

# RECONSTRUYENDO LA *ORGÉ* DE DIONISO EN *THEOROI* DE ESQUILO<sup>1</sup>

Guillermo De Santis<sup>2</sup>

**Resumen:** En el presente trabajo propongo una lectura de Emisarios o asistentes a los juegos ístmicos (en adelante *Theoroi*) de Esquilo, específicamente de los versos 23-98 de acuerdo al orden de los fragmentos y la numeración propuesta inicialmente por Snell (1956) (y de acuerdo a las ediciones de Sommerstein [2008] y Ferrari [2013]). La hipótesis de mi lectura sostiene que esta escena se estructura en base a la *orgé* de Dioniso, la que se reconoce a partir del “guion” implícito de esta emoción que se lee en la definición de Aristóteles (*Retórica*. 1378 a 31-33). A partir de aquí propongo un análisis de esta emoción en clave “satírica”, señalando sus particularidades y a diferencia de su valencia trágica.

**Palabras clave:** *Orgé*; Guion emocional; Fragmentos; Esquilo; Drama satírico.

## RECONSTRUCTING THE *ORGÉ* IN AESCHYLUS' *THEOROI*

**Abstract:** In this paper I propose a reading of Aeschylus' *The Sacred Delegation* (from here *Theoroi*), specifically of lines 23-98 according to the order of Fragments 78 a, b, c and the numbering proposed originally by Snell (1956) (and according to the editions of Sommerstein [2008] and Ferrari [2013]). The hypothesis of my reading maintains that this scene is structured on the base of the implicit script of the “*orgé*” of Dionysus as I recognize. In this way, I intend to advance the study of emotions in satyr drama as a key to understanding its place and function in the theatrical scene of the 5th century BC.

**Key words:** *Orgé*; Emotional script; Fragments; Aeschylus; Satyr drama.

<sup>1</sup> Recibido el 10/12/2024 y aprobado el 02/03/2025.

<sup>2</sup> Doctor en Letras Clásicas (2004), Universidad Nacional de Córdoba. Su tesis *Cosmos y Justicia en la obra de Esquilo: imágenes literarias y argumentación* fue publicada en 2005. Realizó estudios en Italia, Alemania y Portugal. Actualmente, es Profesor Titular Regular de Historia de la literatura griega, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, e investigador independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas. Su campo actual de estudio es el teatro griego, la Tragedia y el Drama Satírico, la teoría de las emociones y teoría de los géneros literarios en la antigüedad. ORCID: 0000-0003-3545-7855.

El *P.Oxy.* 2162 = Aesch. fr. 78a–d R. (II sec. d.C.), transmite cuatro fragmentos que ya Lobel (1942), Snell (1956) y Mette (1959) propusieron ordenar en tres columnas. Tal hipótesis fue confirmada por Henry-Nünlist (2000), cuyos argumentos son aceptados por Sommerstein (2008) y más recientemente por Ferrari (2013)<sup>3</sup>.

De acuerdo a este orden de los fragmentos, y más allá de su estado lacunoso, es posible leer una “escena” en la que los sátiros, habiendo abandonado a su señor Dioniso, llegan hasta las inmediaciones del templo de Poseidón en Istmia, y deciden participar de las competiciones atléticas. Hasta allí los persigue el dios y, luego de encontrarlos, esgrime argumentos y amenazas para que regresen a su servicio y a la *choreía*. Entre acusaciones y contestaciones mutuas, los sátiros se refugian en el templo de Poseidón y Dioniso intenta convencerlos de ceder a su pedido mediante la oferta de una serie de objetos de naturaleza controvertida y con la promesa de participar en los juegos ístmicos. A partir de allí, sólo es posible conjeturar un final de reconciliación entre los sátiros y Dioniso en la resolución del drama.

De este resumen del contenido de los fragmentos ordenados en versos corridos, es posible leer una escena en la que propongo que la ira de Dioniso, resultante de las acciones de los sátiros, juega un rol central<sup>4</sup>. A partir de la definición de *orgé* en Aristóteles (*Retórica*. 1378a, 31-33) intentaré mostrar que la articulación en la escena de los diferentes aspectos del desarrollo de esta emoción permite realizar una lectura de *Theoroi* de Esquilo que se ajusta a las normas del drama satírico. La trama de los estos versos concuerda básicamente con el guion emocional de la *orgé* motivada por las acciones de los sátiros en desmedro del dios y finaliza en una muy factible escena hilarante de los sátiros devenidos en caballos de tiro de

---

<sup>3</sup> Radt (1985) edita el texto en cuatro columnas y es seguido por Diggle (1998) y Pozzoli (2004). Sobre los distintas ediciones de los fragmentos del papiro, véase Sonnino (2016, p. 39, n. 1). En este trabajo seguiremos en primer término las ediciones de Sommerstein (2008) y de Ferrari (2013), señalando a su debido momento, los casos en los que opte por una u otra edición o lecturas de otros editores. Los versos serán citados en numeración corrida sin referencia a los fragmentos (salvo indicación).

<sup>4</sup> En gran medida este trabajo parte de la afirmación de Konstan (2006, p. 76): *The orgé of the Greeks, like anger today, was conditioned by the social world in which it operated. It is the task of the philologist to help reveal its lineaments.*

carro.<sup>5</sup> Por último, concluiré en que esta acción retaliativa de la parte del dios es risible no sólo por la conversión de los sátiros en caballos de tiro sino también porque contrasta con el tipo de castigo que en la tragedia se esperarí de parte de un Dioniso irritado.

En el verso 23 Dioniso se encuentra cara a cara con los sátiros y viendo que están preparados al modo de atletas, lamenta el hecho con fingida cordialidad como muestra el uso de εἰ δ' οὖν en la alusión al refrán: εἰ δ' οὖν ἐσώζου τὴν πάλαι παρο[ιμία]ν (v. 32), “si ciertamente respetaras el refrán tradicional”, en otras palabras “si te dedicaras a lo que sabes”<sup>6</sup>. La cordialidad rápidamente se disipa cuando Dioniso acusa a los sátiros de haber cambiado los coros por la actividad atlética (τοῦρχημα *versus* ἰσθμιάξεις, vv. 33-34), y de haber dispuesto de sus bienes a gusto (χρήματα φθείρων ἐμὰ /

<sup>5</sup> Es importante señalar que la “etiqueta” *orgé* no aparece lexicalizada en el texto de los fragmentos. Sin embargo, entendemos que es factible delimitar las condiciones en las que esta emoción ocurre y reconocer la consecuente narrativa que enmarca su desarrollo y las consecuencias de mediciaón de la *orgé* en las acciones de Dioniso. Seguimos aquí la definición de guion emocional (*emotional script*) de Kaster (2005, p. 8): *The emotion properly understood, however, is the whole process and all its constituent elements, the little narrative or dramatic script that is acted out from the evaluative perception at its beginning to the various possible responses at the end. Subtract any element of the script, and the experience is fundamentally altered: without a response (even one instantly rejected or suppressed), there is only dispassionate evaluation of phenomena; without an evaluation (even one that does not register consciously), there is a mere seizure of mind and body that is about nothing at all.* Cabe aclarar que no debemos intentar leer el guion de manera lineal, esto es “los sátiros abandonan al dios, éste se irrita y finalmente se venga”, sino que en el proceso deben evaluarse también las intenciones de los sátiros, los actos concretos que uno y otros realizan, la manera en la que el menosprecio se hace evidente y la depreciación de la figura del dios frente a terceros.

