

Grècia i Egipte en l'origen del drama  
El context sagrat



# Grècia i Egipte en l'origen del drama

## El context sagrat

**M. Isabel Panosa Domingo**

Resum en anglès

HI·C·ET·NVNC  
— 7 —

**Institut Català d'Arqueologia Clàssica**

Tarragona, 2009

**Panosa, M. Isabel (Maria Isabel)**

Grècia i Egipte en l'origen del drama : el context sagrat. – (Hic et nunc ; 7)

Bibliografia. – Text en català, resum en anglès

ISBN 9788493680985

I. Institut Català d'Arqueologia Clàssica II. Títol III. Col·lecció: Hic et nunc ; 7

1. Teatre religiós egipci – Història i crítica 2. Teatre religiós grec – Història i crítica 3. Religió i teatre

4. Música – Aspectes religiosos – Religió egípcia

893.1.09-2:29

875.09-2:29

© d'aquesta edició, Institut Català d'Arqueologia Clàssica (ICAC)

Plaça d'en Rovellat, s/n, 43003 Tarragona

Telèfon 977 24 91 33 - fax 977 22 44 01

info@icac.net - www.icac.net

© del text, M. Isabel Panosa Domingo

© de les fotografies, M. Isabel Panosa Domingo, llevat que s'indiqui el contrari

© de les imatges de la coberta, Gemma Fortea, Antònia Fernández i Panosa Disseny

© de la traducció a l'anglès, Paul Turner

Primera edició: desembre del 2009

Coordinació: Publicacions de l'ICAC

Correcció: Montserrat Coll Boada

Fotografies de la coberta: vistes del teatre de Dionís, al peu de l'Acropolis d'Atenes

Disseny de la coberta: Mireia Prats

Maquetació: Víctor Igual, SL

Impressió: Indústries Gràfiques Gabriel Gibert

Dipòsit Legal: T-1807-2009

ISBN: 978-84-936809-8-5

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només es pot fer tenint l'autorització dels seus titulars, amb les excepcions previstes per la llei. Adreceu-vos a CEDRO (Centre Espanyol de Drets Reprogràfics, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si heu de fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.

*A la Lluna, que resplendeix i inspira de nit.  
A Tot, font divina de saviesa.  
A la música, llenguatge de les deïtats, llenguatge de l'Univers.*





# Sumari

Pròleg .....	9
Agraïments .....	10
1. Sobre aquest llibre .....	11
2. Les tres arts escèniques en l'àmbit sagrat	
Conceptes, elements, protagonistes i espais .....	13
2.1. La música .....	13
2.1.1. Divinitats de la música .....	14
2.1.2. Instruments musicals i conjunts .....	16
2.1.3. La teoria i la pràctica musical .....	29
2.1.4. Escoles de música i músics .....	31
2.2. El teatre .....	34
2.3. La dansa .....	37
2.3.1. Tipus de danses .....	40
2.3.2. L'ofici de dansaire .....	43
3. El cosmos i l'espai diví .....	45
3.1. Música de les esferes .....	45
3.1.1. El so de l'Univers .....	45
3.1.2. Escales musicals i planetes .....	45
3.2. Dansa de les estrelles .....	46
3.2.1. El moviment dels astres. Ritme, <i>tempo</i> , cicle .....	46
3.2.2. La mort, Hathor i la porta d'Occident .....	48
4. Les pràctiques funeràries. Ritual escènic .....	53
5. Calendari i festes religioses. Cerimònia escènica .....	61
5.1. El Festival d'Isis .....	65
5.2. La Festa dels Morts o Festa Wagy .....	66
5.3. La Festa d'Opet .....	66
5.4. La Festa de Khoiak i Sòcares .....	67
5.5. Les festes de Nekheb Kau .....	67
5.6. La Festa Sed .....	68
5.7. La Festa de la Vall .....	68
5.8. La Festa del Feliç Retrobament .....	69
6. Per què l'àmbit sagrat? Del ritu al drama .....	71
7. El drama sacre d'Osiris .....	77
7.1. Què és el drama d'Osiris i fonts .....	77
7.2. El mite i els seus personatges .....	79
7.3. Fases i espais de representació .....	86

8. Entre el drama religiós egipci i el drama religiós grec .....	91
8.1. El viatge d'Osiris .....	91
8.2. Dionís i el periple de la seva vida .....	92
8.3. Els misteris com a expressió escènica dels rituals del cicle de la vegetació i la fecunditat .....	101
9. Del drama religiós al primer teatre cívic .....	107
9.1. El teatre religiós grec: les grans Dionísies .....	107
9.2. El teatre de la democràcia .....	109
10. Què fou el drama egipci? .....	115
Bibliografia .....	117
Abstract. Greece and Egypt in the Origin of Drama. The Sacred Context .....	121

# Pròleg

El llibre que acabo de llegir i per al qual l'autora m'ha proposat d'escriure una breu introducció m'ha despertat algunes reflexions, i m'agradaria compartir-les amb les futures i els futurs lectors (espero que siguin molts).

Què sabem d'Egipte?

La Humanitat, com un conjunt de nombrosos *homo sapiens*, des de la seva aparició es mou en dues dimensions: en l'espai i en el temps; des del lloc minúscul on ha nascut vers un espai sense fronteres, sens fi, vers les galàxies; i des dels orígens vers el futur comú... I igualment en la tercera dimensió, la cognoscibilitat: en l'autocognoscibilitat i en la cognoscibilitat del seu entorn. (De la quarta dimensió –l'autodestrucció– no en vull parlar dins d'aquesta reflexió.)

Realment ens podem moure només «geogràficament»: anar i tornar. En el temps només és possible moure's (de moment) amb la imaginació; del moment present, sols en dues direccions: vers el futur i vers el passat. Del futur no en sabem res, però intuïm, imaginem, deduïm. Del passat podem saber-ho gairebé tot, mentre que en general en sabem poc. Descubrim o reconstruïm el passat per les petjades que ha deixat en el present.

I em pregunto a mi mateix: què en sé jo, d'Egipte? I contesto: molt i poquíssim. Els grecs i els romans sembla que són quasi presents. Conec els de la guerra de Troia, conec els gladiadors, Neró, Espartac; em familiaritzo amb Èdip i Antígona.

L'antic Egipte. Encara que hi vaig ser (a Egipte) fa un parell d'anys, encara que vaig travessar el país pel mateix Nil, és fora de la realitat, és un mite. Com la mítica Atlàntida: diuen que va existir, però com era?, on era?... Es tracta de quelcom que és completament fruit de la fantasia, no basat en petjades reals.

Parlo des de la meva ignorància (de la ignorància d'una persona que sap alguna cosa). I respecte d'això tinc dos exemples molt clars per a mi. Conec un dels grans savis de la nostra època i vaig poder-hi conversar –i estic orgullós de poder dir totes dues coses–:

Wyacheslaw Wsewolodowich Ivanov. Una de les seves nombroses qualitats és ser coneixedor –juntament amb, tan sols!, quatre persones de tot el món– d'una llengua antiga. Imagineu-vos, únicament cinc savis poden parlar, llegir i comprendre el que diu o escriu l'altre!

Aquesta llengua existí, però morí juntament amb tots els seus parlants. I segles després, cinc savis –independentment els uns dels altres– l'han descobert, desxifrat i rehabilitat. Han robat a la mort aquesta llengua i, amb ella, aquell passat que ja estava enterrat en la història. Aquest és l'exemple d'un savi, un científic.

Fa poc vaig veure a la televisió una entrevista a un «egiptòleg» rus, un noi de vint-i-tres anys que acabava de publicar dos llibres sobre l'antic Egipte, en els quals pràcticament plagia els llibres dels vertaders científics. Tot el seu bagatge i la seva experiència són cursets de deu setmanes impartits per la seva professora de batxillerat... Ell s'autoanomena *egiptòleg*. El fet que l'egiptologia sigui una ciència en desenvolupament, i per tant no és tan compacta ni objectivament clara, permet que un ignorant passi per un «savi». Aquest és l'exemple d'un impostor.

Em sembla que el llibre que teniu a les mans és el producte d'una inquietud i dels intents de conèixer, de comprendre i d'investigar. I això és el camí vers la saviesa.

Bon viatge a l'autora! Bon viatge als lectors i les lectores! Teniu molt bona conductora i acompanyant!

Em consta que l'autora d'aquest llibre –M. Isabel Panosa–, la inquieta investigadora-creadora, no es conforma només a estudiar i escriure sinó que també intenta impulsar un projecte cultural de viatge, el viatge d'anada i tornada d'uns ballarins i els seus espectadors... a on? A l'antic Egipte.

BORIS ROTENSTEIN

Director de teatre i professor de l'Institut del Teatre de Barcelona

# Agraïments

Al Museu Egipci, per posar a la meva disposició documentació, mitjans de treball i espai de recerca, i per autoritzar la presa d'algunes imatges fotogràfiques que incloc en el llibre.

A Isabel Rodà, per confiar en aquest treball i promoure'l.

A Jesús Carruesco, per totes les valuosíssimes observacions que n'he rebut, les quals han contribuït a millorar el contingut del text.

A Boris Rotenstein, per despertar la meva passió per la interpretació veritable, que ha servit per orientar la meva recerca.

A Toni Gómez, per les seves indicacions referents a la dansa i per oferir la seva col·laboració en projectes coreogràfics de l'àmbit del llibre.

A Josep Padró, per les seves observacions terminològiques i algunes recomanacions bibliogràfiques.

A Gemma Fortea, per la seva ajuda en la transcripció de mots grecs.

A Antònia Fernández, pel seu suport incondicional i la seva ajuda en la corecció d'estil.

A Artur i Elena Bargalló Panosa, per la seva il·lusió.

Les properes línies proposen una visió transversal dels tres elements que són objecte de l'estudi: la música, el teatre i la dansa a l'antic Egipte. No s'aborden amb la pretensió d'exposar detalladament les seves parcel·les, sinó únicament amb l'afany d'aprofundir en aquells aspectes que puguin aportar llum a la qüestió que es vol definir: l'origen del drama com a espectacle. Per a tal fi, s'han cercat els elements que conflueixen en l'explicació de l'origen d'aquest fenomen, en el qual es posa de manifest la implicació de les tres arts expressades.

El naixement del drama deriva d'un procés llarg i complex que arrenca dels temps predinàstics i va prenent forma al llarg de tres mil anys faraònics.

Des del punt de vista del teatre, l'egipci és un procés inacabat. Per aquest motiu s'ha posat èmfasi a trobar explicacions i manifestacions que en justifiquin el *perquè*. Pel que fa a la història del teatre occidental, es pot comprovar que aquest procés comença efectivament a Egipte, però no s'interromp, sinó que el seu fil es fon en essència amb el primer drama grec, que en pren el relleu i evoluciona. El drama hel·lènic també neix com a espectacle sagrat. Necessitarà el seu temps de maduració i gaudirà de determinades

circumstàncies per esdevenir teatre veritable. Aquí s'estudien els punts de contacte i les coincidències entre els dos processos.

Per mirar d'entendre el sorgiment i el desenvolupament del fenomen teatral ha calgut viatjar d'Egipte a Grècia i a la inversa, a més d'incloure en el períple territoris que s'hi relacionen. S'examina la qüestió plantejada partint de diferents disciplines: la mitologia i els aspectes relacionats amb el culte, l'antropologia, la musicologia, la teoria de la dansa, l'arqueologia, etc. S'explica que l'àmbit sagrat és el que ha fet néixer el fenomen escènic a Egipte. En aquest context es demostra que la pràctica i la teoria musical, l'expressió coreogràfica i la teatralització ritual de tot allò relacionat amb els déus i els seus representants (monarques i servidors del culte) estaven units indissolublement.

Per acabar aquest preàmbul diré que el propòsit del llibre<sup>1</sup> és integrar diferents idees i aportacions en un discurs únic per poder entendre el fet dramàtic en la dimensió que li és pròpia. No és, en canvi, la intenció d'aquest estudi oferir una versió definitiva, sinó obrir nous camins d'interpretació, generar noves preguntes.

1. Una primera versió fou lliurada a la Fundació Clos com a memòria de recerca del projecte, que obtingué el guardó del Premi Casellas de l'any 2005.



## 2 Les tres arts escèniques en l'àmbit sagrat. Conceptes, elements, protagonistes i espais

Poesia, música instrumental, recitació, cant, dansa i teatre eren en l'antiguitat elements extremament afins, molt més que en l'actualitat. Eren els vehicles de la saviesa, que emanava directament de la divinitat. Músics, recitadors, actors i ballarins eren, tant a Egipte com a Mesopotàmia, Síria i Grècia, els intermediaris entre els déus i els homes. El teatre era el drama religiós; era recitat, cantat, ballat i escenificat. El text o la lletra era la paraula sagrada.

Les nou Muses Pièrides vetllaven entre els grecs per totes aquestes arts. Eren filles de Mnemòsine –senyora dels turons d'Eleuter– i de Zeus, el qual s'hi uní nou nits. Nasqueren prop del cim més alt de l'Olimp, on vivien en sumptuosos palaus amb les Gràcies i Hímer (Hesíode, *Teog.* 53-65). Gràcies a les muses i a Apol·lo existien els aedes i els citaristes

(Hesíode, *Teog.* 95-96 i *Himne homèric XXV*). Ptolemeu Soter féu construir a Alexandria, per al culte i homenatge a aquestes muses, el famós Mouseion, principal centre de l'antiguitat dedicat al coneixement i a les arts, el primer museu de la història. La ciutat projectada per Alexandre es convertí en plataforma fonamental dels intercanvis culturals entre Egipte i la Grècia hellenística, és a dir, entre la civilització mil·lenària de la vall del Nil i un mosaic de cultures unides per la koiné hel·lènica que arribaven fins a l'Índia. Abans d'Alexandria, però, dues cultures destacables més van servir de pont amb l'Orient i les terres de la mar Egea: Síria i Creta. Per aquests camins viatjaren béns de consum i béns de prestigi, però, sens dubte, també mites, idees, tècniques i coneixements sobre l'agricultura, l'astronomia i les arts, entre d'altres.



Figura 1a. Reconstrucció virtual de l'exterior del Mouseion d'Alexandria. FONT: web de la Universitat de Deusto; data de consulta: 25 de juliol de 2007.



Figura 1b. Reconstrucció virtual de l'interior de l'antiga biblioteca d'Alexandria. FONT: web de la DNA (Digital Nature Agency); data de consulta: 7 d'agost de 2008.

### 2.1. La música

La paraula *música* deriva de *musa* i en grec es deia *mousiké*, 'l'art de les muses'. Per als grecs, Euterpe era, de les nou muses, la que presidia la música. Inventà la flauta, que tocava coronada de flors i envoltada d'altres instruments, especialment de vent. Estava associada a la poesia monòdica i a l'aulètica, és a dir, a aquella que es recitava acompanyada amb l'aulos, la flauta doble dels grecs. Era primordialment aquest instrument el que acompanyava les representacions teatrals a Atenes i a altres indrets del món hel·lènic que deixaven un espai a l'art dramàtic.



Figura 1c. Imatge exterior de la nova Bibliotheca Alexandrina. FONT: web de la Bibliotheca Alexandrina; data de consulta: 29 d'octubre de 2009.



Figura 2. Un dels relleus del pedestal de Mantinea que representa les nou muses (Museu Arqueològic Nacional d'Atenes).

La música és ritme i melodia. La música egípcia<sup>2</sup> compartia ambdós elements, si bé moltes peces, per ser ballades, disposaven tan sols d'un acompanyament rítmic. Ara bé, entre els egipcis, quan intervenia la veu era quan s'executava veritablement la música, amb la intenció de fer arribar la paraula al seu destinatari, normalment un déu o un difunt. La música era sobretot melodia, i aquesta era abans que res cant o entonació musical de la veu cantada. *Melodia* ve de *melōdéo*, que significa 'cantar, tocar'. Al mateix temps, aquesta paraula es descompon en *mēlos* ('poesia lírica') i *odé* ('cant'). En conseqüència, el significat primigeni de *melodia* és 'poesia cantada'.

Una citació de Diodor de Sicília ens aporta un significat certament especial de la música per als egipcis:

No es costumbre entre ellos [els egipcis] aprender la lucha y la música, pues entienden que a partir de los ejercicios diarios en la lucha los jóvenes no van a adquirir salud, sino una fuerza de poca duración y muy peligrosa; y a la música la consideran no sólo inútil, sino también pernicioso, en la idea de que afemina los espíritus de los que la oyen.

### 2.1.1. Divinitats de la música

Diversos déus egipcis tenien alguna vinculació amb la música. Segons una llegenda, Xu tenia el do de

la música, entesa com a «ordre còsmic», i l'emprava per calmar la ira de la seva germana i esposa Tfenis.

El mateix Tot,<sup>3</sup> inventor de l'escriptura, déu de la saviesa i fins i tot de la màgia, tingué una vinculació directa amb la música. Ens refereix Diodor que ell fou el primer que observà la disposició ordenada de les estrelles i l'harmonia dels sons musicals. Construï una lira amb tres cordes, que associà a cadascuna de les tres estacions de l'any. A la corda de l'estiu li donà un to agut, a la corda de l'hivern li donà un to baix, i a la de la primavera, un to mitjà. Probablement cal interpretar aquests tons com els graus més importants de l'escala (la fonamental, la seva quinta i potser la seva octava), si bé sabem que les lires tenien més de tres cordes.

Segons Plató, Isis inventà el cant i la dansa. Però la divinitat de la música per excel·lència era Hathor, que l'era també de la dansa.

Hathor és una antiga deessa vaca el culte de la qual ja està documentat, com a mínim, durant la II Dinastia (cap al 2700 aC). Se la representa amb les banyes de la vaca i l'esfera celeste. Està associada a la Via Làctia. El seu nom significa 'la casa d'Horus'. Altres noms amb els quals era coneguda són: la Daurada, la Senyora del Sicòmor i la Dama d'Occident o de la Muntanya Occidental, és a dir, la necròpolis on acull el difunt<sup>4</sup> quan es fa de nit i rep el Sol quan es pon per protegir-lo fins a l'alba. Finalment, un dels seus atributs principals és el mirall.<sup>5</sup>

Es considera que fou filla de Ra, esposa de Tot i mare d'Horus (el Gran).<sup>6</sup> Era missatgera dels parts prematurs, protectora de les regions del desert i, en el vessant de vaca, deessa de l'amor i de la fertilitat. També rebia el difunt amb beguda i menjar quan el portava a la porta del més enllà, a Occident.

Com a deessa de la música i la dansa, els seus instruments associats són el sistre<sup>7</sup> i el fallus votiu o *menat*, igual que Isis. Els sacerdots consagrats al seu culte, que podien ser homes i dones, també es dedicaven a la dansa, al cant i a altres entreteniments. En un himne se l'anomena mestressa de la joia, reina de la dansa, mestressa de la música, reina de l'arpa, senyora de la dansa coral, reina del teixit de garlanda i mestressa de l'embriaguesa sense fi. La seva relació amb la música tenia a veure amb la divisió de la volta celeste i fonamentalment amb l'establiment dels

2. Vegeu també el resum de Simonet (2008).

3. Per a la transcripció de noms egipcis seguim la normativa de Padró i Piedrafita (1992).

4. Amb cants acompanyats per l'arpa.

5. De fet, aquest objecte el podem veure representat en les anomenades *danses d'Hathor*, en què és sostingut per les ballarines.

6. En algunes versions apareix com a esposa d'Horus, amb el qual tindria un fill anomenat Ihy, considerat també déu de la música.

7. El fabricant d'aquest instrument devia ser Ptah.



Figura 3. Mirall hathòric del Museu del Caire. FONT: Hawass 2000, 123.

cicles lunars (Pérez Arroyo 2001, 90). Hom li dedicà més festivals que a qualsevol altra divinitat.

Una faceta d'Hathor podia ser Meret, vinculada al cant i a la dansa, patrona del cant litúrgic i dels reptoris sagrats. Personificava la música. Era figurada amb els braços estirats cap endavant i els palmells amunt en actitud d'entonar un cant o salm de lloança. Establia l'ordre còsmic mitjançant la cançó i els gestos; era, en això, una deessa quironomista.<sup>8</sup> De fet, els esclafidors amb forma de mà i avantbraç són percudits en les danses en honor seu. La mà d'Hathor, amb els cinc dits, seria alhora el símbol de les cinc notes de l'escala musical, la unitat còsmica formada pels cinc planetes.

Osiris també estava relacionat amb la música i la dansa. Diodor (*Bibl.* I, 18) ens explica que a Etiòpia acollí els sàtirs en la seva expedició perquè estaven avesats per naturalesa a la dansa, al cant i a tota diversió i joc. El déu era amant de la música i de les danses, i per això es feia acompanyar de nombrosos músics. Entre ells hi havia nou donzelles, que els grecs anomenaven *muses*, les quals sabien cantar i estaven educades en les altres arts. A Osiris se li atribueix igual-

ment la invenció de la trompeta i de la flauta, en particular, de l'anomenada *flauta osiríaca*.<sup>9</sup>

Una altra deïtat relacionada amb la música a l'antic Egipte era Bes, figura grotesca originària de Núbia (actual Sudan). Se'l representava amb el cos d'un nan deforme, barbut i amb les cames tortes. Igual que Hathor, també estava associat a la dansa. Els instruments que es tocaven en honor seu eren el tambor, el tamborí, l'arpa, la lira i l'oboè. Bes fou molt popular a la vall del Nil, especialment a la Baixa Època. Traspassà les fronteres d'Egipte per assolir Grècia i Roma, a més de les terres púniques; per exemple, el topònim originari de l'illa d'Eivissa, fundació cartaginesa, és *Ibusim*: 'illa de Bes'. Aquesta divinitat era representada en relleus, pintures, estàtues i figuretes. Concretament, les figuretes de pasta de vidre amb la seva imatge recorrien els pobles de la Mediterrània que pertanyien a la xarxa comercial púnica o cartaginesa.

S'han conservat pintures i figuretes que representen animals tocant instruments: micos, guineus, cavalls, etc. També hi ha diversos exemples del déu Bes tocant algun instrument, un dels pocs exemples de divinitats que es representen interpretant música.

El déu Bes a vegades era encarnat per nans o pigmeus<sup>10</sup> que s'exhibien i ballaven per al faraó, o també en cerimònies religioses i davant de les tombes.

A la paleta de Hieracòmpolis es pot observar una escena de dansa entre una girafa i una cabra. Una altra imatge d'animal relacionada amb la música és l'oca. Es presenta com a ornament en alguns instru-



Figura 4. Imatge d'una columna del temple d'Hathor a Files que mostra el déu Bes tocant l'arpa angular. FONT: Bongioanni 2001, 205.

8. Sobre la quironomia i els gestos quironòmics, vegeu l'apartat 2.1.3. d'aquest llibre.

9. Considerat també instrument isiac. Vegeu Hickmann (1954, 31-59).

10. Probablement també per homes d'alçada normal.



Figura 5. Figureta de nan patec. FONT: Bongioanni 2001, 90.

ments, tal com s'aprecia en la figura 6, fragment de lira conservat al Museu del Louvre.

### 2.1.2. Instruments musicals i conjunts

Els instruments musicals d'aquesta civilització es coneixen a partir dels exemplars originals trobats en excavacions i conservats en diversos museus del món.<sup>11</sup> També hi aporten una informació valuosa les figuretes i escultures d'instrumentistes. Més valuoses encara són les escenes gravades o pintades a l'interior de les tombes<sup>12</sup> i dels temples, a més d'algunes representacions en esteles. Aquestes escenes no sols ens mostren els instruments que els egipcis coneixien, sinó també les persones associades a la música, els contextos de la seva pràctica, les lletres de les cançons i preuades indicacions sobre els coneixements musicals dels egipcis, com ara els signes quironòmics.



Figura 6. Fragment de lira amb cap d'oca (Museu del Louvre).

D'acord amb el que ens ensenyen les il·lustracions dels murs de tombes i temples, els conjunts musicals són presents en processons religioses o bé en la celebració de banquets –funeraris o de la vida quotidiana. En canvi, un músic solista toca o canta a la divinitat en solitari i en un àmbit sagrat. També hi havia himnes i poemes que eren escenificats, com ara les *Cançons d'Isis i Neftis*. La interpretació es podia fer entre dos cantants solistes, entre dos cors o entre un cantant solista i un cor.

La música instrumental en els seus inicis estava íntimament vinculada a la dansa. Els moviments del cos eren indissociables dels sons emesos amb la veu i dels que es generaven picant de mans (*m3h*), tocant sonalls o bufant algun objecte que produís so (cargols de mar, primeres flautes fetes d'os o ivoiri, bufadors de ceràmica, etc.). És possible que els primers cants tinguessin a veure amb la màgia. Els sons i els ritmes eren considerats esperits o ànimes audibles dels avantpassats.<sup>13</sup> Aquest sentit es mantindria durant l'època faraònica i s'integraria perfectament en l'esfera sagrada. Cants, poemes i passos de dansa donaven forma a l'esperit mitjançant un simbolisme màgic i ritual (Bonilla 1964, 36-37).

Entre els instruments musicals més antics hi ha percussors i matraques d'ivori (de Badari), sonalls i

11. Només el Museu del Caire en conserva 350. Estan inventariats i descrits per Hickmann (1949; l'obra inclou els llocs de procedència dels instruments i fotografies).

12. En el cas de la tomba de Tutankhamon no se sap si els instruments que s'hi van enterrar seguien una norma estricta per a les tombes reials o bé tenen una altra motivació. D'altra banda, la tria d'aquests instruments (un parell de tauletes esclafidores, un parell de sistres i dues trompetes –una de plata i una de coure o bronze–) sembla arbitrària. Vegeu Manniche (1976, 1).

13. És també l'opinió de Pérez Arroyo (2001, 26-27), el qual suggereix que els cants de la prehistòria es basaven en intervals de quarta i quinta.

campanetes de ceràmica (de Merimde, fase de Nagada I), sistres primitius i tubs de cargol, a més de possibles instruments fets amb matèria orgànica. Algunes matraques són semicirculars i estan decorades a l'extrem amb escultures de caps d'animals o persones (Hickmann i Manniche 1989, 34).

En el període predinàstic hi havia xiulets de fusta i flautes de ceràmica (fase de Nagada II). La primera flauta llarga es remunta al 3100-3000 aC (període tinita), segons es veu representada en una paleta de Hieracòmpolis tocada per un instrumentista amb màscara d'Anubis (Hickmann i Manniche 1989, 37).

Bona part de les escenes que il·lustren la pràctica musical egípcia en el Regne Antic provenen dels relleus de la V Dinastia (coincidint amb l'època de les tombes reials d'Ur), on veiem representats instruments (flauta, clarinet i arpa), alguns dels quals estan relacionats amb els mesopotàmics. De flautes (semblants al nai), se n'han documentat poques i, malgrat que se sap que tenien entre tres i quatre orificis, no es pot concloure amb seguretat el resultat tonal obtingut. El clarinet doble (semblant al *zummarra* o a l'argul del folklore actual) ja es coneixia, amb tots dos tubs de llargada idèntica. Les embocadures dobles no es conserven, però alguns exemplars presenten clavilles o taps que potser servien per fer modificar el so. Els solien tocar els homes. L'arpa era l'instrument preferit, i la tocaven normalment les dones. En el Regne Antic tenia el cos de fusta i forma de pala amb el mànec arquejat. El ressonador estava cobert amb una membrana i les cordes estaven subjectades a un pal mòbil horitzontal fixat a la part superior. El nombre de cordes variava d'una arpa a una altra (Hickmann i Manniche 1989, 39). Hi ha proves també de l'ús d'aquest instrument a Ur i a l'àrea egea en una cronologia semblant.

També hi ha escenes de dansa d'aquesta època. Destaquen els baixos relleus de les tombes de Tiy, Mereruka i Kagemni a Saqqara, de Kaiemankh a Gizeh i d'Ibi a Deir-el-Gebrawi. No es conserven, en canvi, restes d'instruments de l'època, però per les imatges conservades es dedueix que els instruments preferits eren la flauta i el clarinet doble. En aquesta època, la música, a més de la parcel·la sagrada, també tenia una funció domèstica i podia formar part de l'entorn privat dels faraons (De Candé 1981, 59). S'han trobat figuracions coreogràfiques amb inscripcions que informen sobre danses en què interviuen els faraons, i també imatges de cantants i instrumentistes en ambients cortesans i fúnebres, on apareixen ja conjunts. Sovint els cantants eren dones.

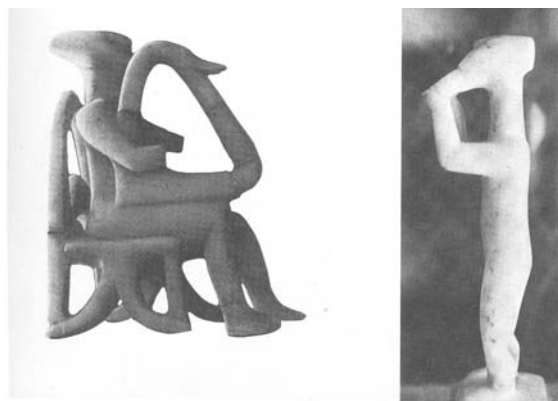


Figura 7. Arpista i aulista de l'illa de Keros (2500 aC, Museu Arqueològic Nacional d'Atenes). FONT: Higgins 1981, fig. 64 i 65.

És probable que hi hagués nissagues de músics amb bones facultats per a la interpretació que mantinguessin aquest ofici de generació en generació. És freqüent, en les figuracions, la presència de «directors musicals» –sempre homes– que donen indicacions sobre l'execució instrumental o vocal mitjançant signes quironòmics, que probablement al·ludeixen a l'altura de so (o notes musicals), a notes pedal, *tempo* i ritmes.

Un buit d'informació musical i artística s'estén pràcticament durant el Primer Període Intermedi, fins a la XI Dinastia tebana.

En el Regne Mitjà i en el Segon Període Intermedi, la informació és menys abundant que en l'Antic. Prové sobretot de les pintures de les tombes dels sobirans hicses (entre 1650 i 1550 aC), que són de dimensions més reduïdes. Sovint les escenes musicals presenten executants individuals o bé dos intèrprets. Per exemple, hi pot aparèixer un cantant acompanyat tan sols per un individu que pica de mans o bé per un arpista. A la tomba d'Ukhhotept (a Meir, XII Dinastia), el cantant es posa la mà esquerra a l'orella<sup>14</sup> i és acompanyat tant per l'arpa com per una mena de flauta. A la tomba d'Amennemes (a Beni Hassan, XII Dinastia) hi ha tres cantants (tot dones, tret d'un arpista) acompanyats per dues arpes, un sistre i una espècie de sonall. Aquests darrers instruments adquiriren una gran importància com a emblemes sagrats relacionats amb la deessa Hathor i com a símbols protectors del difunt. En el mateix lloc, a la tomba de Cnumhotep (de la mateixa època), trobem la primera escena amb representació de la lira, tocada per un beduí; el seu origen era segurament semita, igual que el nom de l'instrument.<sup>15</sup> També el tambor sorgeix en aquesta època.

14. Aquest gest es conserva encara en alguns intèrprets musicals del folklore egipci actual.

15. S'anomenava *kniniwr*. Vegeu Hickmann i Manniche (1989, 51).

La representació de músics animals<sup>16</sup> pren relleu precisament en el Regne Mitjà. Els veiem en figuretes o en dibuixos, ballant o tocant instruments.

Durant el Regne Nou proliferen les tombes reials i privades amb escenes musicals a l'interior, especialment a la regió de Tebes, centre religiós i polític d'aquest període. També són habituals aquestes figuracions en els temples de Karnak, Luxor i Abu Simbel. A més de les pintures, també s'han descobert objectes diversos que informen de la música en aquesta època. Per exemple, a la tomba de Ramesses III hi ha dues arpes representades, i a la tomba de Nakht, a Tebes, un grup d'instrumentistes. També tenim figuretes de músics, com per exemple l'escultura de la noia arpista conservada al Museu Britànic. En darrer lloc, s'han d'esmentar els instruments descoberts en excavacions arqueològiques, que es conserven en diversos museus.<sup>17</sup> Cal destacar-ne els que es van trobar a la tomba de Tutankhamon i també els que estan representats a les pintures del regnat de Tutmosis III. A la tomba de Paser (a Tebes, XVIII Dinastia), hi veiem una arpa d'angle, una arpa d'arc, una lira i un llaüt. Dues escenes de banquet també de Tebes mostren el clarinet doble i dos tipus diferents de llaüt. Aquest darrer instrument era importat; la seva presència es documenta entorn de la XVIII Dinastia. Podia tenir coll llarg o curt acabat amb decoració de cap de rei, divinitat o oca; el ressonador era de fusta o de closca de tortuga i estava recobert amb pell de cuir (Hickmann i Manniche 1989, 49-50). La varietat d'arpes també augmentà. La d'espalla aparegué juntament amb el tamborí quadrat. Les arpes acompanyaven el cant o s'integraven en conjunts, el més habitual dels quals està format per llaüt, arpa i oboè doble. Aquest darrer instrument, dit *w3dny*, era importat segurament de Mesopotàmia. Tenia fins a cinc orificis.<sup>18</sup> El tocaven especialment les dones i desplaçà l'ús del clarinet. De la mateixa manera, la flauta romangué confinada a la música popular. D'altra banda, la varietat de lires incrementà; podien ser simètriques o asimètriques i amb 4-9 cordes. S'integrà en les formacions instrumentals clàssiques i en les mixtes.

En el període d'Amarna, més de la meitat dels documents musicals provenen de l'àrea de Karnak, concretament de santuaris de veneració al déu Atum. S'hi representen conjunts musicals locals i estrangers amb llaüts, lires i arpes grans (Hickmann i Manniche 1989, 57-58). Finalment, a la tomba de Harmin (a Saqqara, XIX Dinastia), es pot apreciar una escena de

dansa amb vuit noies que toquen petits tambors i dues que porten dos parells de cròtals.

Amb els ramessides la música s'interpreta en nom de la divinitat o per honorar els difunts. Sovint els músics canten al mateix temps que toquen l'instrument. Són ben coneguts en aquesta fase els cants d'arpista,<sup>19</sup> les lletres dels quals giren entorn de dos temes. Un és el més enllà, en què s'expressa l'enyorrança del difunt i el desig de ser prop del déu del Sol, és a dir, prop de Ra a l'altre món. El segon tema té a veure amb la filosofia de la vida i posa èmfasi precisament en l'afany de ser feliç en l'efímera durada permesa a l'existència de l'ésser humà.

A més dels àmbits en què ja era habitual (el culte, el món funerari, la cort), la música incrementà en ambients profans, en celebracions populars i en banquets de famílies poderoses. També cal fer esment de la música militar, molt pròpia d'aquesta època d'expansionisme.

És probable que la pràctica musical en el Regne Nou passés per un procés d'evolució ràpida, evidenciada per l'esclat de manifestacions musicals que s'hi van produir. Els monarques siris i d'altres terres semites que eren tributàries d'Egipte hi van enviar ballarines. En venien així mateix del país dels hittites, de l'Índia i del país de Punt. També hi van arribar princeses orientals amb els seus seguicis i instrumentistes (González 1994, 401), que van contribuir a l'assimilació dels nous estils musicals, de caràcter netament profà. Les cançons eren concebudes per expressar emocions humanes, i van tenir quasi més èxit que les egípcies. El ball era més ràpid i viu que en èpoques anteriors. Si s'ha de jutjar per tots aquests documents i per l'expansió d'Egipte en aquesta època, es pot deduir que la música egípcia adquirí nous accents i nous significats que s'afegiren a una ferma tradició que endinsa les seves arrels en el període predinàstic.

Durant el període de predomini nubi es fabricaren instruments propis d'aquesta zona (actual Sudan). I a la Baixa Època entraren en decadència les cultures orientals, i Egipte es tornà més cosmopolita. Arribaren també estils i instruments de l'Àsia Menor i de la Mediterrània en general. L'influx grec va ser molt important. Els documents més destacables provenen de les tombes de Memfis i Heliòpolis, de l'entorn del 400 aC. Fan palès que la flauta torna a sonar en el culte, a més de l'oboè doble. Als temples es representen festes a l'estil de les tradicionals amb escenes

16. Sovint micos, però també babuïns i altres.

17. Principalment el Metropolitan Museum de Nova York, el Museu del Louvre, el Museu Britànic i el Museu del Caire.

18. A l'època dels ramessides assolí la llargada màxima.

19. Pérez Arroyo (2001, 252) apunta la possibilitat de veure l'origen dels cants d'arpista del Regne Mitjà i el Regne Nou en els himnes cantats en honor d'Hathor durant el Regne Antic.

de danses, flautistes i músics tocant el tambor. També hi ha pintades divinitats que toquen el tamborí. La música instrumental s'interpretava així mateix a l'aire lliure, en conjunts compostos per tambors, arpes d'angle, trompetes i cantants. Als barris rics de les ciutats<sup>20</sup> es va formar una nova cultura musical, que era propagada per una sèrie de figures internacionals, afavorides per la cort dels Ptolemeus.

La dinastia ptolemaica, considerada hereva dels antics faraons, permeté la convivència de la cultura egípcia amb l'hel·lènica, i els instruments musicals es vincularen primordialment al context de l'adoració. El temple d'Hathor de l'illa de Files conté unes escenes en què la imatge de la deessa tocant el tamborí rectangular i el sistre és constant. Les columnes de la sala més gran presenten figuracions d'instruments de molts tipus i variants que són tocats per dones, micos i fins i tot el déu Bes. Aquesta decoració tan especial fa que Hickmann i Manniche (1989, 68) considerin el conjunt com un himne sencer a la música.

A l'Egipte dels Ptolemeus es produí, en realitat, un sincretisme de concepcions religioses multiformes a partir de divinitats asiàtiques, gregues i egípcies. La porta d'entrada als nous influxos era Alexandria (Hickmann i Manniche 1989, 68-71). Per aquí penetraren instruments, músics, creences i

coneixements. Tota la riquesa musical que es respirava en el període grecoromà traspasà la barrera del temps, ja que influí els coptes, els bizantins i fins i tot s'ha propagat en part a través de la cultura islàmica –des de la conquesta àrab d'Egipte el 641 dC– fins als nostres dies.

Com a recapitulació, i per tal de recollir tots els instruments de l'antic Egipte per èpoques i amb les seves respectives qualitats tímbriques, és imprescindible fer referència al gran estudiós de la música egípcia Hans Hickmann (1956, 154-165). Ell féu una anàlisi exhaustiva d'aquests instruments (segons material, forma, timbre, afinació i escales musicals per a les quals eren aptes) i de les tècniques d'execució. Els recull en un quadre temporal, que resumim tot seguit:

1) Període predinàstic: sonalls, bastons rectes o amb forma de bumerang, sistres folklòrics, xiulets de ceràmica i flautes. Segurament també es practicava la percussió corporal.

2) Regne Antic: els instruments més freqüents són la flauta, el clarinet doble i l'arpa. Ja aleshores es practicava la quironomia, almenys des de la IV Dinastia, i el cant antifonal. Entre els instruments de percussió destaquen les tauletes d'entrexoc amb forma de mà i el sistre amb forma de *náos*.



Figura 8. Mosaic de Dioscòrides de Samos que representa un conjunt de músics ambulants amb aulos, címbals i tambor rodó, procedent de la Villa Ciceró (100 aC, Museu Nacional de Nàpols). FONT: Franciscis 1965, fig. 4.

20. Que eren sobretot centres administratius i de comerç.

3) Regne Mitjà: apareixen tres instruments nous, el tambor de barril, la lira asimètrica i el llaüt, encara que aquests darrers són presents de manera aïllada, igual que l'arpa d'espàtlla. Hi ha troballes de sistres fora d'Egipte, com ara a Creta, al final del Segon Període Intermedi.

4) Regne Nou: es troba per primera vegada l'oboè doble. També trobem els panderos rodons i els rectangulars, a més dels címbals. S'expandeixen així mateix el llaüt i la lira, tant l'asimètrica com la simètrica i la gegant.

5) Baixa Època i període grecoromà: s'hi afegixen el tambor rodó gran, les campanetes i els cròtals. Una novetat del període hellenístic és l'orgue hidràulic, que s'inventà vers el 245 aC. En el segle I aC s'inventà l'instrument precursor de l'orgue portàtil, accionat amb una manxa d'aire. Cap a l'any 30 aC es troben noves formes de sistres. Mentre Egipte és una província romana, penetren nous instruments de vent de l'àmbit llatí: la tibia obliqua, el corn i la *buccina*.

Hickmann (1956, 44-47) també classifica la totalitat dels instruments musicals egipcis sobre la base de la divisió de Curt Sachs:

a) *Idiòfons*

- Tauletes d'entrexoc: rectes, amb forma de bumerang, amb forma de mà o amb cap de gasela
- Sistre de *náos*
- Sistre arquejat
- Címbals, amb mànec o sense
- Cròtals
- Campaneta

b) *Membranòfons*

- Tambor de barril, gran o petit
- Tambor rodó
- Tamborí o pandero rectangular
- Tambor de ceràmica

c) *Aeròfons*

- Flauta de Pan
- Flauta llarga
- Flauta obliqua
- Clarinet doble
- Oboè doble
- Flauta popular
- Aulos
- Trompeta
- Corn
- *Buccina*
- Orgue hidràulic (*hýdraulis*)<sup>21</sup>

d) *Cordòfons*

- Lira
- Llaüt
- Arpa: naviforme portàtil, naviforme de gran talla, angular i angular amb caixa horitzontal

Entre els instruments més antics tenim les tauletes d'entrexoc o esclafidors. Deriven, sens dubte, de bastons agrícoles que es colpejaven mentre s'entonen cançons de la sega. D'altra banda, el mateix bumerang emprat en la cacera i la guerra s'utilitzava com a instrument de percussió en l'anomenada *dansa del bumerang*. Aquests bastons d'entrexoc ja apareixen representats en el període predinàstic, en particular sobre recipients de ceràmica pintada de la fase de Nagada II (3200 aC), en què són sostinguts per figuretes que ballen. Així mateix hi havia palets de percussió que es feien de canya, fusta o terracuita i que adquirien formes diverses. Més endavant es van fabricar amb ivori (ullals d'hipopòtam) o amb os. Es tocaven per parelles amb les dues mans.

Els esclafidors més freqüents, però, tenien forma de mà o avantbraç. Se'n conserven de diferents grandàries. En general, són rectes, encara que se'n coneixen exemples de corbats.

Un instrument típic egipci, circumscrit pràcticament en l'àmbit religiós, és el sistre. Aquest mot ve del verb grec *σειώ*, que es tradueix com 'agitar', 'sacsejar'.

Del sistre se'n coneixen dues modalitats, anomenades *shm* i *sššt*, respectivament, encara que no es té completa seguretat d'aquestes denominacions:

a) L'arquejat, a partir del Regne Nou.

b) El de *náos*, que era el més antic, encara que és present en totes les èpoques. Era de faiança, amb barres que sostenien discs metàl·lics. S'emprava com a ofrena votiva i constituïa el símbol principal de la deessa Hathor. És probable que no fos musical, sinó només un fetitxe sagrat.

El nom de *sššt* és l'únic terme escrit fonèticament, però no és clar a quin dels dos tipus de sistre



Figura 9. Bumerang (Museu del Louvre).

21. L'aulos, el corn, la *buccina* i l'orgue hidràulic es remunten a l'època grecoromana. Els primers no són originaris d'Egipte, mentre que l'*hýdraulis*, com veurem, fou inventat a Egipte per Ctesibi d'Alexandria (246-221 aC).

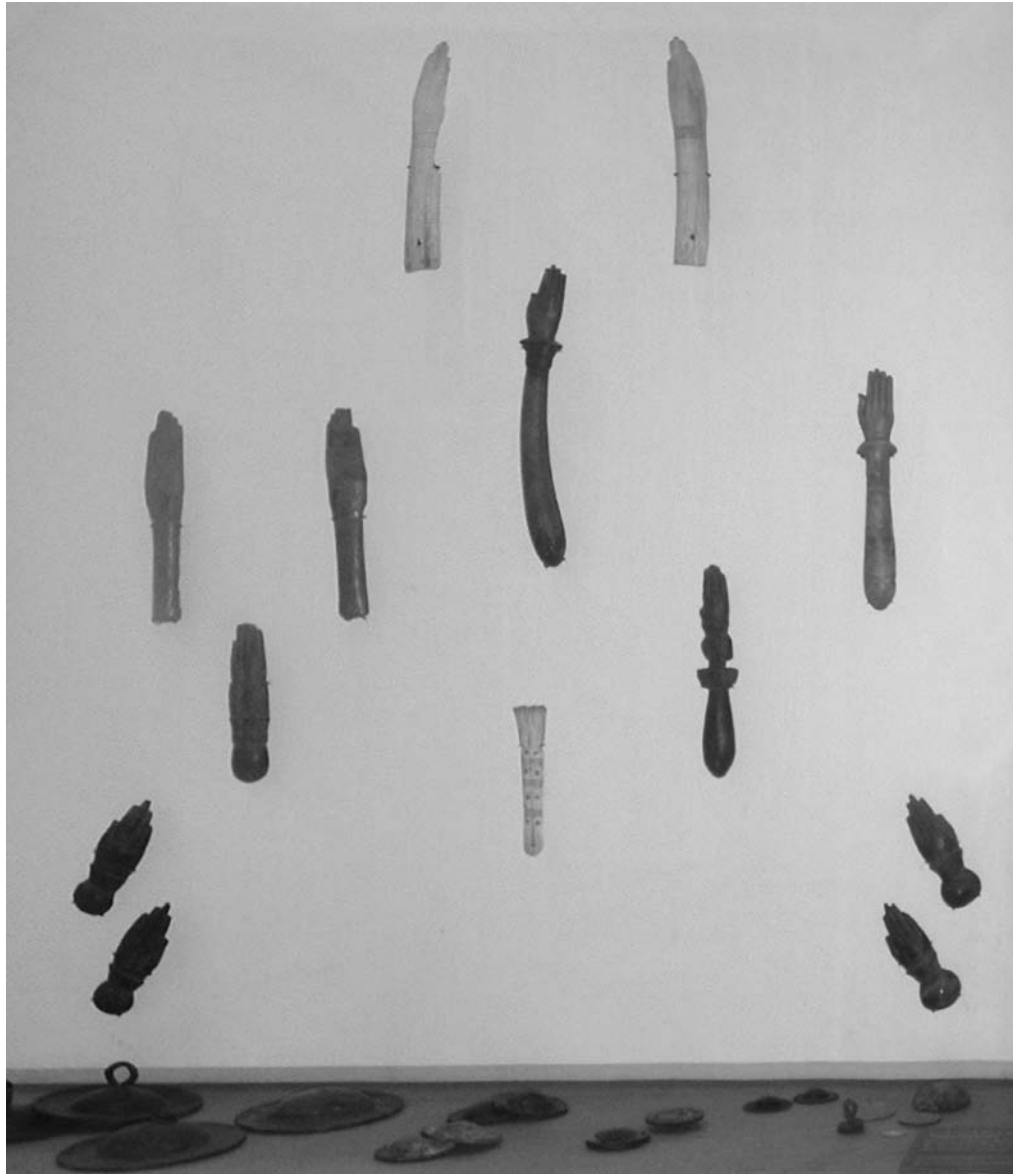


Figura 10. Esclafidors amb forma d'avantbraç i címbals (Museu del Louvre).

correspon. Evocava el so que fa el papir quan la deessa Hathor com a vaca surt d'entre les seves fulles. Rememora el mite en què la deessa es refugià entre les plantes papiràcies del Delta amb el seu fill (Manniche 1991, 63). En efecte, a les escenes tombals es representen el sistre i el papir junts, com a símbols de vida i adoració. Sacsejar el sistre significa estar en contacte amb la deessa i fins i tot calmar la seva ànsia.

El de *shym* apareix associat a l'ideograma de cep-tre. També podria significar la manifestació divina d'Hathor o la seva «encarnació»; fins i tot una estàtua o estendard que conté el *bat*;<sup>22</sup> seria aleshores un sis-

tre amb la imatge de la deessa.<sup>23</sup> En el seu tractat sobre Isis i Osiris, Plutarc escrivia que l'arc del sistre era considerat el cicle lunar, mentre que les barres transversals eren els elements; la doble cara d'Hathor figurava Isis i Neftis, amb el doble significat de vida i mort. Aquesta intrincada estructura simbolitzava el moviment perpetu de tots els éssers.

En general, els sistres només eren tocats en les cerimònies del culte<sup>24</sup> –juntament amb els *menats*–, en els rituals funeraris i en el camp de batalla per intimidar l'enemic (Macquitty 1978, 15), però en algun cas són presents en banquets. Una tomba d'un sacerdot d'Hathor a la necròpolis de Kom-el-Hisn (al Delta)

22. El *ba* femení.

23. Sobre la problemàtica dels noms i les classes de sistres, vegeu Reynders (1998, 945-954).

24. Segons Manniche (1991, 63), es tocaven probablement per separar cada frase o recitació d'un cant. En *Les Metamorfosis* d'Apuleu es llegeix que en una processó en honor d'Isis un portador de sistre el tocava fent una sacsejada triple.



Figura 11. Sistrs arquejats (Museu del Louvre).



Figura 12. Sistre de *náos* de pasta vítria i argent amb representació d'Hathor (Museu Egipci de Barcelona).

conté una escena en què aquest ensenya a tocar el sistre a deu dones (Hickmann i Manniche 1989, 45).

Els címbals egipcis podien ser de diferents mides. N'hi ha pocs que conservin mànec, però tenen un orifici per lligar-hi un cordill. D'aquesta manera es podien tocar amb el dit anular i el polze. També es podien muntar en unes pinces de fusta o metàl·liques. N'hi ha de paral·lels a l'Extrem Orient i a l'Orient Mitjà (Hickmann 1980<sup>25</sup>). Els címbals, a més del seu caràcter musical, tenien un significat ritual que enllaçava amb el culte a la Gran Deessa o Cibele i amb Isis, novament a través d'Hathor. També hi havia címbals arribats probablement de Grècia. Eren semblants als platerets, entre els quals cal esmentar així mateix els de pinces. Eren fets de bronze.

Els cròtals eren més curts. Tenien figures zoomorfes o antropomorfes als extrems. De vegades, es modelaven amb forma de mans o braços. Es tocaven a parells, igual que les castanyoles actuals. Els més antics es van construir de fusta (Candé 1981, 60). En general, els cròtals es van utilitzar fins a la Baixa Època; se n'han conservat nombrosos testimonis. Acostumaven a estar presents al costat d'altres músics que picaven amb les mans o amb els dits (González 1994, 406).

Les campanetes eren de bronze, si bé podia haver-ne de més petites fetes amb metalls preciosos, com ara la plata i l'or. Es fabricaven amb motlle. S'utilitzaven amb finalitats rítmiques o apotropaiques. El cos de la campana solia estar ornamentat amb el cap del déu Bes o un animal mitològic.

De tambors n'hi havia diverses variants: de fusta, de fang cuit (antecessors del *tabl* modern), de pell, del tipus pandero (*sr*), etc. Podien adoptar formes variades. Diverses representacions del déu Bes el mostren tocant aquest instrument. Una d'aquestes classes de tambor sobreviu en el tipus anomenat *darbukka* (Finscher 1994, 283-284). El tambor de barril (*kmkm*) tenia forma bombada i no cilíndrica per raons tímbriques.

El tambor cilíndric (*tbn*) era una varietat de tambor en ús a partir del Regne Mitjà. Era fet de fusta de palmera i estava envoltat d'un sistema de tensors de corda. Tenia forma tubular, com els africans que encara avui es toquen. Tenia els extrems coberts amb pell ben tensada. El més antic es remunta a la XII Dinastia i va ser trobat a la localitat de Beni Hassan.

El tambor de mà l'acostumaven a tocar les dones. També hi havia un tipus de tambor circular anomenat *tympana*, que el tocaven igualment les dones. Es va introduir a Egipte per influència asiàtica (González 1994, 412).

El tamborí podia ser rectangular o rodó. Estava relacionat amb la deessa Hathor i es destinava als actes religiosos, especialment en el Regne Nou. També es tocava durant el naixement del nou rei. Tres temples de l'època grecoromana (Files, Edfu i Dandara) mostren el lloc destinat al naixement diví del sobirà. Es tracta de petits santuaris porticats en tot el seu perímetre: els *mammisi*. En les imatges del temple de Dandara veiem 29 noies tocant el tamborí rodó;

25. En particular el capítol «Cymbales et crotales dans l'Égypte ancien» (Hickman 1980, 33-127).



Figura 13. Tambor de barril i tambor de mà (Museu del Louvre).

porten el vestit, les banyes i el disc solar d'Hathor (Manniche 1991, 65).

La llista d'instruments egipcis de vent és llarga. Comencem per la flauta de Pan. Es podia fer sonar per insuflació directa o bé mitjançant una membrana –espècie de sac de gemecs– que s'inflava i des de la qual s'enviava l'aire a la flauta per articular les notes de la melodia. Hickmann (1956, 100, fig. 1) recull una estatueta de terracota on s'aprecia un personatge tocant aquest instrument, que podria ser un avantpassat de l'orgue pneumàtic portàtil.

Una flauta popular era la flauta recta (*seba*; *sebe* en copte). També s'anomena *flauta vertical* i es coneix des del quart mil·lenni. La trobem representada a la paleta protodinàstica de Hieracòmpolis (3100 aC). Consistia en una vara de bambú que feia entre 100 cm i 120 cm de llarg i amb una sèrie de 2-6 orificis per a la digitació; està mancada d'embocadura. Se solia tocar en posició inclinada.

El clarinet doble (*m3t*, *mmt*) també rep el nom de *flauta doble*. Podia ser de diverses mides. Tenia entre tres i cinc orificis, era de canya i consistia en dos tubs curts paral·lels de la mateixa llargada proveïts de llençüeta que anaven lligats amb una corda. Els primers testimonis es remunten a la V Dinastia, en què es representa sovint al costat de la flauta i l'arpa. És probable que les dues canyes del clarinet doble es toquessin a l'uníson; la interpretació es feia amb les

mans creuades. Aquest instrument el solien tocar els homes, però no sempre. És el precedent de l'actual *zamr* o *zummarā* àrab (Robertson i Stevens 1980, 24). També sembla emparentat amb el nai persa, el *qasaba* àrab i l'*ufatah* egipci (Finscher 1994, 290).

L'oboè doble (*w3dny*) no apareix fins al Regne Nou, i té precedents orientals. Substituï pràcticament l'antiga flauta i el clarinet doble, tot i que no desaparegueren del tot. Estava fabricat amb dues canyes molt fines d'uns 30 cm de llargada col·locades en angle. El solien tocar les dones. És probable que aquest instrument tingui una continuïtat en l'*aulós* grec. En l'oboè doble, la canya dreta feia la melodia i l'esquerra l'acompanyava amb una nota més greu que sonava ininterrompudament, a manera de pedal. Aquesta nota pedal era la fonamental de l'escala emprada; això fa suposar l'existència d'un sistema modal. Sabem que l'oboè doble acompanyava les ofrenes del temple en substitució de la veu humana. Podia ser present en àmbits religiosos juntament amb la flauta per executar interludis musicals.

La trompeta és un dels pocs instruments musicals antics el timbre del qual podem sentir actualment. La modalitat més antiga era curta i amb un orifici cònic. Tenia més aviat l'aspecte d'una corneta. Va sorgir a la fi del Regne Mitjà, encara que segurament els seus precedents es poden trobar ja en el Regne Antic (V Dinastia).

Un tipus més recent, propi del Regne Nou, era la trompeta recta (*šnb*), sens dubte originària d'Egipte,



Figura 14. Figureta que representa un home tocant la flauta de Pan per insuflació indirecta. FONT: Hickmann 1956.

també. Podia ser d'or, plata o coure i assolir entre 50 cm i 60 cm de llargada. L'extrem superior acabava en forma de cercle engruixit. La tocaven únicament els homes. A més de formar part de les insígnies del rei, juntament amb el tambor de barril,<sup>26</sup> era un instrument present sobretot en dos tipus de manifestacions:

a) Militars o de representació política: en les desfilades de soldats o de la policia, en els carros reials, en les marxes triomfals i en la recepció de tropes amb tributs.

b) Religioses: en les festivitats (com ara en la festa de l'Opet), en les processons sagrades, en què es tocava acompanyant la imatge de la divinitat com a reclam, i en situacions màgiques tal vegada relacionades amb el culte d'Osiris (Hickmann 1979, 2-56)<sup>27</sup> i els rituals funeraris.<sup>28</sup> En aquest àmbit, el so de la trompeta ajuda a la resurrecció del difunt. I la seva presència en una tomba reial pot tenir relació amb la rebuda del faraó en el món diví.<sup>29</sup>

Segons Hickmann, les trompetes egípcies posseïen força i potència. Manniche (1991, 13) apunta que no tenien harmònics –o bé eren molt irregulars– i



Figura 15. Relleu amb representació de ballarines acompanyades per flautistes i dones picant ritmes amb les mans, procedent de la tomba de Kheruef a Tebes. FONT: Lange *et al.* 1968, núm. 168.

26. Ambdós instruments aparegueren en la mateixa època (Regne Nou) i associats.

27. Aquest autor (p. 46) remet a l'escolàstic de la *Iliada*, el qual atribueix la invenció d'aquest instrument a Osiris. Manniche (1991, 79) recull la referència d'una representació tardana d'època romana en què un individu toca la trompeta davant d'Osiris.

28. Associades a la flor de lotus (Manniche 1991, 80), símbol d'eternitat.

29. Vegeu els comentaris de Manniche (1976) a propòsit de les trompetes i altres instruments descoberts a la tomba de Tutankhamon. Les dues trompetes descobertes en aquest hipogeu (una de bronze i una de plata), juntament amb una altra que es conserva al Louvre, són els tres únics exemplars originals de què disposem. Vegeu també Manniche (1991, 74-83).



Figura 16. Pintura amb ballarines i oboista acompanyada per altres dones picant de mans, procedent d'una tomba tebana. FONT: Lange *et al.* 1968, lám. XXVII.

que més aviat servien com a acompanyament rítmic o per fer senyals, atès que només poden emetre entre dues i tres notes com a màxim. És probable que es toquessin per parelles, i potser de manera alterna o juntes a l'uníson.

En època grecoromana les trompetes foren substituïdes en la música militar per altres instruments procedents de la península itàlica: el *kornix*, la versió grega i la versió etrusca del *lituus*, el *cornu*, la tuba i la *buccina* romana, els quals conferien més precisió sonora (Manniche 1991, 83).

Entre els instruments de corda esmentem, en primer lloc, la lira o cítara (*kniniwr*, de l'hebreu *kinnôr*). Probablement fou introduïda a Egipte vers el 1890 aC (XII Dinastia) per tribus semites beduïnes de Síria, potser d'arrel hebrea. Se'n representa una en la pintura d'una tomba a Beni Hassan. La lira es va estendre sobretot a partir del 1500 aC. Podia tenir entre cinc i divuit cordes, i segurament es tocava amb un plectre. El ressonador podia ser quadrat, rectangular o amb cantells esbiaixats. En el Regne Nou es van introduir formes noves d'aquest instrument procedents d'Orient. S'imposà la forma quadrada amb braços corbats i de llargada diferent. Aquesta llargada s'anà igualant i, al mateix temps, els braços adoptaven com a ornament caps d'animals. Es distingeix entre el tipus simètric (més petit) i l'asimètric; tots dos, però, amb una caixa de ressonància rectangular. Es va descobrir un exemplar del segon tipus a Deir-el-Medinah (XVIII Dinastia); conservava fins i tot restes de les cordes (Sadie 2001, 74). Aquest instrument, que no arrelà del tot a Egipte, era tocat normalment per dones síries.

