

BACANTES

O

LA DEVOCIÓN A BACO

INTRODUCCION*

SUMARIO. §1. Peculiaridades. §2. Argumento. §3. ¿Milagros en *B*? §4. El éxtasis femenino. §5. El vino. El antidionisismo. §6. Penteo *versus* Dioniso. §7. Inversión de papeles. §8. La estructura. §9. Poética del gesto. §10. Naturaleza / Cultura. §11. El coro. §12. La caza. §13. Claro / Oscuro. §14. Ver y no ver. §15. Misterios en *Bacantes*. §16. Sacrificio en *B*. §17. Orfismo en *Bacantes*. §18. Mi edición.

§1. *Bacantes* fue una de las tragedias más representadas, leídas, comentadas y citadas en la Antigüedad ¹, así como, junto con *Edipo Rey*, la que más bibliografía ha generado en nuestro tiempo ², éxito debido sin duda tanto a las circunstancias de la composición de la obra como a sus características intrínsecas.

El drama fue compuesto por Eurípides al final de su vida, durante la estancia en la corte de Arquelaos de Macedonia, y estrenado en Atenas a título póstumo por un sobrino del poeta en el año 406 aC. El hecho de que la obra se aparte radicalmente del melodramatismo y la ramplonería de las otras piezas conservadas de la última etapa del dramaturgo y recupere inopinadamente la altura y la hondura de la gran tragedia dió lugar a la teoría de que durante su estancia en la semibárbara Macedonia el poeta habría conocido cultos extáticos primitivos a través de los que habría accedido a una experiencia religiosa profunda, lo que le habría hecho renegar de su tradicional postura crítica frente a los dioses; fruto de ello sería *Bacantes*, una especie de retractación o palinodia del racionalismo anterior del poeta y un reconocimiento de la dimensión inefable del fenómeno religioso. A esta teoría se oponían los que no veían en el fondo ninguna solución de continuidad entre *Bacantes* y el resto de la producción eurípidea; tal fue el llamado “problema de las Bacantes” ³. Hoy en día el problema ha dejado de plantearse y ya nadie defiende la tesis “palinodista”, pues parece bastante claro que *Bacantes* ofrece, en líneas generales, una postura coherente con los postulados ideológicos básicos que el dramaturgo mantuvo a lo largo de toda su obra ⁴. Eurípides

* Los números en negrita remiten al Comentario; los otros, al texto.

¹ Cf. Dodds, p. XXIX, n. 1; Roux, pp. 72 ss; Pertusi, pp. 117, 119, 128, 207.

² Cf. Festugière 1957, p. 56; Dodds, p. V; Segal 1982 b, p. IX; Buxton 1991, p. 39.

³ Cf. Carrière, n. 7

⁴ Cf. Sedgwick; Kirk, pp. 8 ss. Cf. tb. Dodds, pp. XL ss. y Diller

en *Bacantes* ha tratado, en definitiva, de constatar lo tremendo e ineluctable del poder de Dioniso, como en *Hipólito*, por ejemplo, lo había hecho con el de Afrodita.

Cuestión distinta es la forma, en la que, como decíamos, *Bacantes* difiere radicalmente de la mediocridad que caracteriza las obras de la etapa final de Eurípides. Dejando aparte cuestiones como el protagonismo del coro o la fuerza de sus cantos, la abundancia y extensión de los relatos de mensajero o equivalentes, el arcaísmo del lenguaje, la métrica, etcétera, ⁵ hay una característica de nuestra obra que la hace distinta no sólo del resto de la producción eurípidea, sino de la totalidad de las tragedias griegas conocidas: *Bacantes* es la única conservada con un argumento dionisiaco; es más, uno de sus protagonistas es el propio dios, si bien disfrazado de mortal. Nuestra obra es, por ello, la única conservada que constuye una excepción a la idea de que la tragedia, aunque de origen dionisiaco, nada tenía que ver en realidad con Dioniso (Plut., *Cuest. Conv.* 615 a; Zenobius, v. 40; Suidas s. v.) ⁶.

Sea por lo que sea, *Bacantes* parece una tragedia idónea para que se le apliquen con fruto métodos de análisis provenientes de las disciplinas más diversas, desde la teoría del ritual del Año Nuevo que sucede al Viejo, tan en boga a finales del siglo XIX ⁷, pasando por las psiquiátricas y psicoanalíticas, religiosas, morales, políticas y metateatrales, hasta el estructuralismo y el deconstructivismo de nuestros días ⁸. El resultado de tanta y tan diversa interpretación ha sido, a mi juicio, una cierta pérdida de la perspectiva originaria de la obra, semejante en esto a aquellos cuadros antiguos que, a base de retoques y repintes, han terminado por ser algo notablemente distinto de lo que en su día saliera de los pinceles del autor; esto es precisamente lo que pretendemos con el presente trabajo, recuperar, en la medida en que ello es posible, el sentido originario y unitario de la obra a partir de la obra misma.

§ 2. *Bacantes* cuenta el enfrentamiento de Penteo, rey de Tebas, al culto dionisiaco. En la biografía de Dioniso hay diversos episodios en los que el dios encuentra la oposición de gobernantes, como Licurgo, narrado por Homero (*Iliada* 6. 129 ss.) En *Bacantes* el enfrentamiento adopta la forma del tema popular del dios que baja a la tierra disfrazado de hombre y no es reconocido (*Od.* 17, 485 - 87) ⁹.

A las puertas del palacio real de Tebas llega un joven de aspecto afeminado (453 – 459) que declara ser Dioniso, el hijo de Zeus. La historia de Dioniso era de dominio común: Semele, la hija del rey de Tebas, había tenido amores con Zeus. Cuando se hallaba embarazada el dios la fulminó con su rayo. Zeus entonces le había extraído el feto y se lo había guardado en el muslo, del que Dioniso había vuelto a nacer al cumplirse los nueve meses. Como la historia, repito, era conocida de todos, Dioniso sólo tiene que aludir a ella: las ruinas del antiguo palacio aún humeantes, pues había sido destruido por el rayo al tiempo que la muchacha, la tumba de ésta...

Dioniso cuenta que llega a Tebas tras haber viajado por diversos países de Oriente instaurando sus cultos (22). Continúa diciendo Dioniso que en Tebas ha contagiado de la locura extática (§4) a todas las tebanas, princesas incluidas, las cuales, poseídas, se han retirado al monte Citerón cercano a la ciudad, a rendir culto a Dioniso.

⁵ Cf. Dodds, pp. XXXVI - XXXVIII

⁶ Cf. PICKARD-CAMBRIDGE, pp. 166 ss.

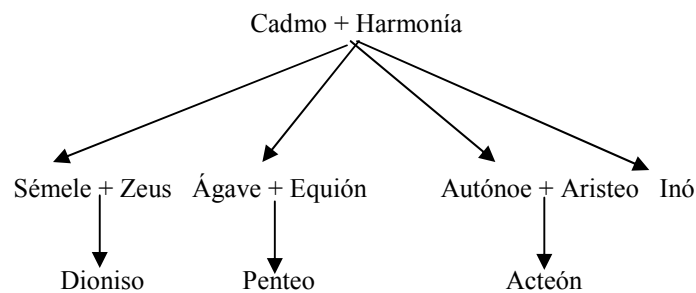
⁷ Cf. Bather; G. Murray, en su apéndice a J. E. Harrison, *Themis. Contra*, Pickard - Cambridge, pp. 185 ss.

⁸ Cf. March, pp. 33 ss.; Seaford 1996, pp. 30 ss.

⁹ Cf. Burnett, pp. 24 ss.; Pfister, pp. 291 s.; Rose; Seaford 96 pp. 25 s.

Y es ahora cuando Dioniso aclara el por qué de su disfraz y su conducta. Frente a la historia oficial de su nacimiento y linaje antes citada la familia real tebana sostenía que lo que en realidad ocurrió fue que Semele había sido seducida por un mortal, y que Cadmo, para evitar la deshonra y aumentar la gloria de la familia, achacó el embarazo a Zeus, que, irritado por la calumnia, fulminó a la princesa y a la criatura que llevaba en el vientre (27 – 31). Para eso ha llegado Dioniso a Tebas, para defender el buen nombre de su madre y la divinidad de su propio linaje. El primer paso de su plan de venganza ha sido la locura colectiva que ha infundido a las tebanas, que las ha llevado a retirarse al Citerón abandonando la ciudad.

El dios nos informa finalmente acerca de Penteo, el actual rey de Tebas, nieto de Cadmo y primo de él mismo. El joven rey, nos dice, es abstemio, es decir, enemigo de Dioniso, el dios del vino; también a él le hará pagar su atrevimiento.



Cuadro genealógico de la familia real tebana según *Bacantes*.

Antes de retirarse de la escena, Dioniso llama al coro que da nombre a la obra, las bacantes (devotas de Dioniso / Baco), formado por un grupo de mujeres lidias, al frente de las cuales ha llegado a Tebas; ellas (como el resto de los actores, y a diferencia del público) ignoran la verdadera identidad de su anónimo jefe, al que tienen por una especie gurú tocado de poderes extraordinarios que ha recibido del dios (Dioniso) cuyos cultos van propagando por el mundo.

La *párodos* (presentación del coro en escena) debía de ser impresionante, un grupo de mujeres bárbaras cantando y bailando en estado de semitrance al son de panderos, algo completamente nuevo en la convencional escena ateniense. En ese contexto las mujeres describen y representan una de las ceremonias culturales a las que no hemos referido antes. Aún hoy, que sólo conservamos el texto, la *párodos* de *Bacantes* resulta estremecedora.

A la *párodos* sucede una escena en que los ancianos Cadmo, el fundador de la ciudad, y Tiresias, el conocido adivino de Apolo, pretenden unirse a las mujeres escapadas al Citerón, escena de sabor cómico que contrasta con la hondura de la *párodos* precedente. Cuando los ancianos están a punto de emprender el camino al monte aparece Penteo, el rey tebano nieto de Cadmo, que, tras una ausencia, regresa a la ciudad y se la encuentra sin mujeres e invadida por una exótica turba de extranjeras al mando de un Forastero (así lo llamaremos a partir de ahora) que han venido a predicar un culto nuevo e inquietante. Penteo ha apresado a unas cuantas de las tebanas huidas y manda encerrarlas, y se dispone a hacer lo mismo con todas las demás, así como con las bacantes lidias y su jefe. La escena termina en un debate acerca de Dioniso, que es atacado por Penteo y defendido por los dos ancianos.

