

SIMETRIA ESTRUCTURAL

IMPORTANCIA DE LA ESCENA EN LA TRAGEDIA GRIEGA

(Continuación)

Elsa García Novo

III. «BACANTES»

«Bacantes» es pieza aparte en la producción eurípidea. Embebida en la religión dionisiaca, lo maravilloso entra en la esencia misma del drama. La crítica ha prestado singular atención a esta tragedia, oscilando de polo a polo en su interpretación. Si para unos, Eurípides, el racionalista, se mostraba «convertido» en su vejez al espíritu religioso, para otros no pasaba de ser un ateo cínico que afectaba religiosidad⁴⁹.

49. H. Grégoire (ed. París, 1961, pp. 231-232) cita entre los primeros a Tyrwhitt, Lobeck, Bernhardt, K. O. Müller, Naegelsbach, O. Ribbeck, Burkhardt, Rohde y Beloch; y entre los segundos a Verrall, Norwood, Bezdechí y P. Girard; más moderados dentro de esta línea: Decharme, Weil, Dalmeyda y Masqueray. Resumen más amplio aportan M. Lacroix (*Les Bacchantes d'Euripide*, París, 1976, pp. 15-19) y E. R. Dodds (*Bacchae*, Oxford, 1944, 1960², reimp. 1974, pp. xl ss.)

También la figura de Penteo se ha visto diversamente interpretada: «bourreau ou martyr?» (J. Roux). Para Masqueray y Pohlenz el rey es bueno; violento y brutal para Murray, secundado por H. Grégoire; enfermo para W. Sale. A juicio de Winnington-Ingram transita de equivocado a digno de compasión. Presenta características de tirano de tragedia para M. Croiset, E. R. Dodds y H. Diller, pero características de rey, que no es usurpador ni tirano, para J. Roux. Si Kitto lo ve como un moralista, M. Lacroix lo considera «misonéiste à l'esprit étroit et chauvin». Según Tyrrell, «the real basis of his character is ὀβρις»; según Conacher, Penteo is «stubborn and incomplete of soul». En cambio, personifica para J. Carrière el orden de la ciudad, el poder legal, riguroso, severo, al que se opone la ambición egoísta, aventurera, de Dioniso. Un polo similar, aunque en otra oposición, representa Penteo para H. J. Tschiedel: «gesittete

Los intérpretes modernos se alejan de estos extremos y ven en la tragedia una exposición del culto dionisiaco que no está orientada a reprobarlo ni a elogiarlo, sino a crear una pieza de teatro sobre una temática legendaria, tratada por sus predecesores, relacionada con la introducción de un culto establecido y aceptado en Grecia muchos años atrás⁵⁰. Como escribe Dodds, «his (Euripides') concern in this as in all his major plays is not to prove anything but to enlarge our sensibility»⁵¹. La pieza se revela, al decir de Murray⁵², como la tragedia más original del poeta y el máximo exponente de su libertad, al tiempo que muestra lealtad hacia la tradición arcaica y severidad en la forma⁵³.

Contamos en este drama veinte escenas (cuadro III). Como peculiaridades de la secuencia escénica haremos mención de las entradas sucesivas, que definen un mismo comienzo de escena, de Tiresias-Cadmo (V. 170 ss.) y Dioniso-Penteo (V. 912 ss.)⁵⁴. En los dos casos el primer actor hace el anuncio del segundo.

Entrada simultánea de tres actores tiene lugar en el V. 434: un criado conduce preso a Dioniso; Penteo llega para encararse al

Zivilisation und Kultur... Ordnung und Gebundenheit... entwickelter Intellekt...» En fin, para el extremado Verrall, su figura es «simple impossible».

Cf. J. Roux, *Euripide. Les Bacchantes*, París, 1970, p. 22. P. Masqueray, *Euripide et ses idées*, París, 1908, p. 147. M. Pohlenz, *op. cit.*, 522. G. Murray, *op. cit.*, 142 ss. H. Grégoire, *op. cit.*, 233. W. Sale, «The Psychoanalysis of Pentheus in the 'Bacchae' of Euripides», *YCIS XXII* 1972, 63-82. R. P. Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysus*, Cambridge, 1948, reimp. Amsterdam, 1969, pp. 10-11. M. Croiset, *JS* 1909, p. 250 (cita Dodds). E. R. Dodds, *op. cit.*, xliii. H. Diller, «Die Bakchen und ihre Stellung im Spätwerk des Euripides», *AAWM*, 1955, 458-463, ahora en *Kleine Schriften*, Munich, 1971, 369-387. H. D. F. Kitto, *op. cit.*, 383. M. Lacroix, *Les Bacchantes d' Euripide*, París, 1976, p. 18. R. Y. Tyrrell, *The Bacchae of Euripides*, London, 1892, reimp. 1951, p. LIII. D. J. Conacher, *op. cit.*, 58. J. Carrière, «Sur le message des 'Baccantes'», *AC XXXV*, 1966, 118-139, p. 135. H. J. Tschiedel («Natur und Mensch in den 'Bakchen' des Euripides», *AgA XXIII*, 1977, 64-76, especialmente 74-75). A. W. Verrall, *The Bacchants of Euripides and Other Essays*, Cambridge, 1910, 20 ss.

