

BACANTES DE EURÍPIDES. EL « MILAGRO DEL PALACIO » Y SU FUNCIONALIDAD DRAMÁTICA*

M. Carmen ENCINAS REGUERO**

Résumé. – La scène du « miracle du palais », située presque au milieu des *Bacchantes*, constitue l'un des passages les plus controversés de cette tragédie. De fait, son interprétation a été très polarisée entre les partisans des lectures rationalistes et thaumaturgiques. Cette division parmi les chercheurs reproduit curieusement la même division que l'on trouve dans la tragédie entre Penthée, qui interprète tout ce qui arrive d'une manière rationnelle, et le reste des personnages, qui attribuent certains événements à la divinité. A notre avis, la double lecture possible de cette scène est un effet cherché par Euripide, qui essaie de montrer à son public que toute perception de la réalité est inévitablement subjective, le conduisant ainsi à un niveau de réflexion et de mise en question qui conditionne sa compréhension du reste de la tragédie.

Abstract. – The « palace miracles » scene, sited almost at the center of *Bacchae*, constitutes one of the most controversial passages in that tragedy. Its interpretation, in fact, has been very polarized between rationalist and thaumaturgical reading advocates. This division among the scholars curiously reproduces the same division that we find in the tragedy between Pentheus, who interprets all that happens in a rational way, and the rest of the characters, who attribute some facts to the divinity. In my opinion, the possible double reading of the scene is a Euripides' intended effect, who tries to show that reality understanding is inevitably subjective. In that way, the author leads the audience to a reflection, that conditions their understanding of the rest of the tragedy.

Mots-clés. – Euripide, *Les Bacchantes*, miracle du palais, épiphanie, récit de messager.

* Este trabajo ha sido elaborado en el marco de un proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2009-10130/FILO). Constituye, además, una ampliación y reelaboración de la comunicación leída en el XIII Congreso Español de Estudios Clásicos, celebrado en Logroño en julio de 2011. Agradezco a la Dra. Milagros Quijada (Universidad del País Vasco) la ayuda que me ha prestado con la atenta lectura de este trabajo y sus sugerencias al respecto.

** Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, mcarmenencinas@gmail.com

Desde que Norwood llamara la atención sobre ello allá por 1908, uno de los pasajes más controvertidos de *Bacantes* y que más interpretaciones contrapuestas ha suscitado es, sin duda, la llamada escena del « milagro del palacio » (vv. 576-641)¹. Y ello, sobre todo, porque lo que sucede durante su transcurso es difícil de determinar.

La escena se divide en dos partes², que reproducen los mismos hechos (un incendio y un terremoto), pero enfocados de distinta manera. Es decir, primero, los hechos en cuestión se producen –o, quizás mejor, se escuchan– de manera directa sobre el escenario, que representa el exterior del palacio, en lo que constituye una epifanía llena de ironía³; y a continuación, en la segunda parte de la escena, hace su entrada el dios disfrazado de extranjero y relata a través de un pseudo-relato de mensajero el modo en que esos mismos hechos han sido percibidos por Penteo en el interior del palacio.

Así pues, los mismos hechos se presentan de dos maneras distintas (directamente, ante la vista de todos, e indirectamente, por medio de un relato), desde perspectivas distintas (desde fuera y desde dentro del palacio) y en vinculación con personajes que mantienen una actitud muy diferente con respecto al dios (el Coro, seguidor fiel, y Penteo, que niega su divinidad).

Pues bien, la cuestión es, en primer lugar, que estos hechos expuestos de manera doble presentan divergencias en ambas partes de la escena y, en segundo lugar, que justo al terminar la escena Penteo hace su aparición y su comportamiento parece negar los hechos por completo. Estas contradicciones han generado una enconada discusión, en la que se han enfrentado, de un lado, los racionalistas⁴, que niegan los hechos y argumentan que todo en la escena se puede

1. « *I was then struck by what still appears to me the great crux of the play, –the fact that Euripides tells the story of the palace-miracle in such a manner that it becomes incredible* » ; cf. G. NORWOOD, *The Riddle of the Bacchae. The Last Stage of Euripides' Religious View*, Manchester 1908, p. VII.

2. En realidad, según los parámetros tradicionales, que consideran que el límite de una escena viene marcado por la entrada o salida de algún personaje (cf. K. AICHELE, « Das Epeisodion » en W. JENS ed., *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, p. 47), se trataría de dos escenas consecutivas. Sin embargo, puesto que quien entra en la segunda parte de la escena es realmente el dios, al que en la primera parte se ha estado escuchando, y la temática es la misma en ambos casos, quizás resulta más apropiado – o más conveniente en este momento – hablar de una sola escena, dividida en dos apartados.

3. La epifanía de Dioniso al comienzo del episodio tercero está cargada de ironía por varios motivos. De un lado, porque toda la tragedia es, en realidad, una enorme epifanía para la audiencia externa, que conoce la identidad del dios. De otro lado, y sobre todo, porque la audiencia interna entiende la epifanía como tal justo en el momento en que al dios sólo se le oye, pero no se le ve ; de hecho, la epifanía termina precisamente cuando el dios entra en escena (v. 604) y se dirige al Coro, pues en ese momento el Coro sólo ve en él al líder que lo guía. Pero ésta no es la única paradoja que tiene lugar en la tragedia, pues la obra está repleta de ellas. Sobre las paradojas en *Bacantes*, cf. A. GARVIE, « The Paradox of the *Bacchae* » en A. BEALE ed., *Euripides Talks*, London 2008, p. 15-22.

4. Los primeros representantes de esta línea de interpretación fueron G. NORWOOD, *The Riddle of the Bacchae. The Last Stage of Euripides' Religious View*, Manchester 1908, que mantuvo sustancialmente esa interpretación en G. NORWOOD, *Essays on Euripidean Drama*, London 1954, y también A. W. VERRALL, *The Bacchantes of Euripides and other Essays*, Cambridge 1910. Ambos parten de la idea de que los hechos narrados en la escena del « milagro del palacio » no suceden en realidad, puesto que no hay nada en el resto de la obra que indique que haya sido así. Por tanto, en su opinión, Eurípides pretende que el espectador entienda que todo es falso. Lo complejo es determinar por qué (cf. G. NORWOOD, *The Riddle of...*, p. 37-48). G. NORWOOD, *ibid.*, p. 80-107, considera que el

explicar sin necesidad de apelar a lo religioso o sobrenatural, y, de otro lado, los defensores de una lectura taumatúrgica, quienes consideran que sobre el escenario debía de desarrollarse algún tipo de movimiento que daba sensación de milagro⁵.

Mi intención en lo que sigue no consiste en decantarme por una u otra interpretación, sino en tratar de comprender el significado de esta compleja escena apoyándome en la función que, a mi juicio, desempeña dentro de la obra. Para ello conviene tener muy presente el hecho de que esta escena constituye, más o menos, el punto central de la tragedia⁶ y no puede ser banal ni mera casualidad que Eurípides situara una escena tan enigmática precisamente en ese punto. Además, es importante también no olvidar que ésta no es la única ocasión en *Bacantes* en que un mismo hecho es presentado desde una perspectiva doble, pues, en realidad, ese modo de proceder es habitual en toda la tragedia.

Este trabajo pretende, por lo tanto, determinar la funcionalidad dramática de la escena del « milagro del palacio » y para ello se centra en el análisis de lo que sucede hasta llegar a ese momento, de lo que tiene lugar en su transcurso y de lo que acaece inmediatamente después. Por último, se incluye una valoración final.