En el siguiente episodio, unos soldados traen prisionero al Forastero, al tiempo que informan de que las tebanas encarceladas por Penteo se han escapado de su prisión “sin (intervención de) mano mortal” (448). Tras un primer cara a cara entre Penteo y el Forastero, que atacan y defienden respectivamente el nuevo culto, el rey manda

encerrar al recién llegado en los establos de palacio. Sucede entonces una serie de fenómenos extraños, una especie de terremoto acompañado de un conato de incendio del palacio real, tras los cuales reaparece en escena el Forastero, que se ha liberado sin esfuerzo a sí mismo de su prisión; le sigue Penteo, encolerizado, y se produce un segundo cara a cara que se interrumpe por la llegada de un mensajero, un vaquero que estaba apacentando su rebaño en el Citerón y que dice que ha visto a las tebanas realizar prodigios tales como hacer brotar de las peñas y del suelo agua, miel y vino. La imagen paradisiaca que se rompe bruscamente cuando el vaquero, junto con otros, tratan de capturar a las mujeres y ganarse así el favor del rey. Entonces las tebanas se convierten en una terrible turba violentísima, que pone en fuga a los hombres, destroza con sus manos desnudas los rebaños y luego se encaminan a dos aldeas del monte, que arrasan ante la impotencia de sus moradores. El relato del vaquero termina con la petición al rey de que cese en su oposición a Dioniso.

La narración del mensajero, seguida de las amonestaciones del Forastero, lejos de arredrar a Penteo, parecen reafirmarlo en su decisión de ir con un ejército al monte para traer por la fuerza a las fugitivas. Pero el rey, en el paroxismo de su cólera, llega a agredir al Forastero (810). Poco importa que Penteo no conozca la verdadera identidad de su interlocutor, un dios ha sido agredido y el agresor debe pagar por tamaño sacrilegio.

A partir de ese momento la actitud del Forastero cambia y se dedica a excitar al monarca con la posibilidad de observar a las mujeres entregadas a la orgía que el libidinoso Penteo ha imaginado. El rey duda, entra en palacio seguido del Forastero y reaparece en escena en el acto cuarto disfrazado de bacante, con túnica, tirso y turbante, y diciendo incoherencias, dispuesto a ir al monte a espiar a las mujeres.

En el quinto y último acto aparece un segundo mensajero que cuenta cómo, una vez en el Citerón, el Forastero ha hecho que Penteo se encarama a un abeto para espiar a las mujeres y luego lo ha dejado allí abandonado. Penteo es descubierto por las mujeres, que, presas de la locura asesina que ya las había acometido frente a los pastores y sus rebaños en el acto tercero, derriban al rey del árbol y, con Ágave, su madre, a la cabeza, destrozan al joven con las manos como antes habían destrozado los rebaños de los vaqueros.

Regresan finalmente a Tebas las mujeres al mando de Ágave, que trae en la punta de su tirso ensartada la cabeza de su hijo, convencida, en su alucinación, de que es la cabeza de un león, hasta que el anciano Cadmo, que aparece en escena con el resto de los despojos de Penteo, la saca de su error.

Esa es la manifestación definitiva de la *δύναμις* del dios, que aparece en el epílogo, consiguiendo por fin que reconozcan su divinidad Cadmo (1249 s.) y Ágave (1296), con lo que Dioniso cumple trágicamente el fin que lo había traído a Tebas (41 s.)

§ 3. Según la interpretación más común, las manifestaciones del poder (*δύναμις*) de Dioniso, es decir, los actos que realiza el dios para mostrarse como tal a los tebanos, son milagros. Así, la liberación de las tebanas capturadas, la casi destrucción del palacio real (los llamados por los filólogos modernos “milagros del palacio”), la fuga sin esfuerzo del propio Forastero, los prodigios de las tebanas en el monte narrados por el vaquero, la transformación, en fin, del temible rey en grotesco e inocuo travestido. Esta interpretación, que podríamos llamar taumatúrgica, tuvo su principal valedor en Murray.

Al profesor de Oxford se enfrentó expresamente Verrall ¹⁰, según el cual, admitir que *Bacantes* sea una obra repleta de milagros entra en contradicción no sólo con la coherencia ideológica que, como hemos señalado (§1), existe entre *Bacantes* y el resto de la producción eurípidea, sino con todas las demás tragedias griegas que han llegado hasta nosotros ¹¹. Frente a la visión unívoca de Murray, Verrall defendía la posibilidad de una doble lectura ¹² de *Bacantes*: la primera, superficial y taumatúrgica, para el público sencillo y crédulo, y, junto a ésta, otra racionalista, irónica, ambigua y sin milagros, en sintonía con la ideología eurípidea, para el espectador ilustrado ¹³. A diferencia de lo que ocurrió con el ya comentado “problema de las Bacantes”, la controversia entre taumatúrgicos y racionalistas no prosperó, el punto de vista de Murray se impuso sin más ¹⁴ y su influencia llega, prácticamente intacta, a nuestros días. En el influyente comentario de Dodds (1960), por ejemplo, se habla expresamente (p. XXXVII) de *miracle play*.

En este trabajo retomo, en lo que se refiere a los milagros, el punto de vista verralliano. *Bacantes*, en efecto, constituye un buen ejemplo de la ambigüedad eurípidea, esto es, de la capacidad de su teatro para ser interpretado de maneras no ya distintas, sino radicalmente contrapuestas y, no obstante, igualmente plausibles. Cuando en el prólogo Dioniso revela al público su doble identidad, empiezan a funcionar en la obra, transmitidos por boca de un mismo personaje, dos mensajes diferentes: el primero para los espectadores, que saben que el Forastero es en realidad Dioniso, y el segundo para los actores y el coro, para los que el Forastero es realmente el mortal que parece. Así, y en lo que se refiere a los prodigios, todo lo que en *Bacantes* se viene considerando tradicionalmente como tal es, según analizaremos detenidamente caso por caso en el Comentario, susceptible de una segunda interpretación en absoluto sobrenatural.

Pero la influencia de la interpretación taumatúrgica ha sido y es tan grande, que en más de una ocasión se ha llegado incluso a enmendar el texto original para hacerle decir un milagro que originalmente no figuraba en él. Por ejemplo, donde los códices dicen que el dios hizo una “luz” (φῶς) los editores (y los traductores que los siguen) admiten una corrección de Jacobs (fines del XVIII) y dicen que hizo un “fantasma” (φάσμα, 630) Otras veces, puestos a ver milagros, se violenta incluso la sintaxis, y se hace manar leche, vino y miel de la tierra cuando lo que se dice en el texto es que la tierra “rezuma” (ῥεῖ + dat.), es decir, está empapada de los mencionados fluidos (142 ss.) O se hace al Forastero doblar el tronco de un abeto, cuando lo que en realidad dobla es sólo una rama (κλῶν, 1068) Todo esto, repetimos, lo analizamos pormenorizadamente en nuestro Comentario.

Los milagros *stricto sensu* son muy raros en el mundo griego. Las δυνάμεις de los dioses griegos no consistían en la capacidad de violentar las leyes de la Naturaleza, que es lo que se entiende por milagro, sino en controlar las fuerzas sobrehumanas de dicha Naturaleza (lluvia, fuego, pasión amorosa, etc.) En *Bacantes* no existen milagros, entendiendo por tal un acontecimiento contra las leyes de la naturaleza, y en la tragedia griega son raros (la desaparición, por ejemplo, del εἶδολον de Helena, Eur., *Hel.* 605 ss.; cf. *Or.* 1496 ss.) El poder divino no suele ser

¹⁰ p. 18.

¹¹ Cf. Verrall, p. 19

¹² p. 18

¹³ Cf. tb. Winnigton - Ingram 1969 y Mac Dermott, p. 132

¹⁴ Cf. Dodds 1929

sobrenatural, porque los dioses mismos forman parte de la naturaleza, sino sobrehumano, superior al control y la comprensión del hombre.

Pero en *Bacantes* no existen siquiera sucesos sobrehumanos. Dioniso, al disfrazarse de mortal, asume la naturaleza de hombre (φύσιν, 54), y la asume con todas sus consecuencias, por lo que más que de disfraz habría que hablar de metamorfosis¹⁵. Dioniso (el Forastero) no sólo no actúa en *Bacantes* contra la naturaleza, sino que se sirve de ella¹⁶. Dicho de otra manera, si el Forastero hubiera sido realmente un simple gurú, hubiera podido hacer lo mismo que hace el Dioniso metamorfoseado. Y aquí nos encontramos con la primera de las numerosas paradojas eurípideas: Dioniso, un dios (como queda claro en el Prólogo y el Epílogo), actúa, para demostrar su poder divino, como un mortal. Eso sí, un mortal extraordinariamente astuto (σοφός) y conocedor de la naturaleza humana, como veremos. Convendría pues matizar la afirmación tan extendida de que *Bacantes* está protagonizada por el **dios** Dioniso.

§ 4. La δύνναμις de Dioniso era doble. En primer lugar, Dioniso era *gunaimanés* (“enloquecedor de mujeres”, *Himno Homérico I*, 17), es decir, que podía hacer entrar a las mujeres en un trance colectivo. Es lo que se llamaba menadismo (de μαινάς, lit. “enloquecida”), una especie de locura transitoria femenina documentada en la leyenda y en el ritual. Aristoxeno (fr. 117 Wehrli) describió “clínicamente” dicho fenómeno en la antigua Grecia, y Frazer cuenta casos de arrebatos de locura transitoria entre mujeres en Malaya y la India¹⁷.

Existían numerosas fiestas menádicas en el mundo griego¹⁸; donde las mujeres, sin hombres, una vez cada dos años se retiraban en grupos (θείασοι) al monte y realizaban sus bailes frenéticos, resultado de los cuales era la sensación de la presencia entre ellas (*parousía*) de Dioniso, que constituía la culminación del éxtasis provocado por danzas y músicas. Diodoro de Sicilia (4. 3. 2-4) da una descripción del menadismo detallada, aunque no exenta de puntos oscuros.

Y [dicen que] los beocios y los demás griegos, y también los tracios, en memoria de la expedición [de Dioniso] por la India introdujeron los ritos trienales [cada dos años, según la manera de contar de los griegos] a Dioniso, y que creían que el dios durante ese tiempo llevaba a cabo sus apariciones entre los hombres. Por lo cual también en muchas de las ciudades griegas cada tres años grupos femeninos de bacantes [βακχεῖα γυναικῶν] se reunían, y a las mozas les estaba permitido llevar el tirso y ser invadidas en común por el dios gritando el evoé y rendir culto al dios; y que las mujeres por grupos hacían sacrificios y celebraban a Baco y que, en general, cantaban la presencia [παρουσίαν] entre ellas de Dioniso, imitando a las ménades que según la historia asistieron al dios antiguamente.

La fiesta menádica más importante era la que se celebraba en el monte Parnaso de Delfos. Atenas enviaba una representación de mujeres a dicha fiesta.

Este menadismo ritual tenía sus fundamentos míticos en las leyendas de las hijas de Preto (Apolodoro 2. 26) y las de Minias (Antonino Liberal, *Met.* 10). Ambos grupos fueron castigados por Dioniso a un menadismo violento que incluía infanticidios. Dicha violencia ha desaparecido obviamente del menadismo ritual. También el propio Dioniso, según Apolodoro (3.33), castigado por Hera, anduvo

¹⁵ Cf. Vilchez 1976, p. 97

¹⁶ Cf. Dodds, p. 172

¹⁷ *Apud* Slater, 293 s.

¹⁸ Cf. Henrichs 1978.

enloquecido hasta que Rea, en Frigia, lo purificó, le enseñó los cultos (τελετάς) y le dió su indumentaria (24 s.), con la que llegó a Tracia.

