

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

BACANTES DE EURÍPIDES:
FELICIDAD INICIÁTICA Y FURIA SALVAJE EN
EL CORTEJO FEMENINO DE DIONISO

TESIS PRESENTADA EN
LA FACULTAD DE LETRAS
(DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS CLÁSICOS)
COMO ASPIRANTE AL GRADO DE DOCTORA EN FILOLOGÍA CLÁSICA

POR
Dña. JARA BREVIATTI ÁLVAREZ

DIRIGIDA POR
Dña. ANA IRIARTE GOÑI

VITORIA-GASTEIZ

2011



Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua (UPV/EHU)
University of the Basque Country - Editorial Service (UPV/EHU)
ISBN: 978-84-9860-913-4

ÍNDICE	i-iv
AGRADECIMIENTOS	v-viii
PREFACIO	ix-xviii

<u>CAPÍTULO 1. CONTEXTUALIZACIÓN. EL TEATRO, DIONISO Y LAS MUJERES</u>	1
1.1. Presentando la tragedia. El teatro como espacio de alteridad	4
1.2. Dioniso	13
1.2. 1. Las múltiples caras de un mismo dios	13
1.2. 2. Dioniso, la máscara y el mundo encantado	16
1.2. 3. Dioniso y las mujeres en el mito	18
1.3. Las mujeres, la religión y el culto dionisiaco	20
1.3. 1. Las mujeres en la <i>pólis</i>	20
1.3. 2. Las mujeres en la religión cívica	23
1.3. 3. El culto dionisiaco y las mujeres	25
1.3. 3. 1. El Ática	27
1.3. 3. 2. Los misterios dionisiacos	31
1.3. 3. 3. Agrionias y Agrianias	33
1.3. 3. 4. El menadismo. Rito y representación dramática	34

<u>CAPÍTULO 2. DIONISO Y LAS MUJERES LIDIAS. LA FELICIDAD DIONISIACA</u>	41
2.1. La iniciación	43
2.2. El placer del iniciado	51
2.3. Desde las doradas tierras de Oriente	59
2.4. Afrodita, Eros y <i>Póthos</i>	65
2.5. La alegría del vino sin pena	74
2.6. Un <i>carpe diem</i> dionisiaco	80
2.7. El respeto de las normas y de la divinidad	82

2.8. ¿El placer de la venganza?	87
2.8. 1. Problemas iniciales	87
2.8. 1. 1. Acerca de la sabiduría y la venganza	102
2.8. 2. La venganza	109
2.8. 2. 1. Introducción general al concepto de venganza	109
2.8. 2. 2. La venganza en la Atenas democrática y su relación con la tragedia	113
2.8. 2. 3. La venganza y las <i>Bacantes</i>	115
2.8. 2. 3. 1. Las razones de Dioniso	116
2.8. 2. 3. 2. Penteo	121
2.8. 2. 3. 2. 1. Un acto impío y su justa venganza	121
2.8. 2. 3. 2. 2. Algunas consideraciones sobre <i>húbris</i>	129
2.8. 2. 3. 2. 2. 1. Introducción general al concepto de <i>húbris</i>	129
2.8. 2. 3. 2. 2. 2. <i>Húbris</i> de Penteo, <i>húbris</i> de Dioniso	133
2.8. 2. 3. 2. 3. Las razones de Penteo	135
2.8. 2. 3. 3. La venganza de las tebanas	139
2.9. La felicidad dionisiaca y el final de <i>Bacantes</i>	144
2.9. 1. El sexto episodio: estructura, problemas textuales y de contenido	144
2.9. 2. La “felicidad” de Ágave y Cadmo	148
2.10. Conclusiones del segundo capítulo	158
<u>CAPÍTULO 3. DIONISO Y LAS DANZAS MENÁDICAS EN <i>BACANTES</i>.</u>	
<u>MUJERES LIDIAS/MUJERES TEBANAS</u>	161
3.1. La danza de las mujeres lidias	164
3.1. 1. El grupo y los movimientos	164
3.1. 1. 1. Actualización teórica. La teoría del “male celebrant” y la cuestión de la identificación con la divinidad	166
3.1. 1. 2. Coreografía de las mujeres lidias en <i>Bacantes</i>	172
3.1. 2. La indumentaria. Universo vegetal. Universo animal	178
3.1. 3. La sonoridad	188
3.2. Entre <i>daímōn</i> y <i>theós</i>	192

3.3. La danza de las mujeres tebanas	197
3.3. 1. El tábano, la locura y la <i>phrēn</i>	197
3.3. 2. Semejantes pero no iguales	205
3.4. Conclusiones del tercer capítulo	214
<u>CAPÍTULO 4. DIONISO Y LAS MUJERES TEBANAS</u>	217
4.1. La caza de las tebanas. El asalto de la naturaleza animal	219
4.1. 1. Las imágenes de animales referidas a las mujeres en <i>Bacantes</i>	225
4.2. Las mujeres tebanas y la guerra	239
4.2. 1. Trazos bélicos	241
4.2. 2. Característica de la guerra de las tebanas	250
4.3. <i>Lússa</i>	260
4.4. Penteo-Ménade. El travestismo del rey de Tebas	263
4.5. Bacantes de Hades. El paisaje y las mujeres tebanas	278
4.5. 1. Dioniso infernal	279
4.5. 2. El paisaje y las mujeres tebanas	293
4.5. 2. 1. Entre Tebas y el Citerón. El valor dramático de la llanura tebana	295
4.5. 2. 2. El Citerón	300
4.5. 2. 2. 1. El paisaje en el episodio del asesinato de Penteo	300
4.5. 2. 2. 2. <i>Bacantes</i> 1048-1052 y el paisaje del más allá	306
4.5. 2. 2. 2. 1. <i>Leimōn versus nápos</i>	310
4.5. 2. 2. 2. 2. El valor de <i>nápos</i> en la tragedia	318
4.6. Conclusiones del capítulo cuarto	326
<u>CAPÍTULO 5. NINFAS Y MÉNADES TRÁGICAS</u>	333
5.1. Ninfas, bacantes y ménades	335
5.2. Ménades tebanas: <i>Bacantes</i> y la cuestión del paradigma mítico	344
5.3. Conclusiones del quinto capítulo	351

<u>CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES GENERALES</u>	355
6.1. El menadismo en <i>Bacantes</i>	358
6.2. El grupo de bacantes lidias	360
6.3. El grupo de bacantes tebanas	366
6.4. Ninfas y ménades trágicas	371
BIBLIOGRAFÍA	373

Agradecimientos.

La presente investigación no habría podido ver la luz sin el indispensable y gran apoyo personal, académico e institucional que hemos recibido durante los años de su elaboración.

En primer lugar, nos gustaría agradecer al Vicerrectorado de Investigación de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU) la excelente oportunidad formativa que nos brindó al concedernos una beca de investigación predoctoral que nos ha permitido dedicarnos plenamente a esta labor durante cuatro años.

Asimismo nos gustaría agradecer la ayuda inconmensurable de la doctora Dña. Ana Iriarte Goñi, quien nos ha dispensado generosamente su tiempo, apoyo y conocimientos durante este largo proceso. La atención que nos ha ofrecido Dña. Ana Iriarte ha sido indispensable a lo largo de estos años y su apoyo ha constituido para nosotros un ejemplo de generosidad académica y personal. Agradecemos sinceramente a Dña. Ana Iriarte su ánimo y confianza durante “este viaje”, especialmente aquéllos que supo dispensarnos en los momentos más arduos.

Querríamos dar las gracias igualmente a los profesores del Departamento de Estudios Clásicos de la UPV/EHU. En especial nos gustaría reconocer la importante compañía y ayuda que hemos recibido por parte de Dña. María José García Soler, Dña. Idoia Mamolar Sánchez, Dña. Elena Macua Martínez, Don Javier Alonso Aldama y Don Guzmán Rodríguez Fernández, excelentes profesionales con quienes hemos tenido la gratificante oportunidad de trabajar en el Proyecto de Investigación “El Humor en la literatura griega. Procedimientos y funciones (I y II)” y que han constituido, además, un ejemplo insustituible de calidad académica y personal. Asimismo, no querríamos perder la oportunidad de reconocer la importancia que han tenido para la presente investigación las minuciosas correcciones y las precisas observaciones que recibimos de Dña. Idoia Mamolar Sánchez, Dña. Elena Macua Aldama y de Don Jose Luis Melena Jiménez con el motivo de la defensa de nuestro trabajo de Investigación.

Por otra parte, queremos también agradecer a la sección de préstamo interbibliotecario de la biblioteca del Campus de Álava y, en especial, a Dña. Lourdes Sáenz del Castillo y a Don Arturo Murga Eguiluz, el valiosísimo trabajo que desarrollan, sin cuya eficiente labor y generosa disposición habría sido mucho más dificultosa la elaboración del presente trabajo. Asimismo, nos gustaría reconocer la ayuda que hemos

recibido de Dña. Helena Espizua Martínez como secretaria del Departamento de Estudios Clásicos de la UPV/EHU.

Agradecemos igualmente a Dña. Ana Iriarte la posibilidad que nos concedió de poder participar en el proyecto de investigación “La Escuela de París II: Muerte y maridaje en la Grecia antigua” financiado por el Ministerio de Educación y gracias al cual pudimos disfrutar de una estancia en la Universitat de Barcelona (UB) que ha sido clave en el desarrollo de este trabajo.

Así pues, queremos agradecer la valiosísima atención recibida por los profesores del Departamento de Griego de la UB durante los meses que duró nuestra estancia en dicha universidad. Nos gustaría destacar en primer lugar la amabilidad recibida de parte de Dña. Eulalia Vintró Castells, quien nos acogió cuando llegamos a dicha institución. Asimismo, queremos dar las gracias por la excelente oportunidad que nos brindaron los componentes del Proyecto de Investigación “La recepció del teatre àtic en l'antiguitat: construcció d'una imatge i usos literaris” por habernos invitado a participar en las sesiones de debate e investigación de dicho grupo. Los oportunos comentarios y las precisas observaciones que recibimos durante la ponencia que tuvimos oportunidad de desarrollar ante este equipo han sido claves en el desarrollo de la presente investigación. En este sentido queremos agradecer la inestimable orientación académica que nos han ofrecido Don Jaume Pórtulas Ambrós y Don Xabier Ríu Camps mediante las minuciosas correcciones y relevantes observaciones que han realizado a nuestro trabajo. Finalmente, también querríamos dar las gracias a Don Lluís González Julià por sus múltiples muestras de apoyo y atención y a Dña. Montserrat Nogueras por el generoso interés que demostró ante nuestras consultas.

Agradecemos igualmente al Vicerrectorado de Investigación de la UPV/EHU la concesión de una ayuda para la movilidad con la que pudimos realizar una estancia corta en The University of London. En este sentido, agradecemos al Royal Holloway Institute el soporte institucional que nos brindó para la realización de dicho viaje y, en especial, a Dña. Anne Sheppard la atención y ayuda recibidas. Asimismo no querríamos perder la oportunidad de agradecer la generosidad y atención dispensadas por el conjunto del personal del Institute of Classical Studies, The Warburg Insitute y de la Senate House Library así como la valiosa compañía de todos aquellos investigadores con quienes compartimos horas de trabajo en dichas instituciones.

Asimismo, querríamos dar las gracias a todos aquellos investigadores que tuvieron la generosidad de atender por internet a nuestras consultas. Entre ellos nos

gustaría resaltar la atención de Don Albert Henrichs, Dña. Renate Schlesier, Dña. Fátima Díez y, especialmente, de Dña. María del Henar Velasco por la minuciosa y generosa atención que demostró antes nuestras preguntas.

Del mismo modo, nos gustaría agradecer la ayuda recibida por parte de todos aquellos organismos, instituciones y servicios editoriales que nos han prestado orientación en la gestión de la solicitud de permiso para el empleo de imágenes en la publicación en línea de este documento.

Para finalizar querríamos también agradecer el gran apoyo y reconocimiento que hemos recibido durante estos años de familiares y amigos. En este sentido nos gustaría dar las gracias especialmente a nuestra madre, Dña. María Josefa Álvarez, y a nuestra hermana, Dña. Iris Breviatti Álvarez, por la calidez, ayuda y compañía que nos han ofrecido ante las dificultades de este largo recorrido, y a Don Gaizka Ugalde, Dña. Ana Martín Cañas y Dña. María Isabel Fernández por su interés, comprensión y cariño inestimables.

PREFACIO

Prefacio.

Bacantes es, sin lugar a dudas, una de las tragedias griegas conservadas hasta nuestros días que más interés y controversia ha suscitado. Su estudio ha fascinado de tal manera a los helenistas que es habitual encontrar publicaciones en las que se alude al “problema” o al “enigma” de las *Bacantes*¹. Entre las distintas piezas de este “rompecabezas de las *Bacantes*” una de las más significativas es el tipo de religiosidad atribuida a Dioniso en esta tragedia. En otras palabras, a nuestro entender, la complejidad y la riqueza con la que Eurípides escenificó lo sobrenatural y lo religioso encarnado por Dioniso en esta obra es particularmente responsable de la especial atención que ha recibido por parte de los investigadores modernos².

Por un lado, puesto que *Bacantes* ofrece una minuciosa y singular descripción del menadismo, han sido muchos los especialistas que se han aproximado al estudio de esta obra considerándola preferentemente como un documento para la historia de la religión. Desde esta perspectiva, se elaboraron numerosas lecturas que atañen tanto a la cuestión de los orígenes del menadismo como a la interpretación del éxtasis dionisiaco o a la propia forma de entender la “esencia” del dios³. Por otro lado, el cruento desenlace de la tragedia -con el brutal castigo que Dioniso impone a Penteo-, llevó a numerosos investigadores a plantearse cuál era la actitud del propio Eurípides con respecto a esa religiosidad dionisiaca que describe⁴. La versatilidad de las interpretaciones elaboradas desde este punto de vista fue tan grande que, mientras algunos autores consideraban que las *Bacantes* constituían una palinodia (un documento de reconversión de Eurípides de

¹ En este sentido es llamativo un conjunto de publicaciones que salieron a la luz entre finales del siglo XIX y principios del XX que aluden al *problema de las Bacantes* o que tratan *de nuevo sobre las Bacantes*. Algunos de estos trabajos son A.G. Bather, “The Problem of the *Bacchae*”, *JHS*, 14, 1894, pp. 244-263, A.W. Verrall, “On the Problem of the *Bacchae*”, *CR*, 8, 3, 1894, pp. 85-89, W.B. Sedgwick, “Again the *Bacchae*”, *CR*, 44, 1, 1930, pp. 6-8, ó J.A. Spranger, “The *Bacchae* Again”, *CR*, 44, 2, 1930, p. 56, entre otros. La obra que hace referencia al *enigma de las Bacantes* es el estudio de G. Norwood, *The Riddle of the Bacchae. The Last Stage of Eurípides’ Religious Views*, Manchester, 1908.

² Un resumen de los múltiples acercamientos existentes al estudio de *Bacantes* se encuentra en H. Oranje, *Eurípides’ Bacchae. The Play and Its Audience*, Leiden, 1984, pp. 1-19 y H.S. Versnel, “Heis Dionysos. The Tragic Paradox of the *Bacchae*” en *Inconsistencies in Greek and Roman Religion. Ter Unus: Isis, Dionysos, Hermes*, Leiden, 1990, pp. 96-99.

³ Los distintos acercamientos existentes al estudio de Dioniso y del menadismo han sido analizados con exhaustividad por A. Henrichs, especialmente en “Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard”, *HSCP*, 1984b, pp. 205-240 y en “«He has a God in Him»: Human and Divine in the Modern Perception of Dionysos” en T. Carpenter y C. Faraone (eds.), *Masks of Dionysus*, Cornell, 1993, pp. 13-43.

⁴ Un resumen de las interpretaciones existentes acerca de la actitud de Eurípides ante la forma de religiosidad representada en *Bacantes* se encuentra en H. Oranje, 1984, pp. 8-10 y H.S. Versnel, 1990, pp. 96-97.

su anterior agnosticismo sofístico a una forma de religiosidad pía⁵), otros, interpretando el texto en clave racionalista, llegaron a la conclusión opuesta y valoraron las *Bacantes* como una denuncia del exceso y la crueldad de la religión⁶.

Con los años, se han ido estableciendo nuevas perspectivas de aproximación al análisis de esta tragedia. En el terreno del menadismo, se abandonó progresivamente la cuestión de los orígenes y, con apoyo en el estudio de los historiadores antiguos y de los datos epigráficos, se fueron delimitando las características específicas del ritual reflejado en *Bacantes* al ámbito del mito⁷. En el campo del análisis literario, la problemática de la intención de Eurípides al escribir esta tragedia cedió espacio a otras formas hermenéuticas que sitúan el análisis textual y la obra en el centro de sus intereses⁸.

En la vasta bibliografía que comprende el espectro de publicaciones dedicado a *Bacantes*, los personajes femeninos representados en esta tragedia han sido tratados tangencialmente y su estudio ha estado influenciado, precisamente, por las dos perspectivas de análisis que hemos descrito con anterioridad.

Puesto que en *Bacantes* los datos referentes al menadismo aparecen en las proclamas de las bacantes lidias y en la descripción de las acciones de las tebanas en el Citerón, ambos grupos han sido estudiados con el propósito de derivar de ellos características del ritual dionisiaco⁹. A pesar de que la moderna distinción entre la

⁵ Los autores partidarios de esta interpretación son citados en H.S. Versnel, 1990, p. 96, n. 2. En la edición publicada por J. Roux entre 1970 y 1972 que manejamos en la presente investigación, esta postura no está completamente ausente.

⁶ Se trata de los trabajos de G. Norwood, *The Riddle of the Bacchae. The Last Stage of Eurípides' Religious Views*, Manchester, 1908 y de A.W. Verrall, *The Bacchantes of Eurípides and other Essays*, Cambridge, 1910, en concreto el capítulo titulado "The Bacchantes of Eurípides", pp. 1-163. Actualmente, en el ámbito de la investigación española, J.I. González continúa la postura interpretativa de Verrall en "Los θάματα de las Ménades (*Bacantes* 677-774)", *Actas del I Congreso Nacional El dios que hechiza y encanta. Magia y astrología en el mundo Clásico y Helenístico*. Córdoba, 4-6 de Noviembre de 1998, Córdoba, 2002, pp.133-142, lectura que subyace en su edición de *Bacantes* del año 2003.

⁷ Al respecto, véase A. Henrichs, "Greek Maenadism from Olimpias to Messalina", *HSPH*, 82, 1978, pp. 121-160 y "Changing Dionysiac Identities" en B.F. Meyer y P. Sanders (eds.), *Jewish and Christian Self-Definition. vol. III*, Londres, 1982, pp. 137-237.

⁸ Dentro de esta perspectiva se pueden señalar: el análisis estructuralista y de corte psicoanalítico de R. Segal, *Dionysiac Poetics and Eurípides' Bacchae*, Princeton, 1982, la investigación en clave sociológica de H.P. Foley, "The *Bacchae*" en *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Eurípides*, Ítaca-Londres, 1985, pp. 205-258 y, más recientemente, el estudio de C. Thumiger, *Hidden Paths. Self and Characterization in Greek Tragedy: Eurípides' Bacchae*, Londres, 2007.

⁹ El ejemplo más representativo e influyente, en este sentido, es el de E. Dodds en *Los griegos y lo irracional* (1951). Trad. esp.: Madrid, 2003, pp. 251-263 (que resume, a su vez, "Maenadism in the *Bacchae*", *HThR*, 33, 1940, pp. 155-176) quien, a pesar de que estudió las divergencias existentes entre uno y otro grupo de mujeres y diferenció entre el *black maenadism* representado por las tebanas y el pacífico menadismo descrito por las mujeres lidias en la párodo de la obra, su interés residía en interpretar ambos tipos de menadismo como prácticas reales de menadismo ritual: «Existen, además, ciertos parecidos en puntos de detalle entre la religión orgiástica de las *Bacantes* y la religión orgiástica de otras

formulación mítica y ritual del menadismo ha permitido rescatar la naturaleza poética de muchos de los rasgos que caracterizan este aspecto del culto dionisiaco en *Bacantes*, el menadismo de lidias y tebanas ha sido analizado en muy pocas ocasiones atendiendo a la especificidad de su representación literaria¹⁰ y, en casi ninguna, estudiando sus características particulares en relación con otros mitos o narraciones dionisiacas (incluyendo las iconográficas)¹¹.

Por otra parte, puesto que en *Bacantes* las mujeres lidias (que constituyen el coro de la tragedia) son las principales defensoras de la religión de Dioniso y puesto que, por este motivo, aparecen totalmente identificadas con los intereses de esta divinidad, la interpretación de sus proclamas se ha visto fuertemente influenciada por la lectura general que se hiciese sobre este tipo de religiosidad. De esta manera, la “crueldad” o “justicia” atribuible a la religión de Dioniso se asignó también a sus acólitas, y el contenido de sus proclamas se pasó a interpretar en términos de “crueldad” o de “piedad”¹². De nuevo en este caso, el personaje de las bacantes lidias casi nunca ha sido estudiado atendiendo a la especificidad conceptual y literaria de sus intervenciones ni tampoco se ha prestado especial interés al importante papel que éstas desempeñan en el desarrollo de la trama dramática¹³.

Así las cosas, la presente investigación tiene como objetivo ofrecer un estudio descriptivo-contrastivo de los dos grupos de mujeres vinculados con Dioniso en las *Bacantes* de Eurípides. Puesto que Penteo deviene en “fémina dionisiaca” cuando accede a acudir al Citerón a espiar a las bacantes, dicho episodio también disfrutará de una atención especial.

partes que merecen la pena notarse porque tienden a establecer que la ménade es una figura real, no convencional, y que ha existido bajo diferentes nombres en tiempos y lugares muy diversos» (p. 254). Esta postura interpretativa subyace en la erudita edición de *Bacantes* de Dodds que hemos manejado en la presente investigación.

¹⁰ J.I. González, *Bacantes*, Córdoba, 2003, recoge las diferencias existentes entre el menadismo descrito por las mujeres lidias y el menadismo que caracteriza a las mujeres tebanas pero lo hace desde una interpretación racionalista de *Bacantes* y con el propósito de desacreditar las palabras de los mensajeros.

¹¹ Un ejemplo de lo que, en nuestra opinión, puede ofrecer perspectivas fructíferas de análisis lo constituye el trabajo de T.H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford, 1997 (en concreto en p. 110), donde se analiza en diacronía la presencia de las serpientes en la imaginería dionisiaca, cotejando el texto de *Bacantes* con los testimonios de la pintura vascular. No obstante, para la interpretación de esta tragedia, sería preciso elaborar una explicación que diese cuenta, específicamente, de la presencia de estos animales en el contexto dramático concreto de *Bacantes*.

¹² Esta “moralización” en la interpretación es especialmente llamativa en lo que respecta al tema de la venganza. Sobre esta cuestión tratamos en extenso más adelante. Véase *infra*, capítulo 2, pp. 87-109.

¹³ M. Arthur, “The Choral Odes of the *Bacchae* of Eurípides”, *YCS*, 1972, 145-179, ha estudiado en conjunto las distintas canciones corales de *Bacantes*. No obstante, este estudio atiende especialmente a la cuestión de qué tipo de dionisismo describen dichas canciones corales y a qué función social desempeñaría esta forma de religiosidad en el contexto histórico del momento.

Desde esta perspectiva, iniciamos el desarrollo de este trabajo con un capítulo introductorio que pretende contextualizar el grueso de esta investigación en el marco de tres parámetros: el discurso trágico, Dioniso y el papel de las mujeres en la ciudad y, específicamente, en el culto dionisiaco.

Una vez delimitado nuestro objeto de estudio dentro de estas tres variables, el segundo capítulo de esta investigación está dedicado ya al coro de la tragedia o grupo de bacantes asiáticas. Nuestra aproximación al análisis de esta colectividad atiende específicamente al contenido de sus proclamas. Puesto que desde esta posición hermenéutica se constata que el tema de la felicidad dionisiaca articula el contenido de las distintas canciones corales, los distintos apartados que constituyen este capítulo están orientados a profundizar en las características de la felicidad dionisiaca que describe el grupo de mujeres lidias. Para ello nos detendremos a analizar cuestiones en principio tan dispares como la relación de Dioniso con las Horas, las Gracias y Afrodita, los rasgos de la geográfica dionisiaca descrita en *Bacantes* o las atribuciones de Dioniso como divinidad tutelar del vino y los banquetes. Entre los distintos aspectos que las bacantes de Lidia vinculan con la *eudaimonía* dionisiaca se encuentran, asimismo, el tema de la venganza y, asociado a él, el de la sabiduría. Puesto que su interpretación determina en gran medida la lectura que se pueda elaborar del tipo de religiosidad que defienden estas mujeres, también tratamos en extenso sobre ambas cuestiones. Por otra parte, para evitar acercarnos al análisis de este grupo de mujeres en los términos morales que señalábamos un poco más arriba -es decir, en términos de “crueldad” o de “justicia”-, atendemos, por el contrario, al complejo entramado que genera el particular efecto dramático de esta tragedia. Por este motivo en el segundo capítulo de este trabajo también analizamos, entre otros aspectos, el papel que desempeñan en la trama de *Bacantes* cuestiones tan diversas como la noción de piedad religiosa, de «desmesura» (*húbris*) y otras que atañen a la propia caracterización de los personajes, particularmente, al de Penteo. Finalmente, el segundo capítulo de esta investigación se cierra con un apartado dedicado a valorar la atribución de los términos de la felicidad dionisiaca a los personajes que, en un principio, pueden parecer más perjudicados: Ágave y Cadmo. Este último apartado servirá, asimismo, para profundizar en las características particulares del coro trágico que analizamos.

El tercer capítulo de este trabajo está dedicado a estudiar las características específicas de la representación del menadismo en *Bacantes* y su análisis está elaborado

priorizando, de manera particular, el estudio de las danzas menádicas. En este sentido, se recogen en primer lugar los rasgos vinculados con las mujeres lidias y, a continuación, aquellos que atañen a la danza de las mujeres tebanas. En ambos casos el análisis de la danza se realiza atendiendo no sólo a su coreografía sino también a su indumentaria, su sonoridad y al lugar en que se ejecuta. Puesto que una diferencia clave entre lidias y tebanas es el estado mental en que realizan dichas danzas, en este capítulo abordamos también la cuestión de la representación de la locura dionisiaca en *Bacantes*. Asimismo, en este tercer capítulo tratamos brevemente sobre los términos *daimōn* y *theós*, valorando las posibles implicaciones de su atribución a Dioniso.

El cuarto capítulo de esta investigación está dedicado al grupo de mujeres tebanas (de quienes se tiene noticia a través de las distintas narraciones de los mensajeros). Puesto que las características de sus danzas han sido estudiadas en el capítulo anterior, en éste, nuestro análisis se centra en la caracterización cinegética y bélica de este grupo de mujeres. El estudio de su representación como cazadoras se aborda atendiendo especialmente a las imágenes de animales con las que se las asimila pero también al milagroso poder que se las atribuye. Por otra parte, para el análisis de su caracterización bélica hemos atendido, en primer lugar, a los elementos léxicos que permiten tal caracterización y, a continuación, a los rasgos del combate que estas mujeres ejecutan. Puesto que *Lússa* (tanto en su forma personificada como en su forma común *lússa*) desempeña un papel importante en la representación de las tebanas en *Bacantes*, también dedicamos un apartado al estudio de esta figura. En este capítulo retomamos, asimismo, el análisis del personaje de Penteo pero atendiendo, esta vez, a los nuevos “significados” que el atuendo menádico adquiere en el episodio de su travestismo. Como veremos, esta perspectiva sirve para profundizar no sólo en la “polisemia” de los elementos menádicos en *Bacantes* sino también en el modo en que se genera el singular efecto dramático de esta tragedia. Finalmente, este capítulo se cierra con un extenso apartado dedicado a estudiar cómo influye el paisaje descrito en *Bacantes* en la caracterización de las mujeres de Tebas. Puesto que algunos de estos rasgos sugieren cierta semejanza entre las mujeres tebanas y determinados seres que habitan en otras tradiciones mitológicas espacios vinculados con el más allá, este apartado se inicia con una disertación sobre los distintos modos en que se ha entendido el dominio *infernal* de Dioniso.

El quinto capítulo de esta investigación está dedicado a analizar las diferentes tradiciones míticas a las que pertenecen lidias y tebanas respectivamente. En su primer apartado, se estudia la posible vinculación de las mujeres lidias con las Ninfas de Nisa, tomando como punto de partida algunas problemáticas constatadas en el campo del estudio iconográfico. En el segundo apartado se investiga de qué manera las bacantes tebanas pertenecen no sólo a una tradición mitológica distinta de la de sus homónimas lidias sino también a un paradigma trágico. Asimismo, en este capítulo también se exponen los sutiles modos en que la identidad de lidias y tebanas se reelabora en la adaptación euripídea del mito dionisiaco.

Finalmente, el sexto y último capítulo de esta investigación está dedicado a exponer las conclusiones generales que se han podido extraer del presente trabajo.

En los capítulos antes mencionados, la descripción de las dos colectividades que investigamos se ha realizado mediante el análisis del texto *Bacantes*. La interpretación textual se ha llevado a cabo gracias al estudio sistemático del léxico -para el que hemos manejado los distintos diccionarios especializados-, y ha tenido como soporte indispensable la información contenida en las distintas ediciones y comentarios de *Bacantes* que revisten mayor importancia en la actualidad. El estudio del léxico se ha realizado también contrastando su significado con otros testimonios literarios pero, especialmente, con los del género trágico. Para el análisis del texto se ha contado, igualmente, con el respaldo teórico de distintas investigaciones modernas que han sido fundamentales a la hora de desarrollar nuestra interpretación de las representaciones femeninas en *Bacantes*.

En la bibliografía de nuestra investigación se recogen los diccionarios, las ediciones, las traducciones y los comentarios que se han manejado para su elaboración así como los estudios modernos que mencionábamos con anterioridad.

En cuanto al texto de *Bacantes*, hemos empleado en nuestra exposición la edición (y traducción) del profesor J.I. González Merino por ser la versión más reciente del texto publicada en castellano (2003). En los casos en que hemos creído conveniente emplear la traducción de otro autor, se ha dejado constancia explícita al hilo de nuestra exposición. El resto de ediciones y comentarios de *Bacantes* que hemos manejado se reflejan también en la bibliografía.

En lo que respecta a los demás testimonios literarios, los textos griegos que se han empleado son los de la colección de textos clásicos de Oxford. Las ediciones

concretas de esta colección que hemos utilizado se detallan por autores en la bibliografía.

Asimismo, cabe señalar que aunque en la bibliografía se hace constar el primer año de publicación de cada uno de los trabajos que hemos empleado, en el desarrollo de nuestro texto las citas son las del año de la edición que hemos manejado.

En lo referente a las imágenes, a petición del departamento de derechos y reproducciones del Museo de Arte de la Escuela de Diseño de Rhode Island, del departamento de imágenes del Museo de Bellas Artes de Boston y del servicio editorial de la Universidad de California, ofrecemos los datos que se detallan a continuación referentes a las imágenes que aparecen en las páginas sesenta y seis, doscientos treinta y seis y doscientos cincuenta y tres del presente documento.

La descripción de la vasija en la que aparece la primera de ellas (página sesenta y seis) es la siguiente:

Origen: Griego.

Tipo: Recipiente para mezclar (crátera), siglo V a.C. Terracota, figuras rojas.

Altura: 33 cm (13 in.).

Regalo de Mrs. Gustav Radeke 23.324.

Museo de Arte, Escuela de diseño de Rhode Island, Providence.

La fotografía de esta vasija pertenece a Erik Gould y es cortesía del Museo de Arte de la Escuela de Diseño de Rhode Island, Providence.

Según las indicaciones del departamento de imágenes del Museo de Bellas Artes de Boston, la descripción de la vasija que aparece en la página doscientos treinta y seis del presente documento es la que sigue:

Autor: Pintor *Lykaon*.

Tipo: Recipiente para mezclar (crátera de campana).

Origen: Griego, período clásico, alrededor 440 a.C.

Lugar de manufactura: Grecia, Ática, Atenas.

Cerámica de figuras rojas.

Altura: 37.8 cm (14 7/8 in.).

Museo de Bellas Artes de Boston.

Henry Lillie Pierce Fund.

00.346

En lo que respecta a la tercera imagen (página doscientos cincuenta y tres del presente documento), la referencia completa requerida por el servicio editorial de la

Universidad de California es la siguiente: Image 6: Anderson, J.K., *Military Theory and Practice in the Age of Xenophon*. (c) 1970 by the Regents of the University of California. Published by the University of California Press.

Sin más precisiones, damos paso al desarrollo de nuestra investigación.

CAPÍTULO 1
CONTEXTUALIZACIÓN: EL TEATRO, DIONISO Y
LAS MUJERES

1. Contextualización. El teatro, Dioniso y las mujeres.

Para llevar a cabo un análisis literario de las representaciones femeninas en *Bacantes* hemos considerado esencial contextualizar su estudio atendiendo a tres aspectos fundamentales: el género literario al que pertenece la pieza a la que nos referimos, la divinidad a la que se les vincula en dicha obra y, finalmente, la relación que mantiene el rito de su puesta en escena con el papel que las mujeres griegas pudieron desempeñar en el culto a Dioniso.

En lo que respecta a la primera de las cuestiones, con el fin de presentar la tragedia griega desde un hilo conductor que estableciera un marco de referencia favorecedor para el análisis de *Bacantes*, nos ha sido necesario elegir entre los múltiples enfoques metodológicos aplicados al estudio del género trágico. En este sentido, el planteamiento antropológico que señala la noción de «alteridad» como uno de los hilos rectores del teatro ático, nos ha parecido especialmente útil por dos razones de peso: porque el drama ático vincula específicamente dicha noción a Dioniso y porque ofrece, además, una clave interpretativa excelente para analizar la presencia y caracterización de las mujeres en *Bacantes*.

En cuanto a Dioniso, dada su omnipresencia en la tragedia que va a ocuparnos y dado que los dos grupos de representaciones femeninas que vamos a analizar se identifican plenamente con esta divinidad, hemos considerado insoslayable dedicarle un apartado para describir brevemente las atribuciones más importantes de esta rica figura de la religión y la mitología griegas. Entre ellas, el tema elegido nos ha inducido a destacar los aspectos rituales y biográficos que mejor revelan la importancia de las figuras femeninas en el ámbito dionisiaco concebido por los antiguos griegos.

Finalmente, con el objetivo de destacar y de *rescatar* la particularidad de nuestro campo de análisis -el del mito en la plasmación ritual que supone su representación dramática-, hemos desarrollado un breve resumen donde recogemos los aspectos más importantes del papel de la mujer en la religión cívica y, en concreto, en el culto de Dioniso; resumen que nos permite resaltar la naturaleza esencialmente poética de las figuras que contemplaremos.

Así pues, como primera aproximación a la imagen de «las mujeres de Dioniso» forjada por el poeta de Salamina, recordaremos brevemente la problemática del drama ático como espacio de reflexión privilegiado sobre el principio de alteridad.

1.1. Presentando la tragedia: el escenario teatral como espacio de alteridad.

Como acabamos de señalar, de las diversas aproximaciones metodológicas que se pueden emplear para “presentar” la tragedia griega, nuestro recorrido privilegia aquella que establece la noción de «alteridad» como el elemento preferencial para la comprensión del teatro ático. Una elección basada -decíamos- en dos razones de peso. La primera de ellas, la vinculación que el propio drama ático realiza entre Dioniso y el principio de alteridad, de otredad. La segunda razón por la que elegimos fijarnos en este principio es que resulta clave a la hora de investigar la presencia y caracterización de los personajes femeninos en *Bacantes*.

Para indicar en qué sentido se ha de entender la noción de alteridad en relación con la tragedia griega es necesario destacar en primer lugar que, a pesar de que las representaciones dramáticas tuvieron en el centro de sus intereses a la ciudad y su forma de gobierno, el discurso trágico no representó una imagen idealizada de la *pólis*:

En efecto, como se señala a menudo, la tragedia es el espejo de la ciudad, pero se trata de un espejo que no está programado para alabar mecánicamente su incorruptible belleza, sino para reflejar la ley de la transformación a la que está sometida y las divisiones que la habitan, para subrayar los desgarramientos internos cuya existencia sería pueril ignorar¹.

El importante espacio que el género trágico otorgó a la alteridad se debe, precisamente a que, lejos de representar una simple glorificación de la ciudad, la tragedia constituyó un excelente medio para reflexionar sobre ella a través de aspectos marginales o que entraban en conflicto directo con su orden político. Tal como señaló Loraux: «El género trágico dramatiza, para uso de los ciudadanos, lo esencial de las exclusiones efectuadas por la ciudad»².

Entre los mecanismos que articuló el discurso trágico para, a través de lo “Otro”, confrontar las características de la propia civilización que lo había gestado, destaca, en primer lugar, el que tiene que ver con el propio contenido de las obras trágicas. Puesto que la tragedia llevó a escena las sagas míticas asociadas a épocas ancestrales, estableció una ruptura entre el “ahora” del espectador y lo llevado a escena

¹ A. Iriarte, *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Madrid, 1996, p. 7.

² N. Loraux, *Madres en duelo* (1990). Trad. esp.: Madrid, 2004, p. 17. Un excelente resumen de cómo se entiende el estudio de la tragedia desde el punto de vista de la alteridad se encuentra en el trabajo de M. Ebbott, “Marginal Figures” en J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, 2005, pp. 366-376, donde la autora analiza el papel de las figuras marginales del extranjero, el esclavo y el bastardo en el género trágico.

por la ficción³ y abrió así una fisura entre el entorno del público y un universo “Otro” representado por ese pasado lejano.

Heródoto da cuenta de la relevancia de este distanciamiento espacio-temporal cuando describe el efecto que causó la representación de *La toma de Mileto*, tragedia compuesta por el poeta Frínico que recreaba la captura de esta ciudad por los persas en el año 494 a.C⁴. Según el historiador de Halicarnaso, la representación de este hecho, reciente para los espectadores de aquel entonces, tuvo las siguientes consecuencias:

Muy diferenciadamente obraron en este punto los de Atenas, quienes, además de otras muchas pruebas de dolor, que les causaba la pérdida de Mileto, dieron una muy particular en la representación de un drama compuesto por Frínico, cuyo asunto y título era la toma de Mileto; pues no sólo prorrumpió en un llanto general todo el teatro, sino que el público multó al poeta en mil dracmas por haberle renovado la memoria de sus males propios, prohibiendo al mismo tiempo, que nadie en adelante, reprodujera semejante drama⁵.

No obstante, la necesidad de ese distanciamiento con respecto a lo representado no sólo atañó al tema de la derrota bélica, como es el caso visto ahora de *La toma de Mileto*. Para asuntos especialmente problemáticos desde la perspectiva ateniense como el de la “guerra civil”, los poetas trágicos se cuidaron de proporcionarse escenarios distintos al de Atenas, sustituyéndola de modo preferente por Tebas, ciudad que se erigirá como principal “anti-Atenas” en las representaciones del género trágico⁶.

Este desplazamiento espacio-temporal generado por la representación en escena del contenido de las sagas míticas de los siglos anteriores supuso, igualmente, una hábil herramienta para la defensa del ideal democrático ateniense frente a los regímenes aristocrático y tiránico que lo precedieron.

La tragedia llevó a escena como protagonistas de la acción a los grandes héroes de las sagas míticas heredadas de la tradición pero, a diferencia de la imagen idealizada de estos personajes míticos que ofrecía la épica homérica o la lírica arcaica, en la tragedia, los héroes pasaron a representar un contramodelo de los nuevos ideales de

³ Para la relación entre la tradición mítica y su reelaboración dramática, véase el exhaustivo estudio de P. Burian, “Myth into *Muthos*: the Shaping of Tragic Plot” en P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 1997, pp. 178-208.

⁴ VI, 21, 2.

⁵ *Ibid.*

⁶ Véase al respecto, F. Zeitlin, “Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama” en P. Euben (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1986, pp. 101-141.

comportamiento cívico⁷. Así, por ejemplo, el significado del combate singular que protagonizan Eteocles y Polinices en los *Siete contra Tebas* (792 y ss.), dista mucho del significado que este tipo de comportamiento tenía en la épica. Mientras que en la epopeya homérica es un modo de ensalzar las virtudes individuales, en detrimento incluso del devenir general de la batalla, en el caso de Eteocles y Polinices, no sólo representa una degradación para ambos protagonistas, sino también un perjuicio para el conjunto de la ciudad⁸. Asimismo, la figura de Creonte da cuenta del desfase existente entre la figura de los héroes y los nuevos valores del comportamiento democrático ateniense. Cuando, en *Antígona*, Hemón se dirige a Creonte para que éste acepte escuchar las razones del pueblo de Tebas, se pone de manifiesto la cercanía entre el comportamiento del legendario soberano de Tebas y el de los tiranos:

Creonte: ¿Y la ciudad va a decirme lo que tengo que hacer?

Hemón: ¿Te das cuenta de que has hablado como si fueras un joven?

Creonte: ¿Según el criterio de otro, o según el mío, debo yo regir esta tierra?

Hemón: No existe ciudad que sea de un solo hombre.

Creonte: ¿No se considera que la ciudad es de quien la gobierna?

Hemón: Tú gobernarías bien, en solitario, un país desierto. (727-739)

Así pues, mediante la representación de los héroes como seres ajenos a la colectividad democrática y sus ideales, se alzaba la voz del *démos* ateniense, cuyo régimen político se erigió sobre la base de un enfrentamiento con las grandes familias aristocráticas que, precisamente, eran engrandecidas y justificadas por su vinculación legendaria con los héroes. En la tragedia, el antiguo rey se hace tirano, y pasa a encarnar todos los errores de la forma de gobierno que representa⁹.

Ahora bien, los poetas trágicos no sólo se sirvieron de la figura de los héroes para reflexionar acerca de los regímenes políticos y “avisar” de los peligros inherentes al ejercicio del poder. La tragedia estableció como principal escenario de su reflexión política los territorios bárbaros y, de manera preponderante, el territorio persa¹⁰.

El triunfo militar de los griegos frente a los persas en la Segunda Guerra Médica, supuso el desarrollo de una conciencia de superioridad cultural del mundo heleno frente

⁷ A. Iriarte, 1996, p. 15.

⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁹ A. Iriarte, 1996, p. 41. Sobre las figuras de poder en *Antígona*, véase C. Meier, *The Political Art of Greek Tragedy* (1988). Trad. ingl.: Cambridge, 1993, pp. 187-203.

¹⁰ El trabajo de referencia en este sentido es el de E. Hall, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, 1989.

a oriente¹¹. La tragedia resultó, en este sentido, una herramienta especialmente privilegiada pues «en ella se dan las primeras formulaciones del elogio de la superioridad helénica y en ella se desarrollan con particular insistencia»¹². Entre las tragedias conservadas, *Los Persas* de Esquilo constituyen un testimonio ejemplar de los distintos mecanismos de análisis que la tragedia articuló a través de la oposición griego/bárbaro¹³.

La narración de *Los Persas* se inicia en el momento en que la reina de Susa -a la que otras fuentes denominan Atosa- conoce la derrota del ejército oriental en tierra griega. No es de extrañar, por lo tanto, que en ella la reflexión acerca de las causas de la derrota y la oposición entre las características propias de una y otra cultura, se entrecrucen. Así, uno de los rasgos más llamativos es la caracterización del reino persa como un mundo de opulencia y riqueza que se opondría radicalmente a la sobriedad y sencillez que Pericles consideraba inherentes al pueblo ateniense:

Gustamos de la belleza con sencillez y de la especulación sin incurrir en molicie, recurrimos a la riqueza por la oportunidad de actuar más que por vanagloria¹⁴.

Por el contrario, la opulencia del pueblo persa está marcada en la obra por la suntuosidad de sus palacios, de sus ropajes y de otros elementos¹⁵. Este refinamiento excesivo conecta además con otro rasgo que los griegos atribuían al modo de vida persa y que en buena parte sería deudor de su riqueza exuberante, esto es, su molicie, o carácter blando¹⁶.

En la representación de Esquilo, este aspecto se refleja en la actitud de Jerjes cuando el ejército persa es destruido. Ante esta circunstancia, el joven monarca prorrumpe en gemidos desgarrando sus vestiduras y abandonando el campo de batalla

¹¹ Para un tratamiento más completo de las causas que llevaron a que los bárbaros se erigieran como el arquetípico “Otro” en sentido hostil, véase E. Hall, 1989, pp. 56-62.

¹² En términos de A. Iriarte, 1996, p. 46, quien considera la perspectiva presentada en 1972 por J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet en su obra clave para la interpretación del mito y la tragedia: *Mito y tragedia en la Grecia antigua. vol. I* (1972). Trad. esp.: Madrid, 2002a.

¹³ Al respecto, véase E. Hall, 1989, pp. 76-100.

¹⁴ Tucídides, II, 40.

¹⁵ Para la importancia del oro y los metales preciosos en la caracterización de los persas, véase E. Hall, 1989, pp. 80-81. En lo que respecta a la cuestión de la indumentaria véase *ibid.*, p. 84 y S. Saïd, “Tragédie et renversement. L'exemple des Perses”, *Mètis*, III, 1-2, 1988, pp. 321-341 quien de hecho señala que la destrucción de Jerjes y, consecuentemente, la del propio imperio persa (dado que, como monarca absoluto, Jerjes representa el poder del Estado), está simbolizada por la destrucción de la indumentaria del rey.

¹⁶ Junto a este rasgo, E. Hall subraya que en *Los Persas* los bárbaros también se caracterizan por una excesiva emotividad. Al respecto, véase *ibid.*, pp. 82-84.

en indecorosa huida (467-470). Jerjes da muestra así de un comportamiento “blando” y afeminado que se corresponde con la actitud que caracteriza en esta obra la conducta de las mujeres:

No sea que la ciudad de los cisios devuelva el eco, ¡«ay»!,
profiriendo este grito una multitud femenina, y terminen
hechos jirones, los peplos de finísimo lino.

(120-125)

Esta actitud “blanda” y afeminada del rey de los persas representa una inversión del comportamiento que para los atenienses correspondía a los gobernantes pero no es la única presente en esta tragedia¹⁷. Un ejemplo ilustrativo en este sentido lo constituye la propia figura de Atosa quien asume el poder en la corte de Susa mientras Jerjes está ausente:

[...] aquí llega -luz semejante a los ojos de los dioses-
la madre del Rey, mi Reina. Me postro ante ella. Preciso
es que todos la saludemos con expresiones de reverencia.

(150-154)

Tal como ha señalado Iriarte, el hecho de que Atosa se erija como soberana de Persia «señala la función paradigmática de dicha figura, símbolo del prejuicio griego de un oriente afeminado, que se opondría como la noche al día al viril occidente»¹⁸. Ahora bien, junto a este personaje, en la representación de Esquilo la monarquía persa es contraria a los principios básicos de ordenamiento político ateniense en varios puntos¹⁹.

En primer lugar, el sistema de gobierno persa viola, mediante la obligación al acto de *proskúnesis* o postración y el pago de tributos al rey, el principio de *isonomía* o de igualdad política, característico del régimen ateniense:

Y los pueblos de la tierra de Asia, largo tiempo ya, no son regidos por la
ley de los persas, y ya no pagan tributos por imposición de sus dueños, ni
prosternados en la tierra recibirán órdenes, pues la fuerza regia está aniquilada.

(584-590)

¹⁷ Para la caracterización del imperio persa en *Los Persas* de Esquilo desde el punto de vista de su organización política, véase E. Hall, 1989, pp. 93-100.

¹⁸ A. Iriarte, “Soberanía, sacerdocio y pacifismo en el oriente de Esquilo”, en L. Hernández y J. Álvarez (eds.), *Jerarquías religiosas y control social en el mundo antiguo*, Valladolid, 2004, p. 207. Para la figura de Atosa, véase igualmente, E. Hall, 1989, p. 95.

¹⁹ Los rasgos que señalamos a continuación se encuentran tratados en profundidad en E. Hall, 1989, pp. 96-98.

En segundo lugar, esta obra de Esquilo subraya ampliamente cómo la monarquía persa quebranta el principio de libre discurso o *parresía* que los ciudadanos atenienses erigieron en el eje de su funcionamiento político-social:

Ni tampoco ya los hombres van a tener la lengua amordazada, pues el pueblo ha quedado libre para hablar libremente, ya que se ha liberado del yugo de la fuerza.

(591-594)

Finalmente, el rey persa está libre de *euthúna* o rendición de cuentas, acto institucional de singular importancia que los magistrados griegos tenían obligación de realizar al final de su mandato. Así lo pone de manifiesto la reina Atosa cuando afirma:

Pues bien sabéis que, si mi hijo triunfa, admirable varón será, mas si fracasa, no rendirá cuentas al reino sino que si se salva, seguirá reinando igualmente sobre esta tierra.

(211-214)

En definitiva, *Los Persas* de Esquilo es una obra excepcional por la claridad con la que permite comprobar cómo el teatro ático -a través del filtro de la distancia espacial, cultural y temporal, y gracias al protagonismo que concedió a los héroes míticos y a los “bárbaros”-, supuso un utensilio de precisión con el que reflejar la imagen de la *pólis* ante sí misma a través de sus contrarios. Uno de esos contrarios fue la representación de las mujeres, a menudo asociada a los aspectos más irracionales y emotivos de la vida cívica que la tragedia acostumbraba a escenificar ante el público ateniense²⁰.

A pesar de que la privación de las mujeres del estatus de ciudadanas ha venido a verse matizada por distintos estudios que realzan el papel de la mujer en la esfera pública y relativizan su exclusión en el ámbito de lo privado²¹, lo cierto es que, sobre la base de la oposición *público/privado*, el discurso oficial ateniense cavaba una honda zanja entre el mundo de los hombres y el de las mujeres. En tal contexto, resulta llamativo que, frente al confinamiento “oficial” de las mujeres en el espacio interior, así

²⁰ A. Iriarte, 1996, p. 50.

²¹ Entre otros estudios podemos subrayar: F. Lissarrague, “Una mirada ateniense” en G. Dubby y M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres I. La Antigüedad* (1990). Trad. esp.: Madrid, 2003, pp. 207-266, C. Sourvinou-Inwood, “Male and Female, Public and Private, Ancient and Modern” en E. Reeder (ed.), *Pandora*, Baltimore, 1995, pp. 111-118, A. Iriarte, “Ciudadanía femenina y procreación en la Atenas clásica”, *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, 27-30 de Septiembre de 1995, Madrid, 1996b, pp. 123-126. Para una bibliografía más amplia respecto al tema, véase *infra*, el apartado sobre las mujeres en la *pólis* (pp. 20-25).

como frente a su “aparente” silencio público y su no participación en la vida política de Atenas, las mujeres tuvieran un eminente papel en las tragedias.

Este protagonismo de las mujeres en el género trágico fue percibido ya en la propia Antigüedad e inició un debate que continúa vivo actualmente. Sobre los motivos de esta eminente presencia de las mujeres en la tragedia las interpretaciones son variadas y están en relación con el modo de entender el papel que éstas tenían en la sociedad²². Tanto las posturas que sostienen que la tragedia proyecta una imagen negativa de la mujer²³, como las que sostienen lo contrario²⁴, o las que interpretan tal protagonismo como una suerte de compensación de la “negación” que las mujeres experimentaban en la vida diaria²⁵ (por citar sólo algunas de las teorías existentes²⁶), todas ellas dan cuenta de la compleja imagen que de la oposición entre los géneros brindaba (y brinda) la tragedia.

Por un lado, tal como apuntábamos un poco más arriba, la tragedia explota las distintas vinculaciones que, como señala, entre otros estudios²⁷, el realizado por Foley²⁸, el discurso ateniense establecía entre las mujeres y los aspectos más irracionales de la vida cívica, como el temor o la cólera desmedidos, aspectos éstos que se entendían como una amenaza para el orden de la ciudad. Así, por ejemplo, el asesinato del rey de Argos a manos de Clitemnestra narrado en el *Agamenón*, supone una inversión de la estructura patriarcal griega que confiere al hombre el poder político y sitúa, por contra, a Clitemnestra como soberana de la ciudad de Argos. Igualmente, en los *Siete contra Tebas* de Esquilo, el temor desmedido que sienten y exteriorizan las mujeres de la ciudad es considerado un peligro para los guerreros y, en consecuencia, para el conjunto de la *pólis*. En palabras de Eteocles:

²² H.P. Foley, “The Conception of Women in Athenian Drama” en H.P. Foley (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, Nueva York-Londres-París, 1981, pp. 127-168 (en concreto en pp. 132 y ss.) esboza una metodología para el estudio de la representación de las mujeres en el drama ático y presenta una minuciosa revisión de las pautas de análisis con mayor vigencia a inicios de la década de los ochenta. Asimismo, un interesante resumen de las distintas interpretaciones y de los problemas inherentes al estudio del papel de las mujeres en el género trágico en relación con el que desempeñaron en la sociedad se encuentra en S. Goldhill, “Sexuality and Diference” en S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge, 1986, pp. 106-135 (en concreto en pp. 113-115). Por su parte, S. Pomeroy, *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad* (1987). Trad. esp.: Madrid, 1999 (en concreto en pp. 113-118) presenta una detallada síntesis de las distintas lecturas acerca del eminente papel que ostentaron las mujeres en la tragedia.

²³ E. Cantarella, *La Calamidad ambigua* (1981). Trad. esp.: Madrid, 1991, pp. 111-120.

²⁴ S. Pomeroy, 1999, p. 127, en concreto en relación con Eurípides.

²⁵ H.P. Foley, 1981.

²⁶ Otra es, por ejemplo, la interpretación psicoanalítica de P. Slater, *The Glory of Hera*, Boston, 1968, cuya lectura es analizada por S. Pomeroy, 1999, en pp. 115-117.

²⁷ A. Iriarte, 1996, pp. 50-54.

²⁸ 1981, p. 134.

Pues la mujer, cuando es dueña de la situación, tiene una audacia que la hace intratable; y en cambio, cuando es víctima del miedo, constituye un peligro mayor para su casa y para el pueblo. Así ahora, con vuestras huidas a la carrera, habéis infundido temor en los ciudadanos, restándoles ánimo, con lo que reforzáis en máximo grado la situación de la hueste apostada fuera de las puertas, mientras que dentro nos destruimos nosotros mismos²⁹.

De esta visión de la mujer como un “mal” para la ciudad y para los hombres, da cuenta de manera llamativa el *Hipólito*, donde, según Pomeroy, se encuentra «la más larga y conocida requisitoria contra las mujeres»³⁰. Exponemos una parte de ella:

¡Oh Júpiter! ¿Por qué dispusiste que las mujeres viesan la luz del sol, si son cebo engañoso para los hombres? Si deseabas que éstas se multiplicasen no deberías haberlas creado, sino que ellos en sus templos, pesando el oro o el hierro, o el bronce, comprasen los hijos que necesitaran, pagando el justo precio de cada uno y que viviesen en sus casas, libres de femenil compañía. Ahora, como han de morar con nosotros, agotan nuestros recursos. Manifiesto aquí qué azote tan grande es la mujer [...]»³¹.

No obstante, en otras ocasiones, la tragedia abre un espacio que contrarresta estas negativas asociaciones. Así, se deja oír la voz de Medea, que expone de manera ilustrativa ya no sólo su situación, sino la de cualquier mujer extranjera que hubiese llegado a Grecia como botín de guerra:

Mas a ti y a mí no nos vale el mismo argumento. Tú tienes aquí tu ciudad, la casa de tu padre, la ilusión de la vida, la compañía de tus amigos; pero yo, estando sola y sin ciudad, sufro las injurias de mi marido, cogida como botín de un país bárbaro, sin tener madre, ni hermano, ni pariente a donde ir a anclar alejándome de mi desdicha³².

El propio coro de esta obra expresa el renovador enfoque que aporta la tragedia a través del privilegiado espacio que otorga al derecho femenino³³:

²⁹ Esquilo, *Siete contra Tebas*, 189-199.

³⁰ 1999, p. 126. Junto a esta imagen negativa de la mujer presente en el *Hipólito*, S. Goldhill, 1986, (en concreto, pp. 117-137) enfatiza la complejidad de la representación de las diferencias entre los sexos en esta tragedia.

³¹ Eurípides *Hipólito*, 616 y ss. Ideas parecidas son expresadas por Jasón en *Medea*, 573-575.

³² Eurípides, *Medea*, 252-258.

³³ Como señaló A. Iriarte, 1996, p. 52.

[...] Entre los hombres se dan pérfidas decisiones y la fe jurada por los dioses no permanece ya segura. Pero el rumor convertirá mi conducta en gloriosa; llega la fama ya al sexo femenino. Un renombre siniestro no afectará ya a las mujeres.

Y las musas de los viejos aedos dejarán de cantar mi perfidia, pues a nuestro espíritu no le regaló el inspirado canto de la lira de Febo, conductor de cánticos, ya que habría replicado yo con un himno contra la raza de los varones. Pero el largo tiempo puede hablar mucho sobre nuestro sino y el de los hombres³⁴.

Ahora bien, la tragedia no sólo refleja esta polaridad *masculino/femenino* en términos de opuestos, sino que también lo hace en término de inversiones³⁵. Tanto héroes como heroínas pueden comportarse en determinadas circunstancias tal como se esperaría que lo hiciesen sus opuestos. Según el propio mensajero del *Agamenón*, Clitemnestra se comporta con «viril decisión»³⁶. Ágave en *Bacantes* no sólo aparece descrita como cazadora sino que ella misma se vanagloria de ser mejor cazadora que su propio hijo³⁷. Por su parte Heracles, al final de *Traquinias*, cuando su piel es devorada por el veneno, le suplica del siguiente modo a su hijo:

Ve, hijo, ten valor, compadécete de mí, que para muchos soy digno de lástima, yo que he dado gritos de dolor lamentándome como una muchacha³⁸.

No obstante, tal como propone Iriarte³⁹, la sutileza de los mecanismos del género trágico para reflexionar acerca de los principios masculino y femenino, no se limitó al procedimiento de la inversión de roles. Para esta autora, figuras como Casandra⁴⁰, Polixena⁴¹ o la propia reina de los persas⁴², cuyos discursos son

³⁴ Eurípides, *Medea*, 412-430.

³⁵ Entre los trabajos que tratan el tema desde esta perspectiva cabe destacar el artículo de F. Zeitlin, "Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Female in Greek Drama", *Representations*, 11, 1985, pp. 63-94.

³⁶ Esquilo, *Agamenón*, 10-11.

³⁷ Eurípides, *Bacantes*, 1253.

³⁸ Sófocles, *Traquinias*, 1070 -1072.

³⁹ A. Iriarte, "Casandra trágica", *Enrahonar*, 26, 1996a, pp. 65-80, y 1996, pp. 55-56. Para la noción metodológica de interrelación entre las nociones griegas de «femenino» y de «masculino», véase N. Loraux, *Las experiencias de Tiresias. Lo masculino y lo femenino en el mundo griego* (1990). Trad. esp.: Barcelona, 2003a.

⁴⁰ En especial, tal como aparece reflejada en Esquilo, *Agamenón*, 1302-1304, y Eurípides, *Troyanas*, 401-405.

⁴¹ Igualmente, en relación con cómo aparece reflejada en Eurípides, *Hécuba*, 274-278.

comparables, en momentos puntuales, a los de los más pragmáticos oradores, muestran igualmente cómo la tragedia supo también dibujar espacios de interrelación entre los géneros en donde las categorías de hombre y mujer quedaban confundidas sin llegar a desaparecer.

Pues bien, esta idea de “interrelación”, de polos opuestos que se confunden y coinciden en el espacio de la escena teatral, va a ser un punto de referencia fundamental en el desarrollo de la exposición que ahora iniciamos. Para empezar, la perspectiva a la que nos referimos presidirá nuestra percepción del divino Dioniso, en quien coinciden categorías tan opuestas entre sí, como centrales para nuestra reflexión. Dioniso, dios que es al mismo tiempo griego y extranjero, hombre y mujer, dios del gozo y furioso vengador.

1.2. Dioniso.

1.2. 1. Las múltiples caras de un mismo dios.

En la historia mítica de Dioniso son varias las características que hacen de él una divinidad “singular”. En lo que respecta a su nacimiento, su naturaleza dúplice -su origen divino y humano al mismo tiempo- es una dualidad importante que particulariza ya a esta divinidad⁴³. Sémele, tras pedirle a Zeus que se mostrase ante ella con todo su poder, murió fulminada por el rayo. Para salvar la vida del pequeño Dioniso -que se encontraba sólo en el sexto mes de desarrollo-, Zeus cosió el embrión a su muslo, donde terminó de gestarlo y de donde nació perfectamente desarrollado Dioniso, el dios “nacido dos veces”⁴⁴.

La dualidad y la ambivalencia han impregnado también ampliamente todo lo relativo a sus orígenes. A pesar de que actualmente es indiscutible que Dioniso ya formaba parte del panteón griego durante la época micénica⁴⁵, la patria de este dios se situó, durante mucho tiempo, tanto en la propia Grecia como en territorio “bárbaro”, o

⁴² Véase A. Iriarte, 2004, p. 212: «La corte persa de Esquilo es el escenario de un mundo invertido en el que el principio femenino puede asumir la función política sin virilizarse».

⁴³ S. Hornblower y A. Spawforth (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, 2003, s.v. *Dionysus*.

⁴⁴ Para una etimología del nombre, véase W. Otto, *Dioniso. Mito y culto* (1933). Trad. esp.: Madrid, 2006, p. 51, K. Kerényi, *Dionisos. Raíz de la vida indestructible* (1976). Trad. esp.: Barcelona, 1998, pp. 60-63 y, más recientemente, S. Hornblower y A. Spawforth, 2003, s.v. *Dionysus*.

⁴⁵ Así lo ha apuntado el micenólogo José Luis Melena, por ejemplo, en su estudio, con M.S. Ruipérez, *Los griegos micénicos*, Madrid, 1990, p. 182 y, sobre todo, p. 189. Al respecto, se impone también remitir al exhaustivo trabajo de T.G. Palaima, “Die Linear-B Texte und der Ursprung der hellenischen Religion: *di-wo-nu-so*”, *Actas del Congreso Die geschichte der hellenischen sprache und schrift, vom 2. zum 1. Jahrtausend v.Chr.: Bruch oder Kontinuität?*. Ohlstadt, 3-6 de Octubre de 1996, Altenburg, 1998, pp. 205-222.

más concretamente, en Tracia o Frigia. Lo mismo sucede con Nisa, lugar donde, según la tradición mítica, nació y se crió el dios, y cuya ubicación es incierta⁴⁶.

Junto a su doble nacimiento y a esta “venida desde fuera”, otro rasgo que caracteriza a Dioniso en el mito es que es una divinidad vinculada desde su nacimiento con la huida y la locura. Hera, en venganza por los amores adúlteros de su marido Zeus, enloqueció a Dioniso, quien anduvo errante por Egipto y Siria⁴⁷. Fue rechazado por Licurgo en Tracia -soberano que pagó tal rechazo con la muerte⁴⁸- y pasó a la India, país que conquistó⁴⁹. De vuelta en Grecia se dirigió a Tebas, donde de nuevo fue rechazado por Penteo. Como pago de esta ofensa, Dioniso provocó que Penteo fuese descuartizado a manos de su madre enloquecida⁵⁰. Como se puede observar, los relatos sobre el advenimiento a la tierra de la divinidad que nos ocupa están marcados por el rechazo, la violencia y la persecución.

Pero, a pesar del rechazo en los distintos episodios de su estancia en la tierra, Dioniso es, ante todo, un dios de la «presencia» (*parousía*), el dios «que viene» (*ekhō*), cuya aparición es mucho más impetuosa que la de cualquier otro dios⁵¹. Con su venida, Dioniso se muestra como el dios de la mirada⁵², un dios que ve y requiere ser visto, una presencia que exige ser vista pero que se muestra con la apariencia de un disfraz y se oculta ante los ojos de aquéllos que no están dispuestos a reconocerlo⁵³.

Esta inminente y avasalladora presencia que caracteriza su epifanía se ha vinculado con otra de las características básicas de Dioniso que es su relación con la máscara. Dioniso es, dentro del panteón griego, una de las pocas divinidades cuya representación se hace mediante la máscara y no con forma antropomórfica (tal como suelen aparecer representados los rostros griegos)⁵⁴. Esta representación frontal se ha explicado en relación con el hecho que hemos señalado un poco más arriba de que a

⁴⁶ Sobre Nisa, véase W. Otto, 2006, pp. 50-52.

⁴⁷ Apolodoro, *Biblioteca*, III, 5, 1.

⁴⁸ *Ibid.* A la historia de Licurgo se hace mención ya en *Iliada*, VI, 130 y ss.

⁴⁹ Al episodio de la conquista de la India por Dioniso dedica Nonno los libros XIII a XV (este último hasta el verso 168) de sus *Dionisiacas*. La conquista de la India por Dioniso también es nombrada en Apolodoro, *Biblioteca*, III, 5, 2.

⁵⁰ Eurípides, *Bacantes*, 1043-1152.

⁵¹ W. Otto, 2006, p. 63.

⁵² *Ibid.*, p. 70.

⁵³ En este sentido, véase J.-P. Vernant, “El Dioniso enmascarado de las *Bacantes* de Eurípides” en J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua. vol. II* (1986). Trad. esp.: Madrid, 2002b, pp. 224-245, en concreto en las páginas 232-234.

⁵⁴ Sobre las divinidades de la máscara, véase J.-P. Vernant, y P. Vidal-Naquet, 2002b, en concreto el capítulo dedicado a este tema: F. Frontisi-Ducroux y J.-P. Vernant, “Figuras de la máscara en la antigua Grecia”, pp. 29-45.

Dioniso se le conoce como el dios “que mira”. Además, la máscara es también el símbolo del dios en tanto que «es símbolo y apariencia de aquello que está y no está; unión de la presencia inmediata y de la ausencia absoluta»⁵⁵. Y es que Dioniso se revela ocultándose, disfrazándose ante aquéllos que se niegan a reconocerlo⁵⁶. Ahora bien, en su epifanía, Dioniso no sólo confunde su apariencia sino que trae consigo la alteración de todas las categorías de la experiencia humana. Es el dios de las ilusiones, de los *thaúmata* («milagros»), los *deiná* («prodigios») y los *sophísmata* («astucias»). Tal como ha señalado Vernant:

La epifanía de Dioniso no escapa solamente a la limitación de las formas, de los contornos visibles. Se traduce por una magia, una *maya*, que perturba todas las apariencias. Dioniso anda ahí cuando el mundo estable de los objetos familiares, de las figuras tranquilizadoras, vacila para convertirse en un juego de fantasmagorías donde lo ilusorio, lo imposible, lo absurdo, se hacen realidad⁵⁷.

Y, como en una ilusión, con la venida de Dioniso se confunden y fusionan todas las oposiciones que, en buena medida, el ser humano establece para explicar el mundo, para dotarlo de coherencia. Según la representación de Dioniso y de su culto que ofrecen las *Bacantes* de Eurípides, con la epifanía de Dioniso se suprimen todas las barreras que separan lo masculino y lo femenino, lo griego y lo bárbaro, lo loco y lo sensato, lo salvaje y lo civilizado⁵⁸.

Según proponen señalados autores de la llamada Escuela de París, esta irrupción en la experiencia cotidiana de un mundo distinto a ella provocada por la venida de Dioniso está en la base de la relación de esta divinidad con el teatro. Puesto que la titularidad de Dioniso sobre el género dramático es una de sus características más específicas en el rito, trataremos brevemente esta cuestión en el siguiente apartado.

⁵⁵ W. Otto, 2006, p. 70. Para Dioniso y la máscara véase, más recientemente, A. Henrichs, “«He has a God in Him»: Human and Divine in the Modern Perception of Dionysos” en T. Carpenter y C. Faraone (eds.), *Masks of Dionysus*, Cornell, 1993, pp. 13-43 (en concreto, pp. 36-39).

⁵⁶ J.-P. Vernant, 2002b, p. 233. Así en *Bacantes*, para hacer que la ciudad de Tebas reconozca su culto, Dioniso se presenta ante ella con apariencia mortal: «Por lo que apariencia mortal, tras transformarme tengo, y mi forma cambié a naturaleza de hombre» (54-53).

⁵⁷ J.-P. Vernant, 2002b, p. 239.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 240.

1.2. 2. Dioniso, la máscara y el mundo encantado.

Según el célebre helenista francés Jean-Pierre Vernant y los especialistas en iconografía griega que trabajaron con él, François Lisarrague y Françoise Frontisi-Ducroux, la relación de Dioniso con la máscara resultaría especialmente importante para explicar la relación de esta divinidad con el teatro⁵⁹. En los años setenta del pasado siglo XX, estos helenistas estudiaron cuáles eran las divinidades que mantenían una vinculación especial con la máscara en la Antigüedad. Concluyeron que éstas eran tres: Gorgo y Dioniso, por ser representados mediante ella, y Ártemis, que, si bien su representación es antropomórfica, es una divinidad de la máscara porque, en su culto y en los ritos iniciáticos que preside, la máscara y las mascaradas ocupan un puesto de preferencia. Establecieron, además, que cada una de estas divinidades se vinculaba con la máscara por representar, cada una de ellas, un tipo de alteridad diferente.

Tomando como punto de partida la relación de Gorgo con la máscara, los citados helenistas rescataron dos características básicas que esta divinidad comparte con Dioniso: la importancia de la facialidad en su representación y el hecho de que su imagen unifica los contrarios *masculino/femenino, joven/viejo, bello/monstruoso*, etc. Según la lectura de estos autores, esta “fusión de opuestos” que caracteriza la representación de Gorgo constituye una forma de expresar la alteridad radical de la muerte:

Al exponerse a la mirada de Gorgo, el hombre se enfrenta a las potencias del más allá en su alteridad más radical, la de la muerte, la noche, la nada. Gorgo señala la frontera del mundo de los muertos⁶⁰.

En lo que respecta a Ártemis, divinidad de los lindes y de las zonas fronterizas, estos autores consideraron que esta diosa representa un tipo de alteridad donde lo “Otro” se manifiesta a través del contacto que se tiene con él, donde los contrarios se tocan para oponerse pero también para confundirse, donde «lo salvaje y lo civilizado se codean, como es lógico, para oponerse, pero también para penetrarse mutuamente»⁶¹. Desde esta perspectiva interpretaron también el hecho de que Ártemis sea la divinidad encargada de

⁵⁹ Exponemos a continuación una síntesis de las ideas expuestas por estos autores en los trabajos de J.-P. Vernant, 2002b, pp. 224-252 y de F. Frontisi-Ducroux y J.-P. Vernant, 2002b, pp. 29-45 (este último sobre las divinidades de la máscara).

⁶⁰ F. Frontisi-Ducroux y J.-P. Vernant, 2002b, p. 33.

⁶¹ *Ibid.*, p. 37. Sobre Ártemis en general, pp. 36-41.

la sociabilidad de los niños y, consecuentemente, de romper los lazos que les unen, desde su nacimiento, con el mundo natural.

En lo referente a Dioniso, los autores de la escuela francesa establecieron que el tipo de alteridad vinculada con esta divinidad consistía precisamente en convertirse en otro a través de la mirada del dios. Interpretaron entonces que “esa conversión en otro” se basaba en entrar en contacto, a través del culto de Dioniso, con la alteridad radical de lo divino, «donde se anularían los ajustados límites de la condición humana»⁶². Por este motivo valoraron que Dioniso era la divinidad tutelar del teatro, puesto que consideraron que el género trágico era también capaz de transportar al auditorio a una realidad diferente: la de la ficción. Al igual que Dioniso, el teatro podía abrir una puerta a un espacio y tiempo distintos a los de la realidad cotidiana:

La invención del teatro, del género literario que escenifica lo ficticio como si fuera realidad, no podía darse sino en el contexto del culto de Dioniso, dios de las ilusiones, de la confusión y de la constante interferencia entre la realidad y las apariencias, la verdad y la ficción⁶³.

Esta interpretación ha sido y continúa siendo una de las lecturas más influyentes a la hora de entender tanto el tipo de divinidad representada por Dioniso como su relación con el teatro⁶⁴. No obstante, en lo que respecta a la titularidad de Dioniso sobre el género dramático, desde principios de siglo coexiste con ésta otra postura interpretativa que considera que Dioniso tiene una especial vinculación con el teatro por estimar que la historia sagrada del dios fue, en un principio, el tema original de las obras representadas en su honor. Actualmente, el principal representante de este tipo de interpretación es Richard Seaford, cuya perspectiva se retrotrae, a su vez, a la obra editada por Arthur Pickard-Cambridge en 1927⁶⁵.

⁶² *Ibid.*, p. 44.

⁶³ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁴ Actualmente esta interpretación está siendo revisada. A. Henrichs ha expuesto recientemente los “peligros” inherentes a llevar demasiado lejos la interpretación de Dioniso como el arquetípico “Otro”. Al respecto, véase A. Henrichs, 1993, pp. 31-36 y la entrada dedicada a Dioniso de la edición del 2003 del *Oxford Classical Dictionary*, donde Henrichs formula su crítica en los siguientes términos: «si tales abstracciones se llevan demasiado lejos, Dioniso deja de ser el dios que fue entre los griegos -presente en sus manifestaciones concretas y en la asombrosa perplejidad de sus mitos, cultos e imágenes- y se convierte en un concepto moderno».

⁶⁵ Se trata de los trabajos de R. Seaford, *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford, 1995, pp. 272, n. 165 y de A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1962, p. 168, quien formula esta hipótesis de manera indirecta al explicar el conocido proverbio de Plutarco «¿Qué tiene esto que ver con Dioniso?» del siguiente modo: «no se sabe exactamente cuál es

Entre estas dos posturas se sitúan, no obstante, otros acercamientos desde los que se ha tratado de explicar la relación, bien subrayada por los antiguos griegos, de Dioniso con la representación mimética. Así, son destacables la interpretación de Patricia Easterling que enfatiza, fundamentalmente, la importancia del drama satírico y de los cultos místéricos para explicar la relación de Dioniso con el teatro⁶⁶, la lectura de Albert Henrichs que subraya la importancia de la danza coral como el vínculo más palpable entre el drama ático y el ritual dionisiaco⁶⁷, o la de Simon Goldhill, autor que rescata la ambigüedad del dios y la pone en relación con las ceremonias que antecedían las representaciones dramáticas durante la celebración de las Grandes Dionisias⁶⁸.

Cada una de estas perspectivas enriquece nuestra comprensión de Dioniso como divinidad tutelar del rito desplegado en su honor que fue el teatro ático. Ahora bien, junto a las características que hemos venido señalando -la ambivalencia y la duplicidad, la violencia y la locura, la epifanía y la inasibilidad o la máscara y el teatro-, uno de los rasgos más específicos de Dioniso es la importancia que revisten las mujeres en sus mitos. Este aspecto, que nos pone sobre la pista de nuestro objeto de estudio, será el que tratemos en el siguiente apartado.

1.2. 3. Dioniso y las mujeres en el mito.

De entre los distintos rasgos que caracterizan a Dioniso, uno especialmente importante en el caso que nos ocupa, es su relación con las mujeres. De hecho, la esencia femenina está presente en el propio dios, a quien Esquilo califica como «el femenino»⁶⁹ y Eurípides lo hace como «el extranjero con pinta de hembra»⁷⁰.

La presencia de las mujeres rodea hasta tal punto la existencia de Dioniso que los relatos que tienen que ver con su infancia vinculan ya a esta divinidad con figuras

el origen del proverbio pero se está de acuerdo en que parece proceder de la introducción de temas no dionisiacos en las representaciones en honor a Dioniso».

⁶⁶ P.E. Easterling, "A show for Dionysus" en P.E. Easterling, 1997, pp. 36-53.

⁶⁷ *Oxford Classical Dictionary*, Oxford, 2003, s.v. *Dionysus* (p. 481). Esta hipótesis se encuentra desarrollada en "Why Should I Dance? Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy", *Arion*, 1995, pp. 56-111.

⁶⁸ "The Great Dionysia and Civic Ideology" en J.J. Winkler, y F.I. Zeitlin (eds.), *Nothing to do with Dionysus? Athenian Drama and Its Social Context*, Princeton, 1990, pp. 97-129. Para la titularidad de Dioniso sobre el género trágico véase, asimismo, J. Pórtulas, "La máscara del *sufriente*. Acerca de las *Bacantes*" en J.A. López Férrez (ed.), *La tragedia griega en sus textos*, Madrid, 2004, pp. 351-364.

⁶⁹ Esquilo, fr. 61 (según la edición de A. Nauck y B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Hildesheim-Zurich-Nueva York, 1983, empleada en la presente investigación y a la que nos referiremos en lo sucesivo a no ser que se especifique lo contrario).

⁷⁰ Eurípides, *Bacantes*, 353. En esta obra, Dioniso es caracterizado con apariencia femenina en varias ocasiones: así, por ejemplo, 235-236, 453-459, etc.

femeninas. Cuando el dios huyó de manos de Hera, sus nodrizas fueron las Ninfas de Nisa:

A Dioniso de cabellos de yedra, bramador, comienzo
a cantar,
de Zeus y de Sémele gloriosa ilustre hijo,
al que criaron las Ninfas de hermosa cabellera, de manos
de su padre soberano
tras acogerlo en su seno, y con cariño lo cuidaban
en los valles de Nisa [...] ⁷¹.

Pero las Ninfas no son las únicas en darle cobijo, sino que también, en la historia de Licurgo, Dioniso se refugia en el mar, al amparo de la diosa Tetis:

Y Dioniso, asustado,
se metió en las ondas de la mar,
y en su regazo Tetis acogióle
lleno de miedo,
pues un fuerte temblor le retenía
con los gritos del hombre ⁷².

No obstante, las mujeres no son sólo sus nodrizas, sino también sus compañeras. El *Himno Homérico a Dioniso XXVI* (7-10) señala cómo, una vez que el dios hubo crecido, las Ninfas que lo habían criado lo acompañaban en sus andanzas:

Pero una vez que a éste, celebrado en muchos himnos,
las diosas hubieron criado,
entonces ya marchaba por los boscosos abrigos,
de yedra y laurel cubierto; ellas a un tiempo le seguían,
las Ninfas, y él las conducía: su bramido llenaba el bosque
inmenso.

De la misma manera, en *Bacantes* (55-57), el séquito de Dioniso está formado exclusivamente por mujeres:

Mas, oh vosotras que dejasteis el Tmolo, defensa de Lidia,
mi cofradía, mujeres, que de entre los bárbaros
traje como asistentes y compañeras de viaje.

⁷¹ *Himno Homérico a Dioniso*, XXVI, 1-5.

⁷² *Ilíada*, VI, 138-143.

La figura de Ariadna reviste, igualmente, mucha importancia en relación con Dioniso. Las distintas versiones de su mito presentan una estructura de “rapto y padecimientos”⁷³. La narración de la *Odisea* (XI, 321-325) cuenta cómo Ariadna fue arrebatada de manos de Dioniso por Teseo y murió después en la huida que emprendería voluntariamente. Por el contrario, la versión más común narra que Ariadna fue abandonada por Teseo en Naxos, donde fue encontrada por Dioniso, con quien se casará posteriormente⁷⁴. En cualquier caso, resulta evidente que en la historia de Ariadna está impresa ya la marca del sufrimiento y de los padecimientos que van a experimentar muchas de las mujeres relacionadas con Dioniso.

Este rasgo es especialmente característico en los relatos que describen la venida del dios. La estructura común a todas estas narraciones es que Dioniso enloquece a las mujeres como castigo por no reconocer su culto y éstas, enajenadas, asesinan a uno de sus hijos. Este esquema se repite tanto en la historia de las hijas del rey Preto de Argos⁷⁵, como en el mito de las hijas del rey Minias de Orcómeno⁷⁶, como en la historia de Ágave y el resto de mujeres de Tebas⁷⁷.

Esta relevancia de las mujeres en relación con Dioniso, no sólo se reflejó en sus mitos sino también en la práctica del culto. Por ello, antes de adentrarnos en nuestro análisis de *Bacantes*, en el siguiente apartado nos detendremos brevemente en el estudio del papel de las mujeres en los cultos dionisiacos, teniendo en cuenta, en primer lugar, algunas consideraciones acerca de su papel en la *pólis* y en la vida religiosa de la ciudad.

1.3. Las mujeres, la religión y el culto dionisiaco.

1.3. 1. Las mujeres en la *pólis*.

Para delimitar el papel que tenía la mujer en la sociedad griega antigua, el elemento de mayor relevancia, en cuanto que articula la inclusión o exclusión de los individuos en el seno de dicha sociedad, lo constituye la idea de ciudadanía⁷⁸.

⁷³ W. Otto, 2006, p. 133.

⁷⁴ Apolodoro, *Epítome* I, 9; Pausanias, I, 20, 3 y X, 29, 4; Ovidio, *Metamorfosis*, VIII, 169-177, etc. Para la figura de Ariadna y referencias concretas en la Antigüedad, véase W. Otto, 2006, pp. 133-138.

⁷⁵ Apolodoro, *Biblioteca*, III, 5, 2.

⁷⁶ Eliano, *Historias curiosas*, III, 42. Cf. Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 1-415 (especialmente en los versos 1-54 y 389-415).

⁷⁷ Eurípides, *Bacantes*, 1043 y ss.

⁷⁸ Para un estudio detallado de este concepto a lo largo de la historia del pensamiento griego, véase J. Bordes, *Politeia dans la pensée grecque jusqu'à Aristote*, París, 1982. No obstante, en el presente estudio nos centraremos exclusivamente en los aspectos que articulan la exclusión de las mujeres del papel de ciudadanas.

De entre las distintas definiciones que ofrece Redfield⁷⁹ para el término *pólis*, recogemos aquí aquella que atiende al aspecto político: «La *pólis* o ciudad-estado griega puede ser definida como una corporación política basada en la idea de ciudadanía». Esa idea de ciudadanía estaba definida por la participación política en dicha comunidad y por la defensa de la tierra a la que el ciudadano de pleno derecho pertenecía (de hecho, la autoctonía era la esencia de todo ciudadano y el fundamento de la igualdad política)⁸⁰. Los hombres eran ciudadanos en tanto que participaban de la vida política y de la guerra, mientras que las mujeres quedaban excluidas de ambas y no eran reconocidas como autóctonas. En sentido estricto, las mujeres quedaban excluidas de la vida ciudadana.

Así las cosas, la representación simbólica griega de la oposición entre espacio público y espacio privado se articuló en paralelo con la oposición de género, de suerte que el hombre quedó vinculado al espacio público, y la mujer al privado⁸¹. Esta oposición va a aparecer de hecho, ya no expresada, sino ponderada, en la obra de más de un historiador antiguo:

Los egipcios han establecido todas sus costumbres y leyes a la inversa de todos los otros pueblos. Entre ellos, las mujeres van al mercado y venden, mientras que los hombres se quedan en la casa y tejen.

(Heródoto, II, 35)

Para la mujer es más decoroso permanecer en el interior (κάλλιον ἔνδον μένειν) que salir fuera y más vergonzoso para el hombre permanecer en el interior que ocuparse de los asuntos de fuera (τῶν ἔξω).

(Jenofonte, *Económico*, VII, 30)

Ahora bien, tal como veremos, parece que esta oposición no debe ser tomada en sentido general, ni se ha de asumir como una confirmación en la vida real de lo que parece responder a ciertos tipos de ideal masculino.

En primer lugar, según los datos recogidos por Lissarrague basados en el estudio de los vasos áticos de los siglos VI y V a.C.⁸², las mujeres aparecen actuando en

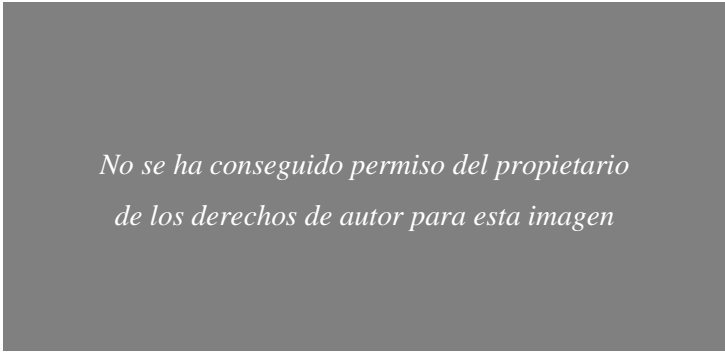
⁷⁹J. Redfield, “El hombre y la vida doméstica”, en J-P. Vernant, *El hombre griego* (1991). Trad. esp.: Madrid, 1993, p. 188.

⁸⁰ En este sentido, véase A. Iriarte, 1996b.

⁸¹ En este sentido, véase C. Sourvinou-Inwood, 1995.

⁸² F. Lissarrague, 2003.

distintos ámbitos que las “sacan” de su teórico confinamiento en el ámbito de lo privado. En dichas representaciones, las mujeres aparecen realizando sus tareas tanto en el interior, en el *oikos*, como en el exterior. Asimismo, las fuentes y el *loutērion* (lugar de arreglo personal) aparecen a menudo como un lugar de encuentro y de intercambio entre mujeres que las sitúa de nuevo fuera de los límites del *oikos*.



*No se ha conseguido permiso del propietario
de los derechos de autor para esta imagen*

Mujeres en la fuente⁸³.

En este sentido, también es significativa la apreciación de Sourvinou-Inwood⁸⁴, quien propone que la existencia de sepulcros en honor a las mujeres así como el tipo de encomios referido a éstas en los epitafios del periodo clásico, son una muestra de que no se las consideró habitando sólo la esfera privada e incluso de que se llegó a considerarlas, ocasionalmente, en los mismos términos que a los hombres.

Finalmente, también en lo que respecta al trabajo de las mujeres, se puede afirmar que el binomio *público/privado* no se corresponde al completo con la oposición *masculino/femenino*. Así, las mujeres que tuvieron la necesidad de tener un trabajo asalariado, lo hacían fuera del ámbito del *oikos*⁸⁵. La mayoría de trabajos realizados por ellas tuvieron que ver con tareas domésticas (nodrizas, lavanderas, niñeras...), aunque también se dedicaron al comercio a pequeña escala (como es el caso de las vendedoras de guirnaldas y coronas trenzadas) y se emplearon en talleres textiles. Además, en el grupo de mujeres asalariadas no hemos de olvidar a las prostitutas, tanto a las *pórnai* como a las *hetaírai* o cortesanas -entre ellas, las célebres Neera o Aspasia-, quienes, con su participación en los banquetes, representan un particular ejemplo del desenvolvimiento femenino fuera del ámbito doméstico.

⁸³ Imagen extraída de G. Dubby y M. Perrot, 2003, p. 246. Londres, Museo Británico, ca. 460 a.C.

⁸⁴ C. Sourvinou-Inwood, 1995, p. 117.

⁸⁵ Así lo recuerda, por ejemplo, A. Iriarte, “Los trabajos y las noches de las antiguas griegas”, *Veleia*, 17, 2002, pp. 171-180.

Si la actuación de las mujeres se abre paso de tan variadas formas en ese ámbito de lo público del que teóricamente quedaban excluidas, del mismo modo “el principio masculino” está muy presente en el mundo del *oikos*, tanto en sentido físico como simbólico. En este último sentido, por ejemplo, vemos cómo en obras históricas como el *Económico*, la posición del hombre en el *oikos* queda reforzada desde el momento en que el papel gestor de las mujeres queda asimilado por el modelo masculino de gestión de los asuntos públicos⁸⁶. En este sentido, Sourvinou-Inwood⁸⁷ ha subrayado que «lejos de que la situación de género concerniente al *oikos* sea diferente que la que concierne a la esfera pública, las dos son lo mismo, y capacitan los modos en que el *oikos* y la ciudad interactúan en las realidades antiguas». De hecho, esta autora considera que la subordinación al marido en la esfera pública se refleja también en el contexto del *oikos* incluso en lo referente al ámbito del culto doméstico⁸⁸.

Ahora bien, aunque la subordinación de las mujeres al hombre en el ámbito doméstico toma la forma de una prolongación en lo privado de la posición de las mujeres en el ámbito público, no se puede afirmar que dicha subordinación se produjera en los mismos términos en lo que respecta a la religión. Como sostiene Sourvinou-Inwood⁸⁹, las mujeres tienen una posición subordinada con respecto a los hombres en la esfera del culto doméstico, pero no ocurre lo mismo en el de la religión cívica, donde las mujeres juegan un papel complementario e igual al de los hombres⁹⁰.

En el siguiente apartado nos detendremos brevemente a analizar esta participación de las mujeres en la religión cívica, con el fin de dar una imagen de conjunto del papel de las mismas en el marco de la *pólis*.

1.3. 2. Las mujeres en la religión cívica.

Las mujeres jugaron un papel de gran relevancia en las celebraciones religiosas cívicas griegas. Tal como ha señalado Bruit⁹¹, de la treintena de fiestas que cada año se celebraban en Atenas, cerca de la mitad supuso la participación activa de una parte de la

⁸⁶ A. Iriarte, “Fronteras intramuros en el *Económico* de Jenofonte”, *III Reunión de Historiadores. Fronteras e identidad en el mundo griego antiguo*. Santiago-Trasalba, 25-27 de Septiembre de 2000, Santiago de Compostela, 2001, pp. 267-279.

⁸⁷ C. Sourvinou-Inwood, 1995, p. 113.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ L. Bruit, “Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades” en G. Dubby y M. Perrot, 2003, pp. 394-444.

población femenina de la ciudad. Es más, de uno u otro modo, todos los grupos femeninos tomaron parte en dichas celebraciones.

De un lado se encuentran los rituales que vienen a suponer una suerte de “iniciación femenina” para el matrimonio y la maternidad⁹², y en los que, consecuentemente, tomaban parte las doncellas y jovencitas. Entre ellos, cabe destacar la fiesta de las Arreforias en Atenas, las Plinterias en Argos y el ritual de las pequeñas osas en Braurion.

Por otro lado, se sitúan los rituales en los que participaban las esposas legítimas de los ciudadanos y que, al tiempo que respaldaban el ideal femenino ateniense, subrayaban también la importancia de las mujeres para la continuidad de la comunidad cívica⁹³. Así las Tesmoforias⁹⁴, la festividad religiosa en la que durante tres días las mujeres ocupaban el espacio político y también el sacrificial⁹⁵, tenían como objetivo velar por la perpetuación de la *polis*, propiciando tanto la obtención de buenas cosechas como la procreación por parte de las mujeres de futuros ciudadanos atenienses, esto es, de hijos legítimos. Por su parte, en las Panateneas, todas las categorías femeninas de la ciudad trabajaban en la elaboración y ofrenda de un peplo para Atenea, símbolo de la unidad política de Atenas al tiempo que expresión de la importancia de las mujeres para la continuidad política de la ciudad⁹⁶.

Ahora bien, la participación de las mujeres en la vida religiosa de la ciudad no se circunscribió a su presencia en distintos rituales, cuya relevancia, por otra parte, hemos venido subrayando. Las mujeres ocuparon también el cargo de sacerdotisas, como es el caso, por ejemplo, de la sacerdotisa de Atenea *Poliás* en Atenas, la de Deméter en Eleusis, o la de Ártemis en Perge. En estos cargos, las mujeres gozaron de un estatus político privilegiado puesto que, entre otras funciones, se encargaban de administrar los fondos del santuario y de mediar entre éste y las instituciones públicas que influían sobre él⁹⁷.

Así pues, a pesar de que la relevancia del papel de las mujeres en la religión cívica no eliminó la desigualdad fundamental de su condición femenina, no obstante,

⁹² *Ibid.*, p. 397.

⁹³ *Ibid.*, pp. 411, 414 y 415.

⁹⁴ Para un estudio al completo de las *Tesmoforias*, véase L. Bruit, 2003, pp. 409-413. Un breve planteamiento de la cuestión se encuentra en A. Iriarte, *De amazonas a ciudadanos. Pretexto ginecocrático y patriarcado en la antigua Grecia*. Madrid, 2002a, p. 16.

⁹⁵ A excepción del acto de inmolar al animal. A este respecto, véase L. Bruit, 2003, pp. 394, 395 y 412.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 413-417.

⁹⁷ Sobre las sacerdotisas véase *ibid.*, pp. 439-444. Una de las funciones de la sacerdotisa, en la que no nos detendremos, es la de profetisa. Con respecto a esta figura, véase *ibid.*, en concreto, pp. 442-444.

colocó a las mujeres en un segmento crucial de la vida pública del que, según la mentalidad griega, dependía la supervivencia del conjunto de la *pólis*⁹⁸. Este hecho permite considerar (tal como hacen Iriarte⁹⁹ o Bruit¹⁰⁰) que, al menos en este ámbito, las mujeres griegas sí fueron tratadas como ciudadanas:

Por esta vía descubrimos cómo las mujeres, excluidas a priori de la vida política, y, por tanto, del sacrificio, son integradas, sin embargo, y por diversos procedimientos, a la vida religiosa de la ciudad, al extremo de que se ha podido hablar de “ciudadanía cultural” respecto de ellas¹⁰¹.

La mujer griega tuvo un papel preponderante en señalados rituales de la religión cívica. Y muchos de estos ritos que ensalzaban al componente femenino de la *pólis* eran ritos dionisiacos. En ellos nos centraremos ahora con el fin de aproximarnos poco a poco al estudio concreto de la obra que nos interesa: *Bacantes* de Eurípides.

1.3. 3. El culto dionisiaco y las mujeres.

El culto dionisiaco no fue homogéneo ni estuvo circunscrito a una determinada zona de Grecia¹⁰². Las distintas prácticas rituales vinculadas a la religión de Dioniso fueron de diversa índole y tuvieron lugar en distintas épocas y lugares del antiguo mundo heleno. Desde la época arcaica hasta el periodo imperial romano y desde Tesalia hasta Creta existen testimonios de prácticas religiosas dionisiacas de distinta naturaleza.

Desde el estudio de la historia de la religión, esta diversidad cultural ha sido compartimentada en cuatro ámbitos fundamentales asociados con Dioniso: el vino, el teatro, el menadismo y la vida después de la muerte¹⁰³. Aunque los rituales mejor

⁹⁸ C. Sourvinou-Inwood, 1995, pp. 114-115.

⁹⁹ 2002a, p. 16, donde sostiene: «Partiendo del convencimiento de que en la *pólis* se daba una verdadera continuidad entre vida religiosa y actividad pública, es imposible catalogar como no-ciudadanas a las hijas, esposas y madres de los ciudadanos griegos».

¹⁰⁰ 2003, p. 394 y 441.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 394.

¹⁰² A. Henrichs, “Changing Dionysiac Identities” en B.F. Meyer y P. Sanders (eds.), *Jewish and Christian Self-Definition. vol. III*, Londres, 1982, p. 151.

¹⁰³ Así lo interpreta A. Henrichs, 1993, pp. 13-43 (en concreto en p. 13). Más recientemente, en la entrada dedicada a Dioniso de la edición del 2003 del *Oxford Classical Dictionary*, A. Henrichs ha redefinido las “cuatro provincias dionisiacas” como: «el vino, la locura ritual, la máscara y el espacio ficticio del mundo del teatro, y el ámbito misterioso de la muerte y las expectativas de una vida bienaventurada en el más allá».

conocidos encajan dentro de esta clasificación, la naturaleza de aquéllos de los que se tienen menos noticias continúa siendo aún objeto de interpretación¹⁰⁴.

De estas cuatro “provincias dionisiacas” los rituales mejor documentados se corresponden, en Atenas, con los que tienen que ver con el ámbito de la vendimia y el vino, así como con el del teatro y las composiciones dramáticas. En la Magna Grecia, Tesalia y Creta, los rituales dionisiacos para los que se dispone de mayor información son los que atañen a la vida después de la muerte. En cuanto al menadismo, la documentación es más escasa y alude a las tardías épocas helenística e imperial; no obstante, como precisamos en adelante, para estos períodos se puede constatar la existencia de rituales menádicos en Beocia, algunas *póleis* de Asia Menor y en ciertas zonas del Peloponeso.

Con respecto a la participación de género en los ritos asociados a estos cuatro “ámbitos dionisiacos”, los especialistas afirman que, en lo que se refiere al aspecto místico del culto de Dioniso, las expectativas de una vida bienaventurada después de la muerte eran compartidas por todos los iniciados, sin diferencias de sexo o edad¹⁰⁵. También se acepta comúnmente que las mujeres griegas estaban excluidas del consumo del vino mientras que se considera de forma generalizada que el menadismo fue la esfera de la práctica ritual dionisiaca reservada exclusivamente a ellas¹⁰⁶.

En adelante, procuraremos fuentes concretas que informan, con mayor o menor transparencia, sobre la participación femenina en los distintos cultos dionisiacos. De esta manera, nuestro análisis de *Bacantes* nos permitirá observar el modo en que los distintos elementos del ritual se escenifican en esta tragedia. En este sentido, conviene señalar desde ahora que, en el contexto de la representación dramática, la distribución por géneros del culto a Dioniso que hemos descrito anteriormente desaparece. Como veremos en otros capítulos, en *Bacantes*, las mujeres aparecen no sólo vinculadas al menadismo -que ocupa un lugar preeminente en la obra- y a los misterios dionisiacos¹⁰⁷ sino que, por motivos literarios que detallaremos en lo sucesivo, también se asocian al

¹⁰⁴ Existen, como veremos, alusiones a distintos rituales dionisiacos en que tomaban parte las mujeres cuya naturaleza se desconoce. Asimismo, hay constancia de la existencia de otros rituales dionisiacos que parecen ser de naturaleza diversa, pero cuyo conocimiento es vago. Al respecto, véase J.I. González, *Dioniso. El dios del vino y la locura*, Córdoba, 2009, pp. 130-132.

¹⁰⁵ F. Graf, “Dionysian and Orphic Eschatology: New Texts and Old Questions” en T. Carpenter, y C. Faraone, 1993, pp. 245-246 y 255.

¹⁰⁶ A. Henrichs, 1982, pp. 140-146. No obstante, las *pornai* y las *hetairai* sí parecen haber formado parte de los banquetes. Sobre esta cuestión tratamos en extenso en el capítulo 2, pp. 78-79.

¹⁰⁷ Al menos, según interpretan algunos autores. Al respecto, véase *infra*, capítulo 2, pp. 46 y 153-155.

consumo del vino; de la misma manera, en la puesta en escena de *Bacantes*, también se alude a la participación masculina en los rituales menádicos¹⁰⁸.

Así pues, con el propósito de distinguir las características específicas de la representación de las mujeres dionisiacas en *Bacantes*, pasamos a desarrollar un resumen del papel que se puede reconstruir para ellas en el ámbito del culto a Dioniso.

1.3. 3. 1. El Ática.

El calendario del Ática incluía celebraciones en honor a Dioniso desde el mes de Diciembre hasta bien entrada la primavera. Entre ellas, las “parcelas dionisiacas” que imperaron fueron las relacionadas con el teatro y con la elaboración y el consumo del vino. En la relación de rituales que exponemos a continuación, destacamos aquellos en los que las mujeres pudieron desempeñar algún puesto de relevancia¹⁰⁹.

En lo que se correspondería con nuestros meses Enero y Febrero (el mes *Gamēliōn*), el calendario religioso de Atenas estaba ocupado con la celebración de las Leneas. Este ritual es poco conocido y no hay unanimidad a la hora de interpretar ni el lugar en que se celebraba ni la propia naturaleza del festival¹¹⁰. Mientras que algunos autores vinculan el nombre de la celebración con el *lénos*, «lagar», otros relacionan el término con *lēnai*, una palabra equivalente a *bákchai*, por lo que se ha sugerido que las fiestas eran originariamente menádicas¹¹¹. En todo caso, lo que se sabe de ellas con certeza es que fueron la contrapartida urbana de las Dionisias Rurales¹¹² y que su evento

¹⁰⁸ Se trata de la intervención de Cadmo y Tiresias en los versos 170-214 de *Bacantes*, la propia presencia de Dioniso con apariencia mortal como compañero de los tíasos (sobre esta cuestión, véase *infra*, capítulo 3, pp. 172-174) y el episodio del travestismo de Penteo en ménade (véase *infra*, capítulo 4, pp. 263-278).

¹⁰⁹ No obstante, las Dionisias Rurales, las Apaturias, las Oscoforías y las Haloas, entre otros, también fueron celebraciones dionisiacas que tuvieron lugar en el territorio del Ática. Al respecto véase, J.I. González, 2009, pp. 109-110 y 124-128.

¹¹⁰ Sobre el lugar en que se realizaban las Leneas, véase H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, París, 1951, p. 44 y, en mayor profundidad, A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1968, pp. 29-30.

¹¹¹ Defiende la vinculación con *lénos*, K. Kerényi, 1998, p. 207. En contra H. Jeanmaire, 1951, pp. 45-46 y A. Pickard-Cambridge, 1968, pp. 29-30, donde se encuentran, además, los posibles argumentos a favor y en contra.

¹¹² Las Dionisias Rurales se celebraban en el mes *Poseideōn* (equivalente a nuestro Diciembre) en los distintos *dēmoi* del Ática y su evento fundamental era una procesión en torno a un falo de gran tamaño que iba acompañada de canciones y durante la cual se ofrendaban a Dioniso tortas y gachas (véase al respecto H. Jeanmaire, 1951, p. 40, A. Pickard-Cambridge, 1968, p. 43 y J.I. González, 2009, p. 109). Con el tiempo, además, en las Dionisias Rurales de algunos *dēmoi* pasaron a representarse comedias y tragedias. Las tragedias debieron disfrutar de cierta consideración ya que hay constancia de que los grandes trágicos presentaron obras en ellas (para las representaciones teatrales de las Dionisias Rurales, véase A. Pickard-Cambridge, 1968, pp. 45-54, quien analiza la realidad de cada *dēmos* en particular y ofrece, además, testimonios epigráficos y arqueológicos).

principal consistía en un desfile de carrozas en las que se cantaban canciones de burla similares a las de nuestros carnavales¹¹³. Además, una vez que las Leneas fueron asimiladas con los misterios de Eleusis (cuyos supervisores, con el arconte rey, las organizaban)¹¹⁴, la celebración pasó a constar también de una procesión y de un certamen de tragedia y comedia¹¹⁵.

En lo que atañe al papel de las mujeres en este festival, durante largo tiempo se ha discutido si las imágenes representadas en los denominados “vasos de las Leneas” reflejan un ritual de naturaleza menádica.

Los “vasos de las Leneas” constituyen un conjunto de algo más de setenta piezas cerámicas que datan de la primera mitad del siglo V a.C. y que, desde su descubrimiento a finales del siglo XVIII, han suscitado muy diversas interpretaciones¹¹⁶. En todos estos vasos aparecen representadas figuras femeninas danzando y/o manipulando vino en torno a una máscara barbada de Dioniso¹¹⁷ y, a pesar de que este tipo de imágenes es abundante en la pintura vascular, no existe ningún testimonio literario inequívoco respecto a ellas¹¹⁸.

Tradicionalmente, las escenas descritas en dichas imágenes se quisieron explicar vinculándolas ya al ritual de las Leneas ya al de las Antesterias. Frickenhaus o Deubner fueron partidarios de considerar que las mujeres representadas en dichos vasos se corresponderían con las oficiantes del culto en honor a Dioniso -Dioniso en los pantanos- durante el festival de las Leneas¹¹⁹. Contrariamente, Nilsson y Burkert interpretaron que se trataba de las *gerarai*, las catorce celebrantes encargadas de llevar a cabo, en nombre de la ciudad, el ritual secreto en honor a Dioniso durante el festival de

¹¹³ Al respecto, véase J.I. González, 2009, p. 111, quien ofrece un condensado resumen de los datos relativos a las Leneas.

¹¹⁴ Al respecto, véase H. Jeanmaire, 1951, p. 47 y J.I. González, 2009, p. 112.

¹¹⁵ En este certamen, la tragedia parece haber disfrutado de una estatus menor que en las representaciones de las Grandes Dionisias dado que los grandes poetas trágicos raramente figuran en las Leneas. Véase al respecto, A. Pickard-Cambridge, 1968, p. 41. Contrariamente, los poetas cómicos participaron por igual en las Leneas y en las Grandes Dionisias. Al respecto, *ibid.*, pp. 82-83.

¹¹⁶ T.H. Carpenter, “Worship?”, en *Dionysian Imagery in Fifth Century Athens*, Oxford, 1997, p. 80.

¹¹⁷ Para una descripción más exhaustiva de los vasos véase, A. Pickard-Cambridge, 1968, pp. 30-32, F. Frontisi-Ducroux, 1986, “Images du ménadisme féminin: les vases des *Lénéennes*”, *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome*. Roma, 24-25 de Mayo, 1984, París, 1986, pp. 165-176 y J.I. González, 2009, pp. 132-133, quien cita a su vez (n. 153) el trabajo de F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque: Une figure du Dionysos d'Athènes*, París-Roma, 1991.

¹¹⁸ J.I. González, 2009, pp. 132 y 133. Este mismo autor pone en relación las imágenes de las Leneas con lo que él denomina “el culto al *prósōpon* de Dioniso”, entendiendo por tal un conjunto de ritos vinculados con rostros (*prósōpa*) de Dioniso contruidos en madera o mármol a los que se alude en distintas fuentes antiguas. Véase al respecto, *ibid.*, pp. 135-138.

¹¹⁹ Véase al respecto, F. Frontisi-Ducroux, 1991, p. 168 y n. 20.

las Antesterias¹²⁰. Actualmente, estas hipótesis han sido refutadas desde distintas perspectivas y van ganando espacio, entre otras, las lecturas que llaman a la cautela a la hora de utilizar los vasos de las Leneas para derivar realidades históricas que atañan a la vida religiosa del Ática del siglo V a.C¹²¹.

Donde se puede afirmar con certeza que las mujeres desempeñaron un papel preeminente en la vida religiosa de Atenas es en la celebración del segundo día de las Antesterias. Este ritual tenía lugar en el mes *Anthestēriōn* (correspondiente a nuestros Febrero-Marzo) y se acepta comúnmente que se celebraba los días 11, 12 y 13 de dicho mes, denominados, respectivamente, *Pithoigia*, *Chóes* y *Chútroi*¹²².

En el primero de ellos, las gentes del Ática acudían con tinajas (*píthoi*) llenas de vino al santuario de Dioniso en los pantanos, donde, tras abrirlas, hacían una libación en honor a Dioniso que era seguida de una bebida comunal en la que participaban incluso los esclavos¹²³.

En el segundo día, el de las *Chóes*, se realizaba un concurso oficial y distintos concursos públicos de bebida de vino¹²⁴. Posteriormente, los celebrantes abandonaban sus casas y acudían al templo de Dioniso en los pantanos -abierto únicamente este día del año-, donde depositaban sus coronas y sus jarras. Allí tenían lugar las ceremonias sagradas que oficiaban secretamente y en nombre de la ciudad las catorce *gerarai*, las mujeres que asistían a la *basílinna* en los sacramentos. A continuación, se realizaba la unión sagrada (*hierós gámos*) de la *basílinna* -la esposa del arconte rey- con Dioniso, en el *Boukoleiōn*¹²⁵.

¹²⁰ Véase al respecto, *ibid.* p. 168, n. 21 y J.I. González, 2009, p. 133, nn. 162-163 y p. 134 para las contra-argumentaciones a la interpretación que vincula las imágenes de estos vasos con las Antesterias.

¹²¹ T.H. Carpenter, 1997, pp. 70-84, quien considera que las mujeres representadas son Ninfas en todas las ocasiones. Un compendio de las interpretaciones existentes al respecto se encuentra en J.I. González, 2009, p. 135.

¹²² Defienden la distribución de la celebración en tres días, entre otros, H. Jeanmaire, 1951, pp. 48-56, A. Pickard-Cambridge, 1968, pp. 10 y W. Burkert, *Religión griega arcaica y clásica* (1977). Trad. esp.: Madrid, 2007, pp. 318. En contra R. Hamilton, *Choes and Anthesteria. Athenian Iconography and Ritual*, Michigan, 1992, p. 49.

¹²³ La interpretación de este día es unánime. El resumen más actualizado se encuentra en J.I. González, 2009, p. 113. La ubicación del templo de Dioniso en los pantanos no ha podido ser localizada por los arqueólogos. Al respecto, véase *ibid.*, p. 114 y, en extenso, A. Pickard-Cambridge, 1968, pp. 19-25.

¹²⁴ A. Pickard-Cambridge, 1968, p. 10 y J.I. González, 2009, p. 117.

¹²⁵ Tal como señala J.I. González, 2009, p. 119, se desconoce qué es lo que hacían exactamente las *gerarai*. Asimismo, para las hipótesis existentes acerca de en qué consistía la hierogamia en el *Boukoleiōn* véase, *ibid.* Por otra parte, algunos autores como H. Jeanmaire, 1951, p. 52 defienden que en este mismo día se formaba un cortejo (o *katagogía*) que simbolizaba la entrada del dios en la ciudad desde el mar y que se reunía con las *gerarai* y la *basílinna* en el templo de Dioniso en los pantanos. Quienes así lo interpretan vinculan este desfile con una serie de imágenes que representan a Dioniso conduciendo un carro con forma de barco sobre ruedas (para las imágenes véase, A. Pickard-Cambridge, 1968, pp. 13-14, figuras 11, 12 y 13). No obstante, tanto la existencia real de la *katagogía* como su relación con dichas

A pesar del talante festivo que engloba el día de las *Chóes*, se consideraba que éste era un día funesto. El porqué se vinculó este aspecto sombrío de las *Chóes* a Dioniso continúa siendo una cuestión discutida¹²⁶. En cualquier caso, durante las *Chóes*, en la creencia de que las almas de los muertos volvían del más allá, se recogía espinos blancos y se embadurnaban las puertas con pez por sus virtudes apotropaicas¹²⁷.

Con respecto al tercer día, el de las *Chútroi*, el evento fundamental consistía en la mezcla de distintas semillas (*panspermía*) en unas marmitas de barro (o *chútroi*) que se ofrecían en sacrificio a Hermes Infernal, conductor de las almas.

Después de las Antesterias y en lo que aproximadamente se correspondería con nuestros meses de Marzo y Abril (durante el mes *Elaphēboliōn* para los antiguos griegos), se celebraban en Atenas las Dionisias Urbanas o Grandes Dionisias¹²⁸. Cada año, en torno al día nueve, tenía lugar una procesión denominada *Eisagogē* que conmemoraba la introducción original del dios desde *Eleutheraí*, Beocia, al Ática. Este ritual preludiaba la celebración pública oficial que comenzaba al día siguiente con la realización de una procesión (*pompē*) en la que participaban todos los estratos sociales de la ciudad¹²⁹. Durante esta procesión los celebrantes entonaban himnos y realizaban danzas ante las capillas que había en el camino y el desfile terminaba con una fiesta sacrificial en el santuario de Dioniso *Eleuthereús*. Asimismo, parece ser que, en esa misma tarde y hasta la noche, se realizaban competiciones de ditirambos.

imágenes es discutida. Al respecto, véase A. Pickard-Cambridge, 1968, pp. 11-12, J.I. González, 2009, pp. 138-140 y R. Hamilton, 1992, pp. 57-58, quien considera, además, que el examen de los testimonios antiguos tampoco permite sostener que en ese día tuvieran lugar el matrimonio sagrado (p. 53).

¹²⁶ Para autores como H. Jeanmaire, 1951, p. 56 y W. Burkert, 2007, pp. 319-323, este hecho es una manifestación de la naturaleza de Dioniso como señor de los muertos. Sin embargo, esta asociación ha sido discutida desde mediados del siglo XX. A. Pickard-Cambridge, 1968, p. 13, considera que el talante maligno del día de las *Chóes* se debe a que las *Chútroi* -el tercer día de la celebración- comenzarían, en sentido religioso, al atardecer de las *Chóes*, solapándose así, el festivo ritual dionisiaco con el culto a Hermes ctónico, a quien se dedica el tercer día de esta festividad. Igualmente, R. Hamilton, 1992, p. 44, propone que el carácter nefasto del día de las *Chóes* no está relacionado con Dioniso sino con la propiciación de Hermes ctónico al día siguiente, en las *Chúthrois*. Como veremos, el modo de entender el talante general de las Antesterias (predominantemente festivo, según algunos autores, o esencialmente funesto, según otros) así como la relación de Dioniso con la venida de los muertos durante este festival son argumentos importantes a la hora de establecer el carácter *infernal* de Dioniso. Al respecto véase *infra*, capítulo 4, pp. 279-293, donde tratamos esta cuestión en extenso.

¹²⁷ Cabe destacar, finalmente, que en este mismo día había también un desfile de carrozas desde el que sus ocupantes se burlaban obscenamente del público y otro ritual, el del columpio (*aiōra*), del que se desconoce el día de su celebración así como su finalidad. Un compendio de las posibles interpretaciones de este último se encuentra en J.I. González, 2009, p. 121.

¹²⁸ Seguimos la descripción del ritual presente en E. Csapo y A.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, 1995, en concreto en pp. 105-108. Véase igualmente, J.I. González, 2009, pp. 122-124.

¹²⁹ Una descripción detallada de los participantes en la procesión se encuentra en A. Pickard-Cambridge, 1968, pp. 61-62.

En los tres o cuatro últimos días del festival (entre los días once a catorce del mes *Elaphēboliōn*) tenían lugar las competiciones dramáticas. Aunque se discute el número de días dedicados a ellas y el orden en que tenían lugar, se puede proponer que, durante tres días, se representaban, por la mañana, tres tragedias y un drama satírico y, por la tarde, una comedia¹³⁰. Las representaciones dramáticas eran precedidas por distintos rituales que, tal como ha señalado Goldhill, estaban destinados a afianzar la ideología de la ciudad¹³¹.

Como se puede observar, las mujeres atenienses no desempeñaron un papel preeminente en la celebración de las Grandes Dionisias. Su asistencia a las representaciones teatrales es, por lo demás, discutida¹³². Quienes sí ostentaron un lugar destacado en las Dionisias Urbanas fueron las heroínas trágicas, personajes representados por hombres ante los ojos de la ciudad que sin embargo ocuparon, en su condición ficticia de féminas, el espacio teatral.

Cabe destacar, finalmente, que el calendario sacrificial del demo ático de Erchia correspondiente al siglo IV a.C., recoge la costumbre de realizar, en el mes *Elaphēboliōn*, sacrificios diferenciados de cabrito a Sémele y a Dioniso. Los cabritos eran inmolados ritualmente por la sacerdotisa (de Sémele o de Dioniso), quien recibía la piel de los mismos. La carne de los animales debía ser entregada a las mujeres para consumirla *in situ* pero se descarta que éste sea un posible caso de menadismo ritual¹³³.

Así pues, con respecto a los rituales atenienses celebrados en honor de Dioniso, más allá del destacado papel que jugaron los personajes femeninos en el escenario ático, debemos concluir que las mujeres sólo desempeñaron puestos de preeminencia en las celebraciones dionisiacas de Atenas en el segundo día de las Antesterias, en los sacrificios realizados en honor a Dioniso en el demo de Érchia (siglo IV a.C.) y, dudosamente, durante las Leneas.

1.3. 3. 2. Los misterios dionisiacos.

Otra esfera del culto dionisiaco en la que participaban las mujeres y que actualmente es bien conocida es el aspecto misterioso de la religión de Dioniso. Los

¹³⁰ Véase al respecto, E. Csapo y A.J. Slater, 1995, p. 107.

¹³¹ 1990.

¹³² Niega la presencia de las mujeres en el teatro, entre otros, A. Henrichs, 1982, p. 142: «el escenario dionisiaco permaneció tan inaccesible para las mujeres como el vino». A favor, A. Iriarte, 1996, pp. 23-25.

¹³³ Al respecto, véase A. Henrichs, 1982, p. 144.

testimonios arqueológicos y epigráficos para el siglo V a.C no se corresponden en este caso con Atenas sino que trazan un mapa que dibuja los confines del mundo heleno: la Magna Grecia, Tesalia y Creta. A pesar de que la existencia de misterios dionisiacos no puede ser documentada con seguridad para esta época ni en otras partes de la Grecia continental ni el Ática y aunque tampoco se puede definir con exactitud el modo en que los conceptos y la ideología de los misterios influyeron en la religión dionisiaca en estos lugares¹³⁴, en las últimas décadas han cobrado importancia las lecturas que integran en su análisis de *Bacantes* este aspecto del culto de Dioniso¹³⁵.

Aunque durante bastante tiempo se discutió la antigüedad de los misterios dionisiacos, los hallazgos arqueológicos encontrados en Tesalia, la Magna Grecia y Creta han permitido establecer con seguridad que desde finales del siglo V a.C. existieron misterios báquicos que ofrecían a los iniciados la promesa de una vida bienaventurada en el más allá¹³⁶.

Los testimonios arqueológicos están constituidos por un conjunto de láminas doradas y tablillas de hueso¹³⁷ que se enterraban con el difunto y que le ofrecían una serie de instrucciones, a modo de recordatorio, en su viaje al mundo de los muertos. Estos documentos ofrecen dos motivos temáticos fundamentales que provocaron que las tablillas fuesen agrupadas, tradicionalmente, en dos grupos diferenciados¹³⁸. En uno de los grupos aparece Perséfone como soberana del más allá y árbitro, por lo tanto, del destino del alma del difunto. Ante ella, el iniciado refiere las purificaciones que le granjearán un estatus semi-divino o heroico en la otra vida. El otro grupo se caracteriza porque en él se describe el paisaje del Hades: un ciprés blanco, una fuente, el agua fría del estanque de la Memoria y un camino especial para aquellos que son *mústai* y *bákkhoi*¹³⁹.

Durante la época helenística y hasta el período imperial romano, los misterios de Dioniso continuaron siendo una práctica religiosa habitual. La evidencia epigráfica para

¹³⁴ H.S. Versnel, "Heis Dionysos. The Tragic Paradox of the *Bacchae*" en *Inconsistencies in Greek and Roman Religion. Ter Unus: Isis, Dionysos, Hermes*, Leiden, 1990, p. 155.

¹³⁵ Para esta cuestión, véase *infra*, capítulo 2, pp. 153-155 y capítulo 4, pp. 289-290.

¹³⁶ Al respecto, véase F. Graf, 1993, pp. 239-258 y S. Guettel, "Voices from beyond the Grave: Dionysus and the Dead" en T. Carpenter y C. Faraone, 1993, pp. 277-295 (en concreto en pp. 275-279).

¹³⁷ Las tablillas de hueso fueron encontradas en Olbia y son, junto con un espejo inscrito en bronce encontrado en el mismo lugar, los yacimientos arqueológicos más antiguos. Al respecto véase, S. Guettel, 1993, p. 277.

¹³⁸ Ahora bien, puesto que en los hallazgos más recientes de Pelinna (Tesalia) estas características aparecen combinadas y, puesto que en ellas se menciona al dios báquico, se ha propuesto que todas estas tablillas fueron originadas entre grupos de fieles iniciados en el culto de Dioniso y que tenían creencias comunes en el más allá. Sobre esta cuestión, véase F. Graf, 1993.

¹³⁹ S. Guettel, 1993, p. 276.

estos períodos recoge las regulaciones de las asociaciones privadas, el reconocimiento de las actividades especiales y la donación de los miembros adinerados, pero en ellas no se revelan las creencias secretas de quienes practicaban los misterios¹⁴⁰. Tal como ha señalado Guettel, en esta época las inscripciones sepulcrales con temas dionisiacos están ya altamente estereotipadas y, a diferencia de los testimonios más tempranos, en ellas ya no se hace mención a un futuro “optimista” del alma en el más allá¹⁴¹.

Puesto que los misterios dionisiacos eran secretos, se desconoce en qué consistían exactamente. Ahora bien, gracias a la información referida en las escasas fuentes antiguas en las que se alude a ellos¹⁴², se puede establecer que la ceremonia de iniciación debía consistir en la muerte y el renacimiento rituales del acólito a su nueva vida de iniciado¹⁴³.

Algunos autores consideran que las palabras de las mujeres lidias en la párodo de *Bacantes* aluden a esta ceremonia de iniciación y que el episodio del travestismo de Penteo refleja un ritual de iniciación en los misterios. Por otra parte, también hay quienes interpretan que las escenas idílicas de las tebanas en el Citerón aluden a la bienaventuranza post-mortem ofrecida por los misterios dionisiacos¹⁴⁴. En próximos capítulos iremos evocando con más precisión estas tesis al hilo de la nuestra.

1.3. 3. 3. Agrionias y Agrianias.

Distintos testimonios de época tardía notifican la existencia en Argos y en Beocia de dos rituales dionisiacos en cuyo centro se encontraban las mujeres: las Agrionias beocias y las Agrianias o Agrania argivas¹⁴⁵.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 279. Para los misterios dionisiacos en época helenística véase la perspectiva del especialista en el tema W. Burkert, “Bacchic *Teletai* in the Hellenistic Age” en T. Carpenter y C. Faraone, 1993, pp. 259-275.

¹⁴¹ 1993, p. 294.

¹⁴² Las fuentes literarias antiguas han sido recogidas y analizadas por J.I. González, 2009, pp. 170-173 y 180-181 en relación con *Bacantes*.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 172.

¹⁴⁴ Para las lecturas que ven en la párodo de *Bacantes* alusiones a una ceremonia de iniciación mística, véase *infra*, capítulo 2, p. 46. El análisis desde esta perspectiva del travestismo de Penteo está recogido en el capítulo 4, pp. 269-270. Para los momentos pacíficos de las tebanas en el Citerón, véase *infra*, capítulo 2, p. 154.

¹⁴⁵ Así lo recoge K. Kerényi, 1998, p. 135. La distinción es relevante. Mientras que W. Otto, 2006, p. 89, considera que las Agrianias y las Agrionias son el nombre de una misma fiesta, G. Casadio, *Storia del culto di Dioniso in Argolide*, Roma, 1994, p. 86, n. 57, interpreta que los dos términos aluden a fiestas distintas. Según este autor, las Agrianias o Agrania tendrían lugar en Argos, la Argólida y Tebas mientras que en el resto de Beocia se llevaría a cabo otra celebración denominada Agrionias. Para la etimología de ambos términos véase, *ibid.* Seguimos en nuestra exposición la distinción terminológica de K. Kerényi y G. Casadio.

El ritual de las Agriania argivas está en relación con el mito de las hijas de Preto, rey de Tirinto (o de Argos según las distintas versiones)¹⁴⁶. Las fuentes literarias ofrecen diversas lecturas de la historia pero todas presentan a las prêtides enloquecidas bien a causa de Hera o bien a causa de Dioniso¹⁴⁷. Enajenadas, las jóvenes se creyeron metamorfoseadas en becerras y huyeron al campo, donde llevaron una vida errante. El adivino Melampo junto con el resto de jóvenes de Argos acudieron a buscarlas a los montes y en la persecución murió Ifinoe (las otras dos hermanas fueron purificadas gracias a unas hierbas que les entregó Melampo). Según Hesiquio, las Agriania era la fiesta de Argos dedicada a una de las hijas de Preto (se entiende que a Ifinoe) y constituía un festival de los muertos entre los argivos¹⁴⁸. Según el lexicógrafo, en Tebas, sin embargo, las ceremonias consistían en competiciones de tipo musical¹⁴⁹.

Las Agrionias beocias son un ritual un poco mejor conocido que el anterior. En este caso, la celebración se vincula al mito de las hijas de Minias, rey de Orcómeno, quienes, enloquecidas por Dioniso por no rendirle culto, desgarraron a Hípaso, hijo de una de ellas, al confundirlo en su locura con un cervato. Así pues, en Orcómeno, con ocasión de la fiesta que tenía lugar todos los años, el sacerdote de Dioniso conducía una cacería en persecución de las mujeres que representaban a las descendientes de las Miniades de otros tiempos, estándole permitido matar a aquélla que alcanzase en su carrera¹⁵⁰. Asimismo, Plutarco da noticia de que las mujeres beocias desgarraban y mordían las hojas de la hiedra para alcanzar una exaltación artificial a través de dicha planta, y que las mujeres de Queronea simulaban buscar a Dioniso para, a continuación, renunciar a la búsqueda diciendo que el dios se había refugiado junto a las Musas¹⁵¹.

1.3. 3. 4. El menadismo. Rito y representación dramática.

Como hemos señalado al inicio de este apartado, el aspecto del culto dionisiaco reservado exclusivamente a las mujeres es el menadismo. Aunque la evidencia para la reconstrucción de este aspecto de la religión dionisiaca es escasa, se puede establecer

¹⁴⁶ P. Grimal, 1994, s.v. *Prétides*.

¹⁴⁷ Los distintos testimonios literarios han sido recogidos sistemáticamente por G. Casadio, 1994, pp. 52-69. Este autor propone que la historia del enloquecimiento de las Prétides por Hera pasó, con el tiempo, a identificarse con otra distinta a ésta y específicamente dionisiaca que sería la del enloquecimiento del conjunto de las mujeres de Argos por Dioniso. Al respecto, véase *ibid.*, pp. 59-60.

¹⁴⁸ Citado por G. Casadio, 1994, p. 84.

¹⁴⁹ Citado por *ibid.* y J.I. González, 2009, p. 128.

¹⁵⁰ Plutarco, *Cuestiones griegas*, 38, recogido por L. Bruit, 2003, p. 418.

¹⁵¹ Plutarco, *Cuestiones romanas*, 112 y *Charlas de Sobremesa*, 8. Los testimonios de Plutarco relativos a las Agrionias beocias han sido recogidos e interpretados exhaustivamente por G. Casadio, 1994, pp. 87-99.

que el menadismo ritual consistía básicamente en que, en algunos lugares de Grecia, un grupo de mujeres abandonaban cada dos años su hogar y su ciudad durante días del invierno y se retiraban al monte (*oreibasía*) a rendir, en grupos llamados *thíasoi*, culto (*órgia*) nocturno a Dioniso¹⁵². Los testimonios que sirven para reconstruir el menadismo ritual son, además de escasos, de época tardía y aluden a distintas zonas de Grecia.

En época helenística las fuentes epigráficas dan cuenta de la existencia de rituales menádicos en las ciudades jonias de Mileto y Magnesia y de ellas se deriva también la existencia de este tipo de rituales en Tebas. Una lápida funeraria de una mujer de Mileto de los siglos III y II a.C. describe a la difunta como una sacerdotisa encargada de dos funciones distintas: conducir la *oreibasía* femenina bianual y presidir las procesiones anuales de toda la ciudad en que se portaban objetos sagrados (*órgia* o *hierá*)¹⁵³. Otra inscripción de Mileto más temprana testimonia, de nuevo, la existencia de una sacerdotisa báquica encargada de liderar un *thíasos* público que aparece detalladamente opuesto a las congregaciones privadas de la misma índole. Parece que los tíasos privados fueron numerosos y que existieron con bastante anterioridad a las asociaciones públicas. Según esta inscripción, en Mileto, cada mujer podía formar su propio tíaso y enrolar en él a otras mujeres siempre que éstas pagasen a la sacerdotisa oficial la tasa prescrita cada año alterno. Las mujeres que desearan formar parte de estos tíasos debían, además, superar ciertos ritos iniciáticos que, sin embargo, no aparecen descritos en las inscripciones¹⁵⁴.

En lo que respecta a Magnesia, una inscripción del siglo III a.C. cita un oráculo délfico en que se manda a los magnesios construir un templo en honor a Dioniso e importar tres ménades desde Tebas¹⁵⁵. De esta noticia se deduce que el menadismo seguía vigente en Tebas en esta época, hasta el punto de que la ciudad podía permitirse exportar ménades que se suponían descendientes de Ino¹⁵⁶. Las tres ménades que aparecen en la inscripción fueron, en efecto, llevadas a Magnesia, murieron en dicha ciudad y se las enterró con cargo público¹⁵⁷.

¹⁵² Así define el menadismo ritual J.I. González, 2009, pp. 142-143.

¹⁵³ El texto se encuentra recogido y analizado en A. Henrichs, "Greek Maenadism from Olimpias to Messalina", *HSPH*, 82, 1978, pp. 121-160, en concreto en pp. 148-149.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 149.

¹⁵⁵ A. Henrichs, 1978. Estudia la datación y la historicidad del contenido en pp. 123-137.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 136.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 130.

Sobre las prácticas menádicas en época helenística también ofrece testimonio, aunque vago, el historiador griego Diodoro Sículo (siglo I a.C.)¹⁵⁸. El autor de la *Biblioteca* da cuenta de que en distintas ciudades griegas se realizaban ritos bienales menádicos en los que participaban las chicas y también las mujeres casadas. Asimismo, Diodoro describe como rasgos característicos de estas prácticas rituales el porte del tirso (*thursophoreîn*), los sacrificios dionisiacos (*thusiázēin*) y la realización de ritos báquicos en general (*bakkheúein*).

Para la época imperial (siglos I y II d.C) Plutarco y Pausanias testimonian la existencia en Delfos de un colegio organizado de mujeres que recibían el nombre de *thuiádes* y a cuyo mando estaba una *árchegos* (cargo que, según el testimonio de Plutarco, desempeñaba su amiga Clea)¹⁵⁹. El elemento esencial de la actividad ritual de este colegio consistía en la ejecución de danzas nocturnas e invernales en el monte Parnaso en honor a Dioniso. A él se unían delegaciones de otras ciudades, entre ellas, del Ática ya que, tal como testimonia Pausanias, en Atenas existían *thuíades* que acudían al Parnaso a realizar *órgia* en honor a Dioniso junto a las mujeres de Delfos y que realizaban coros en su largo camino desde Atenas¹⁶⁰.

También Plutarco da noticia de un grupo de dieciséis mujeres encargadas de rendir culto en honor a Dioniso en la Élide¹⁶¹. En esta región, cercana a Olimpia, existía un colegio encargado de tejer un peplo para Hera, entre cuyas funciones figuraba la organización de un coro de mujeres destinado a Dioniso, llamado coro de Fiscoa, por el nombre de la amante de Dioniso en Élide y fundadora del culto del dios en esta parte del Peloponeso. Este coro se formaba, sin duda, con ocasión de los *Thuía*, las grandes fiestas dionisiacas de los eleos¹⁶². Tal como manifiesta Plutarco, este grupo de mujeres invocaba la epifanía del dios en los siguientes términos: «Noble toro, ven, señor

¹⁵⁸ *Biblioteca*, IV, 3, 2-3. El pasaje ha sido recogido y analizado por A. Henrichs, 1978, pp. 144 -147. Véase también, J.I. González, 2009, p. 144.

¹⁵⁹ Los testimonios de Plutarco y Pausanias han sido recogidos y analizados sistemáticamente por M. Villanueva-Puig, “À propos des thyiades de Delphes”, *L’association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l’École française de Rome*. Roma, 24 - 25 de Mayo de 1984, París, 1986, pp. 31-51. Un análisis más breve de los textos en su versión castellana se encuentra en J.I. González, 2009, pp. 144-147. A. Henrichs, 1978, p. 152, considera que la existencia de esta “institución” podría retrotraerse hasta la mitad del siglo V a.C y que habría continuado hasta el siglo II d.C., época en que Pausanias vio a las *thuiádes* de Atenas.

¹⁶⁰ Pausanias, X, 4, 3, recogido por J.I. González, 2009, p. 147.

¹⁶¹ Recogen el testimonio A. Henrichs, 1982, p. 220, n. 57, H.S. Versnel, 1990, pp. 138-139 y L. Bruit, 2003, 420-421.

¹⁶² Es precisamente la denominación de *Thuía* lo que hace que la mayoría de los intérpretes consideren que este ritual era de naturaleza menádica. Así lo hacen A. Henrichs, 1982, p. 56, n. 57 y H.V. Versnel, 1990, pp. 138-139.

Dioniso, al templo puro de los eleos, ven con las Cárites saltando con pezuña taurina»¹⁶³.

En lo que respecta al Ática, a pesar de que existen distintos testimonios que reflejan la existencia de rituales dionisiacos en los que tomaban parte las mujeres, no se puede afirmar con seguridad que hayan existido rituales menádicos propiamente dichos ni en época tardía ni en ninguna otra¹⁶⁴: «En Atenas, no se sabe si las ménades participaban en los rituales dionisiacos y, si lo hacían, cuáles de estos rituales eran menádicos y cuales no»¹⁶⁵.

En cuanto al calendario sacrificial del demo de Erchia evocado con anterioridad, éste testimonia la realización de sacrificios de cabrito a Sémele y a Dioniso en el día 16 del mes *Elaphēboliōn* por parte de la sacerdotisa del dios. No obstante, se considera improbable que éste fuese un caso de menadismo ritual¹⁶⁶.

Asimismo, se ha propuesto que las imágenes de las Leneas representen un ritual de naturaleza menádica¹⁶⁷. No obstante, como se ha señalado más arriba, se desconoce exactamente cuál es el contenido al que refieren estas imágenes y, por lo tanto, es arriesgado derivar conclusiones históricas a partir del análisis de éstas¹⁶⁸. De igual manera, el testimonio de Aristófanes (*Lisistrata*, 1) en que se nombra un «templo de Baco» (*bakkheion*) y la presencia de las catorce *gerarai* en las Antesterias, corroboran la participación femenina en rituales dionisiacos de distinta índole pero no la existencia de rituales menádicos en el Ática. Tal como señala Henrichs: «a pesar de que las mujeres de Dioniso existieron a finales del siglo V a.C. en Atenas, el menadismo ritual propiamente dicho no fue, aparentemente, practicado en el Ática. Las mujeres atenienses fueron a Delfos a celebrar los ritos menádicos en el monte Parnaso»¹⁶⁹.

¹⁶³ Plutarco, *Cuestiones griegas*, 299a, citado por L. Bruit, 2003, p. 421 y H.V. Versnel, 1990, p. 139.

¹⁶⁴ A. Henrichs, 1982, p. 153 y n. 148. En contra H.S. Versnel, 1990, pp. 146-149 quien considera que sí se puede defender «que Atenas conoció formas de menadismo comparables con otros lugares» (p. 149). Para ello interpreta que las Leneas sí representan algún tipo de ritual menádico y también toma por tal la referencia presente en Aristófanes, *Lisistrata*, 1, a un culto báquico cuya naturaleza, sin embargo, no es descrita por el cómico.

¹⁶⁵ A. Henrichs, 1978, p. 154.

¹⁶⁶ A. Henrichs, 1982, p. 144.

¹⁶⁷ Así lo interpreta H.S. Versnel, 1990, p. 146. No obstante, unas páginas más abajo el mismo autor concluye: «no se puede obtener una certeza absoluta» (p. 149).

¹⁶⁸ A. Henrichs, 1978, pp. 154-155. No obstante, A. Henrichs, 1978, p. 155 admite que el nombre *Lēnaia* pudiese ser una huella de tiempos antiguos en los que sí había ménades en el Ática.

¹⁶⁹ A. Henrichs, 1982, p. 144.

Por otra parte, la existencia de rituales menádicos en el conjunto de Grecia con anterioridad a la época helenística tampoco está explícitamente atestiguada en ninguna fuente antigua. Aunque se acepta comúnmente que la existencia de éstos puede ser inferida de los elementos rituales en el mito menádico, los especialistas en menadismo advierten a la hora de aventurar otras conclusiones más allá de esta básica inferencia¹⁷⁰.

Frente a las tres características básicas que, como venimos viendo, caracterizan al menadismo ritual, esto es, su periodicidad bienal, su delimitación geográfica (confinado a la práctica de Beocia, Delfos, las ciudades jonias de Asia Menor y algunas áreas del Peloponeso) y finalmente, la organización de las ménades en grupos locales de miembros limitados¹⁷¹, el menadismo mítico se presenta como una experiencia mucho más “exótica” que su contrapartida ritual.

Según el rico testimonio dramático que constituyen, en este sentido, las *Bacantes* de Eurípides, las ménades míticas, dominadas por el efecto de la *manía* dionisiaca, abandonan sus hogares en masa y acuden al monte a rendir culto a Dioniso. Allí, en estrecha unión con la naturaleza, son inmunes al fuego y a las lanzas, y tienen la portentosa capacidad de transformar su entorno produciendo, espontáneamente, fuentes de vino, leche y miel. Las ménades míticas muestran, además, una fuerza extraordinaria que les permite desgarrar animales salvajes sólo con la fuerza de sus manos (*sparagmós*) y, con absoluta ferocidad, devorar la carne fresca de sus víctimas (*ōmophagía*). Aunque todas estas características portentosas y violentas constituyen rasgos indisociables de la imagen de la ménade mítica, su existencia en el plano del ritual ha sido, en la mayoría de los casos, desmentida¹⁷².

En el caso que nos ocupa, nuestro interés reside, precisamente, en analizar la caracterización no sólo mítica sino específicamente dramática de las mujeres vinculadas

¹⁷⁰ A. Henrichs, 1978, p. 152. La relación entre el ritual y el mito menádico es una cuestión sumamente compleja que ha sido objeto de discusión de los investigadores desde el temprano siglo XX. Al respecto, véase A. Henrichs, 1978 (especialmente pp. 121-123) y 1982, en concreto, p. 143, n. 53 y pp. 144-145.

¹⁷¹ A. Henrichs, 1982, p. 143.

¹⁷² Según el testimonio de Plutarco (*Hechos virtuosos de mujeres*, 249e) las *thuíades* de Delfos, exhaustas, se quedaron dormidas en la plaza de la vecina ciudad de Anfisa, de la que Delfos era enemiga política. Las mujeres de Anfisa protegieron a las *thuíades*, las cuidaron, las dieron alimento y convencieron a los hombres para que las acompañaran a las fronteras escoltadas con seguridad. A. Henrichs, 1982, pp. 143-144, deriva de este testimonio no sólo el que las ménades, en efecto, se cansaban en la celebración de los rituales dionisiacos sino que, además, parecen haber disfrutado de cierta protección pública. Sobre las prácticas rituales del *sparagmós* y la *ōmofagia*, véase A. Henrichs, 1978, p. 148 («nada en la evidencia disponible sugiere que la ménade histórica realizase el *sparagmós* y la *ōmophagía*»), 149-152 (para la *ōmophagía* en concreto) y 1982, pp. 159-160. Ofrece un actualizado resumen sobre el estado de la cuestión, J.I. González, 2009, pp. 154-161.

a Dioniso en las *Bacantes* de Eurípides: el grupo de bacantes lidias (y coro de la tragedia) y el de mujeres tebanas. De los rasgos del culto dionisiaco que venimos señalando, el menadismo es el aspecto que comparten estas dos colectividades en *Bacantes* y el que, además, tiene mayor relevancia en esta tragedia. No obstante, como señalábamos más arriba, también el vino y los misterios dionisiacos se vinculan de distinta forma con cada uno de estos grupos.

En la representación euripídea del mito de llegada de Dioniso la diferencia básica entre el grupo de mujeres lidias y el grupo de mujeres tebanas es que, mientras las primeras constituyen el séquito fiel del dios, las mujeres de Tebas han sido enloquecidas por no reconocer la divinidad de Dioniso.

Esta diferencia se establece al inicio de *Bacantes*, cuando, en el prólogo, Dioniso describe el motivo de su llegada desde Asia a Tebas: hacer que la ciudad lo reconozca como hijo de Zeus e instaure sus cultos. Para ello, Dioniso ha enloquecido a las hermanas de su madre Sêmele, quienes, según anuncia el propio dios, se encuentran en el monte con el juicio extraviado (33-34):

Por eso ahora las he aguijoneado fuera de sus casas a golpes de delirio (ὄϊστρησ' ἔγω μανίαις), y habitan en el monte en pleno desvarío (παράκοποι φρενῶν).

No obstante, Dioniso no sólo ha enloquecido a las mujeres de la casa real de Tebas sino que, frenéticas, ha empujado al conjunto de las tebanas fuera de sus casas (35-36):

Y a toda la estirpe femenina de los Cadmeos, a todas las mujeres, las saqué enloquecidas de sus hogares (ἐξέμηνα δωμάτων).

Ahora bien, una vez que Dioniso ha expuesto la situación de las mujeres de la ciudad de Tebas y el motivo de su llegada, se dirige, en los versos finales del prólogo (55-57), a las bacantes lidias, que forman el coro de la tragedia y que constituyen la cofradía del dios (el coro -hay que imaginar- está fuera de la escena dispuesto a aparecer ante el público respondiendo a la llamada de Dioniso):

Pero, eh vosotras que abandonasteis el Tmolo, baluarte de Lidia, mujeres que formáis mi tíaso, a las que he traído de entre los bárbaros como compañeras de reposo (παρέδρους) y de andanza (ξυνεμπόρους).

En este punto se establece la distinción crucial entre el grupo de mujeres tebanas y el coro de mujeres lidias que hemos señalado anteriormente: mientras las primeras han sido enloquecidas como castigo por parte del dios, las segundas constituyen su séquito fiel. Además, las mujeres de Tebas se van a mantener a lo largo de toda la obra en el Citerón y sólo se tendrán noticias de ellas a través de los distintos mensajeros, mientras que el coro de mujeres lidias es el que permanece en escena ante los ojos del espectador.

Así pues, desarrollaremos en primer lugar el análisis de este último grupo -el de mujeres lidias-, para contrastarlo, a continuación, con la experiencia de las tebanas en el Citerón y poder observar así sus similitudes y diferencias.

CAPÍTULO 2
DIONISO Y LAS MUJERES LIDIAS. LA FELICIDAD
DIONISIACA

2. Dioniso y las mujeres lidias. La felicidad dionisiaca.

2. 1. La iniciación.

El primero de los rasgos -y quizá el más relevante a la hora de estudiar las diferencias existentes entre las bacantes lidias y las ménades tebanas- es que las primeras, es decir, las “compañeras” de Dioniso, están iniciadas en el culto de esta divinidad. En la párodo de *Bacantes* las mujeres lidias cantan la felicidad del iniciado en el dionisismo del siguiente modo (73-82)¹:

Dichoso (μάκαρ) aquel, y bienaventurado (εὐδαίμων),
que sabe la divina iniciación (τελετὰς θεῶν εἰδώς)
y vive su vida purificado (βιοτὰν ἁγιστεύει) 75
y cofrade de todo corazón (θιασεύεται ψυχάν)
por las montañas (ἐν ὄρεσσι) danza en honor a Baco (βακχεύων)²,
con las prescritas purificaciones (ὁσίοις καθαρμοῖσιν)
y de Cíbele, gran madre, rituales
celebra y en su mano el tirso tiene 80
y por corona la hiedra le vale
y de Dioniso criado es por siempre (Διόνυσον θεραπεύει).

