

La *parodos* de las Bacantes de Eurípides

Jose Luis CALVO MARTÍNEZ
Universidad de Granada

Resumen

El autor de este trabajo realiza un análisis literario de la *Párodos* de las *Bacantes* de Eurípides como pieza central de la obra: se ofrece un texto, colometría y traducción rítmica de la misma; se analiza la estructura compositiva; se muestra que está concebida como un “programa” de los temas que la Tragedia desarrolla; se estudia la métrica en su relación con el contenido con nuevas propuestas de colometría e interpretación en algunos versos, especialmente en el Epodo; finalmente, se analizan los procedimientos estilísticos en el plano fónico (aliteraciones, repeticiones, anáforas), en el verbal (neologismos, posición de palabras), y en el sintagmático.

Abstract

The aim of this paper is to analyze the *Parodos* of Euripides' *Bacchai* as a literary masterpiece which seems to be the cornerstone embracing all the themes which will be developed in the drama. The author offers a greek text (with a colometry slightly different from that of Murray-Dodds in some parts) and a spanish translation alongside. He then examines the compositional structure of the *Parodos*, the metric structure, the semantic field of “dionysism”, and traces the stylistic means through which the poet enhances his message in the phonic, lexematic and sintagmatic levels.

Palabras clave: Tragedia, Eurípides, crítica literaria y religión.

1. *Las Bacantes* de Eurípides es, por varias razones, una de las más notables tragedias que se escribieron en Grecia y quizá la más notable entre las del

propio Eurípides¹. Desde un punto de vista general, y en relación con la producción dramática de Atenas, es la única tragedia conservada que explica y reproduce con todo lujo de detalles la mitología y el ritual dionisiaco primitivo que son, precisamente, los del dios del teatro: es, en cierto sentido, una especie de “metadrama”. Por otra parte, junto con el *Edipo Rey* de Sófocles, es la tragedia que desarrolla dramáticamente con mayor precisión el esquema característico, la dinámica trágica que lleva de la ὕβρις (insolencia) del protagonista Penteo a su ἄτη que constituye al mismo tiempo su ceguera mental (a veces simbólicamente física, como en Edipo) y, sobre todo, su perdición completa; también el proceso de “catarsis” colectiva mediante la expulsión del “fármaco”, que está en las raíces mismas de la Tragedia como género.

Entre las tragedias de Eurípides, es notable *Las Bacantes* por varias razones. Me referiré a dos, porque ello ayudará a situar en su contexto más amplio la obra en general y, sobre todo, la Párodos que es, precisamente, objeto de este comentario. Desde un punto de vista “poético” (es decir en lo que se refiere a composición, métrica, etc.), las *Bacantes* constituye, tal como reconocen todos los críticos casi sin excepción, un retorno a las tragedias euripídeas de la primera época: en efecto, es arcaizante en sus paralelismos rígidos², en su métrica, en la utilización activa del coro, que no es el “espectador ideal” ni se limita a entretenernos en los entreactos como en algunos melodramas, sino que es un actor colectivo prominente; en el prólogo, en fin, recitado por un dios. Como es bien sabido, según las fuentes antiguas Eurípides la escribió en la corte macedonia donde había sido invitado por el ilustrado rey Arquelao; y murió en el 406 a. C.

1. Por esta razón – y dada su relación con problemas culturales, religiosos en general, y de carácter “político” – no cesa de generar bibliografía. Remito al lector en primer término al comentario modélico y ya clásico de E.R. DODDS, *Euripides, Bacchae*, Oxford, 1960, donde encontrará la Bibliografía anterior a dicho año. Entre los tratamientos más recientes del tema, véase M. DETIENNE, *La muerte de Dióniso*, Madrid, 1983 (= *Dionysos mis à mort*, Paris, 1977) A.F.H. BIERL, *Dionysios und die griechische Tragödie. Politische und 'metatheatralische' Aspekte im Text*, Tübingen, 1991, Ch. SEGAL, *Dyonisiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton, 1997, V. LEINIEKS, *The City of Dionysus: A Study of Euripides' Bacchae*, Stuttgart & Leipzig, 1996, R. SEAFORD. (ed.), *Euripides: Bacchae*, Warminster, 1996, Helene P. FOLEY, *Ritual irony. poetry and sacrifice in Euripides*, Ithaca, N.Y., 1985, H. ORANJE, *Euripides' Bacchae. the play and its audience*, Leiden, 1984, R. SEAFORD, *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford, 1994, etc.

2. O. TAPLIN, *Greek Tragedy in Action*, Londres, 1978, pp. 157 ss.

antes de verla representada³. Sea ello cierto o no, *Las Bacantes* es (junto con la *Ifigenia en Aúlida*) su última obra; una obra póstuma muy diferente en forma y estructura, ya sea profunda ya superficial, tanto de las “tragedias de la guerra” (*Hécuba*, *Troyanas*, *Suplicantes*, etc.), como de aquellas que se han denominado “tragicomedias” o “melodramas” (como *Ión*, *las Ifigenias* o el *Orestes*) porque ni siquiera encajan con el esquema de una tragedia propiamente dicha -al menos tal como la concibe y describe Aristóteles en la *Poética*. Si no conociéramos la fecha de composición de *Las Bacantes*, probablemente la habríamos situado en la primera época, junto a *Medea* e *Hipólito*, y con ello habríamos cometido el error de pensar que Eurípides comenzó su carrera de dramaturgo escribiendo tragedias muy bien construidas; que siguió con otras de estructura bastante imperfecta, debido a su peculiar falta de unidad, como es el caso de las “tragedias de la guerra”; y, en fin, que, cansado de la Tragedia, acabó dedicándose a componer melodramas como la *Electra* o el *Orestes*, *Ión*, etc. Pero no es así. Gracias a las *Bacantes* sabemos que ni Eurípides, ni probablemente ningún otro autor dramático, siguen una línea de desarrollo implacable; sabemos que Eurípides dotaba a sus dramas de la estructura superficial que exigía la estructura profunda que en cada caso elegía para ellos -aunque, eso sí, ésta le viniera dada de alguna forma por su propia biografía en la que marca un punto decisivo la guerra del Peloponeso.

En efecto, las obras de su primera época, *Medea* e *Hipólito* sobre todo, plantean a nivel superficial dramas que, si no fuera anacrónico, casi se podrían calificar como “burgueses”: una mujer celosa de su marido, una madrastra que se enamora de su hijastro; pero a nivel profundo se trata siempre del enfrentamiento entre fuerzas irracionales y que son ajenas, por tanto, a cualquier planteamiento moral. Son fuerzas cósmicas implacables representadas por divinidades como Afrodita (que simboliza la unión universal de los sexos) en *Medea*, y Ártemis (que simboliza aquí la repugnancia hacia el sexo) en el caso del *Hipólito*. Ahora bien, ello no sucede así con las obras que Eurípides compone durante la guerra del Peloponeso. La dura realidad de esta guerra, que se llevó lo mejor de Atenas en lo material y en lo humano, exigía de la reflexión del dramaturgo otra temática -básicamente la relación dialéctica entre vencedores y vencidos en la que todos, y no

3. Sobre la estancia de E. en Macedonia, cf. Satyrus, *Vita Euripidis* 18.23-30 μετελθὼν δ' οὖν κατεγήρασε ἐν Μακεδονίᾳ μάλ' ἐντίμως ἀγόμενος παρὰ τῷ δυνάστη... Sobre el carácter póstumo de las *Bacantes*, ver *Sch. Ran.* 67.6 αἱ διδασκαλίαι φέρουσι, τελευτήσαντος Εὐριπίδου τὸν υἱὸν αὐτοῦ δεδιδαχέναι ὁμώνυμον ἐν ἄστει Ἴφιγένειαν τὴν ἐν Αὐλίδι, Ἄλκμαίωνα, Βάκχαζ.

menos los vencedores, acaban sufriendo. Aquí ya no hay conflicto entre fuerzas irracionales, no hay más que un elemento irracional, que es la guerra misma. Es lógico, pues, que esta estructura profunda genere estructuras superficiales por completo diferentes de las tragedias antes aludidas; y explica que la unidad interna brille por su ausencia y, sobre todo, que los caracteres sean planos, casi melodramáticos -los vencedores son “los malos”, los vencidos “los buenos”, y éstos se limitan a sufrir, uno tras otro, los golpes de la irracionalidad. Pero ello no significa, dicho sea de paso, que estas tragedias sean “peores” que las anteriores, como han malentendido algunos críticos modernos; son sencillamente diferentes, porque diferentes son sus exigencias dramáticas.

