

En torno a la estructura y el significado de "Bacantes" de Eurípides

Abordar el estudio de una obra que ha merecido tantos trabajos principalmente elogiosos parecería un empeño arriesgado y lleno de dificultades, si no nos hubiéramos propuesto un análisis de *Bacantes*, que lleva en sí, creemos, un cierto margen de originalidad. Pretendemos realizar un examen lo más exhaustivo posible de la forma y el contenido de la impresionante tragedia euripídea y demostrar cómo estos dos factores, el uno, el contenido, tomado del mito y posiblemente de autores anteriores, y el otro, la forma, arrancada igualmente de la estructura más arcaica de la tragedia griega, presentan una conjunción tan admirable en la pieza de Eurípides, que, siendo la más formal en su composición de las tragedias y su temática posiblemente la más antigua, el poeta ateniense ha sabido unirlos para construir, a partir de la reconciliación de cualidades opuestas o discordantes, un drama imperecedero dentro del amplio campo de la literatura universal.

Nuestro trabajo lo hemos dividido en tres apartados principales, a los que hemos titulado de la manera siguiente:

- I. El significado de *Bacantes*.
- II. La religión dionisiaca en Atenas; y
- III. Análisis de estructura y contenido.

Unas breves consideraciones finales cierran nuestro intento de ver en la gran obra póstuma de Eurípides un maravilloso ejemplo de composición literaria, cuya sola lectura sigue electrizando y creemos que lo seguirá haciendo a los numerosos lectores del maravilloso drama griego.

I. EL SIGNIFICADO DE «BACANTES»

La polémica en torno a esta apasionante tragedia eurípídea se puede decir que llega a nuestros días¹. De entre las distintas posiciones adoptadas ante la interpretación de su contenido resaltan dos por el número de estudiosos que las aceptaron y defendieron ya en el siglo pasado. Para un grupo importante de autores Eurípides con *Bacantes* no hace sino una crítica de la Ilustración sofística al mito tradicional representado ahora por Dioniso. El poeta, dice Wilamowitz, quiere avisarnos del poder del dionisismo, no convertirnos². Para Greenwood en esta tragedia se intenta destruir la base sobre la que descansa el mito mismo de *Bacante*³, mientras Winnington-Ingram dice que Eurípides es aquí el poeta satírico que quiere descubrir la indignidad de la representación mítica divina⁴. En Inglaterra Norwood (*The Riddle of the Bacchae* y *Greek Tragedy*, principalmente) y Verrall (*The Bacchants of Euripides* y *Euripides the Rationalist*) se alinean al lado de esta interpretación, aunque de forma muy peculiar, que ha merecido, sobre todo en el caso de Verrall, la repulsa de propios y extraños. En la parte opuesta tenemos a aquellos que han visto en esta obra una *palinodia* o una vuelta a la fe popular criticada en tragedias anteriores. Tras Sandys, Müller, Paley, etc., ya en este siglo, H. Steiger⁵ habla de una *palinodia* y describe *Bacantes* como la «Tragödie seines eigenen Lebens», en la que el antiguo θεσμός pasa de la posición de sofista ilustrado a la comodidad resignada. Reich⁶ piensa que en esta obra se expresa algo que ya estaba desde tiempo en el poeta y que en el dionisismo encontró Eurípides la mejor arma en su lucha contra el racionalismo.

Junto a estas dos corrientes de interpretación se podría

1 En todo este apartado hemos seguido principalmente a H. Rohdich en su libro *Die Euripideische Tragödie. Untersuchungen zu ihrer Tragik* (Heidelberg 1968) 162-68.

2 *Griechische Tragödien* XIII (Berlin 1323) 156.

3 *Aspects of Euripidean Tragedy* (Cambridge 1953) 58.

4 *Euripides and Dionysus* (Cambridge 1948) 27.

5 'Euripides. Seine Dichtung und seine Persönlichkeit', *Das Erbe der Alten* 5 (1912) 118.

6 'Euripides der Mystiker', *Festschrift Lehmann-Haupt* (1921) 93.

nombrar la tesis de la *Epifanía*. Wassermann⁷ llama a la obra «eine grosse Epiphanie des Diosysos» y Rivier⁸ piensa que todo está subordinado a la revelación del dios Dioniso. En términos parecidos se expresa Kitto⁹ cuando dice que «The Bacchae does not present a conflict between rationalism and belief... It presents the overwhelming power of the god». Que la misma ambigüedad en que están trazados muchos rasgos de esta tragedia son la causa misma de todo este mosaico de interpretaciones, nos lo demuestran posturas tan dispares ante la misma, como son la de Friedländer¹⁰ para quien *Bacantes* representa la cadencia de la tragedia y la de Lesky¹¹, que escribe «In den Bakchen flammt die grosse tragische Dichtung der Hellenen noch einmal auf wie in einem prächtigen Abendrot, ehe sie verlöschen sollte».

Frente a todo este cúmulo de interpretaciones, y en un intento por salir del círculo en que habían caído los dos grupos más numerosos, Nihard¹² propone un análisis puramente artístico. Eurípides, dice, no fue filósofo ni polémico, sólo artista y sobre este presupuesto hay que examinar *Bacantes*. A Nihard ha seguido, por ejemplo, Cammeli¹³, quien escribe que Eurípides «abbia voluto una volta tanto dimostrare, che egli sapevo, se voleva, comporre una tragedia all'anticha». Dodds¹⁴ resalta esta misma idea: el poeta, dice, no quiere hacer propaganda sino «to enlarge our sensibility». Pero esta interpretación deja a un lado el problema, sobre el que Glover¹⁵ y Lucas¹⁶ entre otros, creen que Eurípides lo único que pretende es describir el culto dionisiaco tal y como era en la realidad; las opiniones del poeta son secundarias.

Esto último, y antes de pasar a exponer nuestra propia opinión, nos lleva al siguiente apartado de nuestro estudio.

7 'Die Bakchantinnen des Euripides', *Neue Jahrbücher für Wissenschaft u. Jugendbildung* (1929) 273.

8 *Essai sur le Tragique d'Euripide* (Lausanne 1944) 94.

9 *Greek Tragedy* (London 1961) 375.

10 'Die griechische Tragödie und das Tragische', *Die Antike* 2 (1926) 110 ss.

11 *Die tragische Dichtung der Hellenen* (Göttingen 1956) 201.

12 'Le Problème des Bacchantes d'Euripide', *Le Musée Belge* 16 (1912) 368.

13 *Euripide. Le Baccanti*. Introduzione e commento di L. Cammeli (Milano 1932) 9.