Este tipo de “alabanza” es lo que se denomina un *makarismós* o canto de felicitación que se le da en las religiones místicas al nuevo iniciado³. En este caso, la beatitud de los iniciados en el dionisismo (entre los que se encontrarían las mujeres lidias) es designada mediante los términos *mákar* y *eudaímōn* (73). Aunque ambos términos se refieren a la dicha concedida al que conoce las iniciaciones de Dioniso, no son sinónimos.

¹ Un *makarismós* de este tipo es entonado también en Eurípides, *Cíclope*, 495-511, por los sátiros.

² La traducción de *bakkheúō* es una cuestión compleja y discutida y que atañe a la también debatida cuestión de la identificación de los fieles de Dioniso con esta divinidad. Sobre este último aspecto tratamos en extenso en el capítulo 3, pp. 166-172. Para la interpretación de *bakkheúō* y sus derivados, véase *infra*, capítulo 3, pp. 202-204 (para las formas *bakkheúō* y *anabakkheúō*) y capítulo 3, p. 164, n. 9 (para *katabakkhiómai*). Seguimos en nuestro texto las lecturas que mantienen el significado técnico del verbo traducéndolo como «celebrar ritos báquicos» o «realizar danzas rituales en honor a Baco» entre las que podemos subrayar las traducciones de A. Tovar, *Eurípides. Tragedias. vol. II. Las Bacantes. Hecuba*, Barcelona, 1960, p. 35 y R. Seaford, *Eurípides. Bacchae*, Warminster, 1996, p. 73.

³ J. Roux, *Eurípide. Les Bacchantes. vol. II*, París, 1972, p. 268 (en este mismo sentido, véase R. Seaford, 1996, p. 157). Basándose en el estudio del metro de este pasaje Roux afirma que «Eurípides quiere darle a este canto un indiscutible carácter religioso» (p. 268). Para un análisis en profundidad de éste aspecto, véase A.J. Festugière, “La signification religieuse de la Parodos des *Bacchantes*”, *Eranos*, 54, 1956, pp. 72-86.

La palabra *mákar* designa la felicidad de los dioses, significa «feliz como los dioses»⁴. En la *Ilíada* y prácticamente en toda la obra de Homero, el adjetivo *mákar* constituye el epíteto de los dioses⁵. Si éstos son en un sentido exclusivo, absoluto y propio, «los inmortales» (*hoi athánatoi*), ellos mismos son, «los felices» (*hoi mákares*). Así aparecen descritos por ejemplo en *Ilíada* I, 339:

Sean ambos testigos ante los felices dioses (πρός τε θεῶν μακάρων) y ante los mortales hombres (πρός τε θνητῶν ἀνθρώπων).

Asimismo, en *Odisea* VI, 41-47, aparece una descripción de en qué puede consistir esta felicidad característica de los dioses:

Dijo así y al Olimpo marchó la ojizarca Atenea,
donde dicen se halla la eterna mansión de los dioses
que no agitan los vientos, ni mojan las lluvias ni alcanza
las nevadas jamás, porque todo es un éter sereno
que sin nieblas se expande bañado de cándida lumbre.
Allí gozan sin pausa los dioses felices (μάκαρες θεοὶ);

Esta noción de felicidad característica de los dioses y que consistiría en llevar una vida ajena a las penalidades y preocupaciones de la vida, se aplica en algunas ocasiones a los humanos. Este uso puede hacer referencia también a la vida de los ricos (ajenos, como los dioses, a las inquietudes y angustias de cada día), o a los muertos, liberados ya del pesar de la existencia⁶. De hecho, Xavier Ríu ha enfatizado que *mákar* es atribuido comúnmente no sólo a los dioses sino a los muertos y a los héroes «cuyo estatus está unas veces cerca de los primeros y otras de los segundos pero que, en cualquier caso, son poderes ctónicos»⁷. En este sentido, es relevante subrayar que en *Alcestris* se invoca a la heroína homónima como *mákaira*, *daímōn* y *pótnia* por haber muerto voluntariamente en lugar de su marido y que en los *Coéforos*, los dioses subterráneos y los muertos son calificados como *mákares khthónoi*⁸.

⁴ J. Roux, 1972, p. 268.

⁵ E. Brotóns, «La felicidad y lo divino en el mundo clásico», *Helmántica*, 2003, pp. 295-338.

⁶ *Ibid.*

⁷ X. Ríu, *Dionysism and Comedy*, Lanham, 1999, p. 95. W. Burkert, *Religión griega arcaica y clásica* (1977). Trad. esp.: 2007, p. 277, señala: «El culto de los héroes, como el de los muertos, se concibe como correlato ctónico del culto de los dioses». Sobre los héroes, véase *ibid.*, pp. 274-281.

⁸ Eurípides, *Alcestris*, 1002-1004 y Esquilo, *Coéforos*, 476. Para otros testimonios que constatan el empleo de *mákar* atribuido a los muertos, véase X. Ríu, 1999, p. 94, n. 18. La relación de *mákar* con las potencias

Por su parte el término *eudaímōn* aparece por primera vez en Hesíodo para describir al que es feliz porque ha recibido un beneficio, precisamente a causa del favor y de la gracia de un dios, un pequeño genio (*daímōn*), bueno (*eu*) y protector⁹.

McDonald¹⁰ ha establecido una diferenciación importante entre la *eutukhía* y la *eudaimonía* a la hora de intentar comprender el tipo de felicidad que refiere el término *eudaímōn*. Según esta autora, la *eutukhía* resulta cuando *Túkhē* le otorga a un hombre salud, nobleza y poder y, por lo tanto, una vida en la que puede disfrutar de estas ventajas. No obstante, *Túkhē* puede llevarse cualquier cosa que haya otorgado enviando elementos “malos”. Por este motivo McDonald define *Túkhē* como una fuerza arbitraria que actúa sobre una situación humana.

Frente a esta arbitrariedad de *Túkhē*, esta autora caracteriza a los dioses como emocionales. Tal es el caso de Dioniso en *Bacantes*. Según afirma Tiresias, Dioniso «se regocija (τέρπεται) cuando le honran» (321) y las bacantes lidias sostienen que este dios «se alegra» (χαίρει) con las fiestas y «ama» (φιλεῖ) la próspera Paz (420) mientras que «odia» (μισεῖ, 424) al hombre que desdeña la vida de felicidad descrita por ellas. Tal como señala esta autora, cuando un *daimōn* es atacado, como lo es en esta obra, puede responder generando emociones negativas en un hombre y volviéndole loco: mientras *Túkhē* destruye una situación humana, un *daimōn* ataca la mente de los hombres. Por este motivo, McDonald define *eudaimonía* como una felicidad interna basada en buenas emociones y que consiste en una correcta relación con un poder divino¹¹.

Ahora bien, según indica el texto de *Bacantes*, los dos tipos de felicidad a los que se refieren *mákar* y *eudaimōn* sólo se conceden a quien «conoce la divina iniciación» (τελετὰς θεῶν εἰδῶς, 74). En este punto, el coro de bacantes lidias delimita la actividad de los fieles de Dioniso -entre los que ellas se encuentran- dentro del marco de los cultos místéricos.

subterráneas y los difuntos, su presencia en *Bacantes* en el *makarismós* de la párodo que venimos estudiando (donde, como veremos en este apartado, parece aludirse a los misterios dionisiacos) y otros datos que este autor analiza en pp. 98-111, le llevan a concluir que la felicidad enunciada en *Bacantes* también tiene que ver con las expectativas post-mortem ofrecidas por los misterios de Dioniso. Abordamos esta cuestión en pp. 147-156.

⁹ E. Brotóns, 2003.

¹⁰ M. McDonald, *Terms for Happiness in Euripides*, Gotinga, 1978, en concreto en pp. 252-253.

¹¹ M. McDonald, 1978, p. 253. Esta noción fue formulada con anterioridad por R.P. Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysus*, Ámsterdam, 1969a, p. 140.

El término *teletē* designa originariamente, según Dodds¹², distintos tipos de ceremonias, pero a partir del siglo V a.C. en adelante se usa especialmente para ritos practicados en los cultos místicos. Por su parte, Seaford¹³ considera que, en un *makarismós*, el término *teletē* hace referencia indudablemente a la iniciación mística. Con este sentido aparece, por ejemplo, en Heródoto (IV, 79): «ardió en deseos de iniciarse en el culto de Dioniso Baqueo (τελεσθῆναι) pero en el momento en el que iba a tener su iniciación (τελετήν) le sucedió un enorme prodigio», o en las *Ranas*: «Yaco, ay, Yaco, estrella lucífera del nocturno rito (νοκτέρου τελετής)»¹⁴. Es importante destacar en este punto que Dioniso llega a Tebas con el propósito de iniciar a esta ciudad en sus cultos, tal como subraya el propio dios en el prólogo de *Bacantes* (39-40):

Que es preciso que esta ciudad aprenda de una vez, incluso si no quiere,
que está sin iniciar en mis bacanales
(ἀτέλεστον οὔσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων).

En este punto cabe preguntarse en qué consistían estas iniciaciones. Festugière¹⁵ plantea la pregunta de si había una iniciación más particular y secreta que posibilitase la participación en los *órgia* o si la iniciación consistía en la propia participación en ellos, o, incluso, si había dos grados, según se participase en los *órgia* o según se estuviese iniciado¹⁶. Tal como señala Henrichs¹⁷, nuestro conocimiento de en qué consistían los rituales menádicos antes de época helenística no puede ser inferido más allá de los elementos que encontramos en el mito. Tomando en cuenta esta consideración, únicamente se puede señalar que en época helenística sí hay constancia de que, al menos en Mileto, la iniciación era una condición para que una mujer pudiese ser admitida en un tíaso¹⁸.

¹² E. Dodds, *Euripides. Bacchae*, Oxford, 1960, p.76.

¹³ 1996, p. 158.

¹⁴ Aristófanes, *Ranas*, 341-343.

¹⁵ *Études de religion grecque et hellénistique*, París, 1972, p. 17.

¹⁶ Para el término *órgia*, véase J.I. González, *Dioniso. El dios del vino y la locura*, Córdoba, 2009 pp. 152-153. Tal como señala este autor, la palabra *órgia* (plural de *órgion*, infrecuente en singular, de la raíz de *ergō*, «hacer»), designaba en origen cualquier acción cultural; luego, su uso se restringió al culto de Dioniso. Tal como testimonia la inscripción de Mileto a la que nos hemos referido en el capítulo anterior, *órgia* también puede referirse a los objetos sagrados que se llevaban en las procesiones. Al respecto, véase capítulo 1, p. 35.

¹⁷ “Greek Maenadism from Olimpias to Messalina”, *HSPH*, 82, 1978, p. 152.

¹⁸ *Ibid.*, p. 149. Este dato proviene de una inscripción milesia de los años 276/5 a.C. recogida en F. Sokolowski, *Lois sacrées de l'Asie Mineure*, París, 1955, n° 48. Sobre los misterios dionisiacos en época helenística, véase M. Nilsson, *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*, Nueva York,

Por su parte el término *eidōs* (τελετὰς θεῶν εἰδῶς, 74) se refiere al tipo de conocimiento que los cultos místicos ofrecían a sus adeptos y del que estaban excluidos los profanos¹⁹. En *Bacantes* (471-474), ante el interés de Penteo por conocer en qué consisten los *órgia* dionisiacos, contesta Dioniso:

P: ¿Y esos cultos (ῥογί) tuyos, qué aspecto tienen?

D: Eso es un secreto, no lo puede saber (εἰδέναι) mortal que no sea bacante.

P: ¿Y que ventajas tienen los que le sacrifican?

D: Tú no lo puedes oír, pero merece la pena saberlo (εἰδέναι).

Junto con el conocimiento de las iniciaciones, el fiel de Dioniso debe, asimismo y tal como enuncian las bacantes lidias, «santificar su vida» (βιοτὰν ἁγιστεύει, 75) y «consagrar su alma en el tíaso» (θιασεύεται ψυχὰν, 76).

Tanto Seaford²⁰ como Roux²¹, coinciden en considerar que *biotán agisteúei* hace referencia a un modo de vida, a un tipo de comportamiento. Estos autores estiman que este comportamiento podría asemejarse al descrito en la párodo de *Cretenses* (fr. 472) en relación con los iniciados en el culto de Zeus Idaeo:

Pura es la vida que he mantenido desde que me convertí en un iniciado de Zeus Idaeo y un pastor del nocturno Zagreo, después de realizar los banquetes de carne cruda; y sosteniendo en lo alto antorchas en la montaña madre entre los Curetes fui nombrado un celebrante después de la consagración, evité el nacimiento de mortales y los lugares enterrados de los muertos, a los que no me acerco; y me he protegido a mí mismo contra la comida de seres vivos²².

Este aire de “pureza” se encuentra también en el juramento (del que da testimonio Demóstenes, 59.78) que proclamaban las mujeres dionisiacas al realizar un ritual secreto en el festival del vino ateniense de las Antesterias:

1975 y, más recientemente, W. Burkert, “Bacchic Teletai in the Hellenistic Age” en T. Carpenter y C. Faraone (eds.), *Masks of Dionysus*, Cornell, 1993, pp. 259-275.

¹⁹ E. Dodds, 1960, p.76 y R.P. Winnington-Ingram, 1969a, p. 33.

²⁰ 1996, p. 158.

²¹ 1972, p. 269. También sostiene este paralelismo L. Moulinier, *Le pur et l'impur dans la pensée des Grecs*, Nueva York, 1975, p. 118.

²² Traducción propia de la versión del texto editada por C. Collard, M.J. Cropp, y K.H. Lee (eds.), *Euripides. Selected Fragmentary Plays. vol. I*, Warminster, 1995. Véase el comentario a este fragmento de A.J. Festugière, 1972, pp. 39-38.

Soy piadosa (Ἄγιστεύω) y soy pura y limpia (εἰμι καθαρὰ καὶ ἀγνή) de las otras cosas que no purifican y de la unión con ninguno de los hombres y celebro las fiestas de Baco en honor del dios Dioniso, conforme a las costumbres patrias y en las fechas establecidas²³.

Por otra parte, y como señalábamos un poco más arriba, el iniciado debe también «consagrar su alma en el tíaso» (θιασεύεται ψυχάν, 76). Mientras que *biotán agisteúei*, tal como hemos visto un poco más arriba, se relaciona con la vida individual de la bacante, con un tipo de comportamiento individual²⁴, según algunos autores la expresión *thiaseúetai psukhán* introduciría la noción de una experiencia espiritual colectiva. En palabras de Daraki, la felicidad de la bacante consistiría, entre otras cosas, «en formar parte de un tíaso en el que los hombres han puesto su alma en común»²⁵.

Asimismo, este iniciado, que vive su vida purificado (75) y que consagra su alma en el tíaso (76), debe bailar en honor a Baco por las montañas (ἐν ὄρεσσι βακχεύων, 77), con las prescritas purificaciones (ὁσίους καθαρμοῖσιν, 78).

El término *katharmós* significa «purificación» empleado sobre todo en sentido religioso²⁶. Tal como señala Burket²⁷, la idea de pureza específicamente cultural se define a través de la consideración de ciertas alteraciones más o menos graves de la vida

²³ R. Seaford, 1996, p.158, subraya la contradicción que se puede encontrar entre este modo de vida y el modo de vida de danza, música y vino recomendado en la próxima canción coral. Sobre esta cuestión volveremos más adelante. Este hecho es también subrayado por R. Parker en *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford, 1983, p. 289. Este autor considera que Eurípides ha derivado un tinte en su retrato de las ménades de los cultos de iniciación, que tendría que ver quizá más con esperanzas escatológicas que con el menadismo.

²⁴ Con todo, se ha de hacer notar que no se puede precisar si este tipo de comportamiento individual al que alude *biotán agisteúei* (75) tenía aplicación más allá del ritual, en la vida cotidiana.

²⁵ M. Daraki, *Dioniso y la diosa tierra* (1985). Trad. esp.: Madrid, 2005, p. 89. Aunque la teoría de la identificación de los fieles con la divinidad ha sido muy discutida, E. Dodds, 1960, p. 76 y J. Roux, 1972, p. 270, consideran que *thiaseúetai psukhán* (76) expresa la idea de la unión de los fieles en el tíaso a través de la cual se realizaría la unión con el dios. En contra de la teoría de la identificación de los fieles con Dioniso, véase A. Henrichs “Male Intruders among the Maenads: The So-Called Male Celebrant” en H. Evjen (ed.), *Mnemai: Classical Studies in Memory of Karl K. Hulle*, California, 1984a, pp. 70-81 (en concreto en las pp. 85-91), trabajo en que trata brevemente sobre esta cuestión pero, especialmente, sus posteriores estudios “Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard”, *HSCP*, 1984b, pp. 205-240 y “«He has a God in Him»: Human and Divine in the Modern Perception of Dionysos” en T. Carpenter y C. Faraone, 1993, pp. 13-43. Para un extenso análisis de esta compleja cuestión, véase *infra*, capítulo 3, pp. 166-172. La traducción de *thiaseúetai psukhán* (76) como «consagrar el alma en el tíaso» es la de A. Tovar, 1960, p. 35. En nuestro texto empleamos, junto a esta lectura, la traducción «cofrade de todo corazón» de J.I. González, *Bacantes*, Córdoba, 2003, p. 51.

²⁶ Chantraine, s.v. *katharós*. Sobre lo sagrado y lo puro, véase W. Burket, 2007, pp. 108-110. Un estudio en profundidad de este término y también del adjetivo *hósios* se encuentra en J. Rudhardt, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Ginebra, 1958.

²⁷ 2007, p. 108.

normal como *míasma*. Alteraciones de este tipo pueden ser las relaciones sexuales, el nacimiento, la muerte y, especialmente, el homicidio. Por su parte, el adjetivo *hósios* es uno de los términos empleados en griego para referirse a lo sagrado. *Hósios* en un contexto religioso significa «piadoso», «conforme a las prescripciones de los dioses»²⁸. Esta palabra se define sobre todo en contraste con dos términos *hierós* y *díkaios*²⁹. En oposición al primero, mientras el término *hierós* delimita la esfera de lo religioso y «traza los límites de lo sagrado»³⁰, el término *hósios* significa el reconocimiento de dichos límites. En relación con el segundo, esto es, *díkaios*, el adjetivo *hósios* adquiere el significado ético general de lo «permitido», en contraste con *ádikon*, lo «injusto». Así por ejemplo, un homicida es *anósios*, mientras que quien mata legítimamente en la guerra o con motivo de una sentencia judicial es *hósios*³¹. *Hósios* y *díkaios* designan los deberes para con dioses y hombres, o también los mismos deberes en su aspecto divino y civil³². Señalamos aquí la relación entre estos dos términos (*hósios* y *díkaios*) porque ambos son importantes, tal como veremos en posteriores capítulos, en relación con la muerte de Penteo.

Para Roux, las «prescritas purificaciones» (ὀσίους καθαρμοῖσιν) del verso 77 constituirían el modo en que la bacante podría alcanzar el estado de pureza a ellas requerido (βιοτὰν ἀγιστεύει, 74) en caso de que lo hubiesen perdido, por ejemplo, por entrar en contacto con un muerto o por dar a luz³³. Por su parte, Seaford interpreta que estas purificaciones están vinculadas con los cultos iniciáticos, con las *teletai*, y, cercano al sentido dado por Roux, considera que en algunas ocasiones estos ritos de purificación no serían específicos de la iniciación sino que serían practicados por individuos ya iniciados. Por ello considera que los versos 72-73³⁴ harían referencia a la iniciación en el tíaso, mientras que del verso 74 en adelante el texto se referiría en exclusiva a los ya iniciados³⁵. En cualquier caso cabe preguntarse en qué consistirían

²⁸ Chantraine, s.v. *hósios*.

²⁹ *Ibid.* y W. Burket, 2007, pp. 358-359.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ J. Roux, 1972, p. 270.

³⁴ «Dichoso (μάκαρ) aquel, y bienaventurado (εὐδαίμων), que sabe la divina iniciación (τελετὰς θεῶν εἰδὼς)».

³⁵ «y vive su vida purificado (βιοτὰν ἀγιστεύει) y cofrade de todo corazón (θιασεύεται ψυχὰν) por las montañas danza en honor a Baco (βακχεύων), con las prescritas purificaciones (ὀσίους καθαρμοῖσιν), y de Cíbele, gran madre, rituales celebra y en su mano el tirso tiene y por corona la yedra le vale y de Dioniso criado es por siempre (Διόνυσον θεραπεύει)».

estas purificaciones. Moulinier³⁶, al hablar de la “purificación dionisiaca”, considera que los gestos descritos en la párodo de *Bacantes* son en sí mismos catárticos. Para sostener esta afirmación, Moulinier cita unos versos de la *Antígona* de Sófocles en los que el coro, invocando a Dioniso, se refiere a su paso del siguiente modo (1140-1145):

Y ahora, cuando la ciudad entera está sumida en violento mal, ven con paso expiatorio (καθαροῖ ποδὶ) por encima de la corriente del Parnaso o del resonante estrecho.

Este autor considera que los elementos característicos con los que se honra a este dios, tienen ya de por sí un valor purificador: «Los gestos de consagración a este dios ya son una purificación [...] Todos los actos del culto báquico tienen por sí mismo un valor catártico»³⁷.

Finalmente, en el verso 82, la relación que mantienen los fieles con Dioniso (Διόνυσον θεραπεύει) queda designada mediante el verbo *therapéuō*. Para Roux³⁸ este verbo está dotado, en este caso, del primer sentido del término con el que aparece en autores como Hesíodo³⁹ y Heródoto⁴⁰, con el significado de «servir a los dioses realizando los ritos de su culto», y también, en el sentido platónico, con el significado de «honrar a su amo», «honrar por su conducta».

Así pues, si recogemos las ideas que hemos venido señalando, se puede afirmar que, en *Bacantes*, la religión de Dioniso ofrece dicha (μάκαρ) y bienaventuranza (εὐδαιμόνων) para sus fieles. Ahora bien, para conseguirlas, los acólitos han de someterse a una serie de prescripciones: conocer las iniciaciones (τελετὰς θεῶν εἰδῶς, 74), llevar una vida pura (βιοτὰν ἀγιστεύει, 75), consagrar su alma en el tíaso (θιασεύεται ψυχάν, 76) y realizar los cultos en la montaña (ἐν ὄρεσσι βακχεύων, 77). Esto es, servir a Dioniso (Διόνυσον θεραπεύει, 82).

Por consiguiente, una vez expuestos los requisitos a los que aluden las bacantes lidias para la obtención de la *eudaimonía*, en los siguientes apartados intentaremos

³⁶ 1975, p. 117.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ 1972, p. 273.

³⁹ *Trabajos y días*, 135.

⁴⁰ II, 37.

definir con mayor exactitud en qué consiste la felicidad dionisiaca que estas mujeres “prometen” en la párodo de la tragedia que nos ocupa.

2.2. El placer del iniciado.

Una de las características de la felicidad dionisiaca que anuncian las bacantes lidias tiene que ver con la relación que los fieles de Dioniso establecen con *pónos*, el «trabajo», pero, sobre todo, el «esfuerzo», las «penurias» específicas de la vida de los mortales⁴¹.

Según considera Nicole Loraux, para los siglos V y IV a.C., la noción de *pónos* se podría glosar como «una actividad penosa y digna de mérito». Tal como señala esta autora, *pónos* se aplica a todas las actividades que exigen un esfuerzo penoso y, en el sistema de los valores cívicos, aparece asociado de un modo preponderante a la guerra y a la agricultura. Consecuentemente, *pónos* funciona también como denominador común a la hora de marcar las oposiciones entre los roles sexuales⁴²:

Frente al *pónos* del hombre, se diseña un modelo de la vida de las mujeres [...] las mujeres son ociosas, criadas a la sombra, y permanecen sentadas en el seno del hogar, igual que permanecen ociosos y sentados a la sombra, los hombres que no merecen el nombre de *anēr*⁴³.

En *Bacantes*, Dioniso aparece representado con la capacidad de “aliviar” la carga de *pónos*. Es, en primer lugar, la divinidad que otorga el vino a los mortales «remedio de fatigas» (φάρμακον πόνων, 283). Él mismo disfruta de este don pues es capaz de liberarse de las cadenas de Penteo «fácilmente» (ῥαδίως), «sin esfuerzo» (ἄνευ πόνου, 614). Por su parte, las mujeres tebanas se encuentran con sus manos en «agradables tareas» (ἐν τερπνοῖς πόνοις, 1053) y Ágave tiene «facilidad» (εὐμάρειαν⁴⁴, 1128) para descuartizar el cuerpo de su hijo. Tiresias afirma que Dioniso les llevará a él y a Cadmo «sin fatiga» (ἀμοχθεῖ, 194) y Cadmo declara que nunca se cansaría (οὐ κάμοιμ', 187) de golpear la tierra con el tirso. Por el contrario, los siervos de Penteo pretenden apagar el fuego de palacio con «vano esfuerzo» (μάτην πονῶν,

⁴¹ Liddell-Scott, *s.v. pónos*

⁴² N. Loraux, *Las experiencias de Tiresias. Lo masculino y lo femenino en el mundo griego* (1990). Trad. esp.: Barcelona, 2003a, p. 100.

⁴³ *Ibid.*, 104. No obstante, tal como señala esta autora, en la vida de las mujeres hay un lugar para el *pónos* que es el trabajo del parto. Al respecto, véase *ibid.*, p. 105.

⁴⁴ Véase Chantraine, *s.v. márē*.

626) y Cadmo vuelve con el cadáver de Penteo a palacio «fatigado tras mil rastreos» (μοχθῶν μυρίοις ζητήμασιν, 1218).

Junto a estos testimonios, en la párodo de *Bacantes*, las mujeres lidias describen la experiencia del culto a Dioniso del siguiente modo (64-67):

Desde la tierra de Asia,
tras dejar el Tmolos sacro,
en honor del Resonante
con diligencia me afano
dulce esfuerzo (πόνον ἠδὺν)
fatiga placentera (κάματόν τ' εὐκάματον).

Como aparece descrito en los versos 66-67, el culto de Dioniso es un «dulce esfuerzo» (πόνον ἠδὺν), una «fatiga placentera» (κάματόν τ' εὐκάματον). De nuevo aquí se refuerza la idea de que Dioniso tiene la capacidad de “transformar” el esfuerzo y el cansancio en sus opuestos. *Kámatos* es el término que designa la fatiga y expresa la estrecha relación que existe entre el trabajo y el sufrimiento:

[...] la fatiga que abate al guerrero, el trabajo del artesano que fabrica un objeto bello y, como lazo de unión entre ambos, el agotamiento que se confunde con la vida humana hasta el punto de que a los muertos se les califica de “fatigados” por haber llevado a su fin el *pónos* de la existencia⁴⁵.

Esta idea del disfrute de una vida sin *pónos*, sin trabajo, sin esfuerzo, que Dioniso ofrece a sus fieles, es sugerida de diversas formas en las distintas canciones corales entonadas por las mujeres lidias. En los versos 402-420 las compañeras de Dioniso expresan su deseo de huida en los siguientes términos:

¡Pudiera yo un día llegar a Chipre,
la isla de Afrodita, donde viven Amores 405
que encantan el juicio a los hombres, y a Pafos, la que las aguas
de cien bocas de bárbaro río fertilizan
sin lluvia! Y adonde la hermosa Pieria, morada
de las musas, solemne ladera del Olimpo, 410
Ilévame, Resonante, Resonante, a aquel sitio,
oh tú, dios del evoé que a las bacantes mandas.

⁴⁵ N. Loraux, 2003a, p. 119.

Allí las Gracias (Χάριτες), allí el Deseo (Πόθος), y no se opone nada a que celebren las bacantes sus funciones. 415

El dios que es hijo de Zeus se alegra con las fiestas y ama a la próspera Paz (φιλεῖ δ' ὀλβοδότειραν Εἰρήναν), a la nodriza de jóvenes. 420

Así pues, las bacantes lidias expresan su deseo de ir al Olimpo, donde se encuentran las Gracias (Χάριτες, 415), y afirman de Dioniso que es el dios que «ama la próspera Paz» (φιλεῖ δ' ὀλβοδότειραν Εἰρήναν, 419-420). De esta manera Dioniso, y con él las bacantes lidias, quedan vinculadas con dos tríadas femeninas que son las Gracias y las Horas. Tal como veremos, estas divinidades se relacionan con el aspecto de una vida sin *pónos* que señalábamos un poco mas arriba y que Dioniso representa para sus fieles.

Las Gracias son, según Hesíodo, hijas de Eurínome y de Zeus⁴⁶ y tienen sus cuartos junto a las nueve Musas⁴⁷. Píndaro afirma de ellas que son otorgadoras de alegría y dulzura a los mortales⁴⁸ y que sin ellas ni siquiera los dioses ordenan sus festines y danzas⁴⁹. Tal como señala Wagner-Hasel⁵⁰, para los filósofos antiguos las Gracias garantizaban la reciprocidad, la gratitud y la integración social. Por su parte, McLachlan⁵¹ ha intentado reducir los diferentes significados de *kháris* a una idea común y la ha definido como un placer social recíproco. En cuanto a su relación con el dios hijo de Sémele, las Gracias comparten su altar con Dioniso en Olimpia⁵² y en este mismo lugar, las mujeres reunidas a la orilla del mar llaman a Dioniso para que venga con las Gracias que, en Píndaro, cantan en su honor⁵³.

Por otra parte y como señalábamos un poco más arriba, Dioniso está vinculado con otra tríada femenina que son las Horas. En los versos 419-420, tal como se ha visto, las bacantes lidias afirman que Dioniso «ama la próspera Paz» (φιλεῖ δ' ὀλβοδότειραν

⁴⁶ *Teogonía*, 907.

⁴⁷ *Teogonía*, 66.

⁴⁸ *Olímpicas*, XIV, 5-6.

⁴⁹ *Ibid.*, 8-9.

⁵⁰ B. Wagner-Hasel, "The Graces and Colour Weaving" en Ll. Llewellyn-Jones (ed.), *Women's Dress in the Ancient Greek World*, Londres, 2002, pp. 17-32 (en concreto en p. 17).

⁵¹ B. McLachlan, *The Age of Grace. Charys in Early Greek Poetry*, Princeton, 1993, pp. 4-7 y 52. Citado por B. Wagner-Hasel, 2002, p. 20 y n. 16.

⁵² H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, 1951, pp. 30-31.

⁵³ *Olímpicas*, XIII, 18.

Ειρήναν). *Eiréne* es, junto con *Díke* y *Eunomía* una de las Horas. Las Horas eran las divinidades que regían tanto los ritmos agrarios como los cívicos, ligados a los anteriores en una sociedad que era fundamentalmente agrícola. Como divinidades de la naturaleza, presidían el ciclo de la vegetación; como divinidades políticas, regían el orden cívico y aseguraban el equilibrio social. Cada una de las Horas tenía por lo tanto un significado agrícola y político⁵⁴.

Los epítetos y cualidades con los que son definidas en conjunto aluden sobre todo a la idea de divinidades favorecedoras del crecimiento de las plantas: «primaverales», «floridas», «fructíferas», «fecundas»⁵⁵. Hesíodo⁵⁶ dice de ellas que son las que protegen las cosechas de los hombres mortales. Son también «protectoras de los surcos»⁵⁷. Llegan a ser consideradas «hijas de la tierra» (χθονόπαιδα Ὠραν) y como tales proporcionan a ésta sus nutrientes⁵⁸. Están especialmente relacionadas con las flores, símbolo de la primavera, del inicio de la época fértil, y de la promesa de frutos⁵⁹. Este sentido de las Horas como diosas de la fertilidad es patente en el himno órfico a ellas dedicado:

Horas, hijas de Temis y del rey Zeus, Eunomía, Díke e Eiréne abundante en riquezas, primaverales, pradiales, floridas, castas, multicolores, las de muchos olores en las hierbas en flor; Horas verdeantes siempre, circulares, que tenéis suaves alientos y peplos empapados de rocío, que os regocijáis en las flores, compañeras de Perséfone cuando las Moiras y las Gracias la traen a la luz en danzas circulares, dando gracias a Zeus y a su madre, que hace germinar los frutos: venid a los piadosos sacrificios de los nuevos iniciados, y con vuestras manos irreprochables traednos las recolecciones abundantes⁶⁰.

En cuanto a su relación con Dioniso, en el vaso François aparecen representadas junto a él.

⁵⁴ M^a.D. Mirón, “Eirene: Divinidad, género y paz en la Grecia antigua”, *Dialogues d’histoire ancienne*, 30/2, 2004, pp. 9-31 (en concreto en p. 11).

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Teogonía*, 903.

⁵⁷ Tal como recoge M^a.D. Mirón, 2004, p. 12.

⁵⁸ Hesiquio, χθονόπαιδα Ὠραν = καθ’ ὃ ἐκ Γῆς αἰῶραι τὰ φύόμενα, ὡς Ἡμέρα.

⁵⁹ M^a.D. Mirón, 2004, p. 12. M. Daraki, *Dioniso y la diosa tierra* (1985). Trad. esp.: Madrid, 2005, p. 58, subraya que las Horas velan por la maduración de los frutos.

⁶⁰ *Himno órfico*, 43 (según la edición y traducción de J. Maynade, *Himnos órficos*, México, 1973). Para los *Himnos órficos* véase, G. Ricciardelli, “Los Himnos órficos” en A. Bernabé y F. Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro. vol. I*, Madrid, 2008, pp. 325-348.



Vaso François. En el centro se encuentran las Horas junto a Dioniso que las antecede⁶¹.

Además, según Ateneo⁶², las Horas comparten con Dioniso el mismo recinto sagrado y reciben el mismo epíteto que él; *Polygētheīs*, «aquellas que procuran abundancia de alegría»⁶³.

Mirón⁶⁴ ha subrayado que, en su condición de diosas del tiempo, del ritmo circular anual, las Horas aparecen asociadas a la celebración de festividades del calendario religioso y, por lo tanto, con la celebración del culto de Dioniso. En este sentido es ilustrativo que en los *Acarnienses*⁶⁵, la firma de una paz particular entre Esparta y el campesino Diceópolis, permite que las Horas celebren las dionisiacas y que Píndaro⁶⁶ llegue incluso a atribuirles la invención de las fiestas de Dioniso. No obstante, Mirón⁶⁷ considera que la relación de las Horas con Dioniso se establece también sobre la base de que el orden que implican estas diosas permite el control racional del vino, un producto que puede volver irracionales a las personas si es usado con desorden. De este modo explica el dato recogido por Ateneo⁶⁸ según el cual el poeta Paniasis dedicaba el primer trago de vino a las Gracias, las Horas y a Dioniso.

Finalmente, cabe destacar que, de entre las Horas, *Eiréne* -quien recibe los epítetos de «floreciente», «amiga de la viña», «dispensadora de uva»-, se erige como la divinidad que permite el ejercicio de la agricultura, incompatible con el estado de

⁶¹ LIMC V, s.v. *Horai*, n° 45, 580-560 a.C.

⁶² II, 38, c d.

⁶³ H. Jeanmaire, 1951, p. 29.

⁶⁴ M^a.D. Mirón, 2004, pp. 13 y 21.

⁶⁵ 241-279.

⁶⁶ *Olímpicas*, XIII, 18-19.

⁶⁷ M^a.D. Mirón, 2004, p. 21-22.

⁶⁸ II, 36, d.

guerra⁶⁹, y aparece también en la pintura vascular, como un miembro del tíaso de Dioniso⁷⁰.

No se ha conseguido permiso
del propietario de los derechos
de autor para esta imagen

Una ménade denominada *Eiréne* aparece representada formando parte del cortejo dionisiaco⁷¹.

Daraki⁷² y Jeanmaire⁷³ coinciden en considerar que los dones entregados por estas tríadas femeninas⁷⁴ son alimentos otorgados “gratuitamente”, sin esfuerzo. El tipo de agricultura representada por estas divinidades se opone, según estos autores, a la ética del esfuerzo, del *pónos*, introducida por Hesíodo. Como subraya Daraki: «el alimento otorgado como un don es irreconciliable con la figura del hombre hesiódico, llamado a reconocer su especificidad en la condición de trabajar»⁷⁵. El carácter negativo atribuido a este tipo de alimentación queda de manifiesto si tenemos en cuenta que Hesíodo vincula a estas dos tríadas femeninas con Pandora, de la que desciende la estirpe de las mujeres, «gran calamidad para los mortales»⁷⁶:

Las divinas Gracias y la augusta Persuasión
colocaron en su cuello dorados collares
y las Horas de hermosos cabellos
la coronaron con flores de primavera⁷⁷.

No obstante, entre Daraki y Jeanmaire hay diferencias importantes de interpretación en lo que atañe a estos dos tipos de “alimentaciones”. Mientras que

⁶⁹ M^a.D. Mirón, 2004, p. 12.

⁷⁰ Véase E. Dodds, 1960, p. 127, para referencias iconográficas concretas.

⁷¹ LIMC III, s.v. *Eirene*, n^o 11, 425-400 a.C.

⁷² 2005, pp. 58 y ss.

⁷³ 1951, pp. 30-31.

⁷⁴ Sobre este tipo de divinidades, véase N. Loraux, “¿Qué es una diosa?”, en G. Dubby y M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres I. La Antigüedad* (1990). Trad. esp.: Madrid, 2003b, pp. 47-88.

⁷⁵ 2005, p. 58. Para una matización de esta contraposición con la alimentación hesiódica, véase X. Ríu, 1999, p. 103, n. 41.

⁷⁶ *Teogonía*, 593.

⁷⁷ *Trabajos y días*, 73-75.

Jeanmaire ve en las Gracias y en las Horas una «prolongación de la economía de la recolección, cuyo producto es, en principio, un don de la naturaleza» y opone este tipo de agricultura a la agricultura cerealística, a cuya dedicación Hesíodo exhortó a los griegos como el primero de los deberes⁷⁸, Daraki considera que la oposición que subyace entre la “alimentación” hesiódica y la dionisiaca no se puede establecer en los términos “*agricultura cerealística/arboricultura*” sino que la alimentación dionisiaca se inscribe en una lógica de reciprocidad que en este caso no tiene que ver con el trabajo (*pónos*) sino con la relación establecida por los humanos con las potencias subterráneas:

El ciclo alimenticio del don y el contra don se dirige no al individuo sino a todo el grupo entero, al que impone la obligación, no del trabajo, sino de las prácticas mágico-religiosas. Mediante las ofrendas alimenticias a los muertos y los rituales que instauran la tutela de las potencias subterráneas sobre las especies vegetales, el grupo vela por relanzar, sin cesar, la circulación entre el espacio subterráneo y la superficie de la tierra⁷⁹.

Según venimos viendo, la “alimentación” dionisiaca posee una lógica distinta a la de la alimentación hesiódica. Para Daraki, este modo de vida sin *pónos*, sin la lógica del esfuerzo, vincula la alimentación dionisiaca con la edad de oro, una edad de oro marcada por la abundancia y por la ausencia de trabajo⁸⁰. Esta edad de oro es descrita por Hesíodo en los siguientes términos:

Al principio los Inmortales que habitan mansiones olímpicas crearon una dorada estirpe de hombres mortales [...]. Vivían como dioses, con el corazón libre de preocupaciones, sin fatiga ni miseria (πόνων καὶ οὐζύος) [...] poseían toda clase de alegrías y el campo fértil producía espontáneamente abundantes y excelentes frutos⁸¹.

Este tipo de “naturaleza” asociada a la edad de oro se corresponde con la naturaleza dionisiaca. En *Bacantes*, las mujeres lidias afirman que en los cultos de Dioniso «mana leche de la tierra, mana vino, mana miel» (142-143)⁸² y las bacantes tebanas son capaces de crear con los tirsos fuentes de agua y vino o de extraer leche de

⁷⁸ 1951, pp. 30-31.

⁷⁹ Daraki, 2005, p. 76.

⁸⁰ 2005, p. 61.

⁸¹ *Trabajos y días*, 109 y ss.

⁸² La interpretación y traducción de estos versos es discutida. Sobre esta cuestión, véase *infra*, capítulo 3, pp. 210-212.

la tierra con sus propias manos (704-711)⁸³. En otros relatos dionisiacos se constatan igualmente este tipo de “prodigios”. Así sucede en el relato de las hijas de Minias:

Repentinamente hiedras y vides comenzaron a brotar de los telares;
serpientes se escondieron en las canastillas de lana; el techo de paja comenzó a
destilar gotas de vino y leche⁸⁴.

Por otra parte, la vid, que es un atributo propio de Dioniso⁸⁵, es también un elemento central en los escenarios de la edad de oro⁸⁶. Está presente en la descripción de la vegetación que se halla frente a la cueva de Calipso, lugar al que «hasta un dios que se hubiera acercado a aquel sitio se hubiera quedado en suspenso a su vista gozando en su pecho»⁸⁷. Crece en el jardín de Alcinoos, ese islote de la edad de oro⁸⁸ que da «pera nueva sobre pera vieja, manzana sobre manzana, racimo sobre racimo»⁸⁹. En el Parnaso la vid «trae cada día jugosos racimos de apretadas uvas»⁹⁰.

Daraki⁹¹ señala que esta exuberancia de la naturaleza no sólo atañe a los alimentos sino que sobrepasa los márgenes de la alimentación humana. Según esta autora Dioniso «hace prosperar todo, y, si alimenta también a los humanos, lo hace por accidente, de pasada, como si el seno de la naturaleza vegetal fuese el medio de una raza despreocupada». Aparece, por lo tanto, relacionado con especies como la hiedra (κισσός, 106, 253), la encina (δρύς, 109, 685, 703), o el abeto (ελάτη, 110). También se puede encontrar una huella de esta “exuberancia vegetal” en la párodo de *Bacantes*, cuando las mujeres lidias llaman a Tebas para que rinda culto a Dioniso (105-108):

Tebas, que fuiste nodriza de Sémele,
ponte en el pelo coronas de hiedra;
Y rebosa, rebosa (βρύετε βρύετε) con el verde

⁸³ X. Ríu, 1999, pp. 105-106 interpreta esta portentosa capacidad de las tebanas como una manifestación del poder nutricional de Dioniso ctónico. Al respecto, véase *infra*, capítulo 4, pp. 288-289.

⁸⁴ Eliano, *Historias curiosas*, III, 42.

⁸⁵ *Bacantes*, 281 y 423.

⁸⁶ M. Daraki, 2005, p. 61. En contra X. Ríu, 1999, p. 178, quien enfatiza el hecho de que, en distintas culturas, la introducción de la viticultura es vista reiteradamente como el comienzo de la civilización.

⁸⁷ *Odisea*, V, 58-74.

⁸⁸ «El jardín de Alcinoos es un territorio mágico que no conoce las estaciones, un Zéfiro eterno sopla en él, la vid muestra a la vez sus frutas, sus uvas verdes y sus uvas maduras; no se trata de una huerta sino de un islote de la edad de oro en el corazón de Feacia», P. Vidal-Naquet, “Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l’*Odyssée*”, p. 287, en M.I. Finley (ed.), *Problèmes de la terre en Grèce ancienne*, París-La Haya, 1973.

⁸⁹ *Odisea*, X, 133.

⁹⁰ Eurípides, *Fenicias*, 229-231.

⁹¹ 2005, p. 77.

fruto de la graciosa enredadera.

Según señala Roux⁹², el verbo *brueîn* y las palabras derivadas de la misma raíz, son frecuentemente usadas en el vocabulario dionisiaco y la raíz *bru- expresa la idea de inflamación, de superabundancia de savia, de exuberancia vegetal y de alegría. Entre las distintas referencias que aporta esta autora para sostener esta afirmación, parece relevante destacar que *Bruáctes*, genio de la fecundidad vegetal, figura en el cortejo de Dioniso en un vaso-relieve de Venecia⁹³.

Los dones de Dioniso, esta suerte de vida sin *pónoi* que parece anunciar, se muestran, entonces, como una promesa proclamada por su venida y por las siervas que lo acompañan. A su llegada a Tebas, Dioniso da cuenta de los lugares en los que se le rinde culto. En su caracterización, procuraremos observar cuáles son los atributos de esos lugares dionisiacos y si, también en ellos, se puede constatar esa suerte de edad de oro anunciada con la llegada del dios⁹⁴.

2.3. Desde las doradas tierras de Oriente.

En el proemio de la obra, Dioniso describe cómo, para llegar a Tebas, ha tenido que atravesar distintos lugares de Asia en los que se le rinde culto. La descripción de estos territorios es la siguiente (13-20):

Y tras dejar de lidios los campos de mucho oro (πολυχρύσους)
y de frigios, y tras atravesar de persas altiplanos que el sol alcanza
[(ἡλιοβλήτους),
y bactrianas murallas y la desapacible tierra (δύσχιμον χθόνα) 15
de medos y Arabia bienaventurada (εὐδαίμονα)
y Asia toda que a la vera del salado mar
se extiende, de helenos de todas partes y bárbaros por igual

⁹² 1972, p. 281.

⁹³ M. Guarducci, “*Bryactes*. Un contributo allo studio dei «banchetti eroici»”, *AJA*, 66, 1962, pp. 273-287. Sobre el valor de la raíz *bru-, véase *ibid.*, p. 276.

⁹⁴ Antes de proseguir con el análisis, conviene señalar que X. Ríu, 1999, p. 102, ha puesto en relación la capacidad dionisiaca del alivio del *pónos* que hemos analizado en este apartado con las esperanzas soteriológicas ofrecidas por los misterios dionisiacos, considerando que se han de entender en este sentido las *lusíponōn teletān* a las que hace referencia Píndaro (fr. 131a SnM. Citado por X. Ríu, 1999, p. 102) y la liberación (*lúsis*) de ciertos *pónoi* ofrecida por las *teletai* dionisiacas a las que se refiere Platón (*Fedro*, 244de. Citado por X. Ríu, 1999, p. 93, n. 15 y p. 102). Según Ríu, en todos estos casos la liberación de los *pónoi* hace referencia a los *pónoi* de la vida en el más allá.

llenas teniendo sus ciudades de hermosas torres,
primero llegué a esta ciudad de griegos [...].

20

En esta descripción se ha de subrayar, en primer lugar, que Lidia es descrita en el verso 13 (y 234) como *polukhrúsos*. Distintos autores han enfatizado que este término alude a la riqueza de esta zona. Así lo consideran Ríu⁹⁵ y Roux⁹⁶, quienes explican, además, que Lidia es, tradicionalmente y a causa del Pactolo, el país del oro. Tal como señala Heródoto⁹⁷, el Pactolo era un río aurífero que nacía del monte Tmolo:

[...] y en dirección a las orillas del río Pactolo, que baja del Tmolo proporcionando pepitas de oro [...].

En este sentido hemos de señalar que, en *Bacantes*, las mujeres lidias aparecen relacionadas con el Tmolo en distintas ocasiones. En primer lugar, en la párodo de la obra, cuando estas mujeres afirman: «desde la tierra de Asia, tras dejar el Tmolo sacro, en honor del resonante, con diligencia me afano [...]» (64-65) y, a continuación (55 y 154), cuando Dioniso se refiere a ellas subrayando, ante todo, el hecho de que abandonaron el Tmolo, «defensa de Lidia» (55).

En el siguiente verso (14), Dioniso menciona Frigia y Persia. La primera de ellas, Frigia, es descrita en la *Ilíada* como una tierra «rica en viñedos» (ἀμπελόεσσα)⁹⁸ y, en el texto de *Bacantes* que analizamos, es calificada también como «rica en oro» (πολυχρύσους, 13). Por otra parte, cuando Dioniso se refiere en concreto a los «altiplanos persas que el sol alcanza» (ἠλιοβλήτους πλάκας, 14), se enfatiza la conexión de Persia con el sol. Tal como ha señalado Ríu, existe cierta tendencia a conectar Persia (y Media) con el sol y con sus tierras⁹⁹. Según una tradición, Perses, el epónimo de esta tierra, sería hijo de Perseo, hijo, a su vez, de Zeus y Dánae y, por lo tanto, fruto de una lluvia de oro¹⁰⁰. Además, como hemos visto en nuestro primer capítulo, la caracterización de Persia como un país rico y “dorado”¹⁰¹ es también habitual en los *Persas* de Esquilo.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁶ 1972, p. 246.

⁹⁷ V, 101

⁹⁸ *Ilíada*, III, 184. Sobre la vid como elemento característico de la edad de oro, véase *supra*, p. 58.

⁹⁹ X. Ríu, 1990, p. 60.

¹⁰⁰ Al respecto, véase *ibid.*, p. 60, n. 3.

¹⁰¹ Al respecto, véase *supra*, capítulo 1, p. 7, X. Ríu, 1999, p. 60, n. 4 cita como ejemplos en esta obra los versos 3, 9, 80, 159, 163-164, 250-252, 709-711 y 751.

Mientras que la alusión a las «murallas de Bactrania» del verso 15 hace de nuevo referencia a una tierra fértil (puesto que Estrabón da noticia de que Bactrania producía un vino excelente¹⁰²), la calificación de Arabia como «bienaventurada» (εὐδαίμονα, 16) nos sitúa en el contexto de la felicidad proclamada en la párodo de *Bacantes*, ya que, como hemos visto, este tipo de felicidad es el que se promete a los iniciados en el dionisismo. Por otro lado, tanto Roux¹⁰³ como Dodds¹⁰⁴ caracterizan a Arabia como una tierra rica a causa del comercio de especias. Tal como da cuenta Heródoto (III, 107):

Arabia es por el sur, la más remota de las regiones habitadas, y esa es la única región del mundo en la que se produce incienso, mirra, canela, cinamomo y lédano.

La alusión al incienso sirio del verso 144 («y hay un aroma, cual de incienso sirio»), aludiría también a la prosperidad de esta geografía dionisiaca puesto que, tal como señala Ríu, tanto Siria como el incienso, son conceptos solares sagrados que relacionan en Homero al bienaventurado que vive una suerte de época dorada:

No es tierra populosa en exceso, mas fértil, con pasto abundante para ovejas y bueyes, y rica de vino y de trigos. Nunca el hambre castiga a aquel pueblo ni hay otra epidemia de aquellos que sufren los pobres mortales, al entrar en vejez los vecinos de allá, viene Apolo con el arco de plata o la flechadora Artemis, y la muerte les dan con sus blandas saetas¹⁰⁵.

La única indicación a un paisaje y a un clima hostiles se encuentra en los versos 15-16, en relación con la tierra de los Medos, que es descrita como δύσχιμον χθόνα. El adjetivo *dúskhimos*¹⁰⁶ está relacionado con *kheīma*, con el frío, el invierno, la tempestad¹⁰⁷. Tal como señala Ríu, esta relación con el invierno no tiene por qué conllevar necesariamente connotaciones negativas. De hecho, este autor considera que la nieve es un elemento común en contextos dionisiacos¹⁰⁸ si se tiene en cuenta que el

¹⁰² *Geografía*, XI, 10, 2. Citado por J. Roux, 1972, p. 246.

¹⁰³ 1972, p. 246

¹⁰⁴ 1960, p. 65.

¹⁰⁵ *Odisea*, XV, 403 y ss.

¹⁰⁶ Liddlel-Scott, s.v. *dúskhimos*

¹⁰⁷ Chantraine, s.v. *kheīma*

¹⁰⁸ 1999, pp. 60-61.

Citerón¹⁰⁹, el Ida¹¹⁰ o el Parnaso¹¹¹ (que son todas montañas dionisiacas), aparecen habitualmente en la literatura recubiertos de nieve¹¹².

Como se puede observar, los espacios geográficos que venimos señalando, están, en su mayoría, y con la excepción “matizada” de la tierra de los Medos, vinculados a una idea de riqueza y fertilidad¹¹³. La prosperidad y la felicidad asociadas con la venida de Dioniso y anunciadas por las mujeres lidias en la párodo de *Bacantes*, caracterizan también los territorios relacionados con esta divinidad.

Ahora bien, junto a la mención de estos lugares, el grupo de bacantes lidias alude a otros espacios geográficos con los que se asocia a Dioniso.

En los versos 120-125, se describe que los Coribantes inventaron los *túmpana* en Creta. Según Riu¹¹⁴, Creta debía ser considerada el límite por el sur del mundo griego y, en este sentido, es significativo que Heródoto¹¹⁵ da noticia de que «antiguamente pueblos bárbaros ocupaban la totalidad de la isla».

Por otra parte, en los versos 410-411, las bacantes lidias le piden a Dioniso que las lleve a «la hermosa Pieria, morada de las Musas, solemne ladera del Olimpo». Tal como señala Dodds, Pieria es una región montañosa en la ladera norte del Olimpo y el emplazamiento tradicional del nacimiento de las Musas¹¹⁶. La alusión a Pieria delimitaría, en este caso, la frontera por el norte del mundo griego. Ahora bien, dado que Arquelao, el anfitrión de Eurípides en Macedonia, estableció competiciones dramáticas en honor a Zeus y a las Musas, estas líneas se han interpretado como un tributo de Eurípides a su última audiencia¹¹⁷. No obstante, Dodds ha señalado que Pieria

¹⁰⁹ *Bacantes*, 661-662 y *Fenicias* 234 y 802.

¹¹⁰ Eurípides, *Helena*, 1323, *Troyanas*, 1067 y Esquilo, *Agamenón*, 564.

¹¹¹ Sófocles, *Edipo Rey*, 473-475. X. Riu, 1999, p. 61, considera que el carácter inhospitalario del invierno asociado a Media hace alusión a la *oreibasía*. Para esta práctica dionisiaca, véase *supra*, capítulo 1, pp. 34-35.

¹¹² Otro territorio asociado comúnmente con Dioniso pero que “falta” en la descripción de *Bacantes* que venimos analizando (13-20) es Tracia (para Tracia, véase X. Riu, 1999, p. 61 y, para la presencia de elementos de este territorio en la pintura vascular, véase T.H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford, 1997, en concreto el capítulo “Tracian narratives”, pp. 35-51). T.H. Carpenter (*ibíd.*, p. 108) llama la atención sobre la ausencia de esta zona en la descripción de *Bacantes* (no sólo porque Tracia es un elemento común en las narraciones dionisiacas sino porque, en el viaje que describe Dioniso en *Bacantes*, Tracia es el paso “natural” entre Asia y Tebas), e interpreta que esta omisión es intencionada y busca, al menos en parte, presentar a Dioniso como un sacerdote de cultos orientales, comunes en aquella época en Atenas (p. 108, n. 23).

¹¹³ X. Riu, 1999, p. 63.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹¹⁵ I, 173.

¹¹⁶ 1960, p. 126. Para el nacimiento de las musas, véase *Teogonía*, 53 y ss., y *Trabajos y días*, 1.

¹¹⁷ E. Dodds, 1960, p. 126.

fue, de hecho, un territorio dionisiaco y ofrece, en este sentido, distintos testimonios¹¹⁸. Entre ellos cabe subrayar que Filodamo, en su peán délfico a Dioniso, menciona un viaje del dios a Pieria¹¹⁹. Por otra parte, de acuerdo con distintos autores, Pieria fue también el lugar donde Orfeo fue desmembrado por las ménades por rechazar a Dioniso¹²⁰. Con respecto a la alusión a las Musas de Pieria del verso 410 (Πιερία, μούσειος ἔδρα), esta referencia está en consonancia con el hecho de que Dioniso aparece habitualmente relacionado con las Musas en distintos testimonios literarios. En este sentido, Esquilo¹²¹ denomina a Dioniso Μουσόμαντι y Sófocles en *Antígona* (965) califica a las Musas como «amigas de las flautas» (φιλαύλους Μούσας). Por su parte, en la descripción que ofrece Plutarco del ritual de las Agrionias en Beocia, se constata de nuevo esta relación:

No neciamente, en consecuencia, también entre nosotros, en las Agrionias, las mujeres buscan a Dioniso como prófugo; después lo dejan y dicen que se ha refugiado junto a las Musas y está escondido entre ellas¹²².

En este caso, nos interesa observar que la vinculación con las Musas de Pieira, remite de nuevo al carácter “exuberante” de la vegetación dionisiaca que describíamos en el apartado anterior. Según Roux¹²³, las Musas son: «antiguas divinidades ctónicas, protectoras de las corrientes de agua y de la vegetación, por lo que no es sorprendente, encontrarlas asociadas con Dioniso, dios de la húmeda fecundidad».

Con Dioniso están asociadas asimismo dos montañas más que son Nisa y Coricia. En los versos 556-559, las bacantes lidias se preguntan: «¿Entonces, por dónde de Nisa, nodriza de fieras, llevas tus tirsos y tus cofradías, Dioniso? o ¿tal vez por Coricia, por sus altos picos?». Estos «altos picos» de Coricia son, seguramente, las alturas cercanas a la cueva Coricia, en el macizo del Parnaso¹²⁴. La relación de Dioniso con este paraje y con las Ninfas que allí habitan está testimoniada en *Antígona* y en *Euménides*:

¹¹⁸ Al respecto, véase *ibid.* para referencias.

¹¹⁹ Véase *ibid.* y R. Seaford, 1996, p. 184 para las referencias concretas de este testimonio.

¹²⁰ E. Dodds, 1960, p. 126.

¹²¹ Fr. 60.

¹²² Plutarco, *Charlas de sobremesa*, 8, 717a.

¹²³ 1972, p. 390.

¹²⁴ Al respecto, véase R. Seaford, 1996, p. 194, E. Dodds, 1960, p. 146 y J. Roux, 1972, pp. 433-434.

La llama humeante que brilla cual relámpago te ha visto sobre la doble cima de la roca, donde se dirigen las Ninfas coricias (Κωρύκται νύμφαι), tus bacantes¹²⁵.

Y venero a las Ninfas, donde la cóncava roca Corícide, grata a las aves, es un refugio para las deidades. Ocupa el paraje Bromio, no lo olvido [...] ¹²⁶.

Por su parte, Nisa no es tan fácil de localizar y hay referencias tanto a una ubicación en Grecia como fuera de ella¹²⁷. En cualquier caso, Nisa es siempre la montaña de Dioniso y su valor parece ser más religioso que específicamente geográfico¹²⁸.

Finalmente y, delimitando en este caso el mundo griego por el este¹²⁹, otro de los lugares mencionados por las bacantes lidias es la isla de Chipre (402-416):

¡Pudiera yo un día llegar a Chipre, la isla
de Afrodita, donde viven Amores que encantan 405
el juicio a los hombres (θελεξιφρονες Ἐρωτες), y a Pafo, la que las aguas
de cien bocas de bárbaro río fertilizan
sin lluvia! Y adonde la hermosa Pieira, morada
de las Musas, solemne ladera del Olimpo, 410
llévame, Resonante, Resonante, a aquel sitio,
oh tú, dios del evoé que a las bacantes mandas.
Allí las Gracias (Χάριτες), allí el Deseo (Πόθος), y no se opone 415
nada a que celebren las bacantes sus funciones.

Como se puede observar a lo largo del análisis que hemos desarrollado, la geografía descrita en *Bacantes* (asociada con Dioniso y con su séquito de mujeres lidias) sitúa el culto dionisiaco tanto fuera como en los límites de Grecia. Los lugares evocados trazan un mapa imaginario que abarca todos los confines del Egeo y que sirve para expresar, de esta manera, que Dioniso es celebrado en todas partes fuera de Grecia.

¹²⁵ *Antígona*, 1126 y ss.

¹²⁶ *Euménides*, 22 y ss.

¹²⁷ Para estas referencias, véase R. Seaford, 1996, p. 194 y E. Dodds, 1960, p. 146.

¹²⁸ En este sentido lo interpreta E. Dodds, 1960, p. 146. Asimismo, X. Ríu, 1999, p. 65, destaca que no sólo en el caso de Nisa, sino también en el caso de todos los demás lugares, la importancia de ellos no radica en su ubicación concreta sino en su carácter mítico.

¹²⁹ E. Dodds, 1960, p. 123. Tal como señala X. Ríu, 1999, p. 63, Chipre, al igual que Creta, no siempre fue considerada una isla griega.

Además, la descripción de estos territorios enfatiza la idea de prosperidad y bienaventuranza prometidas por la adhesión al culto de Dioniso en la párodo de la obra¹³⁰.

Con todo y, como veremos en otros apartados, la felicidad dionisiaca incluye, además, otros elementos. No obstante, antes de proseguir con el estudio de esta cuestión, creemos importante no abandonar el “territorio dionisiaco” sin antes detenernos brevemente en la isla de Chipre. La invocación a Chipre (402 y ss.), la isla de Afrodita, «la diosa que encarna la fuerza del deseo, la pulsión erótica, simbolizada en la rosa, su flor atributo»¹³¹, nos llevará de nuevo a la relación de Dioniso con las Gracias y las Horas y nos pondrá sobre la pista del papel de lo “erótico” en el culto de Dioniso o, al menos, de su posible función en *Bacantes*.

2.4. Afrodita, Eros y Póthos.

En los versos 402-416 de *Bacantes* que hemos señalado anteriormente, las bacantes lidias expresan su deseo de ir a Chipre, isla de Afrodita (403), donde se hallan los Amores, que encantan el juicio a los hombres (θελξίφρονες Ἔρωτες, 404) y a Pieria, donde se encuentra el Deseo (Πόθος, 415), junto con las Gracias (Χάριτες).

En estos versos el séquito de mujeres lidias aparece asociado y evocando a la diosa que «personifica la unión sexual, la pasión y el juego»¹³². De esta manera, las mujeres lidias ponen de manifiesto la relación existente entre el mundo dionisiaco y el de Afrodita. Esta relación está recogida en distintos testimonios literarios y pictóricos.

¹³⁰ Es preciso señalar que otro elemento dionisiaco importante en *Bacantes* es el río Aqueloo, mencionado indirectamente cuando las bacantes lidias invocan a la fuente Dirce en 519 y ss.: «Hija de Aqueloo, Dirce, virgen, feliz señora...». X. Rúa, 1999, p. 64, subraya que la relevancia de este elemento en relación con Dioniso reside en su vinculación con el cuerno de la abundancia y en su carácter de zona fronteriza y de contacto con el más allá. Como hemos señalado brevemente cuando exponíamos la lectura de M. Daraki sobre la alimentación dionisiaca (*cf. supra*, pp. 56-58), una correcta relación con las potencias subterráneas es, según la interpretación de esta autora, la base del tipo de fecundidad y fertilidad ofrecidas por Dioniso. Tal como veremos en otros apartados, la relación de Dioniso con el más allá es una cuestión compleja y discutida. Sobre este tema tratamos en extenso en el capítulo 4, pp. 278-293. Por otra parte, se ha de hacer notar que los elementos geográficos mencionados en *Bacantes* no se limitan a evocar la felicidad dionisiaca que venimos describiendo y a la que hemos dado prioridad en nuestra exposición. Tal como ha señalado X. Rúa, 1999, p. 62, los lugares mencionados en *Bacantes* «resumen los principales temas dionisiacos que estructuran la obra». Al respecto, véase *ibid.*, pp. 59-74.

¹³¹ A. Iriarte, y J. Bartolomé, *Los dioses olímpicos*, Madrid, 1999, pp. 37-38.

¹³² C. Calame, “Eros inventore e organizzatore della società greca antica”, en C. Calame, *L'amore in Grecia*, Roma-Bari, 1983, pp. 121-140.

Tal como ha señalado Dodds¹³³, la asociación de Afrodita con Dioniso se encuentra en el pensamiento popular y también en la imaginación de los poetas y los artistas. Ateneo¹³⁴ afirma que el poeta Paniasis dedicaba el primer trago de vino a las Gracias, las Horas y a Dioniso y el segundo a Dioniso y a Afrodita. Por otra parte, un fragmento de Anacreonte¹³⁵ en el que se invoca a Dioniso como «señor, con quien Eros subyugante (δαμάλης) y las Ninfas de pupila azul y Afrodita rosada juegan juntos», también da cuenta de esta relación. En el mismo sentido se han de interpretar los versos 69-72 del *Cíclope* cuando el coro de Silenos afirma: «Ni en Nisa, entre las Ninfas, entono el canto de Yaco, Yaco, en honor de Afrodita». Por otra parte, la vinculación entre estas divinidades también está presente en el culto puesto que, según informa Pausanias, Afrodita y Dioniso comparten un templo en Argos¹³⁶ y otro en Bura, en Egea¹³⁷. Además, en la pintura vascular Afrodita aparece a menudo representada en contextos dionisiacos¹³⁸.

Junto con el anhelo de ir a Chipre, donde se encuentra Afrodita, las bacantes lidias desean también ir a Pieria, donde se encuentra el Deseo (Πόθος, 415). En *Suplicantes*¹³⁹, *Póthos* aparece descrito como el hijo de Afrodita:

Junto a su madre querida están como aliados el Deseo (Πόθος) y aquella a quien nadie se niega: la Persuasión, que produce su encanto (θέλκτορι Πειθοῖ).

Pues bien, *Póthos* aparece representado también en escenas dionisiacas¹⁴⁰.



En el centro *Póthos*, alado y tocando el dialólös.
A los lados sátiros y ménades bailando¹⁴¹.

¹³³ 1960, p. 123.

¹³⁴ II, 36 d.

¹³⁵ Fr. 8 de la edición de J. Ferraté, *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, 2000.

¹³⁶ Pausanias, II, 23, 7-8.

¹³⁷ *Ibid.*, VII, 25, 9.

¹³⁸ Al respecto, véase *LIMC* II, s.v. *Aphrodite*, n.ºs. 1354-1366.

¹³⁹ 1039.

¹⁴⁰ Para referencias iconográficas concretas, véase E. Dodds, 1960, pp. 126-127.

Si en Pieira se encuentran el Deseo y las Gracias, en Chipre están junto a Afrodita «los Amores que encantan el juicio a los hombres (θελξίφρονες Ἔρωτες)», (404). Con Eros se asocian distintas genealogías¹⁴² de entre las cuales algunas lo vinculan con Afrodita ya como hijo, ya como compañero. Como compañero de Afrodita aparece descrito en *Teogonía*, (201-202):

La acompañó Eros y la siguió el bello Hímero al principio cuando nació, y luego en su marcha hacia la tribu de los dioses.

Fasce¹⁴³ señala que, tal como anunciábamos un poco más arriba, mientras que Afrodita personifica la unión sexual, la pasión y el juego, Eros, *Hímeros* y *Póthos*, por su parte, representan la transfiguración del impulso y de la tensión del amor. Vernant¹⁴⁴ ha caracterizado estos tres “impulsos” del siguiente modo. Para este autor Eros es un “encantador” que domina (*dámnatai*) mediante cierto tipo de magia, *thélksis*. En *Teogonía* (120 y ss.) es descrito en los siguientes términos:

Por último, Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros (*λυσιμελής*) y que cautiva (*δάμναται*) de todos los dioses y todos los hombres el corazón (*νόον*) y la sensata voluntad (*επίφρονα βουλήν*) en sus pechos.

Calame¹⁴⁵ subraya que Eros es un fuerza que actúa sobre la *phrēn*¹⁴⁶ (al igual que la *manía*, como tendremos oportunidad de ver), inundándola para someterla, y pudiendo hacerse también con la *noūs* de los hombres.

Por otra parte, según Vernant¹⁴⁷, *Hímeros* se refiere al deseo por alguien presente, presto a satisfacerse, mientras que *Póthos* representa, según este autor:

[...] al deseo que apunta hacia un ausente, al deseo que sufre por no poder colmarse, la pesadumbre, la nostalgia. Un sentimiento ambiguo donde los haya, puesto que implica a la vez el impulso apasionado hacia la plenitud

¹⁴¹ Para esta imagen, véase *supra*, p. xvii. Igual en *LIMC* VII, s.v. *Póthos*, I nº 27. Finales del siglo V a.C.

¹⁴² P. Grimal, s.v. *Erōs*. Sobre los “dos Eros” presentes en la *Teogonía*, véase J.-P. Vernant, “One...two...three: Erōs” en D. Halperin, J. Winkler, y F. Zeitlin (eds.), *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Nueva Jersey, 1990, pp. 465-478.

¹⁴³ S. Fasce, “Eros dio dell’amore” en C. Calame, *L’amore in Grecia*, Roma-Bari, 1983, pp. 121-134, en concreto en la p. 122.

¹⁴⁴ J.-P. Vernant, *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia* (1989). Trad. esp.: Barcelona, 2001, pp. 134 y ss.

¹⁴⁵ C. Calame, 1983.

¹⁴⁶ Para la *phrēn*, véase *infra*, capítulo 3, pp. 201.

¹⁴⁷ 2001, p. 136.

prometida por la presencia amada en la que uno compromete la totalidad del ser y el doloroso golpe de la ausencia, la constatación de un vacío, de una distancia infranqueable¹⁴⁸.

Ahora bien, más allá de esta vinculación de las bacantes lidias (a través de la invocación a la isla de Chipre) con el mundo de lo “erótico” representado por Afrodita, Eros y *Póthos*, en estos versos se constata también la asociación de Afrodita con las Gracias, divinidades a las que nos hemos referido anteriormente con respecto a su relación con Dioniso¹⁴⁹.

Pues bien, las Gracias también tienen cabida en el mundo de Afrodita y de Eros. Estas divinidades viven en el Olimpo, junto a las Musas e Hímero¹⁵⁰. Se dice de ellas que «de sus párpados brota el amor que afloja los miembros (ἔρος λυσιμελής) cuando miran, y bellas son las miradas que lanzan bajo sus cejas»¹⁵¹. En la *Odisea*¹⁵², asisten a Afrodita cuando llega a Chipre: «[...] la ungieron de aceite inmortal, del que brilla en la piel de los dioses eternos, y vistiéronla ropas preciosas, hechizo a los ojos (θαῦμα ἰδέσθαι)»¹⁵³. En la épica homérica, las Gracias visten a Afrodita¹⁵⁴ y también la comedia ha representado esta asociación. Al inicio de la *Paz*¹⁵⁵ los esclavos rechazan que el escarabajo que tienen que alimentar sea un regalo ni de Afrodita ni de las Gracias. Por otra parte, los nombres con los que las denomina Hesíodo¹⁵⁶ son *Euphrosune*¹⁵⁷, *Aglaya*¹⁵⁸ y *Thalia*¹⁵⁹, que se refieren tanto al esplendor de sus flores como al deseo erótico¹⁶⁰.

¹⁴⁸ Como señala este autor, *Póthos* es un término característico del vocabulario del duelo. En este sentido véase *ibid.*, pp. 136 y ss.

¹⁴⁹ Cf. *supra*, p. 53.

¹⁵⁰ Hesíodo, *Teogonía*, 64.

¹⁵¹ *Ibid.*, 907 y ss.

¹⁵² VIII, 362 y ss.

¹⁵³ Esta maravilla para la vista (θαῦμα ἰδέσθαι) que produce la belleza de Afrodita es un sentimiento característico ante la contemplación de lo divino. En *Bacantes* este es el sentimiento que producen las acciones de las tebanas en el Citerón (θαῦμ' ἰδεῖν εὐκοσμίας, 693). Al respecto, véase *infra*, capítulo 3, pp. 207-208 y capítulo 4, pp. 312 y ss.

¹⁵⁴ *Ilíada*, V, 338.

¹⁵⁵ 40-41.

¹⁵⁶ *Teogonía*, 909.

¹⁵⁷ «Alegría», «júbilo», «regocijo». Liddell-Scott, s.v. *euphrosúnē*

¹⁵⁸ Derivado de *aglaós*, «esplendor», «belleza», «juego». Chantraine, s.v. *aglaós*

¹⁵⁹ Derivado de *thállō*, «abundancia», «juego», «buen humor», «fiesta». Chantraine, s.v. *thállō*

¹⁶⁰ B. Wagner-Hasel, 2002, p. 18.

Tal como se ha señalado en el apartado dedicado a estas divinidades¹⁶¹, las Gracias aparecen muy a menudo relacionadas con las Horas, llegando incluso a confundirse¹⁶². Así aparece reflejado en la comedia:

Pues ¿qué ventura falta para en ella vivir? Sabiduría (Σοφία), Deseo (Πόθος), las Gracias inmortales (ἀμβρόσιαι Χάριτες) y el de la dulce Paz (Ἡσυχίας), sereno rostro¹⁶³.

Por Hermes, las Gracias, las Horas, Afrodita, Deseo (Πόθος)¹⁶⁴.

Pues bien, las Horas se relacionan también con Afrodita. En el *Himno Homérico a Afrodita* VI (5-13), esta tríada femenina es la encargada de ataviar a esta diosa a su llegada a Chipre:

Las Horas de áureos frontales la acogieron de buen grado. La ataviaron con divinos vestidos y sobre su cabeza inmortal pusieron una corona bien forjada, hermosa, de oro, y en sus perforados lóbulos, flores de oricalco y de precioso oro. En torno a su delicado cuello y a su pecho, blanco como la plata, la adornaron con collares de oro, con los que se adornan precisamente las propias Horas de áureos frontales cuando van al placentero coro de los dioses y a las moradas del padre.

Junto a este carácter de “asistentas” de la diosa en lo que tiene que ver con su apariencia física, la unión entre las Horas y Afrodita se asienta también sobre la idea de fecundidad. En este sentido, *Eiréne* se asocia con Afrodita sobre la base de que la paz permite la presencia en la comunidad de maridos y hombres jóvenes aptos para el matrimonio, con lo que se hacen posibles las uniones sexuales y por tanto, la reproducción de la comunidad¹⁶⁵.

En este punto, por lo tanto, habría que dilucidar qué valor tiene en *Bacantes* la asociación de Dioniso con Afrodita y, lo que podríamos denominar, su cortejo¹⁶⁶: *Póthos*, las Gracias y las Horas.

¹⁶¹ Al respecto, véase *supra*, pp. 53-56.

¹⁶² M^a.D. Mirón, 2004, p. 21.

¹⁶³ Aristófanes, *Aves*, 1318-1322.

¹⁶⁴ Aristófanes, *La Paz*, 456.

¹⁶⁵ M^a.D. Mirón, 2004, p. 21.

¹⁶⁶ Así lo enuncia Roux, 1972, p. 391, quien se refiere a *Póthos* y a las *Khárites* como el cortejo habitual de la diosa.

Según hemos venido viendo, las Gracias y las Horas, en tanto que divinidades que tienen que ver con la exuberancia de la naturaleza, relacionan el mundo dionisiaco con esa “edad de oro” en que los hombres consiguen sus alimentos sin esfuerzo. Por otro lado, en tanto que se relacionan con Afrodita (y ésta a su vez con Dioniso) se puede pensar que esta exuberancia encarnada por las Gracias y por las Horas atañe también a lo que tiene que ver con la fecundidad y la reproducción humanas. Ahora bien, tal como hemos visto, Afrodita es la divinidad que encarna la unión sexual y vinculados con ella están *Póthos* y Eros que representan la transfiguración del impulso y de la tensión del amor. Conviene valorar, por la tanto, si la relación de Dioniso con estas divinidades atañe sólo a la noción de fecundidad o si se ha de aceptar que “lo erótico” también tiene presencia en el mundo dionisiaco y si juega algún papel en *Bacantes*.

Tal como afirma Daraki, hay una tendencia entre los autores modernos «a negar la naturaleza amorosa de Dioniso y sus vínculos carnales con las mujeres»¹⁶⁷. Nietzsche, Otto o Gernet optan por excluir lo sexual de lo dionisiaco¹⁶⁸. Con todo, distintos testimonios literarios sugieren este hecho. En el *Ion* se da noticia de que el héroe homónimo fue concebido durante la carrera báquica celebrada en el Parnaso¹⁶⁹ y, preguntándose sobre el origen de Edipo, el coro del *Edipo Rey* afirma:

[...] o el dios báquico que habita en lo más alto de los montes te recibió como un hallazgo de alguna de las Ninfas del Helicón con las que juguetea (συμπαίζει) la mayor parte del tiempo¹⁷⁰.

Por su parte, Apolodoro¹⁷¹ sostiene que Dioniso está «inclinado a los placeres de Afrodita» y «de buena gana se rodea de mujeres». En lo que respecta al culto, Daraki ha señalado que en Chipre, el mismo culto reúne a Dioniso y a Afrodita y que de sus amores surgen las encantadoras *Khárites* de Orcómeno y Príapo, el dios-falo, poco apreciado por el clasicismo griego¹⁷².

Con respecto a *Bacantes*, la sospecha de que las mujeres de Tebas se encuentren entregadas a los placeres de Afrodita atormenta a Penteo (215-225):

¹⁶⁷ M. Daraki, 2005, p. 128.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Eurípides, *Ion*, 549-552.

¹⁷⁰ Sófocles, *Edipo Rey*, 1107-1109. M. Daraki, 2005, p. 129, considera que el verbo *sumpaízei* alude en estos versos a “juegos amorosos” puesto que el coro de *Edipo Rey* supone que Edipo es fruto de estos juegos.

¹⁷¹ IV, 4, 2.

¹⁷² M. Daraki, 2005, p. 128, n. 122.

Me encontraba fuera de esta tierra 215
y oigo nuevas desgracias en esta ciudad,
que vuestras mujeres han dejado las mansiones
para bacanales falsas, y en la espesura
de los montes van de un lado para otro, honrando a esa divinidad de
[hace poco
Dioniso, quien quiera que sea, con sus bailes; 220
y que están plantadas en medio de las cofradías
las jarras llenas, y que cada una acurrucada en un rincón apartado
se entrega a yacer con los hombres (εὐναίς ἀρσένων ὑπηρετεῖν¹⁷³)
poniendo como pretexto que son ménades que hacen sus sacrificios,
pero que ponen en realidad, a Afrodita delante de Baquío. 225

No obstante, el mensajero desmiente esta sospecha cuando afirma que él ha visto con sus ojos, “bacantes castas”¹⁷⁴.

Así pues, en primer lugar podemos observar que en *Bacantes* se representa, a través de la figura de Penteo, el peligro que supondría que las mujeres de la ciudad tuviesen prácticas sexuales extramatrimoniales. En palabras de Seaford, «el peligro imaginado en el culto de Dioniso es el de sexo con extraños como parte de la propia celebración»¹⁷⁵. Según este autor, «que el menadismo envolvía el peligro de prácticas sexuales extra-matrimoniales no sólo era creído por Penteo sino también, por ejemplo, por los pintores de vasos del siglo V a.C. que muestran a las ménades con Dioniso y con sus seguidores lascivos, los sátiros»¹⁷⁶. Otros testimonios apuntan en este sentido: en una representación cerámica aparece una ménade dándole a Dioniso un regalo erótico¹⁷⁷ y en un fragmento de Esquilo Dioniso es denominado como Μαινάδων ζευκτήριε¹⁷⁸.

Por otra parte, la amenaza que supone Dioniso es expresada en *Bacantes* a través de los rasgos físicos de esta divinidad a la que Penteo atribuye los encantos de Afrodita.

¹⁷³ M. Daraki, 2005, p. 101 considera que *hupēreteîn* puede aludir a la capacidad de Dioniso para transformar a las mujeres incluso en cortesanas que sirven a los hombres.

¹⁷⁴ En los versos 686-688 el mensajero afirma ante Penteo: «[...] no como tú dices, que borrachas de jarra y estruendo de loto, abandonadas, cazan a Cipria por el bosque».

¹⁷⁵ R. Seaford, “The Eleventh Ode of Bacchylides: Hera, Artemis and the Absence of Dionysos”, *JHS*, 108, 1988, p. 126.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ La referencia iconográfica se encuentra recogida en R. Seaford, 1996, p. 171.

¹⁷⁸ Fr. 382. Citado por R. Seaford, 1988, p. 126.

Y bien, no estás mal de cuerpo, forastero,
para mujeres al menos, que es para lo que has venido a Tebas.
Suelos están tus rizos, no por la lucha,
y te caen por la cara, voluptuosos (πόθου πλέως)
Blanca tienes la piel a propósito
no por los rayos del sol, sino por la sombra,
cazando como cazas a Afrodita con afeites. (453-459)

Y dicen que ha llegado cierto forastero,
hechicero ensalmador (γόης ἐπωδός) de tierra lidia,
con perfumada melena de rubios tirabuzones,
y embriagados encantos de Afrodita en sus ojos
[(οἶνωπός, ὄσσοις χάριτας' Αφροδίτης ἔχων)
que días y noches se pasa (συγγίγνεται) con jovencitas
poniendo tiesas (προτείνων) ante ellas iniciaciones de evoé. (233-238)

Según Daraki el atractivo de Dioniso reside en que «su encanto resulta inquietante, como si procediese de otra parte y tuviese algo de mágico»¹⁷⁹. De hecho, en *Bacantes* (224), Penteo califica a Dioniso de «hechicero ensalmador» (γόης ἐπωδός). Aunque Dodds¹⁸⁰ ha señalado que esto es una “acusación” corriente que se imputaba contra los propagadores de los cultos místicos en Atenas¹⁸¹, el término *epōdē* posee también el valor de «hechizo» o «encanto». En este sentido, en Píndaro¹⁸² se dice que Afrodita le enseñe al hijo de Esón los «suplicantes encantos» (λιτάς τ' ἐπαιδὰς). Por este motivo, Daraki considera que la característica básica del “erotismo” dionisiaco es este aspecto “seductor” y “atrayerente” del dios que, sin embargo, relega el aspecto

¹⁷⁹ M. Daraki, 2005, p. 130.

¹⁸⁰ 1960, pp. 98-99.

¹⁸¹ Con este valor aparece en Eurípides, *Hipólito*, 1038.

¹⁸² *Píticas*, IV, 217.

itifálico a los sátiros; «en el dionisismo no hay sexualidad bruta», afirma Daraki¹⁸³, «Dioniso es un seductor, no es un sátiro»¹⁸⁴.

Esta atracción se observa en *Bacantes* en Penteo, quien no rehúsa reconocer los atributos de Afrodita en la apariencia que ha tomado el dios ni creer que las mujeres de Tebas se encuentran entregadas al desenfreno sexual. Con todo, tal como hemos visto, en esta obra no hay ningún indicio que corrobore esta suposición, al menos, con respecto a las mujeres de Tebas. Es forzoso considerar, por lo tanto, que las dudas sobre las prácticas sexuales de las ménades las utiliza Eurípides como un elemento dramático que sirve para provocar la destrucción de Penteo¹⁸⁵.

Ahora bien, cabe preguntarse qué es lo que sucede con las mujeres lidias que son las que en *Bacantes* relacionan a Dioniso con ese mundo de Afrodita y las que, en efecto, añoran estar con ella en Chipre, junto con los amores y el deseo. En el último capítulo del presente estudio exponemos una hipótesis por la cual las mujeres lidias podrían identificarse con las Ninfas de Nisa, las nodrizas de Dioniso¹⁸⁶. Tomando en cuenta esta posibilidad, y el hecho de que la unión amorosa entre Ninfas y sátiros está testimoniada desde época antigua¹⁸⁷ y representada en la pintura vascular¹⁸⁸, podemos sugerir la posibilidad de que en efecto, las mujeres lidias, las compañeras de Dioniso desde la tierra de Asia, sí se relacionan con el mundo de lo erótico, representado en esta tragedia por Afrodita, Eros y *Póthos*.

Si recapitulamos los datos analizados hasta el momento respecto al tema de la felicidad en *Bacantes*, podemos extraer las siguientes conclusiones. En primer lugar, tal como hemos venido viendo, la religión dionisiaca se presenta como una religión misteriosa cuyas promesas de felicidad dependen del cumplimiento de una serie de

¹⁸³ M. Daraki, 2005, p. 130. En el mismo sentido lo interpreta M. Jameson, quien considera que tanto en el arte como en la literatura (salvo algunas excepciones), Dioniso está fundamentalmente separado de los aspectos más “apasionados” del sexo. Al respecto, véase M. Jameson, “The Asexuality of Dionysus” en T.H. Carpenter y C.A. Faraone, 1993, pp. 44-64 (en concreto en pp. 57 y 61).

¹⁸⁴ Daraki (*ibid.*) considera que muchos intérpretes han intentado silenciar que Dioniso es otra suerte de dios del amor. Por otra parte se ha de hacer notar que a Penteo le entra deseo (ἔρωτα) de ver a las bacantes (813).

¹⁸⁵ Así lo considera también A. Henrichs, 1978, p. 135.

¹⁸⁶ Al respecto, véase *infra*, capítulo 5, pp. 335-344.

¹⁸⁷ En el *Himno Homérico a Afrodita V* (256-263) se dice de ellas: «Ellas no se alinean ni con los mortales ni con los inmortales; viven largo tiempo, comen el alimento de la ambrosía y ponen su empeño en la graciosa danza junto a los inmortales. Con ellas se unieron en amor los silenos y el Argicida de larga vista en lo profundo de encantadoras grutas».

¹⁸⁸ Hacemos esta afirmación teniendo en cuenta que ni siquiera en este campo está definida cual es la identidad de las compañeras de Dioniso, esto es, si se trata de Ninfas o de ménades.

prescripciones: se han de conocer las iniciaciones del culto de Dioniso (74), llevar una vida pura (75), consagrar el alma en el tíaso (75) y realizar los cultos en la montaña (779). En segundo lugar, se ha visto que una característica fundamental de esta felicidad dionisiaca es que supone, para los fieles, un alivio del *pónos*. Este rasgo es enfatizado en *Bacantes* por la vinculación de las mujeres lidias con las Horas y las Gracias, dos tríadas femeninas relacionadas tradicionalmente con Dioniso por representar un tipo de naturaleza en que los bienes se producen sin esfuerzo. A su vez, la relación de estas dos tríadas femeninas con Afrodita, Eros y *Póthos* (y la de éstos últimos con Dioniso) permite, por un lado, vincular la exuberancia encarnada por las primeras con la fecundidad y la reproducción humanas, y, por otro, plantear -dada la importancia de lo erótico en relación con estas divinidades- una posible asociación entre las bacantes lidias y ese mundo de la sensualidad y el erotismo¹⁸⁹. Además, el “dibujo” del mapa de los lugares en que se rinde culto a este dios sugiere también la bienaventuranza de estos territorios.

Ahora bien, junto con estos rasgos que hemos venido analizando, el coro de mujeres lidias describe otros aspectos que caracterizan la dicha dionisiaca que pregonan. Como tendremos ocasión de analizar, según afirman las bacantes asiáticas en las distintas canciones corales, la felicidad dionisiaca reside también en el disfrute del vino en los banquetes y en un modo de vida concreto: una vida de tranquilidad (*hēsukhía*), moderación y felicidad en el presente regida por el respeto de las normas y de la divinidad.

Así pues, en los siguientes apartados trataremos sobre cada una de estas cuestiones de manera particular, con el propósito de establecer, con la mayor precisión posible, el tipo de felicidad dionisiaca que defienden las bacantes de Asia.

2.5. La alegría del vino sin pena.

En el primer estásimo, tras el primer episodio (170-369) -en que Penteo se ha enfrentado con Cadmo y Tiresias por la intención de estos últimos de rendirle culto a Dioniso-, las bacantes lidias entonan el siguiente canto:

¹⁸⁹ Por su parte, M. Jameson, 1993, p. 59, considera que no se puede demostrar que Dioniso esté relacionado con la fertilidad, ya sea humana o agrícola, a excepción de en la teoría neoplatónica y quizá, por cierta posición de Dioniso en el culto de Deméter. Para este autor, Dioniso y sus ritos evocan «un simbolismo más amplio: la ebullición sexual y la nueva vida de la primavera [...]. La sexualidad aquí es mucho más que una aséptica convención o un encanto tradicional para asegurar una buena cosecha».

Oh Piedad de los dioses	370
señora, Piedad que por tierra el ala dorada tiendes, ¿oyes de Penteo las terribles palabras? ¿Escuchas el impío desafuero que este tal ha inferido al mismo Resonante,	375
el de Sémele, que en los coronados saraos (καλλιστεφάνοις εὐφροσύναις) va delante de los dioses por siempre venturados? Que tiene este poder: cofrades para sus danzas hacer (θιασεύειν τε χοροῖς), y reír al acorde	380
de flautas (μετά τ' αὐλοῦ γελάσαι) y acabar con los cuidados [(ἀποπαῦσαι τε μερίμνας) si hay en festín de dioses (ἐν δαιτὶ θεῶν) fulgor de zumo de uvas (βότρυος γάνος), o cuando en las fiestas coronadas de hiedra (κισσοφόροις θαλίαις) a los hombres la jarra (κρατήρ) el sueño envía.	385 (370-385)
El dios que es hijo de Zeus se alegra con las fiestas [(χαίρει μὲν θαλίαισιν) y ama a la próspera Paz (φιλεῖ δ' ὀλβοδότειραν Εἰρήνην), a la diosa nodriza de jóvenes (κουροτρόφον θεάν). Y concede gozar la alegría (ὄλβιον), la misma al rico y al pobre, del vino sin pena (οἴνου τέρψιν ἄλυπον).	(417-423)

Como se puede observar en esta descripción, nos encontramos ante la imagen de Dioniso como divinidad de la risa¹⁹⁰ (380), del vino (382) y del disfrute en los banquetes (383).

¹⁹⁰ Para la relación de Dioniso con la risa, véase J. Roux, 1972, p. 378, quien señala que Dioniso lleva en la obra una máscara sonriente y subraya que *Gélōs*, la risa personificada, aparece representada en la pintura vascular junto al dios. Sobre la ambigüedad de Dioniso expresada a través de su máscara sonriente, véase H.P. Foley, "The Masque of Dionysus", *TAPhA*, 110, 1980, pp. 107-133 (en concreto pp. 126-129).

Tal como tuvimos oportunidad de señalar en el momento en que hablamos del aspecto “misterioso” del culto dionisiaco, esta caracterización del dios contrasta con la imagen de una vida pura y consagrada al servicio de Dioniso descrita por las bacantes lidias en la párodo de la obra (75). Aunque, tal como ha señalado Roux, esta descripción “amable” del dios sirve como respuesta a las acusaciones de Penteo del episodio anterior¹⁹¹, es preciso destacar que ambos rasgos no son contradictorios y que el coro evoca en estos versos un aspecto del dionisismo que quizá fuese más cercano para la audiencia ateniense. Tal como han señalado Dodds y Roux:

El coro celebra en este momento no al misterioso dios del éxtasis sino al Dioniso que conocía el *démos* ateniense, el genial dios del vino de los festivales áticos¹⁹².

El dios del éxtasis místico, de la felicidad exaltada en la montaña, es también y no solamente, en la vida cotidiana de la ciudad, el que dispensa las alegrías más humildes, sin duda, pero no por ello despreciables¹⁹³.

De hecho, esta caracterización de Dioniso se corresponde con distintos datos mitológicos e iconográficos que muestran a Dioniso como la divinidad del vino y el “patrón” de los banquetes¹⁹⁴.

¹⁹¹ «Que están plantadas en medio de las cofradías las jarras llenas, y que cada una acurrucada en un rincón apartado se entrega a yacer con los hombres» (221-222).

¹⁹² E. Dodds, 1960, p. 117.

¹⁹³ J. Roux, 1972, p. 376. En este sentido, véase también R. Seaford, 1996, pp. 181 y ss.: «Puesto que las *Bacantes* son etiológicas del culto dionisiaco en conjunto, prefigura sus varios e incluso contradictorios aspectos. Mientras que la párodo alude al ritual místico extático del tíaso y a su acompañamiento de la divinidad extranjera a la ciudad, esta canción anuncia el tranquilo bienestar de la participación en masa en el festival, quizá también de la relajada bebida de vino de (¿los hombres?) iniciados en el tíaso».

¹⁹⁴ Tal como señala R. Seaford, *Dionysos*, Londres-Nueva York, 2006, p. 16, a pesar de que es posible que la relación de Dioniso con el vino se retrotraiga al siglo XIII a.C., los primeros testimonios literarios en que se constata esta asociación están formulados en Homero. En *Ilíada*, XIV, 325, se denomina a Dioniso «dicha de los mortales» (χάρμα βροτοῖσιν), donde se entiende que el calificativo alude a su dominio sobre el vino. En *Odisea*, II, 290, la relación de Dioniso con el vino se refleja en el hecho de que él es el encargado de entregarle a Tetis el ánfora de oro que contiene los huesos de Aquiles (puesto que las ánforas se utilizaban habitualmente para el vino). Por su parte, Hesíodo (*Trabajos y Días*, 614) hace explícita esta asociación cuando se refiere al vino como «el don del muy risueño Dioniso» (δῶρα Διωνύσου πολυγηθέος). Con respecto a las representaciones cerámicas, C. Isler-Kerényi, *Dionysos nella Grecia arcaica. Il contributo delle immagini*, Pisa-Roma, 2001, p. 33, constata que, desde la época más antigua, la presencia del vino es habitual en la representación de Dioniso y su cortejo. R. Seaford, 2006, p. 16, también enfatiza la importancia de la pintura cerámica como prueba de esta relación y considera que para los siglos VI y V a.C. la pintura vascular ateniense constituye el testimonio más importante.

No se ha conseguido permiso del propietario de los derechos de autor
para esta imagen

Dioniso, rodeado de sátiros y ménades, sobre la *klínē* característica del simposio¹⁹⁵.

Gracias al vino, Dioniso tiene la capacidad de acabar con los cuidados (ἀποπαῦσαί τε μερίμνας, 381) de los hombres. Tal como anuncia Tiresias, el vino es un regalo de Dioniso para alivio de penas y olvido de fatigas (278-283):

[...] el hijo de Sémele:

inventó la exquisita bebida de uva (βότρυος ὑγρὸν πῶμι') y la aportó a los mortales, que quita penas a los desdichados hombres

[(ὁ παύει τοὺς ταλαιπώρους βροτοὺς λύπης)

cuando se sacian de líquido de viña (ἀμπέλου ῥοῆς),

y sueño, olvido de las desgracias del día (τῶν καθ' ἡμέραν κακῶν),

les concede, y no hay otro remedio de fatigas

[(οὐδ' ἔστ' ἄλλο φάρμακον πόνων).

El don por antonomasia de esta divinidad enlaza, por lo tanto, con la idea expuesta un poco más arriba de que la felicidad dionisiaca supone para sus fieles un alivio del *pónos*. Ahora bien, otra de las características del vino es su aspecto “democrático” puesto que Dioniso lo otorga sin distinción de clase: «y concede gozar la alegría, lo mismo al rico y al pobre, del vino sin pena» (422-423). De hecho, uno de los epítetos de Dioniso es *Isodaitēs*¹⁹⁶, «aquél que da a todos por igual»¹⁹⁷. Este aspecto democrático del culto de Dioniso se subraya también en los versos 206-209:

¹⁹⁵ Ánfora de figuras negras del Museo Británico. Finales del período arcaico. Imagen extraída de F. Burkhard, “What has Dionysos to do with the Symposion?”, *Pallas*, 61, 2003, pp. 23-37 (en concreto p. 33), quien subraya que, a pesar de la temprana relación de Dioniso con el vino, representaciones como ésta no aparecen en el arte griego antes del 530 a.C y que, por lo tanto, el patronazgo de Dioniso sobre los banquetes es más tardío que su dominio sobre el vino.

¹⁹⁶ Véase E. Dodds, 1960, pp. 127-128 y J. Roux, 1972, p. 393.

Es que el dios no ha declarado si es el joven
el que tiene que bailar o más viejo,
sino que de todos quieren recibir honras
por igual (τιμὰς ἔχειν κοινάς), y sin cálculos de ninguna clase desea su gloria.

Así pues, en los versos 370-385 y 417-423 que venimos analizando, se da cuenta de distintos rasgos del culto dionisiaco que hasta ahora no habían sido mencionados: su carácter democrático, la alegría y el disfrute en los banquetes y el alivio de las penas a través del consumo del vino.

Ahora bien, en relación con el vino es preciso que nos detengamos en una última cuestión. Como hemos tenido oportunidad de ver, una de las acusaciones de Penteo contra las mujeres tebanas es la de que se encuentran entregadas a los placeres de Afrodita¹⁹⁸. Pues bien, otra de las acusaciones o más bien, mezclada con ésta, es la de que las mujeres tebanas se encuentran desenfrenadas bajo los efectos del vino (221-222):

Y que están plantadas en medio de las cofradías
las jarras (κρατήρας) llenas, y que cada una acurrucada en un rincón apartado
se entrega a yacer con los hombres [...].

Pero, al igual que la primera acusación, ésta también es desmentida por el mensajero (683-688):

Y dormían todas, relajados los cuerpos,
unas contra ramas de abeto apoyando la espalda,
otras entre hojas de encina en el suelo la cabeza
sin más echando juiciosamente (σωφρόνως), no como tú dices, que
borrachas de jarra y de estruendo de loto
abandonadas cazan a Cipria por el bosque.

Como se puede observar, en *Bacantes*, la amenaza del consumo del vino es “otro peligro más” de los que teme Penteo. A pesar de que el consumo de esta bebida

¹⁹⁷ E. Dodds, 1960, p. 128, subraya que este aspecto “igualitario” de la posibilidad de vino para todos tiene especial importancia en los festivales aunque también admite la posibilidad de que jugase algún papel en los misterios: en la apertura del nuevo vino del festival ateniense de las Antesterias no estaba permitido rechazar a los esclavos y con posterioridad a la época clásica hay un testimonio epigráfico que deja constancia de que los esclavos debían ser admitidos como miembros de los *thiasoi* dionisiacos. En este sentido, véase también J. Roux, 1972, p. 393 y R. Seaford, 1996, pp. 184-185.

¹⁹⁸ Al respecto, véase *supra*, pp. 70-72.

supondría, dentro del juego de inversiones que opera en *Bacantes*, una trasgresión más de lo que la norma cívica establecía como oportuno para las mujeres (o al menos para las casadas)¹⁹⁹, Eurípides desmiente intencionalmente esta suposición. Este elemento, junto con el miedo de Penteo a que el menadismo implique prácticas sexuales extramatrimoniales, son dos motivos dramáticos empleados para causar la destrucción del joven rey. Ahora bien, incluso en lo que respecta a las prácticas del culto, estudios recientes han demostrado que las mujeres estaban excluidas del consumo del vino. En este sentido, Henrichs ha subrayado que «el ritual de bebida de vino en honor a Dioniso fue un privilegio de los hombres griegos, mientras que el ritual menádico fue practicado exclusivamente por mujeres»²⁰⁰. Por su parte, Frontisi-Ducroux, a la luz de los datos ofrecidos por las fuentes literarias pero con especial apoyo en el estudio de las representaciones iconográficas, concluye: «la devota de Dioniso, la auténtica ménade de Atenas, hace el servicio del vino pero no lo consume»²⁰¹.

Así pues, si retomamos el tema de la *eudaimonía* dionisiaca, junto a la felicidad ofrecida por la iniciación en el culto dionisiaco que las mujeres lidias describen en la párodo de *Bacantes*, se encuentra el tipo de felicidad otorgada por Dioniso a través del consumo del vino y de la participación en los banquetes. Como anunciábamos un poco

¹⁹⁹ Tal como ha señalado F. Frontisi-Ducroux con respecto a las prácticas atenienses, “Quèst-ce qui fait courir les ménades?”, *Le ferment divine, Maison des Sciences de l’Homme*, 1991, pp. 147-166, el momento de bebida del vino no se da durante la comida sino después de comer, en el transcurso del simposio que agrupa a los individuos, hombres adultos y ciudadanos. El vino es en este sentido una práctica de hombres con la que no están relacionadas las mujeres (a pesar de que no están radicalmente excluidas porque las *hetairai* forman parte de los banquetes). La esposa ateniense no tiene lugar en el banquete, sólo en el *deíпно*, que es el momento que precede al tiempo de beber. Según esta autora, la privación de las mujeres e hijas de los ciudadanos del vino no tiene que ver sólo con esta bebida sino con la expulsión del espacio del banquete, esto es, de uno de los espacios reservados a los hombres. Aunque en algunas ciudades el consumo de vino por parte de las mujeres no estaba excluido ni era objeto de un castigo formal, con todo: «La costumbre de beber de las mujeres forma parte de una serie de contramodelos del buen uso del vino, a saber, el consumo entre hombres libres, en colectivo y según una reglamentación estricta que fija la proporción de la mezcla y el número de cráteras y de copas a vaciar. La mujer, una de las figuras inversas del individuo masculino, adulto y ciudadano, bebe vino puro, como otras figuras del otro que son el bárbaro y el sátiro e incluso el esclavo, que bebe a escondidas y como él, ellas beben con los inconvenientes que sufren los hombres que no respetan las convenciones de la mezcla» (p. 151). Respecto al papel de las mujeres en actividades comensales, véase J. Burton, “Women’s Commensality”, *G&R*, 1998, pp. 143-165, quien considera que: «Incluso el simposio elitista y definido por los hombres que comienza durante la época arcaica, se empezó a abrir a incluir mujeres respetables, al menos durante el tercer siglo a.C., sino antes» (p. 160). Para una revisión más reciente del papel de las mujeres en el banquete, véase P. Schmitt, “Le banquet et le “genre” sur les images grecques, propos sur les compagnes et les compagnons”, *Pallas*, 61, 2003, pp. 83-95.

²⁰⁰ A. Henrichs, “Changing Dionysiac Identities” en B.F. Meyer y P. Sanders (eds.), *Jewish and Christian Self-Definition. vol. III*, Londres, 1982, pp. 137-237, en concreto en p. 139.

²⁰¹ F. Frontisi-Ducroux, 1991, p. 156.

más arriba, a estos rasgos hay que añadir toda una serie de preceptos para la obtención de la *eudaimonía* que las bacantes lidias defienden en los distintos cantos corales. Estas pautas aluden fundamentalmente a dos nociones: la idea de una felicidad basada en el disfrute del presente y en no ocuparse más que de las cosas que están al alcance de los mortales, y la idea de una felicidad fundada en el respeto de la divinidad y de las costumbres y normas dadas. Por consiguiente, analizaremos estas cuestiones en los siguientes apartados.

2.6. Un *carpe diem* dionisiaco.

En el primer estásimo las mujeres lidias expresan las siguientes ideas:

De las bocas sin freno (*ἀχαλίνων στομάτων*)
y de la falta de juicio que normas
no atiende (*ἀνόμου τ' ἀφοσύνας*), el final cierto
es la desgracia (*τὸ τέλος δυστυχία*); mas vida calmosa
[(ὁ δὲ τᾶς ἡσυχίας βίωτος)
y tener buen juicio (*τὸ φρονεῖν*)
firme queda y el hogar tiene unido. (386-392)

Ser listo no es ser sabio (*τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία*)
ni tener en el juicio lo no humano (*τό τε μὴ θνατὰ φρονεῖν*)²⁰²
Que breve es nuestro tiempo (*βραχύς αἰών*);
según eso, quien busca grandes cosas (*μεγάλα διώκων*)
no aguanta lo dispuesto
para el tiempo presente (*τὰ παρόντ'*). Y estas formas
de enloquecidos (*μαινομένων*) son,
pienso, y de gente de mala intención (*κακοβούλων*). (395-401)

Y odia a quien no se preocupa de nada de eso,
vivir sin descanso alguno, de día y de noche,
su tiempo felices (*εὐαίωνα διαζῆν*), y apartado de los hombres
excesivos (*περισσῶν παρὰ φωτῶν*) tener el juicio listo y el seso
[(σοφᾶν δ' ἀπέχειν πραπίδα φρένα τε)

²⁰² Trataremos sobre la cuestión de la sabiduría en el apartado “¿El placer de la venganza?”, véase *infra*, pp. 87-109.

Lo que la gente sencilla (πλήθος φαυλότερον) tiene por normal
en eso yo me reconocería por tal. (424-432)

Asimismo en el épodo del tercer estásimo sostienen (902-911):

Bienaventurado (εὐδαίμων) aquel que del mar
escapa a la tormenta y puerto alcanza;
y bienaventurado (εὐδαίμων) el que se halla
por encima de penas, que en medrar (ὄλβω) 905

y en poder (δυνάμει) es uno el que es primero,
mañana otro, y hay innumerables
esperanzas de innúmeros mortales;
las unas desembocan en dinero,

otras se frustran; yo feliz (εὐδαίμων) declaro 910
vivir al día (κατ' ἡμῶν ὅτῳ βίωτος) bienaventurado.

En el primero de los pasajes, en los versos 390-392, las bacantes lidias defienden una vida de calma (ὁ δὲ τᾶς ἡσυχίας βίωτος, 390) y de prudencia (τὸ φρονεῖν, 391). Tal como anuncia el coro (397-399), esta vida de calma (ἡσυχίας βίωτος, 389) consiste en no buscar grandes cosas (μεγάλα διώκων, 398) que no permitan aguantar lo dispuesto para el presente (τὰ παρόντ', 399)²⁰³.

Esta misma noción se repite un poco más abajo. En los versos 424-426, el coro afirma que Dioniso «odia a quien no se preocupa de pasar, día y noche, su tiempo feliz (εὐαίωνα διαζῆν)», y en el *makarismós* del tercer estásimo, el grupo de bacantes lidias defiende explícitamente la felicidad en el presente como su ideal de *eudaimonía*: «yo feliz (εὐδαίμων) declaro vivir al día (κατ' ἡμῶν) bienaventurado»²⁰⁴ (910-911). Tal

²⁰³ Tanto R.P. Winnington-Ingram, 1969a, p. 63, como R. Seaford, 1996, p. 181, consideran que estas ideas representan lugares comunes en el pensamiento griego. Entre las referencias literarias ofrecidas por estos autores destacamos los versos de Teognis en que ofrece a Cirno el siguiente consejo: «no pongas tu deseo en cosas imposibles, ni ambiciones nada irrealizable» (461-462).

²⁰⁴ Es importante señalar que no todos los autores traducen del mismo modo la expresión κατ' ἡμῶν (910). M. McDonald, 1978, p. 261, considera que no se ha de traducir o darle el sentido de “aquí y ahora” como haría R.P. Winnington-Ingram, 1969a, pp. 114-115, sino en el sentido de “vive de tal manera que seas feliz cada día”. Por su parte, X. Rúa, 1999, p. 101, considera que esta expresión no puede significar que uno se sienta permanentemente feliz de un modo secular, sino que debe significar de algún modo, que uno tiene cierto tipo de felicidad especial y que la mantiene en todo momento de su vida, a pesar de los

como afirman estas mujeres, este “vivir al día” consistiría, al menos en parte, en vivir sin aspiraciones ni de dinero ni de poder puesto que las esperanzas de los mortales son volubles²⁰⁵.

Como se puede observar, el ideal de felicidad proclamado en estos versos por las seguidoras asiáticas del dios consiste en el abandono de las grandes aspiraciones y en el disfrute de una vida tranquila en el presente. Junto a él, este grupo de mujeres considera indispensables dos criterios más para la obtención de la *eudaimonía*: la piedad hacia los dioses y el seguimiento de las costumbres y las leyes ancestrales. Sobre ellos trataremos a continuación.

2.7. El respeto de las normas y de la divinidad.

El ideal de una vida de piedad y de respeto hacia las normas y lo establecido es promovido por las bacantes lidias a lo largo de sus distintas intervenciones.

En el primer estásimo las mujeres lidias entonan las siguientes ideas (386-394):

De las bocas sin freno
y de la falta de juicio, que normas
no atiende (ἀνόμου τ' ἀφοροσύνας), el final cierto
es la desgracia (τὸ τέλος δυστυχία); mas vida calmosa
[(ὁ δὲ τᾶς ἡσυχίας βίωτος)
y tener buen juicio (τὸ φρονεῖν)
firme queda y el hogar tiene unido
que por delante miran,
pese a todo, los asuntos mortales
los que en el aire habitan,
los venturosos dioses celestiales.

En los primeros versos citados de este estásimo, y tal como mencionábamos en el apartado anterior, se describe cómo la falta de respeto a las leyes trae consigo desgracia (386-389). Ahora bien, «la falta de juicio que normas no atiende» del verso

sentimientos propios en un momento determinado (incluso si uno siente pena o dolor). Según este autor, esta felicidad provendría del conocimiento de las iniciaciones. Por su parte, A. Tovar, 1960, p. 68, traduce estos versos como: «Al que un día la vida feliz tiene, lo llamo bienaventurado». Seguimos la interpretación de McDonald (1978) que citábamos un poco más arriba.

²⁰⁵ Ideas similares se encuentran expresadas en obras anteriores del propio Eurípides. La futilidad de los bienes materiales es descrita en *Hécuba* en los siguientes términos (620-625): «Y luego nos ufamamos, uno de estar en rico palacio, otro, de ser llamado honorable entre los ciudadanos. Pero esas cosas no son nada, simplemente deseos de la mente y jactancias de la lengua. El más feliz es aquel que de día en día no le ocurre ningún mal».

386 se relaciona con la noción de que la divinidad vigila los asuntos humanos: «que por delante miran, pese a todo, los asuntos mortales los que en el aire habitan, los venturosos dioses celestiales» (392-394).

Estas ideas se repiten y desarrollan de nuevo en el tercer estásimo (882-896):

Apenas si se mueve,
pero debemos creer en la fuerza
divina (τὸ θεῖον σθένος); cambiar puede
a quien a la ignorancia (ἀγνωμοσύναν τιμώντας) culto diera 885
y a lo divino no,
obrando con creencia sin razón (σὺν μαινομένα δόξα).

Ocultan sagazmente
largo tiempo el pie del tiempo y dan caza
al impío (θηρῶσιν τὸν ἄσεπτον). Porque 890
no se debe nada mejor que las tradiciones (τῶν νόμων)
reconocer y practicar (γιγνώσκειν χρή καὶ μελετᾶν)²⁰⁶.
Que muy poco es el gasto
preciso para por cierto tener
que lo divino (τὸ δαιμόνιον) es algo,
sea lo que sea, de gran poder,
y lo que mucho tiempo 895
norma (νόμιμον ἄει) ha sido y con natura de acuerdo
[(φύσει τε πεφυκός)²⁰⁷.

En primer lugar, en los versos 882-887, se expone la idea tradicional de que la justicia divina viene tarde pero segura, idea que es desarrollada de nuevo en los versos

²⁰⁶ La traducción de los versos 890-892 es de A. Tovar, 1960, p. 68.

²⁰⁷ κούφα γὰρ δαπάνα νομί
ζειν ἰσχὺν τὰδ' ἔχειν,
ὅτι ποτ' ἄρα τὸ δαιμόνιον,
τό τ' ἐν χρόνῳ μακρῶ νόμιμον
ἄει φύσει τε πεφυκός.

Estos versos (893-896) se han interpretado de distinta manera. E. Dodds, 1960, p. 189, acepta τὸδ' en el verso 894 y sobreentendiendo νομίζειν εἶναι entre μακρῶ y νόμιμον ἄει. C.W. Willink en "Some Problems of Text and Interpretation of the *Bacchae*", *CQ*, 16, II, 1966, p. 14, considera mucho más fácil entender τὰδ' en vez de τὸδ', referido a τὸ δαιμόνιον, a τὸ νόμιμον ἄει y a τὸ φύσει πεφυκός, en un orden diferente el primero de los otros dos por el cual la enumeración no es A+B+C sino A+(B+C). Sigue esta lectura R. Seaford, 1996, p. 221. Por su parte, J. Roux, 1972, p. 522, acepta τὰδ' en lugar de τὸδ' y considera que ἰσχὺν ἔχειν tiene dos sujetos: τὸ δαιμόνιον y τὸ νόμιμον con sus adyacentes. Seguimos esta última lectura.

888-889²⁰⁸. En el texto de *Bacantes*, no obstante, se enfatiza el hecho de que esa justicia divina va dirigida contra los impíos (θηρώσις τὸν ἄσεπτον, 890) y contra aquel que actúa contra las leyes (οὐ γὰρ κρείσσόν ποτε τῶν νόμων γινώσκειν χρῆ καὶ μελετᾶν, 890-892). Tal como aparece expresado en los versos 893-896, es necesario reconocer el poder de lo divino (τὸ δαιμόνιον) y de lo que ha sido norma durante largo tiempo y por naturaleza (τό τ' ἐν χρόνῳ μακρῷ νόμιμον ἀεὶ φύσει τε πεφυκός). Como se puede observar, mediante esta generalización, el grupo de mujeres lidias relaciona el respeto de la divinidad con el respeto de las leyes y, de esta manera, no sólo exhorta a aceptar la “nueva” religión dionisiaca sino que la vincula con las normas tradicionales, con las *nómoi*²⁰⁹. Por otro lado, ha llamado la atención de distintos investigadores²¹⁰ el hecho de que en los versos 895-896, las *nómoi* aparecen fundadas en la naturaleza, de suerte que Eurípides estaría anticipando la solución platónica a la oposición *phúsis-nómos* establecida por los sofistas²¹¹.

Estas ideas del respeto a las leyes y a la divinidad se refuerzan en el cuarto estásimo (1002-1010):

De estos pensamientos hace arrepentirse la muerte;
aceptar sin objeciones y como un mortal
lo que se refiere a los dioses,
eso es un vida feliz (ἄλυπος βίος)²¹².

²⁰⁸ Para referencias literarias sobre esta noción, véase R. Seaford, 1996, p. 220.

²⁰⁹ Esta asociación ha sido subrayada por distintos autores entre ellos J. Roux, 1972, p. 522 y D.I. Conacher, *Eurípides and the Sophists*, Londres, 2003, p. 105.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Leyes*, 889e-890d. Según D.I. Conacher, 2003, p. 105, esta reconciliación parece haber estado presente también en un escritor de finales del siglo V a.C. conocido como el anónimo Iamblico. También han subrayado la idea de que en estos versos se anticipa la solución platónica de la oposición *phúsis-nómos*, R.P. Winnington-Ingram, 1969a, pp. 112-113 y J. Roux, 1972, p. 522.

²¹² La traducción de los versos 1002-1004 es la de A. Tovar, 1960, p. 72. No obstante, la variante textual de estos versos y su interpretación es discutida. E. Dodds, 1960, pp. 203-204, establece el siguiente texto:

γνώμαν σωφρόνισμα θάνατος ἄπροφασί-
στος <δ> ἐς τὰ θεῶν ἔφω
βροτείως τ' ἔχειν ἄλυπος βίος.

1002-1004

Dodds interpreta estos versos en relación con los versos precedentes y considera que «para él (Penteo se entiende) la muerte es un correctivo de sus propósitos. Pero aceptar sin cuestionar las cosas que son referentes a los dioses, como corresponde a los mortales, es una vida sin pena». Por su parte, C.W. Willink, 1966, p. 15, cambia θάνατος por Ἄιδης, ἀπροφάσις por ἀπροφάσιςτος y ἔχειν por ἔχων pero mantiene la interpretación de Dodds: «de aquel que tiene un espíritu ἄδικος, παράνομος y παράκοπος contra Dioniso, sus ideas son corregidas por la muerte, pero siendo ἀπροφάσιςτος y βρότειος con respecto a los dioses, significa una vida sin dolor». La lectura de R. Seaford, 1996, p. 229, está basada en aceptar γνώμαν σωφρόνισμα de Dodds, ἀπροφάσιςτος con θάνατος, eliminar la partícula <δ> del verso 1003 y considerar ἔφω βροτείως τ', de suerte que traduce: «la muerte en relación con asuntos de los dioses, es una maestra decidida de moderación en las opiniones; y comportarse como un mortal, significa una vida libre de dolor» (p. 121). Seguimos la interpretación de Dodds, Willink y Tovar.

Ser listo (τὸ σοφὸν οὐ φθόνῳ) no envidio; disfruto persiguiendo 1005

esas otras cosas grandes y claras:

hacia cuya hermosura siempre guío bien la vida

día y noche, ser piadoso (εὐσεβεῖν),

y dejando las leyes que son contra justicia (τὰ δ' ἔξω νόμιμα δίκας),

honrar a los dioses (τιμᾶν θεούς)²¹³. 1010

En los primeros versos de este cuarto estásimo se subrayan de nuevo las ideas que venimos viendo en relación con la cuestión de la felicidad: aceptar sin objeciones y como un mortal lo referido a los dioses es una vida feliz (1002-1004)²¹⁴. Asimismo, en los versos siguientes se vuelven a repetir estos dos preceptos dionisiacos: las bacantes lidias defienden la piedad (εὐσεβεῖν, 1009), el abandono de las leyes contrarias a la justicia (τὰ δ' ἔξω νόμιμα δίκας, 1009-1010) y honrar a los dioses (τιμᾶν θεούς, 1010) como los principios con los que guían su vida (1007).

Aunque por motivos de claridad expositiva hemos omitido en nuestra argumentación lo que atañe al tema de la sabiduría, tanto estos preceptos como los que hemos analizado en el anterior apartado (la vida de calma y de felicidad en el presente) están relacionados con la compleja cuestión del tipo de conocimiento que defienden las bacantes. Los versos 1005-1010 que citábamos un poco más arriba son ilustrativos en este sentido. En su defensa de la piedad y del respeto de las leyes, las mujeres lidias afirman:

Ser listo no envidio (τὸ σοφὸν οὐ φθόνῳ); disfruto persiguiendo 1005

esas otras cosas grandes y claras:

hacia cuya hermosura siempre guío bien la vida

día y noche, ser piadoso (εὐσεβεῖν),

y dejando las leyes que son contra justicia (τὰ δ' ἔξω νόμιμα δίκας),

honrar a los dioses (τιμᾶν θεούς). 1010

²¹³ Para los versos 1005-1010 hemos empleado la traducción de A. Tovar (1960, p. 72) manteniendo, no obstante, la interpretación de *to sophón* (1005) como «ser listo» que ofrece J.I. González Merino (2003, p. 103), por ser esta última la traducción que ofrecemos de *to sophón* en el siguiente apartado. Sobre la compleja cuestión de *to sophón* y sobre los versos 1005-1010 trataremos a continuación (véase *infra*, pp. 87-109).

²¹⁴ Si seguimos la interpretación de R. Seaford, 1996, p. 229, la idea de felicidad sólo haría referencia a comportarse como un mortal. Al respecto, véase *supra*, n. 212.

Algo similar se encuentra en el tercer estásimo cuando, en relación en este caso con la vida de moderación y de felicidad en el presente, las bacantes lidias sostienen (395-397):

Ser listo no es ser sabio (τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία)
ni tener en el juicio lo no humano (τό τε μὴ θνατὰ φρονεῖν)
Que breve es nuestro tiempo (βραχὺς αἰὼν);

Como se puede observar, ambos preceptos están relacionados con un tipo de sabiduría que, por ahora, se encuentra sin definir (*to sophón* o *hē sophía*) pero que alude, en negativo, al comportamiento de Penteo²¹⁵.

Como tendremos ocasión de analizar, la cuestión de la sabiduría en *Bacantes* ha generado una amplia problemática en la investigación. Según interpretan algunos autores²¹⁶, el tipo de conocimiento que proclaman las bacantes lidias defiende no sólo los preceptos de moderación, calma y respeto de las normas y de la divinidad que hemos analizado en los anteriores apartados, sino también el principio de que la venganza sobre los enemigos es el mayor bien de los dioses para los hombres. En el estribillo del tercer estásimo (877-881=897-901) que precede y cierra el tema del castigo de la impiedad que hemos analizado un poco más arriba (882-895), se expresan las siguientes ideas:

¿Qué es ser listo? (τί τὸ σοφόν) ¿Qué regalo
de los dioses más hermoso (τί τὸ κάλλιον παρὰ θεῶν γέρας)
para el hombre, que, brioso,
llegar a poner la mano
encima del enemigo?
Lo hermoso siempre es querido (ὅτι καλὸν φίλον αἰεὶ)²¹⁷.

La estructura sintáctica de estos versos es discutida²¹⁸ pero, si se sigue esta lectura, se ha de entender que la venganza sobre los enemigos constituye una forma de sabiduría y, en cierta manera, un precepto más para la obtención de la *eudaimonía*.

²¹⁵ Tratamos en extenso sobre la compleja cuestión de la sabiduría en el siguiente apartado. Al respecto, véase *infra*, pp. 87-109.

²¹⁶ Al respecto, véase *ibid.*

²¹⁷ La interpretación de estos versos es muy discutida. La traducción que ofrecemos en este caso es la de J.I. González Merino, 2003, p. 103. Tratamos sobre la compleja cuestión del estribillo del tercer estásimo en el siguiente apartado. Al respecto, véase *infra*, pp. 87-102.

²¹⁸ Al respecto, véase *ibid.*

Si se acepta esta interpretación, la imagen pacífica y beatífica de la religión de Dioniso experimenta cierto giro hacia la violencia. Junto a la bienaventuranza prometida en la párodo de la tragedia, la prosperidad y el disfrute evocados en las distintas canciones corales y los principios de calma, humildad y piedad defendidos por las bacantes lidias en sus distintas intervenciones, la religión de Dioniso establecería también como uno de sus ideales la venganza sobre los enemigos.

Ahora bien, como hemos venido mencionando, la interpretación del tema de la venganza en *Bacantes* está sujeta a numerosas dificultades que incluyen tanto problemas textuales como de contenido, entre ellos, la compleja cuestión de la sabiduría. Así pues, en el siguiente apartado profundizaremos en el estudio de este tema, planteando en primer lugar, su amplia problemática.

2.8. ¿El placer de la venganza?

2.8. 1. Problemas iniciales.

Como señalamos más arriba, el tema de la venganza aparece desarrollado por primera vez en el tercer estásimo y, en particular, en los dos estribillos (877-881=897-901):

τί τὸ σοφόν; ἢ τί τὸ κάλλιον
παρὰ θεῶν γέρας ἐν βροτοῖς
ἢ χεῖρ' ὑπὲρ κορυφᾶς
τῶν ἐχθρῶν κρείσσω κατέχειν;
ὅτι καλὸν φίλον αἰεὶ.²¹⁹

¿Qué es ser listo? ¿Qué regalo
de los dioses más hermoso
para el hombre, que, brioso,
llegar a poner la mano
encima del enemigo?
Lo hermoso siempre es querido.

Este pasaje presenta una serie de problemas sintácticos y de contenido que ha generado una extensa bibliografía.

²¹⁹ Según la edición crítica de G. Murray, *Euripidis Fabulae. vol. III*, Oxford, 1909, que continúa, en su edición de *Bacantes*, J.I. González Merino, 2003, p. 102.

Por un lado, a nivel sintáctico, el problema parte de que, según algunos autores²²⁰, la estructura τί τὸ κάλλιον... ἦ (artículo + comparativo) de los versos 877-880 no presenta una disposición correcta para el griego sino que lo normal es que no lleve artículo. Ahora bien, tal como veremos, no todos los autores asumen esta postura y se han intentado dar distintos valores a la expresión.

En segundo lugar, una pieza clave para la interpretación del pasaje es el significado de *to sophón* de los versos 877 y 897, sobre cuya interpretación tampoco hay consenso.

Así pues, pasamos a ofrecer un resumen en diacronía de las distintas interpretaciones existentes en torno a este estribillo.

Como señalábamos un poco más arriba, en el año 1933²²¹, Blake, partiendo de la anomalía sintáctica que él cree localizar en la construcción comparativa de los versos 877-881, propone establecer tres preguntas en lugar de dos añadiendo un punto alto después de βροτοῖς y cambiando ἦ del verso 881 por ῆ̂. Su traducción vendría a ser más o menos la siguiente:

¿Qué es ser listo? ¿Qué regalo
de los dioses es más hermoso para el hombre?
¿Acaso, brioso, llegar a poner
la mano encima del enemigo?
Lo hermoso siempre es querido.

Consecuentemente, Blake rechaza la interpretación que ve en estos versos un canto a la victoria sobre los enemigos y concluye, por ello, que Eurípides invoca *to kalón* en el verso 881²²², puesto que *to kalón* es permanente (αἰεὶ, 881) y no el triunfo sobre Penteo.

²²⁰ Llamó la atención en el año 1933 sobre esta cuestión W.E. Blake, “Euripidis *Baccharum* Interpretatio Secundum versus 877-881”, *Mnemosyne*, 1933, pp. 361-368. Según este autor, en Eurípides, este tipo de construcciones no llevan artículo. Unos años más tarde E. Dodds en su primera edición de las *Bacantes* (p. 178) recoge y amplía el problema considerando que la fórmula griega para ¿cuál es el bien más honorable que...? no es τί γέρας τὸ κάλλιον ἦ sino τί γέρας τὸ κάλλιον ῆ̂.

²²¹ I.G. Rizzo, “Eurípides *Bacchae* 877-881=897-901”, *Studi classici e orientali*, 37, 1987, pp. 155-164, en concreto, p. 156, n. 9, cree localizar esta corrección casi un siglo antes en la edición de las *Bacantes* de Elmsley del año 1822.

²²² ὅτι καλὸν φίλον αἰεὶ es un antiguo proverbio cantado por las Musas y las Gracias en las bodas de Cadmo y Harmonía y recogido por Teognis (15 y ss.).

En el año 1944 Dodds reconoce la anomalía en la construcción pero, siguiendo a Paley²²³, considera que la solución no está en alterar η sino en eliminar el artículo. Dodds²²⁴ establece, por lo tanto, dos preguntas y no tres, la segunda de las cuales responde, según él, a la primera. De esta manera, Dodds interpreta que el coro está defendiendo el castigo sobre los enemigos como el mayor regalo de los dioses y, siguiendo su propia argumentación, habría que concluir que también lo hace como una forma de sabiduría (*to sophón*). De hecho, el propio Dodds afirma: «[...] por lo tanto, debemos aprobar la sabiduría de Dioniso en atrapar a Penteo»²²⁵. Ahora bien, unas páginas antes, tratando del verso 395 (τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία) Dodds había atribuido un significado negativo al término *to sophón*: «*to sophón* tiene la misma implicación que en 203. Es la falsa sabiduría de hombres como Penteo que φρονῶν οὐδὲν φρονεῖ, en contraste con la verdadera sabiduría de la aceptación del devoto»²²⁶.

En el año 1966, Winnington-Ingram²²⁷ llega a las conclusiones opuestas. En primer lugar, rechaza la propuesta de Dodds de eliminar el artículo por razones métricas

²²³ F.A. Paley, *Eurípides with an English Commentary*, Londres, 1874 (citado por E. Dodds, 1960, p. 188, en la segunda edición de su comentario a *Bacantes* cuya primera publicación data de 1944). Según Paley, la eliminación de este artículo mejora tanto el metro como el griego. La dificultad métrica eliminada es, tanto según este autor como según Dodds, un uso no atestiguado del gliconeo con base procelesmática.

²²⁴ 1960, pp. 186-188.

²²⁵ 1960, p. 186. Como anunciábamos un poco más arriba no hay unanimidad a la hora de interpretar el significado de *to sophón*. Su interpretación depende de cómo se entienda en otras partes de la obra. *To sophón* aparece tres veces más en *Bacantes* a parte de las dos veces que figura en el estribillo. En el verso 203, en boca de Tiresias (200-203): «Tampoco nos hacemos los sabios (οὐδὲν σοφιζόμεσθα) ante las divinidades, criticando las tradiciones de nuestros padres, que hemos heredado desde tiempo inmemorial. Ningún argumento las derribará por los suelos, por más que lo sabio (τὸ σοφὸν) resulte invención de los genios más elevados» (la traducción que ofrecemos para estos versos es la de C. García Gual y L.A. de Cuenca, *Eurípides. Tragedias. vol. III*, BCG, Madrid, 1979, p. 356). En el verso 395, opuesto explícitamente a la *sophía* (395-397):

Ser listo no es ser sabio (τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία)
ni tener en el juicio lo no humano.

Que breve es nuestro tiempo.

Y finalmente en los versos 1005-1007:

Ser listo no envidio (τὸ σοφὸν οὐ φθόνῳ); disfruto persiguiendo
esas otras cosas grandes y claras [...] (Traducción de A. Tovar, 1960, p. 72).

Tal como veremos al hilo de las distintas interpretaciones, *to sophón* tiende a interpretarse como una falsa sabiduría sofística. Por otra parte, la reconstrucción de los versos mencionados un poco más arriba (395-397, 1005-1007) también es discutida. Sirvan estas líneas para introducir la problemática, sobre la que volveremos al hilo de nuestra exposición.

²²⁶ 1960, p. 121. Por lo tanto podemos concluir que la teoría de Dodds atribuye dos significados diferentes a *to sophón* dependiendo del contexto. Asimismo, este autor parece dejar entrever cierta dificultad para aceptar la defensa de la venganza que aparece en el estribillo del tercer estásimo cuando afirma del coro de bacantes lidias «citando dos máximas tradicionales se sostiene a sí mismo, no sin una pizca de desasosiego (puesto *qui s' excuse, s' accuse*), en la posición que intentarán sostener, contra sus sentimientos naturales, en la última parte de la obra» (p. 176).

²²⁷ "Euripides, *Bacchae*, 877-881= 897-901", *BICS*, 13, 1966, pp. 34-37.

y considera que «el texto original es entonces más satisfactorio métricamente que el texto corregido»²²⁸ (sigue en este sentido la propuesta de Dale²²⁹). En segundo lugar, parte de considerar *to sophón* como un término que las bacantes lidias habrían rechazado por considerarlo la inteligencia de los intelectuales, en contraste con las creencias y actitudes del hombre común que ellas preferirían²³⁰. A continuación, el autor británico pasa a analizar cuál sería la valoración de la venganza para la época de Eurípides y distingue entre el punto de vista del hombre común y el punto de vista de los sofistas o intelectuales, que valorarían la venganza como algo irracional e infrahumano²³¹. Así pues, este autor concluye que el coro rechaza la inteligencia²³² y la sugerencia (hecha por los hombres inteligentes) de que haya algo más valioso que la venganza.

A esta teoría se le ha objetado²³³ la falta de una explicación al pasaje desde el punto de vista gramatical. De hecho Rizzo²³⁴ ha subrayado que Winnington-Ingram pasa a valorar *τί τὸ σοφόν* como una forma de “rechazo despreciativo”²³⁵, sin haber ofrecido una constatación de que, en efecto, no pueda ser interpretada como una pregunta genuina²³⁶. Asimismo, esta autora recoge la observación de Arthur²³⁷ de que en *Bacantes* la reprobación de la venganza de los enemigos no estaría restringida a los intelectuales sino que aparece en boca del mensajero²³⁸.

También en el año 1966, Willink propone otra posibilidad de lectura. En primer lugar este autor rechaza la interpretación que él denomina «popular»²³⁹ según la cual la sabiduría consistiría en la venganza sobre los enemigos. Primeramente porque, para él,

²²⁸ *Ibid.*, pp. 34-35. Además considera que a nivel retórico la repetición del artículo genera una epanáfora.

²²⁹ A.M. Dale, *Lyric Metres of Greek Drama*, 1948, quien considera que no se ha de interpretar la primera línea de este estribillo como un gliconio con base proceleusmática sino que: «Un refrán no es el lugar para introducir una anomalía métrica tan violenta, particularmente entre ortodoxos ritmos eólicos de culto himnico», p. 143, n. 2. Además, Dale considera este verso un eneasílabo comparable con el del *Hipólito*, 525 y subraya que las tres primeras líneas van en un orden decreciente de sílabas.

²³⁰ 1966, p. 35.

²³¹ *Ibid.*, p. 36, afirma: «es característico de la gente inteligente el retar y el rechazar la moral tradicional».

²³² Este autor interpreta *τί τὸ σοφόν* (877) como una forma de “rechazo despreciativo” y traduce: «¿De que vale la inteligencia? ¿Acaso hay un regalo más valioso...» (*ibid.*, p. 34).

²³³ I.G. Rizzo, 1987, p. 158.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Véase *supra*, n. 232.

²³⁶ También llama la atención sobre la falta de paralelos para la fórmula de “rechazo despreciativo”, M. Arthur, “The Choral Odes of the *Bacchae* of Eurípides”, *YCS*, 1972, p. 178.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ 1032-1033, 1039-1040.

²³⁹ Al hilo de los datos recogidos hasta el momento nosotros sólo estamos en posición de atribuirla a Dodds.

«tal interpretación no puede ser extraída del griego». De esta manera modifica η por $\hat{\eta}$ (del verso 877 en este caso): «este “o” es lógicamente cuestionable, puesto que de ninguna manera la segunda pregunta es una alternativa»²⁴⁰. El citado autor interpreta el significado de estas dos interrogaciones con la siguiente fórmula: «¿Qué es X? ¿Hay algo mejor Y que Z?, una secuencia enteramente natural que muestra que el que pregunta ha concluido que Z es mejor que Y que X»²⁴¹. Asimismo, deja sin determinar el significado de *to sophón* y afirma que «no se ha de concluir que el coro se oponga a todo lo que es *sophón*»²⁴².

En segundo lugar, Willink rechaza lo que, como hemos visto, él denomina la interpretación “popular”, por considerar que dicha versión está fuera de lugar en el contexto general del tercer estásimo²⁴³.

Rizzo²⁴⁴ opone a esta teoría dos objeciones. En primer lugar considera que la modificación textual que introduce Willink no está justificada desde el punto de vista de la estructura. En efecto, y como hemos visto, la argumentación de Willink, en lo que a la cuestión de la estructura sintáctica se refiere, adolece de cierto exceso en dar por supuestas sus conclusiones. En segundo lugar, Rizzo considera que la interpretación “popular” no está fuera de lugar en el marco del tercer estásimo si éste es analizado en toda su complejidad (cuestión sobre la que volveremos más adelante).

Enlizando con la teoría de Willink en lo que tiene que ver con el concepto *to sophón*, en el año 1967 Conacher²⁴⁵ establece de nuevo una matización al valor negativo que Dodds atribuyó al término en el año 44. Conacher considera que *to sophón* puede ser bueno o malo dependiendo de su aplicación. Su lectura y la de Willink son

²⁴⁰ 1966, II, p. 230.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.* En n. 3 define *to sophón* del siguiente modo: «*to sophón* es algo que puede ser encontrado por profundos pensamientos (203), es un regalo de los dioses (877 y ss) y perseguido (1005-1006) pero distinto de la sabiduría (395) [...] *to sophón* es un desconocido que el drama tiene que evaluar como uno de sus objetivos». En este sentido se opone a la visión de Dodds (véase *supra*, n. 226).

²⁴³ *Ibid.*, p. 229: «la estrofa expresa la alegría del coro y el sentimiento de escape, mientras la antiestrofa desarrolla el tema de la justicia divina frente al hombre impío; finalmente el épodo exaltará la bienaventuranza en el presente como el mayor de los bienes». También W.E. Blake, 1933, argumenta su teoría en el contexto del tercer estásimo (pp. 365-368).

²⁴⁴ 1987, p. 159.

²⁴⁵ *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto, 1967.

diferentes²⁴⁶ pero ambas constituyen un cambio en la interpretación tradicional de dicho término.

En el año 1972 dos autoras, inglesa y francesa respectivamente, vienen a engrosar con sus teorías la marcada oposición que va a existir a lo largo del siglo XX entre los investigadores que se adhieren y continúan la propuesta de Blake y los que, de alguna manera, lo hacen con la de Dodds.

Siguiendo con la filología anglosajona, la hipótesis de Arthur continúa la línea interpretativa marcada por la lectura de Dodds. Esta autora acepta la hipótesis de las dos preguntas y considera que la segunda de ellas responde a la primera²⁴⁷: «En el refrán del tercer estásimo, el coro encuentra no sólo sabio, sino un honor hermoso, divinamente aprobado, el triunfo sobre los enemigos»²⁴⁸. La argumentación de esta autora descansa, por una parte, en la valoración positiva del término *to sophón* (y en este sentido se separa de la Dodds), por otra, en el análisis de la coherencia del estribillo no sólo en el contexto del tercer estásimo sino en el conjunto de las canciones corales que aparecen en la obra. Con respecto a *to sophón* afirma: «la adherencia a una sabiduría que es probablemente mejor llamada prudencia y el rechazo de un intelectualismo moderado es más apropiado para la garantía de los valores burgueses»²⁴⁹. En segundo lugar, esta autora considera que el estribillo es coherente en el contexto del tercer estásimo puesto que el poeta estaría representando la venganza sobre los enemigos ante una luz favorable y asociándola con la alegría del escape y de la libertad²⁵⁰. A su vez, Arthur interpreta que el tema de la venganza en las distintas canciones corales traza una curva

²⁴⁶ Mientras que el primero parece interpretar que *to sophón* se va definiendo a lo largo de la obra, el segundo opina que el matiz negativo de este término reside en su incorrecta aplicación, entre ellas, el exceder los límites del conocimiento humano.

²⁴⁷ El argumento gramatical para tal afirmación lo extrae de H.W. Smyth, *Greek Grammar*, Cambridge (Mass.), 1984, p. 649, parágrafo 2860: «ñ a menudo no introduce una alternativa a una pregunta previa, sino que sustituye en su lugar otra pregunta que es más específica y que tiende a anticipar la respuesta de la primera».

²⁴⁸ 1972, p. 164.

²⁴⁹ Para esta autora el principal problema respecto a *to sophón* es el de darle un sentido unitario según su aparición en las distintas canciones corales. El punto de vista contrario (que podría estar representado por Conacher, véase *supra*, n. 245) lleva, según esta autora, a una suerte de «ética de situación» por la cual el reconocimiento de *to sophón* como un valor bueno o malo dependería de su contexto de aparición. Por otra parte, esta autora considera que la interpretación negativa de *to sophón* en el verso 395 como una falsa sabiduría ($\tau\omicron\ \sigma\omicron\phi\omicron\nu\ \delta\prime\ \omicron\upsilon\ \sigma\omicron\phi\iota\alpha$), esta motivada por su aparición en boca de Tiresias en el verso 203 (véase *supra*, n. 225) cuyo sentido habría que separar del que tendría en boca de las bacantes lidias: «se ha de separar lo que dice el coro de lo que dice Tiresias y no aceptar la cuestionable asunción de la continuidad de su vocabulario» (p. 177).

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 164.

ascendente cuyo punto culminante estaría en el quinto estásimo, cuando el coro de bacantes lidias entona un canto de victoria sobre el enemigo²⁵¹.

Como se puede observar, la hipótesis de esta autora se sostiene sobre la base de la interpretación del contenido del texto y deja de lado la problemática sintáctica del estribillo²⁵². Con todo, con su lectura se hace obligatorio integrar en el análisis la cuestión de la coherencia en el contexto, cuestión que hasta ahora sólo habíamos mencionado de pasada²⁵³.

La filología francesa ofrece en el mismo año (1972) una visión completamente opuesta a la expuesta por Arthur y que pasa a engrosar la tendencia interpretativa marcada por Blake a inicios del siglo XX. Roux, en su edición de *Bacantes*²⁵⁴, considera que la tesis que sostiene que en este estribillo el coro de mujeres lidias está identificando *to sophón* y *to kallíon* con la venganza sobre los enemigos puede ser contraargumentada por dos objeciones, una extraída del texto y otra del contexto. En primer lugar, considera que el problema de la estructura sintáctica del estribillo no reside en el τὸ, «que se puede conservar»²⁵⁵, sino en el ἦ, que conviene acentuarse como ἦ²⁵⁶. En segundo lugar, juzga que la lectura que acepta para el coro de mujeres lidias la defensa de la venganza como el mayor de los bienes es incoherente en el contexto del tercer estásimo y en el del conjunto de la obra. En primer lugar, puesto que en el tercer estásimo «el coro ha sido comparado con una joven cierva, no con una bestia salvaje»²⁵⁷. En segundo lugar, puesto que el poeta ha llamado a la calma en otras partes de la obra²⁵⁸ y definirá *to kallíon* como el ideal de una vida de piedad y respeto a

²⁵¹ 1154-1164.

²⁵² Esta autora no hace ninguna referencia a la problemática de la secuencia artículo + comparativo de los versos 877-880.

²⁵³ Véase *supra*, n. 243.

²⁵⁴ 1972, pp. 514-518.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 515. Según esta autora el artículo formaría el superlativo de *kallíon* y estaría encajado dentro de una estructura sintáctica muy común en griego: τί φέρτερον ἦ... τί κάλλιον ἦ... τί ἦδιον ἦ... (para este tipo de estructuras cita los ejemplos recopilados por E. Fraenkel en el segundo volumen de su comentario al *Agamenón*, pp. 407-408).

²⁵⁶ Esta autora respalda la aceptación de la hipótesis de las tres preguntas señalando que el rechazo de la venganza sobre los enemigos como el mayor de los bienes se encuentra en otros autores de finales del siglo V a.C. como Platón o Isócrates.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 516.

²⁵⁸ Verso 389.

los dioses²⁵⁹. Por último, con respecto a *to sophón*, Roux considera que este término hace alusión a la vanidosa sabiduría de los sofistas²⁶⁰.

El debate se reanuda en la década de los ochenta y se inicia, en concreto, en el año 1981 con un artículo de Cropp²⁶¹ que acepta la hipótesis de las dos preguntas. Su línea argumentativa descansa, sobre todo, en atribuir un sentido retórico a estas interrogaciones cuya disposición tendría como objetivo presentar la venganza como una forma obvia de sabiduría (más que esperar una respuesta literal a la pregunta τί τὸ σοφόν)²⁶². Considera, igualmente, que la presencia del artículo en τί τὸ κάλλιον no es problemática sino que tiene «claramente el efecto adicional de subrayar la nota de desafío en la pregunta»²⁶³. Asimismo, interpreta que el término *to sophón* hace alusión a la verdadera sabiduría que a lo largo de la tragedia se disputan Penteo y Dioniso y que, en el transcurso de la misma, acabará por definirse del lado del dios puesto que será éste quien triunfe sobre Penteo. Con todo, este autor matiza que «la inmediata implicación

²⁵⁹ En este sentido cita los versos 1005-1010 (véase *supra*, n. 225) cuya relevancia en la interpretación del estribillo y del significado de *to sophón* es muy grande. J. Roux lee estos versos en el sentido de: «No envidio el saber. Disfruto en la persecución de estas otras cosas, grandes y evidentes, a las que siempre acompañan los bienes: llevar una vida pura noche y día, ser piadoso y, rechazado las prescripciones que ignoran la justicia, honrar a los dioses». Sobre estos versos volveremos en adelante, véase *infra*, pp. 95-96. Es relevante señalar que Roux detecta la aparente contradicción que habría entre esta proclama de “moderación” y el cruel castigo que Dioniso impone a Penteo. La autora francesa la resuelve a través de una comparación con el cristianismo: «Nosotros vemos esculpidas, debajo de la imagen de un Cristo en gloria, los tormentos eternos de los condenados: su terrible destino no minusválida en nada las máximas de la religión cristiana que pregonan la caridad, el amor al prójimo y el perdón de las injurias» (p. 517).