Un instrument de vent important que fou inventat en terra egípcia és l'orgue hidràulic. S'anomenava en grec *hýdraulis* (d'*hýdor*, 'aigua', i *aulós*, 'pipa'). És el precedent més directe de l'orgue modern. Malgrat que s'ha situat sovint en contextos del món grec, aquest instrument fou inventat, en realitat, per l'egipci Ctesibi d'Alexandria (246-221 aC). Aquest enginyer ja havia aplicat l'ús de la pressió d'aire amb finalitats mecàniques, concretament per a la bomba amb èmbol i vàlvula, el rellotge d'aigua i la catapulta pneumàtica. Va descriure els seus treballs a l'obra *Comentaris*, avui desapareguda, però citada diverses vegades per Vitruvi (*De Architectura* X, 8, 3-6), Plini el Vell i Hero d'Alexandria (*De Pneumatica* I, 42).

Ctesibi descrivia aquest instrument com una «siringa tocada amb les mans». La seva forma es coneix a partir d'unes quaranta representacions en mosaics, ceràmiques, monedes i escultures. Feia entre 165 cm i 185 cm. La base, de forma octogonal, tenia una alçària de 30 cm i un diàmetre de 90 cm. Al damunt hi havia una cisterna coberta amb fusta decorada; solia tenir una bomba cilíndrica a cada banda. A sobre hi havia un receptacle rectangular per a l'aire. Finalment, hi havia les pipes, que cobrien un terç o la meitat de l'alçària total de l'instrument; ocupaven com a màxim quatre fileres d'entre 4-5 i 18 pipes cadascuna, si bé per terme mitjà n'hi havia 8 a cada fila. Normalment només quedava a la vista la part frontal de l'orgue. L'aire entrava a pressió a la cisterna d'aigua accionant un pedal. Aleshores, pujava des de la cisterna i omplia el receptacle que era a la base de les pipes. En prémer una tecla, la seva pro-



Figura 17. Lira asimètrica (Museu del Louvre).

longació, que contenia un orifici, es desplaçava fins que l'orifici coincidia amb l'obertura del receptacle i el conducte de la pipa corresponent. L'emissió de l'aire des de la pipa cap a l'exterior produïa el so. Les alçaries de les pipes que són visibles a les representacions fan pensar en una tessitura relativament aguda del so.

No queda clar entre els estudiosos de l'organologia el timbre d'aquest instrument, ja que s'ignora si tenia només canons de planta o també llengüetes. Tampoc no se sap si podia produir música polifònica. Cal tenir en compte que la música de l'època (la grecoromana) era en principi no polifònica.

El *hýdraulis* va adquirir una gran popularitat. Es va utilitzar també a Roma, on se n'han trobat testimonis (principalment en pintures al fresc). Es tocava a les cases riques, al teatre i a l'amfiteatre, normalment al costat d'altres instruments de vent, com ara el *cornu* i la tuba. Aquest tipus d'orgue va desaparèixer, a tot estirar, entre els segles v i vi de la nostra era. El seu lloc quedà reemplaçat definitivament per l'orgue pneumàtic (Sadie 2001, 832-835).

El llaüt fou importat d'Assíria, tot i que també se'n coneixen models babilonis del segon mil·lenni. Es va generalitzar a partir de la XVII Dinastia. Se'n distingeixen tres tipus: el de coll llarg, el de rebab i el de forma aguitarrada. Concretament, el de coll llarg disposava d'un diapasó sobre el qual s'estenien entre dues i tres cordes. Tenia una caixa de ressonància petita amb forma de mitja carabassa, closca de tortuga o pera. En tots els casos, el coll era molt llarg i a l'extrem hi havia un cap d'oca, falcó o divinitat

(Finscher 1994, 288). Se solia tocar amb un plectre. El tocaven homes com a músics professionals i també esclaves (representades nues). No se'n coneix el nom antic. Sembla el precedent de l'actual *gunibri* sudanès (Robertson i Stevens 1980, 28) i del *gumbri* del Marroc, el Senegal i Gàmbia (González 1994, 420).

Les arpes tenien el seu precedent en els arcs de cacera. Van adquirir diverses formes i grandàries, com ara l'arpa de mitja lluna, emprada en els *mammisi* i també per acompanyar himnes cantats als déus. En general, les arpes eren tocades per solistes o per instrumentistes integrats en conjunts musicals. També hi havia grups només d'arpistes. La primera arpista el nom de la qual coneixem era Hekenu, del Regne Antic. Hi havia intèrprets cecs, com ara Mahu (final de la XVIII Dinastia), conegut com el «cantant de la noble arpa d'Amon» (Maniche 1991, 60).

De totes les arpes, la naviforme (*bint*) era la més apreciada. També es coneixia a Mesopotàmia (*ban*), però a Egipte ja s'utilitzava com a mínim al segle xxvi aC (tal com ho demostra la iconografia de les piràmides de Guiza), és a dir, un segle abans de l'aparició d'aquest instrument a les tombes reials d'Ur. Tenia grans dimensions (entre 1,5 m i 2 m) i es recolzava a terra. Tenia un cordal d'una sola peça, que recorda l'arc musical. En un extrem hi havia un ressonador ample amb forma de pala, que de vegades es decorava amb la representació de l'ull d'Horus. Tenia entre sis i vuit cordes fixades en una barra d'afinació



Figura 18. Llaüt i arpes (Museu del Louvre).



Figura 19. Pintura amb escena de conjunt instrumental amb arpa, llaüt i tambor rectangular procedent de la tomba del visir Rekhmare a Tebes. FONT: Lange *et al.* 1968, lám. XXI.

inferior, característica que encara podem observar en les arpes actuals.

A partir del Regne Mitjà es coneix també l'arpa d'espatlla. Era més petita que l'arpa d'arc i es podia transportar fàcilment. Solia tenir forma de psalteri i disposava de tres, quatre o cinc cordes fetes amb tripes o tendons d'animals. La caixa de ressonància era més ampla que en les arpes d'arc o naviformes.

Una forma evolucionada de l'arpa d'espatlla que es fabricava en el Regne Mitjà era l'arpa de peu, típica del Regne Nou. Podia tenir entre vuit i setze cordes, si bé el més habitual era que en presentés entre deu i dotze. La caixa de ressonància era corbada i estava ornamentada amb motius vegetals molt ben tallats. En alguns casos, aquestes arpes atenyien –o fins i tot superaven– l'alçada d'una persona, per exemple a l'època de Ramesses III (1198-1166 aC). Les tocaven sovint els sacerdots. L'arpa de peu egípcia assolí la seva perfecció vers el 1250 aC.

Hi ha altres variants que es coneixien en el Regne Nou i èpoques posteriors: l'arpa de mà i l'arpa d'angle o angular. La de mà era petita. Tenia forma de falç i se solia recolzar sobre la taula o algun altre suport. La utilitzaven els cantants per acompanyar les seves cançons. L'arpa angular també era de dimensions petites. Es transmeté des d'Assíria, tot i que els seus precedents cal cercar-los ja en l'època sumèria. En aquesta variant, la caixa de ressonància era feta amb fusta recoberta de cuir i estava situada a la part superior. El cordal, que podia tenir fins a dotze cordes, formava un angle agut amb aquesta caixa. Disposava d'un marc ricament tallat.

La perennitat caracteritza els instruments de música al llarg dels mil·lennis des de la seva primera aparició en la prehistòria. L'església copta conté ele-

ments faraònics de la música que s'executava en la litúrgia, com ara reminiscències d'antics signes quironòmics (Abraham 1986, 22). També es conserven llaüts coptes que informen de les escales i l'afinació de la música de l'antic Egipte (Pérez Arroyo 2001, 16). A més, molts instruments de la música actual deriven dels antics avantpassats egipcis: arpes, lires,



Figura 20. Arpista cec. FONT: Presedo 1993, 44.

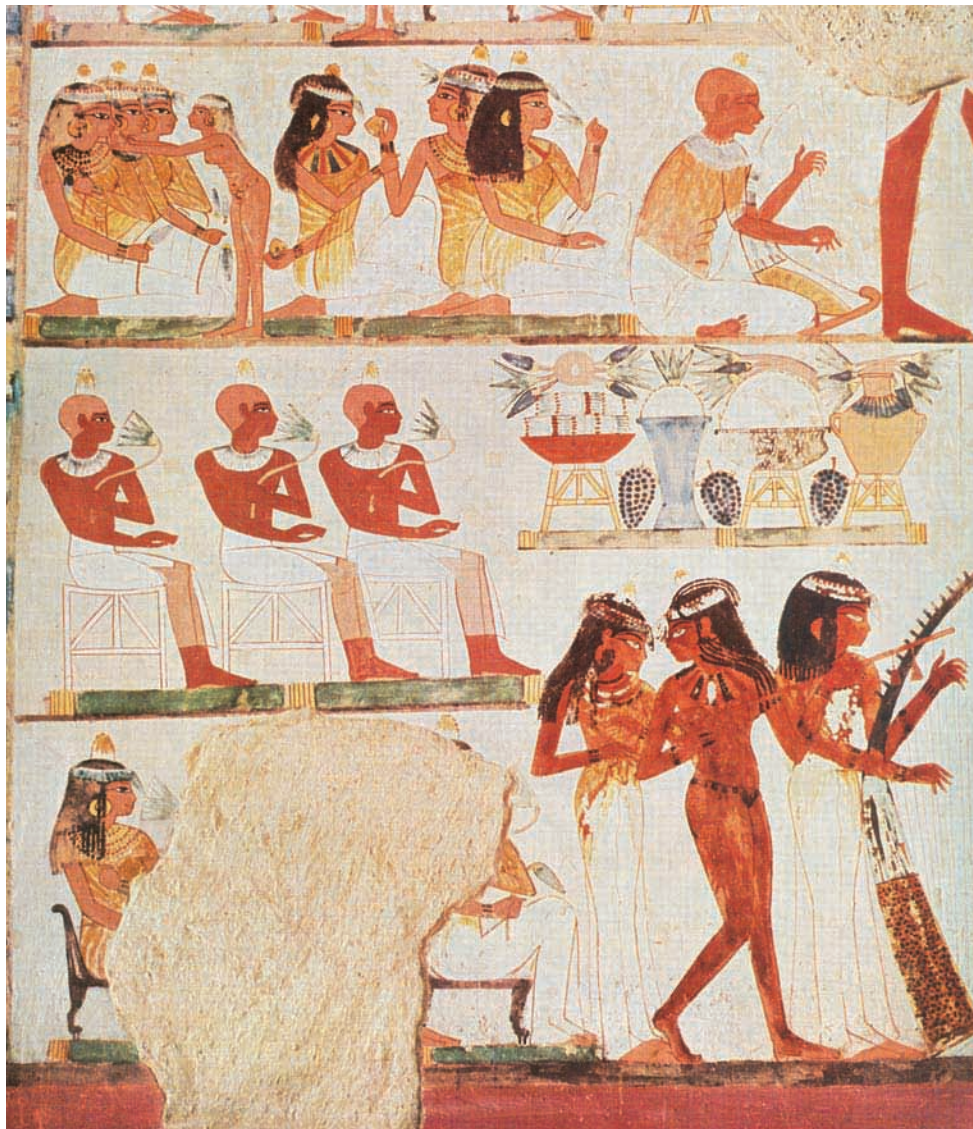


Figura 21.  
Pintura de banquet funerari acompanyat per un conjunt instrumental d'oboè doble, llaüt i arpa de peu procedent de la tomba de Nakht, sacerdot d'Amon. FONT: Lange *et al.* 1968, lám. XXII.

llaüts, tambors i panderos, castanyoles i sonalls, trompetes, clarinets, oboès i flautes. N'hi ha que, fins i tot, es conserven amb pocs canvis en la música folklòrica egípcia i nord-africana (Lagrange 1997, 19-21). Es tracta dels següents:

- El nafir, exemplar que està entre la trompeta antiga i la moderna.
- El nai o flauta vertical.
- El *zummara*, mena de clarinet doble.
- L'*ufatah* (Sudan), el *gumbri* de dues o tres cordes i el recab, mena de llaüt.
- El *sithar* o *tanbura* sudanesa: lira de cinc cordes que es toca a la regió d'Assuan.
- Els címbals, que tenen la seva continuïtat en els *sâgât* de les ballarines egípcies.
- El sistre modernitzat, que s'empra en l'església etiop.
- El *darbukka*, tambor.

Encara avui, músics de la zona geogràfica de l'antiga Núbia (sud d'Egipte i actual Sudan), concretament a



Figura 22. Fragment de placa que representa un músic tocant l'arpa angular (Museu del Louvre).

la regió d'Assuan i entre les tribus de Bixarin, interpreten la música emprant l'escala pentatònica.<sup>30</sup> També en els cants populars lligats al naixement, a la circumcisió, a les noces o a la mort trobem trets que podrien ser herència de l'Egipte antic. És el cas de la tècnica responsorial o de la interpretació d'un solista acompanyat per un cor que manté un obstinat (Lagrange 1997, 29).

En canvi, a l'Egipte mitjà i al Delta hi ha un predomini dels microintervalls típics de la tradició de l'Orient Mitjà.

### 2.1.3. La teoria i la pràctica musical

Des del punt de vista tècnic i compositiu, l'antiga música egípcia era abans que res monòdia –la melodia del text–, i l'instrument de vent era el més adequat per acompanyar o imitar el traçat melòdic que el cantant o la cantant interpretaven amb la veu. D'altra banda, l'arpa podia afegir ornaments i accents, o fins i tot interludis melòdics presos del cant. Així mateix, un dels tubs del clarinet doble podia enriquir amb determinades notes mantingudes el conjunt sonor de l'obra musical.

A l'antic Orient i a l'Àfrica, l'ensenyament musical i la transmissió de tècniques i repertoris depenien de la memorització. Pràcticament no s'han conservat partitures ni altres sistemes de notació musical. Manniche esmenta una tauleta cuneïforme síria de mitjan segle mil·lenni aC que conté un himne amb anotació de noms i números d'interval·ls. A Grècia s'empraven les lletres de l'alfabet per a la notació musical com a mínim al segle II aC i a Egipte s'han trobat papirs grecs amb aquesta notació.

En manuscrits de la litúrgia copta trobem instruccions musicals dels segles V, VII i IX. Les lletres de l'alfabet indicaven el mode o l'escala, i altres signes geomètrics no del tot desxifrats devien indicar altres informacions. També hi ha paraules per indicar el *tempo*, la clau, l'inici i la fi. S'ha suggerit que les sèries de cercles marcats cadascun en un color diferent representaven les dotze notes musicals d'una escala moderna. També hi ha qui els interpreta com a lletres o planetes (Manniche 1991, 12).

Segons Plató (*Lleis* II, 656-657), els egipcis disposaven d'una teoria musical, que estava sotmesa a un rígid sistema de lleis. La música sagrada exigia una

execució perfecta; calia seguir les regles perquè un cantant fos escoltat per les divinitats. Per això era imprescindible afinar. Els egipcis en deien literalment *aplicar maat*,<sup>31</sup> que era exactament ordenar o ajustar el so. Per tal d'aconseguir-ho, es recomanava tenir serenitat, reflexionar i posseir un determinat estat de consciència; en definitiva, calia tenir l'esperit content.

De la manca de documents escrits sobre l'ensenyament i la interpretació musical es dedueix que l'aprenentatge era en gran part oral i únicament facilitat per la indicació de certs signes amb les mans i els dits. Així s'observa en nombroses il·lustracions musicals egípcies, sobretot del Regne Antic. Es tracta de la pràctica de la quironomia, notablement desenvolupada entre les dinasties IV i VI, en el període d'espendor del culte heliopolità a Ra. En aquest context, la quironomia era patrimoni dels sacerdots de Ra, els quals en custodiaven el coneixement i la transmissió. En efecte, a partir del Regne Mitjà, en què la teologia heliopolitana estava en decadència, les pràctiques quironòmiques desaparegueren o deixaren d'il·lustrar-se en tombes i temples. Aquest fet no és incompatible amb la seva continuïtat en l'ensenyament i l'execució musical com a mètode mnemotècnic eficaç; però tampoc no ho és amb l'existència d'un altre sistema de notació que desconeixem.

Els quirònoms es figuren efectuant certs gestos a un cantant, a un instrumentista o als membres d'un conjunt instrumental. S'indicaven amb dits, mans i braços, i tant amb el costat dret com amb l'esquerra.<sup>32</sup> Segons Hickmann, el quirònom mostrava interval·ls ben definits a l'interpret. Segurament combinava signes tonals amb signes rítmics, i tal vegada feia d'apuntador del text. Hickmann (1956, 49) opina que hi havia dos tipus de signes: una mena de fonamental i la seva quinta. Els sons intermedis es devien marcar per les diferents inclinacions del braç amb relació a l'avantbraç. És possible que amb aquest tipus de signes s'indiquessin també qualitats tímbriques. El que no és clar és si realment aquest personatge actuava com a director musical del grup o bé si aquesta era la manera que tenia l'artista de representar visualment la música que era interpretada.

Reminiscències d'aquests signes quironòmics han quedat en les «mans harmòniques» medievals, que podrien tenir el seu precedent en la mà d'Hathor. Sens dubte, hi havia repertoris establerts que es repe-

30. Khairy El Malt, en una conferència pronunciada el 27 d'abril del 2006 a Barcelona, esmentà com a exemples d'intèrprets actuals Shadia i Oum Kalthum.

31. La qualitat de *maat* es pot traduir com 'justícia', 'equilibri'. És una virtut inherent al governant. També intervé en el judici dels difunts davant d'Osiris, amb la forma d'una ploma.

32. La posició d'un dels braços denotaria, d'acord amb Pérez Arroyo, el mode musical en què estava composta la peça. Vegeu, en el seu llibre, p. 123 i ss., ill. 7 i 8.



Figura 23. Escena d'instrumentista i quirònom, procedent de la tomba de Nenjefetka (Saqqara, V Dinastia). FONT: Barahona 2000, 50.

tien immutables al llarg del temps, especialment en la música religiosa, i també improvisacions musicals en contextos de lleure.

A partir del Regne Antic, la música era un vehicle de la saviesa i de la paraula sagrada. La protegien Tot i Seshat, la «Senyora de l'Escriptura» (Hickmann 1956, 88). La música probablement es basava en línies horitzontals procedents del cant monòdic. Aquestes línies podien entrecreuar-se o estar sotmeses a determinats esquemes rítmics, d'acord amb uns modes establerts (Pérez Arroyo 2001, 33 i 100).<sup>33</sup> Les composicions musicals podien tenir forma cíclica o

de progressió. De vegades, trobem sèries de signes que podrien indicar exercicis de vocalització o afinació (Pérez Arroyo 2001, 50).

D'acord amb les figuracions d'escenes musicals, deduïm que unes vegades els músics interpretaven a l'uníson mentre que altres vegades podien interpretar una música polifònica rudimentària, atès que trobem diversos músics amb indicacions quirònòmiques heterogènies.<sup>34</sup> També ens ho fa pensar la presència i l'ús freqüent d'instruments de corda, com ara les arpes i els llaüts. En tot cas, s'ha d'admetre que la música egípcia, sense arribar a la polifonia, podia ser, si més no, heterofònica. No es pretenia crear un règim harmònic, sinó disposar d'un recurs de suport semblant als intervals que trobem de vegades en la música àrab d'èpoques posteriors. En els conjunts es podien executar obstinats, bordons, ornaments, diàlegs entre instruments, doblaments d'octaves, imitacions de fragments melòdics i improvisacions.

En èpoques posteriors, les imatges de quirònoms desapareixen, però, a partir del Regne Nou, els escribes egipcis marcaven els poemes escrits en hieràtic amb ratlletes, punts vermells i signes de puntuació que podrien ser un record dels signes quirònòmics melòdics i rítmics. Veïem, per exemple, el signe d'un avantbraç pla amb mà còncava cap avall i el signe d'un braç oblic des del colze en 45° (Hickmann 1956, 63-64).

Els instruments es van multiplicar i perfeccionar. També van penetrar instruments nous, amb els quals augmentaren les escales i els estils musicals com a conseqüència de la influència exterior. La música es tornà més viva i enèrgica.

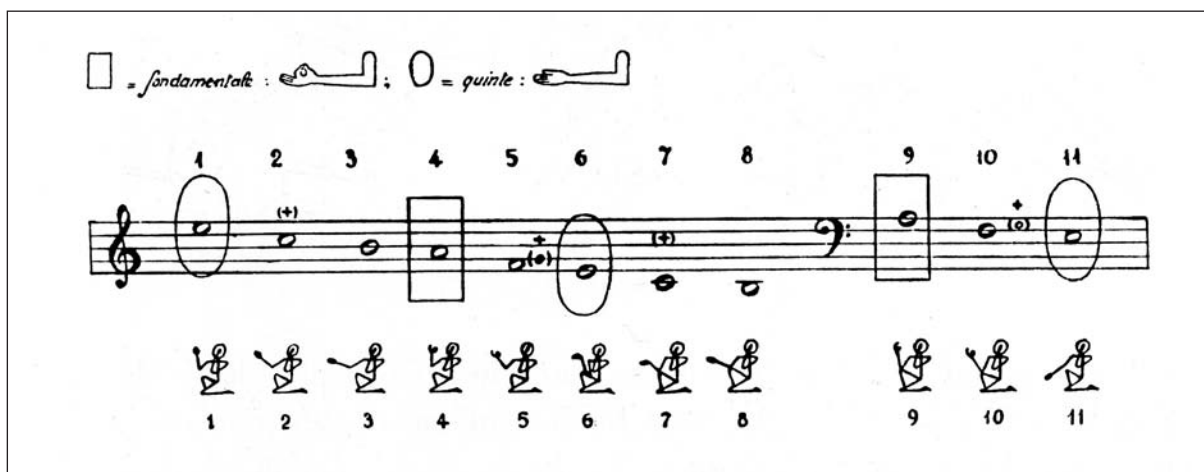


Figura 24. Interpretació dels signes quirònòmics. FONT: Hickmann 1956.

33. Un mode s'expressaria, d'acord amb aquest autor, amb la mà sobre l'orella, un segon amb la mà sobre el genoll dret i un tercer amb la mà damunt la cuixa esquerra.

34. És l'opinió de Hickmann (1956, 49-50), a partir de les imatges de les mastabes de Tiy i de Ptahhotep a Saqqara.

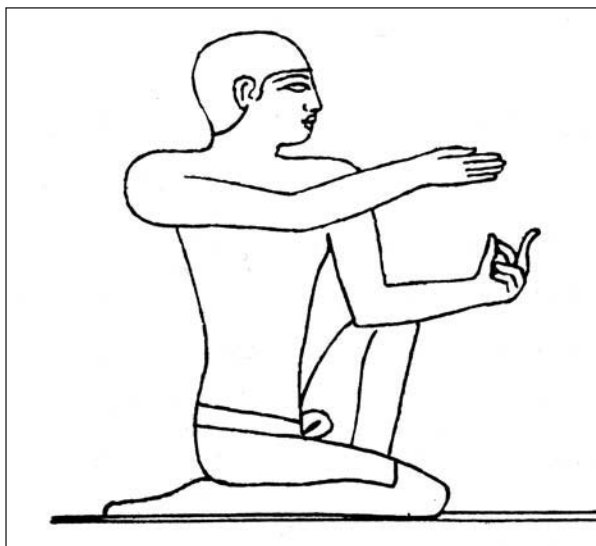


Figura 25. Quirònom indicant simultàniament la nota fonamental i la seva quinta. Mastaba de Ptahhotep. FONT: Hickmann 1956.

Possiblement, en aquesta època es coneixia un sistema modal. Aquest fet es dedueix de l'oboè doble, en què la canya de l'esquerra feia sonar una nota pedal (segurament la fonamental) que acompanyava la melodia que s'interpretava amb la dreta. D'altra banda, la distància dels trasts dels llaüts i dels orificis de digitació dels oboès dobles en aquesta època demostra que les distàncies entre els sons eren més estretes, la qual cosa fa pensar en un sistema de graus semitonals.

En conseqüència, canviaren les agrupacions musicals i els timbres resultants. El món sonor i les coreografies, en les quals intervenien ballarins i ballarines d'altres orígens, guanyaren noves dimensions. Es donà cabuda també a la interpretació de cançons que formaven part de nous repertoris poètics relacionats amb temes com l'amor.

Durant el període dels ramessides (principalment al segle XII aC), aquesta invasió d'elements musicals estrangers va provocar una reacció hostil dels sacerdots. Es va difondre la tendència a menysprear aquest art, que era atribuït als esclaus i a les prostitutes (Candé 1981, 61).

Segons els escriptors grecs, la teoria musical egípcia del període hel·lenístic emprava la teoria pitagòrica. De fet, sembla que Pitàgores, després de seguir els seus estudis a les escoles mesopotàmiques, va estudiar també als temples egipcis (segle VI aC).

Una aportació important és la d'Ateneu, que parla de l'existència d'un cor de 600 cantants i 300 arpistes durant el regnat de Ptolemeu II Filadelf (285-246 aC).

Uns anys més tard, destacà la figura de l'egipci Claudi Ptolomeu (127-51 aC), que va ser un important matemàtic i teòric de la música. Visqué a l'època

de la decadència de la cultura egípcia, que havia assimilat gran part de les influències síries i gregues.

A la darrera època es remunta un dels documents més antics de la música escrita: l'himne d'Oxirinc (del final del segle III dC), de tradició cristiana. Segueix models hel·lènics pel que fa a la tonalitat i al ritme. Es tracta d'una cançó sacra per a veu i excepcionalment amb acompanyament de cítara. Convé recordar que en la litúrgia cristiana es prohibia l'acompanyament instrumental perquè era propi del culte pagà.

En general, les influències externes que afectaren la música egípcia durant l'època grecoromana es van introduir i desenvolupar al centre d'Alexandria, important ciutat cosmopolita que irradià tota mena d'influxos culturals vers l'interior del país. Al seu voltant, tota la regió del Baix Egipte va participar dels nous corrents mediterranis, que es van reelaborar mitjançant un sincretisme receptiu i dinàmic. En canvi, a l'Alt Egipte es va conservar tota l'herència tradicional (González 1994, 428).

Les influències entre Grècia i Egipte foren mútues, i pesaren més les egípcies sobre Grècia que no pas a la inversa. A més a més, a cada moment aflorava el tradicionalisme egipci pel que fa a les arts. Aquesta tendència a recuperar el fonament antic era molt remarcada en l'educació i en l'activitat intel·lectual.

Gran part de l'antiga cultura egípcia va passar a Grècia a través de Creta (a poc més de 300 km de distància del país del Nil), però també es transmeté a la litúrgia de l'església copta: per exemple, en l'ús de les campanetes a la missa. Posteriorment, es barrejà amb la civilització àrab i islàmica per donar lloc a noves formes que han sobreviscut fins a l'actualitat.

En general, la música egípcia degué resistir en bona part als influxos melòdics forans, si hem de donar fe d'Heròdot (*Hist.* II, 79) quan ens diu que els egipcis estaven contents amb la seva música i les seves cançons, i que no n'admetien ni adoptaven cap de les estrangeres.

Fins aquí s'ha exposat allò que ens transmeten l'aparença de les restes arqueològiques i els resultats de la recerca dedicada a esbrinar com era la pràctica musical a l'antic Egipte. Queda, però, molt per saber sobre aquest tema. Sens dubte, el seu aprofundiment rebrà un nou impuls gràcies al *The National Project for the Revival of Ancient Egyptian Music*, endegat per A. H. Nur El Din i K. I. Mohamed El Malt amb la finalitat de protegir el patrimoni musical egipci i fomentar-ne el coneixement pel que fa als instruments i a la interpretació.

#### 2.1.4. Escoles de música i músics

Gran part de l'ensenyament musical, pel que fa a la música vocal i a la instrumental, es desenvolupava

en els temples, més exactament en les anomenades *cases de vida*, que eren alhora arxius, biblioteques i escoles. Les cases de vida contenien textos de molt diversa índole, però sobretot religiosos, cosmològics, tècnics i literaris. Cada temple tenia la seva escola, on s'ensenyava la música, la dansa i el cant propis de cada litúrgia (González 1994, 422-424). El coneixement musical formava part d'un univers ampli en què també tenien cabuda la cosmologia, la medicació del temps, la geometria i àdhuc l'arquitectura. Es tractava d'un corpus de saviesa restringit i, fins a cert punt, secret.

Per regla general, la missió dels sacerdots consistia a adorar, animar i fer regenerar el déu o el difunt (Castel 1998, 279). De totes maneres, a causa de la diversitat de tasques i graus en la jerarquia, el personal del temple es dividia en diferents classes: els servidors del déu (encarregats dels rituals i del culte), els «homes purs» (encarregats de les ofrenes i el servei), els recitadors, les cantants femenines, les ballarines i els músics. Cada classe tenia quatre rangs (Flinders Petrie 1998, 89). Els sacerdots més avesats al coneixement pràctic i teòric de la música n'exercien l'educació a membres del sacerdoci que mostraven més capacitat per a aquesta art. Qui seguia aquest ensenyament amb èxit es podia convertir en músic professional del temple. Aleshores passava a formar part de companyies o harems musicals, que en el Regne Antic eren coneguts com a *hnr*, i participava en el culte diví de les cerimònies litúrgiques. Els músics i els cantants eren anomenats *hs/hsw*. A més de cantar, podien picar de mans o tocar el sistre, igual que les sacerdotesses. Es coneixen diversos títols per a les tocadors de sistre durant el Regne Nou: *sššti*,<sup>35</sup> *šhmyt* (dinasties XVIII-XX) i *ih*t (XXI Dinastia). L'escola on possiblement aprenien l'ofici era la Casa dels Sistres (Castel 1998, 288).

Cada especialitat disposava d'un director de músics (Castel 1998, 207). Tots els mestres solien ser homes. Probablement la dansa litúrgica i funerària també s'ensenyava en aquest àmbit.

De tots els temples (cadascun amb un cerimonial i un personal propis), el d'Hathor<sup>36</sup> devia ser un dels que consagrava més esforços a l'ensenyament i a la

pràctica musical. La representant de la deessa a la terra era la superiora del Cos Musical Sagrat. Tenia dos títols més: senyora de la dansa i de la música i patrona de la riba occidental tebana. Els alumnes i les alumnes d'aquestes arts al temple d'Hathor havien d'estar ben ensinistrats en determinades danses d'invocació i de lloança a la divinitat, com ara la dansa dels miralls, en què les ballarines participants probablement invocaven la deessa i la representaven en un joc de moviments dirigits per percussió amb les mans i entroxocant bastons amb forma de mà.<sup>37</sup> També hi havia un aprenentatge acurat de ritmes canònics i de certs instruments que eren atribuïts d'Hathor: el sistre i el *menat*. Aquest darrer era, més que un instrument exclusivament musical, un collaret amb un mànec que es podia portar posat i que emetia el so d'un sonall. Tocar aquests instruments a un difunt significava allargar-li la vida i protegir-lo destruint els enemics. Solien tocar-los les dones;<sup>38</sup> de vegades, fins i tot, la reina.<sup>39</sup> Aquestes instrumentistes eren més nombroses i revestien un rang superior al de les altres sacerdotesses. Constituïen un grup especial anomenat «Les que estimen» i podien actuar fins i tot en el Heb Sed del rei.

Al voltant del culte d'Amon i d'altres divinitats hi ha documentat, des de la XVIII Dinastia, l'escola i el grup de les Cantores de Cor. Estava integrat per dones d'índole molt variada: membres de la reialesa, filles d'alts rangs burocràtics i militars, familiars de treballadors d'oficis diversos de classe mitjana, mares i esposes en general. Es triaven segons la qualitat de la seva veu. Entre Els Músics d'Amon també hi havia ballarines, picadores de mans i acrobates. Estaven integrades en les *phylái* i el salari que rebien pel seu treball provenia de les ofrenes diàries del déu (Castel 1998, 284-287).<sup>40</sup>

En general, l'aprenentatge musical era intens. Hi havia professors o instructors per a cantants i instrumentistes que unificaven el grup per obtenir bons resultats. A més dels temples, hi havia així mateix la possibilitat d'iniciar-se en l'ofici musical a les escoles de música de la cort. S'han trobat inscripcions en tombes que fan esment de càrrecs relacionats amb aquests centres i aquest ensenyament.

35. Mot onomatopèic que al·ludeix al so de l'instrument en ser tocat.

36. L'aspecte més musical de la deessa era el de Meret. També s'identificava amb Isis i amb Neftis.

37. La mà d'Hathor o la mà d'Atum, segons Hickmann (1956, 132). Aquest autor fa una proposta de reconstrucció d'aquesta dansa no sols sobre la base de les llegendes que acompanyen les il·lustracions on es representa, sinó també a partir d'una anàlisi musicològica i coreogràfica. Troba un paral·lel de la dansa egípcia dels miralls en un ball actual de noies sudaneses que piquen les mans entre si creuant-se.

38. Molts documents mostren una sacerdotessa que sosté un sistre. Vegeu Robertson i Stevens (1980, 22).

39. Castel (1998, 282) esmenta com a exemples: Ahmose Nefertari, esposa de Seti I, i Meritamón III, filla i esposa de Ramesses III.

40. Cada *phylé* intervenia en un període de l'any. En un altre pla, també a l'Atenes clàssica, en cada representació teatral estava implicada una *phylé*. La seva participació afectava la part pròpiament escènica i actoral.

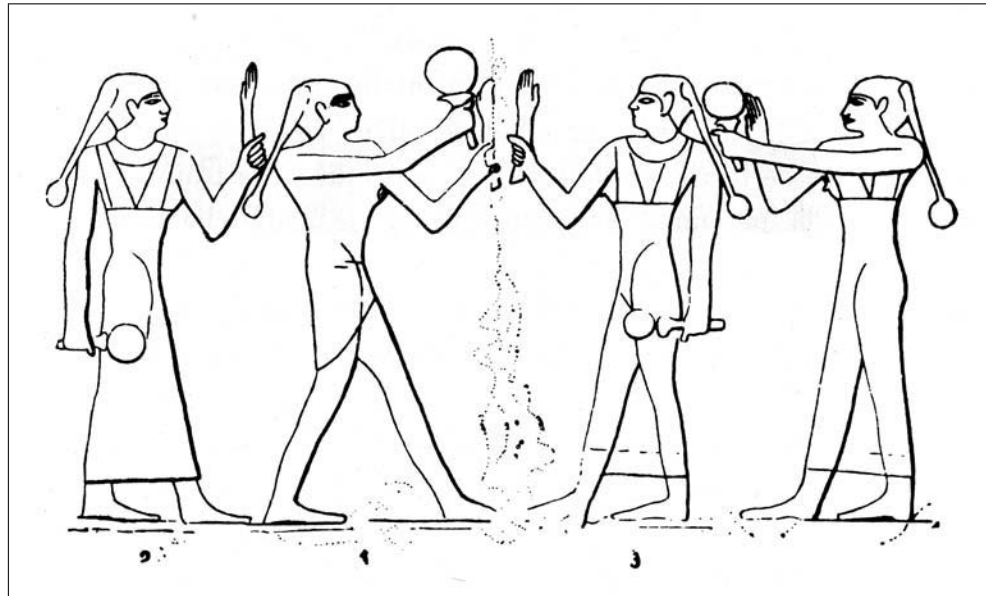


Figura 26. Escena de la dansa dels miralls. FONT: Hickmann 1956.

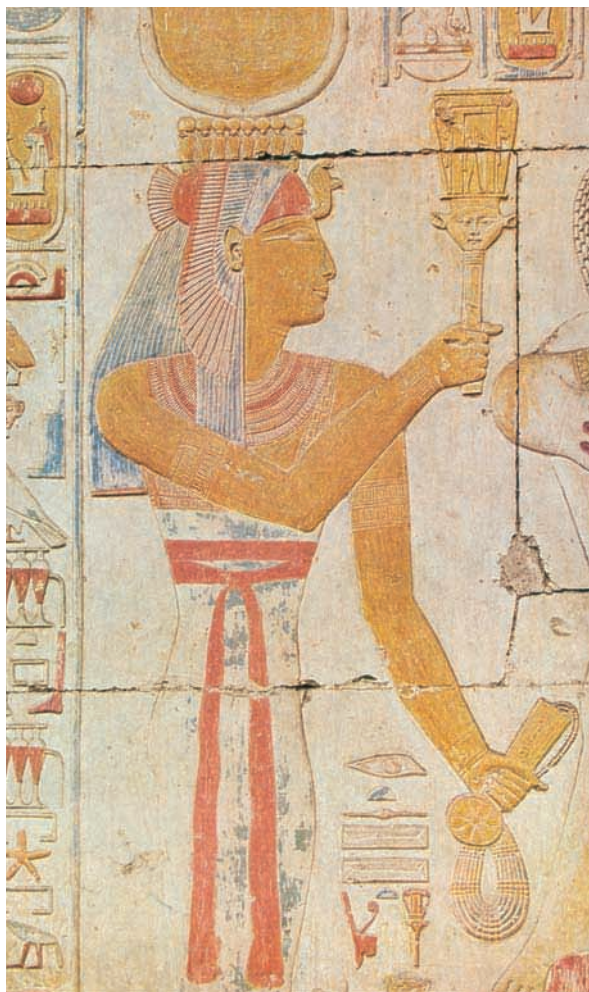


Figura 27. Escena d'Isis tocant el sistre de *nâos* i el *menat* procedent del temple de Seti I, a Abidos. FONT: Lange *et al.* 1968, làm. XLVIII.

S'esmenten, per exemple, supervisors de cantants, inspectors de música, mestres de conjunts musicals, mestres dels cantants reials, directors musicals o intendents de la totalitat de la música de la Gran Casa. Pérez Arroyo (2001, 159) fa al·lusió a les fonts tardanes que es feien ressò de la fama de Memfis pel fet de posseir la millor escola de músics de la cort, una notorietat que es mantindria fins a la fi del període dinàstic.

Hi havia músics professionals, com ara el conegut Khufu-ankh, cantant i flautista de la cort. S'han conservat els noms de diversos cantants d'aquesta època, associats normalment a la música dels temples. També s'esmenten flautistes.

En realitat no és gaire clar quan els textos eren cantats i quan eren recitats. Se sap, en tot cas, que els cantants podien combinar la recitació amb el cant. Probablement els textos eren salmodiats sobre la base de melodies monòtones o repetitives per acompanyar les danses rituals i facilitar l'estat de trànsit (Castel 1998, 290).

Els cantants també podien intervenir en solitari acompanyats d'un instrument (normalment l'arpa) o bé integrats en un conjunt instrumental (amb arpa, lira i clarinet doble) o bé en cors. Alguns d'aquests intèrprets eren cecs.

A més dels cants sagrats que aquests músics interpretaven en les cerimònies religioses i en els rituals funeraris, hi havia també himnes a alguns faraons i altres cançons. I juntament amb les cançons del culte i les fúnebres, n'hi havia també sobre altres temes: treball, beguda, balls, festes i amor.<sup>41</sup>

41. Aquestes eren les més refinades. Els textos eren poesies amatòries que giraven entorn de la bellesa i les virtuts femenines. Són imatges dels desigs i dels somnis dels amants dibuixades amb estil literari al costat de paisatges del delta del Nil, rics en flors de papirs, peixos i ocells; aquest era el regne d'Hathor, deessa de l'amor i de la bellesa femenina.

Sembla que hi havia diversos estils a l'hora de cantar. Normalment es tractava de cant silllàbic,<sup>42</sup> de caràcter rítmic, per bé que també hi havia el cant melismàtic; era designat amb el mot *hmw*. Respecte a la tècnica vocal, l'executant solia cantar a la «màscara». Contreia els músculs del crani i regulava l'emissió de l'aire de tal manera que en resultava segurament un so nasal i de gola. Se'l representava normalment assegut i tapant-se una orella amb la mà. De vegades, fins i tot es premia la laringe. Molts d'aquests trets vocals és possible que s'hagin conservat fins a l'actualitat, en què encara se sent el típic so nasal (Finscher 1994, 294-295).

## 2.2. El teatre

La musa de la tragèdia grega era Melpomene. Anava vestida ricament, portava ceptres i corones en una mà i un punyal a l'altra. També duia coturn, que era el calçat que els actors grecs empraven en escena per facilitar-ne al públic la visió. El nom de la musa deriva de la forma verbal *mélpo*: 'jo canto'. És fàcil, doncs, deduir que la tragèdia devia ser cantada, o si més no degué compartir passatges recitats amb passatges cantats. La mateixa paraula *tragèdia* significa 'cant del boc',<sup>43</sup> de *tragós* ('boc') i *odé* ('cant', 'himne'). En el pla lingüístic, la tragèdia quedà definida en el període clàssic, segons la definició de Jordi Redondo, com la unió d'un cant coral (no dori) amb un de recitatiu de base jònica en llengua àtica de registre col·loquial (Redondo 2008).

Les primeres representacions teatrals consistien a cantar ditirambes, que eren justament himnes interpretats per cors tràgics –o *tragōidói*– a Dionís, el déu grec del teatre, de la vinya i del vi. De fet, en *Les Bacants* aquest déu és anomenat *Ditirambe* (Διθύραμβος).<sup>44</sup> Els ditirambes descriuen el naixement del déu i la seva criança, en la qual intervingueren les mènades. El conjunt d'aquests cants es coneixia amb el nom de *tragikón drâma* i s'acompanyava

de dansa coral. El ditirambe es consolidà amb Arió de Corint –vers els segles VII-VI aC–, que establí un cor de 50 membres i afegí a l'estrofa l'antiestrofa, acompanyada per una melodia de mode frigi interpretada per instruments de vent i corda (Kirstein 1987, 19). Tot seguit, del cor de sàtirs se separà un actor solista, el *hypokrités*, que mantenia un diàleg parlat amb el grup coral. El cor era una mena d'espectador ideal,<sup>45</sup> com a compendi d'un públic participatiu que esdevindria crític. Començà així el teatre de l'acció i de la reflexió, que troba en Tespis<sup>46</sup> (natural d'Icària, important centre de culte a Dionís) el primer representant. Ell seria el responsable, entre altres coses, d'afegir un pròleg a les obres i de potenciar l'acció dramàtica aportant les llegendes d'altres déus i herois en papers personificats. També introduí el maquillatge facial dels actors, a manera de màscara. Aleshores es conservava encara el fil primigeni de la narrativa oral.

De la narració es passà a l'acció actoral. Al primer actor, o protagonista, Èsquil<sup>47</sup> afegí un segon actor, o deuteragonista, per fer més viva la narració; també aportà accessoris escènics i inventà l'uniforme del cor tràgic: una túnica negra. Això s'esdevingué vers l'any 500 aC, és a dir, un segle i mig després de l'aparició del teatre tràgic. En aquest moment, el paper de la cançó i el cor de dansa havia quedat reduït a mers interludis musicals. Més tard, Sòfocles hi sumà el tercer actor i conferí més força a l'escenografia. A mitjan segle v aC, el cor pràcticament desaparegué amb Eurípides, encara que reaparegué en la seva obra *Les Bacants*. També s'ha d'afegir que els actors eren normalment homes, els quals preniën màscares<sup>48</sup> quan representaven personatges femenins. En l'època hel·lenística, sobretot en les obres còmiques, començaren a intervenir-hi també les dones.

A Egipte no hi havia una divinitat estrictament consagrada al teatre, si bé el déu de la dansa, Bes, també tenia atribucions còmiques. Té l'aspecte de nan gras amb expressió grotesca i fa ganyotes. El veiem representat en ceràmiques gregues en escenes

42. Amb els accents que marca la prosòdia del text.

43. Per extensió, 'cant de sàtirs'.

44. Aquesta apellació s'esdevé quan Zeus se li adreça per fer-lo entrar en la seva cuixa i ocultar-lo allà durant el temps restant de gestació.

45. Idea que trobem a Nietzsche.

46. Primer guanyador de les grans Dionísies reestablertes a Atenes pel tirà Pisístrat. Del mateix segle VI aC es coneix el nom de tres dramaturgs més, les obres dels quals no s'han conservat. Es tracta de Kerilos, Pratina i Frinikos.

47. Una de les tres grans figures del gènere teatral, juntament amb Sòfocles i Eurípides, que caracteritzaren l'Atenes del segle V aC. A Èsquil hom li atribueix noranta obres i haver guanyat tretze vegades el primer premi a les grans Dionísies. De Sòfocles se sap que escrigué més de cent obres i que guanyà divuit concursos. Finalment, d'Eurípides hi ha referència de norantadues obres escrites, encara que només obtingué cinc victòries. Segons MacGowan i Melnitz (1966, 26), aquest fet té a veure amb el seu tractament poc convencional dels déus i els personatges sagrats.

48. En general, però, la màscara també era un element neutral que servia per esborrar la identitat de l'actor i l'autoritava a comunicar els continguts del text sense rebre crítiques o amonestacions dels espectadors o de l'aparell polític de la polis.

de processons dionisíiques.<sup>49</sup> També es coneix la presència de nans i pigmeus en contextos d'entreteniment escènic i de ball a la cort dels faraons, com ara a la de Pepi II (VI Dinastia). A Dandara hi ha figuracions en baixos relleus de cerimònies amb danses de micos i déus nans. Segons els textos de les piràmides, la dansa divina era executada per homes petits, que feien gaudir el déu davant del seu tron.

La teatralitat parteix d'un fet que es vol explicar. A més a més, requereix un espai de ficció i un espai real (Oliva i Torres 2000, 13). El primer és aquell on es produeix l'acció, protagonitzada pels actors. El segon és el que ocupen els receptors o públic.

En termes de MacGowan i Melnitz (1966, 1), el drama i el teatre són més antics que la religió. Aleshores també es pot dir que totes les cerimònies religioses egípcies tenien una dimensió escènica en què intervenia la totalitat dels elements propis del teatre: espais escènics; textos llegits, recitats o cantats; actors amb màscares i disfresses per als personatges; un fil dramàtic o narració, i un públic. L'exemple més emblemàtic, i vers el qual s'orienten totes les parts d'aquest estudi, és el drama d'Osiris, que descriurem i comentarem més endavant. Veurem que Osiris i



Figura 28. Figuereta que representa Bes (Museu Egipci de Barcelona).

Dionís s'equiparen en molts aspectes i justament la vinculació més destacable es troba en dos plans que ens interessin directament: el religiós i el teatral. Tanmateix, és evident que el primer no era el déu egipci del teatre, entre altres coses perquè el drama osiriàc –i altres drames que es representaren a l'Egipte faraònic– no arribà a convertir-se mai en veritable teatre. Diodor (*Bibl.* I, 16) apunta que fou el déu egipci Tot qui ensenyà als grecs tot allò referent a la interpretació.

Dionís fou concebut objectivament com a déu grec del teatre quan ja havia perdut pràcticament la seva funció religiosa i passà a assumir una funció netament cívica, com veurem en el darrer capítol. Abans d'això, Dionís i les seves ventures i desventures eren el tema entorn del qual giraven els versos que hom cantava a aquesta divinitat per lloar-lo, de la mateixa manera que es feia amb el protagonista del principal drama egipci, Osiris.

El primer teatre grec integrava la dansa, la poesia lírica, l'acompanyament musical i la intervenció d'actors disfressats i amb màscara que cantaven o recitaven el text dramàtic.

Aquest teatre fou model inspirador de les arts visuals dels grecs, tant en els temes representats com en aspectes estructurals. Així, doncs, l'art pictòric i l'art escultòric del classicisme i de l'hellenisme (especialment els conjunts destinats als edificis religiosos o funeraris) ens mostren la influència de l'espectacle teatral en els elements següents:

- Els gestos dels personatges
- La presència d'elements escenogràfics
- La composició mateixa de les escenes

Ho observem també en les escenes de les ceràmiques pintades, de les quals, en realitat, posseïm més testimonis que no pas de l'art pictòric parietal (en gran part desaparegut). Val a dir que estructures arquitectòniques, textos dramàtics i iconografies es complementen per donar-nos una visió més acurada del que degué ser el fet teatral a l'antiga Grècia.

Els elements estructurals del teatre grec eren l'*orchestra* o espai reservat al cor de dansaires i als músics. Podia tenir forma circular o semicircular. Al darrere hi havia l'espai per als actors o prosceni, que quedava emmarcat per l'escena o *skené*. Les diferents accepcions d'aquest mot són: 'cabana', 'habitació', 'tenda', 'casa', és a dir, un àmbit a l'interior del qual es desenvolupava l'acció, el drama escènic. De fet, el primer teatre era ambulant: el carro de Tespis. Més endavant, Èsquil introduí una tenda en els teatres perquè l'actor pogués entrar i sortir. En els primers

49. Bourcier (1981, 23) al·ludeix a la denominació de *sàtirs rodanxons* amb què alguns especialistes anomenen les representacions d'aquesta divinitat d'aspecte grotesc.

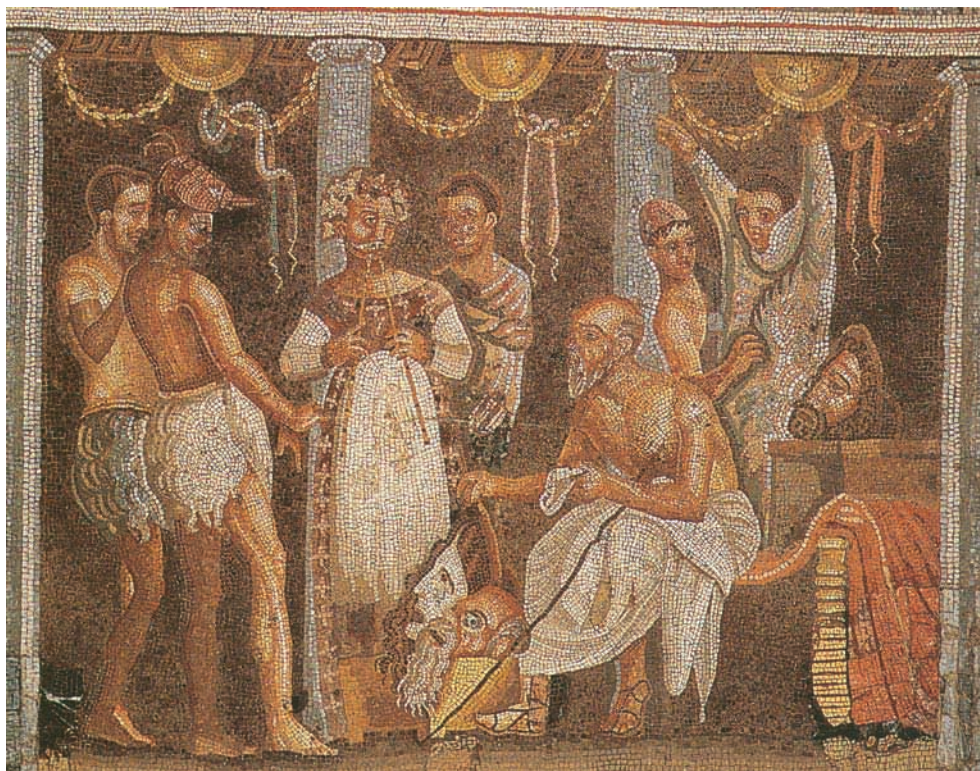


Figura 29. Mosaïc que mostra actors, màscares i un aulista (Casa del Poeta Tràgic, Pompeia, 70 dC).  
FONT: Holtzmann i Pasquier 1998, fig. 185.

teatres de pedra, l'*skené* era un mur amb pòrtic i portes que servia de fons i context a l'obra que s'hi representava. Val a dir que l'*skené* grega podria ser una derivació directa del pòrtic dels temples egipcis davant del qual s'interpretaven els drames rituals en escenaris o plataformes expressives. Veuríem aquí ja una vinculació clara entre drama i culte, entre espai escènic i espai sagrat, tal com es presentà alguns mil·lennis més tard al teatre santuari de Dionís a l'Atenes del segle v aC.<sup>50</sup>

A cada costat de l'escena grega hi havia uns passadissos, o *párodoi*, per on entraven o sortien els actors, que eren anomenats *hypokritai*.<sup>51</sup> Finalment, el públic s'acomodava a les grades del *théatron*, que en grec aludeix alhora al lloc de l'espectacle i al conjunt d'espectadors.

A l'antic Egipte no es van construir edificis teatrals com el que acabem de descriure, però sí que hi havia espais expressos per a les cerimònies escèniques i per als drames sacres que periòdicament es presentaven al públic. Aquests espais eren plataformes contigües a les piràmides o als temples i probable-

ment eren ambivalents a fi de servir tant per a esdeveniments dramàtics com per a simples celebracions litúrgiques, o fins i tot per a la cursa del faraó durant l'esdeveniment del Heb Sed. El mateix teatre grec de l'època arcaica i de bona part de l'època clàssica formava part del santuari de Dionís, com s'ha dit. Els ditirambes es cantaven davant de l'altar –anomenat *thyméle*–, situat a l'*orchestra*, i els membres del cor giraven al seu voltant.<sup>52</sup> Tanmateix, l'existència d'un públic independent que seu a presenciar l'acció per esplaïar-se i per reflexionar sobre el seu contingut marca una de les fronteres fonamentals entre el drama sagrat i el teatre pel teatre; aquesta idea es reprèn al final del llibre.

Brockett (1988, 10-11) distingeix entre teatre i formes teatrals en l'activitat humana. El drama egipci s'acosta més a la segona modalitat. Tant en una com en l'altra intervien la fantasia i la ficció, enteses com a recreacions objectivades capaces de reflectir l'ansia, la por, l'esperança, els somnis.

El teatre és en bona part imitació.<sup>53</sup> En els misteris, concebuts com a part del drama sacre, la imitació

50. Vegeu el capítol 9.

51. Plural d'*hypokrités*: 'intèrpret', 'actor', 'comediànt', 'el qui respon'; en un altre sentit significa igualment 'endeví' i 'hipòcrita'.

52. Aquesta acció tenia el seu origen en la dansa concèntrica que el *thíasos* de Dionís ballava al voltant de l'altar després del sacrifici (vegeu l'apartat 8.2).

53. En paraules de Marceau, és l'art d'identificar l'ésser humà amb la natura i els elements que són a prop nostre, i també la capacitat de crear la il·lusió del temps.

es converteix en un procediment pel qual hom pot assolir el secret, la comunió amb l'ésser diví,<sup>54</sup> i assolir simbòlicament la immortalitat.

### 2.3. La dansa

El mot *dansa* prové del sànscrit *tan*, que significa 'tensió'.<sup>55</sup> L'arrel de *tan* ha donat lloc a paraules posteriors en diverses llengües, a les quals van unides la idea de dansa i la de tensió. Un exemple actual és l'expressió alemanya de 'dansa': *Tanz*.

Per als hel·lènics, Terpsícore era la musa de la poesia coral, dels cors dramàtics i de la dansa.<sup>56</sup> El seu nom deriva de *térpsis*: 'gaudi', 'plaer', 'encant'. La descriuen com una noia jove, viva, de caràcter festiu i coronada amb garlandes. Hom la representa amb una lira, al so de la qual dirigia les seves passes en cadència. *Órchesis* és el terme que designava l'art de dansar i el cor. També al·ludeix a l'acció d'alçar-se després de saltar. Així, doncs, salt i dansa anaven units per definició, i l'*orkhéstra* era l'espai del teatre grec destinat a la dansa, als salts. El cor de dansaires<sup>57</sup> donava la volta a l'altar de Dionís mentre cantava una sèrie de versos: l'*estrofa*,<sup>58</sup> paraula que deriva precisament de *strépho*, 'girar'. L'*éxarchos*, o director del cor, dirigia una invocació amb versos improvisats, a la qual el cor responia amb crits rituals. Aquesta acció es convertiria, a partir del segle VI aC, en un poema cantat alternativament pel director de cor i els ballarins.<sup>59</sup>

Una altra musa, Polímnia, tenia atribucions semblants a Terpsícore, ja que entre els seus atributs consten la dansa i el cant sagrat. Aquesta vinculació entre el cant i l'art coreogràfic dins de l'àmbit sagrat ens apropa al veritable sentit que tenia la dansa per als antics egipcis, especialment quan s'executava en el marc de cerimònies religioses en el temple o en processons,<sup>60</sup> o bé en els rituals funeraris, en què es llegien, recitaven o cantaven els textos sagrats. Dansa i paraula eren inseparables. Juntes transportaven les paraules a la divinitat per invocar-la i aconseguir l'acció desitjada. Juntes obraven, doncs, la màgia. Però, a més de servir per comunicar-se amb els déus, a Plató



Figura 30. Detall d'una copa de Scites amb tocador de lira (Museu de Villa Giulia, Roma). FONT: Charbonneau et al. 1969, núm. 366.

(*Lleis*, VI, 796) llegim que la dansa l'empraven els humans per agradar a les divinitats i honrar-les. També escriu que el ball dóna al cos proporcions justes.

Hi ha una sèrie de mots que tenen a veure amb la dansa, principalment amb la dansa en grup i escènica. El ball més elemental, que endinsa les seves arrels en la prehistòria, és la dansa en roda o rotllana, que rebia en grec el nom de *chorós*. La mateixa paraula servia per designar un conjunt de ballarins, un cor de dansa i, fins i tot, un lloc de dansa. *Choreía* seria la dansa pròpiament dita. L'origen de les danses gregues és situat per la tradició a l'illa de Creta, on els mortals haurien après dels déus l'art de ballar. En aquesta terra haurien nascut, segons Bourcier (1981, 27), els primers grups de celebrants en honor de Dionís, els primers ditirambes, el *chorós* tràgic i la tragèdia. De totes maneres, cal dur a terme encara noves recerques per esclarir si l'origen de la tragèdia ve d'aquesta illa, ja que no hi ha, de moment, prou proves que ho corroborin.

A l'illa cretenca hi ha diversos testimonis que demostren la intervenció de ballarins, ja sigui en

54. Dit d'una altra manera, en els rituals místics, els iniciats participen de la comunicació amb els esperits o amb els éssers divins (comparteixen el seu espai) dins d'un àmbit restringit i ocult a la resta de la comunitat.

55. De *tan* també deriven el grec *teínein* i el llatí *tendere*: 'tendir', 'estirar', 'estendre'. Vegeu els comentaris de Salazar (1950, 21-22).

56. De vegades també li atribueixen la maternitat de les sirenes.

57. D'una cinquantena de participants.

58. Del grec *strophás*, 'que gira', 'circular'.

59. Val a dir que les coreografies eren compostes pels mateixos dramaturgs. En la creació coreogràfica destaca Frínic, deixeble de Tèspis.

60. Hi ha referències de processons sagrades amb dansa i música a la Bíblia; el mot per a processó religiosa o festival és *hag*. La religió sumeroacàdia també en proporciona exemples. Vegeu Salazar (1950, 22-23).

processons litúrgiques ja sigui en balls privats, probablement amb moviments i figures influenciades per les pràctiques coreogràfiques egípcies. El ball de roda és potser la modalitat més antiga, que es practicava tant a la Creta minoica com a la Grècia micènica i a Israel. Es conserven relats i elements que mostren grups de ballarins i ballarines dansant en processons i en balls de rotllana acompanyats per algun instrument.

En aquests ambients, dansa, veu i instruments conflueixen en l'expressió de la religiositat i l'estètica alhora. Tant la dansa de rotllana com la de processó se solien dur a terme prop d'un símbol màgic o una imatge divina. A la figura número 31,<sup>61</sup> per exemple, es pot observar, entre els dansaires, la presència del símbol de la divinitat cretenca del toro.

A la Grècia clàssica, el cor era un grup constituït que, amb acompanyament de lletra recitada o cantada, representava amb moviments del cos una part del drama. El lloc on s'executava la part ballada era un espai diferenciat entre els actors (situats a l'*skené*) i el públic (assegut a les grades del *théatron*<sup>62</sup>), l'*orchestra*. Per tant, la dansa tenia un paper important en el teatre grec com a mirall o plataforma dinàmica per a la imitació o la reflexió dels continguts de l'obra. Amb paraules de Curt Sachs, la dansa és l'art que «viu en l'espai i en el temps», la qual cosa la situa en un estadi d'intersecció entre les arts temporals (literatura i música) i les espacials (arquitectura, escultura i arts figu-



Figura 31. Grup de ballarins minoics (Museu de Càndia [Heraklion, Creta]).



