

PALACIOS, PLAZAS, TEMPLOS: LAS RESIDENCIAS DE LOS DIOSES EN LOS ORÍGENES DE LA POLIS

Jesús Carruesco

Universitat Rovira i Virgili - Institut Català d'Arqueologia Clàssica

Abstract

The aim is to explore the ways in which the Greek epic conceives the habitat of the gods as both reflecting and fashioning the defining patterns of the eighth-century polis. At one level, the gods' palaces, built by Hephaistos as works of an artisan rather than of an architect, function as models for the houses of Greek aristocrats, conceived as magnificent status symbols. On the other hand, in Greek myth, unlike in Mesopotamian cultures, there is no divine architectural model to be copied in human cities. Rather, as befits a still largely oral culture, some symbolically charged actions and movements, especially ritual choral dancing performed by the gods and imitated by humans, are emphasized as important ways of defining and fashioning both urban and social space.

Keywords

Homer, epic, myth, archaeology, architecture.

Homero y Hesíodo han dado a los griegos sus dioses.¹ Esta observación, hecha por un filósofo, Jenófanes, y un historiador, Herodoto, muestra la clara conciencia que tenían ya los griegos de la época clásica de la importancia fundamental de los poemas épicos de la tradición homérica y hesiódica en la configuración del imaginario mítico helénico sobre el mundo divino. Se hace por ello imprescindible tomar estas obras como punto de partida para un examen de este imaginario divino en lo que respecta no tanto al aspecto, atributos y modos de acción de los dioses, sino a su hábitat, al modo en que se concibe el espacio en que viven. Y esta pregunta adquiere una significación especial, desde una perspectiva histórica, al considerar la estrecha relación que guardan estas obras con el proceso de formación de la *polis*. En efecto, si más de dos siglos de estudios sobre la épica griega han demostrado la enorme complejidad y heterogeneidad del material mítico, literario y narrativo que conforma estos poemas, también es hoy mayoritariamente aceptado por los estudiosos que la cristalización definitiva de este material en las obras que han llegado hasta nosotros debió producirse en una fecha entre la segunda mitad del s. VIII y la primera del VII a. C.² De hecho, la épica panhelénica constituye uno de los principales factores de la profunda transformación del mundo griego en esta época, que ve el nacimiento de la *polis*, y esta observación es especialmente relevante a la hora de preguntarse sobre la imagen épica de las moradas de los dioses, pues ello conlleva indefectiblemente la pregunta por el modo de su relación con la concepción del hábitat de los hombres, y este a dos niveles: el del mundo de los héroes y el de la *polis* contemporánea al público de los poemas («los hombres de ahora» que Homero a menudo compara negativamente con los héroes de antaño, o los reyes y campesinos de la Edad del Hierro de Hesíodo). La arqueología nos permite hacernos una idea cada vez más precisa de la morfología de estas *poles* incipientes. En este sentido es importante recordar, por ejemplo, que la recuperación de la arquitectura en piedra es algo muy reciente después de unos cuatro siglos de ausencia prácticamente total, y aún limitado a determinados usos (como la monumentalización de santuarios o la construcción de murallas, pero no las casas privadas); o que en muchos lugares de Grecia, pongamos por ejemplo la rica Corinto, la distribución dispersa y la morfología poco definida de los espacios habitados apenas permite hablar aún de un núcleo urbano articulado y diferenciado del resto del territorio. No se trata, por tanto, de abordar las imágenes arquitectónicas y urbanísticas de los poemas como reflejos

de una realidad, sino más bien como una construcción simbólica, hecha a partes iguales de recuerdos del pasado, de reinterpretación de realidades contemporáneas (como los restos monumentales del mundo micénico o las ciudades y palacios orientales visitados por los comerciantes griegos) y de pura creación de la fantasía. Son estas construcciones simbólicas las que han contribuido a modelar la experiencia concreta de la definición del espacio urbano y arquitectónico de la *polis* griega.

En este proceso de definición se observa a menudo un movimiento centrípeto, orientado de la periferia hacia el centro, y es aquella la que suele aparecer como el polo marcado y prioritario, tanto en el nivel de la realidad material (definición del santuario extraurbano antes que el núcleo urbano propiamente dicho, o de las colonias antes que sus metrópolis) como especialmente en el de las representaciones simbólicas, como el mito y el ritual. Así, en el caso del hábitat de los dioses, el Olimpo se sitúa en un punto periférico, septentrional, de la geografía griega. De allí se pondrá en marcha Apolo para fundar el primer santuario, Delfos, que ocupará el centro del mundo, y este movimiento es un descenso tanto en el plano vertical, al bajar desde las nevadas cimas del Olimpo al mundo habitado por los hombres; como en el horizontal, en un itinerario geográfico Norte-Sur que atraviesa Tesalia, Beocia y Fócide hasta llegar a la orilla del Golfo de Corinto (*Hymn. Hom. Apoll.*, 216 y ss.).