50. No hay que olvidar en esta pieza la unión de lo trágico y lo cómico, expresión intencionada, al decir de B. Seidensticker, de la ambivalencia de lo dionisiaco («Comic Elements in Euripides' 'Bacchae'», *AJPh IC* 1978, 303-320) o el contraste nietzscheano de lo apolíneo y lo dionisiaco (C. García Gual, «Dioniso en la tragedia», *Helmántica XXVI* 1975, 185-198).

51. Cf. *op. cit.*, xlvii.

52. Cf. *op. cit.*, 144.

53. La pieza cuenta con varios rasgos arcaicos, como son el empleo de metros jónicos, los diálogos en tetrámetros trocaicos, los amplios relatos de mensajero, la utilización del coro y el propio tema, una teomaquia.

54. O. Longo (*op. cit.*, 178 y 179) menciona la entrada 170/178 dentro del tipo ER (Tiresias E, Cadmo R). En el pasaje 912 ss. vienen Dioniso y Penteo del mismo lugar, del palacio; por ello no entran en el estudio del autor. Sin embargo trae a colación como entradas combinadas las de Penteo (V. 642) y el mensajero (V. 657); entendemos que, tras la entrada de Penteo, se produce un diálogo entre el rey y Dioniso que compone, con toda propiedad, una escena independiente. De este parecer es Arnoldt (*op. cit.*, 28).

SIMETRIA ESTRUCTURAL. IMPORTANCIA DE LA ESCENA EN LA TRAGEDIA GRIEGA

CUADRO III

"BACANTES": SECUENCIA ESCENICA

ESCENA	DISTRIBUCION	EXTENSION	COMIENZO DE ESCENA: ENTRADA	FIN DE ESCENA: SALIDA	UNIDAD ESTRUCTURAL	COMIENZO DE ESCENA: SALIDA	FIN DE ESCENA: ENTRADA
1º	1-63	≈63	DIONISO	DIONISO	PROLOGO		
2º	64-169	≈106	CORO		PARODO		TIRESIAS, CADMO
3º	170-209	≈40	TIRESIAS, CADMO		EPISODIO 1º		PENTEO
4º	210-369	≈160	PENTEO	PENTEO, TIRESIAS, CADMO			
5º	370-433	≈64			ESTASIMO 1º	PENTEO, TIRESIAS, CADMO	PENTEO, CRIADO, DIONISO
6º	434-518	≈85	PENTEO, CRIADO, DIONISO	PENTEO, CRIADO, DIONISO	EPISODIO 2º		
7º	519-575	≈57			ESTASIMO 2º	PENTEO, CRIADO, DIONISO	DIONISO
8º	576-637	≈63	DIONISO				PENTEO
9º	638-656	≈19	PENTEO				MENSAJERO
10º	657-786	≈130	MENSAJERO	MENSAJERO	EPISODIO 3º		AGAVE (¿TEBANAS?)
11º	787-846	≈60	AGAVE (¿TEBANAS?)	PENTEO		MENSAJERO	
12º	847-861	≈15		DIONISO		PENTEO	
13º	862-911	≈50			ESTASIMO 3º	DIONISO	DIONISO, PENTEO
14º	912-976	≈65	DIONISO, PENTEO	DIONISO, PENTEO	EPISODIO 4º		
15º	977-1023	≈42			ESTASIMO 4º	DIONISO, PENTEO	MENSAJERO
16º	1024-1152	≈129	MENSAJERO	MENSAJERO	EPISODIO 5º		
17º	1153-1164	≈12			ESTASIMO 5º	MENSAJERO	
18º	1165-1210	≈51					CADMO
19º	1211-1329	≈119 +1	CADMO		EXODO		DIONISO
20º	1330-1392	≈63 +2	DIONISO	TODOS			

extranjero. El criado hace la presentación del *διασώτης* al tiempo que nombra al rey.

Las salidas sucesivas de Penteo y Tiresias-Cadmo marcan el final de la escena 4.^a 55. Anotaremos, por otra parte, que la escena 8.^a se inicia con la voz en *off* de Dioniso en el V. 576; su aparición no se produce antes del V. 604.

En lo que se refiere a unidades estructurales, observamos que el párodo es coral 56. Cuenta la pieza cinco estásimos 57, el último de ellos en «ástrofa». Contra Aichele 58, entendemos que el amebeo 576-603 59 inicia el episodio tercero; así lo cree Dodds 60. En la delimitación de los restantes episodios seguimos a Aichele.

Los V. 1031-1042 componen un amebeo mensajero-corifeo 61. Con la entrada de Agave se inicia el último amebeo 1168-1199 62.

El prólogo y los episodios 2.º, 4.º y 5.º son monoescénicos. El 1.º episodio cuenta dos escenas, y cinco el 3.º. En el éxodo se en-

55. R. Arnoldt (*op. cit.*, 28-29) difiere de nuestra división en separar una escena final de Agave y Cadmo sin Dioniso.

Aichele (*op. cit.*, 50-51) considera en el episodio 1.º tres escenas en lugar de dos; no sabemos si separa la breve escena inicial de Tiresias (V. 170-177) o la última (V. 358-369). En el episodio 2.º cuenta dos escenas; suponemos que separa el diálogo inicial entre el soldado y Penteo del siguiente Penteo-Dioniso. No mediando entrada o salida, consideramos, con Arnoldt, una sola escena.