I. – ANTES DEL « MILAGRO DEL PALACIO »

En el prólogo Dioniso se presenta a los espectadores como dios disfrazado de hombre, es decir, apariencia y esencia no concuerdan en su persona. La audiencia externa, única espectadora de la *rhexis* inicial del prólogo, será consciente de esa diferencia en todo momento, en tanto que la audiencia interna desconocerá la identidad real del extranjero (Dioniso) y, por tanto, estará constantemente engañada por lo que ve. Esta situación genera dos niveles distintos de conocimiento y permite que la audiencia externa tome conciencia desde el primer momento de hasta qué punto lo que se percibe por los sentidos puede resultar engañoso. Esta idea es esencial a lo largo de toda la obra.

extranjero no es realmente el dios Dioniso, sino el hijo de Sémele, que nació antes de tiempo y al que su abuelo, Cadmo, envió secretamente a una región del este. A su regreso a la ciudad utiliza el hipnotismo y así es como en la escena del « milagro del palacio » consigue que el Coro crea en el fuego y en la destrucción del edificio. A. W. VERRALL, *op. cit.*, p. 64-81, considera igualmente que los hechos no suceden *de facto*, pero él, menos imaginativo que su predecesor, los interpreta únicamente como una ilusión que las bacantes aceptan por estar sugestionadas. En esa línea de negación absoluta de los hechos cf., por ejemplo, J. I. GONZÁLEZ MERINO, « La liberación de Dioniso y la destrucción del palacio de Penteo en *Las Bacantes* de Eurípides (*Bacch* 576-637) », *Fortunatae* 10, 1998, p. 41-51 y J. I. GONZÁLEZ MERINO, *Eurípides. Bacantes*, Córdoba 2003.

5. Cf., por ejemplo, M. R. GLOVER, « The Bacchae », *JHS* 49, 1929, p. 82-88, G. M. A. GRUBE, « Dionysus in the *Bacchae* », *TAPhA* 66, 1935, p. 45-47. Por su parte, H. D. F. KITTO, *Greek Tragedy*, London 1966 (reimpr. 1978 ; 1939¹), p. 375-377, cree que el Coro con sus movimientos podía dar la sensación de milagro, sin que sucediera realmente algo sobre el escenario, pero, en cualquier caso, considera que los hechos serían reales tanto para la audiencia interna como para la externa. En la misma línea R. K. FISHER, « The « Palace Miracles » in Euripides' *Bacchae* : A Reconsideration », *AJPh* 113, 1992, p. 185, defiende que « *the palace miracles are as real as anything else in the play* » y que (*ibid.*, p. 187) « *The audience would have recognised such miracles as reality and not as fantasy* ».

6. *Bacantes* tiene un total de 1392 versos y la escena del « milagro del palacio » ocupa los vv. 576-641.

También en el prólogo el dios hace referencia a una doble versión con respecto a la identidad de su padre. Efectivamente, su madre Sêmele defendía que Dioniso era hijo de Zeus, mientras que sus hermanas consideraban que el padre debía de ser algún mortal y que el rayo asesino de Zeus se había producido precisamente como castigo por tratar de falsear este hecho (vv. 26-31). Sin duda, la versión de las hermanas entra dentro de la lógica, puesto que, si Zeus era en verdad el padre del bebé de Sêmele, entonces ¿por qué habría de querer matarla junto con su hijo? La cuestión es que las hermanas no tienen toda la información y no saben, como se explicará más adelante en la tragedia y el público conocedor del mito sabe ya en este momento, que Zeus, en realidad, no tuvo intención de hacer daño a Sêmele y que todo se debió a un engaño de Hera. Privadas de esa información, las hermanas llevan a cabo una deducción en función de la lógica y llegan a una conclusión que, aunque verosímil, es errónea.

Así, en el prólogo queda cuestionada tanto la percepción visual como la cognitiva. Es decir, la *rhexis* inicial del prólogo enfatiza la necesidad de dudar de cuanto se ve y de cuanto se cree conocer, pues todo puede ser en realidad de otra forma. La importancia de este punto en el prólogo y el cuidado con el que Eurípides plantea esta cuestión al comienzo de la obra dejan claro que es una idea a tener en cuenta en todo su transcurso.

A continuación, en la *parodos* el Coro proporciona la versión tradicional y mítica del nacimiento de Dioniso (vv. 89-104) y justo después, en el episodio primero, Tiresias aporta una nueva explicación del nacimiento del dios, esta vez de corte racional y sofístico (vv. 286-297)⁷, con la que deja claro lo difícil que resulta, incluso para él, que está vinculado a la esfera divina, dar crédito a ciertos relatos míticos. Su explicación no es creída por Penteo y probablemente rechinaría también en una audiencia acostumbrada a los manejos dialécticos de los sofistas. Así, si en el prólogo se establece con claridad la necesidad de cuestionar la realidad en el nivel de la percepción sensorial y cognitiva, la oposición entre el Coro y Tiresias y sus respectivas versiones del nacimiento de Dioniso ponen de relieve la necesidad de cuestionar tanto el mito como el *logos* racional que trata de reducir el mito a la lógica humana.

Después de quedar establecido esto, en el episodio segundo un sirviente entra en escena para anunciar al soberano la aprehensión del extranjero y la liberación inexplicable de las bacantes anteriormente apresadas (vv. 434-450). Los hechos que narra son entendidos por el sirviente como un *θαῦμα* o suceso sobrenatural (v. 449 : πολλῶν δ' ὄδ' ἀνήρ θαυμάτων ἤξει πλέωσ)⁸. Esos mismos hechos, sin embargo, son interpretados por Penteo de manera racionalista. Queda claro que la realidad tangible, siendo una, al ser aprehendida por el ser

7. A pesar de ser un personaje vinculado con la esfera divina, Tiresias se expresa en *Bacantes* de un modo extremadamente retórico. Sobre las distintas interpretaciones que se han propuesto acerca de este hecho, cf. B. GALLISTL, *Teiresias in den Bakchen des Euripides*, Würzburg 1979, p. 5-14.

8. Utilizo para el texto griego la edición de E. R. DODDS, *Euripides. Bacchae*, Oxford 1944, y sigo la traducción de C. GARCÍA GUAL, L. A. DE CUENCA Y PRADO, *Eurípides. Tragedias, III*, Madrid 1979 (reimpr. 1985). Resultan también de enorme interés para el estudio de esta obra, entre otros, los trabajos de J. E. SANDYS, *The Bacchae of Euripides*, Cambridge 1892³; J. ROUX, *Euripide. Les Bacchantes*, 2 vols., Paris 1970-1972; M. LACROIX, *Les Bacchantes d'Euripide*, Paris 1976; G. S. KIRK, *The Bacchae of Euripides*, Cambridge 1979; O. E. COCHE DE LA FERTÉ, « Penthée et Dionysos. Nouvel essai d'interprétation des *Bacchantes* d'Euripide », *Recherches sur*

humano, es inexorablemente interpretada por éste, dando lugar a múltiples variantes. Así, la distinta postura del sirviente y de Penteo con respecto a los mismos hechos incide una vez más en la posibilidad de entender la misma realidad de manera diferente e incluso antagónica.

Con el sirviente en el episodio segundo entra el extranjero, lo que da lugar al primer enfrentamiento entre el extranjero-Dioniso y Penteo, que deja en evidencia nuevamente la oposición entre la visión mítica y religiosa de la realidad y la visión estrictamente racionalista de ésta. Y esta oposición entre dos modos de entender la realidad se corresponde con dos modos distintos de emplear y entender el *logos*. El *logos* de Dioniso es ambiguo y enigmático y tiene diferentes niveles de comprensión en función de quién sea su receptor, ya sea éste interno (Penteo e indirectamente el Coro), ya sea externo (la audiencia del teatro). El *logos* de Penteo, en cambio, tiene un único nivel de significado y, además, responde únicamente a uno de los posibles niveles de significación del *logos* del extranjero, pues interpreta lo que es emitido con un significado religioso de un modo exclusivamente racionalista. Así, las alusiones del extranjero al dios y a sus misterios son reinterpretadas retóricamente por Penteo, quien, de hecho, no duda en acusar a su interlocutor varias veces de utilizar el discurso de modo conscientemente manipulado (v. 489, 491). De esa manera Eurípides no solo deja claro que la realidad puede ser entendida de modos diferentes, sino que, además, el *logos* que se utilice para darla a conocer también influirá en su comprensión. Es decir, no solo la realidad se ha de entender de manera subjetiva, sino que, incluso si se entendiese objetivamente de forma unívoca, al ser descrita, la unidad de comprensión desaparecería, porque el *logos*, el principal instrumento de comunicación, también es un elemento subjetivo sometido al nivel de comprensión y a los prejuicios de quien lo emite o recibe.