²⁶⁰ «La superioridad de la *sophía* sobre *to sophón* de uno u otro sabio, consiste en que reposa en un tesoro de experiencias acumuladas por las generaciones humanas, mientras que el sofista no dispone más que de la duración de su propia vida para desarrollar sus teorías personales» (p. 384).

²⁶¹ M. Cropp, ΤΙ ΤΟ ΣΟΦΟΝ?, *BICS*, 28, 1981, pp. 39-40.

²⁶² Esta propuesta tiene como punto de partida la interpretación de Paley de 1874 según la cual estos versos se han de traducir con el sentido de: ¿Qué es sabio si esto no lo es...?. Tal como señala M. Cropp (1981, p. 40), Paley utiliza para sostener esta argumentación el siguiente paralelo en Demóstenes (27.38): «¿No es ésta una arrogante y manifiesta desvergüenza? ¿No es el colmo de una escandalosa avaricia? ¿Qué, pues, es el escándalo (τὸ δεινόν), si parece que esos comportamientos no contienen tales excesos?». Utilizando este argumento M. Cropp sostiene (p. 40): «Sugiero que las bacantes no están haciendo más que esto: ellas comienzan con una forma de pregunta retórica que implica: El triunfo sobre un enemigo es con seguridad una forma clásica de sabiduría. Y se dejan caer, con un breve anacoluto, a otra forma de pregunta retórica con forma comparativa que implica: el triunfo sobre un enemigo es ciertamente un gran presente de los dioses. Una traducción que “cure” el anacoluto debe ser: “¿qué es más obviamente sabio, qué regalo de los dioses más precioso hay entre los hombres, que poner una mano triunfante sobre la cabeza del enemigo?”». I.G. Rizzo, 1987, p. 159 ha opuesto a esta teoría dos objeciones: por un lado, esta autora italiana considera que la estructura del texto de Demóstenes está organizada con mucha claridad para expresar ese significado, cosa que no cree que ocurra en la interrogación eurípidea, y, por otro, que esta interpretación exige reconocer en el texto de Eurípides una construcción gramatical inusitada que es el anacoluto.

²⁶³ Cita como ejemplos: Sófocles, *Edipo en Colono*, 598 y Eurípides, *Heracles*, 151.

de que la verdadera sabiduría constituye nada más ni nada menos que el triunfo sobre los enemigos, no ha de ser tomada demasiado literalmente»²⁶⁴.

Finalmente, Cropp ofrece dos observaciones importantes para la valoración de esta problemática en su conjunto. Dichas observaciones tienen que ver con la interpretación de los versos 1005-1010 y 1150-1152. Empezaremos por los versos 1005-1010²⁶⁵:

τὸ σοφὸν οὐ φθόνω·
χαίρω θηρεύουσα τὰ δ' ἕτερα μεγάλα
φανερὰ θ' ὧν αἰεὶ ἐπὶ τὰ καλὰ βίον,
ἡμᾶρ ἐς νύκτα τ' εὖ
αγοῦντ' εὐσεβεῖν, τὰ δ' ἔξω νόμιμα
δίκας ἐκβαλόντα τιμᾶν θεούς.

Ser listo no envidio; disfruto persiguiendo	1005
esas otras cosas grandes y claras:	
hacia cuya hermosura siempre guío bien la vida	
día y noche, ser piadoso,	
y dejando las leyes que son contra justicia,	
honrar a los dioses ²⁶⁶ .	1010

El pasaje es corrupto y ésta es la lectura que ofrece Dodds en acentuación y puntuación. El manuscrito P tiene *phthonō* en 1005. Puesto que el sustantivo *phthónos* significa «malicia», «envidia», «celo», «rencor», «rencilla», «malquerer», si se aceptase un dativo, el sintagma οὐ φθονῶ presentaría al coro afirmando que persigue la sabiduría «sin malicia», «de buena gana». Así pues, Dodds pone la forma verbal *phthonō* para prevenir que el coro diga: «me alegro persiguiendo *to sophón* de buena gana (οὐ φθόνῶ θηρεύουσα)», puesto que considera que es imposible en vistas al supuesto rechazo del coro de *to sophón* en 395 (basado, en parte, en 201-203²⁶⁷). Ahora bien, si el punto después de 1005 fuese movido y la iota suscrita añadida para darle un sentido adverbial

²⁶⁴ M. Cropp, 1981, p. 41. Este autor considera que en los versos del estribillo (877 y 897) el término *to sophón* no está designando una seudo sabiduría racionalística y que en los demás casos en que aparece ha de ser tratado con igual reserva (203, 395 y 1005 y ss.)

²⁶⁵ Seguimos, para la problemática de estos versos, la exposición realizada por Patricia Reynolds-Warnhoff, "The Role of *to sophón* in Euripides' *Bacchae*", *QUCC*, 57, 1997, pp. 77-103 (en concreto las páginas 97-99).

²⁶⁶ Traducción de A. Tovar, 1960, p. 72 (cf. *supra*, n. 213).

²⁶⁷ Véase *supra*, n. 225. Así lo considera también J. Roux (véase *supra*, n. 259).

(de hecho la versión de *phthonō* como dativo aparece en la edición Aldina de 1503), el resultado sería:

τὸ σοφὸν οὐ φθόνῳ
χαίρω θηρεύουσα· τὰ δ' ἕτερα μεγάλα
φανερὰ θ' [...].

Disfruto persiguiendo *to sophón* sin malicia;
y esas otras cosas grandes y claras [...].

Cropp considera que es imposible tomar la decisión de lo que el coro está queriendo decir aquí puesto que, ya sea que éste esté defendiendo el abandono de la persecución de la sabiduría, ya sea que esté aprobando la aceptación de dicha persecución (aunque se de cuenta, en este caso, de que hay otras cosas que deben completar esa búsqueda), no se puede establecer un texto satisfactorio del pasaje. No obstante, afirma (y consideramos que ésta es la observación relevante) que ninguna de las dos lecturas implicaría en sí misma una valoración negativa de *to sophón*.

También la interpretación de Cropp de los versos 1150-1152 se separa de la más habitual²⁶⁸. Según este autor, estos versos, en lugar de mostrar «un punto de vista significativamente diferente»²⁶⁹ a los del estribillo del tercer estásimo, lo que hacen es reafirmar las máximas del coro puesto que reflejan la cuestión de la verdadera *sophía* de los mortales hacia los dioses (1150-1152):

El conservar el juicio y ser piadoso en los asuntos de los dioses
es lo más hermoso (κάλλιστον): creo además que esa es la cosa
[más lista (σοφώτατον)]
que pueden hacer los mortales.

En las antípodas de esta interpretación se encuentra, en el año 1984, la propuesta de Leinieks²⁷⁰. Este autor se suma a la lectura de Blake de las tres preguntas por aceptar como cierta, en primer lugar, la hipótesis de que es incorrecta una construcción comparativa del tipo τί τὸ κάλλιον...ἢ²⁷¹. Considera, en segundo lugar, que *to sophón*

²⁶⁸ E. Dodds, 1960, p. 219.

²⁶⁹ Tal como afirma E. Dodds, 1960, p. 187.

²⁷⁰ V. Leinieks, “Eurípides, *Bakchai*” 877-81=897-901, *JHS*, 1984, pp. 178-179.

²⁷¹ *Ibid.* En p. 179 afirma: «La corrección es mínima. La sustitución de ἢ por ἦ es común en los manuscritos y la corrección de ἦ por ἦ es repetidamente aceptada en Eurípides».

es un atributo de *géras*, al igual que *to kallíon* y que el tipo de estructura interrogativa en que están insertos (común en los oradores áticos²⁷²) se caracteriza por esperar una misma respuesta negativa a las dos preguntas²⁷³. Considera, asimismo, que *to sophón* es el término negativo de la dicotomía *to sophón/hē sophía*²⁷⁴ y que los versos 1005-1010 y 1150-1152 definen *to kalón*, *to sophón* y *to kallíon géras* de los dioses en oposición a la “filosofía de la venganza”²⁷⁵.

En el año 1987, Rizzo presenta una hipótesis cuyos apoyos fundamentales son la argumentación gramatical y el análisis del significado del estribillo en su contexto²⁷⁶.

Con respecto al análisis gramatical, esta autora italiana considera que *to sophón* y *to kallíon* son los sujetos de las dos interrogaciones. Esto le permite asignar al artículo *to* delante de *kallíon* «su función gramatical correcta y de atribuirle el significado de “cosa bien conocida”»²⁷⁷. Además, esta autora atribuye una función comparativa al *ἢ* del verso 879 que no sería directamente dependiente de *kallíon* sino de un *állo* sobreentendido²⁷⁸. Así pues, Rizzo interpreta que, en el estribillo, *τί τὸ σοφόν* supone una verdadera interrogación en la que *to sophón* equivale a aquello que es sabio sin la connotación negativa de “no pensar dentro de la medida del hombre”, mientras que *ἢ τί τὸ κάλλιον* es claramente una interrogativa retórica que comporta una respuesta negativa, a saber: el mejor bien de los dioses entre los hombres es tener la mano poderosa sobre la cabeza del enemigo²⁷⁹.

²⁷² Y para ello cita: Esquines, 3.155, Demóstenes, 9.16 y 9.43 y Andócides, 1.29.

²⁷³ Su traducción vendría a ser más o menos la siguiente: «¿Cuál es el sabio, cuál es el mejor presente de los dioses entre los hombres? ¿Acaso mantener una mano poderosa sobre la cabeza de los enemigos? Lo hermoso siempre es querido».

²⁷⁴ Interpreta, igualmente, que este valor negativo de *to sophón* se mantiene en todos los demás versos en que aparece el término y que citábamos un poco más arriba (véase *supra*, n. 225).

²⁷⁵ I.G. Rizzo, 1987, p. 159, considera que la propuesta de Leinieks no ayuda a proyectar ninguna luz sobre la problemática de la estructura *τί τὸ κάλλιον...ἢ*.

²⁷⁶ 1987. Se ha de subrayar que esta autora expone su teoría habiendo hecho antes un repaso de las hipótesis existentes hasta el momento, lo que la previene de repetir algunos de los errores de sus antecesores.

²⁷⁷ Para argumentar este valor cita en p. 160, n. 37, el libro de R. Kühner-B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, Hannover, 1898-1904, I, 598, c, obra por la que está muy influenciada.

²⁷⁸ De esta manera considera que el uso del artículo delante del comparativo se asemeja a otros casos recogidos en R. Kühner-B. Gerth, 1898-1904, I, 22.3 (citado en p. 161). Sobre el tipo de estructura comparativa *τί ἄλλο ἢ*, en p. 161, n. 38, cita: R. Kühner-B. Gerth, 1898-1904, II, 304, A.4 y H.W. Smyth, 1984, p. 649, párrafo, 2863a.

²⁷⁹ 1987, p. 161. Rizzo traduce el estribillo del siguiente modo: «¿Qué es lo que es sabio? ¿Acaso hay algún otro privilegio mejor de los dioses en la perspectiva de los mortales que tener la mano vencedora sobre la cabeza de los enemigos? Lo hermoso siempre es querido».

Con respecto al análisis de la coherencia del contenido en el contexto del tercer estásimo esta autora considera que la estrofa y la antistrofa del mismo se corresponden en el sentido de que «a la caza de los hombres le corresponde la caza de los dioses»; y ello en un contexto en el que la victoria sobre el enemigo se ve «como la satisfacción por el restablecimiento de un equilibrio turbado, como la superación de un estado de *húbris*»²⁸⁰.

Así las cosas, en el año 1997, Reynolds-Warnhoff presenta un análisis muy riguroso del término *to sophón* que viene a aclarar, al menos, uno de los múltiples factores que participan en la interpretación del estribillo de este tercer estásimo, esto es, el significado del discutido concepto *to sophón*²⁸¹.

Esta autora parte de analizar los términos con raíz *soph- y *sōphr- en esta tragedia, puesto que los conceptos de sabio y sabiduría son expresados por términos con la primera de las raíces (*sophós*, *sophía*, *sophízomai* y *sóphisma*²⁸²) y superpuestos a este grupo y con un sentido positivo de prudente, los términos con raíz *sōphr- (*sōphrōn* y *sōphronéō*²⁸³). Este primer paso le permite concluir que se puede interpretar *sophós* como «un atributo deseable»²⁸⁴.

Una vez establecido este valor, la autora pasa a analizar los cuatro pasajes problemáticos en que aparece *to sophón*: 203, 395, 877=897 y 1005. La discusión sobre el significado de *to sophón* arranca del verso 395, en el que este sintagma aparece opuesto expresamente a la *sophía* (τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία). Tal como hemos visto un poco más arriba, algunos autores han interpretado *to sophón* como el término negativo de la oposición partiendo de una valoración negativa del mismo en el verso 203²⁸⁵. Las palabras de Tiresias que respaldan esta interpretación son las siguientes (200-203):

οὐδὲν σοφιζόμεσθα τοῖσι δαίμοσιν.
πατρίους παραδοχάς, ἄς θ' ὀμήλικας χρόνῳ
κεκτήμεθ', οὐδεὶς αὐτὰ καταβαλεῖ λόγος,
οὐδ' εἰ δι' ἄκρων τὸ σοφὸν ἠῦρηται φρενῶν.

²⁸⁰ 1987, p. 163.

²⁸¹ Se trata de artículo que citábamos un poco más arriba (cf. n. 265): “The Role of *to sophón* in Euripides’ *Bacchae*”, *QUCC*, 57, 1997, pp. 77-103.

²⁸² *Sophós* aparece en los versos 179, 186, 203, 266, 395, 427, 480, 641, 655, 656, 824, 839, 877=897, 1005, 1151, 1190, *sophía* en el verso 395, *sophízomai* en el verso 200 y *sóphisma* en los versos 30 y 489.

²⁸³ *Sōphrōn* aparece en los versos 318, 504, 641, 686, 940 y 1002, y *sōphronéō* en 314, 316, 329, 1150 y 1341.

²⁸⁴ 1997, p. 85: «En todos estos pasajes *sophós* está claramente usado para representar la sabiduría como un valor positivo de prudencia o discreción».

²⁸⁵ Como puede ser, entre otros, la postura de E. Dodds. Al respecto, véase *supra*, p. 89.

Tampoco nos hacemos los sabios ante las divinidades,
criticando las tradiciones de nuestros padres, que hemos heredado desde tiempo
inmemorial. Ningún argumento las derribará por los suelos,
por más que lo sabio resulte invención de los genios más elevados²⁸⁶.

Puesto que la forma de hablar de Tiresias en la primera parte de la obra contiene tonos sofisticados²⁸⁷, el uso de *to sophón* se ha tomado en un sentido irónico y se ha aplicado a otras apariciones de *to sophón* en las canciones corales. No obstante, el análisis del pasaje llevado a cabo por Reynolds-Warnhoff²⁸⁸ permite concluir que nada hay en las palabras de Tiresias que empuje a darle un significado negativo a *to sophón* en 203, sino que «parece que *to sophón* no ha de ser considerado algo que temer, más bien parece un tipo de sabiduría humana lograda por una profunda reflexión»²⁸⁹; un conocimiento que pone límites a la sabiduría humana²⁹⁰ y que no debe llevar a argumentos capaces de destruir las antiguas tradiciones²⁹¹.

A continuación, esta autora pasa a analizar el verso 395 para lo cual es necesario incluir los dos siguientes:

τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία,
τό τε μὴ θνατὰ φρονεῖν.
βραχὺς αἰών.

²⁸⁶ Traducción de C. García Gual y L.A. de Cuenca, BCG, 1979, p. 356.

²⁸⁷ Tal como señala M. Arthur, 1972, p. 176, «la posición de Tiresias en la obra es más que ambigua y las actitudes que él asume son difíciles de definir con ninguna claridad o consistencia». En efecto, Tiresias, el anciano adivino que en *Bacantes* rechaza “jugar al sofista” (200-204), enuncia un discurso para defender el origen divino de Dioniso que es un buen ejemplo de habilidad sofisticada (sobre la estructura de este discurso, véase P. Reynolds-Warnhoff, 1997, p. 78, n. 8. En este sentido véase también R.P. Winnington-Ingram, “Euripides: *Poiêtês sophos*”, *Arethusa*, 1969b, p. 127). Asimismo, otra de las ambigüedades de este personaje consistiría, según Reynolds-Warnhoff (1997, p. 91) en que Tiresias aparece para defender al mismo tiempo la nueva y la vieja religión, una aparente contradicción. Una propuesta para explicar esta contradicción se encuentra en P. Roth, “Teiresias as Mantis and Intellectual in Euripides’ *Bacchae*”, *TAPhA*, 1984, pp. 59-69. Este autor considera que el personaje de Tiresias puede tener correspondencia con otros adivinos contemporáneos de Eurípides que daban muestras de una actitud “sofística”. En contra de una interpretación del Tiresias de Eurípides como sofista, véase D. Conacher, Londres, 2003, p. 107.

²⁸⁸ La autora analiza primero cuál es la mejor interpretación para *ákrōn phrenōn* del verso 203 (lo compara con Esquilo, *Agamenón*, 805 y Píndaro, *Nemeas*, IV, 6-8 y concluye que en 203 la expresión *to sophón* está identificada con el conocimiento que es el resultado de un pensamiento profundo) y, después, estudia el significado de la afirmación de Tiresias en el contexto en que se emite (pp. 89- 92).

²⁸⁹ 1997, p. 92.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*, p. 91.

Ser listo no es ser sabio
ni tener en el juicio lo no humano.
Que breve es nuestro tiempo.

La puntuación de un poco más arriba es la establecida por Murray²⁹². Con esta forma, 395-396 constituyen una sentencia y 397 comienza una nueva. Si esta puntuación es mantenida, hay dos posibles interpretaciones de los versos 395 y 396: τὸ τε μὴ θνατὰ φρονεῖν se ha de interpretar como una glosa ya de *to sophón*, ya de *sophía*. Reynolds-Warnhoff²⁹³ considera que la glosa se refiere a *sophía*, de suerte que *to sophón* mantendría el sentido de un tipo de sabiduría humana, con el término *sophía* temporalmente indefinido, pero que podría ser equivalente a «no pensar cosas mortales»²⁹⁴. La autora inglesa llega a esta conclusión analizando el significado del término *sophía* para finales del siglo V a.C y considera que este término habría sido repopularizado por los sofistas en la última parte de ese siglo. En las *Nubes* de Aristófanes (423 a.C.), los sofistas, y entre ellos Sócrates, aparecen culpabilizados por querer “sacarle el dinero” a la gente joven con su sabiduría (*sophía*) sofística²⁹⁵. Mientras que en esta comedia de Aristófanes el término *sophía* aparece siete veces, en Tucídides y en Demóstenes *sophía* no es una palabra que aparezca con regularidad²⁹⁶ lo que puede sugerir un posible función de la palabra dentro del corpus socrático que Aristófanes parodia en esta comedia. Así pues, según la argumentación de esta autora el término *sophía* habría adquirido para finales del siglo V a.C. un significado

²⁹² Euripidis Fabulae. vol. III, Oxford, 1909. Sigue esta lectura J.I. González Merino, 2003, p. 70.

²⁹³ 1997, pp. 93-94.

²⁹⁴ Con todo, hay una tercera posibilidad que observa un cambio de puntuación que pusiese un punto después de 395 y eliminase el que hay en la versión de Murray después de 396 (E. Dodds, 1960, p. 122, señala que ésta es la puntuación de la edición aldina y que tendría a su favor que: «en lugar de una generalidad aplicada no más al caso de Penteo que al de cualquier otro hombre, obtenemos una mayor alusión a la escena precedente -un refuerzo del final del aviso de Tiresias (367 y ss.) de que la *húbris* de Penteo lo llevará a mal término-»). Con esta puntuación la dificultad de elección entre *to sophón* y *sophía* como referente de 396 sería eliminada, tal como señala M. Arthur (1972, p. 171), de suerte que 396-397, separado ahora de 395, tendría el significado de «pensar cosas no mortales significa una vida corta» (Reynolds-Warnhoff, 1997, p. 94, n. 38). En contra estaría la interpretación de Dodds (véase *supra*, p. 89) o Leinieks (véase *supra*, p. 96).

²⁹⁵ En Aristófanes, *Nubes*, 360-363, el coro le dice a Sócrates: «Salud, anciano cargado de años, cazador de palabras artísticas!, y tú, (a Sócrates) ¡sacerdote de las naderías más sutiles!, explícanos lo que quieres».

²⁹⁶ P. Reynolds-Warnhoff, 1997, p. 94, n. 38.

determinado asociado con los sofistas (significado al que Arthur²⁹⁷ se refería como un intelectualismo inmoderado²⁹⁸).

Estudiado el significado de *to sophón* en los versos 203 y 395, esta autora pasa a comentar el estribillo del tercer estásimo que venimos analizando. En primer lugar, se adhiere a la propuesta de las dos preguntas²⁹⁹ y considera que el refrán (que, según ella, equipara *to sophón* y *to kallíon géras* con la venganza) debe, al menos, ser compatible con las palabras de Tiresias (201-203)³⁰⁰. Considera, asimismo, que el estribillo, dándole la bienvenida a la venganza como una forma de sabiduría originada en los dioses, es un tipo de prescripción para la felicidad humana. Con respecto a los versos 1005-1010 (que veíamos un poco más arriba)³⁰¹, se adhiere a la propuesta interpretativa de Arthur que viene a considerar que, sea cuál sea la lectura de estos versos, ninguna de las dos implicaría un significado negativo de *to sophón*³⁰². Finalmente, con respecto a la relación del estribillo con las palabras del mensajero al final de la obra, esta autora interpreta que, mientras «el coro defiende con entusiasmo la venganza y la sabiduría de la venganza»³⁰³, (valores igualados con *to kallíon*), el mensajero expresa un punto de vista totalmente distinto³⁰⁴.

El extenso análisis realizado por esta investigadora la lleva a concluir que, dado el alto nivel de respeto asociado normalmente con la palabra *sophía*, esta última se ha de interpretar como el conjunto de una verdadera sabiduría de la que *to sophón* sólo representa una parte, una parte que es accesible a cualquier mortal dentro de los límites de su propia naturaleza humana. Por su parte, el término *to sophón*, (dada su presencia

²⁹⁷ 1972, p. 177.

²⁹⁸ En contra V. Leinieks, 1984, p. 178, quien considera que la teoría de Arthur de que *to sophón* es el término positivo y *sophía* el negativo, no se sostiene por la evidencia. Para este autor la palabra utilizada para sabiduría es *sophía*, y para inteligencia son *to sophón*, *sophísmata* y *sophízetai*. A nuestro juicio, P. Reynolds-Warnhoff, ha respondido a Leinieks trece años más tarde.

²⁹⁹ En p. 95, n. 42, parece aceptar la teoría de Rizzo, aunque no lo hace de manera explícita. Por otra parte, en esta misma página, en la n. 41, afirma que la propuesta de Roux carece de evidencias pero no argumenta porqué.

³⁰⁰ De hecho en p. 96 sugiere que el estribillo está definiendo las *patriai paradokhai* a las que se refiere Tiresias en 201. En nuestra opinión, estas «costumbres ancestrales» hacen alusión a una actitud de respeto y piedad hacia la divinidad, valores que hemos visto que son fundamentales en el “credo” de las bacantes lidias (véase *supra* pp. 82-87) y no tanto a una defensa de la venganza en tanto que “práctica ancestral”.

³⁰¹ Véase *supra*, pp. 95-96.

³⁰² Según esta autora la lectura que admite el dativo en *phthónō* acentúa el entusiasmo del coro hacia *to sophón* mientras que la que lo interpreta como un verbo en primera persona apaga el entusiasmo hacia *to sophón* pero no supone ningún menosprecio.

³⁰³ 1997, p. 99.

³⁰⁴ Cita los versos 1032-1033: «¿Cómo dices? ¿Qué es eso que hablaste? ¿O te alegras por mis señores de que les va mal, mujer?» y 1039-1040: «Hay que comprenderte, salvo que por las desgracias ocurridas no está bien, oh mujeres, alegrarse». Sorprendentemente esta autora no cita los versos 1150-1152 que estudiábamos un poco más arriba.

exclusiva en boca de seguidores de Dioniso; cuatro veces en boca de las mujeres lidias y una en boca de Tiresias), representaría una sabiduría particular que poseerían sólo aquellos que han sido iniciados en el culto³⁰⁵ con un valor similar (cuasi religioso) al que presenta el término *to sophón* en los escritos de Heráclito³⁰⁶.

Una vez expuestas todas las interpretaciones existentes respecto al significado de los versos del estribillo del tercer estásimo, se puede observar la dificultad que entraña esta cuestión y la fuerte problemática a la que hay que enfrentarse antes de emitir ningún juicio. La complejidad de las teorías expuestas y la dificultad para poder defender una postura de manera clara reside, en nuestra opinión, en el alto número de factores que se han de tener en cuenta. Así pues, en el siguiente apartado intentaremos extraer algunas conclusiones respecto a los distintos elementos que participan en la interpretación del estribillo y que, como hemos ido viendo, incluyen, necesariamente, la cuestión de la sabiduría.

2.8. 1. 1. Acerca de la sabiduría y la venganza.

Si repasamos cada una de las problemáticas por separado, nos encontramos, en primer lugar, con que el problema de la estructura sintáctica del estribillo permanece sin resolver. Las propuestas ofrecidas hasta el momento para explicar la construcción artículo + comparativo + ñ debilitan el argumento de Blake (y sus seguidores) de que dicha secuencia no es posible en griego. No obstante, en nuestra opinión, ninguna de estas teorías ofrece una propuesta concluyente. El problema reside, a nuestro juicio, en que el tema de la estructura no se ha investigado de manera monográfica sino que se ha tratado en relación con los dos grandes temas asociados con él: la cuestión del significado de *to sophón* y el de la coherencia/incoherencia del estribillo en el contexto del tercer estásimo y de la obra en su conjunto. El estudio de estos dos elementos se ha utilizado como argumento para sostener la interpretación sintáctica del estribillo pero ha generado, como contrapartida, cierta carencia en la profundidad del análisis

³⁰⁵ «Esta expresión es usada aquí como el equivalente de un término cultural asociado con la religión dionisiaca» (p. 100).

³⁰⁶ En el capítulo que dedica J. Assael al tema de la *sophía* en Eurípides (*Euripide, philosophe et poète tragique*, Bruselas, 2001, pp. 131-149) es llamativa la falta de referencia alguna tanto a este artículo como a cualquiera de las demás interpretaciones (M. Arthur en 1972, M. Cropp en 1981 o I.G. Rizzo en 1987) que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX han venido a matizar la visión negativa del término *to sophón* en *Bacantes*. De esta manera J. Assael (2001, p. 133) vuelve a la interpretación de *to sophón* en *Bacantes* como una noción negativa que designaría una práctica sofística.

exclusivamente gramatical. En nuestra opinión, sería necesario un estudio sistemático del tipo de estructura sintáctica que se encuentra en este estribillo para poder valorar si, en efecto, se ha de introducir en estos versos (para los que la transmisión textual es unánime) la modificación propuesta por Blake.

Si atendemos a la cuestión de *to sophón* en *Bacantes*, se observa que el análisis llevado a cabo por los distintos investigadores se ha centrado en esclarecer la dicotomía *to sophón/hē sophía* y en buscar una correspondencia para cada uno de los términos con valores sociales del momento referidos a la sabiduría (a los que, por otra parte, Eurípides estaría haciendo referencia). Esta perspectiva ha permitido profundizar en el análisis del significado de *to sophón/hē sophía* y ha permitido también avanzar algunas conclusiones sobre la posible identificación de Penteo con los sofistas.

En efecto, tal como hemos ido viendo, en *Bacantes* se dramatiza una reflexión acerca de dos tipos de sabiduría. Tradicionalmente (y dejando de lado cual de los dos términos hace referencia a cada tipo de conocimiento), estos dos tipos de sabiduría se han venido asociando, por un lado y con sentido negativo, con la excesiva y vanidosa sabiduría de los sofistas representada en *Bacantes* por Penteo y, por otro y con sentido positivo, con la «sabiduría natural e instintiva de las bacantes»³⁰⁷. Ahora bien, como veremos, un análisis más minucioso de los personajes no permite llegar a las conclusiones hasta ahora expuestas. A nuestro entender, la interpretación tradicional identifica a Penteo con los sofistas porque el joven monarca rechaza lo sagrado encarnado por Dioniso³⁰⁸. No obstante, esta identificación no se sostiene desde el punto de vista de la evidencia textual. Tal como han señalado Lacroix³⁰⁹ o Vernant³¹⁰, el Penteo de las *Bacantes* está lejos de ser un intelectual o un racionalista. Penteo actúa por desconfianza ante la “novedad” del culto³¹¹ y por temor ante la “libertad” que ofrece a las mujeres³¹², pero no por un posicionamiento racional en contra de lo divino. De igual manera, ni Penteo ofrece argumentos contra Dioniso (sino sospechas³¹³ y

³⁰⁷ D.J. Conacher, 1967, p. 61. Ésta es también la línea interpretativa de J. Roux (1972) o de E. Dodds (1960).

³⁰⁸ En este sentido lo interpreta M. Lacroix, *Les Bacchantes d'Éuripide*, París, 1976, p. 217.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ “El Dioniso enmascarado de las *Bacantes* de Eurípides” en J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua. vol.II* (1986). Trad. esp.: Madrid, 2002b, p. 243.

³¹¹ 219 y 242-247.

³¹² 221-225, 237-238 y 260-262.

³¹³ 215-224.

amenazas³¹⁴) ni sabe escuchar los que se le ofrecen³¹⁵. De hecho, distintos autores han subrayado que, de los personajes, son precisamente Tiresias o Dioniso quienes pueden ser asociados más correctamente con los sofistas. En este sentido, se ha señalado³¹⁶ el marcado carácter sofístico del parlamento de Tiresias sobre la divinidad de Dioniso³¹⁷, así como el hecho de que el propio Dioniso es presentado en la obra como un ser que «puede apelar a la razón, que busca persuadir y que se muestra como un hábil orador»³¹⁸.

Así las cosas, cabe preguntarse qué relación existe entre la reflexión llevada a cabo en *Bacantes* sobre la sabiduría y el personaje de Penteo y si, en efecto, se ha de aceptar la lectura que ve en esta tragedia una crítica velada a los sofistas.

En nuestra opinión, la relación entre el tema de la sabiduría y el personaje de Penteo descansa en la defensa que enuncia el coro de mujeres lidias sobre el respeto de las normas y de la divinidad. Como hemos visto en apartados anteriores³¹⁹, el respeto y reconocimiento del poder de lo divino es una de las proclamas de las mujeres lidias para la obtención de la felicidad. Ahora bien, sólo una correcta sabiduría puede llevar a ese reconocimiento y, por lo tanto, a la obtención de la *eudaimonía*. Como tuvimos ocasión de ver en la sección dedicada a este tema y, tal como veremos en extenso en el apartado que hemos titulado “Un acto impío y su justa venganza”, Penteo es el antimodelo del comportamiento piadoso defendido por las mujeres lidias. Su sabiduría es, pues, aquella que no respeta el poder de lo divino y, por lo tanto, contraria a los principios dionisiacos. El personaje de Penteo se relaciona con los sofistas en el hecho de no reconocer la autoridad de lo divino pero, tal como hemos visto, difícilmente se puede sostener que se relacionen en alguno más.

³¹⁴ 239-241, 246-247 y 345-351.

³¹⁵ 266-342 en boca de Tiresias y Cadmo, y, enunciados por el propio Dioniso, entre otros, 460-518. En este sentido, véase un poco más abajo el apartado “Las razones de Dioniso”, pp. 116-121.

³¹⁶ E. Dodds, 1960, 103-104, J.P. Vernant, 2002b, p. 244 y P. Reynolds-Warnhoff, 1997, p. 78, n.8. Por su parte, J. Assael, 2001, p. 136, afirma: «Así, para llevar a Penteo a creer en Dioniso y a adherirse a su culto fascinante, Tiresias desarrolla toda una argumentación racionalista inspirada por las tesis materialistas de Pródico».

³¹⁷ 266-327.

³¹⁸ J. Assael, 2001, p. 139. En este sentido, véase también J. Roux, *Euripide. Les Bacchantes. vol. I*, París, 1970, p. 45 y R.P. Winnington-Ingram, 1969a, p. 11. Por su parte, J.- P. Vernant, 2002b, p. 244, afirma: «¿Existe por lo demás un pensamiento sofístico que pueda calificarse de racionalista? Los poderes que Gorgias celebra en su *Elogio de Helena*, mostrando que ejercen sobre el espíritu unos sortilegios tan seductores que ningún ser humano puede resistirlo, son los mismos que Dioniso activa en sus magias a lo largo de la obra. En este sentido, es el dios el que se configura como el gran maestro en taumaturgia sofística».

³¹⁹ En concreto en el apartado que hemos titulado “El respeto de las normas y de la divinidad”. Al respecto, véase *supra*, pp. 82-87.

Ahora bien, otro de los principios de la felicidad dionisiaca es el abandono de la búsqueda de grandes cosas (tanto intelectuales como materiales) y la vida en el presente. En efecto, si, teniendo esta proclama en mente, dirigimos nuestra mirada hacia el personaje de Penteo, no encontramos la relación existente entre ambos. Como señalábamos un poco más arriba, Penteo no aparece caracterizado en *Bacantes* como un intelectual y, en este sentido, se puede afirmar que la defensa de la moderación intelectual y material enunciada por las mujeres lidias, se separa de la trama dramática: no hay ningún personaje en la acción de la obra que responda a estas proclamas, ni en sentido positivo ni negativo.

Si recogemos los rasgos enunciados hasta el momento podemos sostener que en *Bacantes* la reflexión sobre la sabiduría presenta “dos vertientes”. La primera define la sabiduría como una actitud piadosa ante los dioses, tiene como antimodelo al personaje de Penteo y está, por lo tanto, en relación con la trama dramática. La segunda define la sabiduría como una actitud de mesura intelectual y material, no tiene como antimodelo al personaje de Penteo (ni a ningún otro) y supone una abstracción con respecto a los hechos que suceden en escena. Por lo tanto, parece que se debe admitir que en *Bacantes* hay una crítica a un excesivo intelectualismo cuyo referente directo no se encuentra en el “guión” de la tragedia y que puede estar representado por los sofistas. Ahora bien, la asimilación de estos últimos con el personaje de Penteo debe hacerse con las matizaciones antes señaladas.

Una vez clarificada la cuestión del tipo de sabiduría que representa el personaje de Penteo, es preciso establecer algunas precisiones sobre el tipo de sabiduría que describen las bacantes lidias.

En primer lugar es relevante señalar que, entre los autores manejados, hay cierta polaridad a la hora de tratar el tema de la sabiduría dionisiaca. Por un lado, una tendencia en la investigación está representada por aquellos autores que definen la sabiduría de las bacantes lidias como una actitud de humildad intelectual y prudencia hacia lo divino contraria al comportamiento de Penteo. Esta línea de investigación está constituida por los autores citados en el anterior apartado y se muestra unánime más allá de la solución que aporten a la problemática *to sophón/hē sophía*. Ahora bien, hay otra tendencia en la investigación que ve en la sabiduría de las bacantes un tipo de conocimiento diferente y superior al conocimiento racional y que sería alcanzado por

los participantes en el culto estático³²⁰. En nuestra opinión, la segunda de las lecturas, aunque ofrece un punto de vista muy interesante, se ve obligada a abstraer las características de la sabiduría dionisiaca de una interpretación general del significado del culto y de la divinidad con él asociada (puesto que en el texto no hay datos que faciliten esta lectura, al menos, de manera directa) y deja de lado la propia información ofrecida por la obra. Si, por el contrario, centramos nuestro interés en las proclamas enunciadas por el grupo de mujeres lidias, llegamos a la misma conclusión a la que han llegado los investigadores que hemos manejado en el anterior apartado: la sabiduría defendida por las bacantes lidias es aquella que lleva a una actitud humilde y respetuosa hacia lo divino y a una tranquila y sencilla existencia en el presente. De esta manera, si retrocedemos al capítulo referido a la felicidad dionisiaca, podemos observar que felicidad y sabiduría constituyen en *Bacantes* las dos caras de una misma moneda y que se definen (al menos en parte y con las matizaciones hechas hasta el momento) en oposición con el personaje de Penteo.

Ahora bien, una vez así definida la sabiduría de las bacantes lidias nos quedaría por determinar cuál es el significado de *to sophón* y, consecuentemente, qué papel tiene la venganza en el tipo de sabiduría defendida por este grupo de mujeres. En nuestra opinión, gracias al exhaustivo análisis que Reynolds-Warhnhoff ha llevado a cabo sobre el término *to sophón*, se puede admitir un valor positivo para este último y considerar que, en efecto, es el término *sophía* el que puede hacer referencia a un excesivo intelectualismo, quizá asociado con los sofistas. Con todo, esta interpretación presenta un problema que consiste, a nuestro juicio, en darle un significado coherente a *to sophón* a lo largo de la tragedia. Si, en efecto, en la oposición de los versos 395-396 es el término *sophía* el que hace referencia a «ocuparse de asuntos no mortales», *to sophón* se va a definir, por lo tanto, como el tipo de sabiduría piadosa y humilde que hemos venido analizando y que es descrita a lo largo de las distintas canciones corales. Ahora bien, si se acepta la hipótesis de las dos preguntas, en el estribillo del tercer estásimo *to*

³²⁰ Esta variante interpretativa la recoge J.-P. Vernant (2002b, p. 245) cuando se pregunta: «¿Es preciso decir que hay una locura del saber humano (*to sophón*) como hay una sabiduría (*sophía*) de la locura divina?». En esta línea interpretativa se encontraría también J. Assael (2001, pp. 144-145) al afirmar: «Dioniso y las ménades lidias definen el transporte dionisiaco como un comportamiento que permite adquirir una sabiduría (*sophía*) presentada como antitética a *to sophón* (razonamiento). Así pues, en el punto más alto de la experiencia alucinatoria, el coro opone al saber racional juzgado como estéril, no un elemento intelectual o espiritual, sino la alegría salvaje del sparagmós [...] el entusiasmo báquico procura un contacto con lo irracional que se supone aporta un conocimiento pleno».

sophón pasaría a definirse como la victoria sobre los enemigos³²¹. En principio no habría ningún problema en aceptar un tipo de sabiduría piadosa y humilde ante los dioses y defensora, al mismo tiempo, de la venganza sobre los enemigos como el mayor de los bienes. Ahora bien, en nuestra opinión, esta lectura tiene dos puntos débiles. El primero de ellos consiste en que, si se acepta la unión de venganza y piedad en el credo de las bacantes respecto a la sabiduría, hay un desajuste evidente entre el desarrollo del tema de la piedad en las distintas canciones corales³²² y el tratamiento que recibe el de la venganza, que se encuentra localizado exclusivamente en el estribillo del tercer estásimo. El segundo de los puntos débiles reside, en nuestra opinión, en los versos 1005-1010. Como hemos visto, ninguna de las lecturas planteadas para estos versos conlleva necesariamente una visión negativa de *to sophón*. Ahora bien, aun preservando su talante positivo, *to sophón* aparece en ellos como algo diferente a la actitud de piedad y respeto a las normas y la divinidad con la que se identificaría a partir de los versos 395-396. Esta contradicción se soluciona si se entiende que hay que identificar *to sophón* con la venganza, pero entonces habría que admitir que *to sophón* es definido de dos maneras diferentes en la obra e, igualmente, seguiría llamando la atención el escaso desarrollo que tiene el tema de la venganza (al menos explícitamente) en las distintas canciones corales. Quizá se pueda explicar este desajuste si le otorgamos al canto del tercer estásimo en defensa de la venganza un matiz emotivo generado por el contexto en que se emite, que es, precisamente, el del escape de las mujeres lidias de su opresor³²³ y el comienzo del castigo de Penteo³²⁴. Sin embargo, este argumento de la “emotividad” explica difícilmente el que *to sophón* mantenga su valor identificado con la venganza en 1005-1010.

Si, por el contrario, se acepta el argumento de que *to sophón* es el término negativo de la oposición de los versos 395-396, la visión del concepto en su conjunto es mucho más compacta pero exige, en parte, que se interprete que en el estribillo (877-881=897-901) las mujeres lidias están rechazando la venganza sobre los enemigos como el mayor presente de los dioses para los hombres. A nuestro entender el problema

³²¹ De hecho, P. Reynolds-Warnhoff (1997, p. 92, n. 32) parece intentar solucionar esta cuestión cuando identifica la venganza con las *pátriai paradokhaí* del verso 203 de Tiresias.

³²² 392-394, 882-896 y 1005-1010.

³²³ 862-876.

³²⁴ 849-861. En nuestra opinión M. Cropp, 1981, p. 41, está observando esta problemática cuando afirma: «*to sophón* es una “sabiduría verdadera”, a pesar de que la implicación inmediata de que la verdadera sabiduría corresponde con nada más que el triunfo sobre los enemigos, no ha de ser tomada demasiado literalmente» (p. 41).

de esta interpretación radica en que esta lectura ofrece una visión del dionisismo demasiado “luminosa” en relación con los acontecimientos acaecidos en escena y con la propia actitud del coro ante éstos. ¿Puede el coro de *Bacantes* rechazar la venganza en el tercer estásimo y al mismo tiempo expresar alegría ante las noticias de la horrible muerte de Penteo³²⁵ o entonar un canto a la victoria sobre el joven rey como el que se encuentra en el quinto estásimo?³²⁶ Como vemos, el análisis se desplaza entonces a la tercera variante que hemos observado al estudiar los factores que participan en la interpretación del estribillo; esto es, el análisis de su coherencia en el contexto de la obra.

Si atendemos entonces a la cuestión de la coherencia del tema de la venganza en el contexto de la obra y del tercer estásimo encontramos, a nuestro juicio, que *Bacantes* admite una lectura coherente tanto si se interpreta que las mujeres lidias rechazan la venganza como una forma de sabiduría y como el mayor de los bienes de los dioses para los hombres, como si se estima lo contrario. Como veremos en otros apartados, el grupo de mujeres lidias no sólo no muestra ningún gesto de compasión por la terrible muerte de Penteo sino que da signos de una exultante alegría ante los hechos acaecidos³²⁷. A nuestro modo de ver, con la interpretación del tercer estribillo no se cuestiona si las mujeres lidias son defensoras o no de la venganza sobre Penteo, puesto que evidentemente lo son, sino si se ha de admitir en el credo de estas últimas una defensa explícita de la venganza como una forma de sabiduría y como el mayor de los bienes de los dioses para los hombres. Tanto las lecturas que consideran que se ha de admitir el deseo de venganza sobre los enemigos en el credo de las bacantes, como las que consideran, por el contrario, que se ha de rechazar, son coherentes en el contexto de la obra. Y lo son, en nuestra opinión, porque cada una de ellas pone el énfasis en un aspecto de las proclamas de este grupo de mujeres en detrimento de su contrario. Es decir, a la luz de los datos ofrecidos hasta el momento, es innegable que, en efecto, el coro de mujeres lidias se presenta defendiendo un ideal de calma, moderación y piedad

³²⁵ 1031-1032, 1034-1035 y 1037-1038.

³²⁶ 1153-1164.

³²⁷ Sobre la actitud del coro ante el asesinato de Penteo, véase *infra*, pp. 137-138 y n. 419, pp. 142-143, pp. 149, n. 461 y p. 153. Se discute, no obstante, si se puede considerar la atribución del adjetivo *tlāmon* (1184 y 1200) a Ágave por parte de las mujeres lidias como una muestra de piedad de las segundas hacia la primera. A favor E. Dodds, 1960, p. 224 y C. Segal, “Chorus and Community in Euripides’ *Bacchae*” en L. Edmunds, y R. Wallace, *Poet, Public and Performance in Ancient Greece*, Baltimore-Londres, 1997, p. 82 y, en contra, R.P. Winnington-Ingram, 1969a, p.136, n. 3 y p. 144, n. 1. Junto a esta calificación que, como señalamos, es discutida, sólo se puede considerar que el coro de bacantes lidias ofrezca una pequeña muestra de empatía con el sentir de Cadmo cuando afirma: «Siento tu mismo dolor, Cadmo; y tiene un castigo, el niño de tu niña, justo, pero doloroso para ti» (1327-1328).

que contrastaría con la exultante llamada a la venganza del estribillo del tercer estásimo. Por lo tanto, una lectura que rechace la defensa de la venganza en dichos versos es coherente con las proclamas de moderación dionisiaca. Ahora bien, a nuestro juicio, la satisfacción que expresan las mujeres lidias ante la muerte de Penteo permite perfectamente aceptar la postura contraria para dichos versos³²⁸. Quizá lo interesante consista en observar que la misma ambigüedad de Dioniso (que en la obra es descrito como el dios «más terrible y más dulce para los hombres», 861), se encuentra también en las proclamas de las mujeres lidias y hace imposible cualquier posicionamiento estricto sin que éste conlleve, necesariamente, dejar fuera una “parte de verdad”. La propia ambigüedad es, por lo tanto, relevante a la hora de definir el carácter de las figuras que estamos investigando.

Hasta el momento, y en relación con el estudio del estribillo del tercer estásimo, hemos tratado sobre la cuestión de si la doctrina de las mujeres lidias admite o no la venganza sobre los enemigos como una forma de sabiduría y como el mayor de los bienes. Los argumentos a favor y en contra permanecen inconclusos, y, consecuentemente, la estimación que podamos hacer de la postura que este grupo de mujeres mantiene ante el castigo de Penteo. Ahora bien, en la “trama de castigo” que desarrolla *Bacantes*, es preciso tener en cuenta otros factores si se quiere valorar, en toda su complejidad, la actitud que muestran Dioniso y sus fieles hacia la venganza. El primero de ellos es, lógicamente, intentar definir qué se entendía por venganza en la antigua Grecia y cuál era la valoración social de la que disfrutaba.

2.8. 2. La venganza.

2.8. 2. 1. Introducción general al concepto de venganza.

Una vez tenidas en cuenta las consideraciones oportunas acerca de las interpretaciones existentes en torno a *to sophón* en *Bacantes* y acerca de las variantes textuales de los pasajes que atañen directamente a la cuestión de la venganza en esta tragedia, en este apartado intentaremos profundizar en el tipo o tipos de venganza que aparecen representados en la obra.

³²⁸ Aunque observando las dificultades que veíamos un poco más arriba para definir *to sophón*.

El tema de la venganza en general y de la venganza en la antigua Grecia y en la tragedia griega en particular, es una cuestión compleja y que ha generado una amplia bibliografía.

Al lector moderno pudiera sorprenderle una reflexión tan vasta acerca de este tema, habituados como estamos a los modernos sistemas judiciales que ordenan y estructuran nuestros “sistemas de venganza”. Ahora bien, los estudios antropológicos y etnográficos han permitido comprender que el desarrollo del sistema judicial ha sido posterior a otros procedimientos de “autorregulación” de las sociedades. De entre estos estudios el trabajo del erudito René Girard puede ayudarnos a establecer con claridad nuestro punto de partida.

La obra en que están recogidos los principales conceptos de este pensador³²⁹ dedica el primer capítulo a explicar el sacrificio como un método de “desfocalización” de la violencia en las sociedades regidas por el principio de la venganza de sangre. Para dar cuenta de este mecanismo Girard expone en diacronía los distintos modos que las sociedades han arbitrado para evitar o “curar” (una vez iniciada) la espiral de violencia que engendra este modo de *vendetta*³³⁰. De entre ellas el sistema judicial es un procedimiento arbitrado con tal fin, cuya eficacia reside, precisamente, en que la acción llamada “legal” no recae ya en manos de las propias víctimas o de sus allegados sino en manos de terceros que rompen el “bucle de violencia” implícito en el principio de la venganza.

En el ámbito de los estudios helénicos, el nacimiento y desarrollo del sistema jurídico ha sido también ampliamente estudiado.

³²⁹ Como pueden ser los conceptos de crisis sacrificial, de chivo expiatorio o de violencia mimética. La obra a la que nos referimos es *La violencia y lo sagrado* (1972). Trad. esp.: Barcelona, 1983.

³³⁰ R. Girard establece tres “sistemas” de “paliación” o “desviación” de la violencia: a) el preventivo; constituido por el sacrificio en tanto que desvía la violencia hacia seres cuya muerte no va a acarrear el “contraataque” de sus allegados, b) el curativo; aquel que una vez iniciada la ofensa pone fin a la espiral de la venganza mediante la negociación, y c) el jurídico; que pone fin a la venganza en tanto que participa un tercer miembro que es ajeno a los otros miembros implicados. Con respecto al “carácter letal” para las sociedades del principio de la violencia de sangre baste recordar las palabras de este autor cuando afirma: «¿Por qué la venganza de la sangre constituye una amenaza insoportable en todas partes por donde aparece? Ante la sangre derramada, la única venganza satisfactoria consiste en derramar a su vez la sangre del criminal. No existe una clara diferencia entre el acto castigado por la venganza y la propia venganza. La venganza se presenta como represalia y toda represalia provoca nuevas represalias. El crimen que la venganza castiga casi nunca se concibe a sí mismo como inicial, se presenta ya como venganza de un crimen más original. La venganza se convierte en un proceso interminable y cada vez que surge en una comunidad tiende a extenderse y a invadir el conjunto del cuerpo social».

La obra clave en este sentido y que inaugura el siglo XX es la de Gustave Glotz de 1904, *La solidarité de la famille dans le droit criminel grec*³³¹. En esta obra, el autor se propone explorar las normas y comportamientos relacionados con la práctica de la solidaridad que de manera obligatoria vinculaba a los miembros de un mismo clan, de un mismo *génos*. Glotz establece una diferencia entre la *thémis*, entendida como el concepto de justicia intrafamiliar, regida por el principio del castigo, y la *díke*, entendida como el concepto de justicia interfamiliar regida por el principio de la venganza³³².

Le sigue a esta obra el estudio de Louis Gernet de 1917, *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, donde, en la línea de Glotz, afirma que en Grecia ha habido «dos épocas sociales, la del clan y la de la ciudad»³³³ en la cual (la de la ciudad) la *pólis* ha integrado a los clanes que ya estaban disgregados. Según este autor, la ciudad continúa el *génos* y, en la concepción de la penalidad que ella elabora, se conjugan finalmente la doble idea del castigo intrafamiliar con la de la venganza interfamiliar. Será unos años más tarde, en 1951, cuando Gernet publique su estudio *Droit et prédroit en Grèce ancienne*³³⁴ y cuando aborde el tema desde otra perspectiva, poniendo en cuestión “los orígenes de la obligación jurídica”. Este origen se encuentra en lo que él denomina “la moral del don”, tal como había sido definido un cuarto de siglo antes por Marcel Mauss en *Essai sur le don*³³⁵. Estudiando una serie de

³³¹ Los estudios existentes sobre los mecanismos de venganza en la antigua Grecia y la gestación del derecho griego han sido recogidos de manera minuciosa por E. Scheid, “Remarques sur les fondements de la vengeance en Grèce archaïque et classique” en J.M. Bertrand (ed.), *La violence dans les mondes grec et romain*, París, 2005, pp. 396-410. Un resumen aún más reciente de la bibliografía referente a este tema se puede encontrar en A. Iriarte y M. González, *Entre Ares y Afrodita*, Madrid, 2008, pp. 207-213. En nuestro texto ofrecemos un resumen de los datos ofrecidos por ambos estudios.

³³² Glosando a Glotz, E. Scheid, 2005, p. 396, afirma: «En el dominio de las relaciones entre familias, en efecto, las nociones de culpabilidad y de castigo son importantes en tanto que el agresor corre el riesgo de exponerse a sí mismo y a toda su familia al completo, a las represalias según “el principio de responsabilidad colectiva que regía en la época primitiva las relaciones de los individuos entre ellos”. Antes de ser un derecho, la venganza es un deber que se ejerce de manera implacable en la medida en que el clan constituye un solo cuerpo. Si uno de los miembros es dañado o disminuido, lo es también todo el clan, que ha de tomar venganza». Como se puede observar, la investigación sobre la sociedad griega antigua ha sacado a la luz el extraordinario paralelismo con “mecanismos” de las denominadas “sociedades primitivas”. En este sentido la tesis de Girard (*cf. supra*, n. 329) constituye un paradigma explicativo de vastísimo alcance en tanto en cuanto permite explicar fenómenos diversos de culturas diferentes en momentos históricos también diferentes. De ahí nuestro interés en tomarlo como punto de partida.

³³³ Citado por E. Scheid, 2005, p. 397, n. 13.

³³⁴ Publicado originalmente en *L'Année sociologique*, 3ª serie (1948-1949), París, 1951, pp. 21-119. Una versión en castellano se encuentra recogida en la traducción del francés del libro *Antropología de la Grecia antigua* (1968). Trad. esp.: Madrid, 1984, pp. 153-226.

³³⁵ La referencia concreta de la obra de Marcel Mauss se encuentra en E. Scheid, 2005, p. 399, n. 22.

episodios de Heródoto³³⁶, Gernet testimonia cómo la ofrenda de un presente o de un beneficio crea una obligación por la que el beneficiario deberá responder al otro. Esta reciprocidad posee otra cara, en cierta manera negativa y que se encuentra atestiguada también en Heródoto (V, 82) y expresada en la frase ἔχθρη ἢ προοφειλομένη, o «deuda de enemistad». Una deuda que se traduce por una serie de conflictos según los cuales la venganza se encadena de la misma forma que se entablan las obligaciones. La ofensa y la muerte generan una deuda, en la víctima, en sus familiares, de la que han de obtener reembolso, con el fin de restaurar el equilibrio roto entre los dependientes. Estas prácticas del don y el contra don serían las características de un estado jurídico que Gernet denomina el prederecho.

Estos principios de la deuda y del intercambio como fundamentos del sistema vindicativo, constituyen el punto de partida de una obra interdisciplinar dirigida por Raymond Verdier y Gerard Courtois que dio lugar a cuatro volúmenes entre 1980 y 1984, con el título genérico, *La vengeance*³³⁷. En la introducción general al primer volumen Verdier insiste en la idea de que, contrariamente a la imagen que se puede hacer un espíritu contemporáneo, para quien la venganza representa, de entrada, el furor y la violencia del odio, se ha de admitir que la venganza «se funda en una ley de intercambio que estructura el sistema vindicatorio; la venganza deja entonces de ser el derecho rechazado o refrenado por la ley para devenir una norma consagrada por la sociedad»³³⁸. Estudios más recientes sobre la venganza han puesto de relieve «el lugar central que ocupa la noción de reciprocidad en un léxico de la venganza que formula, de una manera totalmente coherente, las exigencias y las intenciones que se inscriben dentro del registro de la deuda, el pago y la reparación»³³⁹.

³³⁶ I, 69-70 y III, 139-140.

³³⁷ *La vengeance. Etudes d' ethnologie, d'histoire et de philosophie*, París, 1980-1984.

³³⁸ Citado por E. Scheid, 2005, p. 401, n. 26.

³³⁹ E. Scheid, 2005, p. 401 Se trata de los trabajos de J. Svenbro, "Vengeance et société en Grèce archaïque. À propos de la fin de l'Odisée" en *La vengeance*, vol. 3, R. Verdier y J.-P. Poly (eds.), *Vengeance, pouvoirs et idéologies dans quelques civilisations de l'Antiquité*, París, 1984, pp. 47-63 y de S. Saïd, "La tragedia de la vengeance" en *ibíd.*, vol. 4, G. Courtois (ed.) *La vengeance dans le pensée occidentale*, París, 1984, pp. 47-90 y "Les crimes des prétendants", *Études de littérature ancienne*, París, 1977, p. 9-49. Todas ellas citadas en E. Scheid, 2005, p. 401, nn. 27, 28 y 29.

2.8. 2. 2. La venganza en la Atenas democrática y su relación con la tragedia.

En la época clásica, el código de comportamiento vindicativo que hemos descrito en el apartado anterior, fue visto por el Estado ateniense como una forma de comportamiento pre-político ajena a su “nueva” organización social en la que los conflictos se dirimían ante los tribunales y no mediante violencia física. La investigación coincide en este punto en considerar que el desarrollo del sistema judicial ateniense suplantó al antiguo modo de resolución de conflictos basado en el principio de la venganza de sangre³⁴⁰. También coincide a la hora de valorar el grado en el que el nuevo sistema de ordenamiento jurídico suplantó a su antecesor. El principio de la venganza de sangre no desapareció ante el sistema legislativo ateniense sino que coexistió con éste que, de alguna manera, lo asimiló. En este sentido, Yann Thomas, en su estudio sobre la venganza en Roma³⁴¹, concluye que, lejos de considerar la venganza un comportamiento social destinado a desaparecer con el desarrollo del sistema jurídico, justicia y venganza se complementan en una relación por la cual, la primera le otorga a la segunda los medios para cumplirse. De modo similar lo interpreta Judith Mossman en su estudio sobre *Hécuba* al afirmar: «la venganza en el pensamiento griego parece [...] la expresión necesaria de la ira privada que va de la mano con la justicia pública mientras permanezca dentro de unos límites aprobados»³⁴². En esta línea de

³⁴⁰ Según G. Glotz, 1904, pp. 299 y ss. (tal como recogen A. Iriarte y M. González, 2008, p. 212, n. 10), ese sistema primitivo iniciaría su decadencia con el advenimiento del código de Dracón, a finales del siglo VII a.C. Por su parte, J. Svenbro, 1984, pp. 47-63, en su estudio dedicado al final de la *Odisea*, concluye que la práctica de la venganza fundada en el don y el contra don, está próxima a desaparecer según la ciudad afirma su autoridad y otros tipos de intercambio, de naturaleza económica, se desarrollan. S. Said, 1984, p. 73, testimonia haber llegado a las mismas conclusiones cuando afirma, respecto de la tragedia, que si en Esquilo siguen apareciendo vinculadas la justicia y la venganza, en Eurípides, en un mundo dominado por la ley y el Estado, la venganza deja de comprenderse (ambas lecturas se encuentran recogidas en E. Scheid, 2005, p. 402). Así lo consideran también A. Iriarte y M. González, 2008, p. 210, cuando afirman: «Durante el período de inusitado desarrollo de la legislación que fue el siglo V a.C. en muchas ciudades griegas, y particularmente en la ateniense, la colérica venganza se señala como un método de ordenamiento social pre-político ya superado, sustituido por un universo en el que los desacuerdos y conflictos se resolvían mediante la persuasión y la palabra, sometiéndolos a la fuerza del diálogo, no de la violencia física».

³⁴¹ «Se venger au Forum. Solidarité familiale et procès criminel à Rome (premier siècle av.- deuxième siècle ap. J.C.)», en *La vengeance*, vol. 3, pp. 65-100 (citado por E. Scheid, 2005, p. 402 y n. 33).

³⁴² *Wild Justice. A Study in Euripides' Hecuba*, Oxford, 1995, p. 170. E. Scheid, 2005, p. 410, considera que «la llegada al poder en el seno de las ciudades de la legislación y de instancias de poder autorizadas para reglamentar los conflictos no le quitó a la venganza toda su legitimidad. La idea de venganza permaneció asociada con la idea de justicia» (la asimilación entre venganza y *dikē* que impera en el lenguaje de los trágicos fue subrayada por L. Gernet en su estudio del año 1917, pp. 43 y ss., tal como recogen A. Iriarte y M. González, 2008, p. 212, n. 12). En contra, la interpretación de G. Herman, cuya línea de pensamiento va encaminada a subrayar que el Estado ateniense articuló un ideario de comportamiento social contrario a los principios de la venganza de sangre que dominó, al menos a un nivel “ideal”, en la sociedad ateniense de época clásica. Estas ideas han sido expuestas en una extensa

pensamiento se inserta también la obra del año mil novecientos setenta y dos de Vernant y Vidal-Naquet, *Mito y tragedia*³⁴³, la cual proyecta una luz importante en torno a la cuestión de la venganza y, en concreto, a la cuestión de la venganza en la tragedia (objeto de nuestro estudio). En esta obra se señala que «el material con el que trabaja la tragedia es el del pensamiento jurídico en plena elaboración, las nuevas normas y categorías jurídicas mediante las que se pretende reglamentar, en nombre del Estado, el ejercicio de la venganza privada»³⁴⁴. Es decir, la tragedia da cuenta del proceso de construcción de ese pensamiento jurídico, recogiendo las ambigüedades y tensiones que tal gestación supuso para la sociedad ateniense³⁴⁵:

Lo que muestra la tragedia es una *díkē* en lucha contra otra *díkē*, un derecho aún no fijo que se desplaza y se trasforma en su contrario. Por supuesto, la tragedia es algo totalmente distinto a un debate jurídico. Su objeto es el hombre que vive por sí mismo ese debate, obligado a hacer una elección decisiva, a orientar su acción en un universo de valores ambiguos, donde nada es jamás estable ni unívoco³⁴⁶.

Así pues, teniendo en cuenta estas consideraciones acerca del valor social del que “disfrutó” la venganza en la sociedad ateniense y, considerando las dificultades que

bibliografía. En “Tribal and Civic Codes of Behaviour in Lias I”, *CQ*, 43, 1993, pp. 406-419, afirma: «En fuerte contraste con los mandatos del código de comportamiento tribal, el código ateniense imponía que cuando se había sido provocado, deshonrado o injuriado, uno debía ejercer el autocontrol, evitar la violencia, comprometerse y darle la menor importancia posible al código tradicional de honor» (p. 418). En el artículo “How Violent was Athenian Society?” publicado en R. Osborne y S. Hornblower (eds.), *Ritual, Finance. Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford, 1994, pp. 99-117, Herman sostiene: «Con todo, se debe subrayar que el pensamiento que veía la venganza exitosa como una alegría y su contrario como un error, no había sido totalmente expulsado de la vida de Atenas [...] pero fue el código civilizado el que impregnó la mente de los jueces y estructuró su sentido de la justicia». Véase también el exhaustivo estudio de este autor sobre metodología “Athenian Beliefs about Revenge: Problems and Methods” *PCPhS*, 46, 2000, pp. 7-27. Para más bibliografía sobre este autor, véase *ibid.*, p. 7, n. 2.

³⁴³ J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua. vol.I* (1972). Trad. esp.: Madrid, 2002a, en concreto en el capítulo “Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega”, pp. 23-43.

³⁴⁴ A. Iriarte y M. González, 2008, p. 207.

³⁴⁵ Para estos helenistas, y tal como subrayan A. Iriarte y M. González, 2008, p. 207, la tragedia no constituyó un simple canto al advenimiento de las nuevas normas y categorías jurídicas entendido unívocamente como evolución efectiva de la humanidad, en la línea en la que se insertaría la obra de J. de Romilly, *La Grèce antique contra la violence*, París, 2000. Una postura exactamente opuesta se encuentra en la obra de A.P. Burnett, *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Berkeley-Los Ángeles, 1998. En una posición intermedia entre ambos se sitúa la obra de S. Saïd, 1984, pp. 47-90, que citábamos un poco más arriba (véase *supra*, n. 331). Estos estudios se encuentran recogidos en A. Iriarte y M. González, 2008, p. 213, n. 14.

³⁴⁶ J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, 2002a, p. 20.

entraña este tema, es hora de encaminar nuestros pasos hacia *Bacantes* con el fin de analizar qué es lo que sucede en esta tragedia.

2.8. 2. 3. La venganza y las *Bacantes*.

Como hemos tenido ocasión de observar al inicio de este capítulo, considerar que la venganza constituye dentro de la religión dionisiaca el mayor de los bienes es una cuestión que ha generado “desavenencias” entre los investigadores. Parece difícil admitir, al menos para algunos investigadores, que la misma religión que proclama las delicias de una vida pacífica y humilde, cante la venganza sobre los enemigos como la mayor de las glorias. En efecto, y como hemos visto en el apartado anterior, emitir un juicio sobre esta cuestión está muy vinculado con la opinión que se tenga acerca de cuál era la consideración social de la venganza para ese momento. Mossman³⁴⁷ se ha encontrado con los mismos problemas en su análisis de *Hécuba* y ha trazado, con el propósito de valorar el tipo de venganza que lleva a cabo esta heroína, una serie de parámetros para evaluar su acto de *vendetta*. Esta autora considera que para los griegos el estatus moral de los actos de venganza dependía mucho del caso individual: la venganza no era un mal evidente, como lo es en el pensamiento cristiano, ni tampoco falta de problemas. Mossman viene a subrayar que la valoración de los actos de venganza en la antigua Grecia estaba sometida a una serie de matices; se consideraba más justificable si el crimen que lo provocó era serio y si la víctima era inocente. Por el contrario, si la venganza era desproporcionada o indiscriminada, debía ser evitada.

Así pues, en este apartado nos acercaremos a la cuestión de la venganza en *Bacantes* intentando tener en cuenta todas las perspectivas con el fin de comprender, de la manera más amplia posible, la religión dionisiaca de la que dan cuenta las bacantes lidias a través de sus cantos corales. Para ello, y antes de comenzar con nuestro análisis, conviene hacer una distinción imprescindible para el estudio de este tema en esta tragedia. En *Bacantes* hay dos planos de acción de la venganza: uno es el plano divino y otro el plano humano. Dioniso es en *Bacantes* quien, en primer lugar, castiga a la ciudad de Tebas al completo por no reconocer sus cultos y quien, en segundo lugar, castiga a Penteo con la muerte más fatal. Por otra parte, las tebanas son las ejecutoras de la venganza de Dioniso pues son ellas quienes llevan a cabo el asesinato de Penteo.

³⁴⁷ 1995.

Así pues, comenzaremos analizando el plano divino -en el sentido de lo que atañe al modo de actuación de Dioniso en relación con Penteo-, deteniéndonos en el análisis de cada uno de estos personajes.

2.8. 2. 3. 1. Las razones de Dioniso.

A pesar de que hasta el momento hemos venido hablando de la venganza en lo que ésta tiene que ver con el mundo de los mortales, la trama de *Bacantes*, tal como señalábamos más arriba, es, ante todo, una obra de castigo divino, en la que toman partido, como ejecutoras, agentes humanos que son, en este caso, las mujeres tebanas. Así pues, antes de centrarnos en la ejecución de la venganza por esos agentes humanos es necesario detenernos a analizar la trama “divina” más general en que esa venganza humana está inserta, pues es la consideración de la religión dionisiaca representada en *Bacantes* “lo que está en juego”.

Tal como ha señalado Pippin³⁴⁸, las tramas de castigo divino se han considerado las más características del género trágico: «esta acción de venganza divina es la que los modernos asocian más de cerca con la antigua tragedia»³⁴⁹. En este tipo de tramas, la acción demoníaca se presenta, principalmente, como un castigo a un acto de impiedad o *dussebeía* de suerte que tal punición se presenta como una forma de justicia y de preservación de las leyes de la *eusébeia*³⁵⁰. Habitualmente, el *aition*, la causa de este motivo de impiedad, se sitúa en un momento predramático por distintas razones³⁵¹ pero, fundamentalmente, porque sólo cuando la ofensa heroica se situaba en el pasado, el destino del héroe podía presentarse al tiempo predestinado y elegido libremente, que es uno de los principales rasgos de la teología de la tragedia³⁵². Ahora bien, los modos de

³⁴⁸ A. Pippin, “Pentheus and Dionysus: Host and Guest”, *CPh*, 65, 1970, pp. 15-29.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 15.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² *Ibid.* En este mismo sentido véase J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, 2002a, p. 70: «[...] el agente trágico aparece dividido entre dos direcciones contrarias: unas veces *aitios*, causa responsable de sus actos en tanto que expresan su naturaleza de hombre, otras, simple juguete entre las manos de los dioses, víctima de un destino que puede ligarse a él como un *daímōn*. La acción trágica supone en efecto, que ya se ha constituido la noción de naturaleza humana con sus rasgos propios y que de esta forma los planos humano y divino son lo bastante distintos para oponerse; pero para que exista lo trágico es necesario que estos dos planos no dejen de aparecer como inseparables. La tragedia, al presentar al hombre comprometido en la acción, atestigua los progresos que se operan en la evolución psicológica del agente, pero también lo que esta categoría comporta todavía en el contexto griego de limitado, de indeciso, de vago. El agente no está ya incluido, inmerso en la acción. Pero aún no es verdaderamente, por sí mismo, el centro y la causa productora. Porque su acción se inscribe en un orden temporal sobre el que no tiene poder y que sufre pasivamente, sus actos se le escapan, le sobrepasan».

castigo ejercidos por la divinidad sobre los héroes trágicos sufrieron una evolución por la cual, mientras que, en las tragedias que Pippin denomina de tipo “arcaico”³⁵³, el agente divino actúa directamente sobre el héroe y la atención está centrada en su *páthos*, en las tragedias de tipo “más reciente”, el castigo divino no es ejercido directamente por el dios sino por un agente humano y la atención versa en este caso sobre el carácter y los motivos del agente³⁵⁴: «En los dramas de castigo divino que usan un agente humano las razones del sufrimiento han sustituido al sufrimiento en sí mismo como la verdadera sustancia del drama»³⁵⁵.

Considerando *Bacantes* como un drama de castigo divino con agente humano, veamos, en primer lugar, cuáles son las características del elemento divino en esta tragedia.

Tal como señala Pippin, la diferencia más característica del Dioniso de *Bacantes* es que, si bien la aparición de esta divinidad en el prólogo es semejante a la de Krátos en el *Prometeo*, Atenea en el *Áyax*, Iris en el *Heracles Furioso* o Afrodita en el *Hipólito*, estas divinidades anuncian ya el castigo a su llegada, mientras que el Dioniso de *Bacantes* sólo anuncia su voluntad de instaurar su culto en Tebas y, en un principio, el castigo se presenta tan sólo como una contingencia posible³⁵⁶:

[...] primero llegué a esta ciudad de griegos
tras haber celebrado allí mis bailes e instituido mis cultos
para ser divinidad manifiesta a los mortales
Y fue Tebas la primera ciudad de esta tierra helena
que levaté con el grito de las mujeres, atándole a la piel una piel de ciervo
y dándole en mano un tirso, venablo de yedra,
porque de mí las hermanas de mi madre, que eran quienes menos debían haberlo hecho,
de mí, Dioniso, iban diciendo que no había nacido de Zeus [...].

(20-27)

³⁵³ 1970, p. 17. Para esta autora ese tipo arcaico lo constituyen: *Prometeo*, *Edipo Rey*, la primera sección del *Áyax* y la primera sección del *Heracles*.

³⁵⁴ Dentro de este tipo estarían, según esta autora, el *Agamenón*, *Traquinias*, *Hipólito*, y la sección del Neoptolemo de *Andrómaca*.

³⁵⁵ A. Pippin, 1970, p. 17.

³⁵⁶ No obstante habría que matizar que el enloquecimiento de las tebanas por no aceptar sus cultos es ya una primera forma de castigo, si bien, el desenlace de los acontecimientos está todavía en juego y sin determinar.

Por tanto, a ellas mismas de sus casas las hice salir yo,
[picándolas como un tábano,
enloqueciéndolas, y en el monte viven con el juicio extraviado [...].
(32-33)

Que es preciso que esta ciudad aprenda de una vez, incluso si no quiere,
que está sin iniciar en mis bacanales,
y que de mi madre salga yo en defensa
apareciéndome a los mortales como divinidad que ella alumbra para Zeus.
(39-42)

[...] pero si la ciudad de los tebanos,
en su furor, con armas bacantes del monte traer
pretendiera, le plantaré cara poniéndome al frente de una tropa de ménades.
(50-52)

Así pues, inicio con final incierto y, sobre la mesa, el enfrentamiento Penteo-Dioniso que decidirá el transcurrir de los acontecimientos³⁵⁷.

A partir de este momento, las escenas se suceden con Dioniso intentando convencer a Penteo de que admita el “nuevo culto” y con Penteo rechazando todas las pruebas que tanto Dioniso, Tiresias, el mensajero y los propios acontecimientos le ofrecen de la originalidad de la divinidad de la que el joven extranjero lidio se hace portavoz.

En el primer episodio, los intentos de convencer a Penteo de que acepte los cultos de Dioniso recaen sobre Cadmo y Tiresias. Penteo es sordo, en este primer encuentro, tanto a las “sofísticas”³⁵⁸ razones ofrecidas por Tiresias para convencerle de la originalidad de esta divinidad (264-327) como a los “interesados” motivos de Cadmo para que acepte el nuevo culto³⁵⁹. Penteo responde (como será característico en él a lo largo de toda la obra) mediante la violencia, queriendo castigar a Tiresias (345-351) y preparando la muerte del joven extranjero lidio (352-357).

³⁵⁷ «Penteo y Dioniso no están unidos como el autor y el objeto de un destino particular sino que la guerra todavía no ha sido declarada entre ellos y Penteo por el momento es libre», en A. Pippin, 1970, p. 19.

³⁵⁸ Para el carácter sofístico del parlamento de Tiresias, véase *supra*, pp. 98-99.

³⁵⁹ Obsérvese que la aceptación del culto de Dioniso por Cadmo está lejos de ser sincera: «Pues aunque ése no sea dios, como tú dices, deja que se le llame así en tu presencia; y di la hermosa mentira de que es de Sémele, para que se crea que dio a luz a un dios y honra se nos sume a toda la familia» (333-336).

En el segundo episodio, el criado que trae noticia de cómo fue apresado el joven lidio, le ofrece ya a Penteo algunas pistas de que este joven no es alguien común:

Por otra parte, las bacantes que tú encerraste, las que apresaste
y encadenaste en cadenas del edificio público,
ésas echándose a la calle, libres, a las praderas
van trotando invocando al dios Resonante;
por sí solas las cadenas se les soltaron de los pies
y los pestillos abrieron los cerrojos sin ayuda de mano mortal.
El hombre éste viene lleno de muchas maravillas
a esta ciudad de Tebas. (443-450)

En este mismo episodio, el resultado del diálogo entre Penteo y Dioniso no es sino la intención del joven soberano de encerrar al joven “profeta”: «Vete; encerradlo en los pesebres de los caballos de ahí al lado para que vea la sombría oscuridad» (509-510). A lo que Dioniso-Extranjero contesta, avisando ya a Penteo de las consecuencias que tendrán sus actos: «Me voy [...] Pero mira que el pago de estos desafueros mandará contra ti Dioniso, el que dices que no existe; que prevaricando contra nosotros es a aquel al que mandas encadenar» (515-518).

El tercer episodio se inicia con la escena de los llamados “milagros” de palacio (576-603). A continuación, el joven extranjero lidio da cuenta ante el coro de mujeres lidias de lo sucedido en el interior de la casa real de Tebas (604-641): Dioniso ha provocado un terremoto, un incendio y el espejismo de un toro en el interior del palacio. Asimismo, el joven extranjero lidio se ha escapado de las cadenas de Penteo: «Y yo, tranquilo, salí del palacio y vengo hasta vosotras, sin preocuparme de Penteo» (636-637). Tampoco Penteo hace caso de estas muestras de poder de Dioniso sino que manda disponer la ciudad para un enfrentamiento bélico (653-654):

P. Mando que cierren todas las torres del recinto.

D. ¿Y qué? ¿No saltan los dioses por encima de las murallas también?

Las noticias del mensajero traídas del Citerón refuerzan los datos del carácter mágico y poderoso de la nueva divinidad anunciada (660-768) y el propio mensajero le advierte (769-770):

Con que a la divinidad esta, quien quiera que sea, oh amo,
acéptala en esta ciudad; que en todo lo demás es grande.

A lo que de nuevo Penteo quiere responder por la fuerza (780-785):

P. [...] corre y ve a las puertas
de Electra, manda que todos los escudados
se presenten, los jinetes en sus caballos veloces
y cuantos llevan rodela y con su mano de arcos
hacen vibrar cuerdas, que vamos a emprender una expedición
contra bacantes [...].

En este momento tiene lugar el “ultimátum” de Dioniso (787-795):

D. Ningún caso me haces, tras escuchar mis palabras,
Penteo; pero aún habiendo recibido mal trato de ti, sin embargo
afirmo que no tienes que tomar armas contra un dios,
sino mantenerte tranquilo; Resonante no tolerará
que moviendo a las bacantes de los montes del evoé...
P. ¡No me prediques, sino que tras escapar de tus cadenas
preocúpate de esto! ¿O de nuevo voy a tener que someterte a castigo?
D. Yo le sacrificaría, antes de, enrabiado,
ponerme a cocear contra el aguijón, siendo mortal, contra un dios.

Puesto que Penteo sigue sin entrar en razón, el propio Dioniso le advierte:
«Señor, aún se puede arreglar todo esto» (802) y le ofrece una solución pacífica (803-
806):

P. ¿Y qué es lo que hay que hacer, ser esclavo de mis esclavos?
D. Yo traeré aquí a las mujeres sin necesidad de armas.
P. Ay de mí, hete aquí ya la trampa que éste maquina contra mí.
D. ¿Que trampa, si lo que quiero es salvarte con mis recursos?

Pero Penteo, a pesar de la actitud conciliadora del dios, insiste en su terquedad:
«Traed mis armas aquí fuera, ¡Y tú deja de hablar!» (809). En el verso siguiente (verso
810, compuesto sólo de una exclamación proferida por el dios: «¡Ah!»), las
posibilidades de negociación quedan suspendidas y Dioniso comienza a tramar el
castigo fatal de Penteo: «en este punto, y sólo en este punto, Penteo se vuelve un objeto,

no de beneficiencia sino de justicia, y Dioniso comienza a funcionar como un agente de castigo»³⁶⁰.

Como hemos venido viendo, la actuación de Dioniso en *Bacantes* tiene una serie de peculiaridades que la diferencian del esquema tipo de la trama de castigo divino. *Bacantes* muestra a un héroe que tiene posibilidad de elegir. O al menos así parece. Trataremos a continuación sobre el comportamiento de Penteo atendiendo, en este caso, a cuáles son “las razones de Penteo”³⁶¹.

2.8. 2. 3. 2. Penteo.

2.8. 2. 3. 2. 1. Un acto impío y su justa venganza.

Como hemos visto en el apartado anterior, Penteo se muestra absolutamente “ciego y sordo” ante las pruebas y datos que le demuestran el origen divino de Dioniso y la necesidad de aceptar los cultos de esta divinidad. Este comportamiento constituye, a lo largo de la obra, un acto de impiedad, que, como tendremos ocasión de observar, convierte el castigo de Dioniso en un acto de justicia.

El tema de la impiedad de Penteo hacia Dioniso es un motivo central en la obra. Desde la primera aparición de Penteo, el coro reacciona ante la actitud impía del soberano hacia Dioniso. Así, una vez que Penteo se ha presentado en escena y ha “ridiculizado” a Tiresias y a Cadmo por ir a rendirle culto a Baco, el corifeo afirma (263-264):

¡Oh Piedad (τῆς εὐσεβείας)! Huésped, ¿no respetas a los dioses
ni a Cadmo, que sembró la espiga nacida de la tierra?

³⁶⁰ A. Pippin, 1970, p. 23

³⁶¹ Consideramos relevante mencionar, aunque sólo sea a pie de página, otro de los rasgos que A. Pippin (1970, pp. 25-29) subraya como específico de *Bacantes*. Esta autora destaca que el motivo de un dios disfrazado que visita la tierra es conocido en la épica aunque el Dioniso de *Bacantes* sólo tiene como análogo al Apolo de *Alcestris*. Este motivo del dios disfrazado opera, según esta autora, desde el presupuesto de que sólo un ser humano que tenga cierto sentido de lo divino sentirá presumiblemente la presencia del dios. En parte, según A. Pippin, la visita del dios enmascarado pone sobre la mesa quien sí y quien no mantiene las antiguas reglas de la piedad. Pero Penteo, tal como hemos visto, no es capaz de reconocer las muestras que se le ofrecen de la divinidad de Dioniso. Así pues, mientras que lo habitual en este tipo de tramas es que la mayoría rechace a la divinidad y que haya un individuo que lo acoja (el cual será recompensado), en *Bacantes* se da una situación inversa por la cual Penteo se queda sólo en su rechazo al dios. Esta posición, según A. Pippin, lo convierte en el *phármacos* de la ciudad de Tebas y hace que finalmente Penteo proteja a su comunidad, que es, por otra parte, lo que buscaba y por lo que comete un acto de impiedad.

Tras este primer episodio, en el primer estásimo, las mujeres lidias invocan a la Piedad (*Hósia*) (en su forma personificada), a causa de la actitud impía de Penteo (370-376):

Oh Piedad (Ὅσια), de los dioses
señora, Piedad (Ὅσια) que por tierra el ala
dorada tiendes, ¿oyes
de Penteo las terribles palabras?
¿Escuchas el impío
desafuero (οὐχ ὀσίαν ὕβριν) que este tal ha inferido
al mismo Resonante,
el de Sémele [...].

En el segundo episodio, cuando Penteo le pregunta al Extranjero-Dioniso dónde está el dios, Dioniso le contesta (502):

D. Aquí mismo, pero tú eres impío (ἄσεβης) y ni siquiera lo ves.

En el tercer estásimo, el coro de bacantes lidias reflexiona acerca de la justicia divina (881 y ss.). En esta reflexión, que tiene un carácter generalizador, hay no obstante una clara alusión al comportamiento de Penteo y a su carácter impío (882-890):

C. Apenas si se mueve,
pero debemos creer en la fuerza
divina; cambiar puede
a quien la ignorancia culto diera
y a lo divino no,
obrando con creencia sin razón.

Ocultan sagazmente
largo tiempo el pie del tiempo y dan caza
al impío (τὸν ἄσεπτον).

La impiedad de Penteo es subrayada de nuevo por el grupo de mujeres lidias después de la escena de los milagros de palacio, cuando le preguntan a Dioniso: «Pero, ¿cómo fuiste liberado teniendo que vértelas con un hombre impío (ἄνδρὸς ἀνοσίου)?» (613).

Asimismo, una vez que Cadmo ha “conseguido” que Ágave vuelva en sí en el episodio sexto, al explicarle a su hija qué es lo que ha sucedido, le dice: «fue igual que vosotras, no rendía (οὐ σέβων) culto al dios» (1302).

Así pues, como indicábamos al inicio de este capítulo, los términos que encontramos utilizados para designar la piedad son: *hósia* (370-371) y *eusébeia* (273), y sus opuestos *oukh hósian* (375), *asebēs* (502), *aseptón* (889), *anósios* (613) y *ou sebōn* (1302).

Por un lado, y tal como hemos visto con anterioridad³⁶², el término *hósios* en un contexto religioso significa «piadoso», «conforme a las prescripciones de los dioses»³⁶³. Esta palabra se define sobre todo en contraste con dos términos, *hierós* y *díkaios*³⁶⁴. En oposición al primero, mientras el término *hierós* delimita la esfera de lo religioso y «traza los límites de lo sagrado»³⁶⁵, el término *hósios* significa el reconocimiento de dichos límites. En relación con el segundo, esto es, *díkaios*, el adjetivo *hósios* adquiere el significado ético general de lo «permitido», en contraste con *ádikon*, lo «injusto». Así, por ejemplo, un homicida es *anósios*, mientras que quien mata legítimamente en la guerra o con motivo de una sentencia judicial es *hósios*³⁶⁶. *Hósios* y *díkaiion* designan los deberes para con dioses y hombres, o también los mismos deberes en su aspecto divino y civil³⁶⁷.

Por su parte la raíz *seb- designa en griego antiguo el significado del temor reverencial ante los dioses³⁶⁸. Dioses y todo lo que les pertenece, fiestas, templos, sacrificios, son *semná*, «venerables», así como la vestimenta, la forma de hablar, y el comportamiento durante la fiesta de los dioses; *Semnaí* se llaman las diosas del Areópago, a las que Esquilo equipara con Erinias y Euménides³⁶⁹. Pero el comportamiento de *sébesthai* no es en sí «devoción» en el sentido de virtud, sino sólo si está subordinado al criterio del bien: *eu-sébeia*. La *eusebéia* engloba distintas formas de comportamiento que van desde el comportamiento ritual definido por observar las reglas

³⁶² Véase *supra*, pp. 48-49.

³⁶³ Chantraine, s.v. *hósios*.

³⁶⁴ *Ibid.* y W. Burkert, 2007, pp. 358-359.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ W. Burkert, 2007, pp. 362-363.

³⁶⁹ *Ibid.*

del culto, hasta comportamientos que conciernen explícitamente a los muertos u otros que tienen que ver con la familia, la *patrís* al completo o la ciudad³⁷⁰. El único criterio disponible para la *eusébeia* es la costumbre de los antepasados y de la ciudad, el *nómos*: no cambiar nada de lo que los antepasados han dejado, eso es *eusébeia*³⁷¹.

No es de extrañar, por lo tanto, que el comportamiento de Penteo sea representado como una trasgresión de las normas. Así, en el primer episodio, Cadmo le insta a Penteo del siguiente modo (330-331):

C. Oh niño, bien te exhortó Tiresias.

Vive con nosotros, no fuera de las normas (μη θύραζε τῶν νόμων).

En el tercer estásimo las bacantes lidias entonan las siguientes ideas (890-892):

[...] porque

no se debe nada mejor que las tradiciones (τῶν νόμων)

conocer y practicar³⁷².

Pero, además, la *eusébeia* al igual que *hósia* se relaciona con el concepto de justicia: «la virtud de *eusébeia* se parece, por otra parte, a la de justicia, *eusébeia* y *dikaionē* o *eusebēs* y *díkaios*»³⁷³. Por ello, la actitud de Penteo es también una clase de injusticia, tal como señala el propio coro de bacantes lidias (1041-1042):

Dímelo, venga, ¿con qué destino al fin muere

el hombre injusto (ἄδικος) que con injusticia viene (ἄδικά)?

Este grupo de mujeres ha invocado en el cuarto estásimo a la justicia (*díkā*), para que actúe contra Penteo (988-996=1011-1019):

³⁷⁰ J. Rudhart, 1958, p. 14.

³⁷¹ W. Burkert, 2007, pp. 362-363 y J. Rudhart, 1958, p. 14. Este último autor señala que el significado de «respeto del *nómos*» y, por lo tanto, cercano al de justicia, hace que el concepto *eusébeia* parezca coincidir con el significado de la palabra *hosiotēs*. Tal como señala L. Bruit, en *Le commerce des dieux. Eusebeia: essai sur la piété en Grèce ancienne*, París, 2001, p. 159, estos dos términos son cuasi sinónimos en la época clásica. No obstante, ambos autores coinciden en establecer una distinción entre los dos términos: *hósios* define el comportamiento piadoso según un orden objetivo y *hosiotēs* se refiere a la situación en la que se encuentra un individuo que ha saldado sus obligaciones religiosas. La *eusébeia* se caracteriza por una disposición interior; todas las conductas relativas a la *eusébeia* proceden de un sentimiento complejo de respeto, o se confunden y se complementan con el temor, la admiración y el amor.

³⁷² Traducción de A. Tovar, 1960, p. 68.

³⁷³ J. Rudhart, 1958, p. 15.

Que la justicia vaya (ἴτω δίκαι)
resplandeciendo,
rájelo con su espada
para perderlo.

de parte a parte
al que no admite dioses
ni tribunales (τὸν ἄθεον ἄνομον ἄδικον)³⁷⁴.

Al de Equión,
de la tierra nacido,
su sucesor.

Y en los dos versos siguientes añade (997-998):

el cual, con idea a la justicia adversa
y con ira contraria a toda norma [...].

Esta actitud es calificada por el coro de distintas maneras. En 544 dice de Penteo: «que planta cara a los dioses (ἀντίπαλον θεοῖς)» y, en 555, le pide a Dioniso que «cese el desafuero (ὑβριν) del asesino». La actitud de Penteo es la de un *theómakhos*, la de aquel que se atreve a luchar contra los dioses. Así lo define Dioniso en el verso 636: «que siendo un hombre contra un dios se atrevió a pelear». Esta idea es repetida de nuevo en el tercer episodio (792-795):

P. ¡No me prediques, sino que tras escapar de tus cadenas
ocúpate de esto! ¿O de nuevo voy a tener que someterte a castigo?
D. Yo le sacrificaría, antes de, enrabiado,
ponerme a cocear contra el aguijón, siendo mortal, contra un dios.

³⁷⁴ Este verso es el punto de partida de un artículo de S. Tzitzis, “La punition de l’homme «impie», «sans loi» et «injuste» dans les *Bacchantes* d’Euripide” en A. Biscardi, J. Méléze-Modrzejewski, J. Wolf y P.D. Dimakis (eds.), *Μνήμη Γεωργίου Α. Πετροπούλου (1897/1964)*, II, Atenas, 1984, pp. 395-407. Este autor subraya, tal como venimos viendo en el presente apartado, que la ejecución de un acto impío es una actuación contraria a las normas y consecuentemente injusta. Tzitzis considera que, por lo tanto, no se puede juzgar el castigo de Dioniso como un acto de venganza sino la consecuencia de una falta de prudencia: «No se puede traducir el castigo inflingido a Penteo como un acto de venganza de una divinidad insultada: es la imposibilidad de hacer razonar a un individuo arrogante» (p. 405).

La propia Ágave afirma esto de su hijo: «pero sólo de luchar con lo divino (θεομαχεῖν) aquel es capaz» (1255-1256).

Esta actitud de Penteo de enfrentamiento con la divinidad es precisamente la que provocará su ruina. Tal como señala Burket³⁷⁵, entre *eusébeia* y *asébeia* existe un amplio ámbito intermedio dejado a la discrecionalidad. Insultar a los dioses no es sin duda “piadoso” y, sin embargo, los más ilustres héroes homéricos son un ejemplo de ello; el peligro surge cuando el hombre quiere alzarse por encima de los dioses, aunque sea sólo con palabras. Y éste es, en efecto, el caso de Penteo, que no sólo se enfrenta a Dioniso con palabras sino mediante sus actos. La *asébeia* atrae la ira de los dioses sobre toda la comunidad y es, por tanto, un delito político³⁷⁶.

Así pues, la actitud de Penteo es una forma de impiedad, que traerá consigo el castigo de la divinidad. Esta idea es expresada reiteradamente a lo largo de la obra.

En el primer episodio, cuando se da el primer encuentro entre Penteo y el Extranjero-Dioniso, el dios con apariencia mortal no hace más que avisar a Penteo de que por su impiedad será castigado (476):

D. Los cultos del dios odian a quien cultiva la impiedad (ἀσέβειαν).

Cuando prosigue la conversación entre ambos personajes, de nuevo el elemento de la impiedad aparece mezclado con el del castigo (489-490):

P. Has de pagar un castigo por tus malas argucias.

[(δίκην σε δοῦναι δεῖ σοφισμάτων κακῶν)

D. Y tú por tu ignorancia y por tu impiedad (ἀσεβοῦντ') para con el dios.

El tema del castigo se convierte, al igual que hemos visto en el caso de la sabiduría, en una disputa entre el soberano y el dios para ver quién lo impondrá sobre quién (674-676):

P. Y cuanto más tremendo sea lo que digas acerca de las bacantes, tanto mayor

[...] será el castigo que le impongamos (τῇ δίκῃ προσθήσομεν).

Dioniso repite insistentemente al joven soberano que su actitud será castigada por el dios (516):

³⁷⁵ 2007, pp. 362-363.

³⁷⁶ *Ibid.*

D. Pero mira que el pago de estos desafueros (τῶνδ' ἄποιν' ὑβρισμάτων)
mandará contra ti Dioniso.

También al final del tercer episodio, una vez que Penteo ha accedido a vestirse de ménade y a acudir al Citerón a espiar a las tebanas, se repite de nuevo el tema del castigo (847):

D. Y vendrá a las bacantes, donde con la muerte pagará su culpa.

[(θανὼν δώσει δίκην)

Unos versos más abajo, el propio Dioniso afirma: «Hagámosle pagar» (τεισώμεθ' αὐτόν, 850). En el verso 890 que veíamos un poco más arriba, el tema del castigo del impío aparece descrito como una caza. Hablando de la divinidad, el coro de bacantes lidias afirma: «Ocultan sagazmente largo tiempo el pie del tiempo y dan caza al impío (θηρῶσιν τὸν ἄσεπτον)».

En el verso 1081, en el segundo relato del mensajero, en la descripción de lo sucedido en el Citerón, Dioniso es descrito por el mensajero pronunciando las siguientes palabras:

[...] Oh jóvenes,
traigo al que de vosotras, de mí y de mis cultos
se rió; vamos, castigadlo (τιμωρεῖσθέ νιν).

Sobre todo, es al final de la obra cuando se hace explícito el tema del castigo de Dioniso:

C. Que el dios a nosotros, justa, pero excesivamente,
el señor resonante nos perdió, siendo de nuestra familia.

(1249-1250)

A. Dioniso nos perdió, acabo de darme cuenta.

C. Víctima de vuestro desafuero: pues no le creías un dios.

(1296-1297)

C. Y si hay quien desprecia a las divinidades
que mire la muerte de éste y crea en los dioses.

CF. Siento tu mismo dolor, Cadmo; y tiene un castigo (δίκην)
el niño de tu niña, justo, pero doloroso para ti.

(1325-1328)

C. Dioniso, te suplicamos, te hemos faltado (ἠδικήκαμεν).

D. Tarde nos conocisteis, pero cuando era preciso no nos conocíais.

C. Ya hemos aprendido eso pero nos atacas demasiado.

D. Es que también de vosotros, siendo un dios, sufría desafueros (ὑβριζόμεν)

C. En sus iras conviene que los dioses no se igualen a los mortales.

D. Hace tiempo que esto Zeus lo consintió, mi padre.

(1344-1349)

Los dos términos principales para referirse al modo en que Penteo ha de pagar su “ofensa” son: *tínō* (850 y 1081) y *dídōmi díkēn* (489, 847) o *prostíthēmi díkēn* (676). El primero de ellos, el verbo *tínō* significa «pagar», «castigar», «vengarse»³⁷⁷, «pagar una pena», «hacer pagar a uno por una cosa»³⁷⁸. La forma *dídōmi díkē* significa «ser castigado»³⁷⁹. En *Bacantes*, hay, sin duda, un castigo por la ofensa del dios y habría que ver si se puede afirmar que hay una venganza.

La RAE define el castigo como la «pena que se impone al que ha cometido un delito o falta», y la venganza como la «satisfacción que se toma del agravio o daños recibido». Cualquiera de estos dos significados está presente en el modo de obrar de Dioniso y sus fieles, quienes, no sólo avisan a su oponente de que, a no ser que cambie de actitud, será castigado, sino que, cuando lo ejecutan, reciben satisfacción con este castigo³⁸⁰. En este sentido, se han de subrayar las palabras enunciadas por el coro al oír la noticia de la muerte de Penteo (1031-1032):

¡Oh mi señor Resonante,
qué dios te muestras tan grande!

Así pues, la venganza de Dioniso que aparece en *Bacantes* (o al menos, la reflexión que la tragedia lleva a cabo sobre ella) parece poder explicarse dentro de los

³⁷⁷ Chantraine, s.v. *tínō*.

³⁷⁸ Lidell-Scott, s.v. *tínō*.

³⁷⁹ Chantraine y Lidell-Scott, s.v. *díkē*.

³⁸⁰ En contra S. Tzitzis, 1984, quien niega (cf. *supra*, n. 374) que se pueda considerar un acto de venganza el castigo de Dioniso.

parámetros que define la piedad religiosa griega; el impío (*anósios*, *asebēs*, *aseptón*), debe pagar (*dídonai díkēn*) por su impiedad (*asebéia*).

Ahora bien, en *Bacantes*, el comportamiento de Penteo hacia Dioniso supone también un “delito” de *húbris*. Como veremos, también éste es un factor determinante para la interpretación de esta tragedia. Puesto que *húbris* es un concepto complejo cuya definición ha sido revisada en las últimas décadas, comenzaremos el siguiente apartado resumiendo brevemente cuál es el estado de la cuestión respecto a la interpretación de dicho concepto.

2.8. 2. 3. 2. 2. Algunas consideraciones sobre *húbris*.

2.8. 2. 3. 2. 2. 1. Introducción general al concepto de *húbris*.

El concepto *húbris* es clave para la comprensión de la tragedia griega en particular y del pensamiento de los antiguos griegos en general. Por ello ha sido objeto de análisis de numerosos investigadores y su interpretación ha cambiado mucho en el transcurso del siglo XX³⁸¹.

La visión tradicional de *húbris* ha interpretado el término como una ofensa contra los dioses que podía consistir en cualquier acto, palabra o incluso pensamiento por el cual los mortales olvidan los límites de su mortalidad, queriendo adquirir los atributos de los dioses o competir con ellos³⁸² o, simplemente, como cualquier acto o palabra por la que un hombre incurre en la hostilidad de los dioses o incluso procura su envidia³⁸³. Tal como señala Fisher³⁸⁴, los dioses, desde estos puntos de vista, estaban llamados a castigar distintos tipos de *húbris*, más tarde o más temprano, mediante

³⁸¹ Una exposición minuciosa de la bibliografía existente en torno a *húbris* así como de las distintas interpretaciones que se han dado del concepto en las últimas décadas se encuentra en N.R.E. Fisher, *Hybris. A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Warminster, 1992, pp. 1-6, de quien ofrecemos un breve resumen.

³⁸² E. Dodds, en *Los griegos y lo irracional* (1951). Trad. esp.: Madrid, 2003, p. 42, define *húbris* como «arrogancia de palabra o aún de pensamiento».

³⁸³ Puede ser que, en este sentido, la posesión de una gran fortuna en sí misma ofenda a los dioses. M. Nilsson, en *Historia de la religiosidad griega* (1946) Trad. esp.: Madrid, 1953, pp. 68-69, define *húbris* en los siguientes términos: «*húbris* es arrogancia en palabras y en obras, orgullo, conducta orgullosa; *némesis* es la indignación provocada por la *húbris*, [...] *húbris* produce enojo, indignación, y tiene que ser castigada; por ello la idea de *húbris* y *némesis* se unió a la idea de la reparación justa que dominó la época arcaica [...] La época arcaica vivió con la convicción de que el orgullo era castigado con la correspondiente medida de sufrimiento; *húbris* era arrogancia, orgullo. Pero hubo de reconocer que un hombre podía gozar de felicidad sin mostrar orgullo. Por eso se consideró *húbris* incluso al sólo hecho de ser feliz o, quizá mejor, la conciencia de estar en posesión de la felicidad».

³⁸⁴ 1992, p. 3.

acción directa (como el rayo), mediante desastres naturales (como los terremotos) o instigando la oposición humana a los *hubristaí*; tal castigo fue llamado *némesis*³⁸⁵.

Tal como afirma Fisher³⁸⁶, este tipo de visiones y de acercamientos han sido el objeto de poderosos ataques en las últimas décadas. Whitman, en su estudio sobre Sófocles de 1951³⁸⁷, hace una crítica al modelo explicativo de la tragedia que reduce todo lo que en ella pasa a la *hamartía*. Según este autor tanto *hamartía* como *húbris* se han usado como palabras “comodín” allí donde la moral de los héroes trágicos pudiera parecer dudosa:

Húbris [...] originalmente significa asalto y lesión y nunca pierde los matices de violencia física, incluso cuando más tarde fue asociado con la arrogancia del rico y del poderoso. En cualquier caso es un asunto demasiado serio calificarlo de *hamartía*, a pesar de que las dos son a menudo equiparadas en un esfuerzo por hacer al héroe trágico merecedor de su culpa y salvar el orden moral³⁸⁸.

También Lattimore³⁸⁹ ha profundizado y avanzado en el análisis de *húbris*. Según Fisher³⁹⁰, aunque su ataque sobre el punto de vista tradicional de *húbris* es efectivo, su conclusión de que en la ley *húbris* era un término técnico para la violencia física, pero en otros lugares una palabra “comodín” para cualquier tipo de violencia o insolencia, preserva el salto entre la ley y la vida y no llega a alcanzar el corazón de la cuestión. Otros estudios, como los de Kaufmann y Vickers³⁹¹, han venido a demostrar,

³⁸⁵ Fisher (*ibid.*) señala que dos acercamientos metodológicos «llenos de peligro», han sido a menudo combinados con estas visiones de *húbris*; una tendencia a describir *húbris* como cualquier acto o palabra que es dicho para ofender a los dioses (por más que el término *húbris* no aparezca en el contexto), y una pronunciada capacidad para encontrar, especialmente en los textos dramáticos, modelos de ofensa humana, sufrimiento y castigo divino que son supuestamente “trágicos”. De hecho, según opinan algunos autores, tales modelos que incluyen *húbris* y *némesis* son la esencia de la tragedia griega. R. Lattimore, *Story Patterns in Greek Tragedy*, Londres, 1964, p. 86, n. 52, afirma que la idea de *húbris* como arrogancia o soberbia castigada por los dioses, se encuentra establecida ya en un par de ensayos de 1838 de K. Lehrs: “Neid der Gotter” y “Veberhebung”. Entre otros autores, defiende este “patrón” H. North, *Sophrosyne. Self Knowledge and Self-Restrain in Greek Literature*, Nueva York, 1966, pp. 35, 50 y 58, en relación con el término *sōphrosúnē* en la tragedia. Ambos estudios se encuentran recogidos en N.R.E. Fisher, 1992, p. 3, n. 11.

³⁸⁶ 1992, p. 3.

³⁸⁷ *Sophocles*, Cambridge, 1951, p. 29 y ss. y n. 23 (obra citada por N.R.E. Fisher, 1992, p. 3, n. 12).

³⁸⁸ C.H. Whitman, 1951, p. 29.

³⁸⁹ *Story Patterns in Greek Tragedy*, Londres, 1964, pp. 22 y ss. (citado por N.R.E. Fisher, 1992, p. 3, n. 13).

³⁹⁰ 1992, p. 3, n. 13.

³⁹¹ Se trata de los estudios de W. Kaufmann, *Tragedy and Philosophy*, Nueva York, 1969, pp. 73 y ss. (también hay una edición española de la obra editada en 1978 en Barcelona) y B. Vickers, *Towards Greek Tragedy. Drama, Myth, Society*, Londres, 1973, pp. 29 y ss. (ambos citados en N.R.E. Fisher, 1992, p. 3, nn. 14 y 15).

como los anteriores, que «tanto el uso del término en la tragedia como en cualquier otra parte, no sostiene la interpretación tradicional y que los resultados de los modelos de ofensa y castigo son demasiado simplistas e incapaces de dar cuenta de la genuina complejidad de la representación trágica de las acciones humanas y del sufrimiento de las obras reales»³⁹².

Las ideas de Fisher fueron publicadas en los años setenta en dos artículos titulados “Hybris and Dishonour I y II”³⁹³ y apoyadas en parte por dos artículos más: uno de Michellini y otro de Cantarella³⁹⁴ referido a Homero.

Según Fisher³⁹⁵ el tradicional punto de vista se concentró en *húbris* en la poesía, pero se olvidó nada menos que de resolver el considerable salto entre este significado de *húbris*, esencialmente religioso, y la acción legal de la *graphē hubreōs*, un salto innecesariamente exagerado por el convencimiento de estos autores de que en la ley, este término sólo significa “violencia excesiva”³⁹⁶.

Más allá de los trabajos que están dedicados al completo al estudio de *húbris*³⁹⁷, Fisher³⁹⁸ señala como obra clave para la interpretación de este término en relación con

³⁹² N.R.E. Fisher, 1992, p. 3. Este autor subraya (p. 3 y nn. 16-17) los estudios de T.P. Rosenmeyer “Hybris = «Hubris»” en *Hybris, Man and Education. Papers Delivered at the Inauguration of J. L. Jarret*, Washington, 1959, J.T. Hooker, “The original meaning of Hybris”, *ABG*, 19, 1975, pp. 125-137 y MacDowell, “Hybris in Athens”, *G&R*, 23, 1976, pp. 14-31, como las investigaciones más relevantes en torno al concepto de *húbris* que han supervisado los usos del término en un vasto conjunto de autores y han rechazado los tradicionales puntos de vista religiosos a favor de una interpretación que presenta la *húbris* como una tendencia humana general hacia los “altos espíritus” o a “un mal uso” de energía que es frecuentemente dañino para otros y peligroso para la sociedad. Según Fisher, estas interpretaciones son ciertamente mejoras sobre los puntos de vista que ellos critican pero no han tenido éxito en ofrecer una visión coherente global, ni han estado siempre, desde su punto de vista, bien fundados en sus desarrollos positivos.

³⁹³ “Hybris and Dishonour: I”, *GR*, 1976, pp. 177-193 y “Hybris and Dishonour: II”, *GR*, 1979, pp. 32-47 (citados por el propio autor en Fisher, 1992, p. 4, n. 18).

³⁹⁴ Se trata de los estudios de A.N. Michellini “Hybris and Plants”, *HSCP*, 82, 1978, pp. 35-44 y E. Cantarella “Spunti di riflessione critica su hybris e time in Omero” en *Symposion 1979. Actes du IV Colloque international de droit grec et hellénistique*. Egina, 3-7 de Septiembre de 1979, Atenas, 1981, pp. 85-96, ambos citados por N.R.E. Fisher, 1992, p. 4, nn. 19-20. Por el contrario, tal como señala el propio Fisher, sus ideas recibieron cierta oposición en un artículo escrito por M.W. Dickie de 1984, “*Hesychia and Hybris in Pindar*”, en D.E. Gerber (ed.), *Greek Poetry and Philosophy. Studies in Honour of Leonard Woodbury*, California, 1984 (citado por N.R.E. Fisher, 1992, p. 4, n. 20).

³⁹⁵ 1992, p. 4.

³⁹⁶ Desde hace tiempo están disponibles interpretaciones más exactas del término en contextos legales y en los oradores áticos e incluso en la tragedia. Entre estos estudios Fisher (p. 4, n. 21) destaca: K.J. Dover, *Greek Homosexuality*, Londres, 1978 (pp. 34-39), *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*, Oxford, 1974 y S. Saïd, *La faute tragique*, París, 1978. La crítica de Fisher a estos estudios es que no han ofrecido una interpretación completamente satisfactoria del concepto y de sus usos desde la época arcaica hasta el siglo IV y después.

³⁹⁷ Entre otros, Fisher (1992, p. 4, nn. 23-25) destaca: C. Del Grande, *Hybris. Colpa e castigo nell'espressione poetica e letteraria degli scrittori della Grecia antica da Omero a Cleante*, Nápoles, 1947, la breve tesis de J.J. Fraenkel, *Hybris*, Utrecht, 1941 y el estudio de M. Dirat, *L'Hybris dans la tragedia grecque*, Toulouse, 1972.

el desarrollo general de las ideas e instituciones morales, religiosas y legales griegas, la tesis de Gernet de 1917, *Recherches sur la Développement de la pensée juridique et morale en Grèce*. Según Fisher, esta obra trata correctamente el concepto de *húbris* al interpretarlo como un término crucial en el desarrollo de las ideas e instituciones legales y supone la explicación más amplia y mejor integrada del concepto tanto para la temprana literatura como para la ley ática. La idea que Fisher considera esencial de esta obra es el propio sentido de honor personal individual común a los conceptos de *timē*, *aidós* y *húbris* que Gernet analiza. No obstante, el propio Fisher considera que el sentido de honor personal individual que él considera clave en la interpretación de *húbris*, fue a menudo ignorado o incluso negado en la obra temprana de Gernet.

A la luz del análisis de la definición del término ofrecida por Aristóteles, del estudio de dicho concepto en su aspecto legal, social y político en la Atenas de época clásica y de su examen en los textos literarios, Fisher define el término *húbris* como:

En esencia, *Húbris* es un asalto serio al honor de otro que provoca vergüenza y empuja a la venganza. *Húbris* es a menudo, pero no necesariamente, un acto de violencia, una actividad fundamentalmente deliberada cuyo principal motivo para provocar tal deshonor es el placer de expresar cierto tipo de superioridad, más que la necesidad o el deseo de riqueza. Se suele ver la *húbris* como una característica de los jóvenes y también de las clases ricas y superiores [...] Este es un concepto de un valor moral y social de importancia especial en las sociedades como la antigua y la moderna Grecia, donde el honor individual fue un valor de aceptación universal³⁹⁹.

Como intentaremos dar cuenta a continuación, la tragedia *Bacantes* es un buen ejemplo de la complejidad que entraña el significado de este concepto así como del “incompleto modelo” del castigo divino que venimos analizando.

³⁹⁸ 1992, p. 5.

³⁹⁹ 1992, p. 1. Una definición más precisa del término *húbris* puede encontrarse en el estudio más reciente de D.L. Cairns, “Hybris, Dishonour and Thinking Big”, *JHS*, 116, 1996, pp. 1-32. Una crítica de la definición dada por este autor se encuentra en G. Herman, 2000, p. 19.

2.8. 2. 3. 2. 2. 2. *Húbris* de Penteo, *húbris* de Dioniso.

En *Bacantes*, uno de los términos que sirve para calificar el comportamiento de Penteo es el término *húbris*.

En el primer estásimo, después del enfrentamiento de Penteo y los ancianos Cadmo y Tiresias, el coro afirma (374-376):

¿Escuchas el impío
desafuero (ὄχι ὀσίαν ὕβριν) que este tal ha inferido
al mismo Resonante,
el de Semele [...]?

Así aparece descrito de nuevo el comportamiento de Penteo en el segundo estásimo (553-555):

[...] Del Olimpo
baja, cara de oro, el tirso blandiendo,
cesa el desafuero (ὕβριν) del asesino.

Unos versos antes Dioniso ya había avisado a Penteo de que Dioniso le haría pagar por su comportamiento, que es descrito de nuevo mediante el término *húbris* (516-517):

[...] Pero mira que el pago de estos desafueros (ὕβρισμάτων)
mandará contra ti Dioniso.

El mismo término sirve para designar la acción de las mujeres tebanas por no admitir la divinidad de Dioniso (1296-1297):

Ag. Dioniso nos perdió, acabo de darme cuenta.
Cd. Víctima de vuestro desafuero (ὕβριν ὑβρισθεῖς); que no le creáis un dios.

Al final de la obra aparece de nuevo el término, esta vez en boca del propio dios (1346-1347):

Cd. Ya hemos aprendido eso; pero nos atacas demasiado
D. Es que también de vosotros, siendo un dios, sufría desafueros (ὕβριζόμεν).

Tal como señalábamos un poco más arriba, este esquema, por el cual, un mortal ofende a los dioses mediante un acto de *húbris* que provoca su castigo, ha sido el modelo imperante a la hora de interpretar, no ya sólo el concepto de *húbris*, sino la

propia esencia de la tragedia griega. En *Bacantes*, de hecho, el rechazo a reconocer la divinidad de Dioniso, el intento de reprimir el culto y de meter en prisión a sus fieles, el abuso verbal y el intento de daño físico contra el dios, representan distintos tipos de *húbris* y una batalla contra la divinidad, que está enteramente justificada en castigarlos como ha hecho⁴⁰⁰.

Ahora bien, en *Bacantes* la culpabilidad de *húbris* no sólo se atribuye a Penteo sino que se disputa entre éste y Dioniso.

En el primer episodio, la amenaza de desenfreno sexual representada por el “nuevo culto” llegado a Tebas (215-225) así como el “inventado” origen divino de esa nueva divinidad (242-244), le hace afirmar a Penteo (246-247):

¿No se merece horca terrible eso,
cometer semejante desafuero (ὕβρεις ὑβρίζειν), quienquiera que sea el
[forastero?

Después del primer episodio y de la escena de los milagros de palacio, Penteo afirma (778-779):

Hete aquí que ya cerca, como fuego, nos alcanza
el desafuero de las bacantes (ὑβρισμα βακχῶν), insulto grande para griegos.

El propio dios admite, en la forma del extranjero, que en colaboración con el dios ha humillado a Penteo en la escena de los milagros de palacio (616-618):

También este desafuero (καθόβρις) cometí contra él, que creyendo que me
[amarraba
ni nos tocó, ni puso en nosotros sus manos, sino que se hacía ilusiones.

Tal como veremos un poco más abajo, el término *húbris* no es el único que se “disputan” Penteo y Dioniso. Entre ambos personajes hay una marcada oposición entre dos modos distintos de ver e interpretar el mundo. Esta tensión, que se localiza especialmente en torno a la *sophía* y la *sophrōsúnē*, está presente en toda la tragedia y nos ayudará a comprender, al menos en parte, el personaje de Penteo.

⁴⁰⁰ N.R.E. Fisher, 1992, p. 446.

Como hemos venido viendo, ni el personaje de Penteo ni el de Dioniso son “prototípicos”. Ni Dioniso es una divinidad arbitraria que castiga a Penteo sin razón, ni Penteo es el arquetípico héroe trágico atrapado en su destino. Es más, tal como hemos visto, Dioniso le ofrece a Penteo en varias ocasiones la posibilidad de solucionar el conflicto -por más que Penteo permanezca “sordo” ante tales ofertas-. Además, en la representación que desarrolla *Bacantes* del castigo de Dioniso, la punición divina se muestra -desde el punto de vista de la piedad griega- como un castigo merecido y justo.

Con todo, sigue habiendo algo que al lector moderno le hace empatizar con los personajes de Penteo, Ágave y Cadmo o, al menos, le hace no saber si se ha de posicionar del lado de Penteo o del de Dioniso.

El siguiente apartado lo dedicaremos a proporcionar algunas pistas en ese sentido.

2.8. 2. 3. 2. 3. Las razones de Penteo.

A la hora de analizar el personaje de Penteo hemos podido observar un poco más arriba que el joven soberano se distancia del héroe trágico *tipo*: puesto que su destino no está decidido al inicio de la obra, su actuación se presenta ante los espectadores como una actuación “libre”. Este mayor peso del agente en relación con lo divino, es, según De Romilly⁴⁰¹, una característica propia de Eurípides. Para esta autora, mientras que en Esquilo la acción trágica «depende de fuerzas superiores al hombre ante las cuales los caracteres individuales se borran y parecen secundarios, en Eurípides, toda la atención se centra en esos caracteres individuales». Esta evolución ha sido constatada también por Vernant⁴⁰², quien considera que:

En los dramas de Eurípides, el trasfondo divino se ha difuminado o, en cualquier caso, se ha alejado de las peripecias humanas. En el último de los grandes trágicos, la iluminación apunta preferentemente a los caracteres individuales de los protagonistas y a sus relaciones mutuas. Pero, entregado de esta forma a sí mismo, liberado en amplia medida de lo sobrenatural, devuelto a su dimensión de hombre, el agente no aparece por ello esbozado con más vigor. Al contrario, en lugar de traducir la acción, como lo hacía en Esquilo y

⁴⁰¹ J. De Romilly, *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, París, 1961, p. 25.

⁴⁰² “Esbozos de la voluntad en la tragedia griega” en J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, 2002a, pp. 45-77, en concreto en la página 76. C. Thuminger en *Hidden Paths. Self and Characterization in Greek Tragedy: Euripides' Bacchae*, Londres, 2007, ha revisado en profundidad el modo de aproximación al estudio de los personajes trágicos. Al respecto, véase especialmente el capítulo “Character and the Greek View of Man”, pp. 3-57.

en Sófocles, la tragedia se mueve en Eurípides hacia la expresión de lo patético⁴⁰³.

Así pues, en lo que se refiere al plano humano, el personaje de Penteo ha sido objeto de distintas interpretaciones. Roux⁴⁰⁴ propone que en el enfrentamiento Penteo/Dioniso subyace el enfrentamiento entre el racionalismo de los sofistas y una experiencia religiosa que deja lugar a las pulsiones de lo irracional y que desemboca en la unión íntima con lo divino⁴⁰⁵. Por su parte, González⁴⁰⁶ interpreta que la conducta incoherente y voluble de Penteo así como su curiosidad por el sexo, proviene del rasgo más característico del personaje: su juventud, su condición de efebo. Por otro lado, Seaford⁴⁰⁷ considera que el personaje de Penteo encarna la figura del tirano y que sus características -su sospecha, su pérdida de autocontrol, su *húbris* y su violencia- se corresponden con las que los antiguos griegos atribuían a dicha figura.

Tal como señala este autor, parece que no hay duda en afirmar que el conflicto Penteo/Dioniso es resuelto a favor de Dioniso⁴⁰⁸. Para Seaford, “esta victoria dionisiaca”, lo es en tanto en cuanto lo dionisiaco representa lo comunitario, imprescindible para la cohesión social de la *pólis*, mientras que Penteo representa «la autonomía de la casa real, con la que la *pólis*, en sentido político, no puede coexistir»⁴⁰⁹.

Ahora bien, aunque, según creemos, en la representación de *Bacantes* la venganza de Dioniso aparece justificada desde el punto de vista de la piedad religiosa griega, es cierto que «cualquier audiencia sentiría piedad y miedo por Penteo, Ágave y Cadmo»⁴¹⁰. ¿En qué reside, en concreto, esa piedad, esa comprensión que experimenta

⁴⁰³ En este sentido lo interpreta también S. Saïd en *La faute tragique*, París, 1978, p. 262, cuando afirma: «Así, de Esquilo a Eurípides, el acto y la falta trágica guardan todavía dos caras: una objetiva y otra subjetiva, y dos dimensiones; divina y humana. Mas, según avanza la tragedia, la mirada se vuelve del exterior al interior, de los dioses a los hombres, lo que conlleva cambios profundos en la presentación misma del mito, la estructura de la tragedia y el contenido del debate trágico».

⁴⁰⁴ J. Roux, 1970, pp. 43-71.

⁴⁰⁵ Esta interpretación es descartada por J.-P. Vernant en “El dioniso enmascarado de las *Bacantes* de Eurípides” en J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, 2002b, pp. 223-252, en concreto en la página 244. Este autor considera que Penteo es algo muy diferente a un sofista: «es el rey demasiado rígido, tiránico, el macho demasiado viril, el griego demasiado imbuido de su superioridad sobre los bárbaros...». Para esta cuestión, véase *supra*, pp. 102-105.

⁴⁰⁶ “Penteo el efebo”, *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, 21-25 de Septiembre de 1999, Madrid, 2000, pp. 453-458.

⁴⁰⁷ 1996, pp. 44-52.

⁴⁰⁸ 1996, p. 49.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ R. Seaford, 1996, p. 50. Recordemos que, según Aristóteles, la tragedia es imitación de acciones que provocan compasión (*éleos*) y temor (*phóbos*) (*Poética*, 1449 b, 25, 1452 a, 1-5, 1452 a, 35 y 1452 b, 30).

el receptor de la tragedia hacia Penteo y la familia real de Tebas? En este punto consideramos que son dos las cuestiones fundamentales.

Por un lado y tal como anunciamos brevemente un poco más arriba a propósito de *húbris*, el personaje de Penteo y el personaje de Dioniso poseen, cada uno, una visión del mundo, una lógica propia. A lo largo de *Bacantes* se suceden las escenas en que Penteo y Dioniso se disputan la *sophía*, la *sophrosunē* e incluso, tal como hemos visto, la *húbris*. En este enfrentamiento, cada término tiene un significado distinto para cada personaje. Tal como ha señalado Charles Segal⁴¹¹, en *Bacantes* hay un desdoblamiento de los sistemas de valores en que cada mundo tiene sus propias formas de razón y de sinrazón, de buen sentido y de locura, de sabiduría y de delirio. Esto es lo que, con respecto a Penteo, quizá nos hace empatizar con él y querer gritarle: “¿pero es que no te das cuenta?”, preso como está, en su personaje. Este “encierro”, este “bloqueo”, ha sido descrito por Vernant (a propósito del género trágico en general) en los siguientes términos:

Las palabras que se intercambian en el espacio escénico cumplen menos la función de establecer la comunicación entre los distintos personajes que la de señalar los bloqueos, las barreras, la impermeabilidad de los espíritus, la de delimitar los puntos de conflicto. Para cada protagonista, encerrado en el universo que le es propio, el vocabulario utilizado permanece en su mayor parte opaco: hay un sentido y uno sólo. Con esta unilateralidad choca violentamente otra unilateralidad. La ironía trágica podrá consistir en mostrar cómo, en el curso del drama, el héroe se encuentra literalmente “preso de la palabra”, una palabra que se vuelve contra él aportándole la amarga experiencia del sentido que se obstina en no reconocer⁴¹².

Por otra parte, consideramos que en la gestación de esa piedad que se experimenta hacia la casa real de Tebas juega también un papel importante el tipo de venganza que ejecuta Dioniso. En el comportamiento de Dioniso se encuentra la total rudeza característica del comportamiento de un dios⁴¹³. Es la crueldad de la venganza, el asesinato más brutal de un hijo por su madre enajenada lo que genera dudas acerca de la “validez”⁴¹⁴ del castigo de Dioniso⁴¹⁵. Ágave califica el comportamiento de Dioniso

⁴¹¹ C. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton, 1982, pp. 27 y ss.

⁴¹² 2002a, p. 38.

⁴¹³ N.R.E. Fisher, 1992, p. 447.

⁴¹⁴ Si es que este juicio se puede emitir acerca de la actuación de una divinidad.

como *aíkeia*, que, según Fisher⁴¹⁶, indica la fuerte violencia de la humillación impuesta. Dioniso admite responder a la *húbris* e impiedad de Penteo con una *húbris* mucho más mortífera y eficaz, y el propio dios, así como sus seguidoras, admite disfrutar con su triunfo con *húbris*⁴¹⁷. Tras el segundo relato del mensajero y tras escuchar la noticia de la muerte de Penteo, el coro de bacantes lidias expresa su alegría por el desenlace de los acontecimientos profiriendo las siguientes y terribles palabras (1162-1164):

Bello combate
que ensangrentada mano
al hijo abraza.

De hecho, en el sexto episodio, cuando Ágave aparece en escena totalmente enajenada con la cabeza de su hijo Penteo clavada en el tirso, las bacantes lidias dan muestras de una macabra ironía ante el asesinato del joven soberano. Cuando Ágave aparece en escena vanagloriándose de haber dado caza a la joven presa, el coro de bacantes lidias afirma: «¡Feliz Ágave!» (1180) y sostiene al mismo tiempo: «Llena de buena ventura tal caza te resultó» (1183)⁴¹⁸. Este grupo de mujeres no duda que este asesinato reafirma la vida de piedad y respeto a las leyes que han venido defendido en las anteriores canciones corales y ante la brutal muerte de Penteo afirman: «Grandes cosas en tal caza, grandes cosas y evidentes han sido cumplimentadas» (1198-1199). Tal como ha puesto de manifiesto Segal, esta falta de empatía del coro ante las desdichas de los personajes aumenta la sensación de absoluta tristeza y destrucción⁴¹⁹.

⁴¹⁵ En este sentido lo interpreta N.R.E. Fisher, 1992, p. 449. Lo interpreta, asimismo, J. De Romilly, “Le thème du bonheur dans les *Bacchantes* d’Euripide”, *REG*, LXXVI, 1963, pp. 361-380, en concreto en p. 376, quien considera que «Eurípides insiste en la desgracia. Lo patético desplaza nuestro interés y nuestras simpatías». S. Saïd, 1978, pp. 247-248, considera igualmente que Eurípides se muestra más sensible al horror del castigo del hombre que a la manifestación del poder divino y que Eurípides parece protestar a través de Cadmo contra los excesos de la venganza divina. Por ello juzga que no se puede ver en *Bacantes* una exaltación o una aprobación de la ley del Talión.

⁴¹⁶ 1996, p. 447.

⁴¹⁷ 1031-1038.

⁴¹⁸ Como veremos más abajo, el significado de la atribución de estos términos es discutido. Al respecto, véase *infra*, pp. 148-157.

⁴¹⁹ C. Segal, 1997, pp. 65-86. Tal como señala este autor, mientras que en la mayoría de las tragedias griegas la voz colectiva del coro pertenece a los miembros de la ciudad o del palacio y sus vicisitudes están muy identificadas con las de los protagonistas, en *Bacantes* el coro es profundamente antagónico a los intereses de los principales personajes (p. 67). Tal como señala este autor, la destrucción de la familia real parece aún más total puesto que no hay una voz coral que represente sus intereses al final (p. 69). Como veremos más abajo (*cf. infra*, p. 157) esta peculiaridad del coro de *Bacantes* es muy importante a la hora de valorar el efecto dramático de esta tragedia.

Así pues, una vez señaladas las consideraciones oportunas acerca de la relación establecida en *Bacantes* entre la venganza y el ámbito divino, veamos cuáles son las características de esta venganza en su aspecto humano, esto es, la venganza de las tebanas.

2.2. 1. 6. 2. 3. 3. La venganza de las tebanas.

En *Bacantes*, tal como hemos venido señalando hasta el momento, el agente ejecutor de la venganza de Dioniso es un agente humano; un grupo de mujeres, el grupo de mujeres tebanas.

En el género trágico y tal como han tenido ocasión de poner de manifiesto Ana Iriarte y Marta González⁴²⁰, el ente femenino parece mantener una estrecha relación con «la venganza de sangre y el memorioso rencor que la alimenta hasta hacerla realidad»⁴²¹.

Prueba de esta peligrosa “capacidad” que los antiguos griegos supieron atribuir a las mujeres para hacer recordar los “males pasados” e instigar a cobrar su justa venganza lo constituyen, en parte, las medidas legislativas llevadas a cabo por Solón para controlar la expresión del lamento fúnebre de las mujeres⁴²². Por otra parte, el amplio espacio que el género trágico supo darle a este tipo de “discurso” femenino muestra la importancia y fuerza vindicativa que el discurso oficial ateniense atribuyó a este tipo de expresiones pero que en el discurso trágico constituye «una apropiación de lo que el naciente sistema democrático rechazó y excluirá también en el modelo de funeral correspondiente al auge de dicho sistema»⁴²³.

⁴²⁰ 2008, pp. 209 y ss.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 209.

⁴²² *Ibid.*, p. 222-223. El tema del lamento fúnebre femenino ha sido objeto de numerosos estudios entre los que cabe destacar la obra de M. Alexíou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge, 1974, donde esta autora pone de manifiesto la fuerza de instigación a la venganza que los antiguos griegos percibieron en el emocionalmente desmesurado lamento femenino, y el trabajo de N. Loraux, *Madres en duelo* (1990). Trad. esp.: Madrid, 2004, en que se subraya el peligro de escisión cívica asociado en la antigua Grecia a dicha forma de expresión pública. Ambos trabajos se encuentran citados en A. Iriarte y M. González, 2008, pp. 223-224, donde se puede encontrar, además, una abundante bibliografía respecto a este tema. Tal como ponen de manifiesto estas investigadoras, las medidas legislativas de Solón estuvieron relacionadas con el control de la exhibición de la desigualdad económica de los ciudadanos - iguales políticos- en los funerales pero también orientadas a «distanciar a las familias del espacio de la tumba y, muy especialmente, a controlar el lamento femenino ante la misma» (p. 223).

⁴²³ A. Iriarte y M. González, 2008, p. 224, glosando a G. Holst-Warhaft, “Mourning in a Man’s World”, en *Dangerous Voices: Womens’ Laments and Greek Literature*, Routledge, 1992, pp. 98-126. Para una bibliografía extensa sobre las voces femeninas en la tragedia, véase A. Iriarte y M. González, 2008, p. 225, notas 52 y 53.

Depositarias del memorioso rencor necesario para cobrarse venganza⁴²⁴, las heroínas trágicas aparecen en escena tanto como instigadoras como ejecutoras de los más terribles actos de venganza. Su odio vengativo constituye quizá una forma más de expresión de la excesiva y peligrosa “emotividad” que el género trágico atribuyó a la “raza de las mujeres”⁴²⁵. Un vasto campo léxico dibuja las distintas emotividades de que dan cuenta las heroínas trágicas en su ansia de venganza: el implacable deseo de *vendetta* de Clitemenestra en el *Agamenón* se anuncia con la imagen de la «cólera de la buena memoria» (μνάμων μῆνις)⁴²⁶, en los *Coéforos*, Electra y las esclavas de la casa real de Micenas comparten «un mismo odio» (κοινὸν ἔχθος)⁴²⁷ hacia Clitemnestra mientras que en la *Electra* de Sófocles, la diversidad de términos⁴²⁸ que aparecen para designar a la vengativa cólera no dejan duda del «sentimiento que estructura al personaje»⁴²⁹: *ménos*, *khólos*, *thumós*, y sobre todo *orgē*, «la pura pasión, la palabra que expresa la “ira”, la “cólera”»⁴³⁰.

¿Qué sucede con las mujeres vengadoras de *Bacantes*? El texto da muestra de una llamativa y relevante falta de términos relacionados con la emotividad de las bacantes tebanas. Entre las vengadoras de la casa real de Tebas no hay ningún odio ni pasión que las empuje a vengar a Penteo. El texto es claro al respecto: lo único que sabemos de ellas es que se encuentran «frenéticas bajo los efluvios del dios»⁴³¹. No hay ira ni cólera, solo atienden a la llamada de Dioniso (1086-1090):

Pero ellas, no recibiendo claramente el ruido en sus oídos
se pusieron de pie y abrieron bien sus pupilas.
Y él de nuevo las animó; y cuando entendieron
el claro mandato de Baquío las hijas de Cadmo,
se lanzaron no menos rápidas que palomas [...].

⁴²⁴ Sobre el tema de la memoria y el olvido y su relación con la venganza de sangre, véase *ibid.*, pp. 209-222.

⁴²⁵ A. Iriarte, *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Madrid, 1996, pp. 50-54.

⁴²⁶ Esquilo, *Agamenón*, 155.

⁴²⁷ Esquilo, *Coéforos*, 101.

⁴²⁸ Véase al respecto A. Iriarte y M. González, 2008, p. 256.

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ *Ibid.* Para *orgē* véase S. Braund y W. Most (eds.), *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge, 2003.

⁴³¹ Eurípides, *Bacantes*, 1094.

Lo que domina a las mujeres tebanas es el poder dionisiaco, la posesión del dios, y no una ira vengativa. De hecho, las únicas ocasiones en que aparece el término *orgē* en *Bacantes* lo hace referido a los hombres de Tebas: el término *orgē* aparece en *Bacantes* cuatro veces y en ninguna de ellas es atribuido a las mujeres de Tebas sino a los hombres⁴³².

El “motor” que mueve a las tebanas es la locura inspirada por el dios y su “móvil” es vengar la ofensa que la ciudad de Tebas ha cometido contra Dioniso. En sus acciones, hay un marcado automatismo, una clara enajenación: no hay *orgē* ni *thumós* solamente actúan los efluvios del dios (1094). De este “automatismo” da cuenta el hecho de que en ningún momento ellas son conscientes de lo que han llevado a cabo sino que Ágave cree que ha dado caza, en lugar de a su hijo, a un cachorro de león⁴³³. Este rasgo, esta “inconsciencia” de las tebanas en sus sanguinarias acciones, ha sido considerado por Vernant⁴³⁴ específicamente diferenciador entre el grupo de mujeres tebanas y el grupo de mujeres lidias. El helenista francés describe el proceso de posesión de Ágave en los siguientes términos:

Al haber perdido su lucidez anterior sin adquirir, en el encuentro con Dioniso, la experiencia del éxtasis divino, Ágave se encuentra relegada a un universo de perturbación que es la obra del dios, pero en el que éste deja de estar presente en cuanto lo suscita en el interior de aquellos a los que quiere castigar por haberlos rechazado.

⁴³² En el prólogo de la obra *Dioniso* afirma (51-52):

[...] pero si la ciudad de las tebanas,
en su furor (ὄργῆ) con armas bacantes del monte traer pretendiera [...]

El término también sirve para designar el estado en que se encuentran los pastores y vaqueros en el enfrentamiento que tiene lugar en el Citerón entre ellos y las tebanas (758-759):

[...] y ellos, de rabia, (ὄργῆς ὕπο)
a las armas corrían saqueados por bacantes.

Asimismo, en dos ocasiones *orgē* sirve para calificar el comportamiento de Penteo. En primer lugar, cuando Dioniso se dirige a al joven soberano en los siguientes términos: «Para tus pies, pon a tu cólera (ὄργῆ) paso tranquilo» (647). En segundo lugar, cuando las mujeres lidias describen a Penteo del siguiente modo: «[...] el cual, con idea a la justicia adversa y con ira contraria a toda norma (ἄδικον γνόμα παρανόμω τ' ὄργῃ)» (997-998). Es más, en el verso 671, el mensajero le dice a Penteo: «que temo lo impulsivo de tu ánimo (τοῦξύθυμον) señor».

⁴³³ De los versos 1169 en adelante se describe todo el proceso, primero, de vanagloria de Ágave por la caza que trae consigo (1169-1215) y, a continuación, de reconocimiento del brutal asesinato de su propio hijo (1265-1301).

⁴³⁴ 2002b, pp. 248 y ss.

Las mujeres tebanas son unas vengadoras “especiales”, movidas no por la ira o la cólera sino por la inspiración dionisiaca: son unas “perras” vengadoras de su amo al tiempo que son completamente ajenas al proceso que están experimentando⁴³⁵.

¿Qué ocurre no obstante con el otro grupo de mujeres de la tragedia, con las mujeres lidias? Este grupo se alegra con la muerte de Penteo y no duda en mostrarse inequívocamente del lado de Dioniso. Así lo demuestran en el episodio quinto, ante las noticias del asesinato de Penteo (1031-1038):

M. Penteo ha muerto, el hijo del padre Equión

C. ¡Oh mi señor Resonante,
que dios te muestras tan grande!

M. ¿Cómo dices? ¿Qué es eso que hablaste? ¿O te alegras
por mis señores, de que les va mal, mujer?

C. Canto el bárbaro evoé, como extranjera,
que ya no tiemblo de miedo a las cadenas.

M. ¿Y a Tebas sin hombres así consideras?

C. Dioniso, Dioniso y no Tebas
es quien sobre mí tiene fuerza.

Esta alegría que despierta la muerte de Penteo entre las fieles de Dioniso (1031-1038), los estribillos que analizábamos al inicio de este capítulo (877-881= 896-901⁴³⁶) así como la cruel y despiadada venganza a la que Dioniso somete a Penteo, sitúan al investigador ante el interrogante de si Eurípides representó el dionisismo como una forma de religiosidad violenta o, al menos, como una religión que elogiaría las formas más extremas de violencia contra los enemigos. En este caso consideramos que puede ayudarnos, o al menos ser ilustrativa, una frase de la párodo de la obra. Al inicio de *Bacantes*, las mujeres lidias llaman a la ciudad de Tebas a que se una al culto de Dioniso y entre otras cosas la invoca para que sea: «piadosa con los violentos tirsos (ἀμφὶ δὲ νόρθηκας ὑβριστὰς)». Para Fisher⁴³⁷ esta frase sugiere «la fuerte

⁴³⁵ Tal como veremos más abajo, el grupo de mujeres tebanas actúa en *Bacantes* como un arma divina de Dioniso comparable con el toro enviado por Poseidón en el *Hipólito*. El automatismo de este grupo de mujeres en la ejecución de su “venganza” es un rasgo más que sostiene esta caracterización. Al respecto, véase *infra*, capítulo 4, p. 275.

⁴³⁶ Al respecto, véase *supra*, pp. 87-102.

⁴³⁷ 1992, p. 449. También R.P. Winnington-Ingram, 1969a, p. 35, llamó la atención sobre la atribución del adjetivo *hubristás* a los tirsos y considera que los tirsos son peligrosos a no ser que quienes los llevan sean *hósios*: «este adjetivo señala tanto el orgullo y el poder de los iniciados como su potencial crueldad».

potencialidad del culto en sí mismo hacia la *húbris* en el sentido más específico de violencia humillante». Según este autor, esta potencialidad se convierte en posibilidad en el momento en que las mujeres usan los tirsos para cazar a los hombres y ponerlos en huida (731-733, 762-764), cuando el propio Penteo es atacado con tirsos (1099-1100) y cuando, finalmente, su cabeza es clavada en el tirso de su madre. Tal como señala este autor, el coro en estos casos sigue estando seguro de que Ágave y el resto de mujeres tebanas continúan siendo *hósioi* en estos casos y que la venganza es justa y gloriosa (1153-1165).

En nuestra opinión ésta es la clave de la cuestión con respecto al tema de la venganza (violenta) en *Bacantes*: en esta tragedia, el dionisismo es, en principio, una religión pacífica y tranquila que admite dentro de sí la violencia contra los enemigos. Cuando la desencadena, lo hace “sin tapujos” y goza del mismo estatus y de la misma legitimidad que la paz de la que se hace pregonera.

Como hemos venido viendo, en el texto de *Bacantes* distintos elementos ayudan a enfatizar el sufrimiento de los personajes y a resaltar, por ende, el exceso del castigo impuesto a Penteo. Entre ellos hemos subrayado el hecho de que, al final de la tragedia, ante la espantosa imagen de Ágave con la cabeza de su hijo clavada en el tirso, el grupo de mujeres lidias emplee los mismos términos que había utilizado en la párodo para calificar la felicidad del iniciado: *mákar* (1180) y *eutukhē* (1183). Aunque el uso de estos términos en este contexto ha sido interpretado como una macabra ironía⁴³⁸ o como una inversión total del valor que se le había otorgado en la párodo⁴³⁹, no todos los autores lo consideran así. Xavier Ríu estima que el empleo de estos calificativos se debe interpretar dentro de un *hierós lógos* dionisiaco por el cual estos términos aluden a las esperanzas post-mortem del iniciado. Según esta lectura, la felicidad descrita en *Bacantes* no sería sólo para el aquí y el ahora⁴⁴⁰ (tal como estableció Dodds en su edición del año 44) sino que también dejaría entrever, a través de este empleo, una promesa soteriológica para el más allá. Si se acepta esta interpretación, la distancia entre el coro y los personajes disminuye y, en cierta medida, se suaviza la crueldad del castigo impuesto.

⁴³⁸ J. De Romilly, 1963, p. 372.

⁴³⁹ C. Segal, 1997, p. 76.

⁴⁴⁰ 1999, pp. 93-104.

Puesto que esta perspectiva de análisis permite profundizar en la cuestión que venimos analizando del tipo de *eudaimonía* que promete la religión de Dioniso en la tragedia de Eurípides, en el siguiente apartado estudiaremos el último episodio de *Bacantes* con el fin de valorar el significado de estos términos cuando son atribuidos a los personajes más directamente castigados por la ira del dios.

Ahora bien, el último episodio de *Bacantes* presenta una serie de problemas de transmisión textual que afectan a la interpretación general del texto. Por lo tanto, expondremos en primer lugar, un resumen de la estructura de este episodio así como de los distintos problemas textuales que afectan a la valoración de su contenido y efecto dramático.

2. 9. La felicidad dionisiaca y el final de *Bacantes*.

2. 9. 1. El sexto episodio: estructura, problemas textuales y de contenido.

Temáticamente, el sexto episodio de la obra que tratamos se divide en cuatro partes. En la primera de ellas (1168-1215), Ágave, enajenada aún por la locura báquica y con la cabeza de su hijo clavada en su tirso, se encuentra, en su regreso a Tebas, con el grupo de bacantes asiáticas. Esta escena se divide a su vez en un diálogo lírico con estrofa y antistrofa entre el coro y Ágave. En este diálogo, las bacantes lidias se hacen eco de la alegría de la hija de Cadmo por la presa que ha conseguido (1168-1199), y está seguido de un parlamento en que Ágave se vanagloria de su caza (1202-1215).

La segunda parte (1216-1300) está constituida por el encuentro entre Ágave y Cadmo (que regresa del monte tras haber recuperado los restos mortales de su nieto). Esta escena se divide a su vez en dos partes. Se inicia con un *agōn* entre ambos personajes (1216-1262) en que el conocimiento del desdichado Cadmo contrasta con la ciega inconsciencia de Ágave (que se encuentra, aún, presa del delirio báquico). Le sigue un diálogo esticomítico entre ambos personajes (1263-1300) en que el anciano consigue que su hija recobre el juicio y que se cierra con las lamentaciones de Cadmo por la muerte de Penteo (1263-1300).

La tercera parte de este episodio (1330-1367) está compuesta por la aparición de Dioniso para dar a conocer el destino que le depara a Cadmo (y que constituye el épodo de la obra, 1330-1343), y por las lamentaciones de los principales afectados: Cadmo y Ágave (1345-1367).

Finalmente, este episodio termina con la éxodo de ambos personajes y del coro en forma de diálogo lírico (1368-1392).

Esta estructura es la que se establece para el texto en las distintas ediciones modernas del mismo. Ahora bien, esta forma con la que nosotros contamos presenta, por un lado, una laguna de unos 50 versos cuya ubicación en el texto no es unánime, y, por otro lado, problemas de contenido que tienen que ver con posibles interpolaciones tardías. La evidencia para la reconstrucción del texto se hace a través de algunas notas y citas de autores antiguos. Entre ellos cabe destacar al retórico Aspines, del siglo III d.C., el *Christus Patiens*, un centón bizantino datado en torno al siglo XII d.C. y atribuido a Gregorio el Grande, y algunos restos de códices de papiros de Antinoe del siglo V d.C, publicados hace unos cuarenta años⁴⁴¹. La información recogida por estas fuentes permite reconstruir un contenido para la laguna del texto que contendría: por un lado, la *compositio membrorum* del cadáver de Penteo por parte de Ágave y la lamentación de esta misma ante los restos de su hijo; por otro, la epifanía de Dioniso para anunciar la instauración de su culto⁴⁴². A continuación, el dios se dirigiría hacia Cadmo, la descripción de cuyo destino parece haberse conservado casi completamente (1330-1339).

Dodds coloca esta laguna al completo justo después del verso 1329⁴⁴³, mientras que otros investigadores la distribuyen en dos partes: una colocada tras el verso 1300 que contendría la parte referida a Ágave de la *compositio membrorum* y del lamento ante el cadáver, y la otra estaría colocada tras el verso 1329 y contendría la alusión a la

⁴⁴¹ Para las fuentes sobre la reconstrucción de esta parte del texto véase: E. Dodds, 1960, p. 234, V. Leinieks, "Interpolations in the *Bacchae*", *AJPh*, 88, 3, 1967, pp. 332-339, R. Seaford, 1996, p. 252-253, C. Segal, "Lament and Recognition: A Reconsideration of the Ending of the *Bacchae*", pp. 273-291, en M. Cropp, K. Lee, y D. Sansone (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Illinois, 2000 y J.I. González Merino, 2003, p. 266.