14 *Euripides Bacchae*, ed. with introduction and commentary by E. R. Dodds (Oxford 1960) XLVI ss.

15 'The Bacchae', *The Journal of Hellenic Studies* 49 (1929) 82.

16 *The Greek tragic poets* (Cambridge 1959) 214.

II. LA RELIGION DIONISIACA EN ATENAS ¹⁷

¿Dónde se inspiró Eurípides para escribir ya en edad avanzada *Bacantes* y cuáles fueron los motivos que a ello le movieron? A algunas de estas cuestiones hemos visto cómo han contestado importantes y numerosos especialistas, sin que se haya llegado a un acuerdo entre las distintas posiciones. Pero la respuesta al lugar en que escribió la obra y el ambiente religioso que la inspiró, parece que ha gozado de unanimidad diríamos que general: en la corte de Arquelao, se nos dice, y en el ambiente primitivo y bárbaro de Macedonia, en donde debió conocer los ritos orgiásticos todavía en su vigor originario.

No obstante, sabemos que el culto a Dioniso llegó a Europa desde Asia Menor por dos caminos: uno a través de las islas para continuar hasta el Atica y otro hasta Tracia. La antigüedad misma del culto a Dioniso en Grecia, ahora muy verosimilmente demostrada por las Tablillas del Lineal B, no nos interesa ahora y sí su existencia en tierra griega y, sobre todo, ateniense ¹⁸. En el calendario cultural ateniense encontramos varios festivales dionisiacos: Las Dionisias rurales, la Fiesta de las Copas, las Leneas, etc. Sin embargo, sólo estas últimas conservaban quizá algo de fervor original, pero en ninguna de ellas se hallaban aquellos rasgos que pudieran haber inspirado las descripciones de la *πάροδος* y de las *ρήσεις* de los mensajeros de *Bacantes*. Ahora bien, sabemos también que a finales del siglo v, y tal vez debido a la situación social que produjo la larga Guerra del Peloponeso, Atenas es invadida por una multitud de *θεοὶ ξενικοί*: Cibeles, Bendis, Atis, Adonis, Sabazio. Esto no es un hecho insólito en la vida cultural griega, que no en pocas ocasiones se vio invadida y enriquecida por nuevas corrientes religiosas procedentes, ante todo, del Asia Menor y del Oriente Próximo. Por otra parte, el crecimiento de

¹⁷ Para este apartado hemos seguido principalmente las noticias recogidas por Dodds en su introducción a la obra de Eurípides *Bacantes* publicada en Oxford y a la que ya nos hemos referido.

¹⁸ En nuestro libro *Sacrificio y Sacerdocio en las religiones micénica y homérica* (Madrid 1970), nos ocupábamos de la aparición de Dioniso en las Tablillas de Lineal B, entre otros asuntos relativos a la religión en estos documentos.

la superstición durante la Guerra del Peloponeso, dio amplia base para la acogida de estos dioses extranjeros, de culto y ritos muy diferentes de los que los griegos del siglo v realizaban a sus dioses. Dioniso, un dios de la naturaleza y de la orgía extática, no conservaba en las fiestas a las que anteriormente hemos aludido nada o casi nada de su antiguo rito primitivo, pero la llegada de Sabazio, una especie de Dioniso no helenizado y cuyo culto conservaba mucho del llamamiento primitivo y de las promesas de la religión dionisiaca: identificación con la divinidad y ritos practicados en Atenas en honor a Sabazio muy semejante a los descritos en la Párodos de *Bacantes*. Es como si un pasado ya superado hubiera vuelto. Las mismas controversias que el culto a estos θεοὶ ξενικοὶ originaron fueron quizá semejantes a las que encontramos en el diálogo entre Tiresias y Penteo en lo que llamamos preagón o agón preparatorio en la obra de Eurípides. La Comedia Antigua, los oradores y Platón se hacen eco de ellas y es unánime la repulsa hacia los nuevos dioses.

Bacantes contiene, además, una serie de ideas y pensamientos que suponen unos espectadores como los que proporcionaba el pueblo ateniense. Junto con *Ifigenia en Aulide* y *Alcmeón en Corinto* fue presentada esta obra por primera vez en Atenas por el hijo de Eurípides lo que nos explicaría en qué clase de público pensaba el poeta al escribir este gran drama. Por tanto, si la extraordinaria vivacidad de la obra es debida posiblemente, como dice Dodds, a cosas que el poeta vió o escuchó en Macedonia, donde fue escrita la obra (en este lugar, si creemos a Plutarco, el culto dionisiaco era todavía suficientemente primitivo como para incluir ritos como el manejo de serpientes) es del todo punto probable, prosigue el filólogo inglés, que el interés de Eurípides por el tema pudo haber surgido ante sucesos que acaecían en la propia Atenas. No se puede decir, sin embargo, que la llegada del culto a Sabazio aparezca alegóricamente tratada con la de Dioniso a Tebas en *Bacantes*; si así fuera, tendríamos que preguntarnos si Eurípides en su obra trataba de luchar contra el nuevo Dioniso, con lo que nos pondríamos muy cerca de la interpretación racionalista, que examinamos al principio.

La respuesta probable a esta pregunta así como la posible solución al problema, que planteaban el contenido y fin para

los que fue escrita esta pieza singular, sólo nos la podría proporcionar un minucioso examen de la estructura y contenido de *Bacantes* y a ello vamos a dedicar nuestras próximas consideraciones. Sin embargo, antes de pasar al siguiente apartado, queremos hacer una breve, pero creemos que importante referencia a los orígenes del agón teatral, que, al ser examinado en su temática y función, así como en sus principales modalidades, nos puede ofrecer un inapreciable punto de partida para nuestro trabajo posterior¹⁹.