Figura 32. Vas micènic amb quatre ballarines (Museu Arqueològic Nacional d'Atenes).

ratives). La dimensió humana es pot entendre en aquest context com una metàfora del temps: naixement, vida i mort. La dimensió divina i el cosmos serien, en canvi, l'expressió del «no temps», de l'eternitat en l'espai. El ritme cíclic podria representar la repetició obstinada del moviment còsmic inalterable.

Per als antropòlegs de la lingüística, el regne del moviment està relacionat amb el regne del significat. La dansa conté alhora la psicologia de l'individu i la ideologia de la societat que l'envolta; és portadora d'un «ritme social».<sup>63</sup> Pot comportar el desig de preservar l'individu i el grup (Hanna 1987, 52).

La dansa és el mirall de la humanitat i de la seva evolució. És reflex de comportaments culturals, és a dir, dels valors d'un poble, de les actituds i les creences. Aquests comportaments determinen en part la conceptualització de la dansa en cada moment de la història, i també la seva producció física, l'estil, l'estructura, el contingut i l'escenificació (Hanna 1987, 3). En conseqüència, un ball pertanyent a un grup és una expressió cultural amb una estètica pròpia.

Abans de ser considerada art, la dansa neix de propòsits utilitaris i necessitats pràctiques.<sup>64</sup> Probablement, en la prehistòria, el gest i la dansa constituïren el primer codi de comunicació, fins i tot abans de la consolidació del llenguatge articulat. Els gestos i les postures poden expressar una emoció interior o complementar la comunicació verbal en la pràctica social. Així mateix, els gestos poden estar enllaçats amb la pràctica agrícola o, fins i tot, mostrar un silenci respectuós o bé una manera d'adreçar-se al sobirà i als déus (*proskínesis*).<sup>65</sup>

61. Similar a un exemplar descobert a Palaikastro i conservat també al museu de Càndia (Heraklion, Creta), en què els dansaires són dones acompanyades per una instrumentista que toca la lira.

62. Terme que deriva de *theáomai*, 'mirar', 'contemplar'.

63. En termes de Tugal (1947, 50).

64. A propòsit d'aquesta qüestió i de la relació entre dansa i joc, vegeu Tugal (1947, 45 i ss.).

65. Vegeu Brigitte Dominicus (1994).

A poc a poc ens acostem a la idea que la dansa és la suma d'unes figures en moviment que comuniquen alguna cosa. S'hi suma l'existència d'una força motriu impulsada per l'exaltació, la qual se sotmet, però, a uns moviments organitzats; en definitiva, a una forma de codificació. També és una forma de construcció d'experiència; per tant, és una *acció*, una forma de drama. La dansa és alhora un estat i una dinàmica que es van combinant en una evolució lineal o cíclica, ja que és feta de dues dimensions: l'espai i el temps. Amb el primer, la dansa descriu; amb el segon, narra. En aquest sentit és també una forma de drama o acció en l'espai.

La dansa es pot definir com un sistema d'expressió que pot aplegar una sèrie d'elements (Bland 1976, 10-11) que s'hi adiuen perfectament:

- una personalitat humana rica
- la síntesi de l'abstracció i la humanitat
- la síntesi de la ment, l'intel·lecte i l'emoció
- la síntesi entre disciplina i espontaneïtat
- l'espiritualitat
- el reclam sexual
- la comunicació

La fusió de tots els elements donaria com a resultat la representació ideal, una obra d'art. La de la dansa seria, segons Tugal (1947, 48), una art universal i natural per excel·lència, dipositària, a més, d'altres arts: la poesia, la música, la pantomima; àdhuc, dels fonaments de la pintura i l'ornament, si atenem la capacitat figurativa i expressiva dels ballarins amb els seus atributs.

Salazar (1950, 9) defineix la dansa com «una coordinació estètica de moviments corporals» basats en elements plàstics.<sup>66</sup> En aquest sentit, l'estat anímic que envolta la dansa és una sensació estètica o de bellesa. Es compon de postures corporals combinades amb una posició coherent i dinàmica, i parteix d'una inspiració de sentiments superiors. El seu propòsit és exaltar l'esperit, afectat per l'emoció religiosa o per l'exaltació de les potències vitals: amor, alegria, entusiasme.<sup>67</sup> Finalment, com a expressió sonora del gest, es desenvolupa mitjançant dos principis: l'agògic<sup>68</sup> i el dinàmic.<sup>69</sup> La correspondència i articulació de gestos sonors amb gestos plàstics es materialitza en un formulari codificat de comunicació i expressió.

Quins d'aquests elements trobem en la dansa egípcia antiga, especialment en la que es practicava en l'esfera sagrada? És lícit tractar-la en aquest

context com una art? La dosi de cada element pot variar molt de l'un a l'altre, i això dependrà del tema i de la intenció. Sens dubte, la cosa canviava sensiblement entre una dansa sagrada, una dansa militar i una dansa privada d'entreteniment. Les antigues danses sagrades egípcies devien tenir molta abstracció, emoció més o menys continguda, disciplina i espiritualitat. Bonilla (1964, 37) és del parer que el poble egipci posà en la dansa tot el misticisme i la voluptuositat de la seva psicologia col·lectiva, custodiada indubtablement pels seus garants: els sacerdots i el faraó.

La pràctica de la dansa és inseparable d'una música, o almenys d'un ritme, que li proposi un caràcter i una velocitat d'execució. La melodia sovint s'hi associa, encara que no és imprescindible així. Quan hi és, aporta una direcció, uns matisos expressius i més continguts. Finalment, s'hi pot afegir la paraula.<sup>70</sup> Així mateix, es posa de manifest una correspondència entre el peu mètric i el peu de dansa. En efecte, els peus de dansa es poden dividir entre un moment feble o *arsis*, que consisteix a elevar el peu, i un moment fort o *thésis*, en què es produeix una depressió del peu o un copejament al terra (Salazar 1950, 13).

Quan la dansa es practica per comunicar-se amb l'esfera sobrenatural ha de passar per un procés de conducció que impliqui un canvi de consciència en l'executant, el qual donarà cos a allò sobrenatural o ho posseirà amb l'ajuda de la màscara o la disfressa (Hanna 1987, 14). La pràctica ritual codifica aquesta dansa, que la teatralitza i la col·loca al servei del culte a la divinitat. En l'àmbit funerari, la dansa s'empra per invocar els déus o la persona difunta (Clarke i Crisp 1981, 24). En els drames tràgics es conserva aquest sentit de la disfressa sota la forma d'un transvestisme ritual, un artifici escènic que amaga la naturalesa real i que serveix per expressar la capacitat de transformació de determinats éssers.

La dansa també pot expressar la vida o una porció d'aquesta com a esdevenidor o per transcendir desafiant, fins i tot, el pacte de la mortalitat. De fet, la dansa era un element essencial en la celebració dels misteris, que giren entorn dels conceptes de *mort*, *renaixement* i *immortalitat*.

A l'antic Egipte, els balls sagrats transportaven la paraula, és a dir, la paraula que el gest i el moviment precisos dels executants s'encarregaven de

66. En efecte, la dansa constitueix una espècie de doblatge plàstic del registre sonor.

67. Com en el frenesi de les bacants en les festes en honor de Dionís.

68. Amb referència a l'alternança de temps ràpids i temps lents.

69. Que al·ludeix a les qualitats de *crescendo* i *diminuendo*, juntament amb la seva gamma intermèdia. Vegeu Salazar (1950, 10 i ss.).

70. Ortega y Gasset (recollit per Bonilla 1964, 35-36) afirma que la confrontació entre la dansa i la paraula permet trobar l'ànima d'un poble.

transmetre directament a la divinitat amb una finalitat determinada: la invocació, la lloança, la protecció, l'expulsió del mal o la salvació. El déu Tot tenia una vinculació amb la dansa. Diodor (*Bibl.* I, 16) ens explica que, a més de ser l'inventor de la palestra o gimnàs, fou el primer que s'ocupà del moviment acompassat i del desenvolupament adequat del cos. Reduiria el moviment dels peus a una mesura proporcional.

La dansa sagrada és transcendental. No és una activitat lliure o autònoma, sinó un patrimoni dels déus, sotmesa al servei brindat pels seus protectors: els homes purs, és a dir, els sacerdots. Això vol dir que la comunió amb l'esperit diví només és a l'abast dels membres que administren el culte. Així, doncs, els ballarins del temple són aquells que saben i poden interpretar la voluntat dels déus.

### 2.3.1. Tipus de danses

Com a distincions de base, les danses poden ser: simbòliques o d'entreteniment, autòctones o exòtiques, religioses o profanes, del culte vigent o paganes, cortesanes o populars, individuals o col·lectives, en parelles o en grup, etc. Pel que fa a Egipte, Vaillat estableix una divisió general entre danses sagrades i danses profanes. Dintre de les sagrades classifica les que eren executades per les divinitats mateixes (Bes, Ihy i Isis), les que es practicaven davant de la divinitat al temple (especialment les consagrades a Hathor), les que formaven part de cerimònies i celebracions religioses públiques i les que es relacionaven amb el ritual funerari. D'altra banda, les profanes es podien desenvolupar en banquets de festes privades i en banquets funeraris. Els executants podien ser –segons el cas– particulars, sacerdots o dansaires professionals.

És indubtable que l'antic Egipte tenia espai per a totes aquestes possibilitats i les seves combinacions, especialment a partir del Regne Nou, en què es produí una gran diversificació d'instruments musicals, d'estils, d'escenaris i d'ocasions per a la seva pràctica, a més d'executants de diferents procedències geogràfiques (de l'Àfrica negra, de Creta i Grècia, de Síria i Fenícia, de Mesopotàmia).

Hi ha indicis de dansa ja en la prehistòria. Un exemple és l'anomenada Venus de Mamariya, una estatueta de ballarina que data del cinquè mil·lenni aC, però també n'hi ha d'altres del període badarià. Així mateix hi ha escenes de dansa en il·lustracions sobre ceràmica. Entre les danses més antigues que es practicaven a Egipte tenim la de rotllana. El cercle és la figura que plasma millor la noció de cicle:<sup>71</sup> el de la

vegetació, el de la vida (naixement, creixement i mort), el dels astres, etc. A més, el cercle és també la millor forma de fer palesa la unió de l'individu amb el seu grup i, alhora, la integració de la comunitat amb la natura. Bourcier (1981, 22) al·ludeix a pintures rupestres del neolític a l'Alt Egipte amb representacions coreogràfiques d'aquesta mena. Una escena mostra una ronda al voltant d'un personatge emmascarat. En una altra es veu una rotllana de dones agafades de la mà.

Com s'ha dit, les danses de rotllana no són exclusives de la vall del Nil. També són pròpies de Creta,

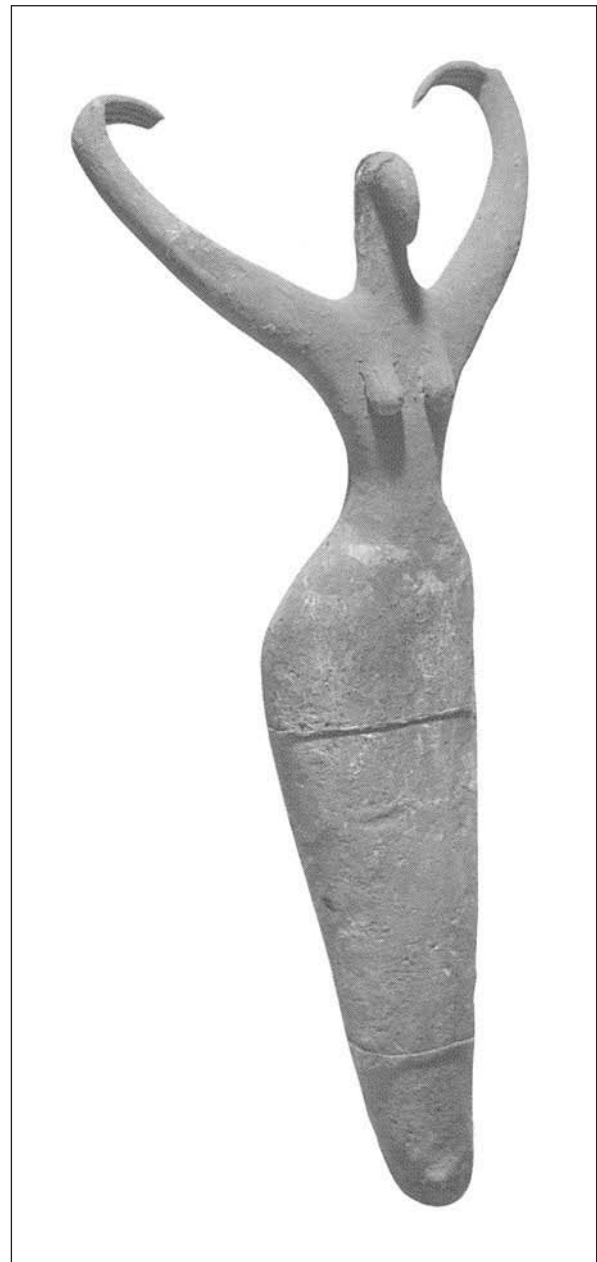


Figura 33a. Figureda d'argila que representa una ballarina del període de Nagada I. FONT: Hawass 2000, 191.

71. Vegeu el capítol 3.

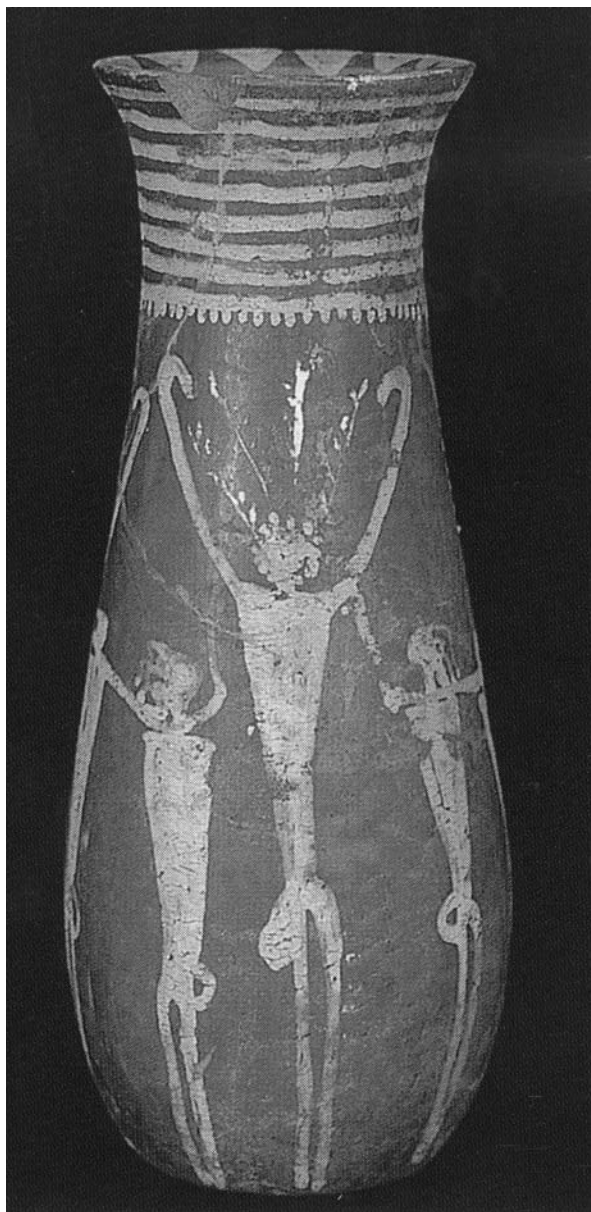


Figura 33b. Cermàmica de Nagada I amb representació d'un possible ballarí en una escena ritual. FONT: Schulz i Seidel 2004, 15, fig. 12.

Grècia i l'Orient. Sovint tenen un contingut religiós o, concretament, propiciatori.

Una altra dansa d'arrels antigues a Egipte és la del bumerang. Creà una tradició que es mantingué al llarg de l'Egipte dinàstic. Podem apreciar baixos relleus al temple d'Amon a Luxor en què ballarins amb aquest instrument acompanyen el seguici de la visita del déu arribat des de Karnak.

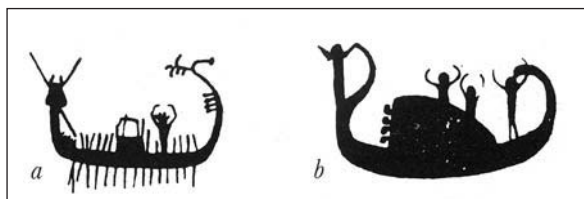


Figura 34. Imatges de barques amb ballarines en ceràmiques del període de Nagada II. Font: Rice 1991, fig. 12a i 12b. Vegeu-ne un altre exemplar de la mateixa època a Shaw (2002, 55).

A Egipte es practicà tot tipus de danses: guerreres o militars, gimnàstiques o acrobàtiques,<sup>72</sup> líriques, dramàtiques, grotesques, agrícoles, fúnebres i religioses en general. També cal esmentar les màgiques i propiciatòries (González 1994, 401-428), relacionades amb antics rituals de fecunditat. Una era la dansa de Bes, déu protector de la dona i la infantesa. D'altres eren les danses de bruixeria i encís, relacionades amb la màgia negra. Eren d'origen estranger.<sup>73</sup>

Globalment, les danses també es poden classificar dintre d'unes categories més específiques: religioses, populars i de representació política. Quedarien les d'entreteniment, que tant podien practicar-se en ambients populars com en ambients cortesans o a les llars de personatges influents. També se sap que a l'Egipte hel·lenístic abundaven les exhibicions de ballarins professionals i joglars amb acompanyament d'instruments a les places.

La dansa folklòrica actual conserva encara l'essència de les antigues, per bé que les coreografies i els objectius de cada ball no són els mateixos. Determinats gestos o moviments mil·lenaris hi afloren, com si haguessin seguit fidelment un llarg camí dins d'una ànima col·lectiva que encara és viva.

Entre els balls agrícoles de l'antic Egipte, acompanyats sobretot per percussió amb bastons o tauletes d'entrecoc, destaquen el de la sega de cereals (consagrada al déu Nepri) i el del premsat del raïm. Estan representats, per exemple, a la mastaba de Mereruka. També n'hi ha un exemple a la tomba del governador de Tebes Antef-Iker, de l'època de Sesostris I (Regne Mitjà). Segurament formen part de rituals sobre el cicle vegetal. Cereals i raïm són dos productes de la terra relacionats així mateix amb el mite d'Osiris, amb el de Dionís i amb Demèter. Segons el testimoni dels textos de les piràmides, hi havia una dansa de bastons<sup>74</sup> que es ballava en honor d'Osiris.

72. Una imatge emblemàtica d'aquest estil acrobàtic la podem apreciar a l'òstracon de Deir-el-Medina (Medina), que es conserva al Museu Egipci de Torí. Segons Kirstein (1987, 14), la postura acrobàtica del pont, que observem en la figura, simbolitza l'arc del cel de la nit.

73. De Líbia i de Núbia.

74. Potser originàriament bumerangs. A les tombes de Kai-Khent (el-Hamamiya) i Inti (Deshasha) es representa aquesta dansa, en què els bastons tenen un cap de gasela a l'extrem.

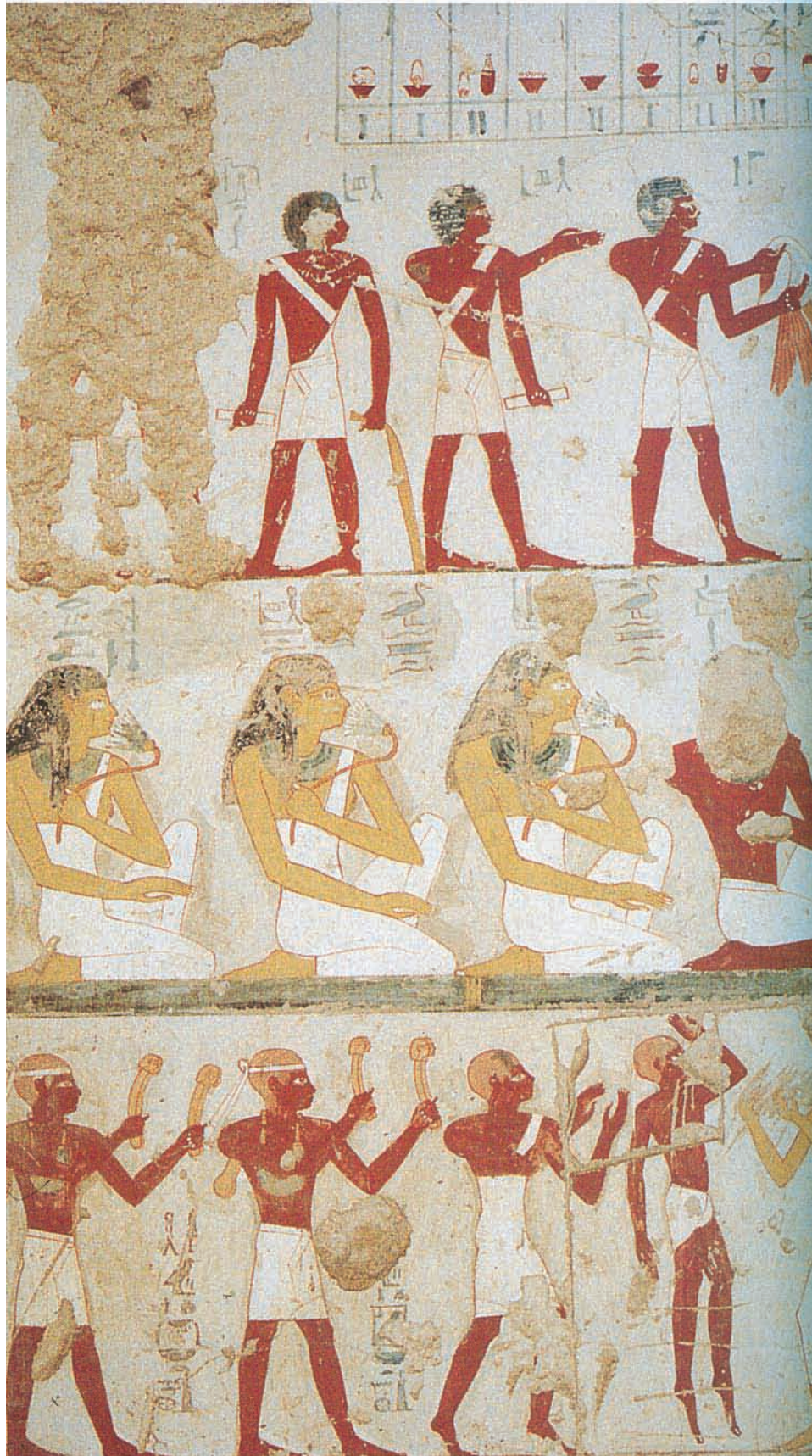


Figura 35. Escena pictòrica procedent de la tomba de Kheruef (XVIII Dinastia) que representa el tercer Heb Sed d'Amenhotep III. Les dues franges inferiors mostren imatges diverses de dansa i música. FONTS: Shaw 2002, 265.

Les danses religioses podien tenir lloc directament al temple, com a part integrant de la litúrgia quotidiana, o bé en festivitats religioses, que implicaven desfilades o processons acompanyades de balls; s'hi combinava la música sacra amb la militar. En aquestes cerimònies, la dansa era inseparable del text i del conjunt de l'acció litúrgica. Remarcava passions i caràcters.

Les danses funeràries, on intervenien sacerdots ballarins anomenats *muhu*, tenien relació amb el món de les creences en el més enllà i es practicaven en els diferents indrets relacionats amb el ritual funerari, com es veurà en el capítol 4. Sabem que, arran de la mort d'un familiar, hi havia el costum de modelar amb argila figuretes de ballarines que després es coïen i es llançaven a la tomba.

Els instruments que habitualment acompanyaven la dansa eren els de percussió: castanyoles o bastons de fusta amb forma de mans, tamborí i sistre, si bé sovint les seqüències rítmiques les interpretaven petits grups de persones picant de mans. Aquesta forma de dansa, a més de posar èmfasi en els valors rítmics, pretenia mostrar l'harmonia dels moviments plàstics i atlètics dels ballarins (Vaillat 1942, 19). Com a instruments melòdics, el ball es podia acompanyar també amb lira, arpa, flauta o llaut.

Sembla que els estils de dansa canviaren poc a Egipte al llarg dels segles. La tècnica dels executants professionals arribà a ser sofisticada. El moviment general era sinuós i fluid, amb un ús freqüent de les mans en el gest (Bland 1976, 14). Els balls rituals també podien incloure figures acrobàtiques, especialment els salts mortals,<sup>75</sup> segurament per evocar ritmes i moviments circulars de la natura, o bé la regeneració de l'esperit després de la mort.

Bland (1976, 15) recull el relat d'un autor de Siracusa que explica un ball que va presenciar ell mateix a Memphis el segle iv aC. En aquest espectacle, un grup de dansaires saltava en totes les direccions i es reagrupava per formar castells humans de forma piramidal fins al sostre; després baixaven, feien salts mortals, ballaven sobre les mans i s'impulsaven alternativament l'un a l'altre cap amunt.

Amb tot, així com s'han registrat indicacions sobre l'execució musical i sobre l'escenografia en celebracions dramàtiques, no s'han registrat en els papirs pautes sobre l'execució coreogràfica. Kirstein (1987, 14) fa al·lusió a la presència de jeroglífics que donen noms a postures de dansa, si bé no ensenyen com se'n tradueix el moviment. També proposa que nombroses danses femenines de postura estàtica fossin de moviment lent per a un acompanyament vocal o instrumental. Malgrat tot, el treball de reconstrucció dels antics balls egipcis topa amb l'obstacle de la interpretació i amb el fet que les representacions figurades amb escenes de dansa –com pràcticament tota la iconografia egípcia– estan mancades de perspectiva, la qual cosa crea una contradicció entre les vistes de perfil i les vistes frontals.

### 2.3.2. L'ofici de dansaire

En el Regne Antic, les ballarines rebien el nom d'*ibat*, en el Mitjà el de *keseke* i en el Nou el d'*iheb*, mentre que les acròbates eren anomenades *djeby*t (Castel 1998, 287).

Partint del pressupòsit que hi havia dos tipus de qualitat de dansa (de la mateixa manera que hi havia una música popular i una música culta), es dedueix



Figura 36.  
Fragment de relleu  
que representa una  
processó amb  
dances i música.  
FONT: Silverman  
2004, 103.

75. Aquests salts mortals també els practicaven noies i nois cretencs en rituals amb toros.

que els ballarins i les ballarines tenien estatus diferent segons el lloc on desenvolupaven el seu art, sense que això signifiqui per força una capacitació desigual pel que fa al grau de dificultat i de destresa de les seves execucions.

Hi havia conjunts de ballarines i conjunts de ballarins, però en principi no es barrejaven els dos sexes en un mateix grup. Podien tenir el cos ornamentat amb tatuatges que figuraven línies o animals. També podien dur collarets, braçalets i ornaments al turmell. Els temes de dansa eren nodrits pels misteris de la religió, la transformació dels déus en animals i els seus afers amorosos.<sup>76</sup>

Sabem que hi havia professionals de la dansa assignats als temples i que eren ells els qui ballaven tant al santuari com en les processons religioses. A més, podien ser contractats o cridats igualment a prestar els seus serveis en els rituals funeraris. Aquests professionals es formaven en escoles de dansa o música probablement en el mateix temple, i segurament eren membres del sacerdoci, igual que els músics.

Les danses hathòriques (dedicades a Hathor i al seu fill Ihy), per exemple, s'ensenyaven a l'escola de música i dansa annexa al temple de Dandara, on també es van establir les normatives cerimonials i processionals de les celebracions religioses i funeràries. Aquestes danses primer tenien un caire festiu i acrobàtic, però amb el temps es van haver d'ajustar a un rigor més aviat acadèmic. El vestuari, tant en homes com en dones, consistia en una estola vermella (Castel 1998, 282). Els gravats del temple recullen una cançó dedicada a la deessa, acompanyada amb sistre i ball: «Toquem el tambor de l'esperit, ballem a la Seva Santetat, preguem per la Seva imatge cap al cel. És la Senyora del Sistre, la Mestressa dels sorollosos collars.»

Per últim, també hi havia escoles de música a palau, on es podien formar els dansaires. Hi havia ballarins professionals que actuaven en banquets a la cort i en cases particulars. Entre aquests grups d'entreteniment s'hi trobaven, fins i tot, dansaires i acròbates estrangers.



Figura 37. Relleu amb dansa de noies i de nois, procedent de la tomba de Kheruef, a Tebes. FONT: Lange *et al.* 1968, núm. 170.

76. Segons el que ens explica Lucà, recollit per Bland (1976, 16).

La música a Egipte és, en primer lloc, el llenguatge dels déus. Des d'aquesta perspectiva es converteix en el sistema o canal de comunicació que transporta la paraula sagrada cap a la divinitat. Els egipcis pensaven que el cosmos té el seu ritme i la seva música. Cal ser posseïdor de la saviesa per captar aquesta música, accessible a uns quants escollits. Els ritmes i les melodies sagrades cerquen la perfecció, perquè cerquen reproduir la música del cosmos. És aquest qui dóna l'ordre de totes les coses, que els mortals han de seguir perquè en formen part. La reiteració periòdica de les ofrenes als déus, el cant dels textos sagrats i determinats moviments i gestos d'una coreografia de dansa «còsmica» permeten servir l'ordre diví i fan que es mantingui l'harmonia de l'existència.

El crit és a la base de la música, com el gest és el fonament de la dansa (Tugal 1947, 54-55). El primer genera la melodia; el segon, el ritme. Mitjançant els ritmes, l'ésser humà s'exterioritza i cerca l'harmonització amb el món. També, la música i la dansa són mitjanceres entre els humans i la divinitat. En aquest context, els moviments són un compendi de símbols, mentre que la melodia transporta les paraules «màgiques» que permeten invocar la presència de la divinitat o produir l'efecte que hom li sol·licita.

La interpretació ha de ser virtuosa, perfecta, i no es poden obviar detalls, per més insignificants que semblin, ja que l'èxit en depèn. No respectar totes les normes en l'execució podria costar el fracàs o un efecte negatiu.

### 3.1. Música de les esferes

#### 3.1.1. *El so de l'Univers*

«La música de les civilitzacions més antigues estableix un vincle privilegiat de bon ordre entre el cel i la Terra». <sup>77</sup> N'hi ha proves palpables a l'antic Egipte.

Els egipcis destacaren en els seus estudis astronòmics. Diodor (*Bibl.* I, 9) conta que fou a Egipte on es descobriren les observacions astrològiques més

antigues. <sup>78</sup> Aquest coneixement l'aplicaren a molts aspectes de la seva vida. Un era precisament la música. Pérez Arroyo (2001, 101) considera la música egípcia com una expressió espiritual de l'Univers i un reflex del cosmos. El cant serviria per exercir la seva influència sobre el cosmos i mantenir-lo en equilibri. També seria el canal adequat per ser escoltat pels déus i mantenir l'esperit just. <sup>79</sup>

Un himne <sup>80</sup> del període ptolemaic dedicat a Hathor mostra la relació de la deessa de la música, la dansa, l'amor i la fertilitat amb els astres. Està gravat en una escala que conduïa al sostre, vers on era portada la imatge de la divinitat en processó durant els festivals:

El cel i les seves estrelles et fan música.  
El Sol i la Lluna et lloen.  
Els déus t'exalten.  
Les deesses et canten.

La música era per als egipcis una forma de saviesa: ser capaç de percebre el so de l'Univers i reproduir-lo. És a dir, reproduir el batec de la natura, reproduir el moviment sonor dels planetes, reproduir el ritme dels cicles. Per a un teòric de la música a l'antic Egipte, la perfecció es pot assolir després de la reflexió i el domini d'un mateix. Els iniciats en la matèria musical, doncs, havien d'estar sotmesos a una dura disciplina i a un aprenentatge no sols dels aspectes pràctics de l'execució, sinó també, i sobretot, dels aspectes filosòfics que li són immanents. Els continguts d'aquest ensenyament, caracteritzats pel secretisme i, sens dubte, custodiats i transmesos pels sacerdots, consistien en un compendi de coneixements sobre religió, repertoris de melodies i textos sagrats, astronomia, escales musicals, timbres, ritmes, proporcions matemàtiques i, naturalment, quironomia.

#### 3.1.2. *Escapes musicals i planetes*

Tot lliurà als éssers humans el llenguatge articulat i l'escriptura. També inventà els sacrificis en honor

77. Cité de la Musique, París, text de la sala 1.

78. Tanmateix, quant a l'àmbit coreogràfic, Vaillat (1942, 20) opina que les danses astronòmiques a Egipte foren un préstec dels mesopotàmics.

79. En estat de *maat*, propi dels éssers purs.

80. Recollit per H. Junker (1906, 101 i ss.), «Poesie aus der Spätzeit».

dels déus. Diodor (*Bibl.* I, 16) apunta igualment que Tot –que s’assimila al grec Hermes– fou el primer que observà els astres i l’harmonia i la naturalesa dels sons.

Els intervals de l’escala sagrada egípcia estaven ordenats a partir dels intervals dels astres, i els ritmes eren un reflex fidel del cicle solar i el lunar. L’esfera terrestre tindria associada una música audible vinculada als éssers humans (Pérez Arroyo 2001, 100-101).

Una escala de sons ordenats i afinats era, per als músics experts de l’antic Egipte, l’expressió de l’ordre de l’Univers. Aquests sons guarden la proporció de l’esfera celeste com a parts integrants de l’U.<sup>81</sup> L’escala musical predominant al llarg de la història egípcia, i sobretot durant el Regne Antic, era la pentafònica<sup>82</sup> o de cinc sons, que, traduïda al nostre sistema d’afinació, seria aproximadament: do-re-fa-sol-la.<sup>83</sup> Això és el que es dedueix dels instruments cordòfons dotats de cinc cordes i dels de vent que presenten cinc segments. Es pensava que aquesta escala era un reflex dels principis sagrats, i per això era inalterable. Pérez Arroyo suggereix que aquestes cinc notes estaven vinculades a cinc planetes i a cinc punts d’orientació, segons la relació següent:

FA	DO	SOL	RE	LA
Saturn	Mart	Venus	Mercuri	Júpiter
Centre	Sud	Oest	Nord	Est

El mateix nombre 5 coincideix amb la quantitat dels dies epagòmens que completen l’any solar de 365 dies.<sup>84</sup> Seria un nombre perfecte.<sup>85</sup>

Ara bé, ja des del Regne Antic es coneixien les arpes de set cordes. La seva afinació es basava en l’escala heptatònica, que Pérez Arroyo anomena *lunar*.

L’harmonia de les esferes, punt central de la cosmologia pitagòrica, tingué un origen egipci o babiloni. Segons Hickmann (1956, 77-78), aquestes concepcions còsmiques es reflecteixen en els himnes de l’època d’Akhenaton. En canvi, Manniche (1991, 12), pel que fa a la relació entre la música i l’Univers, apunta que Egipte fou influït per la filosofia hel·lenística. En aquesta filosofia, els set planetes eren comparats amb les set cordes de la lira. La successió de les notes de l’escala expressava la seqüència ordenada

dels planetes, el Sol i la Lluna. Les seves distàncies es traduïen en proporcions numèriques determinades.

D’altra banda, dins la secta religiosa dels gnòstics, sorgí a Egipte la *Cançó de les set vocals gregues*. Es tracta d’un cant místic que hom pensava que portava els sons de les set esferes de l’Univers en l’harmonia, i que a cada lletra li corresponia un determinat so (Manniche 1991, 13-14<sup>86</sup>).

### 3.2. Dansa de les estrelles

#### 3.2.1. El moviment dels astres. Ritme, tempo, cicle

En termes de Tugal (1947, 50), la dansa fa reviure el ritme general de l’Univers, el ritme en què es mou tant la vida de la Terra com el cosmos sencer. Podem dir també que la dansa és l’expressió del món visible i del món invisible. Com a expressió del món invisible, la dansa egípcia pretén reproduir les esferes, l’Univers i, en definitiva, l’espai diví. Segons l’opinió de Pérez Arroyo, la dansa ofereix una visió integradora del món terrenal i el celeste que cerca la perfecció. És un reclam als déus i als difunts. Seria, si fa no fa, la unió entre els elements de la Terra i del cel, una espècie de pont entre l’esfera humana i la divina, una conciliació entre dues dimensions.

Bland (1976, 10) considera el moviment com el primer misteri de l’Univers. La dansa seria una forma de moviment estructurat, que és a la base de tota existència. Seria l’art més antic, el més proper a la natura. Per la seva part, Salazar (1950, 19) apunta que les danses propiciatòries dels elements, pròpies de les societats agrícoles, que observen els fenòmens meteorològics, tenen com a propòsit fer augmentar la fertilitat de la terra; són danses que imiten les fases lunars, danses de pluja o danses en honor del Sol.

A Egipte, la dansa de les estrelles era un ritual que tenia com a finalitat mostrar l’ordre còsmic. L’executaven exclusivament membres de la classe sacerdotal, dins del recinte del temple i sense públic. Kirstein (1987, 13-14) proposa que el pla coreogràfic original és un traçat basat en el camí de l’estrella Sotis.<sup>87</sup> En aquest ball es construïen posicions arriscades que consistien a projectar el cos enrere des de la cintura al

81. El concepte de l’U és reprès en el pensament pitagòric.

82. Pérez Arroyo en distingeix l’anahemític (sense semitons) i l’hemític (amb semitons).

83. Hickmann (1956, 10) proposa, en canvi, l’escala següent: do-mi-fa-(sol sostingut)-la-si.

84. Reservats a la celebració del naixement de les divinitats que protagonitzen el mite d’Osiris: Osiris, Horus, Set, Isis i Neftis.

85. També el que correspon a l’interval musical més estable: el de quinta.

86. Aquesta autora també remet a Pseudo Demetri de Falèron (segles IV-III aC), segons el qual els sacerdots egipcis empraven vocals en els seus encanteris. Vegeu també Hickmann (1956, 81).

87. Sírius.

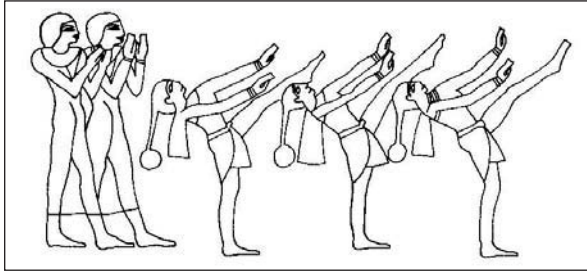


Figura 38. Dansa còsmica. FONT: Finscher 1994 (dibuix de Lise Manniche).

mateix temps que es mantenia la cama dreta amunt amb el peu estirat i els braços estesos cap al cel, paral·lels a la cama alçada. Del cap penjava una trena amb un disc de contrapès –o borla– a l'extrem que es balancejava.<sup>88</sup>

Amb gestos i moviments, els ballarins i les ballarines d'Egipte crearen formes –coreografies– que recreaven l'espai celeste i el trànsit dels seus elements. Proves d'aquesta pràctica n'hi ha des del període predinàstic. Tenim figures de ballarines amb una postura que retrobem més tard, en el període dinàstic, en actitud d'adoració o comunicació amb els déus, com ara en la dansa ritual d'Iba, mostrada en les escenes de les tombes. La veritat és que determinats gestos o actituds de dansa són immutables al llarg de mil·lennis, com si es tractés d'un codi establert d'antuvi amb la conformació del món de les creences.<sup>89</sup>

Ara bé, la dansa és més que moviment estructurat, és més aviat la poesia del moviment o «poesia en moviment». Des d'aquesta perspectiva, la dansa egípcia es pot considerar com un compartiment de la divinitat.

Tornant a l'aspecte còsmic, es pot afegir que, tal com apunta Tugal (1947), mitjançant la dansa es poden descobrir lleis físiques i potser místiques, relatives a l'espai, d'on neixen les sensacions que són desconegudes pels humans. D'aquesta manera, en trencar l'equilibri ordinari, es descobreixen altres extensions i altres possibilitats en l'espai. És evident que aquest nou posicionament provoca un nou estat d'ànim, que acosta l'executant a l'estat de plenitud i d'exaltació. El contacte amb el nou espai, el que hi ha darrere de les aparences, és interpretat per aquestes cultures com un contacte amb la dimensió divina.

Segons Hanna (1987, 120-121), la dansa és emprada metonímicament i metafòricament per capturar el sentit de continuïtat i unitat amb tot l'Univers,

i també per funcionar com un model per al sistema de creences.

En definitiva, la dansa religiosa és un conjunt de moviments harmònics que salten de l'àmbit terrenal a una dimensió mística, intel·lectual i espiritual. Tan sols els iniciats en poden ser actors. És un procediment secret i restringit.

L'origen de les danses que han quedat estereotipades en les representacions egípcies pictòriques o gravades possiblement arrela en balls totèmics o en balls màgics ancestrals, que invocaven animals simbòlics o cercaven la comunicació amb els esperits dels avantpassats, respectivament. El panteó diví dels antics egipcis és, entre altres coses, una fusió d'aquests dos conceptes ancestrals –totemisme i religió animista–, evolucionada vers un sistema ordenat d'éssers divins, cadascun posseïdor d'uns atributs concrets. La dansa sagrada, amb finalitat ritual, crea un corpus de «coreografies» per mitjà de codis gestuals per adreçar-se a cada entitat divina o per provocar «màgicament» accions beneficioses per a la comunitat. Pot exercir la vitalització dels poders animats i dels inanimats per aconseguir aquesta finalitat. Dit d'una altra manera, la dansa és una forma de comunicació entre la Terra i el cel, entre els éssers humans i els divins.

Els moviments ballats segueixen un batec o pulsació natural que es pot accelerar o disminuir amb relació al cicle que evoquen o a la naturalesa del seu contingut. La natura viva, amb els seus éssers, clama als déus amb ritmes accelerats per expressar accions i emocions. Dinàmiques i intensitats creixen i decreixen en un recorregut lineal. En canvi, la pulsació d'un cicle còsmic, el del moviment de les esferes, és uniforme; es tradueix en termes musicals en un obstinat. El cicle és símbol d'eternitat, o sigui, una reproducció sense fi. També és signe de l'ordre que venç sobre el caos. En el curs estacional de la natura, l'adveniment de l'any nou significa l'inici d'un nou cicle, la renovació de la vida.<sup>90</sup> En el pla polític, la mort del faraó –fill de l'esperit suprem– connecta directament amb la seva resurrecció com a Osiris en el món dels morts<sup>91</sup> i amb l'adveniment del nou successor com a Horus a la terra d'Egipte, representant de l'ordre i la justícia. Els diferents cicles –còsmic, estacional i generacional– ordenen l'existència.

Les danses egípcies associades a l'esfera sagrada sovint reproduïxen cicles, marcats per mòduls rítmics de valor universal. Sobre una base numèrica de

88. Tal vegada per simular el moviment giratori dels astres.

89. Bland (1976, 14) observa la resistència a l'evolució, pròpia de la dansa egípcia.

90. Cada any el Nil creix, es desborda i genera l'aliment per al poble egipci, n'assegura la subsistència.

91. Entre d'altres coses, la momificació ho fa possible, ja que per als egipcis era imprescindible la conservació del cos perquè tingués vida l'esperit.

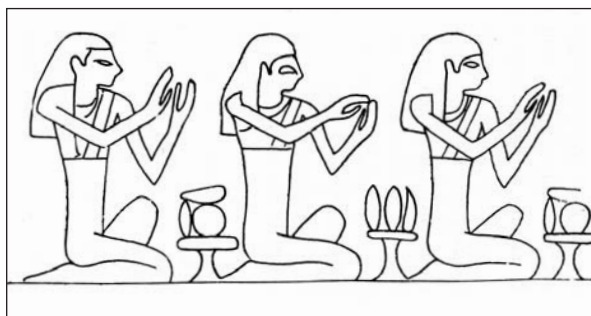


Figura 39. Dones picant ritmes amb les mans en dues posicions. Estela C17 (Museu del Louvre). FONT: Hickmann 1956.

pulsacions, s'executen els moviments acompanyats dels ritmes picats amb les mans, probablement de manera diferent segons si es tractava de temps forts o temps febles.<sup>92</sup> Gestos i desplaçaments es construeixen amb la màxima exactitud possible fins que no es completa el cicle. Després, la sèrie es repeteix la quantitat de vegades que sigui necessari, sempre amb el mateix *tempo*. En el ritual funerari, segons el que il·lustren les escenes pintades a l'interior de les tombes, veiem de manera recurrent dos tipus de dansa<sup>93</sup> de tipus hathòric: la d'Iba i una altra de caràcter acrobàtic en què les ballarines porten una cua amb una borla al final.<sup>94</sup> Ambdues danses tenien segurament una cadència uniforme, però probablement amb moviments diferents: més lenta la primera, més ràpida la segona.

D'acord amb el que es desprèn del papir matemàtic Rhind,<sup>95</sup> sabem que la base a partir de la qual es calculava la durada d'un cicle rítmic era una fracció de l'ull de Re, considerada com la unitat. En la concepció cosmològica heliopolitana, l'ull de Re<sup>96</sup> és l'ull dret i representa l'*ureus*, energia de Re que el preservava del caos, el dubte i el desordre. És un ull solar i s'identifica amb el foc.<sup>97</sup> Així, doncs, un cicle rítmic sencer durava *n* vegades una de les fraccions de l'ull de Re: 2, 4, 8, 16, 32, 64. En una successió cíclica sempre es marcava més el primer temps.

La deessa Hathor reflecteix també una connexió entre la música i l'Univers. Com a deessa còsmica,

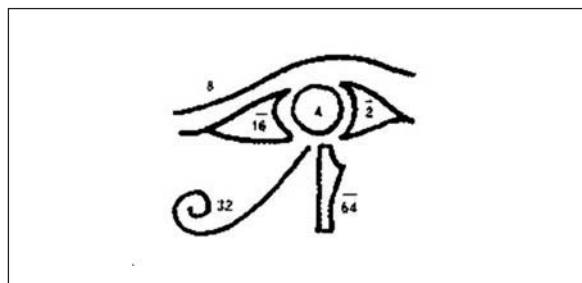


Figura 40. Fraccions de l'ull de Re, que es corresponen amb les fraccions de l'ull d'Horus. FONT: web de la Universidad Española a Distancia; data de consulta: 30 d'octubre de 2009.

manté la volta celeste ordenada i condueix els estels per les seves òrbites (Pérez Arroyo, 100). A ella se li dedicaven cants i danses en les cerimònies funeràries, les quals, a més de tenir a veure amb l'amor i la fertilitat, també podien estar relacionades amb el cosmos. L'harmonia de les esferes es podia reproduir «ballant com els planetes» (Hickmann 1991, 12).<sup>98</sup>

### 3.2.2. La mort, Hathor i la porta d'Occident

Les danses d'Iba o hathòriques pintades a les tombes apareixen sempre al costat o prop de les taules d'ofrenes del difunt. Les ballarines es mouen amb els braços alçats en angle mentre uns altres personatges femenins piquen de mans. Podria haver-hi una reminiscència en iconografia de l'època predinàstica. Segons Hickmann, aquesta posició dels braços devia imitar les banyes de la vaca, que serien símbol de fertilitat maternal. En un famós vas procedent de Dípilon (Atenes, 770 aC) observem una escena funerària en què una comitiva d'homes és al voltant del difunt amb els braços alçats en una posició molt semblant a la de les ballarines de la dansa d'Iba. També observem aquesta posició en les ballarines en rotllana d'una ceràmica d'època micènica que es mostra en l'apartat 2.3.

92. Així ho interpreta Hickmann (1956, 134).

93. També cal destacar dos tipus més de dansa que disposen de diversos exemples: la de parelles i la ja esmentada dels miralls (també hathòrica). D'aquestes danses, vegeu la reconstrucció que en fa Hickmann (1956, 117-150) a partir de les escenes de les mastabes de Mereruka i Iymery.

94. Zoffili fa un recull i assaig de reconstrucció de la vestimenta egípcia i els ornaments personals a partir de les representacions pictòriques i els gravats parietals. Vegeu el patró de la ballarina amb borla a la pàgina 139 del seu llibre.

95. Aquest papir, descobert el 1858 a Luxor, està datat en el Segon Període Intermedi. Fa 5 m de llarg per 33 cm d'alt i està escrit en hieràtic. És la còpia feta per un tal Ahmes d'un text perdut de la XII Dinastia, concretament del regnat d'Amenemes III. És el millor exemple que es conserva sobre matemàtiques de l'antic Egipte.

96. Cal no confondre'l amb l'ull d'Horus o ull *udjat*, ull esquerre que Horus perdé en lluitar contra Set, i que és lunar.

97. La seva missió és vigilar l'actitud dels homes, mantenir-los dins de l'ordre i observant la *maat*.

98. En una tomba apareix una frase que diu que el seu propietari «ha ballat com els planetes del cel» (vegeu Manniche 1991, 12).



Figura 41. Escena amb dansa d'Iba procedent de la tomba de Nenjefetka, a Saqqara (V Dinastia).  
 FONT: Silverman 2004, 102.

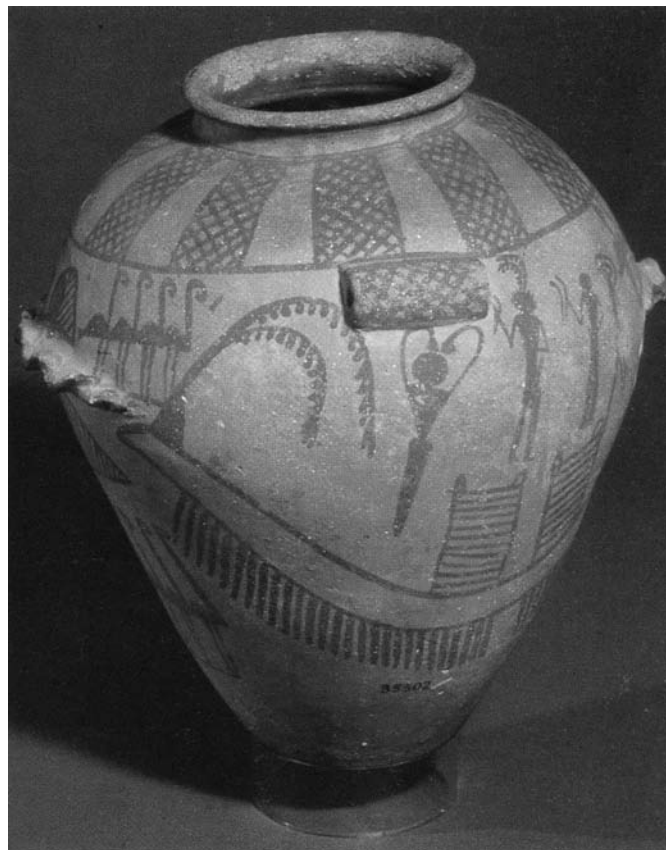


Figura 42. Ceràmica del període de Nagada II amb imatge de ballarina que recorda la posició de la dansa d'Iba. L'acompanyen personatges masculins amb bastons d'entrexoc o bumerangs.  
 FONT: Spencer 1993, fig. 22.



Figura 43. Detall de ritual funerari. Ceràmica de Dípilon (760 aC, Museu Arqueològic Nacional d'Atenes). FONT: Holtzmann i Pasquier 1998, fig. 31a.

La coreografia de la dansa d'Iba va acompanyada d'uns cants d'invocació a Hathor en què es demana que la deessa s'endugui el finat al més enllà i el guiï. Pérez Arroyo (2001, 255) recull aquest text<sup>99</sup> de la tomba d'Idu:

Sigues saludada en vida, oh Hathor.  
Que els estats del teu ka s'alegrin, perquè  
[resplendeixes] com l'or.  
Oh tu, aquella que estima la perfecció.

En els cants també s'invoca el ka del difunt, se l'alimenta amb les ofrenes i se l'avisava que ha de fer el camí amb la deessa al més enllà com un esperit il·luminat. El ritual del cant i la dansa serveix, doncs, per contactar amb la divinitat, per aconseguir que efectui el miracle de la resurrecció i per celebrar el retorn del difunt.

A l'estela sud de la tomba de Neferhotep a Tebes trobem el text següent:

Pugui tenir una barca per anar cap a l'Oest, al país dels justificats. Que el bestiar m'estiri i que les cantants caminin davant meu fins a la Vall. Que hi hagi un lector i un grup de respondores entre els nens de les serventes de la casa.

El text conté pràcticament tots els elements necessaris en el ritual funerari perquè l'ànima del mort arribi a la porta d'Hathor i entri a l'altre món. Les respondores serien les ploramorts, que rendeixen culte al difunt i pronuncien laments durant el seu camí<sup>100</sup> cap a l'oest.

99. Que traduïm al català.

100. Que en el supòsit d'un rei seria una navegació funerària. Vegeu Werbrouck (1938, 128).

Barahona (2000) apunta la capacitat de la música en determinades situacions per provocar el trànsit. Esmenta com a exemple el moment de l'«obertura de la boca», que té com a finalitat anar a cercar el ka del

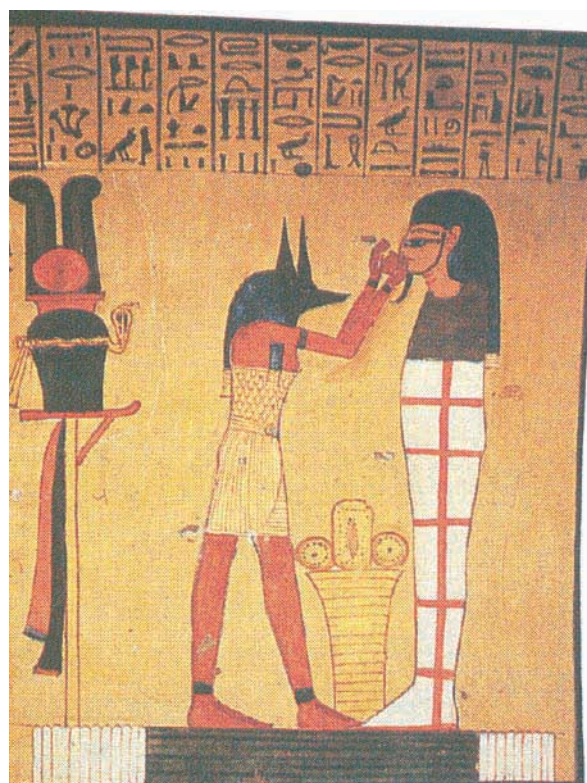


Figura 44. Escena de l'obertura de la boca, procedent de la tomba d'Inerja, a Tebes (XX Dinastia). FONT: Silverman 2004, 141.

mort –de la mà del sacerdot que entra en trànsit– i portar-lo a la cerimònia. L'efecte es produiria amb l'ajut d'una música rítmica repetitiva o mitjançant un cant melòdic que sacerdots entrenats i en plena concentració executarien per entrar en un estat místic mentre es reciten determinats textos sagrats. L'acció ritual se serveix de text i música per comunicar amb el més enllà i obrar la màgia.

Pérez Arroyo (2001, 336-337) compara la dansa

d'Iba amb el joc del senet,<sup>101</sup> en què set ballarines recorrien les 30 caselles que representen els dies del mes, repartides en tres fileres de 10.<sup>102</sup> Les figures, representades per les ballarines, farien passar –probablement amb compàs binari– el *ka* del difunt vers la porta d'Occident, i d'aquí al més enllà. Es diu que a l'oest d'Abidos hi havia una esplanada a la muntanya per on lliscava la barca del Sol al final del dia i també ho feia l'ànima dels morts.<sup>103</sup>



Figura 45. Representació del joc del senet en un papir del sacerdot Heritor (regnat de Ramesses XI, 1099-1069 aC). FONT: Bongioanni 2001, 49.

101. Joc egipci semblant a les dames.

102. Les tres setmanes, de deu dies cada una, en què es dividia el mes egipci. De fet, en nombroses representacions, el nombre de figures és cinc per jugador. D'altra banda, en la dansa d'Iba veiem normalment cinc ballarines, en comptes de set.

103. Independentment de la localitat on haguessin estat enterrats els difunts.



Les il·lustracions pictòriques i gravades a les parets de les tombes de membres reials, alts dignataris i persones influents ens mostren un compendi d'imatges sobre la vida i la mort. A més del currículum de la persona enterrada i la figuració de la seva persona i els membres de la seva família, s'hi veuen representades imatges de la seva vida quotidiana, especialment en un conjunt de llenços figuratius d'estil sinòptic que recullen tot allò referent a la mort i a l'altre món. Aquest conjunt comprèn els rituals funeraris, els textos sagrats i el viatge al més enllà, que inclou el judici d'Osiris amb el pes del cor del difunt i la presència dels 42 jutges d'Egipte. És com un gran teatre amb diferents escenaris bidimensionals que, malgrat la característica manca de perspectiva, amb vistosos colors i màxima vivesa, fan l'efecte de reproduir dinàmicament les accions que ens mostren, com si els personatges tornessin a la vida. Fins i tot l'àmbit tombal té un caràcter escènic, per la dimensió representativa de les imatges que conté. Ens representa el *drama de l'eternitat*.

Hi ha unes pautes i uns continguts en la representació que són comuns a totes les tombes, evidentment amb variants (mancances o afegitons) segons l'època del monument o el rang de la persona enterrada.

Gràcies a la riquesa de detalls i a les referències escrites, podem reconstruir el procés del ritual funerari. Se'n tenen clars els elements i aproximadament l'ordre cronològic, però hi ha aspectes que no es poden definir de manera exacta. Un és la simultaneïtat o no d'algunes escenes que apareixen dins del mateix enquadrament. L'altre és la manera com realment es desenvolupava l'acció, per tal com la mà del gravador ens pot oferir una visió subjectiva o no prou precisa d'allò que s'esdevé veritablement. Manniche (1991, 9) es qüestiona els coneixements musicals dels pintors i els gravadors egipcis, i per tant es pregunta què hi ha de substancial en les imatges que versen sobre aquest tema, atès que la informació literària sobre la música és escassa.

Finalment, resta qüestionar la motivació d'aquestes representacions. D'entrada hauríem de descartar

que els autors de les imatges tinguessin una intenció artística. Aquesta intenció també sembla absent de la resta d'obres que aquesta civilització ha lliurat, independentment de la consideració estètica que hagin tingut posteriorment en el judici dels experts. La majoria dels estudiosos coincideixen, però, a veure en aquestes representacions més aviat els conceptes de *funció* i *contingut*.<sup>104</sup>

Globalment, el disseny de les escenes pren la forma d'un compendi de situacions expressades amb un llenguatge iconogràfic tipificat, fins i tot simbòlic, i per tant ple de continguts establerts convencionalment.<sup>105</sup> Plasma i comunica pràctiques, tradicions i creences: uns continguts que canvien ben poc al llarg de la història dinàstica. La idea que es desprèn sempre és la mateixa; és a dir, la perpetuïtat de l'existència.

Aquests elements iconogràfics —que es retroben constantment en l'àmbit funerari— són els signes d'una *escriptura objectual*; és a dir, una ampliació en dimensió i matisos de l'escriptura jeroglífica,<sup>106</sup> en què els signes són acompanyats en aquest cas pel context al qual pertanyen: la seva situació, el seu escenari. Les accions queden, així, immortalitzades. Les imatges pintades són, en definitiva, una ampliació de l'escriptura.

Els continguts són expressats, doncs, per les paraules i per les imatges. Les paraules són les lletres dels cants i els textos sagrats que cal cantar o bé recitar perquè el difunt pugui fer el viatge exitós, salvant els perills del camí. Fins i tot la forma dialogada dels textos sagrats fa pensar en una lectura dramatitzada en ocasió de la cerimònia funerària. I per a la posteritat, les imatges mostren els llocs i els actors que fan possible que tot allò que es pronuncia es faci realitat. En conclusió, l'acció —en un sentit teatral— es duu a terme, figuradament, amb la fusió de paraula i imatge. *Jeroglífic* (de *hieró-glyphikós*) significa 'gravat sagrat sobre pedra'. L'escriptura és el do sagrat que Tot lliurà a la humanitat. Pronunciar les paraules té el poder màgic de fer real allò que expressen.<sup>107</sup> L'interior de les tombes, quan s'il·lumina, ens mostra l'acció.

