



**Universidad**  
Zaragoza

# Trabajo Fin de Grado

La locura y los ritos dionisiacos en las *Bacantes* de  
Eurípides

Autor/es

Antía Mazariegos Cazón

Director/es

Ana Cristina Vicente Sánchez

Grado en Estudios Clásicos

Facultad de Filosofía y Letras

2025

## **Resumen**

Las *Bacantes* de Eurípides se ha interpretado como una reflexión de los límites entre la civilización y la racionalidad y el poder de una divinidad salvaje y primigenia. El presente trabajo pretende analizar las descripciones de la locura dionisiaca en la obra, y establecer relaciones entre estas y otras representaciones del culto a Dioniso y del estado mental asociado a él.

**Palabras clave:** *Bacantes*, Dioniso, locura, ménades, religión.

## **Abstract**

Euripides' *Bacchae* has been interpreted as a reflection on the limits between civilization and rationality and the power of a wild, primordial divinity. This paper aims to analyse the descriptions of Dionysiac madness in the play and establish connections between these and other representations of the cult of Dionysus and the mental state associated with it.

**Key words:** *Bacchae*, Dionysus, madness, maenads, religion.

# ÍNDICE

1.	Introducción.....	3
2.	Autor y contexto .....	4
3.	El culto a Dioniso en Grecia.....	6
3.1.	La figura del dios y su relación con la tragedia.....	6
3.2.	Los misterios dionisiacos .....	9
3.3.	Las festividades dionisiacas en Atenas .....	10
3.4.	El menadismo .....	12
4.	La descripción de las ménades en las <i>Bacantes</i> .....	14
4.1.	La falsa descripción (vv. 215-247) .....	14
4.2.	La descripción física: el primer discurso del mensajero (vv. 677-774).....	19
4.3.	Los actos religiosos: el <i>σπαραγμός</i> de Penteo (vv. 1078-1152).....	30
4.4.	Ágave y la <i>anagnórisis</i> de Penteo (vv. 1216-1300) .....	39
5.	Conclusiones.....	54
6.	Bibliografía.....	56
6.1.	Ediciones, comentarios y traducciones .....	56
6.2.	Estudios y monografías .....	56

## 1. Introducción

El contenido de los ritos báquicos y la locura asociada a ellos han suscitado una gran polémica, en parte debido a la escasez de testimonios antiguos y en parte debido a la relevancia que ha tenido en el estudio del tema las *Bacantes* de Eurípides, que durante mucho tiempo ha sido considerada una fuente fidedigna sobre las prácticas relacionadas con el culto a Dioniso. Recientemente, esta opinión se ha visto matizada por autores que consideran que las descripciones de la religión que aparecen en la obra deben entenderse como una creación poética más que como un testimonio fehaciente.

El presente trabajo tiene como objetivo analizar las descripciones de los ritos dionisiacos y sus participantes que realiza Eurípides en las *Bacantes*, así como contrastarlas con lo narrado por autores posteriores.

Inicia el trabajo una breve introducción teórica sobre Eurípides y las características esenciales de su teatro, centrada en las que atañen a los pasajes a comentar. A continuación, se describen las características fundamentales de Dioniso, así como de los cultos místicos en su honor y, especialmente, de las celebraciones de su culto en el Ática. Seguidamente, tras una definición del concepto de “menadismo”, se proponen tres pasajes de las *Bacantes*: una intervención de Penteo (vv. 215-247), dos discursos de mensajeros (vv. 677-774 y vv. 1078-1152) y el comienzo del diálogo entre Ágave y Cadmo (vv. 1216-1300). En cada pasaje, se examinan los elementos que describen el comportamiento de las ménades a lo largo de la obra, y se comparan con otros testimonios de ritos dionisiacos, tanto mitológicos como históricos.

## 2. Autor y contexto

Eurípides, el más joven de los tres grandes trágicos atenienses, vivió entre el 484 y el 407/6 a.C. y, a pesar de ser menos celebrado en vida que sus contemporáneos, su legado cuenta un mayor número de obras completas, llegando hasta diecinueve, variadas en tono y calidad. Como autor, destaca por su innovación en el tratamiento de los mitos tradicionales, adentrándose profundamente en la psicología humana, en especial la femenina, lo que ha llevado a autores como Aristófanes o Aristóteles a considerarlo un “realista” y un innovador del género trágico. Además de sus innovaciones temáticas, Eurípides lleva a cabo renovaciones en el género, limitando el papel del coro y aumentando el uso de arias por parte de los actores, así como sirviéndose más a menudo de la esticomitia para crear la atmósfera característica de su obra.<sup>1</sup>

Pese a que suele tener un papel más limitado en sus obras, la relevancia que otorga Eurípides al coro en las *Bacantes*, lejos de ser simplemente un rasgo arcaizante, proviene de la implicación de este en el tema de la obra, al estar conformado por devotas del dios que comentan lo sucedido. Las intervenciones del coro de bacantes lidias, expresadas mediante metros jónicos de carácter orientalizante representativos del origen asiático de Dioniso<sup>2</sup>, muestran su apoyo incondicional hacia el dios y su oposición a la rigidez de la razón humana que representa Penteo. Asimismo, adelantan información sobre el atuendo, ritos y comportamiento que las ménades mostrarán a lo largo de la obra.

Además del papel significativo del coro, también los relatos de los mensajeros cobran con Eurípides una particular trascendencia, frente a su uso en otros autores. Aunque en apariencia sencillos, están contruidos con gran sofisticación poética. El autor utiliza un lenguaje rico en arcaísmos con una gramática que remite a la épica, lo que les aporta un tono solemne, que se ve complementado por el uso de expresiones más actuales. Eurípides evita la carga emocional directa y centra la atención del público en lo narrado evitando los adjetivos innecesarios. Asimismo, la verosimilitud

---

<sup>1</sup> Gould (2012) 571-574.

<sup>2</sup> Allan, Swift (2024) 40-42.

del discurso se ve aumentada por su narración cronológica y el uso de un lenguaje expresivo.<sup>3</sup>

En las *Bacantes*, los dos discursos de los mensajeros, (vv. 677-774 y 1043-1152), presentan un contenido y organización paralelos<sup>4</sup>: tras situar los hechos que va a narrar, el mensajero describe detalladamente a las bacantes, que al inicio están tranquilas y, tras un acto disruptivo que provoca un estallido de violencia, se vuelven furiosas. Ambos discursos concluyen con una expresión del sometimiento de los mortales a la divinidad y sirven para instar a Penteo a aceptar el culto a Dioniso. Respecto a la métrica, los mensajeros utilizan el trímetro yámbico con escasas resoluciones, otro rasgo arcaizante. Sin embargo, Eurípides opta por resoluciones por espondeos en pasajes como la interacción final entre Cadmo y Ágave (vv.1216 y ss.), que encajan con el ritmo solemne y la intensidad emocional de la escena. En este último pasaje se expresa la profunda tensión dramática mediante el uso de la esticomitia, únicamente interrumpida en los vv. 1269-1270, que sirven como una pausa que dilata el retorno completo de Ágave a la cordura.<sup>5</sup>

En la obra de Eurípides, así como en el resto de la tragedia, a menudo se presenta a los dioses como criaturas despiadadas e impredecibles. Sin embargo, con mayor frecuencia e intensidad que sus predecesores, Eurípides otorga a las divinidades un papel central, haciéndolos intervenir directamente en la acción mediante prólogos o actos decisivos que afectan el desarrollo de la obra, como es el caso de Dioniso en las *Bacantes*, quien, al igual que Afrodita en el *Hipólito*, provoca una intrusión psíquica en los mortales con los que se relaciona. Hay quienes consideran estos episodios como alegoría de diferentes estados mentales, pero en la antigüedad parecían concebirse como manifestaciones de la voluntad divina.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> López Férez (2000) 390.

<sup>4</sup> Encinas Reguero (2014) 7-8

<sup>5</sup> Dodds (1960) 230.

<sup>6</sup> Fletcher (2016) 483-484.

### 3. El culto a Dioniso en Grecia

#### 3.1. La figura del dios y su relación con la tragedia

Definir a Dioniso únicamente como dios del vino sería una simplificación. Dioniso es, en el sentido más amplio, un dios de lo húmedo y lo líquido en sus múltiples facetas; la vida y la muerte, pasado, presente y futuro. La humedad es la fuerza creadora primigenia. El elemento húmedo se manifiesta en Dioniso de manera doble, ya que, en su liquidez, se extiende como semilla de todo lo vivo y esto lo asocia profundamente a lo masculino. Esto queda evidenciado en la importancia de imágenes fálicas como acompañamiento del dios, su ocasional identificación con Príapo y la inclusión de los machos cabríos en su culto como sacrificio.<sup>7</sup>

Sin embargo, el elemento húmedo siempre ha mantenido una relación más estrecha con lo femenino, al considerarse la humedad como sinónimo de nacimiento y creación, y tomando la forma de ninfas, diosas y espíritus femeninos asociados a ríos, fuentes y mares. Dioniso mantiene esta relación, por una parte, rodeado primero de nodrizas y después de mujeres dedicadas a su culto y por otra, a causa de su propia feminidad.<sup>8</sup>

Asimismo, las diferentes manifestaciones de Dioniso han provocado que sea considerado un dios que representa la otredad. Además de encontrarse en la frontera entre lo masculino y lo femenino, mantiene esa posición intermedia en cuanto a la edad, al ser representado unas veces como joven y otras como maduro. Esta otredad que representa Dioniso, unida al carácter subversivo de sus celebraciones en las que el orden social se veía alterado, lo que podía malinterpretarse, provocó que en algunas islas se aplicaran al dios epítetos amenazantes como Ὠμηστής “el que come carne cruda” o Ἀνθρωπορραΐστης “destructor de hombres”.<sup>9</sup>

La relación de Dioniso con los demás dioses se ha visto marcada por su identificación como un dios extranjero opuesto a los valores cívicos, así como por la ambigüedad de sus atributos y la dificultad de definirlo. Si bien mantiene una relación cercana con Hermes y Deméter, la oposición entre Dioniso y Apolo se ha convertido en la más conocida, especialmente desde que Nietzsche proyectó en ella la clave de la

---

<sup>7</sup> Otto (1997) 119-124.

<sup>8</sup> Otto (1997) 126-129.

<sup>9</sup> Bremmer (2006) 46-47.

cultura griega.<sup>10</sup> Además de la incompatibilidad rítmica de sus cantos, el ditirambo y el peán respectivamente, el culto a Dioniso tiene un origen primitivo, en el que la danza frenética y el consumo de carne cruda llevan a las ménades a un estado de éxtasis en el que reciben en sí mismas al dios, mientras que el culto a Apolo, de carácter cívico, sirve para organizar el desorden que este genera. Nilsson<sup>11</sup> considera que la disposición de cultos orgiásticos en grupos oficiales, a los que no podía unirse cualquiera que quisiera celebrar al dios, como era el caso de las θυιάδες del monte Parnaso, era la manera en que la influencia del culto a Apolo servía para traer orden y calmar el éxtasis. El motivo de esto sería la cercanía entre el Parnaso y la ciudad de Delfos, que funcionaba como centro difusor de cultura y elementos religiosos.

Los rituales dionisiacos surgen a raíz de una búsqueda de catarsis, ya que permiten desligarse de los roles habituales y moverse con completa libertad, independientemente del grupo social o la situación económica. Esta función explica el epíteto λύσιος (“liberador”) con el que a menudo se designa a Dioniso y, según Dodds, explica la popularidad de los cultos dionisiacos en época arcaica, en un momento en el que el individuo comienza a percibirse como tal y a recibir la carga de su responsabilidad personal, que los rituales permitirían aligerar momentáneamente.<sup>12</sup> De esta manera, las mujeres se veían particularmente atraídas hacia los ritos dionisiacos, pues además de la feminidad del dios, similar a la suya, sus ritos tenían lugar durante la noche y daban pie a lo caótico, lo indecible y a la inversión de roles.

Respecto a las representaciones de Dioniso en la literatura anterior a las *Bacantes*, sus menciones son escasas en la épica<sup>13</sup>, en donde es mencionado como “alegría para los mortales” y el frenesí de sus seguidoras se compara con el comportamiento femenino intenso de Andrómaca. Su imagen gana riqueza en el *Himno homérico VII*, que narra el episodio de su captura por parte de marineros tirrenos, a los que somete a fenómenos sobrenaturales como vino brotando en el barco, el nacimiento de vides y la transformación final de estos en delfines. Este relato vinculado al dios fue popular en el arte antiguo, y aparecerá en la obra del propio Eurípides en el *Cíclope*. Asimismo, la poesía lírica celebró a Dioniso mediante los

---

<sup>10</sup> Burkert (2007) 300-303.

<sup>11</sup> Nilsson (1961) 241-260.

<sup>12</sup> Dodds (1999) 81-82.

<sup>13</sup> Destacan Hom. *Il.* XIV 325 y XX 460 y Hom. *Od.* XI 325.

ditirambos, cantos exaltados que contrastan con los solemnes peanes dedicados a Apolo.<sup>14</sup>

En cuanto a la relación del dios con la tragedia, en su *Poética* Aristóteles considera el ditirambo como el origen del drama, tanto de la comedia como de la tragedia, aunque resulta improbable que tuviera acceso a textos trágicos previos al siglo V, por lo que su historia del drama es más bien una reconstrucción esquemática, al igual que su historia de la retórica. Aristóteles toma la tragedia, la comedia, el drama satírico, el ditirambo y las canciones fálicas y los encaja en un esquema evolutivo remontándose a épocas pasadas. Si bien la relación entre la comedia y los cantos fálicos parece verosímil, la relación entre el ditirambo y la tragedia resulta más compleja. El ditirambo y la tragedia parecen géneros separados, aunque la concepción del primero como “trágico” está relacionada con la temática de ambos, el mito. Arión de Metimna, en el s. VII a.C, es señalado por autores antiguos como pionero tanto del ditirambo como de ciertos elementos atribuidos más tarde a la tragedia, como la introducción de coros estáticos y la incorporación de personajes que hablan en verso.<sup>15</sup>

Sin embargo, pese a la relación de la tragedia con el ditirambo y el origen de este como composición en honor a Dioniso, la relación entre la tragedia y Dioniso pudo ser más circunstancial que esencial. Aunque estas obras se representaban frecuentemente en festivales dedicados al dios, no existía una conexión intrínseca entre el contenido trágico y el culto dionisiaco. La idea de que tuviera un origen religioso o ritual no aparece hasta época helenística, ni siquiera Aristóteles en la *Poética* la considera un género religioso dionisiaco, sino uno ligado profundamente a la épica. Sin embargo, la concepción de la tragedia como acto religioso depende de lo que se considere religioso. Las festividades griegas combinaban música, baile y banquetes en contextos religiosos, sin que los participantes necesariamente las vivieran como actos de devoción únicamente, sino más bien como expresiones culturales o festivas. Así, la vinculación entre tragedia y religión respondía más a factores institucionales que una esencia espiritual. A menudo las afirmaciones modernas sobre una tragedia profundamente dionisiaca responden a

---

<sup>14</sup> Sandys (1880) 19-22.