Las tebanas de *Bacantes* son ménades como las de la leyenda; castigadas por Dioniso (32, 36), son presas de un arrebató o μανία colectiva que las ha llevado a abandonar la ciudad y a refugiarse en el monte, donde viven solas y, ocasionalmete, son presas de arrebatos de violencia irreprimible.

Frente a ellas están las lidias del coro, las bacantes que dan nombre a la obra. Estrictamente hablando, bacante designa a toda persona, hombre o mujer, que ha sido iniciada en los misterios dionisiacos, de los que hablaremos más adelante (§15). Aunque con el tiempo términos ménade y bacante terminan por confundirse, en nuestra tragedia aún aparecen diferenciados. Las mujeres del coro, en efecto, que siempre en la obra reciben el nombre de βάρχαι (salvo 601), son iniciadas por cuanto han experimentado la παρουσία del dios (cf. *supra*), y no sólo la describen en la párodos (135 – 167), sino que la experimentan realmente en escena (616 - 641).

El contraste entre el exaltado pero inocuo coro tal y como aparece en la párodos y las turbulentas las tebanas que describen ambos mensajeros han llevado a Dodds¹⁹ a forjar el concepto de *black maenadism* para caracterizar a éste último. Pero en realidad se trata de cosas distintas. La intención de Dioniso en *Bacantes* es convertir a las ménades violentas, las tebanas de Citerón, en apacibles bacantes como las que forman su coro, lo que sólo al final consigue, tras la muerte de Penteo (§15).

§ 5. La segunda δύναμις de Dioniso es el vino, capaz de provocar otra modalidad de locura tansitoria, aunque masculina (el vino es cosa de hombres en las sociedades antiguas) y no necesariamente colectiva. Con este segundo poder dionisiaco estamos mucho más familiarizados que con el primero, por lo que no necesita de mayores explicaciones.

El poder de Dioniso a través del vino en *Bacantes*, aunque no se declare expresamente, se manifiesta con igual o mayor fuerza si cabe que en caso del menadismo. No obstante, ha pasado bastante desapercibido para los comentariastas de la obra. El origen de tan anómala situación probablemente se remonte a Rohde, que en su obra fundamental sólo prestó atención al Dioniso tracio, el dios del éxtasis, que es el que le interesaba para su teoría sobre el origen de la creencia en el alma inmortal. Según este autor, éste es el Dioniso originario y anterior al del vino²⁰, al que prácticamente no menciona en los capítulos de su obra dedicados al dionisismo. A Rohde sigue Dodds²¹, y con él se instala en la interpretación de nuestra tragedia un punto de vista que la distorsiona sensiblemente. La importancia del vino en la obra es la segunda línea de interpretación que propongo para *Bacantes*, junto con la de la ausencia de milagros.

Las menciones del vino y de su relación con Dioniso están presentes a lo largo de toda la obra²² y ya desde el prólogo, cuando el dios declara que ha marcado la tumba de su madre con unos racimos de vid (11 s.); al disfrazarse de Forastero pinta su cara con el tinte sonrosado que suele caracterizar a los borrachos (236, 438) y que haya dado el vino a los hombres es lo que le agradecen sus fieles, el Coro (378 - 386; 421 - 423; 534 s., cf. 651) y el Vaquero (772). Hasta el apolíneo Tiresias basa

19 p. 159

20 p. 308, n. 5

21 p. X.

22 Cf. Winnington-Ingram, pp. 25-27, 48-50

su apología del nuevo dios en el hecho de haber encontrado éste el licor de la uva para los hombres (278 - 285) Esta omnipresencia del vino es otra de las características que colocan *Bacantes* en un lugar especial dentro de la tragedia griega, donde el licor de la uva es mencionado poco, sólo de pasada y en ningún caso laudatoriamente. La locura en fin de Penteo, manifiesta desde su última aparición en escena (918 ss.) y que le llevará a su horrible muerte, no es otra cosa, según explicaré en el Comentario, que una borrachera inducida por el falso Forastero, en realidad Dioniso, el dios del vino.

El vino era consumido tanto en privado –en el *συμπόσιον*– como en público, en las fiestas dionisiacas, caracterizadas, frente al resto, por el abundante consumo de la bebida y el desorden que ello conllevaba, como ha subrayado Hoffman. Tampoco resulta pues extraño que Penteo se opusiera a Dioniso en cuanto dios del vino. Se comportaba así el monarca tebano como el espartano que en Platón (*Leyes* 637 a-b) afirma que en su país se castigan los excesos etílicos, mientras que en otros lugares se pueden ver, como él mismo ha visto, ciudades enteras borrachas durante la fiestas de Dioniso.

Fue a partir del gobierno populista de los pisistrátidas (segunda mitad del VI aC), cuando se produjo una revitalización en Atenas del dios del vino, al que se consagran fiestas tan importantes como las Dionisias Urbanas, en las que se celebraban justamente los concursos de teatro. A éstas hay que añadir las Dionisias Rurales, las Leneas, las Antesterias y otras, que si bien anteriores, fueron revitalizadas o adscritas al patronato de Dioniso en tiempos de Pisístrato. También los misterios dionisiacos tenían carácter extático (Hdto. 4. 79, cf §15)

Semejante “dionisización” de la sociedad, tan escandalosa, generó una reacción contraria, un auténtico antidionisismo presente en diversas manifestaciones culturales. Por ejemplo, la tragedia, que fue en su origen una fiesta del vino, rompió los lazos con dicho origen y quedó convertida en un espectáculo absolutamente serio “que nada tenía que ver con Dioniso” (cf. *supra*) En este marco del antidionisismo hemos de encajar la nueva figura de Dioniso, de rasgos negativos para una sociedad tan machista como lo fue la griega antigua. En las representaciones de la pintura vascular, desde las más antiguas, el dios aparece con barba, esto es, según la convención, adulto. A esta imagen viene a añadirse, desde el último cuarto del s. V aC, la de un joven lampiño, con cabellera abundante y rizada ²³, llegando a veces al afeminamiento, sin que se haya podido explicar con claridad la causa de este fenómeno ²⁴ (cf. ilustraciones a 453 - 459). A mi juicio, repito, se trata de la traducción plástica del mencionado antidionisismo.

Este nuevo Dioniso es justamente el que aparece en la obra (exceptuado el epílogo). El Forastero, en efecto, lleva el pelo largo y suelto (455, 493 s.), rubio (235), de rostro (es decir, de máscara) sonriente (439), de piel sonrosada (438), no curtida por el sol (458). A esta apariencia física se corresponde, naturalmente, un carácter. A diferencia de la mentalidad masculina usual, el Forastero no le da a su linaje la menor importancia (461); es, además, manso (437) y hecho a vivir entre mujeres (57, 61 s., 237 s., 454).

Pero, no lo olvidemos, esto es sólo un disfraz. Al final de la obra aparecerá el verdadero Dioniso, con toda su implacable crueldad y arrogancia divina.

§6. El antagonista del Forastero es Penteo, el rey de Tebas, construido en principio en base a una rigurosa antítesis frente a su oponente: lleva el cabello recogido

²³ Cf. Carpenter 1997, 98 ss.

²⁴ Cf. Carpenter 1997, 103.

(831), oscuro (235), su piel es atezada (457) y su rostro (su máscara) tiene expresión torva (214). No cesa, además, de repetir su linaje; y es colérico, impulsivo e ignorante en cuestiones de mujeres. El rey de Tebas es un personaje de sutil complejidad psicológica, por lo que merece la pena detenernos en él.

La figura de Penteo ha sido interpretada de las maneras más diversas y contrapuestas por los numerosos comentaristas que se han ocupado de *Bacantes*. Así, y por referirnos sólo a algunos de los autores que han tratado el asunto recientemente ²⁵, el rey de Tebas tiene para unos los rasgos de un típico tirano de tragedia ²⁶, mientras que para otros es un buen rey ²⁷; ya se nos presenta como un tradicionalista y un conservador, un puritano ²⁸, ya, por el contrario, como un sofista, un intelectual ²⁹. Hay quien lo ha visto como un símbolo de la Cultura frente a la Naturaleza representada por Dioniso ³⁰ y quien, paradójicamente, ve en él a un dionisiaco *malgré lui* ³¹. La misma disparidad de opiniones hallamos en los trabajos que estudian la figura de Penteo desde el punto de vista clínico, desde los que ven en el monarca a un obseso sexual ³² a los que consideran que lo que en el fondo desea es despojarse de su sexo ³³ pasando por los que ven en él un caso típico de víctima de una crisis de ira ³⁴, o del complejo de Edipo ³⁵, etcétera ³⁶. Sólo de pasada se ha reparado en una de las características más evidentes del héroe de *Bacantes*, esto es, su juventud ³⁷. Y, sin embargo, pienso que, analizada desde este punto de vista, la figura de Penteo, y con ella la obra toda, adquieren una coherencia nueva ³⁸.

Penteo es llamado repetidamente “joven” o “niño” a lo largo de la obra (213, 274, 330, 507, 974, 1030, 1118, 1121, 1174, 1185, 1195, 1226, 1252, 1254) y tratado por su madre como tal (1256). Pero por encima de esto, que en algún caso ha sido considerado como un mero recurso para captar la simpatía del espectador ³⁹, hay un dato mucho más significativo sobre el que a mi juicio no se ha reparado lo suficiente: Penteo recibe el gobierno de Tebas de su abuelo Cadmo (43 s., 213) porque éste no ha tenido hijos varones, lo que supone otra innovación eurípidea (1305) El propósito de dicha innovación parece claro: al hacer de Penteo un joven que recibe de una manera atípica (de manos de su abuelo, no de su padre) la responsabilidad del poder prematuramente, el dramaturgo ha dotado al protagonista de la tragedia de una circunstancia biográfica que justifica su carácter inmaduro ⁴⁰ (εὐμετάβολοι llama a los jóvenes Aristóteles, *Ret.* 1389 a 6), a cuya luz resulta explicable su conducta incoherente y voluble.

La incoherencia de la conducta de Penteo se manifiesta en su actitud frente al

25 Cf. tb. Nestle.

26 Cf. Dodds, p. xliii

27 Cf. Roux, p. 25, Blaiklock.

28 Cf. Musurillo, p. 301

29 Cf. Roux, p. 44

30 Cf. Tschiedel, pp. 64 - 76.

31 Cf. Winnington-Ingram, pp. 54, 58

32 Cf. Larue.

33 Cf. Sale.

34 Cf. Musitelli

35 Cf. Segal 1978 a

36 Cf. tb. Oranje, capítulo II

37 Cf. Wassermann, p. 560; Roux, pp. 22 s. y 27 s.; Segal 1977, pp. 106 y 117; *id.* 1882 b, pp. 161; 170 ss.; 204 s. March, pp. 43 ss.