Así pues, en la primera parte de la tragedia Eurípides subraya de distintas maneras la necesidad de cuestionar cuanto se percibe, ya sea a través de los sentidos o de la razón, así como la necesidad de comprender que la misma realidad puede ser entendida y explicada de diferentes maneras por personas que perciben exactamente lo mismo, y ello en función de las distintas creencias que se manejan⁹. Es decir, toda captación y/o comunicación de la realidad es subjetiva¹⁰.

Pues bien, es aquí precisamente, tras todo lo expuesto, cuando se introduce la escena del « milagro del palacio », una escena fundamental entre otros motivos porque, formando parte de una tragedia donde lo milagroso y sobrenatural juega un papel esencial y constante, es

les religions de l'Antiquité Classique 10, 1980, p. 105-257 ; R. SEAFORD, *Euripides. Bacchae*, Warminster 1996 (reimpr. 1997) ; J. I. GONZÁLEZ MERINO, *Eurípides...*, op. cit. ; J. BOLLACK, *Dionysos et la tragédie. Commentaire des Bacchantes d'Euripide*, Paris 2005.

9. Esta línea de interpretación de *Bacantes* se encuentra apuntada ya en J. GREGORY, « Some Aspects of Seeing in Euripides' *Bacchae* », *G&R* 32, 1985, p. 23-31.

10. Resulta difícil no percibir aquí ideas propias de la escuela eleática, según la cual los sentidos solo permiten alcanzar una visión limitada y distorsionada de la realidad, o incluso de Gorgias en su discurso *Sobre el no ser*.

la única en la que un milagro de algún modo se produce directamente sobre el escenario¹¹ y simultáneamente ante una audiencia múltiple y muy variada : ante el Coro (de forma directa sobre el escenario), ante Penteo (de forma indirecta, porque está dentro del palacio y lo que él vive llega a escena a través de un relato) y, lo que es más importante, ante la propia audiencia externa que veía la representación en Atenas. Tres receptores con diferentes niveles de comprensión (la audiencia externa conoce la identidad real del dios, el Coro y Penteo no) y con diferentes creencias (el Coro cree en Dioniso, Penteo no lo hace y la audiencia externa habrá de decidir qué es lo que cree).

II. – EL « MILAGRO DEL PALACIO »

El problema esencial de esta compleja escena es, como ha quedado dicho anteriormente, que en ella parecen producirse unos hechos (terremoto e incendio), que luego son ignorados por Penteo (y no solo por Penteo, pues ninguno de los personajes que entran después, como, por ejemplo, los mensajeros, da señal alguna de que se hayan producido). El debate, entonces, ha consistido en gran medida en determinar si esos hechos han tenido lugar realmente o no.

Los racionalistas, abanderados inicialmente por Norwood y Verrall, han negado el « milagro del palacio » y defendido que los hechos mencionados en esa escena no suceden realmente, sino que el Coro simplemente cree percibirlos como consecuencia de su estado de sugestión. Frente a éstos, otro grupo de autores, partidarios de una interpretación taumatúrgica, ha considerado que sobre el escenario debía de producirse realmente algo, que llevaba al Coro (y probablemente también a la audiencia externa) a percibir la sensación de milagro, pero que Penteo no lo percibe por estar absorto en otras cuestiones. Por supuesto, en estas dos posturas hay grados y matizaciones diversas.

La oposición entre los racionalistas y quienes asignan a la escena un contenido milagroso reproduce curiosamente dentro de la crítica la división que se da dentro del drama entre Penteo, que interpreta todo lo que percibe racionalmente, y el resto de personajes, más abiertos a lo sobrenatural. Lo relevante es que, mientras en la primera parte de la tragedia Eurípides proporciona distintas versiones de diferentes hechos sin suscitar duda alguna respecto a la realidad objetiva, en la escena del « milagro del palacio » crea una ambigüedad y hace que el público tome conciencia de lo difícil que resulta interpretar ciertos sucesos. Así, la audiencia es llevada a una situación análoga a la que experimentan los personajes de la tragedia, esto es, la de tener que decidir si interpretar unos hechos extraños de un modo sobrenatural o racional. Éste es el gran mérito de esta escena y su gran aportación, en mi opinión, dentro de la tragedia. Pero es necesario analizar con mayor detalle el modo en que esto se consigue y las consecuencias a que da lugar.

11. G. NORWOOD, *The Riddle of...*, p. 40, llama la atención sobre el hecho de que, en una obra donde un dios decide mostrar su divinidad por medio de milagros, el único milagro que tiene lugar ante la audiencia no se muestra realmente a la audiencia.

En la escena del « milagro del palacio » se describen esencialmente dos hechos : de un lado, el fuego, de otro, el terremoto. Ambos se presentan primero durante la epifanía del dios, donde los hechos parecen suceder directamente ante el Coro, y después en el « relato de mensajero », donde el dios explica cómo son percibidos por Penteo desde el interior del palacio.

1. – EL FUEGO

Es Dioniso quien envía inicialmente el fuego al palacio de Penteo (σύμφλεγε σύμφλεγε δώματα Πενθέος, « ¡ Incendia, incendia a la vez el palacio de Penteo ! », v. 595)¹². No obstante, esto es reinterpretado inmediatamente por el Coro, que ve la llama no en el palacio de Penteo, sino sobre la tumba de Sêmele y, además, ya no se trata del fuego enviado por Dioniso, sino del que en su día suscitó Zeus (πῦρ οὐ λεύσσεις, οὐδ' ἀνγάζη, / Σεμέλας ἱερὸν ἀμφὶ τάφον, ἄν / ποτε κεραυνόβολος ἔλιπε φλόγα / Δίου βροντᾶς ; « ¿ No ves el fuego ? ¿ No te llena los ojos el brillo de la llama, sobre la sagrada tumba de Sêmele, la llama que un día dejó el fulminante dardo del rayo de Zeus ? », vv. 596-599). Desde este primer momento queda claro que el Coro no percibe exactamente lo que indican las palabras del dios, poniendo de manifiesto la interpretación oblicua que los mortales pueden hacer de las palabras de los dioses y dejando la duda abierta respecto a qué es exactamente lo que sucede y lo que el Coro ve¹³.

Cuando un poco más adelante entra en escena el extranjero (Dioniso en realidad) y describe los hechos, él también sitúa el fuego no en el palacio, sino en la tumba de Sêmele, precisamente donde lo situaba el Coro (ἐν δὲ τῷδε τῷ χρόνῳ / ἀνετίναξ' ἔλθων ὁ Βάκχος δώμα καὶ μητρὸς τάφῳ / πῦρ ἀνήψ', « En ese momento llegó Baco y estremeció el palacio y

12. Los versos en los que son invocados el fuego y el terremoto (v. 585, 594-595) son tradicionalmente atribuidos a Dioniso. Sin embargo, se ha propuesto también que estos versos son pronunciados, en realidad, por miembros del Coro ; cf. G. M. A. GRUBE, *The Drama of Euripides*, London 1941 (reimpr. 1961), p. 409 ; R. SEAFORD, *Euripides. Bacchae*, Warminster 1996 (reimpr. 1997), p. 199 ; J. I. GONZÁLEZ MERINO, *Eurípides...*, *op. cit.* Sin embargo, si se asume que esos versos son pronunciados por el Coro, entonces la epifanía del dios se reduce a los vv. 576-577 y 580-581, donde el dios pide a las bacantes que escuchen su voz y se identifica como hijo de Sêmele y Zeus, pero no transmite ningún mensaje, lo cual resulta extraño, pues ¿ qué finalidad persigue entonces el dios haciéndose presente a quienes ya creen en él ? Además, si estos versos se atribuyen al Coro, habría que entender necesariamente que algo sucedía en el escenario que llevaba al Coro a hablar de esos hechos que se ratifican después en el relato del extranjero-Dioniso, lo que plantea otras incógnitas. En mi opinión, adjudicar estos versos al Coro complica aún más la comprensión de la escena.