Bodensteiner (*op. cit.*, 797), Wecklein (*Ausgewählte Tragödien des Euripides*, V. III. *Die Bakchen*, Leipzig, 1903, p. 42), M. G. Duclos (*Euripide. Théâtre*, H. Berguin et... París, 1950, V. III, p. 25) y H. Grégoire-J. Meunier (*ed. cit.*, p. 257) no anotan que salga Penteo tras el V. 369 y vuelva a entrar en 434, lo que es necesario por el contenido del estásimo 1.º. J. Roux (*op. cit.*, 136) supone que se sitúa en uno de los bancos de piedra próximos a la entrada. Si anotan salida y entrada Arnoldt (ya citado), A. S. Way (*Euripides*, trans. by... Vol. III, London, 1912, reimp. 1942, p. 31) y J. J. Donner-R. Kannicht (*Euripides*, übers. von J. J. Donner, bearbeit. von R. Kannicht, Stuttgart, 1958, vol. I, p. 104). M. Lacroix (*op. cit.*, p. 48) pone la salida en el V. 357. En cuanto a la salida del mensajero que situamos tras el V. 786, coincidimos con Bodensteiner (*op. cit.*, 798), Dodds (*op. cit.*, 172), Donner-Kannicht (*op. cit.*, 119) y J. Roux (*op. cit.*, 166). Varios omiten mencionar su salida. Lacroix (*op. cit.*, 72) la sitúa inmediatamente después de su resis (V. 774).

Según Stanley (*op. cit.*, 82) la frase de Agave 1381-1382:

ἄγετ', ὦ πομποί, με κασιγνήτας
 ἵνα συμφυγάδας ληψόμεθ' οἰκτράς.

parece implicar que un grupo de tebanas (mudas) está presente. El autor afirma que podrían haber entrado en 1202-1203. Creemos que su entrada se sitúa, plausiblemente, al mismo tiempo que la de Agave. Es así que el Coro concluye su anuncio del personaje con las palabras:

δέχεσθε κῆμον εὐλοῦ θεοῦ (1167).

56. Cf. Masqueray, *op. cit.*, 45; Rode, *op. cit.*, 88; H. W. Schmidt, *op. cit.*, 13.

57. Cf. Masqueray, *ibid.*, 91, 126 y 314; Rode, *ibid.*, 86, 88; Dodds, *op. cit.*, 116 ss., 142 ss., 182 ss., 198 ss., 219 ss.

58. Cf. Aichele, *op. cit.*, 50-51.

59. Cf. Masqueray, *op. cit.*, 213, 314; Popp, *op. cit.*, 273.

60. Cf. Dodds, *op. cit.*, 147.

61. Cf. Masqueray, *op. cit.*, 209, 314; Popp, *op. cit.*, 261-264; Dodds, *op. cit.*, 207.

62. Cf. Masqueray, 178 s., 314; Popp, *op. cit.*, 222 («lyric dialogue»), 272.

cuentran tres escenas. No se produce superposición de escenas y unidades estructurales mayores, sino que los límites de episodio coinciden con límites de escena.

A nuestro parecer, la pieza tiene su eje de simetría en la escena 10.^a, V. 657-776 (preceden nueve, siguen diez), que numéricamente se encuentra en la mitad de la tragedia y es la escena central del episodio tercero (Cuadro IV). Se relatan en ella los sucesos del Citerón, testimonio del poder sobrenatural de las Bacantes; esta narración culmina las anteriores referencias al comportamiento extraordinario de las Bacantes tebanas (V. 32-38, 215-225, 443-450) y anticipa la muerte de Penteo: el despedazamiento de los animales simboliza el del rey⁶³.

La escena refleja a un tiempo el punto más alto en el clímax de la progresiva obcecación de Penteo: niega el poder de Dioniso al conocer de oídas las andanzas de las mujeres (episodio 1.^o), niega en presencia del dios prisionero tras escuchar las palabras del soldado (episodio 2.^o), niega tras la convulsión del palacio y la liberación misteriosa del personaje (episodio 3.^o, escena 9.^a), y negará también ahora, después del relato extraordinario.

Esta ha sido, diríamos, su última oportunidad de volverse atrás. A partir de la escena central Penteo aparece progresivamente subyugado por el dios y dea de ser dueño de sí mismo (episodio 3.^o, escena 11.^a; episodio 4.^o) para convertirse, por último, en víctima de Dioniso (episodio 5.^o). Frente a un Penteo dominante en la primera mitad de la pieza, conocemos en la segunda a un Penteo dominado, vencido⁶⁴ o, por decirlo con palabras de Kirk⁶⁵, a la figura de Penteo cazador sucede Penteo cazado.

Esta contraposición es ya palpable entre las escenas que rodean a la central, 9.^a y 11.^a; tiene lugar en ellas un diálogo Dioniso-Penteo. Si en el primero el rey se enfrenta al dios, en el segundo se ve persuadido por él.

