado al motivo de la invención (εὔρημα) o del portento (τέρας), con los que se enfrentan los sátiros. Desde el punto de vista dramático este motivo ofrecía muchas posibilidades, como hemos visto. Lo que nos interesa ahora es poner de relieve esta forma de hablar de los sátiros que, según creemos, hunde sus raíces en la misma naturaleza de esos seres. No es casual que los dos fragmentos más antiguos que conservamos, pertenecientes a Quérilo (fgts. 2,3 Steffen) sean dos enigmas: γῆς ὀστοῖσιν; γῆς φλέβες.

En los *Rastreadores* de Sófocles los sátiros manifiestan su terror y fascinación, al tiempo, al oír el sonido de la cítara. Cuando interrogan a la ninfa Cilene por el significado del extraño ruido, su respuesta es enigmática y va acompañada de la prohibición, hecha a los sátiros, de revelar a nadie el secreto (vv. 293 Steffen):

πιθοῦ θανῶν γὰρ ἔσχε φωνήν, ζῶν δ' ἀναυδος ἦν ὁ θῆρ

Por modo semejante, en los *Teoros* los sátiros se refieren a las máscaras satíricas que ofrendan en el templo de Posidón (vv. 10 ss. Mette) del siguiente tenor:

κάπιπασσάλευε ἕκαστος τῆς καλῆς μορφῆς ἐμέμῃς  
ἄγγελον, κήρυκα [ἀ]ναυδον, ἔμπορον κωλύτορα.

En el papiro *Tebt.* 692, perteneciente con toda probabilidad al *Inaco* de Sófocles, los sátiros se azoran también al oír el sonido de la zampoña tocada por el invisible Hermes. La segunda columna comienza con lo que parece ser la expresión de la sospecha del coro de que el invisible visitante es Hades, sospecha expresada en una enigmática etimología del nombre del dios:

πολὺ πολυδρίδας  
ὅτις ὄδε προτέρων  
ὄνομ' εὔ σ' ἐθροίει  
τὸν Ἀἰδοκυνέας  
σκότον ἄ<β>ροτον ὑπαί<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Vid. D. F. SUTTON, *Sophocles Inachus*, Meisenheim am Glan, 1979.

La dicción enigmática es un rasgo constante en el drama de sátiros y su presencia se debe muy probablemente al carácter de estos seres primitivos, a los que es posible encontrarles parentela en la fauna indoeuropea, especialmente en la saga nórdica.

6.1. Una amplia serie de dramas satíricos escenificaban, como ya hemos visto, el enfrentamiento de un héroe a un ogro o monstruo al que acababa dando muerte o sometiendo. *El Cíclope* de Eurípides, el único drama que nos ha llegado completo, nos ilustra muy bien el tipo.

La obra es una fiel dramatización del episodio narrado en el libro IX de la *Odisea*<sup>40</sup>. Los cambios efectuados por Eurípides son los absolutamente necesarios para su puesta en escena. El tema, por posibilidades cómicas, había sido ya previamente tratado por Epicarmo, Cratino (*Οδυσσηΐς*), Aristias y posiblemente Mesato. Vemos incluso que Aristias, un poeta cómico, había resuelto ya el problema de introducir a los sátiros en la situación mitológica. Y fue probablemente Epicarmo el que situó por vez primera la acción en Sicilia.

Pero lo que nos interesa ahora es observar cómo un esquema tan simple como el enfrentamiento de un héroe a un monstruo se enriquece, en el tratamiento satírico, con una multitud de desarrollos en los que se mezclan las bromas y las veras.

Gran parte de la comicidad del Cíclope radica, como demostrara Rossi<sup>41</sup>, en ser un κῶμος incompleto. El monstruo es objeto de una iniciación burlesca en una costumbre tan ateniense como la del simposio, pero lo es por medio de falsos preceptos y disparatadas recomendaciones, aunque al final el discípulo parece haber aprendido demasiado bien las lecciones recibidas para desesperación de su maestro. Y por otro lado la obra presenta explícitamente la oposición civilización/barbarie. En un largo discurso, en el que se ha querido ver reminiscencias de doctrinas sofisticas y alusiones a la Machtpolitik que Atenas siguió en la expedición a Sicilia, (vv. 316-44) el Cíclope declara su desinterés por los dioses y la moralidad que éstos encarnan y, en consecuencia, su deprecio del nómos, que emana, en último término de aquellos. En esta oposición entre la vi-

<sup>40</sup> Vid. W. WETZEL, *De Euripidis fabula satyrica quae Cyclops inscribitur cum Homericis comparata exemplo*, Wiesbaden, 1965.