13. Tras la epifanía del dios, las mujeres del Coro son llamadas por única vez en la tragedia ménades, aunque este término es usado habitualmente para Penteo (cinco veces) y, sobre todo, para las mujeres tebanas del Citerón (quince veces) ; cf. J.-P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, « El Dioniso enmascarado de las *Bacantes* de Eurípides » en *Mito y Tragedia en la Grecia antigua, II*, Madrid 1989 (trad. de *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, Tome II, Paris 1986), p. 273. Puesto que las ménades del Citerón están poseídas por el dios y enajenadas, el empleo del mismo término parece apuntar a que también aquí los miembros del Coro están en una situación « especial » y han perdido el sentido de la realidad.

avivó el fuego en la tumba de mi¹⁴ madre », vv. 622-624). Pero curiosamente, entonces Penteo entiende que lo que arde es el palacio (v. 624), que es precisamente lo que el dios afirmaba en la epifanía. ¿Cómo se ha de interpretar esta curiosa situación ?

De un lado, el desacuerdo pone de manifiesto que la percepción del Coro y Penteo es subjetiva y que la visión de ninguno de ellos ha de ser creída fielmente, pues los dos están sugestionados, aunque por motivos opuestos. El Coro, seguidor fiel de Dioniso, interpreta un fuego en el palacio dentro del contexto mítico del nacimiento extraordinario del dios ; por el contrario, Penteo, que se niega a aceptar a Dioniso, interpreta el fuego vinculado a su nacimiento y divinidad de un modo racional como un simple fuego en el palacio. Son las creencias de ambos las que condicionan su percepción.

Por otro lado, que la exposición del extranjero (Dioniso disfrazado) difiera de las palabras pronunciadas por el mismo dios durante la epifanía impide determinar la realidad objetivamente y deja, por lo tanto, a la audiencia ante la coyuntura de no saber exactamente qué ha sucedido. Para mantener esta situación lo más lógico es pensar que no se producía realmente un fuego sobre el escenario, como han propuesto algunos estudiosos, pues, si se produjese un fuego en un lugar u otro, la audiencia podría determinar claramente la realidad¹⁵. Lo que le interesa a Eurípides, en mi opinión, es mantener al público consciente de las distintas versiones y sin saber exactamente qué ha de creer.

2. – EL TERREMOTO

El dios invoca al terremoto (<σειε> πέδον χθονός Ἔννοσι πότνια, « ; *Estremece el suelo de esta tierra, soberano Terremoto !* », v. 585)¹⁶ y el Coro inmediatamente habla de las sacudidas y de la destrucción del palacio, primero inminente (τάχα τὰ Πενθέως μέλαθρα διατι- / νάξεται πεσήμασιν, « ; *Pronto el palacio de Penteo va a derrumbarse con estas sacudidas !* », vv. 587-588) y luego *de facto* (εἶδετε λάινα κίοσιν ἔμβολα / διάδρομα τάδε ;

14. En este punto discrepo de la traducción utilizada, ya que no tiene sentido que el extranjero diga « *mi madre* » cuando está ocultando su identidad real ante el Coro. En el texto griego no se recurre a ningún posesivo y si el castellano requiere de uno, en ese caso creo que el adecuado habría de ser « *su madre* », que mantiene escondida la identidad real de quien habla y denota la relación oportuna entre Sémele y Baco.

15. Algunos comentaristas parecen considerar que sobre el escenario se podía percibir fuego o humo ; cf. V. CASTELLANI, « That troubled House of Pentheus in Euripides' *Bacchae* », *TAPhA* 106, 1976, p. 65-66. En el caso de que fuese humo, se podría mantener la indeterminación de su procedencia, lo que no sería posible seguramente con el fuego.

16. Fue Wilamowitz quien por primera vez añadió la forma σειε al verso, restableciendo así el sentido y el metro. Su propuesta ha sido seguida por la mayor parte de los editores ; cf., por ejemplo, E. R. DODDS, *Euripides. Bacchae*, Oxford 1944, R. SEAFORD, *Euripides. Bacchae*, Warminster 1996 (reimpr. 1997). Existe, no obstante, quien prefiere la versión de los manuscritos ; cf. J. I. GONZÁLEZ MERINO, *Eurípides...*, *op. cit.*, p. 202. Sobre la posible atribución de este verso al Coro, cf. n. 12.

« ¿ Veis los pétreos entablamentos que sobre los pilares se desploman ? », vv. 591-592). De hecho, el Coro parece constatar la destrucción del palacio al utilizar el verbo « ver » (εἶδετε, v. 591)¹⁷ en referencia a la caída de algunas piezas del mismo (vv. 591-592).

También en su relato posterior el extranjero menciona explícitamente primero el temblor (ἀνετίναξ' ἔλθων ὁ Βάκχος δῶμα, « *llegó Baco y estremeció el palacio* », v. 623)¹⁸ y después la destrucción del palacio (πρὸς δὲ τοῖσδ' αὐτῷ τάδ' ἄλλα Βάκχιος λυμαίνεται / δώματ' ἔρρηξεν χαμάζε, « *Además de esto, Baco le infligió esta otra penalidad : derribó en pedazos su palacio. Todo el suelo está cubierto de vigas y destrozos* », vv. 632-633)¹⁹. Ahora bien, el extranjero no menciona en su relato ninguna reacción específica de Penteo al supuesto terremoto. Cuando finaliza el relato, Penteo aparece en escena diciendo que ha sufrido cosas terribles (πέπονθα δεινά, v. 642). La audiencia seguramente creería que se está refiriendo al terremoto, pero Penteo deja claro inmediatamente en qué consiste eso tan horrible que ha padecido, a saber, el extranjero se le ha escapado (διαπέφευγέ μ' ὁ ξένος, v. 642). Penteo, por tanto, no da muestras de reacción alguna ante el terremoto, lo que lleva a dudar del hecho en sí.

Como sucede con el fuego, también en el caso del terremoto se produce una contradicción entre lo que percibe el Coro (la destrucción del palacio) y lo que percibe Penteo (nada en absoluto). Esta incoherencia pone de manifiesto nuevamente que la interpretación de la realidad depende en gran medida de ideas preconcebidas. El Coro, dispuesto a creer en el dios, cree en la destrucción del palacio, que sería la demostración tangible del poder de Dioniso ; Penteo, en cambio, renuente a creer en la divinidad, no percibe nada, con lo que implícitamente niega el poder del dios.

Pero, ¿ qué ha sucedido en realidad ? ¿ ha existido un terremoto o no ? Dioniso no ofrece una versión única o meridianamente clara de los hechos²⁰. En la epifanía se refiere sólo a un temblor, sin aludir a ninguna consecuencia del mismo (v. 585 ; cf. v. 623) ; posteriormente, en cambio, en el relato menciona de manera clara y explícita la destrucción. El dios, por tanto, favorece la confusión y Eurípides no define claramente lo sucedido. La cuestión, entonces, es qué ve y qué ha de creer el público.

Parece claro que de ningún modo se producía una destrucción física del palacio. Se ha dicho, no obstante, que sobre el escenario debía de tener lugar algún hecho físico (caída de alguna pieza, por ejemplo) que daba pie y credibilidad a la versión del terremoto y propiciaba

17. Obsérvese que también en lo relativo al fuego el Coro alude, enfáticamente además, a la visión de ese fuego (vv. 596-599).

18. J. I. GONZÁLEZ MERINO, « La liberación de Dioniso... », *art. cit.*, p. 48, considera que son realmente los golpes y el estrépito resultante de los intentos de Penteo por amarrar al toro lo que es interpretado como un seísmo. En opinión de este autor, el empleo de ἐν δὲ τῷδε τῷ χρόνῳ, que indica simultaneidad, permitiría a la audiencia interpretarlo así.

19. *Ibid.*, p. 49-50 y J. I. GONZÁLEZ MERINO, *Eurípides...*, *op. cit.*, p. 208-209, propone que el sujeto de ἔρρηξεν es Penteo y no Baco, de modo que el sentido de la frase es que Penteo lo destruye todo dentro del palacio.

20. R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae*, Bristol 1997 (1948¹), p. 83-84, señala que el « milagro del palacio » no puede ser absolutamente claro, porque entonces no tendría sentido que Penteo siguiese resistiéndose a creer.

su ascunción como hecho dramático²¹. En mi opinión, Eurípides busca deliberadamente la confusión respecto a lo que realmente acontece. Es posible, aunque no imprescindible, que algo sucediera sobre la escena, pero ese algo no habría de entenderse ineludiblemente como señal de la destrucción del palacio.