Pero el Olimpo tiene, a su vez, sus puntos de referencia previos, marcados por una periferia aún más externa, que para los dioses funciona como lugar del origen y nos transporta directamente al tiempo cosmogónico. Así, en la *Iliada*, la acción del poema se detiene nada más comenzar durante un lapsus de doce días, pues debemos esperar que los dioses lleguen al Olimpo, procedentes del país de los etíopes, en las riberas del Océano (*Il.*, I, 423-425, 493-495). Es cierto que narrativamente el viaje se presenta como un retorno después de una breve ausencia, pero ¿qué necesidad tenía el poeta de sacar a los dioses del Olimpo para hacerlos volver allí al principio mismo del poema? La respuesta se halla en el lugar del que proceden, el Océano, y en sus asociaciones simbólicas como espacio de los orígenes, especialmente relevantes en este momento también inicial del canto: el Océano, se nos dirá más adelante, es el origen o nacimiento (génesis) de dioses y hombres, allí se crió la diosa Hera y allí se unió en matrimonio a Zeus (*Il.*, XIV, 200-204, 246). En la *Teogonía*, después del Océano dos puntos intermedios marcan, de manera más cercana, esta periferia de los

1. Xenophanes, fr. 10-11 West; Hdt., 2, 53.

2. Una síntesis del estado actual de los estudios homéricos, en Morris y Powell 1997. Desde el punto de vista metodológico coincido plenamente con las observaciones de I. Morris: «The poems and the archaeological record can only be properly understood when read alongside each other and woven together, as remnants of competing eighth-century efforts at self-fashioning, out of which classical Greek civilization was created» (*ibid.*: 559).

orígenes (en este caso meridional) para el mundo divino: Creta, donde Zeus pasa clandestinamente su infancia antes de poder derrotar a los Titanes, situados en el monte Otris, y ocupar el Olimpo; y Chipre, donde desembarca Afrodita, surgida de las olas primigenias del mar, y de donde partirá para hacer su entrada en el Olimpo. De hecho, este esquema de la llegada de uno o de todos los dioses al Olimpo se repite frecuentemente al principio del poema (por ejemplo, además de la *Iliada*, ya mencionada, encontramos al principio de la *Teogonía* a las Musas subiendo al Olimpo acompañadas del canto y la danza, cuyo contenido no es otro que el poema mismo que con esta escena da comienzo, o Apolo irrumpiendo violentamente en el Olimpo por dos veces en el himno homérico a Apolo, al principio de cada una de las dos partes de que consta la obra). Y este debía ser el caso aún más o menudo si tenemos en cuenta que el poema épico largo solía ir precedido por un proemio himnico como los que conocemos con el nombre de Himnos Homéricos, en los que la entrada del dios en el Olimpo, como en el caso mencionado de Apolo, era un motivo frecuente. Y este carácter introductorio queda subrayado por el hecho de que esta escena va a menudo seguida de un nuevo proemio que da inicio al resto de la obra (la segunda invocación a las Musas en el libro II de la *Iliada* o en la *Teogonía* justo antes de comenzar el relato cosmogónico, o, si el poeta ha comenzado su canto con un himno breve, el proemio del poema largo propiamente dicho). Así, la entrada del dios en el espacio que será su casa se confunde en un mismo movimiento con el inicio mismo del canto del poeta, una importante observación sobre la que habremos de regresar.

Pero volvamos por el momento a la escena ya mencionada del principio de la *Iliada*. Pasados los doce días de ausencia, los dioses vuelven al Olimpo y un pequeño detalle del texto nos informa de la disposición del grupo en movimiento: «iban todos juntos, y Zeus iba delante». El verbo *árcho* implica a la vez la prioridad espacial y temporal y la preeminencia en el poder,³ pero de manera más específica señala también, como el verbo *ágo* ('conducir'), un movimiento ritualizado, como una procesión o un coro, en el que la figura que *árchei* abre la marcha en calidad de corega, arrastrando tras de sí al grupo que le sigue.