La segunda razón que hace de las *Bacantes* una obra notable dentro de la producción eurípidea, es el contenido religioso e ideológico de la misma. Eurípides, que siempre se manifestó como un hombre cercano al racionalismo de la Sofística⁴, nos ofrece en su obra póstuma un canto exaltado, casi místico, al dionisismo. Esto ha desconcertado durante mucho tiempo a filólogos y comentaristas. No pocos filólogos y comentaristas del XIX, llevados quizá de una visión anacrónica ligada a los prejuicios de su propio tiempo mantenían sin más que al final de su vida Eurípides experimentó una suerte de iluminación religiosa que hizo que el otrora ateo acabara como ferviente seguidor de Dioniso⁵. Otros, sin embargo, han observado no sin razón que al final de la tragedia el autor hace que la simpatía del espectador se torne hacia las víctimas, e incluso que se considere el castigo de Dioniso excesivo e injusto. De lo que concluyen que aquí tenemos de nuevo a Eurípides “el impío” condenando el salvajismo de la religión e incluso dibujando con fuertes colores, especialmente en los coros, el fanatismo de los secuaces de Dioniso⁶. Pero tampoco es esto. Ni en ésta, ni en ninguna de sus tragedias, el autor toma partido: se limita a describir lo mejor que puede, y puede muy bien, los avatares de un conflicto insuperable que siempre culmina en el dolor. Desde el punto de vista de la idea trágica, todo apunta a que estamos de

4. Cf. Diógenes Laercio afirma que fué discípulo de Anaxágoras (2.10) y resalta su amistad con Sócrates (2.18, etc.). Es un tópico muy conocido, pero ver el trabajo reciente de D. CONACHER, *Euripides and the Sophists*, Londres, 1998, Cap. 5.

5. Ver, por ejemplo, K.O. MÜLLER, *Histoire de la littérature grecque jusqu'a Alexandre le Grand*, Paris, 1883, y F.A. PALEY, *Euripides*, London (Whittaker), 1872-1880², con argumentos diferentes.

6. Ver especialmente, U. VON WILAMOWITZ, *Der Glaube der Hellenen*, Darmstadt, 1973, Vol. II, 60 ss.

nuevo ante una obra del estilo de *Medea* o *Hipólito*, sobre todo esta última, en que Dioniso representa una fuerza formidable a la que el hombre sólo se puede oponer para su propia ruina.

2. Pero vayamos a las *Bacantes*. La estructura superficial, la historia que transcurre en el escenario ante nuestros ojos, es el mito, que se recoge en más de una variante, del rechazo del dionisismo y del propio Dioniso como dios, por parte de las autoridades establecidas. En una variante, que ya conoce Homero, es Licurgo rey de Tracia⁷; en la más conocida es Penteo, rey de la ciudad de Tebas que es, precisamente, el lugar de nacimiento del dios. En este mito, tal como lo dramatiza Eurípides en esta obra, Dioniso es rechazado por toda Tebas, sólo lo “aceptan” tibiamente Cadmo y Tiresias que simbolizan, respectivamente, la diplomacia estatal (y los intereses de su clan) y la religión oficial. Así pues, enloquece a las mujeres, especialmente a las de la casa real, y las convierte a la fuerza en bacantes suyas en el monte Citerón. Luego Penteo, el propio rey, se enfrenta a Dioniso que ha tomado la apariencia de un joven afeminado, lo encarcela y se dispone a reducir a las bacantes por las armas. Pero Dioniso se libera milagrosamente haciendo temblar el palacio y, en una escena que demuestra la maestría de Eurípides en la descripción de los procesos psicológicos, tienta a Penteo (que pone de manifiesto una notable represión sexual) para que contemple en el monte a las bacantes, a las que supone embriagadas y entregadas a toda clase de excesos, sobre todo de orden sexual. Dioniso trastorna, enloquece a Penteo y lo viste de mujer (lo que simboliza, respectivamente, una trasposición de la locura o enajenación ritual y la imposición de los arreos de la víctima sacrificial) y lo hace subir a la copa de un abeto -árbol dionisiaco por excelencia. Avistado por las bacantes, éstas lo confunden con un león, lo despedazan, y su propia madre Ágave porta su cabeza como trofeo. El final es un sufrimiento excesivo para todos -sufrimiento que Dioniso justifica friamente, lo que por sí sólo explicaría, para quien

7. Cf. *Iliada*, VI 130-135 οὐδὲ γὰρ οὐδὲ Δρύαντος υἱὸς κρατερὸς Λυκόοργος δὴν ἦν, ὅς ῥα θεοῖσιν ἐπουρανίοισιν ἔριζεν: ὅς ποτε μαινομένοιο Διώνυσοιο τιθήνας σεῦε κατ’ ἡγάθειον Νυσηῖον: αἱ δ’ ἅμα πᾶσαι θύσθλα χαμαὶ κατέχευαν ὑπ’ ἀνδροφόνοιο Λυκούργου θεινόμεναι βουπλήγι. Esquilo compuso una trilogía, *Lykourgeia*, con las obras *Ἰδῶνοι*, *Βασσάροι*, *Νεανίσκοι* de las que apenas conocemos más que el título, pero también escribió una tetralogía tebana (*Βάκχαι*, *Ξάντριαι*, *Πενθεῦς*, *Σεμέλη*) en la que era Penteo el Peseguidor. Por la *Hypothesis* de las *Bacantes* de Eurípides, obra de Aristófanes de Bizancio, sabemos que el argumento (μυθοποιΐα) coincidía con el *Πενθεῦς* de Esquilo.

quiera entenderlo, el carácter “amoral”, es decir, indiferente a cualquier consideración moral, de la obra. Ante el intento de Cadmo por moralizar la situación: «no está bien que los dioses se asemejen a los hombres en las pasiones», Dioniso responde friamente: «hace tiempo que mi padre Zeus dió su consentimiento»⁸. Esto no es propiamente cinismo; es el reconocimiento de que el enunciado cardinal de todo sistema moral, que se resume en el verbo “deber” o “estar bien”, no tiene sentido para un dios del Olimpo heleno que, como Dioniso, simboliza una fuerza que escapa a toda racionalidad. Esta consideración nos lleva a entender la obra mejor. Porque, en efecto, la estructura profunda de la obra es también aquí, como lo era en *Medea* o *Hipólito*, el enfrentamiento del hombre a una fuerza cósmica irracional -y el resultado nefasto de dicho enfrentamiento. Lo verdaderamente notable en el caso de las *Bacantes* es que el elemento irracional es la irracionalidad misma, lo Irracional con mayúscula, que encubre la propia religión dionisiaca. En efecto, lo que busca el ritual dionisiaco con la intoxicación física y psíquica es la disolución del propio “yo” en la colectividad -como enseguida veremos- y, con ello, abrir las compuertas de lo irracional, de lo irresponsable moralmente. En la terminología, hoy ya vulgarizada, de la Psicología freudiana diríamos que lo que busca el dionisismo es romper con las inhibiciones y dejar que afloren y se liberen los deseos aprisionados por el subconsciente.