El agón teatral se puede decir que tiene un origen ritual. No obstante, no podemos pensar en un único tipo de rito, sino en distintas clases de agón, procedentes cada una de ellas de ritos también diferentes. Dentro de estas ceremonias culturales hemos de establecer dos momentos importantes: 1) *Ritos en su estado puro*, es aquel estadio en el que una serie de costumbres del medio social, normalmente de carácter agrario, experimentan un proceso de abstracción, impregnándose de un matiz mimético-sacral. 2) *Mitologización*, es el momento en que esas ceremonias, que en un comienzo respondían a unas costumbres del medio social, ahora son llenadas de un argumento mitológico, con la finalidad de encontrarles una explicación. De entre estos dos estadios exponemos los diferentes tipos de ritos del momento 1), que pudieron dar lugar a los agones del teatro, pues en realidad, y esto es muy importante, estos agones teatrales son mitologización de aquellos. Tenemos así: a) Agones de búsqueda y persecución, en los que podemos fijar una tipología según los participantes sean vegetales, que son llevados por un *como*: Es el caso de las fiestas Targelias y Oskoforias de Atenas, en las que, después de la expulsión del fármaco, los participantes traen la *eiresione*, rama de olivo adornada con frutos y cintas o el *oskhos*, rama de vid, símbolos ambos del buen tiempo. Se puede tratar de animales, como en las fiestas *Bufoñias* de Atenas, en donde se busca un toro para el sacrificio. Por último, pueden ser personas los protagonistas del agón: Un joven con máscara animal, la del dios Karnos, es perseguido y capturado por un *como* de corredores, los *karneatai*, en las fiestas *Karneas* de Esparta; en las *Agrionias* de Queronea se busca a Dioniso,

19 Cf. F. R. Adrados, *Fiesta, Comedia y Tragedia* (Madrid 1972) 404-24, principalmente.

mientras en las *Agrionias* de Orcómeno el sacerdote de Dioniso persigue a unas mujeres. b) *Agones de expulsión*. Aquí hay dos modalidades, según siga al rito de expulsión del mal otro de la llegada del principio de la vida, o bien sólo se dé el primero, como sucede a veces en el mito, en donde reyes o tiranos expulsan al *como* de Dioniso: Licurgo, en el famoso pasaje de la *Iliada*, VI, 130 ss., persigue a las nodrizas de Dioniso, y el dios logra salvarse saltando al mar y siendo recogido por Tetis. c) *Agones de lucha*. Los rituales de dos coros luchando entre sí son muy frecuentes, incluso con carácter sangriento, como sucedía en el enfrentamiento de dos grupos de muchachos espartanos junto al *Platanistas* o es el caso de las *Katagogia* de Efeso, en las que dos coros con máscara se golpean con estacas e imágenes de los dioses.

De estos tres tipos de agones rituales surgió el agón teatral, en el que la palabra iría gradualmente ganando preeminencia. Al poder ser sustituido el *como* por su jefe, surge la posibilidad de que nos encontremos con rituales en los que intervienen individuos aislados, así los jefes de coro se convierten en héroes o dioses. Este es el tipo que dominará en el agón de la tragedia, aunque queden restos de los demás.

En *Bacantes* de Eurípides nos encontramos con un ejemplo de agón teatral con evidentes rasgos de agón ritual, en el que se mezclan las características del primero y segundo tipos arriba mencionados. Tenemos un coro, las bacantes lidias, y su jefe Dioniso, perseguido por Penteo, rey de Tebas, a quien después vencen. La lucha se desarrolla, sin embargo, sin la intervención de este coro. Dioniso es traído preso por los servidores del rey y los agones son sólo verbales. La verdadera acción está a cargo de otro coro, narrada por dos mensajeros, que traen las noticias de lo que sucede en el Citerón. Por último, Agave, la desventurada asesina de su propio hijo, y corego de los bacantes sobre el Citerón, enlaza con el coro de mujeres lidias, que ha permanecido en escena y se convierte, por un momento en su jefe. A todas las anima un mismo espíritu dionisiaco.

Vamos a pasar ahora ya, después de estas breves consideraciones, necesarias, creemos, a la hora de comprender la obra de Eurípides, a ocuparnos del siguiente apartado de nuestro estudio.

III. ANALISIS DE ESTRUCTURA Y CONTENIDO

Las *Bacantes* es la única tragedia de contenido religioso que nos legó la Antigüedad²⁰. No obstante, para los espectadores atenienses, al parecer, se trataba de un tema familiar y empleado anteriormente en sus obras por los dramaturgos de Atenas. Conocemos algunos de los títulos. Entre otros, tenemos; unas *βάχαι* de Jenocles que ganaron el primer premio en el 415; *βάχαι ἢ Πενθεύς* de Iofón, hijo de Sófocles; una *Σεμέλη κεραυνουμένη* de Espintaro, y, sobre todo, dos tetralogías dionisiacas de Esquilo. De ninguna de ellas conocemos mucho más que el título y, aun de las obras esquileas, nuestro conocimiento es muy escaso. La gran popularidad de *Bacantes* de Eurípides en época posterior debió de relegar al olvido al resto de sus competidoras. El *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον* así sigue siendo una realidad con la única excepción del drama euripídeo, aunque creamos con Lesky y la mayoría de los especialistas, que «en Dioniso se encuentra probablemente una de las fuerzas vivas que impulsaron el desarrollo del drama trágico como obra de arte, pero, por su contenido la tragedia griega fue configurada por otro terreno de la cultura griega: por el mito de los héroes».

No queremos entrar ahora de lleno en este espinoso problema que nos llevaría a preguntarnos por el origen mismo de la tragedia, pero sí señalar la importancia que debió tener para su desarrollo el culto a Dioniso, por ser durante los festivales celebrados en su honor y en el teatro, que llevaba su nombre, cuando se celebraban la representación de las tragedias griegas. Fue, el Dionisismo, por tanto, y el marcado carácter mimético de sus ritos orgiásticos un factor decisivo en el origen y contenido más arcaicos del teatro griego. Si esto es así, escribir una tragedia de asunto dionisiaco a finales del siglo V, debió de tener un fuerte sabor arcaico por lo que acabamos de decir y por el mismo hecho de ser una piedra sobre un acontecimiento histórico: la introducción en Grecia de una nueva religión, aunque esto fuera un acontecimiento que quedaba muy atrás en el tiempo y, cuando Eurípides escribió su obra, su recuerdo sólo quedaba en forma de mito.

20 Dodds, *ob. cit.*, XXIX ss.

En líneas generales el poeta griego expone así los hechos: Dioniso, hijo de Zeus y de Sémele, llega a Tebas, acompañado de un coro de bacantes lidias, para introducir su culto en la ciudad. El adivino Tiresias y el anciano rey Cadmo han aceptado al nuevo dios, así como las mujeres tebanas, a cuyo frente se hallan las princesas y la reina madre Agave. Penteo, que se hallaba en el extranjero, al enterarse a su regreso de los acontecimientos ocurridos en la ciudad, se opone a la propagación de los que él cree criminales bacanales y a rendir culto y los honores debidos al Extranjero, que dice ser hijo de Zeus y de la hermana de su madre, Sémele. Esta obstinada oposición, presentada por Eurípides en el agón entre Dioniso y el rey, conduce a Penteo a su ruina a manos de su propia madre, después de haber caído en la trampa preparada por el dios, que consigue vestirlo de bacante con las mismas vestiduras que él mismo criticara momentos antes. La descripción a cargo del mensajero de lo que sucede en el Citerón y el sacrificio de la víctima Penteo por las ménades tebanas ponen punto final al relato eurípideo, que sólo agrega una escena con el coro, Agave, Cadmo y Dioniso para exponer el desenlace con el triunfo y epifanía del dios y el destierro y ruina de sus adversarios. Con estos datos tomados del mito, Eurípides ha compuesto una obra que ocupa, sin lugar a dudas, un puesto preeminente en el esplendoroso mundo de la tragedia.