<sup>15</sup> Scullion (2005) 23-27.

interpretaciones posteriores influenciadas por la concepción de la tragedia de corrientes como el Romanticismo o autores como Nietzsche.<sup>16</sup>

### 3.2. Los misterios dionisiacos

Como se ha mencionado, la religión griega se caracterizaba por su naturaleza comunitaria, en la que prácticas como procesiones, sacrificios y festivales eran fundamentales para definir la identidad de un pueblo y su relación con la divinidad. A diferencia de la visión moderna, influenciada por el monoteísmo cristiano, los griegos percibían lo sagrado como una fuerza viva que movía el universo. Los cultos místéricos de Deméter y Dioniso, pese a sus profundas transformaciones personales, ejercían un impacto colectivo a la vez que individual, ya que influían en la configuración de la identidad de la polis.<sup>17</sup>

Respecto a los cultos místéricos, Burkert distingue tres modelos fundamentales de organización que, pese a sus diferencias, pueden manifestarse a la vez. El primero consiste en un practicante itinerante que trabaja por su cuenta y administra purificaciones y ritos personalmente. El segundo tipo lo conforma el clero asociado a un santuario, aunque este modelo es más frecuente en la religión egipcia que en la griega. El tercer tipo es el θίασος o κοινόν, una asociación entre individuos que mantienen su vida cívica en la polis, pero dedican su tiempo y sus recursos personales a la causa religiosa que tienen en común.<sup>18</sup>

Los cultos místéricos de Eleusis y Dioniso comparten numerosas similitudes, como la llegada de sus deidades a Atenas como extranjeras, sus rituales iniciáticos y su fuerte carga espiritual y escatológica. La evidencia sobre los rituales eleusinos es más abundante, mientras que la de los dionisiacos es más fragmentaria, hallándose en fuentes literarias como la propia obra *Bacantes*, papiros antiguos y arte ritual.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Scullion (2005) 33-36.

<sup>17</sup> Barzini (2021) 13-16.

<sup>18</sup> Burkert (2005) 54-55.

<sup>19</sup> Barzini (2021) 16-19.

Asimismo, otra importante diferencia que mantienen con los misterios dedicados a Deméter, cuya sede se encontraba en Eleusis, es que los misterios báquicos destacaban por no contar con un centro local y se manifestaban aparentemente por todas partes.<sup>20</sup>

Sin embargo, pese a que las *Bacantes* es considerado uno de los únicos testimonios literarios de los misterios dionisiacos, Eurípides no parece presentar la religión dionisiaca como un culto místico, ya que no cumple con los rasgos clave de uno: el acceso restringido y las ventajas accesibles únicamente a los iniciados. En las *Bacantes* la participación en el culto es, según las palabras de Tiresias, una decisión personal que puede efectuar cualquiera que cuente con el atuendo apropiado y se dirija al lugar designado, en este caso la montaña (vv. 175-177). Asimismo, en la obra no hay ninguna alusión a que las mujeres tebanas que se han convertido en seguidoras de Dioniso hayan superado ninguna ceremonia de iniciación. Aunque la negativa de Dioniso a revelar a Penteo la naturaleza de los ritos (v. 472) se ha considerado una referencia a prácticas místicas, sin embargo, lo más probable es que al ser ritos femeninos los hombres simplemente no tuvieran acceso. Además, al tratarse sobre todo de danzas, no son descriptibles verbalmente y deben ser experimentadas.<sup>21</sup>

En los ritos griegos generalmente se seguía una coherencia simbólica: mujeres ofrendaban a diosas en rituales con hembras de animales y los hombres hacían lo mismo con divinidades masculinas y animales macho. Sin embargo, el culto a Dioniso rompe con estas normas, ya que tanto hombres como mujeres lo veneraban, aunque de distinta manera. Los hombres en simposios se identificaban con un Dioniso adulto y bebedor divino, mientras que las mujeres parecían identificarse directamente con las nodrizas míticas del dios, las figuras maternas que lo protegieron en la infancia.<sup>22</sup>

### **3.3. Las festividades dionisiacas en Atenas**

En Atenas el culto a Dioniso se manifestó principalmente en tres fiestas anuales: las Antesterias, las Dionisias Urbanas, las Dionisias Rurales y las Leneas.

Las Antesterias tenían lugar en primavera, a mediados del mes de Antesterión y duraban tres días. Como su nombre (“fiesta de las flores”) indica, eran unas fiestas de

---

<sup>20</sup> Burkert (2005) 20.

<sup>21</sup> Leinieks (1996) 123-141.

<sup>22</sup> Faraone (2013) 120-121.

floreCIMIENTO y renovaci3n anual en todos los sentidos. Junto al surgimiento de flores y plantas propio de la primavera, se abría el vino nuevo el día once del mes, llamado Πιθογία. A este lo sucedía Χόες, un día de miasma en el que tenía lugar un concurso de bebida. Durante el último día, Χύτροι, se manifestaban los espíritus de los muertos y, tras un sacrificio a Hermes Ctonio y la celebraci3n del Αιώρα, se daba por finalizada la ruptura del orden característica de las festividades dionisiacas. El restablecimiento del orden en la ciudad dependía de las mujeres, especialmente de la Βασίλιννα, la esposa del arconte basileo, quien, acompañada de sacerdotisas llamadas γεραραί, se unía en hierogamia con el dios en la culminaci3n de ritos secretos femeninos.<sup>23</sup> Pese al origen tracio a menudo atribuido a Dioniso y los rasgos orientalizantes que lo caracterizan, las celebraciones en su honor atestiguan la integraci3n y regularizaci3n de su culto en la religi3n cívica, y la mencionada hierogamia es representativa de la uni3n del dios con la ciudad.<sup>24</sup>

La principal diferencia entre las Dionisias Urbanas y las Rurales no era su forma o contenido, sino su alcance y amplitud. Durante las Dionisias, tanto Rurales como urbanas, se comenzaba con una procesi3n en la que se transportaban desde Eléuteras objetos sagrados, entre ellos el ξόανov, una imagen del dios, en un desfile nocturno iluminado por antorchas hasta el santuario de Dioniso en Atenas. En las procesiones participaban ciudadanos y metecos. La procesi3n, que incluía portadores de falos (φαλλοφόροι) recorría las calles previamente purificadas, hasta llegar al teatro, donde el acto culminante era un espectáculo ritual que precedía las obras teatrales. Este acto sería algùn tipo de danza, lo que dificulta su conocimiento, pese a la evidencia en inscripciones y mosaicos de que sucedía. Además, se producía, al igual que el γεφυρισμός o insultos lanzados desde el puente en los cultos a Deméter, un ritual de obscenidad ritual o αίσχρολογία, llamado τωθασμός.<sup>25</sup>

Las Leneas, celebradas en el mes de Gameli3n, proporcionaban un papel particular para las mujeres. La celebraci3n contaba con una procesi3n y el arconte basileo presidía un άγών nocturno en el que se celebraban concursos trágicos y cómicos. También se ha pensado que tenían lugar ritos femeninos secretos conformados por danzas orgiásticas, mayormente a partir lo representado en los denominados “vasos de las

---

<sup>23</sup> Valdés Guía (2020) 81-83.

<sup>24</sup> Rudhardt (1992) 93-94

<sup>25</sup> Guettel Cole (1993) 25-38.

Leneas” que, sin embargo, ahora no son considerados una representación dionisiaca concreta.<sup>26</sup>

### 3.4. El menadismo

“Menadismo” define el estado mental de las mujeres que, bajo la influencia de Dioniso, llevan a cabo una especie de frenesí ritual. Tras abandonar las ciudades en dirección a las montañas en la llamada ὄρειβασία, las ménades bailan, gritan y corren, para finalmente desplomarse.<sup>27</sup>

En la tragedia las ménades, figuras femeninas relacionadas con Dioniso, suelen estar asociadas a actos momentáneos de violencia extrema, como el asesinato de Penteo a manos de su madre Ágave y las hermanas de esta. Aunque estos crímenes suelen estar atribuidos a la ira del dios ante el rechazo de su culto, el frenesí provocado por un dios no se limita a lo exclusivamente dionisiaco. Sin embargo, a menudo se utiliza la terminología asociada a las seguidoras de Dioniso para designar la locura transitoria de origen divino como consecuencia de la relación con la divinidad, como sucede por ejemplo en las *Troyanas*,<sup>28</sup> donde Casandra, como profetisa poseída por Apolo, es descrita como una ménade.<sup>29</sup>

En las *Bacantes* se describe el avance de las tres fases del menadismo que afectan al comportamiento de las devotas de Dioniso: la fiesta (βακχεία), el frenesí (μανία) y el delirio (λύσσα). Estas etapas son progresivas y las últimas incluyen las primeras, es decir, toda μαινάς es βάκχη, pero no al revés.<sup>30</sup>

El estudio del menadismo y la división de opiniones provienen principalmente de la falta de testimonios tempranos y la dudosa credibilidad de los tardíos. Frente a posturas como la de Dodds<sup>31</sup>, quien postula que lo descrito por Eurípides describe con cierta fidelidad ritos históricos, se oponen autores como Henrichs<sup>32</sup> que sostiene que la información sobre los mitos y los ritos dionisiacos están estrechamente ligadas y son inseparables. Afirma que, a partir de los testimonios epigráficos, ciertos ritos como el

---

<sup>26</sup> Valdés Guía (2009) 49-51.

<sup>27</sup> Bremmer (2012) 908.

<sup>28</sup> *Vid. E. Tr.* 415.

<sup>29</sup> Schlesier (1993) 97-103.

<sup>30</sup> Leinieks (1996) 49-81.

<sup>31</sup> Dodds (1999) 251-259

<sup>32</sup> Henrichs (1982) 143-145.

σπαραγμός y la ὄμοφαγία resultan difíciles de confirmar y que, al estar los ritos griegos más centrados en acciones físicas que en experiencias emocionales individuales, es prácticamente imposible reproducir con precisión la naturaleza del estado mental alterado que se supone que dominaba a las bacantes.

#### 4. La descripción de las ménades en las *Bacantes*<sup>33</sup>

En las *Bacantes* Eurípides describe unos rituales que, pese a tener ciertas bases históricas, no se basan estrictamente en la realidad religiosa de la Atenas de su época, sino que escoge determinados aspectos de los ritos que encajan en lo que quiere transmitir mediante su obra.

##### 4.1. La falsa descripción (vv. 215-247)

En el siguiente pasaje Penteo narra los actos que ha oído que han cometido las bacantes, lo que le ha llevado a formar una idea inverosímil sobre ellas, considerando que utilizan un falso estado de delirio como pretexto para el desenfreno sexual, dirigidas por un charlatán femenil, al que desprecia. Esta concepción errónea de las bacantes será desmentida por el discurso del mensajero en los versos 677 y ss.

ΠΕΝΘΕΥΣ

ἔκδημος ὦν μὲν τῆσδ' ἐτύγχανον χθονός, 215

κλύω δὲ νεοχμὰ τήνδ' ἀνὰ πόλιν κακά,

γυναῖκας ἡμῖν δώματ' ἐκλελοιπέναι

πλασταῖσι βακχεΐαισιν, ἐν δὲ δασκίοις

ὄρεσι θαάζειν, τὸν νεωστὶ δαίμονα

Διόνυσον, ὅστις ἔστι, τιμώσας χοροῖς· 220

πλήρεις δὲ θιάσοις ἐν μέσοισιν ἐστάναι

κρατῆρας, ἄλλην δ' ἄλλοσ' εἰς ἐρημίαν

πτώσσουσαν εὐναῖς ἀρσένων ὑπηρετεῖν,

πρόφασιν μὲν ὡς δὴ μαινάδας θυοσκόους,

---

<sup>33</sup> Salvo donde se indique lo contrario, para el texto de las *Bacantes* se seguirá lo editado por Dodds (1960).

τὴν δ' Ἀφροδίτην πρόσθ' ἄγειν τοῦ Βακχίου. 225

ὅσας μὲν οὖν εἴληφα, δεσμίους χέρας

σφύζουσι πανδήμοισι πρόσπολοι στέγαις·

ὅσαι δ' ἄπεισιν, ἐξ ὄρους θηράσομαι,

[Ἴνώ τ' Ἀγαύην θ', ἢ μ' ἔτικτ' Ἐχίονι,

Ἀκταίωνός τε μητέρ', Αὐτονόην λέγω.] 230

καὶ σφᾶς σιδηραῖς ἀρμόσας ἐν ἄρκυσιν

παύσω κακούργου τῆσδε βακχείας τάχα.

λέγουσι δ' ὡς τις εἰσελήλυθε ξένος,

γόης ἐπφδὸς Λυδίας ἀπὸ χθονός,

ξανθοῖσι βοστρύχοισιν εὐοσμῶν κόμην, 235

οἰνώπας ὄσσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων,

ὃς ἡμέρας τε κεὐφρόνας συγγίγνεται

τελετὰς προτείνων εὐίους νεάνισιν.

εἰ δ' αὐτὸν εἴσω τῆσδε λήψομαι στέγης,

παύσω κτυποῦντα θύρσον ἀνασεῖοντά τε 240

κόμας, τράχηλον σώματος χωρὶς τεμῶν.

ἐκεῖνος εἶναί φησι Διόνυσον θεόν,

ἐκεῖνος ἐν μηρῷ ποτ' ἐρράφθαι Διός,

ὃς ἐκπυροῦται λαμπάσιν κεραυνίαις

σὺν μητρὶ, Δίους ὅτι γάμους ἐψεύσατο. 245

ταῦτ' οὐχὶ δεινῆς ἀγγόνης ἔστ' ἄξια,

ὑβρεῖς ὑβρίζειν, ὅστις ἔστιν ὁ ξένος;

## PENTEIO

(215) Casualmente yo estaba fuera de esta tierra, y me estoy enterando de los nuevos males sobre esta ciudad; que nuestras mujeres han abandonado sus casas entre fingidas fiestas báquicas y se agitan entre los sombríos montes, venerando con sus danzas a una divinidad reciente, Dioniso, quienquiera que sea (220).

Que las cráteras llenas están colocadas en medio de los cortejos, y escondiéndose, cada una en un sitio en soledad, están al servicio de los lechos de los hombres, bajo el pretexto de que son ménades sacrificiales, mientras que celebran a Afrodita antes que a Baco (225).

Cuantas he capturado, con las manos atadas las custodian los sirvientes en los edificios públicos. A cuantas faltan las cazaré por el monte. [A Ino, a Ágave, que me engendró de Equión, y a la madre de Acteón, de Autónoe hablo].<sup>34</sup> (230) Y, tras apresarlas en férreas redes, pronto haré cesar esta perversa fiesta báquica.