La comparación con contextos similares refuerza esta imagen coral. Ya hemos mencionado a las Musas dirigiéndose al Olimpo cantando y bailando al principio de la *Teogonía*; podemos añadir, en el himno homérico a Apolo, la marcha de los comerciantes cretenses reclutados por el dios en el momento de la fundación de Delfos. Estos, en su acceso al santuario recién fundado, al espacio que a partir de ahora habitarán, siguen al dios en un movimiento ritmado por

el canto y los compases del peán, el himno ritual a Apolo, entonado aquí por el propio dios, que abre la marcha (*árchei*). En adelante, esta disposición se proyectará sobre el espacio de Delfos en la diferenciación entre el santuario, donde habita el dios, y la ciudad de Delfos, ocupada por el pueblo de los delfios, y esta dicotomía se proyecta sobre el espacio de las ciudades en la disociación entre el fundador, cuya tumba marca el espacio central del ágora, despejado de casas, y el cuerpo de ciudadanos, que habitan en vida el resto del espacio urbano alrededor del ágora y al morir ocupan su propia *polis*, la necrópolis, la «ciudad de los muertos» fuera de las murallas.

También en la escena de la *Iliada* comentada, la disposición del grupo divino en su movimiento de acceso al Olimpo se proyecta sobre este espacio y lo articula al mismo tiempo que lo ocupa (o, como en este caso, lo reocupa, y la idea de la repetición cíclica y ritualizada de la acción es importante, como en la visita anual de Apolo a los hiperbóreos). En efecto, cuando Tetis, cumpliendo la promesa hecha a su hijo, va a hablar con Zeus, lo encuentra apartado de los demás dioses, sentado en una cima, «la más alta del Olimpo de muchas cumbres». Esta fórmula, que se repite dos veces más en la *Iliada* (v, 754; VIII, 3), expresa una articulación del espacio paralela a la del grupo que lo ocupa, un conjunto de cumbres entre las que sobresale una, donde se sienta Zeus aparte de los demás, un claro trasunto de la estructura del panteón olímpico. La tercera de las recurrencias de este verso es especialmente interesante a este respecto. Al principio del canto VIII Zeus convoca a los dioses a asamblea (el término griego es *ágora*) precisamente en «la cima más alta del Olimpo de muchas cumbres» y la elección de este espacio se refleja en el contenido de su alocución, en la que Zeus afirma enfáticamente su autoridad indiscutible sobre los demás dioses con una sorprendente imagen espacial, de resonancias cósmicas esta vez:

«El dios que intente separarse de los demás y socorrer a los teucros o a los dánaos, como yo le vea, volverá afrentosamente golpeado al Olimpo; o cogiéndole, lo arrojaré al tenebroso Tártaro, muy lejos en lo más profundo del bátrro debajo de la tierra —sus puertas son de hierro y el umbral, de bronce, y su profundidad desde el Hades como del cielo a la tierra— y conocerá en seguida cuánto aventaja mi poder al de las demás deidades. Y si queréis, haced esta prueba, oh dioses, para que os convenzáis. Suspended del cielo áurea cadena, asíos todos, dioses y diosas, de la misma, y no os será posible arrastrar del cielo a la tierra a Zeus, árbitro supremo, por mucho que os fatiguéis, mas si yo me resolviese a tirar de aquella os levantaría con la tierra y el mar, ataría un cabo de la cadena en

3. Sobre este término, en su relación con la arquitectura y el arquitecto, véase Azara 2005, 29-36.

la cumbre del Olimpo, y todo quedaría en el aire. Tan superior soy a los dioses y a los hombres.» (*Il.*, VIII, 10-27)

El término empleado para esta extraña cadena, *seiré*, tiene también resonancias corales, pues esta cuerda describe la forma del grupo de danzantes cogidos de la mano y trazando líneas rectas, circulares o sinuosas con sus movimientos. Asimismo, el corega que tira del grupo se representa a menudo arrastrándolo, incluso contra su voluntad (una representación usual en la lírica coral, referida a la fuerza de Eros o de Hímeros, el Deseo). Así, el corega de la danza de la grulla es el *geranóulkos*, el que arrastra a la grulla, y en un famoso poema de lírica coral la corega es denominada la *seirephóros*, la que tira de la cuerda, una imagen que hace referencia, en el tiro de caballos, al corcel que tira de los demás. Así, en el pasaje que nos ocupa, Zeus, identificado con el mismo Olimpo como el extremo fuerte de la cuerda, aplica sobre el resto de los dioses (respecto a Zeus) y sobre las otras regiones del cosmos (respecto al Olimpo) una variante extremadamente violenta del movimiento articulador que llevaba a los dioses al Olimpo al principio del poema.