38 Cf. González Merino 2000.

39 Cf. Dodds, p. 197

40 Cf. Foley 1985, p. 215

vino, que le está vedado por su condición de joven (Ateneo 10. 429 b; Eliano, *VH* 2. 38)⁴¹ y al que de hecho se opone al negarse obstinadamente a hacer libaciones (45 s., 312 s.) Hemos de tener en cuenta que, si bien una libación es una ofrenda de vino, la ingestión de éste solía seguirla (*Il.* 6. 260; 7. 480⁴²). Ésta es la causa latente de su oposición a los cultos del nuevo dios; la patente es la de mantener el orden. Pero Penteo finalmente termina por dejarse embriagar por el Forastero (el dios del vino), lo que da lugar al grotesco episodio cuarto (cf. *supra*)

La misma incoherencia ofrece la conducta del joven ante las mujeres. Penteo es soltero, no tiene experiencia con las mujeres, pero ello no es achacable ni a una “castidad enfermiza que se opone al ciclo de la vida”⁴³ ni a que es un buen rey (¿?)⁴⁴. Penteo no conoce a las mujeres, sencillamente, porque es joven, y esta ignorancia se mezcla con una curiosidad igualmente natural a su edad, lo que da lugar a reacciones contradictorias: por un lado, en su papel de rey, repudia colérico el desenfreno al que, según le han contado, se entregan las tebanas en el Citerón (226 - 232), pero por otro, como joven, no puede ocultar su curiosidad (471, 473, 485), de modo que cuando el Forastero, cambiando sus negativas anteriores, le pregunta si de verdad quiere verlas (811) Penteo asiente vehementemente (812). Y, en efecto, olvidando sus amenazas anteriores (778 - 786), Penteo marcha al Citerón con la sola compañía del Forastero, ridículamente disfrazado de bacante, libidinosamente dispuesto a espiarlas (957 s.)

No menos contradictoria es la actitud de Penteo frente a su rival, el Forastero. Antes de conocerlo, el joven monarca ha lanzado contra él las más terribles (y contradictorias) amenazas: degüello (241), horca (246) y lapidación (356), pero cuando por fin lo tiene cara a cara reacciona con una pacífica ironía tras la que no parece fuera de lugar ver un punto de admiración o envidia. De la misma manera, las pullas e insultos que ha proferido contra él (475, 479, 489, 655, 800, 805) se tornan alabanzas (818, 824, 826) después de que su antagonista le promete llevarlo a ver a las tebanas en el monte.

Bacantes resulta ser, en consecuencia, la tragedia de un joven provisto de las represiones -el vino, las mujeres- y los rasgos caracterológicos -εὐμεταβολία, ὄξυθυμία- propias de su edad, que accede prematuramente a una responsabilidad de gobierno que le excede con mucho, máxime en una situación de crisis como la que provoca en Tebas la llegada del nuevo y perturbador culto dionisiaco, y que fracasa trágicamente al ser incapaz de asumir las responsabilidades que le corresponden, tanto personales como políticas (Cf. *infra*).

Es de señalar, con respecto a las mudanzas del carácter del inestable Penteo, la semejanza que presentan con las de otro joven eminente de la literatura griega, Aquiles, que en el canto primero de la *Iliada* aparece sucesivamente como político responsable y conciliador, guerrero colérico hasta el punto de estar dispuesto a matar a Agameón, súbdito pasivo cuando Taltibio y Euríates le arrebatan a Briseida y finalmente niño que llama, llorando desconsolado, a su madre Tetis para que le defienda de los ultrajes de Agamenón, escena esta última que no podemos dejar de asociar con la del final de *Bacantes* en que Penteo, infantilizado, suplica por su vida a su madre Ágave (1114 - 1121).

Del mismo modo que Penteo recuerda al Aquiles homérico, su antagonista, el Forastero, presenta rasgos en común con Odiseo, protagonista del poema que

41 Cf. Bremmer 1980, p. 286.

42 Cf. Burkert, p. 70 s

43 Cf. Vilchez 1993, p. 10

44 Cf. Roux, p. 24

representa la antítesis de los valores de la *Iliada* y de su héroe principal. Ambos, el Forastero y Odiseo, son viajeros que regresan a su patria disfrazados, ambos son mujeriegos, pacientes y astutos. Odiseo embriaga al Cíclope como el Forastero a Penteo.

Por otro lado, la figura del Forastero ha sido puesta en relación con la de un personaje histórico, Alcibíades ⁴⁵, que había regresado a Atenas en el año 407 en olor de multitud. Era, por tanto, una figura de actualidad, como queda patente en *Ranas* de Aristófanes (vv. 1422 ss.), estrenada el mismo año que *Bacantes*, aunque el aristócrata ateniense había sido aludido por Eurípides ya en *Fenicias* e *Ifigenia en Áulide* ⁴⁶. Encontramos entre ambos personajes tanto semejanzas generales, de carácter y aspecto (juventud, belleza casi femenina, afición al vino y a los placeres del amor) cuanto particulares, de circunstancias concretas. Así, Alcibíades regresa a Atenas por mar y seguido de un cortejo dionisiaco ⁴⁷. Antes había estado en la corte del sátrapa Tisafernes en Sardes ⁴⁸. La parodia que el Forastero hace en *Bacantes* de los misterios (§15) se correspondería con la acusación que había obligado al exilio a Alcibíades. Por último, según Plutarco (*Alc.* 39. 2 s.), la noche antes de morir Alcibíades había soñado que su compañera lo vestía y maquillaba como a una mujer y que le cortaban la cabeza. Eurípides no veía con buenos ojos la figura del joven noble ⁴⁹ y al asimilarlo al Forastero de *Bacantes* tal vez pretendiera prevenir a sus conciudadanos contra el engaño y la trampa. Es de señalar, por último, que también en el *Banquete* platónico Alcibíades es el representante del dionisismo frente al apolíneo Sócrates ⁵⁰.

Las diferencias entre Penteo y Dioniso son de todos los órdenes. Las madres de ambos son mortales, hermanas además, pero el padre del primero es una criatura ctónica, Equión, nacido de la tierra (213), mientras que el del segundo es el olímpico Zeus ⁵¹. Penteo, como hemos visto, asume unas funciones de gobierno que están por encima de sus capacidades de joven, justo lo contrario de lo que ocurre con Dioniso, que al disfrazarse de hombre, en cierta manera, se degrada. La obsesión del monarca es encarcelar a sus oponentes: lo hace realmente con las tebanas (226 - 232) y con el Forastero (497); pretende hacerlo de nuevo con éste (793), una vez liberado, e incluso con el dios (653) que para él, no lo olvidemos, es alguien distinto; Dioniso, en cambio, es liberador ⁵², lo que muestra en *Bacantes* de forma muy concreta: sus devotas tebanas consiguen escapar de las prisiones en que las había encerrado el monarca (443-448), así como el Forastero (616-637) Mientras que el culto dionisiaco es esencialmente abierto, “internacionalista” diríamos hoy, Penteo mantiene una actitud que en la actualidad llamaríamos “nacionalista” (483).

Junto a esta disparidad, algunos autores ⁵³ han detectado puntos en común entre Penteo y Dioniso. Olson opina incluso que, desde el punto de vista mítico, ambos personajes son en el fondo uno solo, que Eurípides ha partido en dos, desdoblamiento que por lo demás no es raro en Mitología ⁵⁴.

45 Cf. Carrière, pp. 131-135; Delebecque, pp. 356 ss..

46 Cf. Carrière, p. 134, n. 83; Delebecque, pp. 355 s.

47 Cf. Romilly 1996, p. 186

48 Cf. Plut. *Alcib.* 27. 7

49 Cf. Aristófanes, *Ranas*, 1427-1429

⁵⁰ Sider, p. 55; Vicaire 1958; Anton 1962 52 s..

51 Cf. Segal 1974, p. 108,

52 Cf. Otto, pp. 74, 80.

⁵³ Bierl 1991, p. 67, n. 74. Casadio 1987, n. 10.

⁵⁴ Fontenrose, 3.

§7. El vino, por su poder de provocar un cambio de personalidad, se asocia con el teatro. Dioniso, en cuanto dios del vino, es asimismo dios del teatro, y su poder se manifestará también a través de éste. Así, todo el mundo se disfraza en *Bacantes*, y de esa guisa representa un papel diametralmente opuesto al que le corresponde por su *status*, empezando por el propio dios, tan celoso de su condición divina, disfrazado sin embargo de mortal, y forastero además en su propia patria, siguiendo con Tiresias, el sacerdote de Apolo ataviado de adorador de Baco, y con Cadmo y sus hijas, sedicentes fieles de Dioniso, cuya divinidad sin embargo niegan, y ataviados con su indumentaria. Pero, sobre todo, en *Bacantes* se disfraza Penteo.

La transformación del joven rey de Tebas se produce a partir del verso **810**, crucial en el desarrollo de *Bacantes* (§2); dicho verso es el punto de arranque de una inversión radical tanto en la acción de la obra como en el aspecto y el carácter de Penteo, que terminará apareciendo en el episodio cuarto disfrazado (es decir, renunciando a su identidad, que tanto había venido proclamando hasta el momento) de mujer (de las que tanto había recelado antes, en una actitud que hoy en día calificaríamos de machista, 779, 797) e imbuido de mansedumbre (él, el antes colérico hasta el paroxismo). El personaje de Penteo resulta ciertamente conmovedor, un joven inmaduro que quiere cumplir con el papel que le ha tocado de rey hecho y derecho, que a su vez se disfraza de bacante... Sólo al final, cuando se despoja de sus disfraces (1115 ss.), aparece como lo que realmente es, un muchacho atemorizado que busca desesperadamente el reconocimiento y la ayuda de su propia madre. Pero ya será tarde para él.

Paralelamente, en el Forastero se da una inversión simétricamente inversa, valga la paradoja, y en el Epílogo abandona el disfraz de Forastero y aparece asumiendo su persona y su linaje (1340), probablemente con la barba que le da aspecto viril (**1330-1343**) y desde luego provisto de una crueldad que contrasta con la mansedumbre de que hizo gala cuando aparecía disfrazado de Forastero.