Dicen que ha llegado un cierto extranjero, un charlatán conjurador de la tierra de Lidia, con una fragante melena de rizos rubios, (235) que lleva los oscuros encantos de Afrodita en sus ojos, el cual de día y de noche se entretiene ofreciendo a las muchachas los misterios del evohé. Pero si lo cojo dentro de este lugar, haré que cese de hacer sonar el tirso y de agitar sus cabellos cuando separe el cuello de su cuerpo (240).

Ese individuo afirma que Dioniso es un dios, aquel que en otro tiempo estuvo cosido al muslo de Zeus, el cual se consumió con los resplandores del rayo junto a su madre, porque mintió sobre unas bodas con Zeus (245). ¿Acaso esto no es digno de la temible horca, el pronunciar injurias, quienquiera que sea el extranjero?

---

<sup>34</sup> Dodds (1960) 98. Considera estos versos una interpolación de nombres propios que intensifica la ira de Penteo hacia las bacantes al incluir a miembros de su propia familia. También Diggle (1981) 301 y Allan y Swift (2024) 65 prescinden de ellos. Sin embargo, Guidorizzi (2020) 174 considera injustificada la supresión de estos, ya que empobrecería el texto al eliminar la primera mención directa de Ágave en la obra, en boca de su hijo, así como la de Acteón, con quien Penteo presenta numerosos paralelos.

## Comentario

En este momento de la obra, las ménades se encuentran todavía en el primer estado al que se accede en los ritos dionisiacos, que Eurípides define como “celebrar los ritos báquicos” (v. 218 βακχεΐαισιν). Esta primera fase se encuentra presente durante las dos siguientes, el frenesí (μανία) y el delirio (λύσσα).<sup>35</sup>

El verbo βακχεύω y todos los términos relacionados con él (βακχεία, βάκχαι...) resultan inseparables del epíteto Βάκχος, aplicado a Dioniso a partir del nombre que se da a las que forman parte de su culto, no por verse influido por ellas, sino por ser él mismo la bacante por excelencia, la mejor representación de lo que suponen los ritos báquicos. Una buena forma de explicar y traducir el término βακχεύω y sus derivados sería “hacer el bacante”, ya que la βακχεία es un estado mental perfectamente definido y específico, caracterizado por una agitación mental en el contexto de un trance religioso.<sup>36</sup> Asimismo, la noción de μανία resulta inseparable de la βακχεία, y los términos relacionados con ellas se suelen usar de manera indistinta, aunque Leinieks<sup>37</sup> hace un esfuerzo por diferenciar ambos estados y definirlos como diferentes etapas dentro de un mismo proceso.

La ubicación en la montaña y las danzas descritas de las bacantes sitúan estos sucesos en el ritual de la ὄρειβασία, basado en la realidad histórica, en el que las mujeres subían a los montes para danzar y celebrar al dios. Dodds<sup>38</sup> insiste en la estrecha relación entre la danza y la religión en la mayoría de sociedades, comparando las extasiadas danzas dionisiacas con episodios históricos como las “epidemias de danza” acontecidas en Europa entre los siglos XIV y XVII. Según su interpretación, la ὄρειβασία sería un acto de histeria colectiva que, realizado de forma periódica y controlada, serviría para regular la expresión de pensamientos y sentimientos anómalos. Alude también al carácter infeccioso de los ritos de danza, idea presente en la propia obra (vv. 778-779) que favorece su fácil dispersión.

Penteo reprocha directamente a las bacantes una supuesta actividad sexual, acusación que se ve ampliada en el verso 237 con el verbo συγγίγνεται, que tiene connotaciones sexuales que relacionan a las mujeres con Dioniso. Si bien Dodds<sup>39</sup> sugiere

---

<sup>35</sup> Leinieks (1996) 49, 72, 80-81.

<sup>36</sup> Jeanmaire (1951) 57-58.

<sup>37</sup> Leinieks (1996) 50 y ss.

<sup>38</sup> Dodds (1940) 156-159.

<sup>39</sup> Dodds (1960) 97.

que las quejas de Penteo respecto a las actividades sexuales provienen de un deseo subconsciente de practicarlas él mismo, parece más apropiado un enfoque como el de Kraemer<sup>40</sup>, quien propone que este desprecio se debe al descuido de las actividades conyugales de las mujeres al dedicarse al culto del dios. Esta idea del abandono del hogar es un tema recurrente en la obra (v. 217 γυναῖκας ἡμῖν δῶματ' ἐκλελοιπέναι), apareciendo de nuevo en los pasajes que narran el comportamiento real de las bacantes, que están llevando a cabo sus tareas maternas con animales en vez de con sus propios hijos (v. 699 y ss.). Este rechazo a los roles tradicionalmente femeninos culminará en el asesinato y despedazamiento ritual de Penteo a manos de su propia madre.

Las acusaciones de índole sexual de Penteo hacia Dioniso no parecen encajar con su representación habitual en la mitología. Pese a su estrecha relación con Afrodita, mencionada en este pasaje (v. 236 οἰνῶπας ὄσσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων), como representantes de los dos placeres que otorgan la fiesta y el banquete, en los mitos Dioniso no se suele ver excesivamente sexualizado, siendo su relación amorosa con Ariadna más un ejemplo de sexualidad marital que de erotismo desenfrenado. Estas acusaciones estarían relacionadas con su culto en el que, a pesar de su distanciamiento de la sexualidad en los mitos, se ve celebrado en rituales en los que predominan figuras fálicas, si bien estas sirven para representar la sexualidad en relación con fuerza vital y la renovación, no necesariamente el erotismo.<sup>41</sup>

Otro aspecto del culto dionisiaco al que se opone Penteo es la feminidad esencial del dios, cuya apariencia se define como la de un joven extranjero de melena perfumada (v. 235 ξανθοῖσι βοστρύχοισιν εὐοσμῶν κόμην) una descripción asociada a las mujeres de Lidia, considerada la patria de Dioniso, así como de las ménades asiáticas que conforman el coro y cortejo que lo acompaña.<sup>42</sup> Esta descripción feminizante y despectiva se repetirá a lo largo de la obra, en la que Penteo se referirá al dios como un “extranjero afeminado”<sup>43</sup> (v. 353 θηλύμορφον ξένον).

La representación de la feminidad en la tragedia es doble; se presenta a las mujeres como figuras maternas preocupadas por el hogar, pero que fácilmente se dejan llevar por sus pasiones y cometen actos indecibles, asemejándose a los animales salvajes.

---

<sup>40</sup> Kraemer (1979) 67.

<sup>41</sup> Jameson (1993) 53-59.

<sup>42</sup> Dodds (1960) 99.

<sup>43</sup> Traducción de Melero Bellido (1990).

Segal<sup>44</sup> considera la situación intermedia de la mujer entre lo hogareño y lo salvaje como la raíz del miedo o el rechazo de los hombres griegos hacia la feminidad, por no ser suficientemente clara en un mundo en el que las fronteras entre lo natural y lo cívico están perfectamente definidas. Asimismo, considera que este estado de transición entre la naturaleza y la ciudad propio de las mujeres encaja con la figura de Dioniso y es lo que en última instancia atrae a las mujeres a su culto. El propio dios, además de encontrarse en la frontera entre lo masculino y lo femenino, mantiene una condición de divinidad extranjera pese a incorporarse al panteón helénico. Incluso su propia genealogía desafía las distinciones entre hombre y mujer, ya que, pese a tener una madre mortal, su gestación culminó en el cuerpo masculino de su padre divino, convirtiendo a Dioniso en el hijo medio mortal y medio divino nacido de una especie de “útero masculino”.

Dentro de la obra, la aversión de Penteo hacia la feminidad adquirirá particular relevancia en el momento en que él, para infiltrarse entre las ménades para presenciar los ritos a los que únicamente tienen acceso las mujeres, tendrá que travestirse. La escena del travestismo se desarrolla entre los versos 830-835, en los que, según la interpretación de Dodds<sup>45</sup>, Penteo no suelta su cabello, sino que porta una peluca. Asimismo, se atavía con una túnica femenina y una cinta que coloca alrededor de la peluca. Además de ser un atuendo femenino, este tiene una función religiosa, y se corresponderá con el aspecto de las bacantes que será descrito más adelante. De esta manera, queda claro que los rituales dionisiacos en la obra son solo accesibles para mujeres y para hombres que lleven a cabo un acto de travestismo ritual ya que, de lo contrario, serán considerados una amenaza y asesinados (v. 823 μή σε κτάνωσιν, ἢν ἀνὴρ ὀφθῆς ἐκεῖ).<sup>46</sup>

#### **4.2. La descripción física: el primer discurso del mensajero (vv. 677-774)**

El primer discurso del mensajero contradice lo afirmado por Penteo en el pasaje anterior, al desmentir las acusaciones de promiscuidad y ofreciendo una descripción detallada del atuendo de las ménades, así como de los actos religiosos y milagrosos que llevan a cabo. Asimismo, relata el momento exacto en que, ante la amenaza que representan para su culto los pastores que curiosean, por orden de Dioniso se convierten en las criaturas agresivas que serán durante el resto de la obra.

---

<sup>44</sup> Segal (1978) 185-186.

<sup>45</sup> Dodds (1960) 177.

<sup>46</sup> Leinieks (1996) 50-52.

## ἌΓΓΕΛΟΣ

ἀγελαῖα μὲν βοσκήματ' ἄρτι πρὸς λέπας  
μόσχων ὑπεξήκριζον, ἠνίχ' ἥλιος  
ἀκτῖνας ἐξίησι θερμαίνων χθόνα.  
ὄρω δὲ θιάσους τρεῖς γυναικείων χορῶν, 680  
ὧν ἦρχ' ἐνὸς μὲν Αὐτονόη, τοῦ δευτέρου  
μήτηρ Ἀγούη σή, τρίτου δ' Ἴνὼ χοροῦ.  
ἠῦδον δὲ πᾶσαι σώμασιν παρειμέναι,  
αἱ μὲν πρὸς ἐλάτης νῶτ' ἐρείσασαι φόβην,  
αἱ δ' ἐν δρυὸς φύλλοισι πρὸς πέδῳ κάρα 685  
εἰκῆ βαλοῦσαι σωφρόνως, οὐχ ὡς σὺ φῆς  
φνωμένας κρατῆρι καὶ λωτοῦ ψόφῳ  
θηρᾶν καθ' ὕλην Κύπριν ἠρημωμένας.  
ἠ σὴ δὲ μήτηρ ὠλόλυξεν ἐν μέσαις  
σταθεῖσα βάκχαις, ἐξ ὕπνου κινεῖν δέμας, 690  
μυκήμαθ' ὡς ἤκουσε κεροφόρων βοῶν.  
αἱ δ' ἀποβαλοῦσαι θαλερὸν ὀμμάτων ὕπνον  
ἀνήξαν ὀρθαί, θαῦμ' ἰδεῖν εὐκοσμίας,  
νέαι παλαιαὶ παρθένοι τ' ἔτ' ἄζυγες.  
καὶ πρῶτα μὲν καθεῖσαν εἰς ὄμους κόμας 695  
νεβρίδας τ' ἀνεστείλανθ' ὄσαισιν ἀμμάτων

σύνδεσμ' ἐλέλυτο, καὶ καταστίκτους δορὰς  
 ὄφρασι κατεζώσαντο λιχμῶσιν γένυν.  
 αἶ δ' ἀγκάλαισι δορκάδ' ἢ σκύμνους λύκων  
 ἀγρίους ἔχουσαι λευκὸν ἐδίδοσαν γάλα, 700  
 ὄσαις νεοτόκοις μαστὸς ἦν σπαργῶν ἔτι  
 βρέφη λιπούσαις· ἐπὶ δ' ἔθεντο κισσίνους  
 στεφάνους δρυὸς τε μίλακός τ' ἀνθροφόρου.  
 θύρσον δέ τις λαβοῦσ' ἔπαισεν ἐς πέτραν,  
 ὄθεν δροσώδης ὕδατος ἐκπηδᾷ νοτίς· 705  
 ἄλλη δὲ νάρθηκ' ἐς πέδον καθῆκε γῆς,  
 καὶ τῆδε κρήνην ἐξανῆκ' οἴνου θεός·  
 ὄσαις δὲ λευκοῦ πώματος πόθος παρῆν,  
 ἄκροισι δακτύλοισι διαμῶσαι χθόνα  
 γάλακτος ἐσμούς εἶχον· ἐκ δὲ κισσίνων 710  
 θύρσων γλυκεῖαι μέλιτος ἔσταζον ῥοαί.  
 ὥστ', εἰ παρῆσθα, τὸν θεὸν τὸν νῦν ψέγεις  
 εὐχαῖσιν ἂν μετῆλθες εἰσιδὼν τάδε.  
 ξυνήλθομεν δὲ βουκόλοι καὶ ποιμένες,  
 κοινῶν λόγων δώσοντες ἀλλήλοις ἔριν 715  
 ὡς δεινὰ δρῶσι θαυμάτων τ' ἐπάξια·  
 καὶ τις πλάνης κατ' ἄστυ καὶ τρίβων λόγων

ἔλεξεν εἰς ἅπαντας· ἼΩ σεμνάς πλάκας  
 ναίοντες ὀρέων, θέλετε θηρασώμεθα  
 Πενθέως Ἀγαύην μητέρ' ἐκ βακχευμάτων 720  
 χάριν τ' ἄνακτι θώμεθα; εὖ δ' ἡμῖν λέγειν  
 ἔδοξε, θάμνων δ' ἔλλοχίζομεν φόβαις  
 κρύψαντες αὐτούς· αἶ δὲ τὴν τεταγμένην  
 ὥραν ἐκίνουν θύρσον ἐς βακχεύματα,  
 Ἴακχον ἀθρόφ' στόματι τὸν Διὸς γόνον 725  
 Βρόμιον καλοῦσαι· πᾶν δὲ συνεβάκχευ' ὄρος  
 καὶ θῆρες, οὐδὲν δ' ἦν ἀκίνητον δρόμῳ.  
 κυρεῖ δ' Ἀγαύη πλησίον θρώσκουσά μου·  
 κἀγὼ ἔξεπήδησ' ὡς συναρπάσαι θέλων,  
 λόχμην κενώσας ἔνθ' ἐκρυπτόμην δέμας. 730  
 ἦ δ' ἀνεβόησεν· ἼΩ δρομάδες ἐμαὶ κύνες,  
 θηρώμεθ' ἀνδρῶν τῶνδ' ὕπ'· ἀλλ' ἔπεσθέ μοι,  
 ἔπεσθε θύρσοις διὰ χερῶν ὠπλισμένοι.  
 ἡμεῖς μὲν οὖν φεύγοντες ἐξηλύξαμεν  
 βακχῶν σπαραγμόν, αἶ δὲ νεμομέναις χλόην 735  
 μόσχοις ἐπῆλθον χειρὸς ἀσιδήρου μέτα.  
 καὶ τὴν μὲν ἂν προσεῖδες εὐθῆλον πόριν  
 μυκωμένην ἔχουσαν ἐν χεροῖν δίχα,