⁴⁴² Esta es la lectura de R. Seaford, 1996, p. 252, para los versos 1329-1330. Esta interpretación no es unánime. E. Dodds, 1960, pp. 234-235, considera que Dioniso no anuncia la instauración de su culto sino el exilio de los tebanos y de Ágave y sus hermanas. Por su parte, aunque R. Friedrich en "Dionysos among the Dons: The New Ritualism in Richard Seaford's Commentary on the *Bacchae*", *Arion*, 7 (1-3), 1999-2000, pp. 139-141, rechaza con vehemencia la propuesta de R. Seaford (1996, p. 252) que defiende la instauración del culto de Dioniso y no el exilio de los tebanos, tras la publicación de R. Seaford, "The Dionysiac Don Responds to Don Quixote: Rainer Friedrich on the New Ritualism", *Arion*, 8 (1-3), 2000-2001, pp. 75-98, donde defiende de nuevo la hipótesis de la instauración del culto con más desarrollo (pp. 83-93), el propio R. Friedrich afirma: «aunque no estoy completamente convencido [...] admito que Seaford ha elaborado una defensa más fuerte para la primera (se refiere a la hipótesis de la instauración del culto) de la que yo pueda desarrollar por ahora para la segunda (la hipótesis del exilio)» (en "Don Quixote Responds to The Windmill: A Riposte to Richard Seaford on the New Ritualism", *Arion*, 9 (1-3), 2001-2002, pp. 57-72 (en concreto en la p. 57). Seguimos la propuesta de R. Seaford.

⁴⁴³ 1960, pp. 234-235. En este sentido lo interpreta también C.H. Willink, en "Some Problems of Text and Interpretation in the *Bacchae*. I", *CQ*, 16, 1, 1966, pp. 27-50, en concreto en las páginas 44 y ss.

instauración del culto de Dioniso⁴⁴⁴. Por otro lado, tanto el contenido de la segunda de las lagunas⁴⁴⁵ como el de algunos de los versos que, en efecto, figuran en el texto, ha sido puesto en entredicho y se considera que puede deberse a interpolaciones tardías⁴⁴⁶. Leinieks interpreta en este sentido los versos del *Christus Patiens* que, en lugar de la instauración del culto de Dioniso, describen el destierro de los cadmeos de la ciudad de Tebas⁴⁴⁷ y, de igual manera, parte del destino de Cadmo que es anunciado en los versos 1330-1339. En estos versos Dioniso le profetiza a Cadmo:

Cambiarás y te convertirás en culebra, y tu esposa 1330
se volverá una fiera, y asumirá la forma de serpiente,
Harmonía la de Ares, a la que tomaste por esposa, nacido mortal,
y una carreta de ternero, según dice un oráculo de Zeus,
conducirás con tu esposa, mandando entre bárbaros.
Y destruirás con un ejército incontable muchas 1335
ciudades; y cuando de Loxias el santuario
saqueen, un regreso desdichado de nuevo
tendrán; y Ares te defenderá a ti y a Harmonía
y en la tierra de los bienaventurados establecerás tu vida.

Leinieks considera que, de estos versos, solamente la referencia a la metamorfosis de Cadmo en serpiente debía de formar parte del discurso original⁴⁴⁸ y que la predicción del regreso de Cadmo a Tebas al frente de un ejército bárbaro así como la destrucción de muchas ciudades y del santuario de Apolo son una interpolación tardía (siglo III d.C.) que hace referencia a la invasión de Grecia por los Gálatas en el

⁴⁴⁴ En este sentido, véase V. Leinieks, 1967, pp. 332-334, R. Seaford, 1996, pp. 249-250, C. Segal, 2000, pp. 277-278 y J.I. González Merino, 2003, p. 264 y 266-267. Según Aspines (citado por V. Leinieks, 1967, p. 332) «Ágave inspira pena por Penteo, tomando y lamentando cada pieza de su cuerpo por separado y compasión por ella misma mediante autoacusaciones». Sobre la intensidad emocional de la escena de lamentación de Ágave ante el cadáver destrozado de su hijo, véase V. Leinieks, 1967, p. 332, y C. Segal, 2000, pp. 275 y 277, quien afirma: «el cuerpo de Penteo en escena nos recuerda su estado desmembrado y le da un especial *páthos* y horror a los convencionales gestos femeninos de lamentación». En este sentido lo interpreta también J.E. Wintehorne en “The Dead as Spectacle in Euripides’ *Bacchae* and *Supplikes*”, *Hermes*, 1986, 114, 1, pp. 59-72, en concreto en la p. 65 si bien difiere con los anteriores con respecto a la distribución de las lagunas (véase al respecto p. 65, n. 17).

⁴⁴⁵ V. Leinieks, 1967, p. 332.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ 1360-1362, 1665 y ss. y 1715. Al respecto, véase R. Seaford, 1996, pp. 252-253.

⁴⁴⁸ Dice que esta idea la habría usado ya Eurípides en su obra más temprana, el perdido Cadmo, como muestra el fragmento 930 (edición de A. Nauck y B. Snell, 1983). Según cita este autor, de acuerdo con Filóstrato, *Imágenes*, I, 18, la metamorfosis de Cadmo y Harmonía tuvo lugar en Tebas.

año 279 d.C.⁴⁴⁹ De hecho, este autor juzga que ni siquiera el exilio de Cadmo tiene lugar sino sólo el de Ágave y sus hermanas⁴⁵⁰.

Finalmente, este autor pone de nuevo en entredicho la autenticidad del parlamento en el que Cadmo repite el destino anunciado por Dioniso para él y considera que estos versos (1354-1362) «fueron probablemente añadidos para producir otra escena patética en la que Cadmo lamentaría teatralmente sus desgracias»⁴⁵¹.

Y yo el infeliz (ὁ τλήμων), a los bárbaros iré,
anciano emigrante; y todavía mi vaticinio 1355
es traer a la Hélade un abigarrado ejército bárbaro.
Y a la hija de Ares, a Harmonía, mi esposa,
yo, culebra, a ella, con naturaleza salvaje de culebra
la traeré a los altares y tumbas helenos
guiando mi ejército, y no acabaré 1360
mis desgracias, desdichado (ὁ τλήμων), ni al subterráneo
Aqueronte navegando tranquilo quedaré.

Así pues, si recapitulamos las ideas que hemos venido exponiendo, el texto presenta una laguna de unos 50 versos cuya disposición en el texto es discutida pero que contendría, por una lado, la escena de *compositio membrorum* y de lamentación de Ágave ante el cadáver de Penteo y, por otro, la aparición de Dioniso para anunciar la instauración de su culto en Tebas. Si seguimos la lectura de Leinieks, de la parte del destino de Cadmo que nos ha sido transmitida, sólo su transformación en serpiente sería un motivo original.

Tenidas en cuenta las consideraciones oportunas respecto a los problemas de transmisión textual, en el siguiente apartado pasaremos a analizar la atribución de los

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 336. Para subrayar lo contradictorio de este pasaje Leinieks cita la pregunta del propio Dodds cuando, en su comentario a las *Bacantes* (1960, p. 235) afirma: «¿Ya era Cadmo una serpiente cuando condujo el carro de bueyes?».

⁴⁵⁰ V. Leinieks, 1967, pp. 338-339. Para Leinieks la versión de que Cadmo sería exiliado y de que volvería al frente de un ejército de bárbaros mostraría un gesto de absoluta brutalidad por parte de Dioniso y proveería de un argumento para aquellos que quieren enfatizar la ciega brutalidad del dios para con sus enemigos. No obstante este autor considera que quienes así lo quieran interpretar deben tener en cuenta que el destino de Cadmo no parece que se corresponda con el que escribió Eurípides para él sino con el que alguien añadió con vistas a hacer más trágica esta obra. Por su parte E. Dodds, 1960, pp. 235-236, considera también que la historia del destino de Cadmo tiene trazos de ser relativamente tardía.

⁴⁵¹ 1967, p. 339. R. Seaford, 1996, p. 255 considera que «la repetición del oráculo es mala» y que alguien debió de reescribir el final.

términos relativos a la felicidad del iniciado a los personajes que parecen más lejanos a esta última en *Bacantes*, esto es, a Ágave y a Cadmo.

2.2. 1. 9. 2. La “felicidad” de Ágave y de Cadmo.

Como recordábamos un poco más arriba, el sexto episodio de *Bacantes* se inicia con el encuentro de Ágave y el coro de mujeres lidias en Tebas (1168-1200). La madre de Penteo se encuentra aún enajenada por la locura dionisiaca y piensa que, en lugar de la cabeza de su hijo, lo que lleva clavado en su tirso es la cabeza de un león. Ante sus muestras de alegría por la caza que ha llevado a cabo, el grupo de bacantes asiáticas mantiene la “ilusión” de la madre homicida y, tal como ha señalado Segal⁴⁵², «en este clímax de horror, el coro hace sonar los cambios sobre todos los términos de la felicidad humana sobre los que había generalizado en las odas previas». Los propios términos de la párodo sirven, al final de la obra, para caracterizar a Ágave en este contexto monstruoso.

Ágave entra en escena vanagloriándose de la presa que ha conseguido (esto es, de la cabeza de su hijo) y la considera una «caza bienaventurada» (μακαρίαν θήραν, 1171). Cuando el coro le pregunta a la hija de Cadmo quién fue la primera en abatirla, Ágave contesta orgullosa «mío es el privilegio» (ἐμὸν τὸ γέρας, 1179), a lo que el grupo de mujeres lidias le contesta calificándola de «¡Feliz Ágave!» (μάκαρι’ Ἀγαυή, 1180). Unos versos más abajo, el grupo de bacantes asiáticas afirma: «Llena de buena ventura tal caza te resultó» (εὐτυχής γ’ ἄδ’ ἄγρα, 1184) y ante los deseos de alabanza de Ágave se da entre ellas este “macabro” intercambio (1193-1199):

Ag. ¿Me alabas? **Co.** Te alabo

Ag. Pronto los tebanos...

Co. ... y el niño Penteo ... **Ag.** ... a su madre ensalzaré, 1195
pues esta caza ha cobrado, este cachorro de león.

Co. Sublime caza. **Ag.** Sublimemente cazada.

Co. ¿Estás orgullosa? **Ag.** Estoy alegre (γέγηθα),

grandes cosas (μεγάλα) en tal caza,

grandes cosas y evidentes (μεγάλα καὶ φανερά) han sido cumplimentadas⁴⁵³.

⁴⁵² C. Segal, 1997, pp. 65-86, en concreto en la página 76.

⁴⁵³ Para los versos 1993-1997 hemos utilizado la traducción de A. Tovar de Alma Mater y la de J.I. González Merino para los versos 1998-1999 porque consideramos que esta traducción (la de González Merino) recoge una alusión importante que hay en ellos. Estos versos hacen eco a los versos 1005-1010,

J. De Romilly⁴⁵⁴ ha subrayado la intensidad contenida en el uso del verbo *gēthēō* (1198) para expresar la felicidad de Ágave. Tal como ha señalado esta autora, este verbo aparece utilizado en Eurípides nueve veces. De ellas, dos se encuentran testimoniadas en el *Cíclope* y parece que designan «cierta alegría de vivir propia al rito dionisiaco»⁴⁵⁵. Las siete restantes parecen expresar «una alegría en la que la ternura familiar es esencial»⁴⁵⁶: es la palabra que aparece cuando Helena encuentra a Menelao⁴⁵⁷ y Agamenón a Ifigenia⁴⁵⁸, o la que designa la alegría experimentada cuando Hécuba encuentra a Polixena⁴⁵⁹ o Menelao a Hermíone⁴⁶⁰. Y es, también, como venimos viendo, la palabra que expresa la alegría de Ágave por la “caza” de Penteo. Según De Romilly, «la evocación de esta falsa felicidad y de esta ilusión, contiene una ironía extremadamente sobrecogedora»⁴⁶¹.

Como tendremos ocasión de analizar, y, haciendo eco, por el momento, a las palabras de De Romilly⁴⁶², esta «ironía extremadamente sobrecogedora» parece iniciarse en el primer intercambio entre Ágave y el coro de bacantes lidias que hemos

en los que el coro aplicaba los adjetivos *megála* y *phanerá* a la vida piadosa y respetuosa para con las leyes:

Ser listo no envidio; disfruto persiguiendo
esas otras cosas grandes y claras (τὰ δ' ἕτερα μεγάλα φανερά):
hacia cuya hermosura siempre guío bien la vida
día y noche, ser piadoso,
y dejando las leyes que son contra justicia,
honrar a los dioses.

Según González, la afirmación de Ágave de los versos 1998-1999 reafirma el valor de los principios defendidos por las bacantes lidias.

⁴⁵⁴ 1963, p. 372.

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Helena*, 632.

⁴⁵⁸ *Ifigenia en Áulide*, 649.

⁴⁵⁹ *Hécuba*, 279.

⁴⁶⁰ *Orestes*, 66.

⁴⁶¹ 1963, p. 372. También C. Segal, 1997, p. 75, ha subrayado cómo el objetivo del coro es regocijarse y no, simpatizar con el sufriente. Ahora bien, como hemos señalado con anterioridad (*cf. supra*, p. 108, n. 327), hay cierta discusión con respecto a si se puede considerar la atribución del adjetivo *tlāmon* (1184 y 1200) a Ágave por parte de las mujeres lidias como una muestra de piedad de las segundas hacia la primera. A favor E. Dodds, 1960, p. 224 y C. Segal, 1997, p. 82 y, en contra, R.P. Winnington-Ingram, 1969a, p.136, n. 3 y p. 144, n. 1.

⁴⁶² Decimos por el momento porque, tal como veremos, X. Ríu, 1999, pp. 99 y ss. rechaza la interpretación que considera una ironía la atribución del término *mákar* a Ágave y a su padre. Tomamos por el momento la expresión de De Romilly con el fin de subrayar la fuerza de la contradicción existente, al menos a primera vista, entre el destino de una madre homicida y su calificación como *mákar*. No obstante, en efecto, esta atribución admite otra interpretación en un plano de análisis diferente. Sobre ello trataremos en adelante. Al respecto, véase *infra*, pp. 153-157.

venido analizando⁴⁶³ y continuar hasta el momento en que Cadmo es capaz de hacer volver a su hija a la realidad.

Así pues, en lo que hemos considerado un poco más arriba la segunda parte del episodio sexto, esto es, el encuentro entre Cadmo y Ágave, continúa, al menos en su inicio (1200-1263), este fuerte contraste entre el estado anímico de Ágave bajo los influjos del dios y los horribles acontecimientos sucedidos. La entrada de Cadmo en escena con los restos que ha conseguido recuperar de su nieto en el Citerón, contrapone a la efusiva alegría de Ágave, la profunda tristeza del anciano tebano. Cadmo entra en escena llevando una «desdichada carga» (ἄθλιον βάρος, 1216). Considera a sus hijas «desgraciadas» (ἄθλίας, 1229), y la visión de Ágave con la cabeza de su nieto clavada en el tirso una visión «no afortunada» (οὐκ εὐδαίμονα, 1232). Esta oposición atraviesa el encuentro entre padre e hija: a la vanagloria de Ágave por su caza (1233-1243⁴⁶⁴), le corresponde el profundo dolor de Cadmo: «¡Oh sufrimiento inmenso y no posible de ver, ejecutoras de un crimen con vuestras desdichadas manos!» (1244-1245). A la expresión de dolor de Cadmo (1246-1250), le sigue el reproche de Ágave quien considera que estas quejas se deben a la vejez del anciano tebano (1251-1252), y quien, incluso, en su delirio, llama a Penteo para que la vea a ella, considerándose «afortunada» (εὐδαίμονα, 1258). Este encuentro entre Cadmo y Ágave se cierra con la expresión, una vez más, del profundo abismo que separa a ambos personajes (1259-1263):

C. ¡Ay, ay!, al recobrar el juicio por lo que hicisteis,
os doleréis con un dolor tremendo (ἀλγήσεται ἄλγος δεινόν); pero si
[finalmente
vais a quedaros para siempre en la situación en la que ahora estáis
sin ser felices (οὐκ εὐτυχῶσαι) no seréis tenidas por desdichadas.

⁴⁶³ C. Segal, 1997, pp. 76-77, ha subrayado con respecto a esta primera escena del episodio seis que la forma en que el coro responde con frases cortas y palabra a palabra a Ágave tiene otro registro de significado y se corresponde con los intensos gritos antifonales entre mujeres característicos de la lamentación funeraria: «El intenso intercambio comático entre Ágave y el coro de bacantes sucede justo donde uno esperaría una escena de lamentación formal ante la muerte del rey, que ha sido descrita extensamente. Pero Eurípides obtiene un chocante *coup de théâtre*, reemplazando lo que debía ser un lamento lírico entre una madre y un coro de mujeres, por una escena de exaltación menádica en la caza y en el derramamiento de sangre», p. 77. Asimismo, este autor considera que esta sustitución es parte de las inversiones que atraviesan la obra y que muestra la distancia entre las prácticas de la ciudad y del *oikos* por una parte, y las del culto de Dioniso por otra. Según Segal, este procedimiento permite expresar cuan exitosa ha sido la invasión dionisiaca de la ciudad.

⁴⁶⁴ Quien incluso considera que Cadmo es feliz por sus acciones: «que eres feliz (μακάριος), feliz (μακάριος), al haber conseguido nosotras tales cosas» (1242-1243).

Ag. ¿Pero qué hay en todo esto que no está bien o que sea penoso?

Como se puede observar, tanto en la escena precedente como en ésta, se contraponen entre sí dos visiones del mundo diferentes y dos valoraciones opuestas de lo que en éste sucede. En este choque, tal como hemos venido viendo, juega un papel importante el uso de los términos de la felicidad empleados en el resto de la obra para describir la dicha de los iniciados al dionisismo. No obstante, antes de pasar a exponer cómo se ha interpretado esta atribución, nos detendremos un instante a analizar el cambio de situación que se da una vez que Ágave toma conciencia de lo que ha ocurrido realmente, es decir, una vez que no se encuentra bajo los efectos de la manía dionisiaca.

Desde el momento en el que Ágave recobra el juicio ayudada por su padre (1265-1279), la valoración de la situación de estos personajes, que hasta el momento ha sido constantemente contrapuesta, coincide, y hay un intenso énfasis en el dolor y la desdicha que sienten (1280-1284):

Ag. Ah, ¿qué veo? ¿qué es esto que traigo en mis manos?

C. Obsérvalo y entérate claramente.

Ag. Veo el mayor dolor (ἄλγος), desdichada (τάλαιν') de mí.

C. ¿Conque no te parece que se asemeje a un león?

Ag. No, sino que llevo, desdichada (τάλαιν'), la cabeza de Penteo⁴⁶⁵.

Si, en efecto, admitimos dos lagunas en el texto, una ubicada tras el verso 1300 y otra situada después del 1329, pocas líneas después de que Cadmo informe a Ágave de lo que ha sucedido (1285-1300), la escena de Ágave de la *compositio membrorum* y de la lamentación ante el cadáver desmembrado de su hijo, tendría lugar casi inmediatamente después del reconocimiento de lo acaecido. A esta escena de lamentación le seguiría la de Cadmo (1302-1326) y ambas tendrían el efecto dramático de generar compasión no sólo por Ágave y Cadmo sino también por Penteo⁴⁶⁶, por un lado, mediante la presentación en escena de dos personajes desolados ante el horror de los acontecimientos, pero por otro, y con gran fuerza dramática, mediante la cruenta

⁴⁶⁵ A partir de estos versos, los términos que se refieren a la desdicha de la casa real de Tebas se multiplican. Entre otros: 1287, 1306, 1323-1324, 1352-1354, 1361, 1364, etc.

⁴⁶⁶ Para la escena de Ágave, véase *supra*, n. 444 y para la de Cadmo, véase E. Dodds, 1960, pp. 232-233. C. Segal, 2000, pp. 279-280, subraya que la alabanza de Cadmo sobre Penteo produce el tipo de elogio funerario que sería apropiado para un rey o un guerrero caído en el campo de batalla, pero que posee, en este caso, tonos irónicos. Según C. Segal, la escena de lamentación de Cadmo constituye, en este sentido, una forma distorsionada de este tipo de género. Por su parte, J.E. Wintehorne, 1982, p. 64, considera que el cambio de simpatía del dios perseguido a su perseguidor se produce, por primera vez, gracias a este discurso de lamentación de Cadmo.

representación del cadáver descuartizado de Penteo⁴⁶⁷. No obstante, como si no fuese suficiente lo que sucede en escena ante los ojos de los espectadores para expresar lo horrible de la circunstancia en la que están inmersos Cadmo y Ágave, el texto continúa dando abundantes señas de lo miserable de su situación. El propio Dioniso, tras presagiar el destino de Cadmo⁴⁶⁸, enfatiza la desgraciada suerte de estos personajes cuando afirma: «[...] y si conservar el juicio hubiérais sabido, cuando no queríais, al hijo de Zeus seríais felices (εὐδαιμονοῖτ') teniéndolo como aliado»⁴⁶⁹. Por su parte, Cadmo resalta igualmente lo triste de su desventura cuando le dice a Ágave: «¡Oh criatura, cómo vinimos a una tremenda desgracia (δεινὸν κακὸν), todos, tú, la desdichada (τάλαινα), y tus hijas! (1352-1353)»⁴⁷⁰. De igual manera, el final de la obra se desarrolla entre lamentos de una y otra parte (1372-1373)⁴⁷¹:

Ag. ¡Padre, por tí me lamento!

C. Y yo, criatura, por tí

y por tus hermanas vierto lágrimas.

Si recogemos los datos analizados hasta el momento podemos extraer las siguientes conclusiones. En primer lugar, en este episodio se observa un acentuado e impactante contraste entre, por un lado, la valoración de las circunstancias por Ágave y por el coro de bacantes lidias (que utilizan para calificar el cadáver de Penteo y el destino de su madre los mismos términos empleados al inicio de la obra para designar la dicha de los iniciados), y, por otro, la realidad que los espectadores (o lectores actuales) tienen a la vista. En este sentido el personaje de Cadmo juega un papel importante puesto que es el primero que rompe la “ilusión” de Ágave valorando de manera negativa los acontecimientos sucedidos. En segundo lugar, y una vez que Ágave se encuentra fuera de los influjos de Dioniso, en este episodio se observa un fuerte interés por la expresión de lo patético, del sufrimiento y la desgracia, tanto a través de recursos

⁴⁶⁷ Véase en este sentido, J.E. Wintehorne, 1982, en concreto en las páginas 59-68.

⁴⁶⁸ Como hemos visto un poco más arriba, parte del contenido de esta profecía está en la segunda de las lagunas que se reconstruyen para el texto. La variante textual que ha llegado hasta nosotros describe sólo lo referente al destino de Cadmo y Harmonía, sobre cuyo contenido hemos tratado en el anterior apartado (*cf. supra*, pp. 144-148)

⁴⁶⁹ 1341-1343.

⁴⁷⁰ Los versos 1354-1362, se han interpretado (*cf. supra*, n. 450) como una posible interpolación tardía. Evitamos por lo tanto referirlos aquí como una forma más (al menos original) de expresión de lo patético en esta obra.

⁴⁷¹ En este sentido, véase también los versos 1368-1370, 1374-1376 y 1381-1382.

escénicos, como ocurre en la escena de lamentación de Ágave ante el cadáver mutilado de Penteo, como a través del propio diálogo de los personajes.

Así pues, si retomamos la cuestión de la felicidad dionisiaca atribuida a Ágave (y a Cadmo, pues no debemos olvidar que su hija le considera *mákar* por la caza que ha llevado a cabo, 1242-1243), no es de extrañar que la mayoría de los comentaristas consideren una ironía la atribución de los “términos de la felicidad dionisiaca” a los principales perjudicados en la historia⁴⁷². Casi podríamos aventurar que el lector actual es capaz de captar el fuerte contraste existente entre la situación de los personajes y su calificación de “felices como los dioses”⁴⁷³.

Con todo, (puesto que hay un antes y un después en la actitud de Ágave ante los acontecimientos según ésta se encuentre bajo la acción de la manía dionisiaca o no), se ha de aceptar la existencia de una relación evidente entre la atribución de estos términos y la acción de Dioniso. Así pues, mientras Ágave vive la “ilusión báquica” de que ha cazado un león, experimenta la dicha que ha sido atribuida a los iniciados (e incluso ella misma se la otorga a su padre). De igual manera, las bacantes lidias, quienes han expresado de manera manifiesta que es Dioniso y no Tebas quien tiene poder sobre ellas (1037-1038) y quienes han expresado gozo y disfrute por la muerte de Penteo (1031, 1034, 1153-1164), consideran feliz a Ágave (1180) y bienaventurada la muerte de Penteo (ἐτυχής, 1184). No obstante, en nuestra opinión, el contraste entre el campo de referencia que ha generado el uso de estos términos a lo largo de la tragedia -un tipo de felicidad reservada a aquellos que aceptan y cumplen el culto del dios- con su aplicación a aquellos que precisamente han sido castigados por no reconocer su divinidad, mantiene y preserva el efecto irónico.

Ahora bien, como señalábamos al inicio de este apartado, el profesor Xavier Rúa ha relacionado la atribución de los términos de la felicidad dionisiaca a Ágave y a Cadmo con las esperanzas *post mortem* ofrecidas por la religión de Dioniso. En este sentido, dicho profesor enriquece e integra en su lectura de *Bacantes* una perspectiva de análisis que, desde los años ochenta se ha ido abriendo paso en la investigación. Desde

⁴⁷² Así lo consideran J. Roux, 1972, p. 595, quien interpreta esta atribución tanto como una ironía cruel como la expresión de un horror apiadado, R. Seaford, 1996, p. 243, para quien la utilización de estas palabras en este contexto «deben evocar irónicamente la felicidad conseguida a través de la iniciación mística» y también J. De Romilly, 1963, p. 372, quien, como hemos visto un poco más arriba afirma: «Hay, en la evocación de esta falsa felicidad y de esta ilusión, una fuerza de ironía extremadamente sobrecogedora».

⁴⁷³ Si traducimos el término *mákar* con el sentido que le hemos dado en apartados anteriores (véase *supra*, pp. 44).

la publicación de Seaford en 1981 del estudio “Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries”⁴⁷⁴ y gracias a los avances en el conocimiento de en qué consistían los misterios de Dioniso⁴⁷⁵, distintos autores han ido revelando la necesidad de integrar en el análisis literario este aspecto del culto⁴⁷⁶. El investigador que ha trabajado más en esta dirección es Seaford, quien, desde la publicación de su edición de *Bacantes* del año noventa y seis, ha profundizado en los distintos modos en que se refleja en esta obra el ritual de iniciación místico⁴⁷⁷. Seaford interpreta en este sentido el *makarismós* de la párodo, la escena del travestismo de Penteo, la ambigua actitud de este personaje a lo largo de la obra, etc. Asimismo, este autor considera que las esperanzas soteriológicas ofrecidas por el culto de Dioniso son sugeridas en distintas partes de esta tragedia y entre ellas destaca las escenas idílicas de las ménades en la montaña (680-691, 723-727 y 1048-1057). Según el helenista inglés, en estas escenas se evoca la felicidad del iniciado en el más allá puesto que, en los cultos místicos, los iniciados aparecen a menudo ejecutando cantos y danzas en praderas⁴⁷⁸.

Siguiendo esta perspectiva, Rú considera que también la atribución de los términos de la felicidad dionisiaca a Ágave y a Cadmo aluden a sus esperanzas soteriológicas para el otro mundo, y rechaza que esta atribución sea irónica⁴⁷⁹. Rú afirma, en primer lugar, que si estos personajes son calificados de *mákares*, lo son «porque han participado como realizadores del sacrificio y víctimas en el sacrificio dionisiaco»⁴⁸⁰. En segundo lugar, no juzga contradictorios el destino de estos personajes y su calificación, puesto que «la mitología está llena de personajes que son al mismo

⁴⁷⁴ *CQ*, 31, 1981, pp. 252-275.

⁴⁷⁵ Sobre los misterios dionisiacos hemos tratado en extenso en el primer capítulo de esta investigación. Al respecto, véase *supra*, capítulo 1, pp. 31-33.

⁴⁷⁶ Entre ellos, A. Henrichs en “Between Country and City: Cultic Dimensions of Dionysus in Athens and Attica, en M. Griffith y D.J. Mastronarde (eds.), *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta, 1990, pp. 257-277 (en concreto en las pp. 264-269 respecto al quinto estásimo de la *Antígona* de Sófocles (1115-1152), y X. Rú, 1999, en concreto en pp. 87-111.

⁴⁷⁷ La bibliografía de Seaford referente a este tema se encuentra recogida en el apartado que hemos dedicado al travestismo de Penteo. Al respecto, véase *infra*, p. 269, n. 278. En contra de esta perspectiva, véase V. Leinieks, *The City of Dionysos. A Study of Euripides' Bakchai*, Stuttgart y Leipzig, 1996, en concreto el capítulo “Dionysos and the Mysteries”, dedicado a la cuestión de los misterios (pp. 123-152) y R. Friedrich, 1999-2000, pp. 122-125 y 130-133. Con todo, ante la respuesta de Seaford del año siguiente (R. Seaford, 2000-2001, en concreto en pp. 93-98), R. Friedrich parece admitir esta interpretación, aunque sea *ex silentio*.

⁴⁷⁸ Al respecto, véase R. Seaford, 1996, p. 43, n. 72.

⁴⁷⁹ 1999, p. 99.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 101.

tiempo miserables y felices»⁴⁸¹, para lo cual cita el caso de Edipo (que terminó como benefactor y disfrutando su vida después de la muerte en la isla de los bienaventurados) y el de Macareo, un sacerdote de Dioniso en Mitilene, cuya historia, de acuerdo con Eliano, es espantosa⁴⁸². Finalmente, el estudio de estos personajes en la mitología le permite sostener que, en efecto, disfrutaron de un estatuto privilegiado en su vida después de la muerte: Cadmo, es destinado a vivir en la isla de los bienaventurados (1338-1339), tal como Píndaro había anunciado ya⁴⁸³. Hesíodo afirma de Ágave y sus hermanas que son similares a los dioses⁴⁸⁴. Sobre el destino de Ino da noticia Píndaro⁴⁸⁵, según el cual la hermana de Ágave alcanzó el estatuto de una diosa marina. De hecho, de acuerdo con Hesíodo, tanto Ágave como Autónoe, son, además de hijas de Cadmo, también Nereidas, y por lo tanto, las seguidoras divinas de Ino⁴⁸⁶. De Ágave no sabemos nada más por medio de *Bacantes* que el hecho de que compartió exilio con sus hermanas⁴⁸⁷. Por su parte Autónoe participa de nuevo, a través de su hijo Acteón, en una historia de desmembramiento. Ahora bien, Xavier Ríu considera que el hecho de que en el territorio de Mégara, su tumba aún fuera enseñada en los tiempos de

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁸² *Historias curiosas*, XIII, 2. Uno de sus hijos sacrificó al otro, su esposa mató al sacrificador y finalmente Makareo la mató con su tirso, todo durante el festival trietérico en honor del dios. Al respecto, véase X. Riu, 1999, pp. 100-101 y n. 35.

⁴⁸³ *Olímpicas*, II, 70-78. Citado por X. Ríu, 1999, p. 99. E. Dodds, 1960, p. 236, J. Roux, 1972, p. 622 y R. Seaford, 1996, p. 254, atribuyen el destino de Cadmo en la isla de los bienaventurados no a la iniciación mística sino al hecho de estar casado con Harmonía y a las conexiones familiares de esta última. Por otra parte, si aceptamos la tesis de V. Leiniekes (1967) según la cual, el destierro y posterior regreso de Cadmo a Tebas al frente de un ejército de bárbaros es una interpolación tardía, del vaticinio de Dioniso sólo quedaría en pie la metamorfosis de Cadmo y Harmonía en serpientes, que, según E. Dodds, 1960, p. 235, está en relación con tempranas creencias tebanas. Ahora bien, la transformación en serpientes de estos personajes no tiene porqué contener necesariamente un significado negativo. Tal como ha señalado W. Burkert en *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, 1979, p. 7, «la metamorfosis es un motivo ampliamente aplicable a una señal de cambio de roles o que insinúa alguna referencia ajena a la historia». De igual manera J. Mossman en su estudio de Hécuba (*Wild Justice. A Study in Eurípides' Hecuba*, Oxford, 1995, p. 200) ha subrayado que la metamorfosis puede perpetuar el estado de los asuntos humanos, como ocurre con Tereo, Filomena y Procne, y, por lo tanto, puede ser un castigo apropiado, o puede suponer una ruptura en la vida del sujeto, algunas veces asociada con o sustituida por la muerte, como en el caso de Dafne o Perdix. Así, P.M.C. Forbes Irving, en *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford, 1990, p. 312, considera que la metamorfosis de Cadmo y Harmonía se debe interpretar dentro de la función que cumple en la historia y subraya que esta transformación pertenece a la clase de metamorfosis en que el cambio constituye el episodio final de una serie de desgracias que debe ser visto ya como una liberación de éstas, ya como una expresión de que los personajes involucrados son más de lo que un humano puede soportar.

⁴⁸⁴ *Teogonía*, 968, 975-978.

⁴⁸⁵ *Olímpicas*, II, 28-30: «y cuentan también que en el mar, con las marinas hijas de Nereo, vida inmortal se ha dispensado a Ino para todo el tiempo».

⁴⁸⁶ Hesíodo, *Teogonía*, 247, 258 y sólo Ágave, Homero, *Iliada*, XVII, 41.

⁴⁸⁷ 1352-1353, 1372-1373, 1381-1382.

Pausanias⁴⁸⁸, dice algo de la importancia de Autónoe en el culto. Igualmente, este autor percibe la insinuación de que las tres hermanas son los prototipos míticos de los tres tíasos tebanos⁴⁸⁹ y la presenta como un ejemplo de la importancia de estos personajes en el culto.

En definitiva, el análisis de Ríu implicaría que, aun en su forma punitiva, el dionisismo otorga bienaventuranza a quienes han participado del culto, aunque dicha bienaventuranza, expresada mediante la atribución de los términos *mákar* y *eudaímōn* a los principales perjudicados en la historia, sea, en este caso, para el más allá.

Se ha de tener en cuenta que Ríu elabora esta lectura desde una postura interpretativa que considera que *Bacantes* refleja un contenido mítico y religioso que delimita, en gran medida, la autonomía creativa de Eurípides. Esta interpretación implica que los términos que aluden a los misterios de Dioniso tienen necesariamente un significado religioso cuyo valor es independiente de su empleo en *Bacantes*. En palabras del propio autor:

Repitamos que las bacantes no han de ser entendidas como una obra estrictamente secular hecha de ironías [...] Eurípides establece un mito, no una obra literaria producto de su imaginación particular [...] no está inventando nada, como estamos viendo. Él aúna una obra puramente dionisiaca, donde todas las palabras tienen su significación y su lugar, y no es indiferente, ni un artefacto puramente dramático, que pueda calificar en el mismo sentido situaciones y caracteres que son aparentemente opuestos, o que él incluso pueda referirse con palabras opuestas al mismo personaje. Poniendo todo esto en un contexto diferente, podríamos ver que ambas contradicciones y la literatura no tienen nada que hacer aquí.

El posicionamiento de Ríu llama a reconocer la importancia que tiene en *Bacantes* el aspecto religioso del culto de Dioniso. Aceptar esta relevancia y observar los múltiples aspectos reflejados en *Bacantes* acerca de este culto es imprescindible para

⁴⁸⁸ I, 44, 5. Citado por X. Ríu, 1999, p. 99.

⁴⁸⁹ 1999, p. 99, n. 33. Este autor considera que los versos 680-682 de *Bacantes* (donde se describe la organización de los coros femeninos en tres cofradías) y el verso 1180 (donde Ágave afirma ser llamada *mákaira* en el tíaso), parecen sugerir el establecimiento de un ritual (cosa que no es infrecuente en la tragedia). En esta nota 33 afirma: «No sabemos casi nada de los tíasos tebanos, sólo que existieron, pero este mito explica el *aition* del ritual, en el que Ágave debía ser invocada de alguna manera. Pienso que se puede asumir tranquilamente que ella podía ser invocada bajo el título que ella se da a sí misma. Por otro lado, pienso que A. Henrichs (1978, 137-138) es excesivamente cauteloso en restringir al período helenístico la organización en tres tíasos, sólo porque no hay una evidencia previa para ello fuera de la tragedia».

el estudio de esta tragedia. Ahora bien, hay distintos modos de entender el “grado” en que la tradición mitológica y religiosa delimita la creación de cada autor trágico. Frente a la postura de Ríu, otros autores equiparan la importancia de estos elementos a la independencia creativa de cada poeta. Tal como ha señalado Friedrich a propósito del análisis de un texto trágico:

[...] Esta tercera vía, entiende que la literatura se apropia activa, productiva y autónomamente de elementos y fuerzas de su contexto histórico, social, cultural y político, y que los transforma en una obra que equilibra el reflejo de este contexto socio-cultural y la autonomía estética⁴⁹⁰.

Si aceptamos, siguiendo esta perspectiva, que Eurípides dispone de cierta libertad en la reelaboración del material mítico, se puede entender que el empleo, al final de *Bacantes*, de los términos de la felicidad dionisiaca que se han ido manejando a lo largo de la tragedia, busca intencionalmente provocar un efecto dramático. Este efecto dramático se ha entendido, como hemos visto, como una ironía o una suerte de regocijo por parte del coro ante las desgracias humanas⁴⁹¹. En cualquier caso, el empleo de estos términos sirve para intensificar la distancia entre el coro y el sufrimiento de los personajes y es coherente con el análisis literario que hemos realizado. La importancia del tema del castigo divino -que estructura el conjunto de la obra-, el interés en la expresión de lo patético -que hemos analizado en este apartado-, y esta distancia entre el coro y el sentir de los personajes, sirven para enfatizar la implacabilidad del castigo impuesto y, consecuentemente, coloca la “simpatía” de los espectadores (lectores) del lado de Penteo. La destrucción de la casa real de Tebas se muestra así de una manera devastadora y total⁴⁹².

⁴⁹⁰ R. Friedrich, 1999-2000, p. 128.

⁴⁹¹ Como una ironía lo interpreta J. De Romilly, 1963, p. 372. Por su parte, y, como señalábamos un poco más arriba, C. Segal, 1997, p. 75, ha subrayado que el objetivo del coro al emplear los términos de la felicidad del iniciado para referirse a Ágave es regocijarse y no, simpatizar con el sufriente.

⁴⁹² Por otra parte, si se acepta la interpretación de Seaford (1996, p. 252), el castigo de Dioniso no atañe al conjunto de la ciudad (que se vería beneficiada por la instauración de su culto) sino sólo a la familia real. Desde esta perspectiva, la intensidad de la acción punitiva de Dioniso sobre Penteo, Ágave y Cadmo es relevante ya que, según la tesis de Seaford, el castigo de Dioniso tiene un significado político y sirve para reforzar la cohesión de la *pólis* frente a los intereses del palacio real. Esta lectura política del mito de instauración del culto de Dioniso es clave en la obra de este autor, quien no sólo la aplica a la interpretación de *Bacantes* sino que la utiliza como patrón explicativo para el conjunto del género trágico. Esta idea se encuentra desarrollada fundamentalmente en *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford, 1995, en concreto en el capítulo titulado “Transformations of the Dionysiac Sacrifice”, pp. 281-327 y fue muy discutida en el debate establecido por este autor y R. Friedrich entre los años 1999-2002. Al respecto, véase *supra*, n. 442.

2.2. 1. 10. Conclusiones del segundo capítulo.

Como hemos podido ver a lo largo de este capítulo, el “motor” dramático de *Bacantes* (esto es, la instauración en Tebas del culto dionisiaco) y el tema de la felicidad están estrechamente unidos. Aunque el propio Dioniso -a través de las alusiones a los lugares en los que se le rinde culto (13-19)- o Tiresias -mediante la descripción de la relación de este dios con el vino (272-285)-, presentan los beneficios ofrecidos por este culto, el principal encargado al respecto es el coro de bacantes asiáticas.

Desde su primera intervención en escena, en el *makarismós* de la párodo, este grupo de mujeres describe los beneficios que conlleva la aceptación de la religión de Dioniso (72-77). Aunque esta intervención sirve para presentar la felicidad ofrecida por la religión dionisiaca, su planteamiento en la forma de una condición (puesto que sólo los iniciados podrán alcanzarla) vincula, desde el inicio, el tema de la felicidad con la trama de castigo divino.

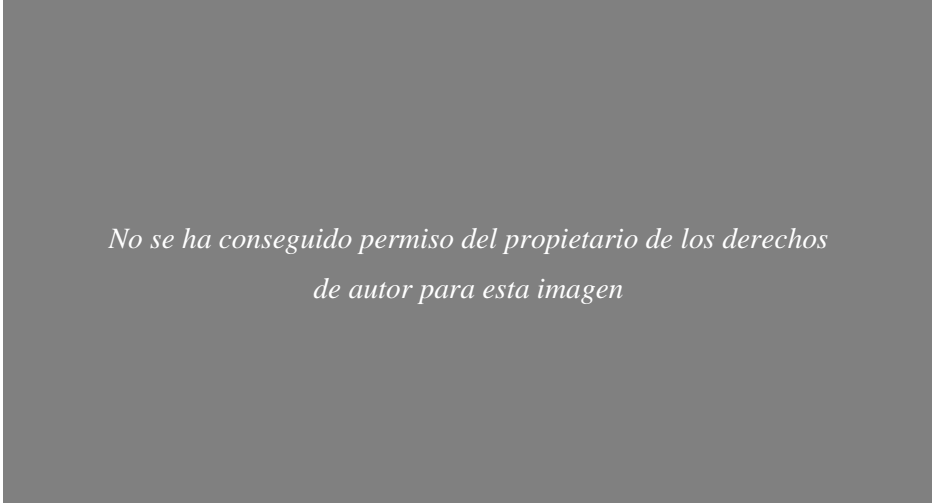
En lo que atañe a la bienaventuranza ofrecida por Dioniso, ésta es descrita por las bacantes asiáticas de diversas maneras. En primer lugar, a través de la asociación de Dioniso con las Horas, las Gracias y Afrodita y, a continuación, mediante la vinculación de este dios con el vino. Como se ha visto, mientras la primera asociación relaciona lo dionisiaco con las nociones de prosperidad, abundancia y fecundidad, la segunda lo hace con las ideas del disfrute y la alegría, y ambas sirven para expresar que la felicidad de Dioniso supone, para sus fieles, un alivio del *pónos*.

La cuestión de la obtención de la *eudaimonía* se establece también como una suerte de ética dionisiaca. La felicidad que promueve el coro de mujeres lidias se obtiene, en este sentido, gracias a una sencilla vida en el presente regida por el cumplimiento de los principios de la piedad y el respeto de las leyes. Puesto que el personaje de Penteo es el anti-modelo de la vida piadosa descrita por estas mujeres, los preceptos para la obtención de la *eudaimonía* funcionan también como un elemento dramático para explicar la destrucción de Penteo. Como se puede observar, el tema de la felicidad y el de la venganza están, en *Bacantes*, estrechamente unidos.

Aunque el debate sobre si la venganza es defendida por estas mujeres como una forma de sabiduría y como el mayor regalo de los dioses para los hombres permanece inconcluso, no hay duda en considerar que el coro de bacantes asiáticas disfruta con las formas más extremas de venganza contra quienes rechazan el culto de Dioniso. De hecho, aunque desde el punto de vista de la piedad griega (o de la reflexión que sobre ella elabora *Bacantes*), el castigo impuesto a Penteo está justificado, es la crueldad de

este castigo la que distribuye la empatía entre Penteo y Dioniso. Como hemos visto, distintos elementos dramáticos sirven en *Bacantes* para enfatizar dicha crueldad. Entre ellos, podemos destacar el énfasis en la expresión del sufrimiento, la puesta en escena del cadáver descuartizado de Penteo, la distancia entre el coro y las desgracias de los personajes o el propio personaje de Penteo.

Como se puede observar, la forma de religiosidad que presenta el coro de bacantes lidias se mueve entre los terrenos de la bienaventuranza y los de la destrucción total idénticamente. Para dar cuenta de esta tensión, *Bacantes* articula una vasta reflexión sobre los temas de la felicidad, la piedad y la venganza. Ahora bien, la implacabilidad del castigo impuesto por Dioniso, la ausencia total de clemencia ante los intereses humanos⁴⁹³, equipara las proclamas para la obtención de la *eudaminonía* con la satisfacción obtenida gracias a un asesinato atroz. Paz y violencia, calma y destrucción, goce y asesinato son algunos de los extremos que en el mundo dionisiaco de *Bacantes*, lejos de excluirse, se unen.



No se ha conseguido permiso del propietario de los derechos de autor para esta imagen

Esta copa de inicios del siglo V a.C.⁴⁹⁴ ofrece una representación muy ilustrativa del modo en que estos opuestos se confunden bajo el signo de Dioniso. En este vaso, el dios aparece rodeado de sátiros y ménades en una escena pacífica en que las seguidoras de Dioniso manipulan y observan con extrema tranquilidad y armonía los miembros del cadáver descuartizado de Penteo.

⁴⁹³ Cf. *supra*, p. 108, n. 327 y p. 149, n. 461.

⁴⁹⁴ LIMC VII, s.v. *Pentheus*, n° 43, ca. 480 a.C. En el mismo sentido véase LIMC IV, s.v. *Galene*, II n° 1, donde una ménade denominada Galene, «Calma», aparece ejecutando el *sparagmós* de Penteo.

A lo largo de este capítulo, hemos podido observar que el tema de la felicidad (que acompaña al desarrollo de la acción dramática) aparece vinculado con distintos aspectos del culto de Dioniso: la iniciación a los misterios, el disfrute del vino y el menadismo. Aunque el motivo de la iniciación al culto dionisiaco es el motor de la trama dramática, el aspecto menádico del culto ocupa un puesto preeminente en *Bacantes*. El elemento central de este aspecto del dionisismo, tal como es representado en la obra de Eurípides, es la ejecución de danzas en el monte en honor a Dioniso⁴⁹⁵. Dada la relevancia de este rasgo en *Bacantes* y puesto que es elemento que comparten el grupo de bacantes asiáticas y el de mujeres tebanas, en el siguiente capítulo centraremos el interés de nuestra investigación en el estudio de las características de dichas danzas.

⁴⁹⁵ El sacrificio dionisiaco es tratado con vaguedad por Eurípides. En boca de las mujeres lidias sólo aparece una referencia imprecisa al mismo (139) y, en el caso de las mujeres tebanas, tal como veremos en apartados sucesivos, no podemos afirmar que nos encontremos ante la descripción de un sacrificio sino de una forma extrema de violencia peligrosa para el ser humano y sus medios de subsistencia.

CAPÍTULO 3

**DIONISO Y LAS DANZAS MENÁDICAS EN
BACANTES. MUJERES LIDIAS/MUJERES TEBANAS**

3. Dioniso y las danzas menádicas en *Bacantes*. Mujeres lidias/Mujeres tebanas.

El estudio de las ménades y, por ende, del menadismo entendido como una esfera de la práctica ritual en honor a Dioniso reservada exclusivamente a las mujeres¹, ha estado marcado desde sus primeros postulados por la asunción de la existencia de dos tipos de ménades, unas míticas y otras cúllicas. Dos tipos de ménades entendidos como dos fenómenos diferentes del menadismo, uno ideal y otro real². Las diferencias y similitudes entre uno y otro han ocupado a los investigadores desde hace más de un siglo y han llevado a posturas muy distintas. Desde una perspectiva histórico-evolucionista, investigadores alemanes e ingleses como Erwin Rohde, Jane Harrison, Eduard Dodds o Martin Nilsson buscaron en el pasado lejano de Grecia el ritual menádico original del que, para la época histórica, sólo quedarían vagos indicios³. Por su parte, los autores de “la escuela francesa”, vinculada metodológicamente con el estructuralismo y la antropología, «tendieron a ver el menadismo en su formulación mítica más cruda, como una expresión persistente del impulso salvaje que sobrevivió incólumne en la época clásica desviado de la costumbre social establecida o en pronunciada oposición a la práctica sacrificial»⁴. Mas recientemente, el profesor Albert Henrichs⁵ ha puesto de manifiesto lo problemático de las interpretaciones históricas del mito dionisiaco y ha subrayado la necesidad de aceptar la dicotomía básica entre el menadismo en su realización mítica y el menadismo en su realización ritual. En palabras del propio autor:

¹ Así lo define A. Henrichs en “Changing Dionysiac Identities” en B.F Meyer y P. Sanders (eds.), *Jewish and Christian Self-Definition. vol. III*, Londres, 1982, pp. 137-237 de quien ofrecemos un breve resumen (en concreto del apartado que este autor dedica al menadismo, pp. 143-147 y 218-224). Al respecto, véase también la bibliografía aportada por A. Henrichs en dicho capítulo, de interés capital para nuestros objetivos.

² El defensor de este postulado es A. Rapp, “Die Mänade im griechischen Cultus, in der Kunst und Poesie”, *RhM*, 27, 1872, pp. 1-22 y 562-611. Citado por A. Henrichs, 1982, p. 219.

³ Se trata de la obra de E. Rohde, *Psiche: el culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos* (1891-1894). Trad. esp.: Barcelona, 1973, los libros de J. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, 1903 y *Themis: A Study of Social Origins of Greek Religion*, Cambridge, 1912, las investigaciones de E. Dodds sobre menadismo presentes en “Maenadism in the *Bacchae*”, *HThR*, 33, 1940, pp. 155-176, *Los griegos y lo irracional* (1951). Trad. esp.: Madrid, 2003 y en la introducción de su edición de *Bacantes* publicada por primera vez en 1944, y los trabajos de M. Nilsson, *Historia de la religiosidad griega* (1946). Trad. esp.: Madrid, 1953 y *The Dionysiac Misteries of the Hellenistic and Roman Age*, Nueva York, 1975. Citas y referencias concretas de estos autores se encuentran en A. Henrichs, 1982, p. 219. El propio Henrichs afirma: «Yo mismo he sugerido una vez, aunque estoy menos seguro ahora, que el mito menádico preserva la memoria del salvajismo tribal antiguo» (*ibíd.*).

⁴ *Ibid.* A. Henrichs cita las obras de H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, París, 1951, M. Detienne, *Dioniso a cielo abierto* (1986). Trad. esp.: Barcelona, 1997 y M. Daraki, “Aspects du sacrifice dionysiaque”, *RHR*, 197, 1980, pp. 131-157.

⁵ 1982, pp. 143-147.

En el caso del menadismo, el mito parece ser más fuerte que el ritual, y la ménade mítica, que es violentamente loca, creó una impresión mas duradera en la mente antigua y moderna que su replica en el culto⁶.

Así pues, en el presente trabajo y tal como anunciamos brevemente en la introducción de esta investigación⁷, el interés se centrará entonces en contrastar los dos tipos de menadismo mítico que aparecen representados en *Bacantes* a través de los dos grupos de mujeres vinculados con Dioniso en dicha obra. El objetivo es profundizar en la representación que Eurípides llevó a cabo de cada uno de estos grupos con el fin de precisar aún más la “máscara” que el poeta de Salamina puso sobre las ménades de la escena ática.

3. 1. La danza de las mujeres lidias.

3. 1. 1. El grupo y los movimientos.

Como señalábamos un poco más arriba, el aspecto fundamental de los rituales menádicos tal como son representados en *Bacantes* es la ejecución de danzas en honor a Dioniso. En este sentido, es relevante destacar que la danza en la antigua Grecia tenía una relación estrecha con el ritual, era una de las formas del comportamiento ritual. Tal como ha señalado Lonsdate a propósito de la función del baile en la religión griega: «la danza es una forma del drama ritual que temporalmente cambia o invierte el orden de la vida cotidiana»⁸.

En *Bacantes*, la primera referencia a la danza se encuentra en la párodo de la obra. Las bacantes asiáticas impelen a la ciudad de Tebas a entregarse al culto de Baco (καταβακχιούσθε⁹, 109), a tomar la indumentaria propia de sus cultos (106-114) y a dirigirse al monte (116), pues «pronto la comarca entera danzará (χορεύσει)» (114).

⁶ *Ibid.*, p. 146. Para Henrichs «incluso actualmente, el estereotipo de la ménade griega está casi exclusivamente determinado por el mito menádico» y denomina a las ménades «estas criaturas de la imaginación poética» (p. 143).

⁷ Cf. *supra*, pp. 38-39.

⁸ S.H. Lonsdate, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore, 1993, p.19.

⁹ Traducción propia. El verbo *katabakkhiómai* aparece registrado en el Lidell-Scott únicamente con esta forma compuesta con la preposición *katá* (el Chantraine recoge una forma simple *bakkhióō* con sentido factitivo). El Lidell-Scott traduce el verbo como «pleno de locura báquica», de manera que le otorga al significado del verbo un matiz psicológico. Tal como veremos en apartados posteriores (véase *infra*, pp. 202-204), hay cierta tendencia psicologizante en la traducción del otro “gran verbo”, también emparentado con Baco, que sirve en *Bacantes* para designar la actividad de las mujeres lidias: *bakkhéuō* (a esta forma verbal Chantraine le otorga un significado denominativo). En nuestra opinión, *bakkhéuō* no tiene por qué remitir necesariamente a un estado psicológico anormal y puede ser traducido en su sentido

Los datos referidos a la danza de las mujeres lidias se encuentran también en la párodo de *Bacantes*. Para analizar esta cuestión, tomaremos como punto de partida, el modo de organización de dichas danzas, es decir, su coreografía. Ahora bien, los versos que dan noticia de este aspecto han sido interpretados de distintas maneras y han llevado a consideraciones distintas sobre lo que ocurría en los rituales menádicos¹⁰ así como sobre la organización de las danzas que se realizaban en ellos. Las distintas teorías han sido recogidas de manera exhaustiva por el profesor Albert Henrichs, quien en la década de los ochenta comenzó una labor de criba entre los datos históricos, los literarios y las “creaciones modernas” gestadas a la luz de la interpretación. La exposición que ofrecemos a continuación es un resumen de las investigaciones de este autor y tiene como objetivo sentar la base para un análisis de la danza de las mujeres lidias en particular (y de las mujeres en *Bacantes* en general) desde una perspectiva actualizada y cautelosa con las asunciones aceptadas “por inercia” en la investigación¹¹.

técnico como «celebrar ritos báquicos» (véase *infra*, pp. 202-204). A nuestro parecer, tampoco la forma *katabakhiómai* del verso 109 implica necesariamente tal asunción. Por un lado, «la voz media muestra que la acción es realizada con una referencia especial al sujeto [...] representa al sujeto haciendo algo en lo que está interesado» (H.W. Smyth, *Greek Grammar*, Cambridge, (Mass.), 1984, p. 390, párrafos, 1713 y 1714). Por otro lado, la preposición *katá* en composición, entre otros significados tiene el de «completamente, a menudo con una fuerza intensiva que no puede ser traducida» (*ibid.* p. 380, párrafo 1690). Así pues, rechazamos la interpretación “psicológica” del término (J.I. González, 2003, p. 53 lo traduce como «entra en el trance de Baco») y consideramos que esta forma se puede traducir literalmente como «realiza completamente el culto de Baco» de donde «entrégate al culto de Baco» (A. Tovar, 1960, p. 36, traduce el verbo como «adórnate ritualmente» mientras que R. Seaford, 1996, p. 75, lo traduce como «convértete en bacante»).

¹⁰ Como hemos señalado en varias ocasiones, nuestro interés se centra en la representación que articula *Bacantes* del mito dionisiaco, no en la realidad del rito. No obstante, en lo que se refiere al menadismo, en muchas ocasiones ambos casos se entremezclan y la propia interpretación del texto se ve influenciada por las interpretaciones “ritualísticas”. Por lo tanto, para poder acercarnos al texto sin estar influenciados por el “peso” de los años de investigación sobre menadismo, juzgamos conveniente exponer las consideraciones hechas por el profesor A. Henrichs acerca de la teoría enunciada por Dodds del “male celebrant” así como sobre la gestación de la asumida creencia en la identificación del dios con sus fieles. La primera de las cuestiones ha sido analizada por A. Henrichs en su exhaustivo estudio de 1984 “Male Intruders among the Maenads: The So-Called Male Celebrant” en H. Evjen (ed.), *Mnemai: Classical Studies in Memory of Karl K. Hulst*, California, 1984a, pp. 70-81. También en este artículo trata brevemente sobre la cuestión de la identificación de los fieles con la divinidad (pp. 85-91) pero el tema lo desarrolló en profundidad en sus posteriores trabajos “Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard”, *HSCP*, 1984b, pp. 205-240 y en “«He has a God in Him»: Human and Divine in the Modern Perception of Dionysos” en T. Carpenter y C. Faraone (eds.), *Masks of Dionysus*, Cornell, 1993, pp. 13-43.

¹¹ Tomamos esta precaución porque, a pesar de que el minucioso trabajo de A. Henrichs ha demostrado exhaustivamente la inconsistencia de lo que se ha venido a llamar en investigación la teoría del “male celebrant”, difundida (aunque con precedentes que veremos al hilo de nuestra exposición) por E. Dodds en su edición de *Bacantes* de 1944, autores modernos siguen tomando por buenas las nociones establecidas por el profesor de Oxford. Nos referimos en concreto a J.I. González en su edición de *Bacantes* del año 2003, donde acepta los presupuestos de E. Dodds del “male celebrant” y ni siquiera menciona la investigación de A. Henrichs.

3.1. 1. 1. Actualización teórica¹²: La teoría del “male celebrant” y la cuestión de la identificación con la divinidad.

En la párodo de *Bacantes* hay dos pasajes que han constituido el soporte para la teoría del “male celebrant” y, en sus distintas versiones, para la idea de la identificación de los fieles con la divinidad. Esta teoría salió a la luz por primera vez en un trabajo de Eduard Dodds del año 1940 y fue formulada en los siguientes términos: «Eurípides, en su descripción del rito normal (*Bacantes* 135 y ss.) parece reconocer sólo un único hombre celebrante, que es identificado con el dios»¹³. Ahora bien, la “legitimidad” de los pasajes de la párodo que dieron sustento a esta hipótesis ha sido revisada por Henrichs¹⁴ quien ha desarticulado los argumentos a favor del “male celebrant” ofrecidos por la crítica textual. Los textos “clave” de la párodo son los siguientes¹⁵:

Versos 114 y ss.:

... αὐτίκα γὰ πᾶσα χορεύσει,		Pues pronto toda la tierra danzará
Βρόμιος εἴτ' ἂν ἄγη θιάσους	115	cuando Bromio guíe sus tíasos
εἰς ὄρος εἰς ὄρος...		al monte, al monte ¹⁶ ...

115 εἴτ' ἂν ἄγη Elmsley: ὁ τ' ἄγη L; P : ὄστις ἄγει
Demetrius Triclinius in L

Versos 132 y ss.:

ἐς δὲ χορεύματα		y a las danzas
συνῆψαν τριετηρίδων,		lo unieron, trienales
αἷς χαίρει Διόνυσος.		con las que Dioniso goza.
ἦδὺς ἐν ὄρεσσιν ὅταν	135	Bienvenido es en los montes
ἐκ θιάσων δρομαίων		cuando dejando los rápidos tíasos
πέση πεδόσε, νεβρίδος ἔχων		se arroja al suelo, de pellejo de corzo llevando

¹² Parece contradictorio hablar de actualización teórica cuando los trabajos manejados son, en su mayoría, de la década de los ochenta. No obstante, ningún autor ha mejorado, modificado o corregido las investigaciones de A. Henrichs desde esa fecha.

¹³ E. Dodds, “Maenadism in the *Bacchae*”, *HThR*, 33, 1940, pp. 155-176, en concreto p. 170, n. 71.

¹⁴ 1984a.

¹⁵ Las variantes textuales proporcionadas son las ofrecidas por A. Henrichs, 1982, p. 73, quien a su vez sigue las variantes textuales aceptadas por J. Roux, 1972 y E.C. Kopff, 1982, si bien este último difiere en orden y puntuación en los versos 140-141:

ἴμενος εἰς ὄρεα Λύδια Φρύγια,
ὁ δ' ἔξαρχος Βρόμιος, εἴοι.

¹⁶ Traducción propia.

ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρεύων		el sagrado vestido, a cazar
αἶμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χαριν		la sangre del macho cabrío, gozoso de devorar [la carne cruda
ἰέμενος εἰς ὄρεα Φρύγια Λύδια·		lanzándose a los montes de Frigia o de Lidia;
ὁ δ' ἔξαρχος Βρόμιος, εὐοῖ.	141	y Bromio es el guía, ¡jevoé! ¹⁷

135 ὅταν Demetrius Triclinius in L; P: ὅς ἄν Robert
Gomph 141 ὅδ' ἔξαρχος Kamerbeek, Roux

Los editores han ofrecido distintas lecturas para los versos 115 y 135 desde el último cuarto del siglo XVIII¹⁸. Para el verso 115, que es corrupto métricamente, junto a la variante textual εὐτ' ἄν ἄγη¹⁹ otros editores leen ὅστις ἄγη²⁰. Esta última lectura fue elaborada por Gilbert Murray²¹ sobre el texto de Demetrio Triclinio ὅστις ἄγει y, mientras que hasta la edición de Murray, la mayoría de los editores que habían seguido el texto de Triclinio, entendían ὅστις como ὅς (referido a Dioniso), la lectura del profesor de Cambridge introdujo un líder humano en los tíasos dionisiacos al entender que la oración de relativo no hacía referencia a Dioniso sino a “cualquiera que guíe los tíasos”²². La diferencia entre una y otra elección es, en la forma, entre una oración temporal y una oración de relativo; en la “sustancia” entre “respetar” a Dioniso como líder de las danzas (con la oración temporal) o introducir a «un líder no identificado (¿hombre o dios?) que es equiparado con Bromio»²³ (con la relativa). De las dos variantes, la de Emsley fue predominante entre 1840 y 1880 y desde la edición de Roux de 1972 la lectura “temporal” ha prevalecido también entre los editores modernos²⁴.

Con respecto al verso 135 la problemática es mayor²⁵ y en algunos casos se ha intentado ofrecer una solución relacionando este verso con el 115²⁶. Fue Demetrio

¹⁷ Traducción de A. Tovar, 1960, p. 38.

¹⁸ Para una exposición minuciosa de los autores y variantes desde el año 1778, véase A. Henrichs, 1984a, p. 74.

¹⁹ Esta variante es la establecida por P. Elmsley, Euripidis *Bacchae*, Oxford, 1821, Leipzig, 1822, citado por A. Henrichs, 1984a, p. 74, n. 17.

²⁰ Esta es la lectura, entre otros (véase al respecto A. Henrichs, 1984a, p. 74) de E. Dodds, en su edición de *Bacantes* de 1944 y en la segunda publicación de la misma en el año 1960.

²¹ En su edición de *Bacantes* publicada en Oxford en el año 1909, citado por A. Henrichs, 1984a, p. 75.

²² “Bacchus fit quicumque ducit thiasos” citado por A. Henrichs, 1984a, p. 76.

²³ *Ibid.*, p. 75.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Para los problemas sintácticos y métricos del pasaje así como para las soluciones propuestas, véase *ibid.*, pp. 76-77 y nn. 25-29.

²⁶ *Ibid.*, p. 74 y n. 17.

Triclinio quien introdujo en el texto²⁷ la conjunción temporal ὅταν que, junto con la variante también temporal de Dindorf²⁸ εὐτ' ἄν (inspirada en el verso 115), fue la lectura predominante del texto entre 1840 y 1880. La problemática de esta lectura comienza cuando Hermann²⁹, en el año 1823, para evitar que, si el sujeto de la oración es Dioniso, éste aparezca enfrentado consigo mismo en el verso 141 introduce la variante relativa ὅς τ' ἄν. Aunque el valor de δ' de 141 no es necesariamente adversativo³⁰ y Hermann le confiere demasiado peso en su interpretación, distintos editores siguieron sus pasos³¹ y cambiaron ὅταν por ὅς ἄν³² (entre ellos Dodds). Esta lectura implica que cualquiera de los celebrantes asume el papel del dios y no un único hombre (*sed unus tantum vir*³³), tal como considera Murray (quien acepta en su edición del año 1909 la lectura temporal para el verso 135, siendo el *unus vir* que conforma el sujeto de 135 el extranjero lidio descrito en *Bacantes* 235-238³⁴).

Por otra parte, el problema de estos versos 135-141 reside fundamentalmente en la interpretación del conjunto del pasaje y de quién es el sujeto del mismo: ¿Dioniso, cualquiera de sus fieles o únicamente el “male celebrant” (si seguimos la interpretación de Dodds)?³⁵. La imagen de Dioniso realizando el ritual menádico (el *sparagmós* y la *ōmofagía*) y cayendo al suelo exhausto ha sido discutida³⁶ pero distintos testimonios³⁷ permiten admitir esta representación, que ha venido a ser aceptada por un número cada vez mayor de editores.

Así pues, Dodds apoyó su teoría del “male celebrant” «en el texto conjetural de Triclinio de 115 y en la controvertida interpretación de éste de Murray»³⁸ y combinó los dos comentarios independientes de su predecesor de 115 y 135 para concluir que

²⁷ «El escriba original de L finalizó la línea 135 con ὄρεσιν» (A. Henrichs, 1984a, p. 76, n. 26).

²⁸ En la edición de sus notas a *Bacantes* del año 1840. Citado por A. Henrichs, 1984a, p. 74.

²⁹ *Euripidis Bacchae*, Leipzig, 1823, citado por A. Henrichs, 1984a, p. 77, n. 30.

³⁰ Véase al respecto A. Henrichs, 1984a, p. 77, n. 31.

³¹ Véase A. Henrichs, 1984a, p. 75.

³² Esta lectura fue propuesta por Robert Gompf (sobre este autor véase A. Henrichs, 1984a, p. 79 y n. 37). Esta hipótesis parte de presuponer que ὅταν es la lectura de un manuscrito genuino. Pero tal como ha señalado A. Henrichs (1984a, p. 76, n. 26), si ὅταν ya era conjetural, la propuesta de Gompf perdería toda su razón de ser.

³³ Citado por A. Henrichs, 1984a, p. 80.

³⁴ Citamos a A. Henrichs, 1984a, p. 80.

³⁵ Una exposición de las distintas variantes y sus partidarios se encuentra en A. Henrichs, 1984a, p. 78, n.

³² Sobre el motivo de la caída al suelo (verso 137 πέση πεδόσε), véase *ibid.*, n. 33.

³⁶ Véase al respecto *ibid.*, n. 34. Sobre la cuestión de si los dioses pueden aparecer fatigados o no, véase al respecto *ibid.* n. 33.

³⁷ *Ibid.* A. Henrichs ofrece los datos de que Dioniso era considerado ὀμήστης en ciertos cultos (A. Henrichs, 1978, 150-152) y que en dos vasos áticos, el propio Dios aparece desgarrando animales.

³⁸ A. Henrichs, 1984a, p. 80.

«hay un único hombre celebrante identificado con la divinidad»³⁹. Ahora bien, tal como ha puesto de manifiesto Henrichs⁴⁰, el propio Dodds declara expresamente en su edición de *Bacantes* que prefiere la variante más aceptada de Emsley εἷτ' ἄν ἄγη para 115 y, en un *addendum* de la reedición de *Bacantes* del año 1960, afirma no sentirse seguro sobre el pasaje de 135.

Si, a la luz del análisis ofrecido por Henrichs, el material textual con el que Dodds elaboró su teoría del “male celebrant” no parece lo bastante “solido”, lo mismo sucede con los datos históricos ofrecidos por este autor para argumentar su hipótesis. En el año 1940, siguiendo a Nilsson en sus opiniones, Dodds considera que el menadismo «fue originariamente un rito de mujeres y que la exclusión de los hombres, más allá de los hombres oficiantes del culto, fue mantenida hasta el final en Delfos y también en todas partes a lo largo del período helenístico»⁴¹. Estos «hombres oficiantes del culto» son el punto de partida de la revisión de esta hipótesis de Henrichs⁴². Dodds refiere como tales al “male celebrant”⁴³ y la figura del *gunaikonómos* que aparece en una inscripción helenística de Metimna. Ahora bien, Henrichs ha puesto de manifiesto cómo este último es más una ilustración, no de participación masculina en los ritos menádicos sino del grado de supervisión masculina del que el menadismo, o lo que de él quedaba, fue objeto⁴⁴. Respecto al primero, el “male celebrant” de las *Bacantes*, Dodds lo equipara con la figura del *minantonbátēs* que aparece en una inscripción de Eritria del siglo III a.C, pero respecto a este título el propio Dodds reconoce que no es seguro ni siquiera que sea dionisiaco⁴⁵.

La hipótesis que defiende la existencia de un hombre celebrante líder de las bacantes en las danzas menádicas no se sostiene ni desde el punto de vista de textual ni desde el punto de vista histórico. En palabras de Henrichs:

³⁹ E. Dodds, 1940, p. 170, n. 71.

⁴⁰ 1982, p. 80. En la edición de E. Dodds de 1960, p. 86 (tal como ha subrayado A. Henrichs, 1982, p. 84) el propio autor rechaza la existencia de un único hombre al mando de los rituales menádicos al considerar que los hombres o estaban todos excluidos o si participaban lo hacían más que de uno en uno.

⁴¹ 1940, p. 170 y n. 71.

⁴² 1984a, pp. 81-85.

⁴³ «El propio término de Dodds, para el que no hay, lógicamente, equivalente en griego» (Henrichs, 1984a, p. 81).

⁴⁴ *Ibíd*, p. 82.

⁴⁵ 1940, p. 156, n. 5, citado por A. Henrichs, 1984a, p. 82, n. 52. Sobre el *minantonbátēs*, véase pp. 82-83.

Ni las *Bacantes* en sí mismas ni las numerosas inscripciones dionisiacas encontradas en el mundo griego contienen ninguna referencia a un hombre celebrante humano que actuase como líder de las ménades locales⁴⁶.

Creado sólo para explicar *Bacantes* 115 y 135, el hombre celebrante se ha convertido desafortunadamente en una celebridad de tal suerte que continúa atrayendo el interés de los clasicistas y de los no clasicistas por igual. Habría sido retirado hace más de dos décadas, si los usuarios de la edición revisada hubiesen prestado atención a las segundas reflexiones de Dodds⁴⁷.

Como se ha podido observar al hilo de la presente argumentación, la hipótesis del “male celebrant” ha llevado consigo como un supuesto la idea de la identificación del fiel (o los fieles) con la divinidad. Este tema ha sido tratado por Henrichs en distintos artículos que citábamos al inicio de este apartado⁴⁸. Su primer acercamiento al tema lo hace desde la perspectiva de la gestación de la teoría del “male celebrant” que venimos viendo e incide, sobre todo, en la influencia que en esta teoría y en el supuesto de la identificación con el dios tuvo la “corriente racionalista” de interpretación de las *Bacantes* representada por Norwood y Verrall⁴⁹. En sus conclusiones se muestra cauteloso pero afirma⁵⁰:

No quiero sugerir por el momento que sus interpretaciones eran erróneas, pero creo que la antigua identificación con Dioniso, así como con otros dioses, era menos interna y menos psicológica que lo que Rohde pensó, y que tenía más que ver con la imitación de la imagen mítica del dios a través de la acción ritual.

En estudios posteriores, Henrichs ha desarrollado el modo en que la investigación moderna sobre Dioniso y los rituales dionisiacos ha favorecido la gestación de esa noción de identidad con la divinidad⁵¹.

⁴⁶ 1982, p. 83.

⁴⁷ 1982, p. 84.

⁴⁸ Véase *supra*, n. 10.

⁴⁹ G. Norwood, *The Riddle of the Bacchae. The Last Stage of Eurípidés Religious Views*, Manchester, 1908 y A.W. Verrall, *Eurípidés the Racionalist*, Cambridge, 1895 (citados por A. Henrichs, 1984a, p. 87, nn. 75 y 76). A. Henrichs señala la importancia de la influencia de estos autores en Murray (mediante lo que él denomina «la tendencia racionalista a restarle importancia a la presencia de Dioniso como una divinidad en las *Bacantes*, especialmente en la párodo, y a reducir al dios a una mera figura humana que no es un dios en absoluto», p. 86) en la gestación definitiva de la noción de identificación del “líder humano” con Dioniso.

⁵⁰ 1984a, p. 90.

⁵¹ 1984b y 1993.

Tal como ha demostrado el profesor de Harvard, la visión de Dioniso ha estado marcada desde finales del siglo XIX hasta el último tercio del siglo XX por la obra de Friederich Nietzsche del año 1872 *El nacimiento de la Tragedia*. Según Henrichs la visión de Nietzsche de esta divinidad «destruyó a Dioniso como dios aunque le preservó como concepto», mediante un proceso que él considera una suerte de «simultánea internalización y de-divinización del dios»⁵². En palabras de Henrichs:

En lugar de reconocer a Dioniso como una fuerza divina fuera de la esfera humana, como hicieron los griegos, Nietzsche descubrió la presencia disruptiva de Dioniso dentro de nosotros. El descubrimiento de Nietzsche, reforzado por el advenimiento de la psicología de Freud cambió drásticamente los términos de la discusión moderna de Dioniso de suerte que su atención giraba del propio dios, a la experiencia de sus seguidores humanos⁵³.

Henrichs considera que la idea más influyente de *El nacimiento de la Tragedia* es la noción de que lo dionisiaco es al mismo tiempo una experiencia psicológica y una experiencia colectiva⁵⁴. Según este autor⁵⁵, esta noción de la demolición de lo individual reaparece en *Psiche*, la celebre obra publicada por Rohde entre los años 1891 y 1894, reformulada en la hipótesis de este último de que el éxtasis es una forma de identificación con Dioniso (Dioniso y sus fieles se hacen intercambiables a través de la experiencia de grupo). Tal como afirma Henrichs⁵⁶, estas nociones (los conceptos de psicología dionisiaca y éxtasis de grupo) alcanzaron a Dodds y a su obra *Los griegos y lo irracional* en la forma que le había dado Rohde, mientras que serían James Frazer y los ritualistas de Cambridge⁵⁷ quienes diluyeron aún más la divinidad de Dioniso creyendo que era desgarrado tanto en forma animal como humana y devorado por sus seguidores⁵⁸. Tal como señala Henrichs, aunque la teoría sacramental ha sido rechazada⁵⁹, distintos autores mantienen la engañosa noción de una fusión existencial

⁵² 1990, p. 23.

⁵³ 1990, p. 24.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ 1984b, p. 226 y 1990, p. 28.

⁵⁶ 1984b, p. 227.

⁵⁷ Glosando a A. Henrichs, 1990, p. 28, n. 36.

⁵⁸ Esta es la postura de Jane Harrison en su obra *Prolegómena* (1903, pp. 478-491) aunque no en su publicación de *Themis* del año 1912, en la que, influenciada por el desarrollo de la sociología francesa, «la total identificación con la divinidad fue reemplazada por la total identificación con el grupo y el éxtasis religioso por la emoción colectiva» (A. Henrichs, 1984b, p. 231).

⁵⁹ M. Daraki, *Dioniso y la diosa tierra* (1985). Trad. esp.: Madrid, 2005, pp. 82-91 defiende explícitamente la teoría sacramental y la establece como base para su interpretación de la “alimentación

del dios y el fiel⁶⁰. No obstante dicho profesor considera que la identidad de Dioniso y de sus fieles, por más que se asemeje en el contexto del ritual, nunca llega a confundirse del todo:

Puesto que sus identidades rituales convergen y emergen, el dios y su séquito humano actúan y se parecen, pero su semejanza, a pesar de que es cercana, simplemente refleja la realización y la atmósfera de la ocasión ritual: no es equivalente a una fusión de lo divino y lo humano, ni tampoco a una identificación con lo divino a través de cierto tipo de unión sacramental o incluso de comunión [...] Tampoco debemos concluir, como hizo J. Harrison en su investigación sobre los orígenes rituales que la divinidad de Dioniso no es nada más que una construcción ritual, una “proyección del grupo”, el tíaso. [...] Para los griegos, Dioniso estaba presente allá donde se reuniesen sus seguidores; en el banquete o en la montaña, pero también existía independientemente de ellos, como un dios [...] el verdadero status de Dioniso nunca está en dudas y está confirmado por un número abundante de pintura vascular. En cada momento, Dioniso actúa como el jefe *bákkhos*. El dios fija un ejemplo etiológico, valida la realización del ritual y perpetúa su divinidad»⁶¹.

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, descartada la teoría del “male celebrant” y matizada la de la identificación de los fieles con la divinidad, es el momento de volver a las *Bacantes* para analizar los datos ofrecidos por Eurípides sobre la cuestión de la danza de las mujeres lidias.

3.1. 1. 2. Coreografía de las mujeres lidias en *Bacantes*.

¿Qué sucede con la organización de la danza de las mujeres asiáticas en *Bacantes*? Tal como se ha visto en el apartado anterior, las lecturas que proyectan a nivel histórico la presencia en los rituales menádicos de un “hombre celebrante” identificado con Dioniso no se sostienen ni por el resto de evidencias ni tampoco por el texto de *Bacantes*.

dionisiaca”. Es llamativo que parece desconocer la existencia de los trabajos de Henrichs (en la bibliografía sólo cita un artículo de este autor del año 1969). Compárense las opiniones de este último en su estudio de 1982: «Tan pronto como que no podemos estar ni siquiera seguros de que los griegos identificaran a Dioniso con su animal sacrificial, o de que las ménades practicaran la omofagia en sentido literal, el conjunto de la teoría permanece como un espléndido castillo de naipes» (p. 160).

⁶⁰ A. Henrichs, 1990, p. 20, n. 15.

⁶¹ *Ibid.* pp. 20-22.

Ahora bien, como sabemos, Eurípides puso en escena a Dioniso disfrazado⁶² con la apariencia de un joven extranjero lidio⁶³ llegado a Tebas desde Asia. Así aparece el dios ante Penteo, pero también ante las bacantes lidias, quienes a lo largo de la tragedia no reconocen al dios detrás del personaje.

Este hecho se constata por primera vez en el segundo estásimo. Una vez que el extranjero lidio ha sido encerrado por orden de Penteo, el grupo de mujeres lidias invoca a Dioniso para que venga a socorrerles en los siguientes términos (545-555):

[...] a mí con ligaduras a mí	545
que soy de Bromio, me sujetará enseguida,	
y dentro de la casa	
tiene ya a mi corifeo (θιασώταν)	
oculto en cárcel tenebrosa.	
¿Ves esto, hijo de Zeus,	550
Dioniso, a tus confesores	
en lucha con la violencia?	
Ven, agitando el áureo tirso	
oh rey, desde el Olimpo	
y contén la osadía de un hombre criminal ⁶⁴ .	555

En el tercer episodio se constata de nuevo este desdoblamiento en el modo en el que perciben las mujeres asiáticas a Dioniso: en los primeros versos, que relatan el terremoto y el incendio con los que Dioniso destroza el palacio de Penteo, las mujeres asiáticas oyen la voz del dios y perciben su presencia (576-603), pero inmediatamente después, se encuentran con Dioniso en la forma del extranjero lidio, quien corrobora que las bacantes asiáticas desconocen su verdadera identidad al afirmar: «Habeís sentido (ἤσθησθ’), según parece, a Dioniso sacudiendo la casa de Penteo»⁶⁵.

Así pues, las bacantes lidias no son capaces de reconocer al dios en el extranjero lidio y, por lo tanto, hay que aceptar en la representación que hace *Bacantes* del grupo de mujeres lidias, la presencia de este extranjero afeminado entre ellas.

Ahora bien, en nuestra opinión, aceptar este hecho no implica necesariamente suponer que el grupo de mujeres asiáticas de *Bacantes* confunda la identidad de este

⁶² «He cambiado la figura del dios por la mortal», afirma Dioniso en el prólogo de la obra (v.4).

⁶³ Descrito en *Bacantes* 233-236.

⁶⁴ Traducción de A. Tovar, 1960, p. 54.

⁶⁵ 605.

joven con la de Dioniso en el papel de líder de sus danzas. Así lo ha propuesto Henrichs, quien considera que «la confusión dramática de identidades rituales es tal, que las propias seguidoras de Dioniso, las ménades asiáticas que constituyen el coro, confunden al “dios extranjero” con el líder humano de su tíaso ritual»⁶⁶. A nuestro juicio, la tragedia *Bacantes*, para poder operar con el juego escénico de la doble representación de Dioniso, introduce un compañero de tíaso masculino (θιασώταν)⁶⁷ en el grupo de las mujeres lidias (el joven extranjero lidio), pero no hay evidencias para suponer que éstas se refieran a este extranjero en la párodo.

La párodo funciona en la estructura de la tragedia a modo de presentación de Dioniso y de su culto. Las mujeres lidias describen, en este sentido, los bienes ofrecidos a los iniciados al dionisismo así como las prescripciones que estos deben cumplir⁶⁸. Asimismo, relatan el nacimiento de Dioniso⁶⁹ y ofrecen explicaciones etiológicas para distintos elementos del culto (como las serpientes y el pandero⁷⁰). En este contexto es donde se relata el modo de ejecución de las danzas rituales. A nuestro parecer no hay razones para suponer que las mujeres lidias estén pensando en su compañero humano en estos versos cuando el contexto al completo remite a la figura de Dioniso⁷¹. En nuestra opinión en la representación de *Bacantes* hay que incluir al dios con apariencia humana como *thiasōtēs* de las mujeres lidias⁷² pero excluirlo como su *ékhsarkhos* en las danzas descritas en la párodo de la tragedia⁷³.

Si recogemos los datos analizados hasta el momento para *Bacantes*, podemos reconstruir una imagen de la danza de las mujeres lidias en la que el propio dios funciona como líder y partícipe de sus movimientos.

⁶⁶ 1993, p. 21 y n. 20. En A. Henrichs (1984a, p. 86) no llega a esta conclusión sino que señala simplemente: «Ni siquiera las ménades asiáticas del coro reconocen la verdadera identidad de su líder humano. No habría sido propio del carácter del coro saber más que las otras partes humanas».

⁶⁷ Tal como lo califica el grupo de mujeres asiáticas en el verso 548 del segundo estásimo.

⁶⁸ 73-82.

⁶⁹ 87-98

⁷⁰ 100-102 y 120-132. Nos parece importante resaltar que ellas mismas parecen retrotraerse a los orígenes de Dioniso. Al describir la creación de los tímpanos por los Coribantes se involucran en la narración: «justo allí, en aquellas cuevas mismas, los Coribantes de triple penacho este redondel de piel extendida inventaron para mí» (123-125).

⁷¹ Dioniso es invocado de distintas maneras en la párodo (66, 73, 81, 85 y 88) y ninguna da a entender que se estén refiriendo a él en su forma humana.

⁷² Tal como ellas lo describen, 548.

⁷³ Donde creemos, en efecto, que este grupo de mujeres está describiendo la actividad de Dioniso.

Como líder (ἔξαρχος, 140), Dioniso es guía y director de las danzas báquicas. Las mujeres lidias lo invocan en el primer estásimo para que las lleve lejos de Tebas «llévame (ἄγε) allí, Bromio, Bromio» (412) y se dirigen a él como «dios del evoé, que mandas (πρόβακχ') a las bacantes» (413). En el épodo de este mismo estásimo le preguntan «¿Por dónde, pues, guías con el tirso tu cortejo (θυρσοφορεῖς θιάσους), Dioniso?» (556-558)⁷⁴. Por otra parte, como director de las danzas Dioniso aparece coordinándolas: «espabilando a los que se retrasan, azuzándolos con alaridos» (148-149), y manteniendo exaltadas a las bacantes mediante sus exhortaciones (151 y ss.).

Ahora bien, Dioniso no es sólo director, sino también participante en las danzas. Así aparece descrito lanzándose a la carrera y a los bailes («surge corriendo y bailando⁷⁵ el baqueo», 147-148) y agitando su cabellera («lanza al aire su delicada melena», 150)⁷⁶. Igualmente, en el verso 63, Dioniso afirma dirigirse al Citerón para participar en las danzas de las bacantes tebanas («tomaré parte en los bailes»⁷⁷) y aún es más, en los versos 378-380, en el estásimo primero, el coro de mujeres lidias, al especificar las funciones características del dios, señala como propia de éste la de participar en las danzas del tíaso (378-379)⁷⁸.

Como líder y copartícipe en los bailes rituales, Dioniso ejecuta el mismo tipo de movimientos que las bacantes asiáticas. Tiresias lo describe en el primer episodio dando saltos entre las rocas de Delfos («recorriendo a saltos (πηδῶντα) con antorchas el llano que está entre dos picos», 306) y blandiendo su tirso («arrojando y agitando (βάλλοντα καὶ σεῖοντα) la rama báquica», 308)⁷⁹.

Por su parte, en la primera intervención del coro, el verbo empleado para definir su actividad es *thoázō* (verso 65, «moverse con rapidez o con ímpetu»). Esa idea de “precipitación” se repite de nuevo en el verso 135, donde los coros dionisiacos son

⁷⁴ R. Seaford, 1996, p. 194, ha puesto de relieve que *thursophoreín* «significa llevar un tirso, pero también implica liderazgo».

⁷⁵ αἰσσει δρόμοι καὶ χοροῖσιν.

⁷⁶ τυφερὸν <τε> πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων. Para otras alusiones al gesto de agitar la cabeza, véase los versos 185 (en boca de Cadmo y Tiresias) y 241 (en boca de Penteo).

⁷⁷ συμμετασχῆσω χορῶν.

⁷⁸ En el original la frase es: ὃς τὰδ' ἔχει, θιασεύειν τε χοροῖς. Las traducciones varían. Seguimos en este caso la interpretación de R. Seaford, 1996, p. 89. Cf. Dodds, 1960, p. 120.

⁷⁹ También blandiendo su tirso es invocado por las mujeres lidias en los versos 553-554.

calificados como «veloces» (δρομαίων)⁸⁰. Junto a la velocidad, los movimientos de las bacantes son definidos como «saltos» o «brincos» en dos ocasiones; la primera en el verso 167: «mueve su pie veloz en brincos (σκιρτήμασι) la bacante»⁸¹, y la segunda en el verso 446, en la descripción que el mensajero hace de la huida de prisión de las bacantes: «aquellas libres, a las praderas van trotando (σκιρτώσι)» (445-446)⁸². Finalmente, otra característica de la danza de las bacantes puede ser deducida de la calificación de las ménades como ειλισσομένας μαινάδας (versos 569-570), que distintos autores traducen como «las ménades que dan vueltas»⁸³, traducción que parece adecuada si se tiene en cuenta que el verbo de este participio (ειλισσομένας) está emparentado con el sustantivo *hélikos*, cuyo significado es «espiral»⁸⁴.

Finalmente, como señalábamos un poco más arriba y siguiendo la interpretación de Henrichs en este punto⁸⁵, consideramos que los versos 135-140 describen la acción del dios realizando las prácticas rituales del *sparagmós* y la *ōmofagía*⁸⁶ y cayendo al suelo a causa del cansancio⁸⁷.

⁸⁰ «Realizando todas las debidas consideraciones sobre las convenciones en las pinturas vasculares, aún podemos ver claramente que el paso básico en las danzas de las ménades, es ante todo, un caminar rápido», en B. Lawler, “The Maenads. A Contribution to the Study of the Dance in Ancient Greece”, *Memoirs of the American Academy in Rome*, 6, 1927, pp. 69-112, en concreto en p. 87.

⁸¹ Otra referencia al pie de las bacantes se encuentra en el verso 665.

⁸² También Dioniso es descrito dando saltos (*cf. supra*, verso 306).

⁸³ R. Seaford, 1996, p. 97 y J.I. González, 2003, p. 83.

⁸⁴ Chantraine, s.v. *hélikos*. B. Lawler, al amparo de ciertas representaciones vasculares y evidencias literarias, concluye: «la línea de dirección era unas veces recta, unas veces curva, otras definitivamente circular, de acuerdo con las exigencias del lugar y de las circunstancias» pero «a menudo el danzante actuaba independientemente dentro del grupo» (1927, pp. 103-104).

⁸⁵ A. Henrichs, 1984a, p. 78. Para una exposición detallada de las distintas posturas e interpretaciones de este pasaje, véase *ibid.* n. 33.

⁸⁶ En su edición de *Bacantes* (1960, xvi) E. Dodds formulaba la existencia de estas prácticas rituales a nivel histórico en la forma de una asunción: «El acto culminante de la danza de invierno dionisiaca era el despedazamiento y la comida de la carne del cuerpo de un animal *σπαραγμός* y *ὀμοφαγία*. Está referido en las regulaciones del culto dionisiaco de Mileto (276 a.C.) y atestiguado en Plutarco y otros autores». De nuevo A. Henrichs (especialmente en 1978, pp. 147-152 y también en 1982, p. 144, donde ofrece un resumen de los datos recogido en su anterior artículo) ha trabajado en la clarificación de la realidad histórica de tales afirmaciones. Este autor considera, en primer lugar, que a nivel histórico no hay datos que permitan afirmar que las ménades practicaron la *ōmofagía* («los cortes de las víctimas sacrificiales eran llevados en las manos, más que comidos por las ménades helenísticas», 1982, p. 144). En segundo lugar, Henrichs destaca que, en la pintura vascular, las ménades aparecen ejecutando el *sparagmós* pero no comiendo la carne de sus víctimas (1978, p. 151). En tercer y último lugar, este autor subraya que las referencias de las narraciones míticas al acto de la *ōmofagía* son de autores de época imperial, mientras que en autores más tempranos estas referencias son escasas, concluyendo que: «los autores más tardíos, que no sabían nada sobre el menadismo real, tendieron exagerar la crueldad de las ménades del mito» (A. Henrichs, 1978, p. 152, n. 99.). En este sentido véase también R. Seaford, 1996, p. 37. En contra, más recientemente, P. Bonnechere, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Atenas-Liège, 1994, p. 215, n. 158.

No se ha conseguido permiso
del propietario de los derechos
de autor para esta imagen

Dioniso realizando el *sparagmós*⁸⁸.

A la luz de los datos analizados hasta el momento podemos constatar, en primer lugar, que entre Dioniso y sus fieles hay una similitud ritual que concierne a las danzas y movimientos que ejecutan y, en segundo lugar, que esta danza ritual no es arbitraria sino organizada; Dioniso, al tiempo que participante, mantiene la cohesión en las danzas⁸⁹.

Los términos empleados para designar la acción de bailar en *Bacantes* son el verbo *choréuō* y el sustantivo con él emparentado (*chorós*), así como sus derivados y compuestos⁹⁰. El término *chorós* significa «danza»⁹¹ y, de acuerdo con Hesiquio, hace alusión a una danza circular⁹². Ahora bien, este término no sólo designa la acción de bailar sino también el espacio en que se realiza la danza y el grupo que la ejecuta: «nótese que el nombre *chorós* significa, al mismo tiempo, el terreno de la danza, la

Seguimos a Henrichs y Seaford. En lo que atañe a la representación del mito en *Bacantes*, se puede constatar la descripción de Dioniso ejecutando estas prácticas rituales.

⁸⁷ Sobre la problemática para aceptar esta interpretación del dios exhausto ejecutando estas prácticas rituales véase A. Henrichs, 1984a, p. 78, n. 34. El debate no ha terminado, véase al respecto la propuesta más reciente de R. Seaford, 1996, p. 164.

⁸⁸ Imagen extraída de F. Nathan y L.E.P. (eds.), *La cité des images: religion et société en Grèce antique*, París, 1984, p. 144. Igualmente en *LIMC III, s.v. Dionysos*, n° 151. 490-470 a.C.

⁸⁹ Cf. supra, versos 148-149 y 151.

⁹⁰ 63 (συμμετασχίσω χορῶν), 87 (Ἐλλάδος εἰς εὐρυχόρους ἀγνιάς), 114 (ἀντίκα γὰ πᾶσα χορεύσει), etc.

⁹¹ Liddell-Scott, s.v. *chorós*.

⁹² Χορός·κύκλος, στέφανος. Cita recogida en la entrada de *chorós* del Liddell-Scott (de donde derivan el significado de danza circular). En el mismo sentido, con respecto a la representación artística de las ménades, véase B. Lawler, 1927, p. 107. J.W. Fitton, en “Greek Dance”, *CQ*, 23, 1973, p. 258, considera que *chorós* «tiende a significar la danza en grupo como opuesta a la individual, la danza formalizada como opuesta a la improvisada».

actividad y el grupo que la ejecuta, lo que subraya la interdependencia de los bailarines con el lugar donde exhiben su comportamiento colectivo»⁹³.

En el caso de las bacantes, éstas realizan sus danzas en el monte (*óros*), tal como aparece expresado en varias ocasiones en la obra⁹⁴.

El término *óros* alude en griego a una elevación fuera de los espacios cultivados y habitados que servía para el pastoreo y el aprovisionamiento de distintos materiales, y que se utilizaba también como emplazamiento de santuarios para determinados dioses⁹⁵.

Ahora bien, en la perspectiva del pensamiento mítico griego, el *óros* se encuentra “fuera”, del lado de lo salvaje. Las montañas son un espacio para las inversiones, donde se dan las metamorfosis, donde se unen lo divino y lo humano, y donde las relaciones sociales se pueden invertir. En este espacio no cultivado y ajeno al orden del mundo civilizado tienen lugar las danzas de las mujeres lidias, que presentan, no obstante, una estructura y un orden determinado en relación con su divinidad⁹⁶.

Es importante señalar, asimismo, que la danza en la mayoría de los casos no solo es movimiento, sino todo un conjunto que incluye movimiento, música (ritmo, melodía y letra), vestuario y el propio contexto de realización⁹⁷. Por este motivo, en los siguientes apartados trataremos la cuestión de la indumentaria y la sonoridad características de la danza de las mujeres lidias.

3.1. 2. La indumentaria. Universo vegetal. Universo animal.

Los elementos más importantes en la indumentaria de las mujeres lidias tal como aparecen descritas en *Bacantes* son la hiedra (*kissós*), las serpientes (*drákōn*) y la piel de ciervo (*nebrís*). El primero de ellos, la hiedra, aparece descrito usado en forma de corona y también en relación con los tirsos. El iniciado es descrito por las mujeres lidias como «coronado de hiedra» (κισσῶ τε στεφανῶθεις, 81) y como «coronadas

⁹³ S. Lonsdale, 1993, p. 115. En este sentido véase también los valores recogidos para el término en Liddell-Scott, s.v. *chorós* y Chantraine, s.v. *chorós*.

⁹⁴ Véase, por ejemplo, 33 (ὄρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν), 51-52 (ὄργη σὺν ὄπλοις ἐξ ὄρους βάκχας ἄγειν ζητῆ), 76 (ἐν ὄρεσσι βακχεύων), etc.

⁹⁵ R. Buxton en “Imaginary Greek Mountains”, *JHS*, 112, 1992, pp. 1-15 (en concreto en la página 4), indica también como actividades propias de este espacio la caza, los viajes, la actividad bélica en algunos casos, etc. Una definición similar se encuentra en el artículo del mismo autor, “Montagnes mythiques, montagnes tragiques”, *Actes du Colloque de Strasbourg: Nature et paysage dans le pensée et l'environnement des civilisations antiques*. Estrasburgo, 11-12 de Junio de 1992, París, 1996, pp. 59-68, en concreto en las páginas 59-61.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 6 y ss., y R. Buxton, *El imaginario griego. Los contextos de la mitología* (1994). Trad. esp.: Madrid, 2000, en concreto en las páginas 88-101, a quien seguimos con respecto a la cuestión general del *óros*.

⁹⁷ M. Vesterinen, “Communicative Aspects of Ancient Greek Dance”, *Arctos*, 31, 1997, p. 179.

cofradías» (στεφανηφόρους θιάσους, 531-532) designan éstas a los tíasos dionisiacos. Respecto al tirso, al inicio de *Bacantes*, Dioniso se refiere a él como «venablo de hiedra» (κίσσινον βέλος, 25).

De los tres elementos dionisiacos con más prominencia en *Bacantes* la hiedra es el que mantiene una relación más estrecha con Dioniso. En las fuentes literarias, la hiedra se vincula con lo dionisiaco desde época muy temprana. Adjetivos como *Kissokómēs* «el de la melena de hiedra»⁹⁸ o *Kissophóros* «coronado de hiedra»⁹⁹ califican al dios en época post y pre eurípidea. De hecho, la hiedra aparece en el episodio del nacimiento de Dioniso para protegerlo de las llamas fulgentes de Zeus en las que se consumió su madre¹⁰⁰. Igualmente, en las imágenes de la pintura vascular, la corona de hiedra es casi siempre llevada por Dioniso y sus compañeros durante los siglos VI y V a. C.¹⁰¹. Se puede observar, por lo tanto, que en *Bacantes* Eurípides recoge un elemento bien establecido en la representación helena de lo dionisiaco con anterioridad a su obra. Por otra parte, si se atiende a las noticias de autores posteriores a este dramaturgo, se observa que, en el culto, la hiedra fue un elemento importante en la religión dionisiaca hasta fecha tardía: Pausanias¹⁰² da noticia de que en Acarnania Dioniso era honrado como el dios hiedra (Dioniso *Kissós*) y Plutarco¹⁰³ de que las mujeres poseídas por Dioniso se lanzaban sobre la hiedra para arrancarla y comérsela. En época helenística se decía que los iniciados se dejaban tatuar el signo de su hoja y que en época imperial lo presentaban tras su muerte como un ticket de admisión en los elíseos¹⁰⁴.

El porqué de la presencia de la hiedra en la indumentaria dionisiaca ha ocupado a distintos autores desde la Antigüedad. Desde Plutarco a María Daraki pasando por Walter Otto y Karl Kerényi se han intentado ofrecer distintas interpretaciones. Las

⁹⁸ Píndaro, *Olímpicas*, II, 31, *ibid.*, fr. 75, 10 (según la traducción de A. Ortega para Gredos de 1984. Fr. 63, 9-10, según la edición de C.M. Bowra, para la colección de textos clásicos de Oxford de 1954), Aristófanes, *Tesmoforias*, 988, etc.

⁹⁹ *Himno Homérico a Dioniso* XXVI, 1.

¹⁰⁰ Eurípides, *Fenicias*, 651 y ss.

¹⁰¹ T.H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford, 1997, p. 109. Entre las numerosas imágenes compiladas por este autor, véase la figura de Dioniso coronado de hiedra que ofrecemos en la página 181.

¹⁰² Pausanias, I, 31, 6.

¹⁰³ *Cuestiones romanas*, 112, 291a. R. Seaford, 1996, p. 243 ha relacionado este testimonio con el verso 1170 de *Bacantes* donde Ágave califica el cadáver de Penteo como *hélíka* («zarcillo»). R. Seaford considera que puede referirse a la hiedra. En nuestra opinión, derivar esta similitud no está exenta de peligro, si tenemos en cuenta que el testimonio de Plutarco es de época muy posterior a Eurípides.

¹⁰⁴ W. Otto, *Dioniso. Mito y culto* (1933). Trad. esp.: Madrid, 2006, p. 114 y A. Henrichs, 1982, p. 157.

explicaciones modernas tienen como punto de partida las noticias y observaciones recogidas por Plutarco. Según los datos ofrecidos por este autor, la frescura de la hiedra aplacaba el ardor del vino¹⁰⁵ y junto con las serpientes, estaba vinculada con Dioniso por ser «señor de una fuerza fría y glacial»¹⁰⁶. El autor de Queronea testimonia que la hiedra estaba excluida del culto de los Olímpicos y de ciertos templos pero presente «en las Agrionia y las Nictelia, cuyos ritos se realizaban en su mayoría en la oscuridad»¹⁰⁷. Asimismo, junto al efecto calmante del vino, Plutarco considera que la hiedra llevaba «a una especie de contento y borrachera sin vino a quienes son proclives a la exaltación»¹⁰⁸.

Como señalábamos un poco más arriba, estas consideraciones son la base que fundamenta las interpretaciones modernas sobre la hiedra. Otto¹⁰⁹, Kerényi¹¹⁰ y Daraki¹¹¹ recogen la relación de este elemento con la vid y dan continuidad al carácter ambiguo asociado con esta planta por Plutarco considerando que su esterilidad¹¹² y su crecimiento en zonas oscuras y húmedas¹¹³ «hacen pensar en la noche y la muerte»¹¹⁴. Ahora bien, la interpretación de este elemento por cada uno de estos autores está delimitada e influenciada por la visión global que cada uno de ellos tiene sobre Dioniso: Otto interpreta la hiedra como una manifestación más de Dioniso entendido como señor del elemento húmedo¹¹⁵, Kerényi lo hace como un símbolo más de la vida indestructible¹¹⁶ y Daraki lo entiende como una manifestación de la esfera infernal de Dioniso, de su dominio sobre el mundo subterráneo¹¹⁷. Quizá la idea común que se puede extraer de todas ellas es la noción de “fecundidad”: el “elemento húmedo” de Otto, el “signo de la vida indestructible” de Kerényi y el dominio del espacio

¹⁰⁵ *Charlas de sobremesa* III, 647a.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 653a

¹⁰⁷ *Cuestiones romanas*, 112.

¹⁰⁸ *Charlas de sobremesa* III, 647a.

¹⁰⁹ 2006, pp. 113-118.

¹¹⁰ *Dionisos. Raíz de la vida indestructible* (1976). Trad. esp.: Barcelona, 1998, p. 58: «Así es la *zoé* que, reducida a sí misma, no cesa, sin embargo, de reproducirse. Está presente en la hiedra, no como significado, sino como realidad».

¹¹¹ M. Daraki, 2005, pp. 31-34.

¹¹² *Ibid.*, sobre la idea de la esterilidad de la hiedra Daraki la interpreta como una planta de muerte.

¹¹³ W. Otto, 2006, 115.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ 2006, pp. 117 y ss.

¹¹⁶ 1998, pp. 57 y 58.

¹¹⁷ M. Daraki, 2005, pp. 34-37.

subterráneo de Daraki, todos ellos remiten a la capacidad procreadora y generatriz de Dioniso¹¹⁸ aunque lo hagan desde distintos ángulos.



Dioniso coronado de hiedra. Lleva en su mano izquierda el tirso¹¹⁹.

Otro elemento asociado con la hiedra en *Bacantes* es el tirso. Como señalábamos más arriba, Dioniso se refiere a él al inicio de la obra como «venablo de hiedra» (κίσσινον βέλος, 25) y el propio dios es descrito en varias ocasiones portando o agitando su tirso¹²⁰. En la pintura vascular el tirso aparece como un atributo de Dioniso y sus compañeros desde finales del siglo VI a. C. y se mantiene a lo largo del siglo V¹²¹ mientras que en la literatura no aparece antes de la segunda mitad del siglo V¹²². Los términos empleados en *Bacantes* para designar este elemento dionisiaco son *nárthēks* («férula», 147), *bakkheíon kládon* («rama báquica», 308) y *thúrson* («tirso», 554 y 557). En la pintura vascular la forma que adopta el tirso es la de una férula o *nárthēks* al que se le han añadido hojas de hiedra en la parte superior. Tal como señala Carpenter¹²³, esta representación está en consonancia con los términos *nárthēks* y *thúrson* de *Bacantes* mientras que el término *bakkheíon kládon* del verso 308 puede hacer referencia a una variante del tirso que aparece en la pintura vascular que consiste en una rama con hojas.

¹¹⁸ A esta lectura se han de añadir las de E. Dodds, 1960, p. 77 y J. Roux, 1972, p. 273 quienes consideran la hiedra y también la «enredadera», (*mílaks*, 108) y la «encina» (*drús*, 110), símbolos de la victoria de la vegetación sobre la muerte invernal.

¹¹⁹ Imagen extraída de T.H. Carpenter, 1997, lámina 10A. Museo británico, ca. 500-440 a.C.

¹²⁰ Cf. *supra*, versos 145-147, 308, 554 y 556-558.

¹²¹ Para una cronología de la aparición del tirso en los vasos de figuras rojas y negras respectivamente véase T.H. Carpenter, 1997, p. 110.

¹²² Véase al respecto A. Henrichs, 1987, p. 121, n. 71.

¹²³ 1997, p. 110 y n. 34.

Si Dioniso y su grupo de mujeres lidias aparecen en *Bacantes* relacionados con el mundo vegetal a través de su importante conexión con la hiedra y de su vinculación con otros elementos vegetales como la enredadera (*mílaks*, 108), la encina (*drús*, 109) y el abeto (*elátē*, 110), su asociación con la esfera de la naturaleza salvaje está marcada en *Bacantes* por la presencia de las serpientes (*drákōn*, 101 y 768) y de la piel de ciervo (*nebrís*) como elementos característicos del culto.

En la párodo de la obra, las mujeres lidias relatan el porqué de la presencia de serpientes en los cultos dionisiacos. Según explican éstas (101-104), al nacer Dioniso, Zeus...

lo coronó de culebras (στεφάνωσέν τε δρακόντων στεφάνοις)
y las ménades por eso,
las protectoras de fieras,
ponen tal presa en su pelo¹²⁴.

Las serpientes figuran con frecuencia en las escenas dionisiacas de la pintura vascular. En ellas, desde la segunda mitad del siglo VI hasta la primera mitad del siglo V a.C., las compañeras de Dioniso aparecen vistiendo o llevando serpientes¹²⁵. Ahora bien, en la pintura vascular Dioniso no lleva serpientes en el pelo y una imagen como la presente en la copa de Brugos (siguiente imagen), donde una bacante aparece con una serpiente por corona, es relativamente rara¹²⁶ (este atuendo es más común asociado con las Erinias). De hecho, a partir de mediados del siglo quinto, las serpientes son inusuales en las escenas dionisiacas y se convierten en atributos comunes de las Erinias¹²⁷. En *Bacantes*, por lo tanto, aparece enfatizado ese “tocado” dionisiaco no tan habitual en la iconografía de los vasos. Con respecto al culto, estudios recientes han puesto de manifiesto que ni las imágenes de los vasos ni los datos de *Bacantes* han de servir para derivar realidades históricas sobre la presencia de serpientes en el culto dionisiaco y que se ha de respetar el carácter exclusivamente mítico de este elemento¹²⁸.

¹²⁴ Para C. Segal en *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton, 1982, p. 47, esta corona de serpientes representa «no sólo la conjunción de la divinidad y la bestialidad, de lo Olímpico y lo ctónico, sino que refuerza la vinculación del nacimiento mortal y la vida inmortal».

¹²⁵ T.H. Carpenter, 1997, p. 110.

¹²⁶ *Ibid.*, p.111.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ T.H. Carpenter (1997, p. 110) hace las siguientes consideraciones: «1) Es altamente improbable que nadie en la audiencia hubiese llevado o hubiese visto a nadie llevando serpientes cuando rendían culto a Dioniso. 2) Durante la primera mitad del siglo V y la última del sexto, las compañeras femeninas de Dioniso a menudo llevan o visten serpientes. 3) Las mujeres con serpientes en estos vasos no implican

No se ha conseguido permiso del propietario
de los derechos de autor para esta imagen

Ménade. Porta el tirso en su mano derecha,
serpientes en el pelo y una piel de leopardo¹²⁹.

Al igual que ocurría en el caso de la hiedra, las interpretaciones y explicaciones relativas a la presencia de serpientes en la indumentaria dionisiaca se ajustan a la visión global que tiene cada intérprete de Dioniso. En la interpretación de Daraki, las serpientes son de nuevo un emblema de la “fecundidad dionisiaca” propiciada mediante el dominio sobre las potencias del mundo subterráneo¹³⁰. En Kerényi, acorde con su exégesis de Dioniso como *raíz de la vida indestructible*¹³¹, la serpiente «es la forma más desnuda de *zoē*, reducida absolutamente a sí misma»¹³². Como se puede observar, la

que los seguidores de Dioniso en Atenas o en cualquier otra parte hayan llevado o vestido alguna vez serpientes fuera del mito». La presencia de las serpientes en el culto dionisiaco ha sido tratada previamente por E. Dodds, 2003, pp. 256-257 y J. Bremmer, “Greek Maenadism Reconsidered”, *ZPE*, 55, 1984, pp. 268-269.

¹²⁹ *LIMC VIII, s.v. Mainades*, nº 7. Museo de Munich, 490-480 a.C.

¹³⁰ M. Daraki, 2005, pp. 68-69: «La figura de la serpiente, encarna el tema indudablemente dionisiaco, del doble aspecto del espacio subterráneo, a la vez morada de los muertos y fuente de alimentos. Habitantes de las profundidades, *ópheis* y *drákontes* son, precisamente por eso, garantes de la fertilidad. [...] la serpiente asocia una naturaleza ctónica a los poderes nutricios. [...] el sistema de referencia de la serpiente está centrado en la fecundidad».

¹³¹ Es parte del título de la obra de este autor.

¹³² 1998, p. 89. Dejamos de lado intencionalmente las interpretaciones que relacionan la figura de la serpiente con la “diosa primigenia” que habría dominado la religión griega en el Egeo antes de la llamada invasión de los pueblos dorios (esta es la lectura, por ejemplo, de J. Campbell en *Las máscaras de Dios. Mitología occidental* (1964). Trad. esp.: Madrid, 1992, pp. 34-45), perspectiva muy defendida hasta mediados de siglo pero que impugnan reiteradamente los estudios más recientes: «El pensamiento lógico más riguroso nos ha enseñado que la Edad dorada de la Gran Diosa es puramente ficticia» (A. Iriarte, *De amazonas a ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la antigua Grecia*, Madrid, 2002a, p.30. Sobre esta cuestión, pp. 19-31).

idea de fecundidad (que veíamos en relación con la hiedra) se repite de nuevo en relación con las serpientes.

Desde otra perspectiva de estudio (en este caso el de la representación del individuo trágico) Ruth Padel¹³³ ha estudiado el valor de la serpiente en el imaginario colectivo de los antiguos griegos. La noción que subyace a los datos ofrecidos por esta autora es el carácter ambiguo del que estaban investidos estos animales en la Antigüedad. Al tiempo que la serpiente representaba un ser temible (con sus dientes y su sangre envenenada) y una amenaza y un peligro para la mente y el alma¹³⁴, era un animal considerado protector y sanador (la encarnación y el signo de Asclepio era un serpiente)¹³⁵. Tal como ha subrayado Padel: «el doble significado de *phármakon*, de droga que cura y de veneno, resume la ambigüedad del poder de la serpiente griega»¹³⁶. Este carácter protector de las serpientes está expresado en el mito: Atenea puso una cadena dorada que contenía veneno mortal de serpiente sobre el bebé Erictonio y le envió serpientes vivas para protegerlo¹³⁷ (práctica que en el *Ion* sirve para explicar la costumbre «de criar a los niños adornados con áureos reptiles»¹³⁸). Seaford propone que las serpientes descritas en *Bacantes* (101-104) cumplen también la función de proteger al bebé Dioniso. Aunque el texto no permite aclarar este punto, la observación es relevante desde el momento en que posibilita rescatar el “lado benéfico” de las serpientes en relación con Dioniso y sus fieles lidias. De hecho en la pintura vascular Dioniso y sus mujeres usan las serpientes para defenderse, el primero contra los gigantes y las segundas, contra los sátiros¹³⁹.

Junto a este aspecto benéfico de las serpientes, otro factor a tener en cuenta en la interpretación de *Bacantes* es que, en la Grecia antigua, estos animales tenían una estrecha relación con el ámbito de la muerte¹⁴⁰. En este sentido, Jan Bremmer ha subrayado que sólo las serpientes pueden ser consideradas un *soul animal* entre los

¹³³ *In and Out of the Mind*, Princeton, 1992, pp. 123 y 145 y ss.

¹³⁴ Las nociones que expresamos son un resumen de las ideas de R. Padel (*ibid.*). Los datos manejados por esta autora para proponer este valor son extraídos de la tragedia (p. 143).

¹³⁵ *Ibid.*, p. 143.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Eurípides, *Ion*, 999-1007 y 1015.

¹³⁸ *Ibid.*, 21-25.

¹³⁹ Referencias iconográficas en R. Seaford, 1996, p. 160. En el caso de las mujeres tebanas, tras el ataque de las poblaciones de Hisias y Eritrias (667-668), las serpientes lamen la sangre de las mejillas de las tebanas en un gesto casi reconfortante (algo así como si fuesen sus mascotas).

¹⁴⁰ X. Ríu, 1999, p. 105, considera que la presencia de serpientes en *Bacantes* es sintomática del poder nutricional de Dioniso ctónico. Al respecto, véase *infra*, p. 289.

antiguos griegos y ha enfatizado la relación de este animal con las tumbas y, en concreto, con las tumbas de los héroes¹⁴¹.

Así pues, junto a las interpretaciones “esencialistas” de estos animales ofrecidas por el estudio de la religión dionisiaca, el valor más ajustado de su aparición en *Bacantes* puede ser su carácter protector. Con todo, este hecho no implica que en la audiencia ateniense no estuviese activo el ambiguo valor de estos seres, protectores y sanadores pero esencialmente ctónicos y asociados a seres demoníacos como la Gorgona o las Erinias¹⁴². Además, tal como veremos en otros apartados, su relación con el mundo de los muertos permite interpretarlas como un símbolo del dominio dionisiaco sobre el más allá¹⁴³.

En relación con las serpientes y con el mundo de la naturaleza salvaje se encuentra la piel de ciervo o *nebrís*, el tercer elemento dionisiaco por antonomasia en *Bacantes*. Al inicio de la obra, Dioniso afirma que ha levantado a la ciudad de Tebas con el grito de las mujeres, «atándole a la piel una piel de ciervo» (νεβρίδ' ἐξάψας χροῶς, 24). Igualmente, cuando las mujeres lidias invocan a la ciudad de Tebas para que rinda culto a Dioniso, éstas la exhortan a que lo haga «vestida con las pieles de ciervos moteadas» (στικτῶν τ' ἐνδυτὰ νεβρίδων, 111). Por su parte, Dioniso aparece descrito en la párodo como «el que lleva túnica de piel de ciervo sagrada» (νεβρίδος ἔχων ἱερὸν ἐνδυτόν, 136-137). Ahora bien, la importancia que reviste la piel de ciervo en *Bacantes* en relación con el culto dionisiaco no se corresponde con los datos ofrecidos por la pintura vascular y parece, mas bien, que se trata de una elección propia de Eurípides. Tal como ha señalado Carpenter¹⁴⁴, en los vasos áticos de mediados del siglo VI a mediados del siglo V a. C., en las escenas dionisiacas, las mujeres a veces llevan la nébride. No obstante, entre las pieles, en la primera mitad del siglo quinto, la más habitual es la piel de leopardo y también es común en todos los periodos que las mujeres dionisiacas no lleven pieles sobre sus peplos o chitones. Además, la nébride es

¹⁴¹ *The Early Greek Concept of the Soul*, Nueva Jersey, 1983, p. 80. Sobre esta cuestión, véase *infra*, capítulo 4, p. 289.

¹⁴² Sobre la asociación de las serpientes con estas figuras véase *infra*, p. 199 y capítulo 4, pp. 234-236 y p. 237, n. 99.

¹⁴³ Al respecto, véase *infra*, capítulo 4, p. 289.

¹⁴⁴ 1997, p. 109.

común en otras figuras como Ártemis, Hermes y las Gorgonas¹⁴⁵. Por lo tanto, en *Bacantes*, Eurípides ha otorgado relevancia a este tipo de indumentaria en detrimento de formas más comunes en la pintura vascular.

Como en los casos anteriores, no hay ningún texto que explique el significado de la piel de ciervo en el culto dionisiaco¹⁴⁶. Su interpretación ha ocupado a los investigadores, en mayor o menor medida, desde el segundo cuarto del siglo XX, quienes se han aproximado a la cuestión desde distintas posturas. La propuesta de Dodds rescata la importancia “simbólica” que implica vestir la piel de un animal y considera que este elemento «comunicaba al que lo llevaba la virtud dionisiaca del ciervo»¹⁴⁷. Jeanmaire ofrece una interpretación “ritualística” de este elemento y considera que se trata de la piel del animal ofrecido en sacrificio¹⁴⁸. Por su parte, Maxwell¹⁴⁹, recuperando ciertos datos de la Antigüedad¹⁵⁰ y añadiendo otros ofrecidos por autores modernos sobre el comportamiento de los ciervos, concluye que la presencia de la piel de éstos últimos en los rituales dionisiacos se debía a que se creía que eran una protección mágica contra las serpientes.

En nuestra opinión, la relevancia otorgada por Eurípides a la piel de ciervo en *Bacantes* tiene que ver con cierta asimilación de las mujeres lidias (en tanto que fieles de Dioniso) con dicho animal¹⁵¹. Frontisi-Ducroux ha subrayado que vestir una piel de animal indica un estatus inferior, marginal, permanente o temporal, que aleja a quien lo

¹⁴⁵ *Ibid.*, y T.H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art*, Nueva York, 1986, p. 84, donde interpreta este tipo de piel simplemente como una forma de vestido rústico.

¹⁴⁶ Así lo afirma H. Jeanmaire, 1951, p. 95.

¹⁴⁷ 1960, p. 81. Con todo, la argumentación es en este caso circular ya que para explicar el significado de la piel de ciervo se recurre a una supuesta “virtud dionisiaca de la piel de ciervo”.

¹⁴⁸ Esta hipótesis se mantiene inconclusa desde el momento en que no hay certeza sobre si esta piel formaba parte o no de las prácticas históricas. J. Roux, 1972, p. 25 es proclive a pensar que no. El testimonio de Demóstenes, *Sobre la corona*, 259 (donde se da noticia del uso de la piel de ciervo en los misterios de los iniciados al culto de Dioniso Sabacio), apoyaría la hipótesis contraria. No obstante este dato tampoco es concluyente desde el momento en que la identificación de Dioniso con Sabacio es problemática (véase al respecto T.H. Carpenter, 1997, pp. 76-77, en concreto p. 77, y nn. 45-46 para bibliografía).

¹⁴⁹ “Dionysus and the Fawnskin”, *CQ*, 21, 2, 1971, pp. 437-439.

¹⁵⁰ Tal como recoge Maxwell (1971, p. 438), Plutarco en *Sobre el ingenio de los animales*, 24, 276d, afirma que los ciervos son llamados *eláphoi* no por su velocidad sino por su poder de atraer a las serpientes y Opiano, *Cinegética*, II, 233-250, describe que los ciervos se acercan a los escondrijos de las serpientes y las hacen salir con los soplos de sus narices para después comérselas. Este mismo autor considera que los ciervos y las serpientes mantienen un común y recíproco odio. En este sentido cabe resaltar que en la simbología de los autores cristianos esta idea se mantiene, donde el ciervo aparece como cazador de serpientes, también espirituales (véase al respecto, D.P. Miquel, *Dictionnaire symbolique des animaux*, París, 1992, pp. 71-74).

¹⁵¹ Así lo interpreta R. Seaford, 1996, p. 24 quien ofrece un testimonio de un vaso corintio en el que una mujer es denominada *nebrís* y quien considera que «el poder de las ricas y variopintas ropas de piel de ciervo» de la *Helena* de Eurípides (1358-1359) consistiría, precisamente, en hacer que las ménades se convirtan en ciervos.

lleva de la norma civilizada y urbana que denota la ropa tejida. Además, esta helenista señala que quien viste la piel de un determinado animal está en relación con sus características¹⁵². De las distintas características que se pueden atribuir al ciervo¹⁵³, consideramos que en *Bacantes*, la asimilación de las mujeres lidias con éste descansa sobre la noción del placer y la exaltación del animal en libertad. La única comparación de las mujeres lidias con el ciervo aparece en el tercer estásimo. En éste, una vez que Penteo ha accedido a disfrazarse de mujer para acudir al Citerón a expiar a las bacantes, (es decir, una vez que está decidida la muerte del enemigo de las bacantes), las mujeres lidias describen su experiencia báquica en los siguientes términos (862-870):

En las danzas nocturnas, pues,
pondré mi blanco pie,
celebrando a Baco (ἀναβακχεύουσα), mi garganta
al cielo lleno de rocío exponiendo
como una corza (ὡς νεβρὸς) que retoza
en los verdes placeres de los prados,
cuando ha escapado a la terrible emboscada
fuera del alcance
de las redes bien tejidas¹⁵⁴.

Así pues, con los datos analizados hasta el momento podemos llegar a las siguientes conclusiones: 1) Tal como sucedía en el caso de la danza¹⁵⁵, entre Dioniso y sus fieles lidias existe una similitud ritual referida, en este caso, a los distintos elementos de su indumentaria. 2) De éstos, Eurípides enfatiza unos (la corona de serpientes y la piel de ciervo) en detrimento de otros más comunes en las imágenes de la cerámica o de los vasos. Su significación debe ser derivada de la tradición mítica e interpretada en el contexto literario de *Bacantes*. 3) La indumentaria de Dioniso y las mujeres lidias posee elementos que los vinculan con ese espacio de lo salvaje u *óros* en que se realizan las danzas rituales.

¹⁵² F. Frontisi-Ducroux, “Acteón, ses chiens et leur maître” en B. Cassim, J.-L. Labarrière, y G. Romeyer (eds.), *L’animal dans l’Antiquité*, París, 1997, pp. 435-454 y F. Frontisi-Ducroux, *L’homme-cerf et la femme-araignée*, París, 2003, p. 108.

¹⁵³ P. Maxwell, 1971, p. 437, subraya entre sus características su carácter tímido y su velocidad. Por su parte, A. Seisdedos en “Significación y desarrollo de las metáforas de animales en Eurípides”, *Helmántica*, 1985, 36, p. 293, considera que la cierva simbolizaría el movimiento de las bacantes, observación que consideramos se ajusta a los datos de la tragedia (sobre el movimiento de las bacantes lidias, véase *supra*, pp. 175-176).

¹⁵⁴ Traducción de A. Tovar, 1960, pp. 66-67. No obstante, la interpretación de *anabakkheúousa* es propia. Al respecto véase *infra*, pp. 203-204.

¹⁵⁵ Cf. *supra*, p. 177.

Así pues, y siguiendo la definición de *chorós* anteriormente expuesta¹⁵⁶, nos queda analizar cuáles son los elementos sonoros característicos de este tipo de danzas.

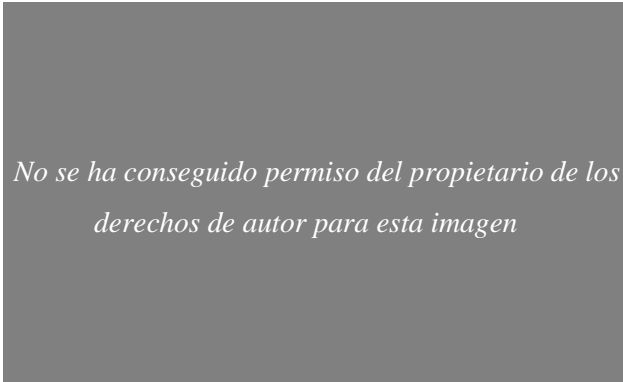
3.1. 3. La sonoridad.

Ya hemos señalado cómo¹⁵⁷ el término *chorós* alude en griego al movimiento, al grupo que lo ejecuta, al contexto en que tiene lugar dicho movimiento, a la indumentaria con que se realiza y a la música, la cual englobaría tanto la melodía y el ritmo como la letra¹⁵⁸.

Los dos instrumentos característicos de las danzas dionisiacas en *Bacantes* son la flauta (*aulós*) y el pandero (*túmpana*).

El primero de ellos es descrito por las mujeres lidias en la párodo de la tragedia como la «sagrada flauta de dulce sonido» (λωτὸς εὐκέλαδος ἱερὸς, 160-161) y asociado con la creación de los *túmpana* (127-128). Asimismo, este grupo de bacantes asiáticas lo califica como un atributo propio de Dioniso, de quien dicen que es característico «reír al compás de la flauta» (μετὰ τ' αὐλοῦ γελᾶσαι, 380).

El término *aulós* significa básicamente «tubo» o «conducto». Era un caramillo con agujeros para los dedos y una pieza roja para la boca. El músico casi siempre tocaba dos de ellos al mismo tiempo, con uno de ellos en cada mano¹⁵⁹.



No se ha conseguido permiso del propietario de los derechos de autor para esta imagen

Compañera de Dioniso tocando el *aulós*¹⁶⁰.

El instrumento tenía un tono penetrante y Aristófanes representa su sonido como *müümü, müümü*, vinculado con el zumbido de las avispas¹⁶¹.

¹⁵⁶ Véase *supra*, pp. 177-178.

¹⁵⁷ Véase *supra*, *ibid.*

¹⁵⁸ M. Vesterinen, 1997, p. 179.

¹⁵⁹ M. West, *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992, p. 81.

¹⁶⁰ Imagen extraída de T.H. Carpenter, 1997, lámina 20B (ca. 490 a.C.).

Se reconocía que el *aulós* era tanto social como estéticamente inferior al principal representante de los instrumentos de cuerdas, la *kíthara*¹⁶². Esta última se usaba sobre todo en los cultos que estaban bajo el patronazgo de Apolo, mientras que el *aulós* se usaba en las danzas pírricas y en los cultos dionisiacos¹⁶³. De hecho la pírrica y el *aulós* estaban conectadas en el mito con Atenea, quien según una tradición mítica habría inventado la flauta para imitar la voz aguda de las gorgonas¹⁶⁴.

La presencia de este instrumento tanto en el ámbito guerrero como en el de los cultos estáticos, está en conexión con la principal característica del mismo: su capacidad para expresar y producir distintas emociones. Se consideraba que el *aulós* podía tanto aumentar el ardor guerrero como conducir al oyente a la locura¹⁶⁵. Aristóteles llama al *aulós* orgiástico y es comúnmente mencionado en relación con el culto báquico y el coribántico y otros cultos estáticos de este tipo¹⁶⁶.

Con respecto a los *túmpana*, ya en el prólogo de *Bacantes* Dioniso exhorta a las mujeres lidias a levantar los panderos (αἴρεσθε τὰπιχώρι' ἐν Φρυγῶν πόλει τύμπανα, 58-59) y a golpearlos (τάδε κτυπεῖτε, 61) cerca del palacio de Penteo. Este mismo elemento, junto con la flauta, vuelve a aparecer en los versos 124 y ss., y 156-161, como los instrumentos que marcan y acompañan el baile de las bacantes¹⁶⁷. West¹⁶⁸ ha subrayado que la función principal de este instrumento es provocar un ruido excitante y que su uso estaba restringido a los cultos estáticos como el de la Gran Diosa Madre,

¹⁶¹ Aristófanes, *Caballeros*, 10.

¹⁶² J. Haldane, "Musical Instruments in Greek Worship", *G&R*, 13, 1966, pp. 98.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 103. Para la oposición flauta/lira, véase recientemente A. Iriarte, "Chanter, enchanter en Grèce ancienne. À propos de Sappho femme poète et dixième Muse", *Clio*, 25, 2007, pp. 1-13 (edición electrónica): «la grave lira apolínea, soporte de la memoria colectiva que precede el advenimiento de la *historía* propiamente dicha y soporte, en pleno clasicismo, de la sabia palabra poética que ayuda a reconstruir la memoria positiva en lugar de provocar la exaltación, ajena a la palabra, que es propia de la flauta» (p. 3). La perspectiva clásica se encuentra en T. Reinach, *La musique grecque*, París, 1926, p. 121: «A la lira, instrumento de Apolo, órgano del *éthos*, se opone el *aulós*, más apropiado para el culto dionisiaco, órgano del *páthos*» (citado por A. Iriarte, 2007, p. 11, n. 16).

¹⁶⁴ Píndaro, *Píticas*, XII. Para la relación de Atenea con el *aulós* véase A. Serguidou, "Athena *Salpinx* and the Ethics of Music" en S. Deacy y A. Villing (eds.), *Athena in the Classical World*, Leiden-Boston-Köln-Brill, 2001, pp. 57-74.

¹⁶⁵ M. West, 1992, p. 105

¹⁶⁶ *Ibid.* No obstante, las características de este instrumento no se agotan en estos dos rasgos sino que el *aulós* aparece como el instrumento que puede proveer o generar cualquier emoción: tranquilizar el alma si es tocado correctamente, procurar aflicción, exaltar al devoto, etc. (*Ibid.*, p. 106). Para la polivalencia del *aulós*, véase Z. Papadopoulou y V. Pirenne-Delforge, "Inventer et réinventer l'*aulos*: autour de la XIIe Pythique de Pindare", en B. Pierre y C. Vendries (eds.), *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Rennes, 2001, pp. 37-57 (citado por A. Iriarte, 2007, p. 3, n. 14).

¹⁶⁷ βυρσότονον κύκλωμα τόδε (124) y βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων (156). La intención de Penteo de hacer silenciar los panderos (ἡ χεῖρα δούπου τοῦδε καὶ βύρσης κτύπου πάσσας, 513-514) también alude al uso de éstos por parte de las mujeres lidias.

¹⁶⁸ 1992, p. 122.

Dioniso y Sabacio. Por su parte, Carpenter ha señalado que en Eurípides los *túmpana* aparecen también asociados con las divinidades de Dioniso y Meter¹⁶⁹ y que en *Cíclope* y *Heracles*, la ausencia de este instrumento es utilizada para indicar la ausencia del propio Dioniso¹⁷⁰. En la pintura vascular, el tímpano aparece por primera vez en los vasos áticos alrededor de la mitad del siglo V a.C. y se hace más habitual a lo largo de la segunda mitad, manteniéndose asociado con Dioniso y sus compañeros hasta el siglo IV a.C¹⁷¹.



Bacante percutiendo un *túmpanon* con la corona de hiedra y la piel de ciervo¹⁷².

Ahora bien, en *Bacantes* sólo las mujeres lidias aparecen percutiendo este instrumento y, a diferencia del *aulós*, no hay ninguna referencia explícita al uso de éstos por parte de Dioniso. Las tebanas, por su parte, tal como veremos, no aparecen asociadas ni con los panderos ni con las flautas.

¹⁶⁹ T.H. Carpenter, 1997, p. 112, n. 44. Carpenter emplea “Meter” para referirse a «las diversas manifestaciones griegas de la diosa Madre frigia: la Madre de los dioses, la Montaña Madre, la Gran Madre, Cíbele y Rea. En Eurípides *Helena* se trata de Demeter». Al respecto, véase *ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid* y n. 45. La importancia y exclusividad de este elemento en relación con los cultos dionisiacos queda de manifiesto cuando, en *Heracles*, el proceso de enloquecimiento de este héroe por obra de *Lússa*, es descrito como una suerte de danza ingrata a Dioniso por no ejecutarse con panderos: «comienzan las danzas corales sin timbales (ἄτερ τυπάνων), no gratas al tirso de Dioniso» (889-890). Conviene aclarar en este punto que el término *lússa* puede ser escrito tanto en mayúscula como en minúscula, dependiendo de si se hace referencia a su personificación o no. En el presente trabajo intentaremos atender a esta diferencia aunque optaremos por la forma en minúscula en los casos que sean ambiguos.

¹⁷¹ B. Lawler (1927, p. 107) ha subrayado que en las representaciones vasculares «la flauta es tocada tanto por hombres como por mujeres mientras que el tímpano sólo por mujeres (normalmente bailan al tiempo que tocan)». Este hecho parece estar en consonancia con el dato ofrecido por M. West (1992, p. 42) según el cual a los hombres relacionados con los *túmpana* se les consideraba afeminados.

¹⁷² Imagen extraída de G. Prudhommeau, *La danse grecque antique*, París, 1965, figura 725. Museo de Nápoles, finales del siglo V a. C.

Otro elemento muy importante asociado con la sonoridad de las danzas dionisiacas es la voz y con ella el canto puesto que «la mayor parte de la música griega consistía en canto, solo o coral»¹⁷³.

La primera alusión a esta cuestión se encuentra en los versos 71-72, donde el coro afirma: «lo usado desde siempre a Dioniso iré cantando (ὕμνήσω)». La segunda referencia se halla en el verso 155, donde se emplea el verbo *mélpō* para exhortar a las mujeres lidias a que celebren a Dioniso (μέλπετε τὸν Διόνυσον), verbo que es traducido por algunos autores como «celebrar con cantos»¹⁷⁴. El elemento del canto vuelve a aparecer en la obra por tercera y última vez en el verso 1057, en este caso referido a las mujeres tebanas¹⁷⁵. Ahora bien, en esta ocasión el verbo empleado es *klázō*, que significa por lo general «hacer un ruido inarticulado»¹⁷⁶ y sobre cuyas implicaciones volveremos más adelante¹⁷⁷.

Por otro lado, el pandero y la flauta no sólo acompañan los movimientos corporales de las bacantes lidias y sus cantos, sino un tipo de elemento sonoro muy específico de estas danzas, los gritos. Los gritos que profieren las bacantes lidias, son los gritos del *evoé*, o grito típico en honor a Dioniso¹⁷⁸. En la párodo de la obra las mujeres lidias aparecen «gritando evoés al Baquío» (Βάκχιον εὐαζομένα, 67-68) y, también en la párodo, este tipo de gritos aparece asociado con los dos instrumentos musicales dionisiacos que hemos venido describiendo (124-129)¹⁷⁹. Por su parte, Dioniso es calificado como dios del *evoé* en dos ocasiones (τὸν εὖιον θεὸν, 157 y εὖίου θεοῦ, 1167). Ahora bien, este tipo de gritos no aparece vinculado con el coro de mujeres tebanas, de suerte que se establece de nuevo una distinción (sobre la que volveremos) entre éstas y las bacantes lidias.

¹⁷³ West, 1992, p. 45.

¹⁷⁴ R. Seadford, 1996, p. 77. Para una traducción sin referencia al elemento del canto, J.I. González, 2003, p. 57.

¹⁷⁵ «[...] se gritaban las unas a las otras un canto báquico» (βακχεῖον ἀντέκλαζον ἀλλήλαις μέλος, 1057).

¹⁷⁶ J.I. González, 2003, p. 249.

¹⁷⁷ Con respecto al canto T.H.Carpenter (1997, p. 82 y láminas 33A, 33B y 34A) considera que la lectura de algunas imágenes de la pintura vascular que tradicionalmente se han interpretado como testimonios de la conciencia de los pintores del comportamiento estático en el culto dionisiaco es errónea y estima que se han de leer como una convención pictórica para expresar canto.

¹⁷⁸ J.I. González, 2003, p. 157.

¹⁷⁹ En la párodo, el grupo de bacantes asiáticas afirma que el sonido de las flautas y de los tímpanos marca los «evoes de las bacantes» (εὐάσμασι βακχῶν, 129).

Finalmente, cabe destacar que la idea del clamor producido por los sonidos de las flautas y los tímpanos acompañados por los gritos rituales del *evoé*, se intensifica cuando Dioniso impele a las bacantes a que lo honren «con gritos (βοαῖς) y aclamaciones (ἐνοπαῖσι) de frigio son» (159). Este clamor, este estruendo, es parte integrante de la naturaleza de Dioniso, uno de cuyos epítetos más usuales es *Brómios*¹⁸⁰ (de *brémō*, «resonar», «retumbar»¹⁸¹).

Así pues, podemos concluir que entre Dioniso y sus fieles, se observa de nuevo, en relación con su sonoridad, la misma semejanza ritual que se ha constatado ya respecto a la indumentaria y gestualidad de sus danzas. Asimismo, podemos afirmar que las danzas de las mujeres lidias se caracterizan en *Bacantes* por una “musicalidad” intensa provocada por los sonidos de las flautas y los tímpanos así como por los cantos y los gritos rituales proferidos por este grupo de mujeres.

Una vez constatada esta semejanza ritual entre Dioniso y sus fieles, consideraremos la ambigüedad del estatuto divino de Dioniso, hijo de Zeus y de una mortal, que oscila, en el juego dramático de *Bacantes*, entre la condición de *daímōn* y la de *theós*, tal como apreciaremos siguiendo el análisis de distintos pasajes.

3.2. Entre *daímōn* y *theós*.

Como señalábamos un poco más arriba, los términos empleados en *Bacantes* para designar a Dioniso son *daímōn* y *theós*. El primero de ellos varió a lo largo de la historia de la literatura griega y está asociado a distintas ideas.

En la épica homérica *daímōn* está vinculado con la acción de un poder sobrenatural que interfiere en el devenir de la vida humana. Aunque el término puede aparecer referido a los dioses, los significados de *theós* y *daímōn* no llegan a ser intercambiables: *daímōn* se corresponde con un poder sobrenatural en lo que éste tiene de impredecible, anónimo y a menudo temible¹⁸².

¹⁸⁰ 84 (Βρόμιον παῖδα), 87 (τὸν Βρόμιον), 115 (Βρόμιος) y también en 140, 375, 412, etc.

¹⁸¹ J.I. González, 2003, p. 157.

¹⁸² W. Burkert, 2007, p. 244, afirma que cada uno de los dioses puede actuar como *daímōn* pero sin que se manifieste en cada acto y en este sentido interpreta la noción de *daímōn* como «el rostro velado de la actividad divina». Para una perspectiva diacrónica de la noción de *daímōn* en la literatura griega véase E. Suárez de la Torre, “La noción de *daímōn* en la literatura de la Grecia arcaica y clásica” en A. Pérez y G. Cruz (eds.), *Seres intermedios. Ángeles, Demonios y Genios en el Mundo Mediterráneo*, Madrid- Málaga, 2000, pp. 47-87 y S. Hornblower y A. Spawforth, *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, 1999, s.v. *daímōn*, con atención a la evolución del término en la Antigüedad tardía.

En Hesíodo, los difuntos de la edad de oro aparecen convertidos en *daímones* protectores de los humanos¹⁸³. De esta manera, el poeta beocio otorga por primera vez al término el valor de divinidad menor e inaugura la concepción de *daímōn* como “espíritu protector personal” que acompaña la vida de cada humano y le brinda suerte o daño: una persona afortunada era *eudaímōn* y una desafortunada, *kakodaímōn*¹⁸⁴.

En Píndaro están presentes ya los valores que este término tendrá en la tragedia: a) un uso en plural con equivalencia a *theoí*, b) empleado con referencia a un dios concreto, c) un valor indeterminado (no se sabe exactamente a qué divinidad designa), d) con el sentido del *daímōn* de cada uno, de la familia o de la *pólis*, siendo difícil distinguirlo de la mera expresión del destino, e) como sinónimo de *fortuna* o incluso de *muerte*¹⁸⁵.

La noción de *daímōn* como un espíritu inferior de carácter predominantemente peligroso y maligno procede de Platón y su discípulo Jenócrates¹⁸⁶. La concepción de los *daímones* como seres intermedios entre los dioses y los hombres fue elaborada por Platón¹⁸⁷ mientras que la distinción entre la existencia de buenos y malos *daímones* fue defendida por Jenócrates¹⁸⁸. Este fue el cuadro aceptado por la Estoa y el neoplatonismo y continuado por los teólogos cristianos quienes elaboraron nuestra distinción moderna entre ángeles y demonios asociando a los primeros el aspecto benéfico de los *daímones* buenos y a los segundos el aspecto peligroso y temible de los *daímones* malos¹⁸⁹.

Elaborada esta “breve historia” de la palabra *daímōn* y tomadas las debidas precauciones con el fin de no trasladar al siglo V a.C. valores más tardíos del término, es hora de volver a las *Bacantes* y analizar el valor de *daímōn* aplicado a Dioniso.

En el prólogo, Dioniso afirma haberse dirigido a Tebas desde Asia «para ser divinidad (δαίμων) manifiesta a los mortales» (22), y un poco más adelante el propio

¹⁸³ *Trabajos y días*, 122-126.

¹⁸⁴ S. Hornblower, y A. Spawforth, 1999, s.v. *daímōn*. Sobre *eudaímōn* véase *supra*, capítulo 2, p. 45.

¹⁸⁵ E. Suárez de la Torre, 2000, pp. 59 y ss.

¹⁸⁶ W. Burket, 2007, p. 243 y 436-437.

¹⁸⁷ *Ibid.*, 437 y S. Hornblower, y A. Spawforth, 1999, s.v. *daímōn*.

¹⁸⁸ «A través de Jenócrates la palabra *daímōn* adquiere ese significado de demoníaco que ha conservado después a lo largo de la historia del espíritu. El verdadero desarrollo de la creencia en los démones se cumple en la Antigüedad tardía» (W. Burket, 2007, p. 436). En el mismo sentido R. Padel, “Women: Model for Possession by Greek Daemons” en A. Cameron y A. Kuhrt (eds.), *Images of Women in Antiquity*, Londres, 1983, pp. 3-19, en concreto en p. 12: «Alrededor del siglo II a.C. la palabra *daímōn* dejó de referirse a un ente que podía ser llamado *theós*, dios, y se convirtió más en nuestra palabra “demonio”, algo inalterablemente malo».

¹⁸⁹ S. Hornblower, y A. Spawforth, 1999, s.v. *daímōn*.

dios afirma que es preciso que él salga en defensa de su madre «apareciéndome a los mortales como divinidad (δαίμων) que ella alumbró para Zeus» (44). Ahora bien, cuando Dioniso se presenta en escena bajo la apariencia del joven extranjero lidio, el término que más emplea para referirse a Dioniso es *theós* (476, 490, 494, etc., en el segundo episodio, donde se da el primer enfrentamiento entre el Extranjero-Dioniso y Penteo, y 789, 795, 808, etc., en el tercer episodio, en el segundo enfrentamiento entre ambos), si bien en algún caso también utiliza *daímōn* (498).

Por su parte, las mujeres lidias lo denominan tanto *daímōn* (376, 413, 417, etc.) como *theós* (84, 157, etc.), y el corifeo lo describe como un «gran dios» (θεὸς μέγας, 1031). Tiresias se refiere a él sobre todo como *theós* (192, 194, 206, 284, 296, etc.), especialmente en su defensa ante Penteo de la autenticidad del origen divino de Dioniso (284 y ss.), aunque también utiliza el término *daímōn* para designarlo (298).

De entre los detractores en la obra de esta divinidad, Cadmo se refiere a Dioniso como *theós* (84, 157, etc.), a pesar de manifestar abiertamente que su postura con respecto a la creencia en la divinidad de Dioniso es falsa: «pues aunque ese no sea el dios (θεὸς) como tú dices, deja que se le llame así en tu presencia...» (333-334).