Pero, además, hay otro plano de irracionalidad que constituye la esencia del propio dionisismo -en realidad de todo misticismo- y que consiste en la unificación de toda clase de opuestos, de todas las contradicciones que se dan en lo humano; y ello tanto en el plano social, como en el individual. Ya Heráclito, cuya filosofía sostiene precisamente este principio, había afirmado expresamente $\acute{\omega}\nu\tau\acute{\omicron}\varsigma\ \delta\grave{\epsilon}\ \text{'}\text{Αίδης καὶ Διόνυσος, ὅτεωι μαίνονται καὶ ληναΐζουσιν}$ (“el mismo es Hades que Dioniso, por quien enloquecen y celebran las Leneas”)⁹. Heráclito lo ejemplificó con la contradicción máxima que puede haber -la vida y la muerte: Hades es la muerte y Dioniso la vida- y ello se ve también claramente en las *Bacantes*: Dioniso, el dios de la vida vegetal y animal, da también la muerte y muere él mismo. Pero hay otras contradicciones que salva el dionisismo: así, para empezar, es una religión que rompe las barreras entre el hombre y la divinidad, lo cual entra en abierta contradicción con la religión tradicional helénica y quiebra la espina dorsal del, por lo demás, simple sistema de moralidad griega haciendo más difícil su aceptación, por tanto. También rompe las barreras

8. vv.1348-9.

9. Fr. 15 DK

sociales: en la obra se da relevancia al hecho de que Dioniso convierte en bacantes tanto a las mujeres de la familia real como a las del pueblo¹⁰ y, como se sabe, fue el culto a Dioniso uno de los elementos que contribuyeron a acelerar el proceso de democracia en Atenas. Por otra parte, el tirso, uno de los símbolos centrales del dionisismo, es representación tanto de la paz como de la guerra y la violencia¹¹; finalmente, Dioniso mismo salva la oposición entre los sexos al aparecer con evidentes rasgos femeninos en la obra.

Pues bien, estas consideraciones sobre el sentido profundo de las *Bacantes* hacen irrelevante el problema que tanta tinta ha hecho correr, a saber, si el mito del rechazo del dionisismo es reflejo de una realidad histórica, por remota que fuera; o si es, como piensan otros, entre los que me cuento, la transposición al terreno del mito del propio ritual dionisiaco cuyos componentes esenciales son, de un lado, el coro de bacantes enajenadas (es decir, convertidas en “baco”, pues ese es el sentido de la locura en este ámbito religioso); de otro, el espeluznante rito del *σπαραγμός* o “despiece” violento de la víctima, que encierra en sí la fuerza del dios y que en ocasiones es humana; y la omofagia, la ingestión de la carne cruda que constituye el punto culminante de la comunión con el dios.

Es todo este conjunto de ritos lo que dió origen, con toda probabilidad, a los mitos de rechazo del dionisismo. Sin embargo, también es razonable pensar, tal como apunta Dodds¹², que la ocasión o la excusa *para esta obra* sea el rechazo histórico, que se produjo en época de Eurípides, no contra el dionisismo helénico que ya estaba suficientemente domesticado y asimilado por la religión oficial para que no resultara peligroso, sino contra “lo dionisiaco” que se estaba extendiendo de nuevo, en sus formas más crudas y primitivas, a través de divinidades asiáticas similares a Dioniso, como Sabazio y Adonis. Algunos pensadores de esta época, como Platón¹³, vieron el peligro de subversión de los valores establecidos que tales excesos suponían y lo condenaron abiertamente; pero otros, sin duda, lo vieron con buenos ojos. Las *Bacantes* contiene ecos de esta polémica y quizá es ella misma parte de la polémica.

10. Cf. vv.35-37.

11. Es muy significativa, en este sentido la expresión *νάρθηκας ὕβριστὰς* “los agresivos tirsos del v. 113.

12. Cf. *Ob. cit.* pp.XX y ss.

13. Cf. *Leyes* 910b-c: *Μὴ κεκτῆσθαι θεῶν ἐν ἰδίαις οἰκίαις ἱερά, τὸν δὲ φανέντα κεκτημένον ἕτερα καὶ ὀργιάζοντα πλὴν τὰ δημόσια...*

3: *La parodos*

Esta introducción a la obra no tiene en realidad otro objetivo que contextualizar, situar en su marco más amplio, el texto de la *Parodos*, objeto de este comentario. En un contexto más cercano, la *parodos* sigue al prólogo como es preceptivo. Este acaba de ser pronunciado por el propio Dioniso, quien ha explicado los antecedentes: ha tomado forma humana, acaba de llegar a Tebas con su cortejo de bacantes bárbaras y se encuentra frente al palacio real, a cuya vera sigue vivo el fuego producido por el rayo que mató a su madre Semele (vv. 1-12). Y adelanta lo que va a suceder: ha venido dispuesto a que sus paisanos lo reconozcan como dios, ya que su propia familia no lo reconoce como tal y han extendido el rumor de que la muerte de Semele fué un castigo por fingir que se había unido a Zeus para ocultar la unión culpable con un mortal (vv. 26-31). A las mujeres ya las ha enloquecido y enviado al Citerón como bacantes (es otro coro de bacantes humanas que no actúa como tal coro; sus acciones las conoceremos por el mensajero). Sólo le queda demostrar su divinidad a Penteo que, siendo tirano del país, no la reconoce, lo excluye de sus libaciones y lo combate abiertamente (*θεομαχεῖ τὰ κατ' ἐμὲ*, v. 45). Al final del prólogo, Dioniso llama a su coro de Bacantes míticas para que entren danzando y batiendo sus panderos. Veamos lo que cantan. Ofrezco a continuación el texto de Murray-Dodds, aunque con una colometría diferente de la de esta edición para los versos 72-77 = 88-93, y una versión rítmica realizada con la intención de recuperar, en la medida de lo posible, ciertos rasgos poéticos griegos sustituidos por otros propios del español, especialmente, repito, a través del ritmo.

{XOROS}

CORO

<p>64 Ἄσιος ἀπὸ γᾶς ἱερὸν Τμῶλον ἀμείψασα θοάζω Βρομίωι πόνον ἠδὺν κάματόν τ' ἐκκάματον, Βάκ- χιον εὐαζομένα. τίς ὁδῶι, τίς ὁδῶι; τίς μελάθροισι; ἔκτοπος ἔστω, στόμα τ' εὐφη- 70 μον ἅπας ἐξοσιούσθω: τὰ νομισθέντα γὰρ αἰεὶ Διόνυσον ὑμνήσω.</p>	<p>Desde la tierra Asia dejé atrás el sagrado Tmolos y corro -dulce esfuerzo para Bromio, cansancio descansado- gritando "euaí " a Baco. ¿Quién está en el camino, quién en el camino, quién en los palacios? Que se retiren todos y consagren reverente su boca. Cantos tradicionales serán siempre mi himno a Dioniso.</p>
--	---

ΣΤΡ. Α

ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαί-
μων τελετὰς θεῶν εἶ-
δὼς βιοτὰν ἀγιστεύει
75 καὶ θιασεύεται ψυ-
χὰν ἐν ὄρεσσι βακχεύ-
ων ὁσίοις καθαρμοῖσιν,
τά τε ματρὸς μεγάλας ὄρ-
για Κυβέλας θεμιτεύων
80 ἀνὰ θύρσον τε τινάσσω
κισσῶι τε στεφανωθείς
Διόνυσον θεραπεύει.
ἴτε βάκχαι, ἴτε βάκχαι,
Βρόμιον παῖδα θεὸν θεοῦ
85 Διόνυσον κατάγουσαι
Φρυγίων ἐξ ὄρέων Ἑλλάδος εἰς εὐ-
ρυχόρους ἀγυῖας, τὸν Βρόμιον.