En la primera parte de la tragedia el público ha conocido distintas posibles interpretaciones respecto al dios y respecto a determinados hechos relacionados con él. En la escena del « milagro del palacio » la audiencia es llevada ante una realidad ambigua (deliberadamente ambigua), que ha de interpretar decantándose en una dirección u otra, racionalista o taumatúrgica. Pero el objetivo probablemente no es que el público decida en un sentido u otro, sino, más bien, que tome conciencia de esa situación, entendiendo que la realidad muchas veces resulta no ser fácilmente comprensible, entre otras cosas porque el ser humano está condicionado por sus creencias. Ésta es, a mi juicio, la función esencial de la escena del « milagro del palacio » en *Bacantes*²². Y para que esta función se cumpla es importante que lo que el público ve sobre el escenario no sea excesivamente claro y se pueda corresponder con las dos interpretaciones que recibe de ello.

3. – REPERCUSIONES LITERARIAS

En el nivel literario esta escena conduce a otro tipo de reflexiones. Como se ha dicho anteriormente, la escena del « milagro del palacio » se divide en dos partes, una epifanía y un pseudo-relato de mensajero. Ambos elementos son presentados de un modo curioso e inusual. De un lado, la epifanía, que generalmente se caracteriza por la aparición del dios, en esta obra, en la que el dios está en todo momento en escena bajo una falsa apariencia, se caracteriza irónicamente por su desaparición física²³. De otro lado, el relato de mensajero, que tiene como finalidad habitual informar objetivamente a los personajes de escena, en este caso los engaña, aunque no resulta fácil determinar en qué medida lo hace. Pero, además, tanto la epifanía como el relato de mensajero son excepcionales dentro de la tragedia también en lo que se refiere a cuestiones de autoridad.

21. Sobre esta postura, cf. V. CASTELLANI, « That troubled House... », *art. cit.*, p. 64 ss., quien defiende que « *The stage business ought to include a minor but conspicuous and threatening alteration of the skênê-building's façade, accompanied, no doubt, by violent choreography and music* » (*ibid.*, p. 82).

22. Por supuesto, se han señalado otras funciones para esta escena, no necesariamente incompatibles con la aquí propuesta. Por ejemplo, M. ARTHUR, « The Choral Odes of the *Bacchae* of Euripides », *YCIS* 22, 1972, p. 159, subraya que esta escena es la primera manifestación del poder de Dioniso y confiere esperanza al Coro.

23. Para la audiencia interna existen dos epifanías (dejando a un lado, por supuesto, la aparición final de Dioniso como *deus ex machina*). La primera es la que se produce en la escena del « milagro del palacio » directamente ante el Coro de ménades lidias ; la segunda es la que tiene lugar ante el Coro de bacantes tebanas, que no se produce directamente en escena, sino que tiene lugar en el Citerón y forma parte de un relato de mensajero (vv. 1077-1083). Ambas, a pesar de las diferencias, se caracterizan curiosamente por la desaparición del dios y la posibilidad de escuchar únicamente su voz.

La epifanía refleja un acto de comunicación entre un dios y los hombres. Generalmente la comunicación entre dioses y hombres se lleva a cabo en la tragedia griega de manera indirecta a través, sobre todo, de oráculos (dejando a parte, por supuesto, el caso del *deus ex machina* o de la aparición de algún dios como *προολογίζων*). Esos oráculos son reproducidos normalmente en estilo indirecto, lo que implica suscitar de algún modo la duda respecto a qué es lo que realmente ha dicho el dios o si lo dicho por el dios ha podido ser inconscientemente transformado por el intermediario humano. En *Bacantes*, sin embargo, Eurípides introduce una epifanía, que permite que se escuche directamente la voz de la divinidad. Es decir, Eurípides utiliza el modo más autorizado posible de comunicación entre dioses y hombres. No obstante, el Coro, que escucha directamente a Dioniso, da señales claras de no comprender totalmente sus palabras, a pesar de que se trata del Coro de sus fieles seguidores, que en la *parodos* se presentaba como conocedor de sus misterios (ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων / τελετὰς θεῶν εἰδὼς / βιοτὰν ἀγιστεύει καὶ / θιασεύεται ψυχὰν, « *feliz aquel que, dichoso conocedor de los misterios de los dioses, santifica su vida y se hace en su alma compañero del tíaso del dios* », vv. 73-75)²⁴. Pues bien, puesto que esta escena es una epifanía para la audiencia interna, pero toda la tragedia lo es para la audiencia externa, la visión del Coro llevaría al público inexorablemente a preguntarse si ellos están actuando del mismo modo y si están quizás malinterpretando al dios o dejándose engañar por él. Y, por supuesto, teniendo en cuenta que Dioniso es el dios del teatro, esta reflexión conduciría a valoraciones de tipo metateatral²⁵.

24. En *Bacantes* existen principalmente dos grupos de seguidores fieles del dios. En primer lugar, y siguiendo al dios voluntariamente, el Coro de ménades lidias, que en esta escena muestra no comprender bien lo que sucede y que estará engañado en todo momento en lo referente a la identidad real de su líder. Y en segundo lugar, siguiendo al dios de manera forzosa, el grupo de bacantes del Citerón, ante el que Dioniso protagoniza otra epifanía y que también da muestras claras de no percibir con claridad lo que le rodea (de hecho, todas ellas con Ágave a la cabeza desmembrarán a Penteo creyéndolo una fiera). Así pues, ni siquiera los seguidores del dios tienen una visión nítida de la realidad.

25. El hecho de que Dioniso es el dios del teatro es esencial en *Bacantes*, una tragedia en la que, no por casualidad, « *todo el mundo se disfraza [...] y de esa guisa representa un papel diametralmente opuesto al que le corresponde por su status [...]* »; cf. J. I. GONZÁLEZ MERINO, *Eurípides...*, *op. cit.*, p. 20. De hecho, no son pocos los autores que han visto en *Bacantes* una reflexión acerca del teatro. Esa interpretación metateatral de la obra surge precisamente del hecho de que Dioniso es el centro de la obra y al mismo tiempo el dios del teatro. Cf., por ejemplo, C. SEGAL, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, New Jersey 1982, p. 215-271; C. SEGAL, « *The Bacchae as Metatragedy* » en P. BURIAN ed., *Directions in Euripidean Criticism. A Collection of Essays*, Durham 1985, p. 156-173; A. F. H. BIERL, *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und « metatheatralische » Aspekte im Text*, Tübingen 1991, p. 186-218; G. RADKE, *Tragik und Metatragik*, Berlin 2003; J. T. NÁPOLI, « *Espacio teatral y espacio sagrado: Bacantes de Eurípides* », *Synthesis* 12, 2005, p. 19-36; J. T. NÁPOLI, « *Espectáculo y teatralidad en Bacantes de Eurípides* », *Humanitas* 62, 2010, p. 57-82. Sin embargo, autores como W. KULLMANN, « *Die 'Rolle' des euripideischen Pentheus. Haben die Bakchen eine 'metatheatralische' Bedeutung?* » en G. W. MOST, H. PETERSMANN, A. M. RITTER eds., *Philanthropia kai Eusebeia. Festschrift für Albrecht Dihle zum 70. Geburtstag*, Göttingen 1993, p. 248-263, se oponen a la interpretación metateatral de este drama.

La segunda parte de la escena es formalmente un relato de mensajero, lo que según las convenciones trágicas constituye la escena más autorizada de comunicación entre mortales²⁶. Dado su conocimiento de la tragedia, el público esperaría, sin duda, un relato fiel, objetivo y creíble de los hechos sucedidos en el interior. Ahora bien, el público sabe que el extranjero es realmente Dioniso y tanto el hecho de que el dios aparezca en el relato jugando con Penteo y manipulando su percepción, como el hecho de que sus palabras no coincidan plenamente con las que el mismo dios ha pronunciado durante la epifanía (véase, sobre todo, la cuestión del fuego)²⁷, llevaría a la audiencia, de un lado, a cuestionar la credibilidad de este relato y, por lo tanto, dudar de lo realmente sucedido y de las propias convenciones trágicas, y, de otro lado, a plantearse forzosamente la idea de que tal vez Dioniso está jugando con ellos como lo hace con los personajes²⁸. Y dado que Dioniso es el dios del teatro y que la audiencia externa está presenciando una representación teatral, esto no puede sino llevar nuevamente a consideraciones de tipo metateatral²⁹.

