



N° 53 · 2025 · ISSN e 1853–6379  
 DOI 10.14409/argos.2025.53.e0074  
 (AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos  
 Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral

## Esquilo heredero de Eurípides: dinámica de las emociones en el fr. R 169 de *Las cardadoras de Esquilo*

MANON ERTOLA URTUBEY

Centro de Estudios Helénicos – Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (CEH - IdIHCS) – UNLP  
 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (UNLP – CONICET)  
 mertolaurtubey@fahce.unlp.edu.ar

Recibido: 07/02/2025  
 Aceptado: 23/05/2025

Aunque la trama argumental de la tragedia *Ξάντριάι* (*Las cardadoras*) de Esquilo es muy difícil de reconstruir, a partir del fr. 169R puede aventurarse que trata temas dionisiacos, los cuales pueden compararse, por su similitud, con pasajes de obras de Eurípides, concretamente de *Las bacantes* y, también de *Heracles*, en relación con la descripción de la disrupción física asociada con la locura, personificada en *Λύσσα*. En este trabajo nos proponemos ahondar en el estudio de estas relaciones como un modo de recomponer la dimensión emocional de los versos de Esquilo en el seno de esta obra lamentablemente perdida.

Esquilo / emociones / Lissa / bacantes / Eurípides

...

**AESCHYLUS, EURIPIDES' HEIR: THE DYNAMICS OF EMOTIONS IN THE FR. R 169 OF *THE WOOL CARDERS* BY AESCHYLUS**

Although the reconstruction of the plot of Aeschylus' tragedy *Ξάντριάι* (*The Wool Carders*) is a challenging task, taking fr. 169R as a starting point, one could venture it covers Dionysian themes, which could be compared to some passages from Euripides' work, specifically *The Bacchae*, and also *Heracles*' work, in connection with his description of the physical disruption associated with madness, personified as *Λύσσα*. The purpose of this paper/article is to delve deeper into the study of such relationships as way of piece together the emotional dimension of Aeschylus' verses within this work which has been tragically lost.

Aeschylus / emotions / Lissa / Bacchae / Euripides



## 1. *Las cardadoras*

El estudio de fragmentos teatrales permite obtener una visión más precisa y amplia de los géneros dramáticos griegos, al revelar la diversidad temática, las estrategias escénicas cambiantes y las variaciones en la producción de los autores canónicos. En este sentido, analizar fragmentos específicos resulta fundamental para comprender las particularidades emocionales y estilísticas que caracterizan a cada obra y a cada autor. El objetivo del presente trabajo es explorar la dinámica emocional manifiesta en el fragmento 169R<sup>1</sup> atribuido a *Las cardadoras* de Esquilo<sup>2</sup>. Nuestro interés se explica en el marco de un estudio más amplio y comprensivo acerca de la expresión de las emociones en el corpus fragmentario de la tragedia griega. Observamos que el fragmento seleccionado, a pesar de su extrema brevedad, deja ver un rico repertorio emocional. La comparación que proponemos con determinados pasajes de las obras *Heracles* y *Las bacantes* de Eurípides se explica por motivos que saltan a la vista. *Las bacantes* es la única obra conservada que refiere el tema de Penteo específicamente, y *Heracles* ofrece metáforas e imágenes emocionales en relación con la locura que guardan estrecha relación con los versos de *Las cardadoras*, que están despojados de su contexto.

Sobre lo que podría denominarse el mitema báquico o dionisiaco han girado los argumentos de varias tragedias en la Antigüedad griega. En Esquilo, en particular, esta predilección se hace más evidente porque, de las 82 obras adjudicadas a su autoría<sup>3</sup>, según el códice *Mediceus* y otras fuentes de transmisión indirecta, nueve de ellas tratarían temas relacionados con Dioniso. La vinculación de estas tragedias entre sí ha sido de muy difícil desentrañamiento, aunque en mayor medida se ha presupuesto la existencia de dos tetralogías centradas en el tema, narrativamente conectadas, además, porque se basan sobre todo en el rechazo de la divinidad y las consecuencias trágicas de tal situación. Una de ellas habría puesto el foco en la figura de Licurgo<sup>4</sup>, una de las víctimas dionisiacas más famosas entre las leyendas que describen el castigo de Dioniso a los mortales que se niegan a aceptar su culto y dudar de su divinidad. La otra figura paradigmática en tal sentido es Penteo, a cuya historia podría haberse dedicado el otro grupo, del cual formaría parte la tragedia fragmentaria *Las cardadoras*, que en este trabajo nos ocupa<sup>5</sup>. Este último grupo situaría la acción en Tebas y estaría compuesto por las obras *Sémele* o *Las portadoras de agua*, *Las bacantes*, *Penteo*, *Las cardadoras* y el drama satírico *Las nodrizas*. Se plantea una problemática fácil de ver: el número de los títulos que acabamos de mencionar sobrepasa la posibilidad de su agrupamiento en una tetralogía —tres tragedias y un drama de sátiros—. No

ha faltado tampoco la formulación de hipótesis de variada índole para superar el escollo. La mayor parte de la crítica<sup>6</sup> coincide en que la primera obra de esta posible trilogía trágica sería *Sémele*, también llamada *Las portadoras de agua*. De acuerdo con la propuesta de la reconstrucción de su argumento por parte de la crítica que la ha estudiado, no siempre coincidente<sup>7</sup>, *Sémele* habría escenificado la muerte de la madre de Dioniso inmediatamente antes del alumbramiento no consumado del dios, a manos de Zeus por incitación de Hera. Le seguiría *Penteo*, que representaría la muerte de Penteo por parte de su madre Ágave y las hermanas de esta<sup>8</sup>, y, en tercer lugar, se posiciona *Las cardadoras*, sobre cuya temática se ha especulado bastante según veremos a continuación<sup>9</sup>. El drama satírico *Las nodrizas*, por su parte, llevaría a la escena la recompensa que recibieron las nodrizas de Dioniso por haberlo cuidado y alimentado, ya que son rejuvenecidas junto a sus maridos, posiblemente sátiros, gracias a Medea<sup>10</sup>. Con respecto a *Las bacantes*, podría tratarse de un título alternativo de la obra *Penteo*, *Las cardadoras* o *Las básaras*, o incluso podría aludir al conjunto de la tetralogía sobre Dioniso<sup>11</sup>.