104. Vegeu, per exemple, Werbrouck (1938, 152).

105. Sobre les formes de representació i la interpretació de l'art egipci, vegeu Baines (2007, especialment, 207-337).

106. Més esquemàtica en formes i sintètica en significats quan és simple escriptura, valgui la redundància.

107. Un altre exemple de l'efecte màgic de determinats elements relacionats amb el més enllà són els *uixebti* ('els qui responen'), que es col·locaven en un recipient de l'aixovar funerari per actuar —un cada dia de l'any— en el lloc del mort i dur a terme les seves tasques quotidianes.

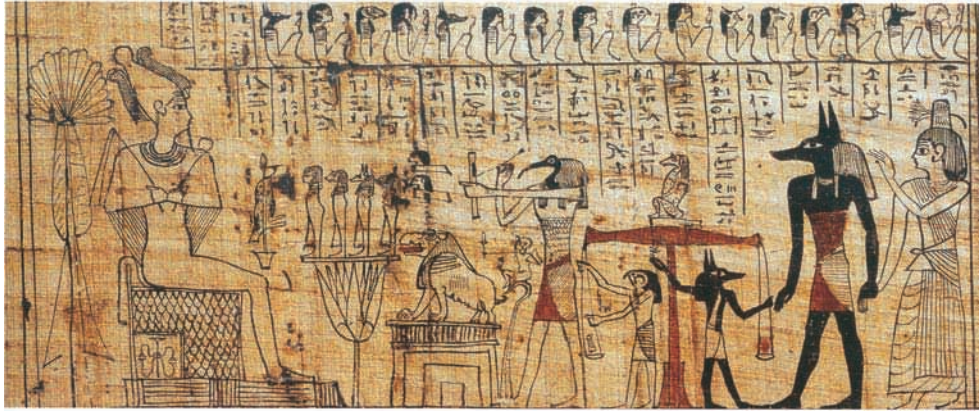


Figura 46.  
Representació del  
judici i el pes  
del cor de la  
persona difunta  
davant d'Osiris.  
FONT: Bongioanni  
2001, 45.

Entre els elements presents a les parets de les diferents cambres d'aquests sepulcres –amb l'estructura de sojorns del més enllà– podem trobar al·lusions diverses: el banquet, el seguici fúnebre, l'embalsament (en què també tenia cabuda la dansa), el reclam del *ka* del difunt, la invocació a la Senyora d'Occident, el viatge, el judici amb el pes del cor del finat, etc.

Silverman (2004, 118-119) fa al·lusió a la relació entre el cicle solar i el món funerari. El Sol, en el qual descansa i reneix Osiris, travessa el cel en la seva barca i s'emporta les ànimes.

A més de les fórmules màgiques que ajuden el difunt a fer el seu trànsit sense perills, cal destacar en les representacions la compareixença de músics cantant o tocant instruments, d'interpres de ritmes picant amb les mans i de dansaires –com ja hem vist– associats a la taula d'ofrenes. A prop hi ha representada la persona titular de la tomba, que assisteix a l'acte. Mitjançant els cants s'invoca el déu perquè s'endugui el *ka* del traspassat al més enllà.

Un fragment de gravat procedent d'una tomba de Sakkara de la XIX Dinastia conservat al Museu del Caire permet veure una escena de la comitiva fúnebre que acompanyava un difunt. A l'esquerra, es mostren unes dones amb robes transparents que ballen mentre toquen el tamborí; n'hi ha que giren el cap enrere i fan voleiar els cabells. Dues nenes les acompanyen ballant mentre toquen uns bastons llargs. A la dreta, arriben dos homes amb un bastó que saluden amb un braç. Dues fileres de tres homes els segueixen amb passes llargues i els braços alçats al cel. Podria tractar-se de la capçalera que obre pas al seguici fúnebre,<sup>108</sup> seguit segurament del sarcòfag, els familiars i les ploramorts. L'atmosfera que envolta les danses fúnebres és reposada i misteriosa al mateix temps. L'acom-

panyament sol ser només de percussió: amb tamborí o picant de mans; també hi pot haver el sistre.

Diodor (*Bibl. I, 92*) descriu el que succeeix quan el difunt ja està embalsamat; la narració és evocada en les imatges de nombroses tombes conegudes:

Quando el cuerpo está dispuesto para su enterramiento, los parientes anuncian con antelación el día del funeral a los jueces y a los parientes y amigos del difunto, y afirman, diciendo el nombre del finado, que «va a cruzar el lago».<sup>109</sup> Después, una vez que se presentan los jueces en número de cuarenta y dos y toman asiento en un hemicírculo junto al lago, es arrastrada a la orilla la baris, que ha sido preparada previamente por los que están al cuidado de esto, y que está a cargo de un barquero llamado en la lengua egipcia Carón. Por esta razón ellos dicen que antiguamente Orfeo, tras arribar a Egipto y presenciar esta costumbre, inventó sus relatos míticos acerca del Hades, imitando unos e inventando él mismo otros por su cuenta. Pero acerca de esto escribiremos detalladamente un poco después. Pues bien, una vez arrastrada la baris al lago, la ley permite a todo el mundo presentar acusaciones, y entonces, si alguien se adelanta y lo acusa, demostrando que ha vivido malvadamente, los jueces dan a conocer a todos su decisión, y el cuerpo se ve privado del funeral tradicional; pero si parece que el acusador lo hace injustamente, viene a caer en grandes castigos. Cuando ningún acusador comparece o, tras presentarse, es convicto de acusar en falso, los parientes cesan en su llanto y elogian al difunto. Nada dicen, como los griegos, acerca de su linaje, pues entienden que en Egipto todos son igualmente nobles, sino que, tras hacer un repaso a su crianza y formación desde la infancia, destacan su piedad y justicia una vez llegado a hombre, así como su continencia y demás virtudes, y piden a los dioses de abajo que lo reciban entre los justos. La multitud asiente y exalta el buen nombre del muerto como el de quien

108. En episodis d'aquest tipus, els sacerdots acompanyen el seguici emmascarats amb la imatge de l'animal relacionat amb el seu déu, sens dubte un reducte de l'antic totemisme.

109. El llac Moeris, que presenta un indubtable paral·lelisme amb la llacuna Estígia dels grecs. Més endavant es parla del barquer que transportava les ànimes.

va a vivir la eternidad en el Hades en compañía de los justos. Los que tienen sepulturas particulares depositan el cuerpo en la cripta asignada, pero los que no construyen un nuevo aposento en su casa y colocan el sarcófago apoyado en la más firme de las paredes [...].

A les parets dels sepulcres sovint és retratada la comitiva de dones ploramorts que assistien al moment de la mort i acompanyaven la desfilada, formada pels parents i amics del traspassat. Ho veiem en un papir del *Llibre dels Morts* de l'escriba reial Ani (XIX Dinastia): l'esposa plora la mort del seu marit davant de la seva mòmia i del déu Anubis, alhora que un grup de ploramorts fa mostres de dol amb els seus laments (Silverman 2004, 86). També ens en parla Heròdot (*Hist.* II, 85):

Els seus laments i cerimònies fúnebres són les següents: quan en una casa falta una persona d'una certa consideració, tota la nissaga femenina d'aquesta casa

s'empastifa amb fang el cap o fins i tot el rostre; després, deixant el mort a casa, fan tombs per la ciutat, colpejant-se, amb el vestit cenyit a la cintura i mostrant els pits, i amb elles totes les parentes. Per una altra part, es colpegen els barons, també ells amb roba cenyida a la cintura. Fet això, porten el cadàver a embalsamar.

Werbrouck féu un estudi dels gestos i les postures de les ploramorts i assegura que les posicions són sempre les mateixes al llarg dels períodes dinàstics. Pel que fa a la indumentària d'aquestes dones, seguint el patró marcat per les mateixes Isis i Neftis, se les observa habitualment cobertes amb un vestit blanc llarg i estret (més ample a la base) i portant una cinta al front lligada darrere dels cabells, que són llargs i estesos en signe de dol. Entre el Regne Antic i el Regne Nou es posen de manifest canvis en els vestits, que prenen una coloració gris blavosa i es tornen més amples i amb plecs. A més, se subjecten sota les axelles i deixen els pits i les espatlles al descobert.



Figura 47a

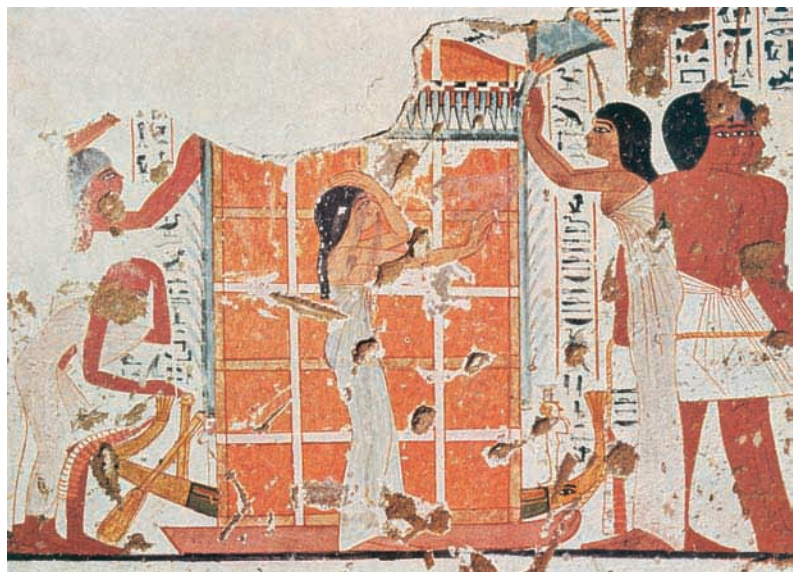


Figura 47b



Figura 47c



Figura 47d

Figures 47a, 47b, 47c i 47d. Diferents escenes de ritual funerari amb ploramorts; a i b, procedents de la tomba dels escultors Ebamon i Ipuki a Tebes; c i d, en una escena de la tomba del visir Ramosis també a Tebes. Font: Lange *et al.* 1968, lám. XXVIII i XIX.

També es constaten algunes variants de les postures bàsiques. Cal destacar, però, la quasi inexistència d'aquests personatges a les tombes del Regne Mitjà.

En general, el conservadorisme de les imatges ens demostra que obeeixen a un codi de gestos que aquestes dones empraven mentre es pronunciaven unes paraules. Aquests codis ja estaven establerts com a mínim des de la IV Dinastia. Des d'aleshores contenen totes les actituds i posicions que perdurarien fins al Regne Nou, pràcticament sense modificacions ni creacions individuals. D'aquesta època són dignes d'esment les imatges de la tomba tebana de Hery (d'inici de la XVIII Dinastia). A la Baixa Època, en canvi, hi ha escassos exemples d'il·lustracions d'aquests personatges i, quan són presents, simplement copien les siluetes del Regne Antic o algunes del Regne Nou (Werbrouck 1938, 151 i 156).

No s'han conservat papirs amb els models o prototips, però podem observar les diverses postures a les il·lustracions com si fossin instantànies d'una progres-

sió determinada, prefixada, que segurament tenia la seva versió original en papirs o altres suports arxivables. El que no sabem és si es tractava de models figuratius estereotipats o de coreografies reals que s'executaven reiteradament de la mateixa manera i que els artistes aprenien així de generació en generació. Les figuracions molt probablement reflectien una sèrie de gestos en forma de seqüència que narrava simbòlicament les lamentacions d'Isis (acompanyada per Neftis) per la mort d'Osiris, traslladades aquí al cas concret d'un mortal que, en passar a l'altra vida, s'identifica en un sentit figurat amb el déu sacrificat. Tal com apunta Werbrouck (1938, 8-9), les germanes divines esdevenen les ploramorts per excel·lència, que acompanyen Osiris amb gestos i paraules per vetllar-lo. Isis era la gran ploramort i Neftis la petita ploramort. Totes dues serien les patrones de les ploramorts egípcies.

Aquestes dones ploraneres, que en egipci s'anomenen *drt*, de vegades són representades en forma de falcó.<sup>110</sup> Els seus planys es podien haver pronunciat

110. És així a la tomba de Sennedjem, a la de Nebenmat, en alguns llibres dels morts i a les *Cançons d'Isis i Neftis* (Werbrouck 1938, 9).

de forma responsorial, a la manera de dos cors alternats, segons el model dels cants de les deesses.<sup>111</sup>

El seguici de ploramorts, amb els seus gestos, les seves expressions, les seves parades i els seus crits tindria l'aspecte d'una coreografia sobre la mort, el dolor i la desesperació; en definitiva, seria una dansa ritual.<sup>112</sup> Aquest acompanyament no devia mancar a la passió d'Abidos, amb un caràcter dramàtic d'explicació i reflexió alhora, com els cors dansats de l'antic teatre grec. Es podria dir que els egipcis aconseguien veritables obres artístiques sense ésser-ne conscients o sense perseguir-ho premeditadament. Els interessava més la claredat que la bellesa. Els elements indicats hi són per la seva funció i el seu propòsit, i en

general no tant per commoure els sentiments dels espectadors o amb una finalitat estètica.

Si observem les diferents imatges on apareixen, veiem que aquestes dones solen estar en grup, de vegades ajuntades de tres en tres o per parelles. Les posicions varien segons si estan amb les extremitats estirades i dempeus, assegudes o ajupides a terra. Els braços solen estar doblegats, tot i que de vegades es presenten en creu. Podem individuar les postures generals següents:

- Amb els braços doblegats en angle de 90° davant la cara i les mans corbades vers el cap.
- Amb els braços doblegats en angle més obert i amb les mans adreçades endavant, com si fos per rebutjar un perill o la mort.

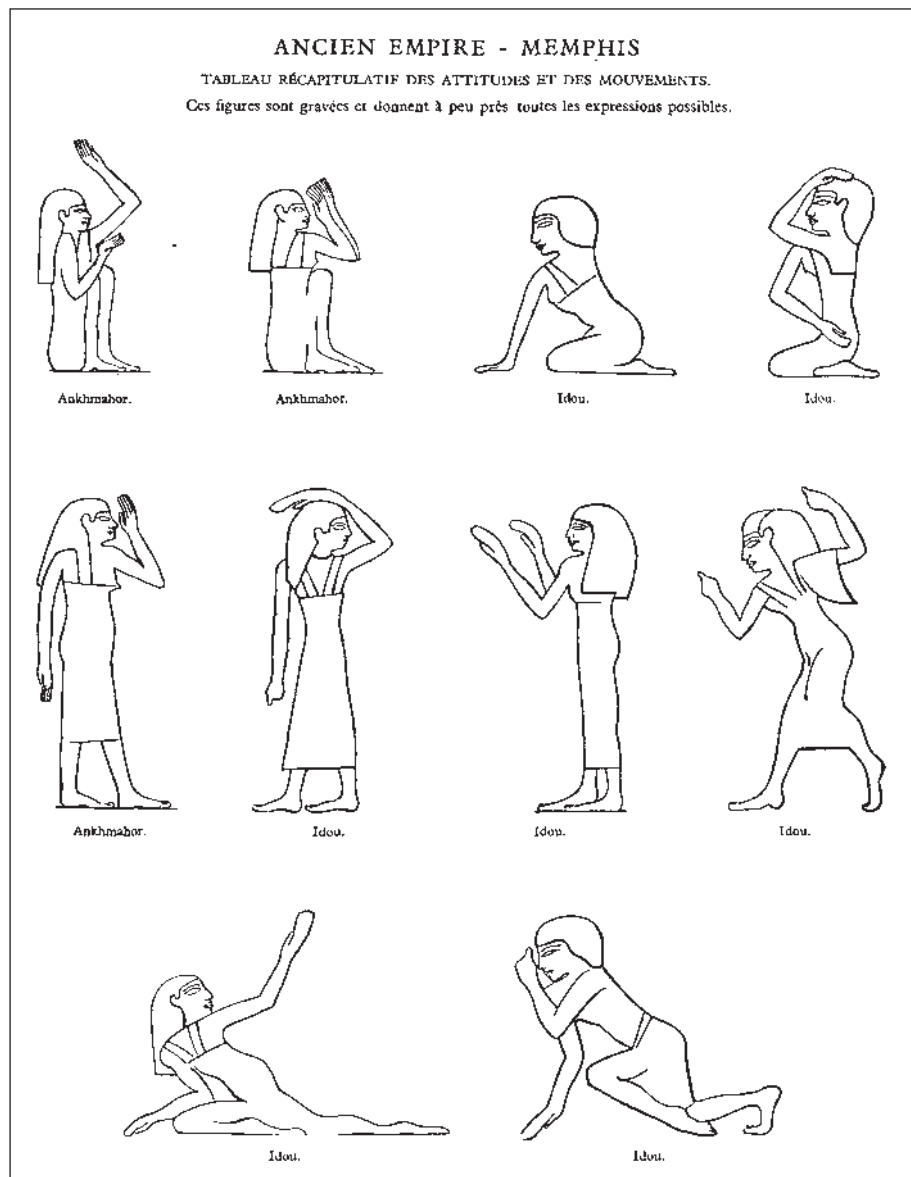


Figura 48. Recull de gestos de ploramorts del Regne Antic. FONT: Werbrouck 1938.

111. Wiedeman, a Werbrouck (1938, 11-12).

112. Segons Lagrange (1997, 21-22), les ploramorts de l'Egipte actual encara es fan ressò dels temps antics, igual que els viatges iniciàtics dels *maddâhs*.

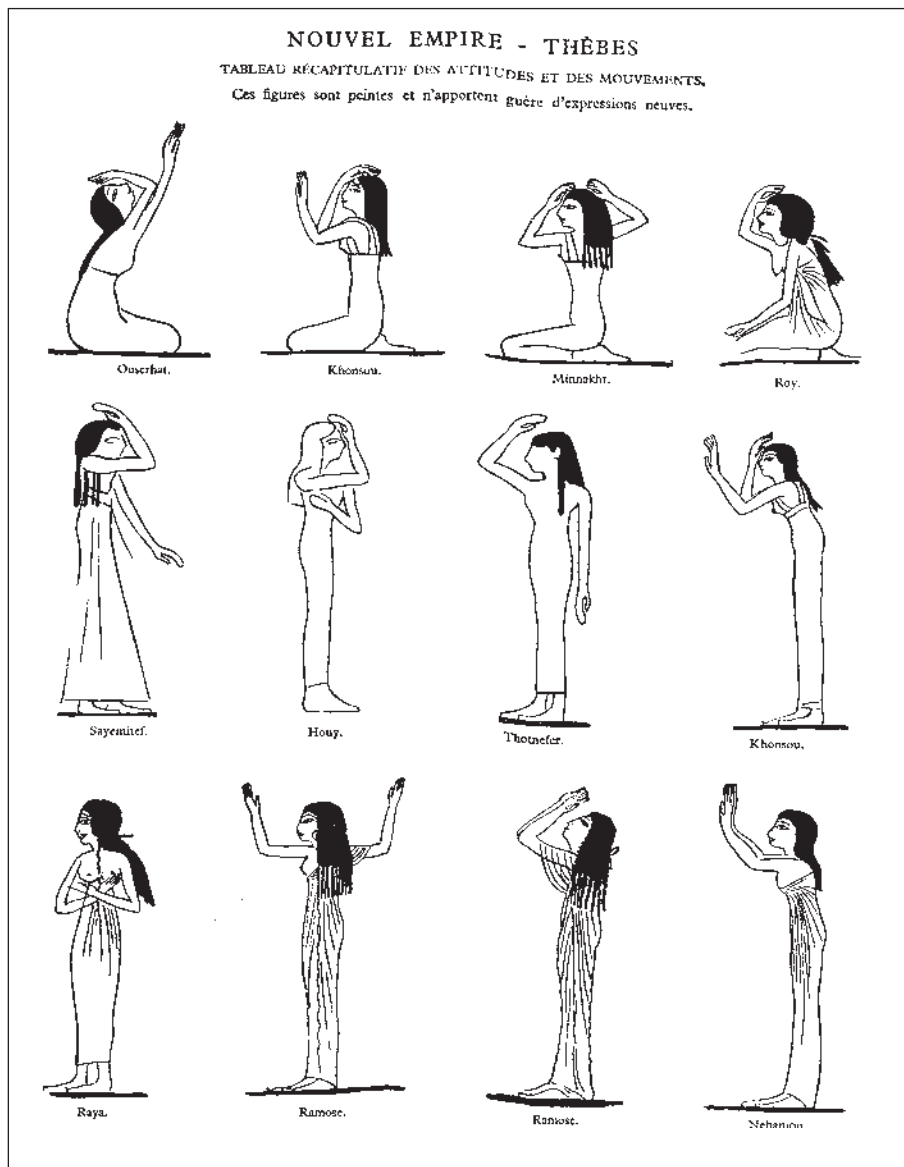


Figura 49. Recull de gestos de ploramorts del Regne Nou. FONT: Werbrouck 1938.

- Amb el tors lleugerament doblegat endavant (rarament enrere), els braços doblegats en angle més tancat i les mans vers el cap o els ulls.
- Assegudes amb un braç doblegat i la mà recolzada sobre el cap mentre l'altra mà reposa sobre la cuixa i el genoll.
- Ajupides o agenollades amb el braç dret o l'esquerre alçat i tocant el cap amb la mà.

La cara acostuma a ser inexpressiva en les il·lustracions, tret d'alguns casos en què s'indiquen llàgrimes sota els ulls. Aquestes són evocades mitjançant una ratlla que creua la cara o amb tres o quatre traços petits sota l'ull (com el jeroglífic que representa precisament aquesta forma). La boca és closa. De vegades, el cap s'inclina lleugerament cap al cel. Les ploramorts es poden presentar en posició estàtica o en seqüències de grups que probablement caminen. És freqüent l'agrupació cohesionada de cinc ploraneres en el seguici fúnebre.

En realitat, les combinacions possibles de moviments sobre la base d'aquestes figures són infinites. De totes les observades, l'actitud o gest dels braços alçats sobre el cap en expressió de dolor i impotència apareix com un model constant en què es mostren els braços angulosos i les mans crispades. Aquesta actitud, que serveix per exclamar súplica i dol, és present tant en ceràmiques prehistòriques egípcies com més enllà en el temps i la geografia. I és que la tradició de les dones ploramorts és pròpia també d'altres terres mediterrànies. Per exemple, hi ha imatges semblants a Creta, on s'han descobert figures de ceràmica de dones en posició d'adoració o súplica. Les trobem així mateix a les il·lustracions de tema sepulcral de la ceràmica de Dípilon, que hem presentat en pàgines precedents. En darrer lloc, s'han d'esmentar diverses representacions de terracota gregues del segle IV aC que conserven algunes de les postures de les ploraneres egípcies que hem vist.



Figura 50. Figuretes de terracota d'època minoica (Museu de Càndia [Heraklion, Creta]).

Finalment, farem referència a un altre detall. Les escenes de les tombes ens mostren elements relacionats amb la deessa Hathor, que entre altres coses era una divinitat de la música. La recitació o el cant de textos sagrats, dels quals queda constància en les inscripcions conservades, té com a finalitat invocar-la perquè s'endugui el *ka* del difunt. Prop dels textos veiem reproduïdes les figures de noies picant uns ritmes amb les mans i, tot seguit, unes ballarines interpretant la dansa d'Iba. En algunes il·lustracions podem observar alguns elements inherents a Hathor i propis del ritual funerari. Són el sistre<sup>113</sup> i el *menat*. Aquest darrer pren la forma d'un fal·lus enganxat en un collaret. És una espècie de sonall, encara que no es considera un instrument musical pròpiament, sinó tan sols un objecte de culte. És inevitable pensar en els personatges itifàl·lics dels ritus dionisiacs i en els bastons de les mènades, dels quals penjava també un



Figura 51. Figures gregues de terracota que representen ploramorts (Museu de Sítia, Creta).

membre viril. Manniche (1991, 58) apunta que Hathor era la receptora dels fal·lus votius i assistia els naixements divins i els reials. Aquest atribut, per tant, reforça el vessant de la deessa pel que fa a la fertilitat i la maternitat. D'altra banda, el sistre, en la modalitat de *náos*, tenia com a propietat que la deessa podia allargar la vida i destruir els enemics (Hickmann i Manniche 1989, 44).

En definitiva, es podria concloure que el funeral (o ritual funerari) era per als antics egipcis el *drama del futur*, una acció definida per un conjunt de pràctiques que representen el triomf de la vida sobre la mort, el final d'un cicle i l'inici d'un altre, sense solució de continuïtat.

113. Aquest també el podem trobar en el context de banquets, tal com mostra una escena d'una tomba de Beni Hassan.



A Egipte regien com a mínim dos calendaris: el civil i el lunar.<sup>114</sup> Es parla de l'existència d'un altre calendari lunar antic, però no se n'ha demostrat l'ús. De fet, es considerava el calendari lunar com a impràctic per comptar períodes de temps prolongats.

L'any civil egipci, *rnpt*, tenia 365 dies, aproximadament. Estava dividit en 12 mesos de 30 dies cada un, per influència dels 30 dies dels mesos lunars. S'hi afegiren 5 dies per poder trobar una coincidència amb la rotació de la Terra. S'anomenaren epagòmens o epagomenals<sup>115</sup> i eren dies festius: *Hrw rnpt*, dedicats a celebrar el naixement dels protagonistes del mite d'Osiris.<sup>116</sup>

Els dies es dividien en 24 intervals, equivalents a les nostres 24 hores, i alhora en dues parts de 12 hores, per a la nit i per al dia, encara que lògicament les hores de llum variaven segons el moment de l'any.

L'any començava quan, just després d'estar en conjunció amb el Sol, l'estrella Sírius (Sotis en grec, *spdt* en egipci) apareixia a l'alba per l'horitzó oriental després d'haver estat invisible durant un període. Aquesta aparició s'esdevenia cada 365,256 dies pel 19 de juliol. Sírius és l'estel principal de la constel·lació del Ca Major. Té el doble de grandària que el Sol i és l'estel més brillant del firmament. És de color blau, i al seu voltant gira un estel blanc, el Sírius B, cinc vegades més petit que la Terra. El que no és clar és el punt del país des del qual s'observava l'aparició d'aquest astre.

Aquesta estrella, en la iconografia, té l'aparença d'una dona amb un disc, una corona de plomes i una estrella al cap. Està dempeus dins d'una barca i la sol acompanyar un gos. Segons la tradició, Sotis guiava el rei en el més enllà i s'hi unia per fer néixer l'estrella del matí. Pel fet de coincidir amb l'inici de la inundació, i per tant de l'any, era anomenada La Brillant de l'Any Nou. Fou esposa de Hapy i es relacionà amb les bones collites, per la qual cosa era considerada deessa de la fecunditat, de l'agricultura i del temps. En això estava assimilada a Isis. Hi tenia relació també Osiris (representant d'Orió), que aportava el llim

fertilitzant a la terra. En el més enllà, participava en el naixement i el renaixement.

El matemàtic Teó d'Alexandria (segona meitat del segle IV dC) es basà en la sortida de Sírius de l'any 139 dC i en el fet que transcorria un any de desfaseament cada 1.460 anys de successió de l'any egipci de 365 dies per establir l'inici del calendari en el 4241 aC. Correccions posteriors fan concloure que la data fou, en realitat, el 4236 aC. Ens ho explica un contemporani seu (o lleugerament posterior) conegut com l'Anotador de Teó:

Atès que l'any que ens han donat els grecs o els alexandrins és de 365 dies i quart, i que el dels egipcis té, com hem dit, només 365 dies, és evident que en el transcurs de quatre anys l'any egipci avança l'alexandri en un dia, i que en el curs de 1.460 anys ho fa en 365 dies, és a dir, en un any egipci. En aquest moment, els alexandrins i els egipcis assenyalen una altra vegada l'inici del seu any junts, i també el dels dies i els mesos [...]. Aquest *apokatástasis* s'esdevé cada 1.460 anys des d'un començament esdevingut el cinquè any del govern d'August, fet pel qual des d'aleshores els egipcis han tornat a guanyar un quart de dia cada any.

El calendari civil egipci era el més conegut.<sup>117</sup> Derivava de les necessitats agrícoles, religioses, socials i administratives. La seva invenció es remunta al començament del tercer mil·lenni aC, coincidint amb el màxim desenvolupament de l'escriptura jeroglífica. Se sap que, com a mínim, ja estava en ús en temps del darrer faraó de la IV Dinastia, Xepsekaf (2472-2467 aC). L'adjectiu de *civil* és present per primera vegada en el capítol 18 de *De die natali* de Censorinus (239 dC), en què es parla d'un any de 365 dies sense cap d'extraordinari:<sup>118</sup>

[...] però la lluna no pertany al Gran Any dels egipcis, que en grec s'anomena *kunikón* i en llatí *canicular*, perquè el seu començament es pren quan, el primer dia del mes que els egipcis anomenen *Toth*, l'estrella del gos apareix. El seu any civil té 365 dies sense cap d'intercalat. Així, un quadrienni és per a ells un dia més

114. Sobre el tema dels calendaris, vegeu Clagett (1995, 1-48), Lull (2005) i Sánchez Rodríguez (2000, 59-71).

115. 'Els que van darrere'.

116. Vegeu el capítol 7.

117. Fou anterior al julià i al gregorià. El julià fou decretat l'1 de gener del 45 aC per Juli Cèsar i era, si fa no fa, una repetició del calendari alexandri. El gregorià (l'actual) és fruit de la modificació del julià que efectuà el papa Gregori XIII l'any 1582.

118. La traducció és nostra.

curt que un quadrienni natural, i així s'escau que en 1.461 anys [civils] es torna al mateix punt de partida. Aquest any també el coneixen uns com *heliakos* i altres com *Any de Déu* [...].

El papir matemàtic Rhind 2 (del Segon Període Intermedi) parla explícitament de 365 dies l'any. Sánchez Rodríguez opina que el calendari civil s'inaugurà en el quadrienni 2781-2778 aC.

Els cinc dies epagòmens afegits als 360 dies que completaven les tres estacions, eren anomenats *els que estan per damunt de l'any* o també *naixement dels déus*: Osiris, Horus, Set, Isis i Neftis. En copte s'anomenaven *piabot nkoyxi*, 'el petit mes'. Aquests dies són esmentats ja a la tomba del funcionari Nekankh, que visqué entre els regnats de Menkaure i Userkaf (Regne Antic) i deixà escrit el repartiment de les funcions sacerdotals dels seus familiars. També s'esmenten en els textos de les piràmides (especialment en les V-VI dinasties):

#### PT 1961

El príncep ascendeix en una gran tempesta des de l'horitzó interior; ell veu la preparació del festival, la manufactura dels brasers, el naixement dels déus davant teu en els cinc dies epagòmens [...].

Com ja s'ha dit, les setmanes eren de deu dies. Les tres de cada mes s'anomenaven *primera*, *mitjana* i *darrera*. N'hi havia 36 en un any, doncs. El desè dia era festiu:

#### Estela del l'any 8 de Ramesses II

He omplert per a vosaltres els rebosts amb tota mena de coses: dolç, carn, pastissos, sandàlies i vestits per a tot l'any, i perfums per ungir els vostres caps cada deu dies.

Durant el Regne Antic i el Mitjà, els mesos no tenien noms, sinó que es numeraven; també els dies del mes es numeraven, tret del dia 30, anomenat *argy*. Així doncs, en una inscripció amb datació calendàrica podem llegir:

Any 21, III mes d'Akhet, dia 1, sota la majestat del rei Sheshonq. [XXII Dinastia]

Els mesos adquiriren nom en el Regne Nou i mantingueren la seva denominació els textos arameus, els grecs i els coptes. Alguns d'aquests noms eren dedicats a divinitats: Tot (*Dhwty*), Amenhotep I divinitzat (Phamenoth: *Jmnw-Htp*), Hathor (*Athyr*). En general, els noms dels mesos d'aquest calendari provenen del calendari lunar.<sup>119</sup> En qualsevol cas, sembla que el costum d'anomenar els mesos el promogueren els faraons estrangers de domini

119. Recordem que Tot era un déu lunar.

persa i no es generalitzà a Egipte fins a l'època ptolemaica.

En determinats dies de l'any calia fer ofrenes a un temple o una tomba. La llista més extensa que es coneix està gravada sobre el mur sud del temple funerari de Ramesses III a Medinat Habu. Una altra llista la trobem a l'estela de Buto de Tutmosis III, que mostra les ofrenes en ordre cronològic. La capçalera de la inscripció mostra el faraó fent ofrena a la deessa Uadjet, senyora de Buto. Hi havia ofrenes relacionades amb el cicle de la Lluna i altres per a determinar festes del calendari civil. Destacaven les ofrenes del darrer dia de Shemu, que era el darrer de l'any (*mswt tp*: dia 360). Les més abundoses, però, eren les que s'oferien el dia d'any nou, *wp rnpt* ('el que obre l'any'), que era el dia I d'Akhet. La festa coincidia amb l'aparició de Sírius.

Altres llistes i calendaris són presents a:

- Papir Ebers (darrer quart del segle XVI aC, any 9 del regnat d'Amenhotep I)
- Sostre astronòmic de la tomba TT 353 de Senenmut, a Deir-el-Bahari (segon quart del segle XV aC)
- Clepsidra de Karnak (primera meitat del segle XIV aC)
- Sostre astronòmic del Ramesseum (segle XIII aC)
- Taula calendàrica del Caire núm. 86.637 (potser del segle XII aC)
- Fris astronòmic d'Edfu (segona meitat del segle II aC)

La informació recollida en aquestes llistes ha permès reconstruir els noms dels mesos de l'any civil.

Amb el decret de Canop (actual Abû Qîr, a la costa oest del delta del Nil i propera a Alexandria), s'imposà el calendari alexandrí o sotíac, que establí l'afegit d'un sisè dia epagomen cada quatre anys per resoldre el fet que cada any s'acumulaven hores addicionals respecte al calendari astronòmic (6 h per any). Aquest decret fou redactat després d'una reunió que se celebrà al temple dels déus Evergetes a Canop el dia 17 del mes de Tybi (primer mes de l'estació de Peret) de l'any 9 de Ptolemeu III, és a dir, el 7 de març del 238 aC. Hi participaren els caps dels sacerdots savis i altres caps religiosos convocats per fer la reforma del calendari. El dia afegit es col·locà després del cinquè i es consagrà als déus Evergetes. Es diu que la rivalitat entre els sacerdots féu fracassar la reforma, si bé aquest any alexandrí fou instituit a Egipte després de la conquesta romana el 30 aC, o el 26-25 aC, durant el regnat d'August. Vegem el text a continuació:

#### Decret de Canop (l. 17-22)

(l. 17) [...] cal celebrar també una gran festa quan sigui

necessari durant l'any en honor del rei de l'Alt i el Baix Egipte, Ptolemeu, que visqui eternament i estimat de Ptah (l. 18), i a la reina Berenice, déus benefactors, en els temples de les Dues Terres, és a dir, a tot el regne, [i aquesta festa s'ha de celebrar] el dia de l'orto helíac de Sírius, anomenat dia de l'obertura de l'any, tal com és designat en els escrits de la casa de la vida, i que correspon ara en l'any 9 al dia 1 del segon mes de *shemu*, en el qual se celebren les festes de l'obertura de l'any [...] (l. 19) [...] però si esdevé que la festa de l'orto helíac de Sírius canvia a un altre dia cada quatre anys, el dia de l'observació no s'hauria de canviar i caldrà que se celebri el dia 1 del segon mes de *shemu*, tal com ho fou l'any 9 [...] (l. 22) [...] per tant ara cal que es decreti que als cinc dies epagòmens s'ha d'afegir un dia abans de l'any nou (cada quatre anys).

En efecte, un fragment d'Estrabó (*Geogr.* XVII, 1, 46) del 25 aC parla de l'ús del calendari alexandrí:

Hom diu que els sacerdots de Tebes són en la seva majoria astrònoms i savis. És a aquests sacerdots que hom deu el costum de calcular els dies no per mitjà de la Lluna, sinó per mitjà del Sol, afegint cinc dies als dotze mesos de trenta dies. I a fi de completar un any sencer, atès que excedeix una fracció de dia, ells formen un període de temps compost per un nombre de dies o un nombre d'anys sencers perquè les fraccions de dia excedentàries, una vegada juntes, donin un dia sencer.

Convé afegir que l'any sotíac és més llarg que el solar en 0,0078 dies per any, és a dir, un dia més cada 129 anys. D'altra banda, l'any civil coincideix de nou amb l'any solar cada 1.507 anys. En aquell punt, l'any sotíac i el solar assoleixen una diferència d'11,68 dies.

Amb tot, el calendari de 365 dies romangué inalterat. També és possible que el calendari civil tingués en compte el curs del calendari sotíac de 365,25 dies. No hi ha consens entre els estudiosos, si bé la tendència és pensar que el calendari que prevalgué fou el fix de 365 dies.<sup>120</sup>

El calendari lunar és d'origen predinàstic, i potser estava en ús en el cinquè mil·lenni aC. Dividia cada mes en quatre setmanes, que corresponien a les fases de la Lluna (Clagett 1995, 4) o lunacions (Lull 2005, 84). Algunes inscripcions d'època ptolemaica es refereixen a la Lluna com a «aquell que renova la seva forma». Una prova de la seva existència és la denominació mateixa del concepte *mes*, *3bd*, que conté el jeroglífic del creixent lunar o que, fins i tot, l'empra com a abreviatura de *mes* (Clagett 1995, 7).

Segons Wells,<sup>121</sup> hi havia dos calendaris lunars predinàstics: el lunisolar i el luniestelar. El primer seria originari del Delta i tindria l'any nou situat al desembre, en el solstici d'hivern. El segon seria propi de l'Alt Egipte, estaria ajustat amb l'orto helíac i tindria situat l'any nou al juny. Wells pensa que el calendari luniestelar es devia adoptar a tot Egipte al final del quart mil·lenni aC. Aquest calendari tenia relació amb el cicle agrícola i el solar.

Hi havia diversos tipus de mesos lunars: dracòntic, anomalístic, tròpic i sinòdic. El més fàcil de calcular és el sinòdic. Dura 29 dies, 12 hores, 44 minuts i 2,9 segons, durant els quals la Lluna passa per quatre fases principals:

- 1) Lluna nova
- 2) Lluna creixent
- 3) Lluna plena
- 4) Lluna minvant

Entre una fase i una altra passen uns set dies; d'aquí el concepte de setmana. El calendari lunar era el principal entre els assiris, babilonis, hitites, hebreus, macedonis, grecs, perses i romans.

L'inici del mes lunar<sup>122</sup> s'esdevenia quan es veia per primera vegada el creixent lunar després de la posta del Sol passat el noviluni. Per als egipcis, però, el mes començava el primer dia sense Lluna, coincidint amb la conjunció del Sol amb l'astre lunar, o el darrer minvant abans de l'alba, ja que, en fer-se de dia, ja no era visible.

Segons Parker (1950), el calendari lunar afegia un tretzè mes cada tres anys per poder coincidir amb el dia d'any nou del calendari civil. Altrament, la suma dels dotze mesos lunars (de 29,53 dies cada un, en definitiva) donava un any de 354 dies. Això no obstant, no queden referències de l'existència d'aquest tretzè mes, ja que només es coneix el nom de 12 mesos lunars, alguns dels quals es repeteixen en els mesos del calendari civil. Tanmateix, els egipcis obtingueren una equivalència entre 25 anys civils i 309 mesos lunars. Això els permetia trobar dates civils en el calendari lunar. Dos documents d'Edfu del 140 aC i un paper del Louvre (núm. 7848) del segle VI aC presenten dates del calendari civil associades a dates del calendari lunar.

El calendari lunar es mantingué fins al període ptolemaic, però des de la implantació del civil quedà relegat a la pràctica litúrgica i determinà els festivals estacionals religiosos, per bé que fins i tot algunes festes seguien únicament el calendari civil.

120. Només hi ha vuit documents que esmenten l'aparició de Sírius.

121. A Lull (2005, 88).

122. Els dies del mes lunar tenien nom.

En conjunt, el calendari<sup>123</sup> resultava en certa manera de l'observació del cicle del Nil. Per tant, també era un calendari del cicle agrícola que ocupava el període comprès entre una crescuda d'aquest riu i la següent.

Les estacions les marcava, doncs, el Nil, consagrat al deu Hapy (déu representat amb aspecte androgin, amb gran panxa i pits penjant). N'hi havia tres de quatre mesos cada una:

AKHET (‘inundació’)	PERET (‘emergència’)	SHEMU (‘aigua baixa’)
<i>Tot</i>	<i>Tybi</i>	<i>Pakhons</i>
<i>Paophi</i>	<i>Meshir</i>	<i>Payni</i>
<i>Athyr</i> (Hathor)	<i>Phamenoht</i> (Amenhotep I)	<i>Epiphi</i>
<i>Khoiak</i>	<i>Pharmuthi</i> (Ermuthis)	<i>Mesore/wp rnpt</i>

Akhet es corresponia amb l'inici de l'any –el 19 de juliol– i coincidia amb un creixement sobtat del riu.

A l'estació de Peret –al novembre– la terra emergia i la vida de les plantes també. Per això era l'estació de la sembra i del creixement.

Shemu era l'estació de la maduració i la collita –al març–, seguida d'un període de sequera en què s'esquerdava la terra.

El darrer mes fou *wp rnpt* ('el que obre l'any') fins al primer mil·lenni. A partir dels ramessides s'anomenà Messori (*mswt Raw*, 'naixement de Ra-Horakhty').

La inundació es produïa per l'augment del cabal del Nil Blau arran de les pluges monsoniques de la zona abissínia. Les seves aigües creixien al juliol i es desbordaven a l'agost i al setembre. A l'octubre (Peret) començava la sembra. Els mesos anteriors (Akhet) es dedicaven a la prestació de serveis en les obres públiques (temples, piràmides, muralles, etc.). La collita (Shemu) es feia entre març i juny.

En efecte, en les datacions podia constar la mesura del cabal del Nil en aquell moment; per exemple: «5 colzes, 1 pam i un dit».

De totes maneres, la crescuda del Nil no era regular. Si la durada de l'any es basava en la crescuda, podia durar entre 336 o 415 dies. Hom pensa que aquest calendari és el producte de combinar la crescuda amb

el solstici d'hivern (21-22 de desembre<sup>124</sup>) i la sortida heliaca de Sírius.<sup>125</sup>

Diodor (*Bibl.* I, 11) explica que Osiris i Isis governen tot l'Univers i ho fan créixer tot en el curs de les tres estacions. Formen l'any en perfecta harmonia, ja que és la combinació de la seva naturalesa. Ell és foc i esperit, i ella és humitat i sequedat. Aquests quatre elements, units a l'aire, que els és comú, fan que tot neixi i es desenvolupi. L'Univers estaria compost, doncs, d'aquests cinc elements,<sup>126</sup> que emanen del Sol i la Lluna, és a dir, d'Osiris i Isis.

En el calendari egipci hi havia 105 dies de festa. Hi havia festes agrícoles, religioses, funeràries i de dedicades al faraó. Moltes se celebraven durant el període de la inundació, quan la gent tenia menys obligacions laborals.

Una festa era una ocasió, per a un egipci –considerat un ésser molt piadós–, d'unir-se amb el principi superior: el temps, la naturalesa, el cosmos o el faraó. Era habitual en aquestes festes que tots els habitants del país sortissin al carrer, s'ungissin, beguessin cervesa i vi, i cremessin essències. Hi havia alegria i es ballava. Durant les festes es cantava, es decorava el temple, s'il·luminava la ciutat. Podien durar un sol dia o allargar-se més. Tenien un caràcter extremadament ritual i fastuós, en què no s'escatimaven recursos (de vegades amb ofrenes extraordinàries) per no ofendre els déus, que els podien castigar amb penúries.

En les celebracions més importants, hi participaven tots els estaments de la societat: membres del clergat masculí i femení, membres de la cort, nobles, funcionaris, artesans, soldats, policia, exèrcit, el poble, etc. Les sacerdotesses ballarines i els músics hi tenien un gran paper per anunciar la presència de la deïtat amb cants i himnes.

El fons de les celebracions sempre era religiós. La festa es concep a l'antic Egipte com un homenatge als déus, un feliç retrobament amb la divinitat i una renovació de la naturalesa, de la vida. I, en definitiva, en aquestes ocasions, música i ofrena als déus anaven íntimament unides.

Un fragment d'Heròdot (*Hist.* II, 58-59) descriu el caràcter d'aquestes festes:

Els egipcis, a més a més, són els primers homes que van fer festivitats religioses on tothom participés,

123. Sobre el calendari egipci, podeu veure també Bomhard (1999) i Rose (1999).

124. L'inici de l'hivern, en el punt de Capricorn, amb la separació austral màxima del Sol i la diferència màxima de durada entre el dia i la nit.

125. El papir següent d'Anastasi IV es fa ressò de les conseqüències dels desfasaments calendàrics: «Vine a mi, oh, Amon! Salva'm d'aquest any dolent (*rnpt gbj*). Amb el Sol ha succeït que no s'ha alçat, l'hivern ha arribat a l'estiu, els mesos passen en sentit invers, les hores cauen en desordre.»

126. Observem una nova al·lusió al nombre cinc, també present en els cinc dies epagòmens (representants dels cinc déus del mite d'Osiris), en els cinc planetes i en l'escala de cinc notes.

processons i desfilades, i d'ells ho han après els grecs. En tinc la següent prova: és evident que les egípcies es fan des de fa molt de temps, mentre que les gregues han estat instituïdes recentment.

Els egipcis no celebren solament una de les esmentades festivitats a l'any, sinó freqüents festivitats. Les més fervoroses són les d'Àrtemis, a la ciutat de Bubastis. En segon lloc, les d'Isis a la ciutat de Busiris, on hi ha un grandíssim santuari d'aquesta deessa. Aquesta ciutat s'alça al mig del Delta d'Egipte, i Isis és, en la llengua dels grecs, Demèter. En tercer lloc, a la ciutat de Sais celebren la festivitats d'Atena. En quart, la del Sol a Heliòpolis. En cinquè, la de Leto a la ciutat de Buto. I en sisè lloc, la d'Ares a la ciutat de Papremis.

No hi mancava el sacrifici d'animals, que es destinava a neutralitzar les forces hostils i a agradar a la divinitat.

Segons Castel (1998, 138), hi havia dues categories de festes:

a) Festes estatals. Se celebraven a tot el país. Eren festes d'origen còsmic encomanades als déus o al rei, que les presidia. En destaquen: la Coronació del Rei, la Festa d'Any Nou i la Festa Sed.

b) Festes locals. Eren d'àmbit més reduït. Tenien un origen agrari; estaven marcades per un caràcter devot i eren presidides pel summe sacerdot del déu al qual es venerava. En destaquen: la Festa de l'Embriaguesa, a Bubastis; la Festa d'Opet i la Festa de la Vall, a Tebes; la Festa del Bon Retrobament, a Dandara, i la d'Osiris, a Abidos i Busiris.<sup>127</sup>

En les festes religioses rarament es permetia l'entrada a l'interior del temple per participar en els rituals secrets. Únicament hi tenia accés el faraó o el summe sacerdot, quan es tractava de cerimònies oficials.

La pràctica popular del culte no es revela gairebé mai explícitament en els escrits. El culte privat no penetrava en els grans temples. Tanmateix, se sap que la pràctica del culte privat estava molt estesa. S'han trobat taules d'ofrenes i esteles votives en honor d'una divinitat particular en cases i patis. D'altra banda, en *ostracons* i papirs del final del Regne Nou (XIX i XX dinasties) hi ha mostres d'un fort sentiment de pietat personal en l'Egipte faraònic. Els egipcis es caracteritzaven per ser persones disciplinades i optimistes, amb una harmonia entre la raó i el sentiment. Per a ells, l'Univers era un temple, i la Terra, un altar. A més a més de celebrar festes locals i ritus diaris dedicats a

diversos déus, els egipcis celebraven una sèrie de festes religioses. Les més importants eren dedicades a Osiris, Amon, Hathor i Horus.

Els calendaris de festes eren gravats als murs dels temples i copiats en rotlles de papir per guardarlos als seus arxius. Aquests documents permeten determinar si la festa es produïa en el calendari civil o en el lunar. Com a detalls de cada festival, indiquen la data, la deïtat honorada, les ofrenes que requeria i potser una frase sobre el desenvolupament d'una determinada pregària o ritual. S'ha perdut una part dels documents que expliquen aquestes celebracions. Quasi tot el coneixement que es té sobre el funcionament dels grans festivals s'ha trobat en el temple funerari construït per Ramesses III a Medinet Habu (a la Tebes oest)<sup>128</sup> i a la Sala dels Festivals construïda per Tutmosis III a Karnak.<sup>129</sup> També hi ha informació disponible en els murs dels temples grecoromans de Dandara, Edfu,<sup>130</sup> Esna, Kom Ombo i Files.

Així mateix, en rotlles de papir i textos biogràfics fragmentaris hi ha detalls sobre processons; ablucions matutines, vespertines i nocturnes de la deïtat; cants; discursos, i dotacions requerides per a la representació d'aquestes festes.

Els festivals demanaven l'aportació econòmica del faraó. Precisament, els temples de Karnak i Luxor, a més de diversos temples de Memfis, els mantenia ell. D'altra banda, a les grans festes, com la d'Opet i la de la Vall, hi participaven tant sacerdots oficials com caps del país. Les llistes d'ofrenes eren molt detallades: incloïen els tipus d'aliments, les quantitats exactes o racions, la procedència d'aquestes ofrenes, etc. A partir d'aquesta informació s'ha pogut deduir la riquesa de cada temple i el nombre de sacerdots necessaris per mantenir-lo.

Els ciutadans podien assistir a les processons, on veïen la imatge del déu sobre la barca sagrada –si bé coberta per un vel– i podien adreçar-li les seves súpliques. També assistien a les cerimònies que es desenvolupaven als patis dels santuaris, decorats amb ocells (*rejit*), que simbolitzaven la població.

### 5.1. El Festival d'Isis

Se celebrava quan el Nil començava a créixer, és a dir, per any nou. Era en aquell moment quan, a l'alba i per l'est, apareix al cel Sírius. Aquest dia marca l'inici

127. El fet que hi hagués celebracions sobre Osiris a Abidos (Alt Egipte) i a Busiris (Baix Egipte) és una prova més del simbolisme del faraó com a garant de la unitat de les dues terres.

128. S'hi indiquen 60 festes anuals.

129. S'hi indiquen 54 festes anuals.

130. Amb 40 festes anuals al santuari ptolemaic d'Horus.

de l'any sagrat, i la primera feina consistia a aixecar els dics que obstaculitzaven el pas de l'aigua. Arribant al punt màxim de creixement, el Nil es desbordava i fertilitzava la terra. En la religió egípcia, el Nil és flux de vida. És el cicle vital fonamental per als habitants de la seva vall. Dels beneficis de la inundació depèn la collita que n'obtindran. Aquest flux vital formarà part de la simbologia religiosa egípcia; es reflectirà, entre d'altres, en l'orientació de les piràmides. A més, fou en aquest riu on caigué el membre viril d'Osiris, després que Set el mutilés, i es diu que allà fou devorat pel peix d'Oxirinc. Tindriem aquí un altre símbol de l'efecte fertilitzador de la principal artèria fluvial de la terra egípcia. En ocasió d'aquesta celebració, es feien ofrenes a la necròpolis tebana amb acompanyament musical.

Segons Heròdot, però, la festa principal els egipcis la celebraven a Bubastis en honor d'Artemis o Diana. Hem de suposar que es referia, en realitat, a Sacmis-Bastis. Es coneix també com a Festa de l'Embriaguesa. Les cerimònies anaven acompanyades de música interpretada amb sonalls, flauta, cants i picant de mans. També s'hi feien balls i s'hi consumia molt de vi. Vegem tot seguit el testimoni d'Heròdot (*Hist.* II, 60):<sup>131</sup>

Quan es traslladen a la ciutat de Bubastis, doncs, fan el següent: embarquen tots plegats, homes i dones, un gran nombre de cada sexe en cada *baris*; durant tota la travessia algunes dones sonen els cròtals que porten, i alguns homes, les flautes; la resta de dones i homes canten i piquen de mans. Quan, tot navegant, arriben a alguna altra ciutat, empenyen les *baris* cap a terra i fan el següent: algunes dones fan el que he dit; unes altres, cridant, fan burla de les dones de la localitat; unes altres dansen; unes altres, dretes, es despullen. Això ho fan per totes les ciutats de les ribes del riu. Quan arriben a Bubastis, fan festa, ofrenant grans sacrificis, i es consumeix més vi de raïm en aquesta festa que en tota la resta de l'any. Entre homes i dones, i sense comptar els nens, s'hi apleguen vora els set-cents mil, segons diuen els d'aquesta ciutat.

Heròdot ens explica que a Bubastis també s'executaven danses dionisíaques itifàliques en una festivitat que se celebrava en honor d'Osiris.<sup>132</sup>

## 5.2. La Festa dels Morts o Festa Wagý

S'esqueia entre els dies 17 i 22 del mes de Tot. Estava relacionada amb els rituals funeraris i la celebració d'individus particulars fora dels cercles religiosos, encara que també en els recintes dels temples majors d'Egipte. Així mateix s'hi lloava Osiris, la imatge del qual apareixia en successió el dia 22. És una de les festes més antigues d'Egipte i es remunta com a mínim a la IV Dinastia. Sembla que hi havia dues festes Wagý, una vinculada al calendari lunar i una altra al calendari civil.

## 5.3. La Festa d'Opet

Era la més important de Tebes. Estava dedicada al déu Amon i al culte a la monarquia.<sup>133</sup> També tenia relació amb la inundació, el retorn als orígens, la regeneració i el naixement. Se celebrava durant el mes de Paophi, segon mes de la inundació, en plena crescuda del Nil. En egipci s'anomenava *Ipet*, 'la deessa que infantà Osiris'. No és de les festes més antigues. Sabem que era predominant durant el Regne Nou, ja que la informació que se'n té no és anterior a la XVIII Dinastia.

La durada solia ser d'onze dies, encara que podia variar segons l'època.<sup>134</sup> Eren dies festius i els monarques repartien pans i gerres de cervesa. En aquesta festivitat, el déu Amon (déu de la fecunditat), des del seu temple de Karnak, es desplaçava per visitar la deessa Mut en el seu temple de Luxor i unir-se amb ella.

El ritual començava al temple d'Amon a Karnak,<sup>135</sup> quan el faraó feia una ofrena al déu. Els sacerdots banyaven la imatge d'Amon, la vestien amb llins de colors i l'ornaven amb joies del tresor del temple. Seguia una processó encapçalada pel faraó en què diversos sacerdots portaven altres déus, i entre 12 i 30 sacerdots més portaven Amon amb un vel dins un reliquiari col·locat en una barca cerimonial: l'*Ukhes Neferu* ('Que eleva la perfecció d'Amon'); era de fusta daurada i decorada. Es deia que el déu produïa un miracle cada vegada que el treien del temple anualment damunt la barca sagrada. La processó creuava una avinguda d'esfinxs amb cap de marrà.<sup>136</sup>

131. Aquest historiador explica que hi assistien 700.000 persones.

132. A Orient, Osiris hauria quedat assimilat, pel que fa al tema de la fertilitat, a Linos, Thamuz, Adonis i Attis.

133. De vegades, s'aprofitava aquesta festa per coronar un nou monarca o per legitimar un faraó usurpador.

134. Durant la XX Dinastia durava 27 dies.

135. El centre monumental de la Tebes del Regne Nou.

136. Durant la XXX Dinastia tenien cap humà.

Nombroses representacions pictòriques i gravats han il·lustrat aquesta festa. Una de les més destacades és la de la columnata del temple de Luxor. S'hi poden apreciar escenes musicals del seguici que venia després de creuar l'avinguda d'esfinxs: sacerdots que canten himnes, ballarines, ballarins de Núbia, libis tocant sonalls de fusta i vestits amb cinturons militars, llaütistes, nubis i egipcis tocant el tambor, altres percussionistes que piquen de mans o que percudeixen amb esclafidors amb forma de braç, trompetistes i sacerdotesses tocant el sistre; tot això acompanyat de noies fent salts i altres acrobàcies (Hickmann 1978, 8; Manniche 1991, 70). En el relleu de la Capella Vermella del temple d'Amon a Karnak, la reina Hatshepsut (també de la XVIII Dinastia) féu representar imatges que evoquen aquesta festa; s'hi observen, entre altres motius, tres dones tocant el sistre i una dona arpista.

La processó prosseguia pel Nil amb la barca *Userhat* ('Amon, el de la proa poderosa')<sup>137</sup> fins al temple de Luxor,<sup>138</sup> que era al sud de Tebes i a dos quilòmetres del temple de Karnak.<sup>139</sup>

En arribar a Luxor, el faraó i els sacerdots introdueixen la barca del déu al temple, que era ple d'aire d'encens. Es feia una cerimònia amb un altre déu: Amon-Min,<sup>140</sup> déu que fecundà la terra i aportà abundoses collites. El temple de Luxor, de 260 m de llarg, és en gran part obra d'Amenhotep III i Ramesses II. Sembla que es construï expressament com a escenari monumental per als ritus amb els quals conclouia la Festa d'Opet. El temple comprenia en origen una gran columnata amb catorze columnes papiriformes de 19 m d'alçària,<sup>141</sup> delimitada a l'est i a l'oest per una muralla adornada amb relleus inspirats en moments de la Festa d'Opet. Hi ha moltes imatges representades als murs que mostren la fusió del faraó amb el seu *ka*. Per la columnata s'entrava en un pati tancat per una doble filera de columnes, delimitat al sud per la sala hipòstila. D'aquí es passava a la part interna del temple, que comprèn una sèrie de quatre avant-cambres, unes estances accessòries i el santuari de l'embarcació sagrada, que correspon a l'estança més interior.<sup>142</sup> Aquí, a la Sala del Naixement Diví, es produïa el renaixement diví del faraó. Aquí era on Amon es trobava amb la reina i ordenava a Cnum ('el diví terrissaire') que modelés en el torn el nen i el seu *ka*. Hathor, Isis i Neftis ajudaven la reina a donar a llum

el nen. El faraó portava a Amon ofrenes d'encens i flors fresques, i dins de la zona del santuari<sup>143</sup> oferia al déu tot el que li calia, a més de dur a terme ritus de purificació, d'encensament i d'unció per tenir cura del culte diví. Amb aquesta cerimònia, el faraó rebia la naturalesa divina, la joventut i promeses de llarga vida; després, el coronaven com a sobirà legítim de les Dues Terres. Tot seguit, el faraó sortia del santuari i els ciutadans el saludaven i oblidaven les faltes que hagués comès.

Durant la festa, els tebans podien formular qüestions, a les quals rebien com a resposta un sí o un no, segons si la barca avançava o retrocedia. Alguns afortunats podien ser conduïts amb escorta a unes sales d'audiència especials; els sacerdots contestaven a través d'una finestra alta o d'una estàtua. Els oracles també es feien quan calia prendre decisions públiques.<sup>144</sup> En aquest cas, es gravaven en els murs dels temples o en esteles de pedra. En acabar la festa, Amon era conduït un altre cop a Karnak amb la mateixa processó. Aquesta era una bona ocasió per concebre un fill reial amb essència humana i divina alhora.

#### 5.4. La Festa de Khoiak o Sòcares

Durava cinc dies, entre el 25 i el 30 del mes de Khoiak; completava l'estació d'Akhet. Estava dedicada al déu Sòcares, vinculat a la ciutat de Memfis anterior a la unificació d'Egipte. Els darrers dies del festival eren tristos, ja que es commemorava la mort d'Osiris el dia 26 (14 de novembre) (Chassinat 1968). Després se'n festejava la resurrecció. Era una celebració molt antiga, que rivalitzà durant el Regne Nou amb la d'Opet. A la Baixa Època durà molt més temps. La festa de Sòcares completava la primera estació, la de la inundació.