ἄλλαι δὲ δαμάλας διεφόρουν σπαράγμασιν.  
 εἶδες δ' ἄν ἢ πλευρ' ἢ δίχηλον ἔμβασιν 740  
 ῥιπτόμεν' ἄνω τε καὶ κάτω· κρεμαστὰ δὲ  
 ἔσταζ' ὑπ' ἐλάταις ἀναπεφυρμέν' αἵματι.  
 ταῦροι δ' ὑβριστὰι κὰς κέρας θυμούμενοι  
 τὸ πρόσθεν ἐσφάλλοντο πρὸς γαῖαν δέμας,  
 μυριάσι χειρῶν ἀγόμενοι νεανίδων. 745  
 θᾶσσον δὲ διεφοροῦντο σαρκὸς ἐνδυστὰ  
 ἢ σὲ ξυνάψαι βλέφαρα βασιλείοις κόραις.  
 χωροῦσι δ' ὥστ' ὄρνιθες ἀρθεῖσαι δρόμῳ  
 πεδίων ὑποτάσεις, αἱ παρ' Ἄσωποῦ ροαῖς  
 εὐκαρπον ἐκβάλλουσι Θηβαίων στάχυν· 750  
 Ὑσῖας τ' Ἐρυθράς θ', αἱ Κιθαιρῶνος λέπας  
 νέρθεν κατωκῆκασιν, ὥστε πολέμοιοι,  
 ἐπεσπεσοῦσαι πάντ' ἄνω τε καὶ κάτω  
 διέφερον· ἦρπαζον μὲν ἐκ δόμων τέκνα·  
 ὀπόσα δ' ἐπ' ὤμοις ἔθεσαν, οὐ δεσμῶν ὑπο 755  
 προσείχετ' οὐδ' ἔπιπτεν ἐς μέλαν πέδον,  
 οὐ χαλκός, οὐ σίδηρος· ἐπὶ δὲ βοστρύχοις  
 πῦρ ἔφερον, οὐδ' ἔκαιεν. οἱ δ' ὀργῆς ὑπο  
 ἐς ὄπλ' ἐχώρουν φερόμενοι βακχῶν ὑπο·

οὔπερ τὸ δεινὸν ἦν θέαμ' ἰδεῖν, ἄναξ. 760

τοῖς μὲν γὰρ οὐχ ἤμασσε λογχωτὸν βέλος,

κεῖναι δὲ θύρσους ἐξανιεῖσαι χερῶν

ἐτραυμάτιζον κάπενώτιζον φυγῆ

γυναῖκες ἄνδρας, οὐκ ἄνευ θεῶν τινος.

πάλιν δ' ἐχώρουν ὄθεν ἐκίνησαν πόδα, 765

κρήνας ἐπ' αὐτάς ἄς ἀνήκ' αὐταῖς θεός.

νίψαντο δ' αἶμα, σταγόνα δ' ἐκ παρηίδων

γλώσση δράκοντες ἐξεφαίδρυνον χροός.

τὸν δαίμον' οὖν τόνδ' ὅστις ἔστ', ὃ δέσποτα,

δέχου πόλει τῆδ' ὥς τά τ' ἄλλ' ἐστὶν μέγας, 770

κάκεῖνό φασιν αὐτόν, ὡς ἐγὼ κλύω,

τὴν παυσίλυπον ἄμπελον δοῦναι βροτοῖς.

οἴνου δὲ μηκέτ' ὄντος οὐκ ἔστιν Κύπρις

οὐδ' ἄλλο τερπνὸν οὐδὲν ἀνθρώποις ἔτι.

## MENSAJERO

Precisamente los rebaños de vacas subían al monte en el momento en que el sol emite sus rayos para calentar la tierra (680).

Y veo tres cortejos de coros de mujeres, uno de los cuales encabezaba Autónoe, el segundo tu madre Ágave, el tercer coro Ino. Todas dormían, dejando caer sus cuerpos, unas reposaban sus espaldas en el follaje de un abeto, (685) otras apoyaban al azar sus cabezas en las hojas de una encina sobre el suelo tranquilamente, no como tú dices, embriagadas por la crátera y por el ruido del loto, aisladas para buscar a Cipris en el bosque. Y tu madre, en cuanto escuchó los mugidos de las cornudas vacas, de pie en

medio de las bacantes, lanzó un alarido para sacar su cuerpo del sueño (690). Ellas, retirando el espeso sueño de sus ojos, se pusieron de pie de un salto, un orden asombroso de ver, jóvenes, viejas todavía vírgenes y célibes.

(695) Y, en primer lugar, se dejaron caer los cabellos por los hombros y remangaron las pieles de cervatillo a cuantas se les habían aflojado las ataduras, y se ciñeron las pieles moteadas con serpientes que lamían sus mejillas. Y otras, que llevaban en sus brazos un corzo o unos lobeznos salvajes (700), les daban blanca leche, cuantas todavía tenían el pecho lleno tras haber abandonado a sus recién nacidos.

Se colocaron coronas de hiedra, de pino y de florida encina. Una, tomando su tirso, lo golpeó contra una piedra, de donde brotó la humedad de un agua parecida al rocío (705). Otra hizo caer una caña contra el suelo de la tierra y el dios hizo surgir una fuente de vino. Cuantas deseaban la blanquecina bebida, al escarbar la tierra con las puntas de los dedos, obtenían abundante leche (710). Y de los tirsos cubiertos de yedra manaban dulces chorros de miel. De modo que, si estuvieras presente, al ver esto, seguirías con ruegos al dios al que ahora censuras.

Los boyeros y pastores nos reunimos, para mantener una discusión en común unos con otros sobre cómo obran maravillas y actos dignos de asombro (715). Y un hombre que iba hacia la ciudad y experto en discusiones dijo ante todos: “Oh, habitantes de las venerables llanuras de los montes, ¿queréis que cacemos a Ágave, madre de Penteo, en medio de las celebraciones báquicas y consigamos el favor del rey?” (720) Nos pareció que hablaba bien, y nos escondimos ocultándonos en el follaje de los arbustos.

Y ellas, en el momento señalado, agitaban el tirso en las celebraciones báquicas, invocando con voz unánime a Íaco, a Bromio, el hijo de Zeus (725). Todo el monte y los animales se agitaban junto a ellas en furor báquico, y no había nada inmóvil a su paso. Ágave, brincando se encuentra junto a mí. Y yo salto, saliendo del arbusto en el que escondía mi cuerpo porque quiero capturarla. (730) Y ella gritó: “¡Oh corredoras perras mías, estamos siendo cazadas por estos hombres! Pero seguidme, seguidme armadas con tirsos en las manos”.

Así pues, nosotros, al huir, escapamos al desgarramiento por parte de las bacantes, (735) pero ellas se lanzaron con sus manos inermes<sup>47</sup> contra los becerros que pastaban la hierba Y podrías ver a una que tenía en las manos una ternera de buenas ubres que mugía partida por la mitad, mientras otras llevaban terneras despedazadas a trozos.

(740) Podrías distinguir un costillar o una pata con una pezuña hendida tirada por aquí y por allí. Goteaban colgados sobre los abetos manchados de sangre. Y los toros antes fieros, con furia en sus cuernos, caían a la tierra, llevados por infinidad de manos de muchachas (745).

Desgarraban las envolturas de carne más rápido de lo que tú podrías juntar los párpados sobre tus regias pupilas. Y se marchan como pájaros que se elevan a la carrera sobre las extensiones de llanuras, que junto al curso del Asopo producen el fecundo trigo de los tebanos (750). Al irrumpir como enemigas en Hisias y Eritras, que habitan bajo las rocas del Citerón, devastaban todo tanto arriba como abajo. ¡Arrebataban a los niños de las casas!

(755) Y cuanto colocaban sobre sus hombros, se adhería sin ataduras y no caía al negro suelo ni el bronce ni el hierro. Sobre sus rizos ardía fuego, pero no las quemaba.

Ellos,<sup>48</sup> conducidos por la cólera, corrían hacia las armas a causa de las bacantes. Precisamente aquí, donde el espectáculo era horrible de ver, señor (760). Pues, mientras los afilados dardos no las hacían sangrar, aquellas, que lanzaban los tirsos de sus manos, los herían y los ponían en fuga, las mujeres a los hombres, no sin la ayuda de algún dios (765). De nuevo regresaron a donde partían sus pasos, hacia las mismas fuentes que un dios hizo brotar para ellas. Se lavaron la sangre y las serpientes limpiaban con sus lenguas la piel sus mejillas.

Por tanto, a este dios, quienquiera que sea, acéptalo en la ciudad, señor (770). Porque es poderoso en lo demás y dicen aquello, según he oído, que él dio la vida a los mortales como remedio contra el dolor. Y al no haber vino ya no está Cipris, ni ningún otro placer para los hombres.

---

<sup>47</sup> Literalmente “sin armas de hierro”, no incluye los tirsos que portan.

<sup>48</sup> Los pastores y campesinos.

## Comentario

Hasta este momento, los actos de las bacantes tienen lugar entre las montañas, como parte del ritual de la ὄρειβάσσια. Los espacios en los que transcurre la acción van fluctuando a lo largo de la obra, no están bien definidos, lo que estaría relacionado, además de con la otredad que representa Dioniso (lo salvaje frente a lo cívico, lo femenino frente a lo masculino, lo de fuera frente a lo de dentro...), con la experiencia religiosa y el estado mental provocado por el dios. El escenario se transforma a la vez que las ménades danzan y fluye con ellas (vv. 725-726). De este modo, aunque los actos rituales de las bacantes se desarrollan en la montaña, al verse ellas atacadas se interrumpe su conexión con la naturaleza y su influencia pasa de los montes a las zonas de la ciudad que devastan (vv. 751-754), que de igual manera se verán afectadas por su presencia y serán partícipes de su estado mental.<sup>49</sup>

Tras desmentir directamente las acusaciones de Penteo (v. 686 οὐχ ὡς σὸν φηῖς) el mensajero explica lo que él mismo ha presenciado. Describe la organización de las bacantes en torno a tres θίασοι (v. 680 θιάσους τρεῖς), agrupaciones de personas que, sin perder su individualidad, se reúnen para adorar a un dios y actúan según las órdenes de este.<sup>50</sup> Los miembros del θίασος se unen en alma con el grupo (v. 75 θιασεύεται ψυῖχάν,) y comparten las experiencias psicológicas proporcionadas por el dios. Respecto a la división en tres cortejos, aunque Allan y Swift establecen una clara relación entre la organización en tríadas de los θίασοι en la vida real y en la obra al estar dirigido cada uno por una de las hijas de Cadmo, debido a la escasa información de los ritos dionisiacos y a que las *Bacantes* se haya tomado como principal fuente de los mismos, no se aventuran a afirmar cuál deriva de cuál, si el mito de la tradición o la tradición del mito.<sup>51</sup> La organización en θίασοι aparecerá de nuevo mencionada por Diodoro Sículo<sup>52</sup>, quien explica que se conforman según un criterio de edad: las jóvenes, las mayores y las vírgenes, estructura que se ve reflejada en este pasaje (vv. 692-694). Sin embargo, Eurípides se esfuerza en mostrar la igualdad en la manera de actuar de las bacantes, mientras que Diodoro asigna diferentes labores rituales a cada θίασος.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Konstantinou (2019) 147-150.

<sup>50</sup> Leinieks (1996) 93.

<sup>51</sup> Allan, Swift (2024) 35 y 203.

<sup>52</sup> Vid. D.S. 4.3.2-3.

<sup>53</sup> Porres Caballero (2013) 164-165.

En su intervención, el mensajero presenta a las bacantes como castas (v. 686 σωφρόνως), desterrando las ideas preconcebidas anteriores. En esta descripción Otto<sup>54</sup> señala de nuevo una relación entre lo dionisiaco y el elemento húmedo, que se verá representado en versos posteriores mediante los milagros obrados. Este elemento húmedo, asociado a una feminidad primigenia y salvaje, se desliga de las concepciones masculinas de lo erótico. Por ello, no conviene interpretar la abstinencia sexual como la expresión de una castidad basada en las normas sociales, sino como la manifestación de un poder femenino ligado a lo natural, lo que convertiría a las ménades en una especie de espíritus de la naturaleza que se ven llamadas a ella.

Asimismo, el mensajero niega que las ménades estén bajo la influencia de la música del αὐλός (v. 687 ὀνωμένας κρατήρι καὶ λωτοῦ ψόφω), instrumento que aparece asociado al dios. La importancia religiosa de las danzas realizadas por un grupo de bailarines, el χορός (v. 680 θιάσους τρεῖς γυναικείων χορῶν), trae como consecuencia la necesidad de música, a menudo de instrumentos de viento e instrumentos de cuerda como la cítara o la lira, mientras que los de percusión se asocian con ritos extranjeros.<sup>55</sup> Según expresa el coro en la párodo (vv. 64-169), las mujeres Lidias que forman el cortejo de Dioniso portan tambores (v. 59 τύπανα), el instrumento característico de los ritos orgiásticos.<sup>56</sup> En su intervención explican la vinculación entre el culto del dios y el tambor: Rea, tras conseguir el instrumento inventado por los Coribantes, lo entregó a los sátiros, y estos, a su vez, a Dioniso. Asimismo, consideran el αὐλός, que definen como “flautas báquicas”<sup>57</sup> (v. 128 αὐλῶν), como otro elemento del culto dionisiaco. La asociación de este instrumento con los ritos de Dioniso aparece testimoniada también en la *Política* de Aristóteles<sup>58</sup>, quien lo considera apropiado para expresar las emociones que provoca el éxtasis báquico.

En este momento las bacantes han alcanzado plenamente la segunda de las tres fases que conforman la experiencia dionisiaca, el frenesí (μανία), bajo cuya influencia realizan actos anormales tras abandonar sus hogares, trasladando sus labores del hogar hacia la montaña, amamantando animales salvajes como si fueran sus hijos, y sirviéndose

---

<sup>54</sup> Otto (1997) 130-132.

<sup>55</sup> Burkert (2007) 140.

<sup>56</sup> Dodds (1960) 70.

<sup>57</sup> Traducción de Melero Bellido (1990).

<sup>58</sup> Vid. Arist. *Pol.* 1342b4-6.

de serpientes para ceñir sus ropas (vv. 697-698).<sup>59</sup> La escena describe detalladamente las prendas rituales que utilizan las ménades, que servirán de base para los elementos de la escena del travestismo de Penteo (v. 830 y ss.).