En general, a *Las cardadoras* se le atribuye un total de nueve fragmentos, aparentemente vinculados por tratar la figura de Dioniso y su culto, y en particular el destino trágico de Penteo, aunque esto último no es del todo claro. Aun así, es plausible que *Las cardadoras* se ocuparan del rechazo del culto del dios, de la misma manera que lo hace *Las bacantes* de Eurípides. La reconstrucción de su argumento podría resumirse en tres propuestas:

1. La obra tematizaría la muerte de Penteo a manos de las bacantes<sup>12</sup>. Estas serían las mujeres de Tebas que abandonan su labor habitual de cardar la lana —y de allí el título de la tragedia— por estar inmersas en el furor báquico, para terminar *cardando* el cuerpo de Penteo. Desde esta perspectiva, nos encontraríamos con una historia que representa el mismo episodio mítico que *Las bacantes*<sup>13</sup>. Esta interpretación se sostiene, casi con exclusividad, sobre el mencionado fragmento 172b<sup>14</sup>, que es en rigor un pasaje de un escolio a *Euménides* de Esquilo, donde expresamente se dice que en *Las cardadoras* tuvo lugar la muerte de Penteo en el monte tebano Citerón. Por lo demás, no hay ningún otro dato que relacione la obra con el mito de Dioniso en Tebas, aunque sí sabemos que involucra a un grupo de bacantes en frenesí báquico, de acuerdo con lo que expresa el fr. 169, que trataremos.

2. La obra desarrollaría el mito de Penteo, pero la trama finalizaría en el momento en el que comienzan los sucesos de los que se ocupa *Las bacantes* de Eurípides. La muerte del héroe quedaría entonces fuera de esta tragedia, que se

limitaría a llevar a la escena el momento en que estas ménades son perseguidas por Penteo hacia el monte Citerón. En este caso, el foco estaría puesto en las mujeres de Tebas que se negaron a aceptar el culto de Dioniso y a formar parte de su séquito, razón por la cual fueron poseídas por el dios y castigadas<sup>15</sup>.

3. La obra trataría un episodio mítico sin relación con el mito de Penteo. Según esta propuesta, las cardadoras serían las hijas de Minias, quienes no aceptaron el culto de Dioniso en Orcómeno, porque no querían dejar sus tareas en el telar. Por esta razón, habrían sido castigadas por el dios, quien las somete a un furor báquico que las conduce a despedazar al hijo de una de ellas<sup>16</sup>.

## 2. El “dardo del escorpión”

Como adelantamos, el fragmento que nos interesa analizar en profundidad es el 169 R<sup>17</sup>. Proponemos, para el mismo, la siguiente traducción:

Λύσσα  
 (ἐπιθειάζουσα ταῖς Βάκχαις).  
 ἐκ ποδῶν δ' ἄνω  
 ὑπέρχεται σπαραγμός εἰς ἄκρον κάρα,  
 κέντημα γλώσσης, σκορπίου βέλος λέγω

Lisa (invocando en nombre de los dioses a las bacantes):  
 desde los pies hacia arriba,  
 un espasmo/desgarramiento se introduce hacia la cima de la cabeza,  
 una picadura de la lengua, hablo del dardo del escorpión.

Este fragmento nos presenta a Lisa, la divinidad que personifica la rabia, el frenesí y la furia, como personaje parlante, responsable de infundir la locura en las bacantes. Conocemos este fragmento a partir del lexicógrafo Focio (II 10), quien afirma que, en *Las cardadoras* de Esquilo, Lisa infunde en las bacantes, que ya están en escena, el espíritu de la locura<sup>18</sup>. A continuación cita el fragmento. Esto ha llevado a Sommerstein<sup>19</sup> a suponer que fue el propio Dioniso el que envió a Lisa contra ellas, enojado sin duda por la negativa de los tebanos, bajo la influencia de Penteo, a reconocerlo como un dios y a aceptar su culto. Ello explicaría por qué Penteo no aparecería en la obra.

Hija de Nix y de Urano, a veces asociada con las Erinias, Lisa representa el tipo de locura que, en efecto, sirve para castigar a los mortales. De la totalidad de las tragedias conservadas de los tres trágicos canónicos, esta divinidad es mencionada en *Las bacantes* y está personificada en *Heracles*, ambas de Eurípides<sup>20</sup>. El fragmento 169R prueba que también estaría presente en la obra de