ΑΝΤ. Α

ὄν ποτ' ἔχουσ' ἐν ὠδί-
νων λοχίαις ἀνάγκαι-
90 σι παμμένας Διὸς βροντᾶς
νηδύος ἔκβολον μά-
τηρ ἔτεκεν, λιποῦσ' αἰ-
ῶνα κεραυνίωι πλαγᾶι:
λοχίαις δ' αὐτίκα νιν δέ-
95 ξατο θαλάμαις Κρονίδας Ζεὺς,
κατὰ μηρῶι δὲ καλύψας
χρυσέαισιν συνερείδει
περόναις κρυπτὸν ἀφ' Ἥρας,
ἔτεκεν δ', ἀνίκα Μοῖραι
100 τέλεσαν, ταυρόκερων θεὸν
στεφάνωσέν τε δρακόντων
στεφάνοις, ἐνθεν ἄγραν θηρότροφον
μαινάδες ἀμφιβάλλονται πλοκάμοις.

ΣΤΡ. Β

105 ὦ Σεμέλας τροφοὶ Θῆ-
βαι, στεφανούσθε κισσῶι:
βρῦετε βρῦετε χλοήρει

ΕΣΤΡΟΦΑ Α'

Oh, bienaventurado quien feliz,
conociendo los ritos de los dioses,
lleva una vida santa;
y une su alma al cortejo,
celebrando a Baco en las montañas
con santas abluciones
y los ritos de la Madre Grande,
Cibeles, venerando;
y, agitando el tirso
y de hiedra coronado,
sirve a Dioniso.
-Marchad, marchad Bacantes
conduciendo al dios Bromio, hijo de dios,
a Diónisos,
desde los montes frígios
a los anchos caminos
de la Hélade, a Bromio.

ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΑ Α'

Al cual llevando un día
en forzosos dolores de parto,
cuando el trueno de Zeus cobró alas,
su madre lo parióexpulsado del útero a
destiempo;
y abandonó la vida por el golpe del rayo.
Y al punto lo acogió en cavidades
dispuestas para el parto Zeus Cronida:
lo escondió en su muslo
y con áureas agujas lo cosió
oculto a Hera.
Y parió, cuando las Moiras
lo llevaron a término, un cornífero dios;
y con coronas lo ciñó de serpientes,
por lo cual las Ménades
rodean sus cabellos con este animal
que se nutre de fieras.

ΕΣΤΡΟΦΑ Β'

Oh, Tebas de Semele nodriza,
corónate de hiedra;
florece, florece con la verde

μίλακι καλλικάρπωι
καὶ καταβακχιούσθε δρυὸς
110 ἢ ἐλάτας κλάδοισι,
στικτῶν τ' ἐνδυτὰ νεβρίδων
στέφετε λευκοτρίχων πλοκάμων
μαλλοῖς: ἀμφὶ δὲ νάρθηκας
ὕβριστὰς
ὄσιοῦσθ': αὐτίκα γὰ πᾶσα
χορεύσει,
115 Βρόμιος εὖτ' ἂν ἄγηι θιάσους
εἰς ὄρος εἰς ὄρος, ἔνθα μένει
θηλυγενῆς ὄχλος
ἀφ' ἰστῶν παρὰ κερκίδων τ'
οἰστηθεῖς Διονύσοι.

ANT. B

120 ὦ θαλάμευμα Κουρή-
των ζάθεοί τε Κρήτας
Διογενέτορες ἔναυλοι,
ἔνθα τρικόρυθες ἄντροις
βυρσότονον κύκλωμα τόδε
125 μοι Κορύβαντες ἤδρον:
βακχεῖαι δ' ἅμα συντόνωι
κέρασαν ἠδυβόαι Φρυγίων
αὐλῶν πνεύματι ματρός τε
'Ρέας ἐς
χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι
βακχᾶν:
130 παρὰ δὲ μαινόμενοι Σάτυροι
ματέρος ἐξανύσαντο θεᾶς,
ἐς δὲ χορεύματα
συνῆψαν τριετηρίδων,
αἷς χαίρει Διόνυσος.

ΕΠΩΙΔΟΣ.

135 ἡδὺς ἐν ὄρεσιν ὄταν
ἐκ θιάσων δρομαίων
πέσῃ πεδόσε, νεβρίδος ἔχων
ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρευῶν
αἶμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον
χάριν,
140 ἰέμενος εἰς ὄρεα Φρύγια Λύδι'

brionia de hermoso fruto;
y conságrate a Baco con ramajes
de encina o abeto:
adornad las pellizas de moteados ciervos
con vellones de lana de blanco pelo.
Sed reverentes en el uso de los violentos tirsos.
Toda la tierra danzará al instante
-es Bromio quien conduce los coros-
en dirección al monte, al monte, donde aguarda
femenil muchedumbre
lejos de ruelas y de lanzaderas,
por Dioniso aguijada.

ANTISTROFA B'

Oh, cámara secreta de los Curetes
y divinos recintos de Creta
que engendraron a Zeus;
en cuyas cuevas los de triple penacho
hallaron para mí este círculo
de tensa piel -los Coribantes.
Y en tensa danza báquica
lo mezclaron con el dulce soplo
de las flautas frigias; y en las manos lo pusieron
de Rea

-percusión para los bellos cantos de las
Bacantes.
Y enloquecidos Sátiros
lo tomaron prestado de la diosa madre
y a las danzas corales lo adaptaron
de fiestas bienales
con las que goza Diónisos.

EPODO.

Feliz en las montañas, cuando de entre los coros,
a la carrera, cae desplomado al suelo, llevando
una sagrada pelliza de cervato, a la caza de
sangre de cabras degolladas -alegría de la carne
devorada cruda- lanzándose a los montes frigios,
lidios

-ὁ δ' ἔξαρχος Βρόμιος: εὐοί. ρεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ρεῖ δ' οἶνωι, ρεῖ δὲ μελισσᾶν νέκταρι. Συρίας δ' ὡς λιβάνου κα- 145 πνόν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων πυρσῶδη φλόγα πεύκας ἐκ νάρθηκος αἰσσει δρόμωι καὶ χοροῖσιν πλανάτας ἐρεθίζων 150 τρυφερόν <τε> πλόκαμον εἰς αἰθέρα ρίπτων. ἅμα δ' ἐπ' εὐάσμασιν ἐπιβρέμει τοιᾶδ	-y el conductor es Bromio. ¡Euoí! Mana leche la tierra, mana vino, mana néctar de abejas. Y levantando un humo como de incienso sirio el Baco hace saltar del tirso la encendida llama de la antorcha de pino, al tiempo que con carreras y coros las excita vagantes y agita con sus gritos. Y lanza al éter su delicado pelo. Y junto con sus cantos grita así:
ὦ ἴτε βάκχαι, ὦ ἴτε βάκχαι, Τμῶλου χρυσορόου χλιδιά, 155 μέλπετε τὸν Διόνυσον βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων, εὐῖα τὸν εὐιον ἀγαλλόμεναι θεὸν ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε, 160 λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμηι σύνοχα 165 φοιτάσιν εἰς ὄρος εἰς ὄρος: ἦδομέ- να δ' ἄρα πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι φορβάδι κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα.	"marchad. Bacantes. marchad. Bacantes: con el brillo del Tmolos que fluye oro cantad a Dioniso al son de los panderos de profundo sonido, glorificando al dios del "euoi" con voces y llamadas frías. cuando el loto de dulce son hace sonar, sagrado, sus sagrados juegos compañeros de las que corren al monte, al monte". Y feliz cual potrilla, entonces, con su madre en el pasto, lleva su grácil pie. con saltos, la Bacante