Además de sus actos inusuales, las ménades realizan acciones sobrehumanas y milagrosas. Respecto a su sorprendente resistencia al fuego (v. 758 πῦρ ἔφερον, οὐδ' ἔκλαιεν) Dodds<sup>60</sup> remite a un pasaje del *De Mysteriis* de Jámblico<sup>61</sup> que relata un episodio similar, en el que los dioses son capaces de garantizar la protección ante el fuego a sus devotos, así como a costumbres modernas en el contexto de festivales en los que los asistentes caminan sobre fuego sin dolor aparente. Además de la defensa contra el fuego, Dioniso, como dios de todo lo líquido, proporciona a las ménades la capacidad de hacer brotar agua, vino, leche y miel. Parece adecuado interpretar esta escena como una muestra de la grandiosidad del dios y las ventajas que ofrece aceptarlo y venerarlo, idea que expresa el mensajero mediante su asombro (v. 716 δεινὰ δρῶσι θαυμάτων τ' ἐπάξια). Además de desmentir las acusaciones anteriores de Penteo, este relato serviría como una especie de ultimátum de Dioniso a Penteo, mostrándole mediante el *σπαραγμός* de los animales el destino que le esperará si no acepta su culto, idea que se reafirma con los versos que preceden al pasaje (vv. 657-658), mediante los que Dioniso introduce al mensajero e invita a escucharlo, lo que demuestra la influencia del dios en todos los aspectos de la obra y la inevitabilidad del destino de Penteo.<sup>62</sup>

Finalmente, se relata la caza que sufren los hombres por parte de las bacantes quienes, al no poder alcanzarlos, despedazan los animales cercanos en un acto de *σπαραγμός* o desgarramiento ritual. Esta imagen de la caza, que en el contexto de la literatura griega tiene connotaciones sexuales, específicamente de una actividad sexual inusual<sup>63</sup>, es recurrente en la obra. La primera mención a la caza aparece en boca de Penteo (v. 228 θηράσομαι), quien se presenta como el cazador de las bacantes y de Dioniso (en su forma de joven extranjero), ignorando que él mismo se verá convertido en la presa y, en última instancia, en la víctima de un sacrificio.

---

<sup>59</sup> Leinieks (1996) 71-72.

<sup>60</sup> Dodds (1960) 169-170.

<sup>61</sup> *Vid. Iamb. Myst.* III. 4.

<sup>62</sup> MacLeod (2006) 578-582.

<sup>63</sup> Seaford (1996) 206.

La imagen de la caza adquiere relevancia en la obra en relación con el hecho de que sea una actividad típicamente asociada a los hombres y la virilidad y termine siendo llevada a cabo por un grupo de mujeres. Resultan particularmente llamativas las condiciones en las que las bacantes cazan: tras dar Ágave la voz de aviso ante la amenaza que suponen los pastores, todas las ménades se lanzan desarmadas (v. 736 χειρὸς ἀσιδήρου) contra ellos, lo que contrastará con la reacción de los hombres, quienes sí atacarán con armas (v. 759 ἐς ὄπλ' ἐχόρουν). Sin embargo, su desarme no es total, sino que, como ordena Ágave (v. 733 ἔπεσθε θύρσοις διὰ χειρῶν ὀπλισμέναι) utilizan tirsos, que, por el poder del dios, resultan mucho más efectivos que las armas tradicionales.<sup>64</sup>

Si bien las bacantes atacan a los pastores con sus tirsos, Eurípides incide en el hecho de que el propio acto de la caza y el desgarramiento lo llevan a cabo con sus propias manos (v. 736 χειρὸς ἀσιδήρου), sirviéndose de una fuerza sobrehumana. Este mecanismo de caza salvaje las equipara a los animales a los que despedazan, idea que se ve reforzada por los versos anteriores (vv. 699-701), que describen cómo, tras abandonar sus hogares, recrean sus obligaciones como madres con animales salvajes, a los que amamantan y llevan en brazos. Asimismo, la propia Ágave se dirige a sus compañeras como perras de caza (v. 731 Ὡ δρομάδες ἐμοὶ κύνες), lo cual anticipa el trágico final de Penteo, despedazado por ellas al igual que Acteón, el hijo de la misma Aútónoe, por sus perros. Este paralelo entre los destinos de ambos hombres también se ve referenciado en el aviso de Cadmo hacia Penteo para que no cometa los mismos actos de impiedad que Acteón (vv. 337 y ss.).<sup>65</sup>

Como se ha mencionado, este pasaje cambia radicalmente el rumbo de la obra y, ante la negativa de Penteo de aceptar el culto a Dioniso, sirve como prelude de los acontecimientos posteriores, en los que la ira escalando la violencia y finalmente se verá cumplida la voluntad del dios, en detrimento de la familia real tebana.

#### **4.3. Los actos religiosos: el σπαραγμός de Penteo (vv. 1078-1152)**

La violenta venganza de Dioniso culmina con el asesinato de Penteo a manos de las bacantes, dirigidas por su propia madre, tras descubrir cómo él, travestido bajo la influencia del dios, ha estado espiando sus ritos. El mensajero narra detalladamente el

---

<sup>64</sup> Leinieks (1996) 75-76.

<sup>65</sup> Breviatti (2015) 38-41.

cruento sacrificio, que sucede fuera de escena, e ilustra la dimensión extática e irracional del culto a Dioniso, así como el poder del dios de subvertir el orden social y familiar.

ἐκ δ' αἰθέρος φωνή τις, ὡς μὲν εἰκάσαι  
Διόνυσος, ἀνεβόησεν· ᾧ νεάνιδες,  
ἄγω τὸν ὑμᾶς κάμει τὰ μάλιστα τ' ὄργια 1080  
γέλων τιθέμενον· ἀλλὰ τιμωρεῖσθέ νιν.  
καὶ ταῦθ' ἄμ' ἠγόρευε καὶ πρὸς οὐρανὸν  
καὶ γαῖαν ἐστήριξε φῶς σεμνοῦ πυρός.  
σίγησε δ' αἰθήρ, σῖγα δ' ὕλμιος νάπη  
φύλλ' εἶχε, θηρῶν δ' οὐκ ἂν ἤκουσας βοήν. 1085  
αἱ δ' ὥσιν ἠχὴν οὐ σαφῶς δεδεγμένα  
ἔστησαν ὀρθαὶ καὶ διήνεγκαν κόρας.  
ὁ δ' αὖθις ἐπεκέλευσεν· ὡς δ' ἐγνώρισαν  
σαφῆ κελευσμὸν Βακχίου Κάδμου κόραι,  
ἦξαν πελείας ὠκύτητ' οὐχ ἥσσονες 1090  
ποδῶν τρέχουσαι συντόνοις δραμήμασι,  
μήτηρ Ἀγαθή σύγγοι θ' ὁμόσποροι  
πᾶσαι τε βάρκχαι· διὰ δὲ χειμάρρου νάπης  
ἀγμῶν τ' ἐπήδων θεοῦ πνοαῖσιν ἐμμανεῖς.  
ὡς δ' εἶδον ἐλάτη δεσπότην ἐφήμενον, 1095  
πρῶτον μὲν αὐτοῦ χερμάδας κραταιβόλους  
ἔρριπτον, ἀντίτυργον ἐπιβᾶσαι πέτραν,

ὄζοισί τ' ἐλατίνοισιν ἠκοντίζετο.

ἄλλαι δὲ θύρσους ἴεσαν δι' αἰθέρος

Πενθέως, στόχον δύστηνον· ἄλλ' οὐκ ἦνυτον. 1100

κρεῖσσον γὰρ ὕψος τῆς προθυμίας ἔχων

καθῆσθ' ὁ τλήμων, ἀπορία λελημμένος.

τέλος δὲ δρυῖνους συγκεραυνοῦσαι κλάδους

ρίζας ἀνεσπάρασσον ἀσιδήροις μοχλοῖς.

ἐπεὶ δὲ μόχθων τέρματ' οὐκ ἐξήνυτον, 1105

ἔλεξ' Ἀγαύη· Φέρε, περιστᾶσαι κύκλω

πτόρθου λάβεσθε, μαινάδες, τὸν ἀμβάτην

θῆρ' ὡς ἔλωμεν, μηδ' ἀπαγγεῖλη θεοῦ

χοροὺς κρυφαίους. αἱ δὲ μυρίαν χέρα

προσέθεσαν ἐλάτη κάξανέσπασαν χθονός· 1110

ὑψοῦ δὲ θάσσων ὑψόθεν χαμαιριφῆς

πίπτει πρὸς οὐδας μυρίοις οἰμώγμασιν

Πενθεύς· κακοῦ γὰρ ἐγγὺς ὦν ἐμάνθανεν.

πρώτη δὲ μήτηρ ἦρξεν ἱερέα φόνου

καὶ προσπίτνει νιν· ὃ δὲ μίτραν κόμης ἄπο 1115

ἔρριψεν, ὧς νιν γνωρίσασα μὴ κτάνοι

τλήμων Ἀγαύη, καὶ λέγει, παρηίδος

ψαύων· Ἐγὼ τοι, μητέρα, εἰμί, παῖς σέθεν

Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος·  
οἴκτιρε δ' ὦ μητὲρ με, μηδὲ ταῖς ἐμαῖς 1120  
ἀμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνης.  
ἦ δ' ἀφρὸν ἐξειῖσα καὶ διαστρόφους  
κόρας ἐλίσσουσ', οὐ φρονοῦσ' ἄ χρη φρονεῖν,  
ἐκ Βακχίου κατείχετ', οὐδ' ἔπειθέ νιν.  
λαβοῦσα δ' ὠλένης<sup>66</sup> ἀριστερὰν χέρα, 1125  
πλευραῖσιν ἀντιβάσα τοῦ δυσδαίμονος  
ἀπεσπάραξεν ὦμον, οὐχ ὑπὸ σθένους,  
ἀλλ' ὁ θεὸς εὐμάρειαν ἐπεδίδου χεροῖν·  
Ἴνῳ δὲ τὰπὶ θάτερ' ἐξειργάζετο,  
ῥηγνῦσα σάρκας, Αὐτονόη τ' ὄχλος τε πᾶς 1130  
ἐπεῖχε βακχῶν· ἦν δὲ πᾶσ' ὁμοῦ βοή,  
ὃ μὲν στενάζων ὅσον ἐτύγχαν' ἐμπνέων,  
αἱ δ' ἠλάλαζον. ἔφερε δ' ἦ μὲν ὠλένην,  
ἦ δ' ἴχνος αὐταῖς ἀρβύλαις· γυμνοῦντο δὲ  
πλευραὶ σπαραγμοῖς· πᾶσα δ' ἡματωμένη 1135  
χεῖρας διεσφαίριζε σάρκα Πενθέως.  
κεῖται δὲ χωρὶς σῶμα, τὸ μὲν ὑπὸ στύφλοις

<sup>66</sup> Resulta preferible la lectura ὠλέναισ' que ofrecen Diggle (1981) 339 y Guidorizzi (2020) 256. Guidorizzi defiende el dativo frente al genitivo de la parte, según la coincidencia entre el código P y el P Oxy. 2223.

πέτραις, τὸ δ' ὕλης ἐν βαθυξύλω φόβῃ,  
 οὐ ράδιον ζήτημα· κρᾶτα δ' ἄθλιον,  
 ὄπερ λαβοῦσα τυγχάνει μήτηρ χεροῖν,                    1140  
 πήξασ' ἐπ' ἄκρον θύρσον ὡς ὀρεστέρου  
 φέρει λέοντος διὰ Κιθαιρῶνος μέσου,  
 λιποῦσ' ἀδελφὰς ἐν χοροῖσι μαινάδων.  
 χωρεῖ δὲ θήρᾳ δυσπότημῳ γαυρουμένη  
 τειχέων ἔσω τῶνδ', ἀνακαλοῦσα Βάκχιον                    1145  
 τὸν ξυγκύναγον, τὸν ξυνεργάτην ἄγρας,  
 τὸν καλλίνικον, ᾧ δάκρυα νικηφορεῖ.  
 ἐγὼ μὲν οὖν <τῆδ>' ἐκποδὼν τῆ ξυμφορᾷ  
 ἄπειμ', Ἀγαύην πρὶν μολεῖν πρὸς δώματα.  
 τὸ σωφρονεῖν δὲ καὶ σέβειν τὰ τῶν θεῶν                    1150  
 κάλλιστον· οἶμαι δ' αὐτὸ καὶ σοφώτατον  
 θνητοῖσιν εἶναι κτῆμα τοῖσι χρωμένοις.

## MENSAJERO

Y desde el cielo una voz, según parece, Dioniso, clamó: “¡Oh, muchachas, traigo al que se ríe de vosotras, de mí y de mis ritos! Ahora vengaos de él” (1080). Y mientras esto hablaba, en el cielo y la tierra estaba fija la luz de un fuego divino. Y el cielo quedó en silencio y en silencio el valle arbolado mantenía su follaje, y no oías el ruido de las bestias (1085).

Ellas, que no recibían claramente en sus oídos el sonido, se pusieron de pie y dirigieron sus pupilas. Él lo ordenó de nuevo. Y cuando descubrieron claramente el mandato de Baco, las hijas de Cadmo se precipitaron con una velocidad no menor a la de

unas palomas, (1090) moviendo sus pies en una intensa carrera, su madre Ágave, sus hermanas y todas las bacantes. Enfurecidas por el aliento del dios, saltaban a través de los torrentes del valle empinado. (1095) Y cuando vieron a mi señor, que estaba sobre un abeto, primero unas le arrojaban con fuerza piedras tras subirse a una roca como si fuera una torre, y le lanzaban ramas de abeto.

Otras arrojaban sus tirsos a través del aire hacia Penteo, su desgraciado objetivo. (1100) Pero no lo alcanzaban. Pues, al tener una altura mayor a su intención el desafortunado se había sentado, atrapado por la situación. Al final, golpeándolo juntas con ramas de encina, arrancaban las raíces con las palancas sin hierro. (1105) Pero como no conseguían su meta con su esfuerzo, dijo Ágave: “vamos, rodead en círculo y coged el tronco, ménades, para que atrapemos a la presa que ha trepado y que no cuente las danzas secretas del dios”.

Ellas pusieron sus innumerables manos sobre el abeto y lo arrancaron de la tierra (1110). Penteo, sentado en lo alto, cae desde arriba a la tierra, abatido entre incontables gemidos. Pues comprendió que estaba cerca del sufrimiento. Su madre fue la primera en comenzar como sacerdotisa el sacrificio y se lanzó sobre él. (1115) Él se quita la cinta del cabello, para que al reconocerlo no lo matara la desgraciada Ágave, y, acariciando su mejilla, dijo: “Soy yo, madre, tu hijo Penteo, a quien engendraste en el hogar de Equión. (1120) Compadécete de mí, madre, no mates a tu hijo por mis errores”.

Pero ella, soltando espuma por la boca y haciendo girar sus pupilas descontroladas, no entendía lo que debía entender, estaba dominada por Baco y él no la convencía. (1125) Y, cogiendo con los brazos<sup>67</sup> su mano izquierda y apoyándose en las costillas del desgraciado, le arrancó el hombro, no por su fuerza, sino que el dios dio la capacidad a sus manos. Por su parte Ino acababa con lo demás, desgarrando su carne, mientras Autónoe y todas las bacantes se lanzaban sobre él (1130) Y todo era un alboroto.