1. *El prólogo.*

Se abre la obra con prólogo, en el que Dioniso, que ha tomado la figura de un mortal, se revela pronto como un dios a los espectadores. El, dice, dejando los campos ricos en oro de los lidios y de los frigios y otras numerosas regiones de Asia, llega a la tierra de los tebanos, en donde nació de Sémele, hija de Cadmo, y de Zeus, para mostrar su divinidad y castigar a las incrédulas hijas de Cadmo, a las que enloquecidas ha enviado al monte, dirigiendo los coros de las tebanas. A Penteo, que lucha contra él y lo excluye de sus libaciones, se mostrará como un dios.

En la estructura de la tragedia el prólogo es un elemento posterior, que al ser introducido desarrollaba en forma recitada parte de las noticias que después cantaría el coro. A éste

correspondía en un principio poner en antecedentes a los espectadores de lo que iba a suceder en la escena. Así ocurre en las tragedias esquiléas más antiguas, como *Persas* y *Suplicantes*, en donde vemos, además conservado el uso de los anapestos de entrada. En Sófocles sólo tenemos esto en el *Ayante*, siendo un elemento muy propicio para convertirse en una unidad independiente. En *Bacantes*, el prólogo, al ser recitado por el verdadero Jefe de coro, pues no es otra cosa Dioniso, muestra posiblemente ese primer paso en el desdoblamiento del primitivo canto cultural, verdadero germen del drama griego. Es una ῥῆσις en trímetros yámbicos, que en autores como Sófocles, sobre todo, en donde se busca principalmente la acción, se convierte en un diálogo con las mismas funciones, eso sí, que tenía la intervención del coro o de la ῥῆσις. La integración, por último, de este elemento en la obra es perfecta y verdaderamente armoniosa por las razones expuestas.

2. La *Párodos*.

Ya hemos adelantado algo sobre este importante elemento en la tragedia griega. La *Párodos* de *Bacantes* es un verdadero himno cultural escrito en los metros propios de los himnos dionisiacos, en jónicos *a minore*. Tras un *προοίμιον* que anuncia el himno (v. 64-71) y que sirve de transición con el prólogo se abre la oda con una *Bienaventuranza*:

ὦ
 μάκαρ, ὅστις εὐδαιμόνων
 τελετάς θεῶν εἰδώς
 βιοτὰν ἀριστεύει...

Hallamos también gritos propios del ritual: ἔτε βάχχαι, ἔτε βάχχαι, εἰς ὄρος, εἰς ὄρος, y una marcada tendencia a terminar cada una de las partes en un *nomen sacrum*: Διόνυσον ὑμνήσω, Διόνυσον θεραπεύει, τὸν βρόμιον, etc. Como dize Zielinski²¹, el contenido de esta *Párodos* contiene los tres elementos esenciales de toda religión: dogma (estrofa *α*), mito (antistrofa *α* y *β*) y ritual (estrofa *β* y epodo). Se relaciona además el culto de Dioniso con

21 *Neue. Jahrb.*, 646.

el de Cibeles y Zeus Cretense, y los rituales y mitos descritos son primitivos y bárbaros, no atenienses. Tras el προοίμιον, que está construido también en jónicos *a minore*, sin responsión, tenemos dos pares de estrofas y antistrofas, terminadas por un sólo epodo, que es considerado como un segundo himno en sí, algo que es propio, según W. Kranz²² de la última época de Eurípides.

La integración en el total de la obra es perfecta. Este canto coral pertenece a lo que Walter Helg llama «Lyrische Parallelkomposition», composición lírica paralela, en su trabajo *Das Chorlied der gr. Tragödie in seinem Verhältnis zur Handlung*, pp. 38 y ss. La *Párodos*, una canción de propaganda de la religión dionisiaca y un himno ritual de la misma, no es sino la ilustración musical y orgiástica del culto que Dioniso ha prometido a su patria y al que se han hecho referencias en el prólogo. Así *Párodos* y prólogo forman una unidad perfecta y con ella el poeta ha conseguido que el espectador se interese por la persona que sufre y unir a espectador y actor mediante la relación sentimental.

3. *Agón preparatorio o preagón.*

Eurípides ya ha conseguido con los dos elementos anteriormente estudiados informar a los espectadores de lo que va a ocurrir en la escena y de los antecedentes y causas que motivaron tal acción. Después, y tras una breve escena de transición, en la que uno de los actores, Cadmo, hace las veces de corifeo, introduciendo y recibiendo al nuevo personaje, aparece Penteo, que hace de mensajero, al relatar hechos acaecidos fuera de la escena, y se declara enemigo implacable del Extranjero, llegado desde la tierra lidia. El rey de Tebas habla de un dionisismo de embriaguez y placeres sexuales, del que no hay señales en las escenas del Citerón y alude al nacimiento de Dioniso, cosido en el muslo de Zeus. Tiresias le contesta y, tras recomendarle prudencia en sus palabras, da otra versión del nacimiento de Dioniso y pone a este dios junto a Deméter, como divinidades de lo húmedo, del vino, y de lo seco, la tierra. Tiresias es aquí un teólogo modernista, dice Nihard²³; él

²² *Stasimon* (Berlín 1933) 240.

²³ *Ob. cit.*, 327.

quería conformar los viejos mitos a las preocupaciones de sus contemporáneos. En su versión del nacimiento de Dioniso procura quitar al mito su vestidura poética, es liberal en sus afirmaciones: «la diosa Deméter, que es la tierra, *llámala como quieras*» (v. 275-276) y usa de argumentos sofisticados. El adivino reconoce los *πόννοι* y *κακά* y piensa que sólo Dioniso es el *φάρμακον* del dolor, que él acepta. Dioniso es además profeta e infunde fuerza inspiratoria, así como participa de Ares. La versión de Tiresias del Dionisismo como la de Penteo es la que debió dominar en la Atenas de finales del siglo v. Es más moderna en sus rasgos que la que después se deducirá por las escenas del Citerón. Cadmo, que acude en ayuda de Tiresias para intentar persuadir a Penteo, nos muestra una fe más racional; su creencia no es ingenua, sino producto de una reflexión:

χει μὴ γὰρ ἐστὶ ὁ θεὸς οὗτος, ὡς σὺ φῆς,
παρὰ σοὶ λεγέσθω.