<sup>6</sup> Los comentaristas (por ejemplo, Ferrari (2013, p. 212, n. 26) y Collard-O' Sullivan (2013, p. 275, n. 11) citan generalmente el pasaje de ARISTÓFANES. *Avíspas* v. 1431: “ἔρδοι τις ἦν ἕκαστος εἰδείη τέχνην.” “que cada uno practique el arte que conoce”. Esta estrategia es una marca discursiva de la llamada “Negative Politness” (véase Catambrone (2021, p. 160-166): Dioniso parece dar a entender que comprende el deseo de los sátiros de ejercitarse en prácticas nuevas, cuando, en realidad, se opondrá vehementemente al abandono de la *choreía* de parte de estos. De la misma manera, en el v. 37, si se acepta la propuesta textual de Ferrari (o la de Snell, ἀλλ' εἴ γ', que prefiere Sommerstein [2008]), se constataría la expresión triste por el abandono es una posición retórica aparente para dar mayor fuerza a la maldición: κακῶς ὄλοιο, “ojalá mueras miserablemente”, que cierra la intervención de Dioniso en el verso 38.

κτέα[ν(α), vv. 35-36), acerca de lo cual coincido con Sommerstein que estos bienes son el “el cuerpo mismo de los sátiros”, lo que tiene mucho sentido en el contexto del reclamo del “abandono” de los coros dionisiacos<sup>7</sup>.

Por otro lado, según Dioniso, los sátiros han decidido firmemente ser hostiles, hecho que incluye el abandono y la maledicencia; y advierte que se defenderá de estas acusaciones (vv. 37-40<sup>8</sup>). Dioniso entiende que en las injurias de los sátiros hay premeditación y decisión firme de difamar: ἐν[ο]ρκόν ἐστὶ σο[ι] κα[κῶς] φρονεῖν (v. 37), “(Entonces, si) es asunto de juramento para ti el pensar mal (de mí)”<sup>9</sup>. Puede verse aquí una de las formas de la *oligoría* causante de la ira del dios: la καταφρόνησις (Aristóteles. *Retórica*. 1378b, 15-18) que implica que los sátiros habrían pronunciado a viva voz que Dioniso vale poco y esta sería una de las justificaciones para el abandono en pos de una actividad más atractiva y prestigiosa. Para el dios hubo estas afirmaciones son a tal punto ofensivas que su venganza no sólo será justa, sino también como necesaria.

Esta lectura del pasaje permite proponer que la situación se ajusta a la definición de “ira” que ofrece Aristóteles (*Retórica*. 1378a, 31-33):

Ἔστω δὴ ὀργὴ ὀρεξίς μετὰ λύπης τιμωρίας [φαινομένης] διὰ φαινομένην ὀλιγορίαν εἰς αὐτὸν ἢ <τι> τῶν αὐτοῦ, τοῦ ὀλιγορεῖν μὴ προσήκοντος.

<sup>7</sup> Véase, por ejemplo, Sommerstein (2008, p. 91, n. 9). Distinta es la propuesta de Collard-O’ Sullivan (2013, p. 275, n. 14): *Our translation ‘wasting my money’ may suggest that the satyrs, given the likely sexual allusions in 29-30 ..., have been overindulging themselves with the prostitutes for which Corinth at the Isthmus was famous: see Pindar F 122 (Snell); Chamaeleon F 31 Wehrli; also Eur. Sciron F 675 ... In an alternative translation, ‘destroying my things ... (and?) my possessions’, the two nouns have no certain connotation, but may refer to Dionysus’ emblems which the satyrs have discarded.*

<sup>8</sup> Henry-Nünlist (2000) reconstruye el v. 39 πότερ[α] μέ χρῆ[ι] σοι πρὸς τὰδ’ [ἐνν] ἔπειν ἔπη. Sommerstein (2008) entiende que el verso 39 está muy probablemente en boca de Sileno, mientras que Ferrari (2013) lo considera el cierre de las palabras de Dioniso. O’ Sullivan-Collard (2013, p. 277), por su parte, aclara entre paréntesis que estos versos son “probably part of a dialogue between Dionysus and the satyrs” sin distinguir en boca de quién estaría cada verso.

<sup>9</sup> Ferrari (2013) propone suplementar el inicio del verso con εἰ δ’ οὖν (vide app. crit.) estableciendo una relación de estrategia discursiva con el verso 32. La propuesta es sumamente atendible y atractiva pues Dioniso daría un “remate” vehemente a sus palabras a través de la advertencia de que “peleará a muerte” para detener las infamias de los sátiros.

*Sea la ira un anhelo de venganza [manifiesta] acompañado de pesar provocado por un menosprecio manifiesto contra uno mismo o contra algún allegado, sin que el menosprecio correspondiera.*

Tanto las calumnias, cuanto el abandono de los coros implica un menosprecio evidente y público respecto dios de parte de los sátiros<sup>10</sup>. Son, además, infundadas desde la perspectiva de Dioniso, lo que implica una disminución en su *timé* valorada en términos simbólicos y concretos: su buen nombre público y los coros, su actividad ritual y pública principal.

Por su parte, en los versos 40-46 Sileno expone sus motivos no sólo para haberse distanciado del dios sino también para hablar mal de él frente a otros. En primer lugar, refiere las vejaciones él y sus hijos reciben de parte de Dioniso<sup>11</sup>. Di Marco (2013, p. 148), seguido por Pozzoli (2004, p. 172), dice que este pasaje “*si tratta di una furiosa filipica contro i metodi vessatori dell’ antico padrone...*” (la cursiva es mía); “filípica” que sustenta la acusación no sólo en argumentos sino también en el discurso patético y sufriente propio de un personaje trágico y de una situación trágica.<sup>12</sup>

En efecto, Sileno (o el Corifeo) habla en términos trágicos cuando echa en cara a Dioniso que lo hace dormir en la intemperie más rigurosa. La frase *τε κο[ί]ται κακαῖς δ[υσ]αυλίαις* (v. 43), “con (penosa) cama y crudas intemperies”, tiene clara connotación trágica que enfatiza la supuesta afrenta del dios en su contra<sup>13</sup>. La conclusión es que Dioniso no tiene

<sup>10</sup> Sobre *διὰ φαινόμενην ὀλιγωρίαν* ven la definición aristotélica y el alcance “público” del menosprecio que da paso a la ira véase Grimaldi (1988, p. 21).

<sup>11</sup> Esta es la interpretación más aceptada del pasaje. Pozzoli (2004, p. 157) expone con claridad esta postura: *Sileno replica alle accuse di Dioniso con altre accuse, che fanno leva sulla durezza della schiavitù imposta a lui e ai satiri dal dio. [...] (Sileno) Ha intenzione di fuggire per porre fine a questa miserabile esistenza.* Sommerstein (2008, p. 91, n. 13), en cambio, entiende que los sátiros narran “with typical effrontery”, las penurias que soportaron en su viaje hasta llegar a Corinto.

<sup>12</sup> Di Marco (2013, p. 148, n. 133) señala el carácter *paratrágico*-cómico del término *τρίδουλος* (v. 41) que contribuye al efecto patético buscado por Sileno y que, por mi parte, entiendo como un recurso para posicionarse en un plano de igualdad en la discusión con Dioniso.