En lo que respecta a Penteo, éste se refiere a Dioniso como *daímōn* y como *theós*. Ahora bien, en los casos en que se emplea el primero de los términos (218-219 y 256), lo hace vinculado al adjetivo «nuevo» (*neós*), y expresa el escepticismo de Penteo en cuanto al origen divino de Dioniso:

[...] y en la espesura de los montes van de un lado para otro, honrando a esa divinidad de hace poco (τὸν νεωστὶ δαίμονα).

(218-219)

Los pasajes en que el rey de Tebas emplea el término *theós* aparecen en el segundo episodio, en el diálogo que éste entabla con el extranjero (Dioniso con apariencia mortal). En ningún caso este empleo denota la creencia de Penteo en que dicho término haya de ser atribuido a Dioniso sino que el rey lo usa en contextos de suposiciones e ironías:

¿Y allí hay un Zeus que engendra dioses nuevos (νέους τίκτει θεούς)? (467)

Ya que dices que has visto al dios (τὸν θεόν) claramente ¿cómo era? (477)

Por otro lado, tanto en el segundo como en el tercer episodio, donde se enfrentan Penteo y el Extranjero-Dioniso, el empleo de *theós* por parte de este último es

absolutamente mayoritario y viene a subrayar la oposición entre la verdadera divinidad de Dioniso y la postura errada de Penteo. Así, una vez que Penteo ha sido convencido para que acuda vestido de mujer al Citerón a espiar a las bacantes, el Extranjero-Dioniso afirma:

[...] y conocerá al hijo de Zeus,
a Dioniso, que es un dios por naturaleza en todo su rigor
(ὅς πέφυκεν ἐν τέλει θεός)

(859-860)

Igualmente, ese mismo término (*theós*) es empleado exclusivamente por Cadmo al final de la obra, una vez que Dioniso ha sido reconocido como dios (1293, 1302, etc.).

A la luz de estos datos, se pueden afirmar los siguientes valores para el término *daímōn* en *Bacantes*.

Daímōn se emplea en algunas ocasiones en la obra con el valor de una divinidad concreta, Dioniso. Este uso queda de manifiesto en el empleo de dicho término tanto por Dioniso para referirse a sí mismo (22, 44, etc.), como por parte de las mujeres lidias para referirse a él (376, 413, etc.).

También aparece el empleo del término *daimōn* con referencia a lo divino cuando no se sabe qué es exactamente:

Que muy poco es el gasto
preciso para por cierto tener
que lo divino (τὸ δαιμόνιον) es algo
sea lo que sea, de gran poder.

(893-894)

O como sinónimo de los dioses:

Y si hay quien desprecia a las divinidades (δαιμόνων ὑπερφρονεῖ),
que mire la muerte de éste y crea en los dioses (ἡγείσθω θεούς).

(1325-1326)¹⁹⁰

Finalmente, dado el empleo mayoritario del término *daimōn* por parte de Penteo para referirse a la falsedad del origen divino de Dioniso (218-219, y 256) y la presencia

¹⁹⁰ *Daímōn* referido a una divinidad concreta aparece en Eurípides, *Hipólito* 13, 16, 99, 360-361 y 1301 (referido a Afrodita y Artémis) y como sinónimo de los dioses en 475, 1092 y 1415.

casi restrictiva del término *theós* tanto en boca de Tiresias (192, 194, 206, 284, 296), como del propio Extranjero-Dioniso (476, 490, 494, etc.) y de Cadmo una vez que la divinidad y poder de Dioniso han quedado de manifiesto (1293, 1302, etc.), en estos casos se puede afirmar la presencia de un empleo de *daimōn* como opuesto a *theós* para expresar uno de los conflictos que atraviesan la obra: la falsedad u originalidad del culto que Dioniso, en la forma del extranjero lidio, ha venido a implantar a Tebas y que Penteo, por su parte, “se empeña” en no reconocer¹⁹¹.

En *Bacantes*, el empleo de los términos *daimōn* y *theós* permite desarrollar este “juego escénico” pero no permite establecer ninguna correspondencia entre estos términos y la acción benéfica o destructora de la divinidad.¹⁹² En *Bacantes*, Dioniso es *theós* o *daímōn* dependiendo del hablante y del contexto en que se utilicen. Ambos términos remiten a la acción de lo sobrenatural sobre la vida humana¹⁹³ (en este caso, sobre Penteo), pero ninguno de ellos posee en *Bacantes* rasgos que lo vinculen con una determinada actuación de la divinidad. Dioniso, el más dulce y el más temible de los dioses para los hombres (861), enloquecerá a las mujeres de Tebas y las empujará a cometer el monstruoso asesinato de Penteo, pero lo hará como *theós* y como *daímōn*.

Así pues, en el siguiente apartado emprenderemos el análisis del tipo de danzas que ejecuta el segundo grupo de mujeres asociado con Dioniso en *Bacantes*, el grupo de mujeres tebanas. Para ello, atenderemos, en primer lugar, a la característica fundamental que las diferencia de las bacantes lidias: el modo en que Dioniso actúa sobre ellas.

¹⁹¹ Así lo interpreta también E. Suárez de la Torre, 2000, p. 72.

¹⁹² E. Suárez de la Torre (*ibid.*) considera, respecto al *Hipólito*, que el empleo de *daímōn* referido a Afrodita «adquiere especial valor, al ser, desde el punto de vista de Hipólito, la causante de su desgracia». En nuestra opinión, un análisis detallado del texto no permite extraer tales conclusiones. En el *Hipólito* el empleo de *daímōn* y *theós* asociado a la divinidad como responsable del sufrimiento de Fedra y de Hipólito es indistinto. *Daimōn* se emplea vinculado al castigo en 24, 1267 y 1401, pero el término *theós* también aparece relacionado con la acción divina punitiva (438 y 1433-1434) de manera que, para este tragedia, no se puede extraer ninguna conclusión que asocie el empleo de *daímōn* con el lado peligroso de lo sobrenatural: *theós* es también temible.

¹⁹³ Sobre lo demoníaco en las tragedias de Eurípides del 428 a.C. véase A. Rivier, “L’élément démonique chez Euripide jusqu’ en 428” en *Études de Littérature Grecque*, Laussane, 1975, pp. 61-91. A. Rivier analiza en este estudio el modo en que la divinidad actúa en los designios humanos en las tragedias *Medea* e *Hipólito*, concluyendo que, aunque Eurípides centra su atención en los conflictos interiores del hombre, el autor de Salamina sigue recogiendo ciertas formas de expresión de lo divino: «el hombre griego se siente expuesto a fuerzas peligrosas o benéficas, capaces de agitar sus sentimientos o de modificar su equilibrio interno». En el caso de *Bacantes*, aunque la acción de la divinidad sobre el ser humano vertebró la obra desde el principio (32), la trama del castigo divino no está cerrada y la tragedia otorga cierto margen a la elección humana (al respecto véase *supra*, capítulo 2, pp. 116-121).

3.3. La danza de las mujeres tebanas.

3.3. 1. El tábano, la locura y la *phrēn*.

Tal como se ha señalado anteriormente¹⁹⁴, la diferenciación entre el coro de mujeres lidias y el coro de mujeres tebanas se establece ya al inicio de *Bacantes*¹⁹⁵, en el prólogo. La primera oposición que se da entre ellas es que las mujeres de Tebas han sido enloquecidas como castigo por parte de Dioniso, tal como describe el propio dios en los versos 33-36, mientras que no se alude a castigo alguno en el caso de las mujeres lidias.

Lo primero que hemos de tener en cuenta es que en la tragedia griega la locura tiene, por regla general, origen divino¹⁹⁶, es causa de la acción de un dios. Este “esquema” responde al hecho de que en la cultura griega antigua fueron dos las explicaciones que prevalecieron con respecto a la enfermedad mental: la de una locura sobrenatural y la de otra humana. Mientras que la creencia médica atribuía la enfermedad mental a algún tipo de desequilibrio entre los distintos humores del cuerpo, existía también la creencia en la intervención de algún poder sobrenatural. Testimonio de este último tipo de creencia son las Ceres, las cuales aparecen como espíritus malignos tanto en Hesíodo como en los poetas líricos posteriores. Al parecer, originariamente eran las almas de los muertos que castigaban a sus asesinos causándoles la locura¹⁹⁷.

Pues bien, esta última forma de entender la enfermedad mental es la que prima en la tragedia, género literario en que Dioniso aparece junto con otras divinidades (Pan, Hécate, Cíbele, los Coribantes, etc.) como agente provocador de la locura¹⁹⁸.

En *Bacantes*, los términos empleados para expresar el proceso de enloquecimiento de las tebanas son ὄϊστρος ἐγὼ μανίας (32-33) y ἐξέμηνα (36).

El primero de los verbos utilizados, *oistráō*, significa literalmente «picar con el aguijón» o bien «ser picado por un tábano». Esta metáfora del tábano para describir el

¹⁹⁴ Véase *supra*, capítulo 1, p. 39.

¹⁹⁵ Véase *supra*, versos 33-36 y 55-57.

¹⁹⁶ B. Simon, *Razón y locura en la antigua Grecia. Las raíces clásicas de la psiquiatría moderna* (1978). Trad. esp.: Madrid, 1984. La cuestión es discutible, en todo caso, con respecto a determinadas piezas de Eurípides, como *Orestes*: F. Ferrini, “Tragedia e patologia: lessico ippocratico in Euripide”, *QUCC*, 29, 1978, pp. 49-62.

¹⁹⁷ G. Rosen, *Locura y sociedad* (1968). Trad. esp.: Madrid, 1974, en el capítulo dedicado a Grecia y Roma, pp. 93-164.

¹⁹⁸ *Ibid.* Para un catálogo de dioses causantes de *manía* véase también J.L. Calvo, “Sobre la *manía* y el entusiasmo”, *Emerita*, 41, 1973, pp. 152-182.

trastorno que provoca Dioniso es usada repetidamente en la obra (119, 665, 979, 1229)¹⁹⁹, aunque sólo en el caso de las mujeres tebanas:

¡Al monte,
al monte!, allí una turba de hembras
picada por el tábano de Baco (οἰστροηθεῖς Διονύσῳ)
lejos del telar y la aguja espera. (116-119)

El sustantivo con este verbo emparentado, *oístros*, no designa sólo el tábano sino que, en el género trágico, adquiere también el significado de «locura», «deseo loco», «aguijón»²⁰⁰, etc. Por ejemplo, en el caso de Io, la picadura del *oístros* es la causa de su locura y padecimientos:

He ido a una antigua huella [...] de donde Io, por tábano azuzada (οἴστρον ἐρεσσομένα) huyera con mente extraviada a través de numerosos pueblos de mortales²⁰¹.

Este sustantivo sirve también para designar la locura inflingida por una o más divinidades en los casos de Heracles y Orestes. Heracles se pregunta acerca de la *Lússa*: «Pero, ¿cómo me hirió el aguijón (οἴστρος)?»²⁰², y Orestes afirma en relación con las Erinias: «Sólo tengo en contra [...] que las diosas me detengan con su aguijón (οἴστρον)»²⁰³. Ahora bien, *oístros* es también el término que designa el vehemente deseo de Fedra. En el *Hipólito*²⁰⁴ Ártemis le dice a Teseo:

He venido para mostrarte la justa intención de tu hijo, a fin de que muera con buena fama; y, asimismo, la pasión (οἴστρον) y, en cierto sentido, la dignidad de tu esposa.

Esta imagen de una fuerza ajena al ser humano que lo aguijonea y lo atormenta, es común en la representación trágica tanto de la locura como de las emociones. Y es

¹⁹⁹ Véase J.I. González, 2003, p. 149.

²⁰⁰ R. Padel, 1992, p. 121 y en *Whom Gods destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton, 1995, p. 17. También A. Seisdedos, 1985.

²⁰¹ Esquilo, *Suplicantes*, 531-536.

²⁰² Eurípides, *Heracles*, 1144.

²⁰³ Eurípides, *Orestes*, 791 (también en 789). Sobre la composición de esta tragedia véase M. Quijada, *La composición de la tragedia tardía de Eurípides: Ifigenia entre los tauros, Helena y Orestes*, Universidad del País Vasco, 1991, p. 112.

²⁰⁴ 1298-1301.

también una imagen presente en la pintura vascular, donde los pintores representan a las *Poinái*, a *Anánke*, a las *Erinias* y a *Lússa* con agujones en sus manos²⁰⁵.

No se ha conseguido
permiso del propietario
de los derechos de autor
para esta imagen

Lússa representada alada y con
un agujón en la mano²⁰⁶.

En algunas representaciones esos agujones son sustituidos por serpientes²⁰⁷, lo que está en relación con el hecho de que, tal como señala Padel²⁰⁸, el *oístros*, «cuando es usado para el deseo erótico, o para otro deseo loco o para la locura báquica tiene matices de veneno»²⁰⁹.

No se ha conseguido permiso del propietario de
los derechos de autor para esta imagen

Escena del castigo de Acteón. A la izquierda Ártemis.
A la derecha, *Lússa* con serpientes en sus manos azuzando
a los perros²¹⁰.

²⁰⁵ R. Padel, 1992, p. 117 y ss.

²⁰⁶ LIMC VI, s.v. *Lyssa*, n° 26, ca. 320 a.C.

²⁰⁷ Sobre las serpientes véase *supra*, pp. 182-185.

²⁰⁸ R. Padel, 1992, p. 122.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ LIMC VI, s.v. *Lyssa*, n° 2, ca. 400 a.C.

Ahora bien, en el caso de las mujeres tebanas, el aguijón que las golpea es la *manía*, tal como afirma Dioniso en el prólogo de la obra: «por eso ahora las he aguijoneado fuera de sus casas a golpes de delirio (ὄϊστροησ' ἐγὼ μανίαίς)» (32-33).

Burkert define la *manía* en los siguientes términos: «la *manía* denota furor, no como el desvarío de una alucinación, sino como su conexión etimológica con *ménos* podría sugerir, una experiencia de un intensificado poder mental»²¹¹. Por su parte Padel considera que la *manía* «tiene la violencia súbita de un ataque de locura»²¹². Pues bien, de entre los distintos tratamientos que el lenguaje trágico hace de este término, uno de ellos es el de arma divina, tal como sucede en el caso que nos ocupa²¹³.

Emparentado con el sustantivo *manía* está el verbo *maínō*, que aparece usado en la mayoría de los casos en voz media: *maínomai*. En *Bacantes* aparece ya en el verso 36, en un compuesto con la preposición *ek* (ἐξέμηναι)²¹⁴. Este verbo tiene una vital conexión con Dioniso. En la *Ilíada*, poema en el que el término se refiere a la furia en la batalla, Dioniso sólo es mencionado tres veces²¹⁵ y en una de ellas se le denomina *mainómenos*²¹⁶. Es, por lo tanto, el primer verbo que caracteriza a esta divinidad en la literatura occidental.

En *Bacantes*, estos términos aparecen con otras acepciones. La *manía* es definida como una fuerza proveniente de Dioniso relacionada con la adivinación (297-298)²¹⁷:

Adivino es también este dios. Pues lo báquico (τὸ βακχεύσιμον)
y lo delirante (τὸ μανιῶδες) está muy relacionado con la adivinación.

Asimismo, la *manía* es caracterizada como el miedo que invade a los ejércitos alzados en armas antes de atacar (302-305):

Y ha tomado una parte de Ares,
pues a un ejército armado y en formación
el miedo le invade al empuñar la lanza.

²¹¹ W. Burkert, 2007, p. 219. Con respecto al *ménos* véase R. Padel, 1995, p. 20, en donde define *ménos* como una «fuerza colérica».

²¹² R. Padel, 1995, p. 20.

²¹³ Para los distintos tratamientos del término *manía* en la tragedia, véase *ibíd*, 1995, p. 21.

²¹⁴ Véase también verso 1295.

²¹⁵ *Ilíada*, VI, 132, 135 y XIV, 325.

²¹⁶ *Ilíada*, VI, 132.

²¹⁷ En este sentido obsérvese que en *Troyanas*, Casandra aparece caracterizada en varias ocasiones como una bacante. Al respecto, véase versos 170 y ss., 307, 324, 325 y 341, entre otros.

Y también eso es una locura (μανία) que proviene de Dioniso.

Finalmente, este término es empleado en un sentido más genérico opuesto a *sōphroneín* o *eú phroneín* (versos 324, 359 y 400 entre otros).

Si, como ya señalamos, en la tragedia, tanto las emociones como la locura son representadas como fuerzas ajenas al ser humano que lo invaden y atacan, esa invasión recae especialmente sobre la *phrēn*: «*phrēn* y su plural *phrenés* son el centro del lenguaje trágico sobre la mente»²¹⁸.

Padel²¹⁹ ha subrayado como característica básica de la *phrēn* su “sensibilidad”, su susceptibilidad a una afeción externa como pueden ser los sentimientos. De hecho, esta autora define estos órganos como los que conjugan el sentimiento y el pensamiento y afirma: «*phrenés* contiene emoción, ideas prácticas y conocimiento».

Esta vulnerabilidad de la *phrēn* es importante: su pérdida o daño significa la locura. Las Erinias de Esquilo definen el estado que provocan en los hombres como un «loco extravió» (ἄφρονι λύμῃ)²²⁰. El adjetivo utilizado es *áphrōn*, que significa literalmente «estar sin *phrēn*». Asimismo, en *Bacantes*, Dioniso quiere enloquecer a Penteo «sacándolo de su juicio» (ἔξω δ’ ἐλαύνων τοῦ φρονεῖν)²²¹, esto es, poniéndolo “fuera de la *phrēn*”. Por el contrario, tener *phrénes* es estar bajo control, estar sano. *Sōphrōn*, significa «prudente», «sano», con una sana *phrēn*. De esta manera, la locura se presenta en la tragedia como una suerte de trastorno o pérdida de *phrénes*²²².

Pues bien, si la *manía* aparece en *Bacantes* como opuesta a *eú phroneín* y a *sōphroneín*, se caracteriza por lo tanto como un agente capaz de afectar al *phrēn* y de provocar, en determinados casos, la locura. Así, el estado de las tebanas, tras la acción

²¹⁸ R. Padel, 1992, pp. 20 y ss., a quien seguimos en relación a esta cuestión.

²¹⁹ *Ibid.* Una definición similar se encuentra en el detallado estudio del término elaborado por S.D. Sullivan, “*Phrēn* in the Tragedies” en *Euripides Use of Psychological Terminology*, Montreal-Londres, 2000, en concreto en los capítulos uno y dos a los que dedica esta cuestión (pp. 10-44). Sullivan subraya la naturaleza fundamentalmente versátil de *phrēn* y *phrénes*. Al tiempo que sede de la actividad intelectual, *phrēn* está conectado con una amplia gama de emociones (en ellos la gente teme, se alegra, ama, etc.) y está vinculado también con el comportamiento moral (puede ser bueno o malo y en este sentido, estar afectado por el orgullo o la injusticia).

²²⁰ Esquilo, *Euménides*, 377.

²²¹ Eurípides, *Bacantes*, 853.

²²² R. Padel, 1992, p. 22.

de la *manía* sobre ellas, es descrito en el verso 33 como *parákopoi phrenōn*²²³. El término *parákopoi* está emparentado con el sustantivo *parakopē*, que Padel define como: «un nombre centrado en una acción hecha sobre un órgano de la mente, más que en la pérdida del órgano en sí. *Parakopē* es “golpear a un lado”»²²⁴.

Ahora bien, en el caso de las mujeres lidias, no hay ninguna alusión (a no ser el término *mainádes*, que estudiaremos en lo sucesivo) a la acción de la *manía* sobre ellas. Por el contrario, éstas definen su quehacer y el de los iniciados mediante el verbo *bakkheúō* y sus derivados²²⁵. Este verbo se relaciona con Dioniso o Baco incluso más estrechamente que *maínō*. El verbo *bakkheúō* aparece empleado con distintos usos. En un sentido técnico, designa la celebración de ritos báquicos²²⁶. Más genéricamente, se refiere a delirar o estar furioso²²⁷. Puede referirse entonces a un guerrero poseído por Ares²²⁸, a la acción de las Erinias²²⁹, a Heracles, por el asesinato de sus hijos²³⁰ o a Casandra²³¹. Tal como ha subrayado Padel²³², el empleo de este verbo presenta la rabia báquica como si ésta fuese el modelo para todas las demás, como si, detrás de lo que las Erinias o Ares hacen sobre las mentes de sus víctimas, estuviese Dioniso.

En *Bacantes*, este verbo aparece en dos ocasiones en boca de las bacantes lidias, en la párodo de la obra (76) y en el tercer estásimo (864). Como señalábamos un poco más arriba, la traducción del verbo *bakkheúō* admite distintas interpretaciones. Los editores y comentaristas de *Bacantes* ofrecen para el término básicamente dos lecturas: la que mantiene el significado técnico del verbo y lo traduce como «celebrar ritos

²²³ «y habitan en el monte en pleno desvarío» (ὄρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν, 33).

²²⁴ R. Padel, 1995, p. 14.

²²⁵ 76 (ἐν ὄρεσι βακχεύων) y 864 (ἀναβακχεύουσα). Como hemos señalado con anterioridad (cf. *supra*, p. 164, n. 9) en el verso 109, las bacantes lidias también emplean la forma media *katabakkhiómai* para exhortar a la ciudad de Tebas a que rinda culto a Baco (καταβακχιοῦσθε, 109). Para un análisis de esta última forma verbal, véase *supra*, p. 164, n. 9. Asimismo, es preciso señalar que, en la primera descripción de las acciones de las tebanas en el Cíterón, el mensajero utiliza también un derivado de *bakkeúō*: «[...] y todo el monte danzaba con ellas (συνεβάκχεν) y las fieras, y nada quedaba sin moverse o correr» (726-727). La traducción es la de A. Tovar (1960, p. 61) y la interpretación de *sumbakkheúō* está sujeta a los mismos problemas herméticos que la forma simple *bakkeúō*, problemática que pasamos a exponer a continuación. (Para la forma *συνεβάκχεν* del verso 726, véase *infra*, capítulo 4, p. 222, n. 14).

²²⁶ Heródoto, IV, 79.

²²⁷ Sófocles, *Antígona*, 136, referido a los soldados enloquecidos por Ares, y Eurípides, *Ion*, 1204.

²²⁸ Esquilo, *Siete contra Tebas*, 498.

²²⁹ Eurípides, *Orestes*, 411, 835, etc.

²³⁰ Eurípides, *Heracles*, 952, 966, 1187, etc.

²³¹ Eurípides, *Troyanas*, 349-50, 367, 408, etc.

²³² R. Padel, 1995, p. 28.

báquicos» o «realizar danzas rituales en honor a Baco»²³³ y la que lo interpreta en términos “psicológicos” como una experiencia religiosa de comunión o identificación con el dios²³⁴. La interpretación moderna de este verbo ha estado (y en cierta manera todavía lo está²³⁵) muy marcada por la lectura que hizo Dodds de este verbo. En su publicación del año 1940²³⁶, comentando ciertas afirmaciones hechas por Sandys en su edición de *Bacantes*²³⁷, afirma: «Esta traducción tradicional de *bakkheueín* [«celebrar orgías»] tiene asociaciones desafortunadas, *bakkheueín* no significa divertirse sino participar en un rito religioso particular y (o) tener una particular experiencia religiosa: la experiencia de la comunión con un dios que transformaba al ser humano en un *bákkhos* o una *bákhē*»²³⁸. En el año 1972, Roux²³⁹ da al verbo matices similares aunque la idea de comunión es sustituida por la de identificación: «el verbo aparece aquí con su sentido pleno, “ser bacante”, es decir, formar parte del tíaso completamente, santificado por el dios e identificado con él por medio del transporte báquico». Si tenemos en cuenta las observaciones realizadas por Henrichs sobre las teorías de la comunión y de la identificación con Dioniso²⁴⁰, se observa cómo la interpretación moderna acerca de lo que sucedía en los rituales dionisiacos ha eclipsado el significado del verbo *bakkheúō* que técnicamente significa «celebrar rituales en honor a Baco» y que en sí mismo no ofrece ninguna información acerca del estado psicológico de las bacantes.

Este verbo aparece empleado por las bacantes lidias por segunda vez en el verso 864, en su forma compuesta *anabakkhéuō*. La confusión, en este caso, es aún mayor e incluso autores que para *bakkhéuō* mantienen el significado técnico en la traducción, en su forma compuesta lo interpretan en el sentido de «posesión»²⁴¹. Roux²⁴², que interpretaba en términos de identificación la forma simple del verbo, traduce el

²³³ A. Tovar, 1960, p. 35 y R. Seaford, 1996, p. 73.

²³⁴ E. Dodds, 1940, “Maenadism in the *Bacchae*”, *HThR*, 33, p. 155, n. 2 y J. Roux, 1972, p. 270.

²³⁵ A. Tovar, en su edición de las bacantes del 1960 (p. 35) mientras que en su forma simple traduce el verbo *bákkheuō* como «bailar», lo interpreta en el verso 864 (en donde aparece en su forma compuesta con la preposición *aná*) como «estar poseída»: «En danzas nocturnas, pues, pondré mi blanco pie poseída por Baco». En el año 2003, el profesor J.I. González Merino (p. 51) otorgándole al verbo cierto matiz psicológico, traduce el verbo *bakkheúō* del verso 76 como «en trance».

²³⁶ p. 155, n. 2.

²³⁷ J.E. Sandys, *The Bacchae of Euripides*, Cambridge, 1880.

²³⁸ E. Dodds, 1940, p. 155, n. 2.

²³⁹ 1972, p. 270.

²⁴⁰ *Cf. supra*, pp. 170-172.

²⁴¹ Véase *supra*, n. 235.

²⁴² 1972, p. 512.

compuesto como «elevada por los trasportes báquicos», «de Baco toda embriagada» y considera que: «el sentido es aquí proléptico: la danza es aquí el modo de acceder al delirio. El participio, alargado dos sílabas por el preverbio, sugiere de maravilla el abandono de todo el ser al éxtasis»²⁴³. De hecho para esta autora²⁴⁴ la preposición *aná*: «es un preverbio muy frecuente en el vocabulario dionisiaco; el dionisismo es, en efecto, un culto de la exaltación». No obstante, si se tiene en cuenta el significado que los diccionarios otorgan al término²⁴⁵ o se le intenta dar uno diferente mediante los valores que las gramáticas recogen para la preposición *aná* en composición²⁴⁶, se observa que, de nuevo, la interpretación moderna acerca de lo que sucedía en los rituales dionisiacos se ha “infiltrado” en la interpretación del vocabulario dionisiaco y ha sustituido el significado del término *anabakkheúō*, que podría traducirse como «prorrumpir en danzas báquicas» o «estremecerse en las danzas báquicas»²⁴⁷, por otros derivados de la especulación teórica.

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, podemos concluir que las mujeres tebanas se encuentran en un estado *mental-emocional* que nada tiene que ver con el descrito en el caso de las mujeres lidias. Mientras que no se puede afirmar con seguridad que las bacantes asiáticas estén enloquecidas²⁴⁸, la tragedia *Bacantes* ofrece información explícita acerca del proceso de enloquecimiento de las tebanas²⁴⁹. Así pues,

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ 1972, p. 273. Con el sentido de éxtasis lo tradujo también R.P. Winnington-Ingram, 1969a, p. 106.

²⁴⁵ Liddell-Scott s.v. *anabakkheúō*: «prorrumpir en locura báquica» (*break forth in Bacchic frenzy*) y A. Bailly s.v. *anabakkheúō*: «Estar agitado en el transporte báquico» (*être agité d' un transport bachique*).

²⁴⁶ H.W. Smyth, 1984, p. 373, parágrafo 1682. Véase también Liddell-Scott, s.v. *aná*.

²⁴⁷ El único editor de *Bacantes* que hemos encontrado que parece respetar el sentido del verbo es R. Seaford (1996, p. 113) que lo traduce en el sentido de «en la fiesta báquica» (*in bacchic revelry*).

²⁴⁸ Como se ha intentado poner de manifiesto, los verbos asociados con ellas, *bakkheúō*, su compuesto *anabakkheúō* y la forma media *katabakkhiómai* (cf. *supra*, p. 164, n. 9) hacen referencia a la celebración de rituales en honor a Baco pero no significa necesariamente «estar enloquecido». La idea del enloquecimiento se deriva de las interpretaciones modernas acerca de lo que experimentaban los fieles en las danzas en honor de Dioniso. En *Bacantes*, no obstante, no hay referencias explícitas a esta cuestión en lo que respecta a las mujeres lidias y, en lo que respecta a las bacantes tebanas, su enloquecimiento tiene más que ver con el castigo de Dioniso que con un estado de la mente alterado alcanzado mediante la ejecución de las danzas rituales. Por otra parte, la traducción del compuesto *sumbakkheúō* (726, empleado por el mensajero para describir las acciones de las tebanas en el Citerón) como «danzar» es coherente desde esta perspectiva. Al respecto, véase *infra*, capítulo 4, p. 222, n. 14.

²⁴⁹ Para consideraciones “históricas” acerca de la locura báquica, véase A. Henrichs, 1982, pp. 144-147. Este autor considera que no se puede aceptar que la locura, entendida como un estado psicológico anormal, fuera una cualidad auténtica de la ménade histórica: «la peculiar identidad religiosa de las ménades, tienen más que ver con el esfuerzo y la exhaustividad física que con un estado de la mente

una vez establecida esta diferencia *de base*, en el siguiente apartado analizaremos las similitudes y divergencias existentes entre lidias y tebanas en función del tipo de danza ejecutado por cada grupo.

3.3. 2. Semejantes pero no iguales.

Si la descripción que venimos viendo del enloquecimiento de las tebanas se encuentra en el prólogo de *Bacantes*, no es hasta el tercer episodio cuando se vuelven a tener noticias de este grupo de mujeres. En este episodio, un boyero, a su regreso del Citerón, da noticias al joven soberano del estado y quehacer de las tebanas en el monte (660-774).

Las primeras palabras que el boyero le dirige a Penteo van encaminadas a pedirle permiso al soberano para hablar con libertad (660-671) y en ellas se especifica ya el carácter milagroso de las acciones de estas mujeres en el Citerón (664-667):

Después de haber visto a las bacantes venerables (βάκχας ποτνιάδας), que de
[esta tierra
como picadas por tábanos (οἰστροισι²⁵⁰), el blanco miembro sacaron disparado,
vengo porque quiero decirte a ti y a la ciudad, señor,
qué tremendas cosas hacen (δεινὰ) y mayores que prodigios (θαυμάτων τε
[κρείσσονα).

De esta primera descripción se puede subrayar el hecho de que, en relación con el verso 667 (δεινὰ θαυμάτων τε κρείσσονα) el adjetivo *potniádas* del verso 664 se ha intentado interpretar como una muestra más del “carácter” extraordinario de las mujeres de Tebas. El significado de este adjetivo es incierto y los comentaristas de *Bacantes* no han llegado a una postura unánime en las interpretaciones. El denominador común en la exégesis (que se ha realizado básicamente desde una perspectiva psicológica) es la idea de que el término alude al estado *mental-emocional* sobrenatural en que se encuentran las bacantes a causa de la acción de Dioniso. Dodds lo atribuye a la posesión de

anormal». Su explicación es por lo tanto ritualística y no psicológica y pone de manifiesto el fuerte contraste entre lo que sucede a nivel histórico y lo que sucede en la esfera del mito y de su representación en *Bacantes*. En lo que respecta a esta tragedia debemos hablar de enloquecimiento respecto de las bacantes tebanas mientras que, con respecto a las bacantes lidias, debemos mostrar la misma cautela que el profesor de Harvard y no derivar estados psicológicos o mentales del uso del verbo *bakkhéuō*, que parece conservar, en boca de estas mujeres, su significado técnico de «celebrar ritos báquicos».

²⁵⁰ Obsérvese de nuevo el empleo del sustantivo *oístros* para describir el modo en que las tebanas abandonaron la ciudad. A este respecto, véase *supra*, pp. 198-199.

Dioniso²⁵¹ mientras que Roux²⁵² lo explica a causa del estado de delirio en que se encuentran agujoneadas por el dios. Con todo, los argumentos expuestos no han desambiguado el valor de su significado²⁵³ y la caracterización de las tebanas queda pendiente de las palabras del mensajero, que pasamos a analizar a continuación.

Una vez que éste se ha asegurado de poder hablar ante el soberano libremente (668-676), comienza la descripción de las acciones de las tebanas en el Citerón (680-688):

Y veo tres cofradías de coros femeninos, 680
que mandaba uno Autónoe, el segundo
tu madre Ágave, y el tercer coro Ino.
Y dormían todas, relajados los cuerpos,
unas contra ramas de abeto apoyando la espalda,
otras entre hojas de encina en el suelo la cabeza 685
sin más echando juiciosamente (σωφρόνως), no como tu dices, que
borrachas de jarra y de estruendo de loto
abandonadas cazan a Cipria en el bosque.

El primer rasgo a destacar en esta descripción hecha por el mensajero es que las mujeres de Tebas están organizadas en tres cofradías de coros femeninos al mando de cada uno de los cuales se encuentran Autónoe, Ágave e Ino (680-683)²⁵⁴, de manera que, al igual que en el caso de las mujeres lidias, los coros aparecen organizados con alguien al mando²⁵⁵. A este carácter “reglado” de los coros de las bacantes tebanas se ha

²⁵¹ E. Dodds (1960, p. 160) relaciona el empleo del término *potniades* («venerables») con el uso habitual del adjetivo *pótniai* en la tragedia para referirse a las Erinias y concluye que: «las mujeres poseídas son quizá llamadas *potniádas* aquí porque la posesión les ha conferido el poder de las *pótniai*».

²⁵² J. Roux (1972, p. 456) niega que *potniádes* se pueda interpretar como un equivalente poético de *potnías*. Al contrario, en su interpretación pone el énfasis en el carácter patronímico del término, que significa literalmente de Potnia, una región de Beocia que se encuentra al sur de Tebas. Siguiendo una tradición (Pausanias, IX, 8, 2) que afirmaba que en dicha zona existía un pozo con agua que volvía locos a los caballos, esta autora relaciona este adjetivo con la historia de las yeguas de Glauco (originarias de esta región) que, enloquecidas, devoraron a su amo. Roux considera que la descripción del emblema del escudo de Polinices en *Fenicias*, 1125-1127, representa a las yeguas de Glauco y llama la atención sobre la abundancia de vocabulario dionisiaco presente en la misma.

²⁵³ R. Seaford, (1996, p. 204) se muestra cauteloso y recoge sencillamente el ambiguo significado de este adjetivo.

²⁵⁴ «La división de las ménades en tres cofradías o tíasos, al frente de cada uno de los cuales estaba una mujer, se corresponde con uno de los pocos datos históricos que poseemos del menadismo», en J.I. González, 2003, p. 214. Por su parte X. Ríu (1999, p. 99) considera que «Eurípides insinúa que las tres hermanas son los prototipos míticos de los tres tíasos tebanos».

²⁵⁵ Si bien en el caso de las mujeres lidias se trata de Dioniso (véase *supra*, p. 175).

de añadir el hecho de que, contrariamente a lo que espera el mensajero, éstas se encuentran en una actitud pacífica y tranquila²⁵⁶ (σωφρόνως, 686 y ss.). Se ha de hacer observar que este hecho contrasta fuertemente con las expectativas que ha ido generando la trama dramática respecto al estado en que se hallan las mujeres tebanas. Tanto a través de las noticias ofrecidas por Dioniso en el prólogo de la obra acerca del enloquecimiento de las cadmeas, como a través de las sospechas de Penteo emitidas en el primer episodio acerca del libertinaje y desenfreno de las tebanas, se ha ido forjando una imagen de éstas que no se corresponde con las primeras palabras del boyero.

De hecho, esta actitud apacible se mantiene en parte de las acciones de estas mujeres (689-714 y 724-729) que serán descritas en los siguientes versos. En primer lugar se alude a las bacantes levantándose del sueño (689-694):

Tu madre dio un grito (ὠλόλυξεν),
levantándose en medio de las bacantes, para que sacudieran el sueño,
cuando oyó los mugidos de las cornudas vacas.
Y ellas sacudieron de sus ojos el florido sueño
y saltaron de pie, maravilla de orden (θαῦμ' ἰδεῖν εὐκοσμίας),
jóvenes, viejas y doncellas aún no casadas²⁵⁷.

En primer lugar cabe destacar que el carácter organizado de este grupo de mujeres es subrayado de nuevo por el boyero cuando describe la visión de las bacantes como «una maravilla de orden el verlo» (θαῦμ' ἰδεῖν εὐκοσμίας, 693). La atribución de este término a las bacantes tebanas ha llamado la atención de los comentaristas que lo han interpretado de distinto modo²⁵⁸. En nuestra opinión, las observaciones más relevantes a este respecto han sido hechas por Seaford²⁵⁹ desde una perspectiva

²⁵⁶ Para la representación de ménades en actitud tranquila, véase B. Lawler, 1927, p. 83. Como hemos señalado más arriba (*cf. supra*, capítulo 2, p. 154), este pasaje (junto con los versos 723-727 y 1048-1057) ha sido interpretado por R. Seaford (1996, p. 43, n. 72), como una sugerencia a las expectativas post-mortem ofrecidas por los misterios dionisiacos.

²⁵⁷ Traducción de A. Tovar, 1960, p. 60.

²⁵⁸ E. Dodds, 1960, p. 162, considera que este término se atribuye a las tebanas porque los miembros del tíaso se relacionan y se mueven como uno, como una bandada de pájaros. Asimismo subraya el hecho de que palabra y el ideal aparece en el culto dionisiaco posterior: por ejemplo, las normas de los Iobacchi requieren *eustáthéian* y *eukosmía*. Por su parte, J. Roux, 1972, p. 463, considera que la armonía es una exigencia en las ceremonias religiosas griegas y que «el buen orden de las bacantes evoca un sentimiento de religiosidad más que de estética pura». Para J.I. González, 2003, p. 215, la atribución de este término a las mujeres tebanas, supondría una disonancia más con respecto al espíritu del dionisismo genuino (que estaría representado, según este autor, por las mujeres lidias), y que se caracterizaría por la espontaneidad y la libertad, semejantes a las del animal salvaje, descritas en la párodo de la obra. Para un estudio más extenso del término, véase B. Gold, “EUKOSMIA in Euripides’ *Bacchae*”, *AJPh*, 98, 1977, pp. 3-15.

²⁵⁹ 1996, p. 206.

predominantemente literaria. El verso 693, atribuido a las bacantes tebanas enfatiza, por un lado, la sobriedad de las mismas y, por otro, se encuentra en tensión implícita con el comportamiento incontrolado que se esperaba de ellas²⁶⁰. Tal como veremos, esta calificación está en concordancia con la descripción que hace el mensajero de las tebanas en los versos siguientes (694-711)²⁶¹.

En segundo lugar, es relevante observar que la descripción de este grupo de mujeres comienza por las clases de edad de las participantes:

νέαι παλαιαὶ παρθένοι τ' ἔτ' ἄζυγες
jóvenes, viejas y doncellas aún no casadas

(694)

La interpretación de este verso es discutida y ha llevado a cierta desavenencia entre los investigadores. En nuestra opinión, las consideraciones de Seaford²⁶² y de Dodds²⁶³ son certeras al considerar que, puesto que no es común en una enumeración conectar sólo el último elemento, el grupo de vírgenes (*párthenai*) no constituiría una tercera categoría sino que enfatizaría el carácter universal de la participación²⁶⁴. Sea como fuere, es de subrayar que en el caso de las mujeres lidias no ha habido ninguna referencia a la cuestión de la edad de las participantes. Este hecho parece incidir en uno de los rasgos que este grupo de mujeres posee en *Bacantes*, a saber, su indeterminación. Sobre las bacantes lidias sólo se menciona en la obra su procedencia asiática (55, 64-65) y el hecho de que los Coribantes crearon para ellas los *túmpana* (120-134). El estatus de estas mujeres, si son mortales, inmortales, semidiosas, etc., permanece incierto a lo largo de la obra. Sobre esta cuestión, que creemos subyacente y determinante con respecto a las diferencias que venimos viendo, volveremos en lo sucesivo.

Las acciones que se describen a continuación (695-711) son acciones que se podrían enmarcar dentro de las comúnmente asociadas con la vida de las mujeres (levantarse, vestirse, dar de mamar, proveer de bebida y comida), con la diferencia de

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ R. Seaford, 1996, p. 206, afirma que la expresión *thaúm' ideín eukosmías* «se corresponde aptamente aquí con el comienzo de una lista de actividades (en cierto sentido) normales (692-711) realizadas por las ménades en una especie de espontaneidad coordinada que sugiere la inspiración divina».

²⁶² 1996, p. 206.

²⁶³ 1960, p. 163.

²⁶⁴ Lo interpreta también en este sentido J.I. González (2003, pp. 215-216). Por su parte B. Lawler (1927, p. 83) afirma que en las representaciones artísticas de las ménades aparecen tanto mujeres maduras como jóvenes.

que, en este caso, poseen un marcado carácter “milagroso” en relación con la naturaleza²⁶⁵, tal como iremos viendo al hilo del comentario de estos versos. Al mismo tiempo dichas acciones tienen un acentuado paralelismo con los datos ofrecidos por las mujeres lidias en la párodo de la obra, si bien con diferencias que interesa analizar. Las acciones de las tebanas descritas por el boyero comienzan por las siguientes (695-711):

Y primero se soltaron por los hombros las melenas 695

y se ciñeron la pieles (νεβρίδας) que tenían desabrochadas
de las correas, y moteados pellejos (καταστίκτους δοράς)
se ciñeron con serpientes (ὄφεσι) que les lamen las mejillas.

Otras en sus brazos un corzo o cachorros salvajes de lobos
tenían y les daban blanca leche, 700

cuantas, habiendo parido recientemente, tenían el pecho todavía rebosante
tras haber dejado a sus retoños; y se pusieron coronas
de yedra (κισσίνους στεφάνους) y de encina (δρυός τ) y de

[enredadera florida (μίλακός τ' ἀνθεσφόρου)

Y una cogiendo un tirso (θύρσον) golpeó contra una roca,
de donde salta un chorro de agua fresca; 705

y otra una caña (νάρθηκ') en el suelo clavó de la tierra,
y allí una fuente de vino (οἴνου) hizo brotar el dios;
y a cuantas les entraba deseo de la blanca bebida,
con la punta de los dedos arañando la tierra

manantiales de leche (γάλακτος) tenían; y de los tirsos de yedra 710

[(κισσίνων θύρσον)

surtían dulces caños de miel (μέλιτος).

En primer lugar, se describe a las tebanas soltándose el pelo (695) como paso previo para poder agitar sus melenas en las danzas dionisiacas, gesto ya mencionado en la obra²⁶⁶. En los versos 696-703 aparece la indumentaria propia de los cultos dionisiacos: la piel de ciervo moteada²⁶⁷, la hiedra²⁶⁸, la encina²⁶⁹ y la enredadera²⁷⁰, así

²⁶⁵ R. Seaford, 1996, p. 206.

²⁶⁶ Así ha aparecido descrito Dioniso en el verso 150 y hay referencia a ello en los versos 185 y 241. No obstante, «en las pinturas vasculares contemporáneas, las mujeres llevan generalmente el pelo recogido, mientras las ménades lo tienen a menudo suelto», en R. Seaford, 1996, p. 206. Sin distinguir si la representación es de ménades o de mujeres, B. Lillian, 1927, p. 102, afirma asimismo: «el pelo está peinado decorosamente en un gran número de figuras».

²⁶⁷ Cf. versos 24, 111-113, etc.

²⁶⁸ Cf. versos 81 y 531-532.

²⁶⁹ Cf. verso 109.

como la presencia de serpientes en dicha indumentaria (698, 767-768)²⁷¹. Ahora bien, mientras que este animal ha sido descrito como un atributo propio de las mujeres lidias (103-104), en ningún caso ha aparecido una referencia como la presente en el verso 698, donde el mensajero relata que las serpientes lamían las mejillas de las tebanas: «y moteados pellejos se ciñeron con serpientes que les lamen las mejillas» (697-698).

De igual manera, mientras que en la párodo de la obra las bacantes son descritas escuetamente como «nodrizas de animales salvajes» (ἄγρην θηρότροφον μαινάδες, 102-103), en los versos 699-702, hay una completa descripción de la acción de las tebanas amamantando fieras.

De igual modo, si bien el tirso ha aparecido vinculado al cortejo de mujeres lidias (y a los iniciados al dionisismo en general) y al propio Dioniso²⁷², no obstante, en los versos 704-711, éstos aparecen como un instrumento capaz de producir fuentes (o siendo ellos mismos propiamente fuentes) de agua, leche y miel. El contenido de los versos 704-711 está en relación con los versos 142-143 de la párodo de la obra:

ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἶνον, ῥεῖ δὲ μελισσᾶν
νέκταρι.

Y el suelo mana leche, mana vino, mana de abejas néctar²⁷³.

Numerosos testimonios de la Antigüedad²⁷⁴ dan prueba de que Dioniso y sus fieles “eran imaginados” con estas facultades. En el *Himno Homérico a Dioniso*²⁷⁵ un oloroso vino brota milagrosamente de las naves de los piratas por obra de este dios. Pausanias²⁷⁶ afirma que en Ciparisia había una fuente que había sido creada por Dioniso cuando golpeó la tierra con un tirso y de que en Elis y en Andros, en las fiestas de esta divinidad, se creía que el dios producía vino milagrosamente. Los de Tea, por su parte, tal como lo recoge Diodoro Sículo²⁷⁷, afirmaban que en su ciudad brotaba una fuente de

²⁷⁰ Cf. verso 108.

²⁷¹ Cf. versos 103-104.

²⁷² Versos 80, 113-114, etc., véase *supra*, p. 181.

²⁷³ Traducción de A. Tovar, 1960, p. 38.

²⁷⁴ Recogidos exhaustivamente por E. Dodds, 1960, pp. 87 y 163-164, y R. Seaford, 1996, pp. 165 y 207, a quienes nos referimos para las citas de autores antiguos que ofrecemos a continuación (nn. 275 a 281).

²⁷⁵ VII, 26-35.

²⁷⁶ Pausanias IV, 36, 7 y VI, 26.

²⁷⁷ III, 66.

vino aromático creada por Dioniso. Milagros similares debían aparecer en *Hypsipyle*²⁷⁸ de Eurípides (aunque el estado del texto es muy fragmentario) y en *Athamas*²⁷⁹ de Sófocles y, con respecto a las ménades, las afirmaciones de Platón²⁸⁰ y de Esquines²⁸¹ el socrático van en el mismo sentido.

A este “imaginario” de las bacantes por el cual las mujeres de Dioniso son capaces de producir “milagros naturales” se han acercado los investigadores de distintas formas. Dodds²⁸² interpreta que la capacidad de producir esta clase de milagros les era conferida a los poseídos por el dios cuando empuñaban su varita mágica. Por su parte, Seaford²⁸³ traslada el punto de vista de la interpretación y considera que, en su excitación, esta capacidad debía ser imaginada por las ménades. González, desde una perspectiva muy distinta de las otras dos, considera que los datos ofrecidos por el mensajero en los versos 704-711 son una exageración grotesca de los versos 142-143 de la párodo de la obra. Este autor interpreta estos versos como un eco de *Iliada*, IV, 451, VIII, 65 y XV, 715 en los que, en el contexto de una descripción de un combate cruento, aparece la fórmula ῥέε δ' αἷματι γαῖα, para hacer alusión a la abundante sangre derramada por los combatientes (López Eire²⁸⁴ traduce esta fórmula como: «la tierra fluía envuelta en sangre»). Así pues, para González, los versos 142-143 de *Bacantes* son un eco de este verso formular de la *Iliada* y los considera «la expresión hiperbólica de la abundancia de libaciones que se han hecho en el monte»²⁸⁵.

Ahora bien, a nuestro juicio, si atendemos a los datos ofrecidos por las fuentes antiguas que mencionábamos un poco más arriba y a los datos ofrecidos por *Bacantes*, no hay ningún problema en admitir en el imaginario dionisiaco una capacidad milagrosa del dios y sus fieles para producir espontáneamente bienes de la naturaleza²⁸⁶. Por otra

²⁷⁸ Fr. 57.

²⁷⁹ Fr. 5.

²⁸⁰ *Ion*, 534a: «las bacantes sacan de los ríos, en su arrobamiento, miel y leche, cosa que no les ocurre serenas».

²⁸¹ Fr. 11: Βάκχαι ἐπειδὴν ἐνθεοὶ γένωνται, ὅθεν οἱ ἄλλοι ἐκ τῶν φρεάτων οὐδὲ ὕδωρ δύνανται ὑδρεύεσθαι, ἐκεῖναι μέλι καὶ γάλα ἀρύονται.

²⁸² 1960, p.163.

²⁸³ 1996, p. 207.

²⁸⁴ En su traducción de la *Iliada* publicada en Cátedra, Letras Universales, en el 2004.

²⁸⁵ 2003, p. 165. También reconoce un “recuerdo” épico en 142-143 R. Seaford, 1996, p. 165.

²⁸⁶ Como se puede observar, la interpretación de J.I. González no conlleva ninguna modificación con respecto a la imagen que ofrece el boyero de las mujeres tebanas quienes, en efecto, aparecen creando fuentes de distinto tipo con sus manos y sus tirsos. La observación de González implicaría en todo caso una modificación con respecto a la concepción de las bacantes lidias y de los dones a ellas otorgados por Dioniso, de suerte que los versos 142-143, no podrían ser interpretados como una muestra de los “dones gratuitos” ofrecidos por Dioniso a los iniciados en su culto.

parte, la interpretación que considera que esta capacidad era imaginada por las fieles de Dioniso es un intento de racionalizar los datos del mito pero, si se respeta la descripción que ofrece *Bacantes*, no hay evidencias textuales que permitan tal afirmación. Parece entonces que no hay problema en aceptar, al menos a nivel del imaginario, que las mujeres de Dioniso son capaces de producir este tipo de milagros²⁸⁷. De hecho el carácter “milagroso” de los actos de las tebanas se acentúa en la persecución de la que son objeto los pastores en su intento fallido de darles caza (735-764). Dado que esta persecución será el objeto de estudio de los próximos apartados, exponemos a continuación, tres breves partes de este pasaje:

Y a la una hubieras visto con una ternera de buenas ubres
mugiente despedazada entre sus manos,
otras destrozaban novillas y las descuartizaban. (737-739)

Y toros desaforados y llenos de coraje en sus cuernos
antes derrumbaban a tierra su cuerpo,
llevados por miles de manos de muchachas. (743-744)

[...] y en sus trenzas
llevaban fuego y no se consumía. (757-758)

A estas diferencias que venimos viendo entre ambos grupos -referidas a sus acciones y a su relación con los diferentes elementos culturales (como sucedería en el caso de las serpientes)- se han de añadir las que conciernen a su sonoridad.

En el verso 689 que citábamos un poco más arriba, el verbo empleado para describir el grito con el que Ágave despierta a las tebanas es *ololúksō*: «y tu madre lanzó el grito de las mujeres (ὠλόλυξεν)» (690). Este verbo ya ha aparecido en la obra como el grito con el que Dioniso «ha levantado» (ἀνωλόλυξα, 24) a la ciudad de Tebas, mientras que no ha aparecido nunca referido a las mujeres lidias, cuyo grito característico es el *evoé*²⁸⁸. González define la *ololugē* como un grito ritual típicamente femenino pero no específicamente dionisiaco²⁸⁹. Por su parte, Vidal-Naquet ha llamado

²⁸⁷ Hacemos esta afirmación observando la matización hecha por J.I. González respecto a los versos 142-143. Si se acepta la lectura González de estos versos, esta capacidad “mágica” sería atribuible sólo a las bacantes tebanas.

²⁸⁸ Versos 67-68 y 124-129. Para el *evoé*, véase *supra*, p. 191.

²⁸⁹ J.I. González, 2003, p. 215.

la atención sobre el hecho de que las *Euménides* (1043-1047) «concluyen con una llamada del cortejo al lamento ritual que profieren las mujeres cuando el animal sacrificial es abatido, la *ololugē*»²⁹⁰. Seaford²⁹¹ considera este grito esencialmente pasivo, femenino y con notable relevancia en el sacrificio, y opone a él otro tipo de grito que aparece también relacionado exclusivamente con las tebanas: la *alalagē*. Sobre esta cuestión volveremos en adelante. Por el momento baste señalar que éste es el grito que profieren las tebanas en el momento en que despedazan a Penteo (1133).

Ahora bien, en su sonoridad, las tebanas se diferencian de las mujeres lidias no sólo en los gritos rituales por ellas proferidos, sino también en el modo en que éstas invocan a Dioniso. Mientras que las mujeres lidias se refieren a éste como «Brómio» (84, 88, 115, etc. Cf. *supra*, p. 192) y «dios del evoé» (157 y 1167), las tebanas apelan a Dioniso como «Iaco» (Ἰακχον, 725). Sobre las posibles implicaciones de este epíteto volveremos más adelante²⁹². De momento, baste subrayar que este epíteto de Dioniso está emparentado con el verbo *iákhō* y con los sustantivos *iakhē* e *iákhēma*, que significan literalmente «grito». En *Bacantes* el *éksarkhos* aparece exaltando a las bacantes, «azuzándolas con alaridos (ιαχᾶις)» (149) mientras que, en el *Heracles*, el mismo término aparece atribuido al silbido de las serpientes: «Gorgona, hija de la noche, entre el siseo (ιαχήμασι) de serpientes...» (883-884).

Es de resaltar que este epíteto no ha sido utilizado en ningún momento por el coro de mujeres lidias y que es la única vez que aparece en *Bacantes*. Asimismo González subraya que «ni en este relato ni en el segundo las tebanas invocan a Dioniso por su nombre, a diferencia del coro (versos 71, 81, 85, etc.) hasta que, tras la catástrofe de Penteo, reconocen la divinidad del hijo de Sémele»²⁹³. Finalmente cabe subrayar que tampoco se hace referencia alguna a la presencia de los instrumentos musicales propios del dionisismo: los tímpanos y las flautas²⁹⁴.

²⁹⁰ “Caza y sacrificio en la *Orestía* de Esquilo” en J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua. vol.I* (1972). Trad. esp.: Madrid, 2002a, p. 138.

²⁹¹ R. Seaford, “The Eleventh Ode of Bacchylides: Hera, Artemis and the Absence of Dionysos”, *JHS*, 108, 1988, pp. 118-136.

²⁹² Al respecto véase *infra*, capítulo 4, pp. 249-250.

²⁹³ J.I. González, 2003, p. 218.

²⁹⁴ Cf. *supra*, pp. 188-192.

3.4. Conclusiones del tercer capítulo.

A lo largo de este capítulo se ha podido observar la relevancia que posee en *Bacantes* el aspecto menádico del culto dionisiaco. Tanto el coro de bacantes lidias como el grupo de mujeres tebanas están relacionados con él y es, de hecho, el rasgo que comparten. En ambos casos, el comportamiento mítico ritual descrito consiste en danzas organizadas que se ejecutan en el monte.

A juzgar por la descripción que ofrece el coro de bacantes lidias en la párodo de la obra, se ha de concluir que el líder y compañero de sus danzas es Dioniso, y que, en el juego escénico de *Bacantes*, el propio dios con apariencia humana forma parte de su tíaso. Tal como lo describe el coro de mujeres lidias, entre el dios y sus fieles hay una similitud ritual que atañe al tipo de movimientos que ejecutan y a su indumentaria. En lo referente a la vestimenta, los datos ofrecidos por el estudio de la pintura vascular permiten observar que las coronas de serpientes y la piel de ciervo no son los distintivos más habituales del atuendo iconográfico de las ménades. A partir del momento en que dichas coronas y dicha piel son elegidas por Eurípides para describir el atuendo menádico de las mujeres lidias, debemos encontrarles su particular significado en el contexto literario. En este sentido, mientras que la piel de ciervo refuerza la identificación entre las bacantes lidias y este animal, las coronas de serpientes sugieren cierto carácter protector y benéfico hacia los fieles de Dioniso de un animal fundamentalmente ctónico y temible, cuya presencia es habitual en la representación de seres demoníacos.

En lo que atañe a la sonoridad de este grupo de mujeres -constituida en *Bacantes* por la música del *aulós* y los *túmpana*, por los gritos rituales del *evoé* y, según sugieren los términos *humnēso* y *melpō*, por canciones-, dicha sonoridad refleja también la naturaleza de Dioniso, quien a lo largo de la obra es invocado como «Resonante» (*Brómios*).

A pesar de que, como señalábamos un poco más arriba, la ejecución de danzas en el monte es el rasgo que comparten los dos grupos de mujeres vinculados con Dioniso en *Bacantes*, entre ellos hay una diferencia esencial. El grupo de mujeres lidias alude a su quehacer y al de los iniciados mediante el término *bakkhéuo* y sus derivados (que, en *Bacantes*, no implica necesariamente un estado mental modificado), mientras que el grupo de mujeres tebanas ha sido enloquecido por Dioniso (tal como anuncia el propio dios en el prólogo de la tragedia). Este hecho marca una diferencia fundamental

entre ambos grupos y constituye la primera intervención de Dioniso en la actividad humana. A pesar de que en *Bacantes* el estatus divino de Dioniso se designa mediante dos términos *-daímon* y *theós-*, esta ambivalencia no alude al carácter benefactor o maléfico del dios sino que sirve para expresar la disputa, crucial en el desarrollo de *Bacantes*, acerca de la originalidad o falsedad del culto dionisiaco. Por lo tanto, la dualidad *daímōn/theós* no está relacionada con el enloquecimiento de las tebanas.

En lo que respecta al grupo de mujeres de Tebas, éste posee los mismos elementos culturales que el coro de bacantes lidias, tanto los que tienen que ver con la naturaleza vegetal -la hiedra, la encina y la enredadera- como aquellos que aluden al mundo animal -las serpientes y la piel de ciervo. Ahora bien, la prodigiosa relación que las tebanas establecen con las serpientes, así como las milagrosas acciones que ejecutan -entre las que podemos destacar su extraordinaria capacidad para provocar fuentes de leche, vino y miel, desgarrar animales con la fuerza de sus manos o llevar fuego en el pelo sin quemarse- las distancian del grupo de bacantes lidias. También las diferencia de este grupo su sonoridad. En el caso de las tebanas, la música no forma parte de sus danzas (no hay ninguna alusión al *aulós* o a los *túmpana*) y los gritos que profieren no son los del *evoé* (como en el caso de las mujeres lidias) sino la *alalagē* y la *ololugē*. Asimismo, las canciones que entonan están designadas mediante el verbo *klázō* (frente a *humnēsō* y *melpō*) y, en lugar de invocar a Dioniso como *Brómios*, estas mujeres lo denominan *Íakkhos*.

Así pues, a la luz de los datos analizados hasta el momento se puede afirmar que entre la descripción de uno y otro grupo hay tanto elementos divergentes (como los mencionados un poco más arriba en relación con la sonoridad), como elementos comunes. Estos últimos están marcados por una diferencia de grado entre sí que conduce a percibir el menadismo de las tebanas como mucho más exacerbado, milagroso y cruento que el de las mujeres lidias. Puesto que cada uno de estos grupos femeninos aparece en la tragedia en estilos narrativos diferentes (uno constituye el coro de la tragedia y el otro ni siquiera aparece en escena sino que sus acciones se transmiten a través de los mensajeros), no podemos saber si la descripción de las mujeres lidias de los distintos elementos del ritual incluirían (en el caso de verlas actuando o de ser descritas por los mensajeros como sucede en el caso de las tebanas) los mismos actos “milagrosos” que ejecutan las cadmeas. No hay razones para rechazar que las bacantes asiáticas pudiesen realizar los mismos actos que las tebanas, pero lo cierto es que

Bacantes no ofrece información al respecto y, por lo tanto, la representación literaria del menadismo en su forma punitiva presenta ante el espectador (lector actual) una experiencia dionisiaca que evoca la de las bacantes lidias, pero que, al analizarse en detalle, se revela muy distinta²⁹⁵.

De hecho, entre ambos coros se produce una ruptura radical en el momento en que *Ágave* es atacada e impele a las demás tebanas a defenderse de dicho ataque; en el momento en que se inicia la persecución de los boyeros:

¡Oh veloces perras mías,
que nos cazan estos hombres! Pero seguidme,
seguidme con vuestras manos armadas de tirsos.

(731-732)

En este momento, la violencia de las tebanas entra en juego y la danza deja paso a la persecución, el ataque y la caza. Así pues, en el siguiente capítulo centraremos el interés de nuestra investigación en el estudio del grupo de mujeres tebanas, quienes, bajo la acción de Dioniso, ejecutarán una violenta y sangrienta caza.

²⁹⁵ Además, se ha de tener en cuenta que el carácter extraordinario y prodigioso de las acciones de las tebanas cumple la función dramática de demostrar el poder de Dioniso y, por lo tanto, de convencer a *Penteo* para que acepte su culto.

CAPÍTULO 4

DIONISO Y LAS MUJERES TEBANAS

4. Dioniso y las mujeres tebanas.

En el tercer episodio de *Bacantes*, después de que los boyeros intenten dar caza a Ágave y a sus hermanas (728-730), el contexto de ejecución de las danzas en honor a Dioniso se abandona, dando paso a una violenta persecución. Se produce en ese momento una fisura radical entre el grupo de mujeres lidias y el grupo de mujeres tebanas cuyas acciones pasan a representarse a continuación en los términos de una caza y un combate violentos. Los siguientes apartados van a centrarse en el modo en que Eurípides proyectó esta caracterización.

4.1. La caza de las tebanas. El asalto de la naturaleza animal.

Como señalábamos un poco más arriba y como tendremos ocasión de analizar a lo largo de este apartado, las mujeres tebanas son caracterizadas en *Bacantes* como cazadoras. Ahora bien, la imaginaria de la caza no es específica de este grupo de mujeres sino que la metáfora cinegética articula la trama de *Bacantes* hasta el punto de haber sido interpretada como una suerte de «metáfora llave»¹ en la obra. La temática cinegética sirve para desarrollar en esta tragedia la trama del cazador cazado: Penteo, el cazador del joven extranjero lidio y de las bacantes², se convierte en la presa de su persecución³. Eurípides utiliza en este caso un lenguaje conocido para la tragedia: las Erinias en la *Orestía* de Esquilo, Filoctetes en el *Filoctetes* de Sófocles y Poliméstor en la *Hécuba* de Eurípides, son algunos de los numerosos ejemplos que sirven para expresar la variedad de matices ofrecida por la imaginaria de la caza al género trágico⁴. Si se quiere desentrañar el significado de la metáfora cinegética, cada caso merece atención detallada, pero tal como ha señalado Alain Schnapp⁵, todos ellos reflejan su

¹ C. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton 1982, p. 32. Subraya igualmente la importancia de la metáfora cinegética en *Bacantes*, G. Bárberi, *La rete mortale: caccia e cacciatore nelle tragedie di Euripide*, Caltanissetta, 1993 (en concreto en el capítulo dedicado a *Bacantes*, pp. 175-219) quien sostiene: «*Bacantes* es la tragedia de Eurípides en que las referencias a la caza son más densas y significativas y que presentan una conexión más estrecha con los elementos principales de la estructura dramática» (p. 180).

² En el primer episodio el joven soberano afirma «y a cuantas faltan las cazaré en los montes» (θηράσομαι, 228) y manda a sus criados «seguir la pista (ἐξιχνεύσατε) del extranjero afeminado» (352). En el segundo episodio, los criados de Penteo, refiriéndose al joven extranjero lidio, afirman presentarse ante el rey «después de cazar esta presa» (τήνδ' ἄγρην ἠγρευκότες, 434).

³ Dioniso como cazador de Penteo aparece en distintas partes de la obra: 848, 1020-1023, 1189-1191 y 1192. Para una interpretación de la temática del cazador cazado como un rito de paso fallido, véase C. Segal, 1982, pp. 164-168.

⁴ La metáfora cinegética en la tragedia ha sido estudiada con exhaustividad por A. Schnapp, *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne*, París, 1997, pp. 73-122.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

capacidad para afirmar la autonomía del sujeto trágico, «de expresar una identidad que se ancle en los valores de la ciudad».

En *Bacantes*, las ejecutoras de la caza del cazador, esto es, las cazadoras de Penteo, son las mujeres tebanas. Tal como describe el mensajero en el tercer episodio, en cuanto Ágave descubre a los hombres que las acechan, impele al resto de mujeres para que se defiendan del ataque de éstos (731-733):

[...] ¡Oh veloces perras mías,
que nos cazan (θηρώμεθ') estos hombres! Pero seguidme,
seguidme con vuestras manos armadas de tirsos
[(θύρσοις διὰ χερῶν ὀπλισμέναι).

Es en este momento cuando tiene lugar un cambio completo de contexto, y las danzas dionisiacas, que parecía iban a iniciarse (según se describe en los versos 723-727), se abandonan y comienza una persecución de los pastores por parte de las tebanas, una caza de los cazadores por las presas.

Este cambio supone, en primer lugar, una inversión (a nivel de la representación dramática) de los roles tradicionales de género asociados con las mujeres en la Antigüedad: «la caza, en la Grecia clásica y arcaica, era una actividad, masculina, y mejor aún, una actividad viril»⁶, «una ocasión privilegiada de expresar los valores viriles»⁷. Ahora bien, tal como intentaremos demostrar al hilo de nuestra argumentación, ésta no será la única inversión asociada a la representación de las tebanas como cazadoras. Para profundizar en la riqueza de matices de esta imagen será necesario analizar las características de dicha caza.

Éstas se encuentran recogidas en los dos relatos del mensajero de los episodios tercero y quinto⁸ y en la descripción que hace Ágave de la caza que ha llevado a cabo en la éxodo⁹ de la obra. Siguiendo este orden, en el primer relato que citábamos un poco más arriba (734-747), el mensajero relata minuciosamente la ejecución por parte de las

⁶ J. Anderson, *Hunting in the Ancient World*, California, 1985, p. 29.

⁷ A. Schnapp, "Image et imaginaire dans la chasse en Grèce antique. L'imaginaire de la chasse", *Hier et demain*, 1988, p. 39. Es más, este mismo autor, en su estudio del año 1997 (p. 119) ha subrayado que el modo en que Ágave describe al final de la obra la caza de Penteo se corresponde con la descripción de una caza heroica: la caza de un león sin red (1173-1174) que normalmente sólo un héroe puede conseguir.

⁸ 677-774 y 1043-1152.

⁹ 1168-1258.

tebanas de un truculento *sparagmós*, descripción que contrasta con la escueta alusión a este hecho que hay en la párodo de la tragedia (cf.139):

Con que nosotros escapamos huyendo
de descuartizamiento de bacantes (βακχῶν παραγμόν), y ellas contra unas terneras 735
que pastaban la hierba se lanzaron con mano sin hierro (χειρὸς ἄσιδήρου).
Y a la una hubieras visto con una ternera de buenas ubres
mugiente despedazada entre sus manos (ἐν χεροῖν),
y otras destrozaban novillas y las descuartizaban (διεφόρουν σπαράγμασιν)
Y hubieras visto lomos o una pata de hendida pezuña 740
tirados para arriba y para abajo; y colgados
chorreaban bajo los abetos, teñidos de sangre.
Y toros desaforados y llenos de coraje en sus cuernos
antes derrumbaban a tierra su cuerpo,
llevados por miles de manos (μυριάσι χειρῶν) de muchachas. 745
Y más rápido estaban descuartizadas las pieles de sus cuerpos
que tú les juntaras los párpados a las regias niñas de tus ojos.

En esta primera descripción es llamativa, en primer lugar, la fuerza extraordinaria que muestran las tebanas, capaces de descuartizar animales vivos sin la ayuda de ninguna herramienta. Esta característica, la ausencia de utensilios en la caza de las cadmeas, es enfatizada en el texto en tres ocasiones en las que se subraya que estas mujeres ejecutan todas sus acciones sólo con la fuerza de sus manos (χειρὸς ἄσιδήρου, 736, ἐν χεροῖν, 738 y μυριάσι χειρῶν, 745). Este rasgo es resaltado cuando, tras el funesto asesinato de Penteo, Ágave se vanagloria de su caza, precisamente por haber realizado esa caza con sus propias manos:

¡Oh habitantes del alcázar de bellas torres de tierra tebana,
venid para ver esta pieza
de la fiera que cazamos (ἠγρεύσαμεν) las hijas de Cadmo,
no con las jabalinas de correa de los tesalios,
no con redes, sino con la fuerza
de nuestros blancos brazos (λευκοπῆχεσιν χειρῶν ἄκμαῖσι)!¹⁰

(1202-1207)

¹⁰ Sobre la “resonancia” a caza heroica sugerida por la ausencia de armas en estos versos, véase *supra*, n. 7.

La ausencia de utillajes en la caza de las tebanas, las vincula con el mundo de la naturaleza salvaje o “sin civilizar”¹¹, dado que lo habitual, incluso entre otras cazadoras míticas, es el empleo de armas¹². La falta de herramientas ayuda a representar a las tebanas, en cierto modo, en términos de igualdad con los animales, como si ellas mismas fueran otros animales. Por otro lado, la imagen de estas mujeres amamantando fieras salvajes o danzando con las fieras en total comunión en el monte (726-727) enfatiza igualmente la imagen de las cadmeas como animales salvajes:

Otras en sus brazos un corzo o cachorros salvajes de lobos
tenían y les daban blanca leche
cuantas, habiendo parido recientemente, tenían el pecho todavía rebotante
tras haber dejado a sus retoños¹³. (699-702)

[...] y todo el monte danzaba (συνεβάκκευ) con ellas
y las fieras, y nada quedaba sin moverse o correr¹⁴. (726-727)

Esta animalización de las tebanas-cazadoras descansa también en su caracterización como depredadoras y destructoras de los medios de subsistencia del ser humano. Las tebanas son representadas como una fuerza hostil al mundo “civilizado” al aparecer descuartizando animales domésticos como las terneras (μόσχοις, 736 y δαμάλας, 739). Esta caracterización se hace totalmente explícita en la narración del asalto de las poblaciones de Hisias y Eritrias (748-754), donde su ataque se dirige directamente contra los seres humanos:

Y recorren como pájaros (ὄρνιθες) que levantan el vuelo a la carrera,
extensiones de llanuras, que a lo largo de las corrientes del Asopo
hacen brotar el fértil trigal de los tebanos;
y a Hisias y Eritras, que el peñón del Citerón

¹¹ C. Segal, 1982, pp. 61 y ss., interpreta el contraste presente entre los utillajes utilizados por cada uno de los grupos como una oposición simbólica entre la cultura y la naturaleza, entendida como una oposición entre las armas o herramientas (como representantes de la cultura y la acción del ser humano) y la ausencia de éstas (o la presencia en su lugar de elementos del mundo natural como el tirso o las piedras).

¹² A. Schnapp, 1997, p. 120, ha resaltado que esta “técnica de caza” difiere de la representación de otras cazadoras como Atalanta o Procnis quienes sí recurren a las armas (la jabalina, el arco o distintos *mákhaira*). Para iconografía de estas cazadoras, véase *ibid.*, p. 429).

¹³ Obsérvese que las mujeres tebanas aparecen como nutrias de animales salvajes (700) pero como depredadoras de animales domésticos (735-745).

¹⁴ Como hemos señalado más arriba (*cf. supra*, p. 202, n. 225) la traducción de los versos 726-727 es la de A. Tovar, 1960, p. 61. Obsérvese que este autor interpreta *sunebákkheu'* como «danzar». En contra, véase J.I. González, 2003, p. 93, quien traduce el verso 726 como «todo el monte entraba en el trance de Baco con ellas».

en su parte baja tienen ocupado, como enemigos,
cayendo sobre ellas de todas partes,
lo saqueaban todo; robaban niños (τέκνα)¹⁵ de las casas¹⁶ [...].

En esta narración, las mujeres de Tebas aparecen representadas como depredadoras, como animales que, provenientes de la naturaleza salvaje, suponen un peligro para los medios de subsistencia del hombre y para el hombre en sí. En la representación de la caza de las bacantes tebanas, tanto el tipo de acciones que ejecutan como el tipo de utensilios que utilizan (o más bien, en este caso, la ausencia de ellos) las animalizan, las relaciona con el mundo de lo salvaje más que con el de la cultura. La relación que las tebanas mantienen con Dioniso expresa también esta característica puesto que Dioniso además de «colaborador de la cacería» (τὸν ξυγκύναγον, τὸν ξυνεργάτην ἄγρας, 1146), es también, quien lanza la jauría de ménades contra Penteo¹⁷:

Ágave: Baco, cazador hábil (κυναγέτας σοφός),
hábilmente excitó hacia la fiera ésta
a las ménades.

Coro: Es que es señor de la caza (ὁ γὰρ ἄναξ ἀγρεύς). (1189-1192)

Imagen cinegética no menos sugerente que la que describe la actitud de las ménades ante la llamada de su señor Dioniso:

Ellas que en sus oídos la voz no habían percibido con claridad,
se pusieron en pie y buscaban con sus ojos.
Y el repitió la orden. Y cuando conocieron
claramente la llamada de Baco, las hijas de Cadmo,

¹⁵ E. Dodds, 1960, p. 168, A. Tovar, 1960, p. 62 y R. Seaford, 1996, p. 209, traducen *tékna* como «niños» en relación además con distintos testimonios iconográficos en que las ménades aparecen portando niños a sus espaldas. J.I. González, 2003, p. 220, por su parte, no traduce *tékna* como «niños» sino como «crías» considerando que lo que roban las ménades en este pasaje son las crías del ganado.

¹⁶ Para la representación en la pintura vascular de las ménades acarreado niños, véase V. Provenzale, “La ménade à l’enfant ou le paroxysme du délire”, *AK*, 1999, pp. 73-81, quien interpreta la imagen del niño sacudido como el signo extremo de ruptura para una mujer con su condición natural de madre (p. 77). Véase más recientemente, M. Villanueva-Puig, “Des ménades et de la violence dans la céramique attique” en J.M. Bertrand, (ed), *La violence dans les mondes grec et romain*, París, 2005, pp. 225-243, en concreto pp. 228-231, quien considera que el motivo de la ménade que porta sobre sus espaldas un niño exánime indica el destino funesto que sigue al rapto.

¹⁷ De este hecho se deriva también que, en relación con el ámbito de la caza, se constata la misma relación entre las tebanas y Dioniso que operaba entre las mujeres lidias y este último en relación con el ámbito de la danza: Dioniso es compañero y líder de su grupo de fieles.

se precipitaron no menos ligeras que palomas [...] ¹⁸. (1086-1090)

Esta asimilación de las tebanas con perras de caza también es resaltada en *Bacantes* mediante la descripción de la historia de Acteón (337-342) ¹⁹. En el primer episodio, Cadmo previene a Penteo de que no le pase lo mismo que a Acteón, quien fue desgarrado por sus perras.

Ves el desdichado destino de Acteón
a quien perras salvajes que crió
lo destrozaron [...]. (337-342)

Esta narración anuncia, en cierto modo, lo que sucederá en la tragedia y establece un paralelismo entre las perras de Acteón y las tebanas ²⁰.

Junto a estos rasgos que sitúan a las mujeres de Tebas del lado de lo “bestial”, otros vienen a dotarlas de un carácter sobrenatural y extraordinario (755-763):

Cuantas se echaron a hombros, no con cuerdas 755
estaban amarradas, pero no se caían al negro suelo.
Ni bronce ni hierro; y en sus trenzas
llevaban fuego, y no se consumía ²¹. Y ellos, de rabia,
a las armas corrían saqueados por bacantes;
cuyo espectáculo era tremendo de ver señor. 760

¹⁸ La traducción de ambos pasajes, 1086-1090 y 1189-1192, es de A. Tovar, 1960, pp. 75 y 80.

¹⁹ Lo interpreta también en este sentido, F. Frontisi-Ducroux en “Acteón, ses chiens et leur maître” en B. Cassim, J.-L. Labarrière, y G. Romeyer (eds.), *L’animal dans l’Antiquité*, París, 1997, pp. 435-454.

²⁰ La asimilación de las tebanas con perras de caza fue ya señalada por H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, París, 1951, p. 272.

²¹ Estos versos son de interpretación discutida. El punto de partida del debate es la aposición del verso 757: οὐ χαλκός, οὐ σίδηρος. E. Dodds (1960, pp. 168-169) considera inconexa esta referencia con el resto del texto y opta por interpretar que después del verso 756 se habría perdido al menos una línea, traduciendo: «Nada se resistía a su asalto, ni los quicios de las puertas, ni el bronce, ni el hierro». J. Roux (1972, pp. 482-483) por su parte, considera la construcción como una gradación en la entonación del pastor y el asíndeton y la forma nominal como una forma de expresión del estupor ante lo irracional. Finalmente R. Seaford (1996, p. 210) rechaza la teoría de Roux y considera que el fragmento: «ni bronce ni hierro», del verso 757, estaría desplazado de su posición originaria en el verso 761 y que habría sido reajustado con la introducción de «al negro suelo» (εἰς μέλαν πέδον), proveniente del verso 1065. La traducción que ofrece de los versos 754-762 es la siguiente: «[...] robaban crías de las casas; y cuantas se echaron a hombros, no con cuerdas, estaban amarradas, pero no se caían, y en sus trenzas llevaban fuego y no se consumía. Y ellos de rabia a las armas corrían saqueados por bacantes; cuyo espectáculo era tremendo de ver señor. Que su dardo arrojado no se teñía de sangre, ni el bronce, ni el hierro». Como se puede observar ninguna de estas interpretaciones resta fuerza al carácter milagroso de las acciones de las tebanas; la lectura de Dodds incide en su extraordinaria fuerza, la de Roux, en su prodigiosa capacidad para portar objetos sin necesidad de atarlos y la de Seaford en su inmunidad a las armas. Para testimonios de cultos estáticos reales donde los participantes dan muestra de estas sorprendentes capacidades, véase E. Dodds, 1960, pp. 168-169.

Que su dardo arrojado no se teñía de sangre,
y en cambio aquellas, tirando tirsos de sus manos
les pegaban y herían en la espalda en su huida.

El talante prodigioso de los actos de las tebanas, su fuerza extraordinaria así como el carácter salvaje y cruento de sus acciones, dista mucho ya de la experiencia descrita por las mujeres lidias y las sitúa en un contexto de caza y ataque furioso diferente al de las danzas dionisiacas ejecutadas por las bacantes asiáticas.

Ahora bien, si retomamos la cuestión de la animalización de las tebanas en la caza que describe Eurípides en sus *Bacantes*, es imprescindible detenernos a analizar las imágenes de animales referidas a las mujeres en esta tragedia²². La caracterización de las tebanas como perras de caza es enfatizada cuando Ágave las impele como «veloces perras mías» (δρομάδες ἔμαί κύνες, 731). Éste y otros epítetos animales son atribuidos a cada uno de los dos grupos de mujeres que aparecen vinculados con Dioniso en *Bacantes*. Así pues, en el siguiente apartado, y con el fin de profundizar tanto en la caracterización de ambos grupos como en la caracterización de las tebanas como cazadoras, trataremos sobre esta *fémine animalité*²³ de las *Bacantes*.

4.1. 1. Las imágenes de animales referidas a las mujeres en *Bacantes*.

Como hemos señalado anteriormente, tanto las mujeres lidias como las mujeres tebanas son calificadas en *Bacantes* a través de epítetos animales. En la párodo de la obra, las mujeres lidias comparan a las bacantes en la celebración del culto de Dioniso con un «potro» (πῶλος) que, «con placer» (ἡδομένα), pasta junto a su madre (165-169). Asimismo, en el tercer estásimo, justo después de determinarse la muerte de Penteo, las bacantes lidias se comparan a sí mismas con una «cierva» (νεβρὸς) que retoza en los

²² C. Thuminger en “Animal World, Animal Representation and the “Hunting-Model”: Between Literal and Figurative in Euripides’ *Bacchae*”, *Phoenix*, 60, 3-4, 2006, pp. 191-210, ha estudiado la presencia del mundo animal en *Bacantes* atendiendo tanto a los casos en que ésta aparece en sentido literal (por ejemplo, las serpientes que lamen las mejillas de las tebanas), como a aquellos en que lo hace en sentido figurado (es decir, los símiles y metáforas de animales) y los ha puesto en relación con la metáfora cinegética.

²³ Sobre la relación en el mito entre las mujeres y los animales salvajes, véase E. Reeder “Women and the Metaphor of Wild Animals” en *ibid.*, *Pandora*, Baltimore, 1995, pp. 299-373. Esta autora considera que los animales más comúnmente asociados en el mito con las mujeres son los osos, los leones, los ciervos y el caballo. También en la tragedia, el empleo de la imagería animal para describir el comportamiento o los sentimientos de los personajes (hombres o mujeres) es muy habitual. Aves, perros, toros, lobos, serpientes y jabalíes, entre otros animales, habitan el “escenario” trágico. En el siguiente apartado ofreceremos algunos ejemplos de la riqueza de este recurso en el marco del género trágico en oposición o relación con los ejemplos analizados de *Bacantes*.

prados tras escapar de una espantosa cacería (866-876). Por su parte, Ágave impele a las bacantes tebanas como «veloces perras mías» (δρομάδες ἐμαὶ κύνες, 731) y las tebanas son comparadas en dos ocasiones con aves: en el primer relato del mensajero, los pastores las comparan con «pájaros» (ὄρνιθες, 748), en el saqueo a Hisias y Eritrias y, en el segundo, se las describe, una vez que han oído el mandato de Dioniso para que ataquen a Penteo, corriendo «no menos rápidas que palomas» (πελείας ὠκύτητ' οὐχ ἥσσονες, 1090). Finalmente, también en este relato, las bacantes tebanas son comparadas, con «yeguas (πῶλοι) que dejan labrado yugo (ποικίλ' [...] ζυγα)» (1056)²⁴.

Entre ambos grupos de mujeres el único símil compartido es el símil de la yegua. La comparación con una yegua, al igual que ocurre con el resto de símiles animales, puede tener distintos significados en la poesía griega. En *Orestes*²⁵ la imagen del potro sirve para “dibujar” la locura de este héroe: en su enfermedad Orestes echa a correr «como un potro que huye del yugo». En *Helena*²⁶ el símil de las yeguas sirve para expresar velocidad: «como yegua veloz, como bacante movida por su dios, correré hacia la tumba». Por su parte en *Hécuba*²⁷ y *Andrómaca*²⁸ el símil de la yegua sirve para referirse a la juventud de una muchacha: en *Hécuba*, el mensajero anuncia a la anciana madre que Ulises vendrá a llevarse a Polixena, a «arrancarte la potrilla de tus pechos». Junto a la velocidad sugerida por la imagen de la yegua, este último valor, esto es, su atribución a doncellas muy jóvenes, tiene especial importancia.

Tal como ha señalado M^a Dolores Mirón²⁹, el caballo, un animal considerado especialmente noble, es también el paradigma de «lo salvaje susceptible de doma»³⁰. Los antiguos griegos se representaban precisamente en estos términos el acto del matrimonio para la mujer: en el pensamiento griego el matrimonio civiliza la naturaleza

²⁴ Ya antes, en el verso 694, se ha denominado a una parte de las tebanas ἄζυγες («sin yugo»).

²⁵ 45.

²⁶ 544.

²⁷ 142.

²⁸ 621.

²⁹ “Las mujeres, la tierra y los animales: naturaleza femenina y cultura política en Grecia antigua”, *Florilib*, 11, 2000, pp. 151-169.

³⁰ Así por ejemplo, en *Antígona* Creonte amenaza a Antígona en los siguientes términos: «los caballos indómitos se vuelven dóciles con un pequeño freno» (477-478).

salvaje inherente al ser de la mujer³¹. Por ello, el símil de la yegua es atribuido a doncellas jóvenes, porque expresa el estado aún sin civilizar en que se encuentra una mujer que no se ha sometido todavía al yugo del matrimonio³². De hecho, tal como ha señalado Seaford, la imagen de uncir a un animal era habitual para representar lo que el matrimonio significaba para la novia³³. Contrariamente, tal como sostiene Segal, la imagen de la yegua sin yugo remite a la joven que se encuentra a punto de abandonar el *oïkos* paterno pero que todavía no ha sido domesticada para la vida en matrimonio y la maternidad. Según el profesor de Harvard, las chicas en estos casos se encontrarían en una posición marginal entre la naturaleza y la cultura, lo salvaje y lo humano³⁴.

Así pues, en relación con las bacantes tebanas, el símil de las yeguas desuncidas alude primariamente a la ruptura de este grupo de mujeres con la casa marital³⁵, quienes, en palabras de Penteo, «han dejado las mansiones para bacanales falsas» (217-218). Consecuentemente, este símil atribuido a las cadmeas sugiere de alguna manera que este grupo de mujeres se encuentra en ese estado liminal entre lo salvaje y lo civilizado característico de las muchachas antes de su domesticación en el matrimonio.

Ahora bien, en lo que respecta al grupo de mujeres lidias, puesto que el énfasis del símil está puesto en el disfrute (ἡδόμενα, 165), consideramos que la imagen de la yegua está empleada en este caso para establecer cierto paralelismo entre este grupo de mujeres y la alegría del animal en libertad. De esta manera, esta imagen sugiere el goce y la liberación que experimentan las bacantes en la celebración (voluntaria) del culto al dios. Aunque la significación de este símil que hemos visto asociada con las bacantes tebanas y que remite al estado en que se encuentra una mujer fuera del matrimonio, está implícita en su atribución a las mujeres lidias, la atención en este caso no está en la “ruptura” (en la ausencia de yugo) sino en la felicidad del animal.

³¹ Tal como señala M^a.D. Mirón, 2000, p. 158: «Como los animales, las mujeres debían ser capturadas y domesticadas para integrarlas en la sociedad civilizada». Por su parte, J.-P. Vernant afirma en *Mito y religión en la Grecia antigua* (1987). Trad. esp.: Barcelona, 2001, p. 61: «El matrimonio ha sacado [a la mujer] de su estado salvaje para domesticarla, asignándola a su hogar conyugal». En este mismo sentido, E. Reeder, 1995, p. 300, considera que «es claro que en el período clásico, la conceptualización de la doncella en edad de casarse como un animal salvaje que debe ser domesticado en el matrimonio, era una imagen positiva aceptada tanto por hombres como por mujeres».

³² Sobre el símil de la yegua desuncida, véase igualmente E. Reeder, 1995, p. 299.

³³ R. Seaford, 1996, p. 233. Tal como ha señalado M^a.D. Mirón, 2000, p. 160, en el *Económico* de Jenofonte (III, 9-11), se utiliza la metáfora de la doma del caballo para explicar cómo el marido ha de adiestrar a la esposa. Para el léxico de la doma en relación con la esposa, véase *ibíd.*, p. 161 y n. 27.

³⁴ C. Segal, 1982, pp. 59 y ss. Asimismo, este autor interpreta la atribución del término ποικίλα («labrados») a los yugos en el verso 1056, como una referencia más a esa oposición *naturaleza/cultura* vista con anterioridad (*cf. supra*, p. 222, n. 11).

³⁵ R. Seaford, 1996, p. 233.

Esta libertad de las bacantes asiáticas, este “disfrute animal”, es expresado también a través de su comparación con ciervos (866-876). Como tuvimos ocasión de señalar en el apartado dedicado a la indumentaria de las bacantes lidias³⁶, en *Bacantes*, Eurípides otorga especial relevancia a la piel de ciervo o *nébride* en detrimento de formas más comunes de representación en la pintura vascular (donde las mujeres de Dioniso o no portan pieles o, si lo hacen, llevan de forma más habitual pieles de leopardo). En su momento interpretamos esta importancia de la *nébride* como una forma de subrayar la asimilación de las mujeres lidias (en tanto que fieles de Dioniso) con dicho animal. Esta asimilación se hace patente gracias al empleo del símil del ciervo en el tercer estásimo (866-876). Tal como señalamos en el apartado de la indumentaria dionisiaca, el empleo de este símil subraya, en nuestra opinión, el placer y la exaltación de este animal en libertad³⁷.

Entre el grupo de mujeres tebanas y el grupo de mujeres lidias, hay, por lo tanto, diferencias de matiz en el único símil que comparten pero, tal como veremos a continuación, diferencias sustanciales en los símiles que no comparten.

Como señalábamos al inicio de este apartado, las cadmeas son comparadas, genéricamente con aves (748) y, concretamente, con palomas (1090). Los símiles con aves son comunes en la tragedia y abarcan una variedad de significados de la que intentaremos dar cuenta brevemente a continuación con el fin de intentar discernir qué valor tiene su uso en *Bacantes*.

La imagen más común de las aves en la tragedia representa a estos animales como atacantes alados y, con cierto barniz épico, como carroñeros. En *Suplicantes*³⁸ la mayor promesa de protección ofrecida por un soberano es la de protección ante un ataque de criaturas aladas: «No, por cierto, al rapto de seres alados no te vamos a entregar» y en *Filoctetes*³⁹, uno de los mayores temores de este héroe es ser devorado por las aves: «aquí, las mismas aves temblorosas de los cielos, rasgando con estruendo el aire, se lanzarán a devorarme». En *Fenicias*, Creonte desea que Polinices quede

³⁶ Cf. *supra*, capítulo 3, en concreto pp. 185-187.

³⁷ La imagen del ciervo saltando en señal de alegría es usada por Eurípides en *Electra*, 860-861. Inmediatamente después de saber la noticia de la muerte de Egisto y de cómo los siervos apoyaron a Orestes en el asesinato, el coro utiliza el símil del ciervo: «Amiga, pon tu huella en el coro, levantando radiante como un cervatillo tu salto hasta el cielo».

³⁸ Esquilo, *Suplicantes*, 510.

³⁹ 1093-1095.

insepulto, como pasto para las aves⁴⁰: «Hay que dejárselo de pasto a las aves, sin que se le llore, sin sepultura». Las aves representan este mismo temor en *Suplicantes*⁴¹, donde el coro afirma: «entonces, no lo niego, sería presa de los perros, festín de las aves del lugar»⁴².

En otros casos, la comparación con aves se utiliza en la tragedia para representar el modo en que una madre protege a sus crías. En *Heracles*⁴³, Mégara protege a sus nietos «bajo las alas, como un ave clueca a sus crías». La imagen de las aves sirve también para expresar la intensidad de un sonido y en este sentido, se emplean igualmente para describir la intensidad de un lamento. En *Troyanas*⁴⁴, «los acantilados marinos resuenan (ἰακχον) como un pájaro chilla por sus crías», mientras que en *Fenicias*⁴⁵, Antígona se pregunta: «¿Y qué ave, madre abandonada, posada sobre las altas ramas de un roble o un pino, responderá a la canción de mis quejas con sus plantas?». Otro significado común asociado al empleo de símiles de aves en la tragedia es el de la velocidad. Así en *Edipo Rey*, el modo en que mueren los jóvenes a causa de la peste es comparado con «aves de raudas alas (εὔπτερον ὄρνιν), más veloces que el fuego indomable»⁴⁶, mientras que en el *Edipo en Colono* es la comparación con una paloma lo que sirve para expresar esta idea de velocidad: «¡Que no sea yo paloma, veloz cual irresistible huracán (ἄελλαία ταχύρροστος πελειάς), y me remonte a una etérea nube dominando con mis ojos esta refriega!»⁴⁷. No obstante, la imagen más habitual asociada con el empleo del símil de la paloma es la de un ser indefenso, veloz y en posición de debilidad frente a quien lo ataca. En *Suplicantes*⁴⁸, Dánao afirma: «sentaos en el lugar santo, lo mismo que palomas asustadas que huyen de gavilanes» y en

⁴⁰ 1634.

⁴¹ Esquilo, *Suplicantes*, 800-801.

⁴² La imagen de las aves como una amenazada alada y como carroñeras es muy habitual en la tragedia. Junto con los ejemplos citados esta relación se observa también en: Esquilo, *Siete contra Tebas*, 1013-1021 y 1035, Sófocles, *Áyax*, 830 y 1065, *Antígona*, 205-206 y 1016-1018, Eurípides, *Electra*, 897, *Ion*, 902-904, 1494-1496, *Fenicias*, 1634 y *Reso*, 515.

⁴³ 71. Esta imagen aparece también en *Troyanas*, 750-751.

⁴⁴ 826-830.

⁴⁵ 1515-1518. Esta imagen se repite también en *Heracles*, 1039-1040 y en *Troyanas*, 146-147.

⁴⁶ 175-176. Este valor está presente también en Eurípides, *Hipólito*, 828-829, donde este símil sirve para expresar la velocidad con la que ha muerto Fedra: «Como un pájaro te has escapado de mis manos, lanzándote con salto veloz a la morada del Hades».

⁴⁷ 1081-1083.

⁴⁸ 223-225.

*Prometeo Encadenado*⁴⁹ de nuevo las danaiides son comparadas con palomas. Hablando de los hijos de Egipto afirma el coro: «ellos, con la mente ofuscada por el deseo, lo mismo que halcones que ya no están lejos de unas palomas, llegarán con el fin de dar caza a unas bodas cuya caza está prohibida».

La comparación de las tebanas con aves y palomas en *Bacantes*, recoge, en nuestra opinión, la idea de velocidad comúnmente asociada con los símiles de pájaros en la tragedia y la vincula con la idea de ataque. De esta manera, este grupo de mujeres se presenta como una amenaza alada y veloz contra las poblaciones de Hisias y Eritras en el primer relato del mensajero y, contra Penteo, en el segundo relato. En este último caso, en el que las tebanas son comparadas con palomas, se modifica la imagen habitual de estas aves en el género trágico (la de un animal débil y veloz en la huida que hemos visto un poco más arriba) y se utiliza con el valor de ataque⁵⁰.

Esta idea de ataque es también enfatizada por el epíteto «perras» atribuido por Ágave al resto de bacantes tebanas: «¡Oh veloces perras mías, que nos cazan estos hombres! Pero seguidme, seguidme con vuestras manos armadas de tirsos» (731-733).

Para intentar explicar el significado de esta imagen (metáfora en este caso) se puede abordar el estudio del perro atendiendo tanto a su posición en el culto, como a sus características en los distintos testimonios literarios⁵¹. De ambas aproximaciones se deriva una imagen y valoración ambigua para este animal en la antigua Grecia.

En el culto, los perros tenían un puesto bajo en el sistema sacrificial y eran ofrecidos a dioses marginales como Ares, Hécate u otros poderes ctónicos⁵². No

⁴⁹ 856- 859. El símil de la paloma atacada no se circunscribe a las mujeres. También los hombres pueden ser comparados con palomas en este sentido. En Eurípides, *Andrómaca*, 1140-1141, el grupo que quiere asaltar a Neoptólemo en Delfos es descrito en su huida «como palomas que han visto a un halcón, volviendo la espalda se dieron a la fuga».

⁵⁰ Este carácter “amenazador” de los seres alados ha sido recogido por R. Padel, *In and Out of the Mind*, Princeton, 1992, p. 147 (sobre la cuestión de las aves en general), quien afirma: «Desde tiempos tempranos, la metalistería, la escultura, la cerámica y la poesía, usa las alas como un emblema cardinal de todas las ventajas poseídas por lo no humano sobre la defensa humana» (p. 142). Sobre la relación entre los seres demoníacos o monstruosos y su aspecto alado volveremos en adelante (*cf. infra*, pp. 236-239).

⁵¹ Estas son las dos perspectivas que combinan R. Padel, 1992, pp. 124-125 y 138 y ss. y J. Mossman, *Wild Justice. A Study in Eurípides’ Hecuba*, Oxford, 1995, pp. 194-197, esta última con especial atención a la posición de los perros en el culto en p. 197, n. 73. Desde una perspectiva de historia literaria aborda el tema S. Lilja, *Dogs in Ancient Greek Poetry*, Helsinki, 1976. Con apoyo en las fuentes literarias aporta también interesantes ideas S. Lonsdale en “Attitudes towards Animals in Ancient Greece”, *G&R*, 26, 1979, pp. 146-159.

⁵² R. Padel, 1992, p. 125, quien enfatiza el aspecto negativo del perro en el culto. Esta autora subraya el papel de los perros como protectores y guardianes míticos y cúlticos de lo que podríamos denominar el más allá. En palabras de esta autora: «Guardianes naturales, eran protectores míticos o cúlticos de la oscuridad, los lugares secretos, las tumbas, los relicarios, el mundo subterráneo: el umbral entre la vida y

obstante, aunque el perro estaba vedado en la Acrópolis de Atenas y en Delos, Apolo tenía un perro vigilante en su templo de Delfos y Atenea en su templo de Daunia. Además, se utilizaba como un sacrificio purificadorio antes de las guerras y para mantener la bebida del ganado pura⁵³.

Esta misma ambigüedad se observa en toda la historia de la literatura griega. Mientras que en la *Odisea* la fidelidad del perro Argos es paradigmática⁵⁴, en la *Ilíada* la imagen más común asociada con los perros es la de un carroñero, un devorador de los cadáveres insepultos en el campo de batalla⁵⁵. Además, tanto en uno como en otro poema, «perro» es utilizado como un insulto. Cuando Odiseo se ve superado por la rabia, lo reprueba y llama «perro» a su corazón⁵⁶ y este mismo héroe afirma: «nada es más parecido a un perro que el vientre», que exige ser alimentado sin miramientos⁵⁷. También Helena⁵⁸, Clitemnestra⁵⁹ y Afrodita⁶⁰, así como las doncellas infieles de Penélope⁶¹ son llamadas «perras». James Redfield propone como denominador común para todos estos casos la noción de que «perro» sirve para designar una parte de la personalidad indomable y, por lo tanto, imperfectamente socializada: «el perro es el emblema de lo imperfectamente socializado»⁶², «representa un elemento de nuestro interior que se mantiene en todo momento sin civilizar»⁶³. Según este autor, ambas características tienen como consecuencia un comportamiento que vulnera o altera el orden de lo correctamente civilizado. Así pues, si Agamenón es denominado «perro» en la *Ilíada*⁶⁴ lo es por ser un *dēmoboros*, un devorador de la propiedad pública, mientras

la muerte, la luz y la oscuridad. Hermes, dios de los umbrales, era el “perro-estrangulador” y Cerbero, guardián del Hades, es un “comedor de carne cruda”, un “perro de voz de bronce”» (*ibíd.*).

⁵³ J. Mossman, 1995, p. 197, n. 73, quien enfatiza el aspecto positivo del perro en el culto.

⁵⁴ *Odisea*, XVII, 290 y ss. Para un análisis de la figura del perro en la épica homérica, véase S. Lilja, 1976, pp. 17-35.

⁵⁵ En tanto que animales basureros y de rapiña, S. Lonsdale, 1979, p. 151, concluye que, por lo tanto, se les relacionaba con la idea de enfermedad y de rabia. Para un análisis de la figura del perro en la épica homérica, véase S. Lilja, 1976, pp. 17-35.

⁵⁶ *Odisea*, XX, 10-18.

⁵⁷ *Odisea*, VII, 216-221.

⁵⁸ *Ilíada*, III, 180, VI, 344 y 356, y *Odisea*, IV, 145.

⁵⁹ *Odisea*, XI, 425.

⁶⁰ *Odisea*, VIII, 319.

⁶¹ *Odisea*, XIX, 154.

⁶² J. Redfield, *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Ilíada* (1975). Trad. esp.: Barcelona, 1992, p. 346.

⁶³ *Ibid.*, p. 347. En otros términos (pero aludiendo también a esas nociones de exceso) S. Lilja, 1976, recoge en relación con perro los valores de belicosidad e insolencia para los hombres y descaros y desvergüenza para las mujeres.

⁶⁴ I, 159 y 225, y IX, 373,

que las mujeres antes citadas lo son por ser adúlteras, o, en el caso de las sirvientas de Odiseo, por violar las leyes de la hospitalidad.

En la tragedia una de las imágenes mayoritariamente vinculada a los perros sigue siendo la de una amenaza funesta para el destino de un cadáver insepulto. En *Antígona*, el castigo de Polinices es «que se le deje insepulto, pasto a la voracidad de las aves y de los perros»⁶⁵. También en el género trágico se observa la misma polaridad que en la épica asociada con la imagen del perro. Por un lado, sigue siendo el emblema de la fidelidad y la guardia. La *Orestía* se inicia con el vigía de los Átridas describiéndose a sí mismo como un perro⁶⁶ a la espera en la azotea de palacio y, en el *Agamenón*, Clitemnestra califica a su marido como «perro guardián de la casa (τῶν σταθμῶν κύνᾱ), cable salvador de la nave»⁶⁷. Sin embargo «perro» sigue empleándose como un insulto: «perra odiosa» (μισσητῆς κυνός)⁶⁸, «perra traidora» (προδότιν κύνᾱ)⁶⁹ o «perra pernicioso» (πολυσινοῦς κυνός)⁷⁰ son calificativos comunes para las mujeres aunque también los hombres pueden ser calificados como «perros sin vergüenza» (κυνοθρασεῖς)⁷¹.

Alejados de estos significados los perros aparecen en la tragedia utilizados como perros de caza, (que, por otra parte, era uno de sus principales usos en la Antigüedad): los perros acompañan al joven Hipólito⁷² y en el *Ion*, se utiliza esta imagen para hablar del destino: «¿qué destino me persigue como perro de caza (ἐκκυνηγετεῖ)?»⁷³.

⁶⁵ 205-206. También en esta misma obra 697-698 y 1016-1018. Perros como carroñeros de cadáveres aparecen en Esquilo, *Suplicantes*, 800-801, Eurípides, *Heraclidas*, 1051, *Heracles*, 566-567 y *Fenicias*, 1650-1651.

⁶⁶ *Agamenón*, 3.

⁶⁷ 896-897. En esta misma obra, Clitemnestra le pide al coro que anuncie a Agamenón que encontrará a su esposa en casa «fiel, tal como la dejó, perra guardiana, buena para él y feroz para sus enemigos».

⁶⁸ Así denomina Casandra a Clitemnestra en *Agamenón*, 1228.

⁶⁹ Así denomina Peleo a Helena en *Andrómaca*, 630.

⁷⁰ Así se describe a Eletra recluida en su habitación en *Coéforos*, 446.

⁷¹ En Esquilo, *Suplicantes*, 757-759, las danaidas describen a los hijos de Egisto como: «arrogantes sin límite, devoradores con audacia impía, perros sin vergüenza (κυνοθρασεῖς), están sordos a la voz de los dioses».

⁷² Eurípides, *Hipólito*, 215-222, 1127-1128.

⁷³ 1422.

No se ha conseguido
permiso del propietario
de los derechos de autor
para esta imagen

Cazadora agarrando una doble lanza y
acompañada por sus perros⁷⁴.

Esta idea de persecución y de rastreo de la víctima es recogida en la figura de las grandes cazadoras trágicas que son las Erinias⁷⁵, cuya relevante vinculación con la imaginería de la caza en la *Orestía* ha sido subrayada por distintos autores⁷⁶.

No se ha conseguido permiso del propietario
de los derechos de autor para esta imagen

Las Erinias pesiguiendo a Orestes. Portan serpientes en sus
manos y vestidos cortos, atuendo característico de la caza⁷⁷.

Cazadoras míticas, las Erinias reflejan tanto la idea de persecución cinegética como la de la ferocidad e implacabilidad de los perros en la defensa del amo⁷⁸. Por ello,

⁷⁴ Imagen extraída de E. Parisinou, “The Language of Female Hunting Outfit in Ancient Greece”, pp. 55-72, en Ll. Llewellyn-Jones (ed.), *Women’s Dress in the Ancient Greek World*, Londres, 2002, p. 59, fig. 3. París, Louvre. Para el atuendo característico de las cazadoras míticas, véase *ibid*.

⁷⁵ Para una diacronía del papel de las Erinias en la literatura griega, véase A.H. Sommerstein, *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge, 1989, pp. 7-9.

⁷⁶ P. Vidal-Naquet, “Caza y sacrificio en la *Orestía* de Esquilo” en J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua. vol.I* (1972). Trad.esp.: Madrid, 2002a, pp. 137-161 y A. Schnapp, 1997, pp. 85-91.

⁷⁷ Imagen extraída de E. Parisinou, 2002, p. 63, fig. 5 (igual en *LIMC III, s.v. Erinys*, n° 41, ca. 450 a.C.).

⁷⁸ A.H. Sommerstein, 1989, p. 9, define estas figuras en los siguientes términos: «Las Erinias [...] en el 458 a.C. eran vengadoras de un asesinato, un perjurio, y otros males graves, que debían extraer venganza del propio malhechor o de sus descendientes. Eran defensoras de los derechos de los familiares y

las Erinias, que persiguen a Orestes «como un perro a un cervato herido»⁷⁹, esas «perras de las que nadie escapa» (ἄφυκτοι κύνες)⁸⁰ son en *Coéforos* las perras vengadoras de Clitemnestra⁸¹. Esta imagen de las Erinias vincula el símil del perro con la noción de justicia, de retribución por un daño sufrido. Esta idea es la base para la interpretación que hace Judith Mosman⁸² del epíteto «perras» atribuido a las mujeres troyanas en *Hécuba* por el asesinato de los hijos de Poliméstor, quien las denomina: «perras manchadas de crimen» (μιαιφόνους κύνας)⁸³. Esta autora señala, lúcidamente, que el empleo del símil de los perros en este caso no es arbitrario (puesto que también la imagen del lobo recogería la idea de un ataque salvaje, violento y en grupo) sino que presenta el acto de las troyanas como un acto de justicia y retribución por una ofensa sufrida⁸⁴. De esta manera, según Mossman, el símil del perro conjuga al mismo tiempo la idea de una acción justa y la de ferocidad. Finalmente y, aunque no lo enuncia de forma explícita, en la interpretación de esta autora subyace otra idea asociada con los perros en la Antigüedad y que ha sido puesta en relación con las Erinias⁸⁵: la ferocidad de las perras en la defensa de las crías⁸⁶.

Teniendo en cuenta estas consideraciones es el momento de retomar la cuestión del significado del epíteto «perras» aplicado a las tebanas en *Bacantes*. En primer lugar, el empleo de este epíteto enfatiza la caracterización de las tebanas como perras de caza de Dioniso que hemos tenido oportunidad de analizar en el apartado anterior. Esta metáfora cinegética combina, al igual que sucede en *Hécuba*, las nociones de ferocidad

especialmente de los padres». Para las diferencias existentes entre Erinias, Euménides y *Semnai Theái*, véase A.L. Brown, “Eumenides in Greek Tragedy”, *CQ*, 34, 2, 1984, pp. 260-281, quien subraya el carácter maléfico y mítico de las Erinias, frente al aspecto benefactor y cültico de las Euménides. Igualmente destaca la no existencia de un culto histórico a las Erinias A.H. Sommerstein, 1989, p. 10.

⁷⁹ *Euménides*, 246-247, véase también 111-113.

⁸⁰ Sófocles, *Electra*, 1388.

⁸¹ *Coéforos*, 924 y 1054. En Eurípides, *Orestes*, 260-261, se dice de ellas que tienen «aspecto de perro» (κυνόπιδες). En el género trágico las Erinias aparecen asimiladas con las Ceres quienes también son descritas como cazadoras con apariencia perruna. Véase al respecto Eurípides, *Heracles*, 870-860 (siguiendo la edición de J. Diggle, *Euripidis Fabulae, vol.II*, Oxford, 1981 y la traducción de S.A. Barlow, *Euripides. Heracles*, Warminster-Wiltshire, 1996, para la cuestión del verso 870) y *Electra*, 1342. Para la oposición/asimilación Ceres/Erinias, véase A.H. Sommerstein, 1989, p. 8 y, para las Ceres, P. Grimal, 1994, s.v. *Ceres*.

⁸² 1995, pp. 194-197. Bibliografía sobre la relación de las Erinias en la *Orestía* y *Hécuba* se encuentra en *ibíd.*, p. 196, n. 70.

⁸³ Eurípides, *Hécuba*, 1173.

⁸⁴ En este caso, el asesinato del hijo de Hécuba, Polidoro, por Poliméstor.

⁸⁵ N. Loraux, 2004, p. 63 afirma: «la perra sólo es Erinia porque era, toda ella, maternidad».

⁸⁶ Véase al respecto, J. Mossman, 1995, p. 196, n. 71 y en este sentido *Odisea*, XX, 13-15, donde se dice acerca de Odiseo: «Y su corazón le ladraba dentro. Como la perra que camina alrededor de sus tiernos cachorrillos ladra a un hombre y se lanza a luchar con él si no lo conoce [...]».

y justicia en la defensa. La violencia empleada para descuartizar al ganado y a Penteo, en el segundo relato del mensajero, enfatiza el aspecto temible, bestial y salvaje de este grupo de mujeres. Por otro lado, el castigo impuesto por Dioniso ante la impía *theomakhía* de Penteo relaciona esta caza con la noción de justicia y venganza por un crimen cometido. Este análisis, que recoge dos ideas fundamentales asociadas con la metáfora cinegética de las bacantes tebanas, deja de lado, no obstante, el aspecto sobrenatural que hemos visto asociado con la caza de estas mujeres⁸⁷. Las mujeres tebanas son capaces de destrozar toros sólo con la fuerza de sus manos (743) e incluso Ágave es capaz de descuartizar a su hijo sin la ayuda de ningún tipo de arma (1125-1128). Son inmunes al fuego (757-758) y a las armas de sus atacantes (761) y capaces de perturbar por completo la vida en Hisias y Eritras (753-754). En la caza de las tebanas hay, por lo tanto, algo de sobrenatural e irrefrenable: el hombre no puede hacerle frente y no le queda sino escapar de ella. Este orden sobrenatural asocia estrechamente a las tebanas con las Erinias, otras perras cazadoras que manifiestan un poder sobrenatural y estremecedor sobre el ser humano⁸⁸. Por otra parte, la intervención de *Lússa*⁸⁹ antes del episodio del asesinato de Penteo, enfatiza en las tebanas el aspecto terrorífico asociado paradigmáticamente con las Erinias⁹⁰. *Lússa* (sobre quien trataremos con detenimiento en adelante⁹¹), había aparecido ya en escena en la representación del *Heracles*⁹². En esta obra, esta «hija soltera de la negra noche» (834), esta «Gorgona [...] con silbidos de cien cabezas de serpiente [...] cuya vista petrifica» (882-883) y cuyo canto es horrible (894-895) es la causante de la locura que empuja a

⁸⁷ Cf. *supra*, pp. 224-225.

⁸⁸ Desde distintas perspectivas, varios autores han subrayado la relación y similitud existente entre las bacantes y las Erinias. W. Whallon en “Maenadism in the *Oresteia*”, *HSCPh*, 68, 1964, pp. 317-327, considera que el coro de las *Eumenides* habría sido escrito por Esquilo para otra obra anterior a ésta en la que las bacantes habrían sido las protagonistas y que por ello la semejanza entre bacantes y Erinias es tan evidente. M. Arthur “The Choral Odes of the *Bacchae* of Eurípides”, *YCS*, 1972, p. 162, señala el paralelismo existente entre el coro de bacantes lidias y el coro de las *Eumenides* señalando cómo, mientras la obra de Esquilo glorifica la estructura política y social de la *pólis* y la ley ateniense, en *Bacantes* se expresa el proceso inverso. Para más bibliografía sobre esta asociación, véase A. Henrichs, «He has a God in Him»: Human and Divine in the Modern Perception of Dionysos” en T. Carpenter y C. Faraone (eds.), *Masks of Dionysus*, Cornell, 1993, pp. 13-43, en concreto en p. 14, n. 1.

⁸⁹ Como hemos señalado anteriormente (cf. *supra*, capítulo 3, p. 190, n. 170), el término *lússa* puede ser escrito tanto en mayúscula como en minúscula, dependiendo de si se hace referencia a su personificación o no. En este caso empleamos el sustantivo en mayúscula para referirnos a su forma personificada. Para una diacronía del proceso de personificación de *Lússa* véase J. Ducheim, “Le personnage de Lyssa dans l’*Héraclès Furieux* d’Euripide”, *REG*, 80, 1967, pp. 130-139.

⁹⁰ Véase *supra*, pp. 233-234.

⁹¹ Cf. *infra*, pp. 260-263.

⁹² J.A. López Férez en *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1988, p. 367, data esta obra en torno al 420-415 a.C.

Heracles a asesinar a sus propios hijos⁹³. Por lo tanto, su intervención en *Bacantes* (977) como la fuerza que lleva a las tebanas a ejecutar el asesinato de Penteo, traslada toda la escena a ese ámbito monstruoso y temible asociado con esta divinidad. Finalmente cabe destacar que también la representación de *Lússa* como cazadora es habitual en la pintura cerámica (donde aparece acompañada por sus perros, que son enviados por ella)⁹⁴ y que, si se tiene en cuenta el modo en que las mujeres lidias invocan a *Lússa* para que enloquezca a las cadmeas, se puede observar que hay un paralelismo entre las perras de *Lússa* y las “perras tebanas”: Ágave invoca al resto de bacantes como «veloces perras mías» (δρομάδες ἐμαὶ κύνες, 731), mientras que las mujeres lidias llaman a las «veloces perras de la Rabia» (θοαὶ Λύσσας κύνες, 977) contra las primeras.



Escena del castigo de Acteón. A la derecha Ártemis. A la izquierda *Lússa* con atuendo de cazadora. Una cabeza de perro asoma sobre su cabeza⁹⁵. (Photograph © Museum of Fine Arts, Boston).

La asociación de las bacantes con las Erinias y con *Lússa*⁹⁶ a través del símil de la caza y de la imagen de la acción instigante contra el ser humano las relaciona con toda una serie de demonios⁹⁷ y monstruos femeninos cazadores con atributos animales⁹⁸. Las características comunes a todos estos seres son su indumentaria de caza, su posición de carrera y, como atributos animales, su representación alada y/o con

⁹³ Con todo, en esta tragedia, *Lússa* expresa en varias ocasiones (846 y 858-859) su renuencia a enloquecer a Heracles, a quien considera piadoso y bueno con los dioses (849-853). En este sentido véase S.A. Barlow, 1996, p. 8.

⁹⁴ Al respecto, véase la imagen que ofrecemos a continuación.

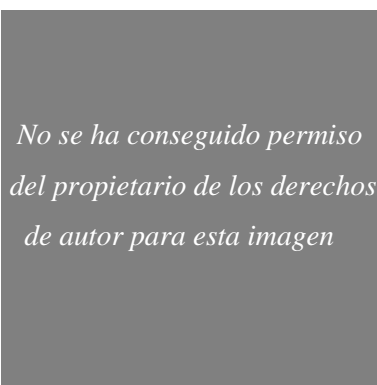
⁹⁵ E. Parisinou, 2002, p. 64, fig. 6 (igual en *LIMC I*, s.v. *Aktaion*, nº 81, ca. 440 a.C.).

⁹⁶ Obsérvese que la imaginería de la caza en relación con estas dos divinidades es utilizado para expresar su acción sobre el ser humano. Sobre su relación con la expresión de la locura, véase *supra*, capítulo 3, p. 199.

⁹⁷ Utilizamos el término “demonio” aludiendo al aspecto sobrenatural y peligroso que actualmente asociamos con este término. Con ello no nos referimos a ningún estatus divino. Al respecto, véase *supra*, capítulo 3, pp. 192-197.

⁹⁸ Véase en este sentido E. Parisinou, 2002, pp. 55-72, a quien seguimos en la interpretación.

apariencia canina. Las Gorgonas, que en el género trágico aparecen normalmente asociadas con las Erinias⁹⁹, son representadas en el arte vistiendo un atuendo de caza corto, aladas y con grandes y anchos ojos abiertos que denotan una expresión de profunda visión pero también de velocidad enfatizada por su actitud corporal. También las Harpías (comparadas con las Erinias en las *Euménides*¹⁰⁰) son representadas aladas y con atuendo de caza¹⁰¹.



Gorgona como decoración de una banda de un escudo¹⁰².



Harpía representada alada y en actitud de carrera¹⁰³.

Escila, la “perra del mar” según la descripción de la *Odisea*¹⁰⁴, aparece representada en el arte con atuendo de cazadora¹⁰⁵ y, en otras ocasiones, con cola de serpiente y cabezas de perro por brazos. Por su parte, en la tragedia, la Esfinge es caracterizada como una «perra rapsoda» (ῥαψωδὸς κύων)¹⁰⁶ y la Hidra de Lerna como «una perra de mil cabezas» (μυριάκρανον κύνα)¹⁰⁷.

⁹⁹ Esquilo, *Coéforos*, 1048-1050 y *Euménides*, 46-48. *Lússa*, las Erinias y las Gorgonas (también las bacantes, aunque a la luz de los datos ofrecidos por *Bacantes* no se puede derivar que lo hagan en el mismo sentido) tienen las serpientes como elemento común. «La *lússa* como las Erinias es un alado flechador de serpientes» (R. Padel, 1992, p. 164). Tal como se ha visto (véase *supra*, capítulo 3, p. 199), *Lússa* aparece representada hostigando a sus víctimas con estos animales. Por su parte, las Erinias, que son denominadas «serpientes» (δεινῆς δρακαίνης, Esquilo, *Euménides*, 128 y “Αἰδοῦ δράκαιναν, Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, 286) y «serpenteadas docellas» (δρακοντώδεις κόρας, Eurípides, *Orestes*, 256) echan veneno (Esquilo, *Eumenides*, 479 y 730) y, como se suponía que eran las serpientes (R. Padel, 1992, p. 123), son sensibles a la sangre (Esquilo, *Euménides*, 244 y ss.). Las Gorgonas, por su parte, están vinculadas a las serpientes desde la descripción literaria más temprana que ha sobrevivido de ellas en el *Escudo* (230-237).

¹⁰⁰ 48-51.

¹⁰¹ Para más referencias iconográficas sobre estos dos monstruos femeninos véase E. Parisinou, 2002, pp. 60-62.

¹⁰² *Ibid.*, p. 62, fig. 4 (igual en *LIMC IV*, s.v. *Gorgo, Gorgones*, n° 239, 570-525 a. C.).

¹⁰³ *LIMC IV*, s.v. *Harpyai*, n° 2. Museo Británico, 550-530 a.C.

¹⁰⁴ *Odisea*, XII, 80-100.

¹⁰⁵ Para referencias iconográficas en este sentido véase E. Parisinou, 2002, p. 70, n. 33.

¹⁰⁶ *Edipo Rey*, 391.

¹⁰⁷ *Heracles*, 419-420. En 1274-1275 se la denomina sencillamente la «perra Hidra» (κύνα ὕδραν).



Escila como decoración del brazo de un espejo¹⁰⁸.

Por lo tanto, en la caracterización de la caza de las tebanas, se puede observar que su representación canina y su aspecto sobrenatural combinados con su acción hostigante contra el ser humano las identifican con otros seres demoníacos con quienes comparten su naturaleza canina y cazadora¹⁰⁹.

Finalmente, si atendemos a los datos ofrecidos por *Bacantes*, otro rasgo más vendría a vincular a las tebanas con este mundo de lo femenino demoníaco. En el primer relato del mensajero, se describe el momento en que los pastores tienen la primera visión de las tebanas con estas palabras:

[...] cuando el sol
sus rayos envía calentando la tierra. (678-679)

¹⁰⁸ LIMC, VII, s.v. *Skylla*, I n° 1. Siglo IV a.C.

¹⁰⁹ Se ha de hacer notar aquí que también el enloquecimiento de Heracles por *Lússa* en el *Heracles* de Eurípides supone una suerte de animalización y demonización de este personaje. Heracles es «como un toro a punto de embestir» (869), su padre le pide que contenga sus «impulsos de león salvaje» (1211) y enloquecido por *Lússa* mueve «sus ojos feroces de Gorgona» (ἀγριωπὸν ὄμμα Γοργόνας, 990). Tal como ha señalado R. Padel, 1992, p. 151, *Lússa* desdibuja en Heracles los límites entre lo humano y lo no humano y convierte a este personaje en lo que por definición un ser humano no es: un animal o un demonio. En la tragedia, no sólo la locura sirve para elaborar estas operaciones. Otros actos trágicos igualmente abominables operan en el mismo sentido. La infanticida Medea de la obra homónima de Eurípides mira a sus hijos «con ojos fieros de toro» (ὄμμα νιν ταυρουμένην, 92) y lanza a sus criadas «fieras miradas de leona que acaba de parir» (τοκάδος δέργμα λεαίνης, 187). Jasón la considera una «odiosa e infaticida leona» (1406-1407) «de natural más salvaje que la Tirrénica Escila» (1342-1343). (Para el símil del león véase el comentario de D.J. Mastronade, *Eurípides. Medea*, Cambridge, 2007, p. 201). En palabras de R. Padel, 1992, pp. 151-152: «La animalidad, mezclada con lo demoníaco, define la humanidad por contraste y simultáneamente amenaza con invadirlo y estropearlo, tal como las características animales convierten la forma humana en demonios perseguidores como la Esfinge o las Harpías [...] explorando la invasión de la humanidad por lo no humano, la tragedia representa seres humanos que se convierten en aquello contra lo que normalmente son definidos».

Como subrayó el erudito Roger Caillois¹¹⁰, en el imaginario griego el mediodía era el momento del día que equivalía a nuestra medianoche. Hora de la disminución máxima de la sombra y ocasión, por tanto, en que el hombre se ve afectado por la acción del sol, el mediodía representaba para los antiguos griegos el momento de peligrosas apariciones. Dedicado a las libaciones a los muertos, el mediodía era también la ocasión en que tenía lugar la epifanía de las Ninfas, las Sirenas y otros poderes ctónicos, en general femeninos, nefastos para el hombre. Asimismo, el mediodía consituía el momento preferido para la aparición de *feralis exerciti*¹¹¹ como el que, a la luz de los datos analizados hasta el momento, viene a representar en *Bacantes* el grupo de las tebanas¹¹².

Ahora bien, en *Bacantes* la caza de las tebanas es también expresada en términos de combate. Por este motivo, en el siguiente apartado analizaremos este grupo de mujeres, de identidad tan compleja, atendiendo a los rasgos que las vinculan con el ámbito de la acción guerrera.

4.2. Las mujeres tebanas y la guerra.

Como se acaba de precisar, en *Bacantes* la imaginería de la caza referida a las bacantes tebanas se yuxtapone con la de la guerra. En este sentido, Eurípides entronca en *Bacantes* con la tradición mítica preexistente referida a Penteo puesto que, en la evidencia literaria e iconográfica anterior a esta obra, Penteo iba armado a una guerra contra las ménades y era destrozado mientras luchaba con ellas¹¹³. De hecho, al inicio de *Bacantes* éste parece que va a ser el desenlace de la obra cuando Dioniso afirma en el prólogo que se enfrentará militarmente con los tebanos en caso de que intenten traer de vuelta a las bacantes:

¹¹⁰ R. Caillois, *Les démons de midi*, París, 1937, p. 98.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 105 y ss.

¹¹² Para más información sobre la caracterización de las tebanas como seres infernales, véase *infra*, capítulo 4, pp. 308-309 y 324.

¹¹³ Tal como señala J.R. March en "Euripides' *Bakchai*: A Reconsideration in the Light of Vase-Paintings", *BICS*, 36, 1989, pp. 33-66, en concreto p. 35: «[...] en ninguna parte en el arte o la literatura hay ningún atisbo de divergencia de esta versión de la leyenda».

[...] pero si la ciudad de los tebanos
 en su furor, con armas (σὺν ὄπλοις) bacantes (βάκχας) del monte traer
 pretendiera, le plantaré cara, poniéndome al frente de una tropa de ménades

[(μαινάσι στρατηλατῶν).

(51-53)¹¹⁴

El desenlace de *Bacantes*, mediante el enloquecimiento de Penteo y su marcha al Citerón, es, por lo tanto, una innovación con respecto a la tradición mítica anterior¹¹⁵ pero no lo es la representación de las mujeres tebanas como una suerte de ejército dionisiaco. Ésta, al igual que sucedía en el caso de su caracterización como cazadoras, supone de nuevo una alteración, a nivel de la representación dramática, de los roles de género tradicionalmente asociados con las mujeres, puesto que «en la estricta distribución de los roles sexuales proclamada por los griegos, la guerra *es cosa de hombres*, siendo la procreación de ciudadanos soldados el destino ineludible de la mujer»¹¹⁶.

Aunque la caracterización de las mujeres tebanas como guerreras en *Bacantes* ha sido puesta de manifiesto con anterioridad por distintos autores¹¹⁷, también ha sido discutida por otros¹¹⁸. Por ello, con el fin de ahondar en la comprensión de dicha caracterización, en el presente trabajo profundizaremos en el estudio del vocabulario referido a estas mujeres y, a continuación, en las características del combate que llevan a cabo. Así pues, iniciamos este capítulo con el análisis de distintos elementos léxicos que permiten ilustrar la complejidad y sutileza con la que Eurípides elaboró el personaje

¹¹⁴ Véase igualmente Esquilo, *Euménides*, 24-26: «[...] Bromio ocupa este lugar, no lo olvido, desde que el dios, al frente de su ejército de bacantes (Βάκχαις ἔστρατήγησεν), tramó la muerte de Penteo, como la de una liebre».

¹¹⁵ Véase en este sentido, J. March, 1989, p. 35: «Las dos mayores innovaciones en las *Bacantes* parecen haber sido el enloquecimiento de Penteo por Dioniso y su viaje al Citerón vestido de mujer».

¹¹⁶ A. Iriarte, 2002a, p. 147 y ss. Para toda la ambigüedad, desplazamientos e inversiones que vienen a matizar dicha distribución de roles en el caso de la guerra y la doncella. Para una inversión de este tipo en el personaje de Andrómaca en la *Iliada*, véase D. Bouvier, “Mourir près des fontaines de Troie. Remarques sur le problème de la toilette funéraire d’ Hector dans l’*Iliade*”, *Euphrosyne*, 1987, XV, pp. 9-29 (en concreto pp. 16-22).

¹¹⁷ R. Seaford, 1996, p. 154 «Incluso en las *Bacantes* las ménades son como guerreros y como cazadoras atacando al solitario Penteo». J. Roux, 1972, p. 476, comentando el imperativo del verso 732 ἔπεσθέ μοι («seguidme») afirma: «Esto no es una llamada de ayuda de una mujer asustada sino el mandato de un jefe que lanza a sus tropas al combate». J. March, 1989, p. 43, siguiendo a R. Hamilton, “*Bacchae* 47-52: Dionysus’ Plan”, *TAPhA*, 104, 1974, pp. 139-149 (en concreto p. 144, n. 36), subraya las “resonancias épicas” de χερμάδας κραταιβόλους del verso 1096. Sobre la caracterización de las tebanas en términos militares véase también el análisis de C. Segal, 1982, pp. 189-192.

¹¹⁸ X. Ríu, *Dionysism and Comedy*, Lanham, 1999, pp. 87-92.

de estas “heroínas trágicas”, no sin antes enfatizar, merced a unas palabras de Nicole Loraux a propósito de la tragedia, la sinuosidad y riqueza que nos ofrecerá este recorrido:

No cabe duda de que, en su ambigüedad, la tragedia, cuyo rasgo propio estriba en decir sin nombrar; deja siempre al lector la responsabilidad de su decisión: aquel que teme sumergirse en el texto, puede permanecer sordo a las sugerencias de las palabras; pero quien presta atención al significante se adentra por la vía de las sorpresas¹¹⁹.

4.2. 1. Trazos bélicos.

Como señalábamos un poco más arriba, un análisis detenido del léxico referido a las mujeres tebanas permite al investigador observar con mayor precisión los puntos de conexión entre este grupo de mujeres y el ámbito de la guerra. Esta conexión, que en algunos casos se encontrará muy cerca de la evidencia sorprendente, en otros no superará el nivel de la sugerencia o la caracterización sutil e incluso habrá de ser descartada en algunas ocasiones. No obstante, en todos los casos, el estudio del léxico atribuido a las tebanas nos permitirá establecer importantes consideraciones para su análisis.

En este sentido, entre el vocabulario “bélico” referido a las tebanas cabe subrayar el empleo del sustantivo *ókhlos*. Este término aparece en *Bacantes* en tres ocasiones:

La primera, en boca de las mujeres lidias para caracterizar a las tebanas:

[...] allí una turba de hembras (θηλυγενῆς ὄχλος)
picadas por el tábano de Baco
lejos del telar y la aguja esperan. (117-119)

La segunda, en boca del mensajero, que se refiere al contraste entre lo que Penteo ve al llegar al Citerón y lo que éste esperaba ver:

Y Penteo el desdichado, no viendo chusma femenina (θηλυν ὄχλον),
dijo así [...]. (1058-1059)

¹¹⁹ *Las experiencias de Tiresias. Lo masculino y lo femenino en el mundo griego* (1990). Trad. esp.: Barcelona, 2003a, p. 90.

La tercera y última, en el episodio del descuartizamiento de Penteo a manos de las tebanas:

Ino por el otro lado trabajaba,
descuartizando sus carnes, y Autónoe y toda la chusma de bacantes

[(ὄχλος πᾶς βακχῶν). (1129-1131)]

El término *ókhlos* significa «multitud»¹²⁰ y con este significado aparece usado en numerosas ocasiones en la tragedia. En el *Orestes* de Eurípides se avisa a las doncellas de que no es decoroso para ellas «mezclarse con la multitud» (ἐς ὄχλον ἔρπειν, 108)¹²¹ y en el *Hipólito*, el héroe homónimo afirma no estar acostumbrado a «hablar ante la multitud» (εἰς ὄχλον δοῦναι λόγον, 986)¹²². En otros casos *ókhlos* se refiere particularmente a una masa indisciplinada¹²³ y en sentido político se refiere a las clases sociales más bajas presentando, a veces, cierto matiz peyorativo¹²⁴. En el caso que nos ocupa, la observación de interés es que *ókhlos* también es empleado para referirse a la «multitud» de los ejércitos y en la tragedia lo hace con tanta frecuencia que puede considerarse el tercer término bélico en importancia para referirse a un ejército después de *stráteuma* y *lókhos*¹²⁵. En los *Persas* de Esquilo *ókhlos* designa a los contingentes de lidios y babilonios llegados a Grecia para luchar¹²⁶ y en los *Siete contra Tebas* sirve para calificar a la «turba de los enemigos» (δυσμενέων δ' ὄχλον, 234) que rodea las murallas de Tebas. También en *Fenicias* y en *Hécuba* se testimonia este empleo: en la

¹²⁰ Véase Liddell-Scott, s.v. *ókhlos*.

¹²¹ En el sentido de «gente», «pueblo», véase: 119, 612 y 801 entre otros.

¹²² W.S. Barrett *Euripides. Hippolytos*, Oxford, 1992, subraya el sentido peyorativo del término *ókhlos* en este verso. Para *ókhlos* con el significado de «multitud» véase los versos 842 (donde el término se refiere a la multitud de sirvientes) y 213 (donde aparece usado en el sentido de «hablar en público»). Referido a las mujeres aparece en Eurípides, *Fenicias*, 196-197: «muchedumbre de mujeres» (ὄχλος γυναικῶν).

¹²³ Eurípides, *Hécuba*, 605 y 607 donde el término hace alusión al desorden de los ejércitos. Herodiano, 6. 7. 1, define el ejército persa como: «Más que un ejército era una muchedumbre desordenada» (ὄχλος μᾶλλον ἢ στρατός).

¹²⁴ Véase Tucídides, 6. 63. 2. 7 y Platón, *Político*, 304d. Para el aspecto peyorativo del término, véase Chantraine, v.s. *ókhlos*.

¹²⁵ Estos dos términos no son sinónimos. El primero de ellos sirve para designar una expedición o un ejército (Liddell-Scott, s.v. *stráteuma*) o también una contienda o enfrentamiento (Chantraine, s.v. *stratós*). El segundo se refiere a la emboscada o el grupo que la ejecuta (Liddell-Scott, s.v. *lókhos*) o a cualquier grupo armado o cuerpo de tropas (Chantraine, s.v. *lékhetai*). En *Bacantes* (916) Dioniso emplea *lókhos* para referirse a las tebanas (subraya el sentido militar del término J. Roux, 1972, p. 529). Obsérvese que en Esquilo, *Euménides*, 46-48, *lókhos* se usa para describir a las Erinias: «Delante de este hombre, un extraño grupo (θαυμαστός λόχος) de mujeres duerme, no mujeres, ¿qué digo? Gorgonas y ni siquiera las compararé a tales figuras». Véase el análisis y la etimología defendida para *lókhos* por N. Loraux, 2003a, pp. 50-52.

¹²⁶ «La tropa de lidios (Λυδῶν ὄχλος) de vida regalada» (41-42). Los soldados enviados desde Babilonia son definidos como una: «abigarrada muchedumbre en tropel» (πολύχρυσος πάμμεικτον ὄχλον, 53).

primera de las tragedias, refiriéndose al ejército, Antígona afirma avergonzarse «ante la tropa» (αἰδοῦμεθ' ὄχλον, 1276) y en *Hécuba* Taltibio informa de que toda la «turba del ejército aqueo» (ὄχλος πᾶς Ἀχαιικοῦ στρατοῦ, 521) asistió al sacrificio de Polixena¹²⁷. En esta última tragedia que, como hemos visto, comparte con *Bacantes* el elemento dramático de un grupo de mujeres actuando en conjunto para ejecutar una venganza violenta, *ókhlos* se utiliza en una única ocasión para designar a las troyanas que van a llevar a cabo el asesinato de Poliméstor: en el verso 880, Hécuba afirma: «Ocultan estas tiendas una turba de troyanas» (Τρωιάδων ὄχλον). Sólo en esta ocasión *ókhlos* es empleado para calificar a las troyanas mientras que el sustantivo usado mayoritariamente para referirse a ellas como colectividad es *plēthos*¹²⁸, término que no aparece referido a las mujeres tebanas de *Bacantes* en ninguna ocasión. *Plēthos*, al igual que *ókhlos*, puede traducirse como «multitud» y también aparece referido a la masa de los ejércitos. En Heródoto, la forma *stratoú plēthos* es empleada con el sentido de *stratós polús* («numeroso ejército»)¹²⁹ y en otras ocasiones aparece con el significado de «la mayoría del ejército» (τὸ δὲ πλῆθος τοῦ στρατοῦ)¹³⁰. Al igual que *ókhlos*, *plēthos* también se refiere a la mayoría en sentido político: Tucídides cuenta cómo Atreo heredó el reino de Micenas entre otras cosas, porque se había ganado «al pueblo» (τὸ πλῆθος)¹³¹. Ambos sustantivos comparten por lo tanto el sentido genérico de multitud pero cabe preguntarse si existe entre ambos alguna diferencia que permita proyectar alguna luz sobre el empleo de *ókhlos* en *Bacantes*. La respuesta en este caso la ofrece la etimología: mientras que en la etimología de *ókhlos* se encuentran las nociones de “movimiento” y “agitación”, en la de *plēthos* se encuentran las de “abundancia” y “plenitud”¹³². Entre ambos sustantivos la diferencia se establece en términos de cantidad y cualidad: *plēthos* alude primariamente al número, mientras que *ókhlos* connota cierta

¹²⁷ En este mismo sentido, véase 533: «Puse en calma a la multitud» (νήνεμον δ' ἔστησ' ὄχλον) (hablando del ejército de los aqueos).

¹²⁸ Ante la incredulidad que muestra Agamenón sobre el plan de venganza de Hécuba, esta última heroína afirma que podrá triunfar gracias a que son muchas en número: «[...] terrible es el número (δεινὸν τὸ πλῆθος) y, acompañado por la audacia, invencible» (884). Igualmente en 1167. Véase al respecto C. Segal, “Violence and the Other. Greek, Female and Barbarian” en *Eurípides and the Poetics of Sorrow*, Durham-Londres, 1993, pp. 170-190 (en concreto p. 179. En p. 272, n. 38 este autor señala que *pollaí* también es empleado en esta tragedia para señalar la colectividad en masa.)

¹²⁹ Herodoto, IX, 73, 2 (στρατοῦ πλῆθει). Véase a este respecto Liddell-Scott s.v. *plēthos*.

¹³⁰ *Ibíd*, I, 82, 3.

¹³¹ Tucídides, 1. 9. 2. 14.

¹³² Chantraine, s.v. *ókhlos* y s.v. *pímplēmi*.

cualidad que se asocia con las multitudes¹³³. El empleo de *ókhlos* referido a las tebanas evoca, fundamentalmente, cierto desorden y agitación que el término *ókhlos* vincula también con los ejércitos. Su uso referido a este grupo de mujeres genera una “atmósfera” de significación en la que el aspecto bélico no es apenas más que sugerido. No obstante, esta caracterización de las tebanas como un grupo agitado y convulso, sugiere ya cierta conexión con la imagen belicosa y hostigante de las tebanas¹³⁴ que hemos tenido ocasión de analizar en el capítulo anterior y que estudiaremos en lo sucesivo en el presente apartado.

Si se desplaza la atención hacia el léxico utilizado para caracterizar la sonoridad de las bacantes tebanas, el vínculo entre éstas y el ámbito de la guerra se estrecha. El elemento que enfatiza esta conexión es la *alalagē* o grito que profieren las tebanas en el momento en que despedazan a Penteo:

[...] Autónoe y toda la turba (ὄχλος) de bacantes
 se echó encima, y todo con griterío,
 él gimiendo mientras pudo tener aliento,
 ellas gritando victoria (ἠλάλαζον)¹³⁵. (1130-1133)

Tanto March¹³⁶ como Seaford¹³⁷ han puesto de manifiesto que la *alalagē* es un grito masculino de victoria en el combate. Los datos procedentes de la tragedia confirman de manera unívoca esta definición. Éste es el grito que profiere el guerrero Hipomedonte en los *Siete contra Tebas*¹³⁸ y el que se dispone a proferir Capaneo antes de que Zeus le dé muerte en la *Antígona* de Sófocles¹³⁹. En *Fenicias*, cuando Polinices atraviesa la pierna de Eteocles, el grito del ejército es «un clamor de victoria»

¹³³ Una diferencia que en castellano podríamos localizar entre “multitud” o “muchedumbre” y “turba” (La RAE define turba como: «muchedumbre de gente confusa y desordenada»).

¹³⁴ En contra C. Collard, *Euripides. Hecuba*, Warminster, 1991, p. 175, donde considera que *ókhlos* es a menudo neutral y refiere como ejemplos los versos de *Bacantes* citados por nosotros al inicio de este apartado. A favor, J.I. González, 2003, p. 249, quien traduce *ókhlos* como «masa desordenada».

¹³⁵ Traducción de A. Tovar, 1960, p. 77.

¹³⁶ 1989, p. 43.

¹³⁷ “The Eleventh Ode of Bacchilydes: Hera, Artemis and the Absence of Dionysos”, *JHS*, 108,1988, p. 134.

¹³⁸ 497.

¹³⁹ 133.

(ἀνηλάλαξε)¹⁴⁰. En *Bacantes*, Eurípides introduce este verbo para describir el asesinato de Penteo y “tiñe” la escena con la pintura del triunfo bélico masculino. La fuerza de esta escena se pone de relieve si se observa el empleo de otro verbo referido a la sonoridad de las bacantes tebanas, el verbo *ololúzō*. Frente a la *alagē*, la *ololugē* (que aparece en dos ocasiones en *Bacantes*¹⁴¹) es un grito esencialmente femenino que puede tener un sentido profano y un sentido religioso¹⁴². En el primero de los casos puede caracterizarse como un grito de alegría, exaltación o agradecimiento. Con este sentido aparece por ejemplo en *Siete contra Tebas*, una vez que el coro de mujeres está a salvo: «¿me alegre y lanzo el grito de júbilo?» (χαίρω κάπολολύξω [...];, 825) o en *Agamenón* (587) cuando Clitemnestra se entera de que los griegos han vencido a los troyanos. Puesto que también está vinculado al sacrificio¹⁴³, es habitual que la tragedia emplee este verbo con el primero de sus significados (alegría o exaltación) referido al asesinato de algún personaje que, de esta manera, es presentado en términos sacrificiales. Así sucede en *Coéforos* (386-389)¹⁴⁴ cuando el coro afirma: «¡Ojalá pueda lanzar un poderoso alarido (ὀλολυγμὸν, 387) sobre el hombre abatido, sobre la mujer expirante!». Sobre su sentido religioso Mastronarde¹⁴⁵ considera que este grito parece reconocer o dar la bienvenida a la presencia de un poder divino y, consecuentemente, atenuar el poder de tal epifanía. Cuando, en *Medea*, una criada de Glauce ve los efectos del conjuro de *Medea*, se dice de ella que: «creyendo que se trataba de un acceso de furor de

¹⁴⁰ 1395

¹⁴¹ 24 y 689-690. Sobre estos versos trataremos un poco más abajo.

¹⁴² J. Rudhart, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, 1958, p. 178. La definición de este término es compleja y ha generado bastante bibliografía que ha sido recogida por S. Amendola, “Il grido di Clitemnestra: L’ ολολυγμός e la “donna virile”, *Lexis*, 23, 2005, pp. 19-29 (en concreto p. 21, n. 14). La definición que ofrecemos ha sido elaborada a partir de los datos de la tragedia y de los comentarios de los distintos editores que hemos manejado y que iremos citando en nuestra exposición.

¹⁴³ J. Rudhart, 1958, p. 178. P. Vidal-Naquet (2002a, p. 138) ha llamado la atención sobre el hecho de que las *Euménides* (1043-1047) «concluyen con una llamada del cortejo al lamento ritual que profieren las mujeres cuando el animal sacrificial es abatido, la *ololugē*». En este sentido obsérvese el empleo de este verbo en Eurípides, *Ifigenia entre los Tauros*, 1337. En el fingido sacrificio de Orestes se dice que Ifigenia «lanzó un grito ritual» (ἀνωλόλυξε).

¹⁴⁴ Véase al respecto A.F. Garvie, *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford, 1988, p. 146. Este traslado de significados es muy habitual en la *Orestía* de Esquilo (*Agamenón* 1117-1118, 1236-1237, *Coeforos*, 942-943 y *Eumenides*, 1943-1047, entre otros). Véase al respecto el estudio detallado de S. Amendola, 2005. Para la representación iconográfica del asesinato de Agamenón como un sacrificio, véase F. Viret, “When Painters Execute a Murderess. The Representation of Clitemnestra on Attic Vases” en O. Koloski-Ostrow y C.L. Lyons. (eds.) *Naked Truths. Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology*, Londres-Nueva York, 1997, pp. 93-107.

¹⁴⁵ D.J. Mastronade, *Eurípides. Medea*, Cambridge, 2007, p. 355 y J. Rudhart, 1958, p. 178.