63. Cf. Conacher, *op. cit.*, 67.

64. A. J. Festugière («Euripide dans les 'Bacchantes'», *Eranos* XLV 1957, 127-144, pp. 132-133) afirma que mientras en la parte inicial del drama Penteo vence a Dioniso, lo cubre de cadenas y lo mete en prisión, en la escena que precede al 3.^o estásimo Dioniso triunfa sobre Penteo: «Tout le reste, désormais, se déroulera en conséquence».

65. Cf. G. S. Kirk, *The Bacchae of Euripides*, a trans. with comm., N. Jersey, 1970, reimp. Cambridge, 1979, 13-14. Los vocablos relativos a la caza son frecuentes en la pieza. Añadamos que, según la coherente interpretación de J. Romilly («Le thème du bonheur dans les 'Bacchantes'», *REG* LXXVI 1963, 361-380, p. 378), se llega a mostrar que la acción divina no es otra cosa que «une source de joie et de souffrance pour les hommes».

COMIENZO	ESCENAS	Distribución	EXTEN SION	CONTENIDO	EXTEN SION	Distribución	ESCENAS	FIN
1 63	1ª	Prólogo	63	DIONISO, DIOS: PROPOSITO = CUMPLIMIENTO	63		20ª 1392 1330	1
2 169	2ª	Párido	106	ENTUSIASMO Y HORROR DE LAS BACANTES	119	Éxodo	19ª 1329 1211	2
3 369	3ª 4ª	Episodio 1ª	200	PRIMERA APARICION DE PENTEIO-VIVO/ ULTIMA APARICION DE PENTEIO-MUERTO	187	Estásimo 5ª Episodio 5ª	18ª 17ª 16ª 1210 1024	3
4 433	5ª	Estásimo 1ª	64	CORO: PENTEIO CONTRA DIONISO/ DIONISO CONTRA PENTEIO	47	Estásimo 4ª	15ª 1023 977	4
5 518	6ª	Episodio 2ª	85	DIALOGO DIONISO - PENTEIO: DIONISO ES LA PRESA DE PENTEIO/ PENTEIO ES LA PRESA DE DIONISO	65	Episodio 4ª	14ª 976 912	5
6 575	7ª	Estásimo 2ª	57	CORO: PODER DE PENTEIO / PODER DE DIONISO	50	Estásimo 3ª	13ª 911 862	6
7 656	8ª 9ª	Episodio 3ª	81	PENTEIO DOMINANTE/PENTEIO DOMINADO PODER DE DIONISO	84	Episodio 3ª	12ª 861 777	7

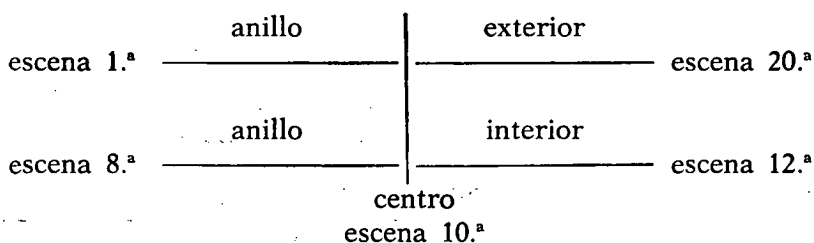
PENTEIO CAZADOR →

Escena 10ª
657-776
Episodio 3ª
121 versos
PODER SOBRENATURAL DE
LAS BACANTES
Centro numérico

← PENTEIO CAZADO

CUADRO IV "BACANTES": SIMETRIA AXIAL

El contrapunto a la obcecación de Penteo es el poder del dios, que domina la pieza de extremo a extremo. Manifestaciones de Dioniso como dios presiden el anillo exterior de la tragedia (pasajes 1-1, escenas 1.^a y 20.^a), donde el personaje se presenta en su verdadera naturaleza, y un anillo interior en el episodio central, entre la escena 8.^a, que lo inicia, y la escena 12.^a, que lo cierra. En la escena 8.^a hace el dios un despliegue de poder en la convulsión del palacio, reflejada en el terror de las mujeres del Coro⁶⁶, y en la 12.^a anuncia el διασώτης el castigo que Dioniso infligirá a Penteo. En el centro, el poder de las Bacantes es exponente de la acción del dios:



Las veinte escenas de la pieza se corresponden en siete pasajes paralelos en extensión y contenido en torno a la central⁶⁷. Dada la laguna postulada tras el V. 1329, de la que se encuentran restos en el Χριστός πάσχω, la extensión del éxodo es dudosa. La caída de un folio o de medio folio debe de aumentar la longitud de las escenas 19.^a y 20.^a. Dodds⁶⁸ considera que faltan, al menos, 50 líneas, distribuidas entre las dos escenas; podemos por ello suponer unos 90 versos para la escena 20.^a y unos 145 para la 19.^a. De los

66. Ante el terremoto que conmueve el palacio, las Bacantes, atemorizadas, llaman a su dios. Cuando aparece su jefe, detenido ya el seísmo, las recrimina por haberse rendido al pánico y por haberse entregado a la ἀθυρία. El pasaje es similar a la escena del N.T. descrita en *Matt.* VIII 23-27, *Marc.* IV 35-41 y *Luc.* VIII 22-25, en la que los apóstoles, asustados por la tempestad, llaman a Jesús, que va dormido en la barca. El calma la tormenta y los reprende por su falta de confianza y su temor.