Todo esto da lugar a una curiosa estructura quiásmica que podríamos resumir en el siguiente esquema:

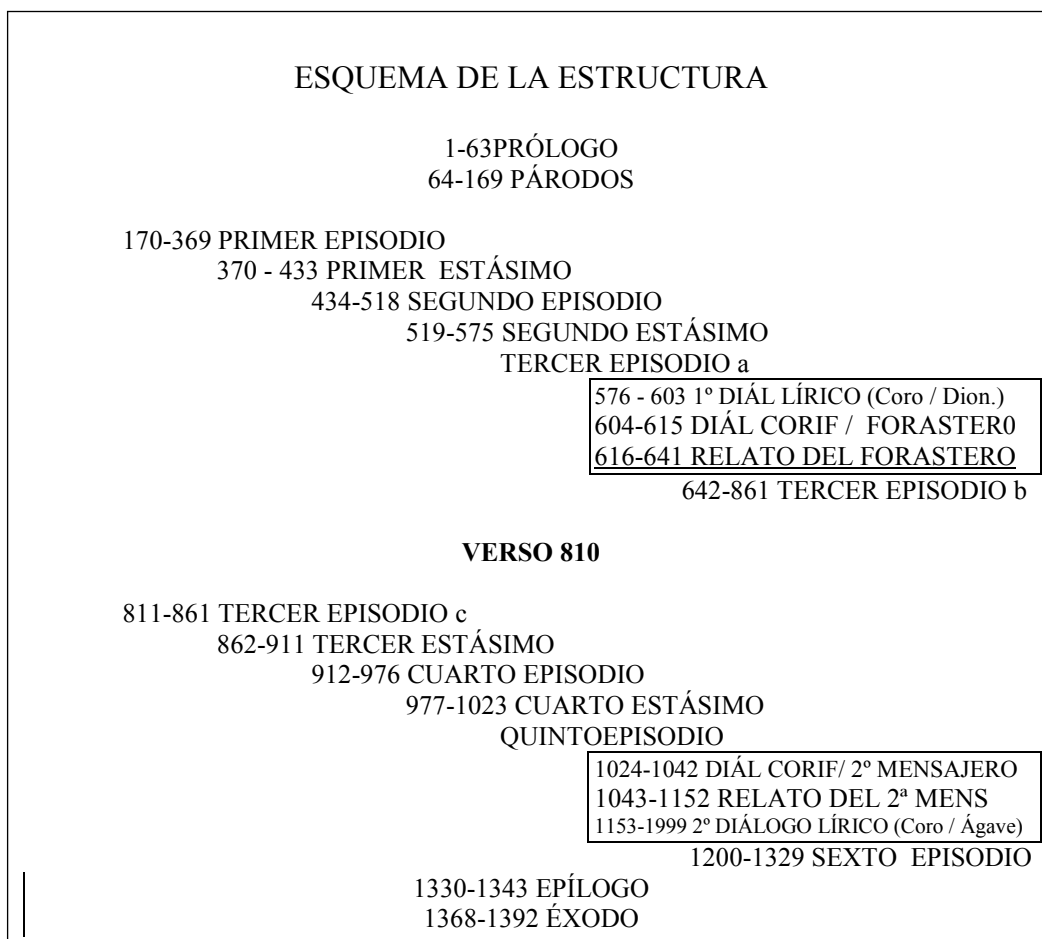
PENTEO		FORASTERO	DIONISO
Hasta el episodio IV	A partir del episodio IV	Hasta el epílogo	En el epílogo
Linajudo	Anónimo	Anónimo	Linajudo
Masculino	Femenino	Femenino	Masculino
Colérico	Manso	Manso	Colérico

Bacantes pues tiene algo de teatro en el teatro, y en ella encontramos tanto comedia (la entrada en escena por ejemplo de los dos ancianos en el episodio primero) como, por supuesto, tragedia, la muerte horrible de Penteo en el Citerón narrada por el segundo mensajero. Sansone, por su parte, ha detectado diversos elementos de drama satírico en nuestra obra.

En cuanto dios del teatro, además, Dioniso (el Forastero) asume en más de una ocasión el papel de director de escena (**58, 849, 929 - 938, 973, 1102**) y obliga tanto a Penteo como a las tebanas a dejar el papel de espectadores y a asumir el de actores de su propio drama (**811, 816, 829**).

En definitiva, en *Bacantes* nadie es lo que parece, y los personajes, a la postre, no pueden dejar de mostrarse como lo que realmente son: simples criaturas humanas, tremendamente humanas, incluido el propio dios (1348)⁵⁵.

§8. El verso 810, ya lo hemos visto, imprime un giro radical al curso de la obra. Formalmente, el mencionado verso supone un eje de simetría que divide a la obra en dos partes que contienen los mismos elementos: el conjunto de Prólogo + Párodos⁵⁶ que abre la obra se corresponde con el de Epílogo + Éxodo que la cierra, y en cada una de las dos partes hay dos episodios completos (más una parte del tercero), dos estásimos y un conjunto formado en la primera parte por el diálogo lírico del coro con la voz de Dioniso (vv. 576-603) más un breve diálogo entre el corifeo y el forastero



(vv. 604-615) más el relato que éste explicando su propia presencia en escena (vv. 616-641); en la segunda parte encontramos estos tres mismos elementos estrechamente vinculados, aunque en orden diferente: primero es el diálogo entre la corifeo y el mensajero (vv. 1024-1042), luego el relato de éste anticipando la aparición de Ágave.

Lo que formalmente diferencia a las dos partes de *Bacantes* es que mientras que los tres episodios de la primera son sendos *agones* de Penteo⁵⁷ (el primero frente a

⁵⁵ cf. Foley 1980; 1985, pp. 205 - 258; Segal 1982 b, pp. 215 - 271; Cantarella 1971.

⁵⁶ Cf. Rodríguez Adrados, p. 127

⁵⁷ Cf. Rodríguez Adrados, p. 200; Cloche 218

Tiresias / Cadmo y el segundo y el tercero frente al Forastero (antes y después de su liberación), en la segunda parte desaparece la estructura agonal.

Otra modalidad de inversión es la de escenas enteras que aparecen como inocuas en la primera parte y reaparecen en la segunda convertidas en cruentas, trágicas, lo que Taplin llama *mirror scenes*⁵⁸. Así, la cómica marcha de Cadmo y Tiresias al monte con que se cierra el episodio primero tiene su correlato en la marcha hacia su propia muerte de Penteo acompañado del Forastero con que concluye el cuarto. El diálogo entre Penteo y el Forastero que acaba con la prisión de este último (460 - 518) se invierte exactamente en el episodio cuarto⁵⁹. Pero el caso más notorio de escena invertida es el del doble *σπαραγμός* de las tebanas, que en la primera parte destrozan con sus manos los rebaños de quienes las habían atacado (735 ss.), lo que sirve de prelude para el *σπαραγμός* del propio Penteo en la segunda parte (1125 ss.)⁶⁰

Esta inversión de la suerte del héroe se repite, de forma sutil, en las amenazas que, como ya hemos visto, profiere Penteo, con sus habituales contradicciones, contra el Forastero: degüello (241), horca (246) y lapidación (356) Pues bien, al final de la obra será el propio Penteo el que resulte lapidado (1096 s.), decapitado (1039 s.) y colgado (1240).

§ 9. La oposición Penteo / Dioniso tiene una interesante manifestación en lo que pudiéramos llamar la poética del gesto.

La cólera que caracteriza al joven Penteo se trasluce, además de en sus palabras, en sus gestos violentos, según se puede deducir del texto. Así, su entrevista con Tiresias y Cadmo se cierra con un airado “¡No me acerques tu mano!” (343) cuando su abuelo trata de ponerle una corona de hiedra, palabras a las que no parece demasiado especulativo suponer que acompañara algún gesto desabrido. Roux⁶¹ habla de *mouvemente de recul*. También se puede pensar que lo mismo hace frente al Forastero tras el airado “¡y tú deja ya de hablar!” de 809, sacrilegio que, como ya hemos visto, dará origen a la venganza, tan sutil como cruel, que ocupa la segunda parte de la obra. El horror a ser tocado que el joven monarca había manifestado frente a Cadmo se invierte en la segunda parte de la obra frente al Forastero, al que permite que le arregle detalles de su peinado y su vestido (934 ss.) Todo este juego de tocar y no tocar culmina de manera horrible en el *σπαραγμός* del monarca, cuyo cuerpo es totalmente desgarrado por las tebanas con sus propias manos⁶², según insiste significativamente el mensajero en su relato. (1128, 1136, 1140. Cf. tb. 1184, 1206 s.)

El Forastero en cambio es manso y aparentemente se deja tocar, pero como en realidad es un dios, y como tal intangible, nadie consigue de hecho ponerle la mano encima. Los criados, según mi interpretación (439), lo conducen ante Penteo sin atarlo, “por respeto” (441). Cuando lo tiene ante sí, Penteo no insiste en que lo aten, pues en su prepotencia considera que es imposible que el prisionero escape (451 s.) Durante el diálogo que sigue, el Forastero desafía a Penteo a que le quite el tirso de sus manos, a lo que el joven monarca, a pesar de sus bravatas, no se atreve (497) Al final del episodio los criados vuelven a desobedecer a su señor y no amarran al cautivo en los establos, lo que motiva que Penteo, montando en cólera, vaya a amarrarlo con sus propias manos (615). Pero tampoco esta vez consigue ponerle la mano encima al

58 Cap. 8

59 Cf. Dodds, p. 192 y Seidensticker 1978, pp. 316 s.; Taplin, pp. 138 s.

60

61 p. 362

62 Cf. March, n. 51

Forastero / dios, sino que, ciego por la rabia y por la oscuridad del lugar, a lo que verdaderamente echa mano para amarrarlo es a un toro (618 s.)

Como vemos, también en lo que hace a la tangibilidad / intangibilidad se da una relación de oposición quiásmica entre Penteo y su antagonista. Aquél, que comienza rechazando vehementemente que lo toquen, termina destrozado a manos de las tebanas; al Forastero / dios en cambio, pese a su docilidad, que le lleva a tender incluso las manos para que lo amarren (439), nadie consigue tocarlo a lo largo de toda la obra, salvo cuando Penteo lo hace (810), sacrilegio que le cuesta la vida.

§ 10. La oposición Dioniso / Penteo, lejos de limitarse al plano físico / caracteriológico que acabamos de analizar, se extiende a una serie de *leit-motifs* (Naturaleza / Cultura, Luz / Sombras, Ver / No Ver) que recorre toda la obra.

La dialéctica Naturaleza / Cultura, tan importante en la cultura griega, y no sólo en ella, se concreta en *Bacantes* en el Forastero y las mujeres de su séquito, por un lado, y Penteo por otro, con sus respectivos territorios⁶³, el monte y la ciudad de Tebas, simbolizada por su palacio. Las mujeres de Tebas, que durante la obra viven en el monte Citerón, representan, como veremos, el intento, fallido, de regresión de la Cultura a la Naturaleza.

El territorio de la Naturaleza y de Dioniso es el monte. La estrofa primera y el final de la *párodos* transmiten de forma sublime la sensación de libertad absoluta que en dicho espacio experimenta el coro de bacantes. Hasta tal punto está identificado el monte con la libertad dionisiaca frente a la represión que postula Penteo, que al final de la obra se hace, mediante la correspondiente prosopopeya, al propio Citerón el causante de la muerte del monarca tebano (1177 s.; cf. tb. 1384 s.)

Tebas, por el contrario, es una ciudadela, un recinto cerrado por murallas y torres, como se insiste, de manera significativa, en la obra (172, 653, 1145, 1202, 1223). Pero de nada valen torres ni murallas ante el poder de Dioniso, que ya había advertido en el prólogo que, antes de llegar a Tebas, había implantado sus cultos en Bactria, con sus murallas (15), y en las ciudades bien torreadas de Jonia (19) Inútil será, por tanto, que Penteo mande cerrar el recinto de Tebas (653), puesto que “saltan los dioses por encima de murallas también” (654).