Esquilo<sup>21</sup>, lo que viene a sumarse al hecho de que el trágico tiene predilección por figuras femeninas similares, como lo son las Erinias en *Las Euménides*<sup>22</sup>. Es interesante señalar que, con respecto a la presencia de Lisa en *Heracles*, ya Lasserre<sup>23</sup> señalaba que podía ser muy probable que se debiera a una influencia de *Las cardadoras*, estableciendo, de este modo, una relación entre las dos obras. En *Heracles*, Hera envía a Iris y a Lisa para enloquecer al hijo de Zeus, quien da título a la tragedia, como castigo por ser el fruto de las infidelidades de su marido. Si bien Lisa no quiere cumplir estas órdenes, las acata finalmente e insufla la locura en Heracles, el cual, por ello, termina asesinando a sus hijos y a su esposa. Iris y Lisa ingresan en escena personificadas en el verso 822 y el diálogo deja ver cómo la primera intenta convencer a la segunda de infundir la locura (μανίας, v. 835) en el héroe, motivada por el odio que con Hera le tienen. En esta escena, ambas divinidades discuten sobre la tarea que debe desempeñar Lisa, quien será la responsable de provocar los acontecimientos posteriores. Lee<sup>24</sup> analiza la relación entre ambas diosas, Iris y Lisa, y subraya la peculiaridad que supone este encuentro entre divinidades, que no es equiparable a ningún otro de la tragedia. La escena tendría como fin representar a una Lisa paradójal: la divinidad de la locura no comparte los planes de Iris y Hera, y hasta reniega de ellos, hasta que finalmente acepta la tarea y enloquece a Heracles. Precisamente es en el momento en que Lisa accede a realizar la tarea impuesta que sugestivamente se vale de las imágenes que recuerdan el fragmento de *Las cardadoras* que estamos analizando<sup>25</sup>: le responde a Iris con una serie de metáforas, entre las que se encuentra la del *aguijón*, que vinculará estrechamente con su propia ‘persona’ y con el furor que insufla:

εἰμί γ'· οὔτε πόντος οὕτως κύμασιν στένων λάβρωσ  
 οὔτε γῆς σεισμὸς κεραυνοῦ τ' οἴστρος ὠδῖνας πνέων,  
 οἷ' ἐγὼ στάδια δραμοῦμαι στέρονον εἰς Ἡρακλέους (vv. 861-863)

Me encamino. Ni el mar que ruge furiosamente con sus olas,  
 ni el temblor de la tierra, ni el aguijón del rayo que respira dolor,  
 serán como yo, cuando me lance en carrera hacia el pecho de Heracles.

Este pasaje nos resulta particularmente oportuno por varios motivos. En primer lugar, evidentemente, por el uso del término οἴστρος (“aguijón”) para designar, o comparar el tipo de dolor que infunde o que provoca la locura. Se relaciona estrechamente con el pasaje del fragmento esquileo, que menciona también la picadura de un animal en relación con el frenesí báquico. El término *aguijón* (οἴστρος) semánticamente se vincula con el *dardo* (βέλος)<sup>26</sup>. En *Heracles*

la referencia se completa con imágenes tomadas de la naturaleza, todas ellas en situaciones de tipo amenazantes: el mar rugiendo y el temblor de la tierra. Inserto en ese listado, el paralelismo es más sutil y complejo, porque en Eurípides aparece la metáfora del *aguijón* unida al *rayo*, que vincula el mundo animal con un elemento de tipo cósmico: observamos que todos los elementos de la naturaleza estarían presentes: agua, tierra, aire y fuego. En el pasaje de Esquilo que estamos analizando, en cambio, la imagen se reduce al “dardo del escorpión”<sup>27</sup>, un elemento punzante atribuido inclusive a un único animal, ponzoñoso y mortal. Sin embargo, en el tipo de amenaza mortal que representan, rayo y alacrán se asemejan. En Esquilo, la imagen dominante de la metáfora *picadura, lo punzante* aparece con la raíz *δακ-*, cuyo efecto suele ser la locura, la desmesura y la ira. El término *βέλος*, en cambio, suele estar ligado a contextos emocionales más generales<sup>28</sup>. Rutherford, en su agudo análisis de las metáforas en Esquilo, advierte que, en algunos casos, lo que comienza siendo una metáfora se convierte en realidad, a medida que las imágenes adquieren forma física y visible: hay una comparación entre el dolor real de las bacantes y la picadura punzante del insecto, que está en la base de la metáfora<sup>29</sup>. La descripción física de la locura en ambos autores, Esquilo y Eurípides, sin duda está también al servicio de incitar el temor en el espectador ante la amenaza inminente<sup>30</sup>.

Si bien la emoción del temor no está mencionada, todas las escenas de la locura infunden en el espectador el miedo. A su provocación están dirigidas las imágenes de la naturaleza que ilustran situaciones que implican un verdadero peligro para el ser humano: la bravura del mar, los terremotos, la tormenta con rayos. El hecho de que ellas funcionen como metáforas de la manifestación física de la locura no hace sino equiparar a esta última con un peligro también inminente y devastador y tan amedrentador como las fuerzas desatadas de la naturaleza. Aristóteles, en el Libro II de *Retórica*, define *φόβος* como “cierta pena o turbación resultante de la representación de un mal inminente, bien dañoso, bien penoso; pues no todos los males se temen”<sup>31</sup>. Las imágenes mencionadas, al representar fuerzas naturales indomables, encarnan esa definición aristotélica del miedo como la anticipación de un desastre inminente que amenaza con causar daño o sufrimiento.