Por otra parte, en el texto, el Olimpo participa en una doble oposición: identificado primero con el cielo, se opone al Tártaro, mientras que en cuanto montaña tiene como polos opuestos la tierra y el mar. Esta ambivalencia es recurrente y consustancial al Olimpo en el imaginario griego (como puede verse en la fórmula épica «el ancho cielo y el Olimpo», donde la cópula indica a la vez una identidad y una diferencia). Como pasa con el Océano o incluso con Chipre, en tanto que espacio simbólico de frontera el Olimpo es al mismo tiempo una región cósmica radicalmente diversa del mundo de los hombres e inaccesible para estos y una zona geográfica, por tanto parte de la misma Gea que Hesíodo denomina «sede siempre segura de los dioses y de los hombres», una parte remota en su lejanía y altura pero al mismo tiempo compartida. Este doble estatuto del hábitat divino refleja a su vez el estatus mismo de los dioses en relación a los mortales, hecho a la vez de alteridad absoluta y de parentesco (como expresa Píndaro al principio de la *Nemea VI*: «Uno es el linaje de los hombres, uno el de los dioses; pero ambos respiramos de una misma madre»); y esta diferencia se proyecta directamente sobre el paisaje urbano en la dicotomía, enfatizada por la diversa morfología arquitectónica, entre las casas de los hombres y los templos de los dioses, y especialmente en ese espacio elevado, a la vez formando parte y separado del resto de la ciudad, que es la acrópolis, un término que tiene dos significados simultáneos, permitidos por el uso predicativo y atributivo del adjetivo *ákros* en griego: por una parte ‘ciudad alta’ (y por tanto, como la *nekrópolis*, espacio diferenciado de la ciudad propiamente dicha, ‘otra ciu-

dad’ o ‘ciudad del otro’); por otra parte, ‘parte alta de la ciudad’. Como el Olimpo, la acrópolis, y el templo que la ocupa, es a la vez un espacio diferente de la ciudad –residencia del dios y lugar de los orígenes– y su modelo ideal, su verdadera esencia. Del mismo modo, la fundación del templo de Delfos por Apolo constituirá el modelo paradigmático de la fundación no del templo, sino de la *polis*, un espacio bien diferente del santuario panhelénico.

La ambivalencia del Olimpo como espacio simbólico, a la vez imagen y modelo del hábitat humano y lugar radicalmente otro, se expresa también a otro nivel, el de la doble representación como espacio natural y como espacio arquitectónico. En el canto I de la *Iliada*, después de la conversación entre Tetis y Zeus en la cima más alta del Olimpo, Zeus se dirige a su palacio, donde lo esperan los demás dioses para celebrar el banquete, después del cual cada uno se retirará a su propia casa. La imagen natural de la cima preeminente sobre los otros picos que forman el Olimpo se desdobra pues en la imagen arquitectónica de la casa de Zeus destacada como lugar de reunión respecto a las de los otros dioses, y la superposición de las dos imágenes queda patente en el pasaje ya citado del canto VIII, donde la cumbre más alta del Olimpo es el escenario de la asamblea de los dioses convocada por Zeus, que en todos los demás casos se celebra en su propia casa, ya sea en la gran sala interior, el *mégaron*, cuando se trata únicamente de los dioses de la familia olímpica, ya en el pórtico, cuando son convocados todos los linajes divinos (ninfas, ríos, divinidades marinas, etc.; véase el principio del canto XX).

Una vez realizado el paso de la imagen natural del monte de muchos picos a la imagen arquitectónica de las casas de los dioses, el primer canto de la *Iliada* se cierra con el final del banquete, donde no faltó el canto de Apolo y de las Musas, y la retirada de los dioses cada uno a su propia casa, casas que, se nos dice, les había fabricado Hefesto. El verbo utilizado aquí por el poeta es *poiéo* (‘hacer’) y más adelante usará *teúcho* (‘fabricar’, *Il.*, XIV, 166), dos acciones propias del trabajo del artesano que fabrica objetos, trabajando ya sea el metal ya la madera. Por otro lado, si bien en general no se nos indican en términos explícitos los materiales de que están hechas las casas de los dioses, para las de Zeus y la del propio Hefesto se utiliza el epíteto *chalkobatés*, que probablemente hay que traducir por ‘de umbral bronceo’ y se nos dice que el suelo de la casa de Zeus es de oro (quizá otro ejemplo de doble registro natural-arquitectónico en la descripción del Olimpo, pues en otro pasaje se habla de las nubes de oro sobre las que la nevada cima de la morada divina se asienta); de hecho, todo el Olimpo en su conjunto es «resplandeciente» (*aiglééis*).