Se trata, sin duda, de un texto extraordinariamente bello y un análisis del mismo, aunque sea somero, nos descubrirá que, además, está cuidadosa y conscientemente elaborado por Eurípides hasta llevarlo a una perfección formal que difícilmente alcanzan otros coros trágicos. Su estructura es de una simetría que se ha calificado justamente como arcaica y que, como arcaísmo, es un rasgo poético consciente por parte del poeta: se articula sobre dos pares estróficos, cuya métrica se va complicando, bordeados por un "preludio" y un "epodo" (cierre) carentes de responsión. La función de la Párodos en la obra es plurivalente como todo elemento literario que forma parte de un conjunto: por un lado, tratándose de un coro mítico, su canto constituye, en una dimensión intemporal, la exposición

lirica, intensa y profunda de los dogmas y ritos del dionisismo; pero, al ser el coro también un personaje perfectamente activo e integrado en la temporalidad del drama, su canto se torna, adicionalmente, en una incitación a los tebanos para que se conviertan a la nueva religión. De otro lado, es un canto de alguna manera programático: todos sus motivos se van a desarrollar en los estásimos subsiguientes y, sobre todo, la propia descripción ritual que contiene va a ser dramatizada sobre el escenario: Penteo será la víctima y la familia de su madre, y su propia madre, las oficiantes del sacrificio.

Estructura del contenido

Todo el contenido está simétricamente organizado hasta el preciosismo en una estructura en la que -después del preludio- van alternando relatos del mito dionisiaco con descripciones del rito. De esta manera se da el caso, único en un coro trágico, de que la responsión *de sentido* no se da entre estrofa y antístrofa, sino entre Estrofa a' y Estrofa b', y entre Antístrofa a' y Antístrofa b'.

En efecto, la *Estrofa A'* comienza felicitando ($\hat{\omega}$ μάκαρ) al fiel que conoce y practica los RITOS de Dioniso y de la madre Cibeles (luego veremos la razón de este sincretismo). Esta práctica de los ritos orgiásticos se manifiesta, para empezar, por la disolución del "yo" en el grupo: $\theta\iota\alpha\sigma\epsilon\acute{\upsilon}\epsilon\tau\alpha\iota$ $\psi\upsilon\chi\acute{\alpha}\nu$ 'une su alma al thíasos', frase que condensa la idea de locura ritual, leit-motiv del canto y que recogen términos más explícitos¹⁴, como el de $\mu\alpha\iota\nu\acute{\alpha}\delta\epsilon\varsigma$, $\mu\alpha\iota\nu\acute{\omicron}\mu\epsilon\nu\omicron\iota$, etc.). Pero también se alude a ritos como la *oreibasía* o danza ritual en el monte ($\acute{\omicron}\rho\epsilon\sigma\sigma\iota$ $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\upsilon}\epsilon\iota\nu$) que todavía se practicaba en el Parnaso en época de Eurípides. Y se especifican los atributos externos, el atuendo del fiel de Dioniso: el tirso y la corona de hiedra.

La *Antístrofa A'* nos relata el MITO del doble nacimiento de Dioniso (de Semele primero y de Zeus después) -mito que se origina como una etiología de la advocación $\delta\iota\theta\acute{\upsilon}\rho\alpha\mu\beta\omicron\varsigma$ y que fué interpretada etimológicamente como "de doble puerta" (de $\delta\iota\varsigma$ - $\theta\acute{\upsilon}\rho\alpha$), y que está más explícitamente desarrollado en el

14. Sobre este tema ver A.J. PODLECKI, "Individual and Group in Euripides' Bacchae" *AC* 43 (1974) 143, R. SCHLESIER, "Die Seele im Thiasos. Zu Euripides, Bacchae 75", en: J. HOLZHAUSEN, *Psyche - Seele - anima. Festschrift für Karin Alt zum 7. Mai 1998*, Stuttgart/Leipzig 1998, p. 37-72, Ch. SEGAL, "Chorus and community in Euripides' Bacchae", en: L. EDMUNDS & R.W. WALLACE, (Edd.), *Poet, public, and performance in ancient Greece.*, Baltimore/London, 1997, p. 65-86.

segundo estásimo, vv.521 y ss.). Al final de esta antístrofa se ofrece la explicación etiológica del uso y manipulación de serpientes por parte de las ménades: fué Zeus el primero en coronar a Dioniso con serpientes después de su nacimiento.

La *Estrofa B'* vuelve al RITO. También hay aquí una invocación (ὦ Θήβαι), pero el paralelismo es puramente formal, porque ya no es una llamada de felicitación, sino una exigencia urgente a Tebas para que haga exactamente lo que se describe en la *Estrofa A'*, es decir, para que actúe como un fiel. De ahí que, en responsión a ésta, se aluda de nuevo a los atributos y símbolos del dionisismo («corónate de hiedra», «danza en el monte», «utiliza con santidad el tirso»).

La *Antistrofa B'* retorna al MITO en responsión con la *Antístrofa A'*; pero aquí al del nacimiento de Zeus, que en Creta recibía un culto orgiástico similar al de Dioniso con el nombre de Kuros (κοῦρος y su grupo de Κούρητες): era un dios que moría; los cretenses enseñaban su tumba¹⁵. Y ello para ofrecernos, una vez más, la explicación etiológica del uso de panderos por las Bacantes: el pandero lo inventaron los Curetes de Zeus-Kuros, que se lo pasaron a los Coribantes de Rea (también Kurbas) y a estos se lo quitaron los Sátiros de Dioniso. Así se completa y explicita el sincretismo de estos tres grupos orgiásticos, de estructura, origen y ritos similares, que se adelantaba vagamente en la *Estrofa A'*. No es probable, desde luego, que el propio Eurípides descubriera esta identidad originaria; sin duda ya era moneda corriente en su época y revela una mentalidad sincrética que prelude el pansincretismo que se producirá masivamente en época helenística.