La descripción del furor que domina a Heracles, descrita por el Coro a continuación, se asienta, también, en resaltar su aspecto corporal, físico:

ὁ δὲ κανῶν οὐκ εἴσεται  
 παῖδας οὐς ἔτικτ' ἐναίρων, πρὶν ἂν ἐμᾶς λύσσας ἀφῆ.  
 ἦν ἰδοῦ· καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπο

καὶ διαστρόφους ἐλίσσει σῖγα γοργωποὺς κόρας.  
ἀμπνοὰς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὡς ἐς ἐμβολήν  
† δεινός· (vv. 865-870)

Pero el que mata no sabrá  
que está matando a los hijos que engendró, hasta que se aparte de mi locura.  
¡Entérate!: Y ahora agita la cabeza desde el umbral  
y gira en silencio sus pupilas brillantes desencajadas.  
No modera su aliento, como un toro a punto de embestir  
† feroz †

Destacamos, en especial, los gestos<sup>32</sup> que apuntan a los movimientos involuntarios del cuerpo, como la agitación de la cabeza, el movimiento hacia atrás, las pupilas que se desencajan y giran, la respiración irregular. Esta descripción física recuerda las imágenes de las bacantes retratadas en vasos griegos, con su cabeza reclinada, y sería entonces coincidente, nuevamente, con el espasmo mencionado en el pasaje esquileo. El estado del héroe se explica a partir del símil del toro: ἀμπνοὰς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὡς ἐς ἐμβολήν δεινός (vv. 869-870). Se reitera la imagen de la violencia animal (el toro que embiste), amenazante, un peligro inminente de naturaleza bestial. En consonancia con estos, Kövecses señala que, en relación con las metáforas de la cólera, las metáforas sobre los comportamientos animales agresivos suelen emplearse para referir a los comportamientos de los humanos encolerizados<sup>33</sup>. En la tragedia griega, la locura es simbólica y transitoria y derivada de acciones específicas realizadas por el personaje que sufre o por otros<sup>34</sup>. Eurípides escenifica la extrema degradación del héroe trágico que, como consecuencia del odio a una divinidad, pierde sus rasgos heroicos y sobre todo los humanos en el ejercicio de una violencia brutal. Al comparar a Heracles enloquecido con un toro furioso que acomete a su presa, el tragediógrafo subraya la locura misma mediante imágenes tradicionalmente asociadas al toro<sup>35</sup>.

Sobre la manifestación corpórea de la locura de Heracles se vuelve a poner en foco en el discurso del Mensajero, apenas unos versos más adelante:

ὁ δ' οὐκέθ' αὐτὸς ἦν,  
ἀλλ' ἐν στροφαῖσιν ὀμμάτων ἐφθαρμένος  
ῥίζας τ' ἐν ὄσσοις αἱματῶπας ἐκβαλὼν  
ἀφρόν κατέσταζ' εὐτρίχου γενειάδος.  
ἔλεξε δ' ἄμα γέλωτι παραπεπληγμένῳ (vv. 930-935).

Pero él ya no era el mismo,  
sino que, alterado en el movimiento de su mirada  
y dejando ver en sus ojos las raíces que destilan sangre

arrojaba espuma de su barba de densa cabellera.  
Y habló al mismo tiempo con una risa delirante.

En este pasaje del Mensajero el héroe se encuentra fuera de sí, ya no es él mismo (ὁ δ' οὐκέθ' αὐτὸς ἦν), a causa de la locura, la cólera y el miedo. A su vez, esta descripción coincide nuevamente con el pasaje de *Las cardadoras* de Esquilo, donde se mencionaba una agitación involuntaria del cuerpo: el espasmo (desgarramiento)<sup>36</sup> ascendente dentro del cuerpo que llega hasta la cabeza (ἐκ ποδῶν δ' ἄνω / ὑπέρχεται σπαραγμός εἰς ἄκρον κάρα). No obstante, en este caso se restringe a la mirada del héroe. Se trata de un dolor inesperado y repentino. Otro punto de semejanza sería la espuma que sale de su boca, que lo iguala a un perro rabioso y que se relaciona con el carácter ponzoñoso del escorpión mencionado en Esquilo. En *Heracles*, la criatura venenosa es la misma Lisa, asociada míticamente también a la rabia a través de la metáfora del aguijón (vv. 862, 880 y 1144) y vinculada tradicionalmente con los canes. Se trata de una comparación apropiada para dar cuenta de la modalidad y magnitud del impulso que señala la inoculación de la locura, así como del dolor que produce en sus víctimas.

En *Las bacantes* de Eurípides no aparece el personaje de Lisa; sin embargo, estudios críticos previos, entre otros el de Xanthaki-Karamanou, sostienen que Eurípides parece seguir el modelo del incidente dramatizado en *Las cardadoras*.<sup>37</sup> En efecto, en *Las bacantes* se retoma la metáfora del aguijón para aludir a la locura de las ménades, esta vez en boca de Dioniso, el que ha llegado a Tebas para infundirla en las hermanas de su madre. Dioniso pretende castigar de esta manera el hecho de que sus tías hayan dudado de su naturaleza divina. La mención a la locura de Ágave y del resto de las mujeres cadmeas, quienes han sido inoculadas con la locura, en el prólogo mismo de la pieza, revela la importancia que tendrá el hecho para la trama trágica, ya que, a diferencia de lo que ocurre en *Heracles*, está presente desde el inicio<sup>38</sup>.

τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ῥοστρησ' ἐγὼ  
μανίαις, ὄρος δ' οἰκοῦσι παρὰκοποι φρενῶν· (vv. 32-33).

Por eso yo las aguijoneé desde el interior de sus casas  
con la locura, y están residiendo el monte fuera de sus cabales.

En estos versos queda asociado, notoriamente, el efecto de la locura con el mundo incivilizado, donde las mujeres han sido expulsadas<sup>39</sup>. Las bacantes, ellas mismas mentalmente fuera de sí, transponen físicamente el desalojo de su

racionalidad con la expulsión del interior de sus casas, ya que se han dirigido al monte. La penetración de la locura en el cuerpo de la víctima implica no solo la pérdida de la razón, sino también la pérdida del espacio conocido y civilizado. Podría verse este cambio espacial como la búsqueda de un refugio en la naturaleza, pero ella es siempre salvaje e impredecible. Esta dicotomía entre la vida exterior e indómita y la vida en la *pólis*, así como la marginación de las mujeres hacia lo salvaje, eran operadores básicos del pensamiento helénico<sup>40</sup>. Las enloquecidas bacantes experimentan la cercanía a la naturaleza, de la que suelen disfrutar los animales, al costo de perder su sensatez y caer en el delirio y la violencia maníaca<sup>41</sup>. Este desplazamiento hacia lo salvaje e incivilizado se refuerza con los mecanismos de animalización de los personajes femeninos<sup>42</sup>. La imagen del aguijón, que también pertenece al mundo animal, se inscribe en el mismo sentido.