#### 5.5. Les festes de Nekheb Kau

Es desenvolupaven cinc dies després de la mort d'Osiris. Això s'esdevenia el primer dia del mes de Tybi (estació de Peret). Estaven dedicades a la provisió del *ka*. Simbolitzaven el renaixement del déu i més tard el renaixement del faraó com a Horus vivent.

137. Portava insígnies de marrà a la proa i a la popa.

138. «L'harem meridional d'Amon».

139. En temps de la reina Hatshepsut, el recorregut es feia tot a peu.

140. També se celebrava una festa en honor de Min. Ha quedat il·lustrada en el temple funerari de Ramesses III, on veiem escenes de música amb tambors, trompetes, flautes i libis que percudeixen amb els esclafidors. Vegeu Manniche (1991, 72).

141. La seva circumferència feia quasi 10 metres.

142. El pavelló d'aquesta estança fou fet reconstruir per Alexandre el Gran.

143. És a dir, la part més íntima, més al sud del temple.

144. Com, per exemple, nomenar un summe sacerdot d'Amon.

## 5.6. La Festa Sed

Era una cerimònia que tenia com a finalitat retenir el faraó i reivindicar el territori, de la mateixa manera que Horus venjà Osiris i heretà el govern sobre tota la terra egípcia. Es portà a cap com a mínim des del Regne Antic fins a l'època romana. En el transcurs de la festa, els nobles anaven davant del rei per oferir-li els seus serveis i tornar-li a dedicar la seva devoció. Els sacerdots portaven el faraó –vestit d'Osiris– a dos pavellons en els quals rebia les corones de l'Alt i el Baix Egipte, acte que simbolitzava la renovació de la cerimònia de coronació. Després, el rei, per demostrar la seva potència contínua, corria al voltant del camp (o pati de Sed) portant diversos objectes rituals a les mans, és a dir, aquells que simbolitzaven el dret del rei a posseir Egipte.<sup>145</sup> Es tractava, en realitat, d'una dansa ritual en quatre curses que el faraó executava vestit només amb el faldellí. En el seu transcurs oferia la seva insígnia reial al déu Upuaut.<sup>146</sup>

En època tardana, el faraó disparava quatre fletxes en sengles direccions per allunyar els poders malignes i reforçar el poder d'Egipte de governar sobre tot el món. Les quatre direccions eren els quatre punts cardinals, als quals s'afegia com a cinquè punt de referència el centre, o sigui, la terra egípcia. Aquesta seria una expressió més del nombre perfecte: el 5.

Els déus eren desplaçats a Memfis per participar-hi. A les festes de Sed d'Amenhotep III s'acomplia la cerimònia d'alçar un pilar tallat anomenat La Pilastra Djed, que significava, aproximadament, 'estabili-

tat' i que servia per reforçar la disciplina dintre la societat.

Aquesta celebració la veiem representada a la tomba de Kheruef, a Tebes. En presència del faraó, es desenvolupen escenes diverses. Per exemple, mentre el rei i la reina alcen el pilar, grups d'homes i dones intervenen en una actuació de caràcter sacre en què es desenvolupen les parts següents: una batalla ritual que acaba amb la victòria d'Horus i el seu accés al tron per succeir Osiris, balls executats per «dones dels oasis», recitació d'himnes i interpretació de fragments rítmics, tot amb la participació dels habitants. En una altra escena s'observen setze filles reials tocant el pandero i sis cantants interpretant cançons en honor de Ptah. Quan la processó continua amb la presència del matrimoni reial, les princeses i els sacerdots, es desenvolupen altres actuacions: grups de noies fent exercicis atlètics i postures simètriques, noies que piquen de mans, instrumentistes i cantaires, la majoria dels quals són dones (Manniche 1991, 69).

En el mes de Meshir (estació de Peret), en el dia que correspon al 25 de desembre del calendari julià, se celebrava el naixement d'Horus. Cal remarcar la coincidència d'aquesta data amb la del Nadal cristià.

## 5.7. La Festa de la Vall

Era la festa dels difunts. Tenia lloc a Tebes en el desè mes civil, o mes de Payni (estació de Shemu). Es remunta al Regne Mitjà, però esdevingué important durant el Regne Nou. Començava al temple de

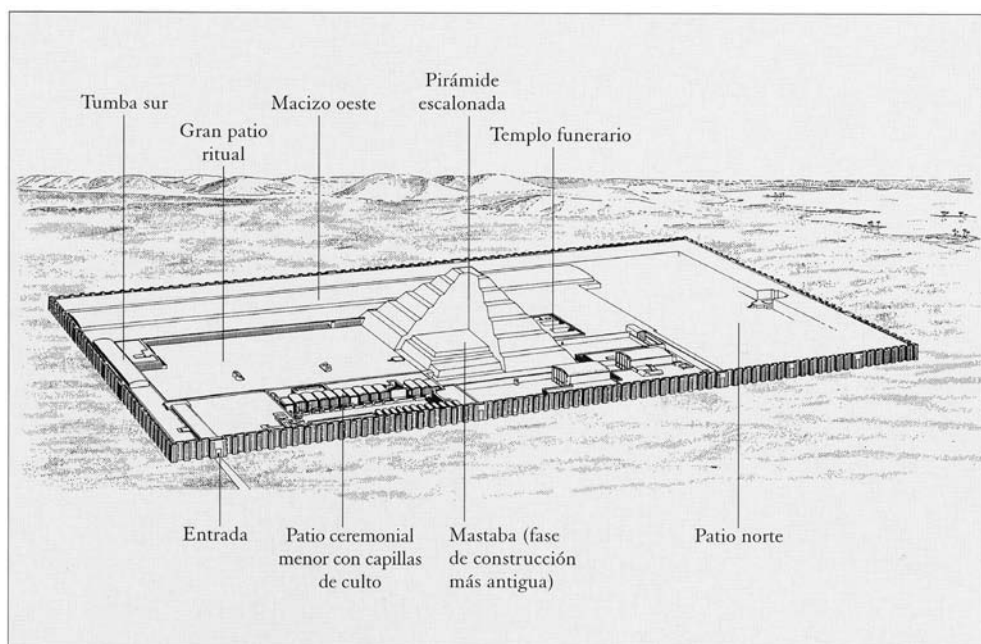


Figura 52.  
Complex funerari de Djoser (Saqqara) amb el pati cerimonial on es desenvolupava el Heb Sed. FONT: Schulz i Seidel 2004, 48, fig. 9.

145. Cepstre i fuet.

146. També anomenat Ofois.

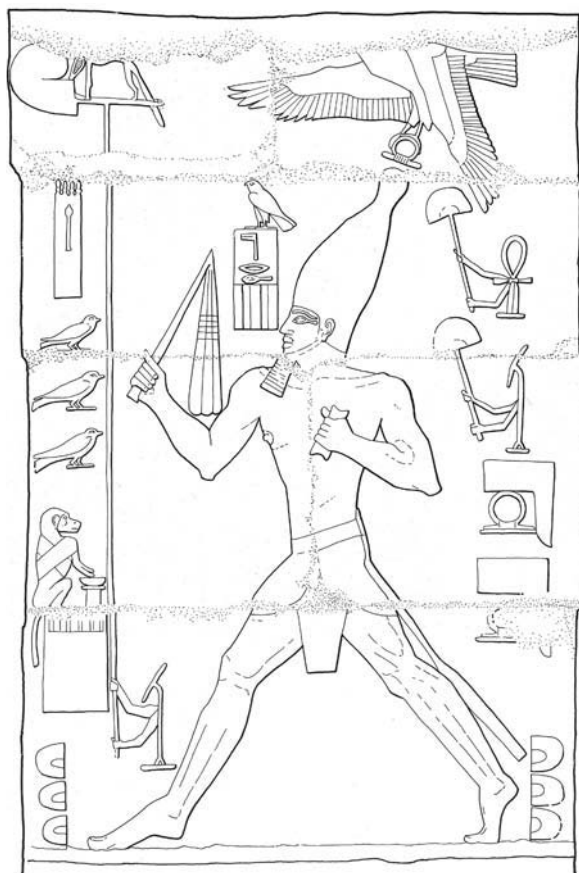


Figura 53. Relleu de Saqqara que mostra el faraó Djoser durant el ritual de les curses del Heb Sed. FONT: Spencer 1993, fig. 76.

Karnak, en què la imatge d'Amon era col·locada en una barca i transportada Nil avall pels sacerdots a la posta del sol. Era una festa semblant a la d'Opet. Podien acompanyar Amon les imatges de la seva esposa Mut i el seu fill Khonsu. Tots tres formaven la triada de Tebes. A la processó hi havia desfilades de soldats que tocaven instruments militars. Els ciutadans participaven en la comitiva, que era entretinguda per acróbates, llautistes, picadors de mans i de tambor, cantants i dones que tocaven el sistre. Aquest instrument, juntament amb el *menat*, era presentat a Amon i a Mut com a ofrena; hom diu que el seu so plaïa als déus i a les deesses. Durant la celebració s'interpreta-ven cants de desig d'una vida millor i cants a la bellesa de la deïtat. Després de passar per un camí o canal en direcció oest, la processó acabava a la necròpolis de Deir-el-Bahari –davant mateix de Karnak–, on

s'honorava els avantpassats amb ritus davant de les tombes dels familiars i els temples mortuoris.<sup>147</sup> Es feien ofrenes de flors, menjar i beguda als difunts, acompanyades d'un banquet en què es menjava i es bevia en excés. A més, els familiars dipositaven un òstracon amb oracions i súpliques<sup>148</sup> per al déu Amon; altres li cantaven un himne a la capella durant la nit. Aquesta festa tebana durava molt menys que la d'Opet, però els egipcis la tenien en gran estima.

### 5.8. La Festa del Feliç Retrobament

Durava quinze dies del mes d'Epiphi (estació de Shemu). Era el retrobament entre Horus i Hathor, en què la deessa deixava el seu temple de Dandara per unir-se amb el seu espòs a Edfu. En aquesta ocasió, els carrers de la ciutat s'omplien d'una atmosfera semblant al Carnestoltes. Uns vuit sacerdots portaven la barca sagrada amb l'escultura de la deessa, i uns sacerdots lectors, vestits amb pell de pantera, recitaven els textos sagrats. L'Institut Francès descobrí a Edfu l'any 1922 una estela pertanyent al Regne Nou que es refereix al drama representat en ocasió d'aquest festival. L'estela recull informació sobre els actors, les estàtues i els elements escènics que s'hi empraven. La representació incloïa rituals i danses simbòliques. Es diu que Set, sota la forma d'un hipopòtam viu,<sup>149</sup> era mort a l'escenari a cops d'arpó per un sacerdot o el mateix rei fent el paper d'Horus.<sup>150</sup>

A l'època dels Ptolemeus es permeté la continuació dels cultes locals, que es coneixen a través de papirs privats de contingut religiós. De totes maneres, la riquesa dels temples havia disminuït considerablement i les llistes calendàriques en determinats moments ja no indicaven les ofrenes. A més, moltes celebracions havien declinat o fins i tot desaparegut. Perduraren la Festa d'Opet –encara que menys ostentosa– i el culte a Osiris, que fou practicat a tot el país, tal com ens mostra el tractat de Plutarc sobre Isis i Osiris.

Finalment, Teodosi prohibí el culte als temples l'any 391 dC i n'ordenà la clausura mitjançant un edicte. Tan sols els blemis (poble nòmada establert a la baixa Núbia entre el 350 dC i el 700 dC) continuarien practicant la seva litúrgia durant un temps fins que Justinia tanqués el temple de Files entre el 535 dC

147. «Cases dels milions d'anys».

148. En el culte als avantpassats també calia fer una ofrena cada deu dies per a la seva regeneració.

149. En una altra versió, l'hipopòtam era fet de pa, i els trossos en què quedava fragmentat eren distribuïts simbòlicament entre els déus.

150. Kernodle (1989, 24) informa que, al començament dels anys setanta, dos grups de teatre anglesos (el del Padgate College of Education i el de Cheltenham) van interpretar aquesta obra.

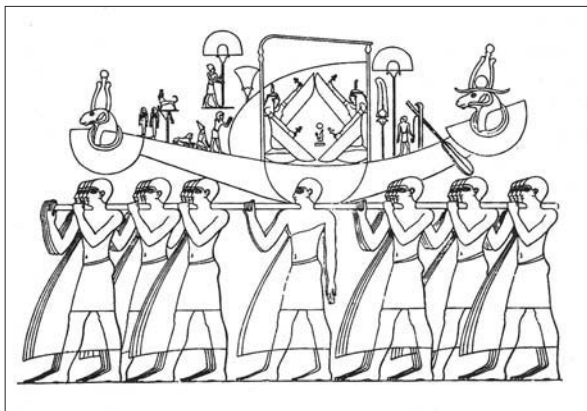


Figura 54. Relleu de la sala hipòstila de Karnak que mostra la barca d'Amon. FONT: Jones 1995, 21.

i el 538 dC. Nombrosos temples egipcis antics foren transformats en esglésies.

En darrer lloc, convé subratllar que les celebracions religioses amb realització dramàtica no eren

exclusives d'Egipte. Es coneixen també festivitats i rituals acompanyats de recitacions i música a l'antiga Mesopotàmia (Berthold 1974, 24-28; 1991, 20-23). La festa més coneguda era la celebració de les Sagrades Núpcies de la parella humanodivina Inanna i Dumuzi, de la qual es pensava que descendien tots els reis. S'acompanyaven amb mim, cançons i música instrumental. També eren molt celebrades, a partir de Nabucodonosor, les festes d'any nou a Babilònia, un espectacle cerimonial en honor del déu Marduk. Després de dotze dies de sacrificis es feia una gran processó en què desfilaven les imatges de les divinitats principals del panteó i es recitaven les epopeies que narraven la creació del món. El recorregut acabava a la casa de les festivitats d'any nou. D'altra banda, algunes obres literàries eren dialogades i també s'interpretaven de forma dramàtica; en destaquen el poema èpic *Emmerkar i el senyor d'Aratta*, l'obra còmica *Senyor i esclau* i els diàlegs sobre les disputes dels déus.

En paraules de Pandolfi (1989, 7), «l'espectacle està vinculat al ritu, com la recitació al cant» i «l'espectacle és successor del ritu». D'altra banda, Berthold (1974, 9) ens diu que la forma i el contingut de l'expressió teatral estan condicionats per les necessitats vitals i les creences religioses. Les diferents formes que el ritual adopta –sacrifici, adoració, cerimonial, dansa– serveixen, entre altres coses, per dominar les forces naturals i comunicar-se amb la divinitat.

El ritu es defineix, doncs, com una pràctica que els membres d'un grup duen a terme per establir aquesta comunicació amb l'àmbit sobrenatural i atènyer un objectiu. Es compon d'una petició i d'un procediment o celebració. Aquesta pràctica, que exigeix l'ús de la disfressa i de signes codificats,<sup>151</sup> la condueix o lidera un sacerdot o xaman, que és l'individu que posseeix les capacitats i els coneixements necessaris per expressar precés o preguntes a la divinitat i per interpretar-ne les respostes. També té les habilitats de curar i d'endevinar invocant una força sobrenatural. En altres paraules, el xaman està revestit de poders màgics que li permeten exercir aquesta intermediació. La comunicació amb els esperits dels avantpassats li facilita així mateix l'obtenció de saviesa i experiència. En tal context, el trànsit és facilitat per la presència d'aromes embriagadores, la ingestió de beuratges miraculosos i el so de ritmes trepidants acompanyats amb passos de dansa.

La màgia es converteix, en aquestes circumstàncies, en una pràctica secreta que té una finalitat utilitària: dominar la natura. Per mitjà de la màscara i el mimetisme hom pot canviar d'identitat (Berthold 1991, 5), és a dir, assolir la transfiguració, i obtenir així els resultats desitjats: èxit en la cacera, el favor dels déus, pluja, una bona collita, etc. Aquí tindriem, en realitat, la forma del teatre antic: representar els cicles de la natura i cercar, mitjançant procediments secrets, el benefici per a la comunitat. El ritual seria aleshores el teatre d'una col·lectivitat. La seva expressió

quedaria condicionada per les necessitats vitals i les concepcions religioses.<sup>152</sup>

Dins del ritu es pot produir el sacrifici de víctimes. En un estadi cultural de «barbàrie», les víctimes poden ser humanes. El canibalisme queda, en principi, desplaçat i proscriu en les societats civilitzades, i és substituït pel consum de víctimes animals, que hauran de servir per acomplir els mateixos propòsits rituals originals. En qualsevol cas, el sacrifici, quan implica vessament de sang, enllaça amb la fertilitat, amb la consecució d'un èxit o amb el desig de salvació.

Des del pla teòric es poden plantejar diferents definicions de ritu. En primer lloc, s'identifica com una forma de coneixement: l'acció concreta i el trànsit per conèixer més enllà. En segon lloc, es pot considerar com una acció didàctica, apta per transmetre tradicions i coneixements. En tercer lloc, el ritu es duu a terme per dominar fenòmens externs o influir-hi, perquè tal procediment reporti un benefici. En quart lloc, el ritu serveix per celebrar les victòries, els èxits i la potència de les forces divines. I, en darrer lloc, constitueix una via per a la distensió i per enfortir els llaços entre els membres del grup. Tenint en compte totes aquestes definicions, es fa evident que ritu i drama tenen molt en comú.

En la cerca del coneixement sobre el més enllà, hi ha pobles que practiquen la dansa ritual des del convenciment que es poden adoptar «formes divines» que faculden l'assumpció de la identitat d'un déu o una deessa, és a dir, amb la convicció que es pot aconseguir la transformació en aquell ésser sobrenatural. Això implica un canvi de consciència, al qual es pot accedir mitjançant moviments, actituds i gestos associats a la divinitat per simular canvis mentals i corporals. En definitiva, el trànsit permet comunicar-se directament amb les forces divines, tenint en compte, a més, que poden ser positives o negatives.<sup>153</sup>

Els balls rituals acompanyen la recitació de textos sagrats que tenen com a rerefons mites i llegendes vinculats a la comunitat, i amb contingut simbòlic. El

151. D'acord amb unes formes prefixades. Vegeu, sobre això, Oliva i Torres (2000, 12-13).

152. Segons Berthold (1991, 2), d'aquestes concepcions derivarien les forces elementals que transformen l'individu i li permeten transcendir a ell mateix i als altres membres del grup.

153. Vegeu, sobre aquest aspecte, Andrews (1994, 148 i ss.). Aquestes forces divines són, en molts casos, de natura andrògina. Aquest és un tret propi de les religions de transició. Amb l'augment de la complexitat política de les societats que les han generat, aquestes religions evolucionen vers l'associació d'aquestes forces divines a formes humanes, amb gènere propi, atributs i rang jeràrquic.

tot és vestit amb una escenificació que inclou tòtems, màscares, disfresses, ritmes, paraules sagrades<sup>154</sup> i accions rituals. La processó en què es fa desfilar la imatge divina és una forma de representació que serveix, entre altres coses, per mostrar periòdicament la presència de l'ésser diví entre els humans. En aquesta escenificació ritual, el públic són els mateixos participants i, a diferència de l'acció del xaman, que travessa el món visible en solitari, aquí és el déu o la deessa qui penetra dins el món dels mortals per comunicar-se amb ells i unir-se a la comunitat.

Determinats ritus, en les cultures antigues, s'efectuaven periòdicament i encara en l'actualitat és així entorn de certs esdeveniments que d'alguna manera es relacionen amb la religió i les tradicions. En les societats prehistòriques, i encara en els primers estats hidràulics, els ritus giren al voltant de mites que són explicats o evocats mitjançant les pràctiques rituals. Aquesta mena de balls cerimonials també es feia a Grècia en honor de Dionís, i centraven la seva atenció en la màgia i el guariment, atributs també propis d'aquest déu.

La màgia també és una virtut o capacitat pròpia de les deïtats, que empren per fer miracles, però els éssers humans també han intentat adquirir aquest poder. En general, les vies per aconseguir-lo tenen a veure amb l'execució de certs gestos, l'ús de determinats objectes i la recitació de textos per cridar les potències divines i obtenir-ne manifestacions i efectes.

La música era investida igualment de poder màgic, com a intermediària entre els éssers humans i les forces sobrenaturals. Segons Andrews (1994, 159), a Egipte els ritus i les danses podien servir per activar energies mentals que actuessin sobre la matèria. Mitjançant la música, es foragiten els mals esperits i s'invoca els bons, es ritma el temps, es participa en les pràctiques litúrgiques, es proclama o celebra la sobirania divina, s'acompanyen processons o pelegrinatges i es condueix el difunt a l'altre món. Els textos següents,<sup>155</sup> de les *Màximes d'Ani*, fan esment de les necessitats de la divinitat i del benefici que n'obté aquell que li canta:

Celebra la festivitat del teu déu. Déu s'irrita amb aquell que el negligeix. Deixa que els testimonis romanguin prop de la teva ofrena; és millor per a qui la fa. Els cants, les danses i l'encens són el seu sosteniment, i l'homenatge que rep és el seu patrimoni. Consagra'ls al déu per magnificar el seu nom.

Déu magnificarà el nom d'aquell que exalta les seves Ànimes, que li canta lloances i s'inclina davant d'ell, que li ofereix encens i li ret homenatge amb el seu treball.

També la dansa es pot practicar en un sentit ritual. La resurrecció, la màgia i el guariment són els principals efectes buscats, com acabem de veure a propòsit de les danses en honor de Dionís. D'aquí partiria el camí vers el teatre, segons l'explicació de MacGowan i Melnitz, que aquí reproduïm: «El hombre primitivo hace magia por razones materiales. Crea ritos de iniciación para educar a los jóvenes. Cuenta historias de los héroes de su cultura y de sus dioses, y así combina la religión con el drama personal» (MacGowan i Melnitz 1966, 19).

D'altra banda, ritu i mite tenen punts de contacte. La seva suma fa possible la comprensió de l'Univers i de la relació entre l'ésser humà i el seu entorn. Això és així, si s'admet que els mites:

- contenen constants o models universals,
- classifiquen i organitzen la realitat, i
- indiquen o contenen maneres de pensar.

Lévi-Strauss i Campbell defineixen els mites com els camins lògics per entendre la condició històrica de l'home amb relació a la natura. D'aquesta definició, en deriva que el mite aporta els continguts, i el ritu, el procediment. En les societats antigues, el mite es desenvolupa juntament amb el ritu, com a explicació del cerimonial, on queden simbolitzades les forces sobrenaturals. Segons Brockett (1988, 4), quan aquestes forces són personificades per «actors», es produeix el passatge clau vers el naixement del teatre, atès que en la personificació rau el germen embrionari de la forma dramàtica. La repetició del mite en el que Oliva i Torres (2000, 17) anomenen *cerimònia teatral* serveix així mateix per perpetuar les accions que aquest mite conté.

En els mites sovint hi ha present l'incest<sup>156</sup> i l'homicidi d'alguns membres de la família. Això ho podem observar tant en la mitologia grega<sup>157</sup> com en el mateix mite d'Osiris.

Un grau alt d'elaboració en determinades civilitzacions de l'antiguitat, com ara l'egípcia, fa que els rituals sobre els mites es converteixin en veritables drames. Kernodle (1989, 5 i ss.)<sup>158</sup> també és del parer que el drama deriva del ritu. El pas del ritu al drama demana variables complementàries, i gens negligibles.

154. En aquest context, cant i dansa neixen de les mateixes motivacions.

155. Extrems de Macquitty (1978, 63-64) i traduïts per nosaltres.

156. Degaine (1998, 7) apunta que els mites primitius són el reflex dels temps en què el parricidi i l'incest anaven units.

157. Andrews (1994, 155) observa que la mitologia hel·lènica accentua la individualitat, mostra l'íntima relació entre éssers divins i éssers humans i manifesta la possibilitat de transformació en heroi o en heroïna.

158. Sobre les teories entorn del ritu i el mite, vegeu també l'obra de Brockett (1988, especialment les pàgines 4-9).

Pandolfi defineix *drama* com una acció reproduïda, escènica. També es pregunta fins a quin punt la tragèdia en els seus inicis és un comentari del ritu (Pandolfi 1989, 8 i ss.).<sup>159</sup> Si el ritu és l'expressió de tots els membres de la comunitat, el drama és l'expressió accionada des d'un segment de la societat envers la totalitat dels seus membres. És, en realitat, una expressió regulada per un poder polític fort que empra l'escenificació ritual com a instrument ideològic. Els executants es converteixen en professionals. Així es comprova a Egipte pel que fa als ballarins, els músics, els recitadors dels textos sagrats (sacerdots lectors) i els actors<sup>160</sup> que representen els personatges. N'hi ha molts que pertanyen al clergat; altres són alts dignataris o el faraó mateix. A més, tot l'espectacle compta amb una supervisió que impedeix qualsevol desviació del missatge que cal comunicar i assegura la presència de tots els elements necessaris perquè la representació conservi tota la seva eficàcia.

Com a contrapartida, el culte es diferencia del drama sagrat i del ritual en el fet que constitueix la unió personal amb el déu per mitjà d'un èxtasi privat, sense la intercessió dels sacerdots (Bland 1976, 23). I el drama sagrat es diferencia de l'espectacle profà pel fet que en aquest darrer l'acció dramàtica és una ficció escènica en què manca una identificació entre l'actor i el personatge, i també perquè la representació és una mimesi i no la repetició d'un esdeveniment sagrat (Pandolfi 1989, 8).

Els elements constitutius del drama ritual o sagrat són les deïtats i el cosmos. El seu esquema general es compon d'unes constants que, traduïdes a fases de desenvolupament, serien les següents:

- a) La porta d'entrada, que simbolitza l'inici i la fi d'un cicle.
- b) El traspàs del límit entre l'àmbit profà i el sagrat.<sup>161</sup>
- c) La processó, presidida per la imatge de la divinitat,<sup>162</sup> que abandona temporalment el seu santuari (l'espai diví) per entrar en contacte directe amb els mortals (l'espai terrestre i humà) i després retorna al seu àmbit sagrat.

Aquest tipus de drama ha integrat també en el nou discurs antics elements, com ara la màscara i els animals totèmics. Les màscares són tan antigues com la cacera. Tenen origen religiós. Les veiem il·lustrades en pintures i gravats rupestres. Serveixen per canviar d'identitat, per dominar els esperits i per fer màgia.<sup>163</sup> En definitiva, les màscares són símbols eterns.

Hanna (1987, 125) suggereix que el ballari emmascarat és sovint un signe icònic i experimentat, una veritable aparició de l'ésser que representa, fins i tot quan la gent sap que és un home qui va fer la màscara i qui la porta posada. En la comunicació amb l'esfera divina el missatge és enquadrat en una estructura teatral que pretén reproduir el seu ambient, la seva atmosfera.

Els animals totèmics són animals venerats antigament perquè es creu que d'ells depèn la supervivència del grup. S'imposa un tabú sobre ells per impedir que siguin morts, i així és possible preservar-los. Aquests animals es converteixen en símbols, tenen un significat i una funció particular.

Tal fenomen l'observem a Egipte amb la presència de certs animals sagrats que són momificats, representats en gravats des del període predinàstic i finalment associats a unes entitats divines específiques: Horus (falcó), Set (xacal), Sacmis-Bastis (lleonagata), Tot (babuí i ibis), Sobek (cocodril), Anubis (gos), Tueris (hipopòtam), etc. Aquests animals sagrats, quan moren, són enterrats a les ciutats on tenen consagrat el seu culte. Allà són alimentats i rentats en recintes sagrats; quan moren, els seus amos els emboliquen en lli, es colpegen el pit entre laments i els porten a embalsamar; després els enterren en tombes sagrades (Diodor, *Bibl.* I, 83-84). Heròdot refereix que els gats reben sepultura a Bubastis; els ibis, a Hermòpolis, i els hipopòtams, a Papremis (Heròdot, *Hist.* II, 67 i 71).<sup>164</sup>

Hi ha quatre causes possibles que explicarien la relació entre determinats animals i el caràcter sagrat que adquiriren a Egipte. Ens les explica Diodor (*Bibl.* I, 86-90):<sup>165</sup>

159. Aquest autor es refereix, a més, a l'obra d'Aristòtil *Poètica*, especialment a la visió del filòsof sobre la tragèdia i la comèdia com a mimesi, és a dir, com a imitació de l'acció, mentre que la poesia seria tan sols imitació. La tragèdia, en la concepció d'Aristòtil, desenvolupa un fet únic, que té un principi, un centre i un final.

160. Ikhernofret, per exemple.

161. La porta d'entrada i el passatge de l'àmbit profà al sagrat (estrictament secret) també són propis dels rituals d'iniciació i dels misteris, com ara els de Dionís, els de Demèter a Eleusi i els d'Osiris.

162. Tant les estàtues d'Osiris i Dionís com les d'altres déus (per exemple la d'Amon) eren transportades en processó durant les cerimònies del seu culte.

163. També per ocultar la identitat.

164. Heròdot també explica que les musaranyes i els esparvers són enterrats a Butona i que també s'enterren en llocs sagrats els cocodrils i els gossos.

165. Pel que fa a la tercera causa, se n'ha omès un fragment en què es parla de la utilitat d'altres animals considerats sagrats: el gat, el cocodril, l'ibis, el falcó, l'àliga, el boc, el brau i el llop.



Figura 55. Estatueta de xacal en fusta, possible animal tòtemic (Museu Egipci de Barcelona).

Así dicen que los primeros dioses, al ser pocos y dominados por la multitud e iniquidad de los hombres nacidos de la tierra, adoptaron la forma de algunos animales, y por este medio escaparon de la crueldad y violencia de aquéllos; y que más tarde, tras hacerse con el dominio de todo el universo, en agradecimiento a los que al principio hicieron posible su salvación, consagraron las especies a las cuales se habían asemejado, y encargaron a los hombres alimentarlos costosamente en vida y enterrarlos una vez muertos.

Como segunda causa dicen que antiguamente los egipcios, derrotados en muchos combates por los pueblos vecinos a causa del desorden de sus fuerzas, tuvieron la ocurrencia de llevar estandartes delante de los batallones. Es así que los jefes construyeron entonces imágenes de los animales que ahora se veneran, y los llevaban fijos sobre jabalina, de modo que todo el mundo podía conocer su lugar en la formación. Como quiera que el buen orden proporcionado por este medio contribuía mucho a la victoria, creyeron que fueron los animales la causa de su salvación; consecuentemente, los hombres, en agradecimiento, establecieron como costumbre no matar a ninguno de los animales cuya imagen había sido representada y asignarles como objetos de culto el cuidado y la honra ya descritos.

La tercera causa que aportan al tema en cuestión es la utilidad que cada uno de los animales rinde en beneficio de la comunidad y de los hombres. Por ejemplo, la vaca pare bueyes labradores y ara la tierra ligera, la oveja pare dos veces y con su lana procura abrigo y cubrimiento decoroso, mientras que con la leche y el queso ofrece agradable y abundante alimento. El perro es útil para la caza y es buen guardián, por lo que al dios que entre ellos se llama Anubis lo representan con cabeza de perro, queriendo mostrar que era guardia personal de Osiris e Isis. Algunos, no obstante, dicen que los perros sirvieron de guía a Isis cuando buscaba a Osiris, que apartaban a las fieras y a los que le salían al paso, y

que además la ayudaron en su búsqueda, aullando debido a su buena disposición hacia ella. Por esto en las fiestas de Isis marchan al frente de la procesión los perros, queriendo significar los que implantaron este culto el antiguo favor del animal.

Sin embargo, otros dan la siguiente causa de la consagración de los animales. Cuando se reunieron al comienzo los hombres y se apartaron de la bestialidad, al principio se comían entre ellos y luchaban, dominando siempre el más poderoso al más débil. Pero después la conveniencia enseñó a los más débiles a unirse poniéndose como enseña uno de los que más tarde serían los animales sagrados. Cuando se congregaban los amedrentados bajo esta enseña, resultaba un grupo no despreciable para los que lo atacaban. Como los demás hicieran lo mismo, la multitud quedó separada en grupos y el animal que fue para cada uno la causa de su seguridad recibió honras iguales a los dioses, convencidos de que había brindado el mayor servicio. Es por esto por lo que hasta los tiempos actuales los pueblos de Egipto, cada uno por su lado, honran los animales por ellos consagrados en un principio.

En la dansa i en la màscara està implícit l'enllaç entre la dimensió abstracta i la concreta, entre la dimensió divina i la humana. La dansa i la representació teatral poden expressar visualment l'enfrontament entre el caos i l'ordre o harmonia. També poden aconseguir la transformació o la victòria de l'un sobre l'altre.

El mateix fet d'assignar als déus una imatge humana amb uns atributs o aspectes concrets que els identifiquen representa ja una forma teatralitzada que permet als humans comunicar-se amb els déus. Des d'aquest punt de vista, la dramatització és una via per a l'encarnació antropomorfa de l'essència divina.

A Egipte, els primers drames sagrats es fonamenten en els mites del cosmos. Així doncs tenim:

a) *El drama de la creació*: expressió del mite còsmic que porta l'ésser humà al temps diví de la creació.

b) *El drama de la iniciació*: expressió de l'ésser humà en contacte amb la divinitat, que mora i reneix com a fill del seu esperit.

c) *El drama de la resurrecció*:<sup>166</sup> expressió de la continuïtat de la vida més enllà de la mort.

Resulta interessant examinar les propietats més característiques de les divinitats implicades en el mite d'Osiris i en els rituals funeraris egipcis. Veurem que aquestes deïtats troben els seus corresponents en el panteó diví grec i també que els seus atributs són els que nodreixen de contingut el drama d'Osiris i els seus elements escenogràfics.

166. El mateix concepte d'iniciació pot comportar el significat vital de la resurrecció.

Isis, deessa lunar i nocturna, representa la màgia. En això té una analogia amb l'Hècate grega. Osiris, déu solar, és símbol de saviesa, justícia (*maat*<sup>167</sup>) i fortalesa. Aquests trets són presents en Atena. A Osiris se li agreguen dos atributs més: el conreu dels cereals i el de la vinya. Aquests dos elements troben la seva correspondència en Demèter i Dionís, respectivament. A través del personatge Tirèsies,<sup>168</sup> Eurípides presenta aquestes dues divinitats com dues coses essencials per als éssers humans. Demèter, la terra, faria créixer els mortals en sec. Per contra, Dionís, amb el vi, representaria la humitat. Aquesta beguda serviria per curar la pena dels mortals mitjançant l'oblit provocat pel deliri de l'embriaguesa i alhora proporcionar-los el son provocador de l'endevinació.<sup>169</sup>

D'altra banda, Osiris i Dionís tenen en comú haver estat víctimes d'un sacrifici i també coincideixen en la resurrecció subsegüent. A més a més, Dionís posseeix la màgia, el poder d'encanteri, atributs més propers a Isis. Horus és un déu solar per excel·lència i té el poder d'Egipte. En això s'assimila a Osiris i a Re. Altres aspectes d'Horus són l'art i la música, que l'acosten a Hathor i al grec Apol·lo. Finalment, Hathor, deïtat solar i celeste, la deessa vaca, és deessa mare. La seva altra faceta és la de la grega Ió, i en molts aspectes es confon amb Isis, que també es considera deessa de la fertilitat.

En definitiva, la unió de màgia i saviesa, de Lluna i Sol, fa possible dos efectes presents en el mite: la resurrecció i la fertilitat. Osiris ressuscita i Horus neix. En el drama ritual, la música i la dansa col·laboren en la màgia que farà possible el miracle.

En el drama mitològic se'ns presenten sovint déus i deesses que, de la mateixa manera que els humans, són fallibles, o si més no vulnerables. Aquest és un aspecte que demostra, entre altres coses, la funció del mite com a expressió de valors, com a mirall del comportament humà i com a model a seguir. Els protagonistes del mite són forces divines humanitzades o antics herois divinitzats. Val a dir que les comunitats més antigues confonien herois i déus.<sup>170</sup> Molts éssers divins iniciaren la seva existència com a herois i després foren divinitzats. Osiris, que mor i reneix, entraria dins d'aquesta categoria, igual que Dionís, que practica la transfiguració per dur a terme els seus

propòsits. Són aquests «homes-déus» els qui han ensenyat a la humanitat les tasques i la saviesa necessàries per a la seva subsistència: caçar, llaurar, forjar, escriure. En definitiva, també es pot dir, d'acord amb Berthold (1991, 22), que el drama es desenvolupa a partir del conflicte simbolitzat pel concepte de la transposició dels déus a la psicologia humana.

La representació escènica del mite –o drama ritual, sagrat– proposa una moral i unes pautes de conducta, al mateix temps que serveix per apellar als seus protagonistes perquè protegeixin el seu poble. En el teatre clàssic, el patrimoni mític és reprès amb un sentit funcional, en què sovint les situacions dramatitzades són les típiques de la retòrica i de processos judicials ficticis.<sup>171</sup> La finalitat més directa de la tragèdia seria, per Saetta-Cottone (2008), la identificació de l'espectador amb l'actor. Per Zimmermann (2008), a la Grècia clàssica, actualitat i mite queden unificats davant de la comunitat a través de la memòria,<sup>172</sup> i el teatre constitueix el medi on es pot observar el present, en què el cor transportaria el mite del passat a l'actualitat.<sup>173</sup> Les obres tràgiques mostren una alternança entre el temps històric i el temps mític, i l'acció dramàtica esdevé exemple o model de conducta per al present. En definitiva, el passat s'empra en el text dramàtic i en la seva escenificació per analitzar i jutjar el present, i això s'efectua amb mètodes diferents segons si el mitjà és la tragèdia o la comèdia. A més a més, convé tenir en compte que el context històric, polític i cultural condiciona el text dramàtic i li dóna un sentit determinat.<sup>174</sup> En realitat, el teatre de tots els temps també presenta una escenificació i així mateix emmiralla les formes de comportament de la societat, fet que ja per si sol incita l'espectador a la reflexió sobre si mateix i sobre el món que l'envolta. En aquest punt, el teatre d'avui encara conserva quelcom d'aquell esperit sagrat de l'antigor.

El gran aparell religiós i polític egipci –binomi fonamental de la monarquia faraònica– requeria un programa propagandístic consistent a fer servir la *ficció* primordialment per transmetre una ideologia, uns valors tradicionals i unes promeses de salvació que es convertissin en les aspiracions de tots els habitants del país. Aquest programa demanava la intervenció de molts professionals i experts al servei

167. La mateixa que exigeix la interpretació musical rigorosa, que es tradueix en una música divina, perfecta.

168. *Les Bacants*.

169. Aquest punt ens connecta amb les propietats guaridores atribuïdes a les pràctiques oníriques dionisíiques.

170. Vegeu les idees que, sobre aquest tema, apunten MacGowan i Melnitz (1966, 15).

171. És una opinió exposada recentment per Beltrametti (2008), el qual també opina que el teatre és abans que res oralitat.

172. En un sentit històric.

173. Andrisano (2008) també apunta que, en realitat, és el cor qui construeix l'espai mític amb els seus cants en un diàleg continu. Com a contrapartida, Beltrametti (2008) és del parer que el cor més aviat es col·loca en aquest espai, ja creat.

174. Vegeu el tractament de la relació entre text i context en el treball de Silk (2008).

de qui vetllava pel manteniment d'aquest estat de coses.

Ara bé, també cal no perdre de vista que al llarg de tres mil·lennis es donaren cita dinastes amb tendències diferents, cultes dominants canviant, rivalitats entre els principals estaments de la societat egípcia i invasions de pobles amb una estada més o menys duradora. Malgrat tots aquests canvis de guàrdia, i no obstant els moments d'inestabilitat política i la competència o relleu de determinats cultes segons el

període, la representació o drama fou sempre present. Així fou en ocasió dels rituals funeraris, en les festes de coronació, en les celebracions del Heb Sed, en les processons i cerimònies religioses en honor dels déus oficials i en altres festivitats sagrades del calendari egípcia. Amb tot, i deixant de banda el predomini del culte a Amon durant el Regne Nou, el culte principal que al llarg dels mil·lennis mantingué sempre viva la flama fou el d'Osiris, que trobà en l'anomenada Passió d'Abidos la representació perfecta.

### 7.1. Què és el drama d'Osiris i fonts

Fou definit primerament per Heinrich Schafer el 1904. Segons Kirstein (1987, 10-11), el d'Osiris és realment un drama, i no un mer ritual. És concebut amb forma escènica i posseeix els elements propis de la narració dramàtica. Hi veiem un protagonista –Osiris– i un antagonista –Set. En aquest drama, a diferència de Jesucrist, Osiris és un déu perenne que mor i ressuscita cada any, o cada cop que un nou faraó ha de substituir el finat.<sup>175</sup> És alhora màrtir i déu del destí humà. Després de la seva mort, com a ésser transfigurat, s'encarregarà eternament dels ritus i les cerimònies sagrades al temple. La mort i la resurrecció d'Osiris també simbolitzen per als antics egipcis la desaparició i la reaparició del Sol a la Terra. És molt probable que també a Babilònia es representés un drama ritual per celebrar la mort i resurrecció de Marduk (Berthold 1991, 22-23).

*Drama*, en sentit literal, significa bàsicament 'acció'; per extensió, 'acció representada', especialment, tragèdia.

D'altra banda, tragèdia, de *tragós* ('boc') i *odé* ('cant' o 'himne'), deriva d'un significat primigeni i simbòlic de 'cant del boc' al significat global de 'cant o drama heroic'. En definitiva, en el seu sentit més elemental, una tragèdia explica l'acció protagonitzada per l'heroi, és a dir, per un home de caràcter diví o semidéu. La tragèdia està vinculada al destí. A l'antiga Grècia es creia que el destí era imposat pels déus i, en conseqüència, la tragèdia tenia vigència en un món de fe, un món en què els herois i els humans es lliuraven incondicionalment als designis dels éssers divins.

El drama osiriàc té una base de tragèdia, ja que presenta un destí indefugible. Transmet el missatge transcendent i immutable segons el qual «cal morir per renéixer». El sacrifici és necessari per atènyer la salvació. El mite d'Osiris també és en essència l'explicació formal d'un culte agrari. Es tracta d'un culte agrari masculí que integra alhora el culte ancestral a

la Mare Terra, els inferns,<sup>176</sup> les festes agràries de la primavera i, efectivament, el sacrifici. Així, doncs, Osiris és al mateix temps déu solar, déu dels morts i déu de la primavera.<sup>177</sup>

Els misteris queden inclosos en el drama sacre en el sentit que són representacions religioses que impliquen creure en el més enllà. Per això, en certa manera, esdevenen una mena de tragèdia en els límits de la consciència.

Més concretament, el drama mitològic d'Osiris és un compendi de textos, cançons i himnes. Entre els textos hi ha monòlegs, diàlegs, fragments de narració i fragments de descripció. Aquest drama tradueix conceptes humans a la forma abstracta del mite. El seu missatge és que el faraó neix de Déu, té essència divina, és etern, és Horus. És, en definitiva, la font de la supervivència humana. El drama mitològic, representat periòdicament, té com a finalitat perpetuar aquest ordre. No es pot fixar amb exactitud la data de la seva primera representació, però és probable que tingui les seves arrels en rituals de resurrecció practicats en el període protodinàstic.<sup>178</sup>

Els rituals que es porten a cap durant cada coronació, en què neix Horus, i a cada alba també són escenificats religiosament i amb precisió, atès que representen, dins del cicle etern, el naixement d'un nou dia amb la sortida del Sol.

En aquest panorama, la coronació –expressió de renaixement del fill (Horus)– assegura el triomf de l'ordre sobre el caos, de l'esperit (*ba*) sobre l'instint, de la ment sobre la matèria. A més, Kernodle apunta que es podria definir dins el mite una trinitat egípcia: Re-Atum (el Sant Esperit), Osiris i Horus. Es tracta d'una consideració prou interessant que demana un aprofundiment orientat vers la comparació d'esquemes o estructures divines entre les diferents religions de l'antiguitat. Un paral·lelisme clar amb la religió cristiana és el cicle de Jesucrist: la vida entre els homes, el sacrifici expiatori, la mort com a salvació i la resurrecció o ascens cap al cel. Se'n celebra la concepció, se'n celebra el naixement –precisament

175. De fet, el faraó mort és momificat en posició osiriàca.

176. En això té un paral·lelisme clar en els misteris en honor a Demèter i Persèfone. Vegeu Degaine (1998, 7).

177. De la mateixa manera que Persèfone és al mateix temps deessa de la primavera, companya del déu dels morts (Hades) i filla de la deessa de la Terra (Demèter).

178. En el fons, la disputa entre Osiris i Set simbolitza també la rivalitat entre les dues terres d'Egipte i els seus sobirans abans de la unificació definitiva del país.

per les mateixes dates en què també nasqué Horus— i se'n celebra la resurrecció després de la plorada passió. A més, a la missa se celebra la comunió amb Déu mitjançant el consum dels elements sagrats, beneïts a l'altar: l'hòstia i el vi, símbols del cos i la sang de Crist. Abans que el cristianisme, Dionís-Bacus ja celebrava en els seus ritus místics la transformació de la sang en vi i a la inversa. El binomi sang-vi es relaciona directament amb la resurrecció, fruit d'un simbolisme metafísic (Livraga 1988, 47-48).

Els textos de les piràmides són la font primordial del mite d'Osiris. Contenen fragments dramàtics en el sentit que són dialogats i han de ser pronunciats durant els ritus. Aquests textos rememoren la mort i la resurrecció d'Osiris. Els sacerdots i les dones plorants recitaven aquests textos sagrats per garantir la immortalitat del déu.

El *Llibre dels Morts* és una versió més moderna dels esmentats textos sagrats i comprèn les darreres seqüències del mite d'Osiris. Inclou l'embriaguesa d'Osiris, l'assassinat per Set i els seus companys, però la cerca del difunt només hi és implícita. El passatge referit al ritual d'obertura de la boca és un conjunt de fórmules dialogades.

El naixement i l'educació d'Horus estan recollits en textos de màgia. En aquests textos es descriu com Isis el cria amb la seva llet, el cura i el protegeix de perills, com ara la mossegada de serps i escorpins. En *El naixement i l'apoteosi d'Horus* s'ensenya com transformar-se en falcó (és a dir, en el mateix Horus) mitjançant la recitació de les fórmules màgiques. Un altre conjunt de textos descriu l'escena —amb parts parlades i cantades— d'un ritual que tracta la victòria d'Horus sobre l'hipòtam.<sup>179</sup>

Les cerimònies vinculades al drama osiriàc es descriuen en el calendari gravat als murs del temple d'Hathor a Dandara.

Però el text més antic sobre el drama ens el presenta l'anomenada estela d'Ikhnofret.<sup>180</sup> Pertany a un alt dignatari, cap del tresor del faraó, que s'encarregà de fer els preparatius per a la representació del drama i hi intervingué també com a actor. Visqué en el Regne Mitjà, durant el govern de Sesostri III (1878-1842 aC), de la XII Dinastia. A més de les seves dades curriculars, ens ofereix detalls molt valuosos del desenvolupament d'aquesta obra, en la qual participà entre els anys 1887 aC i 1849 aC, aproximadament. Segons el text de l'estela, Ikhnofret fou

l'encarregat d'embellir l'estàtua d'Osiris amb or de Núbia i de construir-li un receptacle nou per a la barca sagrada, tallat amb fusta de cedre i incrustat amb or, plata, bronze i lapislàtzuli. En les línies 17-23, explica el desenvolupament de la representació dels misteris. Com a actor, Ikhnofret defensà la barca sagrada del déu, o *neshmet*, de l'atac simbòlic dels sacerdots que simulaven que eren els enemics d'Osiris. També navegà amb el déu en la seva barca divina i el conduí a la seva tomba. A la riba del Nedit lluità per exterminar els assassins d'Osiris. Després acompanyà el déu de tornada cap al seu palau d'Abidos i tingué cura de la seva purificació.<sup>181</sup>

Les *Lamentacions d'Isis i Neftis* són un altre text de referència amb relació al drama osiriàc. Estan contingudes en el papir de Berlín número 3.008, d'època ptolomaica, encara que la seva ascendència és segurament més antiga. Es tracta d'un cant fúnebre de caràcter elegíac. Aquestes lamentacions estan escrites per ser recitades per dues dones fent el paper de les dues deesses. El document conté també indicacions escèniques, segons les quals les recitadores han d'estar assegudes mentre sostenen un recipient i un pa de sacrifici. Aquest text també pertany al *Llibre dels Morts*.

El papir Bremner Rhind (del segle IV aC), amb un total de 33 columnes i 930 línies, conté un text titulat les *Cançons d'Isis i Neftis*, a més d'altres seccions.<sup>182</sup> Fou descobert a Tebes i es conserva actualment al Museu Britànic. És més llarg que el text de les *Lamentacions* i aporta més detalls escènics, com ara les parts del diàleg de cada personatge, el vestuari, la llum del dia i altres objectes d'*attrezzo*. Aquestes cançons s'interpretaven uns dies del mes de Khoiak.

Dos documents més fan referència al mite osiriàc. En primer lloc, a l'estela d'Amenmose, conservada al Museu del Louvre (C 286), hi ha gravat el *Gran himne a Osiris*. En segon lloc, el papir Chester Beatty I inclou *Les lluites entre Horus i Set*.

Finalment, cal esmentar el papir dramàtic del Rammesseum, publicat primer per Kurt Sethe (1928a i 1928b) i després per Gardiner (1955).<sup>183</sup> Fou localitzat al temple que Ramesses II (XIX Dinastia) té a la necròpolis de Tebes. El papir està datat, però, entre el 1980 aC i el 1970 aC, és a dir, durant el regnat de Sesostri I (Regne Mitjà). És el rotlle de papir il·lustrat més antic. És possible que l'escrigués el mestre de cerimònies. Descriu el descens d'Horus en barca per cercar els membres mutilats d'Osiris i el seu propi ull.

179. Vegeu els comentaris de Pandolfi (1989, 10-11).

180. Conservada al Museu de Berlín.

181. Vegeu més detalls del desenvolupament del drama en l'apartat 7.3.

182. El ritual de presentació de Sòcares, el llibre de la destrucció d'Apep (que parla també de la Creació), els noms d'Apep i una part més recent.

183. Vegeu també Weitzmann (1970). El document es conserva al Museu Britànic (EA 10.770).

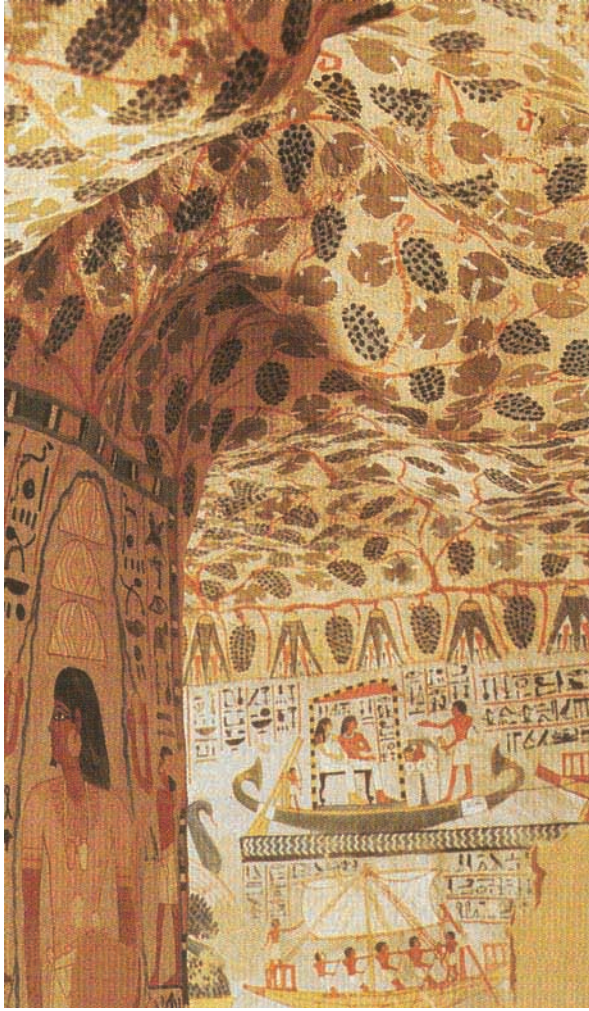


Figura 56. Escena pictòrica de l'hipogeu de Sennefer amb representació de les vinyes d'Osiris com a símbol de regeneració. FONT: Bongioanni 2001, 97.

Comprèn frases que han de pronunciar els intèrprets de Tot, Gueb i el mateix Horus. També inclou la resurrecció d'Osiris, la restitució del tron a Horus, que pren les insígnies de l'Alt i el Baix Egipte, i el repartiment de pa i cervesa com a símbols de la fertilitat de la terra restaurada. S'hi esmenten diversos espais de representació, com ara la Casa Daurada, la Capella Blanca, el desert, etc.<sup>184</sup> El text presenta 46 escenes dramàtiques escrites en estretes columnes verticals dividides per línies; ocupa quatre cinques parts del total. En el text s'exposen les parts dels actors que representaven els diferents déus. També hi incorpora 31 il·lustracions escenogràfiques.<sup>185</sup> El faraó hi apareix diverses vegades fent el paper d'Horus. Inclou, a

més, instruccions per als rituals i notes sobre el seu significat místic. Finalment, preveu la presència de música, dansa i recitacions.

Hi ha textos literaris del Regne Mitjà que podrien correspondre també a drames sagrats i que més tard s'incorporarien al *Llibre dels Sarcòfags*.<sup>186</sup> No és tan clara, en canvi, l'existència de representacions dramàtiques laïques —almenys no n'han quedat proves als monuments—, per bé que no es descarta la possibilitat que alguns textos literaris haguessin estat escrits per ser recitats i representats. Un exemple seria l'obra de tema moral *Isis i els set escorpins*, en què els déus són tractats com a éssers humans. El text està escrit en vers i exigeix la intervenció de cors.

## 7.2. El mite i els seus personatges

És possible que el déu Osiris tingui el seu origen en una divinitat més antiga, anomenada Andjeti, a la qual es rendia culte a la localitat de Busiris. El nom egipci del protagonista del mite era *Wsir*. La seva iconografia estava definitivament establerta en la V Dinastia i el seu mite és recollit en els textos de les piràmides. Una versió més completa es pot observar en els murs del temple d'Horus a Edfu (Cauville 1983). L'obra de Plutarc<sup>187</sup> sobre Isis i Osiris complementa la narració.<sup>188</sup> L'autor féu estada a Egipte com a ambaixador, i aquesta obra que ens ha deixat constitueix un referent essencial que a més dóna fe de la importància i vigència dels cultes osiríac i isíac encara en època romana.

Com a rei d'Egipte, Osiris alliberà els seus habitants de la barbàrie. Posà lleis a la seva disposició i nomenà déus. Es revela, doncs, com un déu de la justícia i la saviesa. També concedí als seus súbdits el coneixement de l'agricultura i el conreu de la vinya, després que Isis trobés primer els cereals, per la qual cosa queda assimilada a la Demèter grega. Reproduïm tot seguit el que en narra Diodor (*Bibl. I, 14*):

En primer lugar [Osiris] apartó al género humano del canibalismo: tras encontrar Isis el fruto del trigo y de la cebada, que crecía en el campo espontáneamente entre las demás hierbas, desconocido por los hombres, y concebir Osiris a su vez el cultivo de estos frutos, todos

184. Kernodle (1989, 29) recull i comenta el contingut d'aquest document dramàtic.

185. Vegeu-ne detall a la coberta del llibre.

186. És l'opinió de Padró (1996). Sobre música, dansa i literatura egípcia, vegeu Hornung (2000). Sobre literatura i textos egipcis, vegeu també Bresciani (1969), Cauville (1999, 2007), Chassinat (1934-1972), Drioton (1957), Gutbub (1973) i Pritchard (1969).

187. Visqué entre el 46 dC i el 127 dC.

188. Vegeu també, sobre el mite d'Osiris, Pérez Largacha (2003, 257-261).

cambiaron gustosamente de alimento, dada la placentera naturaleza del descubrimiento, y porque parecía conveniente apartarse del salvajismo mutuo. Como prueba del hallazgo de los mencionados frutos aducen la costumbre que desde antiguo se conserva entre ellos: durante el tiempo de la cosecha todavía hoy los hombres ofrecen las primeras espigas segadas y se golpean junto a la gavilla mientras invocan a Isis. Con esto rinden a la diosa honor por el descubrimiento de estos frutos en la estación en la que por primera vez se hizo el hallazgo.

Però Diodor (*Bibl.* I, 14-15) diu que veritablement fou Isis qui establí les lleis per primera vegada. Per aquesta raó, els grecs l'anomenaren Demèter *thesmóphoros* ('legisladora'). A la cort d'Isis i Osiris s'honorava els inventors de noves tècniques.

Havent quedat el país disposat d'aquesta manera, Osiris emprengué un viatge per estendre aquest coneixement arreu del món. En tornar, Set li preparà un complot en què intervingueren 72 companys seus. Aquests representaven les 72 parts dels 360 dies que Tot guanyà a la Lluna per aconseguir reunir els cinc dies epagòmens que deixarien espai temporal al naixement d'Osiris i de la resta dels protagonistes del mite (Diodor, *Bibl.* I, 13).

El pretext fou donat pel fet que Osiris tingué relacions per equivocació amb Neftis, germana bessona d'Isis i esposa de Set. D'aquesta unió naixeria Anubis, que es convertiria en l'encarregat dels rituals de momificació i en guardià del món dels morts.<sup>189</sup> Set es venjà organitzant una festa amb la pretensió de fer desaparèixer Osiris a l'interior d'un sarcòfag, tallat exclusivament a mida, que llançaria al Nil.

Així fou, i el sarcòfag arribà per riu i per mar fins a Biblos, on quedà col·locat sobre un arbre que creixqué per damunt del terra i que el rei Malcandre utilitzà com a puntal de sosteniment del seu palau. Isis hi arribà en cerca del seu espòs, Osiris. Acceptà prestar servei com a mainadera dels fills de Malcandre i

Nemanús, els quals en recompensa li donaren el sarcòfag d'Osiris. En endur-se Isis el sarcòfag cap a Egipte, els seus crits i les seves lamentacions provocaren la mort dels fills de Nemanús. En el punt de Biblos, el passatge d'Isis es barreja amb la història d'Ió.<sup>190</sup>

Segons una versió, Ió era una donzella d'Argos, sacerdotessa d'Hera.<sup>191</sup> Zeus la tingué com a amant i, per ocultar l'adulteri a la seva esposa, transformà Ió en vedella. La deessa ho descobrí i la deixà sota la custòdia d'Argos dels Cent Ulls. Hermes anihilà Argos per mandat de Zeus, però Hera envià a Ió un nou turment: un tàvec que li provocà una fugida. Ió vagarejà per Grècia, el golf Jònic (d'aquí el nom), l'estret de Bòsfor (anomenat el Pas de la Vaca) i arribà a Egipte.<sup>192</sup> Allà recuperà la seva figura humana i donà a llum un fill de Zeus: Èpaf,<sup>193</sup> o Apis,<sup>194</sup> símbol de la fecunditat de la terra i del poder germinador,<sup>195</sup> per la qual cosa se li sacrificaven toros purs.<sup>196</sup> Per ordre d'Hera, els curetes raptaren Èpaf, però Zeus els matà



Figura 57. Terracota grecoromana amb imatge del toro Apis (Museu Egipci de Barcelona).

189. Els seus ajudants s'anomenarien *anubites*.

190. Aquesta història és un dels temes principals inclosos en l'obra d'Èsquil *Prometeu encadenat*, que reprèn el mite hesiòdic. Una part de l'essència del personatge de Prometeu tindria la seva continuació en el text dramàtic de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, en particular en el personatge de Segimon, que posa en relleu la contradicció existent entre l'afany de llibertat i el destí. Alhora, el tema del somni enllaçaria amb els malsons que Ió tenia a les nits com a conseqüència de la seva malaltia –podríem dir-ne– psíquica. Captivitat, d'una banda, i bogeria, de l'altra, són dos destins volguts pels déus, insalvables si no és precisament per voluntat divina; aquí rau el contingut tràgic: el destí inevitable. En darrer lloc, el paral·lelisme es pot establir així mateix amb les pràctiques oníriques com a formes de guariment, que eren habituals en el culte al déu grec de la medicina, Asclepi. El text mateix de la tragèdia de Prometeu ofereix exemples diversos de terminologia mèdica que anirien en aquesta direcció, tal com ha demostrat recentment Andrisano (2008). Sobre *Prometeu encadenat*, vegeu també el tractament que en fa Livraga (1988, 88-90).