Pan o de algún dios, dio un alarido de conjuro» (ἀνωλόλυξε)¹⁴⁶. Como anticipábamos un poco más arriba, en *Bacantes* este verbo aparece empleado en dos ocasiones. En el prólogo, donde Dioniso afirma haber levantado a Tebas «con el grito de las mujeres» (ἀνωλόλυξα, 24) y en el relato del mensajero del tercer episodio, empleado para describir el modo en que Ágave despierta al resto de tebanas: «Y tu madre lanzó el grito de las mujeres (ὠλόλυξεν) levantándose» (689-690). Como se puede observar en *Bacantes* Eurípides emplea este verbo en contextos en los que su uso alude fundamentalmente a un sentido religioso y en los que las mujeres son las protagonistas¹⁴⁷. De hecho, por su sentido religioso y por la vinculación que establecería entre el asesinato del príncipe y el sacrificio animal¹⁴⁸, su presencia sería esperable en la escena del asesinato de Penteo. No obstante, en esta escena de agitación y ataque, Eurípides elige la *alalagē* y de esta forma sitúa toda la escena en el contexto de un cruento y salvaje triunfo bélico¹⁴⁹.

Otro elemento léxico referido a la sonoridad de las bacantes tebanas parece relacionar salvajismo y belicosidad con estas mujeres: el verbo *klázō*. En la descripción que hace de ellas el mensajero en el quinto episodio, en el que el paisaje tiene una relevancia crucial¹⁵⁰, se las describe en los siguientes términos (1051-1057):

Y había una cañada flanqueada por escarpaduras (ἄγκος ἀμφίκρημνον),
 [regada por unas aguas (ὔδασι διάβροχον)
 sombreada de pinos (πεύκαισι συσκιάζον), donde unas ménades
 estaban sentadas, con sus manos en agradables tareas (τερπνοῖς πόνοις)
 Que de ellas las unas el melencólico tirso deteriorado
 de hiedra de nuevo cubrían,
 y otras, como yeguas que dejan labrado yugo,
 se gritaban las unas a las otras un canto báquico

[(βακχεῖον ἀντέκλαζον ἀλλήλαις μέλος).

¹⁴⁶ Eurípides, *Medea*, 1171-1173. En Eurípides, *Heraclidas*, 782, es el grito de las mujeres con el que resuenan las colinas en las grandes panateneas.

¹⁴⁷ Consideramos que se ha de rechazar el valor “sacrificial” en los usos testimoniados en *Bacantes*.

¹⁴⁸ Estudiamos el asesinato de Penteo en términos de metáfora sacrificial en el apartado “Penteo-Ménade. El travestismo del rey de Tebas”, pp. 272-278.

¹⁴⁹ En contra B. Seidensticker, “Sacrificial Ritual in the *Bacchae*” en W.G. Bowersock et al. (eds.), *Arktouros. Hellenic Studies Presented to Bernard M. W. Knox*. Berlin-Nueva York, 1979, pp. 181-190, quien considera que la diferencia entre estos dos verbos onomatopéyicos es leve y que Eurípides utiliza *alalazō* porque relaciona esta situación con la caza y es tan cercano a *ololúzō* que su vinculación con el sacrificio no se pierde (p. 186, n. 27).

¹⁵⁰ Al respecto, véase *infra*, capítulo 4, pp. 300-326.

El término utilizado para designar el tipo de “canto” de las tebanas en esta escena es *antéklazon*. Los léxicos definen tanto el sustantivo *klaggē* como el verbo con él emparentado, *klázō*, como un sonido agudo y penetrante¹⁵¹. Aunque puede aparecer asociado con el sonido producido por un arco¹⁵², ambos términos se refieren mayoritariamente a los gritos proferidos por los animales. En este sentido pueden remitir tanto al sonido de las aves como al ladrido de los perros o el aullido de los lobos¹⁵³. En *Troyanas*, Hécuba afirma ante la destrucción de Ilión: «Gimamos; que yo como una madre a sus alados pájaros iniciaré el grito» (*κλαγγάν*)¹⁵⁴ y en *Euménides* se dice que las Erinias «aúllan como un perro» (*κλαγγαίνεις δ’ ἄπερ κύων*)¹⁵⁵. Con el empleo de este verbo Eurípides subraya de nuevo el aspecto animal que, como hemos tenido ocasión de analizar¹⁵⁶, caracteriza a las tebanas en *Bacantes*. Con todo, su uso parece sugerir un alcance mayor puesto que, actuando como espejo de aquello en lo que se convierte el hombre en la guerra, el verbo *klázō* se refiere fundamentalmente al sonido que producen los guerreros en el combate. Éstos son los gritos que profiere Tideo en *Siete contra Tebas*¹⁵⁷: «Así que Tideo, lleno de rabia y deseoso de combatir, vociferaba con gritos agudos (*κλαγγαῖσιν*) como una serpiente al mediodía» y en *Antígona*¹⁵⁸: «Polinices, dando espantables graznidos (*ὄξέα κλάζων*) cernióse cual águila sobre nuestra tierra». La sonoridad de la contienda entre los habitantes de Delfos (capitaneados por Orestes) y Neoptólemo cuando se enfrentan en el templo de Apolo en *Andrómaca*¹⁵⁹, es descrita como un «un griterío impío (*κραυγὴ δύσφημος*) que retumbó (*ἀντέκλαγξ’*) en las rocas». Como se puede observar, *klázō* y *klaggēn* trazan una sutil

¹⁵¹ Chantraine s.v. *klaggē* y Liddell-Scott, s.v. *klagg-ázō*.

¹⁵² *Ilíada*, I, 49.

¹⁵³ En el *Himno Homérico a la madre de los dioses* (XIV, 4) *klaggē* designa «el griterío de los lobos» (*λύκων κλαγγή*) y en el *Himno Homérico a Ártemis* (XXVII, 8) se refiere al «griterío de las fieras» (*κλαγγῆς θηρῶν*).

¹⁵⁴ 145-147. En Sófocles, *Antígona*, 1001-1002, Tiresias afirma haber escuchado «un sonido indescifrable de aves que piaban (*κλάζοντας*) con una excitación ininteligible y de mal aguero». Cf. *Ilíada*, X, 276: «Y ellos no la vieron en sus ojos en medio de la oscuridad pero la oyeron graznar» (*κλάξαντος*).

¹⁵⁵ Esquilo, *Euménides*, 131-132. Sobre la relación existente entre la sonoridad evocada por estos términos y el mundo de lo femenino demoníaco trataremos con más detalle en el apartado titulado “*Bacantes* 1048-1052 y el paisaje del más allá” (cf. *infra*, pp. 308-309). Para *klázō* referido al ladrido de los perros cf. *Odisea*, XIV, 30: «De pronto los perros de incesantes ladridos vieron a Odiseo y corrieron hacia él ladrando» (*κεκλήγοντες*).

¹⁵⁶ Cf. *supra*, pp. 219-225.

¹⁵⁷ 380-381

¹⁵⁸ 112-113.

¹⁵⁹ 1144-1145. Con el sentido de los ejemplos expuestos en el texto véase también Esquilo, *Agamenón*, 48 y Eurípides, *Fenicias*, 1144 y *Reso*, 291. En el mismo sentido cf. *Ilíada*, II, 222, X, 523, XVII, 88, etc.

pero evidente correspondencia entre los animales y la bestialidad del hombre en el combate. En este sentido, su empleo en *Bacantes* para designar la sonoridad de las tebanas parecería enfatizar la relación de estas mujeres con el ámbito bélico. Ahora bien, como veremos en otros apartados, *klázō* y sus derivados son empleados habitualmente para designar los gritos proferidos por seres demoníacos e infernales como las Harpías, las Gorgonas y las Erinias así como por los propios muertos en el Hades¹⁶⁰. Dado que en *Bacantes* *klázō* no aparece referido a las tebanas en una escena de ataque violento (como era el caso de *alalagē* que hemos visto un poco más arriba) sino en un contexto pacífico en el que el paisaje, tal como veremos, posee ciertas semejanzas sombrías con el de los infiernos, consideramos que en este caso el verbo *klázō* no alude al carácter bélico de este grupo de mujeres sino a su naturaleza demoníaca¹⁶¹.

Finalmente, para concluir el análisis del léxico que en *Bacantes* puede vincular la figura de las bacantes con el ámbito de la guerra, consideramos oportuno realizar algunas consideraciones sobre dos elementos que, al igual que *klázō*, pueden sugerir a primera vista esta relación: el sustantivo *iakhē* (149) y el epíteto «Iaco» con él emparentado (atribuido a Dioniso por el grupo de mujeres tebanas en 725), y los términos *pónos* y *kámatos* vinculados con las bacantes lidias en la párodo de la obra (66-67).

Tal como hemos señalado con anterioridad¹⁶², el epíteto *Iaco* atribuido a Dioniso¹⁶³ está emparentado con el verbo *iákhō* y con los sustantivos *iakhē* e *iákhēma*, que significan literalmente «grito». Un grito estruendoso que retumba y resuena, tal como su relación con el sustantivo *ēkhē* pone de manifiesto¹⁶⁴. Pierre Chantraine recoge dos significados fundamentales para el sustantivo *iakhē*: «“grito”, en especial del

¹⁶⁰ Al respecto, véase *infra*, pp. 308-309.

¹⁶¹ Sobre esta cuestión, véase *infra*, *ibid.*

¹⁶² Cf. *supra*, capítulo 2, p. 213.

¹⁶³ E. Dodds, 1960, p. 165 considera que es un título ateniense y eleusino de Dioniso. Sigue esta interpretación R. Seaford, 1996, p. 208. En contra J. Roux, 1972, pp. 471-473.

¹⁶⁴ Chantraine s.v. *iachō*. De hecho, tal como señala M. Kaimio en *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki, 1977, p. 186: «el motivo del eco es usado frecuentemente por Eurípides para enfatizar la fuerza de un sonido y, consecuentemente, el efecto general de la escena».

combate, “grito de alegría”». Más completa es la definición ofrecida por Liddell-Scott cuando a estos dos significados añaden el de “lamento” o “alarido”¹⁶⁵.

En la épica homérica *íakhē* es, en efecto, el grito característico de los guerreros en combate. En la *Ilíada*¹⁶⁶ son los gritos que profieren los argivos al retirar a los soldados muertos Forcis e Hipótoo y los gritos de Aquiles para animar a los aqueos¹⁶⁷. En la *Odisea*, los gritos de ataque en el momento en que Menelao y sus hombres apresan a Proteo¹⁶⁸ son también *íakhai*.

En Píndaro y en Teognis¹⁶⁹, sin embargo, este sustantivo remite a gritos de alegría. En la *Pítica* tercera, Píndaro afirma que Helena no quiso «el grito de júbilo de los cantos sonoros de boda» (παμφώνων ἰαχᾶν ὑμεναίων).

En el género trágico, aunque el sustantivo puede referirse al graznido de los pájaros¹⁷⁰ o al sonido de la siringa o la cítara¹⁷¹, *íakhē* parece haberse especializado en la expresión de una emotividad intensa asociada con el dolor y la pena. En *Electra* (142), el grito que quiere proferir esta heroína en honor a su padre es descrito como «un alarido, un canto de Hades» (ἰαχᾶν ἀοιδᾶν μέλος Ἄϊδα). En *Fenicias* (1302-1304) ante el combate singular de Eteocles y Polinices el coro afirma: «con grito bárbaro entonaré lúgubrementemente entre lágrimas mi elegía, grito lastimoso (στενακτᾶν ἰαχᾶν) al servicio de los muertos». En *Troyanas* (337), Casandra pide que se cante a Himeneo «con cantos y alaridos» (ἀοιδαῖς ἰαχαῖς τε)¹⁷² mientras que en *Electra* (1150) y *Orestes* (826) son los gritos que profieren Agamenón y Clitemenestra al ser asesinados.

Puesto que en la tragedia la vinculación entre este tipo de grito y el ámbito de la guerra se ha difuminado, puede postularse que su relación con Dioniso y con el modo que tienen de invocarlo las bacantes tebanas en *Bacantes* se establece sobre la cualidad de este sonido (un grito estruendoso y retumbante que puede corresponderse en

¹⁶⁵ El término en inglés es *shriek* que puede traducirse como alarido pero que en inglés alude tanto al grito de las bestias como a un grito de horror y angustia. Véase Liddell-Scott s.v. *íakhē*.

¹⁶⁶ XVII, 317.

¹⁶⁷ XIX, 41.

¹⁶⁸ *Odisea*, IV, 454.

¹⁶⁹ Píndaro, *Píticas*, III, 17 y Teognis, 779.

¹⁷⁰ En Eurípides, *Helena*, 1486, sirve para describir el graznido de los pájaros y en *Troyanas*, 826-830, se dice que «los acantilados marinos resuenan (ἰαχῶν) como un pájaro rechina por sus crías».

¹⁷¹ En Eurípides, *Ion*, 498-499, *íakhe* describe el sonido de la siringa de Pan y también en *Ifigenia en Áulide*, 1039. En Eurípides, *Heracles*, 349, *íakhō* es el verbo referido al modo en que Apolo toca la Cítara.

¹⁷² En Eurípides, *Orestes*, es también el modo en que el coro pide a la tierra que grite las penas de su casa (965).

castellano con un alarido) más que sobre una específica vinculación con el ámbito bélico¹⁷³.

Finalmente, cabe señalar que si en *Bacantes* el conflicto entre Dioniso y la *pólis* (representada por Penteo y las mujeres tebanas), induce a caracterizar dramáticamente a estas últimas en términos bélicos, la relación del dios con aquellos que le son fieles dibuja un paisaje opuesto a éste. Tal como se ha visto en el apartado dedicado al “placer del iniciado”¹⁷⁴, Dioniso ofrece a sus seguidores el alivio del *pónos*, del esfuerzo, del trabajo: en la párodo de la obra (66-68), las bacantes lidias afirman experimentar un «dulce placer» (πόνον ἡδὺν, 66) y una «fatiga placentera» (κάματόν τ’ εὐκάματον, 67) en la celebración del culto de Dioniso. Esta “promesa” es enfatizada en *Bacantes* mediante la relación de esta divinidad con las Gracias y las Horas y, según el análisis que hemos llevado a cabo, ofrece a los iniciados la posibilidad de una vida regida por una abundancia y prosperidad basadas en una correcta relación con las potencias subterráneas¹⁷⁵. El esfuerzo y el sufrimiento de la contienda quedan lejos de este mundo dionisiaco¹⁷⁶ y, como veremos, también lo estarán en el caso de las tebanas (quienes combaten con la “facilidad”¹⁷⁷ que les otorga Dioniso). Pero para sustentar ésta y otras conclusiones, es preciso analizar las características de la guerra llevada a cabo por estas mujeres. A esta cuestión dedicamos el siguiente apartado.

4.2. 2. Características de la guerra de las tebanas.

Como señalábamos al inicio de esta sección, a pesar de que *Bacantes* no finaliza con una expedición militar de Penteo al Citerón, es comúnmente aceptado que las bacantes tebanas sí aparecen caracterizadas como una suerte de ejército dionisiaco¹⁷⁸. En el apartado anterior hemos analizado qué elementos léxicos permiten tal vinculación. En el presente, analizaremos las características de la guerra que llevan a cabo estas mujeres.

¹⁷³ Con todo, y como veremos con más detenimiento en capítulos sucesivos, hay algo de temible y monstruoso en este sonido que a lo largo de su historia es característico de seres infernales como la Gorgona, o incluso, de los propios muertos en el Hades (cf. *infra*, apartado “*Bacantes* 1048-1052 y el paisaje del más allá”, p. 309, n. 478 para referencias concretas).

¹⁷⁴ Cf. *supra*, capítulo 2, pp. 51-65.

¹⁷⁵ Cf. *supra*, capítulo 2, pp. 51-59.

¹⁷⁶ Conviene enfatizar que si en términos seculares *pónos* delimita la distribución de los roles de género y aparece asociado fundamentalmente con las actividades masculinas de la guerra y la agricultura, en términos religiosos (o más bien dionisiacos) la oposición entre géneros se anula: la vinculación de las mujeres lidias con *pónos* y *kámatos* permite observar cómo la identidad religiosa desdibuja la distribución tradicional de los roles sexuales.

¹⁷⁷ *eumáreian*, 1128. Cf. *supra*, capítulo 1, p. 51.

¹⁷⁸ Cf. *supra*, p. 240, n. 117.

La información que se ofrece de ellas está recogida en las dos narraciones del mensajero del tercer y el quinto episodio, en las que la imaginería de la caza y de la guerra aparecen entremezcladas. En el análisis del tipo de “guerra” llevada a cabo por este grupo de mujeres atenderemos tanto a su “equipamiento” bélico (armas e indumentaria) como a la naturaleza de sus acciones y el resultado de su ataque.

Como tuvimos ocasión de señalar en el apartado referido a la danza de las tebanas¹⁷⁹, en el primer relato del mensajero las bacantes tebanas se encuentran en actitud pacífica hasta el momento en que son agredidas por los boyeros. En este momento Ágave impele a las tebanas para que acudan armadas de tirsos: «Pero seguidme, seguidme con vuestras manos armadas de tirsos (θύρσοις διὰ χερῶν ὀπλισμέναι)», (732-733). Se encuentra aquí una primera alusión al tipo de armamento de las tebanas que, al igual que sucedía en el caso de la caza, se caracteriza por su carácter natural. Este hecho es enfatizado en *Bacantes* en varias ocasiones. En el tercer episodio Dioniso advierte a Penteo de que, en caso de que ataquen a las bacantes, serán «puestos en fuga todos; y esto es una vergüenza, que escudos de remaches de bronce ante tirsos de bacantes se den la vuelta» (708-709). También en este episodio (en la narración del mensajero de lo acaecido en el Citerón) se incide de nuevo en este rasgo y se describe que los venablos de los boyeros no producían sangre en las bacantes pero que éstas «tirando tirsos [...] les pegaban y herían en la espalda» (761-763). Finalmente, esta característica de la guerra de las bacantes está presente también en el quinto episodio, en la escena del “asedio” de Penteo:

Y cuando vieron al señor sentado en el abeto
primero contra él piedras (χερμάδας) con fuerza
tiraban, subidas a una peña como a una torre puesta en frente (ἀντίπυργον)¹⁸⁰,
y se disparaban (ἤκοντίζετο) con ramas de abeto.
Y otras tiraban sus tirsos por el aire
contra Penteo [...]. (1095-1099)

Las armas de las bacantes, al igual que sucedía en el caso de las herramientas de caza, son de carácter natural: piedras, ramas de abeto y tirsos. Por otra parte, el

¹⁷⁹ Cf. *supra*, capítulo 3, pp. 205-213.

¹⁸⁰ J. Roux, 1972, pp. 577-578, subraya el valor militar del término. En el mismo sentido R. Seaford, 1996, p. 237, considera que la metáfora militar iniciada en este verso (1097) se continúa en el verso siguiente con el “lanzamiento de jabalinas” (ἤκοντίζετο).

énfasis puesto en el uso del tirso como arma fundamental en su combate resalta la naturaleza específicamente dionisiaca del enfrentamiento. Esta característica también está presente en el equipamiento bélico de las mujeres tebanas, quienes luchan, tanto contra los boyeros como contra Penteo, con el atuendo propio de las danzas dionisiacas.

Si atendemos a los “actos bélicos” de este grupo de mujeres, la guerra de las bacantes tebanas se caracteriza, en el primer relato del mensajero, por el asesinato o *sparagmós* de seres vivos (el ganado de los pastores)¹⁸¹ y por la invasión y saqueo «como enemigos» (ὥστε πολέμιοι, 752) de las poblaciones humanas de Hisias y Eritras, en donde, como hemos visto, «robaban niños de las casas» (754). Todas estas acciones presentan, al igual que en el caso de la caza¹⁸², un carácter extraordinario y milagroso proveniente de Dioniso¹⁸³. En el segundo relato del mensajero, el resultado del ataque de las tebanas es también el descuartizamiento de un ser vivo (en este caso Penteo) que se ejecuta, de nuevo, con una fuerza extraordinaria (Ágave es capaz de desgarrar a su hijo en vida sólo con la fuerza de sus manos, 1125-1128).

El contraste de este grupo de mujeres con otro tipo de guerreros permitirá comprender la especificidad de su enfrentamiento. En lo que se refiere a las armas y a la indumentaria utilizada, las mujeres de Tebas constituyen un caso único. Sus armas no se corresponden con las de los guerreros épicos, quienes, portando cascos de «rutilante bronce»¹⁸⁴, luchan con jabalinas, lanzas de bronce y espadas¹⁸⁵. Tampoco comparten con las tebanas su apariencia externa ni la falange hoplítica ni su principal contramodelo mítico, las amazonas. Frente a la piel de ciervo, la corona de hiedra, el tirso y las ramas de abeto características del combate de las tebanas en *Bacantes*, el guerrero hoplita está pesadamente armado. Protegido con casco y grebas, el hoplita lleva en su brazo izquierdo el escudo o *áspis* (su *hóplon*), con el que lucha en formación. En su mano derecha porta su principal arma ofensiva: la lanza¹⁸⁶.

¹⁸¹ El texto sugiere que esto es lo que le habría sucedido a los pastores de no haber escapado de ellas.

¹⁸² Cf. *supra*, pp. 222-225.

¹⁸³ A esta “facilidad” (εὐμάρειαν, 1128) nos referíamos al final del apartado que hemos dedicado al léxico bélico (cf. *supra*, p. 250). El poder otorgado por Dioniso a este grupo de mujeres hace que sus acciones, aún enmarcadas en un contexto bélico, carezcan del *pónos* característico del combate.

¹⁸⁴ *Ilíada*, XX, 111, a propósito de Eneas.

¹⁸⁵ Seguimos la descripción de las armas de los guerreros épicos que hace M. Daraki en “Le héros à *menos* et le héros *daimoni isos* une polarité homérique”, *ASNP*, 10, 1, 1980, pp. 1-24, en concreto en la p. 6. Los héroes que reciben la atribución de *daimoni isos* son más cercanos a la caracterización de las tebanas: emplean armas naturales como sus propias manos o piedras. Retomamos esta cuestión en lo sucesivo, cf. *infra*, p. 255.

¹⁸⁶ Véase al respecto J.K. Anderson, *Military Theory and Practice in the Age of Xenophon*, California, 1970, pp. 13-42. Para una diacronía de este modo de lucha, véase P. Vidal-Naquet, “La tradición del



Joven guerrero realizando una libación.
Viste la armadura hoplítica característica¹⁸⁷.

Por su parte las amazonas, tal como ha mostrado William Blake¹⁸⁸, aunque en la epopeya y en los vasos de figuras negras llevan las mismas armas que los griegos¹⁸⁹, su temprana asimilación con los persas¹⁹⁰ hizo que sus armas funcionaran como un código de oposición cargado de valor. Frente a la pesada armadura hoplítica, la tradición literaria las representa con armaduras ligeras que favorecen la movilidad, la individualidad y la distancia del enemigo. En oposición a la lanza y la lucha en formación, las amazonas emplean el arco, «vilipendiado desde época homérica porque con él se podía luchar desde prudente distancia»¹⁹¹, así como la lanza, la jabalina y el hacha (*ságaris* de doble filo, *pelekús*, de un único filo), considerada esta última un prototipo de arma extranjera.

hoplita ateniense”, en *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego. El cazador negro* (1981). Trad. esp.: Barcelona, 1983, pp. 111-135.

¹⁸⁷ Detalle de una hidria de figuras rojas (ca. 500 a.C.). Imagen extraída de J.K. Anderson, 1970, lámina 6.

¹⁸⁸ *Las amazonas. Un estudio de los mitos atenienses* (1984). Trad. esp.: Madrid, 2001, p. 104.

¹⁸⁹ Véase al respecto J.K. Anderson, 1970, lámina 7.

¹⁹⁰ A. Iriarte, 2002a, p. 152 señala que «la leyenda amazónica sirve regularmente para conmemorar la invasión de los persas».

¹⁹¹ W. Blake, 2001, p. 106. El arco era también un rasgo amenazador del modo persa de luchar. Según este autor, el arco «denota un modo de lucha que está por debajo de la dignidad del griego y a la vez lo aterroriza: arma apropiada para una amazona, mujer y sin embargo temible enemiga».

*No se ha conseguido permiso del propietario de los
derechos de autor para esta imagen*

Ménade y Pentesilea.

La amazona lleva el atuendo característico persa,
un arco en su mano derecha y la *pelekús* en su mano izquierda¹⁹².

En lo que se refiere al modo de combate de las bacantes tebanas cabe hacer las mismas distinciones. Las mujeres de Tebas se enfrentan con los pastores y con Penteo en un asedio desorganizado y feroz que no se corresponde ni con el combate singular característico de los guerreros épicos ni con la lucha en la falange hoplítica que la ciudad estado griega erigió como su modelo¹⁹³. Las bacantes tebanas tampoco comparten con las Amazonas su modo de lucha, quienes, como jinetes expertas, emplean el arco para atacar desde la distancia¹⁹⁴.

Estos “cuerpos” bélicos que hemos venido analizando se oponen *formalmente* al que constituyen las tebanas: ni sus armas ni su indumentaria ni su técnica militar coinciden. Ahora bien, en lo que atañe al *contenido*, es decir, a la “cualidad” del guerrero (su justicia o piedad en el campo de batalla, por citar algunas cualidades), es necesario atender a una distinción que, desde finales de los años sesenta, separa los actos guerreros pertenecientes al ámbito de Ares de los que se enmarcan bajo el signo

¹⁹² Imagen extraída de M. Villanueva-Puig, “Les représentations de ménades dans la céramique attique à figures rouges de la fin de l’archaïsme”, *REA*, 94, 1-4, 1992, pp. 125-154, figura 7, p. 145. Atenas, Museo Nacional, ca. 490 a.C. Para el simbolismo de la liebre en las representaciones de las ménades, véase *ibíd*, pp. 130-132. Para la confrontación, en la cerámica ática, entre la imagen de la bacante y de la amazona como contramodelos del ciudadano ateniense, véase el conciso análisis de F. Lissarrague, “Una mirada ateniense” en G. Dubby, y M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres I. La Antigüedad* (1990). Trad. esp.: Madrid, 2003, pp. 265.

¹⁹³ «Ninguna forma de combate podría describir más claramente la solidaridad de la comunidad que fue la esencia de la ciudad-estado griega» (F.E. Adcock, *The Greek and Macedonian Art of War*, California, 1967, p. 5). Con todo, C. Segal, 1982, p. 191, considera que entre el comportamiento de los hombres y el de las mujeres tebanas en el primer relato del mensajero, estas últimas están más cercanas a los valores hoplitas que los boyeros.

¹⁹⁴ Como señalábamos un poco más arriba (*cf. supra*, p. 253 y n. 189) las Amazonas también aparecen representadas portando la armadura hoplítica y por lo tanto ejecutando este tipo de combate.

de Atenea. En su estudio del año 1968¹⁹⁵, Francis Vian establece esta oposición en términos de diacronía y considera que la “guerra de Ares” es sustituida por un tipo de guerrero «más justo y mejor»¹⁹⁶, representado por Atenea. En este sentido, la querrela con Agamenón y el trato vejatorio que infringe Aquiles sobre el cadáver de Héctor, vinculan a este héroe con el lado terrible de la esfera de Ares. No obstante, puesto que modera su *húbris* y se somete a la voluntad de los dioses, Vian coloca al hijo de Tetis del lado de Atenea. El héroe Tideo, que muere devorando el cadáver de su oponente Melanipo, y a quien por ello Atenea no otorga la inmortalidad¹⁹⁷, es para Vian un ejemplo del “guerrero de Ares” y, en comparación con su hijo Capaneo, una muestra más de la evolución que venimos viendo.

María Daraki ha localizado esta distinción en la *Ilíada* entre los guerreros que reciben la atribución de guerreros *daímoni ísos* y los guerreros en posesión de *ménos*. Estos últimos son guerreros a quienes alguna divinidad (que suele ser invocada por el propio héroe) les ha otorgado *ménos*. Su combate se caracteriza por ser tanto defensivo como ofensivo, por ser colectivo y por desarrollarse dentro de lo legal y lo decente. Sus armas son las de un guerrero consumado (jabalina, lanza, etc.) y sus acciones están ligadas al éxito. Estos guerreros están relacionados con Atenea. Por el contrario, los guerreros que en la *Ilíada* reciben la atribución de *daímoni ísos*¹⁹⁸, no experimentan la actuación de ninguna fuerza exterior, sino que su comportamiento entra dentro de las acciones libres. Son guerreros cuyo combate es ofensivo, solitario y que muestra todos los rasgos de la *húbris* guerrera: una rabia asesina y desenfrenada. Sus armas son “naturales”, e incluso ciclópeas, como las piedras, y sus acciones están ligadas al fracaso. Estos guerreros están relacionados con Ares.

En el género trágico esta polaridad puede localizarse en los *Siete contra Tebas* entre los guerreros de Argos y los guerreros de Tebas. A pesar de que ya en la Antigüedad se percibió el dominio de Ares en el conjunto de esta tragedia¹⁹⁹, su

¹⁹⁵ F. Vian, “La fonction guerrière dans la mythologie grecque” en J.-P. Vernant (ed.), *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, París, 1968, pp. 53-68. Esta oposición ha sido matizada por S. Deacy, “Athena and Ares. War, Violence and Warlike Deities” en H. Van Wees, *War and Violence in Ancient Greece*, Londres, 2000, pp. 285-298.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁹⁷ Apolodoro, III, 6, 8. El dato es recogido también por P. Vidal-Naquet en “El escudo de los héroes. Ensayo sobre la escena central de los *Siete contra Tebas*”, en J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua. vol.II* (1986). Trad. esp.: Madrid, 2002b, pp. 109-141 (p. 136).

¹⁹⁸ Son nueve casos en total: dos referidos a Patroclo (XVI, 705 y 786), tres veces a Diómedes (V, 438, 459 y 884) y cuatro veces en relación con Aquiles (XX, 447, 493 y XXI, 18, 227).

¹⁹⁹ En Aristófanes, *Ranas*, 1021, el comediógrafo (refiriéndose a *Siete contra Tebas*), pone en boca de Esquilo las siguientes palabras: «Compuse un drama repleto de Ares». Ares tiene una especial conexión

presencia es mucho más aparente fuera de las murallas de Tebas, hasta el punto de que, tal como ha señalado Isabelle Torrance, «se presenta el espíritu de Ares como si respirase a través de los atacantes»²⁰⁰.

Desde la épica arcaica Ares y Atenea comparten el dominio de la guerra, cada uno de ellos asociado con un tipo de combate diferente. Ares, el dios que pelea «locamente y sin razón»²⁰¹, «el que ninguna ley conoce»²⁰² (hasta el punto de que ni siquiera respeta a los de su propio bando)²⁰³, representa el combate sanguinario y feroz²⁰⁴ y es un símbolo de la batalla en lo que ella tiene de cruel y aleatoria²⁰⁵. Por su parte Atenea representa el combate organizado, el enfrentamiento mediante la infantería de hoplitas con la que la ciudad de Atenas se identificaba²⁰⁶.

Si, una vez recogida esta distinción, hemos de enmarcar el combate de las tebanas en alguno de estos dos ámbitos, no cabe duda de que este grupo de mujeres se alinea en las filas de Ares: su enfrentamiento con los pastores y con Penteo constituye una pelea sanguinaria y bestial. Con todo, plantear esta vinculación entre las tebanas y el mundo de Ares no está exento de dificultades y exige atender a un debate abierto en la investigación acerca de la relación entre el mundo de Ares y el de Dioniso. Se acepta comúnmente que la relación de Dioniso con el mundo de la guerra es más bien escasa y se restringe a su participación en la gigantomaquia y a haber servido como modelo para Alejandro Magno en época helenística²⁰⁷. La disputa consiste en aceptar o no que entre el mundo de Dioniso y el de Ares haya puntos de intersección. El profesor Xavier Riu enfatiza el aspecto pacífico de la religión dionisiaca²⁰⁸ y rechaza cualquier vinculación entre el mundo de Dioniso y el de Ares por considerar que los elementos dionisiacos

con la ciudad de Tebas: su hija Harmonía, a quien engendró con Afrodita, se casó con Cadmo, que es el legendario fundador de Tebas. Para la compleja cuestión de la presencia de Ares en *Siete contra Tebas*, véase F. Jouan, “Arès à Thèbes dans la tragédie attique” en M.M. Mactoux y E. Geny (eds.), *Mélanges Pierre Lévêque*, París, 1990, pp. 221-239 (en concreto en las pp. 224-229) y, más recientemente, I. Torrance, *Aeschylus: Seven against Thebes*, Londres, 2007, pp. 40-42.

²⁰⁰ Cf. Esquilo, *Siete contra Tebas*, 52-53, 63-64, 114-115, 343-344 y 497-500 (donde se afirma que Ares ha poseído a Hipomedonte quien pasa a convertirse en una personificación del terror). En I. Torrance, 2007, p. 86 se ofrece una pintura de Aaron Ryan que ilustra de manera muy acertada la posesión por Ares de los guerreros Hipomedonte y Tideo.

²⁰¹ *Ilíada*, V, 759.

²⁰² *Ilíada*, V, 761.

²⁰³ A. Iriarte, 2002a, p. 148.

²⁰⁴ J. Bartolomé y A. Iriarte, *Los dioses olímpicos*, Madrid, 1999, p. 55.

²⁰⁵ F. Vian, 1968, p. 58.

²⁰⁶ J. Bartolomé y A. Iriarte, 1999, p. 55 y A. Iriarte, 2002a, p. 148.

²⁰⁷ J. Roux, 1972, pp. 353-354 y R. Seaford, 1996, p. 176.

²⁰⁸ En efecto, este lado pacífico y benefactor de Dioniso es expresado en distintas ocasiones en *Bacantes* y ha sido analizado en el capítulo 2, pp. 51-80).

anulan, por definición, cualquier caracterización bélica (ya sea ésta referida a Dioniso, ya a “sus mujeres”). Este autor localiza esta polaridad entre Dioniso y Ares en la primera canción coral de la *Antígona*²⁰⁹, en que, una vez descrito el triunfo de los tebanos contra los argivos (enmarcado bajo el signo de Ares como representante de la guerra), el coro invoca a Baco como encarnación de la paz, y en el *Edipo Rey*²¹⁰, donde Ares encarna todas las desgracias que el coro desea que abandonen Tebas y Dioniso es aclamado como dispensador de paz y de fortuna.

En este sentido, Ríu enriquece la interesante confrontación que los antiguos plantean entre dos dioses a los que, en principio, señalan como ajenos. Ahora bien, no todas las interpretaciones aceptan que entre el reino de Dioniso y el de Ares no haya puntos de intercambio. *Bacantes* sugiere ya lo paradójico de la relación de estas divinidades cuando el adivino Tiresias las asocia en los siguientes términos (302-305):

Y ha tomado una parte de Ares,
pues a un ejército armado y en formación
el miedo le invade al empuñar la lanza.
Y también eso es una locura (μανία) que proviene de Dioniso²¹¹.

March²¹², siguiendo a Winnington-Ingram²¹³ en su interpretación y tomando como punto de partida estos versos, subraya la «tenue» e incluso «paradójica» relación de Dioniso con el dios de la guerra. Marie-George Lonnoy²¹⁴ ha profundizado en esta relación y ha puesto de manifiesto los numerosos testimonios literarios en que las

²⁰⁹ Sófocles, *Antígona*, 100-162.

²¹⁰ Sófocles, *Edipo Rey*, 190-215. Seguimos la interpretación de X. Ríu (1999, p. 91) para estos dos pasajes.

²¹¹ El significado de estos versos ha sido muy discutido. E. Dodds, 1960, pp. 109-110, J. Roux, 1972, pp. 353-354 y R. Seaford, 1996, p. 176, coinciden en subrayar que esta afirmación anuncia el poder que mostrará Dioniso a través de las mujeres tebanas en el primer relato del mensajero (761 y ss.). Por su parte R.P. Winnington-Ingram, *Eurípides and Dionysus*, Amsterdam, 1969a, p. 51 considera que Tiresias relaciona las funciones de Dioniso con las de Febo y Ares con el fin de establecer un nuevo vínculo que permita introducir a Dioniso en el panteón helénico. X. Ríu (1999, p. 92), enfatizando de nuevo la oposición entre Dioniso y Ares, considera que el dominio que comparte el primero con el segundo consiste en asustar a los ejércitos en vez de en empujarlos a luchar. Finalmente, C. Miralles, “Dioniso tal como es representado por Tiresias. Eurípides, *Bacantes*, 266-326” en J.A. López Férez (ed.), *De Homero a Libanio. Estudios actuales sobre textos griegos II*, Madrid, 1995, pp. 164-182, en concreto, pp. 174-175, relaciona en su explicación los dos ámbitos que Tiresias vincula con la *manía* dionisiaca: el profético, que comparte con Apolo y el del *phóbos*, asociado con Ares, considerando que el punto común entre ambos es la capacidad de anticipar el futuro (puesto que un contingente armado se representa por anticipado la crueldad del encuentro).

²¹² 1989, p. 40.

²¹³ 1969a, p. 51.

²¹⁴ “Arès et Dionysos dans la tragédie grecque: le rapprochement des contraires”, *REG*, 98, 1985, pp. 65-71. Para la afinidad del dios de la guerra con el ámbito del amor, en principio tan extraño a él como el dionisiaco véase A. Iriarte y M. González, *Entre Ares y Afrodita*, Madrid, 2008.

esferas de ambas divinidades se intercambian. El vocabulario de la inspiración (*pnéuma* y sus derivados), la posesión (*katékhō*) y la locura (*maínesthai*), inseparable de Dioniso, es empleado en muchas ocasiones para calificar la acción de Ares sobre los guerreros. Si en *Bacantes* (1094) el estado de las tebanas bajo los efectos de Dioniso es descrito como «enloquecidas por obra de los efluvios del dios» (θεοῦ πνοαῖσιν ἐμμανεῖς), en *Fenicias*²¹⁵ la acción del dios de la guerra sobre los ejércitos es definida en los mismos términos.

Antes bien te haces acompañar de una tropa de soldados armados para inflamar
(ἐπιπνεύσας) con tu aliento sanguinario al ejército argivo. (789-790)

También sobre la estirpe de los sembrados soplas tu hostil aliento (ἐπιπνεύσας).
(794)

Si para describir a Ágave poseída por Dioniso se emplea el verbo *katékhō* (ἐκ Βακχίου κατείχεται)²¹⁶, en *Hécuba* se usa el mismo término para calificar a Tracia bajo el dominio de Ares:

¡Ay pueblo de Tracia, provisto de lanza, poseedor de armas y hermosos
caballos, sometido a Ares (Ἄρει κάτοχον γένος)!
(1088-1090)

Lo mismo sucede con los términos relativos a la locura. La *manía*, con la que Dioniso afirma haber castigado a las tebanas en el prólogo de *Bacantes* (ᾧστρησ' ἐγὼ μανίαίς, 32-33)²¹⁷, es también la locura que sirve para describir a los guerreros inspirados por Ares. En *Antígona*²¹⁸, en la descripción de la muerte de Polinices, se dice que este guerrero cayó al suelo «dominado por maniaco impulso» (μαινόμενα ζὺν ὀρμηῆ). También el término *bakkhéuō*, que aparece en *Bacantes* en los versos 76, 726 y 864 y sobre el que hemos tratado con anterioridad²¹⁹, aparece en la descripción de la muerte de Polinices de quien se afirma que, antes de caer al suelo, «portando una tea

²¹⁵ Así sucede también en Eurípides, *Siete contra Tebas*, 114-115: «Pues un oleaje, en torno a la ciudad, de guerreros de penachos ondeantes hierva encrespado, suscitado por los soplos de Ares (πνοαῖς Ἄρεος)» y 343-344: «Y enloquecido sopla encima (μαινόμενος δ' ἐπιπνεῖ) el domador de pueblos, hollando la piedad, Ares». Igualmente en *Reso*, 385-387.

²¹⁶ *Bacantes*, 1124.

²¹⁷ Sobre la manía, véase *supra*, capítulo 3, pp. 200-201.

²¹⁸ 134-138.

²¹⁹ A estos testimonios habría que añadir la forma media *katabakkhiómai* del verso 109. Sobre todos ellos hemos tratado con anterioridad. Al respecto, véase *supra*, capítulo 2, pp. 202-204.

resoplaba furibundo» (βακχεύων ἐπέπνει)²²⁰. Este traspaso de atributos de la esfera de Dioniso a la de Ares lleva a Lonnoy a considerar que este mismo intercambio sucede en sentido opuesto y a aceptar, por lo tanto, la caracterización de las tebanas en los términos bélicos que hemos venido defendiendo a lo largo de este apartado. En la presente investigación hemos podido observar la compleja imagen que traza Eurípides de la religión dionisiaca y el modo en que el lado “luminoso” y “oscuro” del dionisismo se conjugan²²¹. Dioniso representa la paz, la abundancia y la prosperidad para sus fieles pero el más temible y cruento destino para quienes lo rechazan. Este último aspecto posibilita que, al menos en lo referente a la representación dramática, los dominios de Ares y Dioniso, en algunas ocasiones, se “diluyan”²²². Esto no quiere decir que se confundan por completo. Una de las características específicas que hemos venido viendo de la guerra de las tebanas es que nunca deja de ser dionisiaca: su indumentaria y sus armas son las de las bacantes. Pero este hecho, esta predominancia de lo dionisiaco en la figura de las bacantes tebanas, no conlleva que lo “bélico” se desdibuje sino que en ellas lo dionisiaco integra lo bélico y lo hace suyo²²³.

Si tenemos en cuenta los datos analizados hasta el momento en este capítulo, podemos observar la sutil complejidad con que aparece caracterizado el grupo de mujeres tebanas en *Bacantes*, en quienes se conjugan, como en un calidoscopio, la imaginería animal, demoníaca, cinegética y bélica, todas ellas integradas bajo el signo de Dioniso. Como tendremos ocasión de observar, también la metáfora sacrificial juega un papel importante en *Bacantes*. Con todo, antes de pasar a analizar esa cuestión, consideramos relevante detenernos brevemente en la figura de *Lússa*, la rabia lobuna, la locura-perro, cuya presencia en *Bacantes* es muy importante y en cuya “historia” encontraremos de nuevo entremezclados los ámbitos de la guerra, la caza y lo demoníaco.

²²⁰ También en los *Siete contra Tebas* (498) se dice que Hipomedón «se agita báquicamente (βακχῆ)».

²²¹ Hemos tenido ocasión de observar esta ambivalencia de manera detallada, especialmente, en el segundo capítulo de esta investigación. Al respecto, véase *supra*, pp. 41-160.

²²² Lo interpretan en este sentido M.G. Lonnoy, 1985, p. 71 y E. Craik, en su comentario a los versos 784-798 de *Fenicias* (*Euripides. Phoenician Women*, Warminster-Wiltshire, 1988, p. 212). En contra X. Ríu, 1999, pp. 87-92 quien, a pesar de reconocer que «el delirio de la ménade puede ser comparado con la furia del guerrero» y que «las ménades pueden ser muy violentas, como lo es un ejército por definición» (p. 90) orienta su argumentación a enfatizar exclusivamente el lado “positivo” del dionisismo y a diferenciarlo del mundo de Ares.

²²³ En este sentido nos parece muy ilustrativa la imagen que ofrecíamos un poco más arriba (*cf. supra*, p. 254) en que aparecen una ménade y Pentesilea enfrentadas. Cada una porta sus “armas” que en el caso de la ménade son también su indumentaria y elementos culturales.

4.3. *Lússa*.

En el apartado dedicado a la imaginería cinegética referida a las bacantes tebanas, hemos tenido ocasión de observar algunas de las características de *Lússa* (su similitud con las Erinias, su apariencia cazadora y canina, etc.)²²⁴. La forma personificada *Lússa* data de aproximadamente el siglo V a.C.²²⁵ y está testimoniada en la tragedia y en la pintura vascular. La forma común *lússa* aparece ya en Homero y su uso se testimonia en la literatura griega de época posterior (especialmente en la tragedia).

Repasar la historia de este término nos permitirá ajustar con mayor precisión el valor de su intervención en *Bacantes*.

Los autores que han trabajado sobre *lússa* en la épica homérica (en concreto en la *Ilíada*, único poema en el que aparece) han sido James Redfield, Bruce Lincoln y George Dumézil²²⁶. Según estos autores *lússa* alude a un estado de rabia salvaje e incontrolado asociado con guerreros de alto talento (el término aparece referido sólo a Héctor y Aquiles²²⁷). Al tiempo que el momento más alto de la fuerza del guerrero, *lússa* es también el motivo de su caída. El guerrero que se encuentra afectado por ella no «respeto ni a los dioses ni a los hombres»²²⁸, no se controla y «corre al término de su destino»²²⁹. Se acepta comúnmente que, en la *Ilíada*²³⁰, *lússa* alude también a la rabia, enfermedad característica del perro. En este poema, su dominio sobre Héctor convierte

²²⁴ Algunas de estas características habían sido ya anticipadas en el apartado que hemos dedicado al estudio de la locura de este grupo de mujeres, véase *supra*, capítulo 3, p. 199 y en el capítulo 4, pp. 235-236.

²²⁵ J. Ducheim, 1967, pp. 130-139, considera que es probable que *Lússa* hubiera aparecido personificada ya en Esquilo.

²²⁶ J. Redfield, 1992, pp. 357-359, B. Lincoln, "Homeric λύσσα: Wolfish Rage", *IF*, 80, 1975, pp. 98-105 y G. Dumézil, *La cortesana y los señores de colores* (1983). Trad. esp.: México, 1989, en concreto el capítulo titulado "Ardo y rabia en la *Ilíada*", pp. 193 a 204. La definición de *lússa* que ofrecemos es un resumen de los puntos comunes de las interpretaciones de estos tres autores.

²²⁷ El término aparece seis veces en la *Ilíada* de las cuales cinco son referidas a Héctor y a Aquiles (VIII, 299, XIX, 239, XIX, 305, XIII, 53 y XXI, 542) y una al delirio que Príamo se imagina que se apoderará de sus perros cuando laman su sangre (XXII, 70).

²²⁸ *Ilíada*, IX, 238-239.

²²⁹ G. Dumézil, 1989, p. 200. Este aspecto "nocivo" de *lússa* para el héroe que se ve afectado por ella ha sido subrayado exclusivamente por G. Dumézil quien la opone expresamente a *ménos*, otra fuerza que empuja a los héroes a actuar pero que no excluye la lucidez (pp. 197-198).

²³⁰ E. Redfield, 1992, p. 357 y 447, n. 74, considera que si no significa técnicamente rabia, al menos sí un delirio que se apodera del perro. Como "rabia" -sin matices- lo define G. Dumézil (1989, p. 199). Este significado se mantiene en el griego posterior, véase Jenofonte, *Anábasis*, V, 7, 26. Con todo, y aunque ha sido una cuestión muy discutida, se admite una etimología para *lússa* en relación con *lúkos*, el lobo. A favor de esta hipótesis, B. Lincoln, 1975 y G. Dumézil, 1989, pp. 193 - 204. En contra, entre otros, J. Lasso de la Vega, "Sobre la etimología de ΛΥΣΣΑ", *Emerita*, 20, 1952, pp. 32-41. Para una exposición completa de la bibliografía existente al respecto, véase A. Marcinkowski, "Le loup et les Grecs", *AncSoc*, 31, 2001, p. 20, n. 97.

al héroe en una «perra rabiosa» (κύνα λυσσητήρα)²³¹, que avanza en su ataque «con ojos de Gorgona y de Ares»²³², «furioso» (μαίνετο)²³³, «echando espuma por la boca»²³⁴.

Hesíodo no ofrece una genealogía para *Lússa* personificada. Ésta, tal como señalábamos un poco más arriba, aparecerá por primera vez en la literatura griega en el género trágico. Que fuera Esquilo o Eurípides quien la llevara a escena por primera vez es un debate que permanece inconcluso, lo que sí es seguro es que su forma, tal como nosotros la conocemos, procede de la caracterización que de ella hizo Eurípides en el *Heracles*²³⁵. Recordemos que en esta obra, *Lússa* es una «hija soltera de la negra noche» (834), una «Gorgona [...] con silbidos de cien cabezas de serpiente [...] cuya vista petrifica» (882-883) y cuyo canto es horrible (894-895). Su representación en la pintura vascular alude a su naturaleza cazadora y hostigante contra el ser humano. *Lússa* es caracterizada como cazadora: acompañada de sus perros los envía contra sus víctimas²³⁶. También es representada alada, portando agujijones o serpientes en sus manos que expresan su acción sobre el ser humano²³⁷. Todas estas características la asemejan con una larga serie de demonios femeninos cazadores como las Harpías, la Gorgona o las Erinias²³⁸.

Después de la épica homérica, *lússa* aparece por primera vez en Baquílides con el valor que mantendrá en el género trágico: una forma de locura de la que son presa los seres humanos por causa de la acción de algún dios. En el epinicio XI²³⁹, Baquílides describe cómo Preto invoca a Leto para que libere a sus hijas «del mísero extravío (δυστάνοιο Λύσσης) que trastornaba sus mentes». En *Prometeo encadenado*²⁴⁰, *lússa* es la «furiosa ráfaga de rabia» (λύσσης πνεύματι μάργω) que golpea a Io por obra de Hera y en *Coéforos*²⁴¹, la locura que atormenta a Orestes como castigo por el asesinato

²³¹ *Ilíada*, VIII, 299.

²³² *Ilíada*, VIII, 349.

²³³ *Ilíada*, XV, 605.

²³⁴ *Ilíada*, XV, 606.

²³⁵ Así lo defiende J. Ducheim, 1967, p. 139.

²³⁶ Véase *supra*, p. 236.

²³⁷ Véase *supra*, capítulo 3, p. 199.

²³⁸ J. Ducheim, 1967, p. 136, sugiere que Eurípides se haya inspirado en las Erinias de Esquilo para crear el personaje de *lússa*.

²³⁹ 102-103.

²⁴⁰ 883.

²⁴¹ 288.

de su madre. En *Áyax*²⁴², Atenea enloquece al héroe homónimo con una «rabiosa enfermedad» (λυσσώδη νόσον) y en *Orestes*²⁴³, *lússa* es la «rabiosa y frenética locura» (λύσσας μανιάδος φοιταλέου) con que castigan las Erinias a este héroe.

Como puede observarse, en el género trágico *lússa* se ha especializado como una forma de expresión de la locura divina. En ningún caso *lússa* aparece atribuido a los guerreros (quienes, como hemos visto, sí pueden estar enloquecidos²⁴⁴) de suerte que el significado marcial, característico de su empleo en la épica homérica, ha de ser descartado en la tragedia.

En *Bacantes*, *Lússa* aparece una vez en su forma personificada (cuando el coro de mujeres lidias invoca a las «veloces perras de *Lússa*» (θοαὶ Λύσσας κύνες) para que ataquen a Penteo²⁴⁵), y dos veces con su sentido genérico de locura divina: es la «suave locura» (ἐλαφρὰν λύσσαν, 851) que Dioniso inspirará en Penteo para que acceda a acudir al Citerón a espiar a las bacantes y el estado en que se encuentra el rey cuando finalmente lo hace (λυσσώδη, 981). En el primero de los casos, la intervención de *Lússa* en *Bacantes* sirve para enfatizar el carácter demoniaco de las bacantes tebanas al ejecutar el asesinato de Penteo²⁴⁶. En el segundo, su presencia en forma de locura divina (esto es, *lússa*) responde a la importancia que tiene el tema de la locura en esta tragedia en relación con Dioniso²⁴⁷. Por lo tanto, aunque, como vimos en el apartado anterior, la imaginería bélica también está presente en esta tragedia, hay que descartar la presencia en *Bacantes* tanto de *Lússa* como de *lússa* en este sentido.

Si retomamos las nociones que hemos venido estudiando en los anteriores apartados, podemos concluir que, aunque en esta tragedia la imaginería cinegética, demoníaca y bélica aparecen sutilmente entremezcladas en la figura de las bacantes tebanas, las dos primeras parecen tener una mayor impronta en la obra. Tanto *Lússa* como el epíteto «perras» a ellas atribuido operan en este sentido²⁴⁸. Por el contrario, ni

²⁴² 452.

²⁴³ 326 y también en 254, 270, 401 y 793. Junto a la forma personificada, *lússa* también aparece con el significado de locura en Eurípides, *Heracles*, 866, 878, 887 y 1024.

²⁴⁴ Véase *supra*, pp. 257-259.

²⁴⁵ 977.

²⁴⁶ Mediante su vinculación con las Erinias y con otra serie de demonios femeninos cazadores. Al respecto, véase *supra*, pp. 235 y ss.

²⁴⁷ Al respecto, véase *supra*, capítulo 3, pp. 197-205.

²⁴⁸ Sobre el epíteto «perras» referido a estas mujeres, véase *supra*, pp. 230-239.

la *lússa* marcial de la *Ilíada* ni el empleo paradigmático del epíteto «perros» atribuido a los guerreros en este poema están presentes en el caso de las tebanas²⁴⁹.

Otro importante grupo de imágenes literarias asociado con lo dionisiaco en *Bacantes* (o más bien, con lo menádico) es el que afecta al ámbito sacrificial. Para atender a esta cuestión y a otras muy importantes relacionadas con ella, en el siguiente apartado abandonaremos temporalmente el análisis de las mujeres tebanas que venimos realizando y estudiaremos la figura de una nueva y sorprendente ménade: el propio Penteo.

4.4. Penteo-Ménade. El travestismo del rey de Tebas.

Como señalamos en el apartado anterior, *lússa* interviene en *Bacantes* en el episodio del travestismo de Penteo para hacer que el joven monarca acceda a acudir al Citerón a espiar a las tebanas (851). La intervención de *lússa* concluye el proceso iniciado por Dioniso en la parte final del tercer episodio (810-846). En esta escena, el Extranjero-Dioniso “seduce” a Penteo con la tentación de ver a las bacantes en el monte y el joven monarca comienza a abandonar sus propósitos militares iniciales. El cambio de actitud que opera en Penteo²⁵⁰ va acompañado por un cambio de estrategia por parte de Dioniso, quien, cansado de “negociar” con el monarca, prepara su castigo mediante el travestismo de Penteo en ménade. La escena del cambio de ropa del joven monarca tiene muchas y complejas implicaciones. Iniciaremos nuestro análisis con el estudio de los distintos elementos de este nuevo traje así como de la significación y efecto del conjunto de la escena con el fin de extraer posteriores conclusiones.

La primera alusión al nuevo traje de ménade que portará el nieto de Cadmo se encuentra al final del tercer episodio. Una vez que Dioniso se ha cansado de intentar hacer entrar en razón a Penteo (marcado en el texto por la exclamación «¡ah!» proferida

²⁴⁹ Véase *supra, ibid.* En la tragedia «perro» nunca aparece referido a los guerreros, quienes sí pueden ser comparados con leones (Esquilo, *Agamenón*, 827-828, Sófocles, *Filoctetes*, 1436-1437 y Eurípides, *Fenicias*, 1573), jabalíes (Eurípides, *Fenicias*, 1380 y *Orestes*, 1460) o con fieras en sentido genérico (Eurípides, *Fenicias*, 1296).

²⁵⁰ Obsérvese la insistencia de Penteo en lo «sabio» (816 y 824) y «correcto» (818 y 826) de las sugerencias y pensamientos de Dioniso, tan contraria a la opinión que ha mostrado el monarca a este respecto en toda la obra (489, 491, 655 y 805). E. Dodds, 1960, p. 172-173, interpreta este cambio de actitud en Penteo como el inicio de la invasión síquica ejercida por el dios y considera que el triunfo de Dioniso se debe a que activa en Penteo un deseo que el monarca lleva en su interior. Según Dodds, Dioniso «tiene un aliado en terreno enemigo» y lo vence atacándolo en su punto más débil. En este mismo sentido se pronuncia J. Roux, 1972, p. 499 mientras que R. Seaford, 1996, p. 213, encaja este deseo (ἔρωτα, 813) de Penteo de ver a las bacantes dentro del “patrón” del ritual de iniciación en los misterios dionisiacos, patrón que él considera subyacente a toda la obra y sobre el que volveremos a continuación.

por el dios, 810), le sugiere que acuda al Citerón a espiar a las tebanas (811), para lo cual habrá de vestir un «vestido de mujer» (θήλυν στολήν, 836). Los versos en que se describe el nuevo traje son los siguientes²⁵¹:

D. Ponte sobre tu cuerpo un fino vestido de lino (βυσσίνους πέπλους).
P. ¿Qué es esto? ¿Me voy a volver de hombre mujer?
D. Para que no te maten, si te ven allí como hombre.
(821-823)

D. Yo te vestiré, dentro de tu casa.
P. ¿Qué vestido? ¿De mujer? Me da vergüenza.
D. ¿No tienes ya ánimo para ir a contemplar a las ménades?
P. ¿Qué vestido dices que vas a ponerme? 830
D. Yo tenderé (εκτενω) en tu cabeza una larga cabellera (κόμην ταναόν).
P. Y el segundo rasgo de mi adorno (τοῦ κόσμου), ¿cuál será?
D. Un vestido hasta los talones (πέπλοι ποδήρεις), y un gorro asiático (μίτρα) en la cabeza.
P. Y además, ¿me pondrás alguna otra cosa?
D. Un tirso en la mano y una moteada piel de corzo. 835
(827-835)

Un vez que Penteo entra en palacio, aún vacilando entre disfrazarse de ménade o acudir a las armas contra las tebanas (845-846), el Extranjero-Dioniso se dirige a Dioniso para que enloquezca a Penteo en los siguientes términos:

D. [...] ¡Mujeres, el hombre está en la red (βόλον)!
 Dioniso, tuyo es ahora el trabajo, que no está lejos;
 le castigaremos. Sácale primero de sus cabales (εκστησον φρενῶν) 850
 e inspírale liviana locura (ελαφράν λύσσαν), pues, mientras discurra bien,
 no querrá ponerse un vestido mujeril (θήλυν στολήν),
 mas, extraviado de su cordura (ἔξω δ' ἐλαύνων τοῦ φρονεῖν),
[se lo vestirá.
 Necesito que él haga reír a los tebanos
 cuando lo lleve vestido de mujer por medio de la ciudad, 855
 después de las amenazas anteriores, con las que era temible.
 Pero voy a prender a Penteo el adorno que para el infierno toma

²⁵¹ Las traducciones del griego de este capítulo son las de A. Tovar, 1960.

[(κόσμον εἰς Ἴδου λαβών),
 a donde irá muerto (κατασφαγεῖς²⁵²) por mano de su madre.
 Conocerá a Dioniso, el hijo de Zeus, 860
 Que nació como un perfecto dios,
 terrible (δεινότατος), aunque dulcísimo (ἠπιώτατος) para los hombres.
 (848-862)

Después de esta intervención de Dioniso y del “enigmático” tercer estásimo en el que las bacantes lidias se interrogan sobre la esencia de «lo sabio» (*to sophón*, 879 y 889)²⁵³, el cuarto episodio se inaugura con la aparición de Penteo en escena, enloquecido y portando el atuendo de «ménade bacante» (σκευῆν γυναικὸς μαινάδος βάκχης ἔχων, 915). Dioniso se dirige al rey de Tebas enfatizando su semejanza con Ágave y el resto de las tebanas y éste le responde con una insistente, “femenina” y “coqueta” preocupación por su apariencia física:

P. ¿Qué parezco ahora? ¿No tengo el porte de Ino 925
 o el de Ágave, mi madre?
D. Me parece que las estoy viendo cuando a ti te veo.
 Pero este rizo se ha movido de su sitio,
 ni está como yo te lo dispuse bajo tu gorro.
P. Ahí dentro, agitando atrás y adelante mi cabeza 930
 y danzando, lo moví de su sitio.
D. Pues yo, que tengo que servirte,
 lo pondré en orden, más levanta la cabeza.
P. Ya está, adórname tú. A ti estoy entregado (σοὶ ἀνακείμεσθα).
D. Pero el cinturón se te ha aflojado, y de tu vestido 935
 los pliegues no caen bien en los tobillos.
P. A mí me parece así en el pie derecho
 pero por esta parte sienta bien el peplo junto al talón.
 (925-938)

P. ¿Cómo me asemejaré más a una bacante, cogiendo el tirso con la mano derecha o con ésta?

D. Con la mano derecha y a la vez con el pie derecho hay que levantarlo.

²⁵² La traducción literal del término es «degollado».

²⁵³ Sobre la compleja problemática del tercer estásimo y la cuestión de *to sophón*, véase *supra*, capítulo 2, pp. 87-109.

Te ensalzo porque has mudado de parecer. (941-944)

Los versos que hemos recogido hasta el momento, aunque no agotan la riqueza y variedad de componentes de la escena del travestismo de Penteo²⁵⁴, nos posibilitarán el análisis de los dos aspectos que señalábamos al inicio de este apartado: el estudio de los distintos elementos de este nuevo traje de ménade y la significación y valor del conjunto de la escena.

Como anunciábamos unas líneas más arriba, la adopción, por parte de Penteo, de la indumentaria de su rival tiene distintas y complejas implicaciones. La primera y quizá más evidente, es que esta inversión en el discurrir de los acontecimientos marca el inicio de la destrucción de Penteo²⁵⁵: vistiendo los trajes rituales característicos de las fieles del dios, Penteo pasa de perseguidor a víctima, de cazador a presa, de sacrificador a sacrificado²⁵⁶. El juego del “gato y el ratón” llega a su clímax²⁵⁷ y, al igual que Acteón (quien viste una piel de ciervo en el momento en el que le desgarran vivo sus perros), Penteo morirá vistiendo el atuendo de su presa.

Este cambio de roles se expresa formalmente con el travestismo de Penteo, es decir, gracias a que Penteo se disfrace de mujer (821-835). Tal como ha señalado Helen Foley²⁵⁸, este tipo de recurso dramático es más habitual en la comedia antigua que en la tragedia. En este último género, el discurrir de los acontecimientos no suele depender de un cambio de papel de un personaje, lo que, por el contrario, sí es habitual en la comedia²⁵⁹. Con todo, cuando opera este mecanismo en el género trágico, el cambio de ropa tiene una función similar a su equivalente cómico siempre y cuando busque

²⁵⁴ Citaremos al hilo de nuestra argumentación los importantes versos que describen el proceso de enloquecimiento de Penteo.

²⁵⁵ B. Seidensticker en “Comic Elements in Euripides’ *Bacchae*”, *AJPh*, 99, 3, 1978, pp. 303-320 (en concreto en la página 318) señala: «El travestismo de Penteo es el símbolo de su propia destrucción, puesto que, perdiendo su lucha contra el menadismo, él mismo se convierte en una ménade».

²⁵⁶ Véase el verso 796, en el que Penteo afirma: «Le haré sacrificios (θύσω), y de mujeres, como se merecen, grandes sacrificios en los repliegues del Citerón» (Penteo es también caracterizado como sacrificador en 631), frente al verso 858 donde Dioniso anuncia a Penteo su muerte «degollado» (κατασφαγείς) a manos de su madre. El propio Cadmo se refiere a Penteo en términos sacrificiales cuando, en el verso 1246, lo denomina «hermosa víctima» (καλὸν θύμα). Para el vocabulario sacrificial, véase A. Henrichs, “Drama and *Dromena*. Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides”, *HSPH*, 100, 2000, pp. 173-188 (en concreto en p. 179, n. 21 y p. 180).

²⁵⁷ B. Seidensticker, 1978, p. 316.

²⁵⁸ Los dos estudios de referencia en este sentido son “The Masque of Dionysus”, *TAPhA*, 110, 1980, pp. 107-133 (especialmente en pp. 113-126) y el capítulo dedicado a *Bacantes* en *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ítaca-Londres, 1985, pp. 205-258 (en concreto en pp. 224-232).

²⁵⁹ 1985, pp. 225 y 1980, p. 114: «En el caso del héroe cómico, la transformación voluntaria del ser a través del traje es una forma de control temporal sobre circunstancias que no están sujetas en realidad a la fuerza de los deseos individuales o de las acciones».

intencionalmente provocar un cambio en los acontecimientos. Menelao y Helena en la *Helena* de Eurípides, cambian su atuendo para provocar un engaño que lleva a un “re-matrimonio” de los personajes²⁶⁰ y Cadmo y Tiresias, en el primer episodio de *Bacantes*, fingen convertirse a los cultos del dios para evitar “futuras represalias” y lo hacen manteniendo sus identidades²⁶¹. Por el contrario, cuando los hijos de Heracles se ponen la ropa de lamento en el *Heracles*, cuando Casandra tira sus símbolos de sacerdotisa en el *Agamenón* de Esquilo, o cuando Eteocles (probablemente) se arma a sí mismo para encontrar a su hermano en los *Siete contra Tebas*, el cambio de ropa atrapa a los personajes en un patrón trágico de acción que escapa a su control²⁶².

En la escena del travestismo de Penteo, Eurípides recurre a técnicas dramáticas cómicas en una trama cuyos resultados son desastrosos. El efecto cómico de la escena reside en el desfase existente entre lo que Penteo “es” y lo que hace y lo que él cree estar haciendo. La máxima autoridad de Tebas, firme defensora a lo largo de la obra de una estricta división de los roles de género²⁶³, aparece en escena vestido de mujer y, además, haciendo gala de una llamativa coquetería. En el verso 938 que citábamos más arriba, el joven monarca valora su indumentaria con un gesto tan femenino como el de Glauce en *Medea* (1159-1166):

[...] tomó el peplo de colores y se lo vistió y,
colocando la corona de oro en torno a sus rizos, 1160
ante un brillante espejo comenzó a arreglarse los cabellos,
sonriendo a la imagen sin vida de su cuerpo.
Luego, se levantó del trono y atravesó la estancia,
caminando muellemente con su pie todo blanco,
alegre en grado sumo por los regalos, muchas y muchas veces 1165
mirando con sus ojos hacia el talón que levantaba²⁶⁴.

²⁶⁰ El primero pasando de náufrago y un casi don nadie cómico a un héroe homérico; la segunda, cambiando sus ropas de luto.

²⁶¹ H.P. Foley, 1980, pp. 114.

²⁶² *Ibíd.*, 1985, pp. 225, quien señala que este cambio de ropa es relativamente raro en la tragedia y está reservado a momentos climáticos. Se trata de Eurípides, *Heracles*, 451-455, Esquilo, *Agamenón*, 1264-1272 y *Siete contra Tebas*, 675-676.

²⁶³ Véase al respecto, C. Segal, “The menace of Dionisos: Sex Roles and Reversals in Euripides’ *Bacchae*”, *Arethusa* ii, 1, 2, 1978, pp. 185-202.

²⁶⁴ Por otra parte, se ha de tener en cuenta que, si se acepta la interpretación de R. Seaford (en “Pentheus’ Vision: *Bacchae* 918-922”, *CQ*, 37, 1987, pp. 76-78, 1996, p. 223-224 e “In the Mirror of Dionysos” en S. Blundell, y M. William (eds.), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, Londres, 1998, pp. 128-146) según la cual en la escena que inaugura el cuarto episodio de *Bacantes* (925-944), Dioniso puede aparecer portando un espejo, el carácter femenino del conjunto de la escena se intensifica. Para esta interpretación, veáse *infra*, p. 276, n. 325.

Helen Foley²⁶⁵ localiza este desfase entre interior y exterior presente en el caso de Penteo, en la intervención de Cadmo y Tiresias al inicio de *Bacantes* (170-214), donde, según esta autora, el punto teatral reside en la yuxtaposición dramática entre los movimientos idénticos del auténtico coro y los de los decrepitos ancianos como fieles del dios. Tal como sucede en el caso de Penteo, comicidad y tragedia se mezclan en esta escena en la que, en términos de Bernd Seidensticker²⁶⁶ «Dioniso ha transformado al antiguo rey y al respetable profeta en figuras ridículas». En la escena del travestismo de Penteo, el joven rey sufre un tipo de ridiculización semejante. Mientras Penteo cree contar con el apoyo del Extranjero-Dioniso para acudir a espiar a las bacantes²⁶⁷ y piensa que, poniéndose el traje de ménade, está adquiriendo poderes sobrenaturales, en realidad se “enreda” en la trampa que le ha tendido Dioniso y se prepara para morir²⁶⁸. En este sentido, Penteo no mantiene la distancia característica de los héroes cómicos, quienes, al igual que Cadmo y Tiresias, invierten sus papeles sin perder su identidad²⁶⁹. El rey se convierte en objeto de burla divina (*gélōs*), y cumpliéndose así sus temores (842), es ridiculizado. Mientras que, en la comedia, la ignorancia del héroe o el modo en que intenta manipular la realidad provoca risa (porque los caracteres son grotescos y las consecuencias son mínimas), en *Bacantes*, las idénticas técnicas teatrales «exponen con un horror acelerado la incapacidad trágica del hombre para controlarse a sí mismo o a su entorno»²⁷⁰. De esta manera, en la escena del travestismo de Penteo, comicidad y tragedia se mezclan potenciándose mutuamente²⁷¹, de suerte que «[...] una de las

²⁶⁵ H.P. Foley (1980, p. 114) compara esta escena con la que se da entre Eurípides, Agaton y el familiar de Eurípides en las *Tesmoforias* y afirma: «El familiar de Eurípides es demasiado rudo y masculino para llevar confortablemente el vestido femenino que el afeminado Agaton viste con mucha naturalidad como una inspiración de su poesía dramática. Su incompetencia para representar este papel profetiza su incapacidad para mantener su disfraz en la asamblea de mujeres y señala la debilidad de Eurípides como dramaturgo». La intervención de Tiresias y Cadmo al inicio de *Bacantes* ha sido analizada más recientemente por G. Basta, “Il riso amaro di Dioniso, *Baccanti*, 170-369” en E. Meda, M. Serena y M. Pia (eds.), *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C. Atti delle giornate di studio*. Pisa, 24-25 de Junio de 2005, Pisa, 2006, pp. 1-17.

²⁶⁶ 1978, p. 316.

²⁶⁷ Tal como este último afirma en repetidas ocasiones (844, 932, 939-940).

²⁶⁸ La audiencia ya conoce el destino que le espera a Penteo puesto que el propio dios lo ha anunciado en los versos 847-861 (recogidos en el texto un poco más arriba).

²⁶⁹ Con todo, tal como ha señalado H.P. Foley (1980, p. 114) Cadmo también se encontrará a sí mismo haciendo frente a las implicaciones trágicas, más que cómicas, de su conversión oportunista a los cultos del dios.

²⁷⁰ H.P. Foley, 1980, p. 116.

²⁷¹ B. Seidensticker, 1978, p. 310: «La combinación de situaciones, acciones y personajes cómicos y trágicos causa (o al menos debe causar) un mutuo aumento de efecto: lo cómico parece más cómico, lo trágico parece más trágico».

escenas más cómicas de la tragedia, es, al mismo tiempo, una de las más horribles y lamentables»²⁷².

La “tensión tragicómica” de esta escena no sólo reside en los mecanismos que hemos venido analizando. El propio traje que viste Penteo remite a diversos significados que la intensifican. Tal como se observa en el primer texto que hemos ofrecido al inicio de este apartado, Dioniso pondrá sobre Penteo un «vestido de lino» (βυσσίνους πέπλους, 821), una «larga cabellera» (κόμην ταναόν, 831) y un «gorro asiático» (μίτρα, 833), así como el tirso, la piel de ciervo (835) y un «adorno» (κόσμου, 832) que es un «peplo hasta los pies» (πέπλοι ποδήρεις, 833). Estos elementos aluden tanto al carácter femenino de la indumentaria que portará Penteo como a su aspecto ritual. Eduard Dodds, Jean Roux y Richard Seaford²⁷³ han subrayado que tanto el material de la ropa («lino», 821), como su longitud («un peplo hasta los pies», 833) son características propias del atuendo de las mujeres: «el lino no lo utilizaban sino las mujeres y los orientales»²⁷⁴; «habitualmente la ropa de los hombres, al menos durante el siglo V, no llegaba a los pies»²⁷⁵. El «gorro asiático» (μίτρα, 833)²⁷⁶ y «la larga cabellera» (κόμην ταναόν, 831)²⁷⁷ que extenderá Dioniso sobre Penteo, completan la caracterización femenina del monarca. Esta inversión dionisiaca de los géneros, junto con el tirso y la piel de ciervo, representa la conversión del rey de Tebas al dionisismo.

Ahora bien, tal como ha demostrado Richard Seaford²⁷⁸ los rasgos de este atuendo menádico también permiten identificarlo como un traje funerario, como un

²⁷² *Ibid.*, 316.

²⁷³ E. Dodds, 1960, pp. 176-177, J. Roux, 1972, pp. 496-500 y R. Seaford, 1996, p. 214.

²⁷⁴ E. Dodds, 1960, p. 177.

²⁷⁵ R. Seaford, “The Last Bath of Agamemnon”, *CQ*, 34, 1984, pp. 247-254 (en concreto p. 252).

²⁷⁶ Se trata de una especie de turbante que iba enroscado alrededor de la cabeza, llevado por ambos sexos como vestido ritual dionisiaco (en este sentido, véase E. Dodds, 1960 p. 177 y J. Roux, 1972, p. 500). Según B. Lawler, “The Maenads. A Contribution to the Study of the Dance in Ancient Greece”, *Memoirs of the American Academy in Rome*, 6, 1927, pp. 83 y ss. es, de entre los distintos *kekrúphaloi* que portan las ménades, el más común en las representaciones vasculares.

²⁷⁷ E. Dodds, 1960, p. 177, considera que se trata de una peluca, mientras que J. Roux, 1972, p. 499, propone que Penteo llevaría el pelo largo (recogido en una trenza sobre la cabeza) como un símbolo de distinción aristocrática. Acepta esta hipótesis J.I. González, 2003, p. 228. Por su parte R. Seaford, 1996, p. 214, considera plausible la hipótesis de la peluca porque los personajes femeninos debían de llevar una peluca en escena. Sin embargo llama la atención sobre la ausencia de este elemento en el verso 1115, en el que Penteo se quita la *míttra* intentando que su madre lo reconozca.

²⁷⁸ Véase al respecto, R. Seaford, “Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries”, *CQ*, 31, 1981, pp. 252-275 (en concreto en p. 261), “The Last Bath of Agamemnon”, *CQ*, 34, 1984, pp. 247-254 (en concreto pp. 249-252), 1987, pp. 76-78 (p. 77) y 1996, p. 216. La lectura ofrecida por Richard Seaford en todos estos estudios (a los que hay que añadir el más completo y reciente del año 1998: “In the Mirror of Dionysos” en S. Blundell y M. William (eds.), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, Londres,

sudario, un aspecto de la transformación de Penteo en ménade del que vamos a ocuparnos en adelante.

En el sentido de las coincidencias entre las características del traje de Penteo y las de un lienzo funerario, Heródoto testimonia que los egipcios utilizaban el lino para las momias²⁷⁹ y que enterraban a sus muertos no con lana, sino con lino, asemejándose de esta manera a los órficos, los báquicos y los pitagóricos²⁸⁰. Por otra parte, han sobrevivido representaciones artísticas de la ropa enroscada en las manos y los pies del cadáver y, alguna vez, cubriendo su cabeza²⁸¹. Como se observa más arriba, el peplo de Penteo le cubre hasta los pies (πέπλοι ποδήρεις, 833) y en la *Ilíada*²⁸², éste es también el tipo de prenda que cubre el cadáver de Patroclo:

Lo depositaron en un lecho y lo taparon con un fino lienzo
desde los pies a la cabeza y encima con un blanco manto.

Tal como ha señalado Seaford²⁸³, el cadáver bañado en el ritual funeral era adornado con un *kósmos* (una corona o cinta para el pelo y un vestido largo) y algunas veces el lavado y el vestido del cuerpo precedía al momento de la muerte²⁸⁴. De hecho, adoptar el traje mortuario inconscientemente antes de morir (tal como hace Penteo²⁸⁵) es un gesto que también aparece en *Medea*, en *Alcestitis*, en *Heracles Furioso* y en *Hécuba*²⁸⁶. En *Bacantes*, la relación *traje de ménade-sudario* se intensifica mediante la atribución del término *kósmos* (832) al peplo que vestirá Penteo en calidad de bacante, dado que el propio Dioniso se refiere a este atuendo como un «adorno para el Hades» (κόσμον εἰς Ἄιδου, 857). De manera similar, en *Medea*, el adorno mortal que Medea entrega a Glauce es calificado como un «adorno de Hades» (τὸν Ἄιδα κόσμον, 980-981) y en el *Agamenón*, el lienzo en el que queda atrapado el rey de Micenas (que es su

1998, pp. 128-146) es que *Bacantes* representa, a través del personaje de Penteo, un ritual de iniciación en los misterios dionisiacos. En tanto que se considera que el iniciado muere (1998, pp. 133), su traje es un traje funerario.

²⁷⁹ II, 86, 6.

²⁸⁰ II, 81.

²⁸¹ Referencias iconográficas concretas en R. Seaford, 1984, p. 252, n. 42.

²⁸² *Ilíada*, XVIII, 352-353.

²⁸³ 1984, p. 249.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ «Penteo no es conciente de que el *kósmos* menádico que pondrá sobre sí (προσάψων, 859) Dioniso es su sudario» (*ibid.*)

²⁸⁶ Eurípides, *Medea*, 980-981, *Alcestitis*, 159-161, *Heracles Furioso*, 332-334, 526, 702 y *Hécuba*, 432.

ropa fúnebre²⁸⁷) es definido como una «red de Hades» (δίκτυόν Ἰδου, 1115). De hecho, las conexiones con la muerte que se establecen en la escena de *Bacantes* que estamos tratando no se limitan al atuendo de Penteo. Distintas referencias aluden al destino funesto del rey. Cuando Penteo le comunica a Dioniso sus intenciones de esconderse entre los abetos y espiar a las ménades (954), Dioniso le contesta de forma enigmática: «Tú te esconderás en el escondite que tengas que esconderte» (κρύψη σὺ κρύψιν ἦν σε κρυφθῆναι χρεών, 955). Esta frase se ha interpretado como una alusión a su entierro²⁸⁸. Entre quienes sostienen esta interpretación, Seaford²⁸⁹ ha subrayado el uso del verbo *krúptō* en *Helena* 1222 para designar la acción de enterrar a alguien: «¿Y a tu esposo lo dejó sin enterrar o lo cubrió bajo la tierra (κρύπτει χθονί)?». Asimismo, el verso 955 se ha relacionado²⁹⁰ con la frase que le dirige Clitemnestra a Agamenón en *Ifigenia en Áulide*, 1182, aludiendo a la muerte que le espera a su regreso a casa.

Con que sólo será necesario un breve pretexto para que las hijas que te quedan
y yo te dispensemos la bienvenida que precisamente hay que darte (δέξιμεθα
δέξιμ ἦν σε δέξασθαι χρεών).

Este juego de alusiones a la muerte de Penteo concluye, justo antes de la partida del monarca al Citerón, con un mácabro juego de palabras entre Penteo y la divinidad:

D. Sígueme; e iré como tu guía salvador (πομπὸς σωτήριος)

pero de allí te traerá otro... **P.** Sí, la que me trajo al mundo.

D. ... Siendo visible para todos... **P.** Para esto voy.

D. ... y vendrás transportado... **P.** ... Hablas de mi gloria.

D. ... en brazos de tu madre. **P.** Incluso me obligarás a recibir mimos

[(καὶ τρυφᾶν μ' ἀναγκάσεις).

D. Sí ¡qué mimos además! (τρυφᾶς γε τοιάσδ'). **P.** Alcanzo cosas que realmente merezco.

(965-970)

²⁸⁷ F. Zeitlin, "The Motif of Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*", *TAPhA*, 1965, 96, pp. 463-508, en concreto en la página 498, afirma: «La ropa adornada como una red y como un instrumento de muerte es una imagen poética brillante e imaginativa». Al respecto véase también, R. Seaford, 1984.

²⁸⁸ J. March, 1989, p. 55, n. 80.

²⁸⁹ 1996, p. 225.

²⁹⁰ Dodds, 1960, pp. 195-196, Roux, 1972, p. 536 y Seaford, 1996, p. 225.

Kepple²⁹¹ ha subrayado la conexión etimológica entre *thrúptō*, *truphān* y *truphās*. Este verbo significa primariamente «romper en pequeñas partes» y adquiere posteriormente el significado de «corromper». Emparentado con él está el sustantivo *thrúpsis*, que significa tanto «romper en pequeñas piezas» como «debilidad», algo similar a *malakía*. Teniendo en cuenta estas apreciaciones, Kepple concluye que el carácter de una persona degenerada era imaginado “en pequeñas piezas”. Éste sería el juego de palabras presente en estos versos: mientras que Penteo se refiere a ser “roto en piezas”, en tanto que corrompido moralmente, Dioniso lo hace en sentido literal, aludiendo al destino que le espera al joven monarca.

Junto a estas alusiones e ironías relativas a la muerte de Penteo, otro referente semántico muy importante utilizado para expresar el castigo que Dioniso impone al joven monarca consiste en la conocida como “metáfora sacrificial”. En un artículo del año sesenta y seis²⁹², Walter Burkert ofreció un detallado desarrollo de las pautas que regían el sacrificio (sangriento) griego, tanto animal como humano²⁹³. Aunque su investigación se centra en ofrecer una interpretación sobre los orígenes y causas de este comportamiento ritual y en explicar el origen de la tragedia como un tipo de canción

²⁹¹ L. Kepple, “The Broken Victim: Eurípides *Bacchae* 969-970”, *HSPH*, 80, 1976, pp. 107-109.

²⁹² “Greek Tragedy and Sacrificial Ritual”, *GRBS*, 7, 1966, pp. 98-102.

²⁹³ El sacrificio griego, animal y humano, ha sido estudiado en extenso desde distintas perspectivas. Las teorías evolucionistas representadas por K. Meuli (“Griechische Opferbräuche”, en *Phyllobolia für Peter von der Mühl*, Basel, 1946, pp. 185-288), W. Burkert (1966 y *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth* (1972). Trad. ingl.: California, 1983), G. Bataille, (*Eroticisme*, París, 1957, obra traducida por última vez al castellano en el año 2005) o R. Girard (1972. Trad. esp.: 1983), «se interesan por el sacrificio desde el punto de vista de la emergencia y supervivencia en la cultura humana del sacrificio como una forma de asesinato ritual» (H.P. Foley, 1985, p. 46. Para un análisis de esta perspectiva de estudio, véase *ibíd.*, pp. 46-56. Las obras citadas son un resumen de las manejadas por Foley en este apartado). La perspectiva estructural representada por autores como J.-P. Vernant (“*Religion grecque, religions antiques*”, París, 1976, pp. 30-32, “A la table des hommes. Mythe de fondation des sacrifices chez Hésiode” en M. Detienne y J.-P. Vernant, *La cuisine du sacrifice*, París, 1979, pp. 37-132, y “Théorie general du sacrifice et mise à mort dans la *thysia* grecque” en J. Rudhardt y O. Reverdin, *Le sacrifice dans l’antiquité, Entretiens sur l’antiquité classique* 27, Ginebra, 1981 pp. 1-21), M. Detienne (especialmente en “Pratiques culinaires et esprit de sacrifice” en *La cuisine du sacrifice*, París, 1979, pp. 7-35 pero también en “El Dioniso órfico y el cocido asado” en *La muerte de Dioniso* (1977). Trad. esp.: Barcelona, 1982, en concreto en pp. 139-147) y M. Daraki (“Aspects du sacrifice dionysiaque”, *RHR*, 197, 1980, pp. 131-157) interpreta el sacrificio como una práctica que separa a los hombres de las bestias y de los dioses (en tanto que las bestias comen crudo y los dioses ambrosía). Para un resumen de la interpretación estructuralista del sacrificio, véase M. Daraki, “Aspects du sacrifice dionysiaque”, *RHR*, 197, 1980, pp. 131-157, en concreto en pp. 151-157 y H.P. Foley, 1985, pp. 30-46 (la bibliografía citada un poco más arriba es un resumen de las obras manejadas por Foley, 1985, pp. 30-46). Tal como ha señalado esta autora (1985, p. 60) aunque el sacrificio trágico se inspira en un modelo externo, opera de maneras que no son precisamente comparables con el evento real al que se refieren y tiene un desarrollo complejo independiente en los textos trágicos de Esquilo a Eurípides. Por este motivo, la significación y el valor de la “metáfora sacrificial” se ha estudiado atendiendo a cada tragedia en particular (para bibliografía al respecto, véase *infra*, p. 273, nn. 295-297).

entonada durante el sacrificio de un cabrito (o *trágōs*) en honor a Dioniso, en las últimas páginas de su artículo²⁹⁴ Burkert aplica el “modelo sacrificial” a la tragedia. De esta manera, el profesor de Zúrich continuaba la línea de investigación iniciada por Froma Zeitlin a mediados de los sesenta con su estudio sobre el motivo del “sacrificio corrupto” en la *Orestía* de Esquilo²⁹⁵. Esta perspectiva de estudio ha sido desarrollada con posterioridad por autores como Pierre Vidal-Naquet, Pietro Pucci, Helen Foley, Charles Segal y, más recientemente, Albert Henrichs²⁹⁶. Los investigadores que han tratado con mayor profundidad el tema de la metáfora sacrificial en *Bacantes* han sido Bernd Seidensticker y Helen Foley²⁹⁷. Seidensticker aplicó las pautas sacrificiales descritas por Burkert en el año sesenta y seis a su análisis de *Bacantes* llegando a concluir que Eurípides empuja intencionalmente a la audiencia a entender el clímax dramático y emocional de la tragedia como un sacrificio²⁹⁸.

En efecto, la muerte de Penteo se corresponde con el modelo sacrificial punto por punto²⁹⁹. El adorno ritual de la víctima³⁰⁰ equivale a la escena del travestismo de Penteo; la procesión que acompañaba al animal al altar³⁰¹ se corresponde con la marcha de Penteo hacia el Citerón acompañado de Dioniso como el «guía de la peregrinación» (πομπὸς θεωρίας, 1047); el signo de aquiescencia que debía expresar la víctima³⁰² es equiparable a la deseosa actitud de Penteo de acudir al monte a espiar a las ménades y a su expresa entrega al dios (σοὶ ἀνακείμεσθα, 934³⁰³); el rezo y el silencio previos al sacrificio se corresponden con la escena de exhortación de Dioniso a las tebanas (1078-1081) y con el repentino silencio que se hace en el monte (1084-1085); los granos de

²⁹⁴ 116-121.

²⁹⁵ F. Zeitlin, 1965, ampliado un año más tarde con el estudio “Postscript to Sacrificial Imagery in the *Oresteia* (Ag. 1235-37)”, *TAPhA*, 97, 1966, pp. 645-653.

²⁹⁶ P. Vidal-Naquet, “Caza y sacrificio en la *Orestía* de Esquilo”, en *Mito y tragedia en la Grecia antigua. vol. I* (1972). Trad. esp.: 2002a, pp. 137-161, P. Pucci, “Euripides: The Monument and the Sacrifice” *Arethusa*, 10, 1977, pp. 165-195 y *The Violence of Pity in Euripides’ Medea*, Ítaca, 1980 (ambas obras citadas por H.P. Foley, 1985, p. 60, n. 87), H.P. Foley, 1980, 1985 y A. Henrichs, 2000. Para más bibliografía relativa a estudios que tratan el motivo sacrificial en la tragedia, véase H.P. Foley, 1985, p. 24, n. 8.

²⁹⁷ “Sacrificial Ritual in the *Bacchae*” en W.G. Bowersock et al. (eds.), *Arktouros. Hellenic Studies Presented to Bernard M. W. Knox*. Berlin-Nueva York, 1979, pp. 181-190 y H.P. Foley, 1980 y 1985.

²⁹⁸ B. Seidensticker, 1979, p. 188.

²⁹⁹ En este mismo sentido lo interpreta H.P. Foley, 1985, pp. 208-211.

³⁰⁰ El animal era ataviado para el ritual (W. Burkert, 1966, p. 106) portando cintas, guirnaldas u otro tipo de adornos (B. Seidensticker, 1979, p. 182).

³⁰¹ W. Burkert, *Religión griega arcaica y clásica* (1977). Trad. esp.: Madrid, 2007, p. 79 y B. Seidensticker, 1979, p. 183.

³⁰² W. Burkert, 1966, p. 106, 2007, p. 79 y B. Seidensticker, 1979, p. 183.

³⁰³ «Hay una siniestra ironía inconsciente en la elección de las palabras de Penteo [...] ἀνακείμεσθα sugiere que el rey está ahora de alguna manera “dedicado”» (E. Dodds, 1960, p. 194).

cebada lanzados sobre el altar antes del asesinato ritual de la víctima³⁰⁴ equivalen a las piedras (1096), las ramas de abeto (1098) y los tirsos que las tebanas lanzan contra Penteo (1099); el comienzo del sacrificio (*katárchesthai* o *apárchesthai*, marcado por el lavado de las manos, el lanzamiento de cebada y el corte de algunos pelos del animal³⁰⁵), se corresponde con el inicio del asesinato de Penteo (ἦρξεν, 1114) en el que Ágave es «la primera» (πρώτη, 1114), la «sacerdotisa de la matanza» (ιερέα φόνου, 1114); el grito ritual *ololugē* que marca el clímax del sacrificio³⁰⁶, equivale al grito que profieren las tebanas en el momento en que desgarran a Penteo (ἠλάλαζον, 1133)³⁰⁷; el desmembramiento del cuerpo del animal³⁰⁸, al desmembramiento de Penteo³⁰⁹; el banquete que constituye el final secular del ritual, al banquete que propone Ágave con los restos de su hijo al final de *Bacantes*³¹⁰. También se corresponden con el modelo sacrificial tanto el deseo de Ágave de exponer la cabeza de Penteo en un lugar visible³¹¹ como el castigo que sufrirá con el exilio³¹², puesto que a menudo el cráneo del animal sacrificado se colocaba en un lugar visible como evidencia del acto sagrado³¹³, y era también habitual que se castigase o se fingiese castigar al sacrificador³¹⁴.

En su estudio sobre el motivo del “sacrificio corrupto” en la *Orestía* de Esquilo, Froma Zeitlin observaba cómo la expresión en términos sacrificiales del asesinato de Agamenón (en el *Agamenón*), presenta este crimen como un acto justo y merecedor de orgullo: «el sacrificio implica un acto bien motivado y propicio, merecedor de una recompensa, no de castigo sino de orgullo»³¹⁵. De hecho, tal como ha subrayado esta autora, en el *Agamenón* los personajes realizan sus actos con entusiasmo y exultación, una actitud que es acorde con el espíritu de alegría que presidía el sacrificio a los dioses³¹⁶. En este sentido, en el plano divino (o desde el punto de vista de “las razones

³⁰⁴ W. Burkert, 1966, p. 107 y 2007, p. 80.

³⁰⁵ W. Burkert, 2007, p. 80.

³⁰⁶ W. Burkert, 1966, p. 108.

³⁰⁷ Sobre la interpretación de este verbo en este verso, véase *supra*, apartado “Trazos bélicos”, pp. 244-246.

³⁰⁸ W. Burkert, 1966, pp. 108-109.

³⁰⁹ 1125-1127, 1129-1131 y 1219-1221.

³¹⁰ 1184-1242.

³¹¹ 1239.

³¹² 1381-1382.

³¹³ B. Seidensticker, 1979, p. 187.

³¹⁴ *Ibid*, p. 188.

³¹⁵ 1965, p. 495.

³¹⁶ A diferencia de los *Coéforos* obra en la que el “sacrificador” (Orestes, en este caso), no está exultante sino que tiene miedo y reconoce sus actos como un asesinato con consecuencias (*ibid*, p. 496).

de Dioniso”³¹⁷), la expresión en términos sacrificiales de la muerte de Penteo presenta el asesinato del joven monarca como un acto de justicia ante el cual, las fieles del dios expresan alegría y regocijo (1031, 1034 y 1153-1155). Ahora bien, en el plano humano, el carácter involuntario de la muerte de Penteo³¹⁸ y su asesinato en forma de trampa (βόλον, 848) expresan la muerte del joven monarca como un sacrificio impuro³¹⁹: un acto aberrante cuya responsabilidad recae sobre Ágave. Zeitlin ha subrayado que, en el *Agamenón*, el asesinato del rey de Micenas por Clitemnestra (expresado también en términos sacrificiales), convierte a ésta en un ser monstruoso y semidemoniaco³²⁰: Clitemnestra es una «perra odiosa» (μισσητῆς κυνὸς, 1128), un «monstruo repugnante» (δυσφιλὲς δάκος, 1232), «un dragón de dos cabezas» (ἀμφίσβαιναν, 1233), una «Escila» (Σκύλλαν, 1233). Como hemos tenido ocasión de analizar en detalle en el apartado dedicado a la caza de las tebanas, Ágave y el resto de cadmeas son también asimiladas con animales y demonizadas a causa de las acciones que ejecutan en el Citerón. Ahora bien, el poder sobrenatural que Dioniso confiere a las tebanas las distancia del mundo de los humanos y las asimila a un arma divina que bien se podría comparar con el toro que Poseidón envía contra Hipólito en *Hipólito*. De esta manera, la expresión de lo sobrenatural en la forma de la locura divina que domina a Ágave (con la que Dioniso la ha castigado), diferencia a este personaje de Clitemnestra y atenúa su responsabilidad respecto al asesinato de Penteo.

Esta tensión entre responsabilidad e inocencia está presente también en el caso del rey de Tebas. Aunque el joven monarca acude voluntariamente al Citerón, lo hace no sólo presa de sus deseos, sino también de la locura dionisiaca³²¹. Albert Henrichs ha subrayado que la expresión de la muerte de un personaje en términos sacrificiales «subraya su total indefensión y su inminente condena»³²². Según este autor, los personajes así representados, no sólo están físicamente limitados -Ifigenia tiene la boca amordazada³²³ y Agamenón es presa de su «red de Hades» (δίπτυόν Ἔιδου, 1115)- sino que su incapacidad para escapar de la muerte inminente los coloca en la misma

³¹⁷ Al respecto, véase *supra*, capítulo 2, pp. 116-121.

³¹⁸ Por más que Penteo acuda voluntariamente al Citerón, el joven monarca desconoce cuáles son las verdaderas consecuencias de sus actos.

³¹⁹ Propone esta caracterización aplicada a la muerte de Agamenón en la *Orestía*, P. Vidal-Naquet, 2002a (en concreto en pp. 147, 149 y 151-154).

³²⁰ 1966, especialmente en pp. 650-651.

³²¹ Véase *supra*, versos 848-862.

³²² 2000, p. 182.

³²³ Esquilo, *Agamenón*, 235-238.

categoría que las bestias sacrificiales³²⁴. Penteo es presa de la locura dionisiaca (848-862) y, en este sentido, su muerte es inexorable. Al inicio del cuarto episodio, Penteo aparece en escena disfrazado de ménade y dando evidentes muestras de que la «ligera locura» (ἐλαφρὰν λύσσαν, 851) que Dioniso ha enviado contra él ya ha comenzado a actuar (918-922):

En verdad me parece ver dos soles
y doble a Tebas y a la ciudad de siete bocas;
y me pareces un toro que nos guías por delante,
y que cuernos te han nacido en la cabeza.
¿Pero es verdad por fin que eras una fiera? Pues te has convertido en toro.

Estos versos (que tan amplia discusión han generado entre los investigadores³²⁵) manifiestan la distorsión mental que experimenta Penteo. No obstante, la nueva visión del monarca sigue sin permitirle comprender lo que tiene delante: la visión de Penteo cambia y el rey puede tener acceso a una realidad que antes desconocía pero no llega a entender las funestas implicaciones que la imagen bestial Dioniso tiene para él³²⁶. Aunque Penteo se vanagloria de la acción que va a llevar a cabo, desconoce el destino que le espera (961-964):

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ E. Dodds, 1960, p. 196, considera que la doble visión de Penteo se debería o bien a los efectos del vino, o bien sería una consecuencia del estado de histeria de Penteo e interpreta la visión de Dioniso en forma de toro como «la siniestra epifanía del dios en su encarnación bestial, comparable con las visiones de los satanistas medievales, que veían a su señor con cuernos de cabra». Por su parte, R. Seaford (1987, 1996, pp. 223-224 y 1998), considera que la doble visión de Dioniso se debe a una experiencia derivada de un ritual de iniciación mística. Tal como ha demostrado este autor, en estos rituales era habitual el empleo de un espejo para revelar al nuevo iniciado o bien algo sobre su propia identidad (en el caso de Penteo, su figura femenina), o bien algo de la realidad que, de otra manera, permanece inaccesible (en este caso, la forma bestial de Dioniso). R. Seaford sostiene que en esta escena se está aludiendo al uso de un espejo en el ritual de iniciación de Penteo en el dionisismo, por más que «el propio espejo, como un objeto sagrado y quizá secreto, no haya sobrevivido en la dramatización de Eurípides» (1987, p. 78). Por su parte, W.C. Scott, “Two Suns over Thebes: Imagery and Stage Effects in the Bacchae”, *TAPhA*, 105, 1975, pp. 333-346, interpreta que la doble visión de Penteo supone un símbolo de la desarticulación mental del personaje en tanto que en ella se desdibujan las categorías que a lo largo de la obra han estructurado la visión del mundo de Penteo.

³²⁶ H.P. Foley, 1980, p. 123. En este mismo sentido lo interpreta J.-P. Vernant en “El dioniso enmascarado de las *Bacantes* de Eurípides” en J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, 2002b, p. 236, quien considera que la visión doble de Penteo se debe a que éste se encuentra a caballo entre dos mundos: por un lado, el suyo, que acaba de abandonar, y por otro, el de los iniciados, del que tampoco forma parte. Tal como señala este autor: «Penteo ve doble, como un borracho, sin duda, pero en el fondo como un hombre desgarrado entre dos maneras contrarias de ver y que oscila, con la mirada desdoblada, entre su anterior “lucidez”, ahora ya turbia, y la “videncia” dionisiaca que permanece inaccesible para él».

Penteo: Acompáñame por el centro de la tierra de Tebas;

que soy de ellos el único (μόνος) hombre que se atreve (τολμῶν)³²⁷ a esto.

Dioniso: Tú eres el único (μόνος) que pasas fatigas por esta ciudad, el único

[(μόνος);

Por tanto te aguardan las pruebas que es preciso.

Planteada en estos términos, la incursión de Penteo en el Citerón adopta la forma de un sacrificio voluntario, de un *phármakon sōtērías*³²⁸. No obstante, lo que en el caso de Meneceo en *Fenicias* o de Macaria en *Heraclidas* se presenta como un gesto heroico y digno de admiración (el sacrificio voluntario ofrecido por un joven a una sociedad en crisis³²⁹), en el caso de Penteo, su sacrificio involuntario es motivo de burla divina y constituye «una aberración, una perversión de la norma cívica controlada»³³⁰.

Como venimos observando, la metáfora sacrificial intensifica la tensión emocional que el lector (o espectador) mantiene repartida a lo largo de *Bacantes* entre el plano divino y el humano³³¹. Desde la perspectiva divina, el sacrificio de Penteo es un acto de justicia digno de respeto mientras que, desde la perspectiva humana, la muerte del rey constituye un asesinato aberrante. La mezcla de responsabilidad e inocencia en los dos principales personajes humanos (Ágave y Penteo) y la combinación de justicia y desmesura en el castigo de Dioniso, “arrinconan” al lector-espectador entre la empatía y el rechazo a cada una de las partes. Este “bloqueo” se genera tanto en la caracterización de los personajes (gracias al empleo de la metáfora sacrificial, aunque no

³²⁷ Para el doble valor de este verbo entendido como «atrevimiento» o «audacia» pero también como «osadía» o «audacia excesiva», véase J. Roux, 1972, p. 535.

³²⁸ Tal como han señalado C. Nancy, en “ΦΑΡΜΑΚΟΝ ΣΩΤΗΡΙΑΣ. Le mécanisme du sacrifice humain chez Euripide” en *Théâtre et spectacles dans l’antiquité. Actes du colloque de Strasbourg*. Estrasburgo, 5-7 de Noviembre de 1981, Leiden, 1983, pp. 17-30, H.P. Foley, 1985, p. 61 y A. Henrichs, 2000, p. 178, (n. 16 para bibliografía), el motivo de una víctima voluntaria que consiente en ser sacrificada para salvar a la ciudad es una innovación de Eurípides. Por su parte, A. Iriarte en “Le chant interdit de la clairvoyance” en M. Goudot (ed.), *Cassandra*, París, 1999, pp. 42-64, considera que este motivo se encuentra perfectamente formulado en el caso de Casandra en el *Agamenón* de Esquilo.

³²⁹ Eurípides, *Fenicias*, 986-1019 y *Heraclidas*, 474-484.

³³⁰ H.P. Foley, 1985, p. 210. La cuestión de si Penteo funciona como un *phármakon* para Tebas es discutida y está en relación con la versión del final de *Bacantes* que siga cada autor. H.P. Foley, 1985, p. 210, acepta la interpretación que reconstruye un final para *Bacantes* en el que Dioniso anuncia la expulsión de la familia real de Tebas y futuras incursiones asiáticas en Grecia. Consecuentemente, Foley cuestiona que se pueda aceptar que Penteo funcione como un *phármakon* para la ciudad. En contra, R. Seaford, 1996, p. 252, quien interpreta que en el final de *Bacantes* Dioniso anuncia la instauración de su culto en Tebas y que, por lo tanto, la muerte de Penteo es beneficiosa para la ciudad. En sentido positivo lo interpretan también E. Dodds, 1960, 195 y J. Roux, 1972, p. 536. Para la reconstrucción del final de *Bacantes*, véase *supra*, capítulo 2, pp. 144-148.

³³¹ B. Seidensticker, 1978, p. 314: «La tensión emocional y la ambivalencia fascinante de las *Bacantes* deriva en gran parte del hecho de que nuestra simpatía oscila entre Penteo y el dios».

exclusivamente³³²) como en la acción dramática. Tal como ha señalado Helen Foley, la mezcla de elementos cómicos y trágicos (que hemos visto desarrollada en la escena del travestismo de Penteo) atrapa a la audiencia entre la ironía cómica y la trágica, entre «el miedo y una risa horrorizada ante los errores del rey»³³³. Identificada en parte con el dios (puesto que la audiencia sabe que Penteo se equivoca) y con Penteo (puesto que su castigo es excesivo y el personaje está “encerrado en sí mismo”³³⁴) dicha audiencia no mantiene la distancia intelectual y emocional característica de la comedia, ni tampoco puede sentir un completo temor y piedad por Penteo³³⁵. De esta manera, la ambigüedad dionisiaca expresada por Dioniso bajo el rótulo del «más terrible y el más dulce de los dioses para los hombres» (δεινότατος, ἀνθρώποισι δ’ ἠπιώτατος, 861), queda completada e intensificada³³⁶.

El análisis de los dos grupos de mujeres asociados con Dioniso que hemos desarrollado en capítulos anteriores permite, igualmente, observar esta polaridad. En el grupo de mujeres lidias se localiza en su desdoblamiento entre la exaltación y la felicidad iniciática por un lado y una feroz defensa de los “excesos” del dios por el otro. En el grupo de mujeres tebanas, tanto sus acciones como sus características “externas” responden a este desdoblamiento: momentos de calma son sustituidos por ataques salvajes y los “festivos” elementos culturales del dios se solapan con las imágenes de una caza y guerra cruentas. En la muerte de Penteo, comedia y tragedia se mezclan y la imaginaria sacrificial opera expresando las profundas tensiones y ambigüedades inherentes a cada personaje. En el siguiente apartado profundizaremos en la caracterización de las tebanas en el relato del asesinato de Penteo en el Citerón con el fin de ahondar en el modo en que estas polaridades se dibujan.

4.5. Bacantes de Hades. El paisaje y las mujeres tebanas.

A pesar de que, como veremos, las descripciones del paisaje en *Bacantes* son escasas y se emplean fundamentalmente para marcar la oposición entre la ciudad de Tebas y el monte Citerón, en el episodio de la muerte de Penteo, el paraje en que se

³³² Véase al respecto el capítulo 2, en concreto el apartado “Las razones de Penteo”, pp. 135-139.

³³³ H.P. Foley, 1985, p. 232.

³³⁴ Véase al respecto capítulo 2, pp. 135-139.

³³⁵ H.P. Foley, 1985, pp. 232.

³³⁶ Lo interpreta así B. Seidensticker, 1978, pp. 319-320.

encuentran las tebanas es descrito con detalle³³⁷. En este sentido, el entorno de las tebanas ha recibido distintas interpretaciones que oscilan entre atribuirle un carácter pacífico o interpretarlo como un paraje sombrío e infernal³³⁸. Como veremos, tanto el tratamiento general del paisaje en *Bacantes* en relación con estas mujeres como el espacio concreto en que se encuentran en el episodio del asesinato de Penteo, enfatizan su caracterización como seres demoníacos e infernales. Ahora bien, un acercamiento al modo en que el paisaje de *Bacantes* relaciona a las mujeres tebanas con el mundo del más allá, requiere sin duda establecer ciertas consideraciones sobre el modo en que se ha entendido el dominio de Dioniso en ese sentido.

A pesar de que actualmente se acepta la naturaleza ctónica e infernal de este dios, no siempre ha sido así. A lo largo del siglo XX distintos investigadores y eruditos han trabajado para esclarecer los límites y los términos en que se debía entender el dominio subterráneo de Dioniso. Como veremos, se trata de una cuestión compleja y que determina (en parte) la visión general que se tenga de Dioniso en *Bacantes* y, en el caso que nos ocupa, la interpretación particular que podamos elaborar de las tebanas. Así pues, iniciamos este capítulo con un breve resumen de los modos en que se ha entendido la relación de Dioniso con el mundo del más allá.

4.5. 1. *Dioniso infernal.*

Como señalábamos un poco más arriba, la naturaleza ctónica e infernal de Dioniso no siempre se ha aceptado. Cuando en el año mil novecientos treinta y tres, Walter Otto publicó su erudito estudio, *Dioniso. Mito y culto*, el dominio de Dioniso sobre el mundo de los muertos era una cuestión debatida. De hecho, las líneas del filólogo alemán constituyen un esfuerzo por defender y asentar esta visión de Dioniso y tendrán una gran influencia en la investigación posterior.

Para defender el dominio de Dioniso sobre el mundo infernal, Otto utiliza distintas tradiciones antiguas que manifiestan el carácter aniquilador y destructor de esta divinidad y que testimonian una estrecha similitud entre Dioniso y su cortejo y seres que habitan el mundo del más allá. Entre otros testimonios Otto subraya el hecho de que

³³⁷ Se trata de los versos 1048-1052 de *Bacantes*. Para un análisis de estos versos, véase *infra*, pp. 300 y ss.

³³⁸ R. Buxton, en "The Messenger and the Maenads: a Speech from Eurípides' *Bacchae*", *AAntHung*, 32, 1989, p. 227, sostiene que la primera impresión provocada por el Citerón en este pasaje no es la de un lugar salvaje, sino amable y pastoral. En contra R. Segal en "Etimologies and Double Meanings in Euripides' *Bacchae*", *Glotta*, 60, 1982, pp. 81-93, quien interpreta que los elementos del paisaje aluden al aspecto mortífero de la escena. Para un mayor desarrollo de esta cuestión, véase *infra*, pp. 300 y ss.

los epítetos culturales de Dioniso en las islas de Quíos y Ténedos (donde Dioniso es aclamado como el «comedor de carne cruda» (*Ōmádios*) y el «descuartizador de hombres» (*Anthrōporraístēs*) son también los que reciben seres monstruosos infernales como Cerbero y Equidna. Asimismo, Otto enfatiza la “crueldad” de los mitos y ritos asociados con sus mujeres (entre los que destaca el ritual de las Agrionias en Beocia³³⁹ y la leyenda de las hijas del rey Minias en Orcómeno³⁴⁰) así como la similitud que distintas tradiciones antiguas establecen entre las bacantes y la Esfinge, las Erinias o *Lússa*³⁴¹.

El objetivo de la erudita dilucidación de este autor era demostrar el dominio de Dioniso sobre el reino infernal. En palabras de este investigador:

[...] los terrores de la aniquilación, que cruzan el ámbito entero de la vida, pertenecen, con placer pavoroso, al reino de Dioniso. El monstruoso, cuya fantasmagórica doblez nos habla desde la máscara, vuelve una de sus caras hacia la *noche eterna*»³⁴².

Este carácter aniquilador de Dioniso (reflejado en sus epítetos culturales y en sus mitos) y su semejanza y la de sus mujeres con seres infernales, encuentran explicación, según Otto, en los distintos testimonios que muestran no sólo el contacto de Dioniso con el más allá sino su completa identificación con su soberano, Hades. En este sentido, Otto cita una frase de Heráclito en la que el filósofo de Mileto afirma que Dioniso y Hades son un único y mismo dios³⁴³ y dos himnos órficos según los cuales Dioniso se habría criado junto a Perséfone, pasando en su casa los lapsos de sus desapariciones³⁴⁴.

Con todos estos datos Otto argumentaba en esta fecha contra aquellos autores que negaban la originalidad de la relación de Dioniso con el ámbito infernal (o la ponían

³³⁹ Para las Agrionias véase *supra*, capítulo 1, pp. 33-34.

³⁴⁰ La leyenda relata (Eliano, *Historias curiosas*, III, 42. Cf. Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 1-415, especialmente en los versos 1-54 y 389-415) que por haber rechazado a Dioniso, fueron enloquecidas y, enajenadas, descuartizaron al hijo de una de ellas. Véase *infra*, p. 338.

³⁴¹ En este sentido, Otto (2006, p. 86) cita un escolio a Eurípides, *Fenicias*, 810 en el que se refiere que la Esfinge sería originariamente una ménade, la similitud entre las Erinias de la *Orestía* de Esquilo y las ménades (sobre la que hemos tratado en extenso en el apartado dedicado a la imagería cinegética en *Bacantes*, cf. *supra*, pp. 234-239, especialmente, en p. 235, n. 88) y el verso 499 de Eurípides, *Heracles* en el que se compara a *Lússa* con una bacante.

³⁴² W. Otto, 2006, p. 85

³⁴³ frag. 15 Diels. Citado por W. Otto, 2006, p. 88

³⁴⁴ Himnos 46 y 53 (en este último aparece la denominación de *khthónios Dionúsos*). Citado por W. Otto, 2006, p. 87.

en duda³⁴⁵) y, de esta manera, pretendía explicar la presencia de esta divinidad en las Antesterias. Aunque actualmente el significado de las Antesterias es discutido³⁴⁶, se ha aceptado comúnmente que Dioniso está relacionado con el carácter fúnebre del tercer día de esta celebración (las *Chúthroi*) en que se creía que las almas de los muertos volvían a la vida³⁴⁷. La relación de Dioniso con esta fiesta ha sido y es interpretada como un rasgo más de la naturaleza ctónica e infernal de esta divinidad pero no siempre

³⁴⁵ En este sentido M. Nilsson en *A History of Greek Religion*, Oxford, 1925, p. 206, se preguntaba: «sobre todo nos gustaría saber si las ideas de la vida y de la muerte, de la germinación y la decadencia, pertenecieron a Dioniso desde el principio».

³⁴⁶ Para las Antesterias véase *supra*, capítulo 1, pp. 29-30.

³⁴⁷ Esta es la interpretación de los distintos autores sobre los que tratamos en este apartado. Ahora bien, el festival ateniense de las Antesterias ha sido sometido recientemente a una exhaustiva revisión por R. Hamilton en *Choes and Anthesteria. Athenian Iconography and Ritual*, Michigan, 1992. El estudio de este investigador plantea una visión radicalmente opuesta a la que, tradicionalmente, se tenía de este ritual. Es significativo en este sentido el hecho de que esta monografía se inicia como una crítica explícita a la lectura de Walter Burkert de este festival. La interpretación tradicional (entre las que se encuentran las de H. Jeanmaire, 1951, pp. 48-56 y W. Burkert, 2007, pp. 317-323), establece que las Antesterias tenían lugar durante tres días (los días 11-13 del mes *Anthesterion*). Según reconstruye esta lectura, en el primero de ellos, el día de las *Píthoi*, cada recolector llevaba un tonel o *píthos* al santuario de Dioniso en *límnaís* para hacer una libación en honor a esta divinidad. En el segundo, las *Chóes*, tenía lugar un concurso de bebedores en que cada participante tomaba parte con un recipiente especial o *chóes*. Según la interpretación tradicional, en este mismo día se formaba un cortejo (o *katagogía*) que simbolizaba la entrada del dios en la ciudad desde el mar. En esta procesión Dioniso era llevado en un carro naval con un cortejo de sátiros y músicos. Este cortejo se reunía en el *Limnáion*, en el santuario de los pantanos donde se encontraba la *basílinna* (la esposa del Arconte Rey) y sus catorce damas o *geraiaí* (que acompañaban, según su autoridad, los sacrificios). La *basílinna* era considerada la prometida y esposa de Dioniso y era conducida junto al dios al *Boukoléion* (la vieja residencia real en la ciudad baja) donde se consumaba la hierogamia. A pesar de que las *Chóes* son el día del triunfo de Dioniso, se pensaba que era un día nefasto. En la creencia de que las almas de los muertos volvían del más allá se recogía espinos blancos y se embadurnaban las puertas con pez por sus virtudes apotropaicas. El tercer día, el día de las *Chúthroi*, les está especialmente consagrado. En esta fecha, se rezaba a los muertos y se les preparaba, en unas marmitas de tierra o *chúthroi*, una panspermia que era ofrecida en sacrificio a Hermes infernal, conductor de las almas. R. Hamilton (1992) ha sometido a un minucioso examen tanto las fuentes literarias como los datos iconográficos relativos a este ritual. Su revisión de las fuentes antiguas (de la que ofrecemos un resumen muy breve) modifica la interpretación de las Antesterias en varias partes, entre las que destacamos las siguientes. En primer lugar, Hamilton considera inimaginable que todos los *píthoi* del ática fueran llevados al santuario de Dioniso en los pantanos y entiende que este ritual concernía a un número pequeño de gente y sería preparatorio para el concurso de bebida del día siguiente (p. 50). En segundo lugar, este autor propone la posibilidad de que las *Chóes* y los *Chúthroi* tuviesen lugar en el mismo día (p. 49). Respecto al primero de ellos, esto es, el día de las *Chóes*, considera que el examen de los testimonios antiguos no permite sostener que en ese día tuvieran lugar ni el matrimonio sagrado ni la *katagogía* (p. 53 y 57-58, respectivamente). También A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1968, pp. 11-12 y J.I. González, *Dioniso. El dios del vino y la locura*, Córdoba, 2009, p. 13, cuestionan la existencia real de la *katagogía*). En lo que respecta a las *Chúthroi*, Hamilton rechaza la interpretación que vincula el aspecto fúnebre de esta celebración con Dioniso y afirma: «la evidencia para el tercer día (el día de las *Chúthroi*), donde se sitúa el aspecto más ctónico de Dioniso, depende de fuentes que son tardías y fragmentarias y la celebración incluye a un dios diferente, un escenario diferente, y un conjunto de actividades diferentes» (p. 3). En este sentido, Hamilton propone que el carácter nefasto del día de las *Chóes* no está relacionado con Dioniso sino con la propiciación de Hermes ctónico al día siguiente, en las *Chúthroi* (p. 44). En el mismo sentido lo interpreta A. Pickard-Cambridge, 1968, p. 13). Según Hamilton, para buscar el elemento dionisiaco en las Antesterias hay que centrarse en las *Chóes* y no en las *Chúthroi*, celebradas en honor de Hermes ctónico. Como veremos, la interpretación de Hamilton de las Antesterias contradice uno de los argumentos que han tenido más peso en el estudio del carácter ctónico de Dioniso.

ha sido así. A inicios de siglo y con una visión de Dioniso como una divinidad asociada al ámbito de la fertilidad, Nilsson interpretaba su presencia en las Antesterias como una introducción tardía en un culto de los muertos anterior³⁴⁸. No obstante, para Otto, «la tradición señala de un modo evidente que ambos cultos, el de los muertos y el de Dioniso, estaban intrínsecamente ligados y que en principio, eran el mismo»³⁴⁹.

La lectura de Otto se vio rechaza (o matizada) por algunos investigadores y continuada por otros. El valor probatorio de los argumentos empleados para defender la vinculación entre Dioniso y el mundo de los muertos (especialmente el del fragmento de Heráclito referido un poco más arriba) fue rechazado por Albion Lesky³⁵⁰ y Martín Nilsson, quien interpretó el fragmento de Heráclito como una formulación filosófica que no se correspondería con las creencias populares³⁵¹. Además, este autor consideraba que Dioniso se habría convertido en un señor de las almas en época tardía, debido a la influencia de las corrientes místicas asociadas con su culto. Para Nilsson, el culto de Dioniso no tenía en sí mismo un carácter propiamente infernal ni tampoco jugaba papel alguno en los ritos funerarios que marcaban el tercer día de las Antesterias³⁵².

Aceptando la escasez de los testimonios literarios relativos a Dioniso infernal (procedentes, sobre todo, de escritores tardíos agrupados alrededor de las doctrinas órficas), en los años cuarenta Metzger se propuso cubrir el silencio de las fuentes literarias con los datos provenientes de la iconografía³⁵³. Testimonia, en este sentido, que en diversas representaciones artísticas Dioniso aparece ya no sólo asociado con Hades-Plutón³⁵⁴ sino incluso identificado con él (puesto que se confunden sus atributos)

³⁴⁸ M. Nilsson, 1925, p. 210: «en el culto general de Dioniso sólo se puede afirmar con certeza que el dios estableció una conexión con antiguos festivales de las almas». En este sentido, la lectura de R. Hamilton (1992) retoma la interpretación de Nilsson pero rechaza, a juzgar por la siguiente afirmación, que esta asimilación hubiese sucedido en época temprana: «Parece que, a la larga, dos festivales colindantes se acabaron uniendo, al menos en la conciencia de los historiadores y lexicógrafos de la antigüedad tardía» (p. 3).

³⁴⁹ 2006, p. 89.

³⁵⁰ A. Lesky, “Dionysos und Hades”, *Wiener Studien*, 1936, pp. 24-32. Citado por H. Jeanmaire, 1951, p. 494.

³⁵¹ En *Griechische Feste von religiöser Bedeutung: mit Ausschluss der Attischen*, Stuttgart, 1906 (citado por H. Metzger en “Dionysos chtonien d’après les monuments figurés de la période classique”, *Bulletin de Correspondance Hellénique*, LXVIII- LXIX, París, 1944-1945, pp. 296-339 (en concreto en la página 314 y n. 7). La identificación establecida por Heráclito entre Hades y Dioniso ha sido tratada recientemente por J. Pórtulas en “OHUTOS DE HAIDES KAI DIONUSOS”, *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, 23-28 de Septiembre de 1991, Madrid, 1994, pp. 333-338.

³⁵² M. Nilsson, 1906 (citado por H. Metzger, 1944-1945, p. 314, n. 7).

³⁵³ Este autor cree que este hecho se deriva de que el misticismo dionisiaco nunca habría tenido espacio en la religión oficial por lo que los testimonios literarios intentarían ignorar este aspecto de su culto. Al respecto, véase H. Metzger, 1944-1945, p. 315.

³⁵⁴ Se trata de un relieve del Museo de Calcis que H. Metzger, 1944-1945, analiza en p. 315.

y que, desde mediados del siglo VI a.C., la pareja Core-Perséfone se encuentra dentro del círculo dionisiaco bien como esposa, bien como madre³⁵⁵. El análisis de un medallón de una copa del pintor de Codros que se encuentra en el Museo Británico³⁵⁶ en el que aparece Plutón con el cuerno de la abundancia y coronado de hiedra portando la mitra dionisiaca, lleva a Metzger a concluir que desde mediados del siglo V a.C, la identificación o, sobre todo, la confusión de Plutón y Dioniso es un hecho consumado dentro del espíritu de los artistas atenienses y que no es necesario apelar a los textos órficos para aclarar esta confusión³⁵⁷.



Copa del pintor de Codros del Museo Británico.
Aparecen representados Phérephatta y Plutón, situado a la derecha,
con el cuerno de la abundancia, coronado de hiedra y portando la mitra dionisiaca³⁵⁸.

Según este autor, «a partir del siglo IV a.C. y puede ser que en una época anterior, la creencia popular atribuyó con facilidad a Dioniso las propiedades de una divinidad infernal, del mismo tipo que Core-Perséfone o Plutón (con el que a menudo se le confunde) sobre el doble aspecto de dispensador de abundancia y señor de los muertos»³⁵⁹. Con todo, Metzger admite que «la importancia otorgada a Dioniso infernal en la religión popular ateniense y el desarrollo de su repertorio en la cerámica ática

³⁵⁵ *Ibid*, p. 316.

³⁵⁶ Véase al respecto *ibid*, p. 318.

³⁵⁷ *Ibid*, p. 318.

³⁵⁸ *LIMC IV*, s.v. *Hades*, nº 44, ca. 430-420 a.C. Igualmente en H. Metzger, 1944-1945, p. 318.

³⁵⁹ *Ibid*, p. 323.

tardía»³⁶⁰, es debida a la influencia eleusina y propone entre ambas doctrinas una relación de mutua influencia:

Es posible, en efecto, que Dioniso haya introducido en Eleusis las creencias y las prácticas escatológicas pero también es posible pensar que el contacto con las divinidades eleusinas haya afirmado su carácter infernal. Debido a su estrecha unión con las dos diosas y con Plutón el papel de Dioniso no se reduce sólo al de una divinidad de la vegetación renaciente, sino que se va convirtiendo, cada vez más, en la figura de un protector de los muertos y en garante de la inmortalidad³⁶¹.

En esta última formulación no nos interesa tanto el tipo de relación que Dioniso mantiene con el culto eleusino³⁶², como el hecho de que con ella Metzger esboza dos lecturas diferentes del dionisismo que, en parte, aparecen interrelacionadas: aquella que entiende a Dioniso como una divinidad de los muertos garante por ello de la fertilidad y la que lo interpreta como un dios capaz de otorgar la inmortalidad.

Jeanmaire, en su monografía del año cincuenta y uno, reconoce esta doble relación de Dioniso con el mundo de los muertos y propone una explicación diacrónica. Entendiendo a Dioniso como la expresión del ciclo vital en que la eclosión de la naturaleza se debe «a que el suelo ha sido nutrido por obra de la incesante muerte»³⁶³, considera que su carácter ctónico y su pertenencia a un más allá contribuyó al desarrollo de la religión dionisiaca en el sentido de un misticismo religioso en que los fieles veían en Dioniso un dios de los misterios y un garante, en cierta forma, de la inmortalidad³⁶⁴. Ahora bien, al igual que Metzger, Jeanmaire reconoció que este aspecto ctónico de Dioniso era opaco en la literatura y propuso explicar la frase de Heráclito (que citábamos un poco más arriba) estableciendo un paralelismo entre el cortejo dionisiaco y las distintas leyendas de la “Caza Salvaje”³⁶⁵. Según esta analogía el séquito de Dioniso

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 339.

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² Para la relación de Dioniso con Eleusis véase X. Rúa, 1999, p. 107. Tal como señala este autor, la presencia de Dioniso en el culto eleusino es innegable a pesar de que se cree comúnmente que su introducción en este ritual fue más bien tardía (para bibliografía véase *ibid.*, n. 54). Este autor considera que el culto de Dioniso habría ido ocupando progresivamente más espacio en Eleusis por ser este último un culto similar al suyo.

³⁶³ H. Jeanmaire, 1951, p. 269.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ Jeanmaire se refiere con este término a distintas leyendas europeas que recogen la creencia de que en determinados momentos del año los espíritus de los muertos invaden la tierra (en Galicia sería el equivalente a la Santa Compañía). El tema fue estudiado a finales del siglo XIX. Para bibliografía al respecto, véase H. Jeanmaire, 1951, pp. 270 y 494.

debía ser entendido como una suerte de incursión sobre la tierra de una armada de fantasmas.

Aunque esta interpretación (que Jeanmaire elabora muy influenciado por los estudios de etnología en vigencia en ese momento³⁶⁶) no fue continuada con posterioridad, sí lo fue su lectura del ritual de las *Chúthroi* (en el tercer día de las Antesterias atenienses) según la cual, Dioniso aparecería relacionado de nuevo con las almas de los difuntos³⁶⁷. Jeanmaire pone en relación las prácticas rituales dedicadas a los muertos que tenían lugar en este día con el culto de Dioniso (a pesar de que admite que el sacrificio principal se dirigía a Hermes infernal) y las interpreta como una forma de obtener el favor de las potencias subterráneas según la creencia, común entre los griegos, de que de los muertos provienen «los alimentos, los brotes y las semillas»³⁶⁸. Por este motivo, considera que la naturaleza de Dioniso como dios de la renovación vegetal no sólo no es contraria a su contacto con el otro mundo sino que es complementaria. En este sentido, las Antesterias son para este autor una fiesta de alianza con las fuerzas sobrenaturales de la fecundidad y la fertilidad.

Estas nociones se repiten años más tarde en la interpretación de Walter Burkert del aspecto ctónico de Dioniso aunque su lectura amplía la interpretación de las Antesterias e incide de manera más específica en el carácter misterico y soteriológico del culto de dionisiaco³⁶⁹.

Para Burkert, el carácter sombrío y fúnebre de las Antesterias no reside sólo en el día de las *Chúthroi* (tal como interpretan Otto o Jeanmaire) sino en el elemento que vertebra el conjunto del festival: el vino. Sus principales argumentos en este sentido son el talante lúgubre del mito de Icario y Erígone, relacionado con la introducción de la viticultura por Dioniso³⁷⁰, y la identificación de Dioniso con el vino a través del mito de Dioniso Zagreo. Según Burkert, el mito del asesinato de Icario y de la muerte de su hija Erígone «extiende sus sombras sobre la bebida del vino» y está relacionado con los vasos de las Antesterias que muestran a niñas columpiándose. Las jóvenes así

³⁶⁶ Al respecto, véase *ibid.*

³⁶⁷ Para la interpretación de H. Jeanmaire de las *Chúthroi* y la revisión elaborada por R. Hamilton, véase *supra*, n. 347.

³⁶⁸ Tratado hipocrático *Sobre la dieta*, 92. Citado por H. Jeanmaire, 1951, p. 54 y también por M. Daraki, *Dioniso y la diosa tierra* (1985). Trad. esp.: Madrid, 2005, p. 64, n. 50.

³⁶⁹ 2007, pp. 317-323 para las Antesterias y pp. 385-393 para el aspecto misterico del culto dionisiaco.

³⁷⁰ Cuando durante el reinado de Pandión Dioniso se presentó en el Ática, Icario y su hija Erígone lo acogieron hospitalariamente, por lo que, en agradecimiento, el dios les regaló un odre de vino y les enseñó el cultivo de la vid. Icario invitó a unos pastores a probar el zumo de la vid, pero éstos sintiendo los efectos del alcohol, se creyeron envenenados y lo asesinaron. Cuando Erígone halló el cadáver de su padre insepulto se ahorcó en un árbol (al respecto véase *infra*, capítulo 5, p. 344, n. 38).

representadas evocarían, según este autor, la historia del ahorcamiento de Erígone en una relación por la cual el balanceo de las jóvenes muchachas atenienses simboliza «el movimiento de la vida, que, a través de la contaminación y el horror, mira hacia el futuro que promete la primavera»³⁷¹. Por otra parte, Burkert retoma el mito de Dioniso Zagreo (según el cual los Titanes habrían desmembrado a Dioniso, lo habrían cocinado y se lo habrían comido³⁷²) e identifica a Dioniso con el vino, considerando que el dios era servido en las Antesterias en una suerte de bebida sacramental que constituiría una «transposición del rito del sacrificio animal, con su concatenación de culpa de sangre y banquete comunitario»³⁷³.

En lo que respecta al aspecto místico y soteriológico del culto de Dioniso Burkert establece que, para el siglo V a.C., se puede afirmar que hay cultos místicos dionisiacos que prometen bienaventuranza en el más allá aunque considera que no se puede sostener con seguridad que todas las *teletai* báquicas tuvieran que ver exclusiva o

³⁷¹ p. 322. En contra, R. Hamilton (1992, p. 61) quien rechaza que la representación de niñas columpiándose haya de interpretarse en el contexto ritual de las Antesterias atenienses.

³⁷² Tal como señala W. Burkert, 2007, pp. 396-397, el mito de Dioniso *Zagreús* se conoce a través de los alegoristas de época tardía, gracias a una compilación denominada *Rapsodias* (de época helenística) en que se establece una teogonía en la que la raza de los hombres se genera desde la muerte de un dios. Según este mito, Zeus violó a su madre Rea-Deméter y engendró a Perséfone. Después violó a Perséfone y engendró a Dioniso. Lo colocó como regidor del mundo sobre un trono y encargó a los Coribantes que lo vigilaran. Pero Hera y los Titanes distrajeron al niño con juguetes y mientras Dioniso miraba un espejo que colgaba del trono, fue asesinado, cortado en piezas, hervido, asado y comido. En venganza Zeus quemó a los Titanes con su rayo y de las cenizas nacieron los hombres, rebeldes contra los dioses y que no participan de lo divino. De las cenizas que fueron recogidas y reunidas, Dioniso volvió a la vida. Tal como señala Burkert, este mito se convirtió en un motivo poético en Calímaco y Euforión quienes le dan a Dioniso el nombre de *Zagreús*. Aunque no hay evidencia segura del mito antes de época helenística, Burkert considera que hay numerosas indicaciones que evidencian que el mito era conocido (por ejemplo, Jenócrates, un discípulo de Platón, se refiere a Dioniso y a los Titanes para explicar un pasaje del *Fedón* - 62b-) y que, por lo tanto, se debería admitir que el mito del desmembramiento de Dioniso es relativamente antiguo y conocido entre los griegos pero que era conscientemente guardado en secreto como una doctrina de los misterios. En contra, más recientemente, L. Brisson en “Le corps «dionysiaque». L’anthropogonie décrite dans le *Commentaire sur le Phédon de Platon* (1, par. 3-6) attribué à Olympiodore est-elle orphique?” en M.-O. Goulet-Cazé, G. Madec y D. O’Brien, *ΣΟΦΙΗΣ ΜΑΙΗΤΟΠΕΣ. «Chercheurs de sagesse». Hommage à Jean Pépin*, París, 1992, pp. 481-499, quien considera que, aunque el origen de los hombres de los Titanes si se remonta a una tradición órfica, sería en las *Rapsodias* (probablemente compuestas en el primer o segundo siglo de nuestra era) donde se habría innovado, relacionando el origen de la especie humana con los castigos infringidos por Zeus a los Titanes por haber asesinado a Dioniso y haber comido su carne. Un resumen actualizado del estado de la cuestión se encuentra en A. Bernabé, “El mito órfico de Dioniso y los titanes” en A. Bernabé y F. Casadesús (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro. vol. I*, Madrid, 2008, pp. 591-607, quien argumenta, en la línea de Burkert, en defensa de la existencia relativamente antigua del mito, considerando que esta narración pertenecía a «sectores religiosos un tanto marginales» lo que provocó que no tuviese una difusión en las fuentes tan amplia como la de otros mitos (p. 607).

³⁷³ W. Burkert, 2007, p. 320. En contra de la “teoría sacramental” (aunque en relación con el ritual de la omofagia), véase A. Henrichs, “Changing Dionysiac Identities” en B.F. Meyer y P. Sanders (eds.), *Jewish and Christian Self-Definition. vol. III*, Londres, 1982, pp. 137-237, en concreto en p. 160.

principalmente con la vida después de la muerte: «no se habla de una organización uniforme, los iniciados se mantienen tan multiformes como su dios»³⁷⁴.

Unos años más tarde, la interpretación del dominio de Dioniso sobre el mundo del más allá cobra un nuevo impulso con el trabajo de María Daraki del año mil novecientos ochenta y cinco, *Dioniso y la Diosa tierra*. En este ensayo, Daraki desarrolla los distintos aspectos que caracterizan a Dioniso como una divinidad ctónica con el fin de explicar también el tipo de alimentación que esta divinidad representa.

Como tuvimos ocasión de señalar en otros apartados³⁷⁵, unos años antes Jeanmaire había opuesto el sistema alimenticio hesiódico al dionisiaco en los términos de la oposición “*agricultura cerealística/arboricultura*”, según la idea de que en la alimentación dionisiaca los frutos de la tierra son un don gratuito de la naturaleza. No obstante, para Daraki, los dones otorgados por Dioniso se inscriben necesariamente dentro una lógica de reciprocidad en la que el *pónos* hesiódico se ve sustituido por una correcta relación con las potencias subterráneas:

El ciclo alimenticio del don y el contra don se dirige no al individuo sino a todo el grupo entero, al que impone la obligación, no del trabajo, sino de las prácticas mágico-religiosas. Mediante las ofrendas alimenticias a los muertos y los rituales que instauran la tutela de las potencias subterráneas sobre las especies vegetales, el grupo vela por relanzar, sin cesar, la circulación entre el espacio subterráneo y la superficie de la tierra³⁷⁶.

Como se puede observar, la doble naturaleza de Dioniso en tanto que divinidad de la fertilidad y señor de los muertos adquiere en la lectura de Daraki su expresión más definida. En este año, a pesar de que el carácter ctónico de Dioniso ya es un hecho indiscutible en la investigación³⁷⁷, el lugar que ocupa en los dominios de la muerte sigue cuestionándose: «¿Pero [Dioniso] es administrador de la vida tanto como de la muerte? ¿Se puede decir lo mismo de Hades, con el que Heráclito lo asimila?»³⁷⁸. La respuesta que ofrece Daraki es positiva, siempre y cuando se prescinda de las nociones de *vida* y *muerte* y la cuestión se plantee en los términos de *alimentos* y *potencias*

³⁷⁴ 2007, p. 392. Para los misterios dionisiacos, véase *supra*, capítulo 1, pp. 31-33.

³⁷⁵ Véase *supra*, capítulo 2, pp. 56-57, donde seguimos la interpretación de Daraki para nuestro análisis de *Bacantes*.

³⁷⁶ Daraki, 2005, p. 76.

³⁷⁷ A juzgar por las palabras de esta autora, quien afirma que «Dioniso está ampliamente atestiguado por los antiguos y perfectamente identificado por los modernos en su cualidad de dios ctónico» (p. 65).

³⁷⁸ 2005, p. 65.

subterráneas. Con todo, aunque a juzgar por estas líneas el carácter ctónico de Dioniso parece estar más afianzado, en las páginas de Daraki se observa de nuevo la necesidad de defender y reforzar la vinculación de Dioniso con el mundo del más allá.

Para defender este dominio la helenista francesa recurre en su ensayo a muchos de los argumentos que hemos venido viendo hasta el momento aunque los amplía en la mayoría de los casos. En este sentido, Daraki continúa la interpretación de Burkert en lo que respecta al carácter sombrío que rodea el proceso de elaboración del vino (proceso al que los textos antiguos aluden, según esta autora, mediante expresiones de duelo, silencio y encubrimiento características del asesinato ritual) a pesar de que no se pronuncia acerca de la posible identificación de Dioniso con la *vid*³⁷⁹. Asimismo, al igual que Jeanmaire, Daraki interpreta el festival de las Antesterias como un ritual en el que, a través de las ofrendas a los muertos, se propiciaba la fertilidad de la tierra³⁸⁰.

A estos argumentos, que ya habían sido empleados en la investigación, Daraki añade dos más que están interconectados: la importancia de las serpientes en el simbolismo dionisiaco y la similitud entre Zeus *Meilichios* y Dioniso *Zagreús*. Según Daraki, estas dos divinidades se asemejan en su doble carácter de divinidad de los muertos y dispensadora de abundancia. Por ello, el símbolo de la serpiente es común a ambas, puesto que la serpiente «encarna el tema, indudablemente dionisiaco, del doble aspecto del espacio subterráneo, a la vez morada de los muertos y fuente de alimentos»³⁸¹.

A finales de los noventa, Ríu reelabora la interpretación propuesta por Daraki en su lectura de la *felicidad y la muerte*³⁸² dionisiacas en *Bacantes* teniendo muy en cuenta la imagen circular con la que la helenista francesa había dibujado la religión de Dioniso en los años precedentes. En este sentido, la argumentación de Ríu enriquece la percepción de Dioniso como una divinidad que encarna los poderes nutricios de la muerte. Pues bien, aplicando esta visión del dionisismo a su lectura de *Bacantes*, Ríu interpreta que en esta tragedia las mujeres de Tebas son «representantes del poder nutricional que se encuentra en el centro del intercambio dionisiaco»³⁸³. En este sentido, las cadmeas actuarían como «mediadoras, entre los muertos, que dan la fertilidad y los

³⁷⁹ Para la *vid*, véase M. Daraki, 2005, pp. 69-72.

³⁸⁰ Para las Antesterias, véase *ibíd.*, pp. 72-75.

³⁸¹ *Ibíd.*, p. 68.

³⁸² Se trata del título del capítulo en el que desarrolla esta cuestión. Véase al respecto X. Ríu, 1999, pp. 87-111.

³⁸³ X. Ríu, 1999, p. 105.

vivos, que son quienes los reciben tras haberlos propiciado»³⁸⁴. Como huellas en *Bacantes* del poder nutricional de Dioniso ctónico, Ríu subraya la importancia del simbolismo de las serpientes en esta tragedia³⁸⁵ y el poder generador que demuestran las tebanas a través de su capacidad de producir fuentes de leche, vino y miel (que provocan por obra de la acción de Dioniso)³⁸⁶. El ritual de las *Chúthroi* en las Antesterias atenienses (que hemos visto con anterioridad)³⁸⁷ respaldaría esta visión.

Ahora bien, la lectura de Ríu integra en su análisis lo que atañe también al aspecto soteriológico del culto dionisiaco. El conocimiento de los documentos funerarios epigráficos en que Dioniso aparece como garante de una vida bienaventurada en el más allá ha posibilitado integrar en el estudio de los datos literarios este otro rasgo de la religión de Dioniso³⁸⁸. A inicios de la década de los noventa Henrichs aplicó los conocimientos referentes al aspecto soteriológico del culto dionisiaco a la interpretación del quinto estásimo de la *Antígona* (1115-1152)³⁸⁹. De esta manera el profesor de Harvard pretendía demostrar que en esta oda Dioniso representa la muerte no en lo que ésta tiene ver con la destrucción o la devastación (que Dioniso encarna en otras

³⁸⁴ *Ibid.* Igualmente en 179-180 y 209.

³⁸⁵ Como hemos señalado en otros apartados (*cf. supra*, capítulo 3, pp. 184-185), J. Bremmer, *The Early Greek Concept of the Soul*, Nueva Jersey, 1983, p. 80, subraya la estrecha relación de las serpientes con el ámbito de la muerte interpretando que sólo ellas pueden ser consideradas un *soul animal* en la Grecia antigua y enfatizando su relación con las tumbas y, en concreto, con las tumbas de los héroes. X. Ríu, 1999, p.105, siguiendo la lectura de Daraki (2005, pp. 68-69), ve en estos animales «la expresión del poder nutricional de Dioniso» mientras que en palabras de su predecesora las serpientes «habitantes de las profundidades [...] son precisamente por eso garantes de la fertilidad» (2005, p. 68). Para un resumen del tratamiento que ha recibido el simbolismo de la serpiente en relación con las bacantes y Dioniso, véase *supra*, capítulo 3, pp. 182-185.

³⁸⁶ Tal como señala este autor, las libaciones de leche, vino y miel son ofrendas habituales para los habitantes del más allá. Para referencias literarias, véase X. Ríu, 1999, p. 105 y n.48. Este mismo valor le otorga F. Graf en “Dionysian and Orphic Eschthology: New Texts and Old Questions”, en T. Carpenter y C. Faraone, 1993, pp. 239-257, cuando, para explicar la presencia de la miel en una laminilla dionisiaca encontrada en Pelinna afirma: «libaciones de leche y vino forman parte de los rituales funerarios en Grecia, junto con los de aceite, agua y miel-leche (*melíkraton*); la elección de los líquidos varía: por ejemplo, aceite y miel para la pira de Patroclo (*Iliada*, XXIII. 170) agua, leche, vino y miel en el sepulcro de Orestes después de su inmolación en Táuride (*Ifigenia en Táuride*, 633, y 159 y ss.) y tres medidas de agua y una de aceite en una ley del siglo V a.C. de Ceos». Se ha de observar que estos líquidos son también habituales, según esta autora, en los rituales de iniciación (aunque la miel lo es en menor medida).

³⁸⁷ Interpretación que continúa así las lecturas de las Antesterias de Jeanmaire, Burkert y Daraki.

³⁸⁸ Para los misterios dionisiacos, véase *supra*, capítulo 1, pp. 31-33.

³⁸⁹ A. Henrichs, “Between Country and City: Cultic Dimensions of Dionysus in Athens and Attica”, en M. Griffith y D.J. Mastronarde (eds.), *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta, 1990, pp. 257-277 (en concreto en pp. 264-269).

tradiciones mitológicas) sino en su relación con la vida en el más allá o, en otras palabras, con la vida después de la muerte³⁹⁰.

Con el mismo propósito se acerca Ríu a la interpretación de *Bacantes*, proponiendo que las expectativas *post mortem* de los misterios de Dioniso subyacen también en la trama de esta obra. Como hemos visto en otros apartados, desde esta perspectiva Ríu argumenta que incluso Ágave y Cadmo (los personajes más perjudicados por la acción de Dioniso) pueden disfrutar de una vida bienaventurada en el más allá, puesto que han participado y conocen los misterios de Dioniso³⁹¹.

Como se puede observar a lo largo del resumen que acabamos de exponer, la relación de Dioniso con el más allá ha sido suficientemente argumentada por distintos eruditos y estudiosos a lo largo del siglo XX y en su desarrollo se han utilizado datos de tradiciones diversas que aluden a rasgos también diversos de *Dioniso infernal*.