En el mundo de los hombres, Nausítoo, fundador de la ciudad de los feacios, «levantó murallas, cons-

truyó casas (*démô*), hizo templos para los dioses (de nuevo *poiéô*, significativamente aplicado a las moradas de las divinidades) y repartió los campos de cultivo» (*Od.*, VI, 9 y ss.). No entraremos aquí a comentar este importantísimo pasaje. Limitémonos a señalar cómo en estas acciones el fundador de una ciudad sigue los pasos de dioses como Poseidón, que en la *Iliada* relata cómo construyó las murallas de Troya, y especialmente Apolo, de quien es paradigmática la fundación de Delfos, como acción delimitadora y organizadora del espacio y como acción constructiva de establecer los cimientos sobre los que se edificará el templo. Las casas de los dioses en el Olimpo, en cambio, más que construcciones de arquitecto son magníficas obras del artesano divino y participan por tanto de los valores simbólicos que se concede a este tipo de obras (para las cuales se utilizan, entre otros términos, los de *daidalon* o *ágalma*).⁴ Repletas de una infinita cantidad de objetos preciosos (muebles, vajillas, joyas, tejidos, estatuas dotadas de voz y movimiento, el lecho nupcial magníficamente trabajado y hasta la preciosa mujer celosamente custodiada en el tálamo), las casas son ellas mismas objetos preciosos (*perikallés dôma*), brillantes y admirables, reflejo del estatus del que las habita, un estatus que ellas mismas configuran en tanto que *agálmata*, es decir, objetos que confieren prestigio a sus poseedores. Se trata de tesoros contenedores de tesoros. La proyección de estas espléndidas moradas en el mundo terrestre no es la ciudad de los feacios, fundada, definida y articulada en sus componentes básicos por Nausítoos sino el palacio de su hijo, Alcínoo, que maravilla a Ulises al verlo: también el *chalkobatés*, como la casa de Zeus, dotado de un maravilloso jardín y estatuas de oro y plata hechas por el mismo Hefesto (*Od.*, VII, 82 y ss.; cf. VIII, 321). Asimismo, la visión del palacio de Menelao, repleto de objetos preciosos procedentes de los más diversos y remotos lugares a los que sus viajes lo han conducido (Siria, Fenicia, Egipto...), impulsa al deslumbrado Telémaco a compararlo con la mismísima casa de Zeus (*Od.*, IV, 74 y ss.). Aquí, la alusión al comercio allende el mar con otras tierras del Mediterráneo oriental sugiere, dentro de la representación idealizada del mundo heroico, una realidad más cercana a la experiencia del público del poema. De este modo, del palacio de Zeus al de Ulises, pasando por los de Alcínoo y Menelao en sucesión decreciente de idealización, las casas de los dioses olímpicos se proyectan sobre el mundo de los griegos principalmente como modelo último, ideal en grado sumo, de la casa aristocrática de finales del período geométrico y principios del arcaísmo y los valores simbólicos e ideológicos que transmite, expresión del prestigio social de una clase de *basileis* en una relación recíproca a la vez

de solidaridad y de rivalidad, en torno a la cual se está articulando la *polis*.