191. En altres fonts és una nimfa.

192. Aquest tema també és tractat a *Les metamorfosis* d'Ovidi.

193. Seria l'origen de la raça de les danaiades.

194. Conegut en llengua egípcia amb el nom de *Hpw* i representat amb cap de brau i disc sobre un creixent lunar amb dues plomes.

195. També considerat l'herald de Ptah.

196. És a dir, no han de tenir cap pèl negre, segons el que ens explica Heròdot, que també refereix com es duia a terme el

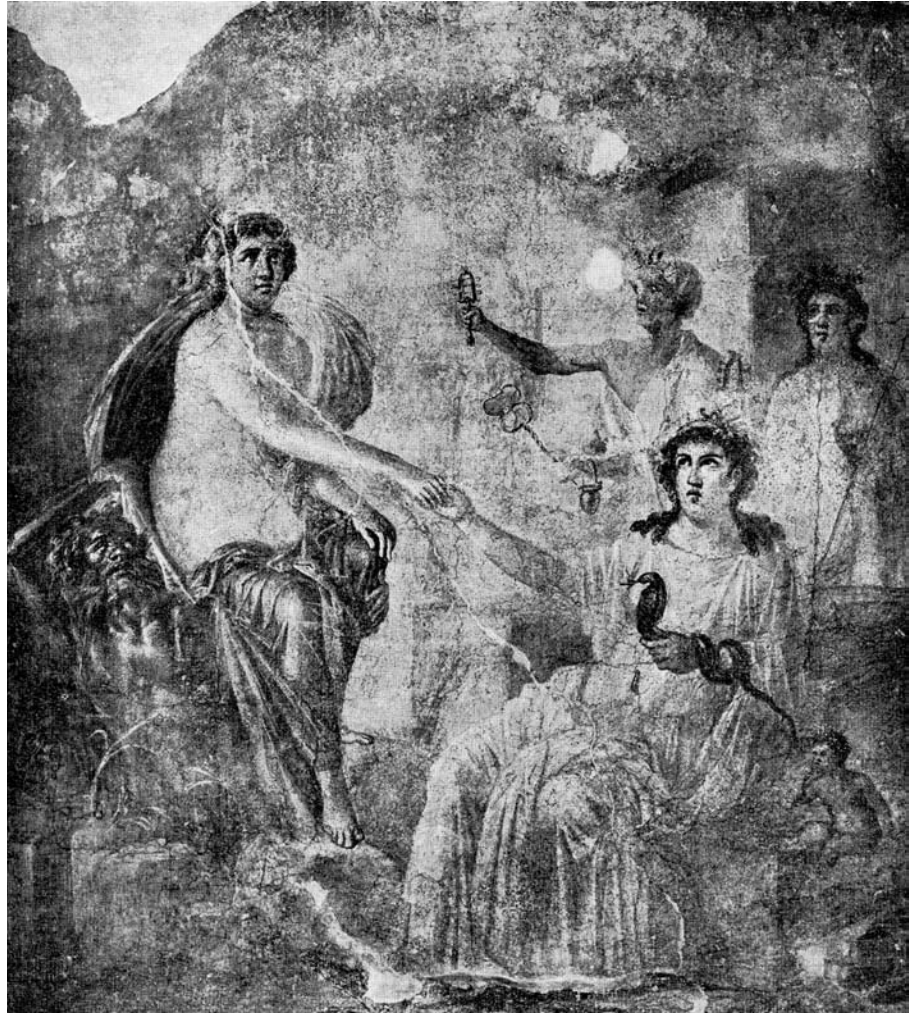


Figura 58. Representació pictòrica d'Ió rebuda per Isis a Canop, procedent del temple d'Isis de Pompeia (Museu Nacional de Nàpols). FONT: Schefold 1972, lám. XLIII.

i Ió el recuperà a Biblos, on havia estat acollit i educat per Nemanús, la ja esmentada esposa del rei Malcandre. Aleshores Ió tornà a Egipte, on fou venerada amb el nom d'Isis. Èpaf es convertí en déu d'Egipte, com a successor mític de Telègon. Casat amb Memfis, tingué tres fills, entre els quals Líbia, que dona nom al territori que confina amb Egipte a l'oest. Aquí tenim una història complexa que posa de manifest la intricació entre llegendes gregues i egípcies. Efectivament, la relació d'Èpaf amb Osiris fou molt estreta,<sup>197</sup> especialment en el Regne Nou. A partir de Ptolemeu I quedaren completament fusionats en la figura de Serapis.<sup>198</sup>

Tornant al fil de la llegenda d'Osiris, que hem deixat a Biblos en el moment que Isis recupera el sarcòfag, veiem que arriba la reacció de Set, el qual

s'apodera del cos d'Osiris i el trosseja en 42 fragments.<sup>199</sup> Val a dir que, en la versió de Diodor (*Bibl.* I, 21), Set repartí cadascun dels trossos entre els conjurats per tal d'estendre la responsabilitat del crim.<sup>200</sup> Isis venjà aquest crim amb l'ajuda d'Horus.<sup>201</sup> Matà Set i els seus col·laboradors en una batalla prop del riu, a la banda oriental. Reproduïm en les línies següents el que relata Diodor (*Bibl.* I, 21) sobre la recuperació de les parts d'Osiris i el secretisme del culte que s'instaurà a Egipte a partir d'aquell moment, font dels misteris d'aquesta divinitat:

Volvió pues a encontrar Isis todas las partes del cuerpo excepto las vergüenzas, y como quería hacer que la tumba de su marido quedara en secreto y fuera honrada por todos los habitantes de Egipto, cumplió su propósito del siguiente modo: en torno a cada una

sacrifici (*Hist.* II, 38-41). També apunta que en cap cas no li poden sacrificar vaques o vedelles, atès que aquestes són dedicades a Isis.

197. En morir, Èpaf es convertí en Osorapis (*Userhapy*).

198. Déu, entre altres coses, de la guarició.

199. No hi ha acord en les diferents versions sobre el nombre de fragments. En altres casos són 14 i en altres 26.

200. Aquest detall troba un símil en el repartiment dels membres esquinçats de Dionís entre els titans; vegeu l'apartat 8.2.

201. Segons Plutarc (*De Is.*, 12), es tracta d'Horus el Gran.



Figura 59. Estatueta de bronze amb les imatges d'Osiris i Isis amb ales (Museu Egipci de Barcelona).

de las partes modeló, según dicen, de plantas aromáticas y cera una figura humana del mismo tamaño que Osiris. Convocó entonces por grupos a los sacerdotes y les hizo jurar que no darían a conocer a nadie el secreto que les iba a ser revelado y, a cada grupo en privado, les dijo que sólo a ellos les había sido confiada la sepultura del cuerpo; después de recordarles sus beneficios, les pidió que enterraran su cuerpo cada uno en su distrito, y que veneraran a Osiris como a un dios. Les exhortó también a que le consagraran uno de los animales que vivían en sus tierras, el que quisieran, para honrarlo durante su vida como antes a Osiris y consi-

derarlo a su muerte digno de los mismos funerales que aquél. Con la intención de que también las ventajas empujaran a los sacerdotes a cumplir estos honores, les dio Isis la tercera parte del territorio para el servicio y el culto de los dioses. Se dice que los sacerdotes, que recordaban los beneficios de Osiris y querían complacer a quien les pedía el favor, movidos también por su propio provecho, hicieron todo lo indicado de acuerdo con los mandatos de Isis. Es por esto por lo que, hasta el momento, cada grupo de sacerdotes cree que Osiris está enterrado en su distrito, honra a los animales que fueron originariamente consagrados y, a su muerte, renuevan en sus tumbas el luto por Osiris. A Osiris fueron consagrados los toros sagrados, de nombre Apis y Mnevis, y el venerarlos como dioses fue establecido con carácter general para todos los egipcios; pues estos animales sirvieron de ayuda a los que descubrieron el fruto del trigo, especialmente para la siembra y los comunes beneficios del trabajo agrícola.

En altres versions és Neftis qui ajuda Isis a recuperar els fragments d'Osiris. Aquesta recompon el cos i li afegeix un membre de fang.<sup>202</sup> Movent les ales aconseguix amb la seva màgia que Osiris ressusciti i la fecundi. En naixeria Horus, hereu definitiu del tron d'Egipte.

Segons la teologia memfita, recollida a la pedra de Sabacó (Shabaka),<sup>203</sup> Horus el Gran ('el que obre els camins') i Set foren pacificats i units a la Casa de Ptah, on foren pesats a la Balança de les Dues Terres. Horus s'erigí com a rei unificador de les dues terres. Més endavant el text indica que és Horus, fill d'Isis, qui rebé el tron d'Egipte. També esmenta la Casa de Sòcares com a lloc de sepultura d'Osiris.

La versió de Diodor (*Bibl.* I, 22) exposa que Isis continuà regnant a Egipte fins a la seva mort i que fou enterrada a Memfis, encara que també admet la possibilitat que tant ella com Osiris fossin enterrats a l'illa de Files.<sup>204</sup>

Amb la resurrecció, Osiris es convertí en rei del món dels morts, en senyor dels temps, en jutge dels morts, i així en donador de la recompensa de la vida eterna. Consagrar-se al culte a Osiris significava per als egipcis obtenir la promesa de l'eternitat després de la mort. Aquest episodi de la llegenda d'Osiris fou seguit com a model en el ritual i el culte funerari, que primer seria reservat al faraó i la seva família i, progressivament, assoliria altres estaments de la societat egípcia, fins a la màxima «democratització»

202. Diodor explica que, igual que els altres fragments del cos d'Osiris, el membre viril també fou objecte de culte i que els grecs l'haurien pres dels egipcis com a element dels seus ritus orgiàstics i les festes dionísiaques amb el nom de Fal·lus.

203. Monument de granit negre de 137 x 32 cm conservat al Museu Britànic (EA 498). Conté el text més llarg del relat de la Creació: dels déus i el seu *ka*, dels elements, de les arts, de les professions i de totes les coses. Fou copiat pel rei Sabacó, de la XXV Dinastia (712-698 aC), a partir d'un papir anterior que quedà destruït. El text d'aquest document és comentat per Jacq (1999, 66-67).

204. Al sud d'Assuan.

d'aquest culte durant el Primer Període Intermedi, en què cada habitant posseïa el convenciment de convertir-se en un Osiris després de morir. En cada ritual funerari s'evocava el misteri diví que simbolitzava la recomposició i la reanimació dels membres mutilats d'Osiris (Kirstein 1987, 8). Fins a tal punt, arribà la popularitat d'aquest déu entre la ciutadania per damunt de les altres divinitats del panteó egipci, ja que en la seva figura s'integren els quatre elements constitutius d'un objecte de fe netament vinculat als éssers humans:<sup>205</sup>

- és un déu humà, perquè, igual que les persones, neix, creix i mor;
- és un déu terrenal que viu a la terra d'Egipte i atorga beneficis als seus habitants;
- és un màrtir, perquè pateix l'assassinat i l'esquarterament;
- és un ésser immortal perquè ressuscita i viu eternament.

Osiris representa el Sol. Forma part de l'enéada heliopolitana. És déu etern i primordial. Segons Diodor (*Bibl.* I, 11), la seva expressió significa 'el que té molts ulls', amb els quals, a la manera de raigs llançats en totes direccions, mira la terra i el mar.<sup>206</sup> També refereix que va vestit amb pell de cérvol. Representa la saviesa, la justícia i la fortalesa. Els colors que el caracteritzen són el blanc i el verd. Un dels seus epítets és també *Hemag*, que significa 'fet de carnèlia', pedra semipreciosa de color ataronjat. És oportú esmentar igualment el qualificatiu d'*Unnefer*, 'el que es manté perfecte'. El *Llibre dels Morts* presenta una centena de designacions referides a aquesta divinitat.

Osiris nasqué de Gueb ('la terra') i Nut ('el cel'),<sup>207</sup> els quals nasqueren de Xu ('el vent') i Tfenis ('la pluja'), després que Ptah pronunciés el seus noms. Això és el que recull la teologia memfita, conservada a la pedra de Sabacó. Re volgué impedir que Osiris nasqués cap dia, cap mes i cap any, però Tot jugà a senet amb la Lluna i li guanyà la 72a part de cada dia de l'any egipci de 360 dies. El total donà com a resultat cinc dies més, que Tot afegí als 360. Serien els cinc dies epagòmens ('els que estan a sobre' o 'els que van darrere'), que, sumats als anteriors, donarien lloc a l'any solar de 365 dies, que així es reconciliaria amb l'any lunar. En aquests dies epagòmens se celebraria el naixement de les cinc divinitats que protagonitzen

el mite. Osiris seria el primer, en el moment que una veu greu proclamés l'arribada del senyor de cada cosa. Els altres quatre dies naixerien, respectivament: Horus, Set, Isis i Neftis. L'any nou començava el 19 de juliol, després del cinquè dia epagomen. En la versió d'Heròdot (*Hist.* II, 144), Osiris era anomenat pels grecs Dionís, el Lliure. També és identificat amb Dionís per Diodor (*Bibl.* I, 11),<sup>208</sup> que fa derivar el seu nom de Sírius, l'estrella que apareix a l'horitzó quan comença la crescuda del Nil i dona pas a l'inici de l'any. Amb tot, altres autors associen Sírius a Isis.

El déu Osiris es representa normalment amb aspecte momiforme i amb la pell de color blanc, negre o verd. Normalment està dempeus o assegut en posició rígida. Les seves mans, sense embenar, sostenen el ceptre i el flagell. Al final de la V Dinastia, quan el seu culte ja està ben establert, se'l representa amb una perruca divina. A partir del Regne Mitjà apareix ja en les representacions amb la corona blanca o la corona *atef*.

Aquest déu fou molt popular durant tota la història faraònica, amb èpoques de gran intensitat, com ara el període saïta. Segons la tradició, hi havia un santuari dedicat a ell en cadascun dels llocs que havien acollit una relíquia seva, tal com s'esmenta en els murs del temple de Dandara. En realitat, però, hi havia encara més santuaris<sup>209</sup> per tot Egipte.

Isis representa la Lluna. És un principi femení universal, atès que regna sobre el mar, la terra i els morts. És deessa de la màgia, perquè presideix les transformacions de les coses, dels éssers, dels elements, etc. Aconseguí reconstituir el cos d'Osiris i reanimar-lo perquè la fecundés. Així engendrà Horus. És, per tant, obradora de miracles. Té com a color associat el blau cel.

Diodor (*Bibl.* I, 11) la considera d'origen antic. També ens diu que la representen amb unes banyes, que és l'aparença de la lluna creixent, perquè l'animal que li consagren és la vaca. Un altre símbol que l'acompanya sovint són les ales, que es mostren desplegadas en un gest protector.

També és, com s'ha dit, la deessa dels cereals, ja que ella els descobrí. En les festes que se celebraven en honor seu, es portaven en processó espigues de blat i ordi, a més d'altres objectes de culte (*Bibl.* I, 14).

Se li atribueix així mateix l'estrella Sírius (Sotis per als grecs, *spdt* per als egipcis). Hem vist que, a

205. Segons Berthold (1974, 20), Osiris és el més humà de tots els déus del panteó egipci.

206. Sobre el significat del nom, vegeu també Plutarc (*De Is.*, 10).

207. Són els mateixos déus dels quals naixerien Isis, Neftis i Set.

208. Plutarc (*De Is.*, 52) també identifica Osiris amb Sírius.

209. Un és l'Osireion localitzat a Oxirinc, actualment en curs d'excavació. Les campanyes efectuades han permès definir-ne l'estructura i conèixer els rituals que s'hi duïen a terme, tal com declaren els responsables de l'excavació d'aquest santuari subterrani, Maite Mascort i Hassan Amer (vegeu Padró i Piedrafità 2006).



Figura 60. Estatueta d'Isis amb el petit Horus (Museu Egipci de Barcelona).

ella, li consagraven un festival quan començava la crescuda del Nil, coincidint amb l'aparició de l'esmentada estrella, que es representa en jeroglífic com un estel de cinc puntes.<sup>210</sup>

Isis cercà Osiris i li oferí les seves lamentacions de nit. Se la considera, així, vencedora de les potències nocturnes i posseïdora de misteris. Per la seva relació amb el mite d'Osiris, també és considerada deessa dels morts. De fet, té un doble vessant: es relaciona amb la vida i amb la mort.

També és inventora de molts remeis per a la salut i gran coneixedora de la ciència mèdica (que transmeté al seu fill). En morir, tenia cura dels humans transmetent-los remeis en somnis quan ho demanaven. Així mateix guaria persones cegues i amb altres malalties irreversibles. Finalment, li atribueixen el descobriment del fàrmac de la immortalitat (Diodor, *Bibl.* I, 25),<sup>211</sup> que diuen que aplicà també al seu fill Horus.<sup>212</sup>

Diodor (*Bibl.* I, 27) recull també el contingut d'una estela funerària sobre Isis, el qual coincideix amb el que aporten diversos documents epigràfics (himnes a Isis i altres versos):

Yo soy Isis, la reina de todo el país, la que fui por Hermes<sup>213</sup> educada, y cuanto yo legislé nadie puede revocarlo. Pues yo soy la hija mayor del dios más joven, Crono. Yo soy mujer y hermana del rey Osiris. Yo soy la que primero descubrió los frutos para los hombres. Yo soy la madre de Horus, el rey. Yo soy la que aparece en la constelación del Can,<sup>214</sup> y por mí fue levantada la ciudad del Bubastis. ¡Adiós, adiós, Egipto, que me criaste!

Set correspon a Tifó per als grecs (Heròdot, *Hist.* II, 144; Diodor, *Bibl.* I, 13). 'Set' és la versió grega del nom egipci *Seteh* (amb les seves variants). És conegut com el senyor del mal,<sup>215</sup> de les tenebres, de la sequera i del desert, que rebé en herència de Gueb. Té el doble vessant de protector (de la barca de Re) i destructor (déu de la guerra), ja que personifica l'enemic. Hauria estat derrotat definitivament per Horus després de pugnar amb Osiris i sotmetre'l per enveja. Per aquest motiu Horus l'exilia al desert.

Se'l representa amb el cap d'una mena de xacal amb morro corbat, orelles triangulars i cua alçada. És originari d'Ombos (Nubt).<sup>216</sup> El color de la seva pell és roig. Hom diu que antigament els homes que tenien el mateix color que Set eren sacrificats pels reis davant la tomba d'Osiris (Diodor, *Bibl.* I, 88).

Horus és fill d'Osiris i Isis. Des de la infantesa patí la persecució del seu oncle Set. Es tracta d'*Heru-sa-Aset*, relacionat amb la Lluna o el sol nocturn i vinculat al culte agrari. Un altre Horus, *Heru-wer*, conegut com Haroeris o Horus el Gran, era germà d'Osiris.

210. Una al·lusió més al nombre simbòlic 5.

211. Diodor comenta que cap metge de l'època no podia competir amb aquests guariments miraculosos.

212. Aquí el relat es confon en certa manera amb el de Dionís, quan explica que Horus fou objecte d'una conspiració dels titans i que el trobaren mort al fons de l'aigua.

213. Que correspondria en la teologia egípcia a Ptah.

214. Al·lusió a Sírius de la constel·lació del Ca Major.

215. El concepte de *mal* no seria del tot exacte en la mentalitat egípcia. Seria més adequat parlar de caos, naturalesa salvatge o destrucció.

216. El poeta Juvenal (58-140 dC) parla d'una cerimònia que se celebrava a Ombos en què intervenia Set.

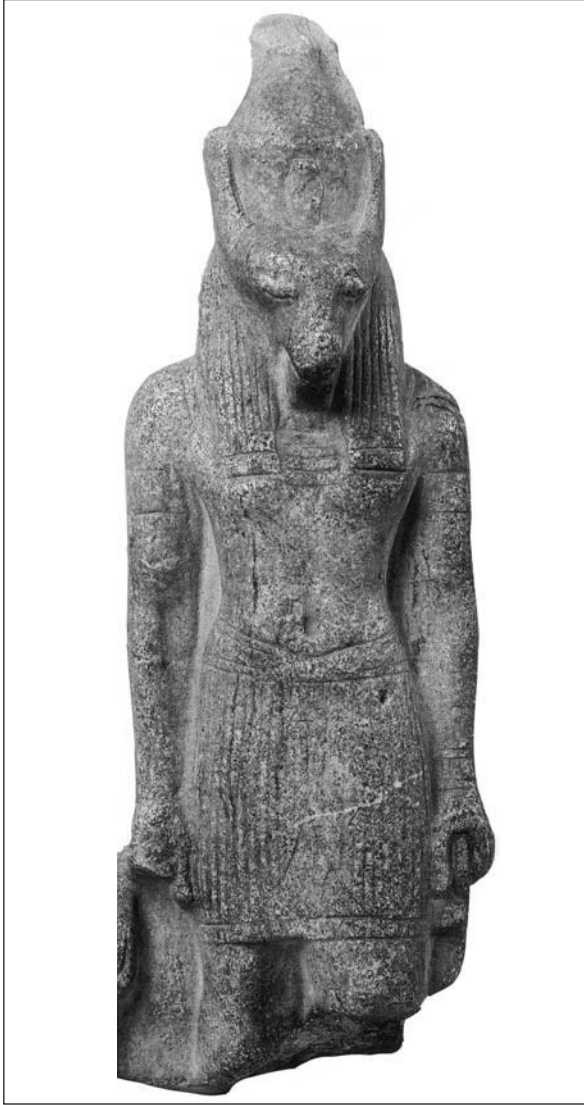


Figura 61. Estàtua de Set. FONT: Bongioanni 2001, 74.

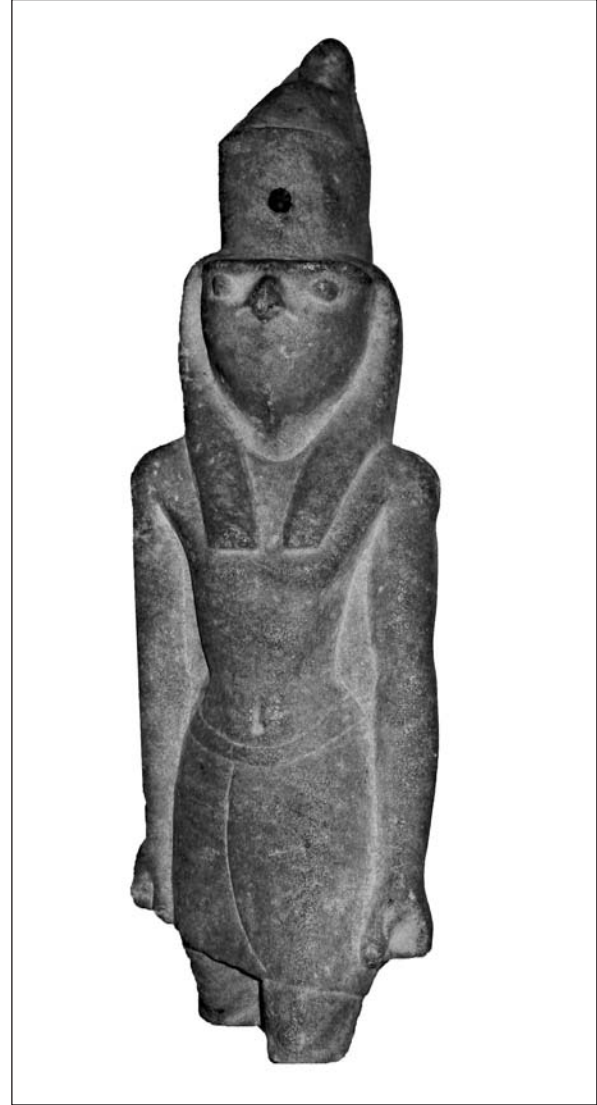


Figura 62. Estàtua d'Horus (Museu Egipci de Barcelona).

En unes versions és aquest Haroeris qui lluità contra Set esperonat per Isis per venjar Osiris. En canvi, altres versions afirmen que qui lluità contra Set fou Horus fill, per venjar la mort del seu pare Osiris. En aquesta batalla perdria l'ull esquerre: l'ull *udjat* ('el que està incomplet'). Tot curaria l'ull i Horus l'oferiria al seu pare per ressuscitar-lo.

Heròdot explica que Horus fou el darrer déu que governà Egipte; després ho haurien fet els homes. Els grecs l'anomenen Apol·lo. En la versió que narra Heròdot, *Heru-sa-Aset* fou fill de Dionís i Isis (Demèter); també diu que ho fou Artemis (Bubastis) (Heròdot, *Hist.* II, 144 i 156). Diodor (*Bibl.* I, 25) recull la notícia que Horus fou instruït per la seva mare en

la medicina i l'endevinació. Amb aquestes virtuts beneficià la humanitat per mitjà d'oracles i remeis.<sup>217</sup>

Es tracta d'una divinitat solar també relacionada amb l'art i la música. El falcó és el seu símbol principal. Com a colors associats té el groc brillant i el daurat.

Neftis és germana bessona d'Isis i esposa de Set. El seu nom original és *Nebet-Het*, 'Senyora de la Casa'.<sup>218</sup> Neftis és el nom grec. Diodor (*Bibl.* I, 13) la identifica amb Afrodita. Aquesta deessa té relació amb la foscor, la part invisible, la nit i la mort. També es relaciona amb els ritus funeraris pel fet d'haver ajudat la seva germana a embalsamar Osiris, amb el qual tingué un fill.<sup>219</sup> Fou Anubis.

217. Les propietats curatives que veiem en Isis i Horus enllacen amb alguns aspectes de la teologia hel·lènica (especialment en Dionís i Asclepi). També ens remetent a alguns personatges mitològics tractats en les tragèdies, com ara en l'obra *Prometeu encadenat*. Vegeu la nota 189.

218. S'entén de la casa d'Horus.

219. Expliquen que Neftis no podia tenir fills amb Set perquè ell era infèrtil.



Figura 63. Estàtua de Neftis en fusta pintada (Museu Egipci de Barcelona).

És representada amb una casa i una cistella damunt del cap; altres vegades, amb les banyes i el disc solar o un milà. Protegia les mestresses de casa i era present en els parts mentre el déu Bes ballava. No disposa de cap temple formal, encara que el seu culte era molt estès.

Anubis és fill de Neftis i Osiris. S'associa al gos o xacal. El seu nom egipci és *Anpu* (amb les seves variants). Encapçalava totes les processons i feia d'intermediari entre els déus i els homes. Com a déu de l'inframón, destaca per ser el guardià dels morts<sup>220</sup> i protegir les ànimes durant el seu viatge. Sostenia un flagell. També fou déu de l'embalsament.<sup>221</sup>

220. Probablement fou el déu dels morts abans que Osiris prengués aquest càrrec.

221. Els sacerdots d'alt rang que dirigien l'embalsament a Egipte duïen la màscara d'Anubis. Es tractava d'una màscara de culte que figurava la divinitat durant el ritual per suplir la seva presència. Aquest tipus de màscara és diferent de la que tenia fins teatrals en les representacions dramàtiques, per bé que, en essència, l'origen és comú i forma part de l'esfera sacra (Vernant i Frontisi-Ducroux, a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 25 i ss.).

222. Anomenada Licòpolis pels grecs, amb referència al llop (animal que també se li associa).

223. Heròdot afegeix que aquest costum devia venir dels caris, poble de l'Àsia Menor proper als frigus, que veneraven Cibeles.

224. Recordem la cerimònia esmentada, referida per Juvenal, que s'esdevenia a la localitat d'Ombus.

225. Ciutat situada al nord-oest i consagrada a Set.

Anubis, juntament amb Upuaut, acompanyà Osiris en el seu viatge pel món per ensenyar els beneficis de l'agricultura. El seu centre de culte era Cinòpolis.

Upuaut és un déu amb cap de xacal o llop. A diferència d'Anubis, que és negre, Upuaut és gris. Aquest déu és conegut com «El qui obre els camins». Encapçalava expedicions militars. Acompanya els difunts a través de les regions subterrànies. És un déu molt antic que apareix ja representat en els estendards que precedeixen el rei a la paleta de Narmer. També es documenta amb aquest nom en la III Dinastia. És originari de l'Alt Egipte. El seu centre de culte era Asiut<sup>222</sup> (Egipte Mitjà).

### 7.3. Fases i espais de representació

És molt possible que el drama d'Osiris se celebrés a diferents indrets d'Egipte i al llarg de tot l'any. No es respectava necessàriament l'ordre cronològic dels fets de la història d'Osiris, però, en tot cas, les estacions del seu misteri constituïen les fases del seu destí. Els santuaris principals que prengueren part en la representació són Busiris, al Baix Egipte, i Abidos, a l'Alt Egipte. A la primera localitat hi hauria el santuari que guardava la relíquia de l'espinna dorsal del déu. A Abidos, en canvi, hi hauria enterrat el cap. Es coneixen referències sobre la celebració del drama també a Heliòpolis, Letòpolis i Sais.

Heròdot (*Hist.* II, 59 i 61) ens narra que a Busiris hi havia una festa per honrar Isis (que correspondria, segons ell, a la grega Demèter) i que allà hi tenia un magnífic temple. La celebració comprèn sacrificis, després dels quals Heròdot refereix que homes i dones esclataven en plors i «es maltractaven excessivament».<sup>223</sup> En el festival d'Isis se celebrava cada any la crescuda del Nil, que es produïria com a conseqüència de les llàgrimes vessades per la deessa en perdre el seu espòs (Kirstein 1987, 9).

L'historiador d'Halicarnàs (*Hist.* II, 63), sent-hi present, descriu part d'una altra festa<sup>224</sup> en què no sols hi ha sacrificis, sinó també una «funció molt singular», és a dir, una representació dramàtica que devia mancar de parangons per al nostre narrador. Ens la situa en una localitat de nom Papremis:<sup>225</sup>



Figura 64. Detall d'Anubis en una coberta de sarcòfag del període ptolemaic (Museu Egipci de Barcelona).

[...] A Papremis fan també sacrificis i cerimònies religioses com a les altres ciutats; però quan el sol baixa, alguns sacerdots s'afanyen al voltant de l'estàtua, mentre que la seva major part, amb maces de fusta, es posen a l'entrada del santuari; i altres, més de mil homes, també aquests amb pals, es posen enfrontats als altres, en compliment de vots. L'estàtua, que és en un petit temple de fusta daurada, la traslladen la vespra a

una altra dependència sagrada. Els pocs que havien quedat al voltant de l'estàtua arrosseguen un carro de quatre rodes en què transporten el temple, dins del qual hi ha l'estàtua, i aquells que s'havien posat a l'atri no els hi deixen entrar; però els altres, lligats pel vot d'assistir el déu, tusten aquells que els rebutgen. Aleshores el combat s'acarnissa, s'hi trenquen caps i molts moren de les ferides, crec jo; per bé que els egipcis asseguren que no hi mor ningú. Els de la ciutat afirmen que celebren aquesta festivitat per això: en aquest santuari habitava la mare d'Ares, i aquest, que s'havia criat fora de casa, hi arribà ja fet un home amb intenció d'unir-se amb la seva mare. Els servidors d'aquesta, com que no l'havien vist abans, no li van permetre passar, sinó que el van fer fora; però ell va aplegar gent d'una altra ciutat, va tractar ben durament els servidors i va entrar amb la seva mare. Diuen que per això celebren en la festa d'Ares aquesta lluita a bastonades.

Sens dubte, el fragment forma part de la passió d'Osiris, i la batalla que escenifica enfronta els defensors d'Osiris amb els de Set, com es comprova en la descripció de les línies següents.

Diversos rituals tenien relació amb el mite d'Osiris. Un, per exemple, consistia que el faraó tallés un feix de blat mentre un brau blanc, consagrat a Min,

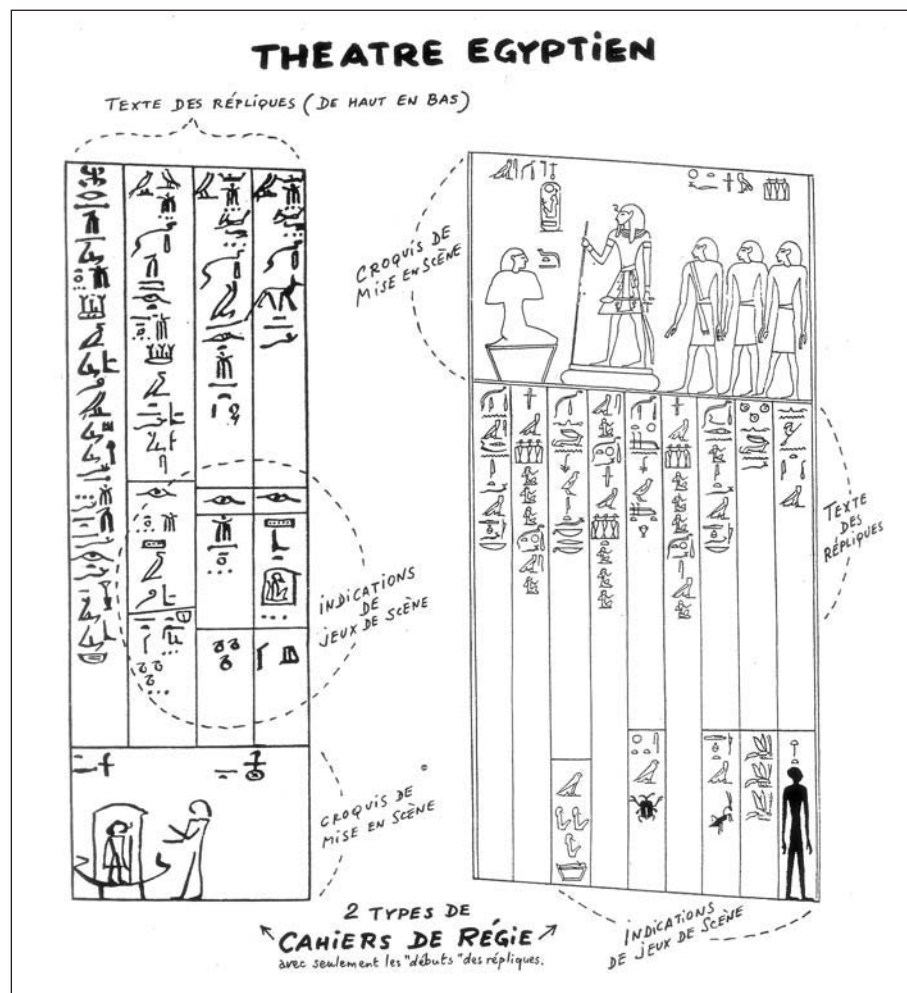


Figura 65. Indicacions per a la posada en escena del drama osiriàc.  
FONT: Degaine 1998.

era portat en processó abans del seu sacrifici. Tallar les espigues representa tallar el cos d'Osiris en qualitat de déu dels cereals. Això s'esdevenia durant la festa de Min, en el primer mes de l'estació de Peret. Se celebrava a Coptus en honor d'aquest déu de la fecunditat, la virilitat i el renaixement. També s'hi organitzaven competicions d'animals per seleccionar els millors exemplars de cada raça i s'oferien actuacions de dansa i pantomima.

En un altre dels rituals associats al mite es tractava de modelar una estàtua d'Osiris amb terra i encens, i s'hi plantaven grans d'ordi, que després eren regats per l'aigua del Nil perquè els fecundés. Aquesta estàtua es conservava mentre durava la festa. De fet, l'estàtua es modelava com a mínim en totes aquelles ciutats on Isis havia trobat un dels fragments del seu espòs, esquarterat per Set. Els sacerdots portaven l'estàtua al santuari d'Osiris, on se celebraven els misteris, i després la deixaven a la necròpolis.

La principal representació del drama d'Osiris s'esdevenia a Abidos, per la qual cosa sovint se l'anomena *passió* o *festival d'Abidos*. L'espai escènic tenia com a marc la necròpolis, que envoltava la tomba del rei Djer, de la I Dinastia (Pirenne 2003, 68). Es desenvolupava en presència de delegats del faraó. La vetlla de la passió s'encenia una munió de llums d'oli per commemorar el difunt i els qui visqueren amb ell. Aquest acte es desenvolupava amb balls, cants i música en un ambient de gran pompa.

Hom diu que hi acudien milers de pelegrins, els quals al final de la cerimònia lliuraven una ofrena al déu. De fet, Osiris era un déu molt popular, i es creia que per a ell tots els homes eren iguals. Aquesta creença, traslladada al pla social i polític, es tradueix en un individualisme de caràcter democràtic que es farà palès, sobretot, a partir del Regne Mitjà i es desenvoluparà ulteriorment en el Regne Nou, especialment durant la XVIII Dinastia (Pirenne 2003, 69), en què aquesta celebració pren gran volada.

També sabem que durant el Regne Mitjà els membres dels alts estaments es feien enterrar prop de la suposada tomba d'Osiris<sup>226</sup> (a Umm al-Qa'ab) o bé hi col·locaven esteles, capelles o cenotafis per ser-hi a prop en l'altra vida.

El drama començava en el mes d'Athyr (tercer mes de l'estació d'Akhet, la de la inundació) i es prolongava fins al mes de Khoiak –que era el mes següent– al llarg de divuit dies. S'escenificà, com a mínim, des de la XII Dinastia, que coincideix amb la popularització del culte osiriàc.

Una part de la cerimònia l'ocupaven els misteris, en què intervenien únicament els sacerdots, els quals representaven els papers dels diferents membres de la família d'Osiris. Els misteris es desenvolupaven a la sala més sagrada del temple, on hi havia l'estàtua del déu. Incloïen 24 escenes que se succeïen cada hora durant la nit i el dia. Probablement, eren més aviat rituals, ja que els misteris eren secrets i el públic era absent.

La resta de festes i cerimònies es feien a la vista de tots els assistents: el ritual de llaurar i sembrar, la processó amb la imatge de la divinitat, l'enfrontament entre els partidaris d'Osiris i els de Set i la resurrecció, que s'expliquen a continuació.

El drama només comprenia alguns dels episodis de la llegenda del déu dels morts, que es poden reconstruir principalment a partir de la informació de l'estela d'Ikhnofret. En primer lloc, tenim la processó d'Upuaut, «el qui obre el camí». En segon lloc, ve la mort d'Osiris i el seu enterrament. En tercer lloc, arriba el triomf en el combat de Nedit i el retorn a Abidos. En darrer lloc, s'exposa el naixement d'Horus, encara que s'interpreta en un altre moment i no està vinculat directament al festival que s'explica en l'anomenada estela.

a) *La processó d'Upuaut*. En primer lloc, sortia aquest déu xacal vestit de sacerdot per inaugurar la celebració i encapçalar la gran processó sagrada com a herald i defensor del seu pare, Osiris. Upuaut, seguit per l'enéada divina i acompanyat per una escorta de defensors, s'obria camí. En aquesta part, lluitava contra els seus enemics per recordar les batalles del déu mentre era sobirà d'Egipte.

b) *La mort d'Osiris*. La imatge del déu, prèviament ungida i vestida amb riques robes, sortia del seu temple, situat al sud-oest, i era transportada en processó dins del seu *neshmet*.<sup>227</sup> El seguia la seva constel·lació de nou deïtats i l'acompanyava un grup de guerrers. Després, travessava el llac sagrat en barca per dirigir-se a la seva tomba simbòlica, situada a 2 quilòmetres de l'*Osireion*. L'acompanyaven les barques que transportaven les imatges de les altres divinitats.<sup>228</sup> Durant la travessia era mort. Aleshores, la multitud proferia lamentacions i es cantaven himnes fúnebres per recordar l'assassinat perpetrat per Set, datat el dia 12 del mes de Khoiak. En el lloc on havia de ser enterrat, situat en una zona anomenada Peker (a la plana d'Abidos), un sacerdot disfressat del déu Tot, que havia viatjat en el vaixell dels déus, recollia el cos d'Osiris. L'enterrament tenia lloc al final del període de la inundació, concretament el dia 25 del mes de Khoiak. La

226. Durant la XII Dinastia hi havia la creença que la tomba del faraó Djer era la d'Osiris.

227. L'urna o receptacle sagrat que acollia l'estàtua per ser transportada damunt les espatlles dels sacerdots.

228. Segons la tradició, eren, en realitat, 34 barques de paper. Tot el recorregut estaria il·luminat per 365 llums, que representen els dies de l'any egipci en el calendari solar.

nova estàtua substituïa l'anterior, que era dipositada sobre unes branques de sicòmor.

c) *El triomf d'Osiris i el retorn.* A la nit es representava el gran combat, en què els enemics d'Osiris eren anihilats i llançats a les aigües de Nedit. Tot seguit, Set compareixia davant del tribunal diví. A l'alba, Osiris ressuscitava. Aleshores, rebia la corona de *maat*, pujava a la gran barca i tornava dins el seu *neshmet* al temple d'Abidos per ser purificat.<sup>229</sup>

d) *L'adveniment d'Horus.* Aquest episodi segurament estava connectat amb el drama d'Osiris, encara que se celebrava en el mes de Tybi, a l'estació de Peret (la del creixement). Es corresponia amb les festes de coronació o jubileu, en què s'identificava el faraó amb Osiris i s'alçava la pilastra *djed*, concretament el dia 30 del mes de Khoiak.

A més dels sacerdots actors i recitadors, i del faraó mateix, hi havia altres persones que intervenien en el drama com a actors; potser uns ho feien com a professionals i altres com a aficionats. Fins i tot devien participar-hi directament habitants del lloc com a comparsa, la qual cosa hauria fet incrementar la

popularitat de la celebració i la implicació del poble.<sup>230</sup> També hi havia cors, músics instrumentistes, percussionistes i dansaires, tal com preveu el papir dramàtic del Ramesseum. La prova està en les imatges gravades en els murs dels temples, que inclouen músics, sacerdots lectors, ballarins i acròbates. Finalment, no podien mancar-hi els organitzadors i els encarregats del vestuari, les màscares i els materials escenogràfics. Probablement, hi havia entre aquestes persones una part del personal del temple i també funcionaris.

El drama d'Osiris significa el cicle etern de la resurrecció. La seva millor expressió és la cerimònia de la coronació. En aquesta ocasió, el faraó esdevé Horus encarnat, rei d'Egipte i fill d'Osiris. Quan mor, ressuscita com a Osiris per regnar en l'eternitat. Un nou Horus encarnat el relleva per poder mantenir l'ordre sobre el caos a la Terra, com quan Set fou derrotat i l'hereu d'Osiris heretà el tron. Qualsevol perill o enemic que amenacés Egipte havia de ser combatut i foragitat per mantenir l'ordre, un ordre que és fruit de l'harmonia còsmica i que, per tant, és considerat perfecte.



Figura 66. Fragment del papir dramàtic del Ramesseum. FONT: Museu Britànic.

229. Aquest darrer ritual no era obert al públic.

230. Vegeu, sobre el caràcter d'aquestes cerimònies, Montet (1996).



Penetrar en els mites dels protagonistes dels primers drames de la història i analitzar-ne les trajectòries ens permetrà entendre com es configuraren aquests drames, els seus elements compositius i les seves raons de ser. El tercer apartat d'aquest capítol es dedica a reflexionar i a interpretar els punts coincidents dels dos personatges per delimitar la situació de la qual partirà, com a línia independent, el primer teatre veritable. Aquest serà per fi un teatre independent de la moral prevalentment religiosa anterior que gosarà posar per davant el raciocini de l'ésser humà en tota creació artística, alhora que es permetrà jutjar no sols els homes, sinó també els déus. Aquesta idea serà el nucli que es desenvoluparà en el darrer capítol com a conseqüència lògica del que s'explica en les properes línies.

## 8.1. El viatge d'Osiris

Abans de partir pel seu viatge a través del món, Osiris assentà els fonaments de l'ordre i la convivència civilitzada entre els habitants del seu país, alhora que els allisonà en la producció d'aliments per assegurar la seva subsistència. Així, doncs, per aconseguir que deixessin de nodrir-se d'éssers humans<sup>231</sup> i comencessin a menjar gra, els introduí en el conreu de cereals. Ell mateix recol·lectà fruita i féu créixer les vinyes perquè donessin raïm; n'inventà la recol·lecció, la conservació i l'elaboració del vi (Diodor, *Bibl.* I, 15).

La instauració d'una nova relació entre els humans i la natura mitjançant l'acció sobre aquesta (l'agricultura) per assegurar la supervivència, implica també una nova relació entre els homes i els déus; implica assumir que són els déus qui atorgaven aquests beneficis, per la qual cosa caldrà adorar-los perpètuament. Amb el cicle vegetal i el calendari associat s'imposa el ritual cíclic o periòdic envers l'adoració dels déus, tant des de la perspectiva formal com des de la temporal i rítmica, segons un ritme vital que emana

directament del cosmos. Tot el cerimonial egipci, del qual és mirall la iconografia que aquesta civilització ens ha lliurat, es preocuparà per reproduir aquesta concepció.

Després d'assentar les noves bases econòmiques i legals, Osiris deixà el govern d'Egipte a la seva esposa, que tenia com a conseller Tot. Com a governadors deixà Busiris<sup>232</sup> a les terres del nord-est i Anteu a les que fan frontera amb Líbia i amb Etiòpia.<sup>233</sup> Osiris emprengué el seu viatge acompanyat d'un exèrcit i de dos fills seus: Anubis i Upuaut. El primer duia —en termes de Diodor— un casc de pell de gos, i el segon, un cap de llop. També s'hi afegí Min (per als grecs Pan). L'expedició disposava així mateix d'un expert en el conreu de la vinya i d'un altre en la sembra del blat i totes les tasques de la recol·lecció. Osiris travessà Etiòpia, on conegué la raça dels sàtirs (coberts de pèl), que s'incorporaren a l'expedició. En aquest país, ensenyà l'art de l'agricultura i fundà ciutats. Mentrestant, el Nil es desbordà quan aparegué Sírius. Osiris controlà el desbordament per mitjà d'uns discs i, tot seguit, continuà el seu viatge per Aràbia seguint la riba de la mar Roja. Arribà fins a l'Índia i els límits del món conegut. A l'Índia fundà nombroses ciutats, entre les quals Nisa,<sup>234</sup> on plantà l'heura. També caçà elefants. Recorregué l'Àsia i arribà a Europa per l'estret de Bòsfor. Des de l'Índia, la història del viatge d'Osiris es barreja amb el periple de Dionís. Diodor continua explicant que Osiris anà a Tràcia i hi matà Licurg, contrari als seus propòsits.

Osiris viatjà arreu per escampar l'agricultura i la civilització. Fins i tot, ens narra l'escriptor sícul que Osiris ensenyà a alguns pobles a preparar una beguda a partir de l'ordi (la cervesa). Quan tornà a Egipte, triomfant i amb regals de totes les procedències, rebé la immortalitat i fou adorat com un déu. Isis i Tot instituïren aleshores ritus iniciàtics i elements secrets per augmentar el poder del déu.

Diodor (*Bibl.* I, 27) recull el text d'una estela funerària dedicada a Osiris que parla dels viatges que dugué a terme:

231. Aquest passatge és comú amb el de l'omofàgia de la religió dionisiaca, entesa per Detienne (1979, 16) com l'esqueixament d'un ésser viu caçat com una bèstia salvatge i devorat cru a fi de refusar la condició humana i de fugir de la condició políticoreligiosa.

232. La llegenda explica que Busiris era un rei cruel que pretenia sacrificar Hèracles com a víctima propiciatòria a l'altar, però que aquest li donà mort.

233. Diodor (*Bibl.* I, 17-19) ens ofereix aquestes dades i narra l'expedició d'Osiris.

234. Kirstein (1987, 17) recull la referència segons la qual Osiris, igual que Dionís, nasqué a Nisa.

Crono es mi padre, el más joven de todos los dioses, y yo soy Osiris, el rey, el que hizo una expedición por toda la tierra hasta los lugares deshabitados de la India y los que dan al norte hasta las fuentes del río Istro, y por las demás partes de la tierra hasta el Océano. Soy el hijo mayor de Crono, vástago del hermoso y noble huevo, semilla engendrada del mismo linaje que el día; y no hay lugar del mundo habitado al que no me haya acercado haciendo a todos donación de todas las cosas que descubrí.

Quan Osiris tornà, arribà la reacció de Set. Aquest, acompanyat pels 72 companys que li eren fidels, prepararia el complot que l'havia de fer desaparèixer a l'interior del sarcòfag tallat a la seva mida. Aquí es produiria el segon «viatge» d'Osiris, que simbòlicament el conduiria fins a les costes llevantines de Biblos, que més tard serien domini dels fenicis.<sup>235</sup> A continuació, Set desmembraria el seu cos, tal com s'ha explicat en el capítol anterior. Una vegada recuperats els membres i recompost el cos, Osiris ressuscitaria i passaria a regnar en el món dels morts, on presidiria el judici de les ànimes dels difunts i en pesaria el cor a la balança amb la ploma de Maat. És remarcable que, en una obra perduda d'Èsquil –*Psicostàsia* o *Pesada de les ànimes*–, Zeus, a l'Olimp, es disposa a pesar en una enorme balança els destins de Memmo (representat com a rei d'Egipte i de l'aurora, és a dir, relacionat amb Re) i Aquil·les.<sup>236</sup>

## 8.2. Dionís i el periple de la seva vida

Globalment, la religió dionisiaca quedà constituïda a l'edat arcaica de Grècia, encara que es formà a partir d'estrats diferents i es pogué començar a estendre a partir del segon mil·lenni abans de Crist. El Dionís més antic sembla associat a la naturalesa vegetal; l'àmbit més arborícola de la vinya i el vi li serien

assignats posteriorment. En canvi, es féu patró Dionís de rituals anteriors a ell, com ara les danses orgiàstiques femenines, associades a cultes a la vegetació, i altres elements que s'integraren en les processons que desfilaren en honor seu: les *phallophoria*, la comitiva del *kōmos*<sup>237</sup> i les màscares.<sup>238</sup>

Detienne (1986, 11) considera Dionís una divinitat de qualitat grega i el més cosmopolita dels déus de Grècia. Té altres noms, com ara *Bakchos* i *Liber Pater* per als romans. En altres fonts (per exemple, a Eurípides, *Bac.*, 115, i a Lucà, *Fars.* V, 72) és anomenat *Bromios*, 'el sorollós', i en una altra font grega rep l'adjectiu de *taurí* (*eiraphiōta*), que el relaciona amb un toro (*Himne homèric* I).<sup>239</sup> Homer el qualifica de *mainómenos*, és a dir, posseïdor de l'estat mental –mania– que seria propi de les mènades o bacants, com es comenta més endavant; en això representa la irracionalitat, com a contrapès del racionalisme de l'esperit grec.<sup>240</sup> La caracterització de Dionís es forma a partir d'elements ben diversos procedents tant de Grècia com de les terres més orientals. És conegut sobretot com a déu de la vinya i del vi,<sup>241</sup> identificat en això, per Diodor, plenament amb Osiris.<sup>242</sup> En una tragèdia d'Èsquil podem llegir que «el mirall del cos és el bronze lluent, el de l'ànima és el vi».<sup>243</sup> Dionís té també altres atributs, com ara la vidència, l'embriaguesa poètica, el trànsit, l'èxtasi i, especialment, el teatre, que ja hem esmentat.<sup>244</sup> Vernant (a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 8) veu Dionís com a déu de l'aparència, que es podia manifestar en i pel pluralisme tràgic. Si és present en la tragèdia, la desborda més enllà dels límits del teatre.

Dionís és presentat per Eurípides com un jove de Lídia que competeix en bellesa amb Afrodita.<sup>245</sup> Duia cabells llargs trenats i daurats; gaudia de l'eterna joventut. Vestia mantell de color porpra o groc i diadema. Al cap ostentava unes banyes, com a símbol de força i poder, i una corona de fulles d'heura o figuera. Anava cobert amb nèbrida (pell de cérvol jove),

235. Convé tenir en compte que Egipte mantingué relacions amb Biblos ja des del període tinita i que aquestes relacions es farien més intenses a partir del Regne Antic.

236. Vegeu, sobre aquesta obra, els comentaris de Livraga (1988, 31-32).

237. Festa pel carrer amb cants i danses; també significa 'orgia' o 'banquet'.

238. Vegeu l'apartat 9.1, dedicat a les festes de Dionís.

239. Altres denominacions alternatives de Dionís, d'arrel tràcia, són Bassareus i potser Zagreus.

240. En termes de Bourcier (1981, 30).

241. Vegeu el tractament que fa Detienne (1986, 53-54 i 62-83) de les propietats dionisiàques del vi.

242. També hauria estat Osiris l'inventor de l'heura (Diodor, *Bibl.* I, 17), que és així mateix característica de Dionís.

243. Frase recollida per Livraga (1988, 45).

244. Respecte a la cronologia i l'origen de la religió de Dionís, vegeu Gernet (1980, 59-81) i Jeanmaire (1951). Sobre la iconografia dionisiaca, vegeu Berti i Gasparri (1989). Sobre la caracterització de Dionís, vegeu Kerényi (1961). Sobre els aspectes sacrificials de Dionís i rituals en general, vegeu Detienne (1979, 1983 i 1986). Sobre la relació entre Dionís i el teatre, vegeu Pickard-Cambridge (1973a i 1973b). Sobre el paper del cor amb relació a Dionís, vegeu Wiles (1997, 87-132). Sobre l'origen històric i mític de Dionís, el seu seguici i la seva relació amb la tragèdia, vegeu Ferrer (2001). Considereu també les altres referències bibliogràfiques que puntualment s'indiquen sobre aquest déu al llarg del llibre.

245. A *Les Bacants*, en boca de Penteu (V. 459).

*pardalēē* (pell de pantera<sup>246</sup> o lleopard) o pell d'un altre animal. A les mans portava raïm i un tirs amb una pinya<sup>247</sup> a l'extrem superior que emprava per fer brollar vi de les fonts.

El nom de *Dionysos* té dos elements compositius. El primer és *dio*, vinculat al concepte de divinitat, que deriva directament del seu pare, Zeus; es tracta d'un mot amb l'arrel indoeuropea *\*dyw-*, que al·ludeix al nom del 'cel'.<sup>248</sup> És alhora l'adjectiu *dios*, que significa 'brillant', 'luminós', 'diví', adjectius que bé s'adiuen amb l'anterior descripció de la seva imatge. El segon element del seu nom, *nysos*, podria provenir del mot trací per a 'fill', que es correspon amb el nom grec d'algunes nimfes anomenades *Nysai* i que ens remet a un lloc geogràfic, Nisa, en el qual aquest déu hauria passat la seva infantesa, criat per aquestes nimfes. És controvertida la localització de Nisa: per a uns cal cercar-la a Etiòpia, per a altres a Aràbia i per a altres a l'Índia. En tot cas, la seva denominació es podria traduir globalment com a «fill del déu del cel». Seria un déu popular, contraposat a Apollo, també plançó de Zeus.<sup>249</sup> Dodds (1980, 75) comenta que Dionís, caracteritzat per una bogeria profètica absent a Grècia amb anterioritat a ell, representa la irracionalitat, en contraposició amb la racionalitat, característica d'Apollo, segons la idea nietzscheana. Ara convé seguir des del principi el fil de la història de Dionís i dels personatges que s'hi relacionaren.

La versió més estesa el fa fill de Zeus i de la mortal Sèmele, filla de Cadmos i Harmonia. Seria, doncs, el Dionís de Tebes (*Himne homèric I* i Hesíode, *Teog.*, 943-950). Sèmele representa la Terra.<sup>250</sup> De fet, Bernabé la identifica amb la deessa frígia de la terra Zemelo. D'aquí prendria la divinitat dionisiaca el caràcter cònic i cíclic com a déu vinculat a les estacions (*Himne homèric XXVI*), que mor i ressuscita. Seria, aquesta, una característica més pròpia de les religions mediterrànies que no pas de la pròpiament grega.

Es diu que Dionís nasqué dos cops; d'aquí el significat del mot *ditirambe*,<sup>251</sup> amb referència al seu doble naixement. El fet és que Sèmele, desitjant veure el seu estimat Zeus en plena esplendor, morí entre les flames en la seva presència quan encara estava en el sisè mes de gestació. Hefaist recuperà el nen i el féu



Figura 67. Testa de Bacus jove (Museu de Granollers).



Figura 68. Estàtua de marbre de Dionís jove (Museu de Rethymno, Creta).

246. Segons Detienne (1983, 9-10 i 65-84), aquest animal es relaciona amb la cacera (com a animal caçador, no per ser caçat) i la seducció en el context dels mites entrecruats d'Atalanta i Adonis.

247. Els membres de la comitiva que practicava el seu culte en l'antiguitat també duïen aquest tirs, amb el qual colpejaven el terra mentre es deixaven emportar per una dansa frenètica. Segons Degaine (1998), la pinya representaria el cap tallat de la víctima.

248. Zeus significa 'déu del cel'.

249. Vegeu els comentaris de Bernabé en la seva edició i traducció dels *Himnes homèrics* (p. 35-37).

250. Terra també era un dels elements que engendraren Osiris: Gueb. En aquest cas, l'element celeste seria Zeus per a Dionís, i Nut ('Cel') per a Osiris.

251. Aquest nom fou exclusiu de Dionís, tret d'un cas en què també s'assignà a Príap. Segons Pickard-Cambridge (1970, 5), el motiu és la identificació de Príap amb Dionís.

lliurar a Zeus de la mà de Macris. El déu olímpic amagà el petit Dionís a la seva cuixa, de la qual nasqué perfectament format quan es completaren els nou mesos. Heròdot calcula també com a data del naixement del déu 1.600 anys abans del moment en què redactà la seva *Història*.<sup>252</sup> El seu nom està documentat com a *Di-wo-nu-so-jo* en tauletes micèniques escrites en Lineal B, la qual cosa fa pensar que ja era conegut en la segona meitat del segon mil·lenni abans de Crist, i això descarta la idea que pugui ser una divinitat tardana.