<sup>13</sup> Cfr. el uso de *δυσαυλία* en *Agam.* 555. Fraenkel (1950, vol II, p. 278-279): *Also δυσαυλίας still applies to the whole time, referring to a detail but bringing out much the worst aspect of the almost unending war...* (El subrayado es mío). Kazik-Zawadzka (1962, p. 36) sostiene que el compuesto de *αὐλή* se relaciona con los

piedad alguna para con los sátiros: οὐδὲν οκτ[ε]ίρε[ις ἐμ]ῇ (v. 44), otra expresión trágica con la que el Sileno confiere un *páthos* particular a su discurso<sup>14</sup>, junto al probable término πολυπ[ό]νου[ς] (v. 45)<sup>15</sup>, ampliamente trágico<sup>16</sup>: “en nada te compadece de mí / ...y muy labiorosos...”<sup>17</sup>

La trama de la obra en general y este argumento puntual de Sileno debieron sorprender al público pues lo esperable es que los sátiros estén sometidos un señor-tirano y añoren el retorno a la vida con Dioniso. Aquí, es precisamente la dura e injusta vida que les impone el dios, lo que provoca el deseo de huida.

El dios no puede forzarlos a abandonar el santuario, pero con un ingenioso *tour de force* contesta con la misma lógica trágica que han impuesto los sátiros (vv. 47-48):

π]ότερα παθῶν τι δε[ινόν  
κο]ῦ πολλὰ δράσας ω[  
¿acaso sufriendo algo [terrible, oh probrecito tú  
¿y no] habiendo hecho muchas cosas [por las que pagarás pronto]?<sup>18</sup>

---

establos de animales alrededor de la casa. En boca de los sátiros esto reafirma su naturaleza semi-animal. Respecto del uso del término en *Agamemnón* añade: *Les deux passage se ressemblent beaucoup, dans l'un et l'autre il est question d'une misérable couche*. Menciona también el adjetivo δύσουλός en SÓFOCLES. *Antígona*. v. 356: “gel inhospitalier”.

<sup>14</sup> Tanto οἰκτίρω como el compuesto ἐπιτίρω son de uso frecuente en tragedia (por ejemplo, en *Choeph.* 130). Luego de toda esta escalada de patetismo trágico, el Corifeo termina diciendo que esto justifica la huida (φεύγων, v. 46) del cortejo dionisiaco.

<sup>15</sup> Lectura y propuesta de Henry-Nünlist (2000) y aceptada por Di Marco (2013, p. 148, n. 135).

<sup>16</sup> Y en Eurípides es lírico. Cfr. también sch. rec. (Smith (1976) ad *Agam.* 555 b1 acerca de δυσουλία como una marca propia del desarrollo de la vida (διάγειν) del esclavo en la intemperie.

<sup>17</sup> No se trata de coincidir si, quien habla acerca de los maltratos del dios en contra de los sátiros, “dice la verdad”. Nos interesa, en cambio, el hecho de que sea una exposición patética que pudo haber sido dicha en otro momento del drama frente a otro personaje, para sustentar su pedido de inclusión en las competiciones.

<sup>18</sup> Traduzco las integraciones de Reinhardt (1957, p. 8 y 124): ὦ πόνηρέ σύ (Cfr. Sófocles. *Rastreadores* v. 389) y ὦν δίκην δώσεις τάχα; (Cfr. Eurípides. *Cíclope*. v. 422), seguidas por Di Marco (2013, p. 149).

Dioniso propone debatir acerca de la legitimidad del reclamo de los sátiros: mientras que la condición de esclavos es natural para los sátiros, el abandono de la *choreía* y las calumnias son faltas objetivas y flagrantes.

Con estos versos 47-48, dando continuidad al registro trágico de las palabras anteriores de Sileno, Dioniso pone la situación en términos éticos universales a través de la norma “Quien obra mal, que sufra las consecuencias”, bien conocida en la tragedia de Esquilo<sup>19</sup>.

¿Quién sufre cosas inmerecidas? y ¿quién ha llevado a cabo acciones que tendrán consecuencias? El abandono de los coros, el malgasto (real o simbólico) de los recursos del dios y las palabras ofensivas en su contra, le otorgan a Dioniso un derecho a réplica, pero no para defenderse de las acusaciones, sino para exponer abiertamente las formas de un menosprecio inmerecido que los sátiros le han propinado. Desde esta perspectiva, la *orgé* de Dioniso no sólo parece justa en términos éticos, sino que es la única respuesta posible a las acciones de los sátiros y, además, perfectamente acorde a la norma ética universal.

Dioniso puede aplicar esta norma ética porque entiende que los sátiros cometen ὕβρις, forma de *oligoría* según Aristóteles (*Retórica*. 1378b, 26-29) con la que los ofensores (κακῶς δρῶντες) buscan sobresalir (ὑπερέχειν μάλλον) respecto del ofendido. De allí que quienes se vengan, no cometen la misma ofensa pues lo hacen en pos de un resarcimiento justo (γὰρ ἀντιποιοῦντες οὐχ ὑβρίζουσιν ἀλλὰ τιμωροῦνται).

Es importante notar que la falta de términos específicos que aludan a la “etiqueta” de la emoción *orgé*, no impide reconocer su puesta de manifiesto en la escena. En efecto, aquí se da cuenta del aspecto valorativo de la emo-

<sup>19</sup> En *Persas*, vv. 813-814, nada menos que en boca de la sombra de Darío al anticipar que los persas cometieron desmanes que los dioses castigan en consecuencia: τοιγὰρ κακῶς δράσαντες οὐκ ἐλάσσονα / πάσχουσι, τὰ δὲ μέλλουσι, “Así que, como ellos obraron el mal, están padeciendo desgracias no menores y otras que les esperan...” AGAMEMNÓN. vv. 1563-1564, el Coro se refiere a la muerte de Agamemnón en compensación por el sacrificio de Ifigenia: μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνῳ Διὸς / παθεῖν τὸν ἔρξαντα· θέσμιον γάρ. “Mientras permanezca en su trono Zeus, permanecerá – es ley divina – que el culpable sufra”. *Coéforas*. vv. 312-314, en boca del Coro que exige que Orestes mate a Clitemestra según lo exige una antigua máxima: ἀντὶ δὲ πληγῆς φονίας φονίαν / πληγὴν τινέτω. δράσαντα παθεῖν, / τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ. “En compensación de un golpe homicida, / un golpe homicida se pague’ el que obró que sufra, / un dicho tres veces antiguo lo dice”.

ción a través de la norma ética universal que se convierte en el parámetro para decidir si la *orgé* del dios es “justa” y, por ende, si él mismo debe buscar un resarcimiento<sup>20</sup>. Este proceso activado por la “ira” permite, además, reflexionar acerca de esta emoción en el Drama satírico. En nuestro caso, la ira divina de Dioniso, situación bien atestiguada por la tragedia, se resolverá en *Theoroi* de manera jocosa por el modo concreto del castigo, esto es convirtiendo a los sátiros en caballos de tiro de carros<sup>21</sup>. Esta venganza es muy diferente a la que recae, por ejemplo, sobre Penteo en *Bacantes* de Eurípides, pero no menos efectiva para reordenar jerarquías y restaurar la *timé* divina afectada no sólo por el abandono de los sátiros sino también por las afrentas públicas que el dios pudo haber soportado, de acuerdo a la reconstrucción del contexto de los fragmentos que propongo a continuación<sup>22</sup>.