67. K. Aichele (*op. cit.*, 63) escribe así: «...el tercer episodio se encuentra en el centro de la pieza (mensaje y persuasión de Penteo por Dioniso), flanqueado por el segundo y el cuarto (85, 65 versos), que son antitéticos: en el segundo, Dioniso cae en manos de Penteo; en el cuarto, Penteo queda a merced de Dioniso. Al primer episodio con la entrada cómica de los viejos (200 versos) se opone el quinto con la espantosa noticia de la catástrofe (129 versos). Al anuncio del dios en el prólogo (63 versos) responde su epifanía en el éxodo (228 versos)».

68. Cf. *op. cit.*, 234-235. Añadamos que, en general, la extensión de los pasajes señalada en los cuadros ha de considerarse como aproximada.

restos utilizados en el centón se deduce este contenido⁶⁹: Agave lamentaba su desgracia mientras reunía los miembros de Penteo. Dioniso comenzaba por recriminar al pueblo y predecía el destino de quienes lo habían ultrajado: los tebanos, Agave y sus hermanas y, por fin, Cadmo.

En fin, el paralelismo y contraposición de contenido de los siete pasajes puede considerarse en los siguientes esquemas:

1 1

DIONISO DIOS:

PROPOSITO = CUMPLIMIENTO

ESCENA 1. ^a (Prólogo)	ESCENA 20. ^a (parte del éxodo)
-------------------------------------	--

Escenas recitadas

32-54	1330-1392
PROPOSITO	= CUMPLIMIENTO ⁷⁰

DIONISO, DIOS:

1	= 1330
Aparición de Dioniso como dios	
22, 45, 47-48	= 1347
Dioniso se declara dios	
1-3, 41-42	= 1340-1341, 1349
Dioniso se declara hijo de Zeus	
26-31	= 1377-1378
Injuria sufrida por Dioniso	

69. *Ibid.*

70. Conacher (*op. cit.*, 58 ss.) observa que Dioniso en el prólogo se muestra como dios vengativo, al igual que en el eplogo: el inocente debe sufrir con el culpable si esto concuerda con el plan divino de venganza.

2 - 2

ENTUSIASMO Y HORROR DE LAS BACANTES

ESCENA 2. ^a (Párodo)	ESCENA 19. ^a (parte del éxodo)
Todo	= 1233-1258 ENTUSIASMO DE LAS BACANTES:
116-120 ἔνθα μένει θηλυγενῆς ὄχλος ἀφ' ἰστών παρὰ κερκίδων τ' οἰστρηθεῖς Διονύσω.	= 1235-1237 ἀπάσας εἶπον, ἐξόχως δ' ἐμέ. ἦ τὰς παρ' ἰστοῖς ἐκλιπούσα κερκίδας ἐς μείζον' ἦκω...
Abandonan el telar y la lanzadera	
138-139 ἀγρεύων αἶμα τραγοκτόνον	= 1237 θῆρας ἀγρεύειν
Cazan animales	
117-119 θηλυγενῆς ὄχλος... οἰστρηθεῖς Διονύσω	= 1268 τὸ δὲ πτόηδὲν τόδ' ἔτι σῆ ψυχῆ πάρα;
130-134 μαινόμενοι Σάτυροι... ἐς δὲ χορεύματα συνῆψαν τριετηρίδων, αἷς χαίρει Διόνυσος.	= 1295-1296 ἐμάνητε, πᾶσά τ' ἐξεβακχεύθη πόλις. Διόνυσος ἡμᾶς ὤλεσ', ἄρτι μανθάνω.
Locura báquica	
Todo	X 1263-1329
ENTUSIASMO DE LAS BACANTES	/ HORROR DE LA BACANTE
72 μάκαρ, εὐδαίμων	X 1284 τάλαιν', 1292 δυσδαίμων, 1306 τάλαινα, 1323 ἄθλιος, τλήμων, 1324 οἰκτρά, τλήμονες.
Dichoso el que sigue a Baco	/ Desdichado quien se le opone