Así pues, en la escena del « milagro del palacio » se yuxtaponen las que, según la convención, son las dos formas de comunicación más autorizadas (cada una en su nivel). Sin embargo, en los dos casos, en lugar de generarse certidumbre, se suscita curiosamente lo contrario, la duda. Esto justifica los problemas que existen para determinar cuáles son los hechos objetivos en la escena. Ahora bien, el modo en que esa incertidumbre se suscita, a través de esos dos elementos, plantea, además, una cuestión con repercusiones literarias : en el

26. La autoridad del relato de mensajero emana tanto de su tradición épica, como de sus propias características internas (testigo presencial que cuenta sólo lo que ha visto, amplia presencia del discurso directo, etc.). Para una explicación sucinta de los rasgos fundamentales y convencionales de la narración del mensajero cf. M. QUIJADA, *La composición de la tragedia tardía de Eurípides. Ifigenia entre los Tauros, Helena y Orestes*, Vitoria 1991, p. 47-51. Algunos autores, en cambio, han puesto el acento preferentemente en la condición de espectador del mensajero, que dota a su relato de una función mucho más amplia. Véase al respecto N. VILLACÈQUE, « Ce que le peuple en dit. Le messenger tragique et la démocratie », *QS* 66, 2007, p. 81-117, y sobre el caso concreto de *Bacantes*, J. BARRETT, *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley-Los Angeles-London 2002, p. 102-131.

27. Las palabras del dios en el relato no coinciden plenamente con las que el mismo dios ha pronunciado durante la epifanía, pero sí con las que ha pronunciado el Coro, que es precisamente el receptor del relato. Así, el extranjero-Dioniso muestra estar adaptándose en su narración al Coro para ser fácilmente creído por él, pero esa actitud debía de llamar la atención de la audiencia externa, pues pone de manifiesto que el dios está manipulando a los personajes.

28. H. P. FOLEY, *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca-London 1985, p. 223-224, considera que el extranjero con su pretensión de incertidumbre en el relato (v. 629) se burla de la audiencia, que conoce la identidad del personaje y sabe que es cierto lo que el personaje presenta como especulación al Coro sobre el escenario. La elección del tetrámetro trocaico, más primitivo y satírico (Aristóteles, *Poética* 1449a22), en lugar del trímetro yámbico normal de los discursos de mensajero, parece apropiada para subrayar la ironía. En mi opinión, en cambio, el objeto de esa pretensión de incertidumbre no es simplemente la burla. El mensajero habitual suele dejar claros los límites de sus conocimientos para dar credibilidad a sus palabras. Dioniso apela a ese elemento tradicional, pero en su caso la audiencia sabe que está fingiendo y, si finge en ese punto, lo puede hacer también en otros. Lo que habitualmente sirve para dar credibilidad a la información, aquí irónicamente sirve para lo contrario, para suscitar dudas.

29. Cf. n. 25.

caso de la epifanía, porque de manera paralela a esta escena toda la obra es una epifanía ante la audiencia externa, lo que lleva inevitablemente a plantear cuestiones más complejas acerca de qué creer respecto a lo que se está presenciando ; en el caso de la escena de mensajero, porque conduce a cuestionar también la propia forma trágica y sus convenciones, y las consecuencias de ello se hacen notar en seguida, cuando poco después de este relato un mensajero al uso entra en escena.

III. – DESPUÉS DEL « MILAGRO DEL PALACIO »

Justo después del « milagro del palacio » entra en escena un mensajero convencional (v. 660) y describe una serie de hechos milagrosos, que él entiende como señal inequívoca del poder de Dioniso y que Penteo, al contrario, interpreta como muestra de las malas artes del extranjero, que instigó a las mujeres a acudir al Citerón. Lo fundamental de esta escena no es el hecho de que el mensajero y Penteo reproduzcan nuevamente la dualidad entre quien cree en lo milagroso y quien se niega a ello interpretándolo todo conforme a criterios naturalistas. Lo verdaderamente interesante es que en este momento esa dualidad lleva a un cuestionamiento más complejo.

Lo lógico en esta escena sería pensar que el mensajero, por sus características convencionales dentro de la tragedia griega, reproduce la realidad objetiva y que Penteo se está equivocando, prácticamente como sucedía en la escena entre el sirviente y Penteo antes del « milagro del palacio ». Pero la escena del « milagro del palacio » ha provocado un cambio, pues ha demostrado que entender la realidad objetiva es algo muy complejo, sobre todo cuando hay un dios implicado. El mensajero puede narrar lo que ha creído ver, pero ¿ es eso realmente lo que ha visto ? Recuérdese que el Coro en la escena de la epifanía creía ver³⁰ más de lo que realmente veía, y que el público, testigo presencial de los mismos hechos, probablemente tendría dudas acerca de cómo interpretar lo presenciado. Así pues, el paralelismo entre las dos parejas de personajes (Coro-Penteo / mensajero-Penteo) conduce implícitamente a un cuestionamiento de este mensajero en el sentido de que tal vez su visión haya sido de algún modo manipulada por el dios o responda a una sugestión.

Esta posibilidad se ve reforzada por la manera peculiar en que la escena de mensajero se introduce en la acción de la obra. Efectivamente, esa escena interrumpe el diálogo que mantienen Penteo y el extranjero-Dioniso, y, de hecho, es el propio dios el que, de un modo nada habitual, anuncia la llegada del mensajero³¹. Pero Dioniso no se limita a eso, sino que,

30. Tanto al referirse al fuego como al aludir al terremoto el Coro durante la epifanía utiliza verbos y expresiones de « ver » (v. 591, 596-599).

31. Cuando un personaje en la tragedia griega anuncia la llegada de un mensajero, suele hacerlo como consecuencia de la visión del mensajero. Es decir, un personaje ve a otro que entra y deduce, basándose muchas veces en su aspecto físico o en algún objeto que porta, que ese personaje es un mensajero que trae noticias (cf. Sófocles, *Traquinias* 178-179, *Edipo Rey* 80-83). Dioniso en *Bacantes* no hace nada de eso.

además, antes de que ese nuevo personaje diga una sola palabra, el dios explica de dónde viene y con qué fin, y pide a Penteo que lo escuche y aprenda (vv. 657-659). De este modo, el mensajero y su relato parecen un subterfugio más del dios para persuadir a Penteo, lo que plantea dudas acerca de la veracidad del relato³².

Si la primera parte de la tragedia pone de relieve la necesidad de cuestionar lo que se percibe, la escena del « milagro del palacio » supone la culminación de esa reflexión al mostrar en escena un ejemplo práctico del modo diverso en que la realidad puede entenderse, pero, sobre todo, al proporcionar una experiencia personal y colectiva al respecto. La crítica se ha dividido acerca de la interpretación de lo que sucede en escena ; la audiencia ateniense seguramente sentiría dudas respecto a la interpretación de la escena y no sería extraño que también en su seno surgiesen diferentes interpretaciones, produciéndose en la realidad vital de los ciudadanos un hecho paralelo al representado. De ese modo, la escena del « milagro del palacio » conduciría a partir de ese momento a un cuestionamiento más profundo y a una visión mucho más reflexiva, que se pondrían en funcionamiento ya en la escena de mensajero que sigue, pero que tendrían su mayor relevancia a partir del v. 810.

Efectivamente el v. 810, formado por una única interjección, divide la tragedia en dos partes, pues supone el fin del intento de persuasión del dios y el comienzo de su venganza. Hasta ese punto Penteo ha tenido un papel activo, es decir, se ha enfrentado a determinadas situaciones y ha tenido que decidir qué postura tomar ante hechos sobrenaturales o aparentemente sobrenaturales. A partir del v. 810, en cambio, Penteo pasa a estar bajo la influencia de Dioniso. Él ya no dirige la acción, sino que pasa a tener un papel pasivo y formar parte de las acciones del dios (cf. v. 846 : τοῖσι σοῖσι πείσομαι βουλευύμασιν, « obedeceré esos consejos tuyos »). Como consecuencia de ese cambio, es el público, la audiencia de Atenas, quien es llevado a presenciar unos hechos difíciles de comprender y a interpretarlos.