«Pues, aunque éste no sea dios, como tú dices, reconócelo por tu parte».

Penteo rechaza a los dos ancianos y lanza nuevos ataques contra Dioniso y ordena que sea hecho prisionero. Lo que hemos llamado agón preparatorio o preagón ha sido construido siguiendo el modelo de lo que J. Duchemin llama el agón típicamente euripídeo²⁴: *ῥῆσις* del Jefe de coro, intervención del corifeo (un dístico generalmente), apoyando a su jefe, *ῥῆσις* del oponente e intervención del corifeo expresando su no conformidad a lo que ha dicho el antagonista. A continuación puede venir una esticomitia. En el caso que ahora nos ocupa siguen dos *ῥῆσις* secundarias que están también dentro del esquema posible dado por J. Duchemin.

Desde el punto de vista formal la integración de esta parte en la estructura general de la obra nos parece plenamente lograda. En una escena triangular, que nos evoca las que encontramos en Sófocles, tenemos a tres actores, de los que dos, sin contar el corifeo, pueden ser considerados como desgajados naturalmente del coro: los dos ancianos se han unido

24 *L' ἄγών dans la tragédie grecque* (Paris 1945) 117 ss.

a los seguidores del Extranjero, mientras Penteo es el verdadero antagonista. Si en el prólogo y la *Párodos* el poeta nos ha dado toda una magnífica introducción al dionisismo, en este preagón ha enfrentado a las dos concepciones distintas del mundo: la dionisiaca de Tiresias y Cadmo y la representada por Penteo. La acción ha avanzado, que no es otro el fin de estas escenas agonales, y se consigue, además, predecir futuros acontecimientos. Hacia atrás y hacia adelante este elemento ha quedado maravillosamente encuadrado. La intervención del coro en el primer *Estásimo* no es sino el cierre natural a toda esta escena llena de unidad e impregnada de una religiosidad inigualable. Tres elementos, prólogo, coro y diálogo agonal, han sido magistralmente usados para uno y único fin: la presentación del Dionisismo y sus contrarios.

4. *Estásimo primero.*

Es un comentario lírico a la escena precedente en dos pares de estrofas, que están directamente relacionadas con la acción dramática. La Reverencia (*Όσία*) debida a los dioses es invocada en la estrofa por el coro, que denuncia la *ύβρις* de Penteo y se llama a Bromio, hijo de Sémele. La antistrofa lleva al terreno más general el conflicto subyacente con una serie de *γῶμαι*, entre las que resalta *τὸ σοφὸν δ'οὐ σοφία*, la sabiduría de hombres como Penteo no es la verdadera sabiduría. La segunda estrofa y su antistrofa forman un todo, unidas por una invocación a Bromio: *ἐκεῖσ' ἄγε με, βρόμιε, βρόμιε, πρόβακχ' εὔτε δαῖμον*, de claro sabor ritual, como los tres versos que la siguen. Toda la oda, en fin, es un himno a Dioniso, en el que se expresa la indignación del coro ante la falta de *οσία* del rey de Tebas. Pero *ἀνόμου τ'ἀφροσύνας τὸ τέλος δυστυχία* «de la insensatez sin norma el fin es la desgracia». El encuadrar toda esta maravillosa canción dentro de la acción dramática ha sido claramente conseguido. Es una reacción a lo que está sucediendo en escena. El coro no se despega, por lo tanto, si no es para llevar al terreno lírico lo que antes había sido ya expresado en los trímetros yámbicos por Cadmo y Tiresias. De esta manera un himno de marcado carácter cultual, con plegarias e invocaciones queda en estrecha relación con lo precedente, de lo que es un cierre maravilloso, a la vez que anun-

cia el porvenir. El coro, que cantaba al principio el Ditirambo a Dioniso interviene así de nuevo resaltando de forma lírica la acción dramática y comentándola, al mismo tiempo que se mantiene en ella por derecho propio. De esta forma conserva su verdadero rasgo arcaico.

5. *El agón.*

Un servidor, que hace las veces de corifeo, introduciendo al nuevo personaje que entra en escena, trae prisionero a Dioniso, que se ha entregado sin oponer resistencia. Ya están frente a frente los dos rivales y el agón va a comenzar. Penteo se ha quedado impresionado por la belleza física de Dioniso y le hace unas preguntas que sirven de verdadero prólogo a la disputa: *μοι λέξον ὅστις εἰ γένος, πόθεν δὲ τελετὰς τάσδ' ἄγεις ἐς Ἑλλάδα;* etc. «dime de qué estirpe eres», «¿de dónde traes esos misterios a la Hélade?», etc. Dioniso responde, pero lo hace con evasivas a las siguientes preguntas de Penteo, que desea saber sobre las orgías báquicas, sobre el dios, sobre los ritos, su celebración, etc. El final de este que llamaríamos primer momento del Agón es el encarcelamiento de Dioniso por sus malos sofismas, *σοφισμάτων κακῶν*, y la predicción de males por parte del dios contra Penteo y sus acompañantes por su pecado. Agones de este tipo, es decir, de persecución y captura, los tenemos, por ejemplo, también en *Filoctetes* y *Edipo en Colono* de Sófocles y en *Orestes* de Eurípides.

Esta parte agonal está construida formalmente y de modo primordial por una esticomitia, pero con un «base» antes de ella, de lo que ha hablado W. Jens en su libro *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*²⁵, es decir, que antes y después del diálogo estíquico hay un intercambio de opiniones, en el que los actores hacen uso de dos o más versos. En este sentido los diálogos de *Bacantes* son modélicos. Tenemos, además, que tras el pregón con Penteo / Tiresias / Cadmo, en donde dominaban las tiradas largas o ahora en el Agón domina la esticomitia: una *uariatio* que corresponde a un claro *crescendo* en la acción.

²⁵ Sobre este elemento, que puede aparecer precediendo a la esticomitia, consúltese por ej. la p. 36.

Después de esta primera parte preparatoria del acontecer dramático, cerrada por un canto coral, Eurípides pensando en un mayor contraste con los acontecimientos futuros y con el fin de preparar el llamado «palace miracle», verdadera ostentación del poder del nuevo dios, hace que Penteo mande encarcelar a Dioniso. Este tema de la captura del dios y la persecución de su coro es tópico, un tema mítico y probablemente común en los rituales antiguos.