Él, gemía lo que le quedaba de vida, mientras ellas gritaban. Una llevaba un brazo, otra un pie con su calzado de caza. Y sus costillas quedaban desnudas con los desgarramientos. (1135) Y todas, con las manos ensangrentadas, se lanzaban la cabeza de Penteo como una pelota.

---

<sup>67</sup> Guidorizzi (2020) 256 defiende el uso metonímico de ὠλέναισ’ (“codos”), que, por extensión, se refiere a los brazos de Ágave.

Su cuerpo yace esparcido, parte al pie de las ásperas piedras, parte entre el profundo follaje del bosque, no es una búsqueda fácil. (1140) Y su infeliz cabeza, que su madre toma en sus manos, tras clavarla en la punta de su tirso la lleva por el monte Citerón como la de un león montaraz, tras abandonar a sus hermanas entre danzas de ménades. Viene orgullosa de su desdichada presa dentro de estos muros, invocando a Baco como compañero de caza (1145), como cómplice de la persecución, como vencedor glorioso de quien obtiene lágrimas como premio. Por tanto, yo me alejo de este sufrimiento antes de que llegue Ágave al palacio. Ser sensato y honrar a los dioses es lo más hermoso (1150). Creo que esta también es la posesión más sabia para los mortales que la usen.

### **Comentario**

En este momento las bacantes ya han alcanzado el tercer y último estado asociado con el culto a Dioniso, el delirio (λύσσα), caracterizado por una alteración total de la percepción y un incremento en la agresividad, hasta el punto de soltar espuma por la boca (v. 1122 ἀφρὸν ἐξιῆσα).<sup>68</sup> El término λύσσα aparece con frecuencia en la épica homérica, referido a Aquiles y Héctor, y define el punto álgido de la fuerza del guerrero, aunque en última instancia se convierte en la causa de su caída. También se utiliza a menudo para representar la rabia y a las personas con comportamiento similar al de los animales.<sup>69</sup>

Este estado final de delirio destaca porque, a diferencia de los dos anteriores, aplicados principalmente a las ménades, afecta también a Penteo y le es infundido directamente desde la divinidad (vv. 850-851 πρῶτα δ' ἔκστησον φρενῶν / ἐνεῖς ἐλαφρὰν λύσσαν). La locura de origen divino es lo que lo lleva a vestirse como una ménade para infiltrarse en las actividades de estas. En el acto del travestismo se ve despojado del poder masculino al que ha estado asociado durante toda la obra y termina convertido en una figura femenina similar al extranjero al que ha despreciado por ello. Sin embargo, mientras que la feminidad de Dioniso representa la extensión de su poder y le sirve como herramienta para manipular el curso de la acción, en el caso de Penteo es una señal de su impotencia ante la voluntad divina y el desencadenante de su ruina.<sup>70</sup>

Dioniso llama a las bacantes a la acción con un grito (vv. 1078-1079), seguido de un fulgor proveniente de un fuego que, pese a que las manifestaciones de la mayoría de

---

<sup>68</sup> Leinieks (1996) 80-81.

<sup>69</sup> Breviatti (2016) 84-88.

<sup>70</sup> Zeitlin (1985) 63-64.

dioses suelen estar acompañadas de algún tipo de luz, en este caso debe interpretarse específicamente como un rayo, elemento asociado a Dioniso a través de su genealogía divina por parte de Zeus y causa de la muerte de su madre Sémele, cuya tumba vuelve a arder cuando Dioniso utiliza el rayo para destruir el palacio de Penteo (vv. 594 y ss.). Esta imagen conecta el castigo de Penteo con el de sus tías, al provenir ambos del error de no creer en el carácter divino de Dioniso: él, al negarse a practicar su culto; ellas, al dudar de la paternidad de Zeus afirmada por Sémele.<sup>71</sup> Ante el estruendo representativo del poder del dios, la naturaleza entera guarda silencio absoluto (vv. 1084-1085), que sirve como prelude de la violencia que estallará en los versos siguientes.

Ante el clamor de Dioniso, quien repite su orden inicialmente no percibida por las ménades debido a su estado de enajenación y alerta<sup>72</sup> (v. 1086 αἱ δ' ὥσιν ἠχὴν οὐ σαφῶς δεδεγμέναι), estas se lanzan a la carrera hacia Penteo, demostrando una velocidad sobrehumana (vv. 1089-1090) infundida por el dios (v. 1094 ἀγμῶν τ' ἐπήδων θεοῦ πνοαῖσιν ἐμμανεῖς). La comparación de las bacantes con una bandada de palomas (v. 1090 πελείας) sirve para ilustrar su deshumanización y destacar su actuación como un grupo fusionado, tal como se expresará en el *σπαραγμός* de Penteo, a quien atacarán infinidad de manos indistinguibles (v. 1109 μυρίαν χέρα). La elección de aves como animal representativo de las bacantes no es única ni casual, sino que sirve un propósito irónico al poner este pasaje en relación con los versos que lo preceden, en los que Penteo espía a las ménades (v. 957-958) y con la concepción que él mismo tiene de ellas como criaturas lujuriosas, dada la asociación de las palomas con Afrodita. De nuevo se ve contradicha la sospecha de Penteo, ya que, lejos de parecer unas aves delicadas asociadas con la sexualidad, las bacantes se asemejan a las palomas en cuanto a su rapidez en el ataque.<sup>73</sup>

Si bien no se sirven de armas para el despedazamiento, las ménades comienzan su ataque con diversos objetos, comenzando con piedras y ramas, para después lanzar contra Penteo sus tirsos, símbolo del culto dionisiaco (v. 1099). El tirso, que en pasajes anteriores expresaba el poder del dios de una manera positiva al ser usado para obrar milagros que producían sustento para las bacantes (vv. 704- 711), se convierte ahora en un elemento destructivo.<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> Allan, Swift (2024) 193.

<sup>72</sup> Allan, Swift (2024) 268.

<sup>73</sup> Allan, Swift (2024) 269.

<sup>74</sup> Leinieks (1996) 83.

Mediante las palabras de Ágave para animar a sus compañeras, Penteo se ve reducido a un animal salvaje (v. 1108 θήρ'), convirtiéndose en presa él mismo, que durante toda la obra se ha presentado como cazador (v. 228). La imagen de Penteo como un animal que, paradójicamente es capaz de desvelar los secretos de los ritos (vv. 1108-1109 μηδ' ἀπαγγείλη θεοῦ / χοροὺς κρυφαίους) evidencia la alteración de la percepción que sufre Ágave quien, por influencia de Dioniso, ha traspasado el umbral de lo racional y se comporta, al igual que su hijo, de una manera casi onírica. Sin embargo, Penteo se libera de su enajenación antes que su madre, al ser plenamente consciente de la inmediatez su muerte (v. 1113 κακοῦ γὰρ ἐγγυὸς ὧν ἐμάνθανεν).<sup>75</sup>

El *σπαραγμός* aparece ya mencionado explícitamente (v. 735 *σπαραγμόν*) durante la matanza y posterior despedazamiento del ganado que llevan a cabo las bacantes, relatados en el primer discurso del mensajero (vv. 734 y ss.). La naturaleza de la muerte de Penteo es la misma, es asesinado sin armas, despedazado, y sus piezas quedan esparcidas. Al igual que durante el sacrificio animal, no parece haber intención inicial por parte de las ménades de consumir su carne cruda en un acto ritual, la *ὠμοφαγία*, aunque Ágave aludirá a ello en versos siguientes con la invitación a un banquete (v. 1242).<sup>76</sup> Como se ha mencionado a propósito del *σπαραγμός* del ganado, Eurípides se esfuerza en expresar que las ménades no emplean armas en el sacrificio (vv. 1125-1128). Foley<sup>77</sup> marca el comienzo del *σπαραγμός* en el travestismo de Penteo, que sirve para señalarlo como una especie de chivo expiatorio o *φαρμακός* que, sin embargo, lejos de ser desterrado por el bien de la ciudad, será sacrificado y su ciudad se verá asolada.

El *σπαραγμός* destaca entre los sacrificios habituales en su uso de animales salvajes en lugar de domesticados, sumado un despedazamiento sin usar armas y un consumo de la carne cruda (*ὠμοφαγία*), frente a los degollamientos y la carne cocinada habituales. Estas características esenciales son una prueba más de la naturaleza salvaje y primigenia de los ritos dionisiacos. Aunque no se puede confirmar la veracidad de los sacrificios humanos realizados por devotas de Dioniso, Ustinova<sup>78</sup> considera que lo importante es que se creía posible, ya que socialmente, la violencia extrema se encontraba ligada a los ritos dionisiacos.

---

<sup>75</sup> Winnington-Ingram (1948) 130-131.

<sup>76</sup> Leinieks (1996) 159-160.

<sup>77</sup> Foley (1985) 210-211.

<sup>78</sup> Ustinova (2017) 184.

Eurípides describe las acciones de las ménades detalladamente y no evita pintar una escena espantosa: las bacantes se pasan los miembros arrancados de Penteo como si fueran una pelota (vv. 1135-1136 *πᾶσα δ' ἤματωμένη / χεῖρας διεσφαίριζε σάρκα Πενθέω*). Mezcla un verbo aparentemente inocente (v. 1136 *διεσφαίριζε*), que evoca una imagen inocente y juvenil, con las manos ensangrentadas de las ménades (v. 1135 *ἤματωμένη*), lo que produce un efecto de absoluto horror<sup>79</sup>, al igual que el clavar su cabeza en un tirso (vv. 1139-1143). Esto parece una elección de Eurípides para aumentar la brutalidad de la escena<sup>80</sup>, ya que difiere de la tradición pictórica, en la que Ágave lleva la cabeza en las manos, algo que sugerirá el v. 1277 *τίνος πρόσωπον δῆτ' ἐν ἀγκάλαις ἔχεις*;). Asimismo, esta imagen grotesca, unida a su intento vano de que su madre lo reconozca (vv. 1118-1121), sirve para generar cierta simpatía hacia Penteo.

#### 4.4. Ágave y la anagnórisis de Penteo (vv. 1216-1300)

Tras el *σπαραγμός* de Penteo, Ágave, aún presa del delirio dionisiaco, llega triunfante portando la cabeza de su hijo, convencida de haber dado muerte a un león. Este pasaje presenta el reconocimiento o anagnórisis, contrastando la reacción de Cadmo, que ha recogido las piezas del cuerpo desmembrado de Penteo, con el estado exaltado de Ágave, a quien su padre saca lentamente de su enajenación. Se explora el precio del éxtasis dionisiaco, la inversión de los roles familiares y el castigo de quienes desafían a los dios.

ΚΑΔΜΟΣ

ἔπεσθέ μοι φέροντες ἄθλιον βάρος

Πενθέως, ἔπεσθε, πρόσπολοι, δόμων πάρος,

οὗ σῶμα μοχθῶν μυρίοις ζητήμασιν

φέρω τόδ', εὐρών ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς

διασπαρακτόν, κούδεν ἐν ταῦτῳ πέδῳ 1220

<sup>79</sup> Allan, Swift (2024) 275.

<sup>80</sup> Dodds (1960) 218.

λαβών, ἐν ὕλῃ κείμενον δυσευρέτω.

ἤκουσα γάρ του θυγατέρων τολμήματα,

ἤδη κατ' ἄστῳ τειχέων ἔσω βεβῶς

σὺν τῷ γέροντι Τειρεσίᾳ Βακχῶν πάρα·

πάλιν δὲ κάμψας εἰς ὄρος κομίζομαι 1225

τὸν καθανόντα παῖδα Μαινάδων ὕπο.

καὶ τὴν μὲν Ἀκτέων' Ἀρισταίῳ ποτὲ

τεκοῦσαν εἶδον Αὐτονόην Ἰνώ θ' ἅμα

ἔτ' ἀμφὶ δρυμοὺς οἰστροπλήγας ἀθλίας,

τὴν δ' εἶπέ τις μοι δεῦρο βακχείῳ ποδὶ 1230

στείχειν Ἀγαύην, οὐδ' ἄκραντ' ἠκούσαμεν·

λεύσσω γὰρ αὐτήν, ὄψιν οὐκ εὐδαίμονα.

ΑΓΑΥΗ

πάτερ, μέγιστον κομπάσαι πάρεστί σοι,

πάντων ἀρίστας θυγατέρας σπεῖραι μακρῶ

θνητῶν· ἀπάσας εἶπον, ἐξόχως δ' ἐμέ, 1235

ἢ τὰς παρ' ἰστοῖς ἐκλιποῦσα κερκίδας

ἐς μείζον' ἤκω, θῆρας ἀγρεύειν χεροῖν.

φέρω δ' ἐν ὠλέναισιν, ὡς ὄρᾳς, τάδε

λαβοῦσα τὰριστεῖα, σοῖσι πρὸς δόμοις

ὡς ἀγκρεμασθῆ· σὺ δέ, πάτερ, δέξαι χεροῖν· 1240

γαυρούμενος δὲ τοῖς ἐμοῖς ἀγρεύμασιν

κάλει φίλους ἐς δαῖτα· μακάριος γὰρ εἶ,

μακάριος, ἡμῶν τοιάδ' ἐξειργασμένων.

#### ΚΑΔΜΟΣ

ὦ πένθος οὐ μετρητὸν οὐδ' οἶόν τ' ἰδεῖν,

φόνον ταλαίνας χερσὶν ἐξειργασμένων. 1245

καλὸν τὸ θῦμα καταβαλοῦσα δαίμοσιν

ἐπὶ δαῖτα Θήβας τάσδε κάμει παρακαλεῖς.

οἴμοι κακῶν μὲν πρῶτα σῶν, ἔπειτ' ἐμῶν·

ὥς ὁ θεὸς ἡμᾶς ἐνδίκως μὲν, ἀλλ' ἄγαν,

Βρόμιος ἄναξ ἀπώλεσ' οἰκεῖος γεγώς. 1250

#### ΑΓΑΥΗ

ὥς δύσκολον τὸ γῆρας ἀνθρώποις ἔφην

ἐν τ' ὄμμασι σκυθρωπὸν. εἴθε παῖς ἐμὸς

εὐθηρὸς εἶη, μητρὸς εἰκασθεὶς τρόποις,

ὄτ' ἐν νεανίαισι Θηβαίοις ἅμα

θηρῶν ὀριγνῶτ'· ἀλλὰ θεομαχεῖν μόνον 1255

οἶός τ' ἐκεῖνος, νουθετητέος, πάτερ,

σοῦστίν. τίς αὐτὸν δεῦρ' ἂν ὄψιν εἰς ἐμὴν

καλέσειεν, ὡς ἴδην με τὴν εὐδαίμονα;

ΚΑΔΜΟΣ

φεῦ φεῦ· φρονήσασαι μὲν οἷ' ἐδράσατε

ἀλγήσεται ἄλγος δεινόν· εἰ δὲ διὰ τέλους 1260

ἐν τῷδ' ἀεὶ μενεῖτ' ἐν ᾧ καθέστατε,

οὐκ εὐτυχοῦσαι δόξετ' οὐχὶ δυστυχεῖν.