El cambio que se produce en la condición de Penteo se refleja textualmente en una alusión a su visión. Cuando Penteo entra en escena (v. 215), lo hace porque ha oído ciertas noticias (κλύω, v. 216 ; cf. v. 233). A continuación, ve lo que él llama un milagro (vv. 248-249), que no es otra cosa que a Tiresias y Cadmo vestidos de bacantes. Su reacción consiste en negarse a ver (ἀναίνομαι, πάτερο, / τὸ γῆρας ὑμῶν εἰσορῶν νοῦν οὐκ ἔχον, « *Me resisto, abuelo, a contemplar vuestra vejez tan falta de sentido común* », vv. 251-252). Este rechazo a ver, que se produce en el primer discurso de Penteo en la tragedia, se mantiene tácitamente

32. J. I. GONZÁLEZ MERINO, « Los θαύματα de las ménades (*Bacantes* 677-774) » en J. PELÁEZ ed., *El dios que hechiza y encanta. Magia y astrología en el mundo clásico y helenístico*. Actas del I congreso nacional, Córdoba 1998, Córdoba 2002, p. 135, considera que las primeras palabras del boyero, en las que afirma llegar a Tebas desde el Citerón, donde jamás se quita la nieve (vv. 660-662), son ya un aviso de que no es un personaje fiable, pues hablar de nieves perpetuas en el Citerón parecería una exageración y sorprendería a la audiencia. En su contribución González Merino analiza todo el relato de este primer mensajero defendiendo que se trata de una mezcla de exageración y fantasía.

en momentos posteriores, incluso en momentos cargados de ironía, como cuando Penteo, hablando con el extranjero, afirma de forma inconsciente que Dioniso no está presente ante sus ojos (v. 501), cuando la realidad es que el extranjero es Dioniso y está delante de él.

Así pues, Penteo se guía por lo que oye y es renuente a ver. Pero en el v. 810 se produce un cambio, que viene marcado por la pregunta del dios invitando a Penteo a ver a las bacantes (βούλη σφ' ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν ; « ¿ *Quieres verlas acostadas por el monte ?* », v. 811). A partir de la aceptación de Penteo, todo irá encaminado a facilitar esa visión, pero ese deseo de ver que manifiesta Penteo es la señal inequívoca de que se halla bajo el influjo del dios.

En varios momentos a lo largo de este trabajo se ha puesto de relieve el modo en que el Coro subraya su visión durante la epifanía del dios (v. 591, 596-599). Pero esa insistencia en la visión del Coro se produce justo cuando el Coro no ve al dios³³. También en el relato de mensajero que sigue a la escena del « milagro del palacio », el mensajero comienza su exposición de los hechos mencionando su visión de los mismos (v. 664), una visión a la que se refiere después con inusual insistencia a lo largo de su *rhexis* narrativa (v. 680, 693, 713, 737, 747, 760)³⁴, pero que no puede dejar de ofrecer dudas después del « milagro del palacio ».

Así pues, cuando en el v. 811 Penteo decide centrar todo su empeño en ver, implícitamente deja claro que está quedando sometido al dios. A partir de ese momento Penteo es el objeto de la acción y la audiencia es la que ahora debe tratar de interpretar los ambiguos hechos que a partir de ahí presencia.

El primero de ellos es la llamada escena de travestismo, otro de los pasajes largamente discutidos de esta tragedia, donde Eurípides juega, entre otras cosas, con la visión de Penteo³⁵, pero también con la de la propia audiencia, no solo en el sentido físico (dos personajes

33. Hay que tener en cuenta que tanto el Coro de ménades en el escenario como las bacantes del Citerón no ven al dios durante la epifanía, sino que lo oyen ; cf. H. P. FOLEY, « The Masque of Dionysus », *TAPhA* 110, 1980, p. 124. Cf. n. 23.

34. Es habitual que el mensajero constata su cualidad de testigo presencial al comienzo de su *rhexis* narrativa. No lo es, en cambio, que aluda a ello tantas veces a lo largo de la misma.

35. En la escena de travestismo la visión de Penteo está claramente distorsionada, pues afirma ver doble e identifica a Dioniso con un toro (vv. 918-922). Esta doble visión ha sido interpretada de diferentes maneras. Por supuesto, dado que Penteo está bajo el influjo de Dioniso y éste es el dios del vino, se ha afirmado que en este pasaje Penteo está borracho, o bien drogado de algún modo ; cf. A. W. VERRALL, *The Bacchantes of Euripides and other Essays*, Cambridge 1910, p. 108. Sin embargo, según R. SEAFORD, « Pentheus' Vision : *Bacchae* 918-22 », *CQ* 37, 1987, p. 76-78, la doble visión de Penteo en este pasaje se puede explicar por el uso de un espejo, elemento utilizado en los misterios dionisiacos para confundir al iniciando. Por su parte, W. C. SCOTT, « Two Suns over Thebes : Imagery and Stage Effects in the *Bacchae* », *TAPhA* 105, 1975, p. 333-346, considera que la visión doble de Penteo indica que algo en él ha cambiado. En opinión de este autor, en *Bacchantes* se presentan dos maneras distintas de ver el mundo : una, la de Penteo, que es seria, ordenada y disciplinada, y otra, que es instintiva e irracional.

igualmente vestidos ocupan la escena)³⁶, sino también en el sentido metateatral, pues en esta escena Eurípides se recrea con las convenciones formales de la tragedia, pero también con las de la comedia³⁷.

Excede los límites de este trabajo el análisis de tan compleja escena, pero sí interesa subrayar que, independientemente de cómo se interprete, el público ateniense es llevado en las escenas inmediatamente previas a un estado peculiar de consciencia, que, sin duda, influiría en su recepción e interpretación.

IV. – CONCLUSIÓN

Ha sido enconada la discusión entre los estudiosos con respecto a la interpretación de la escena del « milagro del palacio ». Unos y otros han aportado argumentos y pasajes en apoyo de su visión particular. En mi opinión, todas esas posturas, por antagónicas que puedan llegar a ser, están justificadas, porque Eurípides ha creado deliberadamente una escena ambigua en la que caben varias interpretaciones. No es un error de composición por parte del insigne dramaturgo, sino un acierto pleno, que muestra una vez más la maestría técnica de ese autor.

Interpretar que el palacio de verdad cae conlleva dificultades, porque ninguno de los personajes que entran posteriormente alude a ello. Esos escollos se han intentado solventar aduciendo que, en función del término utilizado (δῶμα, v. 623 ; δῶματ', v. 633), no es el palacio en su totalidad, sino solo una parte del mismo la que se vería afectada por la destrucción impuesta por el dios. Interpretar que el palacio en realidad no cae ha llevado

36. En la escena de travestismo Dioniso y Penteo estarían vestidos exactamente de igual manera produciendo una visión doble. La única diferencia sería un detalle de la máscara y es que la máscara de Dioniso estaría sonriendo, como se deduce de varias menciones en la obra (v. 439, 1021). Sobre la máscara de Dioniso, cf. H. P. FOLEY, *art. cit.*, p. 126-133. Al ver a dos figuras prácticamente idénticas en escena, en cierto modo el espectador también vería doble, como el propio Penteo. Por otra parte, esta visión de Penteo y Dioniso como dos seres prácticamente idénticos, contrasta con el resto de la obra, en la que esos dos personajes están en continua oposición, pues si uno es divino e hijo de un dios olímpico, el otro es humano e hijo de un ser ctónico ; si uno tiene rasgos femeninos, el otro es marcadamente masculino ; si uno viene de fuera, el otro es claramente autóctono ; etc. Al respecto, cf. M. F. S. SILVA, « Bacantes de Eurípides. Símbolos em confronto », *Synthesis* 14, 2007, p. 11-30.