6. *Estásimo segundo.*

El coro, que ha visto que su Señor ha sido hecho prisionero y que sobre él se cierne la misma amenaza, entona una plegaria a Dioniso y le pide su protección. Un verdadero diti-rambo con estrofa, antistrofa y epodo, con clara independencia entre sí, pero a la vez justamente relacionados. En la estrofa se invoca a Dirce y a Dioniso, haciendo breves alusiones en un ὕμνος κλητικός a su nacimiento y atributos. La antistrofa presenta al enemigo Penteo y se describe el peligro en el que están a punto de caer las bacantes. El epodo comprende la tercera y última parte, en donde con motivo de llamar a Dioniso de donde quiera que se halle, se nos da toda una descripción del enorme imperio del dios. La plegaria es escuchada y Dioniso se presenta, comenzando un diálogo lírico entre el Jefe de Coro, Dioniso, y el coro, sus compañeras lidias. Esta epifanía del dios estaría quizá representada en el rito más antiguo por la mimetización de uno de los coreutas, que después se reintegraría al grupo.

Se pasa a continuación a describir el «palace miracle», completado por Dioniso en una ῥήσις en tetrámetros trocaicos, que han sustituido al diálogo lírico. Dioniso, en el papel de su propio sacerdote, relata cómo ha engañado a Penteo, que no ha podido encarcelarlo confundiéndolo con un toro, al que encadena. El palacio arde en llamas y sobre la tumba sagrada de Sémele brilla el fuego del rayo de Zeus. Formalmente tenemos aquí un coro que canta, un diálogo lírico entre el coro y Dioniso, que es en realidad el Jefe de coro y se mimetiza esporádicamente, un diálogo en tetrámetros trocaicos, el verso más antiguo del diálogo trágico según Aristóteles, *Poética*, 1449a4, para terminar con un nuevo enfrentamiento entre Dio-

niso y Penteo, pero en trímetros yámbicos. El desarrollo cororifeo-actor está marcado de esta manera en el mismo aspecto formal de canción-diálogo lírico-verso recitado-verso hablado.

Los intérpretes racionalistas, de que hablábamos al principio de este trabajo, no aceptan en forma alguna el llamado «palace miracle». No creen que tuviera lugar, pues, según ellos, en Eurípides no se encuentra nada que no pueda ser explicado de forma natural. Dioniso no es un dios y el milagro de la destrucción y quema del palacio está contado, dice Norwood²⁶ de tal forma que parezca increíble. Por un lado, además, está la descripción del Extranjero de que el palacio está en ruinas, por el otro, el mismo hecho de que Penteo no diga nada al respecto, cuando sale inmediatamente después del palacio. Kitto, que no acepta la postura de Norwood, seguidor de Verrall, piensa que el coro con sus movimientos pudo dar al espectador la impresión del milagro sin que éste tuviera lugar, claro está, sobre la escena²⁷. La ambigüedad de la acción se consigue así no dando pie Eurípides, tras el milagro del palacio, a la reflexión sofística de Penteo, nos dice certeramente Rohdich²⁸. Si el milagro o portento hubiese tenido lugar ante los espectadores y, sobre todo, ante el pueblo de Tebas, el Extranjero hubiera sido fácilmente reconocido como algo sobrenatural, como a un dios, en definitiva como a Dioniso. La obra tendría que haber tomado otros derroteros. Además, los motivos del «palace miracle» son claros por varias razones, entre las que ocupa un lugar primordial la que Dioniso tiene que ser liberado para poder continuar su enfrentamiento con Penteo y demostrar, aunque sea de manera ambigua, su poder divino. Colocado este suceso hacia la mitad de la obra sirve para cerrar maravillosamente la primera parte, que, de este modo, continúa siendo toda ella un paseo triunfal de la nueva religión.

7. *El Mensajero.*

La llegada del mensajero primero interrumpe el diálogo iniciado por Penteo y Dioniso. Con el uso de estas descrip-

26 *The Riddle of the Bacchae* (Manchester 1938) VII.

27 *Greek Tragedy* 3 ed. (London 1961) 376.

28 *Ob. cit.*, 136.

ciones del mensajero primero y las que hará después el mensajero segundo, Eurípides vuelve a las formas más arcaicas de la tragedia griega, pues este personaje se ha desarrollado a partir de uno de los coreutas y en Eleusis, por ejemplo, es el hierofante y en las fiestas de Atis el sacerdote quienes representaban este papel. Coros de mujeres tebanas, dice, dirigidos por Agave, Ino y Autónoe, que ceñían sus cabezas y cabbelleras con serpientes y daban blanca leche de sus rebosantes pechos cabras y lobeznos, destrozaron ante los atónitos ojos de los pastores el rebaño de terneras y novillos que apacentaban. Con sus tirsos hacía retroceder a los hombres que las perseguían por haber ellas saqueado sus casas y por haberles robado a sus pequeños. Al sólo toque de sus tirsos, que destilaban dulces chorros de miel, de la tierra manaban agua y vino.

Este relato, pleno de ritos y orgías muy arcaicas, de las que el poeta pudo tener noticias o ser testigo presencial en la primitiva Macedonia, ha dado nuevo impulso al Agón entre Penteo y Dionisio, después que un *como* báquico ha pasado a ser objeto de mensaje. El rey no se deja persuadir por los últimos consejos del mensajero: τὸν δαίμον' ὄν τόνδ' ἔστις ἔστ', ὃ δέσποτα, δέχου πόλει τῆδ' «a esta divinidad, pues, oh señor, sea quien sea, recíbela en esta ciudad», y se dispone a ir en busca de las bacantes tebanas armado y con todo género de tropa.

El que podríamos llamar segundo momento del Agón entre Dioniso y Penteo comienza después de la tirada del mensajero. Ahora Dioniso intenta persuadir al rey, como lo hiciera aquél en sus últimas palabras, diciéndole que más obran ante un dios los sacrificios que la irritación. Penteo desconfía del Extranjero, pero, de pronto, y ante la posibilidad de contemplar el espectáculo báquico, su fuero interno sale a la superficie y, poco a poco, va cayendo en la trampa que astutamente le tiende el dios, de tal forma que desde ese momento se pierde todo el sentido agonal que hasta entonces tenía la acción. Penteo va aceptando las propuestas de Dioniso y, aunque se mete remiso dentro del palacio, esperamos verlo aparecer vestido de bacante. La escena responde formalmente a lo que dijimos más arriba sobre el primer momento de Agón entre Penteo y Dioniso, esto es, domina la esticomitia en esta parte agonal de persuasión como ocurre también, por ejemplo, en *Eu-*

ménides, *Siete contra Tebas* de Esquilo y en *Filoctetes* y *Edipo Rey* de Sófocles, aunque aquí sin la participación del coro.