Sugiero, entonces, que Dioniso trae a colación las calumnias vertidas por los sátiros en otro momento de la obra que no nos ha llegado. En los versos 59-78 el dios expone una nueva perspectiva de las afrentas que los sátiros le han infligido. En efecto, si antes el Sileno adujo un trato propio de esclavos para justificar su huida, ahora, Dioniso da a conocer una serie de calumnias públicas vertidas *in absentia* del dios; dato importante pues el

<sup>20</sup> Fernández-Buis (2022, p. 27-28): “En efecto, la poesía griega refleja episodios afectivos o escenarios más o menos paradigmáticos de las emociones, que dan cuenta del proceso de negociación sobre el significado de los hechos frente a los cuales los sentimientos responden; estos mismos brindan una información sustancial sobre patrones morales, jurídicos, religiosos, y otros asuntos que conciernen a la interacción social de los grupos humanos”. Precisamente, es la narrativa y el escenario emocional lo que está dispuesto en estos fragmentos de *Theoroi*. Todo esto da crédito a la *orgé* como emoción que opera en las acciones de Dioniso.

<sup>21</sup> Acerca del hipotético final de la trama reenvío a la bibliografía que recupera diversas propuestas: KPS (1999, p. 147-148), Lucas de Dios (2008, p. 236-237) y Lämmle (2013, p. 312).

<sup>22</sup> Allen (2000, p. 50-72) analiza el rol de la *orgé* en los discursos políticos y judiciales que nos han transmitido los oradores áticos de los siglos V y IV a.C. Importante para este trabajo es la siguiente afirmación: *The rules defining the legitimate prosecutor were established by a set of cultural norms that grew out of the Athenian treatment of anger. Those norms regulated not only the role of anger in citizenship and in personal and political action but also the roles of honor, reciprocity, and social memory in constraining citizens' behavior in the penal context. These four concepts (anger, honor, reciprocity, and social memory) played a foundational role in establishing behavioral norms in the city and the city's system of value; anger was the central concept.* (p. 50) (El subrayado es mío).



menosprecio deja la esfera privada (la relación entre señor y esclavos) para colocar a Dioniso en una posición de sujeto enjuiciado socialmente por una serie censurable de “déficits”<sup>23</sup>. En estos versos se resumen estas acusaciones, lo que, a mi entender, supone que los sátiros las han hecho públicas en una parte anterior de la obra frente al personaje al que prometen fidelidad, e, incluso, habiéndolas hecho escuchar a quienes transitan o trabajan en los alrededores del templo de Poseidón<sup>24</sup>.

En primer término, Dioniso centra su discurso en la deliberada actitud difamatoria de los sátiros (vv. 65-66):

σπείρεις δὲ μῦθον τ[ό]νδε.  
καὶ ῥηματίζεις εἰς ἔμ' ἐκτρέπ[ων] κότον<sup>25</sup> / ψόγου<sup>26</sup>  
ὥς οὐδὲν εἰμι τὴν σιδηρῆτιν<sup>27</sup> τέχνην

<sup>23</sup> Arist. *Rhet.* 1378b 29-30: ὕβρεως δὲ ἀτιμία, ὃ δ' ἀτιμάζων ὀλιγωρεῖ. “Es propio de la *hybris* la deshonor, el que deshonor comete *oligoria*”. Los déficits sobre los que recae la crítica de los sátiros son tanto en el aspecto moral cuanto material del dios, lo que halla lugar en el análisis aristotélico de las formas de *oligoria* (y no sólo de la *hýbris*). Al respecto véase Grimaldi (1988) p. 26-29.

<sup>24</sup> Wessels-Krumeich en *KPS* (1999, p. 137 n. 30) piensan en la misma posibilidad de referir las calumnias antes diseminadas en el caso de la acusación de “afeminado” (γυννίς, v. 68) y en (p. 147) sostienen que este “resumen” proporciona información sobre el contenido anterior de la obra. No sería necesario que los transeúntes o los artesanos de los alrededores estuviesen en la escena, pues Sileno podría aludir a ellos como sucede en *ESQUILO. Arrastradores de redes* Fr. 46a vv. 17-21 (agricultores, viñateros, pastores de vacas y cabras, carboneros) y en *SÓFOCLES. Ichneutai* vv. 39-40 (pastor, agicultor y carbonero).

<sup>25</sup> Propuesta de Lloyd Jones a partir de Esquilo. *Agamemnón*. v. 1464 *Siete contra Tebas*. v. 628). La construcción de participio + κότον es usada por Esquilo en *Coéforas*. v. 33 y v. 952 πνέουσ'...κότον y *Euménides*. v. 476 τρέων κότον, v. 840 πνέων...κότον. Una expresión similar a la de nuestra obra es ἐμέϊτε...κότον, “vomita la ira” en *Euménides* v. 800. El sustantivo κότος aparece, además, junto a otros términos del campo semántico como μῆνις y βλάβη en *Euménides*. 889. Esta propuesta es aceptada por Ferrari (2013).

<sup>26</sup> Propuesta de Mette (1959, p. 8, como *exempli gratia*) y seguida por Pozzoli (2004). Kamerbeek (1955) propone ἑκτροπούς λόγους, como acusativo objeto de ῥηματίζεις. Cantarella (1948) propone ἐκτρέπ[ων] ἄγαν.

<sup>27</sup> La integración de Lobel es adoptada por Setti (1981, p. 75), Di Marco (2013, p. 142-143) y Pozzoli (2004, p. 169) como “arte de la guerra”, mientras que Lloyd-Jones (1957, p. 655) adopta la integración con el sentido de “arte de la siderurgia”, igual que Cantarella (1948, p. 73 y 184).

γύννις δ' ἄναλκίς οὐδενεῖμ.[  
*diseminas esta voz*[  
*y chismoseas sobre mí soltando [rabia / calumnias.*  
*que nada soy en el [arte] del hierro*  
*que no soy otra cosa que un afeminado y débil.*

Di Marco (seguido por Pozzoli) sostiene que hay un *crescendo* desde la palabra μῦθος (como “cuento fabuloso o fantástico”) al verbo ῥηματίζεις (un *hápax* que Ferrari [2013] traduce “sparli”, Lucas de Dios [2008] “peroras” y Sommerstein [2008] “utter”), es decir que de la noción de falsedad se pasa al acto de difamar con calumnias:

*‘calunnie’ che i satiri vanno cinciando contro di lui (sc. Dioniso) ”... sono accuse gravi, lesive della dignità del dio, lanciate con ingenua spolvalderia e senza freno, quasi a manciate (σπείρεις), come chicchi di grano. Ma soprattutto, nel giudizio di Dioniso, sono accuse false, prive di fondamento reale: non altro che vuote ciance (ῥηματίζεις) destinate a gettare fango sul suo buon nome (El subrayado me pertenece)*<sup>28</sup>.

El estado del texto no nos permite saber cómo llegaron estas calumnias a oídos de Dioniso, pero coincido con Di Marco en que el dios ve menoscabado su buen nombre. En principio, entiendo que la estrategia de los sátiros sería la de degradar la imagen de su señor para que esto redunde en su propia valoración con el fin de ser aceptados en las competencias atléticas<sup>29</sup>. En su desconocimiento de las pautas sociales de la vida en la *pólis*,

<sup>28</sup> Di Marco (2013, p. 141).