<sup>41</sup> «Il Cíclope di Euripide come Kōmos mancato», *Maia*, 23, 1971, pp. 10-38.

da civilizada y la vida salvaje es donde Eurípides sitúa el fiel de la balanza. La súplica de Ulises (vv. 347-55) deja claro que Polifemo es un pecador contra los dioses y, en particular, contra *Ζεὺς Ξένιος*, cuyas exigencias ha despreciado. Por debajo de la grotesca comicidad de la obra, se plantea el tema de la piedad o de la impiedad, lo que le confiere una indudable dimensión religiosa. Precisamente algunas de las modificaciones del relato homérico, fueron introducidas por Eurípides para presentar a Ulises y sus compañeros como seres desgraciados, necesitados de recibir las atenciones que el deber de *ξενία* impone. Por eso llegan a Sicilia arrastrados por vientos contrarios y carentes de toda provisión. M. Dale ha mostrado, por otro lado, que aquellas obras donde hay plegarias nucéticas, suelen tener final feliz, lo que no es más que un recordatorio dirigido a los espectadores de que el final feliz acontece con el asentimiento de los dioses<sup>42</sup>.

Vemos así que, junto al elemento cómico que representaban el coro de sátiros y el tratamiento grotesco del mito, existía una seriedad subyacente aportada por los peligros y sufrimientos de los personajes que se veían envueltos en la acción. Así se moralizaban también los pequeños mitos que el drama de sátiros trataba.

7.1. La figura del Ulises del *Cíclope* nos tiende un puente hacia un tipo de héroe satírico de una catadura moral diferente que encontramos en numerosos dramas satíricos, como ya vimos al tratar de los temas y motivos del género. Nos referimos a la figura del *trickster*, del embaucador, liante o trapacero: Sísifo, Ulises, Autólico, Heracles, capaces de dárselas con queso a la misma muerte.

No podemos entrar en el análisis de los distintos dramas, muy fragmentarios por lo demás, donde tal figura de indudable filiación popular aparece. Algunas consideraciones generales sobre tal figura sí parecen pertinentes a nuestro propósito de definir el tratamiento satírico del mito.

Desde el punto de vista de llevar alivio a los espectadores, este tipo de héroe es infinitamente más cómodo que el héroe trágico, porque las cualidades, que lo hacen grande y admirable, no son fruto de la idealización de nuestras supuestas cualidades y grandeza, sino, más bien, él mismo es una idealización de nosotros mismos. Dicho en otros términos, este tipo

<sup>42</sup> Vid. D. F. SUTTON, *The Date of Euripides' Cyclops*, Ann Arbor, 1974.

de héroes concita más nuestras simpatías porque está más próximo a nosotros.

7.2. Y, por otro lado, no deja de ser interesante observar que la inteligencia no es una cualidad excesivamente apreciada por la tragedia griega. Recordemos los sombríos rasgos con que se nos presenta Ulises en *Ajax* o en *Filoctetes*. Por el contrario en el cuento popular las hazañas y aventuras del trapacero inteligente son contadas con deleite. Y esta actitud es la que encontramos también en el drama satírico, donde, por ejemplo, experimentamos fruición con las perversas travesuras del pequeño Hermes. Hasta cierto punto hay una tendencia en el drama satírico a sustituir la integridad moral del héroe trágico por la inteligencia práctica del trickster. Y ello puede encontrar explicación en la naturaleza misma del género. Así como la tragedia viene a confirmar la existencia de un orden, que no puede ser transgredido impunemente, el drama satírico, aún sosteniendo la misma tesis, la hacía más accesible al espectador, acercando al héroe a sus propias incertidumbres y debilidades humanas. Si el mundo no puede ser como los sátiros querrían que fuera, tampoco, a fin de cuentas, los hombres pueden ser durante toda su vida como los héroes de las tragedias.

Y estos héroes satíricos aportaban además una dosis de romanticismo, aventura, fábula, milagro y portento, propios del cuento popular, que volvía infantiles los ojos y oídos de los espectadores durante un cierto tiempo. En este sentido el drama satírico, al igual que la comedia, pero con procedimientos diferentes, proporcionaba una cierta evasión de la realidad.