La relación de Dioniso con el ámbito de la muerte se establece, en primer lugar, en base a su naturaleza aniquiladora y sombría. Esta característica se localiza tanto en los relatos mitológicos en que Dioniso es agente de destrucción (como puede ser el de *Bacantes* o el de las hijas del rey Preto en Argos³⁹²) como en las referencias relativas a su culto en que se observa, de nuevo, esta nota funesta (como puede ser el caso de las Agrionias beocias en Orcómeno)³⁹³. Como se ha visto, el carácter sombrío asociado con Dioniso también se localiza, según algunas interpretaciones, en la vid y en el vino, tanto en lo que respecta a los mitos de su origen como en lo que atañe a su proceso de elaboración. La combinación de estos rasgos destructores y sombríos con la naturaleza generatriz de esta divinidad, es decir, con lo que podemos denominar Dioniso *Ploutodótēs*³⁹⁴, es la base de la interpretación de Dioniso como una potencia subterránea, garante por ello de la fertilidad. Este segundo rasgo de *Dioniso infernal* (esto es, su naturaleza ctónica) es puesto en relación con la festividad de las Antesterias

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 266. Como se ha señalado con anterioridad, el promotor de la perspectiva de estudio que integra en el análisis de *Bacantes* la cuestión de los misterios dionisiacos es R. Seaford. Al respecto, véase *supra*, capítulo 2, pp. 153-154.

³⁹¹ Al respecto, véase *supra*, capítulo 2, pp. 154-157.

³⁹² Apolodoro, *Biblioteca*, II, 29, relata que las Prétides, presas de la locura dionisiaca, fueron perseguidas por los habitantes de Argos asesinando a la mayor de ellas, Ifínoe. W. Otto, 2006, p. 89, pone en relación esta leyenda con las Agrionias argivas puesto que, según informa Hesiquio, se celebraban en honor de una de las hijas de Preto. Para las Agrionias y las Agriania (o Agrania), véase *supra*, capítulo 1, pp. 33-34.

³⁹³ Véase *supra*, *ibid.*

³⁹⁴ Epíteto atribuido al dios en un escolio a Aristófanes, *Ranas*, 479. La referencia se encuentra recogida en W. Otto, 2006, p. 85, n. 61.

que se ha explicado, por este motivo, como un festival en el que, gracias a la alianza establecida con las fuerzas sobrenaturales del más allá, se propiciaba la fertilidad³⁹⁵. Finalmente, distintos testimonios epigráficos, literarios e iconográficos³⁹⁶ han permitido defender la presencia de Dioniso en el mundo de los muertos en condición de garante de una bienaventurada inmortalidad.



Cratera del Museo de Toledo.

Dioniso, situado a la izquierda y rodeado de su cortejo de sátiros y ménades, da la mano a Hades, representado en el centro, junto a Perséfone³⁹⁷.

Ahora bien, en este resumen se hacen evidentes ciertos problemas en la interpretación. El primero de ellos se deriva sin duda del empleo indiferenciado en la reconstrucción de este *Dioniso infernal* de testimonios mitológicos y literarios junto a otros procedentes del estudio del ritual. En lo que a este aspecto se refiere, desde la publicación en el año ochenta y cuatro de Jean Bremmer “Greek Maenadism Reconsidered” distintos estudios han manifestado la necesidad de separar la imagen mítica de Dioniso de su realidad ritual³⁹⁸. En este sentido es preciso aceptar que los rasgos míticos de Dioniso que lo caracterizan como una divinidad aniquiladora y

³⁹⁵ Para las Antesterias, véase *supra*, capítulo 1, pp. 29-30 y capítulo 4, p. 281, especialmente en n. 347.

³⁹⁶ Entre los estudios iconográficos dedicados a la presencia de Dioniso en el más allá se han de señalar H. Metzger, 1944-1945 y, recientemente, S. Johnston, y T. McNiven, “Dionisos and the Underworld in Toledo”, *Museum Helveticum*, 53, 1996, pp. 25-36. Para un análisis de las características del espacio que ocupa Dioniso en el más allá, véase el estudio de P. Cabrera dedicado a la iconografía de los vasos apulios “Dioniso en un jardín. El espacio de la iniciación en la iconografía de los vasos apulios” en C. Sánchez y P. Cabrera (eds.), *En los límites de Dioniso. Actas del simposio celebrado en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 20 de Junio de 1997, Murcia, 1998, pp. 61-87.

³⁹⁷ Imagen extraída de S. Johnston, y T. McNiven, 1996, p. 32 (igualmente en *LIMC VII, s.v. Pentheus*, n° 70, ca. 330 a.C.).

³⁹⁸ El autor que ha trabajado en este sentido ha sido A. Henrichs especialmente en sus artículos del año setenta y ocho y ochenta y dos que hemos citado en otros apartados.

violenta pertenecen al ámbito literario y que a éste se han de restringir las conclusiones que se puedan derivar³⁹⁹. Ahora bien, el empleo de los datos del ritual en la reconstrucción de la relación de Dioniso con el mundo del más allá tampoco está exenta de dificultades. En primer lugar, esta complejidad se debe a que el culto dionisiaco fue un fenómeno que tuvo lugar en distintas partes de Grecia y sus características, por lo tanto, están sujetas a esta divergencia espacial⁴⁰⁰. Ahora bien, incluso una vez circunscrito el espacio geográfico de un determinado ritual su comprensión está sujeto a distintas interpretaciones. Así sucede con el ritual de las Antesterias atenienses que, como hemos visto, ha sido sometido a revisión y que constituye, sin embargo, un argumento clave para la defensa del carácter ctónico de Dioniso⁴⁰¹. Como se ha señalado con anterioridad, en el año noventa y dos, Richard Hamilton publicó una exhaustiva monografía dedicada al estudio de este ritual en la que contraviene las interpretaciones tradicionales del mismo. Mediante un riguroso análisis de los datos literarios e iconográficos, el profesor de Michigan reinterpreta el conjunto de esta festividad en lo que atañe tanto a su organización y a los elementos que formaban parte de ella como en lo que respecta al talante general de esta celebración. Se comprende a través de su lectura que el objetivo de este trabajo es separar lo dionisiaco del talante fúnebre y sombrío que la investigación venía asociando entre esta festividad y Dioniso. De hecho, el propio Hamilton hace explícito este propósito al plantear en qué medida la naturaleza de este festival ha de considerarse “trágica” o “cómica”⁴⁰². Aunque deja abierta esta pregunta, en la argumentación de este autor se observa un interés especial en separar a Dioniso de los aspectos más lúgubres de esta festividad⁴⁰³.

³⁹⁹ De hecho, tal como ha señalado A. Henrichs, 1990, pp. 270-271, Eurípides y sus *Bacantes* jugaron un papel fundamental en la elaboración de esta imagen “oscura” de Dioniso que no fue ni la única ni siquiera la que disfrutó de mayor difusión en la Antigüedad. A lo largo del siglo IV a.C. el violento Dioniso de la tragedia fue perdiendo espacio en la imaginación griega y es el Dioniso pacífico y benigno de la comedia el que prevaleció durante los periodos helenístico y romano.

⁴⁰⁰ Para la variedad geográfica del culto dionisiaco véase *supra*, capítulo 1, pp. 25-38. En lo que respecta al Ática y a la diferencia existente entre las *Dionúsia ta kat’ agroús* y las *Dionúsia ta en ástei*, véase A. Henrichs, 1990.

⁴⁰¹ Para las Antesterias, véase *supra*, capítulo 1, pp. 29-30 y capítulo 4, especialmente p. 281 y n. 347.

⁴⁰² R. Hamilton, 1992, p. 62.

⁴⁰³ Al respecto véase *supra*, p. 281, n. 347. En este sentido Hamilton circunscribe lo dionisiaco en las Antesterias al festival de las *Chóes* y relaciona con Hermes ctónico tanto las prácticas apotropaicas de este día como el ritual de las *Chúthroi*. Con todo, se ha de hacer notar que este autor considera que ambos rituales se solaparon (o se asimilaron) y, consecuentemente, parece admitir de alguna manera la existencia de cierta semejanza entre ambos cultos: «La cuestión que queda en el aire es si este efecto de solaparse es el producto de una asociación (porque dos festivales similares sean puestos juntos) o asimilación (porque festivales que ya están juntos pasen a ser aún más similares)» (p. 61). Niega igualmente el carácter sombrío de esta celebración M. Jameson en “The Asexuality of Dionysus” en T.H. Carpenter y C. Faraone, 1993, p. 56: «a pesar de que las Antesterias tiene elementos de un festival de las almas, puesto

Para el estudio de *Bacantes* se han de tener en cuenta todas estas dificultades y aceptar el modo en que influyen en la interpretación literaria. La concepción general que se tenga del dominio de Dioniso sobre el mundo del más allá influirá necesariamente en su interpretación en *Bacantes*. Como hemos visto, Daraki y Ríu utilizaron para el análisis de esta tragedia la concepción de Dioniso que lo representa como una potencia ctónica garante por ello de la fertilidad⁴⁰⁴. Ríu incluye además los datos referentes al aspecto soteriológico de la religión de Dioniso.

En el caso que nos ocupa, nuestro interés se centra particularmente en la caracterización infernal de las mujeres que rodean a Dioniso y, en concreto, en la de las tebanas. Hasta el momento, y limitándonos sólo al ámbito de la representación literaria, hemos tenido la ocasión de observar el modo en que Eurípides caracteriza a este grupo de mujeres como seres demoníacos infernales⁴⁰⁵. En el presente apartado, nuestro propósito es ahondar en esta representación atendiendo al modo en que el empleo del paisaje en *Bacantes* la refuerza. De esta manera, pretendemos abordar el análisis del carácter infernal de este séquito de Dioniso aprovechando para ello la autonomía interpretativa que ofrece esta perspectiva.

4.5. 2. El paisaje y las mujeres tebanas.

La cuestión del paisaje en la tragedia ha sido estudiada en diversas monografías⁴⁰⁶ y es, sin lugar a dudas, un factor clave en la interpretación de *Bacantes*. En este sentido el elemento más relevante y que ha recibido más atención por parte de la

que los espíritus de los muertos vuelven a la tierra, las alegres descripciones del matrimonio o sus parodias no nos permite suponer que el lado oscuro o siniestro de esta ceremonia prevalezca ni que fuese visto como el matrimonio de una mujer con el dios de los muertos».

⁴⁰⁴ Para la interpretación de estos autores, véase *supra*, pp. 287-290.

⁴⁰⁵ Al respecto, véase *supra*, pp. 232-239.

⁴⁰⁶ Las obras de referencia son A. Bernand, *La carte du tragique. La géographie dans la tragédie grecque*, París, 1985 e I. Chalkia, *Lieux et espaces dans la tragédie d'Euripide: essai d'analyse socio-culturelle*, Tesalónica, 1986. Estas monografías se han visto completadas por estudios más recientes entre los que podemos subrayar el trabajo de E. Krummen, "Athens and Attica: Polis and Countryside in Greek Tragedy" en A.H. Sommerstein et al. (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference*. Nottingham, 18-20 de Julio de 1990, Bari, 1993, pp. 191-217 (sobre el significado del empleo del paisaje rural y de la relación entre *pólis* y *dēmos* en Sófocles *Edipo en Colono* y Eurípides *Suplicantes* e *Ifigenia en Táuride*), el estudio de J. Roy, "The Countryside in Classical Greek Drama and Isolated Farms in Dramatic Landscapes" en G. Shipley y J. Salmon (eds.), *Human Landscapes in Classical Antiquity. Environment and Culture*, Londres-Nueva York, 1996, pp. 98-118 (con especial atención a la *Electra* de Eurípides pero, aportando importantes reflexiones sobre el empleo del paisaje en la tragedia) y el de I. Boehm, "Paysage et personnage dans la tragédie grecque" en *Paysages et milieux naturels dans la littérature antique. Actes de la table ronde organisée au Centre d' Etudes et Recherches sur l' Occident Romain de l' Université Jean Moulin*. Lyon 25 de Septiembre de 1997, Lyon 1998, pp. 39-61.

investigación es la oposición *óros-pólis* que vertebra el conjunto de la obra⁴⁰⁷. Ámbitos simbólicos de Dioniso y Penteo respectivamente⁴⁰⁸, el Citerón y Tebas son los dos espacios en que se desarrolla la acción. No obstante, mientras el palacio tebano permanece en escena ante los ojos del espectador, el Citerón y todo lo que en él acontece se conoce gracias a las noticias que ofrecen los distintos personajes del drama, especialmente, los mensajeros⁴⁰⁹. Dado que las acciones de las mujeres tebanas no aparecen representadas en escena (a excepción de Ágave en el último episodio), prestaremos especial atención a lo que podemos denominar los “paisajes descritos” de *Bacantes*.

Puesto que el estudio del paisaje de las tebanas requiere cierta extensión, con el fin de facilitar la exposición de los contenidos hemos articulado el análisis del paisaje en dos apartados. En el primero de ellos atenderemos a la descripción general de los distintos elementos del paisaje relacionados con las mujeres de Tebas deteniéndonos en particular en el modo en que el espacio de la llanura influye en la caracterización de los personajes. En el segundo, nuestro estudio estará dedicado al entorno en que se encuentran estas mujeres en el episodio del asesinato de Penteo. Su análisis se realizará atendiendo, en primer lugar, a la función dramática de los distintos elementos y, en segundo lugar, valorando las distintas interpretaciones que sobre dicho entorno se han propuesto. Así pues, comenzamos nuestro viaje por el territorio beocio atendiendo a los distintos elementos que lo constituyen y al valor que su empleo tiene en la tragedia.

⁴⁰⁷ Véase al respecto R. Buxton, 1989, pp. 225-234 (en concreto p. 227) quien interpreta esta oposición en los términos salvaje/civilizado y R. Friedrich, “City and Mountain: Dramatic Spaces in Euripides’ *Bacchae*” en R. Bauer et al. (eds.), *Proceeding of the XIIth Congress of the Internacional Comparative Literature Association*, Munic, 1990, pp. 538-545. Para el *óros*, véase *supra*, capítulo 3, p. 178.

⁴⁰⁸ En este sentido, véase C. Segal, 1982, pp. 114-117 y H. Oranje, *Euripides’ Bacchae. The Play and Its Audience*, Leiden, 1984, en concreto el capítulo IX (“Space and Action in the *Bacchae*”, pp. 143-155), quien ofrece un detallado análisis de la distribución de espacios en *Bacantes* entre Dioniso y Penteo y aporta interesantes consideraciones escenográficas.

⁴⁰⁹ Los discursos de los mensajeros en *Bacantes* han sido muy estudiados en las últimas cuatro décadas. S. Barlow en *The Imagery of Euripides*, Londres, 1971, en concreto en el capítulo titulado “The Messenger Speech: Factual Landscapes” (pp. 61-78) enfatiza el carácter pretendidamente objetivo e imparcial de las narración de los mensajeros. Por su parte R. Buxton, en explícita oposición con las opiniones de Barlow, considera que «los narradores están firmemente dentro del drama» (en “News from Cithaeron: Narrators and Narratives in the *Bacchae*”, *Pallas*, 37, 1991, pp. 39-48, en concreto en p. 26. Sobre los mensajeros, véase también el estudio de este autor del año 1989). Más recientemente J. Barret en “Pentheus and the Spectator in Euripides’ *Bacchae*”, *AJPh*, 119, 1998, pp. 337-360 (trabajo reeditado en una versión un poco más extensa en *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, California, 2002, pp. 102-131) defiende la tesis de Barlow y considera que la obra «produce mensajeros que se encuentran sustancialmente fuera del drama, espectadores virtuales en el texto» (p. 338). En el caso que nos ocupa, estos estudios son de especial interés porque atienden también al modo en que el paisaje se relaciona con la acción dramática.

4.5. 2. 1. Entre Tebas y el Citerón. El valor dramático de la llanura tebana.

Desde el inicio de *Bacantes* distintas alusiones describen el espacio en que tienen lugar las acciones de las tebanas. Ya en el prólogo (38) Dioniso afirma que las mujeres de Tebas se encuentran entremezcladas «al pie de verdes abetos» (χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις), en «peñas al aire libre» (ἀνορόφοις πέτραις) y él mismo anuncia que se dirige a los «repliegues del Citerón» (Κιθαίρωνος πτυχᾶς, 62) para tomar parte en los bailes⁴¹⁰. Por su parte, en el primer episodio, Penteo sostiene que las bacantes se encuentran en la «espesura de los montes» (δασκίοις ὄρεσι, 218-219) y, una vez que las cadmeas han sido liberadas de las cárceles de Tebas, el criado las describe corriendo «hacia las praderas» (πρὸς ὀργάδας, 445). La siguiente alusión al paisaje de las tebanas se encuentra en el tercer episodio, en el primer relato del mensajero a su regreso del Citerón (660-774). Allí, «donde jamás remitió la brillante caída de la blanca nieve» (661), encontró a las tebanas en «los pastos altos» (λέπας⁴¹¹) a donde llevaba su rebaño de terneras (677-679):

El rebaño de terneras no hace mucho a pastos altos (πρὸς λέπας)
subía, cuando el sol
envía sus rayos calentando la tierra.
Y veo tres cofradías de coros femeninos [...].

En esta primera narración (660-774) se describe, además, que las mujeres de Tebas descansan sobre ramas de abeto y de encina (684-685) y que tienen el milagroso poder de producir fuentes golpeando las piedras (704-705). De hecho, el interés en este relato recae no tanto en el paisaje en sí como en la milagrosa transformación que las cadmeas operan sobre él (704-710) y en las extraordinarias acciones que ejecutan (735-745⁴¹²):

Y una cogiendo un tirso golpeó contra una roca,
de donde salta un chorro de agua fresca; 705
y otra una caña en el suelo clavó de la tierra,
y allí una fuente de vino hizo brotar el dios;

⁴¹⁰ También Penteo utiliza el término *ptukhē* para referirse a los valles del Citerón (797 y 945). Sobre su significado volveremos en adelante. Véase *infra*, p. 301.

⁴¹¹ Sobre el significado de *lépas* volveremos en adelante (cf. *infra*, p. 297). La traducción como «pastos altos» es de J.I. González, 2003, p. 89.

⁴¹² Una de ellas es sin duda la extraordinaria velocidad con que recorren la distancia entre el Citerón y la llanura tebana (748-752), tal como veremos más adelante.

y a cuantas les entraba deseo de la blanca bebida,
 con la punta de los dedos arañando la tierra
 manantiales de leche tenían; y de los tirsos de hiedra 710
 surtían dulces caños de miel.
 (704-711)

No es hasta el episodio del asesinato de Penteo, en el segundo relato del mensajero (1043-1153), donde se encuentra un especial interés en el detalle y la descripción del paisaje.

Luego que los arrabales de esta tierra tebana
 [(θεράπνας τῆσδε Θηβαίας χθονός)
 dejamos y las corrientes del Asopo,
 irrumpíamos en la colina Citeroniana 1045
 [(λέπας Κιθαιρώνειον εἰσεβάλλομεν)
 Penteo y yo-que seguía a mi señor-
 y el forastero que era el guía de nuestra embajada.
 Con que primero llegamos a un valle herboso (ποιηρὸν νάπος)
 nuestros pasos quedos y nuestra lengua
 teniendo, para ver sin ser vistos. 1050
 Y había una cañada⁴¹³ flanqueada por escarpaduras (ἄγκος ἀμφίκρημνον),
 [regada por unas aguas (ὔδασι διάβροχον)
 sombreada de pinos (πεύκαισι συσκιάζον), donde unas ménades
 estaban sentadas [...].

Ésta es la descripción más larga del paisaje del Citerón que se encuentra en *Bacantes* y, en general, se enmarca en una narración en la que hay un interés especial por la escenografía de la escena⁴¹⁴. Su interpretación será discutida un poco más adelante.

Por el momento, comencemos señalando que el primer rasgo significativo de las referencias que hemos ido aportando es la distinción que anunciábamos al inicio de este apartado entre el espacio del Citerón y el espacio tebano: tanto en el primer relato del mensajero como en el segundo, el desarrollo de la acción tiene lugar en el marco de esta oposición. Los términos griegos que señalan esta diferencia son *lépas* (677 y 1045),

⁴¹³ Sobre la traducción y significado de este término, véase *infra*, p. 302.

⁴¹⁴ Tal como expondremos a continuación, véase *infra*, pp. 300 y ss.

empleado para referirse al Citerón, y *orgás* (445) y *pedíon* (749), que designan las tierras cultivadas de la llanura tebana. Por otra parte, el sustantivo *thérapnas* (1043) se emplea para referirse a las zonas habitadas del extrarradio de la ciudad.

El sustantivo *lépas* o «monte pelado», tal como lo define el Liddell-Scott⁴¹⁵, es habitual en la tragedia para aludir a una montaña. En el *Agamenón* de Esquilo, la noticia del triunfo sobre Troya se trasmite a través de las «rocas» del Hermes⁴¹⁶ (Ἑρμαῖον λέπας, 283) y del Citerón (Κιθαιρῶνος λέπας, 298) y en *Fenicias* es también en el «peñasco del Citerón» (Κιθαιρῶνος λέπας, 24) donde Edipo es abandonado. Como se puede observar, *lépas* designa mediante una sinécdoque⁴¹⁷ el espacio de las montañas y enfatiza, de esta manera, el carácter rocoso y escarpado de las mismas. En *Bacantes*, opuestos a esta roca del Citerón se encuentran las llanuras fértiles de Tebas (*orgás*⁴¹⁸, 445 y *pedíon*, 749) y los arrabales de la ciudad (*thérapnas*, 1043).

Tal como ha señalado Roy en su estudio sobre el paisaje rural en la *Electra* de Eurípides, es un recurso habitual que los poetas dramáticos manipulen los datos del paisaje utilizando en su propio beneficio el conocimiento o desconocimiento que la audiencia tenía de ellos o enfatizando unos elementos en detrimento de otros⁴¹⁹. Aunque esto es más verdad para la comedia que para la tragedia (género, este último, en que el tratamiento del paisaje ocupa un «modesto lugar»⁴²⁰), Roy considera que *Bacantes* son una excepción. Según este autor, Eurípides “reinventa” el paisaje rural tebano omitiendo intencionalmente los datos relativos al amplio espacio cultivado de la llanura de Tebas. El propósito dramático de esta omisión consistiría precisamente en resaltar la oposición que hemos señalado entre el salvaje Citerón y el espacio urbano como una estructura

⁴¹⁵ v.s. *lépas*. La traducción inglesa es *bare rock*. También puede traducirse como «peña desnuda». El carácter rocoso al que alude este término se pone de manifiesto en su adjetivo derivado *lepaíos* «rocoso» (véase al respecto P. Chantraine, s.v. *lépas*).

⁴¹⁶ Monte de Lemnos.

⁴¹⁷ La RAE define sinécdoque como un tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa, un género con el de una especie, o al contrario; una cosa con el de la materia de que está formada. El sustantivo *lépas* enfatiza el carácter rocoso de la fisonomía de los montes en detrimento de otros elementos presentes en su orografía.

⁴¹⁸ Liddell-Scott s.v. *orgás* lo define como cualquier parcela de tierra regada y fértil, “pradera”.

⁴¹⁹ J. Roy, 1996, p. 99. En el mismo sentido lo interpretan A. Bernand (1985, p. 413) cuando afirma que en la tragedia no se encuentran descripciones geográficas precisas sino que los autores adaptan los datos mitológicos a sus necesidades e I. Chalkia (1986, p. 283) al considerar que un mismo lugar puede tener connotaciones diferentes que revelan la situación dramática y la psicología de los personajes implicados.

⁴²⁰ J. Roy, 1996, p. 102. Para la discutida cuestión del papel del paisaje en el género trágico, véase, *ibid.*, p. 101.

organizada⁴²¹. Ahora bien, si analizamos los datos en sentido contrario conviene valorar qué relevancia tienen las dos únicas referencias que hay en *Bacantes* a este espacio de la llanura de Tebas.

La primera de ellas tiene lugar en los versos 748-750 y describe el modo en que las cadmeas atraviesan la llanura beocia para atacar las poblaciones de Hisias y Eritras (748-754):

Y recorren como pájaros que levantan el vuelo a la carrera,
extensiones de llanuras (πεδίων ὑποτάσεις) que a lo largo de las corrientes del
[Asopo
hacen brotar el fértil trigal de los Tebanos;
y a Hisias y Eritras, que el peñón⁴²² del Citerón (Κιθαίρωνος λέπας)
en su parte baja tienen ocupado, como enemigos,
cayendo sobre ellas de todas partes,
lo saqueaban todo;[...].

Como tuvimos ocasión de analizar en el apartado dedicado a la caza, este ataque de las tebanas simboliza la amenaza que las mujeres de Tebas representan para su propia ciudad⁴²³. En la descripción de este asalto, Eurípides enfatiza la velocidad con que las cadmeas descienden del Citerón y recorren la llanura. Si se tiene en cuenta que bajar del Citerón y atravesar el espacio que lo separa de la ciudad le llevaría bastante tiempo a cualquier ser humano, se observa que la referencia al paisaje en este caso está empleada para enfatizar el poder sobrenatural y milagroso que Dioniso ha conferido a estas mujeres. Obsérvese además que el espacio de la llanura se describe mediante el sintagma πεδίων ὑποτάσεις, que, sin duda, es empleado para enfatizar la inmensidad de su extensión⁴²⁴.

La segunda alusión a este lugar aparece en el segundo relato del mensajero y alude brevemente al recorrido que realizan Penteo, Dioniso y el mensajero hasta llegar al Citerón (1043-1045):

Luego que los arrabales de esta tierra tebana
[(θεράπνας τῆσδε Θηβαίας χθονός)
dejamos y las corrientes del Asopo,

⁴²¹ *Ibid.*, p. 103.

⁴²² Obsérvese la diferente traducción de *lépas* que veíamos un poco más arriba para el verso 677 (*cf. supra*, n. 411).

⁴²³ Véase *supra*, apartado “La caza de las tebanas. El asalto de la naturaleza animal”, pp. 219-225.

⁴²⁴ Véase en este sentido J. Roux, 1972, p. 480.

irrumpíamos en la colina citeroniana (λέπας Κιθαιρώνειον εἰσεβάλλομεν).

Distintos autores han enfatizado el carácter simbólico de este tránsito que, en parte, se encuentra respaldado por la semejanza entre el verso 1045 -«irrumpíamos en la colina citeroniana» (λέπας Κιθαιρώνειον εἰσεβάλλομεν)- y el verso 1198 del *Hipólito*: «después llegábamos a un paraje desierto» (ἐπεὶ δ' ἔρημον χῶρον εἰσεβάλλομεν)⁴²⁵. La similitud entre ambos pasajes reside en que la entrada en ese “nuevo espacio” conlleva la muerte del héroe por obra de la acción divina: el joven Hipólito muere a causa del toro que Poseidón envía contra él; Penteo lo hace en manos de su madre, quien, enloquecida a causa de la acción de Dioniso y junto con el resto de mujeres de Tebas, funciona en *Bacantes* como un arma divina. Por lo tanto, en el caso que nos ocupa, la referencia al abandono de los arrabales de la ciudad y de las corrientes del Asopo (parte del paisaje de la llanura tebanas) es relevante puesto que expresa el paso de estos personajes del espacio civilizado y cultivado de los seres humanos al espacio salvaje y sobrenatural del Citerón⁴²⁶.

Como se puede observar, las dos referencias que hay en *Bacantes* al espacio que media entre Tebas y el Citerón son dramáticamente relevantes. En el primero (748-750) la alusión a la velocidad con que las cadmeas atraviesan la llanura beocia enfatiza el poder extraordinario de estas mujeres. En el segundo (1043-1045) el abandono de las tierras que circundan la ciudad ayuda a caracterizar el espacio de la montaña como un entorno sobrenatural y salvaje al tiempo que, debido a su semejanza con el pasaje del Hipólito, enfatiza la caracterización de las mujeres tebanas como un arma divina⁴²⁷.

Ahora bien, mas allá de esta incursión en tierra humana, las acciones de las tebanas se restringen a su actividad en el Citerón. Será en este espacio, patria de la monstruosa Esfinge según los trágicos, donde la naturaleza sobrenatural de estas mujeres se manifieste con mayor claridad. Así pues, dedicaremos el siguiente apartado al estudio de este paisaje.

⁴²⁵ Señalan esta similitud, E. Dodds, 1960, p. 208 y J. Roux, 1972, pp. 564.

⁴²⁶ Lo interpretan en este sentido, J. Roux, 1972, p. 564 y R. Buxton, 1989, p. 227. Los autores que han analizado la escena atendiendo a la metáfora sacrificial subrayan igualmente que la incursión en el Citerón supone el paso del espacio de lo profano, de la *pólis*, al espacio de lo sagrado. Véase en este sentido, B. Seidensticker, 1979, pp. 181-182 (quien localiza ese espacio de lo sagrado en el *nápos*) y H.P. Foley, 1985, pp. 208-209.

⁴²⁷ Semejante al toro enviado por Poseidón en Eurípides, *Hipólito*.

4.5. 2. 2. El Citerón.

4.5. 2. 2. 1. El paisaje en el episodio del asesinato de Penteo.

Como hemos señalado un poco más arriba, la imagen que Eurípides trasmite del monte Citerón es la de un territorio boscoso y escarpado. Asimismo, la presencia de nieves constantes evocada por la primera intervención del mensajero (661) sugiere que tendría también una considerable altura⁴²⁸.

Con todo, la descripción de la fisonomía del Citerón es bastante escasa y sólo en el episodio del asesinato de Penteo (1043-1053) la representación del paisaje adquiere mayor relevancia y se ofrecen detalles específicos del lugar en que se encuentran las bacantes. Así pues, tras abandonar la llanura tebana e irrumpir en el peñón del Citerón (1043-1045), el mensajero describe el lugar en que se encuentran las cadmeas en los siguientes términos (1048-1052):

Con que primero llegamos a un valle herboso (ποιηρὸν νάπος)
nuestros pasos quedos y nuestra lengua
teniendo, para ver sin ser vistos.
Y había una cañada flanqueada por escarpaduras (ἄγκος ἀμφίκρημνον),
[regada por unas aguas (ῥῥασὶ διάβροχον)
sombreada de pinos (πεύκαισι συσκιάζον), donde unas ménades
estaban sentadas [...].

Como describen estos versos, el primer lugar al que llega la comitiva de tebanos es un «valle herboso» (ποιηρὸν νάπος, 1043). El término *nápos* alude tanto a un valle⁴²⁹ (no muy profundo puesto que la traducción ofrecida por los diccionarios es «cañada»⁴³⁰), como a un bosque no muy espeso o soto⁴³¹. En los valles del Ida (Ἰδαίαν

⁴²⁸ Este último rasgo, el de las nieves perpetuas, parece ser incongruente con la altura real del Citerón y en este sentido, ha llamado la atención de distintos investigadores. La afirmación del mensajero (661) se ha interpretado entonces bien como una exageración bien como una consecuencia de la influencia del paisaje tesalio en Eurípides (cuyos montes son de mayor altura). En este sentido lo interpretan A. Bernand, 1985, p. 212, quien considera que la descripción del Citerón se ajustaría más a la fisonomía del Olimpo y J. Roux, 1972, p. 576. Por su parte, E. Dodds, 1960, p. 159, interpreta el elemento de las nieves perpetuas en el Citerón como un motivo poético convencional. En nuestra opinión la presencia de este elemento en la narración del mensajero ayuda a caracterizar el Citerón como un territorio hostil y amenazante.

⁴²⁹ Véase al respecto Liddell-Scott, s.v. *nápos*. La forma *nápos* es una forma posthomérica con el mismo valor que *nápē*.

⁴³⁰ La RAE define cañada como: 1. Un espacio de tierra entre dos alturas poco distantes entre sí. 2. Vía para los ganados trashumantes, que debía tener 90 varas de ancho.

⁴³¹ RAE s.v. *soto*: 1. Sitio que en las riberas o vegas está poblado de árboles y arbustos. 2. Sitio poblado de árboles y arbustos. Como veremos, la presencia de *nápos* en la tragedia es relativamente frecuente. Al respecto, véase *infra*, pp. 318 y ss.

νάπαν⁴³²) tiene lugar el juicio de París, y por los «protegidos valles sagrados del Osa» (ἐρυμνᾶς Ὑοσσας ἱερὰς νάπας)⁴³³, las Nereidas buscan a Aquiles. *Nápos* es también el bosquecillo donde muere *Áyax*⁴³⁴, así como los sotos del Istmo en que Heracles, enajenado, cree encontrarse⁴³⁵. El carácter boscoso contenido en este sustantivo está presente en su adjetivo derivado *napaíos*, utilizado en el *Edipo Rey* para designar «los desfiladeros boscosos del Citerón» (ναπαίαις ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαίς, 1026)⁴³⁶. Se observa en este verso la cercanía entre el sustantivo *nápos* y el sustantivo *ptukhē* que, como hemos visto, aparece en tres ocasiones en *Bacantes* referido al Citerón.

Ptukhē es un término común en la poesía griega para aludir a un valle de una montaña. Los valles del Olimpo, del Parnaso y los del Pindo son designados con este sustantivo en la poesía épica y arcaica⁴³⁷ y con el mismo sentido aparece en el género trágico, donde *ptukhē* se refiere tanto a los valles del Citerón (Κιθαιρῶνος πτυχαίς⁴³⁸) como a los del Pelión o los de Áulide⁴³⁹. El significado primario de este término es «capa» o «pliegue»⁴⁴⁰ y en su etimología se encuentra la noción de pliegue o doblez⁴⁴¹. En la poesía épica *ptúks* designa una chapa de metal o cuero y se emplea regularmente a propósito de los escudos pesados de los guerreros. Así, en la *Ilíada*⁴⁴² se describe cómo la espada de Héctor atraviesa «las seis capas» (ἕξ δὲ διὰ πτύχας) del escudo de *Áyax*, pero se detiene en la séptima. El segundo significado del término -«pliegue»- está presente en su uso referido tanto a los vestidos como a las hojas plegadas de un papiro⁴⁴³. La observación relevante para el estudio del paisaje de las tebanas es que mientras *ptukhē*, cuando aparece empleado para referirse a un paisaje montañoso, define de modo impresionista la fisonomía de dicho paisaje (puesto que enfatiza el aspecto ondulante que los valles imprimen en él), *nápos* tiene un carácter más concreto, alude a un espacio concreto de una montaña.

⁴³² Eurípides, *Andrómaca*, 275.

⁴³³ Eurípides, *Electra*, 446.

⁴³⁴ Sófocles, *Áyax*, 892.

⁴³⁵ Eurípides, *Heracles*, 958.

⁴³⁶ Véase Chantraine, v.s *nápos*.

⁴³⁷ Homero, *Ilíada*, XI, 77 (κατὰ πτύχας Οὐλύμποιο), *Himno Homérico a Apolo* III, 269, (ὑπὸ πτυχί Παρνησοῖο) y Píndaro, *Píticas*, IX, 15 (Πίνδου κλεενναίς ἐν πτυχαίς) respectivamente.

⁴³⁸ Eurípides, *Suplicantes*, 757 y con la misma forma en Eurípides, *Bacantes*, 797 y 945 (Κιθαιρῶνος πτυχαίς).

⁴³⁹ Eurípides, *Andrómaca*, 1277 (Πηλίου πτυχάς) e *Ifigenia en Táuride*, 1082 (Αὐλίδος κατὰ πτυχάς).

⁴⁴⁰ Véase Liddell-Scott, s.v. *ptúks*.

⁴⁴¹ Chantraine, s.v. *ptússō*, -*omai*.

⁴⁴² VII, 247. Igual en XVIII, 481 y XX, 269.

⁴⁴³ Eurípides, *Suplicantes*, 979 y Esquilo, *Suplicantes*, 947, respectivamente.

Este *nápos*, este «valle herboso» (ποιηρὸν νάπος, 1043), en que se encuentran las tebanas está atravesado por un ἄγκος ἀμφίκρημνον (1046). *Ánkos* es un término cuya definición es sutil y que alude a espacios naturales similares pero no idénticos. El Liddell-Scott le otorga el significado primario de «curva» o «hueco»⁴⁴⁴ y de él deriva el valor de «cañada en una montaña». Por su parte, Chantraine enfatiza el carácter angostado del espacio referido por *ánkos* y lo define como «un valle profundo en una montaña» mientras que el Diccionario griego-español recoge estos matices en cuanto a su profundidad definiéndolo como «valle» o «barranco»⁴⁴⁵. Su empleo en la poesía épica es habitual con el valor de «valle» o «cañada» y su uso es raro después de Homero. En la *Ilíada* se habla «del maravilloso fuego que estalla en las profundas cañadas (βαθέ' ἄγκεια) de un agostado monte» y en la *Odisea* se describe a una cierva que trota por los bosques y los «valles herbosos» (ἄγκεια ποιήεντα)⁴⁴⁶. Su empleo en Heródoto⁴⁴⁷ es ilustrativo de la diversidad de los paisajes a los que alude este término puesto que el historiador de Halicarnaso lo emplea para describir la catarata que formaba el río Éstige antes de su confluencia en la laguna estigia⁴⁴⁸.

Como se puede observar *ánkos* alude a una depresión en el terreno cuya profundidad puede variar de un empleo a otro. En el caso de las tebanas, el carácter escarpado de la fisonomía del *ánkos* en que se encuentran es indudable puesto que está modificado por el adjetivo *amphíkrēmnon*, «bordeado de riscos»⁴⁴⁹.

Este barranco, este ἄγκος ἀμφίκρημνον, está regado por unas aguas (ὔδασι διάβροχον, 1052) y sombreada de pinos (πεύκαισι συσκιάζον, 1053). Entendemos que los pinos se encuentran a los lados de esta hondonada y que pueden interpretarse como un símbolo de la presencia dionisiaca en la escena, ya que es habitual que en el género

⁴⁴⁴ Liddell-Scott, s.v. *ánkos*.

⁴⁴⁵ Chantraine y DGE, s.v. *ánkos*.

⁴⁴⁶ *Ilíada*, XX, 490-491 y *Odisea*, IV, 337. Con el mismo sentido véase Hesíodo, *Trabajos y Días*, 389.

⁴⁴⁷ VI, 74

⁴⁴⁸ Carlos Schrader, en su comentario a este pasaje (Heródoto, *Historia*. vol. III, p. 311, n. 356), señala que dicha catarata tenía sesenta metros de altura.

⁴⁴⁹ DGE, s.v. *amphíkrēmnos*. Liddell-Scott define el sustantivo *krēmnos*, del que deriva este adjetivo, como «precipicio», «peñasco». Por su parte J. Roux, 1972, p. 565, considera que *amphíkrēmnos* designa un círculo montañoso rodeado de precipicios.

trágico las antorchas que portan los celebrantes de Dioniso estén hechas de madera de pino⁴⁵⁰.

La escena que describe el mensajero en los versos 1048-1052 presenta, por lo tanto, a Penteo, a Dioniso y al propio mensajero dentro de un valle boscoso (*nápos*) y cubierto de hierba (*poiērón*) que está atravesado por un barranco escarpado y umbrío en el que se encuentran las tebanas. Puesto que alcanzan a verlas sin que ellos sean vistos (1050) estos personajes se han de encontrar ocultos detrás de unos árboles que pueden ser los mismos que cubren de sombra esta hondonada⁴⁵¹. Pero puesto que están ocultos, Penteo no puede ver al grupo de mujeres que tan ansioso está de contemplar (1058-1062):

Y Penteo, el desdichado, no viendo chusma femenina (θῆλυον ὄχλον)
dijo así: “Oh forastero, desde donde estamos
no alcanzo con mis ojos a ménades bastardas;
pero en los bordes, subiendo a un abeto,
podría ver bien viciosas acciones de las ménades.

El paisaje en que se encuentran estos tres personajes es por lo tanto una pieza imprescindible en el desarrollo de la acción puesto que posibilita el motivo del “espionaje” desde el abeto. El detalle con que se describe la imagen del “encumbramiento” de Penteo en este árbol es sintomático de la importancia que Eurípides le otorga (a cuya descripción dedica nada más y nada menos que 12 versos, 1063-1075):

A partir de ese momento veo ya el prodigio (θαῦμα) del forastero
que cogiendo la punta de una rama de un abeto que alcanza el cielo
lo llevó, lo llevó al negro suelo; 1065

⁴⁵⁰ R. Schlesier en “Mixtures of Masks: Maenads as Tragic Models” en T. Carpenter, y C. Faraone, 1993, pp. 89-114, en concreto en la p. 110 afirma que *peúkai* («pinos») es a menudo empleado por los trágicos en un sentido más restringido, significando «antorchas de madera de pino» y que se refiere específicamente a las antorchas que son llevadas por las ménades y que pertenecen a sus fiestas nocturnas. Por su puesto, este empleo no excluye otros usos del término (véase *ibid.* para referencias). Una posible alusión a las antorchas de madera de pino se encuentra en *Bacantes* 145-146 aunque su interpretación es discutida. Al respecto, véase A. Rijksbaron, *Gramatical Observations on Euripides' Bacchae*, Ámsterdam, 1991, pp. 22 y ss.

⁴⁵¹ E. Dodds, 1960, p. 208, interpreta la escena de forma similar y afirma: «Con seis palabras, el mensajero hace un dibujo. Comprendo que el «claro herboso» [se refiere al ποιηρόν váπος de 1048] donde se establece por primera vez la expedición de Penteo, no es idéntica al *ánkos* sino que es un espacio abierto en el bosque atravesado por el *ánkos*, que es una garganta profunda con empinados lados jalonados con pinos». En nuestra opinión, no hay ningún motivo para interpretar *nápos* como un claro en el bosque sino que, precisamente porque es un bosque, los tres hombres pueden permanecer ocultos al tiempo que no pueden ver con claridad las acciones de las tebanas.

y se dobla como un arco o como la convexa rueda
 enganchada a un torno en su rotación alcanza su recorrido;
 así el forastero llevando con sus manos la agreste rama
 la dobló a tierra, realizando actos no mortales (οὐχὶ θνητὰ δρῶν)
 Y sentando a Penteo sobre las ramas del abeto 1070
 suelta de sus manos hacia arriba el ramaje recto
 sin que se bamboleara, cuidando que no le sacudiera,
 y se clava alto en el alto cielo,
 con mi señor sentado en sus lomos;
 pero más que ver a las ménades fue visto por ellas. 1075

Se discute la antigüedad de este episodio en el mito de Penteo pero, a juzgar por los datos de la pintura vascular⁴⁵², no parece que haya duda en interpretar que Eurípides utiliza una versión del mito poco común⁴⁵³. Kalke considera que esta versión de la historia (en el caso de que Eurípides no la inventara⁴⁵⁴) es utilizada para otorgar a la escena un valor simbólico especial: el de Penteo convertido en tirso⁴⁵⁵. En todo caso, más que el simbolismo de la escena, lo que nos interesa es que este episodio sirve para resaltar el poder sobrenatural de Dioniso. Este «milagro» (θαῦμα, 1063) que sólo un inmortal podría realizar (1069) es la primera de las múltiples manifestaciones del poder sobrenatural de Dioniso en la descripción de la muerte de Penteo.

Inmediatamente después de que el joven rey se siente en el árbol, el forastero desaparece (1076-1077) y la voz de Dioniso irrumpe en el aire (1078) para invocar a las tebanas (1078-1079):

[...] del aire una voz, lo lógico es que fuera
 Dioniso, gritó: Oh jóvenes,
 traigo al que de vosotras, de mí y de mis cultos
 se rió; vamos, castigadlo.

⁴⁵² Tal como ha señalado C. Kalke en “The Making of a Thyrsus: The Transformation of Pentheus in Euripides’ *Bacchae*”, *AJPh*, 106, 3-4, 1985, pp. 409-426, en concreto en p. 422, no ha sobrevivido ningún testimonio iconográfico que muestre a Penteo subido en un árbol. Para referencias bibliográficas sobre la representención de Penteo en la iconografía, véase *ibid.*, p. 422, nn. 41-42.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 422.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 422 y n. 44. En contra E. Dodds, 1960, p. 209: «Dudo que el que Penteo fuese colocado en el árbol lo inventara Eurípides [...] parece más un elemento tradicional de la historia para el que el poeta ha encontrado un buen motivo en la psicología de Penteo». En este sentido también, J. Roux, 1972, p. 567.

⁴⁵⁵ *Ibid.* Para las interpretaciones que subrayan el simbolismo fálico de la escena véase C. Kalke, p. 417, n. 22.

Esta llamada al castigo va acompañada de «la luz de un solemne fuego» que está fija⁴⁵⁶ «entre el cielo y la tierra» (1082-1083). A continuación el silencio inunda el paisaje (1084-1085):

Y calló el aire, y en silencio la cañada del bosque (ὕλιμος νόπη)
mantenía el follaje, y no hubieras oído grito de fieras.

Todas estas son manifestaciones del poder de Dioniso⁴⁵⁷. La presencia de lo sobrenatural inunda el conjunto de esta narración⁴⁵⁸ y, en este contexto, las tebanas constituyen una muestra más del poder de Dioniso y el paisaje es empleado para enfatizar el carácter sobrenatural del hijo de Zeus.

Una vez que las mujeres de Tebas comprenden claramente el mandato de Dioniso (1088-1089), emprenden la persecución de Penteo «saltando frenéticas» (θεοῦ πνοαῖσιν ἐμμανεῖς, 1094) por los «despeñaderos» (ἀγμῶν, 1094) y el «valle surcado por un torrente» (χειμάρρου νόπης, 1093). Subidas a un peñasco frente al abeto en que está subido Penteo intentan acertarle, precisamente, con ramas de abeto y tirsos, pero es tal la altura del árbol en que el rey se encuentra (1101) que no lo consiguen⁴⁵⁹. Golpeando ramas de encina «como con un rayo» (συγκεραυνοῦσαι, 1103⁴⁶⁰), intentan arrancar las raíces del árbol y, al no poder, lo hacen con sus propias manos (1109).

Como se puede observar, los elementos del paisaje se utilizan para enfatizar no sólo el poder de Dioniso sino también el de las tebanas⁴⁶¹: su uso sirve para caracterizar

⁴⁵⁶ En el texto aparece un imperfecto ἐστήριξε (1083) que, según J. Roux, 1972, p. 576 y R. Seaford, 1996, p. 236 señala que la luz es continua (a diferencia de un relámpago).

⁴⁵⁷ Al respecto véase J. Roux, 1972, p. 576 quien considera que una voz y luz prodigiosas acompañaban habitualmente los milagros y las epifanías de los dioses. En cuanto al silencio que envuelve el paisaje, esta misma autora considera que la quietud es una respuesta tradicional de la naturaleza a una epifanía divina. Como se ha visto en el apartado dedicado al travestismo de Penteo, el silencio forma parte de la metáfora sacrificial.

⁴⁵⁸ E. Dodds, 1960, p. 212 y R. Seaford, 1996, p. 236 han enfatizado la estrecha similitud existente entre estos versos de *Bacantes* y la escena que prefigura la desaparición de Edipo en *Edipo en Colono* (1621-1629).

⁴⁵⁹ Obsérvese que esta incapacidad de las tebanas para alcanzar a Penteo es inconsistente con la extraordinaria fuerza que las ha conferido Dioniso. No obstante, tal como ha señalado J. Roux, 1972, p. 579, esta incongruencia es consistente desde un punto de vista dramático puesto que el horror de la escena se amplía mediante la posposición. Según J. Roux, 1972, p. 669, el tamaño gigantesco del abeto es anunciado ya en el verso 1064 cuando se describe que la rama del abeto alcanza al cielo (ελάτης οὐράνιον ἄκρον κλάδον).

⁴⁶⁰ E. Dodds (1960, p. 215) y J. Roux (1972, p. 579) coinciden en interpretar que el uso de συγκεραυνοῦσαι enfatiza la facilidad mágica con que se ejecuta el acto así como la fuerza irresistible e instantánea que poseen las tebanas.

⁴⁶¹ En este sentido S. Barlow, 1971, p. 76 señala que las mujeres de Tebas «corren con el pie desnudo sobre peñascos y rocas tan fácilmente como si estuvieran enmoquetados».

la fuerza extraordinaria y la agilidad sobrenatural que Dioniso les ha conferido. En este sentido, el paisaje del Citerón, está relacionado no sólo con la acción dramática⁴⁶² sino también con la caracterización de los personajes. Los versos 1048-1052 cumplen la función dramática de provocar la escena del encumbramiento de Penteo, al tiempo que enfatizan, mediante el entorno que describen, el poder sobrenatural de las tebanas. El paisaje del Citerón tiene por lo tanto una doble función dramática cuya relevancia hemos creído importante destacar antes de profundizar en las interpretaciones que se puedan elaborar sobre su fisonomía.

Desde esta última perspectiva, los versos 1048-1052, puesto que constituyen la descripción más pormenorizada del paisaje en *Bacantes* y dada su significativa diferencia con respecto a la descripción del primer relato del mensajero (en el que sólo hay una vaga referencia al *lépas* del Citerón, 677), han recibido especial atención por parte de la investigación. Las interpretaciones existentes oscilan entre una lectura idílica o sombría de este entorno. De hecho, diversos autores han propuesto que esta descripción del Citerón evoca ya el carácter mortífero de la escena. Así pues, en el siguiente apartado abordaremos esta cuestión.

4.5. 2. 2. *Bacantes* 1048-1052 y el paisaje del más allá.

Como señalábamos un poco más arriba, el paisaje del Citerón descrito en los versos 1048-1052 ha sido interpretado de distintas maneras. Entre ellas, una de las lecturas consiste en considerar que estos versos evocan el ambiente mortífero del episodio del asesinato de Penteo. Entre los autores que han trabajado en este sentido, Segal⁴⁶³ ha enfatizado este último aspecto apoyándose en la relación etimológica de los términos *ánkōs* y *diábrokhōn*. Según este autor, el primero de ellos, en cuya raíz *ank- está presente la noción de curvatura (entre otros *ankálē* o *ankalízomai*⁴⁶⁴) alude al aspecto mortífero de este *locus amoenus* puesto que en su etimología subyace ya la noción de “encierro” o “estrangulamiento”. El segundo de ellos *-diábrokhōn-* aludiría al aspecto fúnebre de este escenario porque, según el mismo autor, el verbo *brékhō* («llover»)- del que *diábrokhōn* es un derivado- y el sustantivo *brókhos* («lazo») están

⁴⁶² La relevancia dramática de los elementos del paisaje es defendida especialmente por S. Barlow, 1971, p.73, quien establece una relación directa entre cada uno de los elementos que lo definen y el desarrollo de la acción: el valle es boscoso (ποιηρόν νέπος, 1048) porque permite que Penteo, Dioniso y el mensajero lleguen en silencio a espiar a las bacantes y el terreno es rocoso y arbolado porque les confiere “armas” a las mujeres de Tebas.

⁴⁶³ R. Segal, “Etimologies and Double Meanings in Euripides’ *Bacchae*”, *Glotta*, 60, 1982, pp. 81-93.

⁴⁶⁴ Véase al respecto Chantraine, s.v. *ánkōs*.

emparentados etimológicamente sobre la base de un significado originario de *brékhō* como «ahogar»⁴⁶⁵. Según Segal, el término *diábrokhon* evoca los lazos (*brókhoi*) con los que Penteo pretende cazar a Dioniso a lo largo de la obra (545, 619) y que, sin embargo, serán la “red” en la que él mismo sucumbirá (1021). Contrariamente, Buxton opina que la primera impresión que provoca el Citerón en este pasaje es la de un espacio amable y pastoral a pesar de que admite que «hay una alusión a un potencial salvajismo en ἄγκος ἀμφίκρημνον»⁴⁶⁶. Finalmente, del ámbito hispano hablante destacaremos el trabajo de Merino⁴⁶⁷, quien establece un paralelismo entre este paisaje y el paisaje de los infiernos⁴⁶⁸. El objetivo del presente apartado será valorar en qué medida se puede defender esta interpretación.

Para defender esta analogía entre el paisaje en el que hemos visto que se desenvuelven las acciones de las tebanas y el paisaje infernal, Merino se fija en los rasgos más sombríos del paisaje del más allá presentes en Homero, Hesíodo o el propio Aristófanes⁴⁶⁹. En la descripción que ofrece la *Ilíada* del paisaje infernal se habla de los «abruptos cauces» (αἰπὰ ῥέεθρα) del agua de la Estigia, mientras que en la *Teogonía* se describe esta laguna “habitando” «un espléndido palacio con techo de enormes rocas» (μακρῆσιν πέτρῃσι)⁴⁷⁰. En la comedia, Aristófanes se refiere a las «negras rocas» (μελανοκάρδιος πέτρα) de la Estigia y al «peñasco ensangrentado» (σκόπελος αίματοσταγῆς) del Aqueronte⁴⁷¹. No obstante, la descripción más detallada del paisaje épico del otro mundo se encuentra en la *Odisea*. En el libro X de esta epopeya, Circe le detalla a Odiseo la fisonomía de la entrada⁴⁷² al Hades en los siguientes términos (508-515):

En el punto donde ellos te dejen cruzado el océano, una extensa ribera
hallarás (ἀκτὴ λάχεια) con los bosques sagrados (ἄλσεια) de Perséfone,

⁴⁶⁵ En contra de esta relación etimológica, Chantraine, s.v. *brékhō*.

⁴⁶⁶ 1989, p. 227.

⁴⁶⁷ 2003, p. 248.

⁴⁶⁸ A su vez, González relaciona el paisaje de las tebanas con el sexo femenino (2003, p. 248 y n. 554). Esta asociación remite a la compleja cuestión del *leimōn* sobre la que trataremos más adelante. Véase *infra*, pp. 310-326.

⁴⁶⁹ J.I. González, 2003, p. 248, n. 553, apoya esta afirmación en la descripción del más allá que ofrece A. Ballabriga en “La topografía de los infiernos en la literatura griega arcaica y clásica” en Y. Bonnefoy (ed.), *Diccionario de las mitologías II. Grecia* (1981). Trad. esp.: Barcelona, 1996, pp. 180-185.

⁴⁷⁰ *Ilíada*, VIII, 369 y Hesíodo, *Teogonía*, 778.

⁴⁷¹ Aristófanes, *Ranas*, 470 y 471 respectivamente.

⁴⁷² Tal como ha señalado M^a. del Hénar Velasco en *El paisaje del más allá. El tema del prado verde en la escatología indoeuropea*, Valladolid, 2001, p. 102, en la descripción de Circe no hay una oposición radical entre la costa y los bosques de Perséfone y la morada de Hades, es decir, entre interior y exterior.

chopos ingentes y sauces que dejan frutos muertos. Allí atracarás el bajel a la orilla del océano profundo y tú marcha a la casa de Hades aguanosa (δόμον εὐρώεντα) allí, al Aqueronte, confluyen el río de las llamas y el río de los llantos, brotado de la Estigia, que reúnen al pie de una peña (πέτρῃ) sus aguas ruidosas.

Tal como propone González, el paisaje de las tebanas coincide con éste de los infiernos épicos en varios puntos: ambos son húmedos, escarpados y boscosos y por lo tanto, parece que se puede defender esta similitud en su fisonomía. No obstante, con estos datos no se podrían derivar más conclusiones que la de cierta semejanza siniestra entre ambos entornos. Ahora bien, la similitud del espacio en que se encuentran las tebanas con el paisaje del más allá se ve respaldada por un dato relacionado con la sonoridad de este grupo de mujeres. Cuando el mensajero las ve desde el bosquecillo herboso (ποιηρὸν νάπος) donde está oculto, las describe en los siguientes términos (1051-1057):

Y había una cañada flanqueada por escarpaduras (ἄγκος ἀμφίκρημνον),

[regada por unas aguas (ὔδασι διάβροχον)

sombreada de pinos (πεύκαισι συσκιάζον), donde unas ménades

estaban sentadas, con sus manos en agradables tareas (τερπνοῖς πόνοις)

Que de ellas las unas el melencólico tirso deteriorado

de yedra de nuevo cubrían,

y otras, como yeguas que dejan labrado yugo,

se gritaban las unas a las otras un canto báquico

[(βακχεῖον ἀντέκλαζον ἀλλήλαις μέλος).

La escarpada y agreste fisonomía del lugar en que se encuentran las tebanas así como el sombrío matiz que imprime en ella su semejanza con el paisaje infernal, contrasta con la pacífica actitud de las mujeres de Tebas en esta escena. En este contexto, al tiempo relajado e inquietante, las cadmeas se «gritan» (ἀντέκλαζον, 1057) entre sí un canto báquico. Como tuvimos ocasión de analizar en el apartado dedicado al análisis de la imaginería bélica asociada con las tebanas⁴⁷³, el verbo *klázō* enfatiza el carácter animal y salvaje con el que Eurípides caracteriza a estas mujeres en

⁴⁷³ Véase *supra*, pp. 247-248.

*Bacantes*⁴⁷⁴. Ahora bien, como anunciábamos en dicho apartado, el empleo de *klázō* en esta escena subraya el carácter infernal de las cadmeas puesto que este verbo es utilizado habitualmente para designar los gritos proferidos por seres demoníacos femeninos como las Harpías, las Gorgonas y las Erinias así como por los propios muertos en el Hades. En las *Argonáuticas* las Harpías, ávidas de comida, se precipitan sobre los alimentos con «agudo griterío» (κλαγγῆ)⁴⁷⁵ y Píndaro describe con este sustantivo el penetrante sonido que emiten las enormes fauces de la Gorgona⁴⁷⁶. Las Erinias, en Esquilo, «aúllan como un perro» (κλαγγαίνεις δ' ἄπερ κύων)⁴⁷⁷ y en la descripción de la *Odisea* del interior del Hades se describe que hay «un estrépito de cadáveres (κλαγγῆ νεκύων), como de pájaros, que huían asustados en todas direcciones»⁴⁷⁸.

Como se puede observar, la atmósfera escatológica que impregna el paisaje de las tebanas se enfatiza mediante el tipo de gritos que profiere este grupo de mujeres al tiempo que ambos elementos (paisaje y sonoridad) resaltan la caracterización de estas mujeres como seres demoníacos e infernales⁴⁷⁹.

Es preciso señalar, no obstante, que la representación del paisaje del más allá entre los antiguos griegos es una cuestión compleja y que, a la hora de evaluar la posible semejanza del paisaje de las tebanas con el paisaje infernal, no basta con seleccionar los datos más sombríos de la tradición escatológica griega para ajustarlos a nuestra interpretación de *Bacantes*. Es más, recientes estudios han puesto de manifiesto que no todo es tan oscuro en los infiernos griegos y han subrayado la importancia del tema del prado verde en la representación griega del más allá⁴⁸⁰. Así pues, con el fin de evaluar la

⁴⁷⁴ Recordemos que el verbo *klázō* se refiere primariamente a un sonido agudo y penetrante y se emplea mayoritariamente para designar los gritos proferidos por los animales. Su atribución a los guerreros expresa una sutil pero evidente correspondencia entre los animales y la bestialidad del hombre en el combate.

⁴⁷⁵ Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, II, 269.

⁴⁷⁶ Píndaro, *Píticas*, XII, 21.

⁴⁷⁷ Esquilo, *Euménides*, 131.

⁴⁷⁸ *Odisea* XI, 605. Se ha de hacer notar, sin pretender con ello derivar mayores conclusiones, que también el término *íakhē* asociado con las mujeres tebanas y con Dioniso (y que hemos analizado en el apartado dedicado al imaginaria bélica -véase *supra*, pp. 248-250), está en relación también con el mundo de los muertos. En este mismo episodio de la *nekuía*, Odiseo afirma que entre los muertos se alza el «griterío inmenso» (ἡχῆ θεσπεσίη, XI, 632). Por su parte, Hesíodo describe a Orto y Cerbero cuidando las «resonantes moradas» (δόμοι ἡχήμεντες) de su amo (*Teogonía*, 767) y afirma que la Gorgona, en su marcha, «resuena con estruendo» (ἰάχεσκε, *Escudo*, 232-233). Para el aspecto “sonoro” del mundo de los infiernos, véase J.-P. Vernant, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia* (1985). Trad. esp.: Barcelona, 1996, pp. 55-84.

⁴⁷⁹ Sobre ella hemos disertado en extenso en el apartado de la caza, véase *supra*, pp. 232-239.

⁴⁸⁰ En este sentido, véase M^a. del Henar Velasco, 2001.

semejanza entre ambos entornos dedicaremos el siguiente apartado al estudio del *leimōn* y a su posible relación con el *nápos* de las *Bacantes*.

4.5. 2. 2. 2. 1. *Leimōn versus nápos*.

La matización a la que hemos aludido un poco más arriba respecto al carácter sombrío del paisaje de los infiernos fue enunciada a inicios de la década de los ochenta por Alain Ballabriga. El helenista francés anunciaba ya en esta época que la presencia de la pradera de asfódelos (ἀσφοδελὸν λειμῶνα) en la representación homérica de los infiernos⁴⁸¹ «refleja, aunque de manera todavía oscura, una divergencia en la representación del más allá»⁴⁸², según la cual, en tanto que lugar húmedo y florido, esta pradera o *leimōn* establece ciertas afinidades entre el mundo de los muertos y la Llanura Elísea (Ἠλύσιον πεδίον⁴⁸³), la Isla de los Bienaventurados de los *Trabajos y los días* (μακάρων νήσοισι, 171) o el país formado por prados que Píndaro describe en sus *Trenos*⁴⁸⁴. Más recientemente, María del Henar Velasco López ha desarrollado este análisis desde el ámbito de la lingüística indoeuropea en una monografía de obligada referencia para cualquiera que pretenda acercarse a la comprensión de la representación griega del más allá⁴⁸⁵. Ambos estudios hacen imprescindible integrar en nuestro análisis el motivo del *leimōn* en relación con el paisaje de las tebanas, una relación que, por otra parte, ha sido sugerida de diversas maneras por distintos eruditos e investigadores⁴⁸⁶.

Conviene aclarar, en primer lugar, que las dos aproximaciones más importantes al motivo del *leimōn*⁴⁸⁷ lo hacen desde perspectivas muy diferentes y que, por lo tanto, dibujan una imagen de conjunto sobre este motivo distinta en cada caso.

⁴⁸¹ *Odisea*, XI, 573 y XXIV, 13.

⁴⁸² A. Ballabriga en “La topografía de los infiernos en la literatura griega arcaica y clásica” en Y. Bonnefoy, 1996, pp. 180-185 (en concreto en p. 182).

⁴⁸³ *Odisea*, IV, 563.

⁴⁸⁴ Citado por A. Ballabriga, 1981, p. 182.

⁴⁸⁵ M^a. del Henar Velasco, 2001.

⁴⁸⁶ En su diccionario etimológico (*s.v. nápos*) P. Chantraine (tomando como punto de partida la glosa de Hesiquio: *νάπος: γυναικός αἰδοῖον*) compara *leimōn* con *nápos* sobre la base de que también *leimōn* es empleado para referirse al sexo femenino (*cf.* Eurípides, *Cíclope*, 168-171). Por su parte, A. Motte en el estudio monográfico que dedica a *leimōn* (*Prairies et jardins de la Grèce antique. De la religion à la philosophie*, Bruselas, 1973), compara explícitamente este espacio con el *nápos* del verso 1048 de *Bacantes* (p. 234 y n. 4). Finalmente, aunque no lo hace de forma explícita, J.I. González (2003, p. 248, n. 554) relaciona *nápos* con el sexo femenino estableciendo un paralelismo con el empleo de *leimōn* en el mismo sentido.

⁴⁸⁷ Se trata de las monografías de A. Motte y M^a. del Henar Velasco que citamos en nn. 486 y 472 respectivamente.

En su erudito y minucioso estudio del año setenta y tres (de orientación marcadamente filosófica-especulativa), André Motte parte de la consideración de que los antiguos griegos atribuyeron una «carga religiosa muy clara»⁴⁸⁸ a toda una serie de espacios naturales multiformes cuya heterogeneidad fue recogida, en la mayoría de los casos, por un mismo y único término: *leimōn*⁴⁸⁹. Según el helenista belga, *leimōn* alude a distintos entornos naturales cuya ubicación y fisonomía varía, pero cuyo denominador común es la presencia abundante de agua y, en consecuencia, de una vegetación y fauna exuberantes. En este sentido *leimōn* puede encontrarse tanto en el litoral como en las montañas o en las islas pero también al pie de las acrópolis, integrado en el paisaje de la ciudad⁴⁹⁰. El elemento común en todos estos casos es «la presencia de agua, inseparable de sus virtudes de fertilidad»⁴⁹¹, presencia que Motte localiza en la relación etimológica que *leimōn* mantiene con *limnē* («pantano», «lago») y *limēn* («bahía», «puerto»): «la pradera irrigada, la bahía marina y los pantanos son espacios que la imaginación de los antiguos asociaba constantemente a un mismo simbolismo»⁴⁹². Es más, para Motte una de las características fundamentales del *leimōn* (expresada ilustrativamente en la imagen del pantano) es su bidimensionalidad: «es propio de toda pradera ocultar bajo su superficie verde sus profundidades oscuras»⁴⁹³. Por ello, el helenista belga asocia con *leimōn* la idea de una cavidad⁴⁹⁴: «el espacio abierto y luminoso de las praderas se vincula con un mundo tenebroso y lleno de grutas, de fisuras, de aguas profundas aberturas al otro mundo»⁴⁹⁵.

⁴⁸⁸ A. Motte, 1973, p. 7. De hecho, las ideas de Motte se desarrollan sobre el *a priori* de que entre los griegos había una suerte de «naturalismo religioso» (p. 28).

⁴⁸⁹ A. Motte, 1973, p. 17 subraya que *leimōn* sugiere un abanico muy amplio de significados y que por ese motivo no sufre la concurrencia de otros términos. Los dos términos que este autor considera que se asemejan más a *leimōn* son *písos* y *heiamenē* (aunque con un empleo raro y exclusivamente poético) y *álsos* que en algunas ocasiones es empleado indistintamente con *leimōn* y que evoca normalmente un bosque lleno de fuentes y cubierto de hierba. Por su parte, los valles (*nápos*, *nápē*) y las praderas (*pediōn*) -que recuerdan así las bahías (*liménes*) y los lagos (*límnai*)- son espacios que se parecen de manera diversa a las praderas pero «ninguno de estos términos conoce la fortuna ni las ricas resonancias de *leimōn*» (p. 17. n. 54).

⁴⁹⁰ De hecho Motte señala la afinidad existente entre los *agoraí* y los *leimōnes*.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 243.

⁴⁹⁴ La referencia literaria que aporta para esta interpretación es la cueva de Calipso descrita en *Odisea*, V, 57-74 (p. 18).

⁴⁹⁵ *Ibid.*

Junto a sus rasgos físicos, otra característica fundamental del espacio asociado a *leimōn* es que es un *daimónios tópos*: «las praderas eran uno de los lugares en que los griegos se figuraban la presencia de lo divino»; «las praderas de Grecia muestran la presencia de lo sagrado de una manera por la que ellas son sentidas como el hogar de una vía divina que se derrama incesantemente sobre los seres y las cosas»⁴⁹⁶. Motte considera que esta “naturaleza” sagrada de los *leimōnes* está expresada en los términos *hierós*, *daimónios*, *theíos*, *ábatos*, *átomos*, *akēratos* o *katharós* (que habitualmente le son atribuidos), pero también reforzada por el hecho de que son lugares de fundación de santuarios y porque generan en quien los contempla un sentimiento de asombro, respeto y temor que en griego se concreta en las nociones de *thámbos*, *tháuma* y *sébas*. En el *Himno Homérico a Deméter*, la exuberante pradera en la que Core y sus compañeras se adentran posee una «fuerza cautivadora» (ἰμερτὸν λειμῶνα, 417), las múltiples flores con las que está sembrada constituyen un «milagro para la vista» (θαῦμα ἰδέσθαι, 427) y el narciso que brota de la tierra es un «admirable resplandor» (θαυμαστὸν γανῶντα, 10) objeto de «respeto» (σέβας, 10-11) tanto para los dioses como para los hombres. Por eso, según Motte, los *leimōnes* son tierras de fascinación y miedo y no es extraño encontrar relatos que ubican en ellos monstruos terribles como una huella del miedo religioso que inspiraban estas tierras⁴⁹⁷. Además, es habitual que distintas narraciones relativas a los dioses trascurren en un *leimōn*⁴⁹⁸ y que por sus alrededores merodeen las Ninfas, las Musas y las Gracias así como sus compañeras siniestras, las Sirenas, las Harpías y las Erinias⁴⁹⁹.

Otra noción importante y que remite necesariamente a la concepción religiosa que subyace en las ideas de Motte es que los *leimōnes* son lugares de muerte y renacimiento, de *phthorá* y *génesis*. Para este autor, *leimōn* es un espacio simbólico que refleja la religión de la Gran Diosa Egea en la que la muerte se contempla como un momento del ciclo vital y no como lo contrario a la vida (que se correspondería con la

⁴⁹⁶ *Ibid.*, pp. 29 y 37 respectivamente.

⁴⁹⁷ Tal como señala este autor, en los grandes *leimōnes* de Grecia habitan animales monstruosos como la Hidra de Lerna, el león de Nemea o el toro de Maratón (p. 36, n. 39).

⁴⁹⁸ Véase al respecto el capítulo cuarto, “Divinidades de las praderas y de los jardines”, pp. 77-146.

⁴⁹⁹ Véase *ibid.*, pp. 88-92. Para las referencias literarias que testimonian la presencia de seres demoníacos femeninos en el *leimōn*, véase *ibid.*, p. 91, n. 49.

visión homérica)⁵⁰⁰. Así, el que en muchas ocasiones *leimōn* aparezca asociado con escenas de violencia y muerte⁵⁰¹ se debería a que este espacio funciona también como un lugar de tránsito hacia el más allá. La propia fisonomía de *leimōn* enfatizaría esta visión. Tal como señala Motte, en distintos relatos la imagen de la tierra que acoge a los muertos va acompañada de su apertura en un profundo abismo. Esta imagen está presente en el *Himno Homérico a Deméter* (en que el rapto de Core por Hades va precedido de la formación, en el *leimōn* florido, de un oscuro *khásma*, 16-17) y en la mayoría de las leyendas referidas a los héroes griegos de los que se dice que regresaron vivos del seno de la tierra (tales como Anfiarao o Trofonio)⁵⁰². Todas estas narraciones enfatizan la constante comunicación entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Pero entre los mitos de *katábasis* que subrayan esta circularidad, Motte localiza de manera significativa para nosotros los relativos al mito y culto dionisiacos. La importancia que este autor otorga a Dioniso en estos relatos de “tránsito”, se corresponde con la imagen de Dioniso como un dios *ploutodotēs* cuya fecundidad proviene, precisamente, de su relación con el más allá⁵⁰³. Como hemos visto, esta visión de Dioniso se encontraba ya en la monografía de Jeanmaire del año cincuenta y uno y fue desarrollada por María Daraki en la década de los ochenta⁵⁰⁴.

Situado cronológicamente entre ambos helenistas, Motte detectó la recurrencia insistente del motivo de la pradera en la representación griega del más allá y la interpretó como un viejo símbolo religioso y ctónico que en determinadas épocas históricas permaneció vivo como tal, pero que en otras habría evolucionado hacia su completa espiritualización. Aunque esta propuesta está lejos de ser la tesis fundamental del helenista belga (quien está más interesado en identificar el *leimōn* como un espacio de comunicación e intercambio entre la vida y la muerte que en la diacronía de su valor

⁵⁰⁰ Sobre la discutida cuestión de la Gran Diosa Egea véase *supra*, capítulo 3, p. 183, n. 132.

⁵⁰¹ Motte cita el prado de loto que se extiende ante la puerta Electra en las *Fenicias* de Eurípides (1570-1576), donde mueren Eteocles y Polinices, el valle (*nápos*) de *Bacantes* que venimos analizando (1048). Esta imagen es descrita por Teócrito en el *Idilio* 26 y en ella *nápos* reaparece con la imagen de un *katharós leimōn*, el florido *leimōn* de Ártemis en el que Ifigenia espera ser degollada en Áulide (*Ifigenia en Áulide*, 1463, 1544) y también el asesinato de Egisto en Eurípides, *Electra*, 777 y ss.

⁵⁰² *Ibíd.*, pp. 242-244.

⁵⁰³ Para enfatizar esta imagen de Dioniso, Motte recoge la afirmación de Pausanias (II, 37, 5) según la cual Dioniso habría bajado a los infiernos a buscar a su madre a través del Pantano Alcionia de Lerna. También localiza esta relación en el festival de las Antesterias atenienses considerando que el santuario de Dioniso en *límnais* aparece como una verdadera puerta infernal de donde emergen las almas de los difuntos. Como hemos visto más arriba, esta interpretación de las Antesterias ha sido discutida recientemente. Al respecto, véase *supra*, capítulo 1, pp. 29-30 y capítulo 4, p. 281, n. 347.

⁵⁰⁴ Al respecto, véase *supra*, pp. 284-288.

escatológico), muchos han sido los especialistas que la han tomado como referencia. Entre ellos, señalaremos a María del Henar Velasco⁵⁰⁵.

La tesis fundamental de esta autora, elaborada desde el ámbito de la lingüística indoeuropea, consiste en considerar que la descripción lóbrega y sombría del más allá que ofrece Homero, aunque ha disfrutado de gran autoridad y ha influido de manera determinante en la tradición escatológica griega de los siglos posteriores, muestra una serie de inconsistencias que dejan entrever una concepción positiva del más allá en la que el motivo de la pradera tiene una importancia determinante⁵⁰⁶. Según esta autora, en la descripción de la *Odisea* (XI, 568-616) del interior del Hades, distintos elementos del paisaje permiten reconstruir una fisonomía positiva y concreta del más allá.

En la primera *nekuía*, una vez que se sucede la visita de las almas de Tiresias (150), Aquiles (539) y Áyax (11, 564), comienza un pasaje en el que se relata lo que Odiseo ve en el Hades (568, ἐνθ' ἧ τοι Μίνωα ἴδον [...]). Los personajes que allí contempla continúan ejerciendo las mismas actividades que en vida: Minos juzga (568-571), Orión caza (572-575), Titio (576-581), Tántalo (582-592) y Sísifo (593-600) sufren los castigos conocidos por la mitología por su *húbris* hacia los dioses y el *eídōlon* de Heracles (601-626) maneja el arco. Ahora bien, la descripción de cada una de esas escenas precisa algo más la geografía del más allá que aparece ante los ojos de Odiseo. Minos empuña un áureo cetro y administra justicia a los difuntos (568-570), unos sentados y otros de pie junto a «la casa de grandes puertas de Hades» (κατ' εὐρυπυλῆς Ἄϊδος δῶ, 571). Orión persigue a las fieras que matara en vida (574) con su bronceína y sólida lanza (575) a través del «campo de asfódelos» (κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα, 573). Titio, extendido en el suelo mientras dos buitres lo desgarran, no aporta ninguna indicación topográfica (576-579) pero no así su compañero Tántalo a quien Odiseo lo contempla sumergido «en un lago» (ἐν λίμνῃ) cuya agua le llega hasta la barba (582-583). La sed le acucia pero al inclinarse para beber el agua desaparece (584-587). Sobre él cuelgan los frutos de «perales» (ὄγγυαι), «granados» (ῥοιαὶ), «manzanos» (μηλέαι), «higueras» (συκέαι) y «olivos» (ἐλαίαι) (589-590). Pero cuando eleva los brazos para alcanzarlos el viento los arrebató hasta las negras nubes (591-592). Por su parte, Sísifo

⁵⁰⁵ Tras la redacción de este capítulo, la doctora M^a. del Henar Velasco tuvo la generosidad de clarificarnos algunas dudas en torno al complejo concepto de *leimōn* que venimos analizando. Gracias a la enriquecedora correspondencia que mantuvimos con Dña. M^a. del Henar Velasco, supimos que esta autora no había manejado la monografía de Motte hasta muy avanzada su tesis, de manera que las coincidencias entre ambos trabajos se revelan aún más llamativas.

⁵⁰⁶ 2001, p. 97.

se ve obligado a subir una piedra hasta la «cumbre» (ἄκρον, 597) de un monte y cuando lo consigue esta cae de nuevo «a la llanura» (πέδονδε, 598).

Tal como concluye Velasco, en la descripción que ofrece Odiseo del Hades «hay una montaña, una llanura, un lago, árboles frutales, una pradera de asfódelos y también una casa. Los elementos no pueden ser más concretos ni reales»⁵⁰⁷. En este sentido, Velasco enfatiza el paralelismo existente entre este paisaje y lo que ella denomina el *ultramundo griego* o, en palabras de la propia autora, «aquellas regiones míticas que la tradición griega contempla como fuera o en los límites de este mundo, es decir, fuera de la experiencia del común de los mortales, pero que no son exactamente, o al menos, no se dice explícitamente que lo sean, reinos de los muertos aunque presentan rasgos que hacen verosímil la aproximación a tal concepción»⁵⁰⁸.

Se encuentran entre ellos los Campos Elíseos y las Islas de los Bienaventurados⁵⁰⁹ donde, según la descripción de Hesíodo⁵¹⁰, los «dichosos héroes» (ὄλβιοι ἥρωες, 172) habitan con el «alma sin pena» (ἀκηδέα θυμὸν, 170) y donde la tierra dorada de mieses da frutos dulces como la miel que brotan tres veces al año (172-173). Allí no hay nieve ni tormentas ni lluvia y la vida es la más fácil para los hombres⁵¹¹.

La cuestión de cómo encajar esta visión idílica del destino ultraterreno del hombre con la tradición escatológica de tintes claramente pesimistas ofrecida por Homero ha sido discutida y se ha explicado bien como una interpolación tardía, bien como una tradición de origen foráneo⁵¹². No obstante, para Velasco, el análisis minucioso de la representación escatológica de Homero (que hemos visto un poco más arriba) permite sostener que las contradicciones entre su Hades y la concepción bienaventurada de estos textos no son tan profundas, concluyendo (tras un minucioso análisis⁵¹³) que «hay razones fundadas para creer que a la Llanura Elísea le corresponde la Pradera de los Asfódelos» y que ambas son representativas de una concepción positiva del más allá.

⁵⁰⁷ 2001, p. 104.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁰⁹ Como señala esta autora (p. 113) ambas denominaciones son independientes: en Homero sólo se atestigua Ἡλύσιον πεδῖον mientras que los autores posteriores emplean μακάρων νήσοι. Las referencias más antiguas a estos espacios se encuentran en *Odisea*, IV, 561-569 y en *Trabajos y Días*, 168-173, respectivamente.

⁵¹⁰ *Trabajos y Días*.

⁵¹¹ *Odisea*, IV, 565-566.

⁵¹² Para las explicaciones ofrecidas al respecto, véase M^a. del Henar Velasco, 2001, pp. 115-116.

⁵¹³ pp. 118-124.

Junto a estos paisajes idílicos ultraterrenos y con afines semejanzas con la descripción homérica del Hades, se sitúan los distintos territorios ultramundanos que Odiseo atraviesa en su periplo. La isla Eea (donde habita Circe) y la de las Sirenas, la isla Trinacia, donde pastan los rebaños del sol y la que habita Calipso (la isla Ogigia) así como el propio país de los feacios⁵¹⁴ comparten con los anteriores el motivo de las praderas húmedas y floridas⁵¹⁵ caracterizadas por la abundancia de árboles y frutos⁵¹⁶ (pero también de ganado⁵¹⁷) y por una naturaleza exuberante marcada por la presencia de corrientes de agua⁵¹⁸. Puesto que todos estos paisajes contienen ecos escatológicos claros⁵¹⁹ y en todos el motivo de la pradera es una constante, Velasco considera que no se puede sostener que este motivo sea una mera pincelada idílica sino más bien que dicho rasgo apunta a una antigua concepción escatológica en la que se contempla el otro mundo «como un paraje agradable donde el hombre continúa viviendo como lo hizo en vida, acompañado de animales que pastan en amplios prados, regados por generosas corrientes»⁵²⁰.

Según Velasco la presencia del motivo de la pradera en todos estos casos se explica como una reutilización de una antigua creencia escatológica indoeuropea (que ella retrotrae a época indoirania⁵²¹) que el pensamiento griego habría modificado bien convirtiéndola en un ideal relegado al pasado mítico (como en el caso de las Islas de los Bienaventurados o de los Campos Elíseos), bien ubicándola en reinos sobrenaturales paralelos al nuestro (como en el caso de Circe, las Sirenas o Calipso, entre otros) o bien situándola en este mundo pero en constante comunicación con la muerte (dando cuenta así de las tradiciones que sitúan el rapto de Perséfone en un hermoso prado y de los numerosos casos en que las bocas infernales están rodeadas de praderas)⁵²².

⁵¹⁴ Se trata de los siguientes pasajes de la *Odisea*: isla Eea (Circe), X, 135 y ss., isla de las Sirenas, XII, 45 y 159, isla Trinacia (rebaños del sol), XII, 127-136 y 317-319, isla Ogigia (Calipso), V, 57-74 y el jardín del palacio de Alcinoos en el país de los feacios, VII, 112-132.

⁵¹⁵ λειμῶνες ὑδρηλοὶ (*Odisea*, IX, 132, referido a la isla que hay enfrente de donde habitan los Cíclopes) y λειμῶν' ἀνθεμόεντα (*Odisea*, XII, 159, referido a la pradera de la isla de las Sirenas).

⁵¹⁶ Se trata del paisaje que rodea la gran gruta donde habita Calipso (*Odisea*, V, 57-74) o del espléndido jardín que hay fuera del palacio de Alcinoos (*Odisea*, VII, 112-132)

⁵¹⁷ En la isla que hay en frente de la isla de los cíclopes, hay abundante pasto para las cabras (*Odisea*, IX, 124) y Velasco también interpreta en este sentido los rebaños del sol que pacen en la isla Trinacia (*Odisea*, XII, 127-136 y 317-319).

⁵¹⁸ *Odisea*, VII, 129-131.

⁵¹⁹ Para el análisis minucioso de estos paisajes que permite sostener esta afirmación, véase M^a. del Hénar Velasco, 2001, pp. 113-135.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 135.

⁵²¹ p. 439.

⁵²² pp. 135 y 450. El análisis de Velasco no se restringe a la tradición homérica sino que abarca hasta las creencias escatológicas griegas en el folklore moderno. Al respecto, véase *ibid.* pp. 136-168.

Asimismo, y aunque lo hace desde un enfoque completamente distinto, Velasco coincide con la interpretación de Motte en lo que respecta a la relación del mundo de los vivos con el de los muertos. Esta autora señala que el acceso al otro mundo a través de fuentes, ríos y corrientes subterráneas es una noción constante en el pensamiento griego⁵²³ y que por lo tanto, la presencia del agua en estos relatos (no sólo en los casos en que se refiere explícitamente sino también de manera implícita en la idea del pastizal para el ganado) permite observar la antigua noción de que no hay una neta separación entre este mundo y el más allá sino que es posible el intercambio en ambos sentidos⁵²⁴.

Como se puede observar, las diferentes aproximaciones de Motte y Velasco reflejan, con todo, ciertas características comunes. En ambos casos, *leimōn*⁵²⁵ tiene un valor escatológico muy claro y en ambas lecturas este espacio refleja una concepción de la existencia según la cual el mundo de los muertos y el de los vivos están comunicados. Asimismo, ya sea entendida como un manifestación del poder hierofánico de estos lugares (según la lectura de Motte), ya como un traspaso a una esfera ultraterrena de una antigua creencia en el más allá (en el caso de la lectura de Velasco), en ambos casos se testimonia la presencia en el *leimōn* de seres maravillosos femeninos como Circe, Calipso, las Sirenas, las Ninfas, las Harpías o las Erinias.

Con el objetivo de ajustar nuestro análisis al valor concreto que se puede atribuir a *nápos* y habiendo observado ya la similitud que distintos autores establecen entre este espacio y el *leimōn*⁵²⁶, en el próximo apartado analizaremos cuál es el empleo de *nápos* en los distintos testimonios del género trágico.

⁵²³ p. 451.

⁵²⁴ p. 453. Tanto la interpretación de Motte como la de Velasco reconocen de esta manera que en el pensamiento griego son numerosas las muestras de un concepción bidireccional de la relación entre la vida y la muerte por más que, tal como sostiene Francisco Díez de Velasco (*Los caminos de la muerte. Religión, rito e imágenes del paso al más allá en la Grecia antigua*, Madrid, 1995, p. 94) la idea dominante en el pensamiento griego (muy influenciada por la visión homérica) sea la de que la muerte tiene un sentido único, un camino sin retorno. Tal como sostiene este historiador, el pensamiento griego abunda en demostraciones de la incapacidad de interferir que poseen los muertos “bien muertos”. Éstos sobreviven en el Hades homérico en un estado muy disminuido o se transforman en *eídōla* voladores identificables y muy poco temibles. Las almas de los muertos están confinadas en el inframundo y, si alguna mantiene fuerzas suficientes para intentar salir, la tradición mitológica cuenta que el perro infernal Cerbero, tricéfalo e incluso ofídico en algún caso, se lo impide. Pero, tal como señala este autor, existen algunas excepciones (como las narraciones de los héroes que regresan vivos del más allá, los relatos de *katábasis* de Dioniso o la leyenda del rapto de Core, entre otras) que apuntan en otra dirección.

⁵²⁵ Como hemos visto en el caso de Motte, los valores que define para *leimōn* son atribuibles en algunas ocasiones a otros términos.

⁵²⁶ Cf. *supra*, n 486.

4.5. 2. 2. 2. 2. El valor de *nápos* en la tragedia.

La totalidad de los testimonios del género trágico referentes a *nápos* se distribuyen entre Sófocles y Eurípides. En Sófocles *nápos* aparece empleado en cuatro ocasiones⁵²⁷ que analizamos como sigue.

En *Traquinias*, Deyanira describe a Zeus provocando rayos desde «el alto soto del Eta» (κατ' ἄκρον Οἰταῖον νάπος, 436). Este espacio es designado por el mismo personaje unos versos más arriba mediante el término *leimōn*: «Oh Zeus que habitas la pradera acotada del Eta» (τὸν Οἴτης ἄτομον ὃς λειμῶν' ἔχεις, 200) y es el lugar donde Heracles será entregado como pasto para las llamas. En el verso 1191, el héroe le pide a su hijo Hilo que lo lleve al «pico más alto del Eta consagrado a Zeus» (τὸν Οἴτης Ζητὸς ὕψιστον πάγον, 1191), para morir.

En *Áyax*, *nápos* es el bosquecillo del que sale Tecmesa una vez que ha descubierto muerto allí a su hijo (892). Sin embargo, unos versos antes, el propio héroe se refiere a este espacio mediante el término *leimōn*: «Ea, iré a bañarme y a las praderas junto al mar (παρακτίους λειμῶνας) para que, purificando mis manchas, pueda evitar la terrible cólera de la diosa [...]» (654-655).

En *Edipo Rey* se constata de nuevo la relación de *nápos* con una escena de muerte en varias ocasiones. *Nápos* sirve para designar el lugar en que Edipo asesinó a su padre y así lo expresa el héroe cuando afirma: «¡Oh tres caminos y oculta cañada (κεκρυμμένη νάπη), encinar y desfiladero en la encrucijada, que bebisteis, por obra de mis manos, la sangre de mi padre que es la mía!» (1398-1401). También en esta obra *nápos* -o una zona similar puesto que en este caso lo que aparece es su adjetivo derivado *napaíos*- se refiere al lugar en el que fue abandonado Edipo: el mensajero afirma que lo encontró en «los desfiladeros boscosos del Citerón» (ναπαίαις ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς, 1026). De nuevo en este caso es preciso señalar que en *Fenicias* (24), el lugar asociado con la exposición de Edipo es designado con el término *leimōn* (y no con *nápos*). En la tragedia de Eurípides, el mensajero relata que Edipo fue abandonado «en el prado de Hera y la roca del Citerón» (λειμῶν' ἐς Ἥρας καὶ Κιθαιρῶνος λέπας).

Finalmente, en *Edipo en Colono*, *nápos* se refiere a una zona en el interior del bosque sagrado dedicado a las Euménides⁵²⁸ en que se encuentra Edipo, donde el coro

⁵²⁷ Esquilo no proporciona en este sentido ninguna información. Los testimonios de Sófocles son *Traquinias*, 436, *Áyax*, 892, *Edipo Rey*, 1026 y *Edipo en Colono*, 156.

le previene que no ha de entrar (155-160): «no pongas el pie en esa callada (ἀφθέγκτω) y herbosa (ποιάεντι) cañada (νάπει) donde el manantial (κάθυδρος κρατήρ) lleva sus hilos de agua (ρεύματι συντρέχει) a mezclarse con los melados licores de las ofrendas (μειλιχίων ποτῶν)».

Como se puede observar, *nápos* es empleado en Sófocles para designar, mayoritariamente, un espacio montañoso marcado por la presencia de la divinidad (Zeus en *Traquinias* y las Euménides en *Edipo en Colono*), habitualmente asociado a un episodio relacionado con la muerte de un personaje (Heracles en *Traquinias*, Layo en *Edipo Rey* o el propio Edipo en *Edipo en Colono*) y cuyo empleo es equivalente al de *leimōn* (*Traquinias*, *Áyax*, *Edipo Rey* -comparado este último con *Fenicias*, 24-).

Por su parte, *nápos* aparece empleado en Eurípides en trece ocasiones⁵²⁹.

En *Alcestris*, en el tercer estásimo (580), en el pasaje que Conacher⁵³⁰ considera el único tema pacífico y sereno de la obra, *nápos* es utilizado para referirse a valle del Otrís (un monte de Tesalia) donde se encuentra Apolo, rodeado de distintos animales (569-577):

Oh morada de un hombre siempre hospitalario y generoso, también Apolo Pítico, el de hermosa lira, creyó justo habitarte⁵³¹ y toleró volverse pastor en tus moradas, por las quebradas pendientes tocando pastoriles himeneos para tus rebaños. Y al lado pacían, con gozo por tus cantos, moteados linceos y, tras dejar el valle del Otrís (Ὅθρυος νάπαν, 580), venía el rojizo tropel de leones. A los sonos de tu cítara, Febo, bailó el cervatillo de moteado pelaje, alejándose de los abetos de elevadas copas en rápido trote, gozoso con tu alegre melodía.

En *Medea*, *nápos* es utilizado en una breve referencia al inicio de la tragedia en la que la heroína de esta obra desea que jamás se hubiesen talado los árboles de los valles del Pelión (νάπαισι Πηλίου, 3) para fabricar los barcos de la expedición de los argonautas.

En *Andrómaca*, el término alude al valle del Ida en donde tiene lugar el juicio de París. A él se dirige Hermes, guiando el carro de tres caballos de las divinidades (

⁵²⁸ Este bosque es designado con los términos *álsos* (98, 114 y 126) y *témenos* (136).

⁵²⁹ *Alcestris*, 580, *Medea*, 3, *Andrómaca*, 275 y 284, *Electra*, 446, *Heracles*, 958, *Troyanas*, 1066, *Ifigenia en Táuride*, 324, *Ion*, 176, *Helena*, 1303, *Fenicias*, 24 y 802, *Bacantes*, 1048 e *Ifigenia en Áulide*, 1284.

⁵³⁰ D.J. Conacher, *Eurípides. Alcestris*, 1988, p. 179 donde señala que este pasaje se asemeja por este motivo a las odas de escape de Eurípides.

⁵³¹ Se refiere a la mansión de Admeto.

Ἰδαίαν νάπαν, 275) y es también «el boscoso valle» (ὕλοκομον νάπος, 284) al que se encaminan éstas.

En *Electra*, la referencia a un *nápos* aparece, al igual que en los casos anteriores, para evocar un hecho mitológico relacionado con el desarrollo de la acción (en este caso, la entrega del escudo que Hefesto le hace a Aquiles). También en este caso las divinidades “corretean” por el *nápos* (las Ninfas en el pasaje que nos ocupa) y es significativo que en este pasaje *nápos* es descrito explícitamente como un lugar sagrado (ιεράς νάπας, 446):

Las Nereidas, tras dejar a un lado los promontorios de Eubea, llevaban la labor surgida de los yunques de Hefesto: el escudo y las armas de oro. Por el Pelión, por los protegidos valles sagrados del Osa (ἐρυμνάς Ὀσσας ιεράς νάπας), atalaya de las Ninfas, al muchacho buscaban.

En *Heracles y Troyanas*, el empleo de *nápos* vuelve a estar asociado con un hecho mitológico implicado en el desarrollo de la acción. En el primero de los casos, *nápos* alude a «las llanuras boscosas del Istmo» (Ἰσθμοῦ ναπαίας πλάκας, 958) en las que Heracles, enloquecido, cree encontrarse. En *Troyanas*, el coro de mujeres se lamenta por la destrucción de Ilión y sus alrededores, entre los que se encuentran «los valles del Ida, Ida, abundante en Hiedra» (Ἰδαία τ’ Ἰδαία κισσοφόρα νάπη, 1066)

En *Ifigenia en Táuride* y en *Ion*, *nápos* se emplea para designar un espacio geográfico concreto involucrado directamente en la acción: en *Ifigenia en Táuride*, los habitantes de Táuride huyen por los «valles boscosos» (λεπαίας νάπας, 324) una vez que Pilades y Orestes comienzan a defenderse, y en *Ion*, los sirvientes del héroe homónimo desean que Creusa y sus criadas se marchen por el «soto del Istmo» (νάπος Ἰσθμιον, 176).

En *Helena* se testimonia de nuevo la presencia de la divinidad en estos parajes puesto que el coro afirma que Deméter buscó a Core por los «valles boscosos» (ὕλᾶντα νάπη, 1303), las corrientes de los ríos y las olas del mar.

En *Fenicias*, *nápos* es empleado para designar la totalidad del monte Citerón en un descripción idílica del paraje (similar a la de *Alcestis*, 569-577) en la que de nuevo se califica el entorno como «divino» (ζαθέων, 801):

¡Oh valle boscoso de muy divino follaje (ζαθέων πετάλων
πολυθηρότα τον νάπος), repleto de animales agrestes, gala de Artémis,
Citerón, criadero de nieve!

(801-802)

En el mismo tono evoca Ifigenia en *Ifigenia en Áulide* los nevados valles de Frigia (νιφόβολον Φρυγῶν νάπος, 1284) y los montes de Ida en el momento en que va a ser sacrificada (de nuevo aludiendo al episodio del juicio de Paris):

Nevada espesura de Frigia y montes del Ida (νιφόβολον Φρυγῶν
νάπος Ἴδας τ' ὄρεα, 1284⁵³²), donde Príamo un día a un tierno bebé, tras apartarlo lejos de su madre, dejó caer en un destino colmado de muerte, a Paris a quien Ideo, Ideo llamaban, sí, llamaban en la ciudad de los frigios. ¡Jamás debiste criar al boyero Alejandro entre bueyes ni dejar que habitase en las cercanías de cristalinas aguas, donde fluyen pacíficamente las fuentes de las Ninfas y el prado (λειμών) florece entre renuevos de hierba y flores de rosas y jacintos que las diosas recogen.

Como se puede observar a la luz de los testimonios analizados hasta el momento, *nápos* en Eurípides suele aparecer integrado en la narración de un hecho mitológico implicado en el desarrollo de la acción (el juicio de París en *Ifigenia en Áulide* y en *Andrómaca* o la expedición de los argonautas en *Medea*) aunque también puede aludir a una realidad geográfica concreta (en *Ion* o en *Ifigenia en Táuride*). Aparece comúnmente relacionado con la presencia de la divinidad (Apolo en *Alcestris*, Hermes, Hera, Afrodita y Atenea en *Andrómaca*, las Nereidas en *Electra* o Artémis en *Fenicias*, entre otras) y es, de hecho, un lugar sagrado a juzgar por los términos *hierós* y *zathéos* que se le atribuyen (*Electra*, 446 y *Fenicias*, 801). A diferencia de Sófocles, en Eurípides *nápos* aparece en descripciones idílicas o positivas del paisaje (como en *Alcestris* o en *Fenicias*), donde muchos de los elementos (la pradera, las flores o el agua) recuerdan el paisaje que hemos analizado un poco más arriba del *leimōn*. Con todo, en

⁵³²M.A. England, *The Ifigeneia at Aulis of Euripides*, Cambridge, 1891, p. 130 considera que *nápos* y *óra* forman en este verso una hendiadis, es decir, una figura del habla que consiste en expresar una idea básica usando dos palabras mediante una conjunción en lugar de mediante una subordinación (la definición se encuentra en H.W. Smyth, *Greek Grammar*, Cambridge (Mass.), 1984, p. 678, parágrafo 3025) de suerte que estos versos se traducirían como «nevada espesura de Frigia de los montes del Ida». Este recurso estilístico se encuentra también en Eurípides, *Fenicias*, 24: «en el prado de Hera y la roca del Citerón» (λειμών' ἐς Ἡρας καὶ Κιθαιρώνοϋ λέπας). Es decir «en el prado de Hera de la roca del Cierón».

Fenicias este entorno idílico se combina con la descripción de la exposición de Edipo en el Citerón.

Todas estas consideraciones permiten reconocer la similitud existente entre el espacio designado por *nápos* y el referido por *leimōn* (que hemos estudiado un poco más arriba) y que de hecho está presente en los casos en que los trágicos utilizan ambos términos de manera equivalente⁵³³. Como hemos observado, en el género trágico *nápos* aparece caracterizado en distintas ocasiones como un espacio sagrado designado mediante los términos *hierós* y *zátheos* y en el que es habitual la presencia de distintas divinidades. Además, en diversos episodios *nápos* se ve implicado en la muerte de un personaje sin que por ello el paisaje al que alude sea necesariamente hostil o sombrío (en *Alceste* y en *Ifigenia en Áulide* la descripción de este entorno es idílica).

Por lo tanto, parece que hay razones para proponer que el empleo de este término en *Bacantes* alude, en primer lugar, a la impronta divina que inunda el paisaje en que transcurre la escena del asesinato de Penteo. Como hemos visto, la presencia de lo divino en este relato se manifiesta a través de las distintas epifanías del poder de Dioniso (la escena del abeto, la voz que irrumpe en el valle y la luz que se fija en el cielo), pero también a través de las extraordinarias acciones de las tebanas (quienes corren descalzas por despeñaderos y barrancos con absoluta velocidad y que, en este sentido, no son sino una manifestación más del poder de Dioniso). De hecho, las acciones de Dioniso y las de las tebanas reciben en varias ocasiones⁵³⁴ el calificativo de *tháuma* término que, como se ha visto, es utilizado habitualmente para expresar la admiración y el temor inspirados ante la contemplación de lo divino (por ejemplo en el *Himno Homérico a Deméter*)⁵³⁵. Por lo tanto, la ubicación de las bacantes tebanas en el *nápos* se corresponde y enfatiza el carácter sobrenatural con que Eurípides dibuja estos personajes y, de esta manera, estrecha su similitud con otras divinidades femeninas vinculadas con estos entornos naturales como las Ninfas o las Nereidas. Ahora bien, puesto que la escena del asesinato de Penteo posee también el valor escatológico que caracteriza a *nápos* en otros relatos y en vista de que el aspecto sombrío del lugar en que se encuentran las tebanas (evocado por su similitud con el paisaje de los infiernos) es generado intencionalmente por Eurípides (ya que *nápos* no está vinculado necesariamente con un entorno sombrío sino más bien lo contrario), se puede concluir

⁵³³ Con todo, la distinta aproximación al estudio de *leimōn* de Motte y Velasco invita a ser cauteloso a la hora de extraer mayores conclusiones.

⁵³⁴ 449 y 1063 para Dioniso y 667, 693 y 716 para las Tebanas.

⁵³⁵ Al respecto, véase *supra*, p. 312.

que el uso de los elementos del paisaje enfatiza el carácter semidivino-demoníaco de las cadmeas y las aproxima más a las Sirenas, las Euménides u otros grupos de féminas infernales que pueblan en otras tradiciones mitológicas este tipo de espacios sobrenaturales⁵³⁶.

Ahora bien, se ha de precisar que en la fisonomía del *nápos* de las tebanas el escarpado barranco que lo atraviesa (ἄγκος ἀμφίκρημνον, 1051) y las aguas que inundan el entorno (ὔδασι διάβροχον, 1051) enfatizan el carácter escatológico de este espacio y lo definen como un lugar de tránsito y de contacto entre la vida y la muerte.

Tal como señaló Motte, desde la épica homérica es habitual que la muerte de un personaje se describa con la imagen de la tierra abriéndose a sus pies⁵³⁷. De hecho, para este helenista, una característica fundamental del *leimōn* en tanto que espacio de comunicación entre la vida y la muerte es que a menudo está asociado con la imagen de un abismo o *khásma*. Entre los testimonios que Motte subraya en este sentido y que recogíamos un poco más arriba se encuentran el *Himno Homérico a Deméter* (16-17), en donde el rapto de Core por Hades va precedido por la formación en el *leimōn* florido de un oscuro abismo, y la tradición que sitúa en el *khásma-bóthros* de Lebadea el oráculo de Trofonio (uno de los héroes que regresa con vida del mundo de los muertos). Como se puede observar, la fisonomía del espacio en que se encuentran las tebanas evoca esta apertura de la tierra hacia el más allá.

Otro elemento del paisaje de las tebanas que permitiría interpretarlo como un lugar de tránsito y de contacto entre el mundo de los vivos y el de los muertos es la presencia de agua (ὔδασι διάβροχον, 1051) puesto que, tal como hemos visto que afirmaba Velasco, el acceso al otro mundo a través de fuentes, ríos o corrientes subterráneas es una noción constante⁵³⁸.

Esta caracterización del paisaje de las cadmeas en *Bacantes* se corresponde con otras interpretaciones que se han elaborado sobre las bacantes desde distintas perspectivas. En el año noventa y tres, Henrichs afirmaba (de manera un tanto vaga y sin más desarrollo) que «en la imaginación griega, las ménades y los fantasmas habitan una zona de la existencia en penumbra, donde las fronteras entre la vida y la muerte

⁵³⁶ En relación con el *leimōn*, véase *supra*, pp. 312 y 316-317.

⁵³⁷ Tal como señala Motte, para un guerrero homérico, ver que la tierra se abre ante sus pies es sinónimo de morir (*Ilíada*, IV, 182, VI, 19 y 282 y XVII, 416). La imagen se mantiene en la tragedia. En *Edipo en Colono*, 1661-1662, el mensajero describe la desaparición de Edipo como si «el suelo oscuro de la tierra, dominio de los dioses infernales, se hubiera resquebrajado benévolo con él».

⁵³⁸ 2001, p. 451.

convergen»⁵³⁹. Puesto que Henrichs no desarrolla esta afirmación más que con una nota al pie⁵⁴⁰ en la que se refiere a la semejanza de las bacantes con las Erinias, podemos suponer que el profesor de Harvard sostiene esta interpretación asimilando a estas últimas (las Erinias) con las almas de los muertos y, después, identificándolas con las bacantes. La interpretación de las Erinias/Euménides como las almas de los muertos fue elaborada por primera vez por Rohde⁵⁴¹ y ha sido defendida por Henrichs sobre la base del *Papiro de Deverni*, en el que se encuentra la asimilación de estas diosas primigenias con las *psukhaí* (Εὐμενίδες γὰρ ψυχαί [εἰ] σιν, versos 9-10)⁵⁴².

Desde una aproximación diferente (tal como hemos visto en el apartado introductorio a este capítulo), Ríu elaboró una idea similar a ésta en el año noventa y nueve⁵⁴³. Continuando la línea de interpretación de Daraki, el profesor de Barcelona considera que las ménades de *Bacantes* «actúan como mediadoras, gracias a la posesión del Dios, entre los muertos, que dan fertilidad, y los vivos, que son quienes la reciben después de haberlos propiciado»⁵⁴⁴. Tal como hemos señalado más arriba, las serpientes y las fuentes de leche, vino y miel que hacen surgir las tebanas son, según Ríu, los datos de *Bacantes* que permiten esta interpretación. Las primeras, por su estrecha relación con el mundo de los muertos; las segundas porque libaciones de leche, vino y miel son ofrendas habituales para los habitantes del más allá⁵⁴⁵.

Como se puede observar, las lecturas de Ríu y Henrichs son muy cercanas por más que cada una de ellas se esboce desde distintos contextos de interpretación. En el caso que nos ocupa, el estudio del paisaje en que se encuentran las tebanas permite llegar a similares conclusiones: debido a la semejanza de su fisonomía con otros paisajes característicos de relatos de tránsito entre la vida y la muerte, el paisaje de las tebanas permite caracterizarlas como seres que pueblan (o al menos lo hacen en la escena del asesinato de Penteo) un entorno intermedio entre el mundo de los vivos y el del más allá. Esta lectura no contradice la caracterización de estas mujeres como seres

⁵³⁹ 1993, p. 14.

⁵⁴⁰ *Ibid.* p. 14, n. 1.

⁵⁴¹ En su célebre obra *Psiche: el culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos* (1891-1894). Trad. esp.: Barcelona, 1973, citado por A. Henrichs en “The Eumenides and Wineless Libations in the Deverni Papyrus”, *Atti del XVII Congresso Internazionale di papirologia*. Nápoles, 19-26 de Mayo de 1983, Nápoles, 1984c, pp. 255-268 (en concreto en p. 265).

⁵⁴² *Ibid.*, en concreto en las páginas 261-266.

⁵⁴³ Para la interpretación de X. Ríu, véase *supra*, pp. 288-290.

⁵⁴⁴ X. Ríu, 1999, pp. 105, 179-180 y 209.

⁵⁴⁵ Al respecto, véase *supra*, p. 289 y nn. 385-386.

demoníacos infernales (que hemos visto en éste y en anteriores apartados) sino que la refuerza y complementa.

A lo largo de este extenso apartado hemos tenido ocasión de analizar el relevante papel que el paisaje desempeña en *Bacantes*. En este sentido, hemos observado cómo la fisonomía del territorio beocio no sólo es manipulada por Eurípides para enfatizar la oposición entre Tebas y el Citerón sino que está directamente implicada en el desarrollo de la acción y en la caracterización de los personajes. Por un lado, el escarpado y boscoso valle en que se encuentran las tebanas en el episodio del asesinato de Penteo permite el desarrollo de la escena del “encumbramiento” del joven rey y, consecuentemente, la manifestación del poder de Dioniso en este episodio. Por otro, tanto el empleo del espacio intermedio de la llanura tebana como el de la fisonomía del Citerón en el segundo relato del mensajero ayudan a caracterizar al grupo de mujeres tebanas como seres extraordinarios sobrenaturales. Esta dimensión sobrehumana de las ménades se revela, en primer lugar, porque ambos elementos hacen posible atribuir a este grupo de mujeres una velocidad y ligereza portentosas que las permite no sólo atravesar sin dificultad la vasta llanura de Tebas sino incluso recorrer descalzas los despeñaderos rocosos del Citerón. En segundo lugar, dicha esencia sobrehumana se deduce del hecho de que, en el paisaje del Citerón, las cadmeas aparezcan especialmente relacionadas con *nápos*. Como se ha visto en detalle gracias al análisis del empleo de *nápos* en el género trágico y a su comparación con el más estudiado concepto de *leimōn*, la ubicación de las bacantes tebanas en el *nápos* del Citerón enfatiza el carácter sobrenatural con que Eurípides dibuja a estos personajes al tiempo que estrecha su similitud con otras divinidades femeninas vinculadas con estos entornos naturales como las Ninfas o las Nereidas. Ahora bien, puesto que la escena del asesinato de Penteo posee también el valor escatológico que caracteriza a *nápos* en otros relatos y en vista de que el aspecto sombrío del lugar en que se encuentran las tebanas (evocado por su similitud con el paisaje de los infiernos) es generado intencionalmente por Eurípides (ya que *nápos* no está vinculado necesariamente con un entorno sombrío sino más bien lo contrario), se puede concluir que el uso de los elementos del paisaje subraya el carácter semidivino-demoníaco de las cadmeas y las aproxima más a las Sirenas, las Euménides u otros grupos de féminas infernales que pueblan en otras tradiciones mitológicas este tipo de espacios sobrenaturales. Finalmente, la similitud de la

fisonomía del *nápos* de las tebanas con otros paisajes característicos de relatos de tránsito entre la vida y la muerte, permite interpretarlas como seres que pueblan (o al menos lo hacen en la escena del asesinato de Penteo) un entorno que evoca una zona intermedia entre el mundo de los vivos y el del más allá.

Establecidas todas estas consideraciones acerca del modo en que el tratamiento del paisaje en *Bacantes* influye en la caracterización del grupo de mujeres de Tebas, expondremos a continuación algunas conclusiones sobre los diversos y complejos aspectos sobre los que hemos tratado en el cuarto capítulo de la presente investigación.

4.6. Conclusiones del capítulo cuarto.

El análisis del menadismo asociado con las mujeres de Tebas en *Bacantes* permite observar de qué modo caracterizó Eurípides a este grupo de mujeres y de qué manera representó este aspecto del culto dionisiaco en su forma punitiva.

Como hemos visto en el capítulo tercero, aunque las acciones de las bacantes tebanas se insertan en un contexto de realización de danzas en el monte en honor a Dioniso, en las dos narraciones de los mensajeros que las describen, este contexto se abandona rápidamente por uno de persecución y ataque violentos. Aunque este cambio no sucede en las dos ocasiones por el mismo motivo -ya que, en el primer relato del mensajero, las bacantes actúan en defensa ante el ataque de los boyeros (728-731) y, en el segundo, lo hacen bajo el mandato de Dioniso (1079-1081)-, en ambas narraciones se localiza un mismo patrón de actuación. En los dos casos se pasa de un estado de calma y tranquilidad (680-711 y 1051-1057) a uno de caza y combate brutales.

En esa caza, las cadmeas presentan una estrecha vinculación con la naturaleza: ejecutan sus acciones con sus propias manos, sin la ayuda de ningún utensilio proveniente del mundo civilizado (736, 738 y 745), dan de mamar a cachorros de animales salvajes (699-702) y actúan totalmente acompañadas con su entorno natural (726-727). Puesto que las tebanas atacan al ganado y a las poblaciones humanas de Hisias y Eritrias, las cadmeas son representadas como depredadoras, como una fuerza proveniente de la naturaleza ajena y hostil al ser humano. En este sentido, las tebanas quedan representadas, más que como cazadoras, como depredadoras, como animales salvajes que suponen un peligro para el hombre y sus medios de subsistencia. Por lo tanto, en la persecución que llevan a cabo las cadmeas, la imaginería cinegética referida a ellas no invierte tanto las categorías de hombre y mujer (porque las mujeres de Tebas

sean representadas como cazadoras), como las de animal y humano (puesto que son caracterizadas como animales).

Ahora bien, a pesar de que los epítetos animales atribuidos a las tebanas («perro», «aves», «palomas») enfatizan esta animalización, éstos, junto a las portentosas y milagrosas acciones que ejecutan (recordemos que las tebanas son inmunes a las armas -759-764-, llevan fuego en el pelo y no se queman -757-758- y son capaces de descuartizar ganado pesado sólo con la fuerza de sus manos -735-745-), generan otro nivel de significado.

Estos epítetos animales aluden a cualidades bestiales que son comunes en la representación de toda una serie de demonios femeninos como las Erinias, las Harpías o las Gorgonas. En la representación de estas potencias femeninas es característico su atuendo de caza y su posición de carrera así como su apariencia alada y canina para expresar su acción hostigante contra el ser humano. Las tebanas comparten con estos demonios femeninos su naturaleza sobrenatural (expresada en las prodigiosas acciones que ejecutan) y cazadora, y tienen en común con ellos los mismos atributos animales. Éstos sirven para enfatizar, precisamente, la idea de velocidad y rastreo en el ataque. Como se puede observar, bajo la acción de Dioniso las bacantes tebanas se *demonizan*, se convierten en una suerte de arma divina. El juego dramático de *Bacantes* articula en este caso una inversión que desdibuja la oposición entre las categorías «humano» y «divino».

En este proceso de *demonización* es relevante señalar que el empleo del epíteto «perro» sugiere que la actuación de las tebanas constituye una respuesta a un crimen cometido. De esta manera, se puede observar que también a través de las tebanas (aunque en este caso gracias a las imágenes de animales), *Bacantes* alude a la trama del castigo divino. Como hemos visto en el segundo capítulo de esta investigación, este tema está estrechamente vinculado con las proclamas de las bacantes lidias y directamente involucrado en el desarrollo de la acción. Por lo tanto, los dos grupos de mujeres vinculados con Dioniso en *Bacantes* se relacionan con la trama de la venganza divina: el de mujeres lidias, a través de sus proclamas en las distintas canciones corales; el de bacantes tebanas, a través de sus acciones en el Citerón.

Esta similitud entre las mujeres de Tebas y las bacantes asiáticas se puede observar también a través del análisis de la caracterización bélica de las cadmeas.

A pesar de que ciertos elementos léxicos (los términos *ókhlos* y *alalagē* especialmente) aluden ya a la naturaleza marcial de este grupo de mujeres, su representación bélica se hace evidente al ejecutar la persecución de los boyeros (en el primer relato del mensajero, 759-764) y de Penteo (en el segundo relato, 1095-1099).

En el enfrentamiento que llevan a cabo las mujeres de Tebas, ni sus armas, ni su indumentaria ni su técnica militar (o su modo de lucha) se corresponde con ningún otro tipo de guerrero griego: las tebanas pelean con los atributos de Dioniso y, en este sentido, su combate es específicamente dionisiaco. Por otra parte, el carácter desorganizado y salvaje de sus acciones las sitúa bajo el signo de Ares (y no de Atenea) y acentúa el carácter brutal de su enfrentamiento. A pesar de que, paradigmáticamente, el dominio de Dioniso sobre el ámbito de la guerra es muy restringido -y se suele limitar a su participación en la gigantomaquia y a haber servido como modelo para Alejandro Magno en época helenística-, en el género trágico, los territorios de Ares y Dioniso a veces convergen. Un ejemplo de ello lo constituyen las tebanas, quienes, empleando los símbolos del pacífico dios del vino, llevan a cabo una salvaje y cruenta guerra. De esta manera, se puede observar que, a través de las mujeres de Tebas, lo dionisiaco en *Bacantes* integra lo bélico: no lo excluye sino que lo hace suyo. En este sentido, las mujeres tebanas se asemejan a sus homónimas lidias, quienes, como hemos visto, aúnan en sus proclamas los opuestos paz y violencia, calma y destrucción.

A pesar de que las imagerías cinegética y bélica aparecen solapadas en la representación del grupo de mujeres tebanas en *Bacantes*, la intervención tanto de *Lússa* como de *lússa* en esta tragedia otorga más peso a la imagen *demonizada* de las tebanas que a su representación bélica. Aunque *lússa* aparece en contextos marciales en la épica homérica, este valor se pierde en época posterior y en el género trágico se ha especializado para referirse a un tipo de locura enviada por una divinidad contra un ser humano. Por otra parte, la personificación *Lússa* aparece por primera vez en la literatura griega en el género trágico y la caracterización que hizo de ella Eurípides en el *Heracles* estableció la forma literaria con que la conocemos hoy. Tanto en esta tragedia como en la pintura vascul, *Lússa* es una cazadora temible que lanza a sus perras contra el ser humano. En *Bacantes*, *lússa* aparece tanto en su forma personificada como en su forma común. En cuanto a su representación personificada, al inicio del cuarto estásimo, el coro invoca a las «veloces perras de Lússa» (977) contra Penteo. Puesto que en *Bacantes* se establece cierto paralelismo entre las perras de la locura y las perras

tebanas, la presencia de *Lússa* enfatiza el aspecto demoníaco de estas últimas. En lo que se refiere a su forma común, *lússa* alude al tipo de locura que se apodera de Penteo (851-981). En ninguno de estos dos casos *lússa* posee un significado marcial. Por lo tanto, se puede concluir que la caracterización bélica de las tebanas es más tenue que su representación *demonizada* y que el sangriento ataque que llevan a cabo, se integra dentro de su representación como una temible arma divina.

Como venimos viendo, tanto *Lússa*, como las imaginerías cinegética y animal referidas a las bacantes tebanas, ayudan a caracterizar como seres demoníacos a estas mujeres. Ahora bien, el tratamiento que Eurípides hace del paisaje en *Bacantes* también sirve para enfatizar este rasgo. Tanto el espacio de la llanura tebana como el entorno del Citerón en el episodio del asesinato de Penteo, sirven para subrayar el carácter sobrenatural de las cadmeas. Bajo la acción de Dioniso las tebanas son capaces de recorrer la vasta llanura beocia con extrema velocidad (748-750), al tiempo que pueden correr descalzas por los barrancos y despeñaderos del Citerón sin ninguna dificultad (1093-1094).

Ahora bien, en el paisaje del Citerón, el entorno en que se encuentran las tebanas en el episodio del asesinato de Penteo (1048-1052) tiene especial relevancia y juega un papel importante en la caracterización de estas mujeres como seres semi-divinos demoníacos. La naturaleza umbría, húmeda y boscosa de este paraje, lo asemeja, en parte, a la representación homérica del paisaje del más allá. Por otro lado, la sonoridad de las tebanas en esta escena (designada mediante el verbo *klázō*) evoca la de otros seres femeninos demoníacos como las Harpías y las Erinias. Como se puede observar, ambos elementos, paisaje y sonoridad, funcionan imprimiendo una nota sombría en la caracterización de estos personajes.

Junto a este rasgo funesto del entorno de las tebanas, el estudio del empleo de *nápos* en el género trágico y de su semejanza con el más analizado concepto de *leimōn* nos ha permitido derivar otras conclusiones.

Puesto que es habitual que, en la tragedia, las divinidades habiten el espacio del *nápos* (las Ninfas y las Nereidas, pero también Apolo, las Euménides, etc.), es decir, puesto que *nápos* es un *daimónios tópos*, podemos considerar que el énfasis en la descripción de los versos 1048-1052 se debe a que este entorno es empleado para incidir en el carácter sobrenatural de la escena. Como hemos visto, el episodio del asesinato de Penteo está lleno de elementos que inciden en la presencia de lo divino representado por

Dioniso: la escena del abeto (1063-1075), la voz que irrumpe en el valle (1078-1079) y la luz que se fija en el cielo (1082-1083). En este sentido, las tebanas no son sino una manifestación más del poder de Dioniso y su naturaleza sobrenatural está en consonancia con el espacio en que se encuentran, con *nápos*. Ahora bien, puesto que, a diferencia de la descripción que hace Eurípides en *Bacantes*, *nápos* no está vinculado necesariamente a un paisaje sombrío sino que, muchas veces, se encuentra en descripciones idílicas de la naturaleza, podemos considerar que la presencia de las tebanas en este paraje las asemeja más a seres femeninos temibles como las Sirenas (que pueblan estos entornos en otras tradiciones mitológicas) que a algún equivalente benévolo, como pueden ser las Nereidas.

Por otra parte, *nápos*, al igual que *leimōn* (término con el que a veces comparte un empleo indiferenciado en el género trágico), posee además un valor escatológico claro: es habitual que sea el escenario de la muerte de un personaje. Este valor escatológico de *nápos* (que se encuentra evocado por el propio contexto dramático dado que el espectador/lector actual ya conoce el destino que le espera a Penteo en el Citerón), es sugerido también por la propia fisonomía de este espacio.

El barranco escarpado que atraviesa el *nápos* de *Bacantes* evoca una imagen habitual en la literatura griega para expresar la muerte de un personaje: la de la tierra que se abre. Esta imagen es común también en los relatos de *katagogía* en los que se pone de manifiesto la comunicación existente entre el mundo de los vivos y el del más allá. De hecho, el agua que discurre por el barranco donde se encuentran las tebanas sugiere también ese contacto. Si seguimos esta interpretación, se puede considerar que en la escena del asesinato de Penteo, las bacantes pueblan una zona que evoca un espacio intermedio entre la vida y la muerte. Su caracterización como seres femeninos demoníacos no sería contradictoria con este rasgo sino complementaria.

Aunque no todas las mujeres de Tebas que hemos analizado son, en sentido estricto, mujeres, “una de ellas”, Penteo, es aquella en que el valor del atuendo menádico posee más sutiles y complejas connotaciones.

El estudio del travestismo de Penteo nos ha permitido observar la importancia del elemento menádico en el desarrollo de *Bacantes*: la muerte del joven rey se estructura en torno al motivo de su travestismo en ménade. Asimismo, hemos podido

analizar el sutil modo en que este elemento influye en el efecto dramático del conjunto de la tragedia.

Tal como han señalado Foley y Seidensticker, el cambio de papel de Penteo es una técnica característica de la comedia. Mediante este mecanismo se produce un efecto cómico que consiste en el desfase existente entre «interior» y «exterior», entre lo que Penteo es -el soberano autoritario defensor de una estricta distribución de los roles de género- y lo que representa -el papel de una «ménade bacante»-. Ahora bien, a diferencia de la comedia o de los casos de la tragedia en que se emplea este recurso, Penteo no es consciente de lo que realmente hace. Mientras que en la comedia el cambio de papel de un personaje se realiza de forma intencional y voluntaria, Penteo actúa enloquecido y engañado por Dioniso: creyendo contar con la ayuda del dios para espiar a las bacantes, acude en realidad, a la trampa que éste le ha tendido. De esta manera, mientras que en la comedia el cambio de personaje provoca risa (puesto que los personajes son grotescos y las consecuencias mínimas), el terrible destino de Penteo abandona al espectador entre la risa ante su nuevo atuendo y el temor a los terribles acontecimientos que le esperan. En *Bacantes* esta tensión se intensifica gracias a que el traje de Penteo no sólo es un traje de mujer sino que distintos elementos de este atuendo aluden a su carácter fúnebre -el lino (821), la longitud hasta los pies (833) y el adorno o *kósmos* que, como el propio Dioniso indica (857), Penteo ha de vestir para acudir al Hades-. La tensión que experimenta el receptor entre la risa y el pavor se refuerza también gracias a que el propio texto está plagado de ironías que aluden a la muerte de Penteo. Entre ellas se pueden destacar el juego de palabras con el sustantivo *truphē* de los versos 969-970 y el empleo del verbo *kruptō* (955) para aludir a la muerte de Penteo.

Otro rasgo muy importante para valorar el efecto dramático de la escena del travestismo de Penteo (y, consecuentemente, del empleo de los elementos menádicos en este episodio) es que el disfraz del joven rey forma parte de la metáfora sacrificial. Distintos autores han puesto de manifiesto que Eurípides empuja intencionalmente a la audiencia a entender la muerte de Penteo en términos sacrificiales. En el caso que nos ocupa, nos interesa particularmente señalar que este mecanismo divide de nuevo al espectador entre la empatía y el rechazo a cada uno de los personajes. Por un lado, desde el punto de vista de Dioniso, la metáfora sacrificial presenta la muerte de Penteo como un acto de justicia merecido. Por otro, desde el punto de vista humano, la muerte del joven rey a manos de su madre muestra este sacrificio como un acto abominable y

atroz cuya responsabilidad recae sobre Ágave. Ahora bien, a diferencia de Clitemnestra en el *Agamenón* de Esquilo, puesto que Ágave no actúa voluntariamente sino presa de la locura dionisiaca, su responsabilidad se ve matizada -a diferencia de la asesina Clitemnestra en el *Agamenón* de Esquilo. Asimismo, el hecho de que Penteo acuda al Citerón enloquecido y no voluntariamente presenta su sacrificio como un acto aberrante, por más que a nivel textual se presente con la forma de un *phármakon sotērias* (961-964).

De esta manera, se hace evidente que en el episodio de la muerte de Penteo, el empleo de elementos cómicos y trágicos y de la denominada metáfora sacrificial intensifican las tensiones inherentes a cada personaje cuya compleja caracterización abandona al espectador entre la empatía y el rechazo hacia cada una de las partes. Como se puede observar, tanto el estudio de los elementos menádicos en la escena del travestismo de Penteo como el que realizamos en su momento en relación con las proclamas de las bacantes lidias, empujan necesariamente al investigador a tratar sobre la compleja cuestión del efecto dramático de *Bacantes*. El estudio de este tema constituye una pieza clave para la interpretación del tipo de dionisismo representado en esta tragedia y por este motivo es imprescindible integrarlo en nuestro análisis.

Ahora bien, para analizar las características particulares de los dos grupos de mujeres vinculados con Dioniso en *Bacantes*, es necesario atender también a otra discusión que, iniciada en el terreno del estudio iconográfico, se ha aplicado con posterioridad a la interpretación de *Bacantes*. Nos referimos a la propuesta de Guy Hedreen⁵⁴⁶ de identificar al grupo de mujeres lidias como las compañeras divinas del dios, esto es, como las Ninfas de Nisa. Con el fin de profundizar en la caracterización de ambas colectividades, dedicaremos el siguiente capítulo de esta investigación a esta cuestión.

⁵⁴⁶ “Silens, Nymphs, and Maenads”, *JHS*, 114, 1994, pp. 47-69.

CAPÍTULO 5

NINFAS Y MÉNADES TRÁGICAS

5. Ninfas y ménades trágicas.

5.1. Ninfas, bacantes y ménades.

La identificación de las mujeres lidias con las Ninfas de Nisa proviene fundamentalmente de la aplicación al análisis de *Bacantes* de ciertos datos procedentes del estudio iconográfico. Aunque no todos los autores defienden que las compañeras de Dioniso en la pintura vascular sean siempre Ninfas, ciertos cambios en la representación de estos personajes han permitido sostener dicha hipótesis.

El estudio con que arranca este debate es el de Mark Edwards del año sesenta¹. Este autor constata un cambio entre las más tempranas representaciones de las compañeras de Dioniso y las representaciones más tardías. Según Edwards, las figuras femeninas que aparecen representadas en compañía de Dioniso hasta la segunda mitad del siglo VI a.C. son Ninfas, y ménades, las figuras que comienzan a aparecer en esa fecha². La identificación como Ninfas de esas arcaicas representaciones de las compañeras de Dioniso descansa sobre distintos argumentos que pasamos a exponer a continuación.

En primer lugar, hay dos casos en que los nombres atribuidos a esas figuras femeninas apuntan en esa dirección; en un dino fragmentario de la Acrópolis de Atenas datado en el 580 a.C., y que representa las bodas de Tetis y Peleo, el pintor Sófilo utiliza el nombre colectivo *Nusai* para las compañeras de Dioniso³, que, según Villanueva-Puig⁴, haría alusión a las Ninfas especialmente vinculadas con Dioniso, las Ninfas de Nisa, que, tal como aparece en el *Himno Homérico a Dioniso* XXVI (3-5), son consideradas sus nodrizas.

¹ “Representations of Maenads on Archaic Red-Figure Vases”, *JHS*, 80, 1960, pp. 78-87. Para la representación de los compañeros de Dioniso en la pintura cerámica del periodo arcaico, véase asimismo T. Carpenter, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art*, Nueva York, 1986 (en concreto el capítulo “Companions of Dionysos”, pp. 76-97).

² Tal como apunta T. Carpenter, 1986, p. 79, el rasgo fundamental que diferencia a estos dos grupos es que mientras las Ninfas son seres semi-divinos, las ménades son seguidoras mortales de Dioniso enloquecidas por el dios. Además, según Carpenter, 1986, p. 80, las Ninfas no están primariamente vinculadas con Dioniso sino con los sátiros. La cuestión de si las ménades representadas son míticas o reales (es decir, escenas de la práctica ritual histórica) es discutida -al igual que lo es la propia existencia histórica de rituales menádicos antes de la época helenística (al respecto, véase *supra*, capítulo 1 pp. 34-38)-. Para el estado de la cuestión y bibliografía referente al ámbito del estudio iconográfico, véase G. Hedreen, “Silens, Nymphs, and Maenads”, *JHS*, 114, 1994, pp. 47-69, en concreto en pp. 54-58, quien concluye que lo representado son siempre escenas míticas.

³ *LIMC* VIII, s.v. *Nysai*, n° 2.

⁴ “A propos de quelques noms de ménades attiques inscrits”, *Mètis*, 1998, 13, pp. 159-171. En contra, T. Carpenter, 1986, p. 82, n. 25, quien considera que se trata simplemente de un error en la escritura.

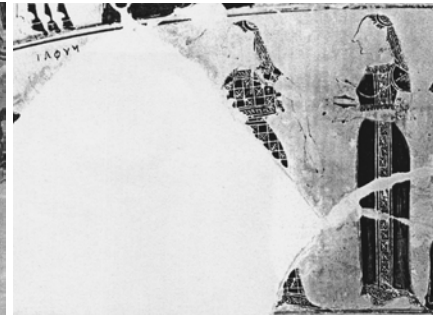
No se ha conseguido
permiso del propietario
de los derechos de
autor para esta imagen

Dinos fragmentario de la Acrópolis
en que aparece el término *Nusai*.

Asimismo, en el vaso François (570 a.C.), que representa el retorno de Hefesto al Olimpo, aparecen inscritos los nombres *silanoi* y *nuphai*, para referirse al séquito que acompaña al dios.



De izquierda a derecha, Dioniso,
Hefesto y los silenos.⁵



Fragmento del vaso en que aparece
el término *Nuphai*.⁶

En segundo lugar, durante la época de representaciones de figuras negras y la época más arcaica de representaciones de figuras rojas, los elementos dionisiacos, tales como la piel de ciervo o *nebrís* y las serpientes, o no están presentes o lo están como excepción. La presencia o ausencia de dichos elementos dionisiacos (junto con el tirso) ha sido propuesta por Edwards⁷ como el factor que definiría la naturaleza del cortejo femenino representado.

En tercer lugar, se propone como factor delimitante la relación entre ese cortejo femenino y los silenos o sátiros. Por un lado, mientras que las relaciones entre silenos y Ninfas en la primera mitad del siglo VI son cordiales, se constata ya a finales de este mismo siglo la aparición de hostilidad entre ambos grupos, hostilidad que se acentúa a inicios del siglo V. Además, parece confirmarse que ese aumento de hostilidad coincide

⁵ LIMC VIII, s.v. *Silanoi*, n° 22.

⁶ LIMC VIII, s.v. *Nymphai*, n° 25.

⁷1960.

con la aparición de los atributos “dionisiacos” que señalábamos antes. Así pues, se ha considerado que ese cambio de actitud es el que marca la diferencia entre Ninfas y ménades⁸.

Por su parte Carpenter, para quien las Ninfas están primariamente vinculadas con los sátiros, y sólo a través de ellos con Dioniso, considera que el cambio en la manera de entender a las compañeras de Dioniso se da también en esa segunda mitad del siglo VI, pero está marcado por la presencia de mujeres solas en dichas escenas, momento en que se las dotaría de identidad y estarían ya inconfundiblemente relacionadas con el dios⁹.

Frente a este tipo de hipótesis que vienen a proponer una evolución del tipo ninfa-ménade, Hedreen postula que lo representado son siempre Ninfas¹⁰. Nuestra intención está lejos de intentar solucionar esta cuestión, pero pensamos que el diálogo entre estas posturas encontradas aporta interesantes datos a la hora de acercarnos a la oposición mujeres lidias/mujeres tebanas en la obra de Eurípides.

Hedreen elabora su argumentación con una serie de datos, relevantes a nuestro parecer, para el análisis de la obra *Bacantes*. Esta argumentación se estructura sobre la oposición ninfa/ménade y sus respectivas características en el mito.

La primera diferencia estriba en el carácter voluntario del culto de las Ninfas a Dioniso, frente al carácter forzado del culto que las ménades se ven obligadas a rendir al dios al haber sido enloquecidas por él. Este modelo no sólo está presente en el caso de las tebanas, sino también en otras narraciones en que el enloquecimiento por obra de la acción de Dioniso tiene unas consecuencias similares. Así ocurre en el caso del mito de las hijas del rey Preto de Argos:

⁸ Al respecto, véase el minucioso estudio de S. McNally, “The Maenad in Early Greek Art”, *Arethusa* ii, 1, 2, 1978, pp. 107-141. Lo interpreta en el mismo sentido, T. Carpenter, 1986, p. 80, n. 17. Para los términos silenos/sátiros, véase T. Carpenter, 1986, pp. 76-78.

⁹ 1986, pp. 80 y 90. La cuestión de los orígenes y el proceso de constitución de la figura de la ménade en la cerámica ática del periodo arcaico ha sido tratada recientemente por M. Villanueva-Puig en la versión revisada y abreviada de su tesis doctoral: *Ménades. Recherches sur la genèse iconographique du thiasse féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaïque*, París, 2009. En la línea de los autores manejados hasta el momento, Villanueva-Puig localiza este paso de Ninfa a ménade en la representación de las compañeras femeninas de Dioniso en el último cuarto del siglo VI a.C. Al respecto véase *ibid.*, especialmente el capítulo dedicado a esta cuestión: “De la nymphe à la ménade”, pp. 79-108.

¹⁰ G. Hedreen, 1994, en concreto en p. 53. En contra M. Villanueva-Puig, 2009, pp. 207 y ss. quien argumenta a favor de que la ménade artística no apunta sólo a la esfera del mito sino también a prácticas rituales encuadradas en la vida de la ciudad.

Dioniso, una vez que hubo mostrado a los tebanos que era un dios, se dirigió a Argos y allí de nuevo, al no recibir veneración, infundió la locura en las mujeres: en los montes devoraban la carne de sus hijos lactantes.¹¹

Lo mismo sucede en el mito de las hijas del Rey Minias de Orcómeno, quienes, en su locura, desmiembran a uno de sus hijos, tal como hará Ágave con Penteo:

Se afirma que las únicas que se revolviéron contra el coro de Dioniso fueron Leucipe, Arizpe y Alcítoe, las hijas de Minias. La razón fue que estaban enamoradas de sus maridos y por ello no se convirtieron en ménades del dios. Y el dios se irritó. Ellas empleaban su tiempo en el telar y trabajaban las artes de Ergane con dedicación y empeño. Repentinamente hiedras y vides comenzaron a brotar de los telares; serpientes se escondieron en las canastillas de lana; el techo de paja comenzó a destilar gotas de vino y leche. Pero ni siquiera estos portentos las convencieron para entrar al servicio de aquel dios. Y entonces, lejos del Citerón, cometieron un acto no menos terrible que el que allí ocurrió. Las hijas de Minias, dando comienzo a su locura, descuartizaron como si fuera un cervatillo al hijo de Leucipe, que era todavía una tierna y delicada criatura¹².

Así pues, mientras las ménades han sido enloquecidas por el dios como castigo, no sucede igual en el caso de las Ninfas, a quienes ni siquiera está claro que se las pueda denominar como locas¹³.

Con respecto a la primera cuestión, el carácter voluntario o involuntario de la fidelidad a Dioniso o no, podemos afirmar que esta oposición está presente en *Bacantes*: las mujeres lidias son las «compañeras» (57) y siervas de Dioniso (82), mientras que las tebanas han sido enloquecidas por no reconocer la naturaleza divina del dios (32-40).

En lo referente a la segunda cuestión, el estado *mental* o *mental-emocional* de las compañeras de Dioniso, podemos afirmar que, en el caso de las mujeres lidias, no hay ninguna alusión (a no ser el término *mainádes*, referido a ellas una sola vez en toda la obra y sobre el que volveremos) a la acción de la *manía* sobre ellas, quienes, por el contrario, definen su quehacer y el de los iniciados mediante el verbo *bakkheúō* y sus

¹¹ Apollodoro, *Biblioteca*, III, 5, 2. Cf. Virgilio, *Bucólicas*, VI, 48.

¹² Eliano, *Historias curiosas*, III, 42. Cf. Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 1-415 (especialmente en los versos 1-54 y 389-415).

¹³ Lo interpreta en este sentido, G. Hedreen, 1994, p. 50.

derivados, término que, como se ha señalado más arriba¹⁴, sirve para designar en un sentido técnico la celebración de ritos báquicos¹⁵. Por lo tanto, tampoco en *Bacantes* se puede afirmar con seguridad que las mujeres lidias estén “enloquecidas”, aunque sí es seguro en el caso de las mujeres tebanas, que sufren, no sólo el efecto de la *manía*, sino también el de *lússa*.

Otra de las diferencias que propone Hedreen es que el menadismo no es un estado permanente sino un estado en el que temporalmente las mujeres enloquecidas se convierten en Ninfas, en el sentido de que abandonan sus casas, sus hijos y su ciudad, y se dirigen a las montañas y a los bosques.

Así pues, Hedreen considera que la oposición ninfa/ménade, según la cual la ninfa se caracteriza por su servicio fiel a Dioniso, mientras que la ménade se caracteriza por un culto “forzoso” a Dioniso en un estado de locura inflingido por dicha divinidad como castigo por su impiedad, está presente en la propia obra *Bacantes*, en la contraposición entre el coro de mujeres lidias y el grupo de mujeres tebanas. Respecto a las primeras, afirma: «Los miembros del coro vienen de una tierra extranjera, no tienen familia, no viven en una ciudad; su existencia está entregada al servicio de Dioniso»¹⁶.

Esta diferencia se ve respaldada igualmente por el propio modo en que son denominados uno y otro grupo en *Bacantes*, por la oposición entre los términos *bákkhai* y *mainádes*¹⁷. De entre estos dos términos, *bákkhai* es el empleado para designar a lo largo de toda la obra a las mujeres lidias que constituyen el tíaso de Dioniso¹⁸. Éstas sólo son designadas como *mainádes* en el episodio del milagro de palacio¹⁹, que se aplicaría aquí por el estado de agitación que las invade²⁰. No obstante, las mujeres tebanas son denominadas indistintamente *bákkhai* y *mainádes*. Ahora bien, es relevante señalar que tras la intervención de la *lússa* en el verso 977, en la escena del descuartizamiento de Penteo que relata el mensajero, las tebanas aparecen nombradas fundamentalmente como *mainádes*²¹.

¹⁴ Sobre los términos *manía* y *bakkheúō*, véase *supra*, capítulo 3, pp. 197-205.

¹⁵ Heródoto, IV, 79.

¹⁶ 1994, p. 50.

¹⁷ En este sentido, véase J.-P. Vernant “El Dioniso enmascarado de las Bacantes de Eurípides” en J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua. vol. II* (1986). Trad. esp.: Madrid, 2002b, pp. 223-252, en concreto en p. 246.

¹⁸ Versos 83, 152, 153, 169, 443, 576, 577, etc.

¹⁹ Verso 601.

²⁰ J.I. González, 2003, p. 203.

²¹ Versos 1052, 1060, 1062, 1076, 1107 y 1143. Contrariamente, en el enfrentamiento previo con las tebanas que relata el mensajero en los versos 735 y ss., se emplea el término *bákkhai*.

A pesar de que no hay unanimidad con respecto a la permutabilidad de los términos, González²² considera que hay diferencia entre ellos. El término bacante (*bákkhos- ē*) aludiría a cualquier devoto del dionisismo, sea hombre o mujer. Por el contrario, para este autor, el término ménade (*mainás*, siempre en femenino) significaría propiamente «mujer enloquecida» mientras que la bacante puede perfectamente conservar su juicio²³.

Esta distinción, mediante la cual el término *mainás* (atribuido casi exclusivamente a las tebanas) aparece especialmente vinculado con la locura y la violencia, está presente también en *Bacantes* en los versos 50-52, donde se designa diferenciadamente a bacantes y a ménades, y en donde estas últimas quedan asociadas a una idea de violencia:

[...] pero si la ciudad de los tebanos

en su furor, con armas (ὄπλοις) bacantes (βάκχας) del monte traer

pretendiera, le plantaré cara, poniéndome al frente de una tropa de ménades

[(μαινάσι στρατηλατῶν).

Asimismo, esta oposición aparecería de nuevo en el verso 915, en el que, una vez que Penteo ha trocado su figura en apariencia de mujer, Dioniso le impele a que se muestre ante él «con atuendo de ménade bacante» (σκευὴν γυναικὸς μαινάδος βάκχης ἔχων), donde se establece un claro contraste entre ambos términos, explicable según la diferenciación que se ha establecido anteriormente.

Si la oposición *bákkhē/mainás* parece subrayar la distinta naturaleza de las mujeres lidias y de las mujeres tebanas, y respaldar así la identificación de las primeras con Ninfas, no obstante no se agotan aquí los indicios que en *Bacantes* parecen apuntar hacia este hecho. En la párodo de la obra, las bacantes lidias explican el origen de los *túmpana* del siguiente modo (120-126):

²² 2003, p. 153.

²³ 2003, p. 153. Véase a este respecto Eurípides, *Bacantes*, 940: σόφρονας βάκχας. En contra S. McNally, 1978, p. 110 y Villanueva-Puig, 1998, pp. 159 y ss., quienes defienden que *bákkhē* y *mainás* son intercambiables. En este sentido, Villanueva-Puig ha subrayado que mientras el término *núphai* sí aparece en plural referido a las acompañantes de Dioniso, los términos *bákkhē* y *mainás* no aparecen utilizados como plurales colectivos sino como nombres propios que designan a una de las acompañantes de Dioniso en concreto (para referencias sobre las representaciones concretas en que aparecen dichos términos, véase *ibíd.*, pp. 164 y ss.). Según esta autora, esta atribución respondería al hecho de que estos términos serían aplicados exclusivamente a aquéllos que experimentan un estado de la locura causado por Dioniso.

Ah de los Curetes la madriguera
y de Creta las divinas guaridas
que al nacimiento de Zeus asistieran;
justo allí, en aquellas cuevas mismas
los Coribantes de triple penacho
este redondel de piel extendida
inventaron para mí [...].

En primer lugar, en los tres primeros versos, en los versos 120-123, se hace alusión al episodio en que los Curetes de Creta tocaron el pandero para tapar los llantos de Zeus niño de su padre Crono, episodio que Lucrecio recoge del siguiente modo:

Aquí un grupo armado, Curetes los llaman los griegos [...] recuerdan a los Curetes dicteos que, cuentan, antaño ocultaron en Creta los vágidos de Júpiter, cuando ágiles rondas de niños armados danzando en torno al dios niño batían en cadencia bronce con bronce, para que Saturno no lo apresara y triturara bajo sus dientes²⁴ [...].

Pues bien, en el mismo lugar en que las mujeres lidias relatan el episodio de Zeus, es donde ellas afirman que los Coribantes inventaron para sí los *túmpana*. Dodds²⁵ ha llamado ya la atención sobre el hecho de que en este pasaje aparecen identificados los Curetes (siervos míticos de Rea) con los Coribantes (siervos míticos de Cíbele), y considera este “sincretismo” como una característica del tardío siglo V²⁶. Por su parte Guthrie²⁷ considera que esta identificación debió de producirse, como tarde, en el siglo VI a.C.