3 - 3

PRIMERA APARICION DE / ULTIMA APARICION DE
PENTEIO: VIVO PENTEIO: MUERTO

PRIMERA APARICION DE PENTEIO: VIVO	/	ULTIMA APARICION DE PENTEIO: MUERTO
ESCENAS 3. ^a y 4. ^a (Episodio 1. ^o)		ESCENAS 16. ^a , 17. ^a y 18. ^a (Episodio 5. ^o , estásimo 5. ^o ⁷¹ y parte del éxodo)
215	X	1168
PRIMERA APARICION DE PENTEIO: VIVO	/	ULTIMA APARICION DE PENTEIO: MUERTO
215-369 ὑβρις de Penteo	X /	Todo Castigo de Penteo
241 Penteo cortará la cabeza de Dioniso.	X /	1139 ss Bajo el poder de Dioniso, es cortada la cabeza de Penteo.
226-232 Penteo persigue a las ménades.	X /	1079-1147 Las ménades le dan caza.
215-369 Penteo obcecado por sí mismo	X /	1058-1062 Penteo obcecado por el dios.
298-309	=	1063-1147 Dioniso realiza portentos.
170-172 Κάδμιον ἐκκάλει δόμων, Ἄγῆνορος παῖδ', δε πόλιν Σιδωνίαν λιπῶν ἐπύργωσ' ἄστυ Θηβαίων τόδε. Se nombra, al comienzo, a Cadmo de Sidón		1024-1025 ὦ δῶμ' ὃ πρὶν ποτ' εὐτύχεις ἀν' Ἑλλάδα, Σιδωνίου γέροντος...

71. El último estásimo de una tragedia representa un corte mucho menos importante que los precedentes. Por ello no choca que, en esta pieza, el estásimo 5.^o forme, con el episodio 5.^o y parte del éxodo, un pasaje, que cierra anillo con el episodio 1.^o.

4 - 4

CORO: PENTEON CONTRA DIONISO / DIONISO CONTRA PENTEON ⁷²

ESCENA 5. (Estásimo 2.º)	ESCENA 15. (Estásimo 4.º)
Cantos puramente corales	
370-378 El impío ha ultrajado a Dioniso:	= 997-1004, 1011-1016
374-375 οὐχ ὀσίαν ὕβριν	= 997-1000 δς ἀδίκω γνώμα παρανόμω τ' ὄργᾱ... μανείσα πρᾱπίδι παρακόπω τε λήματι... Ἐχίονος τόκον γηγενῆ. 1015 ...τὸν ἄθεον ἄνομον ἄδικον (elevación del clímax: se multiplican las calificaciones negativas)
386-401 La desdicha, final para el impío	= 992-1016
388 τὸ τέλος δυστυχία	1002 γνωμῶν σωφρόν<ισμ>α θάνατος ⁷³ (elevación del clímax: desdicha-muerte)
412-413 Invocación a Baco	= 1018-1022 (elevación del clímax: mayor extensión de la llamada)
α' 386-401 Elogio de la existencia moderada	= α' 997-1010
395 τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία	1005 τὸ σοφὸν οὐ φθονῶ.
	Rechazo de τὸ σοφόν

72. M. Arthur («The Choral Odes of the Bacchae of Euripides», YCIS XXII 1972, pp. 145-179, p. 154) relaciona los dos estásimos en otro aspecto: la súplica de huida del estásimo 1.º (β) se cierra con una elevación repentina «to a frenzied, excited pitch», pidiendo a Bromio que conduzca su coro. Se anticipan así los V. 977 ss. donde el grito ἵτ' εἰς ἔρος se refiere a la caza del impío y no al deseo de una huida que aleje del peligro a las Bacantes.

73. Seguimos la lección de Dodds.

5 - 5

DIONISO ES LA PRESA / PENTEIO ES LA PRESA
DE PENTEIO / DE DIONISO ⁷⁴

ESCENA 6.^a
(Episodio 2.^o)

ESCENA 14.^a
(Episodio 4.^o)

Diálogo Dioniso-Penteio

Penteio, dueño de sí	/	Penteio, subyugado
451-452	X	934
Penteio dice tener en su poder a Dioniso		Penteio dice estar en poder de Dioniso
489-514	X	955-976
Penteio anuncia a Dioniso lo que va a sucederle (que no sucederá)		Dioniso anuncia a Penteio lo que va a sucederle (que sí sucederá)
460-486	=	Todo
Penteio quiere conocer los misterios		
471-476	=	912-913
Penteio no debe conocer los misterios		
490, 508, 515-517	=	955-976
Dioniso predice la derrota de Penteio		

74. T. B. L. Webster (*op. cit.*, 283) escribe esta secuencia de la tragedia: «Dioniso (en forma humana) - Cadmo - Penteio - *Dioniso es vencido por Penteio* - Persuasión de Penteio - *Penteio es vencido por Dioniso* - Agave - Cadmo - Dioniso (en forma divina)».

6 - 6

CORO: PODER DE PENTEIO / PODER DE DIONISO⁷⁵

ESCENA 7. ^a (Estásimo 2. ^o)	ESCENA 13. ^a (Estásimo 3. ^o)
Estásimos compuestos por un par de estrofas y epodo	
PODER DE PENTEIO:	/ PODER DE DIONISO:
El rey ha encerrado al <i>διασώτης</i> y pronto hará lo mismo con el coro (α').	El coro ha escapado de la caza (α - $\xi\pi$.); el poder de los dioses prevalece (α').
550-555 (α')	= α'
Que el dios castigue al impío.	El impío encuentra siempre su castigo.
519-536	X 862-870
Tebas rechaza el culto a Baco.	Por fin, su culto será libre.