<sup>29</sup> Es importante tener en cuenta el lugar restringido de los esclavos en las competiciones atléticas que permite entender la lógica de los sátiros, esto es si son aceptados en los juegos ístmicos, entonces son reconocidos como libres o, al menos, tendrían una consideración social mayor que la de *doúloi* que es el lugar que Dioniso les asigna. Voelke (2001, p. 261-272) estudia el imaginario físico, ético y social de los atletas. En su análisis queda claro que los testimonios de Eurípides, Jenófanes, Tirteo, Platón y Galeno (cada uno por diferentes motivos) colocan al atleta entre aquellos que no generan algo productivo para la *pólis* pues tienen como objetivo principal su propia fama y belleza física. Todo esto, sin embargo, no niega la importancia de las competiciones atléticas, el prestigio de los atletas ni sus condiciones socioeconómicas antes y durante el siglo V a.C. Sobre las apetencias de fama y consideración social de los atletas véase, por ejemplo, Kyle (1993, p.

los sátiros intentarían ganarse un “buen nombre” a partir de y en contrapartida de la imagen depreciada de Dioniso, sin entender la lógica que implica menoscabar abiertamente la *timé* del dios y las implicancias de su respuesta en términos emocionales, esto es, la *orgé* y la consecuente venganza<sup>30</sup>.

En tal sentido pienso que un motivo de risa es concretamente el hecho de que el público reconoce un escenario típico de la ira (¡divina!) que en algún momento se tornará en resarcimiento, mientras que los sátiros parecen no conocer el proceso emocional que sus actos han puesto en movimiento y por ende no avizoran la venganza que necesariamente el dios llevará adelante para restaurar su *timé* pública y privada.

La expresión ἐκτρέπ[ων κότον, siguiendo el uso κότον en Esquilo, puede traducirse “chismosear con rabia”. Según Dioniso, los sátiros no sólo habrían su enojo por el supuesto maltrato del dios, sino que buscan deliberadamente “sembrar” (tal es el sentido de σπείρω en el v. 65) esa rabia en sus ocasionales interlocutores (principalmente ante quien solicitan protección en los juegos Ístmicos) para que tomen una posición contraria al dios en la disputa<sup>31</sup>.

---

113-118). Wessels-Krumeich en KPS (1999, p. 137, n. 31) proponen que quizá en un discurso anterior Dioniso haya advertido a los sátiros (o, mejor desde mi punto de vista, que estos refieran que el dios habló) acerca de los peligros que implica participar en los juegos atléticos. De allí, que estos lo difamasen acusándolo de cobarde para mostrarse ellos mismos como valientes.

<sup>30</sup> En este sentido, el desconocimiento por parte de los sátiros de las implicancias emocionales de irritar a Dioniso y de las reacciones necesarias que de ello se desprenden es una clara muestra del desconocimiento básico de las relaciones interpersonales en la *pólis*. Por esto mismo, entiendo que el comportamiento de los sátiros al degradar a Dioniso frente a otro protagonista debe ser incluido en el concepto de “impoliticidad” que Di Marco (2013, p. 29-51) propone para entender la lábil relación entre los sátiros y el mundo de las instituciones y convenciones políticas y culturales.

<sup>31</sup> Por su parte, es interesante la propuesta ψόγου, (Mette, 1959, p. 9) no deja de ser interesante pues se refiere de manera más directa a las injurias proferidas, es decir “soltando calumnias”. Según esta propuesta, Dioniso no tomaría en cuenta el impacto que el encono de los sátiros hubiera producido en los oyentes, sino al contenido estricto de las calumnias que ahora el dios intenta rebatir. Igualmente atendible (aunque sin fortuna entre los editores) es la propuesta de Cantarella (1948, p. 73) ἐκτρέπ[ως ἄγαν, *insolita valde*, que daría cuenta del carácter abierto y excesivo de las calumnias. Es decir que los sátiros no se preocuparían en absoluto de las consecuencias de sus palabras. En esta línea Sommerstein (2008, p. 93) traduce: *and utter against me [words that are] out of [order]?...Me permito agregar*

La propuesta κότον, tan conjetural como las demás, se explicaría, además, en la emoción *orgé* que domina la escena. Dioniso responde con el mismo código trágico que usaron antes los sátiros (pues es un término estadísticamente trágico y esquileo) y que conlleva, por lo tanto, afectaciones de tipo trágicas. Efectivamente, se reconoce la calumnia tanto en el encono de su divulgación como en los hechos específicos referidos<sup>32</sup>. Si los sátiros lograran convencer a terceros de los maltratos recibidos, colocarían a Dioniso en posición de tener que lidiar incluso con el juicio de valor de quienes se fiaran de las palabras de aquellos<sup>33</sup>.

A partir del pasaje, y más allá de aceptar el término κότον como propuesta de restitución, creo que es factible reconocer la ira en los propios términos de enunciación de la calumnia referida:

- Un ataque *ad hominem* εἰς ἑμ' (ε): los sátiros argumentan en contra del trato del dios, pero no eluden por ello su condición de esclavos y subalternos de Dioniso. Por ello, el dios los acusa de crear una mala imagen suya frente al resto.
- La acusación de cobardía y feminidad se presentan como dos caras de la misma moneda: según los sátiros, el dios es γύννις δ' ἄναλκις (v. 68), lo que a mi juicio ha sido dicho estratégicamente para excluirlo también del mundo del atletismo en el que ellos

---

que esto sucedería tanto por desfachatez cuanto por desconocimiento o desatención de las consecuencias de la *orgé* de Dioniso como respuesta en términos presonales y sociales frente a la injuria.

<sup>32</sup> Los sátiros se extralimitan en la manifestación de su enojo y dolor por el trato del dios. Esto hace censurable su posición en términos de “la medida de las emociones” (μετριοπάθεια) que tiene que ver con el efecto y la respuesta del otro y que Aristóteles conceptualiza, por ejemplo, en *Ética a Nicómaco* (1105b 28-29): οἷον πρὸς τὸ ὀργισθῆναι, εἰ μὲν σφοδρῶς ἢ ἀνειμένως, κακῶς ἔχομεν, εἰ δὲ μέσως, εὖ· ὁμοίως δὲ καὶ πρὸς τὰλλα, *por ejemplo, respecto de la ira nos comportamos mal si nuestra actitud es desmesurada o desenfrenada, y bien, si obramos con mesura; y lo mismo con las demás.*

<sup>33</sup> Lamentablemente, la falta del cierre de la obra nos impide saber qué sucede entre Dioniso y su deuteragonista, pero es probable que en el acuerdo final, por medio del cual los sátiros retornarían al cortejo de dios, Dioniso tuviera que haber “desarticulado” esta imagen pública a través de una venganza que reacomodara y restableciera los estatus de superioridad e inferioridad que le corresponden a él mismo como dios y señor de la *choreía* y el ocupado por los sátiros en tanto servidores de Dioniso.

pretenden insertarse para mostrarse libres, masculinos y valientes. Una manera de infligir *oligoría* mediante *hýbris*, como hemos señalado antes, a partir de Aristóteles (*Retórica*. 1378b, 26-29)<sup>34</sup>.

- οὐδέν εἰμι τὴν σιδηρῖτι[ν τέχνην (v. 67), se explica a partir de la entrada σιδηρῖτις τέχνη en Hesiquio quien ofrece dos definiciones del sintagma como “arte de la guerra” y como “oficio del artesano del metal”<sup>35</sup>. Di Marco, siguiendo a Setti, afirma que en nuestro texto debemos entender “arte de la guerra” que estaría en perfecta consonancia con la acusación de “mujeril cobardía” del verso siguiente<sup>36</sup>. Los sátiros habrían esparcido la fama de cobarde y de no valer nada para la guerra. Insisto, por mi parte, en que estas calumnias tienen la doble intención de justificar la huida de los sátiros del dominio de un señor reprensible, y la de mostrarse como opuestos a Dioniso y, en tal caso, ser merecedores de la inclusión en los juegos atléticos<sup>37</sup>. Así, el dios estaría insistiendo en el carácter público de las habladurías de los sátiros que no han tenido miramientos para menospreciarlo ante un grupo amplio de personas<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> La *orgé* de Dioniso es un mecanismo emocional de reafirmar su masculinidad públicamente pues su presencia es esparable ante la acusación de cobardía y feminidad, como analizan Allard-Monthluc (2018, p. 32-34). Basándose en la noción de “gendered emotion” es plausible pensar que el encono de los sátiros y sus acusaciones patéticas y excesivas dan cuenta de una incorrección (femenina) política que el dios desarticulará hábilmente al sustituir la recriminación por la escena jocosa de domesticación de los sátiros como caballos de tiro.