Finalmente, el *Epodo* vuelve al RITO. Los elementos e ideas son, en parte, las mismas que en las estrofas anteriores, pero aquí ya se completa el cuadro: hay una descripción vívida y brillante del grupo Baco-Bacantes danzando y se resaltan dos elementos esenciales al dionisismo: de un lado la comunión con el dios, la omofagia que se describe con un realismo estremecedor; de otro lado, se insiste en la idea de felicidad, esencial al dionisismo y a todas las religiones místicas. Ya vimos cómo al comienzo de la *Estrofa A'* se calificaba al fiel con el término μάκαρ -un adjetivo que en Homero no sólo designa a los dioses, sino que los opone explícitamente a los hombres (cf. Il. I. 339 πρὸς τε θεῶν μακάρων πρὸς τε θνητῶν ἀνθρώπων 'por los felices dioses y los mortales hombres'). Pues bien,

15. Callimachus, *Hymn I*, 8 ss "Κρήτες ἀεὶ ψεύδονται": καὶ γὰρ τάφον, ὦ ἄνα, σείο Κρήτες ἔτεκτῆναντο: σὺ δ' οὐ θάνεις, ἔσσι γὰρ αἰεὶ. Ver, con precaución, J. HARRISON, *Themis*, Londres, 1963², especialmente el Cap. primero sobre el Himno de los Curetes.

el epodo comienza con la palabra ἡδύς (que tiene aquí, sin duda, sentido pasivo: “el que recibe gozo, ἡδόμενοι”) y termina con ἡδομένα βάκχα, ‘con gozo... la bacante’. Y en el centro del epodo, en un bello período dactílico, se describe el estado paradisiaco de que gozan los fieles durante el rito con los ríos que brotan de leche, vino y miel: ρεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ρεῖ δ’ οἴνωι, etc. Porque, en definitiva, el efecto que produce el ritual con la intoxicación, con la enajenación, con la danza, es identificar al fiel con su dios. En ese momento, el fiel ya es feliz, ya es μάκαρ, ya es un dios.

La Párodos como “programa” de toda la obra

Quizá uno de los rasgos más significativos del arte euripídeo en la construcción de la tragedia que nos ocupa es el hecho de que, como adelantaba arriba, el canto de entrada es un “preludio” que, a la manera de las composiciones musicales, contiene prácticamente todos los temas que luego se van a desarrollar tanto en los episodios como en los cantos corales (estásimos) de la obra. Vamos a examinar estos últimos.

El *estásimo primero* (vv.369-433) desarrolla el tema de la *felicidad*, cismundana desde luego, que proporciona al fiel el participar en los ὄργια de Dioniso: el bienestar (εὐφοροσύνη, v. 377), la vida en continua dicha (εὐαίωνα διαζῆν), la risa unida a la música (μετά τ’ αὐλοῦ γελάσαι), la somnolencia que proporciona el vino en la fiesta (ὑπνον). De otro lado, esta felicidad genera en el fiel una condición *pacífica* que lo contrapone a las “bocas sin freno” (ἀχαλίνων στομάτων) de quienes hacen frente al dios. El *segundo estásimo* (vv. 519-75) aprovecha una lúgubre llamada de reproche a Tebas, por parte del coro, para recordar de nuevo el *nacimiento* de Dioniso cantado en antistrofa A’ (v. 88-92) al que aquí ya se alude como “doble” a través de la interpretación etimológica de διθύραμβος. El rechazo de Tebas hacia Dioniso es especialmente grave ya que Zeus lo presentó a la ciudad con este nombre en un acto formal de onomatopoesia.

El *tercer estásimo* (vv. 862-911) comienza repitiendo casi literalmente palabras e ideas del epodo de la párodos: se refiere a los coros en los que (aquí la bacante) lanza al viento su cabeza cubierta de rocío (δέραν αἰθέρ’ ἐς δροσερὸν ρίπτουσα) que recuerda el cabello al viento del Baco portando la antorcha en el epodo (τροφερὸν <τε> πλόκαμον εἰς αἰθέρα ρίπτων, v.150.). La bacante es aquí como una cervatilla (ὡς νεβρός), allí una potrilla (πῶλος, v. 167) que juguetea (παίζουσα, allí retoza σκιρτήμασι) por la llanura y se siente llena de gozo (ἡδομένα en ambos pasajes, vv. 165 y 874). Y si allí (v.167) pone en el suelo

κῶλον ταχύπουν, aquí se pregunta si pondrá en los coros su blanco pie (λευκὸν πόδα, v. 863-4). Y termina, una vez más, aludiendo a la *felicidad* (εὐδαιμῶν) del que lleva una vida diariamente dichosa, con un eco verbal de los primeros versos de la párodos: τὸ δὲ κατ' ἡμᾶρ ὅτῳ βίωτος εὐδαιμῶν, μακαρίζω (910-11) = ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαιμῶν...(72).

El *estásimo cuarto* (977- 1023) canta lo que va a ser el sacrificio ritual de Penteo y, lógicamente, contiene ecos verbales de la Párodos aunque palabras y frases que en ésta se referían a las bacantes o a otros elementos rituales son transferidos a Penteo y a Dioniso. Así la estrofa comienza con la frase ἴτ' εἰς ὄρος. Pero el que ha ido al monte ahora es Penteo para rastrear a las bacantes “equipado con mente enloquecida” (μανεῖσαι πραπίδι) contra los ritos báquicos (περὶ βάκχι' ὄργια ματρός τε σᾶς). El estásimo culmina con un corto epodo en el que el coro pide a Baco que se aparezca en forma de serpiente o de león (δράκων... ἢ λέων) con rostro sonriente (γελῶντι), y que eche el lazo al cazador de las bacantes: aquí el adjetivo compuesto θηραγρευτᾶν es un cliché inverso del sintagma ἄγραν θηρότροφον de los vv. 103-4 de la Párodos. Y ahora será Penteo el que caiga al suelo (πεσόντι) abatido por el dios, en vez del baco extenuado por la danza (πέσῃ πεδόσε, v. 136). Sólo hay un tema recurrente e importante que no aparece expresamente en la Párodos, el del valor de la “ciencia” de los doctos (τὸ σοφόν)¹⁶ por oposición a la “sabiduría” (σοφία), al conocimiento intuitivo del pueblo sencillo que “piensa pensamientos humanos” τὰ θνητὰ φρονεῖν: ver especialmente los estásimos 1º, vv. 395-6, 3º, vv. 897 ss. y 4º, antístrofa). Pero sí aparece indirectamente: parece que para Eurípides ésta σοφία consiste en βιοτᾶν ἄγιστεύει sirviendo a los dioses y especialmente a Dioniso (cf. vv. 72 ss.) y se puede identificar con la ὁσία, que recurre en el estásimo primero (Ὅσια πόντα θεῶν vv 370 ss. y está presente, por supuesto, en la Párodos (cf. ἐξοσιούσθω, v. 70, ὁσίως καθαρμοῖσιν, v. 77, ο (ὀσιούσθε, v. 114).

La métrica

No se puede hacer el comentario de un coro de tragedia sin hablar, aunque sea brevemente, de su estructura métrica. Ciertamente que sin la música y la danza, irreparablemente perdidas, incluso los aspectos métricos no nos ayudan a captar del todo en qué medida ésta potenciaba al texto. Pero, lejos de ser un ejercicio

16. Ver el trabajo reciente de P. REYNOLDS-WARNHOFF, "The Role of to sophon in Euripides' Bacchae" *QUCC* 57 (1997) 77-103 .