Cuando el Mensajero relata el comportamiento de las bacantes en el Citerón, retoma la misma imagen para explicar su conducta:

βάκχας ποτνιαδάς εισιδών, αἰ τῆσδε γῆς  
οἴστροισι λευκὸν κῶλον ἐξηκόντισαν (vv. 664-5).

Luego de ver a las venerables bacantes, las que desde esta tierra han lanzado sus blancas piernas por frenéticos agujijones.

Destacamos la escandalosa inadecuación que se genera entre las piernas blancas de las mujeres, señal de su natural permanencia en el interior del *oîkos*, ahora inmersas en un mundo salvaje doloroso, según transmite la referencia del aguijón, *per se* un elemento de punción, negativo.

Podemos resumir una constante que se desprende de todos estos pasajes: el síntoma físico que marca el comienzo de la locura es un dolor punzante, como si fuera producido por un objeto incisivo, que la víctima siente como una suerte de perforación, es decir, como una herida lacerante. Su repetición en diferentes obras, según hemos visto, habla a favor de la estandarización de esta somatización, a la vez algo tangible y emocional: punzante, doloroso, irritable<sup>43</sup>. Además, como mencionamos anteriormente, la metáfora del aguijón animal se vincula con los efectos que provoca su veneno, que puede ser mortal: a través del aguijón que ingresa en el cuerpo, se inocular el veneno de la locura y se pierde la razón y hasta podría perderse la vida.

Pero Lisa no está del todo ausente en *Las bacantes* de Eurípides, porque es mencionada en dos ocasiones. Por vez primera, en boca de Dioniso, que se dirige

al Coro de bacantes, en referencia a Penteo y sin personificar, designando una forma de nombrar la locura:

τεισώμεθ' αὐτόν. πρῶτα δ' ἔκστησον φρενῶν,  
ἐνεῖς ἐλαφρὰν λύσσαν· (vv. 850-851)

Castiguémoslo. Pero primero sácalo de sus cabaes  
insuflándole una ligera locura.

Más adelante es nombrada por el coro de bacantes, quienes se autodenominan *perras de Lisa*, en momentos en que se pide perseguir al hijo de Ágave, Penteo, como forma de represalia por su rechazo a Dioniso. Esta vez Lisa está personificada y nuevamente asociada con la imagen del aguijón:

ἴτε θοαὶ Λύσσας κύνες ἴτ' εἰς ὄρος,  
θίασον ἔνθ' ἔχουσι Κάδμου κόραι,  
ἀνοιστρήσατέ νιν  
ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολᾷ  
λυσσώδη κατάσκοπον μαινάδων (vv. 977-981).

¡Id rápidas, perras de Lisa, id al monte,  
donde las hijas de Cadmo celebran su rito!  
¡Aguijoneadlas hasta la locura  
contra el espía, con vestidos de mujer,  
enloquecido, de las ménades!

Este segundo pasaje añade la figura de la perra, que, como señala Perczyk, se relacionaría con el hecho de que Lisa es una divinidad femenina y, por otro lado, con la animalización que implica la locura, según ya destacamos<sup>44</sup>. A ello agregamos la idea de la rabia canina, que en la figura de Heracles lanzando espuma por su boca estaba, a nuestro modo de ver, bastante clara.

Volvamos, pues, al brevísimo fragmento 169 de *Las cardadoras* de Esquilo, donde Lisa aparece como personaje emisor del discurso. Suponemos que está bajo las órdenes de Dioniso —Lisa no parece obrar por cuenta propia, sino bajo las órdenes de otra divinidad superior— en el momento preciso en que infunde el frenesí báquico en las mujeres, con el objetivo de despedazar a su víctima, ya sea Penteo o el hijo de alguna de las hijas de Minias o alguna otra víctima. La lectura y análisis de los textos de Eurípides que hemos escogido para comentar, desde nuestra perspectiva, ayudan a interpretar mejor este fragmento. En todos los casos, la locura aparece como descripta a partir de la imagen metafórica de la picadura de un aguijón y representa el punto culminante de una catástrofe a punto de desatarse, que hace tambalear a los personajes. En rigor, es Eurípides el que

estaría imitando a Esquilo en sus descripciones. Con respecto a *Las cardadoras*, sorprenden los matices y detalles precisos en la composición de la imagen, muy típico de Esquilo: se habla de un desgarramiento que se desplaza en el cuerpo, desde abajo hacia arriba —de los pies a la cabeza—, para terminar en una picadura en la lengua, tal vez aludiendo a la imposibilidad de hablar o expresarse racionalmente, a causa de aquello que se compara con un dardo envenenado de escorpión. Lo que sigue, suponemos, es lo que cuenta el mito: una locura dolorosa que mata o lleva a matar. Reconocemos en estas pocas líneas el arte de Esquilo en la creación de poderosas imágenes que aúnan movimientos, sensaciones, y dolor, físico y emocional.