Consideradas desde el punto de vista del simbolismo topográfico, las idas y venidas de los personajes representan el intento, tan tenaz como finalmente infructuoso, de convivencia entre Cultura (la ciudad y sus murallas) y Naturaleza (el monte abierto). Las tebanas son llevadas por Dioniso de la ciudad al monte (33), mientras que el coro de devotas de Dioniso es retenido en la ciudad por Penteo (511), que además captura y encarcela a algunas de las tebanas fugitivas (226 s.), pero son “milagrosamente” liberadas (433 ss.). El Forastero a su vez abandona la escena camino del Citerón (62 s.), pero es interceptado por los criados de Penteo (434) y encarcelado (519), aunque también se libera a sí mismo (604 ss.) Al final, Penteo termina yendo al monte subrepticamente (974) y ya no regresará de él con vida. Como culminación de este simbolismo topográfico, Ágave regresa del monte y cruza las murallas invocando a Baquío (1145) con el macabro trofeo de la cabeza de su hijo hincada en el tirso, señal tremenda de la victoria del dios.

El coro de bacantes retenido en la ciudad añora la libertad de la Naturaleza, las bacantes quieren ir al monte, donde pueden brincar (446), correr (135, 147, 167, 727, 731, 748, 985, 1091) y gritar (159). Pero si las bacantes reviven desde su cautiverio la vida en el monte, las mujeres tebanas viven realmente, aunque de modo transitorio, en él. Su género de vida es libidinosamente imaginado por el joven Penteo (215 ss.) y

descrito por dos testigos, los mensajeros primero (677 ss.) y segundo (1043 ss.) En ambos relatos la actitud de las mujeres cambia bruscamente de la apacibilidad a una violencia extrema, que se ceba en el primer caso en los rebaños de los pastores que pretendían apresarlas, y en el segundo, en el desdichado Penteo, que, inducido por el Forastero, había subido al Citerón a espiarlas.

Las tebanas llevan en el Citerón un pintoresco régimen de vida que no es sino una disparatada interpretación de la auténtica y pura vida dionisiaca predicada por las bacantes en la párodos. La diferencia entre las auténticas bacantes lidias del coro y las pseudobacantes o ménades tebanas del Citerón la deja clara Dioniso en el prólogo: el culto de Dioniso no ha sido instituido realmente por el dios en Tebas todavía (40) y no lo será hasta el epílogo; todo el pretendido dionisismo de las tebanas no es, por tanto, sino superficial y apócrifo. Las tebanas, como las lidias, pretenden vivir en comunión con la Naturaleza, pero lo que en éstas es armonía en aquéllas son oscilaciones entre extremos esencialmente antidionisiacos, de la disciplina cuasi militar (693) al estallido de salvajismo contra la misma Naturaleza en la que pretenden integrarse (735 ss.)

El menadismo, lo hemos dicho, es un ritual exclusivamente femenino. Pero en los dos relatos de mensajero la paz idílica de las mujeres se ve interrumpida por hombres, los vaqueros en el primer caso y Penteo en el segundo. Lo que no se entiende es la explosión de violencia que ambas intromisiones provocan y que culminan en el desgarramiento con las simples manos de todos los animales vivos y el asolamiento de dos aldeas del monte, y, en el caso de Penteo, en su horrible muerte, desgarrado también por las manos de las tebanas, con Ágave, la madre del desdichado joven, al frente. La locura, la *manía* que el dios les ha infundido no es, ciertamente, inocua, sino, repetimos, un castigo que las convierte en asesinas, como a las hijas de Preto y las de Minias (§4)

Un ejemplo de la falsedad, o, si se prefiere, de la imposibilidad, de la integración de las tebanas en la naturaleza lo tenemos en el caso del hierro. El hierro es símbolo de Cultura, y como tal su uso y presencia llegaba a proscribirse en algunos templos particularmente arcaicos⁶⁴, lo que delata su carácter de símbolo ambiguo, un “hermoso mal” (*kalón kakón*), pues con el hierro se fabrican también las armas, y con las armas se hace la guerra. Mientras que Penteo aprisiona a las tebanas “en redes de hierro” (231), las tebanas despedazan los rebaños “con mano sin hierro” (736), es decir, sin armas, y de la misma manera se jactan de haber atacado las aldeas del Citerón (757). Los escudos “con remaches de bronce” de los tebanos huirán ante los simples tirsos de sus mujeres (798 s.) Con palancas “no de hierro” intentan, en fin, desarraigar el abeto en que se halla encaramado Penteo (1104). Pero una vez más el menadismo se queda en mera apariencia y aunque las mujeres no emplean el hierro, no por ello abandonan la violencia más exasperada. Su vida “natural” es tan perversa que supone un mal mucho mayor que el de la vida en el mundo de la Cultura del que han tratado de escapar. Si las bacantes lidias se comparan a sí mismas con animales inofensivos, como la yeguas (166) o la cierva (866), las ménades tebanas se llaman a sí mismas perras de jauría (731).

§11. Tampoco el coro de bacantes lidias está exento de contradicciones, pues, precisamente a fuer de dionisiacas, las bacantes no pueden dejar de apuntar la contradicción que ya hemos señalado en el propio dios, esto es, entre su helenismo y su orientalidad, o, lo que es lo mismo, entre su racionalidad y su irracionalidad, contradicción que ha sido repetidamente subrayada por los comentaristas de *Bacantes*

⁶⁴ Cf. Bernabé, en prensa, p. 9 y n. 27.

⁶⁵. Por un lado, en efecto, el coro se complace en los aspectos más irracionales del mito del dios que adoran, su segundo nacimiento, por ejemplo, del muslo de Zeus (87 - 104, 519 - 527), con cuernos de toro y coronado de serpientes (100 - 102; cf. 1018 s.), y en las características más irracionales de su culto: los tambores (125 s., 156), las flautas (128), los sátiros enloquecidos (130), las carreras hasta la extenuación (135 s.), el baile frenético del jefe del *tiaso* (144 ss.) Para recalcar la faceta irracional del coro, Eurípides parece haberse complacido en mostrar un cierto desenfoque de la realidad a que a veces les lleva su fe ciega, como cuando interpretan como una epifanía del dios lo que no es sino un juego del astuto Forastero con un Penteo enloquecido por su propia rabia (los “milagros” del palacio, 576 - 603) o cuando ven una criatura monstruosa en el monarca tebano (537 - 555), que al final se revelará como un pobre muchacho inofensivo y desconcertado.

Pero junto a esto encontramos en boca de las bacantes lidias, como por lo demás es usual en el coro de cualquier tragedia, repetidas llamadas a la prudencia (387 - 402) o a la *aurea mediocritas* (902 - 911; 1004 - 1010), que contrastan abiertamente con esa irracionalidad de que hacen gala en los pasajes recién analizados ⁶⁶. En estas ocasiones el coro de lidias parece hacerse portavoz de la *Weltanschauung* dionisiaca. Devoción a Dioniso era devoción al vino, y esto conllevaba, y conlleva, una filosofía peculiar, poco importa que no escrita, una concepción del mundo inmanente y hedonista. Como dice Burkert ⁶⁷, cualquier bebedor puede considerarse servidor del dios. “Hermano bebe que la vida es breve” ha sido el lema del dionisismo de Anacreonte a nuestros días. Esto concuerda con la moral conformista tradicional, tal como es expresada por el coro (386 - 401): no hay que embarcarse en asuntos que superan la capacidad del hombre (*ta mē thnētá phroneîn*, 396), sino llevar una vida tranquila (*tas hēsuchias biotos*, 389 s.) porque el tiempo de que disponemos es breve (*brachús aiōn*, 397).

La repetida alabanza del vino (cf. tb. 384) por el coro pone en evidencia una segunda contradicción en el coro. El vino, en efecto, es cosa de hombres, mientras que el coro es de mujeres. La misma contradicción de género encontramos en el tema sexual. Sorprenden en boca de mujeres, máxime en las piadosas bacantes, alusiones sexuales (113, si se admite nuestra interpretación, cf. tb. 405) o que sean ellas las que animen a los tebanos a ir al Citerón, donde les aguarda “una turba de hembras picada por el tábano de Baco (118)”.

Lo dicho podría explicarse por el hecho de que el coro del teatro antiguo en realidad estaba integrado por hombres travestidos. Parece como si en estos casos los coreutas traicionaran su condición teatral femenina y afloraran, con la complicidad de un público –de varones, parece- su condición real masculina.

§ 12. Conectado con la oposición Naturaleza / Cultura está el tema de la caza, omnipresente en *Bacantes* ⁶⁸. Todo el mudo caza, real o metafóricamente, en la obra: cazan los criados (434) al Forastero, que a su vez, según Penteo, se dedica a cazar (459) con su belleza a Afrodita, es decir, a seducir a mujeres, que es lo mismo que, siempre según el monarca, hacen las tebanas, se supone que con hombres, en el monte (688); el compañero del vaquero le propone que cacen (719) a Ágave. Caza, en fin, la piedad la gente sensata (1006) y cazan los dioses al impío (890). Pero en *Bacantes*

⁶⁵ Cf. Verrall, p. 145; Glover, pp. 86 s.; Winnington - Ingram, pp. 175 s.; Segal 1982 b, pp. 242 ss.; Gold, pp. 9 s.; Goldhill, n. 37

⁶⁶ Cf. Arthur

⁶⁷ 1987, 5.

⁶⁸ Cf. Segal 1982 b, pp. 31 ss.

caza sobre todo Penteo, que, en su condición de efebo, es cazador antes que soldado ⁶⁹. Ciertamente amenaza repetidamente con enviar el ejército al monte para devolver a la ciudad a las rebeldes (780 - 785, 809), pero al final estas amenazas se quedan en nada. Lo que verdaderamente desea el joven es cazar, tanto a las tebanas (228) como al propio Forastero (352). Pues bien, una vez producida la ruptura (810, cf. §), el cazador resulta cazado, motivo, por lo demás, frecuente en la tragedia ⁷⁰. A la inversa, el Forastero, que hace su aparición en escena como una pieza recién cobrada (434), termina siendo el conductor de las jaurías (κυνολογίας, 1189) y llamado cazador por el coro (ἀγρεύς, 1192). Un caso más, como se puede ver, de intercambio de papeles entre Penteo y su rival (§7).

Pero es en las tebanas que se han retirado al Citerón donde se plasma con más fuerza el tema de la caza. En este caso hemos de pensar en la caza primitiva, paleolítica, denominada social porque en ella intervenían todos los individuos de la horda, hombres y mujeres, según testimonian las pinturas rupestres y el estudio de los pueblos cazadores / recolectores que sobreviven hoy en día ⁷¹.

En el Citerón las tebanas se comportan como una horda de cazadoras primitivas en dos ocasiones, la primera con los rebaños de los vaqueros que han intentado cazarlas (721), a los que destrozan con sus manos desnudas (735), y luego con el joven Penteo, al que acosan con sus tirsos (1099) para terminar desgarrándolo como antes habían hecho con las reses.