37. Son muchos los autores que han puesto de relieve el empleo de elementos cómicos en *Bacantes*, especialmente en la escena de Tiresias y Cadmo en el episodio primero y en la escena de travestismo en el episodio cuarto. Al respecto, cf. B. SEIDENSTICKER, « Comic Elements in Euripides' *Bacchae* », *AJPh* 99, 1978, p. 303-320. G. W. DOBROV, « Pentheus. Euripides' *Bakkhai* as a Contest of Fictions » en *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford 2001, p. 77-78, considera que *Bacantes* está marcada por la experimentación agresiva con elementos formales y temáticos de la comedia y que en la escena de travestismo Eurípides conscientemente imita y responde a Aristófanes. Por su parte, H. P. FOLEY, *art. cit.*, p. 107-133, defiende que en *Bacantes* se desdibujan los límites entre comedia y tragedia y que la terrible muerte de Penteo es para Dioniso y sus seguidores el motivo para la celebración festiva que tradicionalmente cerraba la comedia antigua.

tanto a argumentaciones religiosas en torno a la sugestión de las ménades, iniciadas en el culto del dios, como a un análisis del relato del extranjero, en el que se ha marcado la posible correspondencia entre los hechos ahí descritos y lo que perciben las ménades sobre el escenario.

En uno y otro sentido se han aportado argumentos de interés apoyados en el texto. En mi opinión, en cambio, entender nítidamente lo uno o lo otro rompería la funcionalidad que esta escena, creo, tiene en el conjunto de la obra. La cuestión es que, tanto si se entiende que el palacio ha caído, como si se entiende lo contrario, la función de la escena consistiría fundamentalmente, aunque no únicamente, en subrayar el poder del dios, ya sea por su capacidad para derribar el palacio o por la de sugestionar a las ménades para que así lo crean, y esto llevaría, en consecuencia, a cuestiones de tipo religioso, que es lo que ha sucedido en buena parte de la bibliografía centrada en este drama³⁸. No obstante, considerar que el centro de interés de la obra consiste en un mensaje de tipo religioso ha planteado problemas de otra índole, pues ha chocado con la actitud escéptica de Eurípides hacia la religión y los dioses en muchas otras tragedias y ha llevado a hablar incluso de una reconversión religiosa en el dramaturgo³⁹. Demasiado complejo.

Eurípides es un dramaturgo magistral, que gusta de jugar con la técnica dramática y con sus conocimientos literarios de obras anteriores. Muestra de ello son muchas de sus tragedias, sobre todo, las de época tardía⁴⁰. ¿ Por qué iba a dejar de hacerlo en *Bacantes* para centrarse en una cuestión de índole religiosa ? Esto no solo plantea problemas desde el punto de vista de la vida y las creencias de Eurípides, sino también desde el punto de vista de su técnica compositiva.

38. *Bacantes* es, por cierto, la tragedia de Eurípides con más bibliografía en la actualidad.

39. Durante un tiempo se interpretó que *Bacantes* reflejaba una reconversión de Eurípides o bien una autodefensa, pues había sido acusado por Aristófanes en *Tesmoforiantes* 450-451 de no creer en los dioses. Para encontrar una síntesis de las principales líneas de interpretación de la obra, cf. E. R. DODDS, *Euripides. Bacchae*, Oxford 1944, p. XXXVII-XLIII ; J. GARCÍA LÓPEZ, « En torno a la estructura y el significado de *Bacantes* de Eurípides », *Helmantica* 24, 1973, p. 378-379 ; J. BOLLACK, *Dionysos et la tragédie. Commentaire des Bacchantes d'Euripide*, Paris 2005, p. 45-68.

40. En *Fenicias* Eurípides reelabora *Siete contra Tebas* (cf. M. C. ENCINAS REGUERO, « Die Darstellung der Sieben in Euripides' *Phönissen*. Der Fall des Kapaneus », *WJA* 34, 2010, p. 25-37) ; en *Orestes* hace lo propio con la *Orestíada* esquilea (cf. M. C. ENCINAS REGUERO, « La estructura del *Orestes* de Eurípides y el enigmático relato del frigio », *CFC(G)* 21, 2011, p. 119-133) e incluso se ha propuesto que *Orestes* es una secuela de *Helena* (cf. M. WRIGHT, « *Orestes*, a Euripidean Sequel », *CQ* 56, 2006, p. 33-47) ; en *Electra* reelabora la escena de reconocimiento de *Coéforas* (cf., por ejemplo, G. W. BOND, « Euripides' Parody of Aeschylus », *Hermathena* 118, 1974, p. 1-14, M. DAVIES, « Euripides' *Electra* : the Recognition Scene again », *CQ* 48, 1998, p. 389-403) y el reconocimiento de *Odisea* 19.390 ss. (cf. B. E. GOFF, « The Sign of the Fall : the Scars of Orestes and Odysseus », *ClAnt* 10, 1991, p. 259-267) ; etc.

Dioniso y su culto son el tema central de *Bacantes* ; no obstante, *Bacantes* no habla prioritariamente de religión, sino que plantea una reflexión más amplia acerca del acto de ver⁴¹ y consecuentemente sobre el conocimiento⁴². Durante la primera parte de la obra dos formas distintas y opuestas de ver la realidad son presentadas a la audiencia externa, que se mantiene fuera de los hechos y en una posición privilegiada de consciencia, gracias a su conocimiento de la identidad real del extranjero-Dioniso. En la escena del « milagro del palacio », sin embargo, eso cambia. La ambigüedad de la escena y el hecho de que efectivamente Eurípides hace que varias interpretaciones sean posibles, lleva a la audiencia a experimentar la misma situación que los personajes de la tragedia han experimentado previamente.

Así, la escena del « milagro del palacio », situada casi en el centro de la obra, enfatiza la dificultad del ser humano en el nivel sensorial y cognitivo para aprehender y comprender lo que sucede a su alrededor.

Además, en el nivel de la forma, en esta escena se utiliza, junto a la epifanía, un elemento tradicional y muy estandarizado del drama griego, el relato de mensajero, pero dotándolo de una finalidad diferente a la que habitualmente posee. Es decir, si el relato de mensajero se caracteriza convencionalmente por su objetividad y credibilidad⁴³, en la escena del « milagro del palacio » es utilizado, junto a la epifanía, para crear el efecto contrario. Así, Eurípides no solo cuestiona la comprensión de la realidad, sino también la propia comprensión formal de la tragedia, provocando una reflexión más amplia sobre el género y sus convenciones.

41. La importancia de la visión dentro de la obra ha sido señalada en múltiples ocasiones por diferentes autores (cf., entre otros, J. GREGORY, « Some Aspects of Seeing in Euripides' *Bacchae* », *G&R* 32, 1985, p. 23-31 ; M. J. FLAUMENHAFT, « Looking together in Athens. Euripides' *Bacchae* and the Festival of Dionysus » en *The Civic Spectacle : Essays on Drama and Community*, Lanham 1994, p. 57-84), al igual que el hecho de que este énfasis en la visión favorece, o quizás apunta a, una lectura metateatral de *Bacantes* ; cf. J. BARRETT, « Pentheus and the Spectator in Euripides' *Bacchae* », *AJPh* 119, 1998, p. 339. Algunos autores, percibiendo la importancia de la visión en la obra, la han vinculado, sin embargo, con el contenido religioso. Así, para C. M. KALKE, « The Making of a Thyrsus : the Transformation of Pentheus in Euripides' *Bacchae* », *AJPh* 106, 1985, p. 425-426, en *Bacantes* « *Euripides may be asking his audience to see clearly, like Agave, the reality, the consequences, and the horror of the Dionysiac religion* ».

42. La vinculación entre ver y saber en griego es palpable en las formas εἶδον / οἶδα.

43. Una de las características que tradicionalmente se han señalado en los relatos de mensajero es su objetividad, o, cuando menos, la apariencia de objetividad que les confieren sus rasgos esenciales (empleo del discurso directo, narración en primera persona por ser el mensajero testigo principal de cuanto narra, etc.). Sin embargo, esa aparente objetividad entra en contradicción con el hecho de que el mensajero es un personaje del drama y, por tanto, focalizador de los hechos narrados. Al respecto, cf. I. de JONG, *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Leiden 1991, p. 63 ss. ; J. BARRETT, *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley-Los Angeles-London 2002, p. 16-22.