Por lo tanto, y teniendo en cuenta esta identificación entre Coribantes y Curetes, la relación de las mujeres lidias con los Coribantes expresada en *Bacantes* (124-126), viene a reforzar la identificación de las mujeres lidias con las Ninfas. Esto es así, en tanto que en la literatura anterior a Eurípides las Ninfas aparecen vinculadas con los Curetes. En un fragmento de Hesíodo²⁸ recogido por Estrabón (X, 3, 19) se afirma:

[...] de las que salieron las Ninfas, diosas de las montes, y la raza de los sátiros ineptos, nulos para el trabajo, y los Curetes, dioses juguetones, danzarines.

²⁴ Lucrecio, *De la naturaleza*, II, 629-639. Cf. Hesíodo, *Teogonía* 453 y ss.

²⁵ 1960, p. 84.

²⁶ En autores de época posterior esta identificación se mantiene. Véase Estrabón, *Geografía*, X, 3,7.

²⁷ *Orpheus and Greek Religion*, Nueva Jersey, 1993, p. 118.

²⁸ Fr. 10 (a), 17-19, según la edición de F. Solmsen, R. Merkelbach y M.L. West, para la colección de textos clásicos de Oxford, 1990, y fr. 123, según la traducción A. Pérez y A. Martínez, para Gredos, 1990.

Como se puede observar, este fragmento no sólo pone de manifiesto la relación de las Ninfas con los Curetes (relación que, como hemos venido viendo, posibilita la identificación de las mujeres lidias con las Ninfas²⁹), sino que subraya otro rasgo característico de las Ninfas, esto es, su vinculación con los sátiros. Esta relación aparece señalada en el *Himno Homérico a Afrodita V* (259-263), donde las Ninfas son descritas del siguiente modo:

Éstas no se cuentan ni entre los mortales ni entre los inmortales:
viven largamente y disfrutan del alimento divino
y con los inmortales danzan en hermoso coro.
Con éstas los Silenos y el vigilante Argeifonte
se unen amorosamente al fondo de las grutas olorosas.

Teniendo en cuenta este rasgo, es relevante señalar que la única alusión a los sátiros en *Bacantes* está puesta en boca de las mujeres lidias en el verso 130, y en ningún caso en relación con las tebanas. Con respecto a los *túmpana*, el coro de mujeres lidias afirma:

[...] y locos
sátiros lo tomaron de la madre
divina y lo añadieron a los coros
de las solemnes fiestas bienales,
con las que Dioniso toma gozo³⁰.

Por lo tanto, la relación de las mujeres lidias con los coribantes y los sátiros refuerza su identificación con las Ninfas. Puesto que en el pasado mítico de Dioniso el grupo de Ninfas vinculado más estrechamente con el dios son las Ninfas de Nisa³¹, es posible proponer que detrás del grupo de bacantes lidias de *Bacantes* se encuentren estas divinidades. Además, ciertas analogías en la representación mítica de ambas colectividades respaldarían esta identificación.

Tal como señala el *Himno Homérico a Dioniso*, las Ninfas de Nisa criaron a Dioniso en una cueva (ἄντρον³²) cuando escapó de Hera.

²⁹ A través de la equiparación de los Curetes con los Coribantes en *Bacantes* (120-126).

³⁰ Eurípides, *Bacantes*, 130-134.

³¹ Dioniso también aparece vinculado con las Ninfas coricias en Esquilo, *Euménides*, 22 y Sófocles, *Antígona*, 1127-1128 y con las Ninfas del Helicón en Sófocles, *Edipo Rey*, 1108-1109.

³² *Himno Homérico a Dioniso* XXVI, 6.

A Dioniso de cabellos de yedra, bramador, comienzo
a cantar,
de Zeus y de Sémele gloriosa ilustre hijo,
al que criaron las Ninfas de hermosa cabellera, de manos
de su padre soberano
tras acogerlo en su seno, y con cariño lo cuidaban
en los valles de Nisa; él crecía por voluntad de su padre
en la gruta (ἄντρον) perfumada, contándose entre los inmortales. (XXVI, 1-6)

Pues bien, es también en una cueva (123, ἄντροις) donde las bacantes lidias sitúan la creación de los *túmpana* para ellas.

En segundo lugar, el modo de honrar a Dioniso que aparece atribuido a las Ninfas en la literatura griega anterior a Eurípides y el modo en que lo honran las mujeres lidias en *Bacantes*³³, es también similar. En el *Himno Homérico a Dioniso* XXVI (3-10), se describe a las Ninfas de Nisa celebrando a su dios del siguiente modo:

Pero una vez que a éste, celebrado con muchos himnos (πολύυμνον ἔθρεψαν)
las diosas hubieron criado,
entonces ya marchaba por los boscosos abrigos,
de yedra y laurel cubierto; ellas a un tiempo le seguían (ἄμ' ἔποντο)
las Ninfas, y él las conducía (ἐξηγεῖτο).

En este sentido, también las mujeres lidias honran a Dioniso con himnos (ὕμνήσω, 72) y éste aparece como su guía en varias ocasiones (412, 413 y 556-558). Por su parte, y tal como hemos venido viendo a lo largo del presente estudio³⁴, a pesar de que las mujeres tebanas comparten ciertos rasgos con las bacantes lidias en el modo de celebrar a Dioniso (la indumentaria y el lugar de realización de las danzas), la característica más propia de las acciones llevadas a cabo por las cadmeas es un grado de “ferocidad” que está ausente en el caso de las mujeres lidias y también en el caso de las Ninfas de Nisa.

A la luz de estos datos, de los rasgos que diferencian a lidias y a tebanas en primer lugar, y de los rasgos que identifican a lidias y a Ninfas, en segundo lugar,

³³ En este sentido, véase G. Hedreen, 1994.

³⁴ En concreto en los apartados: 3.3. 2. “Semejantes pero no iguales”, 4.1. “La caza de las tebanas. El asalto de la naturaleza animal”, 4.2 “Las mujeres tebanas y la guerra” y 4.5. “Bacantes de Hades. El paisaje y las mujeres tebanas”.

consideramos relevante atender a la propuesta ya establecida por Hedreen³⁵, por la cual, se puede entender que detrás del coro de *Bacantes*, se encuentran, convertidas en seguidoras fieles de Dioniso, las Ninfas que, en su momento, lo salvaron de la muerte a manos de Hera. Aunque juzgamos que la oposición mujeres lidias/mujeres tebanas tiene relevancia *per se*, consideramos que la propuesta de Hedreen enriquece la comprensión de dicha oposición³⁶.

Ahora bien, cabe subrayar que, de la misma manera que es posible trazar un pasado propio para el grupo de bacantes lidias, el grupo de mujeres tebanas también pertenece a una tradición mítica diferente. En el siguiente apartado trataremos sobre esta cuestión y sobre el modo en que se desdibujan, en su expresión literaria, las categorías «ninfa» y ménade» que venimos analizando.

5.2. Ménades tebanas. *Bacantes* y la cuestión del paradigma mítico.

En el apartado anterior hemos tenido ocasión de analizar los datos que dibujan un “origen” diferente para lidias y para tebanas. Mientras que distintas características permiten vincular a las mujeres lidias con las Ninfas de Nisa, las mujeres tebanas de *Bacantes* forman parte de un mito de llegada de Dioniso. En este sentido conviene constatar, en primer lugar, que cada uno de estos grupos pertenece a tradiciones míticas diferentes.

Los mitos de llegada de Dioniso han sido recogidos por Massenzio³⁷ y estructurados en dos grupos según el dios sea acogido o rechazado en los lugares de destino. A la luz de los datos analizados en esta obra, se puede afirmar: a) que no existe un mito de la llegada de Dioniso en que las mujeres se adhieran voluntariamente a su culto y disfruten así de un destino feliz³⁸ y b) que el rechazo del dios por parte de las mujeres y su posterior castigo son, en efecto, elementos esenciales de estos mitos.

³⁵ 1994.

³⁶ Conviene matizar, no obstante, que la identificación de las mujeres lidias con las Ninfas de Nisa no está exenta de dificultades. Como se puede observar, los datos que se manejan son hipotéticos y escasos y, de ellos, las diferencias que caracterizan en el mito a Ninfas y a ménades son los más relevantes. Por otra parte, la propia naturaleza de las Ninfas es problemática y sus distintas características -tanto literarias como iconográficas- han sido objeto de diversas investigaciones. Entre ellas podemos destacar los trabajos de la helenista F. Díez, “Sobre Ninfas y heroínas en la épica griega arcaica”, *Fortunatae*, 14, 2003, pp. 11-25 y “Las representaciones de las Ninfas en la cerámica griega arcaica y algunas consideraciones iconográficas”, *Gallaecia*, 1998, 17, pp. 303-343.

³⁷ M. Massenzio, *Cultura e crisi permanente. La “xenia” dionisiaca*, Roma, 1970.

³⁸ Una excepción es el mito de Icaro y su hija Erígone. Cuando, durante el reinado de Pandión, Dioniso se presentó en el Ática, Icaro y su hija Erígone lo acogieron hospitalariamente, por lo que, en agradecimiento, el dios les regaló un odre de vino y les enseñó el cultivo de la vid. Icaro invitó a unos pastores a probar el zumo de la vid, pero éstos sintiendo los efectos del alcohol, creyéndose envenenados,

Cuando Eurípides lleva a escena las *Bacantes*, este tipo de narración mítica ya era conocida. Mientras que el mito de las Miniades (que se ha referido con anterioridad) es transmitido por autores de época tardía, la leyenda de las Proteides se encuentra recogida en autores anteriores a Eurípides. Aunque las fuentes divergen a la hora de atribuir la causa de la locura de estas jóvenes a Hera o a Dioniso³⁹, según Apolodoro⁴⁰ es ya Hesíodo⁴¹ quien atribuye el castigo de las hijas de Preto a Dioniso:

[...] éstas enloquecieron cuando llegaron a una edad madura, porque según dice Hesíodo no dieron acogida a los misterios de Dioniso.

Como se puede observar, los mitos que representan a Dioniso castigando a mujeres mortales mediante la locura a causa del rechazo de su culto son anteriores a la creación de *Bacantes* por Eurípides.

Por otra parte, tampoco en el género trágico la figura de las ménades tebanas constituye un elemento nuevo. Eurípides trabaja en *Bacantes* con material mítico empleado por poetas trágicos anteriores a él⁴². En numerosas tragedias dionisiacas que habían precedido a la de Eurípides estaba ya presente la historia del castigo de las tebanas⁴³. Aunque se discute si fue Esquilo o Eurípides el que introdujo la innovación de que Ágave y sus hermanas fuesen las asesinas de Penteo⁴⁴, las ménades ya eran las ejecutoras de la muerte de Penteo antes de que Eurípides las llevase a escena⁴⁵.

Ahora bien, dejando de lado este tipo de estructuras míticas, antes de la creación de *Bacantes* la figura de la ménade es también habitual en otro sentido. Tal como ha

lo asesinaron. Cuando Erígone halló el cadáver de su padre insepulto se ahorcó en un árbol. En venganza, Dioniso enloqueció a las jóvenes atenienses quienes se ahorcaron tal como lo había hecho Erígone. Como se puede observar Erígone es “la excepción que confirma la regla” con respecto a lo femenino en los mitos de llegada del dios. Ahora bien, tampoco su historia ofrece un “final feliz” sino que, de nuevo, la violencia forma parte de este mito de llegada. El mito es analizado por M. Massenzio, 1970, pp. 14-17, quien sigue la versión de la historia recogida por Apolodoro, III, 14-7.

³⁹ Baquilides, en el epinicio X, 43-56, lo atribuye a Hera.

⁴⁰ *Biblioteca*, II, 2, 2.

⁴¹ Fr. 131.

⁴² Con respecto a la herencia de Eurípides de Esquilo y otros trágicos, véase S. Mills, *Eurípides: Bacchae*, Londres, 2006, pp. 34 y ss., R. Aélion, *Euripide héritier d'Eschyle. vol. I*, París, 1983, en concreto en pp. 251-259 y B. Deforge, “Du théâtre perdu d'Eschyle et de quelques considérations sur ses *Bacchantes*” *AAntHung*, 1989, 32, pp. 211-216.

⁴³ Entre las tragedias dionisiacas que precedieron a las *Bacantes* de Eurípides se pueden señalar: Una tragedia de Thespis titulada *Penteo*, una tetralogía consagrada a Licurgo escrita por un tal Poliphrasmon y representada en el 467, una tetralogía de Xenocles que contenía unas *Bacantes* y que le valió el primer premio ante la trilogía troyana de Eurípides y las dos tetralogías de Esquilo consagradas una a Penteo y la otra a Licurgo. Al respecto, véase R. Aélion, 1983, p. 251.

⁴⁴ Según R. Aelion, 1983, p. 253, fue Esquilo aunque la cuestión es discutida.

⁴⁵ En las representaciones de estilo severo aparece Penteo desmembrado por las ménades (*ibid.*). En la más temprana representación de su muerte (520-510 a.C.), su asesina es una ménade llamada *Galéne* (S. Mills, 2006, p. 130). Al respecto, véase *supra*, capítulo 1, p. 159, n. 494.

demostrado Renate Schlesier, desde la épica arcaica es común el empleo de la imagen de la ménade para caracterizar a una mujer en un estado de agitación descontrolada y su presencia se multiplicó y varió de significado en el género trágico⁴⁶.

En la tragedia es habitual que numerosos personajes trágicos sean caracterizados como ménades o bacantes o también, por estar poseídos por la locura báquica⁴⁷. Esta caracterización responde fundamentalmente a tres esquemas. En primer lugar, son descritos como ménades personajes en un estado de agitación violenta que los lleva a asesinar a miembros de sus familias, especialmente a sus hijos. Este es el caso, por ejemplo, de Heracles que, en su locura báquica inspirada por Hera, asesina a su hijo y a su mujer, o el de Hécuba que mata a los hijos de Poliméstor y ciega después al rey de Tracia. Renate Schlesier considera un modelo similar a éste el de las Erinias que, siendo agentes divinas de la venganza de Clitemenestra, tratan de asesinar a Electra y a Orestes llamándose a sí mismas *mainádes*⁴⁸. En segundo lugar, la locura báquica también puede caracterizar a guerreros furiosos, como es el caso de Hipomedón en *Siete contra Tebas* (498), que es poseído por Ares, o el del guerrero anónimo que aparece descrito en la párodo de la *Antígona* de Sófocles (136)⁴⁹. El tercer y último modelo trágico, esta vez aplicado sólo a mujeres, es aquel en que la locura báquica es utilizada para caracterizar

⁴⁶ R. Schlesier, "Mixtures of Masks: Maenads as Tragic Models" en T. Carpenter y C. Faraone (eds.), *Masks of Dionysus*, Cornell, 1993, pp. 89-114. Con respecto a los testimonios de la épica arcaica, en *Iliada*, XII, 460-461, Andrómaca es descrita como una bacante ante la intuición de la muerte de Héctor: «Hablando así atravesó presurosa el palacio como alocada (μαινάδι ἴση), con el corazón palpitante, y las criadas salieron con ella» y en el *Himno Homérico a Deméter*, 386, se dice de Deméter que al ver a Perséfone: «se lanzó como una ménade (ἦντε μαινάς) por el monte sombreado por el follaje». Aunque estos dos modelos comparten con los trágicos la idea de una emoción violenta y su conexión con la muerte y el amor, difieren en un aspecto decisivo. En oposición al modelo épico, los caracteres trágicos normalmente se convierten en asesinas, ya de sus compañeros, ya de sus hijos varones. Por otra parte, los personajes caracterizados como ménades no han de ser necesariamente mujeres sino que también Orestes y Heracles son descritos como bacantes en las dos obras homónimas de Eurípides.

⁴⁷ Un catálogo exhaustivo de los distintos personajes trágicos caracterizados como ménades o bacantes se encuentra en R. Schlesier, 1993, p. 94, notas 24 y 25. Por otra parte, esta autora considera que la atribución de la locura báquica a estos personajes no se ha de entender como un simple uso metafórico sino que en estos casos lo que cambia es la conexión exclusiva de este estado mental con Dioniso: «La terminología báquica, entonces, en otros contextos que no son los dionisiacos, no ha sido trasferida de su propio sentido a un sentido metafórico, sino de su conexión exclusiva con una única divinidad» (pp. 100-101). Además, no sólo las divinidades provocan locura báquica sino que también pueden hacerlo los muertos, como Clitemenestra, que despierta la furia de las Erinias en las *Euménides* de Esquilo, o Polidoro, que causa la locura báquica de su madre en Eurípides, *Hécuba*. Asimismo, para esta autora: «La locura violenta de distintos tipos, incluso cuando es causada por distintas fuerzas divinas, es clasificada en la tragedia bajo el signo de Dioniso y, fundamentalmente, relacionada con él. El modelo de la ménade está presente en la mayoría de las tragedias conservadas de manera explícita e implícitamente también en el resto de ellas. El modelo menádico tiene por tanto que ser percibido como un rasgo específico de la tragedia que muestra, además, que la tragedia es un género dionisiaco» (p. 101).

⁴⁸ R. Schlesier, 1993, p. 98. Para otras interpretaciones de este verso, véase *ibid.*, p. 98, n. 38.

⁴⁹ Sobre esta cuestión hemos tratado en detalle en el capítulo 4 de esta investigación. Al respecto, véase *supra*, pp. 257-259.

la excitación de un amor violento y doloroso. El primer ejemplo en la tragedia es el caso de Io, representada como una ménade de Hera por el coro de las *Suplicantes* de Esquilo (562-564). Por su parte, Fedra, víctima de Afrodita en el *Hipólito*, es el caso más llamativo de una mujer enamorada que entra en un estado menádico⁵⁰.

Como se puede observar, las tebanas en *Bacantes* no sólo encajan en una tradición mítica (la de la llegada, rechazo y castigo del dios) también lo hacen en un “modelo trágico”. Sabemos que no podemos incluir dentro del primero de ellos a las mujeres lidias, puesto que ellas son fieles siervas del dios. Y tampoco encajarían dentro del segundo, puesto que no sólo no se puede afirmar con seguridad que estén enloquecidas por Dioniso sino que, además, ellas no son las asesinas de Penteo. En este sentido las mujeres lidias no son lo que podríamos denominar “ménades trágicas”.

No obstante, aun teniendo en cuenta estas consideraciones, la correspondencia entre ambos grupos no deja de estar presente. Las mujeres tebanas comparten con las lidias la indumentaria, los movimientos que ejecutan en honor de Dioniso, el lugar en que los ejecutan⁵¹ y ciertos momentos de apacibilidad que compartirían con las compañeras del dios⁵². El punto de intersección entre ambos grupos se debe, en nuestra opinión, al hecho de que las mujeres tebanas se “convierten” temporalmente en Ninfas cuando rinden culto a Dioniso. Tal como ha señalado M^a Teresa Clavo, en el mito, Dioniso «reconduce a las mujeres domesticadas a su condición de Ninfas»⁵³. Se puede considerar, por lo tanto que, en *Bacantes*, Eurípides refleja en las mujeres tebanas la condición liminal en la que se encuentran las mortales al ejecutar los ritos dionisiacos en el monte, condición que consistiría precisamente en encarnar el modelo mítico de las Ninfas, compañeras de Dioniso. Éste puede considerarse el punto de intersección con las mujeres lidias.

Esta identificación con el modelo mítico en la actualización humana del ritual ha sido destacada por distintos autores en los campos de la iconografía y el estudio de la religión. En estos terrenos se constata un grado de identificación tal entre el modelo

⁵⁰ Sobre Fedra, véase *ibid.*, pp. 108 y ss.

⁵¹ Ambos grupos ejecutan sus danzas en el *óros*.

⁵² En los dos relatos de los mensajeros hay un momento de paz entre las tebanas que precede a la “intrusión” de un “enemigo” en su campo de actuación (los pastores en el caso del primer relato y Penteo en el segundo caso).

⁵³ M^a.T. Clavo, “Ninfas de Apolo, Ninfas de Dioniso”, *Faventia*, 8, 2, 1986, pp. 5-20, en concreto en p. 6. Un poco más adelante aclara esta afirmación diciendo: «[...] si tenemos en cuenta que en los rituales dionisiacos las mujeres abandonan sus hogares y familias para celebrar al dios en el monte, encarnando con sus danzas a las míticas Ninfas» (p. 18). En el mismo sentido, véase G. Hedreen, 1994, p. 50: «[...] en su locura, las ménades llegan a ser temporalmente como las Ninfas».

mítico y la realidad humana que, en algunos casos, hace imposible su diferenciación. En este sentido, Fatima Díez Platas⁵⁴ ha subrayado que en la representación de las Ninfas en la época arcaica, en el contexto de la danza, no se puede determinar con exactitud si lo que se está representado son Ninfas o mujeres simulando a las Ninfas en la realización del ritual. Citando palabras textuales de esta autora:

En este contexto, son las mujeres reales las que entran en conflicto con las Ninfas, y el concepto de escena mítica imaginaria se enfrenta con la escena de género del mundo real, aunque es posible que estas danzarinas no sean más que muchachas de un coro, ejecutando un ritual en el ámbito de una escena religiosa. Este es el germen de la cuestión del trasunto de la imagen iconográfica que nos pone, bien frente a las muchachas remendando a las Ninfas en el ritual, o frente a las Ninfas concebidas a imagen y semejanza de las muchachas que ejecutan el ritual.

Esta misma identificación ha sido subrayada por Walter Burkert⁵⁵ desde el campo de estudio de la religión griega:

En los grupos de Ninfas o Gracias, en los de los Curetes e incluso en el caso de los sátiros amantes de la danza, el modelo divino y la realidad humana son a menudo virtualmente inseparables.

En el caso de *Bacantes*, a pesar de que, como hemos visto, mujeres lidias y tebanas tienen orígenes distintos y pertenecen a tradiciones míticas diferentes, estas divergencias parecen desdibujarse justo en el punto que venimos exponiendo: al acudir al Citerón, las bacantes tebanas alcanzan temporalmente la condición de Ninfas. Ahora bien, a pesar de que a primera vista parece posible sugerir que la dificultad para diferenciar a ambas colectividades reside en esta identificación, no obstante, el análisis de la representación que hizo Eurípides de estos dos grupos de mujeres nos permitirá observar que en su forma trágica ni las bacantes lidias ni sus homónimas tebanas se ajustan estrictamente a esta ecuación del “paradigma mítico”.

Como hemos venido viendo, el origen extranjero de las bacantes lidias, su indeterminación y su entrega incondicional al culto del dios permite vincularlas con las Ninfas de Nisa. En este sentido conviene destacar que diversos autores han señalado

⁵⁴ F. Díez, 1998, en concreto en pp. 308-309.

⁵⁵ W. Burkert, *Religión griega arcaica y clásica* (1977). Trad. Esp.: Madrid, 2007, p. 141.

este carácter “ajeno” del coro de mujeres lidias. Tanto Segal⁵⁶ como Foley⁵⁷ han subrayado que el coro de *Bacantes* cumple una doble función. Por un lado, a través de las generalizaciones gnómicas relativas a la vida piadosa, de moderación y respeto a las leyes que hemos estudiado con anterioridad, el coro de *Bacantes* expresa los principios de la ética tradicional griega y cumple así su función tradicional de coro trágico⁵⁸. Por otro, como extranjeras y seguidoras fieles del dios, el grupo de mujeres lidias es, al mismo tiempo, una voz ajena a la comunidad. Tal como ha señalado Charles Segal:

El contraste entre la celebración báquica y las generalizaciones gnómicas, refleja la vacilación entre su rol convencional como coro trágico, y su rol como el coro de un culto dedicado a un dios específico [...] Como coro trágico, es un vehículo de la sabiduría gnómica que habla en el primer y tercer estásimo y en parte del cuarto. Como vehículo del culto del dios, canta la canción específicamente dionisiaca de la párodo⁵⁹.

Si retomamos el hilo de nuestra argumentación, se puede observar que es precisamente esta voz específicamente dionisiaca del coro la que permite identificar a las bacantes lidias con las compañeras míticas de Dioniso, es decir, con las Ninfas de Nisa. Ahora bien, esta identificación se ve desdibujada por la función literaria de este grupo de mujeres. A través de su rol tradicional de coro trágico, las compañeras de Dioniso pierden el carácter ajeno de su identidad: los principios que enuncian a lo largo de las distintas canciones corales y que representan la ética tradicional griega las “humanizan”. Como se puede observar, en la forma literaria que les dio Eurípides, las bacantes lidias exceden el modelo mítico con que se las pretende identificar.

⁵⁶ C. Segal, “Chorus and Community in Euripides’ *Bacchae*” en L. Edmunds, y R. Wallace, *Poet, Public and Performance in Ancient Greece*, Baltimore-Londres, 1997, pp. 65-86.

⁵⁷ H.P. Foley, *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ítaca-Londres, 1985, en concreto en pp. 208 y 220-222.

⁵⁸ Para la función del coro trágico y su relación con la expresión de los valores de la ciudad, véase recientemente el fructífero diálogo entre J. Gould “Tragedy and Collective Experience” y S. Goldhill, “Collectivity and Otherness: the Authority of the Tragic Chorus” en M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 1996, pp. 217-243 y 244-256, respectivamente. Esta cuestión ha sido revisada desde una perspectiva de análisis estilístico por M. Silk, “Style, Voice, and Authority in the Choruses of Greek Drama” en P. Riemer y B. Zimmermann (eds.), *Der Chor in antiken und modernen Drama*, Stuttgart-Weimar, 1999, pp. 1-25, y por H.P. Foley, “Choral Identity in Greek Tragedy”, *CPh*, 98, 1, 2003, pp. 1-30, quien apoya su análisis en el estudio de la representación escénica y otorga especial atención a la función que desempeña el coro según éste esté formado por hombres o por mujeres. Para las innovaciones referentes al coro en las tragedias de Eurípides, véase A. Lebeau, “Le chœur chez Euripide: Conventions théâtrales, innovations et surprises”, *CGITA*, 15, 2002-2003, pp. 39-55 (pp. 51-54 para *Bacantes*).

⁵⁹ C. Segal, 1997, p. 70.

Por otra parte, si dirigimos nuestra atención hacia las mujeres de Tebas, se observa que tampoco en este caso, el modelo mítico sirve para dar cuenta de su compleja identidad. A pesar de que la similitud en su indumentaria y en el modo de honrar a Dioniso -mediante danzas en el monte- las asemeja con las bacantes lidias y de que, en este sentido es posible proponer que las cadmeas alcancen temporalmente la condición de Ninfas, su caracterización literaria en *Bacantes* excede este modelo. Como hemos tenido ocasión de observar, en *Bacantes* distintos elementos caracterizan al grupo de mujeres tebanas como seres semidivinos-demoníacos: sus atributos animales, su naturaleza cazadora y portentosa o el propio paisaje. Aunque en el género trágico las menciones a las Ninfas que acompañan a Dioniso son escasas y no proporcionan demasiada información⁶⁰, las referencias a estas divinidades en el *Himno Homérico a Dioniso* XXVI describen una imagen de estas divinidades relativamente pacífica. Por el contrario, la forma literaria con la que Eurípides describe a las tebanas en *Bacantes*, a pesar de que las “diviniza”, lo hace en sentido negativo, es decir, como seres demoníacos similares a las Erinias o a *Lússa*. En este sentido, el grupo de mujeres tebanas se aleja de la imagen mítica de las Ninfas compañeras de Dioniso y excede también las características en las que coincide con las mujeres lidias, pues es precisamente la salvaje caza que llevan a cabo lo que diferencia sus acciones de las de aquellas⁶¹.

El análisis que hemos llevado a cabo permite observar la importancia que posee la expresión literaria del mito de llegada de Dioniso en *Bacantes*. En la forma que le da Eurípides, tanto las bacantes lidias como las mujeres de Tebas poseen características propias con respecto a la tradición mítica a la que pertenecen. En su forma dramática, cada grupo recorre un camino inverso: las Ninfas se humanizan debido a su función de

⁶⁰ Al respecto, véase Esquilo, *Euménides*, 22, Sófocles, *Antígona*, 1127-1128 y *Edipo Rey*, 1108-1109.

⁶¹ F. Diez, 2003, pp. 11-25 ha constatado una interferencia entre lo divino y lo humano semejante a la que estamos analizando. En este trabajo, esta autora estudia la atribución del término *númphē* a mortales, a mujeres legendarias y a diosas llegando a la siguiente conclusión: «Las Ninfas sufren un proceso “humanizante” gracias a la relación amorosa que las une a un dios o a un mortal y les da una historia sujeta al tiempo, pero este proceso parte de su hábitat, de la naturaleza y de su esfera de divinidad y se dirige hacia el mundo donde tiene lugar la historia. El proceso que sufre la heroína tiene un sentido inverso, es un proceso de “divinización”, la relación amorosa en su caso le proporciona una historia que la ensalza y la acerca a la esfera intermedia que habitan las Ninfas. Procediendo de distintos mundos, Ninfas y heroínas se encuentran y se confunden en esa franja intermedia en que todas esas mezclas son posibles. En cierta manera, como mirándose en un espejo, las Ninfas se quieren ver como heroínas y las heroínas como Ninfas», p. 24.

coro trágico y las ménades se divinizan al ser representadas como una suerte de arma divina enviada por Dioniso contra los tebanos. Este es el modo en que las categorías de «ninfa» y «ménade» se desdibujan y se re-elaboran en su forma dramática y el motivo por el cual hemos titulado este capítulo “Ninfas y ménades trágicas”.

5.3. Conclusiones del capítulo quinto.

Las diferencias constatadas en el modo de representar iconográficamente a las compañeras femeninas de Dioniso han sido interpretadas desde el punto de vista de la oposición ninfa/ménade. Para aplicar esta fructífera diferenciación al análisis literario de *Bacantes* es preciso revisar los datos de la tradición mitológica referidos a ambas colectividades. Este estudio permite observar que ambos grupos son marcadamente distintos puesto que, mientras que en el mito las Ninfas se caracterizan por su servicio voluntario al dios y por su naturaleza semi-divina, las ménades son mortales enloquecidas por el dios al rechazar su culto. En *Bacantes*, esta distinción puede localizarse entre el grupo de bacantes lidias y el de bacantes tebanas.

Aunque no se puede determinar con exactitud si la naturaleza de las bacantes lidias es mortal o inmortal, éstas son las compañeras fieles del dios que le rinden culto voluntariamente. Además, el texto de *Bacantes* no permite concluir en sentido positivo que estas mujeres estén enloquecidas. Por el contrario, el texto hace explícito en varias ocasiones que las mujeres de Tebas han sido enloquecidas como castigo por no rendir culto a Dioniso. En este sentido, algunos autores han propuesto que la distribución de los términos *bakkhē/mainás* recoge esta distinción: mientras que el primero de ellos aparece aplicado tanto a lidias como a tebanas y puede interpretarse que alude a cualquiera que celebre el culto de Dioniso, el término *mainás*, significa primeramente «mujer enloquecida» y en *Bacantes* es empleado mayoritariamente para referirse a las tebanas.

Estas diferencias entre ambas colectividades junto a ciertos rasgos propios del grupo de mujeres asiáticas en *Bacantes* permite identificar a éstas últimas con las Ninfas, compañeras habituales de Dioniso tanto en el terreno iconográfico como literario. La relación del coro de *Bacantes* con los sátiros y con los Coribantes (identificados con los Curetes) permite esta vinculación. Puesto que en el pasado mítico de Dioniso las Ninfas de Nisa ocupan un puesto prominente, es posible proponer que

detrás del coro de bacantes lidias se encuentren las Ninfas de Nisa con quienes, además, el grupo de bacantes lidias posee ciertas semejanzas en su representación mítica.

Por otro lado, la diferencia fundamental que caracteriza al grupo de bacantes tebanas es la de que han sido castigadas con la locura por no reconocer el culto de Dioniso. En este sentido, el grupo de las cadmeas encaja dentro de la estructura característica de los mitos de llegada de este dios. Este tipo de narraciones se caracteriza precisamente porque las mujeres implicadas nunca se adhieren voluntariamente al culto, por lo que son castigadas con posterioridad.

En lo que se refiere al género trágico, la figura de las bacantes tebanas tampoco es una innovación: la tragedia ya conocía el mito del castigo de las tebanas con anterioridad a la recreación de esta historia por Eurípides. Es más, en la tragedia es habitual que tanto hombres como mujeres sean caracterizados como ménades cuando son presa de una agitación violenta, sea ésta guerrera, amorosa u homicida.

De esta manera se puede observar que tanto las mujeres lidias como las tebanas pertenecen a tradiciones míticas diferentes. Ahora bien, en la elaboración euripídea del mito de llegada de Dioniso a Tebas, el punto de intersección entre estas dos colectividades reside en que el grupo de mujeres de Tebas alcanza temporalmente la condición de Ninfas cuando acuden al Citerón a celebrar los cultos de Dioniso. Esta identificación con el modelo mítico en la versión humana del ritual ha sido constatada tanto en el campo de la iconografía como en el de la historia de la religión y su aplicación al estudio de *Bacantes* es pertinente puesto que permite explicar las similitudes existentes entre las bacantes asiáticas y las mujeres de Tebas. Con todo, en su forma literaria, la identificación de los personajes humanos con el paradigma mítico sólo se localiza en determinadas características -la indumentaria y el lugar de realización de las danzas-. Ni las bacantes lidias ni las mujeres de Tebas se pueden reducir, en su forma dramática, a la ecuación antes señalada. En su función tradicional de coro trágico, el grupo de mujeres lidias se hace portavoz de una serie de principios que las sitúan del lado de los mortales, es decir, que las humanizan. Por el contrario, en su forma literaria, las mujeres de Tebas se divinizan pero no por alcanzar temporalmente la condición de Ninfas, sino porque, en la caracterización que hizo de ellas Eurípides, se asemejan a seres demoníacos similares a las Erinias.

Aunque con la información expuesta hasta el momento parece que entre las bacantes lidias y las ménades tebanas son más las diferencias que las semejanzas, una

revisión de los datos que hemos analizado a lo largo de la presente investigación nos permitirá comprender el sutil modo en que estos grupos tan diferenciados llegan a coincidir. Para ello, expondremos a continuación unas breves conclusiones generales que nos permitan observar en toda su amplitud y complejidad los dos “personajes” que venimos analizando.

CONCLUSIONES GENERALES

CAPÍTULO 6

6. Conclusiones generales.

La presente investigación tenía como objetivo realizar un estudio descriptivo-contrastivo de los dos grupos de mujeres vinculados con Dioniso en *Bacantes*: el coro de la tragedia -o grupo de bacantes lidias- y el grupo de mujeres tebanas -de quienes se tiene noticia a través de las distintas narraciones de los mensajeros-.

Nuestra aproximación al estudio de estas dos colectividades se ha hecho desde la perspectiva de análisis que acepta que, por más que la tragedia griega reelabora el material mítico pre-existente, cada poeta trágico dispone de cierta autonomía creativa a la hora de interpretar estos mitos. Asimismo, el valor literario con que Eurípides caracterizó a estos dos grupos se ha analizado atendiendo al contexto histórico, cultural y religioso que rodearon la composición de *Bacantes*.

La investigación propuesta se ha desarrollado analizando el texto griego y hemos trabajado, fundamentalmente, estudiando el léxico que aparece en *Bacantes* asociado con cada uno de estos grupos. Este trabajo se ha realizado utilizando distintos diccionarios especializados y, en el caso de que existiesen, estudios modernos dedicados a la terminología que ha sido objeto de análisis. En los casos que hemos juzgado más relevantes, el significado ofrecido por los léxicos ha sido cotejado con los distintos empleos que cada término posee en la tradición literaria anterior a Eurípides pero, especialmente, en el género trágico.

Puesto que la definición de algunas de las nociones griegas analizadas -como pueden ser los conceptos de venganza (*timōría*) o desmesura (*húbris*)- ha sido (y continúa siendo) elaborada, hemos utilizado también distintos estudios técnicos que nos han aportado, en este sentido, una clarificadora información. Con el fin de dilucidar el significado de la presencia de las distintas divinidades que aparecen vinculadas con Dioniso en *Bacantes* hemos operado de la misma manera.

Para poder observar los distintos modos en que Eurípides innovó en esta tragedia con respecto a la tradición mítica anterior, nos hemos ayudado de diversos estudios dedicados a esta cuestión. Tienen especial relevancia en este sentido los trabajos dedicados a la tradición dramática anterior a la obra de Eurípides. Por otra parte, el empleo de los estudios relativos a la iconografía dionisiaca (en concreto, la referida a la pintura vascular) nos ha ofrecido una perspectiva muy fructífera a la hora de contrastar la plasmación eurípidea del mito de Dioniso con otras formas más habituales en la representación helena de lo dionisiaco.

Debido a que *Bacantes* es una de las tragedias que ha recibido mayor atención por parte de la investigación en los últimos siglos, ha sido necesario manejar una vasta bibliografía. Este hecho atañe de manera especialmente problemática al menadismo. La aplicación de estudios recientes referidos a este aspecto del culto dionisiaco y al modo en que se ha venido tratando por parte de la investigación, nos ha permitido derivar significativas conclusiones en cuanto a la representación de este rasgo en *Bacantes*.

6.1. El menadismo en *Bacantes*.

El menadismo es el rasgo común en *Bacantes* entre el grupo de mujeres lidias y el de mujeres tebanas y es el aspecto de la religión dionisiaca con mayor preeminencia en esta tragedia. El elemento del culto menádico que comparten ambos grupos es la realización de danzas en el monte en honor a Dioniso. Sobre él da noticia, de manera directa, el grupo de mujeres lidias y es descrito indirectamente en relación con las mujeres de Tebas.

El menadismo ha sido objeto de una prolífera labor de investigación desde finales del siglo XIX y son varias las problemáticas vinculadas con su estudio. Para el investigador del texto de *Bacantes* resulta especialmente conflictiva la multiplicidad de lecturas que, a lo largo de los años, se han elaborado acerca de qué sucedía en dichos rituales. En este sentido, se han ofrecido diversas explicaciones desde los ámbitos de la antropología, el estudio etnográfico y la psicología. De esta manera, el estudio de *Bacantes* se ve muy influenciado por las lecturas modernas que se han hecho de este aspecto del ritual dionisiaco.

Para evitar la “confusión” teórica provocada por esta pluralidad de interpretaciones, hemos utilizado los trabajos de Albert Henrichs dedicados al estudio diacrónico de las interpretaciones modernas sobre menadismo. Con la “criba teórica” ofrecida por los trabajos de este investigador, nos hemos acercado al análisis de las danzas menádicas tal como son representadas en *Bacantes*.

En relación con el coro de bacantes lidias, hemos podido constatar que entre Dioniso y sus fieles hay una estrecha similitud que atañe tanto a los movimientos que caracterizan sus danzas (puesto que Dioniso es no sólo líder, sino partícipe en las mismas), como a su sonoridad (una sonoridad estruendosa que se corresponde con uno de los epítetos de Dioniso, *Brómios*) y a su indumentaria (la hiedra, las serpientes y la piel de ciervo). De los elementos de la indumentaria dionisiaca que describe el coro de *Bacantes*, ni las serpientes ni la piel de ciervo son especialmente comunes en la

tradición pictórica de los fieles de Dioniso. Por este motivo se puede concluir que su significación en esta tragedia está sujeta a su empleo concreto en *Bacantes*. Puesto que en esta obra el grupo de mujeres lidias compara su quehacer en el culto de Baco con el disfrute de un ciervo en libertad (866-870), se puede considerar que la presencia de la *nébris* como un rasgo característico de la indumentaria dionisiaca sirve para identificar la experiencia de los fieles de Dioniso con el disfrute de dicho animal. Por otra parte, el que las serpientes formen parte del *atrezzo* dionisiaco en *Bacantes* permite establecer una relación beneficiosa entre los fieles de Dioniso y este animal, por más que el carácter fundamentalmente ctónico y temible asociado paradigmáticamente con estos seres permanezca intacto. Por otra parte, la vinculación tanto de las bacantes lidias como de las mujeres de Tebas con las serpientes puede ser interpretada como una manifestación (indirecta) del dominio de Dioniso sobre el más allá.

En lo que atañe a la coreografía de las danzas, según los datos descritos por las bacantes lidias, se ha de rechazar la presencia de un hombre como líder de las danzas menádicas y aceptar que Dioniso era imaginado por sus fieles como guía y partícipe de las mismas. No obstante, en el juego escénico de esta tragedia se ha de admitir que Dioniso, con apariencia humana, forma parte de su tíaso.

En lo que respecta al estado mental de las bacantes lidias, no hay ningún elemento textual que permita concluir que estas mujeres se encuentran en un estado mental alterado. En este sentido, es relevante señalar que el empleo de la perspectiva anti-psicologizante de Henrichs permite reinterpretar el término *bakkhéuō* y sus derivados y darles una traducción unitaria que no implica, necesariamente, un estado psicológico alterado. Esta interpretación respalda la hipótesis de que no se puede saber con seguridad que las mujeres lidias hayan sido enloquecidas.

En lo relativo al grupo de mujeres de Tebas no hay duda con respecto a su enloquecimiento: Dioniso las ha enloquecido por no rendirle culto. Por lo tanto, a nivel literario, el motivo del enloquecimiento ha de ser admitido en una parte del tíaso dionisiaco: las mujeres de Tebas. Puesto que el tema de la locura divina está presente también en los mitos de llegada dionisiacos que atañen a las Proteides y las Miniades, en este sentido, Eurípides continúa la tradición mítica anterior. Como se puede observar, el tema de la locura divina provocada como castigo constituye una diferencia clave entre el grupo de mujeres lidias y el de mujeres tebanas y las sitúa, además, en tradiciones míticas diferentes.

A esta diferencia básica entre ambos grupos se ha de sumar el carácter milagroso de las acciones de las cadmeas, quienes son capaces de descuartizar animales sólo con la fuerza de sus manos, crean milagrosamente fuentes de vino, leche y miel y llevan fuego en el pelo sin quemarse. Así pues, a pesar de que ambos colectivos comparten la misma indumentaria -la hiedra, el tirso, las serpientes y la piel de ciervo- y el lugar donde realizan sus danzas -el *óros*-, entre los dos grupos se establece, en este sentido, una diferencia de grado que presenta el menadismo de las tebanas como mucho más milagroso y cruento que el de las mujeres lidias.

Se plantea aquí el problema de si esta diferencia de grado se puede reducir a que cada uno de estos grupos posee una forma literaria distinta y de si, en el caso de que se describiese a las mujeres lidias actuando, éstas no pudiesen realizar las mismas acciones que las cadmeas. No hay razones para rechazar esta posibilidad pero lo cierto es que, en *Bacantes*, estos rasgos sólo aparecen vinculados con el menadismo en su forma punitiva.

Estas diferencias entre ambos grupos se intensifican aún más si se tiene en cuenta que el análisis textual evidencia que las danzas que ejecutan cada uno de ellos no son exactamente iguales: entre ellas hay pequeñas divergencias que atañen fundamentalmente a su sonoridad. Las danzas de las bacantes lidias están acompañadas por la música del *aulós* y los *túmpana*, por sus propias canciones -designadas mediante los verbos *humnēsō* y *melpō*- y por los gritos rituales del *evoé*. En cambio, la música no forma parte de las danzas de las tebanas y sus gritos rituales -la *alalagē* y a *ololugē*- no son específicamente dionisiacos sino que también están vinculados con el sacrificio y la guerra.

6.2. El grupo de bacantes lidias.

A pesar de que el menadismo es clave en el desarrollo dramático de *Bacantes* y de que el elemento común entre lidias y tebanas es la realización de las danzas menádicas, en los dos casos -aunque por motivos distintos- esta convergencia es breve. En el caso de las mujeres de Tebas, el contexto de las danzas rituales menádicas es abandonado rápidamente por uno de persecución y ataque violentos. En el caso de las bacantes lidias, aunque describen la ejecución de estos rituales en la párodo de la

tragedia y aluden a ellos en distintas partes de la obra¹, este rasgo constituye sólo una parte de la multiplicidad temática de sus proclamas.

Como seguidoras fieles del dios y coro de la tragedia, las bacantes lidias constituyen el agente dramático con más relieve en la defensa del culto de Dioniso. Aunque el propio dios explica el motivo de su llegada a Tebas, son las mujeres lidias las encargadas de presentar y defender ante el espectador los diversos aspectos del culto dionisiaco que desean instaurar. Además, más allá de que el propio Dioniso sugiera la bienaventuranza que conlleva su acogida mediante la descripción de los lugares en que se le rinde culto o de que Tiresias lo haga a través de la relación de este dios con el vino, las bacantes lidias son las principales encargadas de mostrar el tipo de felicidad ofrecida por Dioniso. Ahora bien, puesto que la iniciación en el culto es presentada por este grupo de mujeres como la condición necesaria para la obtención de la *eudaimonía*, la posibilidad de rechazar a Dioniso vincula, desde el inicio de la obra, el tema de la felicidad con la trama del castigo divino.

Por más que, en la párodo de la tragedia, las bacantes lidias establezcan que la *eudaimonía* dionisiaca proviene de la iniciación y el servicio al culto, otros elementos a los que aluden dibujan el tipo de felicidad que representa Dioniso. Así pues, evocando la relación existente en la tradición mítica entre Dioniso, las Horas, las Gracias y Afrodita y resaltando la relación de este dios con el vino, el coro de bacantes lidias precisa el tipo de *eudaimonía* dionisiaca que prometen: un tipo de felicidad que supone para sus fieles un alivio o supresión del *pónos*, de la «penuria» propia de la subsistencia humana.

Por otra parte, el grupo de bacantes asiáticas plantea también el tema de la obtención de la *eudaimonía* en los términos de una ética dionisiaca. Según ésta, la felicidad se obtiene gracias a una sencilla vida en el presente regida por la moderación, la piedad y el respeto de las leyes. Puesto que Penteo es el anti-modelo de esta vida piadosa, la vasta reflexión que lleva a cabo el coro de *Bacantes* acerca de la piedad y la justicia, presenta el asesinato del joven rey en los términos de un castigo merecido y se vincula así el tema de la felicidad con el de la venganza divina. Ahora bien, la cuestión de si la venganza es defendida por el coro de *Bacantes* como una forma de sabiduría y como el mayor de los bienes es discutida. Como hemos visto en anteriores apartados, la dificultad para solucionar esta cuestión se debe tanto a problemas textuales como de

¹ 530-532, 557, 566-570, 862-864 y 1153.

contenido que implican determinar el tipo de sabiduría al que aluden los términos *to sophón* y *hē sophía*. A pesar de ello, puesto que las mujeres lidias dan muestras de alegría ante la noticia de la muerte de Penteo, es posible proponer que este grupo de mujeres es defensor de la venganza sobre los enemigos, por más que, con los datos manejados hasta el momento, no se pueda determinar con exactitud si la venganza, entendida como un tipo de sabiduría y como el mayor regalo de los dioses, ha de ser incluida dentro de las proclamas de las bacantes lidias para la obtención de la *eudaimonía*. En todo caso, lo que sí se ha de aceptar como parte integrante de dichas proclamas es la defensa de un tipo de sabiduría que, designado bien por *to sophón*, bien por *hē sophía*, lleve a una actitud de respeto hacia las leyes y las normas relativas a la piedad. Como se puede observar, la cuestión de la sabiduría también está en relación con la de la *eudaimonía*.

Conviene señalar que, puesto que las proclamas para la obtención de la felicidad son formuladas por el coro de *Bacantes* mediante máximas populares del pensamiento griego -que constituyen la “voz” tradicional del coro en esta tragedia-, se puede afirmar que en *Bacantes* se identifican los principios de “la nueva religión dionisiaca” con los valores griegos acerca de la piedad y la justicia y que, en este sentido, es Penteo quien es señalado como un ser ajeno a la comunidad. Por otra parte, puesto que estos principios justifican la muerte del joven rey de Tebas, la defensa de la calma, la mesura y la justicia se equipara con la del asesinato más atroz. Por este motivo, hemos concluido en otros apartados que la forma de religiosidad defendida por las bacantes lidias se mueve entre los terrenos de la bienaventuranza y la aniquilación total por igual, por más que, en *Bacantes*, esta identificación se vea justificada gracias a una amplia deliberación acerca del respeto de las normas y la divinidad.

Si esta vasta reflexión sobre los principios que rigen la vida piadosa valida el asesinato de Penteo, también lo hace la propia estructura de esta tragedia. En el desarrollo dramático de *Bacantes*, y a diferencia de otras tragedias como *Heracles Furioso* o *Hipólito*, el final no está determinado de antemano. Dioniso le otorga a Penteo la posibilidad de elegir por más que el joven monarca permanezca ciego y sordo ante las advertencias del dios. No obstante, la actitud de las bacantes lidias hacia el castigo impuesto sobre Penteo empuja a juzgar negativamente tanto su personaje como la religiosidad que representa. Ahora bien, este hecho es consecuencia de que, en esta tragedia, diversos mecanismos provocan que la empatía del espectador se reparta entre el plano divino y el humano. Puesto que la valoración del coro de *Bacantes* se ve

afectada por este efecto dramático, hemos dedicado distintas partes de nuestra investigación a analizar los elementos que lo generan.

Si, como señalábamos más arriba, la reflexión que elabora el coro de *Bacantes* acerca de la piedad y la justicia, así como la propia estructura de la tragedia justifican el asesinato de Penteo y posicionan al espectador del lado de Dioniso, distintos elementos provocan que el receptor se sitúe a favor del rey de Tebas.

En este sentido juega un papel fundamental el propio personaje de Penteo. A pesar de que, como señalábamos más arriba, el joven soberano es absolutamente incapaz de reconocer las evidentes muestras que tanto Dioniso como otros personajes de la obra -entre ellos Tiresias o los propios mensajeros- le ofrecen acerca de la originalidad del culto de Dioniso, la ceguera de Penteo tiene algo tremendamente humano y provoca que el espectador se identifique con él. De esta manera, el espectador se reconoce en el error de Penteo, en su “bienintencionada” y torpe terquedad: queriendo cumplir con sus funciones de soberano y defender el orden de la *pólis*, Penteo cae sin saberlo en el exceso de enfrentarse a la divinidad e incurre así en un delito de *húbris* y *theomakhía* hacia Dioniso.

Ahora bien, el elemento que “inclina la balanza” de manera determinante hacia el lado humano es, sin duda, la crueldad del castigo impuesto: a la *húbris* de Penteo, le corresponde la *húbris* de Dioniso. El motivo temático del asesinato de un hijo a manos de su madre enloquecida -quien no sólo lo mata sino que lo desgarró vivo y, triunfante, exhibe su cabeza como trofeo ante su propio padre- es crucial en ese sentido. Ahora bien, en *Bacantes*, la aberración de este acto es enfatizada mediante la expresión, a lo largo del sexto episodio, del extremo sufrimiento de los personajes y, especialmente, gracias a la representación de la escena de *compositio membrorum* y de lamentación de Ágave ante el cadáver mutilado de Penteo.

Por otra parte -y de manera especialmente significativa para nuestra investigación-, el propio coro de la tragedia juega un papel esencial a la hora de subrayar la desgracia de la casa real de Tebas. A diferencia de otros coros trágicos, el coro de *Bacantes* muestra una absoluta distancia ante las desdichas de los personajes humanos. El coro de bacantes lidias no expresa la compasión y conmiseración comunal que pone fin a la mayoría de las tragedias y, de esta manera, se intensifica el aislamiento y el tono de absoluta tristeza de los personajes. Es más, según el análisis que hemos llevado a cabo, la atribución irónica, en el sexto episodio, de los términos de la felicidad que caracteriza a los iniciados a lo largo de la tragedia, a los dos personajes que salen

más perjudicados -Ágave y Cadmo-, aumenta la distancia existente entre el coro y el sentir de los personajes humanos.

Como venimos viendo, en *Bacantes* el reparto de la empatía entre los planos divino y humano se produce gracias a la propia estructura de la obra y también mediante distintos recursos escénicos y dramáticos. Entre ellos, y junto a los elementos que hemos señalado hasta el momento, la escena del travestismo de Penteo desempeña un papel decisivo.

Conviene señalar, en primer lugar, que la incursión del joven monarca en el Citerón disfrazado de ménade es una innovación con respecto a la tradición mítica anterior, según la cual, Penteo acudía armado al Citerón a enfrentarse a las bacantes. Así pues, los distintos valores asociados con la escena del travestismo de Penteo son una innovación creada por la reelaboración eurípidea del mito de llegada de Dioniso que manifiesta, de nuevo, la autonomía creativa de Eurípides en esta tragedia. Muestra de ello lo constituye sin duda la multiplicidad de valores asociados en este episodio con el atuendo menádico, indumentaria que pasa a cumplir las funciones de un sudario y que presenta ciertos paralelismos con el atavío del animal sacrificial. De esta manera, los elementos que caracterizan la indumentaria de las danzas menádicas (que, como hemos visto, son comunes a mujeres lidias y tebanas), pierden, en la expresión artística de *Bacantes*, su exclusiva vinculación con este contexto. Además, como señalábamos un poco más arriba, este episodio es clave en la gestación del efecto dramático de “doble empatía” que caracteriza la recepción de esta tragedia. En este sentido, la mezcla de elementos cómicos y trágicos desempeña un papel muy importante.

El cambio de rol de un personaje -como el que lleva a cabo Penteo al adoptar el atuendo menádico- es un recurso escénico particularmente característico de la comedia. En el caso del rey de Tebas, el efecto cómico se produce por el desfase existente entre lo que Penteo es y lo que hace: el joven monarca, defensor de una estricta división de los roles de género a lo largo de la tragedia, aparece ante el espectador disfrazado de mujer y dando muestras de una extrema coquetería. Ahora bien, puesto que el espectador sabe que esta escena prepara al joven monarca para su muerte, su comicidad tiene el efecto de aumentar su talante trágico al tiempo que intensifica la soledad e indefensión del rey ante su destino.

La macabra comicidad de esta escena se ve acrecentada porque distintos rasgos del nuevo atavío de Penteo sugieren cierta similitud con las características de un sudario. Entre ellas se pueden destacar su longitud hasta los pies y su tejido (el lino) así

como el adorno o *kósmos* que el joven soberano ha de vestir para acudir al Hades. Asimismo, otros elementos textuales que aluden irónicamente a la inminente muerte de Penteo aumentan el talante funesto de la escena. Entre ellos se encuentran el empleo del verbo *kruptō* del verso 955 con el sentido de «enterrar» y el juego de palabras con el sustantivo *truphē* de los versos 969-970, versos en los que se establece una correlación irónica entre el empleo que Penteo hace del término -con el sentido de corrupción moral, con un valor cercano a *malakía*- y el empleo que hace de él Dioniso -quien se refiere a la desintegración física de Penteo, esto es, al descuartizamiento a manos de su madre-.

Junto a estas características, la escena del travestismo de Penteo está llena, además, de numerosos rasgos que en *Bacantes* empujan al espectador a entender el asesinato de Penteo en términos sacrificiales. El papel que desempeña la «metáfora sacrificial» en el género trágico ha sido muy estudiado y se han dedicado distintas monografías al estudio de su valor específico en cada una de las tragedias. Su empleo en *Bacantes* sirve para expresar, con extrema sutileza, la complejidad de los intereses de cada una de las partes en conflicto.

Mientras que desde el punto de vista de “las razones de Dioniso”, el asesinato de Penteo en la forma de un sacrificio constituye un acto de justicia digno de respeto, desde la perspectiva humana, la muerte de Penteo a manos de su madre constituye un acto abominable y atroz. Además, puesto que Ágave actúa, no por voluntad propia sino enloquecida por Dioniso, su responsabilidad se ve matizada y el espectador experimenta hacia ella cierto sentimiento de conmiseración. Por su parte, aunque la incursión de Penteo en el Citerón adopta la forma de un acto voluntario, el joven monarca también ha sido enloquecido por Dioniso con el fin de que tome esa decisión. Por lo tanto, su asesinato adquiere la forma de una trampa y el sacrificio de Penteo, por más que “en la forma” tenga el aspecto de un *phármakon sotērias*, constituye un acto aberrante contrario a los principios de la norma cívica.

Como se puede observar, los elementos que en *Bacantes* empujan al espectador a tomar partido por Dioniso o por Ágave y Penteo son numerosos y sutiles. Aquellos que llevan al espectador a simpatizar con los personajes humanos también lo inclinan a que valore negativamente al coro de bacantes lidias así como el tipo de religiosidad que representa.

Ahora bien, el estudio de “las razones” de cada una de las partes en conflicto en esta tragedia así como de los recursos dramáticos que empujan al receptor a posicionarse de uno u otro lado permite observar la complejidad temática de la crisis llevada a escena así como la profundidad que caracteriza a cada uno de los personajes. Como hemos venido viendo, analizar el tipo de dionisismo que defienden las bacantes lidias implica, de alguna manera, estudiar de qué forma su expresión dramática empuja al receptor a “reprobarlo”. El tipo de castigo impuesto por Dioniso y la “frialdad” de las bacantes lidias ante las desgracias humanas no son, desde esta perspectiva, el objeto de una valoración moral. Muy al contrario, su estudio -junto al de otros elementos- sirve para profundizar en la particularidad dramática de esta tragedia y hace evidente la extrema sutileza estética y conceptual de *Bacantes*.

6.3. El grupo de bacantes tebanas.

A diferencia del grupo de mujeres lidias, quienes, por constituir la principal voz en defensa del culto de Dioniso, se asimilan con la religión que promueven, las mujeres de Tebas, al actuar enloquecidas por la acción de Dioniso -y no voluntariamente-, no se identifican con las proclamas dionisiacas. Las acciones de las tebanas en el Citerón constituyen, no obstante, una muestra del extraordinario poder del dios y un ejemplo de la bienaventuranza y el peligro que, simultáneamente, representa.

En este sentido, conviene destacar que la misma polaridad entre beatitud y extrema violencia que se localiza en las proclamas de las bacantes lidias caracteriza también al grupo de mujeres de Tebas. En las dos narraciones que dan noticia de su quehacer en el Citerón (677-768 y 1043-1149), las cadmeas pasan de un estado de calma y bienaventuranza a uno de violenta y salvaje persecución. No obstante, al igual que en el caso de las bacantes lidias, este cambio se da como respuesta a una ofensa recibida: en el primer relato del mensajero, las mujeres de Tebas se defienden del ataque de los boyeros; en el segundo relato, castigan la incursión de Penteo en el Citerón y su absoluta impiedad hacia Dioniso.

Como se puede observar, *Bacantes* manifiesta el ambivalente poder de Dioniso a través de los dos grupos de mujeres vinculados con él y, en ambos casos, beatitud y violencia se aúnan bajo la idea del castigo merecido. Mientras que en el caso de las bacantes lidias, este cambio “se justifica” gracias a una minuciosa reflexión acerca de la piedad y la justicia, en el caso de las cadmeas este cambio “se explica” mediante la descripción de una ofensa sufrida. La importancia que reviste esta idea en relación con

las tebanas es enfatizada, además, a través del epíteto «perras» que les es atribuido puesto que este calificativo incide en la noción de defensa ante un daño recibido. Consecuentemente, se puede concluir que en el “microcosmos” del Citerón se describen las mismas ideas que las bacantes lidias anuncian en escena.

Si, como señalábamos más arriba, las acciones de las tebanas constituyen una manifestación del extraordinario poder de Dioniso al tiempo que sirven para expresar la idea de un castigo merecido, ambas nociones cristalizan en la representación de este grupo de mujeres como un arma divina enviada por el dios. En la expresión literaria que les dio Eurípides, las bacantes tebanas cumplen esta función de arma divina adoptando la forma de seres femeninos semidivinos y malignos similares en su representación a las Erinias. En esta caracterización de las tebanas como potencias femeninas malévolas, desempeñan un papel fundamental los epítetos de animales, su representación como cazadoras y los distintos elementos del paisaje.

Como hemos visto en otros apartados, la caracterización de las cadmeas como cazadoras supone una inversión de los roles tradicionales de género asociados con las mujeres en la antigua Grecia puesto que las mujeres no participaban en actividades cinegéticas. Ahora bien, la ausencia de herramientas en la realización de sus acciones, la estrecha cercanía que manifiestan con los animales así como su acción hostigante contra el ser humano permiten constatar que, en la caza que ejecutan las tebanas, éstas no son tanto representadas como cazadoras sino como animales que, provenientes de la naturaleza, suponen un peligro para el ser humano y sus medios de subsistencia. Por lo tanto, en la representación de la caza de las tebanas, las categorías que se invierten no son tanto las de «hombre» y «mujer» como las de «animal» y «humano».

Esta inversión se ve además enfatizada porque las mujeres de Tebas son calificadas mediante epítetos animales, en concreto, mediante los epítetos «perras» y «palomas». Ahora bien, puesto que un rasgo específico de las cadmeas es su milagroso poder y dado que la naturaleza alada y canina es común en la representación de toda una serie de potencias femeninas demoníacas -como pueden ser las Erinias o las Harpías- que además comparten con las tebanas su acción hostigante contra el ser humano, se ha podido concluir que en la representación euripídea del mito, las bacantes de Tebas se asemejan a estos seres femeninos malévolos. Además, en el género trágico esta representación coincide con la de las Erinias quienes comparten también con las tebanas el principio de la venganza ante una ofensa sufrida. Por este motivo se puede afirmar

que, a través de la sutil identificación de las tebanas con animales y de su representación como seres dotados de un extraordinario poder susceptible de ser dirigido contra los humanos, en *Bacantes* se invierten las categorías de «divino» y «humano».

Conviene señalar en este sentido que en el género trágico es habitual que los personajes que ejecutan algún acto aberrante o inhumano sean comparados con animales o con seres demoníacos. Tal es el caso de Heracles en la tragedia homónima, quien, por ejecutar a sus propios hijos, es comparado con un «león salvaje» (1211) y con un «toro a punto de embestir» (869) y de quien se dice que tiene «ojos feroces de Gorgona» (990). También es el caso de la infanticida Medea, quien, en la tragedia de Eurípides que lleva su nombre, es comparada, igualmente, con un toro (92) y una leona (187) y se dice de ella que es «más salvaje que la Tirrénica Escila» (1342-1343). El que la representación trágica del dionisismo en su forma punitiva se articule empleando las mismas inversiones que en los anteriores casos se puede interpretar como una forma de expresión del extremo peligro que conlleva para la ciudad el rechazo del culto de Dioniso: en su defensa, el dios puede alterar todas las categorías que definen al ser humano, quien, una vez convertido en su opuesto, se vuelve contra sí mismo.

Dentro del juego de inversiones que articulan la representación de las tebanas en *Bacantes*, desempeña un papel importante su carácter bélico. Tanto sus acciones como determinados elementos léxicos caracterizan a este grupo de mujeres en términos guerreros. Ahora bien, puesto que sus armas -piedras, ramas de abeto y los propios tirsos- y su técnica de lucha -un combate desorganizado y feroz que tiene por resultado el descuartizamiento en vida de otros seres vivos-, no se corresponden con la de ningún otro tipo de guerrero griego, se puede afirmar que el tipo de guerra que ejecutan las tebanas es específicamente dionisiaco: portando las insignias del pacífico dios del vino, las mujeres de Tebas llevan a cabo un sanguinario asalto.

De este modo, se puede observar que, en la descripción de las acciones de las tebanas, la ambivalencia entre paz y violencia no consiste sólo en que las cadmeas pasan de un estado de calma a otro de salvaje ataque, sino también en que, en ellas, las insignias dionisiacas, asociadas paradigmáticamente a la paz y no a la violencia, se conjugan con la realización de una guerra cruenta. Consecuentemente, los opuestos de paz y destrucción, calma y violencia que hemos detectado en el grupo de bacantes lidias están de nuevo presentes en el grupo de mujeres de Tebas, aunque esta vez localizados en el desfase entre su indumentaria y sus acciones.

Conviene señalar asimismo que, aunque en *Bacantes* la representación demonizada y bélica de las tebanas se solapan, la primera posee una mayor impronta que la segunda. La intervención de la temible *Lússa* y el paralelismo que se establece entre sus perras y las perras tebanas juega un papel esencial en ese sentido.

También lo hacen los distintos elementos del paisaje que, de diverso modo, ayudan a caracterizar a las tebanas como seres semidivinos. Tanto la orografía del Citerón como la llanura ubicada entre este monte y la ciudad de Tebas sirven para enfatizar esta caracterización: dotadas de un extraordinario poder proveniente de Dioniso, las tebanas son capaces de correr descalzas por los despeñaderos del Citerón y de recorrer, a gran velocidad, la vasta inmensidad de la llanura beocia. Asimismo, el estudio del paisaje en que se encuentran las cadmeas en el episodio del asesinato de Penteo (1048-1052) permite observar que también dicho entorno juega un papel esencial en la caracterización de las tebanas como seres semidivinos malévolos.

En primer lugar, el carácter umbrío, rocoso y húmedo del espacio del *nápos* en que se encuentran las tebanas posee ciertas similitudes con el paisaje del más allá representado en la épica homérica. Este carácter lúgubre del paraje se ve acentuado además porque, en este contexto, la sonoridad de las cadmeas se asemeja a la de otros seres demoníacos femeninos como las Harpías o la Gorgona.

Ahora bien, a pesar de que la similitud entre este paisaje y el de los infiernos homéricos es sugerente, derivar mayores conclusiones de esta semejanza “superficial” exige revisar con detenimiento cuál era la representación que los antiguos griegos tenían del más allá. En este sentido se hace evidente que, junto a la lúgubre imagen que ofrece la poesía homérica del paisaje de los infiernos, el motivo del prado verde o *leimōn* es común en la representación griega del más allá. Puesto que distintos autores han enfatizado la similitud existente entre *leimōn* y *nápos*, hemos llevado a cabo un estudio contrastivo de ambos conceptos que nos ha permitido constatar la cercanía existente ellos: ambos se caracterizan por poseer un claro valor escatológico y porque en ellos es frecuente la presencia de la divinidad. De esta manera nos ha sido posible proponer que, en *Bacantes*, la presencia de las tebanas en el *nápos* refleja y enfatiza el carácter sobrenatural con que Eurípides dibujó a estos personajes.

Ahora bien, puesto que en el género trágico *nápos* no está especialmente vinculado con un paisaje sombrío -como el lugar en que se encuentran las tebanas- sino que suele estar asociado con descripciones idílicas de la naturaleza, se puede concluir

que el matiz siniestro del paraje vincula a las cadmeas con séquitos maléficos que suelen habitar en la tradición mítica estos lugares –como pueden ser las Sirenas o las Erinias- más que con sus compañeras benévolas -las Gracias o las Nereidas-.

Finalmente, hemos podido constatar que el valor escatológico que en la tragedia caracteriza al espacio designado por *nápos* es también evocado en *Bacantes* por la propia fisonomía del paraje en que se encuentran las tebanas. En el «bosquecillo herboso» (*poiēron nápos*) en que se hallan las mujeres de Tebas, éstas están ubicadas en un «barranco rodeado de escarpaduras» (*ánkos amphíkrēmnon*) -que atraviesa el *nápos*- y que está, además, «regado por unas aguas» (*húdasi diábrokhon*). Puesto que en la literatura griega la imagen de la tierra que se abre es común en los relatos de tránsito hacia el más allá -y también en los episodios de *katábasis* o para expresar la muerte de un personaje-, y puesto que el acceso hacia el otro mundo a través del agua es una noción constante en el pensamiento griego, hemos podido concluir que el paisaje en que se encuentran las tebanas evoca una zona intermedia entre este mundo y el del más allá. De esta manera, es posible proponer que el paisaje de las tebanas en *Bacantes* evidencia la relación circular y de contacto entre la vida y la muerte que la historia de la religión reconstruye para el culto de Dioniso. Por otra parte, esta interpretación no contradice el análisis que nos ha permitido proponer que las mujeres de Tebas son caracterizadas en *Bacantes* como seres semidivinos demoníacos, sino que lo matiza y complementa.

Si recapitulamos los datos analizados hasta el momento podemos concluir que entre el grupo de mujeres lidias y el de tebanas se testimonia el mismo paso de un estado de beatitud a otro de extrema violencia mediante la idea del castigo merecido. No obstante, en su forma literaria, ambos grupos expresan estas nociones de manera diferente.

Como coro de la tragedia, las mujeres lidias están directamente implicadas en el desarrollo de la acción dramática. Entonando la promesa de la bienaventuranza dionisiaca -que anuncian en la párodo de la tragedia y que describen en las distintas canciones corales- ofrecida por la aceptación del culto de Dioniso, las mujeres lidias vinculan, desde el inicio de la obra, el tema de la *eudaimonía* con la trama del castigo divino. Asimismo, el coro de bacantes lidias justifica la sanción impuesta sobre Penteo a través de la amplia reflexión que elabora acerca de la piedad y la justicia. Ahora bien, puesto que las bacantes asiáticas llevan a acabo esta reflexión utilizando máximas

tradicionales del pensamiento griego, se puede afirmar que el coro de *Bacantes* equipara los principios griegos acerca de la medida y el comportamiento piadoso con la defensa acérrima de los intereses del culto de Dioniso, intereses que, en esta tragedia, cristalizan en el cruel asesinato de Penteo. De esta manera, el grupo de mujeres lidias equipara la defensa de una vida piadosa y bienaventurada con la ejecución de la violencia más extrema.

En el caso de las mujeres de Tebas se da el mismo paso de un estado de calma y beatitud a otro de salvaje ataque sobre la idea de defensa ante un daño recibido. Ahora bien, puesto que las bacantes tebanas quedan caracterizadas como una maléfica arma divina enviada por Dioniso, sus acciones constituyen más bien una manifestación del extremo poder del dios así como del enorme peligro que el rechazo de su culto representa.

En nuestra opinión queda claro que, aunque los dos grupos de mujeres vinculados con Dioniso en *Bacantes* coinciden “conceptualmente” -pues ambos manifiestan el mismo paso de la bienaventuranza a la brutalidad extrema en la ejecución de un castigo merecido-, no lo hacen en su expresión literaria ni tampoco en la función dramática que desempeñan.

6.4. Ninfas y ménades trágicas.

A nuestro modo de ver, en la pieza de Eurípides que hemos tratado, los rasgos que caracterizan respectivamente a bacantes lidias y tebanas permiten vincular a cada una de estas colectividades con dos tradiciones míticas diferentes.

Con respecto a las bacantes lidias, tanto su llegada a Tebas en calidad de compañeras fieles de Dioniso, como su voluntaria dedicación al servicio de este dios revelan el estrecho vínculo que las une a él. Es más, la relación de estas figuras femeninas con los Coribantes, los sátiros y la creación de los *túmpana* -evocada en la párodo de la pieza-, las incluye como parte integrante de la biografía de Dioniso. Esta consideración, sumada al hecho de que en el pasado de nuestra divinidad, el grupo femenino de mayor relevancia son las Ninfas de Nisa, nos ha inducido a defender una posible identificación entre esta colectividad femenina de Nisa y la de las mujeres de Lidia.

En lo que se refiere a las bacantes tebanas, encajan en un corpus de leyendas dionisiacas -del que hemos visto que ya Hesíodo da testimonio- cuya estructura característica consiste en que un grupo de mujeres mortales es enloquecido como

castigo por no reconocer el culto del dios. Además, el grupo de bacantes tebanas se corresponde también con lo que se puede considerar un “paradigma trágico”, dado que en la tragedia es habitual que los personajes que se encuentran en un estado emocional incontrolado sean comparados con ménades.

Cierto que la atención prestada por nuestra investigación al espacio ritual y al atuendo, nos ha permitido detectar que, al igual que las bacantes lidias, las tebanas presentan una cierta afinidad con la figura sobre-humana de las Ninfas. Nos referimos concretamente al momento en el que las mujeres de Tebas abandonan el espacio urbano al que pertenecen para acudir al Citerón a rendir culto a Dioniso. Se trata, eso sí, de una «con-fusión» entre ménades trágicas y Ninfas que no pasa de ser puntual. En la representación teatral de los dos grupos femeninos a los que hemos dedicado más atención, los deslizamientos de identidad son constantes. La lectura que proponemos de *Bacantes* permite percibir que el grupo de mujeres lidias, a través de su rol tradicional de coro trágico, pronto se humaniza y se desvincula de las etéreas Ninfas de Nisa. Por su parte, las de Tebas, aunque divinizadas en su calidad de arma punitiva manipulada por el propio Dioniso, también acaban alejándose de la pacífica identidad de dichas Ninfas de Nisa, pues éstas, enloquecidas por Dioniso, son percibidas como potencias femeninas perniciosas.

En definitiva, las respectivas caracterizaciones dramáticas de las bacantes lidias y de las tebanas, atravesando sin obstáculos aparentes las fronteras entre lo infrahumano, lo humano y lo sobrehumano, evidencian -desde nuestra lectura basada en el ejercicio comparatista y de oposiciones entre ellas-, la singularidad de cada uno de estos grupos femeninos. Constatación ésta que, desvelando algunos rasgos de carácter hasta ahora ignorados por la amplia bibliografía dedicada a *Bacantes*, impide homologar a todas las acólitas del dios como si de un uniforme séquito de Dioniso se tratara.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía.

Diccionarios

— **Léxicos antiguos**

LATTE, K., *Hesychii Alexandrini Lexicon. vol I*, 1954, Copenhague.

—, *Hesychii Alexandrini Lexicon. vol II*, 1966, Copenhague.

— **Diccionarios iconográficos**

AA. VV., *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Suiza, 1981-1999.

— **Diccionarios de términos griegos**

BAILLY, A., *Dictionnaire grec-français*, París, 2000. (1ª edición 1950)

CHANTRAINE, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, París, 1968.

LIDDELL, H.G., y SCOTT, R., *Greek-English Lexicon*, Oxford, 1996. (1ª edición 1843)

ADRADOS, F.R. (ed.), *Diccionario Griego-Español. vols. I-VI*, Madrid, 1980-2002.

— **Diccionarios de mitología**

BONNEFOY, Y. (ed.), *Diccionario de las mitologías II. Grecia* (1981). Trad. esp.: Barcelona, 1996.

GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana* (1951). Trad. esp.: Barcelona, 1994.

HORNBLOWER, S. y SPAWFORTH, A. (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, 1999 y 2003. (1ª edición 1949)

— **Diccionarios de historia de la religión**

GETTY MUSEUM, J.P. (ed.), *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, Los Ángeles, 2004.

Principales ediciones de *Bacantes*

DODDS, E., *Euripides. Bacchae*, Oxford, 1960. (1ª edición 1944)

GONZÁLEZ, J.I., *Bacantes*, Córdoba, 2003.

ROUX, J., *Euripide. Les Bacchantes. vol. I*, París, 1970.

—, *Euripide. Les Bacchantes. vol. II*, París, 1972.

SEAFORD, R., *Euripides. Bacchae*, Warminster, 1996.

Ediciones, traducciones y comentarios

— Homero

ALLEN, T.W., *Homeri Opera. vol. III. Odysseae*, Oxford, 1966. (1ª edición, 1908)

—, *Homeri Opera. vol. IV. Odysseae*, Oxford, 1967. (1ª edición, 1908)

—, *Homero Opera. vol. V. Hymni. Cyclus. Fragmenta. Margites. Batrachomyomachia. Vitae*, Oxford, 1988. (1ª edición 1912)

ALLEN, T.W. y MONRO, D.B., *Homeri Opera. vol. I. Iiadis*, Oxford, 1987. (1ª edición, 1902)

—, *Homeri Opera. vol. II. Iiadis*, Oxford, 1962. (1ª edición, 1902)

BERNABÉ, A., *Himnos Homéricos. La “Batracomiomaquia”*. BCG, Madrid, 1978.

CRESPO, E., *Homero. Ilíada*, BCG, Madrid, 1991.

DAWE, R.D., *The Odyssey. Translation and Analysis*, Cornwall, 1993.

FERNÁNDEZ-GALIANO, M. y PABÓN, J.M., *Homero. Odisea*, BCG, Madrid, 1982.

LÓPEZ EIRE, A., *Homero. Ilíada*, Cátedra Letras Universales, Madrid, 2004. (1ª edición 1989)

— Hesíodo

SOLMSSEN, F., MERKELBACH, R. y WEST, M.L., *Hesiodi. Theogonia. Opera et dies. Scutum. Fragmenta selecta*, Oxford, 1990. (1ª edición 1970)

PÉREZ, A., y MARTÍNEZ, A., *Hesíodo. Obras y fragmentos*, BCG, Madrid, 1990. (1ª edición 1978)

— Poesía lírica

ADRADOS, F.R., *Líricos griegos, elegiacos y yambógrafos arcaicos. vol. I y II, Alma Mater*, Barcelona, 1981. (1ª edición, 1956-1959)

FERRATÉ, J., *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, 2000. (1ª edición 1968)

ORTEGA, A., *Píndaro. Odas y fragmentos*, BCG, Madrid, 1984.

BOWRA, C.M., *Pindari Carmina*, Oxford, 1954. (1ª edición 1935)

— **Tragedia**FRAGMENTOS

NAUCK, A. y SNELL, B., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Hildesheim-Zurich-Nueva York, 1983. (1ª edición 1888)

ESQUILO

FERNÁNDEZ-GALIANO, M. y PEREA, B., *Esquilo. Tragedias*, Madrid, BCG, 1986.

GARVIE, E., *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford, 1988.

LUCAS DE DIOS, J.M., *Esquilo. Fragmentos. Testimonios*, Madrid, BCG, 2008.

MURRAY, G., *Aeschyli Tragoediae*, Oxford, 1964. (1ª edición 1937)

RAMOS, E.A., *Esquilo. Tragedias*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

SOMMERSTEIN, A.H., *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge, 1989.

SÓFOCLES

ALAMILLO, A. y LASSO DE LA VEGA, J., *Sófocles. Tragedias*, BCG, Madrid, 1998.
(1ª edición 1981)

EWANS, M. (ed.), *Three Dramas of Old Age, Electra, Philoktetes, Oidipous at Kolonos. With Trackers and Other Selected Fragments. Sophocles*, Londres, 2000.

HOGAN, J.C., *A Commentary on the Plays of Sophocles*, Illinois, 1991

LUCAS DE DIOS, J.M., *Sófocles. Fragmentos*, Madrid, BCG, 1983.

PEARSON, A.C., *Sophoclis Fabulae*, Oxford, 1971. (1ª edición, 1924)

VARA DONADO, J., *Sófocles. Tragedias completas*, Cátedra Letras Universales, Madrid, 2005. (1ª edición 1985)

EURÍPIDES

ADRADOS, F.R. y DE CUENCA, L.A., *Eurípides. Tragedias. vol. III. Medea. Hipólito*, Alma Mater, Madrid, 1995.

BARRETT, W.S., *Euripides. Hippolytos*, Oxford, 1992.

BARLOW, S.A., *Euripides. Heracles*, Warminster-Wiltshire, 1996.

CALVO, J.L., *Eurípides. Tragedias. vol. II*, BCG, Madrid, 1985.

COLLARD, C., CROPP, M.J. y LEE, K.H. (eds.), *Euripides. Selected Fragmentary Plays. vol. I*, Warminster, 1995.

CONACHER, D.J., *Euripides. Alcestis*. Warminster-Wiltshire, 1988.

CRAIK, E., *Euripides. Phoenician Women*, Warminster-Wiltshire, 1988.

- DIGGLE, J., *Euripidis Fabulae. vol. II*, Oxford, 1981.
- ENGLAND, M.A., *The Ifigeneia at Aulis of Euripides*, Cambridge, 1891.
- GARCÍA GUAL, C. y DE CUENCA, L.A., *Eurípides. Tragedias. vol. III*, BCG, Madrid, 1979.
- LABIANO, J.M., *Eurípides. Tragedias. vol. II*, Cátedra Letras Universales, Madrid, 2005. (1ª edición 1999)
- , *Eurípides. Tragedias. vol. III*, Cátedra Letras Universales, Madrid, 2005. (1ª edición 2000)
- LACROIX, M., *Les Bacchantes d'Euripide*, París, 1976.
- LÓPEZ FÉREZ, A., *Eurípides. Tragedias. vol. I*, Cátedra Letras Universales, Madrid, 2003. (1ª edición 1985)
- MASTRONADE, D.J., *Euripides. Medea*, Cambridge, 2007.
- MEDINA, A. y LÓPEZ FÉREZ, J.A., *Eurípides. Tragedias. vol. I*, BCG, Madrid, 1983. (1ª edición 1977)
- MURRAY, G., *Euripidis Fabulae. vol. I*, Oxford, 1966. (1ª edición 1902)
- , *Euripidis Fabulae. vol. II*, Oxford, 1962. (1ª edición 1904)
- , *Euripidis Fabulae. vol. III*, Oxford, 1963. (1ª edición 1909)
- SANDYS, J.E., *The Bacchae of Euripides*, Cambridge, 1880.
- TOVAR, A., *Eurípides. Tragedias. vol. II. Las Bacantes. Hecuba*, Alma Mater, Barcelona 1960.

— **Comedia**

- ADRADOS, F.R., *Aristófanes. Los acarnienses. Los caballeros. Las tesmoforias. La asamblea de mujeres*, Cátedra Letras Uiversales, Madrid, 1991.
- GARCÍA, E., *Aristófanes. Las nubes. Lisístrata. Dinero*, Alianza Editorial, Madrid, 2004. (1ª edición 1987)
- MARTÍNEZ, J., *Aristófanes. Los pájaros. Las ranas. Las asambleístas*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

— **Historiografía**

- GARCÍA GUAL, C. y BACH PELLICER, R., *Jenofonte. Anábasis*, BCG, Madrid, 1982.

TORRES, J.J., *Tucídides. Historia de la guerra del Peloponeso. vols. II-IV*, BCG, Madrid, 1991-1992.

TORRES, J.J. Y CALONGUE, J., *Tucídides. Historia de la guerra del Peloponeso. vol. I*, BCG, Madrid, 1990.

SCHRADER, C., *Heródoto. Historia. vols. II-V*, BCG, Madrid, 1979-1989.

SCHRADER, C. y ADRADOS, F.R., *Heródoto. Historia. vol. I*, BCG, Madrid, 1977.

ZARAGOZA, J., *Jenofonte. Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*, BCG, Madrid, 1993.

— **Platón**

CALONGUE, J., LLÉDO, E. Y GARCÍA GUAL, C., *Platón. Diálogos. vol. I*, BCG, Madrid, 1985. (1ª edición 1981).

PABÓN, J.M. y FERNÁNDEZ-GALIANO, M., *Platón. Las leyes*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

SANTA CRUZ, M^a.I., VALLEJO, A., y CORDERO, N.L., *Platón. Diálogos. vol. V*, BCG, Madrid, 1992.

— **Aristóteles**

MAS, S., *Aristóteles. Poética*, Madrid, 2002.

— **Oratoria**

COLUBI, J.M., *Demóstenes. Discursos privados I*, BCG, Madrid, 1983.

—, *Demóstenes. Discursos privados II*, BCG, Madrid, 1983.

LÓPEZ EIRE, A., *Demóstenes. Discursos políticos I*, BCG, Madrid, 1980.

— **Literatura helenística**

VALVERDE, M., *Apolonio de Rodas. Argonáuticas*, BCG, Madrid, 1996.

— **Literatura imperial**

MAYNADE, J., *Himnos órficos*, México, 1973.

APOLODORO

ARCE, J. Y RODRÍGUEZ, M., *Apolodoro. Biblioteca*, BCG, Madrid, 1985.

ATENEO

RODRÍGUEZ-NORIEGA, L., *Ateneo. Banquete de los eruditos. vol. I*, BCG, Madrid, 1998.

DIODORO

PARREU, F., *Diodoro de Sicilia. Biblioteca Histórica. vol. I*, BCG, Madrid, 2001.

TORRES, J.J., *Diodoro de Sicilia. Biblioteca Histórica. vol. II*, BCG, Madrid, 2004.

ELIANO

CORTÉS, J.M., *Claudio Eliano. Historias curiosas*, BCG, Madrid, 2006.

ESTRABÓN

DE HOZ, M^a.P., *Estrabón. Geografía. vol. V*, BCG, Madrid, 2003.

TORRES, J.J., *Estrabón. Geografía. vol. IV*, BCG, Madrid, 2001.

HERODIANO

TORRES, J.J., *Herodiano. Historia del Imperio Romano después de Marco Aurelio*, BCG, Madrid, 1985.

NONNO

HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, D., *Nonno. Dionisiacas. vol II*, BCG, Madrid, 2001.

PAUSANIAS

HERRERO, M^a.C., *Pausanias. Descripción de Grecia. vol. I*, BCG, Madrid, 1994.

—, *Pausanias. Descripción de Grecia. vol. II*, BCG, Madrid, 1994.

—, *Pausanias. Descripción de Grecia. vol. III*, BCG, Madrid, 1994.

PLUTARCO

LÓPEZ, M., *Plutarco. Obras morales y de costumbres (Moralia). vol. III*, BCG, Madrid, 1987.

—, *Plutarco. Obras morales y de costumbres (Moralia). vol. V*, BCG, Madrid, 1989.

MARTÍN, F., *Obras morales y de costumbres (Moralia). vol. IV. Charlas de sobremesa*, BCG, Madrid, 1987.

— **Literatura latina**

LUCRECIO

VALENTÍ, E., *T. Lucrecio Caro. De la naturaleza. vol I*, Alma Mater, Barcelona, 1962.

OVIDIO

RUIZ DE ELVIRA, A., *P. Ovidio Nasón. Metamorfosis. vol. I*, Alma Mater, Barcelona, 1964.

—, *Ovidio Nasón. Metamorfosis. vol. II*, Alma Mater, Barcelona, 1990. (1ª edición 1964)

VIRGILIO

CRISTÓBAL, V., *Virgilio. Bucólicas*, Cátedra Letras Universales, Madrid, 1996.

Estudios modernos

ACKER, C., *Dionysos en transe: La voix des femmes*, París, 1996.

ADCOCK, F.E., *The Greek and Macedonian Art of War*, California, 1967. (1ª edición 1957)

AMENDOLA, S., “Il grido di Clitemnestra: L’ ολολογμός e la “donna virile”, *Lexis*, 23, 2005, pp. 19-29.

ANDERSON, J., *Military Theory and Practice in the Age of Xenophon*, California, 1970.

—, *Hunting in the Ancient World*, California, 1985.

ANDERSON, W., *Ethos and Education in Greek Music*, Cambridge, 1966.

ARTHUR, M., “The Choral Odes of the *Bacchae* of Eurípides”, *YCS*, 1972, 145-179.

ASSAEL, J., “Eurípide et le pouvoir de la musique”, *CGITA*, 4, 1988, pp. 83-101.

—, *Eurípide, philosophe et poète tragique*, Bruselas, 2001.

AUGER, D., “Le jeu de Dionisos: Déguisements et métamorphoses dans *Les Bacchantes* d’ Eurípide”, *Nouvelle revue d’ ethnopsychiatrie*, 1983, pp. 57-80.

BARTOLOMÉ, J. e IRIARTE, A., *Los dioses olímpicos*, Madrid, 1999.

BACON, H., “The Furies’ Homecoming”, *CPh*, 96, 1, 2001, pp. 48-59.

BALLABRIGA, A., *Le soleil et le tartare. L’image mythique du monde en Grece archaique*, París, 1986.

- BÁRBERI, G., *La rete mortale: caccia e cacciatore nelle tragedie di Euripide*, Caltanisseta, 1993.
- BARLOW, S., *The Imagery of Eurípides*, Londres, 1971.
- BARRET, J., “Pentheus and the Spectator in Euripides’ *Bacchae*”, *AJPh*, 119, 1998, pp. 337-360.
- , *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, California, 2002.
- BASTA, G., “Il riso amaro di Dioniso, *Baccanti*, 170-369” en Meda, E., Serena, M. y Pia, M. (eds.), *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C. Atti delle giornate di studio*. Pisa, 24-25 de Junio de 2005, Pisa, 2006, pp. 1-17.
- BATAILLE, M^a.J., “Le «fou» et le devin dans la tragédie grecque”, *CGITA*, 4, 1988, pp. 147-156.
- BATHER, A.G., “The Problem of the *Bacchae*”, *JHS*, 14, 1894, pp. 244-263.
- BELIS, A., “Musique et transe dans le cortège dionysiaque”, *CGITA*, 4, 1988, pp. 9-29.
- BERMEJO, J.C. y DIEZ PLATAS, F., *Lecturas del mito griego*, Madrid, 2002.
- BERNABÉ, A., “El mito órfico de Dioniso y los titanes” en Bernabé, A. y Casadesús, F. (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro. vol. I*, Madrid, 2008, pp. 591-607.
- BERNABÉ, A. y CASADESÚS, F. (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro. vols. I-II*, Madrid, 2008.
- BERNAND, A., *La carte du tragique. La géographie dans la tragédie grecque*, París, 1985.
- BERTRAND, J.M. (ed.), *La violence dans les mondes grec et romain*, París, 2005.
- BLAKE, W., *Las Amazonas. Un estudio de los mitos atenienses* (1984). Trad. esp.: Madrid, 2001.
- BLAKE, W.E., “Euripidis *Baccharum* interpretatio secundum versus 877-881”, *Mnemosyne*, 1933, pp. 361-368.
- BLANCO, S., “Ares el dios más odiado del olimpo griego”, *Minius*, XIII, 2005, pp. 15-26.
- BLUNDELL, M.W., *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sóphocles and Greek Ethics*, Cambridge, 1989.
- BOARDMAN, J., *Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period*, Londres, 1975.

- BOEHM, I., "Paysage et personnage dans la tragédie grecque" en *Paysages et milieux naturels dans la littérature antique. Actes de la table ronde organisée au Centre d'Etudes et Recherches sur l'Occident Romain de l'Université Jean Moulin*. Lyon 25 de Septiembre de 1997, Lyon 1998, pp. 39-61.
- BOLLACK, J., *Dionysos et la tragédie*, París, 2005.
- BONNECHERE, P., *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Atenas-Lieja, 1994
- BORDES, J., *Politeia dans la pensée grecque jusqu'à Aristote*, París, 1982.
- BOURLET, M., "L'orgie sur la montagne", *Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie*, 1983, pp. 9-43.
- BOUVIER, D., "Mourir près des fontaines de Troie. Remarques sur le problème de la toilette funéraire d'Hector dans l'*Iliada*", *Euphrosyne*, 1987, XV, pp. 9-29.
- BRAUND, S., y MOST, W. (eds.), *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge, 2003.
- BRISSON, L., "Le corps «dionysiaque». L'anthropogonie décrite dans le *Commentaire sur le Phédon de Platon* (1, par. 3-6) attribué à Olympiodore est-elle orphique?" en Goulet-Cazé, M.-O., Madec, G. y O'Brien, D., *ΣΟΦΙΗΣ ΜΑΙΗΤΟΡΕΣ. «Chercheurs de sagesse». Hommage à Jean Pépin*, París, 1992.
- BROWN, A.L., "Eumenides in Greek Tragedy", *CQ*, 34, 2, 1984, pp. 260-281.
- BREMMER, J.N., "Greek Maenadism Reconsidered", *ZPE*, 55, 1984, pp. 267-286.
- , (ed.), *Interpretations of Greek Mythology*, Londres, 1987.
- BRUIT, L., "Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades" en Dubby, G. y Perrot, M. (eds.), *Historia de las mujeres I. La Antigüedad* (1990). Trad. esp.: Madrid, 2003, pp. 394-444.
- , *Le commerce des dieux. Eusebeia: essai sur la piété en Grèce ancienne*, París, 2001.
- BURIAN, P., "Myth into *Muthos*: the Shaping of Tragic Plot" en Easterling, P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 1997, pp. 178-208.
- BURKERT, W., "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", *GRBS*, 7, 1966, pp. 98-102.
- , *Homo Necans. The Athropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth* (1972). Trad. ingl.: California, 1983.
- , *Religión griega arcaica y clásica* (1977). Trad. esp.: Madrid, 2007.
- , *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, 1979.

- , “Bacchic *Teletai* in the Hellenistic Age” en Carpenter, T. y Faraone, C. (eds), *Masks of Dionysus*, Cornell, 1993, pp. 259-275.
- BURKHARD, F., “What has Dionysos to do with the Symposium?”, *Pallas*, 61, 2003, pp. 23-37.
- BURTON, J., “Women’s Commensality in the Ancient Greek World”, *G&R*, 45, 1998, pp. 143-165.
- BUXTON, R., “The Messenger and the Maenads: a Speech from Euripides’ *Bacchae*”, *AAntHung*, 32, 1989, pp. 225-234.
- , “News from Cithaeron: Narrators and Narratives in the *Bacchae*”, *Pallas*, 37, 1991, pp. 39-48.
- , “Imaginary Greek Mountains”, *JHS*, 112, 1992, pp. 1-15.
- , “Montagnes mythiques, montagnes tragiques”, *Actes du Colloque de Strasbourg: Nature et paysage dans le pensée et l’environnement des civilisations antiques*. Estrasburgo, 11-12 de Junio de 1992, París, 1996, pp. 59-68.
- , *El imaginario griego. Los contextos de la mitología* (1994). Trad. esp.: Madrid, 2000.
- CAIRNS, D.L., “Hybris, Dishonour and Thinking Big”, *JHS*, 116, 1996, pp. 1-32.
- CALAME, C., *L’amore in Grecia*, Roma-Bari, 1983.
- CALERO, I., “Notas sobre la expresión figurada de la locura en Eurípides”, *AMal*, 6, 1983, pp. 409-416.
- CAILLOIS, R., *Les démons de midi*, París, 1937.
- CALVO, J.L., “Sobre la *manía* y el entusiasmo”, *Emerita*, 41, 1973, pp. 152-182.
- CANTARELLA, E., *La Calamidad ambigua* (1981). Trad. esp.: Madrid, 1991.
- CARPENTER, T., *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art*, Nueva York, 1986.
- , *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford, 1997.
- CARPENTER, T. y FARAONE, C. (eds.), *Masks of Dionysus*, Cornell, 1993.
- CASADIO, G., *Storia del culto di Dioniso in Argolide*, Roma, 1994.
- CASSIM, B., LABARRIÈRE, J.-L. y ROMÉYER, G. (eds.), *L’animal dans l’Antiquité*, París, 1997.
- CHALKIA, I., *Lieux et espaces dans la tragédie d’Euripide: essai d’analyse socio-culturelle*, Tesalónica, 1986.
- CLAVO, M^a.T., “Ninfas de Apolo, Ninfas de Dioniso”, *Faventia*, 8, 2, 1986, pp. 5-20.

- COLOMBANI, M^a.C., “Hay amores que matan. El ritual dionisíaco: la fascinación de lo monstruoso” en AA.VV., *Monstruos y monstruosidades*, Buenos Aires, 2003 (en Cd.), pp. 5-10.
- CONACHER, D.I., *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto, 1967.
- , *Eurípides and the Sophists*, Londres, 2003. (1^a edición 1998)
- CONCHE, M., “La fougue du guerrier”, *Essais sur Homère*, París, 1999, pp. 63-70.
- CONSTANTINIDES, E., “Andreiomani: The Female Warrior in Greek Folk Songs”, *Journal of Modern Greek Studies*, 1, 1983, pp. 63-72.
- CROPP, M., “TI TO ΣΟΦΟΝ?”, *BICS*, 28, 1981, pp. 39-42.
- CSAPO, E. y SLATER, A.J., *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, 1995.
- DALE, M.A., *Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, 1948.
- DARAKI, M., “Le héros à menos et le héros *daimoni isos* une polarité homérique”, *ASNP*, 10, 1, 1980, pp. 1-24.
- , “Aspects du sacrifice dionysiaque”, *RHR*, 197, 1980, pp. 131-157.
- , *Dioniso y la diosa tierra* (1985). Trad. esp.: Madrid, 2005.
- DARKUS, S., “A Person’s Relation to φρήν in Homer, Hesiod, and the Greek Lyric Poets”, *Glotta*, 57, 1979, pp. 159-173.
- DEACY, S., “Athena and Ares. War, Violence and Warlike Deities” en Van Wees, H., *War and Violence in Ancient Greece*, Londres, 2000, pp. 285-298.
- DEFORGE, B., “Du theatre perdu d’Eschyle et de quelques considérations sus ses *Bacchantes*”, *AAntHung*, 1989, 32, pp. 211-216.
- , “Le cadavre en morceaux”, *Kentron*, 14, 1-2, 1998, pp. 165-171.
- DE ROMILLY, J., *L’Évolution du pathétique d’Eschyle à Euripide*, París, 1961.
- , “Le thème du bonheur dans les *Bacchantes* d’Euripide”, *REG*, LXXVI, 1963, pp. 361-380.
- DETIENNE, M., *La muerte de Dioniso* (1977). Trad. esp.: Madrid, 1982.
- , *Dioniso a cielo abierto* (1986). Trad. esp.: Barcelona, 1997.
- DETIENNE, M. y VERNANT, J.-P. (eds.), *La cuisine du sacrifice*, París, 1979.
- DELAVAUD-ROUX, M.H., “Danse et transe. La danse au service du culte de Dionysos dans l’Antiquité grecque. Approche et méthode de reconstitution”, *CGITA*, 4, 1988, pp. 31-53.
- , “Chorégraphie de la séduction et de l’enlèvement des Ménades ou la naissance du pas de deux moderne”, *Mélanges offerts à Claude Vatin*, 1994, pp. 45-58.

- DÍEZ, F., “Imaginando el agua: reflexiones sobre el significado iconográfico del motivo de la serpiente en ciertas escenas de la cerámica griega arcaica”, *III Reunión de Historiadores. Fronteras e identidad en el mundo griego antiguo*. Santiago-Trasalba, 25-27 de Septiembre de 2000, Santiago de Compostela, 2001, pp. 281-301.
- , “Las representaciones de las Ninfas en la cerámica griega arcaica y algunas consideraciones iconográficas”, *Gallaecia*, 1998, 17, pp. 303-343.
- , “Sobre Ninfas y heroínas en la épica griega arcaica”, *Fortunatae*, 14, 2003, pp. 11-25.
- , “Dioniso y las serpientes. Imágenes y textos en el arcaísmo”, *Estudios Clásicos*, 2010, pp. 29-37.
- DÍEZ DE VELASCO, F., *Los caminos de la muerte. Religión, rito e imágenes del paso al más allá en la Grecia antigua*, Madrid, 1995.
- DODDS, E., “Eurípides the Irrationalist”, *CR*, 43, 1929, pp. 97-104.
- , “Maenadism in the *Bacchae*”, *HThR*, 33, 1940, pp. 155-176.
- , *Los griegos y lo irracional* (1951). Trad. esp.: Madrid, 2003.
- DUBBY, G. y PERROT, M. (eds.), *Historia de las mujeres I. La Antigüedad* (1990). Trad. esp.: Madrid, 2003.
- DUCHEIM, J., “Le personnage de Lyssa dans l’*Héraclès Furieux* d’Euripide”, *REG*, 80, 1967, pp. 130-139.
- DUMEZIL, G., *La cortesana y los señores de colores* (1983). Trad. esp.: México, 1989.
- DUNN, F., *Tragedy’s End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, Nueva York-Oxford, 1996.
- DYER, R., “Image and Symbol: The link Between the Two Worlds of the *Bacchae*”, *AUMLA*, 21, 1964, pp. 15-26.
- EASTERLING, P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 1997.
- , “A show for Dionysus” en Easterling, P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, 1997, pp. 36-53.
- EBBOTT, M., “Marginal Figures” en Gregory, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, 2005, pp. 366-376.
- EDWARDS, M., “Representations of Maenads on Archaic Red-Figure Vases”, *JHS*, 80, 1960, pp. 78-87.

- EMMANUEL, M., *La danse grecque antique*, París, 1895.
- EVANGELUS, A., "The Chorus of Euripides", *HSCPh*, 27, 1916, pp. 77-170.
- FASCE, S., "Eros dio dell'amore" en Calame, C., *L'amore in Grecia*, Roma-Bari, 1983, pp. 121-134.
- FERRINI, F., "Tragedia e patologia: lessico ippocratico in Euripide", *QUCC*, 29, 1978, pp. 49-62.
- FESTUGIÈRE, A.J., "La signification religieuse de la Parodos des *Bacchantes*", *Eranos*, 54, 1956, pp. 72-86.
- , *La esencia de la tragedia griega* (1969). Trad. esp.: Barcelona, 1986.
- , *Études de religion grecque et hellénistique*, París, 1972.
- FILHOL, E., "Une personification mythique de la nature : le portrait des Ménades dans les *Bacchantes* d'Euripide", *Euphrosyne*, 27, 1999, pp. 8-17.
- FINEBERG, S., "Blind Rage and Eccentric Vision in *Iliad* 6", *TAPhA*, 129, 1974, pp. 13-41.
- FISHER, N.R.E., *Hybris. A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Warminster, 1992.
- FITTON, J.W., "Greek Dance", *CQ*, 23, 2, 1973, pp. 254-274.
- FOLEY, H.P. "The Masque of Dionysus", *TAPhA*, 110, 1980, pp. 107-133.
- , "The Conception of Women in Athenian Drama" en Foley, H.P. (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, Nueva York-Londres-París, 1981, pp. 127-168.
- , *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ítaca-Londres, 1985.
- , *Female Acts in Greek Tragedy*, Nueva Jersey, 2001.
- , "Choral Identity in Greek Tragedy", *CPh*, 98, 1, 2003, pp. 1-30.
- FONGONI, A., "Danza e Guerra", *AION (filol)*, 25, 2003, pp. 203-205.
- FORBES IRVING, P.M.C., *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford, 1992.
- FRIEDRICH, R., "City and Mountain: Dramatic Spaces in Euripides' *Bacchae*" en Bauer, R. et al. (eds.), *Proceeding of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association*, Múnich, 1990, pp. 538-545.
- , "Dionysos among the Dons: The New Ritualism in Richard Seaford's Commentary on the *Bacchae*", *Arion*, 7 (1-3), 1999-2000.
- , "Don Quixote Responds to The Windmill: A Riposte to Richard Seaford on the New Ritualism", *Arion*, 9 (1-3), 2001-2002, pp. 57-72.

- FRONTISI-DUCROUX, F., “Images du ménadisme féminin: les vases des *Lénéennes*”, *L’association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l’École française de Rome*. Roma 24-25 de Mayo, 1984, París, 1986, pp. 165-176.
- , “Quèst-ce qui fait courir les ménades?”, *Le ferment divine, Maison des Sciences de l’Homme*, 1991, pp. 147-166.
- , “Acteón, ses chiens et leur maître” en Cassim, B., Labarrière, J.-L., y Romeyer, G (eds.), *L’animal dans l’Antiquité*, París, 1997, pp. 435-454.
- , *L’homme-cerf et la femme-araignée*, París, 2003.
- , “The invention of the Erinyes” en Kraus, C., Goldhill, S., Foley, H.P. y Elsner, J. (eds.), *Visualizing the Tragic. Drama, Myth and Ritual in Greek Art and Literature*, Oxford, 2007.
- FRONTISI-DUCROUX, F. y VERNANT, J.-P., “Figuras de la máscara en la antigua Grecia” en Vernant J.-P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia antigua. vol. II* (1986). Trad. esp.: Madrid, 2002b, pp. 29-45.
- GALLINI, C., “Il travestimento rituale di Penteo”, *SMSR*, 1963, pp. 211-228.
- GÉRIN, P., “Bacchanales et défense maniaque”, *Nouvelle revue d’ethnopsychiatrie*, 1983, pp. 45-55.
- GERNET, L., *Antropología de la Grecia antigua* (1968). Trad. esp.: Madrid, 1984.
- GERNET, L., y BOULANGER, A., *El genio griego en la religión* (1932). Trad. esp.: México, 1960.
- GIRARD, R., *La violencia y lo sagrado* (1972). Trad. esp.: Barcelona, 1983.
- GIRARD, R., y GOODHART, S., “Dionysus and the Violent Genesis of the Sacred”, *Boundary*, 2, 1977, pp. 487-506.
- GOFF, B., *Citizen Bacchae. Women’s Ritual Practice in Ancient Greece*, Londres, 2004.
- GOLD, B.K., “EUKOSMIA in Euripides’ *Bacchae*”, *AJPh*, 98, 1977, pp. 3-15.
- GOLDHILL, S., “Sexuality and Diference” en Goldhill, S., *Reading Greek Tragedy*, Cambridge, 1986, pp. 106-135.
- , “The Great Dionysia and Civic Ideology” en Winkler, J.J., y Zeitlin, F.I. (eds.), 1990, pp. 97-129.
- , “Collectivity and Otherness: the Authority of the Tragic Chorus” en Silk, M.S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 1996, pp. 244-256.

- GONZÁLEZ, A.M., “*Heracles* de Eurípides. Una interpretación”, *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, 27-30 de Septiembre de 1995, Madrid, 1996, pp. 169-178.
- GONZÁLEZ DE TOBIA, A.M^a., “Análisis filológico-antropológico de la locura en el *Heracles* de Eurípides”, *Quirón*, 20, 1989, pp. 59-63.
- GONZÁLEZ, J.I., “La liberación de Dioniso y la destrucción del palacio de Penteo en las *Bacantes* de Eurípides (*Bacch.* 576-637)”, *Fortunatae*, 10, 1998, pp. 41-51.
- , “Penteo el efebo”, *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, 21-25 de Septiembre de 1999, Madrid, 2000, pp. 453-458.
- , “Los θαύματα de las Ménades (*Bacantes* 677-774)”, *Actas del I Congreso Nacional El dios que hechiza y encanta. Magia y astrología en el mundo Clásico y Helenístico*. Córdoba, 4-6 de Noviembre de 1998, Córdoba, 2002, pp.133-142.
- , *Dioniso. El dios del vino y la locura*, Córdoba, 2009.
- GONZÁLEZ, M., “Mujer, poder y discurso en la tragedia ateniense”, *Arenal*, 2001, pp. 109-126.
- GOULD, J., “Tragedy and Collective Experience” en Silk, M.S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 1996, pp. 217-243.
- GRAF, F., “Dionysian and Orphic Eschatology: New Texts and Old Questions” en Carpenter, T. y Faraone, C. (eds.), *Masks of Dionysus*, Cornell, 1993, pp. 239-258.
- GRAVER, M., “Dog-Helen and Homeric Insult”, *ClAnt*, 14, 1, 1995, pp. 41-61.
- GREDLEY, B., “Dance and Greek Drama”, *Themes in Drama*, 3, 1981, pp. 25-29.
- GREGORY, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, 2005.
- GUARDUCCI, M., “*Bryactes*. Un contributo allo studio dei «banchetti eroici»”, *AJA*, 66, 1962, pp. 273-287.
- GUETTEL, S., “Voices from beyond the Grave: Dionysus and the Dead” en Carpenter, T. y Faraone, C. (eds.), *Masks of Dionysus*, Cornell, 1993, pp. 277-295.
- GUTHRIE, W., *Orpheus and Greek Religion*, Nueva Jersey, 1993. (1ª edición, 1934)
- GUZMÁN, A., *Introducción al teatro griego*, Madrid, 2005.
- HALDANE, J., “Musical Instruments in Greek Worship”, *G&R*, 13, 1966, pp. 98-107.
- HALL, E., *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, 1989.
- HALM-TISSERANT, M., “La ménade tueuse et le lancer de l’ômophagion”, *Kentron*, 14, 1-2, 1998, pp. 63-86.

- HAMILTON, R., “*Bacchae* 47-52: Dionysus’ Plan”, *TAPhA*, 104, 1974, pp. 139-149.
- , *Choes and Anthesteria. Athenian Iconography and Ritual*, Michigan, 1992.
- HARRIS, W., “The Rage of Women”, *YClS*, 32, 2003, pp. 121-143.
- HEDREEN, G., “Silens, Nymphs, and Maenads”, *JHS*, 114, 1994, pp. 47-69.
- HENRICHs, A., “Greek Maenadism from Olimpias to Messalina”, *HSPh*, 82, 1978, pp. 121-160.
- , “Changing Dionysiac Identities” en Meyer, B.F., y Sanders, P. (eds.), *Jewish and Christian Self-Definition. vol. III*, Londres, 1982, pp. 137-237.
- , “Male Intruders among the Maenads: The So-Called Male Celebrant” en Evjen, H. (ed.), *Mnemai: Classical Studies in Memory of Karl K. Hulst*, California, 1984a, pp. 70-91.
- , “Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard”, *HSCP*, 1984b, pp. 205-240.
- , “The Eumenides and Wineless Libations in the Deverni Papyrus”, *Atti del XVII Congresso Internazionale di papirologia*. Nápoles, 19-26 de Mayo de 1983, Nápoles, 1984c, pp. 255-268.
- , “La Donna nelle Cerchia Dionisiaca: Un’ Identità Mobile” en Arrigoni, G. (ed.), *Le donne in Grecia*, Laterza, 1985, p. 241-274.
- , “Myth Visualized: Dionysos and His Circle in Sixth Century Attic Vase Painting” en Getty Museum, J.P. (ed.), *Papers on the Amasis Painter and His World*, Malibú, 1987, pp. 92-124.
- , “Between Country and City: Cultic Dimensions of Dionysus in Athens and Attica” en Griffith, M. y Mastronarde, D.J. (eds.), *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta, 1990, pp. 257-277.
- , “«He has a God in Him»: Human and Divine in the Modern Perception of Dionysos” en Carpenter, T. y Faraone, C. (eds.), *Masks of Dionysus*, 1993, pp. 13-43.
- , “Why Should I Dance? Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy”, *Arion*, 1995, pp. 56-111.
- , “Drama and *Dromena*. Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides”, *HSPh*, 100, 2000, pp. 173-188.

- HERMAN, G., "Tribal and Civic Codes of Behaviour in Lysias I", *CQ*, 43, 1993, pp. 406-419.
- , "How Violent was Athenian Society?" en Osborne, R. y Hornblower, S. (eds.), *Ritual, Finance. Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford, 1994, pp. 99-117.
- , "Athenian Beliefs about Revenge: Problems and Methods", *PCPhS*, 46, 2000, pp. 7-27.
- IRIARTE, A., *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Madrid, 1996.
- , "Casandra trágica", *Enrahonar*, 26, 1996a, pp. 65-80.
- , "Ciudadanía femenina y procreación en la Atenas clásica", *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, 27-30 de Septiembre de 1995, Madrid, 1996b, pp. 123-126.
- , "Le chant interdit de la clairvoyance" en Goudot, M. (ed.), *Cassandre*, París, 1999, pp. 42-64.
- , "Fronteras intramuros en el *Económico* de Jenofonte", *III Reunión de Historiadores. Fronteras e identidad en el mundo griego antiguo*. Santiago-Trasalba, 25-27 de Septiembre de 2000, Santiago de Compostela, 2001, pp. 267-279.
- , "Los trabajos y las noches de las antiguas griegas", *Veleia*, 17, 2002, pp. 171-180.
- , *De amazonas a ciudadanos. Pretexto ginococrático y patriarcado en la antigua Grecia*, Madrid, 2002a.
- , "Soberanía, sacerdocio y pacifismo en el oriente de Esquilo" en Hernández, L. y Álvarez, J. (eds.), *Jerarquías religiosas y control social en el mundo antiguo*, Valladolid, 2004, pp. 205-214.
- , "Descifrando enigmas con Nicole Loraux", *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, 22, 2006, pp. 41-56.
- , "Chanter, enchanter en Grèce ancienne. À propos de Sappho, femme poète et dixième Muse", *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 25, 2007, pp. 1-13 (edición electrónica).
- IRIARTE, A. y GONZÁLEZ, M., *Entre Ares y Afrodita*, Madrid, 2008.
- IRIARTE, A. Y SANCHO ROCHER, L. (eds.), *Los antiguos griegos desde el observatorio de París*, Málaga, 2010.

- ISLER-KERÉNY, C., *Dionysos nella Grecia arcaica. Il contributo delle immagini*, Pisa-Roma, 2001
- JAMESON, M., “The Asexuality of Dionysus” en Carpenter, T. y Faraone, C. (eds.), *Masks of Dionysus*, Cornell, 1993, pp. 44-64.
- JEANMAIRE, H., *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, París, 1951.
- , “Le traitement de la *mania* dans les «mystères» de Dionysos et des Coribantes”, *Journal de Psychologie*, 1949, I, pp. 64-82.
- , “Le Satyre et la Ménade”, *Mélanges d’Archéologie et d’Histoire offerts à Charles Picard*, I, París, 1949, pp. 463-473.
- JOHNSTON, S., y McNIVEN, T., “Dionisos and the Underworld in Toledo”, *Museum Helveticum*, 53, 1996, pp. 25-36.
- JOUAN, F., “Arès à Thèbes dans la tragédie attique” en Mactoux, M.M. y Geny, E. (eds.), *Mélanges Pierre Lévêque*, París, 1990, pp. 221-239.
- KAIMIO, M., *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki, 1977.
- KALKE, C., “The Making of a Thyrsus: The Transformation of Pentheus in Euripides’ *Bacchae*”, *AJPh*, 106, 3-4, 1985, pp. 409-426.
- KARSAI, G., “Les mères dans les *Bacchantes*”, *Kentron*, 9, 1993, pp. 119-136.
- KERÉNYI, K., *Dionisos. Raíz de la vida indestructible* (1976). Trad. esp.: Barcelona, 1998.
- KEPPLE, L., “The Broken Victim: Euripides, *Bacchae* 969-970”, *HSPh*, 80, 1976, pp. 107-109.
- KNOX, B., “The *Medea* of Euripides” en Segal, E. (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford, 1983, pp. 272-293.
- KOLKIE, D., “Dionysus and Women’s Emancipation”, *The Classical Bulletin*, 50, 1973, pp. 1-5.
- KOVACS, D., “Notes on the *Bacchae*”, *CQ*, 41, 1991, pp. 340-345.
- KRAEMER, R.S., “Ecstasy and Posesión: the Attraction of Women to the Cult of Dionysus”, *HThR*, 72, 1979, pp. 55-80.
- KRUMMEN, E., “Athens and Attica: *Polis* and Countryside in Greek Tragedy” en Sommerstein, A.H. et al. (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference*. Nottingham, 18-20 de Julio de 1990, Bari, 1993, pp. 191-217.

- LACORE, M., “Étude comparée des deux récits des *Bacchantes*”, *Kentron*, 14, 1-2, 1998, pp. 47-59.
- LASSO DE LA VEGA, J., “Notas críticas a Eurípides, *Bacantes*”, *CFC(G)*, 22, 1989, pp. 9-31.
- , “Sobre la etimología de ΛΥΣΣΑ”, *Emerita*, 20, 1952, pp. 32-41.
- LAWLER, B., “The Maenads. A Contribution to the Study of the Dance in Ancient Greece”, *Memoirs of the American Academy in Rome*, 6, 1927, pp. 69-112.
- , “ORXHSIS FOBERA”, *AJPh*, 67, 1946, pp. 67-70.
- LEBEAU, A., “Le chœur chez Euripide: Conventions théâtrales, innovations et surprises”, *CGITA*, 15, 2002-2003, pp. 39-55.
- LEE, K.H., “The Iris-Lyssa scène in Euripides’ *Heracles*”, *Antichthon*, 1982, pp. 44-53.
- LEINIEKS, V., “Interpolations in the *Bacchae*”, *AJPh*, 88, 3, 1967, pp. 332-339.
- , “Eurípides, *Bakchai* 877-881=897-901”, *JHS*, 104, 1984, pp. 178-179.
- , *The City of Dionysos. A Study of Euripides’ Bakchai*, Stuttgart y Leipzig, 1996.
- LILJA, S., *Dogs in Ancient Greek Poetry*, Helsinki, 1976.
- LINCOLN, B., “Homeric λύσσα: Wolfish Rage”, *IF*, 80, 1975, pp. 98-105.
- LISSARRAGUE, F., “Una mirada ateniense” en Dubby, G. y Perrot, M. (eds.), *Historia de las mujeres I. La Antigüedad* (1990). Trad. esp.: Madrid, 2003, pp. 207-266.
- LONNOY, M.G., “Arès et Dionysos dans la tragédie grecque: le rapprochement des contraires”, *REG*, 98, 1985, pp. 65-71.
- LONSDALE, S.H., *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore, 1993.
- , “Attitudes towards Animals in Ancient Greece”, *G&R*, 26, 1979, pp. 146-159.
- LÓPEZ FÉREZ, J.A. (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1988.
- LORAUX, N., *Las experiencias de Tiresias. Lo masculino y lo femenino en el mundo griego* (1990). Trad. esp.: Barcelona, 2003a.
- , *Madres en duelo* (1990). Trad. esp.: Madrid, 2004.
- , “¿Qué es una diosa?” en Dubby, G. y Perrot, M. (eds.), *Historia de las mujeres I. La Antigüedad* (1990). Trad. esp.: Madrid, 2003b, pp. 47-88.
- LLEWELLYN-JONES, LI. (ed.), *Women’s Dress in the Ancient Greek World*, Londres, 2002.
- MAMOLAR, I., “El sacrificio de Alceste”, *Veleia*, 1990, pp. 243-250.
- , “Humor y puesta en escena en la comedia de Aristófanes” en García, M^a.J. (ed.), *El humor (y los humores) en el mundo antiguo*, Ámsterdam, 2009, pp. 95-112.

- MARCH, J., "Euripides' *Bakchai*: A Reconsideration in the Light of Vase-Paintings", *BICS*, 36, 1989, pp. 33-66.
- MARTÍNEZ, J.A. y CORBERA, M^a.A., "La perturbación mental expresada con φρένες y μανία en las tragedias de Eurípides", *Helmántica*, 44, 1993, pp. 37-49.
- MARCINKOWSKI, A., "Le loup et les Grecs", *AncSoc*, 31, 2001, pp. 1-26.
- MASSENZIO, M., *Cultura e crisi permanente. La "xenia" dionisiaca*, Roma, 1970.
- MAXWELL, P., "Dionysus and the Fawnskin", *CQ*, 21, 2, 1971, pp. 437-439.
- McCALLUM, C., "Vox populi, vox dei" en Shasha, T. y Stuttard, D. (eds.), *Essays on Bacchae*, Brighton, 2006, pp. 8-18.
- McDONALD, M., *Terms for Happiness in Euripides*, Gotinga, 1978.
- McDONALD, M., "L'extase de Penthée: Iuresse et représentation dans *Les Bacchantes* d'Euripide", *Pallas*, XXXVIII, 1992, pp. 227-237.
- McLACHLAN, B., *The Age of Grace. Charys in Early Greek Poetry*, Princeton, 1993.
- McNALLY, S., "The Maenad in Early Greek Art", *Arethusa* ii, 1, 2, 1978, pp. 107-141.
- MEIER, C., *The Political Art of Greek Tragedy* (1988). Trad. ingl.: Cambridge, 1993.
- METZGER, H., "Dionysos chthonien d'après les monuments figurés de la période classique", *Bulletin de Correspondance Hellénique*, LXVIII- LXIX, París, 1944-1945, pp. 296-339.
- , *Les représentations dans la céramique attique du IVe siècle*, París, 1951.
- , *Les représentations dans la céramique attique du IVe siècle. Planches*, París, 1951.
- MILLS, S., *Eurípides: Bacchae*, Londres, 2006.
- MIRALLES, C., "Tragedia y sacrificio", *Lexis*, 12, 1994, pp. 27-36.
- , "Dioniso tal como es representado por Tiresias. Eurípides, *Bacantes*, 266-326" en López Férez, J.A (ed.), *De Homero a Libanio. Estudios actuales sobre textos griegos II*, Madrid, 1995, pp. 164-182.
- MIRÓN, M^a.D., "Cómo convertirse en diosas: Mujeres y Divinidad en la Antigüedad Clásica", *Arenal*, 5, 1998, pp. 23-46.
- , "Las mujeres, la tierra y los animales: naturaleza femenina y cultura política en Grecia antigua", *Florilib*, 11, 2000, pp. 151-169.
- , "Eirene: Divinidad, género y paz en la Grecia antigua", *Dialogues d'histoire ancienne*, 30/2, 2004, pp. 9-31.
- MORENILLA, C., "Hécuba: apuntes para el estudio de una archifigura dramática" en De Martino, F. y Morenilla, C. (coords.), *Fil d'Ariadna: El teatre clàssic al marc de*

- la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, 2001, pp. 317-337.
- , “La *aristeia* de una mujer: Clitemnestra domina la escena” en Cid, R.M^a. y González, M. (coords.), *Mitos femeninos de la cultura clásica: creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*, Oviedo, 2003, pp. 123-149.
- MORENILLA, C. y BAÑULS, J.V., “Justicia y violencia en la tragedia de Sófocles” en De Martino, F. (coord.), *Legitimación e institucionalización política de la violencia: teatro y sociedad en la antigüedad clásica*, Bari, 2009, pp. 17-64.
- MOSSMAN, J. *Wild Justice. A Study in Eurípides’ Hecuba*, Oxford, 1995.
- , (ed.), *Eurípides*, Oxford, 2003.
- MOTTE, A., *Prairies et jardins de la Grèce antique. De la religion à la philosophie*, Bruselas, 1973.
- MOULINIER, L., *Le pur et l’impur dans la pensée des Grecs*, Nueva York, 1975.
- MUSURILLO, H., “Eurípides and Dionysiac Piety (*Bacchae* 370-433)”, *TAPhA*, 97, 1966, pp. 299-309.
- NANCY, C., “ΦΑΡΜΑΚΟΝ ΣΩΤΗΡΙΑΣ. Le mécanisme du sacrifice humain chez Euripide” en *Théâtre et spectacles dans l’antiquité. Actes du colloque de Strasbourg*. Estrasburgo, 5-7 de Noviembre de 1981, Leiden, 1983, pp. 17-30.
- NATHAN, F. y L.E.P. (eds.), *La cité des images: religion et société en Grèce antique*, París, 1984.
- NIETZSCHE, F., *El origen de la tragedia* (1872). Trad. esp.: Buenos Aires, 2003.
- NILLSON, M., *A History of Greek Religion*, Oxford, 1925.
- , *Historia de la religiosidad griega* (1946) Trad. esp.: Madrid, 1953.
- , *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*, Nueva York, 1975.
- NORWOOD, G., *The Riddle of the Bacchae. The Last Stage of Eurípides’ Religious Views*, Manchester, 1908.
- OBERHELMEN, S., y PEDRICK, V. (eds.), *The Soul of Tragedy. Essays on Athenian Drama*, Chicago, 2005.
- ORANJE, H., *Eurípides’ Bacchae. The Play and Its Audience*, Leiden, 1984.
- OSBORNE, R., “Competitive Festivals and the Polis: a Context for Dramatic Festivals at Athens” en Sommerstein, A.H. et al. (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference*. Nottingham, 18-20 de Julio de 1990, Bari, 1993, pp. 21-38.

- OSBORNE, R. y HORNBLOWER, S. (eds.), *Ritual, Finance. Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford, 1994.
- OTTO, W., *Dioniso. Mito y culto* (1933). Trad. esp.: Madrid, 2006.
- PADEL, R., "Imagery of the Elsewhere. Two Choral Odes of Euripides", *CQ*, 1974, pp. 227-241.
- , "Women: Model for Possession by Greek Daemons" en Cameron, A. y Kuhrt, A. (eds.), *Images of Women in Antiquity*, Londres, 1983, pp. 3-19.
- , *In and Out of the Mind*, Princeton, 1992.
- , *Whom Gods destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton, 1995.
- PALAIMA, T.G., "Die Linear-B Texte und der Ursprung der hellenischen Religion: *di-wo-nu-so*", *Actas del Congreso Die geschichte der hellenischen sprache und schrift, vom 2. zum 1. Jahrtausend v.Chr.: Bruch oder Kontinuität?*. Ohlstadt, 3-6 de Octubre de 1996, Altenburg, 1998, pp. 205-222.
- PARISINOU, E., "The Language of Female Hunting Outfit in Ancient Greece" en Llewellyn-Jones, Ll. (ed.), *Women's Dress in the Ancient Greek World*, Londres, 2002, pp. 55-72,
- PARKER, R., *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford, 1983.
- PEDREGAL, A., y GONZÁLEZ, M. (eds.), *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, Oviedo, 2005.
- PÉREZ, A. y CRUZ, G. (eds.), *Seres intermedios. Ángeles, Demonios y Genios en el Mundo Mediterráneo*, Madrid-Málaga, 2000.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A., *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1968. (1ª edición, 1953)
- , *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1962. (1ª edición, 1927)
- PILLON, M., *Girls and Women in Classical Greek Religion*, Londres, 2002.
- PIPPIN, A., "Hecabe the Dog", *Arethusa*, 27, 2, 1994, pp. 151-164.
- , "Pentheus and Dionysus: Host and Guest", *CPh*, 65, 1970, pp. 15-29.
- PODLECKI, A., "Individual and Group in Euripides' *Bacchae*", *AC*, 42, 1974, pp. 143-165.
- POMEROY, S., *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad* (1987). Trad. esp.: Madrid, 1999.

- PÓRTULAS, J., "OHUTOS DE HAIDES KAI DIONUSOS", *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos II*. Madrid, 23-28 de Septiembre de 1991, Madrid, 1994, pp. 333-338.
- , "La máscara del *sufriente*. Acerca de las *Bacantes*" en López Férez, J.A. (ed.), *La tragedia griega en sus textos*, Madrid, 2004, pp. 351-364.
- PRIETO, M^a.D., *Ares en Homero: Función del dios de la guerra en la Ilíada y en la Odisea*, Ámsterdam, 1996.
- PROVENZALE, V. "La ménade à l'enfant ou le paroxysme du délire", *AK*, 1999, pp. 73-81.
- PRUDHOMMEAU, G., *La danse grecque antique*, París, 1965.
- QUIJADA, M., *La composición de la tragedia tardía de Eurípides: Ifigenia entre los tauros, Helena y Orestes*, Vitoria-Gasteiz, 1991.
- RAMOS, E., "Homero precursor de la tragedia y la comedia", *Minerva*, 1, 1987, pp. 75-80.
- REDFIELD, J., *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Ilíada* (1975). Trad. esp.: Barcelona, 1992.
- , "El hombre y la vida doméstica" en Vernant, J.-P., *El hombre griego* (1991). Trad. esp.: Madrid, 1993.
- REEDER, E. (ed.), *Pandora*, Baltimore, 1995.
- REYNOLDS-WARNHOFF, P., "The Role of τὸ σοφόν in Euripides' *Bacchae*", *QUCC*, 57, 1997, pp. 77-103.
- RICCIARDELLI, G. "Los Himnos órficos" en Bernabé, A. y Casadesús, F. (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro. vol. I*, Madrid, 2008, pp. 325-348.
- RIJKSBARON, A., *Gramatical Observations on Euripides' Bacchae*, Ámsterdam, 1991.
- RÍU, X., *Dionysism and Comedy*, Lanham, 1999.
- RIVIER, A., "L'élément démonique chez Euripide jusqu' en 428" en *Études de Littérature Grecque*, Laussane, 1975, pp. 61-91.
- RIZZO, I.G., "Eurípides *Bacchae* 877-881=897-901", *Studi classici e orientali*, 37, 1987, pp. 155-164.
- RODRÍGUEZ, J.C., *Disolución de la persona y función dramática en las Bacantes de Eurípides*, Tesis presentada en la UPV/EHU, 1989.
- ROSEN, G., *Locura y sociedad* (1968). Trad. esp.: Madrid, 1974.

- ROTH, P., "Teiresias as Mantis and Intellectual in Euripides' *Bacchae*", *TAPhA*, 1984, pp. 59-69.
- ROY, J., "The Countryside in Classical Greek Drama, and Isolated Farms in Dramatic Landscapes" en Shipley, G. y Salmon, J. (eds.), *Human Landscapes in Classical Antiquity. Environment and Culture*, Londres-Nueva York, 1996, pp. 98-118.
- RUDHART, J., *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Génova, 1958.
- , *Thémis et les Hôrai. Recherche sur les divinités grecques de la justice et de la paix*, Ginebra, 1999.
- RUIPÉREZ, M.S. y MELENA, J.L., *Los griegos micénicos*, Madrid, 1990.
- SAÏD, S., "Tragédie et renversement. L'exemple des *Perses*", *Mètis*, 3, 1-2, 1988, pp. 321-341.
- , *La faute tragique*, París, 1978.
- SÁNCHEZ, C. y CABRERA, P. (eds.), *En los límites de Dioniso. Actas del simposio celebrado en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 20 de Junio de 1997, Murcia, 1998.
- SCHEID, E., "Remarques sur les fondements de la vengeance en Grèce archaïque et classique" en Bertrand, J.M. (ed.), *La violence dans les mondes grec et romain*, París, 2005, pp. 396-410.
- SCHLESIER, R., "Mixtures of Masks: Maenads as Tragic Models" en Carpenter, T. y Faraone, C. (eds.), *Masks of Dionysus*, Cornell, 1993, pp. 89-114.
- SCHMITT, P., "Le banquet et le "genre" sur les images grecques. Propos sur les compagnes et les compagnons", *Pallas*, 61, 2003, pp. 83-95.
- SCHNAPP, A., "Image et imaginaire dans la chasse en Grèce antique. L'imaginaire de la chasse", *Hier et demain*, 1988, pp. 31-39.
- , *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne*, París, 1997.
- SCHNAPP-GOURBEILLON, A., *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*, París, 1981.
- SCOTT, W., "Two Suns over Thebes: Imagery and Stage Effects in the *Bacchae*", *TAPhA*, 105, 1974, pp. 333-346.
- SEAFORD, R., "Dionisiac Drama and the Dionysiic Mysteries", *CQ*, 31, 1981, pp. 252-275.
- , "The Last Bath of Agamemnon", *CQ*, 34, 1984, pp. 247-254.

- , “Pentheus’ Vision: *Bacchae* 918-922”, *CQ*, 37, 1987, pp. 76-78.
- , “The Eleventh Ode of Bacchylides: Hera, Artemis and the Absence of Dionysos”, *JHS*, 108, 1988, pp. 118-136.
- , “The Imprisonment of Women in Greek Tragedy”, *JHS*, 110, 1990, pp. 76-90.
- , *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford, 1995.
- , “In the Mirror of Dionysos” en Blundell, S. y William, M. (eds.), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, Londres, 1998, pp. 128-146.
- , “The Dionysiac Don Responds to Don Quixote: Rainer Friedrich on the New Ritualism”, *Arion*, 8 (1-3), pp. 2000-2001.
- , *Dionysos*, Londres-Nueva York, 2006a.
- , “Individualism, the Community and the Lost Words of Dionysus” en Shasha, T. y Stuttard, D. (eds.), *Essays on Bacchae*, Brighton, 2006b, pp. 46-49.
- SECHAN, L., *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, París, 1967. (1ª edición, 1926)
- SEDGWICK, W.B., “Again the *Bacchae*”, *CR*, 44, 1, 1930, pp. 6-8.
- SEGAL, C., “The Tragedy of *Hipolitus*: The Waters of the Ocean and the Untouched Meadow”, *HSPH*, 1965, 70, pp. 117-169.
- , “The menace of Dionisos: Sex roles and reversals in Euripides’ *Bacchae*”, *Arethusa* ii, 1, 2, 1978, pp. 185-202.
- , *Dionysiac Poetics and Euripides’ Bacchae*, Princeton, 1982.
- , “Etimologies and Double Meanings in Euripides’ *Bacchae*”, *Glotta*, 60, 1982, pp. 81-93.
- , “Literature and Interpretation: Conventions, History and Universals” en Segal, C., *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*, Ítaca-Londres, 1986, pp. 359-375.
- , *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus y Hecuba*, Durham-Londres, 1993.
- , “Chorus and Community in Euripides’ *Bacchae*” en Edmunds, L., y Wallace, R., *Poet, Public and Performance in Ancient Greece*, Baltimore-Londres, 1997, pp. 65-86.

- , “Lament and Recognition: A Reconsideration of the Ending of the *Bacchae*” en Cropp, M., Lee, K., y Sansone, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Illinois, 2000, pp. 273-291.
- SEIDENSTICKER, B., “Comic Elements in Euripides’ *Bacchae*”, *AJPh*, 99, 3, 1978, pp. 303-320.
- , “Sacrificial Ritual in the *Bacchae*” en Bowersock, W.G. et al. (eds.), *Arktouros. Hellenic Studies Presented to Bernard M. W. Knox*. Berlin-Nueva York, 1979, pp. 181-190.
- SEISDEDOS, A., “Significación y desarrollo de las metáforas de animales en Eurípides”, *Helmántica*, 36, 1985, pp. 277-293.
- SERGUIDOU, A., “Athena *Salpinx* and the Ethics of Music” en Deacy, S. y Villing, A. (eds.), *Athena in the Classical World*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001, pp. 57-74.
- SILK, M., “Style, Voice, and Authority in the Choruses of Greek Drama” en Riemer, P. y Zimmermann, B. (eds.), *Der Chor in antiken und modernen Drama*, Stuttgart-Weimar, 1999, pp. 1-25.
- SILVEIRA, M., “Shame, Danger and Desire; Aphrodite’s Power in the Fifth Homeric Hymn”, *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 47, 4, 1993, pp. 219-230.
- SILK, M.S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 1996.
- SIMON, B., *Razón y locura en la antigua Grecia. Las raíces clásicas de la psiquiatría moderna* (1978). Trad. esp.: Madrid, 1984.
- SMYTH, H.W., *Greek Grammar*, Cambridge (Mass.), 1984 (1ª edición, 1920).
- SOKOLOWSKI, F., *Lois sacrées de l’Asie Mineure*, París, 1955.
- SOURVINOU-INWOOD, C., “Something to do with Athens: Tragedy and Ritual” en Osborne, R., y Hornblower, S. (eds.), *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford, 1994, pp. 269-289.
- , “Male and Female, Public and Private, Ancient and Modern” en E. Reeder (ed.), *Pandora*, Baltimore, 1995, pp. 111-118.
- SPRANGER, J.A., “The *Bacchae* Again”, *CR*, 44, 2, 1930, p. 56.
- STELLA, M., “Misteri o menzogne di Dioniso? Una riflessione sullo statuto del culto e del rito nelle *Baccanti* di Euripide” en Beltrametti, A. (ed.), *Studi e Materiali per le Baccanti di Euripide. Storia, Memorie, Spettacoli*, Como-Pavia, 2007, pp. 95-106.
- STEVENS, P.T., “Whose Laughter Does Pentheus Fear?”, *CQ*, 38, 1988, pp. 246-247.

- STURGEON, M., “The Reliefs of the Theater of Dionysos in Athens”, *AJA*, 81, 1, 1977, pp.31-53.
- SULLIVAN, S.D., *Euripides Use of Psychological Terminology*, Montreal-Londres, 2000.
- THUMINGER, C., “Animal World, Animal Representation and the “Hunting-Model”: Between Literal and Figurative in Euripides’ *Bacchae*”, *Phoenix*, 60, 3-4, 2006, pp. 191-210.
- , *Hidden Paths. Self and Characterization in Greek Tragedy: Euripides’ Bacchae*, Londres, 2007.
- TORRANCE, I., *Aeschylus: Seven against Thebes*, Londres, 2007.
- TRENDALL, A. y WEBSTER, T., *Illustrations of Greek Drama*, Londres, 1971.
- TZITZIS, S., “La punition de l’homme «impie», «sans loi» et «injuste» dans les *Bacchantes* d’Euripide” en Biscardi, A., Méléze-Modrzejewski, J., Wolf, J. y Dimakis, P.D. (eds.), *Μνήμη Γεωργίου Α. Πετροπούλου (1897/1964), II*, Atenas, 1984, pp. 395-407.
- USHER, M.D., “Stelletai at *Bacchae* 1000”, *CPh*, 95, 1, 2000, pp. 72-74.
- VAN WEES, H., *War and Violence in ancient Greece*, Londres, 2000.
- VELASCO, M^a.H., *El paisaje del más allá. El tema del prado verde en la escatología indoeuropea*, Valladolid, 2001.
- VERNANT, J.-P., *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, París, 1968.
- , *Mito y sociedad en la Grecia antigua* (1974). Trad. esp.: Madrid, 2003.
- , *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia* (1985). Trad. esp.: Barcelona, 1996.
- , “El Dioniso enmascarado de las *Bacantes* de Eurípides” en Vernant J.-P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia antigua. vol. II* (1986). Trad. esp.: Madrid, 2002b, pp. 224-252.
- , *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia* (1989). Trad. esp.: Barcelona, 2001
- , “One...two...three: Erōs” en Halperin, D., Winkler, J.J, y Zeitlin, F.I., (eds.), *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Nueva Jersey, 1990, pp. 465-478.
- , *El hombre griego* (1991). Trad. esp.: Madrid, 1993.

- , *Mito y religión en la Grecia antigua* (1987). Trad. esp.: Barcelona, 2001.
- , *Entre mito y política* (1996). Trad. esp.: México, 2002.
- , *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos* (1999). Trad. esp.: Barcelona 2000.
- VERNANT, J.-P. y VIDAL-NAQUET, P., *Mito y tragedia en la Grecia antigua. vol. I* (1972). Trad. esp.: Madrid, 2002a.
- , *Mito y tragedia en la Grecia antigua. vol. II* (1986). Trad. esp.: Madrid, 2002b.
- VERRALL, A.W., “On the Problem of the *Bacchae*”, *CR*, 8, 3, 1894, pp. 85-89.
- , “The *Bacchantes* of Eurípides” en *The Bacchantes of Eurípides and other Essays*, Cambridge, 1910, pp. 1-163.
- VERSNEL, H.S., “Heis Dionysos. The Tragic Paradox of the *Bacchae*” en *Inconsistencies in Greek and Roman Religion. Ter Unus: Isis, Dionysos, Hermes*, Leiden, 1990, pp. 97-205.
- VESTERINEN, M., “Communicative Aspects of Ancient Greek Dance”, *Arctos*, 31, 1997, pp. 175-187.
- VIAN, F., “La fonction guerrière dans la mythologie grecque” en Vernant, J.-P. (ed.), *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, París, 1968, pp. 53-68.
- VIDAL-NAQUET, P., *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego. El cazador negro* (1981). Trad. esp.: Barcelona, 1983.
- , “Caza y sacrificio en la *Orestía* de Esquilo” en Vernant, J.-P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia antigua. vol. I* (1972). Trad. esp.: Madrid, 2002a, pp. 137-161.
- , “Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l’*Odyssée*” en Finley, M.I. (ed.), *Problèmes de la terre en Grèce ancienne*, París-La Haya, 1973, pp. 269-292.
- VÍLCHEZ, M. *El dionisismo y las Bacantes*, Salamanca, 1993.
- VILLANUEVA-PUIG, M., “A propos du nom de *Bacchante*”, *REA*, 82, 1-4, 1980, pp. 52-59.
- , “À propos des thyiades de Delphes”, *L’association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l’École française de Rome*. Roma, 24 - 25 de Mayo de 1984, París, 1986, pp. 31-51.

- , “Les représentations de ménades dans la céramique attique à figures rouges de la fin de l’archaïsme”, *REA*, 94, 1-4, 1992, pp. 125-154.
- , “A propos de quelques noms de ménades attiques inscrits”, *Mètis*, 13, 1998, pp. 159-171.
- , “Des ménades et de la violence dans la céramique attique” en Bertrand, J.M. (ed), *La violence dans les mondes grec et romain*, París, 2005, pp. 225-243.
- , *Ménades. Recherches sur la genèse iconographique du thiasse féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaïque*, París, 2009.
- VIRET, F., “When Painters Execute a Murderess. The Representation of Clitemnestra on Attic Vases” en Koloski-Ostrow, O. y Lyons. C.L. (eds.), *Naked Truths. Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology*, Londres-Nueva York, 1997, pp. 93-107.
- WAGNER-HASEL, B., “The Graces and Colour Weaving” en Llewellyn-Jones, Ll. (ed.), *Women’s Dress in the Ancient Greek World*, Londres, 2002, pp. 17-32.
- WHALLON, W., “Maenadism in the *Oresteia*”, *HSCP*, 68, 1964, pp. 317-327.
- WEST, M., *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992.
- WILLINK, C.W., “Some Problems of Text and Interpretation in the *Bacchae*. I”, *CQ*, 16, 1, 1966, pp. 27-50.
- , “Some Problems of Text and Interpretation in the *Bacchae*. II”, *CQ*, 16, 2, 1966, pp. 220-242.
- WINNINGTON-INGRAM, R.P., “Euripides, *Bacchae*, 877-881= 897-901”, *BICS*, 13, 1966, pp. 34-37.
- , *Euripides and Dionysus*, Amsterdam, 1969a. (1ª edición, 1948)
- , “Euripides: *Poiêtês sophos*”, *Arethusa*, 1969b, pp. 127-142.
- WINKLER, J.J., y ZEITLIN, F.I. (eds.), *Nothing to do with Dionysus? Athenian Drama and Its Social Context*, Princeton, 1990.
- WINTHORNE, J.E., “The Dead as Spectacle in Euripides’ *Bacchae* and *Supplices*”, *Hermes*, 1986, 114, 1, pp. 59-72.
- WULFF, F., *La fortaleza asediada. Diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*, Salamanca, 1997.
- ZEITLIN, F.I., “The Motif of Corrupted Sacrifice in Aeschylus’ *Oresteia*”, *TAPhA*, 1965, 96, pp. 463-508.

- , “Postscript to Sacrificial Imagery in the *Oresteia* (Ag. 1235-37)”, *TAPhA*, 97, 1966, pp. 645-653.
- , “Cultic Models of the Female: Rites of Dioysos and Demeter”, *Arethusa*, 15, 1982, pp. 128-157.
- , “Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama”, *Representations*, 11, 1985, pp. 63-94.
- , “Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama” en Euben, P. (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1986, pp. 101-141.
- , “Staging Dionysus between Thebes and Athens” en Carpenter, T. y Faraone, C. (eds.), *Masks of Dionysus*, Cornell, 1993, pp. 147-182.
- , *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago-Londres, 1996.

Recursos electrónicos en internet

- *L' Année philologique*: <http://www. annee-philologique.com>
- *Center for Hellenic Studies*: <http://www. chs.harvard.edu>
- *Dialnet*: <http://www.dialnet.unirioja.es/>
- *Gruppo di Ricerca sul Mito e la Mitografia*: <http://www. units.it/grmito/>
- *JSTOR*: <http://www. jstor.org/>
- *Perseus Digital Library*: <http://www. perseus.tufts.edu/hopper>
- *The Beazley Archive*: <http://www. beazley.ox.ac.uk/index.htm>