ΑΓΑΥΗ

τί δ' οὐ καλῶς τῶνδ' ἢ τί λυπηρῶς ἔχει;

ΚΑΔΜΟΣ

πρῶτον μὲν ἐς τόνδ' αἰθέρ' ὄμμα σὸν μέθεες.

ΑΓΑΥΗ

ιδού· τί μοι τόνδ' ἐξυπεῖπας εἰσορᾶν; 1265

ΚΑΔΜΟΣ

ἔθ' αὐτὸς ἢ σοι μεταβολὰς ἔχειν δοκεῖ;

ΑΓΑΥΗ

λαμπρότερος ἢ πρὶν καὶ διειπετέστερος.

ΚΑΔΜΟΣ

τὸ δὲ πτοηθὲν τόδ' ἔτι σῆ ψυχῆ πάρα;

ΑΓΑΥΗ

οὐκ οἶδα τοῦπος τοῦτο. γίγνομαι δέ πως

ἔννους, μετασταθεῖσα τῶν πάρος φρενῶν. 1270

ΚΑΔΜΟΣ

κλύοις ἄν οὖν τι κάποκρίναι ἄν σαφῶς;

ΑΓΑΥΗ

ὡς ἐκλέλισμαί γ' ἃ πάρος εἶπομεν, πάτερ.

ΚΑΔΜΟΣ

ἐς ποῖον ἦλθες οἶκον ὑμεναίων μέτα;

ΑΓΑΥΗ

Σπαρτῶ μ' ἔδωκας, ὡς λέγουσ', Ἐχίονι.

ΚΑΔΜΟΣ

τίς οὖν ἐν οἴκοις παῖς ἐγένετο σῶ πόσει; 1275

ΑΓΑΥΗ

Πενθεύς, ἐμῆ τε καὶ πατρὸς κοινωνία.

ΚΑΔΜΟΣ

τίνος πρόσωπον δῆτ' ἐν ἀγκάλαις ἔχεις;

ΑΓΑΥΗ

λέοντος, ὡς γ' ἔφασκον αἱ θηρώμεναι.

ΚΑΔΜΟΣ

σκέψαι νυν ὀρθῶς· βραχὺς ὁ μόχθος εἰσιδεῖν.

ΑΓΑΥΗ

ἔα, τί λεύσσω; τί φέρομαι τόδ' ἐν χεροῖν; 1280

ΚΑΔΜΟΣ

ἄθρησον αὐτὸ καὶ σαφέστερον μάθε.

ΛΓΑΥΗ

ὀρῶ μέγιστον ἄλγος ἢ τάλαιν' ἐγώ.

ΚΑΔΜΟΣ

μῶν σοι λέοντι φαίνεται προσεικέναι;

ΛΓΑΥΗ

οὐκ, ἀλλὰ Πενθέως ἢ τάλαιν' ἔχω κάρα.

ΚΑΔΜΟΣ

ὀμωγμένον γε πρόσθεν ἢ σὲ γνωρίσαι. 1285

ΛΓΑΥΗ

τίς ἔκτανέν νιν; — πῶς ἐμὰς ἤλθεν χέρας;

ΚΑΔΜΟΣ

δύστην' ἀλήθει', ὡς ἐν οὐ καιρῷ πάρει.

ΛΓΑΥΗ

λέγ', ὡς τὸ μέλλον καρδία πήδημ' ἔχει.

ΚΑΔΜΟΣ

σύ νιν κατέκτας καὶ κασίγνηται σέθεν.

ΛΓΑΥΗ

ποῦ δ' ὤλετ'; ἢ κατ' οἶκον; ἢ ποίοις τόποις; 1290

ΚΑΔΜΟΣ

οὔπερ πρὶν Ἀκτέωνα διέλαχον κύνες.

ΑΓΑΥΗ

τί δ' ἐς Κιθαιρῶν' ἦλθε δυσδαίμων ὄδε;

ΚΑΔΜΟΣ

ἐκερτόμει θεὸν σάς τε βακχείας μολών.

ΑΓΑΥΗ

ἡμεῖς δ' ἐκεῖσε τίνι τρόπῳ κατήραμεν;

ΚΑΔΜΟΣ

ἐμάνητε, πᾶσά τ' ἐξεβακχεύθη πόλις. 1295

ΑΓΑΥΗ

Διώνυσος ἡμᾶς ὄλεσ', ἄρτι μανθάνω.

ΚΑΔΜΟΣ

ὑβριν <γ'> ὑβρισθεῖς· θεὸν γὰρ οὐχ ἠγεῖσθέ νιν.

ΑΓΑΥΗ

τὸ φίλτατον δὲ σῶμα ποῦ παιδός, πάτερ;

ΚΑΔΜΟΣ

ἐγὼ μόλις τόδ' ἐξερευνήσας φέρω.

ΑΓΑΥΗ

ἦ πᾶν ἐν ἄρθροις συγκεκλημένον καλῶς; 1300

## CADMO

(1215) Seguidme trayendo la infeliz carga de Penteo, seguidme, sirvientes, delante de palacio, adonde traigo el cuerpo por cuyas incontables búsquedas he sufrido, tras hallarlo despedazado entre las hendiduras del Citerón, y sin haber cogido en el mismo lugar ninguna pieza, ya que yace difícil de encontrar en el bosque (1220). Pues me enteré de los atrevimientos de mis hijas ya en la ciudad, una vez crucé las murallas junto al anciano Tiresias desde las fiestas báquicas. Tras ir de vuelta al monte traigo a su hijo asesinado por las ménades (1225). Y he visto a la que, en otro tiempo, de Aristeo engendró a Acteón, a Autónoe y a Ino a su vez, todavía aguijoneadas por la locura entre los bosques, las desgraciadas, y alguien me ha dicho que Ágave se dirige hacia aquí con paso báquico, y no lo oímos en vano: pues la veo, no es una visión alegre (1230).

## ÁGAVE

Padre, puedes jactarte lo máximo posible de que has engendrado unas hijas superiores a todos los mortales por mucho: hablo de todas, pero sobre todo de mí, que, tras abandonar las lanzaderas junto a los telares, he alcanzado lo más ilustre, cazar a las bestias con ambas manos (1235). Llevo en mis brazos, como ves, estas hazañas que he conseguido, para que sean colgadas en tu morada (1240). Y tú, padre, recíbelas en tus manos, y, orgulloso de mi botín, invita a tus amigos a un banquete. Pues estás feliz, feliz por semejantes cosas que hemos conseguido nosotras.

## CADMO

¡Oh, dolor desmedido e imposible de ver! (1245) Por haber realizado vosotras una carnicería con vuestras desgraciadas manos. Tras haber ofrecido una hermosa víctima para los dioses, nos invitas a Tebas y a mí a un banquete. ¡Ay de mí! ¡Primero por tus males, después por los míos! Cuán justamente nos ha destruido el dios, aunque demasiado, el soberano Bromio, nacido en nuestra familia (1250).

## ÁGAVE

Qué descontento provoca la vejez a los hombres y qué turbación en la vista. Ojalá mi hijo fuera un buen cazador, similar a su madre en capacidades, cuando vaya a cazar junto a los jóvenes tebanos. (1255) Pero aquel solamente puede luchar contra un dios.

Pero debes advertirlo, padre. ¿Quién puede llamarlo aquí ante mis ojos, para que me vea dichosa?

CADMO

¡Ay, ay! ¡Al daros cuenta de lo que habéis hecho, sentiréis un horrible dolor!  
(1260) Pero si hasta el final os mantenéis siempre en este estado en el que estáis, no os consideraréis desafortunadas aun teniendo mala fortuna.

ÁGAVE

¿Qué de esto no está bien o qué es doloroso?

CADMO

Primero dirige tu mirada a este cielo.

ÁGAVE

¡Aquí está! ¿Por qué me ordenas mirarlo? (1265)

CADMO

¿Te parece que es el mismo, o ha sufrido un cambio?

ÁGAVE

Está más claro que antes y más nítido.

CADMO

¿Esta excitación está todavía en tu mente?

ÁGAVE

No entiendo estas palabras. Pero de alguna manera me estoy volviendo cuerda, regresando a mi anterior razonamiento (1270)

CADMO

¿Entonces puedes oírme y responderme claramente?

ÁGAVE

Cuánto he olvidado lo que hemos dicho antes, padre.

CADMO

¿A qué hogar llegaste entre himeneos?

ÁGAVE

Me entregaste a un esparto, según dicen, a Equión.

CADMO

¿Entonces, qué hijo engendraste de tu esposo en ese hogar? (1275)

ÁGAVE

A Penteo, por mi alianza y la de mi padre.

CADMO

¿Por tanto, qué rostro tienes en tus brazos?

ÁGAVE

El de un león, al menos según decían las cazadoras.

CADMO

¡Míralo bien! Mirarlo es un pequeño esfuerzo.

ÁGAVE

¡Ay! ¿Qué veo? ¿Por qué llevo esto en mis manos? (1280)

CADMO

Obsérvalo y compréndelo con claridad

ÁGAVE

Yo, infeliz, veo un enorme dolor.

CADMO

¿Acaso te parece semejante a un león?

ÁGAVE

No, sino que yo, desgraciada, tengo la cabeza de Penteo.

CADMO

A quien ya lloraba antes de que tú te dieras cuenta (1285).

ÁGAVE

¿Quién lo ha matado? ¿De qué manera ha llegado a mis manos?

CADMO

Desgraciada verdad, que llegas en un momento inoportuno.

ÁGAVE

Habla, que la demora hace que me dé un vuelco el corazón.

CADMO

Tú lo mataste y tus hermanas también.

ÁGAVE

¿Dónde murió? ¿En casa o en otro lugar? (1290)

CADMO

Precisamente donde en otro tiempo los perros despedazaron a Acteón.

ÁGAVE

¿Por qué fue el desdichado al Citerón?

CADMO

Para burlarse del dios asistiendo a tus bacanales.

ÁGAVE

¿De qué forma llegamos allí nosotras?

CADMO

Estabais rabiosas, y la toda la ciudad celebró las fiestas de Baco (1295)

ÁGAVE

Dioniso nos ha destruido, ahora me doy cuenta.

CADMO

Efectivamente, por haberlo injuriado, pues no lo considerabais un dios.

ÁGAVE

¿En qué estado está el queridísimo cuerpo de mi hijo, padre?

CADMO

Lo traigo yo, tras haberlo buscado con gran esfuerzo.

ÁGAVE

¿Está entero con los miembros bien unidos? (1300)

### **Comentario**

La intervención de Ágave mantiene la imaginería cinegética que se extiende por toda la obra, primero, al afirmar que ha obtenido un gran premio de caza (vv. 1235- 1240) y después, al referirse a sus compañeras bacantes como cazadoras (v. 1278 αἱ θηρώμεναι). La metáfora se ve completa con las palabras de Cadmo al recordar de nuevo a Acteón

(vv. 1227 y 1291), quien ha sido nombrado a lo largo de la obra (vv. 230, 337 y ss.). Como se ha mencionado, la historia de Acteón mantiene una estrecha relación con la de Penteo, ya que, además de ser miembros de la misma familia, sufren castigos similares a causa de su comportamiento hacia la divinidad, muriendo los dos de forma cruenta a manos de criaturas rabiosas e inusualmente violentas (perros en el caso de Acteón y ménades en el de Penteo) en el mismo lugar, el monte Citerón (v. 1291).

Al definirse a sí misma y a sus hermanas como excelentes (v. 1234 ἀρίστας) a causa de sus méritos en la caza, Ágave se desliga de su condición de mujer al adoptar rasgos típicamente masculinos.<sup>81</sup> Se presenta ante su padre como lo haría un joven que regresa de cazar, imagen que ella recrea al desear que Penteo fuera tan buen cazador como ella (vv. 1252-1255). La inversión de roles que suponen la masculinización de Ágave y la feminización de Penteo durante su travestismo se ve interrumpida únicamente por la autoridad que ejerce Cadmo al sacar a su hija de su enajenación.<sup>82</sup>

A raíz de esta escena y del personaje de Ágave, Zeitlin<sup>83</sup> incide en el desequilibrio entre lo masculino y lo femenino en la obra y en general en la tragedia donde, pese a ser un género interpretado exclusivamente por hombres, parece haber un predominio de lo femenino, ligado íntimamente a los propios fundamentos del arte trágico. Considera que la frecuente presencia de heroínas en el género, aunque inicialmente parece poner el foco en la identidad femenina, sirve sin embargo como pretexto para explorar la realidad de los personajes masculinos con los que se relacionan. Sin embargo, pese a que la expresión de lo femenino se encuentra supeditada a la reflexión sobre lo masculino, la tragedia, que a menudo exhibe un cuerpo humano en un estado de sufrimiento absoluto, permite al hombre acercarse a la experiencia de la mujer, cuyo cuerpo es considerado opuesto a los ideales sociales de fortaleza y virilidad y se encuentra siempre expuesto ante la corporeidad que representan el nacimiento y la muerte, en una cultura en la que estos son los actos más significativos que ella puede llevar a cabo.

Si bien Ágave había asumido explícitamente el papel de sacerdotisa del sacrificio de Penteo (v. 1114 ἱερέα φόνου), idea que reiteran las palabras de Cadmo ante la entrada de esta en palacio (v. 1244 καλὸν τὸ θῦμα καταβαλοῦσα δαίμοσιν), su rol predominante en

---

<sup>81</sup> Dodds (1960) 289.

<sup>82</sup> Segal (1978) 197-198.

<sup>83</sup> Zeitlin (1985) 65-70.

el ritual es en realidad un castigo, no un honor. Las mujeres que, tras renegar de Dioniso y su culto, enloquecidas por el dios cometen crímenes contra sus familias, son recurrentes en la mitología, como las Prétides de Argos y las Miniádes de Orcómeno. Los sacrificios humanos llevados a cabo por mujeres se oponen a los realizados por hombres, como el episodio en que, según relata Plutarco<sup>84</sup>, Temístocles habría ofrecido tres jóvenes nobles persas en honor a Dioniso Ὠμηστῆς<sup>85</sup> durante la batalla de Salamina. De esta manera, mientras el sacrificio masculino garantiza algo positivo como la victoria militar en Salamina, el sacrificio femenino se presenta como una degeneración absoluta. En su comparación entre ambos episodios, Daraki<sup>86</sup> ve en los mitos un claro deseo de reprimir la feminidad salvaje y sustituirla por ritos dirigidos por hombres, que encajen en el contexto de la vida cívica, intención que aparece reflejada en la obra, cuando los pastores sugieren cazar a las bacantes para ganarse el favor de Penteo (vv. 718-721).