7 - 7

PENTEIO DOMINANTE / PENTEIO DOMINADO

ESCENAS 8. ^a y 9. ^a (Parte inicial del episodio 3. ^o)	ESCENAS 11. ^a y 12. ^a (Parte final del episodio 3. ^o)
--	--

Paralelismo y contraposición en quiasmo en torno a la escena central:

Esc. 8. ^a Dioniso-Coro	Esc. 9. ^a Dioniso-Penteio	Esc. 10. ^a Relato del mensajero	Esc. 11. ^a Dioniso-Penteio	Esc. 12. ^a Dioniso-Coro
Penteio dominante			Penteio dominado	
Poder del dios, desconocido por Penteio		Poder sobre- natural de las Bacantes	Poder del dios, desconocido por Penteio	

75. Winnington-Ingram establece la correspondencia entre los dos estásimos. En ambos, «the foreground is occupied with simple lyrical emotions or the statements of faith.» (*op. cit.*, 105): Las dos odas proclaman la preocupación de los dioses por los asuntos de los hombres; en el tercer estásimo los cantantes confían ya en la justicia, y la audiencia conoce los medios que va a emplear la venganza divina (pp. 109-110). También la sabiduría expuesta por el Coro tiene, en los dos estásimos, una misma raíz «in the unthinking acceptance of popular, of natural standards» (p. 113).

IV. EPÍLOGO

Hemos observado tres procedimientos distintos de componer una tragedia simétrica, situando en el centro de la pieza elementos diversos tanto por su estructura como por su contenido.

El poeta de *OC* sitúa como eje de simetría un pasaje sin paralelo en la pieza: un tetrástico en tetrametros trocaicos, únicos en este drama, que se encuentran en la mitad de la tragedia y del episodio 3.º (cinco episodios cuenta este drama). En este punto hace su entrada el salvador —Teseo— que cambia el curso de la pieza: Edipo se trueca, mediante su intervención, de vencido en vencedor. El reparto de escenas se equilibra perfectamente: diez en la primera mitad, diez en la segunda.

En «Orestes», el centro es ocupado por un estásimo que media entre los episodios 2.º y 3.º (es tragedia de cuatro episodios). El centro temático no es ocupado por el contenido del canto coral, sino por los acontecimientos trasescénicos que acaecen a lo largo de él: el desarrollo de la asamblea, cuya decisión provoca en Orestes una reacción de supervivencia que conduce al personaje débil y suplicante de la primera mitad, a convertirse en el hombre fuerte y suplicado (por el frigio, por Menelao) de la segunda. El reparto de escenas es también armónico: a la escena central, undécima, siguen otras once.

El eje de simetría de «Bacantes» es la escena central del episodio 3.º, ocupada con el relato de la actuación sobrenatural de las Bacantes en el Citerón. Esta escena señala el punto más alto de la ceguera de Penteo y anticipa, con el despedazamiento de los animales, el del rey, simbolizando a un tiempo el poderío de Dioniso. Este punto marca la transición de un Penteo dominante a un Penteo dominado. La tragedia, que cuenta cinco episodios como *OC*, se estructura, como aquélla, en siete anillos, y contiene asimismo veinte escenas. La central es la décima, a la que siguen otras diez.

¿Es esta composición armónica indicio de manierismo? Si a la correspondencia general de estructuras y de extensión no acompañara un paralelismo y contraposición de contenido, diríamos que sí. Sería construir un edificio artificioso vacío de contenido que no tendría más objetivo que el de mostrar el innegable dominio de los trágicos sobre el material dramático.

Pero afinemos más. Parece evidente que esta sumisión del material en manos del poeta, es fruto de un dominio gradual sobre un género nuevo que no sería propio de épocas más tempranas de la tragedia. Es así que, en nuestro conocimiento, esta simetría estructural se sitúa en tres dramas postreros. *OC* y *Ba.* fueron representados tras la muerte de los poetas y, por ello, los suponemos compuestos poco antes del 406; «Orestes» fue representada en el año 408.

¿Y qué diremos de la elaboración del contenido? No nos hallamos —lo hemos dicho ya— ante una «Ringkomposition» arcaica. Cuando el poeta trae de nuevo a colación un tema o su contrario, lo hace con cierta finalidad dramática.

Así, la contraposición temática entre dos pasajes sirve a la economía del drama para delinear los caracteres y dar profundidad a las situaciones, trazando, en suma, el desarrollo de la pieza mediante determinados hitos. Es fácil observar cómo, en «Bacantes», el contraste establecido entre las situaciones de Penteo y Dioniso en los pasajes 4 al 7 nos dibuja el carácter del primero con sus esperables consecuencias y el dominio absoluto del segundo, al tiempo que proyecta en el desarrollo de la pieza un fuerte impacto dramático.

De mayor repercusión es el contraste establecido, en bloque, entre las dos mitades de la pieza, y el énfasis proyectado sobre el eje de simetría. De esta suerte, el devenir de la pieza, centrado en la suerte del protagonista, esclarece su significación: Edipo vencido/Edipo vencedor, Orestes débil/Orestes fuerte, Penteo cazador/Penteo cazado.