Por otra parte, si consideramos los casos de Feacia, de Ítaca, incluso de la ciudad genérica hesiódica del proemio de la *Teogonía* o de *Trabajos y Días* (e incluso la paupérrima Ascra), a esta imagen de la casa aristocrática, idealmente cerrada y autárquica, hay que añadir el espacio de la ciudad, esencialmente relacional y articulado, compuesto, como hemos visto, además de las casas, por las murallas, las tierras de cultivo que las rodean o los templos de los dioses. Y entre estos lugares propiamente urbanos (o urbanísticos) destaca muy especialmente el ágora, ese espacio central, abierto y vacío que sirve de escenario al encuentro y articulación del conjunto de la población a través de una serie de prácticas sociales más o menos ritualizadas, ya sea el intercambio de bienes que constituye el comercio, el intercambio de palabras (sean discursos, argumentos políticos o sentencias judiciales), las competiciones deportivas o las representaciones de canto y danza, monódica o coral. Este ámbito, propiamente político, no parece ser la proyección, en tanto que espacio, de un modelo preexistente en el mundo de los dioses. En el Olimpo no hay ágora, los dioses discuten en el *mégaron* de Zeus o, cuando son demasiados, se reúnen en el pórtico del mismo palacio (*Il.*, XX, 11). Cuando Apolo funda el primer templo, en una acción que a su vez servirá de modelo para la fundación de ciudades, no está reproduciendo el plano ideal del Olimpo, sino que inaugura una manera nueva, propiamente humana, de delimitar y articular el espacio y de construir los edificios (de hecho, él realiza la acción inaugural de trazar y abrir los cimientos, la construcción propiamente dicha la realizarán los hombres; cf. *Hymn. Hom. Apoll.*, 294-299).⁵ Si la casa del dios es obra de Hefesto, el templo (o las murallas o el paisaje agrícola de las tierras parceladas en torno a ellas) es obra de los hombres, siguiendo el modelo indicado por Apolo. Es significativa a este respecto la evolución morfológica del templo, que tiende cada vez más a distinguirse de la casa aristocrática, de la que sin embargo procede, para enfatizar su carácter de obertura hacia el exterior —a través del peristilo, por ejemplo— como marcador del espacio urbano. Construcción de los hombres, las casas de los dioses en las ciudades son bien diferentes de sus moradas olímpicas. De nuevo, el Olimpo aparece como algo distinto, profundamente diverso de la ciudad —nunca se le aplica la denominación *polis*—, pues parece agotarse en la estructura del *génos*, de la familia, como un gran palacio formado por la casa del padre y señor y las mansiones de sus hijos y hermanos (así es, por ejemplo, el palacio de Príamo, con sus numerosos tálamos individuales para cada uno de sus hijos y yer-

4. Los valores simbólicos asociados al *daidalon* han sido estudiados por Frontisi-Ducroux 1975.

5. Sobre la acción fundadora de Apolo, véase Detienne 1998, 85-133; Azara 2005, 79-92.

nos; cf. *Il.*, VI, 242-250). Desde esta perspectiva, los dioses, por su naturaleza inmortal, no pueden formar un cuerpo cívico; se trata de un grupo familiar cerrado, inmutable, donde no hay ya lugar para el cambio, el trabajo, la generación, la muerte.

Y sin embargo, existe otro nivel, además del arquitectónico o urbanístico, en el que el espacio del Olimpo está efectivamente articulado más allá de esa primera imagen de gran casa familiar: se trata de las prácticas sociales ritualizadas, como el banquete, la asamblea o el coro. Y este nivel, que podríamos calificar de procesual, es especialmente importante en la articulación de la *polis*, hasta el punto de preceder a la definición arquitectónica y monumental del espacio de las ciudades, tal como sugieren los datos arqueológicos. De hecho, estas prácticas son, en sí mismas, generadoras de espacio. Así, en el banquete, la disposición de los comensales, la circulación de la copa y otras *manières de table*, tal como podemos verlas practicadas ya en la primera reunión de los dioses al principio de la *Iliada*, generan y articulan un espacio cualitativamente determinado, no familiar sino propiamente político. En efecto, el simposio no se reduce al banquete aristocrático sino que tiene también una verdadera dimensión cívica, especialmente importante en esta época —por ejemplo en los santuarios.⁶ Del mismo modo, el término *ágora* denota prioritariamente la acción de reunirse una colectividad, y solo secundariamente el espacio generado por esta práctica: en este sentido de la palabra, los dioses celebran efectivamente ágoras (cf. *Il.*, VIII, 2), aunque no se mencione un ágora de los dioses como espacio específico.

El caso del coro, que ya hemos ido encontrando a lo largo de esta exposición, presenta una particularidad en este aspecto, indicativa de su especial significación. Ya hemos visto cómo, ya en el primer canto de la *Iliada*, los dioses se regocijan mirando y escuchando el canto y la danza de Apolo y las Musas en el *mégaron* de Zeus, donde celebran el banquete, y cómo, incluso en contextos aparentemente diversos, sus movimientos se revisten de connotaciones corales, como en su llegada ordenada al Olimpo o en la violenta demostración de poder de Zeus. El coro, pues, como el ágora, es también, en primer lugar, una práctica. Y sin embargo, el coro es el único espacio específicamente definido como tal que la épica sitúa en el Olimpo, fuera de las casas de los dioses. En efecto, en el proemio de la *Teogonía*, que adopta la forma de un himno a las Musas, Hesíodo nos dice de estas diosas que viven a poca distancia de la más alta cumbre del Olimpo (es decir, como ya hemos visto, de la casa o del poder del propio Zeus), y a continuación añade: «allí tienen ellas sus magníficos coros