puramente esteticista, y mucho menos un recuento mecánico de largas y breves, el análisis métrico sirve, al menos, para hacernos apreciar con mayor amplitud la perfección formal de la oda. La traducción que ofrezco es una versión rítmica, en la que cada verso contiene de 2 a 5 acentos principales que se repiten aproximadamente en las mismas posiciones. Es el único procedimiento que tenemos para verter al castellano de forma "métrica", por así decirlo, un canto como éste que está construido sobre dos pares estróficos bordeados por un "preludio" (vv. 64-72) que es la párodos (canto y danza procesional de entrada) propiamente dicha, y cerrado por un epodo (vv. 135 a fin). Los ritmos son el jónico (*a minore*, por supuesto) y el eolio, que van alternando hasta formar una estructura entrelazada que también aplica Eurípides al contenido, como hemos visto. La utilización de estos dos ritmos por parte del poeta es deliberada sin duda: el jónico, cuya unidad básica consta de dos breves seguidas de dos largas (y cuya repetición produce el dímetro jónico: $\cup \cup - - \cup \cup - -$), es un ritmo ajeno a la métrica griega, la cual excluye la inserción de más de dos moras entre las largas *principes*¹⁷. No es, por tanto, imprudente pensar que es de origen asiático ya que de aquí proceden los cultos con los que suele asociarse este ritmo¹⁸; y de Asia, quizá, fué tomado por los poetas lesbios que fueron los primeros en utilizarlo. Incluso trataron de helenizarlo creando una forma anaclástica llamada "anacreóntico" que respeta la ley anterior de las dos moras ($\cup \cup - \cup - \cup - -$). La primera de quien tenemos constancia que lo empleara fué Safo, pero Anacreonte lo hace con profusión y por ello, sin duda, recibió su nombre. En Tragedia sólo se utiliza para dar color exótico o para resaltar el carácter asiático del coro. Así, por ejemplo, lo utiliza Esquilo con cierta frecuencia en los *Persas* y *Suplicantes*, Eurípides sólo en las *Bacantes* y Sófocles en dos ocasiones¹⁹. En cuanto al ritmo eolio, sabemos que, junto a formas elementales yambotrocaicas, era característico de los ritos dionisiacos (agrarios, en general, como el de Eleusis, etc.) ya helenizados, juntamente con el jónico. Así se muestra en el célebre canto de los iniciados de las *Ranas* de Aristófanes, tan cercano en métrica, estilo e imaginaria poética: después de una agitada invocación a Íaco en jónicos (cf. vv. 324-53):

Ἰακχ', ὦ Ἰακχε

$\cup - - \cup - -$

17. Es un principio básico de la rítmica griega: Cf. M.L.WEST, *Greek Metre*, Oxford, 1982, pp. 18-19.

18. Cf. M.L. WEST, *ob.cit.* p.124, nota 115.

19. Cf. *Edipo Rey*, vv. 483-512 y *Electra*, vv. 823-48 (54 kola en total).

etc., el canto se remansa, y culmina, en un par estrófico compuesto de breves *kola* eolios de contenido también más tranquilo, precedidos de un período yámbico, vv. 449-59):

Χωρῶμεν εἰς πολυρρόδους	-- υ- υ-υ-
λειμώνας ἀνθεμῶδεις',	--υ- υ--
τὸν ἡμέτερον τρόπον,	υ- υυ -υ -
τὸν καλλιχορῶτατον,	-- υυ -υ -
παίζοντες, ὃν ὄλβιαι	-- υυ -υ -
Μοῖραι ξυνάγουσιν.	-- υυ --

«vayamos a los floridos campos de numerosas rosas, nuestro estilo, el de los más bellos coros, interpretando, el que las felices Moiras conducen juntamente» -lo cual precisamente constituye un período eolio (telesileos más reiziano). Pues bien, de esta misma manera, Eurípides va alternando los ritmos del dionisismo primitivo y crudo con los del dionisismo sometido a la medida helénica, más sosegado.

El “preludio” está todo él en jónicos, a menudo sincopados y catalécticos: así en el primer verso (Ἀσίας ἀπὸ γᾶς = υυ- υυ-) donde la catalexis de los jónicos lo convierte en anapéstico, que es el ritmo tradicional de los cantos de entrada; y se cierra con una unidad métrica ambigua entre el anacreóntico sincopado y el reiziano (Διόνυσον ἕμνήσω... = υυ- υ - - -) y que da paso a la Estrofa Primera cuya parte inicial está en eolios muy simples entre los que predomina el aristofanio (= coriambo + baqueo = -υυ- υ - -), y cuya segunda parte está de nuevo en jónicos. Por cierto, la colometría de Murray-Dodds²⁰ no es aceptable: es obvio que ὃν, que da comienzo a la Antístrofa A', nunca puede ser amétrico; además rompe todo el paralelismo.

La colometría de Estrofa-Antístrofa A' es, pues, como sigue:

- υυ - υ - -	υυ - -υυ - -
- υυ - υ - -	υυ - -υυ - -
- υυ - υ - - - 1°P	υυ - -υυ - -
	υυ - -υυ - -
- υυ - υ - -	υυ - -υυ -
- υυ - υ - -	υυ - -υυ - - 4° P (fin de Estr. y Ant.).

20. La acepta implícitamente M.L. WEST (*ob.cit.* p. 126, nota 121).

- uu - u - - - || 2ºP
uu - - uu - - |
uuuu - uu - - |
uu - - uu - - |
- - - uu - - |
uu - - uu - - || 3P

[El signo | = fin de *kolon*; || = fin de *periodo*; ||| = fin de *estrofa*.]

Este entrelazamiento continúa en la segunda estrofa, aunque la métrica se va complicando a la par de los contenidos que canta el coro: el primer período es más largo (6 kola) y los aristofanios son prolongados al concluir el período con un dímetro coriámbico (- uu - u - uuu); le sigue un extraño segundo período de tres kola eolios (aristofanio, con hiato inicial, ἦ ἐλάτας), un gliconio normal y otro extraño gliconio hipercataléctico que se asemeja a un tetrámetro dactílico cataléctico con inicial breve (u uu - uu- uu-); el tercer período lo forman dos trímetros jónicos normales; el cuarto tiene tres kola: un gliconio de base resuelta que da paso a un tetrámetro y un dímetro dactílicos. De esta manera hay una transición hacia los dactilos que resulta muy oportuna: el ritmo ágil de los dactilos se adecua perfectamente al contenido («es Bromio quien conduce los coros en dirección al monte, al monte») y, además, rompe ligeramente con un paralelismo que podía resultar en exceso rígido. Se cierra, en fin, con gliconio o ferecracio .

Este es el esquema:

-uu - u - -	- - - uu - - uu - -
-uu - u - -	uu - - uu - - uu - - 3º P
uuuuuu u - -	
- uu - u - -	uuu - uu - uu -
- uu - u - uuu 1º P	- uu - uu - uu -
	-uu - uu 4ºP
-uu - u - -	
- - - uu - u -	u - - uu - u -
uuu - uu - uu - 2º P	- - - uu - - 5º P

(Fin de Estrofa y Ant.)

El épodo, que cierra el canto, refleja una vez más, por la variedad y el cambio, el movimiento rápido y el caos ritual que se describe. La propia naturaleza de los *kola* se ha discutido, y es sin duda discutible, debido a las resoluciones continuas y a veces inesperadas de las sílabas largas. Comienza con un ritmo acelerado debido a dicha resolución que es, desde luego, muy apropiada para el contenido. Se ha visto aquí tradicionalmente un comienzo docmiaco – explicación cómoda por la versatilidad de este ritmo en el que todas las sílabas son convertibles y capaces de resolución); también se ha querido ver un ritmo peónico²¹. La colometría que propongo se basa en la convicción de que estamos ante un *primer período* yámbico lírico, con muchas resoluciones, formado por créticos resueltos y baqueos (sólo un coriambo en ἐκ θιάσων); el *segundo período* está formado por un torrente de dáctilos que reproducen, junto con la danza que suponemos ligera, los saltos de felicidad de la Bacante. Es justamente aquí -y en el período dactílico del segundo par estrófico -donde nosotros vemos mejor la relación métrica-contenido e intuimos la de métrica-contenido-danza. Tanto los yambos como los dáctilos están al servicio de un contenido que habla de carreras exaltadas y de saltos de gozo. Un *tercer período* vuelve a los jónicos en forma de dímetro, que culminan (suprimiendo las exclamaciones ᾠ...ᾠ) en ἴτε βάρχαι, ἴτε βάρχαι. El *cuarto período* está formado por tres *kola* eolios, al que sigue un *quinto* completamente dactílico (suponiendo, como es lógico, una pronunciación monosilábica para el grupo εῦι- en εῦια y εῦιον), y, tras la irrupción de otro período creto-peónico, la estrofa culmina con otro río de dáctilos que subrayan y nos permiten visualizar la escena idílica de la bacante-potrilla retozando en el prado con su madre. Este sería, pues, el esquema que propongo:

<p>-uuu -uuu -uu - u - - u -uu uuuuu -uuu -uuu - - 1°P -uu - uu - uu -uu -uu uu uu uu uu -uu - - - uu - -uu -uu - - - - -uu - - - uu 2°P uu - -uu - - uu - -uu - - - -uu - - - - -uu - - u - -u - - </p>	<p>- - - uu - u - -uu -uu - - uuu -uu -u - 4°P -uu -uu -uu -uu -uu -uu -uu -uu 5°P -uuu -uuu uuu uuu -u -u -uuu 6°P -uu -uu -uu -uu -uu -uu -uu -uu -uu -uu -uu - - -uu - </p>
--	--

21. Cf. E.R. DODDS, *ob.cit.*, p.86, pero sólo para los versos 135-37.

υ - -υυ - -|

7° P (Fin de Estr. y Ant.)

υ - -υυ - -|

υυ - -υυ υυ - -υυ - -|

υυ - -υυ υυ υυ - -|

υυ - -υυ - - ||3°P

Rasgos estilísticos

No hay lugar en este comentario para consideraciones de orden semántico. Y quizá valdría la pena, porque en esta párodos se encuentran prácticamente todos los términos del campo semántico de la acción sacral, especialmente los más característicos de las religiones místicas. Aquí tenemos los términos τελετή (de τελέω) y ὄργια (de la raíz Φεργ- / Φοργ-) en sus sentidos originarios como “celebración” y “acciones rituales” respectivamente, y no en el tardío y derivado de “iniciación” y “ritos desenfrenados”. También aparecen adjetivos ya como característicos de las religiones místicas y con sentido restringido – así ὄλβιος, εὐδαίμων y μάκαρ – todos pertenecientes al ámbito de la “felicidad” como estado anímico resultante de la práctica de los ritos. Y, en fin, verbos de este mismo campo semántico como θιασεύειν, βακχεύειν, καταβακχιάζεσθαι, ὀσιούσθε, que se refieren a los estados, actitudes y acciones que caracterizan esencialmente a tales rituales.

Tampoco puedo entretenerme en un comentario detallado de los rasgos estilísticos cuya función es, lo mismo que la métrica, subrayar el mensaje, resaltarlo. Pero tengo forzosamente que aludir a ellos, aunque sea muy brevemente. Porque el valor literario de esta párodos no reside sólo en la disposición simétrica de metro y contenido que acabamos de ver; o en su carácter de diseño programático. Son muchos los recursos poéticos concretos que derrocha Eurípides en este canto coral. En el plano fónico señalaré, por poner sólo un ejemplo notable, la aliteración de silbantes tan querida de Eurípides y que utiliza precisa y significativamente cuando el coro está pidiendo silencio (στόμα τ' εὐφημον ἄπας ἐξοσιούσθω), con lo que produce una sensación de bisbiseo; aunque podríamos añadir la repetición en Estrofa a' de cinco verbos en -εω = ἀγιστεύω, θιασεύω, βακχεύω, θεμιτεύω, θεραπεύω.

En el plano de la palabra, son también múltiples los recursos que utiliza el poeta. Así, para empezar, los *neologismos* de los que hay un porcentaje extraordinariamente alto, habida cuenta del escaso número de versos en que aparecen: varios son adjetivos compuestos, el resto son verbos precisamente de los

arriba citados pertenecientes al vocabulario ritual. El verbo *θοάζω*, aunque de fácil creación sobre el adjetivo *θοός*, de hecho es un verbo que aparece exclusivamente en Eurípides²². También *ἐξοσιούσθαι*, aunque luego es utilizado por Plutarco²³, es creación eurípidea, lo mismo que *ἀγιστεύω*, luego utilizado por Platón²⁴; o *θιασευεῖν* (fácil derivado de *θίασος*, pero que aparece en el texto con una violenta transitivación (con *ψυχήν* como complemento directo) que crea un sintagma prácticamente intraducible. Igualmente *θεμιτεύω* (*hapax legómenon* creado por Eurípides para esta tragedia y nunca vuelto a utilizar por él), *ταυρόκερων* (aprovechado siglos más tarde por los órficos²⁵). En fin, para terminar con el capítulo de los neologismos, también son de cuño eurípideo los adjetivos compuestos *θηροτρόφος* y *χλοήρης*, los sustantivos *θαλάμειμα* y *εἶασμα*, el verbo *καταβακχιούσθαι* y el sintagma completo *βυρσότονον κύκλωμα* para referirse al pandero.

A nivel sintagmático podríamos citar un “esquema” característicamente eurípideo consistente en el grupo adjetivo compuesto + sustantivo y en el que uno de los términos del compuesto es sinónimo del sustantivo y cuyo valor es, por tanto, puramente enfático. Así *λευκοτρίγων πλοκάμων, κῶλον ταχύπου* (los subrayados son sinónimos). O las múltiples anáforas, anadiplosis o repeticiones del tipo *ῥεῖ... ῥεῖ...ῥεῖ...*, *τίς ὁδῶί τίς ὁδῶί τίς, εἰς ὄρος εἰς ὄρος*, *βρῦετε βρῦετε, ἴτε Βάκχαι ἴτε Βάκχαι, ἱερὸς ἱερά* etc. O los juegos de palabras con la raíz que está en la base del propio nombre de Bromio (en el epodo *βρόμιος, βρέμει, ἐπιβρέμει, βαρύβρομον...*). O la posición sistemática del nombre de Dioniso, Bromio o Baco al final no sólo de estrofa, sino de varios períodos: *Διόνυσον* al final de los versos astróficos iniciales (v.71) y al final del tercer período de Estr. A´ (*Διόνυσον θεραπεύει*, v.82) y al final tanto de Estr. b´ (*οἰστρηθεῖς Διονύσωι* v.119, *αἶς χαίρει Διόνυσος*, v. 134); también *τὸν Βρόμιον* al final de Estr. A´ (v. 87). O el interlacing en la propia definición y filiación de Bromio que prelude la estructura entrelazada de todo el canto (*Βρόμιον παῖδα θεὸν θεοῦ*, v. 84). O, para terminar, el oxymoron o paradoja que aparece justo al principio (“dulce esfuerzo, cansancio descansado”) y que resume el cúmulo de contradicciones que pertenecen a la propia esencia del dionisismo y a las que aludía al comienzo de este trabajo.

22. También en *Orestes* 335, *Heracles* 382, *Ifigenia Táurica* 1142, etc.

23. Cf. *Arato* 53.

24. Cf. *Leg.* 759d, aunque con otro sentido.

25. Cf. *H.* 52.2.

Con esto doy término al comentario. Un análisis más detallado de los recursos estilísticos que aquí se utilizan nos llevaría demasiado lejos en un trabajo que sólo ha pretendido señalar de una manera general la maestría de Eurípides en el manejo de la lengua. Y ello en su última obra, en una obra que ya no pudo ver sobre el escenario.