La mención velada del canibalismo (v. 1247 ἐπὶ δαῖτα Θήβας τάσδε κἀμὲ παρακαλεῖς) serviría para aumentar el horror en el contexto de presentación de la obra, ya que el asesinato y desmembramiento de Penteo resulta lo suficientemente aborrecible como filicidio, además de como regicidio. Las primeras fuentes antiguas que describen el canibalismo dentro los ritos dionisiacos son Plutarco en sus *Cuestiones Griegas*<sup>87</sup> y Apolodoro<sup>88</sup>, quienes relatan el mito de las Miniádes y de un grupo de mujeres de Argos respectivamente. Ambos testimonios narran episodios similares de mujeres que, en la montaña, practican este tipo de actos, y se asemejan a lo sucedido en las *Bacantes*, donde, sin embargo, no se relata este ritual de forma explícita.

Cadmo guía lentamente a Ágave hacia el reconocimiento, tanto del cuerpo de Penteo, como de sí misma y su situación. En su análisis de este pasaje desde un punto de vista psicológico, Devereux<sup>89</sup> considera esta escena de recuperación de la mente de Ágave como el primer testimonio del uso de la psicoterapia. En primer lugar, describe los síntomas que muestra Ágave: una amnesia parcial (reflejada en el v. 1272, en el que reconoce que Cadmo le ha hablado, aunque no está segura de sobre qué) y cierta resistencia por parte de su mente (v. 1265), que servirían para protegerla de reconocer el

---

<sup>84</sup> Vid. Plu. *Them.* 13. 2-4.

<sup>85</sup> Epíteto del dios, significa “que come la carne cruda”, en relación con el rito de la ὀμοφαγία.

<sup>86</sup> Daraki (1980) 134-138.

<sup>87</sup> Vid. Plu. *Mor.* 299e

<sup>88</sup> Vid. Apollod. 3.5.2.3.

<sup>89</sup> Devereux (1970) 35-39.

crimen del que, en realidad, es parcialmente consciente. Por ello, la anagnórisis final no sería ella creyendo las palabras de Cadmo sobre lo sucedido, sino el desbloqueo de sus propios recuerdos. El propio Cadmo expresa lo útil que resulta la ignorancia que proporciona la locura para defender la felicidad (vv. 1259-1262).

En cuanto al desarrollo del proceso, Cadmo comienza atrayendo la atención de su hija (v. 1264 *πρῶτον μὲν ἐς τόνδ' αἰθέρ' ὄμμα σὸν μέθεες*) para dirigirla de la falsa imagen a la verdadera. El segundo paso que sigue es hacer que Ágave se inserte a sí misma en su realidad social, preguntándole por sus lazos familiares (vv. 1273-1276), algo que resulta esencial en una mente sana. Devereux<sup>90</sup> incide en la excelente labor que lleva a cabo Cadmo como psicoterapeuta, haciendo las preguntas adecuadas en lugar de responderlas, lo que en última instancia termina por dirigir a Ágave hacia la cordura. Lentamente, Ágave va recuperando su estado mental (vv. 1269-1270) y va aumentando su conocimiento de lo sucedido a través de sus preguntas directas hacia Cadmo.

Finalmente, la mención de Ágave del cuerpo descompuesto de Penteo (v. 1300 *ἢ πᾶν ἐν ἄρθροις συγκεκλιμένον καλῶς*;) precede a una laguna del verso siguiente. Dodds<sup>91</sup> considera que faltaría una respuesta negativa, ya que si Eurípides hubiera utilizado algún silencio dramático habría referencias a ello en los versos posteriores conservados. Este verso final, además de lo relatado en el siglo tercero por Apsines, quien afirma que Ágave se lamenta por las piezas de su hijo una por una, ha llevado a la mayor parte de la crítica a considerar que en la laguna que sigue al verso se encontraría una *compositio membrorum* similar a la realizada por Isis con el cuerpo desmembrado de Osiris. Sin embargo, Allan y Swift consideran inusual e inverosímil que el único motivo de Cadmo para recoger exhaustivamente los restos de Penteo (vv. 1215-1221) sea permitir que estos sean recompuestos por quien lo asesinó. Asimismo, se basan estrictamente en lo narrado por Apsines, quien no menciona una escena de ese tipo, únicamente el lamento.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Devereux (1970) 41-43.

<sup>91</sup> Dodds (1960) 232.

<sup>92</sup> Allan, Swift (2024) 297.

## 5. Conclusiones

Como resulta esperable, las *Bacantes* ofrece frecuentes menciones a rituales religiosos de aparente base histórica, como el *σπαραγμός* y la *ὠμοφαγία* que, lejos de describirse como sacrificios regulados, se presentan como actos degenerados fruto del castigo divino. Asimismo, las escenas en las que se representan estos rituales están descritas con gran minuciosidad, sin omitir los aspectos más cruentos, lo que contribuye a una imagen de la religión dionisiaca como ajena a los valores de la civilización.

En la obra, las concepciones erróneas de Penteo sobre los ritos dionisiacos contrastan con la verdadera naturaleza de estos, revelada a través de los cantos del coro y los discursos de los mensajeros. Estos desempeñan un papel fundamental al ofrecer descripciones detalladas de lo acontecido, tanto en el plano físico, mediante referencias a la indumentaria ritual y al entorno natural en el que se desarrollan los ritos, como en el plano humano, al narrar las acciones y comportamientos de las ménades en su estado de delirio.

Esta locura báquica se describe como un proceso progresivo que, aunque recibe distintas denominaciones, estas se emplean de manera intercambiable a lo largo de la obra: *βακχεία* (fiesta), *μανία* (frenesí) y *λύσσα* (delirio). Al principio las ménades se encuentran en un estado aparentemente apacible, aunque realizan actos inusuales que denotan la influencia del dios, como amamantar animales salvajes y hacer brotar diversos líquidos. Sin embargo, ante la presencia de figuras que consideran amenazantes, por orden directa de Dioniso se vuelven repentinamente violentas y entran en un estado de delirio que les impide ver la realidad de sus acciones. Junto a Penteo, quien antes de morir se libera de la locura temporal infundida por Dioniso, Ágave es la única en recuperar la cordura mediante un diálogo con Cadmo, en el que, de forma gradual, logra reconocer la realidad a la que tendrá que enfrentarse.

Asimismo, queda patente la oposición entre la feminidad, percibida como naturalmente salvaje y potencialmente perniciosa, y la masculinidad, considerada un elemento civilizador y regulador. Esta feminidad que representan las ménades y Dioniso se describe como primitiva y sexual, mediante imaginería animal y cinegética que sirve para deshumanizar a las bacantes, así como alusiones a actividades sexuales anómalas que, sin embargo, son refutadas. En cambio, la masculinidad cívica y racional,

personificada en Penteo, queda supeditada a lo femenino mediante la curiosidad de este por los rituales de las ménades y su incursión y muerte en ellos disfrazado de mujer. Del mismo modo, la feminidad primitiva entra en conflicto con los valores de la polis, donde el papel de la mujer se encuentra restringido al ámbito doméstico. Dioniso rompe con esta tensión al impulsar a las mujeres a abandonar sus funciones tradicionales como madres y retirarse al monte, donde él mismo se manifiesta como una fuerza liberadora que las emancipa de los roles impuestos por el orden social establecido. Es precisamente esta emancipación la que suscita la oposición de los hombres de la ciudad, especialmente Penteo, quien percibe en el culto dionisiaco una amenaza al sistema que sustenta su autoridad.

La escasez de testimonios tempranos, unida a la constante superposición entre historicidad y mito en lo que atañe a los ritos dionisiacos, dificulta la posibilidad de determinar en qué medida las *Bacantes* escenifica las prácticas religiosas de la Atenas de su tiempo. Aunque se apoya en ciertos elementos históricos y muestra paralelismos con descripciones posteriores de los rituales, su estructura y finalidad sirven, ante todo, un propósito poético. No obstante, la obra ha sido con frecuencia leída como un testimonio fehaciente de la religión dionisiaca, lo que ha condicionado significativamente la imagen que la tradición ha transmitido acerca de los ritos y culto vinculados a Dioniso. En consecuencia, resulta más prudente interpretar la tragedia como una elaboración artística que, si bien inspirada en prácticas rituales, no ofrece una representación literal ni documental de la religiosidad de su tiempo.

## 6. Bibliografía

### 6.1. Ediciones, comentarios y traducciones

- ALLAN, W., SWIFT, L. (2024) *Euripides: Bacchae*, Cambridge.
- DIGGLE, J. (1981) *Euripidis: Fabulae, Vol. 3*, Oxford.
- DODDS, E. R. (1960) *Euripides: Bacchae*, Oxford [=1944<sup>1</sup>].
- GUIDORIZZI, G (2020) *Euripide: Baccanti*, Milan.
- LEINIEKS, V. (1996) *The City of Dionysos: A Study of Euripides' Bakchai*, Stuttgart.
- MELERO BELLIDO, A. (1990) *Eurípides: Cuatro tragedias y un drama satírico*, Madrid.
- SANDYS, J. (1880) *The Bacchae of Euripides*, Cambridge.
- SEAFORD, R. (1996) *Euripides: Bacchae*, Warminster.

### 6.2. Estudios y monografías

- BARZINI, L. (2021) *Mystery Cults, Theatre and Athenian Politics: A Reading of Euripides' Bacchae and Aristophanes' Frogs*, London.
- BREMMER, J. (2006) *La Religión Griega: Dioses y Hombres, Santuarios, Rituales y Mitos*, Córdoba [= (1994) *Greek Religion*, Oxford].
- BREMMER, J. (2012) «Maenads» en S. Hornblower y A. Spawforth (eds.) *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford [= 1996<sup>3</sup>, 1970<sup>2</sup>, 1949<sup>1</sup>], 908.
- BREVIATTI, J. (2015) «El grupo de mujeres de Tebas: caza e imagería animal en *Las Bacantes* de Eurípides», *Myrtia* (30), 35-60.
- BURKERT, W. (2005) *Cultos místéricos antiguos*, Madrid [(1987) *Ancient Mystery Cults*, Cambridge, London].
- BURKERT, W. (2007) *Religión griega: arcaica y clásica*, Madrid [(1977) *Griechische Religion: Der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart].
- DARAKI, M. (1980) «Aspects du sacrifice dionysiaque», *Revue de l'histoire Des Religions* (197) n° 2, 131-157.
- DEVEREUX, G. (1970) «The Psychotherapy Scene in Euripides' Bacchae», *The Journal of Hellenic Studies* (90), 35–48.
- DODDS, E. R. (1940) «Maenadism in the Bacchae», *Harvard Theological Review*, 33(3), 155–176.

- DODDS, E. R. (1999) *Los griegos y lo irracional*, Madrid [= (1951) *The Greeks and the Irrational*, Berkeley].
- ENCINAS REGUERO, M.C. (2014) «Los relatos de mensajero y la problematización de la visión en Bacantes de Eurípides», *Exemplaria Classica: Journal Of Classical Philology* (18), 5-21.
- FARAONE, C. (2013) «Gender Differentiation and Role Models in the Worship of Dionysos: The Thracian and Thessalian Pattern» en A. Bernabé, M. Herrero, A.I. Jiménez, R. Martín (eds.) *Redefining Dionysos*, Berlin, Boston, 120-143.
- FLETCHER, J. (2016) «Euripides and Religion» en L. McClure (ed.) *A Companion to Euripides*, Chichester, 483-499.
- FOLEY, H.P. (1985) *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca.
- GIBERT, J. (2017) «Euripides and the Development of Greek Tragedy» en L. McClure (ed.) *A Companion to Euripides*, Chichester, 42-58.
- GOULD, J.P. (2012) «Euripides» en S. Hornblower y A. Spawforth (eds.) *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford [= 1996<sup>3</sup>, 1970<sup>2</sup>, 1949<sup>1</sup>], 571-574.
- GUETTEL COLE, S. (1993) «Procession and Celebration at the Dionysia» en R. Scodel (ed.) *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor, 25-37.
- HENRICH, A. (1982) «Changing Dionysiac Identities» en B. F. Meyer, E. P. Sanders (eds.) *Jewish and Christian Self-Definition. Volume Three: Self-Definition in the Greco-Roman World*, London, 137-160.
- JAMESON, M. (1993) «The Asexuality of Dionysus» en T. Carpenter, C. Faraone (eds.) *Masks of Dionysus*, Ithaca, 44-64.
- JEANMAIRE, H. (1951) *Dionysos: Histoire Du Culte de Bacchus*, Paris.
- KONSTANTINOPOULOU, A. (2019) «To the mountain: The ritual space of maenadism in the Athenian imaginary» en W. Friese, S. Handberg, T.M. Kristensen (eds.) *Ascending and Descending the Acropolis: Movement in Athenian Religion*, Aarhus, 145–60.
- KRAEMER, R. (1979) «Ecstasy and Possession: The Attraction of Women to the Cult of Dionysus», *The Harvard Theological Review* (72) n° 1, 55-80.
- LÓPEZ FÉREZ, J.A. (2000) «Eurípides» en J.A. López Férez (ed.) *Historia de la literatura griega*, Madrid (=1992<sup>2</sup>, 1988<sup>1</sup>).
- MACLEOD, L. (2006) «Marauding Maenads: The First Messenger Speech in the "Bacchae"», *Mnemosyne* (59) n° 4, 578-584.

- NILSSON, M.P. (1961) *Historia de la religión griega*, Buenos Aires [= (1925) *A History of Greek Religion*, London].
- SCHLESIER, R. (1993) «Mixtures of Masks: Maenads as Tragic Models» en T. Carpenter y C. Faraone (eds.) *Masks of Dionysus*, Ithaca, 89-114.
- SCULLION, S. (2005) «Tragedy and Religion: The Problem of Origins» en J. Gregory (ed.) *A Companion to Greek Tragedy*, Malden, Oxford, 23-37.
- SEGAL, C. (1978) «The Menace of Dionysus: Sex Roles and Reversals», *Arethusa* (11) n° 2, 185-202.
- OTTO, W.F. (1997) *Dioniso: Mito y culto*, Madrid [= (1933) *Dionysos, Mythos und Kultus*, Frankfurt am Main].
- PORRES CABALLERO, S. (2013) «Maenadic Ecstasy in Greece: Fact or Fiction?» en A. Bernabé, M. Herrero, A.I. Jiménez, R. Martín (eds.) *Redefining Dionysos*, Berlin, Boston, 159-184.
- RUDHARDT, J. (1992) *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Paris [=1958<sup>1</sup>].
- USTINOVA, Y. (2017) *Divine Mania: Alteration of Consciousness in Ancient Greece*, London.
- VALDÉS GUÍA, M. (2009) «Las mujeres y la noche en los rituales griegos: las seguidoras de Dioniso en Atenas», *ARYS* (8), 43-60.
- VALDÉS GUÍA, M. (2020) *Prácticas rituales y discursos femeninos en Atenas. Los espacios sacros de la gyne*, Sevilla.
- WINNINGTON-INGRAM, R.P. (1948) *Euripides and Dionysus: An Interpretation of the Bacchae*, Cambridge.
- ZEITLIN, F. (1985) «Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama», *Representations* (11), 63-94.