La versió de Diodor (*Bibl.* I, 23), en la qual és present Orfeu amb el vessant iniciàtic, és diferent i ofereix més detalls, per bé que amb el possible equívoc del topònim de Tebes i amb l'assumpció de la identitat d'Osiris amb Dionís:

Cadmo, que era de la Tebas egípcia, engendró entre otros hijos a Semele, quien, violada en cierta ocasión por un desconocido, quedó embarazada y al cabo de siete meses dio a luz un niño con un aspecto similar al que los egipcios piensan que tuvo Osiris. Y no suele ser frecuente que un niño semejante nazca, bien porque no lo quieren los dioses, bien porque la naturaleza no lo permite. Pero Cadmo, cuando se enteró de lo que había ocurrido, dado que tenía un precepto del oráculo según el cual debía guardar las leyes de sus padres, hizo cubrir de oro al niño<sup>253</sup> y celebró los sacrificios apropiados, afirmando que había tenido lugar una epifanía de Osiris entre los hombres. Atribuyó la paternidad a Zeus, enalteciendo a Osiris y alejando la calumnia de la violada; y por esta razón se ha difundido entre los griegos la leyenda de que Semele, hija de Cadmo, parió a Osiris embarazada de Zeus. Más tarde Orfeo, que tenía una gran fama entre los griegos por su canto, prácticas iniciáticas y conocimiento de las cosas divinas, fue recibido como huésped por los cadmeos y honrado de manera especial en Tebas; y dado que había participado de los conocimientos teológicos de los egipcios, trasladó el nacimiento del primer Osiris a tiempos más modernos, y para complacer a los cadmeos instituyó un nuevo culto, según el cual se enseña a los iniciados en los misterios que Dioniso nació de Semele y Zeus. Los hombres, engañados por ignorancia los unos, otros

ateniéndose a la fiabilidad y fama de Orfeo en tales materias, y, sobre todo, como se ha dicho, aceptando de buen grado que el dios fuera considerado griego, adoptaron los cultos. Más tarde, cuando los mitólogos y los poetas retomaron esta genealogía, llenaron con él los teatros, y para las generaciones posteriores quedó firme e inamovible esta creencia. En resumen, *dicen los egipcios que los griegos se han apropiado de sus más ilustres héroes y dioses, e incluso de sus colonias*.<sup>254</sup>

Una vegada nascut, tement la ira d'Hera, Zeus encarregaria a Hermes que s'endugués el petit Dionís a Orkhómenos, on l'havien de criar el rei Atamant i la seva segona esposa Ino.<sup>255</sup> Per protegir-lo, el vestiren de noia. Cal dir que aquest element és present a les bacanals quan els participants a l'orgia, entre altres coses, es transvesteixen per identificar-se amb el déu.<sup>256</sup> Tornant al punt d'Orkhómenos, s'explica que Hera descobrí l'engany i es venjà fent embogir Ino i Atamant. Aleshores Zeus s'endugué el petit Dionís a Nisa perquè les nimfes<sup>257</sup> el criessin. Les nimfes es descriuen com a donzelles del camp, del bosc i de les aigües, o esperits de la natura que vetllaven per la fertilitat i la primavera. Altres diuen que Dionís fou criat al munt Meros de l'Índia. També diuen que fou la nimfa anomenada precisament Nisa<sup>258</sup> qui el crià, i que aquest era el nom de la muntanya on s'esdevingué la criança, en una «cova fragant» (*Himne homèric XXVI*). Sigui com sigui, si Nisa estava situada a l'Índia, estariem parlant del mateix entorn geogràfic, un paratge més aviat muntanyós, amb barrancs (*Himne homèric XXVI*), que més tard quedaria sotmès al déu del vi en la seva expedició de conquesta.<sup>259</sup> Durant la primera estada a Nisa, Dionís visqué transformat en boc per passar despercebut i escapar-se de la persecució d'Hera. De fet, de la figura del boc prové el sàtir, un ésser híbrid compost amb una part d'aquest animal i una altra part humana, que acompanyava Dionís en el seu seguici. D'aquí deriva també, com hem vist, l'element integrant del mot *tragèdia* ('cant del boc'): *tragós* ('boc'), per bé que, tal com apunta Pickard-Cambridge (1970, 112-113), el mot *tragoidoi* (referit al cor o als actors) és anterior

252. Tenint en compte que Heròdot visità Egipte cap a mitjan segle v aC, parlariem del final del tercer mil·lenni. Sobre la cronologia i el naixement, vegeu *Hist.* II, 145-146.

253. Més amunt es fa referència al color daurat dels cabells de Dionís i també, al significat de 'brillant' o 'daurat' que deriva del seu nom.

254. La cursiva és nostra.

255. Dues obres d'Èsquil (*Semele* i *Les dides de Dionís*) tracten de l'etapa d'infantesa del déu.

256. I també és present a *Les Bacants*, en què Dionís practica diverses vegades la transfiguració. Vegeu el tractament que fa Vernant (a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 237-270) de *Les Bacants* d'Eurípides, amb especial referència a la definició de Dionís.

257. Es diu que aquestes nimfes, en reconeixement de la seva tasca, foren convertides en una constel·lació, la de les Híades. Per Heròdot, Nisa és a Etiòpia; per Diodor (*Bibl.* I, 27) és a Aràbia, i per Lucà (*Fars.* VIII, 800-801) i altres, a l'Índia.

258. Medea rejuveniria aquesta nimfa, igual que les altres que participaren en l'educació del jove Dionís.

259. El passatge esmentat de Lucà (*Fars.* VIII, 800-801) refereix que tots els cims de Nisa [Índia] estaven a disposició del Bromi. Kirstein (1987, 17) proposa que Nisa fou el mont Sinai. D'altra banda, l'Índia també es vincula al viatge d'Osiris, tal com s'explica en les línies precedents.

al de *tragoidia*. La pell del boc de vegades cobria la figura de Dionís en les seves desfilades i els seus festivals. Diodor (*Bibl.* I, 88) conta que els egipcis deificaren el boc i estableix un paralelisme amb el Priap grec:

Deificaron al macho cabrío, igual que también entre los griegos dicen que se honra a Priapo, por sus partes genitales; pues este animal es el más inclinado a los encuentros sexuales, y es venerada convenientemente la parte del cuerpo causa del engendramiento, como si fuera el principio de la naturaleza animal. En general el miembro masculino, no sólo los egipcios, sino también no pocos de los demás pueblos lo han consagrado en ritos iniciáticos como causa del engendramiento de los seres vivos. [...] Dicen también que tanto panes como sátiros son venerados por esto entre los hombres; y que también por esta razón la mayoría consagra sus imágenes en los templos con el miembro erecto y aspecto de macho cabrío, pues este animal es, según la tradición, el más dispuesto a los encuentros sexuales.

Més tard, Dionís fou instruït per les muses, que, sens dubte, impregnaren en el seu caràcter el gust per la poesia, la música i la dansa. Silè també s'ocupà de la seva educació. Aquest fou probablement fill de Pan o d'Hermes i d'una nimfa, encara que altres fonts ens informen que nasqué de les gotes de sang d'Urà quan Cronos el mutilà. Silè era considerat un gran savi i també, pare del centaure Folo, que havia tingut amb una nimfa dels freixes. Es descriu Silè com un personatge molt lleig amb nas camús, mirada de brau, panxa grossa i cavalcant borratxo sobre un ruc.

En la versió de Diodor,<sup>260</sup> Dionís descobrí la vinya i la seva utilitat en assolir l'edat adulta. També se li atribueix la invenció de l'arada. Aquestes tècniques les havia d'ensenyar i implantar tot seguit a diverses regions de l'antiguitat, quan Hera, presa encara per la set de venjança, el féu embogir i anà errant en un periple que el dugué fins a Síria, Egipte i altres terres.

Pel camí passà per Frígia, on fou rebut per Cibele, que era honorada a les muntanyes de l'Àsia Menor, des d'on el seu culte s'estengué a tot Grècia i després



Figura 69. Estàtua de Pan amb flauta (Museu Arqueològic Nacional d'Atenes).

a Roma. També és considerada una encarnació o apel·lació de Rea, mare de Zeus i dels altres déus que eren fills de Cronos. Per això se l'anomena Mare dels Déus o Gran Mare. És clar el paralelisme d'aquesta deessa amb la mare de Dionís. Cibele, representada amb el cap coronat per tres torres, és la gran deessa de Frígia; estén el seu poder sobre tota la natura i en personifica la potència vegetativa. Desenvolupà

260. Convé tenir en compte que Diodor és una de les fonts principals pel que fa a la comparació entre Osiris i Dionís, concretament en el llibre I de la seva *Bibliotheca historica*, dedicat a Egipte, país que aquest historiògraf visità entre el 60 aC i el 56 aC. La valoració de la seva obra varia segons els experts pel fet que és una compilació a partir de nombroses fonts (recollides per Chamoux i Bertrac en la introducció a la traducció del text, edició del 1993, XXIII-XXV) i es posa en dubte el tractament personal de les dades que refereix. Així, doncs, segons l'*Enciclopèdia Britànica*, la seva narració conté repeticions i contradiccions, i alguns passatges són una suma de detalls inconnexos. Segons un dels seus traductors, Oldfather (edició del 1968), Diodor reproduí de manera fidel les fonts que emprà. Aquest estudiós considera que el seu llibre sobre Egipte és el relat literari més complet de la història i els costums d'aquest país després de l'obra d'Heròdot. Segons un altre traductor, F. Parreu (edició del 2001, 15), Diodor situa de manera ordenada els materials consultats dins d'una estructura i amb uns objectius clars. A més, inclou indicacions sobre el tema que tracta i les raons per les quals ho fa. Si bé és clar que és un compilador d'un bon nombre d'historiògrafs grecs, també és cert, tal com observa Parreu, que hagué de saber triar i ordenar les fonts d'acord amb un pla de conjunt personal i clar. Entre els autors més estensament consultats per Diodor hi ha, possiblement, Agatàrquides de Cnido, Èfor i Polibi (Lens en l'edició del 1995, 33-44).



Figura 70. Testa de Silè procedent d'un vas monumental de Tàrraco (Museu Nacional Arqueològic de Tarragona).

un important culte orgiàstic que sobrevisqué fins a l'Imperi romà. La deessa frígia purificà Dionís i l'inicià en els ritus del seu culte. Aquests nous ensenyaments, Dionís els integrà i passaren a formar part dels seus misteris orgiàstics,<sup>261</sup> en què també actuaria com a déu de la fertilitat i de la renovació de la vegetació. Un altre préstec que Dionís rebé de Cibele fou el carro en què es desplaçava, que en el cas de la deessa era estirat per lleons, i en el de Dionís, per panteres.<sup>262</sup> Els curetes estaven al servei de la deessa frígia.

Aquests genis que acompanyaren Zeus durant la seva infantesa, transcorreguda a l'illa de Creta, tingueren també cura de Dionís<sup>263</sup> a Frígia. Això fou abans de ser fulminats per l'Olímpic, quan descobrí que havien fet desaparèixer Èpaf (Apis), fill que li havia donat Ió.

A Egipte, Dionís ensenyà l'agricultura als mortals d'aquella terra. Hi plantà la vinya i, obligant-los a acceptar l'establiment del seu culte, fou adorat com a déu del vi. Diuen que una serp amfisbena l'atacà mentre dormia, però, en despertar, la matà amb un cop de sarment.

Ja guarit de la seva demència per Rea, que li lliurà el seu vestit de bacant (*stolé*) (Detienne 1986, 49-50), Dionís es dirigí cap a Tràcia, on fou mal rebut per Licurg, però la nereida Tetis li oferí refugi al mar. Dionís es venjà de Licurg de la mà dels seus súbdits, que el sacrificaren per tal d'aturar així l'esterilitat que havia assolat les seves terres per l'acció del déu.

La destinació següent pogué ésser l'Índia. Diuen que Dionís la conquerí en una expedició que durà tres anys, acompanyat d'homes i dones proveïts de tirsos i tambors, en comptes d'armes. Se serví de poders místics i encanteris per assolir el seu objectiu. A partir d'aquest moment, queda ben dibuixada la imatge característica del déu en el seu carro de pan-



Figura 71. Mosaic amb representació de Dionís cavalcant sobre una pantera, procedent de la Casa de les Màscares (Delos, 100 aC). FONT: Schoder 1961, núm. 75.

261. Uns misteris que es declaren a *Les Bacants* com a «secrets per als mortals».

262. Un mosaic procedent d'una casa de Pella (Macedònia, segle IV aC) ens mostra Dionís cavalcant sobre una pantera amb un tirs a la mà. Convé afegir que el culte a Dionís tingué molta bona acollida en aquesta regió, si s'ha de jutjar pel seu llegat arqueològic, conservat tant en jaciments com en el museu de Tessalònica.

263. Kirstein (1987, 18) fa referència a un himne ritual descobert a Palaikastro (Creta) que resumeix el mite de Dionís i explica com els curetes ballaren una dansa armada protectora que recorda la dansa pírrica espartana i romana.

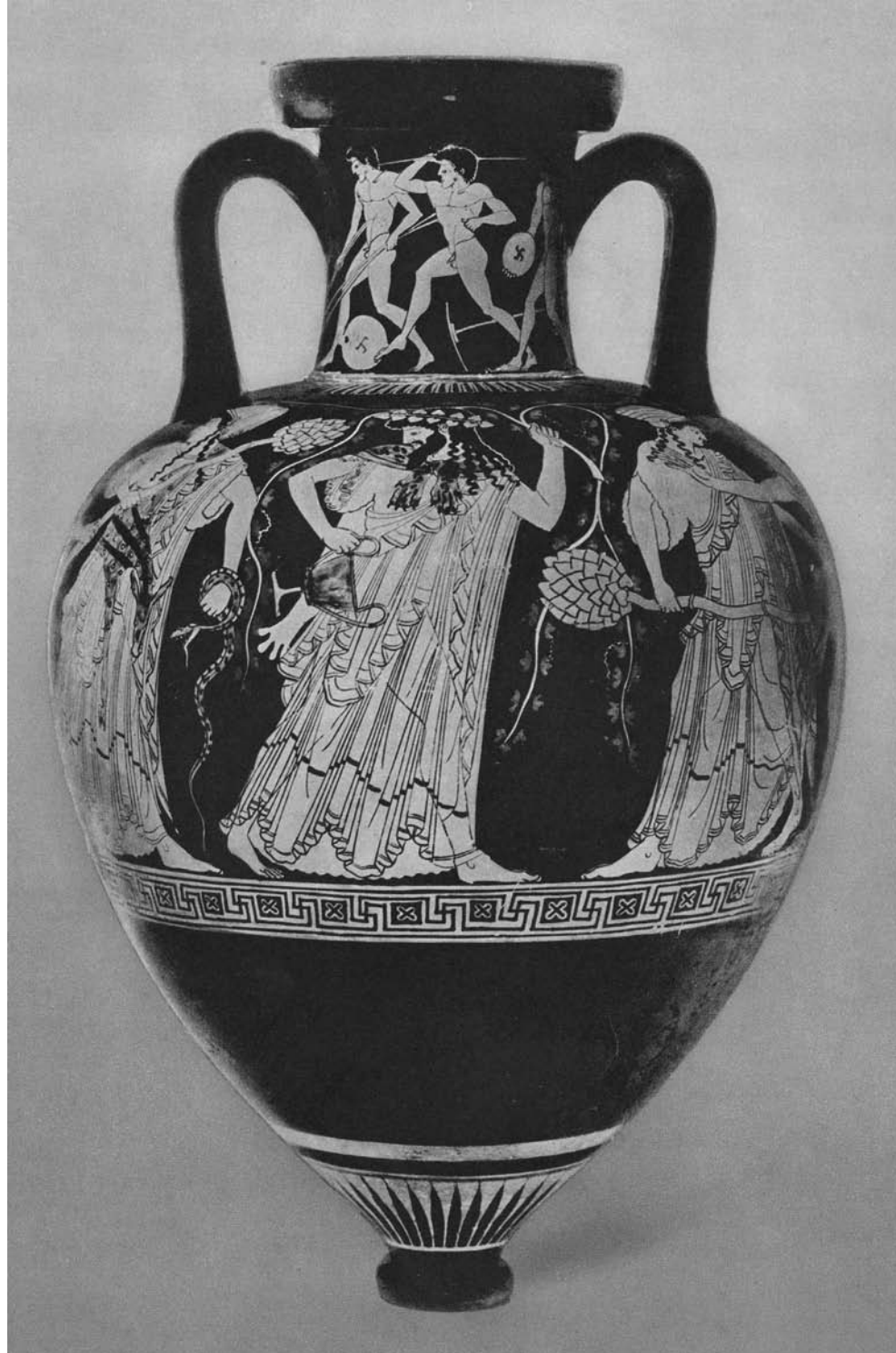


Figura 72. Àmfora amb escena del pintor de Cleofrades que mostra Dionís amb mènades (Staatmuseum für Altertumskunde, de Munic). FONT: Charbonneaux *et al.* 1969, núm. 387.

teres ornat amb pàmpols i heura, i acompanyat de la seva comitiva, que serà rememorat i representat periòdicament en les festes dionisíiques, que es comenten en l'apartat 9.1. El grup, o *thiasos*, que acompanyava Dionís es componia dels éssers següents: silens, sàtirs, mènades o bacants i altres divinitats menors.

Els silens són personatges que evocuen el savi que educà Dionís. Els sàtirs són genis de la natura<sup>264</sup> que es representen unes vegades amb la part inferior del cos amb forma de cavall, i la superior, a partir de la cintura, amb forma humana; altres vegades tenen l'aspecte de bocs o, fins i tot, adopten totalment la figura humana. En tots els casos ostenten una cua poblada

264. Com els curetes que s'ocuparen de la criança de Dionís a Frígia.

i un membre viril enorme i erecte perpètuament. Els sàtirs ballaven i bevien al camp amb Dionís perseguint mènades i nimfes.

Les mènades o bacants –segons que adoptem el mot grec o el derivat de la versió romana de *Bacus*–eren les noies que acompanyaven el déu amb els sàtirs i que corrien preses pel deliri místic. Portaven una pell de cervetó o de pantera –atributs del déu–sobre el *chitón*. Vestides així, sortien de les cases de nit, recorrien els camps i fugien cap al bosc o les muntanyes<sup>265</sup> proferint crits rituals. Perseguien animals de caça menor per sacrificar-los i menjar-se'n la carn crua<sup>266</sup> amb els dits. Ballaven una dansa en què s'alçava al mateix temps el peu dret i la mà dreta, i inclinaven el tors, el coll i el cap enrere, postura que recorda la dels ballarins egipcis de la dansa còsmica.<sup>267</sup> Les mènades també podien fer passes corregudes o lliscades amb els braços estesos (Bourcier 1981, 31). Dodds (1980, 259) ens explica que, segons els tracis i altres grecs, aquest acte s'esdevenia a l'hivern coincidint amb les dates de l'epifania de Dionís.<sup>268</sup>

*Mènada* ve del grec *mainás*, mot de significats ben contraris a l'actitud serena. S'aplica a una noia inspirada, arrabassada de la realitat, enfurismada o que està fora de si mateixa; una noia presa per la *mania*, que en grec jònic alludeix alhora a la bogeria, a la inspiració i a l'entusiasme. Convé tenir en compte que un dels apel·latius de Sèmele era també *Tione*, que significa, precisament, 'mènada'. Per Gernet, aquesta mania té relació amb el trànsit i l'èxtasi. D'altra banda, el salvatgisme dionisiac té a veure amb la possessió i el contacte amb l'àmbit sobrenatural (Detienne 1983, 122).

La psiquiatria actual<sup>269</sup> defineix la mania com un «trastorn de l'estat d'ànim caracteritzat per un període d'estat d'ànim elevat, expansiu o irritable, acompanyat d'altres símptomes com ara augment de l'autoestima o grandiositat, menor necessitat de son, logorrea, fuga d'idees, distractibilitat, agitació psicomotora...»; en definitiva, un estat d'eufòria. Aquest és l'estat que provoquen dos fenòmens presents en el mite de Dionís: l'efecte del vi en excés i el tipus de demència que Hera li infongué per venjar-se de Zeus. Les mènades<sup>270</sup> serien, en el mite, l'exponent més clar d'aquest estat d'ànim o estat mental. Així ho explica Dodds (1980, 252):

Debe haber habido un tiempo en que las ménadas, o *thyadas* o βάκχαι, eran por un espacio de algunas horas o de algunos días lo que su nombre implica, mujeres salvajes cuya personalidad humana había sido reemplazada temporalmente por otra.

La mènada caracteritza, en realitat, segons Dodds (1980, 254, 256 i 259), un tipus humà observat i observable, i per tant una figura real, no convencional, que ha existit amb molts noms i en llocs ben diferents, que tal vegada es conservà en la forma ritual a Macedònia el segle v aC.<sup>271</sup>

Tanmateix, el deliri menàdic no s'ha de considerar com quelcom dependent de l'embriaguesa, sinó que seria més aviat un deliri en estat pur, probablement no llunyà del que degué experimentar Ió en ser foragitada pel turmentós tàvec enviat per Hera. Un efecte comparable seria el que la presència de Dionís provocava en les dones casades de les localitats que visitava, quan elles abandonaven en solitari les seves cases i les seves activitats domèstiques per fugir a la muntanya preses d'arravatament i ballar coronades amb heura davant del déu amb acompanyament de pandero.<sup>272</sup> Dodds (1980, 253) observa que la voluntat de ballar d'aquestes dones es produiria entre elles per contagi i sense el consentiment de la ment conscient. Per mitjà d'aquesta acció i de les que l'acompanyen, s'infon i s'allibera alhora la bogeria dionisiaca. La mateixa *párodos* de *Les Bacants* ens dibuixa la història al servei de la religió.

Un estat semblant al de la bogeria és el que degué patir Isis en assabentar-se de la mort violenta del seu espòs. El dolor li devia provocar reaccions properes a la inconsciència que es traduirien en laments i deliris. Aquestes reaccions foren convertides, probablement, en gestos i motius dramàtics –coreografiats en el ritual– per les ploramorts egípcies, que es planyien per la mort d'Osiris en la representació anual dels seus misteris i que també ho feien en els rituals funeraris durant l'embalsamament del difunt i en acompanyar-lo a la tomba.

Finalment, resta la caracterització d'una de les divinitats menors integrades en el seguici de Dionís: el ja esmentat Príap. Una de les versions l'identifica com el déu de la ciutat asiàtica de Làmpsac. Era fill de

265. *L'oreibasía* (ὄρειβασία), que tenia caràcter bianual i es produïa a l'hivern. A Dionís se l'anomena *óreios* (ὄρειος) i *oreimánes* (ὄρειμάνες). La pràctica de l'*oreibasía* solia comportar algun risc, si considerem el que ens explica Pausànies quan diu que a Delfes les dones pujaven fins al cim del Parnàs, de 2.400 m d'altitud. Vegeu Dodds (1980, 251-252) i Detienne (1983, 9).

266. En la creença que amb aquest acte menjaven la carn del déu. Vegeu Detienne (1979, 30).

267. Vegeu la figura 38.

268. La qual cosa podria enllaçar amb les dates en què les tradicions respectives situen el naixement d'Horus i també el de Jesucrist.

269. Segons el *Diccionari de psiquiatria del Termcat* (Barcelona 2007, p. 78).

270. Vegeu el capítol de Dodds (1980, 251-263) sobre el menadisme.

271. I que segons aquest autor pogué ser observada pel mateix Eurípides.

272. Segons Eurípides, aquest instrument de percussió és originari de Frígia, com a invent de la deessa mare Rea i de Dionís.

Dionís i Afrodita i se'l representava com un personatge itifàlic. S'encarregava de guardar les vinyes i els jardins, a més d'evitar el perjudici de les collites. També desviava el mal d'ull. Segons Diodor, Priap estava relacionat amb el mite d'Osiris: seria la deïficació, per Isis, de la virilitat d'Osiris. Priap, entès també com a fal·lus, seria així mateix símbol del membre viril modelat amb fang que completaria el cos mutilat d'Osiris, que Isis, amb la seva màgia, faria tornar a la vida per fecundar-la i provocar el naixement de qui el succeiria i lluitaria contra Set: Horus.<sup>273</sup> Així, doncs, Priap és al mateix temps símbol i divinitat de la fertilitat. És el plançó de Dionís, que vetllaria per protegir l'obra del seu pare, de la mateixa manera que Horus seguiria a la Terra les passes de qui l'havia engendrat, Osiris.

El periple de Dionís el portà de tornada cap a Grècia, concretament a Tebes, pàtria de la seva mare Semele. Hi introduí les bacanals, o festes de Dionís, en les quals tothom, especialment les dones, corria pels camps pres pel deliri. El rei Penteu (successor de Cadme) s'hi oposà i Dionís se'n venjà provocant la seva bogeria i la de la seva mare, que matà Penteu. Aquesta història és il·lustrada i comentada a

*Les Bacants* d'Eurípides i a *Les Tesmofòries* d'Aristòfanes des de dos punts de vista diferents. La tragèdia de *Les Bacants* també transmet la necessitat d'integrar l'alteritat en la societat. Vernant (a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 259) ho expressa eloqüentment en el passatge següent:

Si l'univers du Même n'accepte pas d'intégrer à soi cet élément d'altérité que tout groupe, tout être humain porte en lui sans le savoir, comme Penthée refuse de reconnaître cette part mystérieuse, féminine, dionysiaque qui l'attire et le fascine jusque dans l'horreur qu'elle est censée lui inspirer, alors le stable, le régulier, l'identique basculent et s'effondrent, c'est l'Autre dans sa forme hideuse, l'altérité absolue, le retour au chaos qui apparaissent comme la vérité sinistre, la face authentique et terrifiante du Même. La seule solution, c'est que, pour les femmes par la transe contrôlée, le thiasé officialisé, promu institution publique, pour les hommes par la joie du *kōmos*, du vin, du déguisement, de la fête, pour toute la cité, par et dans le théâtre, l'Autre devienne une des dimensions de la vie collective et de l'existence quotidienne de chacun. L'irruption victorieuse de Dionysos signifie que l'altérité s'installe, avec tous les honneurs, au centre du dispositif social.



Figura 73. Cílica àtica de figures negres d'Exèquies que representa Dionís en el vaixell dels pirates envoltat dels tirrens convertits en dofins (540-530 aC, Museum Antiker Kleinkunst, de Munic). FONT: Schoder 1961, núm. 14.

273. En la comesa de derrotar Set, Horus havia de patir també l'efecte de la mutilació, ja que hi perdé un ull. Aquest element quedaria integrat en el ritual funerari egipci.



Figura 74. Crater de Derveni amb Dionís, Ariadna i ménades (320 aC). FONT: Holtzmann i Pasquier 1998, fig. 142c.

Del missatge de l'obra es dedueix, a més, que la pràctica del culte dionisiac és com una necessitat de l'individu en benefici de la societat civilitzada. Així es desprèn de les paraules de Dodds (1980, 254): «Resistir a Dionisio es reprimir lo elemental en la propia naturaleza; el castigo es el colapso completo de los diques internos cuando lo elemental se abre paso por la fuerza y la civilización se desvanece.»

És inevitable establir una analogia amb la dualitat entre ordre i caos, entre moderació i salvatgisme, expressats per Osiris i Set i per tot el pensament egipci, que transmet la cerca constant de l'harmonia i l'equilibri entre els contraris per assegurar l'estabilitat.

La ruta de Dionís continuà després cap a Argos, on féu embogir per la mania les tres filles del rei Proitos, que es negaren a rendir-li culte (Detienne 1986,

17<sup>274</sup>). Tot seguit, volgué anar a Naxos, però els pirates tirrens que l'hi havien de dur el van enganyar i pretenien dur-lo a l'Àsia. De fet, el relat de l'*Himne homèric VII* narra com aquests pirates raptaren Dionís mentre es trobava en un promontori prop del mar. Una vegada embarcat, quan intentaren lligar-lo, produí accions prodigioses. En primer lloc, va fer brollar vi aromàtic de la nau. En segon lloc, va fer créixer una vinya a la vela i una heura florida al pal del vaixell. En tercer lloc, es transformà en lleó i devorà el capità. Per acabar, castigà els membres de la tripulació, que saltaren al mar convertits en dofins. Únicament se'n salvà el pilot, per ser el membre més sensat del grup.

A partir d'aquest episodi, el culte de Dionís s'imposà arreu i ell ascendí al cel. Abans, però, descendí a l'inframón per cercar l'ombra de Sèmele i fer-la tornar a la vida. Hades li exigí en canvi una cosa que ell preués molt. Li regalà la murtra. D'aquí ve que els iniciats en els misteris dionisiacs<sup>275</sup> es coronin el front amb murtra.

Dionís també acompanyà Demèter a l'inframón a la cerca de la seva filla Persèfone, que havia estat raptada pel seu oncle Hades amb l'ajuda de Zeus. La vinculació de Dionís i Demèter és també un aspecte important que explica el caràcter misteriós del déu del vi, que alhora ho era dels cereals. El blat i la vinya representen el triomf de la vida «conreada» sobre el règim alimentari anterior, d'arrels, plantes i fruites silvestres (Detienne 1986, 77-78). Demèter és *Gemeter*, Mare Terra, filla de Cronos i Rea i, per tant, membre de la segona generació de déus olímpics. Com a deessa de la fertilitat de la terra –i també mare–, s'equipara amb l'Isis egípcia. Segons Heròdot (*Hist.* II, 123),<sup>276</sup> els egipcis creien que Demèter i Dionís eren els àrbitres i senyors de l'Infern, i van ser els primers a pensar que l'ànima dels humans és immortal.

Tornant a la història de Dionís, falta esmentar que, després de l'ascens al cel, el déu partí finalment vers l'illa de Naxos per raptar Ariadna, que hi fou abandonada per Teseu durant el seu camí de retorn a Atenes, després d'haver anihilat el minotaure a Creta.

Un altre episodi del déu del vi, procedent de la tradició òrfica, s'esdevé amb els titans, que foren enviats per l'encolerida Hera. El déu,<sup>277</sup> sota l'aparença d'un infant, fou colpit i esquarterat pels titans, que posaren els seus membres –tret del cor– a coure,

274. A partir de la versió d'Apol·lodor (*Bibl.* II, 2, 2).

275. De les 79 obres d'Èsquil de les quals coneixem el nom, 11 tragèdies estaven relacionades directament amb els misteris dionisiacs (Livraga 1988, 27 i 44).

276. Es podria comparar la llacuna Estígia dels grecs amb el llac Moeris dels egipcis, on el difunt era jutjat i transportat després –si sortia exempt de culpa– en una barca per aquest llac, tal com ho faria Caront amb la seva per l'esmentada llacuna Estígia.

277. Dionís *Isodaites* (vegeu Detienne 1979, 302-303).

primer, en una olla i, després, a l'ast per repartir-se'ls i devorar-los (Detienne 1979, 7-8 i 82-84).<sup>278</sup> Atena recollí el seu cor i el dugué a Zeus, el qual fulminà els titans, recuperà la resta dels trossos del seu cos i el recompongué. L'ànimà després que Dionís dormís tres nits amb Persèfone. Segons Gernet (1980, 69-70), el mite fonamental és el del desmembrament del déu, en el si d'una religió salvífica que derivaria de ritus agraris. Per a qui practicaria el seu culte, el destí del déu sofrent i ressuscitat seria al mateix temps un model i una promesa. Sigui com sigui, és inevitable comparar aquest episodi amb el de l'esquarterament d'Osiris per part de Set i la recerca dels seus membres per part d'Isis, ajudada per Neftis.

En el culte a Dionís, a més de vestir-se com ell, els seus creients li immolaven diversos animals que podien perjudicar la vinya. Eren la garsa, el boc, la llebre i, a Egipte, també el porc i la serp.<sup>279</sup> Heròdot (*Hist.* II, 47-48) ens diu que els egipcis també sacrificaven el porc, però que ho feien únicament en el pleniluni i el dedicaven a la Lluna i a Dionís; la resta dels dies avorrien aquest animal. Aquella festa incloïa, a més, una desfilada de dones pel carrer que portaven uns ninots articulats amb un fal·lus prominent. Aquesta pràctica és anàloga a les exhibicions itifàliques de les festes dionisiaques gregues. El mateix Heròdot (*Hist.* II, 4-9; Diodor, *Bibl.* I, 97) manifesta que fou Melamp, fill d'Amfiteó, qui propagà aquest ritu, els misteris i el culte de Dionís a Grècia. Ho hauria après dels fenicis que acompanyaren Cadmos el Tiri emigrant a Beòcia des de la seva pàtria.<sup>280</sup>

El déu grec del vi tingué molts santuaris consagrats a ell, però a penes temples. La seva és una religió integradora d'elements diversos que ens porten a indrets i capes cronològiques ben diferents. Gernet (1980, 71) associa el polimorfisme del dionisisme a un aspecte d'universalitat, a més de la virtut d'adreçar-se a l'individu en si. Això permeté que les monarquies hel·lenístiques l'adoptessin com a religió d'estat, ja que ambdós conceptes, universalitat i individu, són a la base de la definició del ciutadà cosmopolita de l'hellenisme.

Per als egipcis, la religió d'Osiris tenia més a veure amb l'individu com a ésser humà que aspira a la salvació i a la vida eterna que no pas amb l'individu com a ciutadà de tarannà universal, ja que el seu univers és la terra d'Egipte, que els déus protegeixen i protegiran mentre no es violi l'ordre establert. La dinastia dels Ptolemeus significà una presència forana al país egipci que no defugí el compromís amb la tradició, a la qual s'integraren els nous elements sense conflicte aparent.

Fins i tot el culte osiríac fou adoptat amb gran ressò pels romans, tal com ens refereix Lucà (*Fars.* VII, 830-833<sup>281</sup>):

Nosaltres hem acollit en els nostres temples de Roma la teva Isis [adreçant-se al darrer Ptolemeu], els teus gossos semidéus, els teus sistres que provoquen el plor i aquell a qui tu, en plorar-lo, reconeixes com un simple mortal, Osiris [...].

### 8.3. Els misteris com a expressió escènica dels rituals del cicle de la vegetació i la fecunditat

Dionís representa Osiris quan es mostra assegut damunt d'una esfera terràquia esmaltada d'estrelles,<sup>282</sup> en record del seu viatge per la terra amb la finalitat d'ensenyar les noves tècniques agrícoles i vitícoles a la humanitat.<sup>283</sup>

Diodor<sup>284</sup> es reitera en la identificació d'Osiris amb Dionís, a més de la d'Isis amb Demèter. També diu que el ritu dels dos primers és el mateix i que el de les dues deesses és semblant. Osiris, divinitat solar per excel·lència, és alhora déu dels morts i de la primavera. A Grècia, el paral·lelisme s'estableix també amb la filla de Demèter, Persèfone, deessa de la primavera i esposa del déu dels morts, Hades.

A Grècia, el territori de la ciutat i dels camps conreats és complementari del territori salvatge destinat als caçadors. El primer és el reialme de Demèter, també vinculada al sacrifici, i el segon es reserva a Dionís.

278. D'aquesta manera, els titans, avantpassats de la humanitat, haurien fundat el canibalisme (vegeu Detienne 1979, 15). Degaine (1998, 12) compara l'esquarterament del cos de Dionís amb la talla del cep a l'hivern. Hi afegeix que aquesta acció és imprescindible per obtenir vi. Seria una explicació de la metàfora segons la qual el sofriment del déu és útil als homes. Sobre la consideració de l'episodi dels titans com a sacrifici sagnant de tipus alimentari i el seu estatut en la societat i en el pensament dels grecs, vegeu Detienne (1983, 131 i ss.). D'altra banda, segons un episodi de la Gegantomàquia, Dionís adult matà el gegant Eurit d'un cop de tirs.

279. Tal vegada aquest animal està relacionat amb l'exemplar bicèfal que, segons el mite, atacà Dionís en terres egípcies quan dormia.

280. Recordem que en la versió més corrent Semele, la mare de Dionís, és filla de Cadme.

281. La traducció és nostra.

282. La identificació d'Osiris amb Dionís també la comenta Heròdot (*Hist.* II, 42).

283. Prometeu també és com un ésser diví que pateix sofriment i atorga beneficis als éssers humans.

284. En general, en el seu llibre I. En particular, a I, 96.

Es tracta d'una separació sense interferències determinada per la pràctica política, social i religiosa, que permet situar cadascun d'aquests elements en el seu domini i establir la comunicació dels homes i els déus mitjançant el sacrifici.<sup>285</sup>

Osiris i Dionís són dues divinitats masculines de la primavera. Són celebrades en unes festes que permeten el caos, la transgressió,<sup>286</sup> i que, finalment, donen lloc a la regeneració com a materialització de la resurrecció en la natura.

Els punts de coincidència entre aquestes dues divinitats ens porten a dos territoris geogràfics: l'Índia i Egipte. També ens configuren tres ensenyaments per a la humanitat (societats agrícoles): el conreu dels cereals, el conreu de la vinya i la producció del vi.

Els dos mites ens mostren dos fenòmens existencials paral·lels:

- La mort per esquarterament (per Set en el cas d'Osiris, pels titans en el cas de Dionís) i la resurrecció.
- La relació entre vida-mort-resurrecció-renaixement i el cicle de la vegetació, que són representats pels rituals de fecunditat.

Ens reflecteixen la vinculació entre el sacrifici del déu com a boc expiatori i el nou naixement. Ens presenten la mort com a mal necessari, i el sacrifici, com a metàfora de la sega del blat ja madur al final del cicle vegetal de creixement. També es tracta la mort com un fet inevitable per permetre el renaixement: l'inici d'un nou cicle. En les obres d'Èsquil veiem que la mort no és simplement un cessament de la vida, sinó un sacrifici –o «sacre ofici». La mort pot adquirir un significat noble, màgic, eficaç, en el context de l'ascesi mística i de les ensenyances místiques de Dionís, en el sentit que el triomf sobre la mort es basa en una exaltació psicològica que treu qualsevol possibilitat d'infondre temor al moribund (Livraga 1988, 30). No és segur que el culte de Dionís inclogués, al començament, el sacrifici de víctimes humanes; en tot cas, en l'època de Tèspis, són de ben segur víctimes animals. L'omofàgia (ὀμοφαγία) seria en aquest context un ritu commemoratiu en memòria del dia en què Dionís fou desmembrat i devorat pels titans.<sup>287</sup> Consisteix a «consumir el déu»<sup>288</sup> per ser com ell. I cal consumir-lo en cru i de seguida per tal d'adqui-

rir-ne la vida, ja que «la sang és vida» (Dodds 1980, 258-259).

Finalment, l'evocació anual del mite i la celebració del «final feliç» són imprescindibles per assegurar la supervivència de la humanitat mitjançant una orgia ritual que es repeteix en cada cicle anual. Es representa en un joc escènic que esdevé públic i que es perpetua any rere any amb forma canònica.

Els cicles vitals de la natura són motors del ritual que s'expressa en el drama. Per exemple, a Egipte, el Nil és font de vida. Naixement, mort i resurrecció, quan arriba la inundació, tenen una connexió directa amb la naturalesa cíclica del mite d'Osiris (Clarke i Crisp 1981, 24). El cicle del Nil determina la supervivència del poble egipci; per això la celebració anual significa el desig de continuïtat del seu benefici. El mite expressa, per tant, la resurrecció que alimenta la creença en la supervivència humana. En aquest sentit, Kirstein (1987, 7) apunta que la llegenda d'Osiris és un reflex literal de l'existència anual del poble egipci.

La música, la dansa i el teatre serveixen a l'escenificació del drama, en què la mort inevitable mitjançant el sacrifici (mort violenta oferta als déus) constitueix l'essència primigènia del significat que quedarà fixat en el concepte de *tragèdia grega*: una història amb un destí fatal inevitable. Cal que es produeixi el final tràgic per obtenir un bé, una salvació. Per mitjà de la reiterada reexposició del mite, acompanyada per la força acumulativa del ritme dansat, que tradueix la compulsió monòtona de les forces naturals, es duu a terme l'operació màgica<sup>289</sup> d'atènyer els propòsits desitjats. El ritual es codifica i es repeteix periòdicament de manera preceptiva per assegurar-ne l'èxit. Complementen tant l'acció ritual com la dramàtica sengles màscares, de culte en la primera i teatral en la segona, com a reclams dels déus implicats i en substitució de llur absència.<sup>290</sup>

A Grècia, aquesta concepció del drama ritual o sagrat implica, òbviament, una dependència dels humans respecte de les decisions dels déus i una acceptació de la seva intervenció en els afers dels mortals. En definitiva, reflecteix una submissió dels mortals als designis divins, que aquells accepten per evitar mals pitjors.

Això ho veiem al món hel·lènic, però de l'anàlisi que aquí es presenta es desprèn que el germe d'aquest

285. Vegeu, sobre aquest tema de l'ambigüitat, Vidal-Naquet (a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 165-167).

286. En la tragèdia grega, la norma és establerta per ser transgredida o perquè ja ho està. En aquest aspecte deriva de Dionís, déu de la confusió i de la transgressió (Vidal-Naquet, a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 105).

287. Així ho expliquen molts autors posteriors a Eurípides.

288. En aquest ritual, l'objecte consumit pot variar. Segons les diverses fonts, es parla de consumir heura, bou, cabra, cabirol o víbora (Dodds 1980, 258).

289. Vegeu els comentaris de Kirstein (1987, 1-5) sobre la funció i l'eficàcia de la dansa en la prehistòria i en el món antic.

290. Vegeu el tractament que fan sobre els tipus de màscara Vernant i Frontisi-Ducroux (a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 25-43) a propòsit de Dionís i d'altres divinitats hel·lèniques.

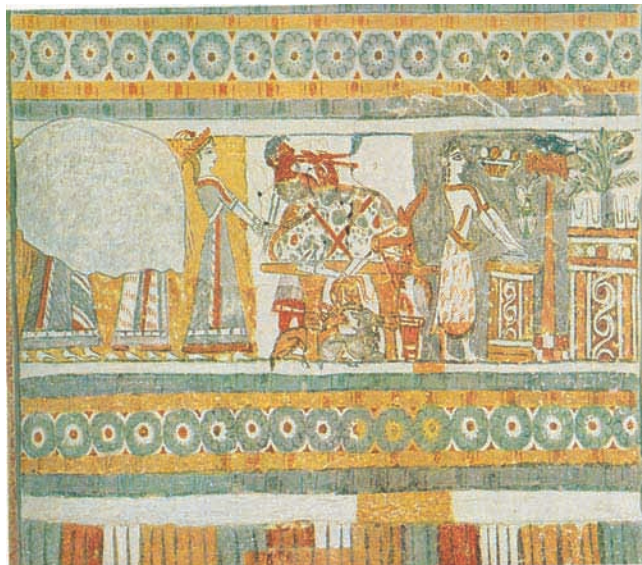
Figura 75. Teatre del palau minoic de Phaistos (Creta), vers el 1700 aC.



Figura 76. Escena de processó cerimonial amb citarista en un sarcòfag d'Hagia Triada (1400 aC, Museu de Càndia [Heraklion, Creta]). FONT: Marinatos 1986, làm. XXX.



Figura 77. Detall d'aulista davant la taula d'ofrenes, sarcòfag d'Hagia Triada (Museu de Càndia [Heraklion, Creta]). FONT: Marinatos 1986, làm. XXXI.



significat de *tragèdia* ja era inherent en les lleis sagrades dels antics egipcis, custodiades i transmeses pels sacerdots. L'ordre i l'estabilitat es mantenen, si no es va en contra dels dissenys dels déus.

La idea del déu que mor, que no és, per tant, infal·lible al sacrifici, constitueix el millor exemple de l'acostament de la divinitat als qui habiten la Terra, ja que Osiris i Dionís moren com éssers humans i resusciten com déus. Vernant (a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 246) qualifica Dionís més aviat com un semi-déu que com un déu, que barreja les fronteres entre l'esfera divina i la humana, entre la humana i la bestial, entre l'aquí i el més enllà.

En el cas d'Egipte, a més, tenim la vinculació entre el faraó i els dos personatges principals del mite. El faraó representa l'home que governa Egipte. És Horus mentre governa, viu, sobre les dues terres. És Osiris quan mor i governa en el més enllà. El faraó, com a home, mor, però un nou Horus el relleva. Novament, es justifica la necessitat de la mort per donar lloc al renaixement; d'aquí deriva la importància de les cerimònies de coronació i dels jubileus, que assegurin la regeneració del sobirà per mantenir l'estabilitat del país i continuar protegint els seus súbdits. Són formes d'expressió del cicle, en què la mort només és un passatge a una altra fase de l'existència dins un cercle indissoluble, com el del Sol, que neix a llevant i mor a ponent per ressorgir l'endemà.

El drama egipci és l'expressió de tot això. El drama manté viva la flama de l'existència. El drama permet la continuïtat de l'ordre establert. El drama és la via de l'eternitat. El drama segueix les directrius de l'Univers, d'un cosmos ordenat. Les parts de la seva representació, els personatges, els llocs i les accions s'han de reproduir amb la màxima cura i precisió possibles. Res no pot ser canviat, ni tan sols en una reiteració de tres mil anys. El cicle és intemporal, és un ritme etern.

A mig camí entre Egipte i Grècia trobem Creta, que féu de pont entre aquestes dues terres amb les seves civilitzacions. Els vestigis arqueològics i arquitectònics de la civilització minoica ens posen de manifest el caràcter escènic de les cerimònies religioses, que tenien, a més, una àrea reservada a les seves representacions: uns espais que podríem anomenar *teatres*, amb grades per als espectadors i una àmplia plataforma per als actors.

Aquests espais formaven part dels complexos pa-

lacials reials i, probablement, estaven relacionats amb el culte a la fertilitat, que connecta amb dues divinitats principals del panteó cretenc: l'encarnada pel toro<sup>291</sup> i la deessa de les serps.<sup>292</sup>

D'altra banda, tant a Egipte com a Grècia tenim els misteris.<sup>293</sup> Aquests són, per als dos mites –afegint-hi els de Demèter–, el conjunt de pràctiques que, dins del drama sacre, estaven reservades només als iniciats: els sacerdots i els *mýstai*,<sup>294</sup> els quals protegien gelosament el secret que els feia entrar en comunió amb la divinitat i, consegüentment, amb l'eternitat. En aquest secret rau també l'essència del teatre,<sup>295</sup> pel fet d'encisar el públic sense donar accés a determinats coneixements. Per tant, l'origen del misteri, que és incorporat aquí al drama sacre, es troba en rituals remots i secrets.



Figura 78. Ríton de serpentina amb forma de toro procedent del palau de Cnossos (Museu de Càndia [Heraklion, Creta]). FONT: Higgins 1981, fig. 202.

291. Una de les manifestacions de Posidó.

292. Anomenada *Potnia*, 'la Senyora / Sobirana', i coneguda també com la Deessa del Laberint.

293. El terme *misteri* ve del grec *mystérion*. Significa 'secret, doctrina o culte secret' i, pròpiament, 'misteri'.

294. Plural de *mýstes*, 'iniciat en els misteris'.

295. Berthold (1991, 7) s'hi refereix en el seu estudi sobre el teatre de qui ella anomena *pobles primitius*.

Així es justifica en part que els misteris fossin la part del drama que es desenvolupava d'esquena al públic. Marcarien la distància entre els iniciats i la resta dels individus. Els misteris de Dionís, sobretot en l'època grecoromana, es basarien en la creença en la immortalitat. Una cosa semblant era pròpia dels misteris d'Eleusi, entorn de Demèter i Persèfone. Però, en aquest darrer cas, el ritual no evolucionà vers la representació teatral perquè hi mancava el que Berthold (1991, 10) anomena *el segon component del teatre*, que és l'espectador. De totes maneres, en la narració mateixa del mite de Demèter, amb una capacitat comunicativa tan directa, ja hi ha el principi de la representació dramàtica (Pandolfi 1989, 12).

Els misteris de Dionís penetraren amb força a la zona muntanyosa central i meridional d'Itàlia el segle II aC, fins al punt que les bacanals foren prohibides pel Senat el 186 aC; malgrat tot, la tradició dionisiaca continuà viva fins a l'època imperial.



Figura 79. Estatueta de la deessa minoica de les serps (Museu de Càndia [Heraklion, Creta]).



### 9.1. El teatre religiós grec: les grans Dionísies

Segons Diodor, Dionís inventà les representacions teatrals i fou el primer que establí una escola de música. Qui sobresortia en aquest art quedava exempt del servei militar. Segons Gernet, Dionís es convertí en símbol per excel·lència de l'activitat teatral per ser un déu que juga-interpretava i que fa jugar-interpretar. Per aquest autor, en les festes Antestèries semblaria que juga amb una mena d'equívoc entre el món «real» i l'altre. Vernant (a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 18) posa en relleu que es produí una veritable unió entre l'univers religiós del dionisisme i el joc tràgic de l'escena, però que, en canvi, és sorprenent que la forma de la tragèdia del segle v aC atenès no conté res en els temes<sup>296</sup> ni en la textura de les obres ni en el desenvolupament de l'espectacle que tingui relació amb Dionís,<sup>297</sup> si exceptuem *Les Bacants* d'Eurípides. Vegem com Vernant (1986, 18) caracteritza aquesta divinitat teatral:

Dionysos incarne, non la maîtrise de soi, la modération, la conscience de ses limites, mais la quête d'une folie divine, d'une possession extatique, la nostalgie d'un complet ailleurs; non la stabilité et l'ordre, mais les prestiges d'une sorte de magie, l'évasions vers un horizon différent; c'est un dieu dont la figure insaisissable, encore que toute proche, entraîne ses fidèles sur les chemins de l'altérité et leur ouvre l'accès à une expérience religieuse, à peu près unique dans le paganisme, celle d'un dépaysement radical de soi-même. Et pourtant ce n'est pas dans la tradition mythique relative à ce dieu singulier, à sa passion, ses errances, ses mystères, son triomphe, que les poètes tragiques ont été chercher leur inspiration.

Livraga (1988, 13) és del parer que els orígens de la tragèdia de l'edat d'or (el segle de Pèricles) corresponen a l'evolució de formes cerimonials anteriors que es practicaven ja en el segon mil·lenni abans de Crist.

Les Dionísies, o festes en honor de Dionís, es caracteritzaven per la celebració de processons en què figuraven, amb màscares, els genis de la Terra i de la fecunditat, entre altres personatges. D'aquests següents nasqueren el teatre, amb la tragèdia, la comèdia i el drama satíric (el més proper al seu origen).

Ja s'ha dit que les processons eren també freqüents en les cerimònies religioses dels egipcis. Eren l'ocasió per exhibir la imatge de la divinitat sobre la barca sagrada, que abandonava temporalment el temple per prendre contacte directe amb els fidels del món terrenal, obrar-hi miracles i renovar anualment la seva veneració. De fet, si hem de donar crèdit a les paraules de Plutarc, les Dionísies eren originàries d'Egipte. Fou Melamp qui les duria a Grècia, on Osiris i Isis serien Dionís i Demèter.

Es compten set Dionísies, de les quals les més importants eren quatre:

- Les Dionísies rurals o petites Dionísies, que se celebraven en el mes de Posidó (desembre) en pobles de l'Àtica: Pireu, Eleusi, Ikarion i Thorikos, entre d'altres. S'hi presentaven les obres guanyadores a Atenes i els autors nous.<sup>298</sup>
- Les Lenees, les més antigues, que tenien lloc en el mes de Gamelion o Lenaion (gener) i amb el temps es reservaren sobretot a les comèdies.<sup>299</sup>
- Les Antestèries, que se celebraven en el mes del mateix nom (febrer) i eren les més antigues, encara que amb una connexió poc segura amb el drama.<sup>300</sup>
- Les Dionísies urbanes o grans Dionísies, que tenien lloc durant el mes d'Elafebolion, és a dir, al començament de la primavera, al final de març.

Les grans Dionísies,<sup>301</sup> malgrat que eren les d'insauració més recent, eren les més famoses. De tot Grècia, on foren més cèlebres aquestes festes era a Atenes. És sorprenent l'arrelament d'aquestes celebracions a Atenes, tenint en compte, com observa Vidal-Naquet (a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 159),

296. Aquests i els seus personatges, en contrapartida, parteixen dels relats de la tradició èpica grega.

297. Vegeu també els comentaris que, respecte a aquesta qüestió, recullen aquests autors en les pàgines 22-24 de l'obra esmentada.

298. Vegeu Pickard-Cambridge (1973b, 42-54).

299. Vegeu Pickard-Cambridge (1973b, 25-42).

300. Vegeu Pickard-Cambridge (1973b, 1-25).

301. Sobre tots els detalls d'aquest festival, vegeu Pickard-Cambridge (1973b, 57-125). L'obra també conté un estudi acurat sobre els actors, el vestuari, el cor i el públic d'aquest festival i dels altres certàmens teatrals d'Atenes i l'Àtica.

que Dionís és el déu de l'Olimp més estranger a la ciutat. Aquestes Dionísies atreïen a Atenes visitants de tot el món hel·lènic. Duraven cinc o sis dies.<sup>302</sup> Les presidia l'arcont i adquirien gran pompa. A més, se suspenia tota activitat comercial i es tancaven les oficines governamentals i els tribunals de justícia. També se celebraven dionísiaques en altres centres urbans.

En primer lloc, es representaven els *misteris*, que consistien a escenificar la batalla dels titans, com a quadre al·legòric de les revolucions del món físic, i la commemoració de les persecucions dels primers adoradors de Dionís.

Tot seguit, venien processons pròpiament dites, en què es portaven gots plens de vi coronats amb fulles. Després, desfilaven les verges escollides (canèfores), que portaven cistelles d'or amb tota mena de fruites, de les quals treïen el cap serps amansades<sup>303</sup> que inspiraven espant. Homes vestits de silens, pans i sàtirs feien mil gestos ridículs. A continuació, hi havia els *phallophoroi* cantant cançons falliques, que portaven vares amb fal·lus als extrems i anaven coronats amb violetes i fulles d'heura; duïen, a més, verdures a la cara, però no màscara. Entraven a l'*orchestra* uns pels *párodoi* i altres per les portes centrals (Pickard-Cambridge 1970, 141). Els seguien els *ithyphal·loi*, vestits de dones,<sup>304</sup> amb túnica i *tarantínon*, guants de flors, corones de garlandes i imitant els gestos de l'embriaguesa.

En monuments antics que mostren imatges de les bacanals –l'altre nom d'aquestes festes–, veiem que el carro del déu, en comptes de ser estirat per tigres i panteres, l'estiren centaures que toquen la lira o l'aulos.<sup>305</sup>

Entre els espectacles que es desenvolupaven el primer dia també hi havia jocs esportius i moviments de dansa. Un era l'anomenat *emméleia*,<sup>306</sup> que era un aire de dansa solemne i mesurada.

El segon o el tercer dia se celebraven els concursos ditiràmics,<sup>307</sup> que, segons Pickard-Cambridge (1973a,

239-240),<sup>308</sup> es van continuar representant, en competició o no, almenys fins al 100 dC. La paraula *ditirambe* és, segons Gernet, d'origen egeu.<sup>309</sup> Malgrat que serví en època clàssica per designar un gènere literari i musical, el seu sentit primigeni tindria més a veure amb el menadisme i el Dionís més primitiu. El seu culte inclouria el sacrifici d'un bou o un brau a l'altar. En aquell moment, el cor de sàtirs entonava el ditirambe, que, en un començament, era un cant improvisat i, després, quedaria configurat com un text en vers. El culte també constava de danses frenètiques, l'esquarterament de l'animal<sup>310</sup> i –possible, encara que improbable– el seu consum cru. Els celebrants, coberts amb pell de cabra, ballaven, cantaven i imitaven els boccs al voltant de la *thyméle* (Vernant, a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 20). La tragèdia coral ditiràmica sorgiria a continuació, a partir del diàleg entre els corifeus de cada semicor, que reunien un total de cinquanta homes o joves. Les deu tribus de l'Àtica rivalitzaven en el certamen<sup>311</sup> per la interpretació del millor himne ditiràmic, en què els participants no duïen màscara. L'esment més antic del ditirambe prové d'un fragment d'Arquíloc de Paros, destacat durant la primera meitat del segle VII aC. En aquest fragment, el ditirambe és anomenat *la justa cançó de Dionís*.<sup>312</sup> Un altre autor destacat de ditirambes fou Píndar (518-442 aC). Un dels fragments més importants fou descobert a Oxirinc i porta per títol *Hèracles o Cèrber*. En part contemporani a Píndar, tenim també el poeta Baquilides (481-431 aC). A partir del darrer quart del segle V aC, el ditirambe continuà existint, però amb una pèrdua de la religiositat i altres canvis, almenys fins al segle IV aC (Pickard-Cambridge 1970, 20-58).

En l'època clàssica, les Dionísies també deixarien un espai, cada vegada més preeminent, a la tragèdia, dedicada a una llegenda heroica. La importància d'aquest gènere era tal que s'organitzaven concursos per escollir el millor poeta tràgic. Era, doncs, el primer gènere literari presentat en el certamen teatral, que

302. Segons Vernant, duraven tres dies (Vernant i Vidal-Naquet 1986, 18).

303. Una nova al·lusió a l'episodi de la serp i Dionís a Egipte. Un altre sentit associat és el de la màgia amb què el déu sotmetia els mals, virtut que també definia Isis.

304. Sens dubte, amb relació a la fase de la vida de Dionís a Orcomen, en què anava disfressat de noia per evitar que Hera el reconegués.

305. En canvi, les referències sobre el retorn de l'Índia el presenten en un carro estirat per elefants.

306. La mateixa paraula servia per designar l'harmonia.

307. Les representacions de ditirambes també eren importants a les *Thargelia*, testimoniades tant per la literatura com per l'epigrafia, que tenien lloc a Delfes i eren un reflex de l'associació de Dionís amb Apol·lo. Els trípodcs guanyats pels poetes eren dipositats al temple d'Apol·lo Pític. Vegeu Pickard-Cambridge (1970, 4-5).

308. Contra la teoria de Wilamowitz, segons la qual el premi de ditirambes cessà al començament del segle III aC.

309. Sobre aquesta paraula, vegeu també els comentaris de Pickard-Cambridge (1970, 7-9).

310. Per evocar l'esquarterament que el déu patí a mans dels titans.

311. També eren tribals els concursos de ditirambes de les *Thargelia*, les *Prometheia* i les *Hephaisteia* (Pickard-Cambridge 1970, 37).

312. Recollit per Pickard-Cambridge (1970, 1).

ocupava els dos o tres darrers dies de les grans Dionísies. En la tragèdia sovint s'empraven els déus com a solució convenient per al final. No es pot dir que Èsquil fos el primer creador de la tragèdia; no sabem si algú abans que ell escrigué tragèdies. El que sí que es pot dir és que fou el primer que convertí la tragèdia en un gènere teatral reconegut públicament (Livraga 1988, 29). Les primeres representacions tràgiques daten de l'any 534 aC, en època de Pisístrat, en el marc de les grans Dionísies (Vernant, a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 17-18). A partir d'Eurípides, es distingiria en les tragèdies un text recitat (*katalogé*) i un text cantat o de pronunciació melodramàtica (*para-katalogé*).

A les grans Dionísies aviat s'introduí també el drama satíric (a partir del 501 aC), en què es feia burla de les llegendes tràgiques i el cor de sàtirs tendia a una mímica obscena. Aquest tipus de representació era el que millor evocaria, mitjançant la imitació del cor dels posseïts, l'expressió de la mania, que, per Jeanmaire, seria tant el seu signe com el seu sistema de guariment.

Per últim, s'hi afegiria el concurs per triar la millor comèdia –derivada de *kōmos*–, obra amb forma de farsa exagerada sobre la vida corrent.<sup>313</sup> El seu representant principal, també atenès, fou Aristòfanes. El succeí, cent anys més tard, Menandre, autor de farses domèstiques de qualitat menor i inspirador de l'autor de comèdies en llengua llatina Plaute.

## 9.2. El teatre de la democràcia

Fent-se ressò de Walter Nestle, Vidal-Naquet (a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 152) apunta que la tragèdia neix quan hom comença a mirar el mite amb l'ull del ciutadà. I si bé en origen el mot *tragèdia* significa 'cant declamat en ocasió del sacrifici del boc', en la tragèdia atenesa són els éssers humans els qui moren (Vidal-Naquet, a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 153).

Gernet (1980, 67) afirma que el drama religiós, sobretot en un medi ciutadà, adopta fàcilment un caràcter d'exhibició, alhora que els cors cíclics tendeixen a convertir-se en espectacles en el moment que queden en poder del públic. La transició vers el primer teatre cívic passaria, així, per una etapa en què els membres de la comunitat passen de ser participants en la celebració religiosa a ser espectadors externs o objectius d'una acció que provoca el conflicte entre el fet religiós i el racionalisme. Prenent el

tema del dionisisme, Eurípides, en *Les Bacants*,<sup>314</sup> s'ocupa d'aquest conflicte i, en referir-se a la mania de les joves preses pel deliri, ho fa partint de la base que aquesta mania era un tipus de bogeria exclusivament divina.

Convé que dediquem aquí un espai a la concepció aristotèlica de la tragèdia i en recollim els aspectes més rellevants per definir-la. Aristòtil parla de la tragèdia en la seva obra *Poètica* (*Perí Poietikês*), de la qual es conserva, incomplet, el llibre I. Aquest llibre està dedicat a la tragèdia i a la poesia èpica. Un segon llibre –no conservat– fou consagrat a la poesia iàmbrica i a la comèdia.

La *Poètica* defineix l'art com a mímesis, és a dir, com a imitació de la natura, per la qual cosa l'acte creador que permet reconèixer l'objecte representat contribueix al gaudi de l'obra d'art (Forster 1966, 85).

En els cinc primers capítols del llibre I, Aristòtil defineix la poètica i exposa els trets generals de les seves espècies: la tragèdia, la poesia èpica, la poesia iàmbrica i la comèdia. A continuació, tracta individualment les dues primeres classes.