Xanthaki-Karamanou ve en el fragmento de *Las cardadoras* una alusión concreta al *sparagmós* dionisiaco, por lo cual la descripción que presenta respondería al desgarramiento de un animal vivo<sup>45</sup>, momento típico del ritual dionisiaco<sup>46</sup>. En las tres obras que hemos relacionado, los personajes son víctimas de la crueldad divina y, en el estado emocional de furor irracional que esta les provoca, asesinan a familiares, reproduciendo de algún modo este descuartizamiento. Si bien la locura y la rabia no son emociones *per se*, sí implican una respuesta afectiva por parte de los que la padecen, como por parte de los espectadores internos de los hechos (Cadmó, Tiresias o Anfitrión). Las víctimas enloquecidas son presas de un dolor que no se puede describir sino metafóricamente, y son objeto de la compasión de los espectadores, internos y externos, sobre todo por la magnitud de un dolor desmesurado que convierten el castigo en algo inmerecido. En efecto, según la definición aristotélica, la compasión es "cierta pena por un mal que aparece grave y penoso en quien no lo merece, el cual mal se podría esperar padecerlo uno mismo o alguno de los allegados, y esto cuando aparezca cercano"<sup>47</sup>. De esta manera, ante el dolor desmedido de los personajes el espectador podría proyectar sobre sí mismo o sus seres queridos la posibilidad de padecer un mal similar.

Por otro lado, la relación entre *Las bacantes* y *Las cardadoras* es más estrecha, porque la locura está concretamente vinculada con el frenesí dionisiaco. La metáfora del *dardo del escorpión* en *Las cardadoras*, a nuestro modo de ver, sugiere un desgarramiento emocional, antes que un despedazamiento real, que se propaga desde los pies hasta la cabeza, en asociación con el desplazamiento de un veneno en el cuerpo. El aguijón revela una conexión simbólica entre la furia báquica y la crueldad divina. En *Las cardadoras* no sabemos si el deceso de Penteo cierra la tragedia o es tema de la tragedia siguiente, pero podría estar

anticipada a partir de estas imágenes: se trata de un tipo de locura que precede a la muerte.

### Algunas conclusiones

Los pasajes comentados coinciden en la transmisión de una misma imagen: cuando la locura ingresa en el cuerpo, sea como un aguijón o un dardo ponzoñoso, el control del cuerpo se pierde: la víctima cede la compostura típica de la vida civilizada para integrarse al mundo animal, natural. Los mortales que padecen este tipo de locura carecen también de la posibilidad de expresarse —el lenguaje es síntoma de la capacidad racional—, son víctimas de un sufrimiento que los desborda. En el fragmento de *Las cardadoras*, la mención a la picadura de la lengua se relaciona precisamente con la pérdida del habla y de la razón: el personaje no domina ni su cuerpo ni sus pensamientos. Son seres brutalizados, expulsados al mundo de lo salvaje. El estado de locura inhabilita cualquier tipo de expresión racional y se dan entonces las condiciones para matar a una víctima, si no del todo inocente, al menos no tan culpable.

Podemos preguntarnos acerca de la exteriorización física de ese dolor que provoca la locura y determinar hasta qué punto es el responsable del acto criminal que cometen sus víctimas. Los personajes atrapados por la locura no son menos víctimas que sus propias víctimas. La locura que ha ingresado a través del dolor debe, necesariamente, salir del cuerpo y hacerse carne en otro personaje.

La lectura de los fragmentos de *Las cardadoras* de Esquilo en relación con pasajes de *Las bacantes* y *Heracles* de Eurípides revela un vínculo temático que coincide también en la expresión del tono emocional. La presencia de la divinidad de Lisa, que personifica la locura y el furor, sea o no báquico, se destaca manifestándose como un aguijón que penetra y desata la irracionalidad en los personajes. En el contexto de las tragedias dionisiacas, la locura se convierte en un catalizador para la expresión emocional extrema y Lisa, en particular en *Las cardadoras*, cataliza la rabia y la locura para acabar con los enemigos de Dioniso.

Es sabida la relación de Eurípides con el teatro de Esquilo en general, a quien sigue y con el cual dialoga en muchas de sus obras. Mucho del drama de Eurípides puede explicarse en relación con el teatro de Esquilo; bien lo ha demostrado el libro de Aelion con el cual juega el título de este trabajo<sup>48</sup>. Este hecho es el que nos habilita para proceder de modo inverso, esto es, pensar y reconstruir el fragmento esquileo a partir de su eventual imitador<sup>49</sup>. Acudimos a Eurípides para comprender mejor el texto de Esquilo y para imaginar el contexto

en un pasaje de extrema fragmentariedad, que sería ininteligible sin estas relaciones. La conexión entre la acción desatada por la locura y las emociones que provoca destaca la naturaleza trágica de estos eventos, donde los personajes son impulsados por fuerzas divinas hacia actos inimaginables, solo para enfrentar la desesperación y el dolor cuando recobran la lucidez. Esquilo también ha explorado el poder de las fuerzas irracionales en otros contextos: la imagen de Orestes perseguido por las Erinias nos viene a la mente. Pero la presencia de Lisa y su relación con el contexto de locura báquica nos conduce a Eurípides. En última instancia, estas tragedias ofrecen una mirada penetrante de la compleja relación entre la locura, las emociones y las fuerzas divinas, proporcionando a los espectadores un terreno fértil para la reflexión sobre la naturaleza humana y la influencia de lo divino en el destino de los personajes trágicos y de la naturaleza misma de las emociones cuando estas responden a un mandato divino.