y sus hermosas casas, y junto a ellas tienen también sus casas las Gracias y el Deseo (Hímero)» (*Th.*, 63 y ss.). El término *coro* tiene aquí el significado espacial de 'pista de danza', un significado que encontramos en los poemas homéricos en el mundo humano, ya sea en la ciudad en paz del escudo de Aquiles, ya en la ciudad de los feacios, donde el coro («barrieron el coro para celebrar la danza»: *Od.*, VIII, 260) se identifica con el ágora: dos nombres para un mismo espacio en función de la práctica que en cada caso se celebre. En el primer ejemplo, el coro de muchachos representado en el escudo de Aquiles se compara con aquel que Dédalo había construido para Ariadna. Esta enigmática construcción de Dédalo se ha relacionado con su obra más famosa como arquitecto, el laberinto de Creta, y efectivamente existe un lazo estrecho entre el coro y el laberinto en la llamada «danza de la grulla», aquella que según el mito realizaron por primera vez en la isla de Delos en torno a una estatua de Afrodita los muchachos y muchachas atenienses con Teseo a la cabeza a su retorno de Creta, una danza que en las sinuosas evoluciones de los bailarines cogidos de la mano (la cuerda o *seiré*) dibuja sobre la pista el trazado del laberinto. Esta danza mítica, convertida en ritual, es un buen ejemplo del carácter generador de espacio de la práctica coral. Así, en la danza del escudo de Aquiles, los jóvenes dibujan unas veces círculos perfectos, otras torbellinos y otras líneas entrecruzadas a la manera de una red o una parrilla (*Il.*, XVIII, 599-602). En otras ocasiones, la danza es procesional, forma una línea en movimiento que articula el espacio, de la periferia al centro generalmente, como en el caso ya citado de los comerciantes cretenses siguiendo a Apolo al ritmo del peán desde el altar de la playa hasta el templo de Delfos. En cualquier caso, la práctica coral implica también un público, formado por el resto de la comunidad, que dispuesto alrededor contempla estas formas y a través de esta contemplación se articula como grupo.⁷ A la articulación espacial se añade, superponiéndose, la articulación social (política, en términos griegos).

Todos estos aspectos aparecen claramente en los coros de los dioses, especialmente en los coros de las Musas. Estas, en su marcha procesional hacia el Olimpo desde la montaña del Helicón al principio de la *Teogonía*, cantan el orden del cosmos, en el doble nivel tanto de las regiones que lo conforman como de las sucesivas generaciones de dioses que desembocan en la ocupación del Olimpo y la articulación de la sociedad olímpica. El eje que su movimiento traza es idéntico al orden del canto divino articulando el cosmos, su camino de acceso al Olimpo es al mismo tiempo la

6. La dimensión cívica del banquete es estudiada por Schmitt-Pantel 1992.

7. La descripción del coro de jóvenes feacios en el canto VIII de la *Odisea* es paradigmático a este respecto. Este poder de articulación social del coro es analizado en mi tesis doctoral (*Afrodita, divinitat de la polis*, Barcelona 2003), pendiente de publicación. En el nivel del discurso poético, la función articuladora del coro se manifiesta metafóricamente en su relación con la forma del catálogo: Carruesco 2010.