Hay quien ha visto en la caza algo más que una imagen poética. Así, Portefaix ⁷² hace hincapié en que el paso de la caza a la agricultura supone una pérdida para el *status* de la mujer. Las tebanas, al imaginarse a sí mismas como cazadoras, estarían reviviendo simbólicamente un tiempo pasado en que la mujer gozaba de mayor autonomía. Meuli por su parte retrotrae a las primitivas sociedades de cazadores el origen del ritual sacrificial (§16) ⁷³.

§ 13. La segunda plasmación en imágenes de la oposición entre Penteo y Dioniso la encontramos en la primordial de Lo Claro frente a Lo Oscuro, La Luz contra Las Tinieblas ⁷⁴. Para Penteo todo lo que está relacionado con el dionisismo lo está también con la sombra y lo sombrío, tal el Citerón (218). Para el monarca, la palidez del rostro del Forastero se debe precisamente a que siempre está a la sombra (458). Le obsesiona la nocturnidad de las bacanales (469, 485), pues en la noche son posibles para las mujeres la mentira y la maldad (487). Los establos en que se encierre al Forastero serán oscuros, (510, 549, 611). Hasta la espada del monarca es negra (628), lo que resulta ciertamente sorprendente si no se tiene en cuenta el simbolismo cromático.

El reino de Dioniso, en cambio, es el reino de la luz, que aparece asociada a él ya desde su primer nacimiento en virtud del rayo (3), el emblema de su padre Zeus, circunstancia que se recuerda insistentemente a lo largo de la obra (6, 8, 93, 244, 288, 523) De oro son las agujas con que Zeus se lo cosió al muslo (97), dorado es su tirsos (553) y aurífero el Tmolos (154) que baña Sardes, la pretendida patria del Forastero (462), que es a su vez luz para el coro que lidera (608). Una antorcha lleva cuando

⁶⁹ Cf. Segal 1982 b, pp. 164 ss. y González Merino 2000.

⁷⁰ Cf. Bonnefoy, p. 237

⁷¹ Chavaillon 1996, 150, 157, 173. Cf. tb. Wikipedia (eng.), s. v. *Hunter-gatherer*, con bibl. *Contra*, Burkert 1976, 18.

⁷² 148.

⁷³ Para el tema de la caza, cf. el trabajo *Dioniso y la caza* en esta misma web..

⁷⁴ Cf. Vilchez 1976, pp. 32, 35.

danza con las bacantes en el monte (146), como una antorcha llevará Dioniso en las cumbres de Delfos cuando Grecia asuma su culto, según profetiza Tiresias (307). Brillante es también el vino (261, 383). Una luz de fuego, en fin, ilumina la tierra y el cielo al tiempo que la voz del dios empuja a las ménades contra el desdichado Penteo (1083). Resulta elocuente, a efectos del simbolismo cromático del dionisismo, la adjetivación de los lugares que el dios ha recorrido instaurando su culto antes de llegar a Tebas, según cuenta él mismo en el prólogo (13 - 19): los campos ricos en oro (13) de lo frigios, y los bosques alcanzados por el sol (14) de los persas.

Y, como el dios, sus fieles: si para Penteo el Citerón es umbrío, el vaquero que llega de allí nos habla significativamente de la blanca nieve que nunca abandona sus cumbres (662; resulta notable que el vaquero utilice cuatro veces el adjetivo λευκός, 662, 665, 700, 708). Con blanca lana han de adornar las bacantes sus pieles (112), blanca es la pierna de las tebanas (665) y el pie (863), blanca leche dan de mamar a cervatillos y lobeznos (700) y blanca leche asimismo hacen manar del suelo (708); sus cuerpos, en fin, resplandecen (768) tras lavarse la sangre que les ha manchado en sus correrías por el Citerón

§ 14. Otro de los temas recurrentes en nuestra tragedia es el de ver y no ver ⁷⁵. Mientras que el Forastero ve (470, 477 s. 914, 927), Penteo no lo hace, sencillamente porque es un joven inexperto que, como vimos al analizar su carácter, sólo puede conocer y hablar de oídas (216, 233, 462, 474 s., 649, 657, 787) Aunque a veces se muestra significativamente sordo (cf. 649; **775 -777**); si hubiera visto, le dice el mensajero, lo que estaba ocurriendo en el Citerón (712 s.), cesaría su desprecio por el nuevo dios. Pero es que, además, cuando ve, no sabe interpretar correctamente lo que tiene ante sus ojos, bien en un sentido abstracto -es decir, no sabe sacar consecuencias que modifiquen su conducta frente a Dioniso (319, 337, 787)- bien en sentido literal: su vista, sencillamente, le engaña, como queda de manifiesto en el relato que el Forastero hace de su fuga de los establos, cuando Penteo cree (616) que ha atado al Forastero, aunque en realidad, ciego de ira y en la oscuridad además del recinto, lo ha confundido con un toro (618 - 621). Luego piensa (624) que su palacio se incendia y después se lanza contra una luz creyendo degollar a su prisionero (631) Por segunda vez encontramos a un Penteo con una visión absolutamente distorsionada de la realidad al salir de su palacio ya travestido de bacante. En esta ocasión cree (918) ver dos soles y el Forastero le parece (920) que se ha convertido en un toro. Pero no es sólo que Penteo no sepa ver, sino que no quiere ver como se debe, esto es, cara a cara, de frente; prefiere hacerlo ocultándose, sin que lo vean (816, 1050), como un espía (838, 916, 956, 981) o como un espectador (829, cf. §7), contemplando la realidad pero sin participar en ella. Es esta incapacidad de Penteo para ver correctamente, es decir, maduramente, la que al final acarrea su desastre. Cuando, acompañado del Forastero, llega al lugar de las bacantes, el joven no ve lo que quiere (1058, 1060, 1062), el Forastero lo sube a un abeto y entonces se produce de nuevo una fatal inversión y, en lugar de ver a las ménades, es visto por ellas (1075).

Tampoco la madre y las tías de Penteo ven. De nada vale, en efecto, que el joven, derribado del árbol, se quite la mitra y acaricie la mejilla de su madre; ésta “con sus retinas dando vueltas” (1122 s., cf. 1087, 1166) no lo reconoce y comienza el atroz *sparagmós*, frustrando así la *anagnórisis* angustiosamente propuesta por su hijo. Cuando regresa del Citerón a Tebas lo hace convencida de que la cabeza que lleva clavada en la punta de su tirso es la de un león y no la de su hijo Penteo, “como se

puede ver” (1175) y pide a los demás insistentemente que contemplen (1203, 1238, 1258) la presa que ha cazado.

§ 15. El ver es un concepto fundamental en los misterios; el que todavía no ha sido iniciado en ellos, pero quiere serlo, es decir, el catecúmeno, el iniciando, es llamado *mustēs*, palabra procedente del verbo *muō*, que significa “tener los ojos, la boca y los oídos cerrados” (De esta misma raíz es la palabra latina *mutus*, de la que deriva la castellana “mudo”). El iniciando, el *mustēs* es el que (aún) no puede ver ni oír las ceremonias secretas que constituyen la esencia del misterio. El iniciado, en cambio, es llamado *epoptēs*, “el que ya (las) ha visto”. Para poder llegar a participar en dichas ceremonias, el *mustēs* necesita superar un periodo de prueba, en el que es instruido por un iniciado, que para esta función recibe el nombre de “mistagogo”, esto es, guía de *mustēs*.

Los misterios más importantes de Grecia eran los de Eleusis, y los mejor documentados. También existían misterios dionisiacos, menos conocidos. Entre las escasas noticias que poseemos acerca de ellos existe una de Heródoto (4. 79) muy interesante para el estudio de *Bacantes*. Cuenta la historia de Escilas, rey de los escitas.

Sintió deseos [Escilas] de ser iniciado [telesthēnai] en Dioniso el dios de bacantes [Bakcheiōi]. Pero cuando iba a comenzar su iniciación [teletēn] le sobrevino una gran visión. Tenía en la ciudad de los boristenitas [Borístenes era una colonia griega a orillas del Mar Negro] una casa grande y lujosa [...] rodeada de esfinges y grifos de mármol; el dios lanzó un dardo [i. e., un rayo] contra ella; y ardió toda, pero Escilas no por ello dejó de cumplir la iniciación. Pero los escitas ven con malos ojos a los griegos por el hecho de entrar en trance báquico [bakcheuein]. Pues dicen que no es lógico haberse inventado [exeuriskein], un dios como ése, que lleva a los hombres a volverse locos [mainesthai]. Y luego que fue iniciado en el dios de bacantes Escilas, se llegó uno de los boristenitas a los escitas y les dijo: “Es que os reis de nosotros, escitas, porque entramos en trance báquico y el dios nos posee; ahora esa divinidad se ha apoderado de vuestro rey, y está en trance báquico y se ha vuelto loco por obra del dios. Y si no me creéis, seguidme y yo os lo mostraré”. Lo siguieron los principales de los escitas y el boristenita los llevó y los metió a escondidas en una torre. Y luego que pasó junto con el thiasos Escilas y lo vieron en trance báquico los escitas, lo tuvieron por una gran desgracia y al salir contaron al ejército en pleno lo que vieron...

Las coincidencias entre la historia del Escilas de Heródoto y la del Penteo de *Bacantes*, escrita unos cuarenta años después, son verdaderamente notables. En ambos casos se habla de un rey que quiere iniciarse en los misterios de Dioniso (cf. *infra*) y en ambos casos su iniciación tiene un final trágico, ambos son decapitados (Hdto. 4. 80). Antes de ello, sus respectivos palacios han sido destruidos. Eurípides pudo haberse inspirado en Heródoto para su tragedia, lo que no quita que ambos autores se nutrieran de una misma fuente ritual y/o legendaria ⁷⁶.

Parece ser que los misterios dionisiacos tenían ciertos rasgos en común con el menadismo (el extatismo), aunque también una diferencia esencial: mientras que el menadismo era exclusivamente femenino, los misterios, incluidos los dionisiacos, admitían a hombres y mujeres. Nilsson ⁷⁷ ha sugerido que los misterios dionisiacos podrían ser una evolución del menadismo; este tránsito podría haberse instituido al final de *Bacantes* (1330).

En realidad, poco es lo que sabemos de los misterios porque, entre otras cosas, eran secretos y los iniciados no podían decir en qué consistían las ceremonias de

⁷⁶ Coche de la Ferté, 1980, 177.

⁷⁷ *apud* Dabdab 1990, 241.

iniciación. No obstante, los misterios tenían partes públicas que conocemos, sobre todo en los de Eleusis, pero que podemos aplicar a otros, pues parece que todos tenían un sustrato común ⁷⁸. Resumiremos las que resultan de interés para nuestro análisis.

Antes de ser iniciado, el catecúmeno, bajo la supervisión de su mistagogo, tenía que pasar satisfactoriamente una serie de pruebas que A) le producían grandes alteraciones psicofísicas; B) una de ellas era la ingestión de un brebaje especial llamado *kukeón*. C) También tenían que pasar por un periodo de retiro. Una vez superadas las pruebas, los *mustai* debían ir al templo de Eleusis en procesión, D) ataviados con túnica, corona y vara especiales. Ya dentro del recinto sagrado, E) accedían al *telestērion*, un edificio oscuro y sembrado de columnas (sus restos aún pueden verse hoy en día), en cuyo interior aparecía una luz y se producía F) la visión de algo (no sabemos qué), que constituía el culmen de la experiencia iniciática, tras la cual pasaban a formar parte del grupo de los iniciados.