Todos los pasajes analizados ponen el foco en el furor de la locura infundida por una fuerza divina externa y cómo esta apunta a emociones autodestructivas de las que no se puede escapar: la locura constituye, entonces, tanto el crimen como el castigo. Se expone, de este modo, el poder de las divinidades en toda su fuerza, que no es otra cosa que el poder de las emociones en los hombres una vez desatadas en ellos. Los dioses imponen un sufrimiento que es una forma de sentimiento y ese sentimiento es, antes que nada, físico, tanto en su manifestación como en su dolor. Las emociones se sienten, en primer lugar, en el cuerpo<sup>50</sup>.

## **Bibliografía**

### **Ediciones**

DODDS, E. R. (1960). *Euripides. Bacchae*. Oxford.

METTE, H. J. (1963). *Der verlorene Aischylos*. Berlin.

MORANI, G. y MORANI, M. (1987). *Tragedie e frammenti di Eschilo*. Turin: Classici UTET, 620- 751.

RADT, S. (1985). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 3: Aeschylus. Gotinga.

SOMMERSTEIN, A. H. (2008). *Aeschylus. Fragments*. Cambridge (MA) - London.

### **Referencias**

ANGHARAD, D. (2020). *Visualizing the Divine in Euripidean Tragedy. A Dissertation Submitted to the Faculty of the Division of the Humanities in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy*. Chicago.

- BOECKH, A. (1808). *Graecae tragoediae principum, Aeschyli, Sophoclis, Euripidis, num ea, quae supersunt, et genuina omnia sint, et forma primitiva servata, en eorum familiis aliquid debeat ex iis tribui. Insunt alia quaedam ad crisin tragicorum graecorum pertinentia*. Heidelbergae.
- BROMBERG, J. & BURIAN, P. (Eds.). (2023). *A Companion to Aeschylus*. Hoboken (NJ).
- CAIRNS, D. (2016a). "Mind, Body and Metaphor in Ancient Greek Concepts of Emotion". *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 16.
- CAIRNS, D. (2016b). "Clothed in Shamelessness, Shrouded in Grief: The Role of "Garment" Metaphors in Ancient Greek Concepts of Emotion". En Fanfani, G., Harlow, M. y Nosch, M.-L.(eds.). *Spinning Fates and the Song of the Loom: The Use of Textiles, Clothing and Cloth Production as Metaphor, Symbol, and Narrative* (pp. 25-41). Oxford.
- CARPANELLI, F. (2018). "Semele e Licurgo, morte e follia nel teatro eschileo". En L. Austa (Ed.), *The Forgotten Theatre. Mitologia, drammaturgia e tradizione del dramma frammentario Greco-latino* (pp. 2-44). Alessandria.
- CHANIOTIS, A. (2021). *Unveiling Emotions III. Arousal, Display, and Performance of Emotion in the Greek World*. Alemania:
- COLOMBETTI, G. (2009). "What Language Does to Feelings". *Journal of Consciousness Studies*, 16(9), pp. 4-26.
- ESQUILO. (2008). *Esquilo. Fragmentos. Testimonios*. Introducciones, traducción y notas de José María Lucas de Dios. Madrid.
- GANTZ, T. (1980). "The Aeschylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups". *The American Journal of Philology*, 101(2), pp. 133–164.
- JOUAN, F. (1992). "Dionysos chez Eschyle". *Kernos*, 5, pp. 71-86.
- KONSTAN, D. (2006). *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto/Bufalo/Londres.
- LAMARI, A. (2016). "Madness Narrative in Euripides' *Bacchae*". En P. Kyriakou & A. Rengakos (Eds.), *Wisdom and Folly in Euripides* (pp. 241-256). Berlin.
- LAMARI, A. (2018). "Visual Intertextuality in Ancient Greek Drama: Euripides' *Bacchae* and the Use of the Art Media". En A. Kampakoglou & A. Novokhatko (Eds.), *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature* (pp. 187-204). Berlin - Boston.
- LASSERRE, F. (1949). "Les Xantriai d' Eschyle". *Museum Helveticum*, 6(3), pp. 140-156.
- LEE, K. (1982). "The Iris-Lyssa Scene in Euripides' *Heracles*". *Antichthon*, 16, pp. 44-53.
- MARCH, J. (1989). "Euripides' *Bakchai*: A Reconsideration in the Light of Vase-Paintings". *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 36, 33–65.
- MARTÍNEZ MANZANO, T. & RODRÍGUEZ DUPLÁ, L. (2011). *Poética. Magna Moralia. Introducción, traducción y notas*. Madrid.

- MÜLLER, C. (2007). "A Dynamic View of Metaphor, Gesture and Thought". En S. Duncan, J. Cassell & Levy, E. (Eds.), *Gesture and the Dynamic Dimension of Language*. Amsterdam-Philadelphia.
- PERCZYK, C. J. (2016). *La locura y su tratamiento en Heracles y Bacantes: Una aproximación psicoanalítica a las tragedias de Eurípides*. Buenos Aires.
- PODLECKI, A. (2023). "Slices from Aeschylus's Feast: The Fragmentary Works". En J. Bromberg & P. Burian (Eds.), *A Companion to Aeschylus*. Hoboken (NJ).
- PROVENZA, A. (2013). "Madness and Bestialization in Euripides *Heracles*". *The Classical Quarterly*, 63(1), pp. 68–93.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2014). "Mujeres, animales y sacrificio en *Bacantes* de Eurípides". *Asparkía*, 25, pp. 19-32.
- RUTHERFORD, R. B. (2012). *Greek Tragic Style. Form, Language and Interpretation*. Cambridge.
- RUTHERFORD, R. B. (2023). "Aeschylus: Language and Style". En J. Bromberg & P. Burian, P. (Eds.), *A Companion to Aeschylus*. Hoboken (NJ).
- SHISLER, F. (1945). "The Use of Stage Business to Portray Emotion in Greek Tragedy". *The American Journal of Philology*, 66(4), pp. 377-397.
- SOMMERSTEIN, A. H. (2010a). "Notes on Aeschylean Fragments". *Prometheus*, 36, pp. 193-212.
- SOMMERSTEIN, A. H. (2010b). *Aeschylean Tragedy*. London.
- SOMMERSTEIN, A. H. (2013). "Aeschylus' *Semele* and its Companion Plays". En G. Bastianini & A. Casanova (Ed.), *I papiri di Eschilo e di Sofocle. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Firenze, 14-15 giugno 2012*. Firenze; pp. 81-94.
- SOMMERSTEIN, A. H. (2023). "The Tetralogy". En J. Bromberg & P. Burian (Eds.), *A Companion to Aeschylus*. Hoboken (NJ).
- XANTHAKI-KARAMANOI, G. (2022). *Dionysiac' Dialogues: Euripides' s Bacchae, Aeschylus and Christus Patiens*. Berlin-Boston.