En el capítol I considera que tant l'epopeia com la poesia tràgica, la comèdia, la poesia ditiràmbrica i gran part de l'aulètica i la citarística són imitacions. Es diferencien en els mitjans, en les coses per imitar i en la manera de fer-ho. Coincideixen, en canvi, a fer la imitació pel ritme, la paraula i l'harmonia.

En el capítol III, Aristòtil al·ludeix a aquells que consideren drames les obres que imiten persones que actuen. També refereix la reivindicació que fan els doris de la invenció de la tragèdia i la comèdia. Segons Aristòtil, aquest segon terme derivaria del mot *kōmos*, referit a les aldees properes a les ciutats, per on vagarien els comedians expulsats de la ciutat. Segons Alsina (p. 23, nota 20), d'aquí derivaria el verb *komàzein*, que significa 'recórrer els carrers de les aldees cantant i ballant'.

En el capítol IV diu que «imitar és inherent a la natura de l'home des de la infantesa» i que «en això difereix dels altres animals». També diu que són propis de la natura humana l'harmonia i el ritme. Aristòtil explica així mateix, en aquest capítol, que els poetes èpics es convertiren en poetes tràgics i que els iàmbrics esdevingueren compositors de comèdies, tenint en compte que la tragèdia i la comèdia eren considerades més nobles i preuades que l'epopeia i el iambe. També afegeix que el metre iàmbric és el més proper a la llengua parlada i al diàleg.

313. Sobre *kōmos* i comèdia, vegeu Pickard-Cambridge (1970, 132 i ss.).

314. En el punt de mira d'Eurípides, el Dionís d'aquesta obra és un déu tràgic, de la mateixa manera que ho és l'existència humana (Vernant, a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 269).

La tragèdia comença de forma improvisada i passa per un procés de transformacions abans d'assolir suficientment la seva naturalesa específica: es passa d'un a dos actors amb Èsquil, que escurça els cors i donà la importància al diàleg. Sòfocles afegí un tercer actor i l'escenografia.

En el capítol V, Aristòtil relaciona la comèdia amb la lletjor i el ridícul, i la defineix com una forma d'imitació de persones de qualitat inferior.

L'extensió d'una tragèdia s'equipara a una revolució (*períodos*) del Sol (al voltant de la Terra), mentre que la de l'epopeia és il·limitada.<sup>315</sup> Al final del capítol VII explica que la més llarga és la més bella, si és clarament comprensible i els fets es produeixen successivament d'acord amb la versemblança i la necessitat.

En el capítol VI dona la definició següent de la tragèdia (traducció de J. Farran Mayoral):

És, doncs, la tragèdia imitació d'una acció seriosa i completa que té una certa extensió, feta en llenguatge plaent,<sup>316</sup> el qual tindrà formes diferents i separades, segons les seves diverses parts; que representa els personatges fent-los actuar i no servint-se de la narració, i, per mitjà de la compassió i de la temença, opera la purificació (*kátharsis*) de semblants passions.

Forster (1966, 86) extrapola l'observació d'Aristòtil, segons la qual la tragèdia origina una purificació interior (la catarsi), al concepte psicològic modern de *reacció mental* de les forces emocionals. Aquest tema es relacionaria directament amb el dionisisme, tenint en compte l'observació de Dodds (1980, 81-82) segons la qual la funció del ritual dionisiac primitiu era catàrtica en el sentit psicològic, atès que purgava l'individu dels seus impulsos irracionals; servia, doncs, d'alguna manera, de vàlvula d'escapament.

En la seva obra, Aristòtil continua explicant que l'acció que s'imita en la tragèdia té dues causes: el pensament i el caràcter. Aristòtil considera alhora aquestes causes com dues de les sis parts qualitatives

de la tragèdia, que indica en l'ordre següent i a continuació explica individualment:

- mite (*mýthos*)<sup>317</sup>
- caràcter (*éthe*)
- dicció (*léxis*)<sup>318</sup>
- pensament (*diánoia*)<sup>319</sup>
- espectacle (*ópsis*)
- música (*melopoiéia*)

No s'imiten les persones o els seus caràcters, sinó les accions, que inclouen accessòriament els caràcters.

Els fets (*prágmata*) i el mite (*mýthos*) són la finalitat (*télos*) de la tragèdia. El mite es compon, segons Aristòtil, de peripècies (*peripéteiai*) i reconeixements (*anagnōriseis*). Hi ha, segons Aristòtil, quatre tipus de tragèdia: *a*) la complexa (amb peripècia i reconeixement), *b*) la patètica, *c*) l'ètica i *d*) la d'espectacle. En el capítol X, ens explica que la presència de les peripècies o dels reconeixements (o bé de tots dos) és la que determina que una acció sigui complexa.<sup>320</sup> L'acció és simple quan aquests elements en són absents. En el capítol XI, Aristòtil defineix la *peripècia* com el pas d'una situació a la seva contrària, mentre que defineix el *reconeixement* com el pas de la ignorància al coneixement.<sup>321</sup> Defineix, finalment, un tercer element que pot ser present en el mite (entès com a trama): l'esdeveniment patètic (*páthos*), que és una acció destructora que provoca una reacció dolorosa.

En el capítol XII, Aristòtil exposa les parts estructurals en què es divideix la tragèdia:

- Pròleg (*prólogos*), part completa que precedeix el cor.
- Episodi (*epeisódion*), part completa que va entre dos cants corals.
- Èxode (*éxodos*), part completa no seguida de cap cant coral.
- Part coral, que se subdivideix en entrada (*párodos*) i estació (*stásimon*); val a dir que Aristòtil<sup>322</sup> considera el cor com un dels actors que ha d'intervenir en l'acció.

315. A més, d'acord amb el que Aristòtil refereix en el capítol XVIII, a diferència de la tragèdia, l'epopeia conté diversos mites o arguments.

316. Aristòtil defineix, a continuació, l'expressió *llenguatge plaent* (*hedysménos*) com «aquell que comporta ritme, harmonia i melodia», en la traducció de Farran Mayoral. Aquí, Alsina (p. 29) tradueix *méllos* com 'música' en lloc de 'melodia'.

317. Traduït com 'faula' per Farran Mayoral i com 'argument' per Alsina.

318. Traducció de Farran Mayoral. Alsina hi tradueix 'llenguatge'.

319. En el capítol XIX, explica que li pertany tot allò que s'ha de comunicar mitjançant el discurs, per la qual cosa és més propi de la retòrica.

320. En el capítol XIII, afegeix, en aquest sentit, que cal que la composició més bella d'una tragèdia sigui complexa, a més d'imitar esdeveniments que inspirin pietat i temença.

321. En el capítol XVI, explica quins són els diferents tipus de reconeixement o reconeixença. El més desitjable és que el reconeixement es produeixi per sorpresa com a conseqüència dels fets. En segon lloc, aconsella el reconeixement per raonament. Els altres es poden produir mitjançant signes, de forma inventada per l'escriptor o per record.

322. Tal com ho indica al final del capítol XVIII.

En el capítol XIII, remarca la necessitat que en la tragèdia l'acció passi de la felicitat a l'infortuni, i no a la inversa, com és més propi de la comèdia.

En el capítol XVIII, exposa que la tragèdia té també un nus (*désis*) i un desenllaç (*lýsis*). El primer conté fets que poden ser externs a la trama o presents i s'estén des del començament fins a la darrera part, en què canvia la sort dels personatges. El segon es prolonga des del començament del canvi fins al final de la història.

Al final del primer llibre, en el capítol XXVI, justifica la superioritat de la tragèdia sobre l'epopeia. Destaca de la tragèdia el fet que posseeix tots els elements de l'epopeia, a més de la música, l'espectacle i una extensió menor. Afegeix, fins i tot, que sense gest ni moviment, sinó tan sols llegint-la, se'n pot comprendre la qualitat.

Val a dir que la visió d'Aristòtil sobre la tragèdia ha estat font de controvèrsia entre els estudiosos del gènere teatral grec. Per exemple, Pickard-Cambridge (1970, 89-97) fa una anàlisi crítica dels passatges de la *Poètica* d'Aristòtil amb referència a l'origen de la tragèdia i estableix una sèrie de consideracions, entre les quals posa en relleu el contrast d'Aristòtil entre la tragèdia en què ballen els sàtirs<sup>323</sup> i la tragèdia esquilea, en la qual el protagonista era el diàleg.

El mateix estudiós (1970, 104-105) recull la teoria de Ridgeway —que troba un argument en el text d'Heròdot, contemporani de Sòfocles—, segons la qual la tragèdia sorgí de les representacions que es desenvolupaven a les tombes dels herois difunts i que més tard foren transmeses a Dionís. Tanmateix, Pickard-Cambridge diu que no disposem de proves suficients per demostrar que els festivals dionisiacs d'Atenes derivin d'aquesta font.

Reprenquem ara el paper del teatre a Grècia. L'auge de l'activitat teatral de les polis hel·lèniques es manifesta durant el segle v,<sup>324</sup> si bé augmentarà en el segle següent, quan es desenvoluparà un ambient d'experimentació i innovació en tots els àmbits —urbanístics i artístics— que desembocarà en el *savoir faire* de la mentalitat hel·lenística.

El caliu dramàtic més viu el tenim a la polis d'Atenes, seu de les grans Dionísies i lloc de procedència de la majoria dels dramaturgs d'aquesta època, que escrigueren les seves obres per ser representades en

els concursos anuals. Parlem, bàsicament, de les obres dels tràgics Èsquil, Sòfocles i Eurípides, a més de les dels comediògrafs Aristòfanes<sup>325</sup> i Menandre. Encara que també de les obres dels menys coneguts Frinikos, Pratina i Kerilos. El primer fou probablement un deixeble de Tèspis i data del segle vi aC; segons Pickard-Cambridge, és remarcable el seu domini del llenguatge poètic, amb una riquesa comparable a la d'Èsquil. Pratina, que visqué a cavall dels segles vi-v aC, fou qui escrigué els primers drames satírics (*satýroi*). De Kerilos diuen que compongué 160 obres a partir del darrer quart del segle vi aC i que obtingué trenta victòries; també és possible que introduís canvis en les màscares i el vestuari (Pickard-Cambridge 1970, 63-69).

Les obres integraven fins a tres actors, cor de dansa i músics. L'aulos i la lira eren els instruments preferits. I els arguments dramàtics derivaven en bona part de les històries que implicaven els déus i els herois mítics de l'antiga Grècia, entre els quals, els protagonistes de la guerra de Troia. Algunes parts de la tragèdia tenien forma melòdica. La part coral contenia ritmes i línies melòdiques originats probablement en les parts sacrificials dels misteris dionisiacs. El text era recitat d'acord amb una mesura musical sorgida del ritme marcat pels mateixos versos. La dansa també hi tenia la seva part, però sempre subordinada al text i a l'acció argumental. Es tractava més aviat d'una sèrie harmònica de gestos mítics i rítmics que tenien com a missió principal subratllar el caràcter i les passions dels personatges.<sup>326</sup> Val a dir que Plató (*Lleis*, II, 672-673) es referia al nom *choreia* per alludir a la gimnàstica que engloba la dansa i la música, concretament, al conjunt de moviments del cos i de l'ànima.

L'espectacle teatral grec es desenvolupava en una sèrie d'espais específics que quedaren fixats en l'estructura arquitectònica dels primers teatres grecs de l'Àtica del final del segle vi aC i començament del segle v aC i que tindrien una gran expansió pel territori grec durant el segle següent. Segons Livraga (1988, 13-14), el disseny de l'espai teatral derivaria del perfil de profundes valls on antigament, a les zones amb tradició misteriosa, es duïen a terme processons amb imatges simbòliques i reu-nions.<sup>327</sup>

323. Tenint en compte que Aristòtil sosté primer que la tragèdia deriva del ditirambe i, després, que el ditirambe canvià el seu contingut satíric per solemnitzar-se més tard (Pickard-Cambridge 1970, 96).

324. Aquesta activitat empenyé la seva marxa almenys un segle abans, és a dir, des de la primera meitat del segle vi aC en endavant, en què fou popular Tèspis, considerat en general pels escriptors posteriors a Aristòtil com l'inventor de la tragèdia. Vegeu el tractament que fa Pickard-Cambridge de Tèspis (1970, 69-89).

325. Sobre la representació de les obres d'Èsquil, Sòfocles, Eurípides i Aristòfanes, vegeu Pickard-Cambridge (1973a, 30-74).

326. Sobre aquesta temàtica, vegeu Pandolfi (1989, 31 i ss.).

327. Que segons aquest autor també es podien haver desenvolupat en boscos i coves.

Els teatres presenten una sofisticació considerable a la recerca –pràcticament assolida– d’una estètica que estava en perfecta harmonia amb la seva funció. Una vegada trobat el model bàsic ideal, els teatres d’arreu del món hel·lènic repetiren el mateix esquema i amb les mínimes variacions: forma circular o ovalada de l’*orchestra*, *théatron* amb més o menys capacitat i més o menys inclinació d’acord amb l’orografia del terreny i amb l’acústica, l’ús dels materials constructius a l’abast i les solucions adoptades per als accessos laterals dels actors.

Dins de la geografia grega, l’exemple més emblemàtic i ben conservat és el teatre d’Epidaure, del segle iv aC, que formava part del complex que comprenia el santuari d’Asclepi, amb un sector residencial i una àrea esportiva. La majoria de teatres grecs conservats estan datats a partir del segle iv aC. En destaquen els de Delfes, Dodona, Siracusa, Priene i Pèrgam.

Els teatres grecs, que foren pioners a Atenes i l’Àtica, constitueixen la consolidació en material petri d’antics entramats de fusta que acomplien anteriorment les funcions bàsiques de l’escenificació i que prefiguraren el format definitiu del complex arquitectònic teatral del final de l’època clàssica. Els primers teatres compartien espai amb el santuari o temple de Dionís, en honor del qual es duïen a terme les representacions, atès que eren considerades actes eminentment religiosos. Justament a les grades, en el lloc d’honor, el millor seient estava reservat al sacerdot de Dionís (Vernant i F. Frontisi-Ducroux, a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 25). Segons l’opinió de Pandolfi (1989, 24), l’espectacle tenia a Grècia l’aspecte d’una mescla de cerimònia religiosa i de manifestació popular. Es conservava el caràcter sacre, però aquest convivía amb un interès per tot allò profà i poèticament creatiu, com a evidència de superposicions culturals i populars alhora.

Tanmateix, durant el segle iv aC, es produí una transformació important que conduí, en el cas d’Atenes, a la separació definitiva del complex d’espectacle respecte del santuari o temple de Dionís.

El recinte de Dionís Eleutherios i el teatre estaven situats a la part oriental del vessant sud de l’Acròpolis.<sup>328</sup> Vegem l’exemple d’aquest teatre atenès –el més antic dels que es conserven<sup>329</sup>– a partir de les seves tres fases de construcció:<sup>330</sup>

a) Al final del segle vi aC, hi trobem una primera estructura semicircular excavada a la muntanya. Un

mur corbat delimitava la plataforma de l’*orchestra*. Cal suposar que els espectadors de les obres corresponents a aquesta primera *orchestra* se situaven a la terrassa anivellada o al vessant.

b) Al final del segle v aC, s’amplia el conjunt, en el qual s’aplica com a material constructiu el conglomerat. En aquesta fase es podien haver habilitat els primers seients, segurament de fusta.

c) Al final del segle iv aC, s’amplia l’auditori per encabir-hi 14.000 espectadors. L’escena (*skéné*)<sup>331</sup> serveix de mur de tancament del complex teatral i la seva paret posterior es converteix en una estoa (de *stoá*, ‘pòrtic’) integrada en un *témenos* o recinte sagrat que envolta el santuari de Dionís.

La tercera fase marca, doncs, la separació definitiva dels elements de culte a Dionís, relegats a l’interior d’un santuari propi i independent, i l’edifici d’espectacle pròpiament dit o teatre, el qual tingué, aleshores, una ubicació adjacent a l’àrea del santuari, que veié ampliades també les seves estructures arquitectòniques anteriors. Entre aquestes tenim el primer temple al déu, l’estoa i un segon temple afegit, de dimensions més grans, que albergaria l’estàtua criselefantina<sup>332</sup> amb imatge del déu que Alcàmenes modelà.

Religió i espectacle havien arribat aleshores a la seva independència, o bé havien separat definitivament les seves funcions en el context de la polis democràtica d’Atenes.

Al mateix temps que es produïen aquestes modificacions arquitectòniques i funcionals, els dramaturgs atenesos del final de l’era clàssica van desplaçar el paper de la música i la dansa –que fins aleshores formaven amb la representació teatral un trinomi indissoluble– a simples interludis musicals de menor importància que les tragèdies. Aquest és un altre símptoma de la desaparició del caràcter sacre de l’espectacle, tal com havia estat concebut en els seus inicis. Començava aleshores la independència de les tres arts escèniques, i la interpretació teatral prendria el protagonisme acaparant la funció essencial de l’espectacle, que consistiria a donar vida als personatges posant l’èmfasi en el text. Començava, doncs, el teatre *per se*.

D’aquesta manera, veiem que, en el panorama de l’Atenes dels segles v-iv aC, el drama grec es tradueix com una forma d’art moral amb poesia lírica adreçada a la societat a fi que serveixi d’estímul per al debat

328. Les seves restes foren investigades per Dörpfeld.

329. Juntament amb el de Thorikos, datat a cavall dels segles vi-v aC.

330. Vegeu la descripció de l’espai de culte, de l’antiga *orchestra* i del teatre a Pickard-Cambridge (1973a, 1-29); també Wiles (1997, 23-62).

331. Amb un espai o barraca on es preparaven els actors. Sòfocles fou el primer autor que féu pintar l’escena, probablement amb l’objectiu de proveir-la d’un efecte de perspectiva. Vegeu Vidal-Naquet (a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 158).

332. D’or i d’ivori.



Figura 80. Vista del teatre de Dionís al peu de l'Acropolis d'Atenes.

ètic amb el públic i entre el públic. El teatre de Dionís era un fòrum per als ciutadans aplegats en un espai obert, un ambient ben diferent del que es devia respirar al santuari d'Eleusi en ocasió dels misteris, els quals significaven un ritu d'iniciació per a l'ingrés d'una sèrie de joves grecs –sense discriminació d'edat ni procedència– en un determinat grup. En canvi, el teatre era, a la polis atenesa, una forma de reafirmar la identitat de tota la comunitat. En definitiva, les Dionísies eren actes d'afirmació col·lectiva dins un nou ordre de coses, en què el poder residia en la polis, és a dir, en els ciutadans que prenien part en el seu esdevenidor. La polis era protegida pels déus, que n'exercien patrocini i empara, i per això calia honrar-los amb el culte i les ofrenes. Les funcions teatrals eren també ocasions per promoure entre els ciutadans de ple dret el sentiment de pertinença a la comunitat. Això requeria que ells participessin en aquests actes col·lectius, que es repetien periòdicament per renovar els llaços entre els seus membres, els seus representants polítics i els déus protectors.<sup>333</sup>

En aquest panorama, la relació entre teatre i culte adquireix una dimensió plenament cívica precisament entorn de Dionís. Una obra emblemàtica que, entre altres coses, és una clara expressió dels ideals de la ciutadania i la democràcia la constitueix la tragèdia d'Eurípides *Les Bacants*,<sup>334</sup> escrita probablement el 408 aC i representada el 406 aC. Ens presenta un Dionís que integra importants conceptes que, sens dubte, eren objecte de debat a l'Atenes del final del segle v aC, desgastada per més de vint anys d'enfrontaments bèl·lics amb la polis de tradició oligàrquica

Esparta i les seves aliades. Es podria entendre que Eurípides en aquesta obra caracteritza la figura de Dionís com un portaveu del pacifisme,<sup>335</sup> un déu popular que es posa al costat dels sectors socials més deprimits, un ésser sensible a la condició humana<sup>336</sup> i que respecta l'estranger, el qual considera com a igual però amb costums diferents.<sup>337</sup> En aquest sentit, Dodds (1980, 82) qualifica el Dionís de tots els temps *δημότικος*, un déu del poble que oferia la llibertat.<sup>338</sup>

Fins aquí es podria dir que una bona part dels ingredients que articulen el fet teatral a Grècia són presents en el fet dramàtic egipci. Hi trobem el sentiment de pertinença a una col·lectivitat, el culte als déus, el desig de protecció, etc. Tanmateix, en l'espectacle egipci no trobem la porta oberta a la reflexió, la possibilitat que l'ens individual aportí el seu judici crític als models i als missatges que el drama li transmet. Aquest espectacle era pres per l'individu, a Egipte, com un acte de responsabilitat envers la religió. A l'Atenes democràtica, en canvi, la participació en l'espectacle era per a l'individu un acte de responsabilitat cívica, en un moment en què la religió estava al servei de la polis,<sup>339</sup> i no a la inversa.

Per Vernant, la tragèdia modificà l'horitzó de la cultura grega, en primer lloc, en el pla de les institucions socials, quan, durant el govern dels primers tirans, la comunitat cívica instaurà els concursos tràgics sota l'autoritat de l'arcont i d'acord amb les normes que regien les assemblees i els tribunals democràtics. Des d'aquesta perspectiva, el teatre és la mateixa ciutat que es posa en escena davant del conjunt dels ciutadans i es qüestiona a ella mateixa.

333. Especialment Atena, deessa patrona de la ciutat i a la qual està consagrat el Partenó a l'Acropolis. És al peu de l'Acropolis i a redós de la seva paret escarpada on se situa el teatre de Dionís, al sud.

334. També ho és la confrontació que aquesta obra degué provocar amb la comèdia presentada per Aristòfanes, *Les Tesmofòries*, representada a les grans Dionísies el 411 aC. Cottone-Saetta (2008) fa una anàlisi i comparació excel·lent de les dues obres.

335. Es diu de Dionís, literalment, «que estima la pau».

336. Aspectes comparables als que Osiris adquirí entre els egipcis com a déu eminentment popular i de caràcter humà.

337. Tret d'algun exemple que contradiu aquest tarannà, concretament la venjança cruel i desmesurada de Dionís sobre Àgave.

338. Mentre que Apol·lo oferia la seguretat.

339. Sembla oportú afegir que els teatres grecs també eren emprats com a espais per a la reunió de l'assemblea.

Mentre que l'epopeia proporciona al drama els temes, els personatges i les seves intrigues, en el teatre la confrontació d'aquests personatges amb el cor, el joc de diàlegs i els canvis de situació<sup>340</sup> fan que l'heroi llegendari, sobre l'escenari, sigui qüestionat i esdevingui l'objecte d'un debat. Els herois i el cor encarnen successivament els valors cívics i els valors anticívics (Vernant, a Vernant i Vidal-Naquet 1986, 22 i 166).

En termes de Bourcier,<sup>341</sup> el teatre sorgí a Grècia de l'«erosió» de la sacralitat. Això s'esdevé quan es produeix la independència del culte als déus, quan la litúrgia sagrada es converteix en cerimònia civil (amb les transformacions que això comporta) i quan, al capdavall, s'aprèn a imitar els herois (Oliva i Torres 2000, 21-22) de la mitologia i de la història i l'ésser humà; o bé quan –en la perspectiva de Vernant i Vidal-Naquet (1986)– l'heroi tràgic es converteix en tot el contrari d'un model a seguir per al ciutadà atenès que assisteix al teatre. En realitat, s'exposen les seves situacions per oferir-les a debat. Així mateix, el fet teatral adquireix la dimensió de la diversió

o l'entreteniment, la qual cosa provoca la minimització dels aspectes sacres, que resten aleshores sotmesos al raciocini de la comunitat i de l'individu.

Guanyen els ideals de la democràcia atenesa. Aquests són els d'una societat madura que se sent poderosa enfront dels enemics derrotats i que amb Pèricles viu un auge econòmic incomparable que li permet, entre altres coses, l'embelliment de la ciutat amb una sèrie d'obres arquitectòniques i escultòriques de gran magnitud i d'altíssim nivell. És l'edat de l'esplendor de l'ésser humà, mesura de totes les coses,<sup>342</sup> que es veu capaç de prendre les regnes del seu destí sense lliurar-lo completament, com abans, a la fatalitat dels déus, i això és el que expressen ara les seves obres dramàtiques. Dins d'aquest marc, s'ha consolidat en l'individu una autoconsciència urbana, i en la societat, una superestructura metafísica.<sup>343</sup> És en aquest punt on acaba el drama sacre grec i comença la veritable història del teatre occidental, en la qual seran progressivament els actors i l'acció els que determinaran l'espai teatral.

340. Les peripècies i els esdeveniments patètics de la definició aristotèlica.

341. Recollit per Bland (1976, 24).

342. Que deixarà el terreny adobat per a la nova definició de ciutat de l'hellenisme: la ciutat escènica, és a dir, la concepció teatral de l'arquitectura pública i l'urbanisme.

343. Requisits, segons Berthold (1991, 3), perquè sigui possible el fet teatral.

Kirstein (1987, 10-11) apunta que el drama ritual d'Abidos conté els ingredients essencials de la tragèdia popular grega: *agón*, *páthos* i *anagnórisis*. El primer està expressat en la disputa d'Osiris amb Set. El segon ens és mostrat pel sofriment derivat de la derrota, la mort i el desmembrament. El tercer està representat pel reconeixement. A Egipte i a Grècia els rituals d'Osiris i Dionís es reproduïen en l'art tal com són en el ritu. Però en el ritu les accions es duen a terme amb un propòsit, sense intenció d'imitar la natura, competir-hi o imposar-s'hi, mentre que en l'art l'acció es tradueix en síntesi, intensificació i repetició de l'observació. D'altra banda, la trama del drama osiriàc conté també els tres elements de la tragèdia exposats en l'obra *Poètica* d'Aristòtil (peripècies, reconeixements i esdeveniments patètics), de manera que aquest drama egipci s'hauria de definir com una acció complexa des de la perspectiva aristotèlica.

Què era, doncs, el drama ritual d'Abidos: drama, ritual, tragèdia ritual? Probablement, era un estadi intermedi entre el ritu i el teatre, entès aquest darrer com a fenomen d'una societat crítica amb el seu sistema. Era un tipus de manifestació que compartia ingredients tant de la teoria ritual com de la teoria clàssica del teatre (Kernodle 1989, 5), és a dir: un drama com a conjunt organitzat de moviments i sons destinats a agitar les pors i els èxtasis del subconscient humà mitjançant la imitació d'una determinada acció de la vida davant d'un públic.

D'acord amb aquesta apreciació, i reprenent les darreres línies del capítol anterior, podem dir que a Egipte, al llarg de tres mil·lennis d'història, amb la consegüent acumulació d'experiències, tècniques i contactes amb l'exterior, *el drama no arribà a convertir-se en teatre*. Això és així si entenem com a tal un joc, un joc públic (Degaine 1998, 5), especialitzat i separat definitivament de les implicacions del cerimonial, en què el valor estètic substitueix la finalitat utilitària o religiosa del ritu primigeni i en què l'ésser humà ha canviat la seva actitud vers si mateix i vers el món que l'envolta.<sup>344</sup> Els motius són diversos, però en destacarem dos: un de funcional –o de procediment– i un de caire polític.

En primer lloc, algunes parts de l'acció dramàtica es desenvolupaven certament de cara al públic, el qual actuava simultàniament com a espectador i com a celebrant. Altres parts, en canvi, es desenvolupaven en espais secrets, restringits als iniciats; per tant, aquestes parts s'acosten fins i tot més a la idea de ritu (ritu místic) que no pas a la de drama.

En segon lloc, és inevitable expressar que el sistema teocràtic, que fou el dominant a Egipte durant la seva llarga història, no permeté mai que els espectacles dramàtics fossin altra cosa que un instrument de propaganda que servís per perpetuar els valors tradicionals de la monarquia –una monarquia divina– i assegurar l'estabilitat de la nació. De fet, a Egipte, la institució reial, principi únic d'ordre, exercí el seu influx tant en el culte com en el misteri, tant en el pensament com en l'acció. Per aquest motiu les representacions dramàtiques eren una forma més d'expressió de la ideologia d'aquesta estructura de poder tan afavorida pel suport religiós. No constituïen teatre, si atenem la definició de Berthold (1991, 1), segons la qual l'actor o els actors estan per damunt de les lleis que regeixen la vida i els espectadors estan preparats per entendre el seu missatge.

Si bé és cert que en l'antiguitat hi havia grups de rapsodes, músics i comedians (com ara joglars, dansaires i acróbates) dedicats a l'entreteniment, cal afegir-hi que la seva actuació se circumscriu a l'entorn del palau i de la cort. Tenim aquí dos tipus d'activitats de lleure; una era purament espectacle i l'altra presentava la recitació de relats com a forma de transmissió de la literatura oral. Amb tot, però, aquestes manifestacions no eren públiques, sinó que estaven restringides als ambients reials o de les elits.<sup>345</sup>

La cort faraònica i la complexa i influent estructura del clergat es preocuparen sempre d'organitzar i impulsar accions dramàtiques, però l'objectiu n'era revifar periòdicament el fervor pel governant i pels déus que proporcionaven l'aliment, la protecció contra l'enemic i la promesa d'una vida eterna a tots els mortals. També la música –tant en el pla teòric com en el pràctic– estava al servei de la religió i dels seus representants. Malgrat que el recorregut mil·lenari

344. L'adquisició d'aquesta actitud és la que impulsa el naixement i l'evolució del teatre fins als nostres dies, segons el parer de Brockett (1988, 10 i ss.), que fa un repàs a les teories sobre l'origen del teatre.

345. Això es refereix tant a Egipte com a Grècia. En aquest darrer cas, es pot considerar Demòdoc (a *Odissea* VIII) i la lírica coral en el seu conjunt.

d'aquesta civilització passà per daltabaixos polítics (expressió del caos, que havia arrabassat momentàniament l'ordre perfecte i desitjable) i que una evolució tecnològica i estètica hi és ben palesa, sobretot durant el Regne Nou, el que caracteritza els més de tres mil anys d'història del poble egipci és: la continuïtat, la perennitat del sistema de creences, la perennitat de la concepció de l'ordre còsmic, que s'ha vist reflectit en els rituals immutables i en una escenificació que ha seguit sempre el mateix guió. Ni tan sols la dinastia dels Ptolemeus fou capaç de canviar això. Més aviat aconseguí, justament, que el culte a Osiris i, especialment, el d'Isis s'expandissin, i no com un drama sinó com un ritual de gran força a tot el món grecoromà.

Si prenem en consideració la divisió que fa Brockett de les societats en estàtiques i dinàmiques, no es fa difícil assignar l'egípcia a la primera classe. El conservadorisme n'era la característica principal i tenia el seu exponent més representatiu en la religió, que concentrava en la figura del temple el símbol visual més convencional. L'alimentava la litúrgia, l'espina dorsal de l'espiritualitat, que destinava gran part de la seva activitat a fer reviure antics mites (Manniche

1991, 73). Per aquesta raó, el ritualisme hi dominà a cada moment i no permeté el canvi a un nou estadi que facilités la transformació del drama sacre en teatre vertader. No hi sorgí el conflicte entre la voluntat dels homes i la dels déus, que possibilita el naixement del veritable teatre, en què la raó es desprèn del dogma religiós. No s'hi generà, tal com apunta Berthold (1991, 19),<sup>346</sup> una responsabilitat individual lliure ni la possibilitat d'una confrontació amb l'Estat, amb la història o amb els déus. Tampoc no s'hi definí el teatre com una institució especialitzada. Aquest canvi sí que es produí, per contra, a la polis atenesa, que havia estat colpida per la confrontació persa i convertida en escenari de la revolucionària conversió d'unes estructures de govern aristocràtiques en unes estructures de govern democràtiques. De fet, el grau de qualitat i de maduresa de la producció dramàtica grega dels segles v i iv aC, ja totalment consolidada i gloriosa, no es tornaria a assolir o superar fins a partir del Renaixement, que no per atzar prendria els clàssics com a models de l'art.

Tarragona, agost del 2008

346. Aquesta autora també afegeix que, a l'antic Egipte, la dansa, la música i els inicis del teatre romangueren lligats a les tradicions del cerimonial cortesà i religiós.

# Bibliografia

- ABRAHAM, Gerald 1986: *Historia universal de la música*. Madrid: Taurus.
- ANDREWS, Ted 1994: *La danza y las energías. El cuerpo como instrumento de poder*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- ANDRISANO, Angela 2008: «Il Prometeo incatenato: che genere di tragedia?». Actes del col·loqui «Els gèneres del teatre grec», Barcelona 24 i 25 d'abril del 2008. [En premsa]
- ARISTÒFANES: *Lisistrata. Le tesmoforiazuse. Le rane*. Milà: Rizzoli, 1965.
- ARISTÒTIL: *Poètica*. Text i traducció de J. Farran Mayoral. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1926.
- *Poètica*. Text, notícia preliminar, traducció i notes de Josep Alsina Clota. Barcelona: Icaria Literaria, 2000.
- BAINES, John 2007: *Visual and written culture in ancient Egypt*. Oxford i Nova York: Oxford University Press.
- BARAHONA, Agustín 2000: «Música y trance en el Egipto antiguo». Extracte de l'article: «Aproximación al concepto de música del Egipto antiguo», a M. A. Molinero i D. Sola (coord.): *Arte y sociedad del Egipto antiguo*. Madrid: Editorial Encuentro.
- BELTRAMETTI, Anna 2008: «Generi drammatici e retoriche». Actes del col·loqui «Els gèneres del teatre grec», Barcelona 24 i 25 d'abril del 2008. [En premsa]
- BERTHOLD, Margot 1974: *Historia social del teatro*. Vol. 1. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- 1991: *The History of World Theater. From the Beginnings to the Baroque*. Nova York: Continuum.
- BERTI, Fede; GASPARRI, Carlo (ed.) 1989: *Dionysos. Mito e mistero*. Catàleg de l'exposició. Bolonya: Nuova Alfa Editoriale.
- BLAND, Alexander 1976: *A History of Ballet and Dance in the Western World*. Londres: Barrie & Jenkins.
- BOMHARD, Anne-Sophie von 1999: *Le Calendrier Egyptien. Une Oeuvre d'Eternité*. Londres: Periplus Publishing.
- BONGIOANNI, Alessandro 2001: *Atlas del antiguo Egipto*. Madrid: Alianza Editorial i Círculo de Lectores.
- BONILLA, Luis 1964: *La danza en el mito y en la historia*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BOURCIER, Paul 1981: *Historia de la danza en Occidente*. Barcelona: Editorial Blume.
- BRESCIANI, Edda 1999: *Letteratura e poesia dell'antico Egitto. Cultura e società attraverso i testi*. Torí: Nuova Edizione Einaudi.
- BROCKETT, Oscar G. 1988: *Storia del teatro. Dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni ottanta*. Venècia: Marsilio Editori.
- BURTON, Anne 1972: *Diodours Siculus, Book I. A Commentary*. Leiden: E. J. Brill.
- CANDÉ, Roland de 1981: *Historia universal de la música*. Tom 1. Madrid: Aguilar.
- CASTEL, Elisa 1998: *Los sacerdotes en el antiguo Egipto*. Madrid: Alderabán Ediciones.
- CAUVILLE, Sylvie 1983: *La Théologie d'Osiris à Edfou*. El Caire: Institut Français d'Archéologie Orientale.
- 1999: *Le temple de Dendara: la porte d'Isis*. El Caire: Institut Français d'Archéologie Orientale.
- 2007: *Le temple de Dendara*. El Caire: Institut Français d'Archéologie Orientale, 2 vol.
- CHARBONNEAUX, Jean; Roland MARTIN; François VILLARD 1969: *Grecia arcaica (620-480 a. de J. C.)*. Madrid: Aguilar.
- CHASSINAT, Émile 1968: *Le Mystère d'Osiris au Mois de Khoiak*. El Caire: Institut Français d'Archéologie Orientale.
- 1934-1972: *Le Temple de Dendara*. El Caire: Institut Français d'Archéologie Orientale.
- CLAGETT, Marshall 1995: *Ancient Egypt Science. Vol. II: Calendar, Clocks and Astronomy*. Filadèlfia: American Philosophical Society. Part I, capítol 3: «Calendars, Clocks and Astronomy», 1-48.
- CLARKE, Mary; Clement CRISP 1981: «Religious Dance», a *The History of Dance*. Londres: Orbis Publishing, 24-27.
- CSAPO, Eric; MILLER, Margaret (ed.) 2007: *The origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge University Press. Especialment el capítol 13, «Ritual Drama in Ancient Egypt», de Ronald J. Leprohon, 259-292.
- DEGAINE, André 1998: *Histoire du théâtre dessiné*. París: Nizet.
- DETIENNE, Marcel 1979: *La Cuisine du sacrifice en pays grec*. París: Gallimard.
- 1983: *La Muerte de Dionisos*. Madrid: Taurus.
- 1986: *Dionisio a cielo abierto*. Barcelona: Gedisa.
- DIODOR DE SICÍLIA: *Library of History, Books I-II*. Edició de Charles H. Oldfather, *Loeb Classical*

- Series, Cambridge, MA. Harvard University Press, 1935.
- DIODOR DE SICÍLIA: *Diodore de Sicile, Naissance des dieux et des hommes, Bibliothèque historique*, Livres I et II. Edició de M. Casevitz i prefaci de P. Vidal-Naquet, La Roue à Livres, Les Belles Lettres, 1991.
- *Bibliothèque historique*, Livres I-II. Edició de François Chamoux i Pierre Bertrac, Les Belles Lettres, 1993.
  - *Biblioteca histórica*, Libros I i II. Edició de Jesús Lens Tuero (coord.). Madrid: Ediciones Clásicas, 1995.
  - *Biblioteca histórica*, Libros I-III. Edició de Francisco Parreu. Madrid: Editorial Gredos, 2001.
- DODDS, E. R. 1980: *Los Griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza.
- DOMINICUS, Brigitte 1994: *Gesten und Gebärden in Darstellungen des Alten und Mittleren Reiches*, Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens Bd. 10. Heidelberg: Heidelberger Orientverlag.
- DRIOTON, Étienne 1942: *Le théâtre égyptien*. El Caire: Éditions de la Revue du Caire.
- 1957: *Pages d'Égyptologie*. El Caire: Éditions de la Revue du Caire.
- EGGEBRECHT, Arne 1991: *L'Égypte ancienne*. París: Bordas et France civilisations.
- EURÍPIDES: *Bacchae*. Traducció de Dodds, E. E. Oxford: At the Clarendon Press, 2a ed., 1970.
- *Alcestis. Las Bacantes. El Cíclope*. Traducció d'Antonio Tovar. Madrid: Espasa-Calpe, col·lecció Austral núm. 432, 6a ed., 1980.
- Exposició «Egipte mil·lenari. Vida quotidiana a l'època dels faraons». Barcelona: Fundació "la Caixa", 1998.
- FERRER, M. Antònia 2001: *Bacus dels ritus i dels rostres*. Tarragona: Arola Editors, col·lecció Quaderns d'Art, Símbol i Pensament.
- FINSCHER, Ludwig (ed.) 1994: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, vol. 1, Bärenreiter Metzler.
- FLINDERS PETRIE, W. M. 1998: *La religión de los antiguos egipcios*. Barcelona: Ediciones Abraxas.
- FORSTER, H. A. 1966: *Literatura de la antigüedad clásica*. Barcelona: Ediciones Destino.
- FRANCISCIS, Alfonso de 1965: *Pinturas y mosaicos de Pompeya, Herculano y Estabias*. Nàpols: Edizioni La Casa del Giornale.
- GARDINER, Alan H. 1955: *The Ramesseum Papyri*, Plates. Oxford: Griffith Institute at the University by Charles Batey.
- GERNET, Louis 1980: *Antropología de la Grecia antigua*. Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ SERRANO, Pilar 1994: «La música y la danza en el antiguo Egipto», a *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Hª Antigua, tom 7, 401-428. Madrid: UNED.
- GRIMAL, Pierre 1982: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Ed. Paidós.
- GUTBUB, Adolphe 1973: *Textes Fondamentaux de la Théologie de Kom Ombo*. IFAO el Caire.
- HANNA, Judith Lynne 1987: *To dance is human. A theory of Nonverbal Communication*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HAWASS, Zahi 2000: *Silent Images. Women in Pharaonic Egypt*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc.
- HERÒDOT D'HALICARNÀS: *Història. Llibres I-III*. Introducció, traducció i notes de Rubén J. Montañés. Barcelona: La Magrana, col·lecció L'Esparver Clàssic, 42, 2002.
- HESIODO: *Teogonía. Los trabajos y los días*. Madrid: Gredos, col·lecció Biblioteca Clásica Gredos.
- HICKMANN, Hans 1949: *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, Nos. 69201-69852, Instruments de musique. El Caire: Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale.
- 1954: «Dieux et deesses de la musique», *Cahiers d'Histoire Égyptienne* VI, 31-59. El Caire.
- HICKMANN, Hans 1956: *Musicologie pharaonique. Études sur l'évolution de l'art musical dans l'Égypte ancienne*. Kehl: Librairie Heitz.
- 1978: *La trompette dans l'Égypte Ancienne*, Supplément aux Annales du Service des Antiquités de l'Égypte, el Caire.
  - 1980: *Vies et travaux I. Miscellanea Musicologica, t. XLIX*, comp.: Dia' Abou-Ghazi, el Caire.
- HICKMANN, Hans; Lise MANNICHE 1989: «Altägyptische Musik», a Albrecht Rietmüller i Frieder Zamminer (ed.): *Die Musik des Altertums. Band 1*. Laaber Verlag: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 31-75.
- HIGGINS, Reynolds 1981: *Minoan and Mycenaean Art*. Edició revisada (ed. original: 1967). Londres: Thames and Hudson.
- HOLTZMANN, Bernard; Alain PASQUIER 1998: *Histoire de l'art antique: l'Art grec*. París: Manuels de l'École du Louvre.
- HOMERO: *Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*. Edició crítica d'Albert Bernabé Pajares. Madrid: Gredos, col·lecció Biblioteca Clásica Gredos, 1978.
- HONOLKA, Kurt et al. 1988: *Historia de la música*. Madrid: Editorial EDAF.
- HORNUNG, Erik 2000: *Introducción a la egiptología. Estado, método, tareas*. Especialment el capítol III, «La literatura y la música», i el recull bibliogràfic (55-63). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- JACQ, Christian 1999: *La sabiduría viva del antiguo Egipto*. Barcelona: Planeta.

- JEANMAIRE, H. 1951: *Dyonisos. Histoire du culte de Bacchos*. París: Payot, reed. 1978.
- JONES, D. 1995: *Boats. Egyptian Bookshelf*. Londres: British Museum Press.
- JUNKER, Herman 1906: «Poseie aus der spätzeit», *Zeitschrift für ägyptische und Altertumskunde* 43, Leipzig, 101-127.
- KEMP, Barry 1989: *El antiguo Egipto. Anatomía de una civilización*. Barcelona: Editorial Crítica.
- KERÉNYI, Karl 1961: *Der frühe Dionysos*. Oslo: Universitetsforlaget.
- KERNODLE, George R. 1989: *The Theatre in History*. Fayetteville-Londres: The University of Arkansas Press.
- KIRSTEIN, Lincoln 1987: *Dance. A Short History of Classic Theatrical Dancing*. A Dance Horizons Book, Princeton Book Company Publishers.
- LAGRANGE, Frédéric 1997: *Músicas de Egipto*. Barcelona: Editorial Akal.
- LANGE, Kurt; Max HIRMER; Eberhard OTTO; Christiane DESROCHES-NOBLECOURT 1968: *L'Égypte*. París: Flammarion.
- LIVRAGA, Giorgio A. 1988: *Il teatro misterico in Grecia I. La tragedia*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori.
- LUCANO, Marco Anneo: *Farsalia*. Edició crítica d'Antonio Holgado Redondo. Madrid: Gredos, col·lecció Biblioteca Clásica Gredos núm. 71, 1984.
- LULL, José 2005: *La astronomía en el antiguo Egipto*. València: Universitat de València.
- MACGOWAN, Kenneth; William MELNITZ 1966: *La escena viviente. Historia del teatro universal*. Buenos Aires: EUDEBA.
- MACQUITTY, William 1978: *La sabiduría de los antiguos egipcios*. Buenos Aires: Ediciones Lidium, 2a edició.
- MANNICHE, Lise 1976: *Musical Instruments from the Tomb of Tut'ankhamun*. Griffith Institute, J. R. Harris, General Editor.
- 1991: *Music and Musicians in Ancient Egypt*. Londres: British Museum Press.
- MARINATOS, Spyridon 1986: *Kreta, Thera und das mykenische Hellas*. Edició especial (1a edició: 1959), fotografies de Max Hirmer. Munic: Hirmer Verlag.
- MONTET, Pierre 1996: *La vida cotidiana en Egipto en tiempos de Ramsés*. Madrid: Editorial Temas de Hoy.
- OLIVA, César; Francisco TORRES 2000: *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Ediciones Cátedra, col·lecció Crítica y Estudios Literarios.
- PADRÓ, Josep 1996: *Historia del Egipto faraónico*. Madrid: Alianza Editorial.
- PADRÓ, Josep; Concepció PIEDRAFITA 1992: «La transcripció catalana dels noms egipcis». *Nilus* 1, 4-11.
- 2006: *Missió arqueològica a Oxirrinc*. Catalunya, DVCam PAL. Producció Josep Padró i Piedrafita. També editat per Planeta DeAgostini en castellà dins de la col·lecció Los Tesoros de la Arqueología.
- PANDOLFI, Vito 1989: *Història del teatre* 1. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.
- PARKER, Richard Anthony 1950: *The Calendars of Ancient Egypt*. Chicago: University of Chicago Press.
- PÉREZ ARROYO, Rafael 2001: *Egipto. La música en la era de las piràmides*. Madrid: Ediciones Centro de Estudios Egipcios.
- PÉREZ LARGACHA, Antonio 2003: *Atlas histórico del Antiguo Egipto*. Madrid: Acento Editorial.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. 1970: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford: At the Clarendon Press.
- 1973a: *The Theatre of Dionysus in Athens*. Oxford: At the Clarendon Press.
- 1973b: *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: At the Clarendon Press.
- PIRENNE, Jacques 2003: *Historia del antiguo Egipto*. Vol. I. Barcelona: Editorial Océano.
- PLATÓ: *Las Leyes*. 2 vol. Edició i traducció de José Manuel Pabón i Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1960.
- PLUTARC: *De Iside et Osiride*. Edició de Ch. Froidefond. París: Budé, 1988.
- PRESEDO, Francisco 1993: *Las Claves del Antiguo Egipto, 3000-30 a.C.* Barcelona: Planeta.
- PRITCHARD, James Bennett 1969: *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament (ANET)*. Princeton University Press. 3a edició. Especialment el capítol «Le théâtre égyptien».
- RACHET, Guy 1995: *Diccionario de civilización egipcia*. Barcelona: Larousse Planeta.
- REDONDO, Jordi 2008: «La caracterització lingüística dels gèneres dramàtics». Actes del col·loqui «Els gèneres del teatre grec», Barcelona 24 i 25 d'abril del 2008. [En premsa]
- REYNDERS, Marleen 1998: «Names and types of the Egyptian Sistrum», a C. J. Eyre (ed.), *Proceedings of the Seventh International Congress of Egyptologists*, Cambridge 3-9 September 1995, Orientalia Lovaniensia Analecta, 82, Peeters, Leuven, 945-955.
- RICE, Michael 1991: *Egypt's Making. The origin of Ancient Egypt, 5000-2000 BC*. Londres i Nova York: Routledge.
- ROBERTSON, Alec; Denis STEVENS 1980: *Historia General de la Música*. Vol. I. Madrid: Ediciones Istmo.
- ROSE, Lynn E. 1999: *Sun, Moon and Sothis. A study of the calendar and calendar reforms in ancient Egypt*. Deerfield Beach: Kronos Press.

- SADIE, Stanley (ed.) 2001: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 6 i 8. Londres: Macmillan Publishers Limited.
- SAETTA-COTTONE, Rossella 2008: «Les Bacchantes: une paracomédie?». Actes del col·loqui «Els gèneres del teatre grec», Barcelona 24 i 25 d'abril del 2008. [En premsa]
- SALAZAR, Adolfo 1950: *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*. Mèxic / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Ángel 2000: *Astronomía y Matemáticas en el Antiguo Egipto*. Madrid: Alderabán Ediciones. Especialment el capítol II: «El calendario egipcio», 59-71.
- SCHEFOLD, Karl 1972: *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*, Vol. 108. Bruxelles: Latomus, Collection Latomus.
- SCHODER, Raymond V. 1961: *Obras maestras del arte griego*. Barcelona: Editorial Rauter.
- SCHULZ, Regine; Mathias SEIDEL 2004: *Egipto. El mundo de los faraones*. Könemann, Königswinter.
- SCHWARZ, Fernand 1979: *Géographie Sacrée de L'Égypte Ancienne*. París: Nouvelles Editions Oswald.
- SERRANO DELGADO, José Miguel 1993: *Textos para la historia antigua de Egipto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SETHE, Kurt 1928a: «Dramatische Texte zu altägyptischen Mysterienspielen», *Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens*, vol. 10. Leipzig: Heinrichs.
- 1928b: «Der dramatische Ramesseumpapyrus», *Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens*. Vol. 10. Leipzig: Heinrichs.
- SHAW, Ian 2002: *The Oxford History of Ancient Egypt*. Oxford i Nova York: Oxford University Press.
- SILK, Michael 2008: «The Greek Dramatic Genres: Theoretical Perspectives». Actes del col·loqui «Els gèneres del teatre grec», Barcelona 24 i 25 d'abril del 2008. [En premsa]
- SILVERMAN, David P. 2004: *El antiguo Egipto. Historia, religión, arte, ciencia y mitología. Una recreación del mundo de los faraones*. Barcelona: Blume.
- SIMONET, Catalina 2000: «La música en el antiguo Egipto», *Adamar. Revista de Creación* 35, IV època. Madrid: Adamaramada Ediciones. En línia. Data de consulta: 18-11-2009.
- SPALINGER, Anthony J. 2001: «Festivals», a *Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt I*. Redford, 521-525.
- SPENCER, A. J. 1993: *Early Egypt. The Rise of Civilization in the Nile Valley*. Londres: British Museum Press.
- SPRINGER, Ilene; Jimmy DUNN: «Grand Festivals in Ancient Egypt», a <http://www.touregypt.net/features/stories/festival.htm>. Data de consulta: 8-06-2006.
- TUGAL, Pierre 1947: *Initiation à la danse*. París: Les Éditions du Grénier à Sel.
- VAILLAT, Léandre 1942: «La danse en Orient», a *Histoire de la danse*. París: Éditions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, col·lecció Ars et Historia, 17-22.
- VERNANT, Jean Pierre; Pierre VIDAL-NAQUET 1986: *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. París: Éditions la Découverte.
- VITRUVIO, Marco Lucio: *Los diez libros de la arquitectura*. Edició d'Agustín Blánquez. Barcelona: Iberia, col·lecció Obras Maestras, 1986.
- WEITZMANN, Kurt 1970: *Illustrations in Roll and Codex*. Princeton: Princeton University Press.
- WERBROUCK, Marcelle 1938: *Les pleureuses dans l'Égypte ancienne*. Bruxelles: Éditions de la Fondation Égyptologique Reine Élisabeth.
- WILES, David 1997: *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ZIMMERMANN, Bernhard 2008: «Costruzioni del passato nei generi dionisiaci», actes del col·loqui «Els gèneres del teatre grec», Barcelona 24 i 25 d'abril del 2008. [En premsa]
- ZOFFILI, Ermanno 1991: *Costume e cultura dell'antico Egitto. Da Narmer a Cleopatra*. A cura de Peter A. Clayton. Milà: Fabbri Editori.

Abstract

Greece and Egypt in the Origin of Drama  
The Sacred Context

**M. Isabel Panosa Domingo**



# Greece and Egypt in the Origin of Drama.

## The Sacred Context

This book focuses on the study of the converging elements in the explanation of the origin of the drama as a spectacle. As a theatrical phenomenon, as we define it today, it was already fully shaped in the Athens of Pericles. Hellenistic theatre, however, is deeply rooted in the sacred, which allows us to see in it a link with the staging of the religious services in ancient Egypt, although other ancient civilisations also reserved certain areas for this type of expression.

The birth of drama derives from a long and complex process that began in pre-dynastic times and took shape over the three thousand years of Pharaonic rule.

From the theatrical point of view, in Egypt this is an unfinished process. For this reason, we have to make an effort to find explanations and expressions that explain the *why*. It can be shown that the history of Western theatre does in fact begin in Egypt. However, it was not interrupted and in essence its thread blends with the first Greek drama, which took it over and helped it evolve. Hellenistic drama also began as a sacred performance and needed time to mature and to wait for a set of favourable circumstances before becoming true theatre. In this study we look at the points of contact and coincidences between the two processes.

The origin of Greek tragedy, and of theatrical productions in Greece in general, is linked to the figure of Dionysus, both in terms of their characterisation and the ritual practices that are associated with them. In Egypt, the corresponding divinity with similar parameters is Osiris. In the book we compare the mythical tales about each of them, analyse their attributes and examine their links to the theatre.

Music and dance are inseparable ingredients of Greek theatre; they are also part of the Dionysiac ritual. In Egypt, music and dance accompanied rituals, religious ceremonies, processions and the most important religious spectacle of all known as the *Drama of Osiris*.<sup>1</sup> This is one of the central themes of this study and, at the same time, the object used to ask the question «What became of Egyptian drama?».

In Egypt, the concept of performance as medium of imitating actions shown to an audience is closely

linked to religious practices - funeral ceremonies, festivities dedicated to a divinity, fertility rites, etc. And the perpetuation or reiteration of these actions is linked to the idea of eternity, with the natural and uninterrupted cycle of birth, death and resurrection. By analysing the theoretical and practical aspects of Egyptian music and dance we can glean from the various sources we can show that the manner in which they were performed and executed was perfectly consistent with religious belief and the idea of the eternal cycle we have already mentioned.

The contents outlined in these pages are defined in more detail in a series of chapters in the book based on a trip to Egypt and Greece. They cross over various disciplines (mythology and the aspects related to worship, anthropology, musicology, the theory of dance, archaeology, literature, political thought and historical data) that act as a support for the thread that takes us to the origins of theatre. Our aim was to combine the different ideas and contributions in a single discourse, in order to understand ancient drama in its own dimension. It is not, on the other hand, the intention of this study to offer a definitive version, but rather to open up new ways of interpretation and to generate new questions.

### What became of Egyptian drama?

Kirstein (1987, 10-11) points out that the ritual drama of Abydos contains the essential ingredients of a popular Greek tragedy: *agon*, *pathos* and *anagnorisis*. The first is expressed in the dispute between Osiris and Set; we can see the second in the suffering caused by the defeat, death and dismemberment; and the third is represented by the recognition. In both Egypt and Greece the rituals of Osiris and Dionysus are reproduced in art in the same way as in the rite. However, in the rite the actions are carried out with a purpose, with no intention of imitating nature, competing with her or imposing themselves on her, whereas in art, the action is translated into the synthesis, intensification and repetition of the observation. On the other hand, the plot of the Osirian drama also contains three of the elements of the tragedy

1. Understanding the basic meaning of drama as 'action'.

exhibited in Aristotle's *Poetics* (vicissitudes, recognition and pathetic events), so that we should define the Egyptian drama as a complex action from the Aristotelian point of view.

In that case, what was the ritual drama of Abydos - drama, ritual or ritual tragedy? It was probably somewhere between rite and theatre, with the latter being understood as a phenomenon of a society critical of its system. It was a type of expression that shared ingredients with both the ritual and classical theories of theatre (Kernodle 1989, 5). In other words, it was a drama with an arranged set of movements and sounds designed to arouse the fears and ecstasies of the human subconscious by imitating a certain action from life before an audience.

In accordance with this interpretation, we can say that throughout Egypt's three thousand years of history and the consequent accumulation of experiences, techniques and contacts with the outside, *drama was never turned into theatre*. This is so if we understand it as a game, a public game (Degaine 1998, 5), specialised and definitively separated from the implications of the ceremonial, in which the aesthetic value replaced the utilitarian or religious purpose of the original ritual and in which the human being had changed his attitude to himself and to the world that surrounds him.<sup>2</sup> There are various reasons for this, but we can highlight two: one functional –or procedural– and the other of a political nature.

Firstly, some parts of the dramatic action do in fact take place in front of an audience, who simultaneously act as spectators and celebrants. Other parts, on the other hand, are held in secret places, restricted to initiates, and are therefore closer to the idea of rite (a mystery rite) than drama.

Secondly, we inevitably have to point out that the theocratic system, which dominated Egypt throughout its long history, never allowed dramatic performances to be any other than an instrument of propaganda, which served to perpetuate the traditional values of the monarchy –a divine monarchy– and to ensure the stability of the nation. In fact, in Egypt the royal institution was the sole source of order and exercised its influence on both the cult and the mystery, both in thought and action. For that reason, drama performances were another way of expressing the ideology of this power structure so favoured by religious support. It is not theatre, if we accept Berthold's definition (1991, 1), according to which the actor or actors

are above the laws that regulate life and the audience is ready to understand their message.

While it is certain that there were groups of rhapsodes, musicians and comedians (such as minstrels, dancers and acrobats) dedicated to entertainment in ancient times, it also has to be said that their performances were limited to the palace and the court environment. We have here two types of leisure activity; one was pure spectacle and the other was the recitation of stories as a way of transmitting oral literature. However, these events were not public, but restricted to royal or elite circles.<sup>3</sup>

The pharaonic court and the complex and influential clerical structure spent much time and effort organising and promoting drama events, with the objective of regularly reviving the fervour for the ruler and the gods who provided food, protection against enemies and the promise of an eternal life for all mortals. Music –both theoretical and practical– was also at the service of the religion and its representatives. Although this civilisation had its political ups and downs during its long existence (an expression of the chaos that momentarily broke the perfect and desirable order) and its technological and aesthetic evolution is quite evident, above all during the New Kingdom, what characterises more than anything the three thousand years of Egyptian history is the continuity, the constancy of the belief system, the perennial nature of the concept of cosmic order, all of which can be seen in the immutable rituals and a staging that has always followed the same script. Not even the Ptolomey dynasty was able to change that. Rather they presided over an expansion of the cult of Osiris and, particularly, of Isis, and not as a drama, but as a ritual of considerable power throughout the Greco-Roman world.

If we take into account Brockett's division of societies into static and dynamic, it is not difficult to place the Egyptians in the first category. Conservatism was its main characteristic and its most representative expression was religion, which concentrated on the temple as the most conventional visual symbol. It was fed by liturgy, the backbone of spirituality, which dedicated a large part of its activity to reviving ancient myths (Manniche 1991, 73). For this reason, ritualism predominated at all times and did not allow the change to a new state that would allow the transformation of the sacred drama into true theatre. No conflict arose between the will of man and the gods, which would have allowed the birth of true

2. The taking on of this attitude is what gave impetus to the birth of theatre and its evolution up to our time, in the opinion of Brockett (1988, 10 and foll.), who reviews the theories on the origin of theatre.

3. This applies to both Egypt and Greece. In the latter case we can consider Demodocus (in the *Odyssey VIII*) and choral poetry in general.

theatre, with reason ridding itself of religious dogma. As Berthold (1991, 19) pointed out,<sup>4</sup> no free individual responsibility was generated, nor the possibility of a confrontation with the state, history or the gods. Neither was the theatre defined as a specialised institution. This change did come about, on the other hand, in the Athenian *polis*, which had been affected by the confrontation with Persia and had become a

revolutionary scene in which the aristocratic structures of government were turned into democratic structures. In fact, the quality and maturity of Greek dramatic productions in the 5<sup>th</sup> and 4<sup>th</sup> centuries BC, already fully consolidated and in their glory, would not be reached again or surpassed until the Renaissance, when, not by chance, would they take the classics as models of the art.

4. This author also adds that dance, music and the beginnings of theatre in ancient Egypt remained linked to the court and religious ceremonial traditions.