8. *Estásimo tercero*.

El coro interviene ahora dando tiempo a que el rey se ponga su fino vestido de lino y la larga cabellera con su gorro asiático en la cabeza. Las compañeras del dios que han escapado al enemigo son como una corza que retoza en los verdes placeres del campo, tras haber escapado de los cazadores. Este tema de la estrofa pasa a un terreno más general en la antístrofa, en donde se hace hincapié en: οὐ γὰρ κρείσσόν ποτε τῶν νόμων γιγνώσκειν χρῆ καὶ μελετᾶν «que no se debe reconocer ni practicar nada mejor que las leyes religiosas». Ambas odas están separadas por un refrán, elemento que no había sonado en la orquesta desde Esquilo:

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

«¿Qué es la sabiduría?, ¿o qué don más hermoso de los dioses entre los mortales que tener la mano vencedora sobre la cabeza de los enemigos? El honor siempre es apreciado».

Por honrar al dios el coro consigue la felicidad, tema al que está dedicado el epodo, que cierra así la oda en una verdadera *Ringkomposition*. Toda la canción coral es con sus tres partes claramente diferenciadas un himno a la εὐδαιμονία, lograda precisamente por la fidelidad a τὸ τ' ἐν χρόνῳ μακρῆ νόμιμον αἰεὶ φύσει τε πεφυκός «lo que desde largo tiempo siempre ha estado ordenado y así es por naturaleza», esa naturaleza, que en la antinomia sofística *nomos* / *physis* representa la primacía, pero que aquí está ahora puesta junto al *nomos*, surgido de la tradición y el tiempo y que lleva en ella su origen. La Sofística, que niega el *nomos*, crece sólo en la *physis*, pero sin antítesis, no trágica por tanto.

9. *Agón (final). Momento tercero.*

Penteo aparece de nuevo en escena y muestra cómo la transformación no ha sido meramente superficial. Vestido de bacante seguidora de Dioniso cree ver en el Extranjero no un hombre mortal, sino un toro, símbolo del dios. Ya en el llamado «palace miracle» lo había confundido con ese animal. La manera en que Eurípides pone ante los espectadores al rey de Tebas es sin duda una muestra más del poder del Dionisismo, que de forma tan cruel castiga a sus adversarios. ¡Qué poca resistencia ha encontrado Dioniso en Penteo! Dios y hombre marchan al Citerón.

A la confrontación hombre-dios, que vemos en este agón de *Bacantes*, los numerosos estudiosos de esta tragedia han dado diversas interpretaciones²⁹. Glover³⁰ dice que Penteo es vencido por un «perfect devil»; Howald, Wassermann, Deichgräber, Belling y Blaiklock ven en Penteo a un hombre enloquecido, hipnotizado por un poder divino, mientras que Wilamowitz (hipnotizado)³¹, Verrall (drogado)³², Diller (juguete de los dioses)³³, se mueven en una línea muy parecida, en lo que a la interpretación de este enfrentamiento se refiere. Para Winnington-Ingram³⁴ Penteo es causa de su propia ruina: «En el Citerón se descubre su verdadero ser. Su *σωφροσύνη* es sólo una capa superficial que encubre su deseo de poder y gloria, y cuando las inhibiciones convencionales se relajan, este deseo aparece tan desnudo y desvergonzado como el otro, el físico, el amigo traidor en el alma de Penteo». Dioniso desciende en esta interpretación a mero símbolo de fuerza natural, al ser descrita la epifanía del dios en el *Deus ex machina* como «spectacular but empty». En su comentario de *Bacantes*, p. 172, Dodds escribe: «what happens is rather the beginning of a psychis invasion, the entry of the god into his victim, who was also in the old belief his vehicle». En esta dirección se

29 Cf. Rohdich, *ob. cit.*, 150 ss.

30 *Ob. cit.*, 86.

31 *Ob. cit.*, 152.

32 *The Bacchants of Euripides* (Cambridge 1910) 108 ss.

33 'Die Bakchen und ihre Stellung im Spätwerk des Euripides', *Ak. der Wiss. u. Lit.* 5 (Mainz 1955) 466.

34 *Ob. cit.*, 120.

expresa Meautis³⁵ cuando encuentra en Penteo una lucha entre su parte noble y viril y la que Platón llama ἐπιθυμητικόν y Lesky³⁶ al hablar de la ironía trágica en Penteo por la contradicción en su ser. Ambas interpretaciones han querido evitar la pérdida de lo trágico, que sería la consecuencia necesaria de una oposición tan desigual. Precisamente la prueba de lo trágico, lo que hace al drama convertirse en tragedia, sólo se consigue si ésta se descubre en el ser de Penteo y no como algo que le viene impuesto desde fuera. El rey de Tebas no cede ante el Dionisismo, pero en ello lleva su propia tragedia. No obstante, no es una figura trágica como Fedra, por ejemplo, ya que no reconoce el conflicto por permanecer su otra parte del yo, la emotiva inconsciente. Al Citerón no le empuja su conversión, sino sólo una curiosidad fatalmente trágica por sus consecuencias.

Desde el punto de vista formal los versos rotos en hemistiquios, usados muy parcamente en esta tragedia por Eurípides, recogen la ceguera del rey ante su ruina anunciada por Dioniso.

10. *Estásimo cuarto.*

Esta acción del coro suple la acción. Se traspassa a hímnico un coro de ataque y se consigue una gran influencia sobre nuestros sentimientos, al describir actualizándolos hechos que no estamos presenciando. Se hacen exclamaciones propias del ritual: ἐς ὄρος, ἐς ὄρος, ἴθ' ὦ βίαχχε, y se preludian los acontecimientos que van a tener lugar en el Citerón. Podríamos decir que se trata de un «coro de presencia», ya que narra en visión profética algo que pasa o va a suceder fuera de la escena. El refrán ἴτω δίκαια φανερός etc. da un tinte arcaico a la composición. Toda la oda rezuma venganza y comienza con una plegaria a las θεαὶ κύνες de la Rabia (Λύσσα). La antístrofa, como en los estásimos primero y tercero pasa del caso particular de Penteo a una moral general: βροτείως τ' ἔχειν ἄλυπος βίος «una razón humana hay que tener para conseguir una vida sin pena». La plegaria a Dioniso para que se muestre en todo su poder, terrible y en forma no ya humana, sino tomando una de las figuras a las que está ligado en el culto: el toro, dragón o

35 *Les Bacchantes d'Euripide*. L'Acropole (Paris 1928) 162.