definición y fundación de este, a la vez como espacio y como sociedad divinos. Instaladas ya en el Olimpo, las Musas organizan los coros divinos, sea en la gran sala del palacio de Zeus, ante los demás dioses inmortales, sea en la plaza o «coro» que ellas poseen delante de sus propias casas y de las de las Gracias y el Deseo. Estas potencias divinas son las que actúan en la práctica coral, las responsables de crear los vínculos que se establecen a través de la mirada y el oído entre los miembros del coro, entre estos y el corega y entre el coro en su conjunto y el resto de la comunidad agrupado a su alrededor, incluso del extranjero que, como Ulises en Feacia, participa como espectador y a través de la(s) Gracia(s) –*Charis*– es acogido en el grupo, como huésped o quizá incluso como futuro marido. Así, en la escena del himno homérico a Apolo (144-206), el coro tiende a integrar a las divinidades más jóvenes, como Ares, Afrodita (aquí hija de Zeus), Ártemis o Hermes, mientras los demás dioses, como Zeus y Leto, se recrean contemplando el bello espectáculo. En este caso, a la articulación ya vista entre corega y coro se añade la que distingue a los actores de los espectadores, que corresponde a las dos generaciones, padres e hijos, que componen el colectivo de los dioses olímpicos. Danzas corales marcan también la integración de un nuevo miembro a este selecto grupo, Hércules, en este caso en el contexto de su matrimonio con la hija de Zeus y Hera, la diosa Hebe, la Juventud, otra potencia profundamente activa en la práctica coral. Y en este mismo contexto matrimonial, el coro de los dioses en movimiento puede también proyectarse fuera de su espacio cerrado para establecer vínculos con otro pueblo y otro espacio, el de los hombres. Eso es lo que sucede en las representaciones poéticas e iconográficas que muestran la procesión de los dioses (con Océano incluido, en la imagen del Vaso François) que desde el Olimpo acuden, al son del canto de Apolo y las Musas, a las bodas entre Cadmo, un mortal, y Harmonía, una diosa. Este acontecimiento, que en general suele situarse en la ciudad de Tebas, en el centro de Grecia (de nuevo el eje centrípeta), es una de las ocasiones en que en el mito griego los dioses transmiten a los mortales los instrumentos (como la lira o la flauta) que permiten la práctica del canto.

Las casas de los dioses, en tanto que espléndidas moradas refulgentes repletas de tesoros, obra unas y otros de Hefesto, proporcionan, en el contexto histórico de los poemas épicos, modelos ideales para las casas y las posesiones de un grupo que los utiliza ideológica y simbólicamente para definirse como aristócratas. Pero más allá de este ámbito de la arquitectura doméstica de prestigio, ciertamente muy importante en sus implicaciones para la articulación política de las diversas comunidades, la proyección del modelo divino en la articulación del espacio público no se produce en el nivel de la práctica arquitectónica. A diferencia del

mundo mesopotámico, los fundadores de ciudades o los constructores de templos en Grecia no tienen un plano divino que imitar o aplicar al mundo terrestre. Como corresponde a una cultura profundamente anclada aún (y por mucho tiempo) en las estructuras de la oralidad, los modelos divinos pasan a los hombres en forma de acciones, de prácticas destinadas a ser recordadas y repetidas una y otra vez siguiendo el ritmo cíclico del ritual. La coralidad ocupa en este aspecto un lugar de excepcional importancia. No hay mapas del Olimpo que proyectar sobre la tierra, pero los griegos organizan su territorio a través de los movimientos de los coros, al son de los himnos a los dioses en el momento recurrente de sus festividades anuales, ya sea trazando líneas que unen la muralla con la acrópolis (las Panateneas), el centro urbano con los santuarios de la periferia (las Jacintias espartanas) o las diversas *poleis* con los grandes centros panhelénicos (la Pitáida de Atenas a Delfos); o ya sea en espacios fijos, pistas de danza en santuarios o en plazas públicas. Este es el caso del santuario apolíneo de Delos, donde unas hermosas muchachas atraen la admiración de todos los jonios que, venidos de sus respectivas tierras, se congregan allí en ocasión de los grandes festivales de Apolo, y a través de esa contemplación a la vez se definen y participan como colectivo (los jonios) y se equiparan a los dioses inmortales, al imitar sus prácticas en el Olimpo, descritas en el mismo himno (*Hymn. Hom. Apoll.*, 156 y ss.). Más adelante, la ciudad de época clásica no desaprovechará este carácter generador de espacio de la coralidad al definir arquitectónicamente ese nuevo espacio, eminentemente coral, que es el teatro, en un lugar intermedio, de gran significación simbólica, entre la acrópolis y la ciudad baja, el hábitat de los dioses y el de los hombres.

Bibliografía

- AZARA, P. 2005: *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona.
- CARRUESCO, J. 2010: «Prácticas rituales y modos del discurso: la coralidad como paradigma del catálogo en la poesía arcaica griega», en: *Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, 271-277.
- DETIENNE, M. 1998: *Apollon le couteau à la main. Une approche expérimentale du polythéisme grec*, Gallimard, París.
- FRONTISI-DUCROUX, F. 1975: *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Maspéro, París.
- MORRIS, I. A.; POWELL, B. (ed.) 1997: *A New Companion to Homer*, Brill, Leiden-Nueva York-Colonia.
- SCHMITT-PANTEL, P. 1992: *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, École Française de Rome, Roma.