<sup>35</sup> Véase Di Marco (2013, p. 142-143).

<sup>36</sup> En esta línea Kamerbeek propone μάχην, “arte de la guerra”, aceptado (en aparato crítico) por Sommerstein (2008, p. 92-93) quien traduce “that I am not good at [fighting(?) with iron”.

<sup>37</sup> Lloyd-Jones (1982, p. 547-549), por su parte, prefiere entender una referencia al trabajo del hierro, que concuerda con su propia reconstrucción de la trama según la cual Hefesto es uno de los personajes centrales del drama y que el que roporcinaría ayuda a los sátiros para escapar junto a ellos de los dioses que lo buscarían para hacerlo regresar al Olimpo.

<sup>38</sup> A modo de completa conjetura, creo que no deberíamos perder la referencia al trabajo del metal que, incluso adhiriendo al análisis de Setti y a la explicación de Di Marco de τὴν σιδηρῖτι[ν τέχνην como “tragische Wendung” (Di Marco, 2013, p. 143, n. 113), podría ser una referencia tangencial a los artesanos que flanqueaban el camino

En los versos 69-72 el dios insiste en otros aspectos del menosprecio que recibe de parte de los sátiros. En primer lugar, su abandono implica que estos elijan otra actividad pero en desmedro del ámbito dionisiaco:

καὶ νῦν τάδ' ἄλλα καὶ ποταίν[ι  
 ἔχθιστα πάντων τω[ν  
 πλύνεις τ' ἔμ' αὐτὸν ]<sup>39</sup>  
 ἐφ' ἣν ἀγείρω πλ[  
*y ahora estas otras muy recientes...*  
*las más odiosas entre todos...*  
*y te burlas de mí y [de la danza*  
*por la cual reúno [*

El verbo πλύνω “hablar de manera burlona”, “abusar con la palabra”, es un término coloquial que aparece en Comedia, pero la de nuestro texto es la única aparición en Tragedia y Drama Satírico<sup>40</sup>. Es interesante este registro coloquial pues contrasta con el registro de los versos anteriores. El verbo πλύνω declara de manera evidente que Dioniso entiende que hay un menosprecio y que él mismo está afectado por la situación tanto del abandono cuanto de las habladurías esparcidas por los sátiros.

No pretendo decir que el registro coloquial deba entenderse directa y únicamente como una marca de alteración emocional por parte de Dioniso, pues los personajes elevados del Drama Satírico recurren a esta clase de

---

hacia el templo de Poseidón, el mismo que los sátiros han transitado en su peregrinaje. Véase Rostocker-Gebhard (1980, p. 361): *Before and after the great festivals (e.g. los juegos ístmicos) itinerant craftsmen carrying simple tools could have worked at the sanctuaries, supplying votives for the temples and commemorative statues of the victors*, además, Sutton (1981, p. 337) y Sonnino (2016, p. 52). Sobre el Santuario de Poseidón y la organización de los accesos y el movimiento de personas, véase Bronner (1971). Quizá, Dioniso esté refiriéndose específicamente a calumnias que puedan haber llegado a oídos de estos artesanos. Tómese en cuenta que la referencia a los artesanos es clara en los vv. 6 y 21. Sobre la importancia de los grupos marginales en el Drama Satírico y su relación con la institucionalización y la función política de este arte dramático, véase la propuesta seminal de Rossi (1972, p. 273-281) y retomada por Voelke (2001, p. 15-31).

<sup>39</sup> Ferrari edita [καὶ χορεύαν – u – siguiendo la propuesta de Kamerbeek (1955, p. 7-8). A partir de esta misma propuesta, Sommerstein (2008, p. 93) traduce “and you vilify myself [and the choral festival?]”.

<sup>40</sup> LSJ sv. πλύνω II. as a slang term, πλύνειν τινά ‘give him a dressing’, abuse.

expresiones<sup>41</sup>. Intento, en cambio, mostrar que al usar al verbo πλύνω, Dioniso insistiría en que los sátiros se extralimitan en sus difamaciones volviéndolas abusivas. Así, al contenido y énfasis de las calumnias se suma la extralimitación de las expresiones, todo lo cual conduce a la *orgé* de dios.

Así, el *crescendo* iniciado con σπείρεις δὲ μῦθον (v. 65) y ῥηματίζεις (v. 66) llega a su punto máximo con πλύνεις (v. 71) y la burla abusiva del dios (ἔμ' αὐτὸν) en su calidad de señor de la *choreía*<sup>42</sup>. Los versos 73-78 (Fr 78c, col II Radt) insiste en el tema del abandono “voluntario” (ἐκὼν, v. 74) de los coros y la oposición con los juegos ístmicos

σὺ δ' ἰσθμιάζεις καὶ πίτνος ἐστ[ε]μμένος  
κλάδοισι κισσοῦ δ' ῥοδ[α]μοῦ τιμῇ<sup>43</sup>  
*Pero tú quieres disputar los Ístmicos, coronándote de ramas de pino  
y ya no (rindes) honor a las ramas de hiedra.*

La dimensión del menosprecio radica en el hecho de los sátiros abandonaron los coros voluntariamente para participar de los juegos ístmicos de tal manera que provocan una disminución de la *timé* del dios por el simple hecho de “olvidar” la jerarquía social de la *choreía*, y *por* declararse “libres” y “valientes” a costa del descrédito público del dios<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Coincido, en cambio, con Napolitano (2005, p. 45) que sostiene: *i colloquialismi satireschi appaiono in genere come rotture isolate e impreviste di una configurazione stilistica che si mantiene per il resto costantemente alta, senza particolari infrazioni al codice linguistico e stilistico tipico della tragedia*. Para un estudio sistemático de los coloquialismos en el drama satírico, véase Cilia (2006).

<sup>42</sup> Recordemos que en el verso 38 Dioniso usa la expresión coloquial κακῶς ὄλοιο como airada respuesta (y desahogo) a la premeditada decisión de los sátiros de difamarlo. Catambrone (2021, p. 168-172) analiza este tipo de expresiones de rudeza en el tratamiento interpersonal de parte de los sátiros en situación de destrato y amenaza, por ejemplo en Esquilo. *Arrastradores de redes* Fr. 47a R. v. 800; EURÍPIDES, *Cíclope*. vv. 268–269 y 271-272 (con la nota de Seaford [1984, p. 156]). En nuestro caso, en cambio, la “impoliteness” no es por un cambio repentino del trato hacia el interlocutor, sino más bien, la consecuencia de una serie de argumentaciones que van aumentando el grado de rispidez y, por ende, la expresión es la manifestación efectiva de la ira y el enojo frente a lo que sucede.

<sup>43</sup> Lobel completa el verso τιμῇν νέμεις, propuesta seguida por Ferrari (2013) y Sommerstein (2008).