36 *Geschichte der griechischen Literatur* 2 ed. (Bern-München 1963) 437.

león, cierra con el epodo toda la oda, que es una canción de venganza, en la que se muestra el castigo en que puede incurrir aquél que se resiste al poder de los dioses. Encuadrada entre dos plegarias a Λύσσα y a Dioniso con dos refranes, que sirven de *leit-motiv* de la venganza, que destilan los pechos poseídos de las bacantes, la composición prepara de forma lírica los acontecimientos que el mensajero segundo va a narrar a continuación. El coro se sumerge de esta manera y participa en uno de los momentos culminantes de la obra, acompañando, aunque sólo sea en la distancia, a su jefe y señor.

11. Mensajero segundo.

La intervención del segundo mensajero termina con la imprecación del coro y va a constituir el final de ese *climax* que desde los primeros versos de la tragedia se venía preparando. Penteo, que ha sido conducido cual víctima al sacrificio, cae destrozado a manos de su propia madre Agave, de las hermanas de ésta y de las mujeres tebanas. El cuadro, impregnado todo él de un primitivismo bárbaro y atroz, con escenas de ὄρειβασία, σπαραγμός y ὠμοφαγία está relatado con suma maestría por Eurípides, que procura pasar rápidamente por ciertos detalles, que sabría poco gratos a los espectadores atenienses, muy alejados ya en su culto y costumbres religiosas de esta clase de ritos.

12. Estásimo quinto.

La larga ῥῆσις del mensajero segundo y su terrible relato son acogidos por el coro con un grito de victoria. Una verdadera canción de triunfo, un epinicio al dios. Los primeros versos parecen ir acompañados de una danza: ἀναχορεύσωμεν βάκχιον. La brevedad de esta oda sin responsión se ve prolongada por un impresionante diálogo lírico dividido en estrofa y antístrofa, que resalta el carácter arcáico de la composición. Tres versos en trímetros yámbicos separan ambas partes, siendo la primera una preparación de los horrores que van a ser contemplados a continuación. El coro se ha sumergido de nuevo en la acción y contesta a Agave, que cual general en triunfo levanta orgullosa su sangriento y espantoso trofeo: la cabeza de su propio hijo. El diálogo lírico marca el *climax* de horror.

Los docmios, esquemas métricos muy propicios para expresar esta clase de sentimientos, dominan la parte más formal del diálogo. El horror, la venganza y la alegría son descritos de manera magistral. Con ello este estásimo, un epinicio en sí, forma un hermoso, aunque terrible proemio, a la acción dramática futura.

La llegada de Cadmo con los despojos de Penteo, que ha podido recoger esparcidos por el monte Citerón, sirve para sacar a la reina de su éxtasis báquico y ponerla ante la terrible realidad: es la cabeza de su propio hijo y no la de un león la que tiene en su mano. El diálogo ya en trímetros yámbicos entre padre e hija no es en este desenlace al final de la acción sino un freno a las desgracias que una divinidad airada ha descargado sobre los humanos que no le han rendido los honores debidos. Las promesas, que hace Dioniso, ya reconocido como dios, a Cadmo no pueden en modo alguno mitigar el dolor del anciano rey. Este reconoce su falta, pero piensa que el castigo ha sido excesivo y que los dioses no deben tener igual ira que los mortales. La tragedia llega a su fin, mientras padre e hija marchan al destierro marcando su salida con anapestos. El coro en igual ritmo cierra toda la obra con unos versos, que muestran finalmente el poder infinito de los dioses.

Hemos terminado con esto nuestro análisis de la estructura y del contenido de *Bacantes*. Hemos intentado a lo largo del mismo demostrar el uso y engarce preciosos de elementos diversos, para formar un todo de una belleza indudable. En otro aspecto, y como en algunas de las piezas de la última época de Eurípides, encontramos en *Bacantes* una cierta tendencia arcaizante, Murray³⁷ la llama «the most formal Greek play known to us». Al papel preponderante que desempeña el coro en la acción hemos hecho referencia anteriormente, así como al uso de los discursos del mensajero para relatar sucesos acaecidos fuera de la escena, pero tendríamos que añadir que también en la dicción y en el estilo vuelve Eurípides a las maneras antiguas. Los tetrámetros trocaicos, las frases esquíleas y el uso de la ἀντιλαβή o división de un verso entre

³⁷ *Euripides y su tiempo*, trad. esp. de *Euripides and his Age* (México 1966) 144.

dos actores, son otros datos que aseguran ese arcaísmo intencionado de *Bacantes*.

Por último quizá es ahora el momento de tomar una posición ante la pregunta que hacíamos al iniciar nuestro trabajo. ¿Qué es *Bacantes*? ¿Es una palinodia, una crítica racionalista a la religión dionisiaca o es tan sólo una obra de arte?, por nombrar únicamente las respuestas que consiguieron un mayor número de seguidores. Pensamos que la respuesta más verosímil puede estar en aquella interpretación que vea en *Bacantes*, ante todo, una obra escrita por un poeta, pero un poeta que tiene algo que decirnos y no sólo demostrar que sabe componer una «tragedia all'antica». Hay demasiados ecos del ambiente intelectual y religioso de la época de Eurípides para poder pasar por alto sobre ellos. El gran poeta trágico griego para oponerse probablemente al excesivo racionalismo sofístico, como señala Rohdich³⁸, se decidió a componer una obra, en la que se descubre cómo lo irracional, lo extático, todo aquello que es más opuesto a la razón y que subyace en el ser de cada hombre, no puede ser despreciado, si no es con la ruina de la propia vida. Si Eurípides, al intentar destruir el racionalismo sofístico con sus propias armas, destruye la tragedia y convierte a *Bacantes* en la tragedia de la Tragedia griega, como escribe Rohdich, es algo que se escapa a nuestro entender y con lo que en último término no estamos de acuerdo. Más bien Eurípides encontró en el Dionisismo, reavivado posiblemente por la llegada a Atenas de esos θεοὶ ξένικοί, un arma eficaz para demostrar, en contra de la Sofística, la existencia del dolor y de la tragedia en la vida del hombre, y de los que no pueden librarse con sus propios medios y sí sólo con el ψάρμακον de una veneración debida a las leyes y creencias de la tradición. Junto a esto, el arcaísmo y la misma perfección formal han sabido ser conjuntados por el gran dramaturgo ateniense para servir de forma esplendente de soporte del igualmente ancestral tema de su tragedia póstuma.

JOSE GARCIA LOPEZ

38 *Ob. cit.*, 137 ss.