Los pasajes de temática no contrapuesta, sino paralela, suelen servir también a una temática de contraste, toda vez que las escenas de la segunda mitad recojan el contenido de otras de la primera parte, señalando una elevación en el clímax. En los pasajes 5-5 de «Orestes» se desarrolla la acusación y defensa del protagonista: en el episodio 2.º se trata del agón doble Orestes-Tindáreo, Menelao-Orestes; en el episodio 3.º, del debate público en la asamblea del pueblo. La falta de ayuda en el certamen familiar anticipa el curso del juicio público. Pero en el palacio no se pronuncia veredicto: cabe aún la esperanza. En la asamblea, una sentencia de muerte inapelable recae en los matricidas.

Mas también los pasajes paralelos pueden tener eficacia dra-

mática sin que se produzca una elevación en el clímax. Es el caso del prólogo y éxodo de «Bacantes», en los cuales interviene Dioniso con su personalidad divina. Se ha cumplido ya lo que prometió al comienzo de la pieza; el dios vengador no se altera a lo largo del drama y se limita, al final, a dar cumplimiento al castigo de los culpables. Es precisamente la inmutabilidad de esta figura, que tiene en sus manos el acontecer de la tragedia, la que garantiza la fatalidad o el fatalismo de la obra.

La simetría de contenido sirve, por tanto, a la técnica dramática, ya sea mediante contrastes, ya por medio de paralelismos. Pero puede esta técnica hallarse más o menos conseguida, como puede estarlo la simetría formal.

En cuanto a los rasgos formales, es claro que *OC* y *Ba.* presentan una correspondencia estructural entre los pasajes que las componen más estrecha que *Or.* De una parte, son siete y no cinco las secuencias paralelas que presentan; de otra, la correspondencia entre unidades estructurales mayores —episodio con episodio, cantos interepisódicos entre sí— es más completa en estas piezas.

Tocante al contenido, observamos también una relación más profunda entre los pasajes de las dos mitades de estas tragedias de representación póstuma que en «Orestes».

Junto a estos aspectos de elaboración del material podemos observar otros dos que de algún modo se dan la mano. Se producen en «Orestes» 14 entradas⁷⁶, en las cuales llegan a escena 17 personajes hablantes y 4 mudos. En *Ba.* el recuento nos ofrece 13 entradas y 17 hablantes (¿1 «mudo» en V. 1165?), y en *OC*, 12 entradas y 16 hablantes, a los que se añade un personaje mudo. Es decir, que *Ba.* y *OC* presentan un movimiento escénico similar mientras que, en «Orestes», la admisión de personajes mudos eleva en gran medida la proporción entre personajes y entradas.

Por otra parte, en el prólogo de *OC* y *Ba.* se anuncia el desenlace de la tragedia. El interés de las piezas reside más en el enfrentamiento dialógico de los personajes, a través del cual sus caracteres se perfilan y salen a la luz, que en la sucesión de acontecimientos inesperados, aunque también éstos tengan su parte. En «Orestes», por el contrario, el hilo dramático se autogenera; el comportamiento de unos desencadena una reacción en los otros,

⁷⁶. Contamos entradas reales, prescindiendo ahora del despertar de Orestes en el V. 211.

de suerte que, si la segunda mitad de la pieza es inesperada, el desenlace final es ya un añadido exterior al curso dramático que, a todas luces, no encuentra justificación en los pasajes precedentes.

Movimiento escénico medido, estudio profundo de caracteres y poco «suspense» en *OC* y *Ba.*; movimiento acelerado en una tragedia poco profunda —«Orestes»—, donde el elemento sorpresa juega papel primordial. Estas observaciones coinciden con el aprecio generalmente otorgado a «Bacantes» y con ciertas críticas de «Orestes»⁷⁷, dentro de que el estudio psicológico del protagonista no es nada superficial. Añadamos en este punto nuestro personal aprecio de la última tragedia de Sófocles, en la cual, sobre un argumento poco brillante, consigue el poeta una magistral profundización en los caracteres, mediante una minuciosa técnica de anticipación de la llegada de los personajes que se alía con los sucesivos encuentros, permitiendo reflejar, en un doble plano, la actitud de unos personajes hacia otros.

Concluamos, pues, diciendo que la simetría composicional, que se ha revelado como un elemento auxiliar importante en el desarrollo de la pieza, perfilando caracteres y situaciones, y proyectando luz sobre la significación del drama, no es por sí sola indicio de perfección ni tampoco de manierismo. En *OC* y *Ba.* se alía con otros recursos para dar a luz dos piezas de calidad; en el caso de «Orestes», la unidad de composición que provee esta estructura simétrica nos ayuda a valorar esta tragedia y a proveerla de una homogeneidad de la que no parece gozar a primera vista.

En fin, esta supraestructura del conjunto, dentro de la cual las partes aisladas se relacionan con el todo, en dos de las últimas tragedias de Eurípides, es acorde con las observaciones de W. Ludwig⁷⁸ sobre la obra tardía del poeta: «Das Einzelne bleibt stets auf das Ganze bezogen, und die Gesamtheit der Teile ist durch eine strenge Tektonik jeweils zu einem einheitlichen Ganzen verbunden.»

77. Sin llegar a los extremos de W. N. Bates, *Euripides*, New York, 1961 (reimp. de Pennsylvania, 1930), pp. 167 y 176.

78. *Op. cit.*, p. 139.