<sup>44</sup> Interesan aquí los dos aspectos, por un lado la intencionalidad de las calumnias, sobre lo cual Aristóteles insiste al definir *oligoría* como una ἐνάργεια, “activación”

Harris dice que la definición de *orgé* en *Retórica* de Aristóteles vale en tanto esta emoción conlleva una acción de venganza. Si no hay tal reacción no se puede hablar de “ira”<sup>45</sup>. Si el análisis de los fragmentos que hemos realizado muestra que lo que prevalece en la escena es la valoración que realiza Dioniso acerca de las acciones de los sátiros, entonces, su *orgé* se constata asimismo en el proceso consecuente de la *timwria*. Y es lo que, según propongo, sucede a continuación.

En efecto, creo que más allá de que las conclusiones parciales sean discutibles, es factible reconocer este proceso emocional en el personaje de Dioniso y que, además, debe ser considerado como un hilo conductor de esta parte del drama. En esa línea de análisis me referiré muy brevemente al último fragmento que nos ha llegado.

Después del intercambio de argumentos y amenazas Dioniso procede a engañar a los sátiros. Para ello les ofrece unos dones a modo de “nuevos juguetes” (νεοχμὰ [...] ἀθύρματα, v. 86)<sup>46</sup>, fabricados “a hacha y

---

o “actualización” de la opinión acerca de algo que no parece digno, es decir un intento de hacer evidente lo que no es digno en el otro ofendido. Al respecto véase Konstan (2006, p. 45-46). Por otro lado, insisto en que el exceso en las calumnias y acusaciones puede entenderse aquí como una actitud típicamente desenfrenada de los sátiros, que en la mayoría de los dramas satíricos se centra en otros aspectos como la bebida o el sexo. Al respecto véase Hall (2006, p. 155-169) y Griffiths (2005, p. 172-186). De esta manera, si Esquilo sorprende a su público con una trama en la que los sátiros abandonan a Dioniso, la audiencia, en cambio, ubica sin problemas el exceso de las calumnias en el marco de un drama satírico.

<sup>45</sup> (2001, p. 57-58).

<sup>46</sup> Di Marco (2013, p. 166-173), seguido por Pozzoli (2004, p. 175-176), propone que estos objetos son un tipo de picota (κύρων) con la que los condenados, especialmente los esclavos, estaban sometidos a caminar a caminar a través de la ciudad para ser blanco de insultos, burlas y golpes. En *Theoroi* esta picota sería la lanza de tiro que une los sátiros al carro con el que Dioniso impulsa a participar en los juegos ístmicos (esp. p. 171, n. 34). El estudioso italiano avanza la hipótesis acerca de la identificación de este carro con la nave del dios que en el día de *Choes* representaba su llegada desde el mar. El drama finalizaría, de este modo, en un pleno ambiente dionisiaco. Aclara que no sería sorprendente encontrar una superposición de imágenes en la escena, es decir el yugo del carro y la nave dionisiaca (p. 173 n. 39). Ferrari (2013, p. 207-208) propone bridas y arneses que ingresarían en la escena junto a un carro de carrera. Otras propuestas son: jabalinas (Snell, 1956, p. 8; Ussher 1977, p. 297 y Sutton, 1980, p. 31), pequeños carros (Reinhardt (1957, p. 10 s.), artefactos de punición, específicamente τύμματα, (Cipolla, 2011, p. 243-245), o juguetes (Slenders, 1992, p. 153).



yunque”<sup>47</sup>. Con estos dispositivos el dios convencerá a los sátiros de participar “todos juntos” del juego atlético de la carrera de carros en la que él mismo será el auriga y los sátiros los caballos. Ferrari (2013, p. 205) habla, además, de un “cambio repentino de táctica” de parte de Dioniso que sustituye las amenazas por palabras lisonjeras que animan a los sátiros a participar junto a él en las competiciones (ζυνισθμιάζειν, v. 94).

De esta manera, la imagen de Dioniso “unciendo” a los sátiros a modo de caballo de tiro, permite concluir que el dios retomaría escénicamente (i.e. en la representación concreta) la condición de ἄναξ y los sátiros, su condición de sometidos a la guía-yugo del dios, sin forzar el imaginario de caballos con el que los sátiros son asociados en las imágenes vasculares<sup>48</sup>. A su vez, es una imagen políticamente potente que en un contexto gracioso provoca risa antes que miedo o indignación. Y en este sentido, la venganza de Dioniso implica una restitución de su *timé* de “señor” acorde a lo que se espera de la *orgé* de un superior provocada por el menosprecio de alguien que no tiene la jerarquía para cometer tal ofensa. De acuerdo a Aristóteles (*Retórica*. 1378b, 26-29, Dioniso no ultraja a los sátiros, sino que los castiga y los reconduce públicamente su natural condición<sup>49</sup>). Claramente es el

<sup>47</sup> Los objetos que están en la escena son de madera y hierro, es decir que son un producto del mundo del artesanado. Señalamos antes (siempre de manera conjetural) que las calumnias diseminadas públicamente por los sátiros podrían haber sido oídas por los artesanos que rodean el espacio de los juegos ístmicos. En ese contexto la acusación de “valer nada respecto del arte del hierro” (v. 67) podría entenderse (indirectamente) como una degradación frente a un grupo social perfectamente adecuado a la noción de *eschatiá* como son los artesanos. Un posible sustento de esta idea podría estar en el adjetivo νεοχρῆ (v. 86) que Ferrari (2013, p. 205) explica acertadamente como “‘nuovi’, cioè sono stati appena fabbricati”. (El subrayado es mío). La pregunta es ¿apenas fabricado por quién? En el contexto estricto de la trama la respuesta debe ser necesariamente alguno de los artesanos de los márgenes del templo. Dioniso cambia la dirección de la calumnia: no vale en el arte del hierro (i.e. la guerra), pero sabe usar artefactos fabricados por los artesanos. De esta manera, se desarticula la acusación injuriosa de los sátiros como paso previo a la jocosa (pero no menos infamante) venganza de convertir a los sátiros en caballos de tiro de carro.

<sup>48</sup> En el drama satírico *Circe* de Esquilo leemos el Fr. 115 ζυγώσω, muy probablemente una amenaza de Circe de convertir a los compañeros de Ulises (¿los sátiros?) en animales de tiro. Al respecto véase Radt (1985, p. 227-228).

<sup>49</sup> La concreción escénica de los sátiros convertidos en caballos de tiro, podría encuadrarse tanto en la necesidad de la venganza pública cuanto en el placer que

lugar que les corresponde en el mito, en el drama satírico y en el imaginario social. En este sentido concordamos con la conclusión de Palmisciano (2008, p. 84) en su análisis de las emociones en el *Cíclope* de Eurípides:

*Si finisce per credere che anche in situazioni altrimenti tragiche (e ben più difficili da affrontare) (en nuestro caso la “ira divina”) si possa trovare una soluzione imprevista e imprevedibile, che il mondo alla rovescia sia sempre a portata di mano.*

Movido por la *orgé* y a través de la reacción que suscita esta emoción, Dioniso desarticula todas las afrentas, acusaciones y calumnias de los sátiros y redirige la trama hacia un gracioso equilibrio esperado por el público según las normas de esta forma teatral. Una solución “farsesca”, como esta de los sátiros convertidos en caballos de tiro, impide una visión “serio-trágica” de la ira de un dios que en contexto de Tragedia no podría haber sino acarreado la caída estrepitosa y sufriente del culpable de *hamartía* o *hýbris*.

## Referencias bibliográficas

ALLARD, Jean Noël; MONTLAHUC, Pascal. The gendered construction of emotions in the Greek and Roman worlds. *Clio: Women, Gender, History*, v. 47, p. 23-43, 2018.