Pues bien, todos estos pasos que tenía que cumplir el *mustēs* los cumple también Penteo en *Bacantes*, y el Forastero será su mistagogo; veámoslo con detalle.

En el episodio tercero, Penteo entra en los establos con la intención de encadenar bien al Forastero. En la oscuridad del recinto, y preso de ira, A) el rey va y viene resoplando humo, chorreando sudor por todo el cuerpo y mordiéndose los labios con los dientes, síntomas que coinciden, como veremos con detalle en el Comentario, con la descripción que Plutarco (fr. 178 Sandbach) proporciona del estado de los *mustai* durante las pruebas que han de superar. C) Antes de decidir si va el Citerón a ver a las tebanas, Penteo se retira al interior de su palacio (843 s.) B) En el interior del palacio, el Forastero lo fuerza a beber, pese a que Penteo era abstemio (45), de modo que el rey se embriaga. D) Del palacio sale el joven ataviado con túnica de bacante, turbante y tirso. Es de señalar que en el trayecto de Atenas a Eleusis, la procesión de *mustai* tenía que cruzar el arroyo Cefiso. De la misma manera, camino del Citerón, la mínima procesión que forman Penteo, el Forastero y un criado, tiene que cruzar el arroyo Asopo, como luego indica expresamente el criado, convertido en Mensajero (1044). E) El monte Citerón, oscuro y lleno de árboles, puede servir de trasunto del *telestērion* eleusinio. A este respecto es de señalar que los misterios dionisiacos carecían de sede fija ⁷⁹, y sólo excepcionalmente se habla de un templo de Dioniso *Mustēs* en Tegea (Pausanias 8. 54. 5). F) Por último Penteo en el *telestērion* natural que es el monte Citerón ve lo que tanto ansiaba, a las tebanas entregadas a sus ritos, y por ello muere, pero, a diferencia de lo que ocurre con el iniciado al uso (§16), su muerte no va seguida de ningún renacimiento. Las resonancias iniciáticas de *Bacantes* han sido señaladas por diversos autores ⁸⁰.

§ 16. Los misterios reposaban en la creencia de que el iniciando debía morir para renacer a una nueva vida de bienaventuranza. En todas las leyendas místicas hay un personaje que es rescatado del mundo de los muertos. En el caso de los misterios dionisiacos es la madre del dios, Sémele, muerta por el rayo de Zeus, la que es sacada del Hades por su hijo Dioniso (Diod. 4. 25. 4; Apolod. 3. 38; Paus. 2. 31. 2; Plut. *De ser. num. vind.* 566 a; *AP* 3. 1) y ascendida al Olimpo (Hes., *Teog.* 942; Pínd. *Ol.* 2. 25 ss.). La muerte del *mustēs* era, naturalmente, simbólica. El iniciando sacrificaba un animal que moría en su lugar (*huper heautoû*, esc. Aristóf. *Ac.* 747) ⁸¹.

⁷⁸ Seaford 1981, 253.

⁷⁹ Burkert 1987, 5.

⁸⁰ Cf. Seaford 1981; Foley 1985, p. 214; Segal 1982 b, pp. 36 ss.; 160 s.

⁸¹ Burkert 1972, 258.

También del ritual sacrificial, central en el culto griego, tenemos un trasunto en *Bacantes*⁸². Penteo es la víctima que, lo mismo que ocurría en los misterios, muere en lugar de otro, en su caso, de toda la ciudad de Tebas, como le recuerda el Forastero antes de salir para el Citerón (963). Clave en el sacrificio griego era la “comedia de la inocencia”, analizada por Meuli, según la cual había que usar cualquier procedimiento para que pareciera que la víctima iba voluntariamente a su propio sacrificio y, de este modo, exonerar de culpa a los victimarios. Pues bien, el Forastero, que desde la injuria de 810 (§2) ha decidido que Penteo ha de morir, consigue llevarlo al lugar de su muerte de buen grado, mediante el engaño de que podrá ver a las tebanas entregadas a sus torpes ceremonias. Otros de los requisitos del sacrificio canónico era que el público arrojara granos de cebada a la víctima (una especie de signo de la asunción colectiva de la muerte), lo que se corresponde con las piedras y tirsos que tebanas arrojan a Penteo, encaramado al abeto, para derribarlo, (1094 ss.) y lo mismo puede decirse del grito colectivo en que la concurrencia prorrumpía al ejecutarse el sacrificio (1131 ss.)

Pero esta corrección formal del sacrificio de Penteo se rompe en el último momento cuando se resiste dramáticamente a morir (1120 s.) y resulta al final sacrificado por mujeres y a mano, en vez de por hombres y a hierro.

Puede decirse que en *Bacantes* asistimos a una iniciación frustrada, por cuanto el iniciando, Penteo, muere, pero, a diferencia del *mustēs*, no nace a una nueva vida: su muerte es real, no simbólica.

§17. Hemos visto que Dioniso aparece en *Bacantes* como el dios que inspira el trance colectivo a las mujeres (§4), así como el dios del vino (§5), y como dios misterioso (§15). Pero aún hay otro Dioniso que deja sentir su presencia en *Bacantes*, el Dioniso órfico.

El orfismo es un movimiento religioso que debe su nombre a Orfeo, el mítico músico que al son de su lira y su canto conmovía no sólo a los hombres, sino también a animales, árboles y peñas. Orfeo acompañó a los Argonautas en su expedición en pos del vello de oro. También bajó al reino de los muertos a rescatar a su esposa Eurídice, poco importa ahora si con éxito o no. Murió despedazado por las mujeres de Tracia y su cabeza llegó flotando a la isla de Lesbos, donde fue guardada en un santuario. Orfeo dio nombre a un movimiento religioso cuyos miembros, los órficos, se distinguían por llevar un género de vida especial el βίος ὀρφικός, cuya característica fundamental era el vegetarianismo.

El dios principal de los órficos era Dioniso, que tenía una leyenda propia, distinta de la del Dioniso convencional, el protagonista de *Bacantes*. Según los órficos, Dioniso era hijo de Zeus y su hija Perséfone, a la que éste había violado. Siendo aún una criatura recibió el poder de su padre Zeus. Hera, celosa una vez más, instigó contra el niño a los Titanes, que, con engaños, lo mataron, descuartizaron y devoraron tras cocinarlo, salvo el corazón, del que Zeus hizo renacer un nuevo Dioniso.

Eurípides era del demo de Flía, donde había un culto relacionado con Orfeo (Paus. 9. 30. 12). Se ha pensado en ello a la hora de hablar del orfismo en la obra del poeta⁸³. Lo cierto es que las alusiones al orfismo en *Bacantes* son numerosas. La más importante a primera vista es la de la propia muerte de Penteo, despedazado y decapitado a manos de las tebanas enloquecidas, lo mismo que Orfeo lo fue por las mujeres de Tracia (y el Dioniso órfico por los Titanes). El descuartizamiento de una persona es un tema universal que encontramos tanto en otras leyendas mitológicas

(Pelias, Pélope), como historias (la del hijo de Hárpago, Hdto. 1. 119) o cuentos populares (*Barbazul*). El origen de dichos relatos parece estar en rituales iniciáticos de muerte y resurrección⁸⁴, si bien el despedazamiento a manos de mujeres enloquecidas parece exclusivo de las muertes Orfeo y Penteo.

Está también el personaje de Penteo, abstemio y desconocedor de la mujeres (§6). Si bien ambos rasgos caracteriológicos se justifican por la juventud del personaje (*ibid.*), no parece inverosímil relacionarlos con el orfismo (como ocurre en el Hipólito), en cuya ascética vida (cf. *supra*) parece que figuraba la abstención tanto del vino como del sexo⁸⁵, si bien no hay datos concluyentes al respecto.

En la *párodos* de la tragedia se han visto resonancias órficas⁸⁶, pero lo cierto es que, salvo la “vida santa” (75), que podría entenderse como una alusión a la ascética vida órfica, y el “crudo alimento” (139), una referencia, según mi particular interpretación, al vegetarianismo, todo el canto del coro se refiere a la vida frenética de las bacantes en el monte invocando a Dioniso; éste, por cierto, para el coro es el nacido del vientre de Sêmele fulminada y luego del muslo de Zeus (88 ss.) y no el hijo de Zeus y Perséfone despedazado por los Titanes, a los que ni se menciona ni alude en toda la obra.

Existen también otras alusiones a Orfeo (al que se menciona expresamente en 562) y al orfismo⁸⁷ que iremos analizando a lo largo del Comentario; en general, parecen presentar una crítica a la doctrina y la vida órficas, pero son escasas y de carácter circunstancial y no tienen por tanto peso suficiente para avalar la interpretación de *Bacantes* como una obra antiórfica. Más ajustado a los hechos parece pensar que *Bacantes* presenta una clara distinción respecto al orfismo⁸⁸. Todo esto sobre la base de que Eurípides es ante todo un dramaturgo, y que *Bacantes* no son un tratado de teología. Algunos autores⁸⁹ han hablado de la “religión literaria” o del “sincretismo eurípideo”.

§18. Para la presente traducción me he basado en el texto editado por Murray en *OCT*; no obstante, he introducido en él enmiendas propuestas por otros autores y que restituyen la lectura de los manuscritos en más de un centenar de casos (Cf. *Mi Edición* en esta misma *web*). En las pocas ocasiones en que la restitución de la lectura original es mía exclusivamente la justifico en la correspondiente nota del Comentario.

En cuanto a la traducción, he seguido pautas diferentes en los episodios y en las partes corales; en los primeros he optado por la traducción literal, pero dividiendo el texto según los versos griegos para facilitar la localización de las citas. En los coros, en cambio, sin perder de vista la literalidad, me he aventurado a la traducción en sílabas contadas y versos rimados en diversas estrofas (romances, tercetos encadenados, combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, alejandrinos, etcétera), si bien siempre en asonante. He pensado que así recogía, de alguna manera, el contraste que el público debió percibir en su momento entre el recitado de los actores y los cantos del coro. También he procurado mantener a lo largo de toda la traducción el mismo equivalente castellano para ciertas palabras fundamentales, como σοφός (“listo”), φρήν (“juicio”), ὕβρις (“desafuero”), etcétera. Para mi trabajo he tenido presentes, de entre las

⁸⁴ Propp, 132 – 139.

⁸⁵

⁸⁶ Coche de la Ferté 1980, 247 ss.; Turcan 1986, 237.

⁸⁷ Cf. Índice, s. v. Orfeo y orfismo.

⁸⁸ Di Benedetto 2004, 34.

⁸⁹ Cole 1980, 230, n. 25; Turcan 1986, 246.

traducciones de *Bacantes* existentes en castellano, las de Tovar, García Gual, Melero y Rodríguez Adrados; de las cuatro me he servido para la mía.