ALLEN, Danielle. *The World of Prometheus: The Politics of Punishing in Democratic Athens*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2000.

BRONEER, Oscar. *Isthmia: Excavations by the University of Chicago under the Auspices of the American School of Classical Studies at Athens*, I: Temple of Poseidon. Princeton, New Jersey: American School of Classical Studies at Athens, 1971.

---

esto produce. Al respecto, véase el comentario de Grimaldi (1988, p. 25). En el verso 90 el uso del coloquialismo afectivo ὤγαθε presenta a Dioniso como “desprovisto” de intención de maltrato o exceso de ira. El apóstrofe coloquial ὤγαθέ (v. 90), es un término cordial que demuestra, una vez más, que Dioniso intenta disipar el temor de los sátiros, no sólo para que abandonen el templo de Poseidón sino también para “velar” su venganza y volverla de este modo más risible para el público. Se evidencia aquí un cambio notorio respecto de la amenazante frase del v. 78 οὐχ ὀργῆς “¿no ves...? con la que Dioniso daba a entender que los objetos presentes en la escena eran ‘peligrosos’ para los sátiros”. Véase O’Sullivan Collard (2013, p. 79 n. 23).

- CANTARELLA, Raffaele. *I nouvi frammenti eschilei di Ossirrinco*. Napoli: Libreria Scientifica Editrice, 1948.
- CATRAMBONE, Mario. Im/Politeness in Satyr Drama. In: ANTONOPOULOS, Andreas; CHRISTOPOULOS, Menelaos; HARRISON, George (eds.). *Reconstructing Satyr Drama*. Berlin-Boston: de Gruyter, 2021, p. 141-173.
- CILIA, Debora. Ricerche sui colloquialismi delle “tragicae personae” nel dramma satiresco. In: CIPOLLA, Paolo (a cura di). *Studi sul Teatro Greco*. Amsterdam: Adolf Hakkert Editore, 2006, p. 7-68.
- CIPOLLA, Paolo. Gli oggetti misteriosi dei Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταὶ di Eschilo. In: TAUFFER, Mario (ed.). *Contributi critici sul testo di Eschilo*: Ecdotica ed esegesi. Tübingen: Narr Verlag, 2011, p. 233-249.
- DIGGLE, James. *Fragmenta Tragicorum*: Graecorum Selecta. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Di MARCO, Massimo. *Satyriká*: Studi sul drama satiresco. Lecce: Pensa Multimedia, 2013.
- FERNÁNDEZ, Claudia; BUIS, Emiliano. Sentir y emocionar(se): aproximaciones al estudio de la afectividad en la Grecia antigua. *Circe de clásicos y modernos*, v. 26, p. 15-44, 2022.
- FERRARI, Franco. Oggetti non identificati: riflessioni sui Theoroi di Eschilo. In: BASTIANINI, Guido; CASANOVA, Angelo (a cura di). *I papiri di Eschilo e di Sofocle Atti del Convegno Internazionale di Studi Firenze, 14-15 giugno 2012*. Firenze: Firenze University Press, 2013, p. 199-216.
- FRAENKEL, Edward. *Aeschylus. Agamemnon*. Oxford: Oxford University Press, 1950.
- GRIMALDI, William. *Aristotle, Rhetoric II: A Commentary*. New York: Fordham University Press, 1988.
- GRIFFITH, Mark. Satyrs, Citizens and Self-Presentation. In: HARRISON, George (ed.). *Satyr Drama. Tragedy at Play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p. 161-199.
- HENRY, William; NÜNLIST, René. Aeschylus, “Dictyulci” (fr. 47a Radt) and “Isthmiasae” (fr. 78a- d). *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, v. 129, p. 13-16, (2000).
- HALL, Edith. *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- KAMERBEEK, Jan. Adnotationes ad Aeschyli Isthmiasas, *Mnemosyne* s. IV, v. 8, p. 1-13, 1955.

- KASTER, Robert. *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- KAZIK-ZAWADZKA, Irena. *Les hapax eiremena et les mots rares dans les fragments papyrologiques des trois grands tragiques grecs*. Warszawa: Panstwowe wydawnictwo naukowe, 1962.
- KYLE, Donald. *Athletics in ancient Athens*. Leiden-New York-Köln: Brill, 1993.
- KONSTAN, David. *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2006.
- KRUMEICH, Ralph; PECHSTEIN, Niklaus, SEIDENSTICKER, Bernard (eds.). *Das griechische satyrspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche buchgesellschaft, 1999.
- LOBEL, Edgard. P.Oxy. 2162. Aeschylus, Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί? In: LOBEL, Edgard, ROBERTS, Collin; WEGENER, Eefje (eds.). *The Oxyrhynchus Papyri XVIII*, London, 1942, p. 14-22 + Pl. 4, 5.
- METTE, Hans. *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*. Berlin: Akademie Verlag, 1959.
- NAPOLITANO, Michele. Appunti sullo statuto letterario del Ciclope di Euripide. *Dioniso*, v. 4, p. 42-55, 2005.
- O'SULLIVAN, Patrick; COLLARD, Christopher. *Euripides: Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama*. Oxford: Aris & Philips, 2013.
- PAGANELLI, Leonardo. Il dramma satiresco. *Spazio, tematiche e messa in scena*. *Dioniso*, v. 59, p. 213-282, 1989.
- PALMISCIANO, Riccardo. Il meccanismo della distensione nell *Ciclope* di Euripide. *AION* (filol.): Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", v. 30, p. 65-85, 2008.
- RADT, Stefan. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. v. 5. Aeschylus. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.
- REIHARDT, Karl. Vorschläge zum neuen Aischylos. *Hermes*, v. 85, p. 1-17, 1957.
- ROSSI, Luigi Enrico. Il dramma satiresco attico. Forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico. *Dialoghi di archeologia*, v. 6, p. 248-302, 1972.
- ROSTOCKER, William; GEBHARD, Elizabeth. The Sanctuary of Poseidon at Isthmia: Techniques of Metal Manufacture, *Hesperia*, v. 49, p. 347-363, 1980.

- SANSONE, David. *Greek Athletics and the Genesis of Sport*. Los Angeles, London: University of California Press: Berkeley, 1988.
- SEAFORD, Richard. *Euripides: Cyclops*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- SETTI, Alessandro. *Eschilo satirico ed altri saggi*. Roma: Edizioni dell'ateneo, 1981.
- SLENDERS, Willeon. Intentional Ambiguity in Aeschylean Satyr Plays? *Mnemosyne*, v. 45, p. 145-158, 1992.
- SMITH, Ole. *Scholia graeca in Aeschylum quae exstant omnia*. Leipzig: Teubner, 1976.
- SNELL, Bruno. Aischylos' *Isthmiastai*. *Hermes*, v. 84, n. 1, p.1-11, 1956.
- SOMMERSTEIN, Alan. *Aeschylus III. Fragments*. Loeb. Cambridge-Mass: Harvard University Press, 2008.
- SONNINO, Maurizio. Rifugiarsi nel santuario di Poseidone: note ai *Theoroi* di Eschilo (P. Oxy. 2162, fr. Ia. col. I.1–22 = Aesch. fr. 78a, vv. 1-22 R.). *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, v. 200, p. 39-60, 2016.
- SUTTON, Dana. *Greek Satyr Play*. Meisenheim am Glan: Hain, 1981.
- USSHER Robert. The Other Aeschylus, *Phoenix*, v. 31, p. 287-299, 1977.
- VOELKE, Pierre. *Un Théâtre de la Marge: Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*. Bari: Levante editori, 2001.