### Notas

<sup>1</sup> Hemos cotejado distintas ediciones, entre ellas las de RADT (1985) y SOMMERSTEIN (2008), constatando que no existen diferencias en el fragmento en cuestión ni en la atribución de la obra ni en el propio fragmento, a diferencia de lo que ocurre en otros. Para la numeración hemos adoptado la de RADT (1985).

<sup>2</sup> Nuestro interés en las emociones radica en mi inserción en el grupo de trabajo del PICT "Pasiones (com)partidas: Las emociones en los fragmentos de tragedia, comedia y drama satírico de la Atenas del s. V a.C."

<sup>3</sup> El códice *Mediceus*, cuya denominación precisa es *codex Laurentianus 32-39*, conservado en la Biblioteca Laurenciana de Florencia, menciona la existencia de setenta

y tres obras y, a través de fuentes indirectas, se recogen otras nueve obras cuyos títulos no estaban mencionados en él.

<sup>4</sup> Según METTE (1963: p. 132) y JOUAN (1992), este grupo estaría compuesto por *Los edones*, *Las basárides* o *básaras*, *Los muchachos* y el drama satírico *Licurgo*. En este caso, las cuatro obras se relacionarían temáticamente a partir de los castigos que sufrieron los mortales a manos del dios: *Los edones* retratarían el castigo que sufrió Licurgo por haber encerrado a Dioniso y despreciar su culto; *Las basárides* o *básaras*, mostraría el castigo que sufre Orfeo a manos de las bacantes por haber despreciado al dios en favor de Helios/Apolo; *Los muchachos* se centraría en la oposición de Licurgo al culto de Dioniso en Tracia; y por último el drama satírico *Licurgo*, donde el rey de los edones habría cedido a los placeres del vino.

<sup>5</sup> PODLECKI (2023) clasifica las obras fragmentarias de Esquilo según se trate de (i) seguras o prácticamente seguras, (ii) muy probables, (iii) posibles pero susceptibles de corrección sobre la base de otras pruebas, como el hallazgo de un papiro y (iv) atípicas, con títulos cuyas características un tanto singulares justifican un tratamiento aparte. Incluye a *Las cardadoras* en el tercer grupo y coincide con la clasificación que hace SOMMERSTEIN (2008) en lo que respecta a las obras que forman parte de la tetralogía.

<sup>6</sup> METTE (1963), DODDS (1960), JOUAN (1992), SOMMERSTEIN (2013) y XANTHAKI-KARAMANOU (2022).

<sup>7</sup> METTE (1963), JOUAN (1992) y CARPANELLI (2018).

<sup>8</sup> Al respecto, SOMMERSTEIN (2010b: p. 36) afirma que fue una innovación de Eurípides que Penteo muriera en manos de su madre, basándose en el análisis que MARCH (1989) realiza sobre el arte del siglo V, por lo cual, en el mito original, Penteo conducía al ejército tebano contra las bacantes y estas lo derrotaron junto con el dios.

<sup>9</sup> A grandes rasgos, JOUAN (1992) coincide en este agrupamiento, del mismo modo que DODDS (1960), aunque este último varía el orden: *Sémele*, *Las cardadoras*, *Penteo* y *Las nodrizas*. GANTZ (1980: pp. 154-158), en cambio, excluye a *Sémele* de la tetralogía y agrupa a las restantes de la siguiente manera: *Las bacantes*, *Penteo*, *Las cardadoras* y *Las nodrizas*. Desde esta perspectiva, *Sémele* formaría parte de otra trilogía trágica centrada en su figura y compuesta por *Las arqueras*, *Sémele* y *Atamante*. SOMMERSTEIN (2013: pp. 81-94; 2023: p. 205) propone, por su parte, que *Penteo* y *Las cardadoras* sean dos títulos de una misma obra, uno tomado del personaje principal y el otro del coro, que relataba la impiedad y el castigo de Penteo. Por su parte, SOMMERSTEIN (2013) postula, en el siguiente orden, *Las arqueras*, *Sémele* o *Las portadoras de agua* y *Las cardadoras* o *Penteo*. De este modo las tres tragedias quedarían vinculadas a partir de arquetipos míticos que describen a los mortales miembros de la familia real tebana que son castigados por una divinidad: Zeus/Artemisa, Hera o Dioniso.

<sup>10</sup> Al ser el rejuvenecimiento un tema cómico y satírico y no trágico, es que se lo considera perteneciente a este género (SOMMERSTEIN, 2013: pp. 81-94).

<sup>11</sup> Cfr. RADT (1985: p. 137). El título *Las bacantes* se recoge en el código *Mediceus*, y en Estobeo, formando parte de la tetralogía, pero podría ser un error de interpretación (SOMMERSTEIN, 2013). Parte de la crítica, entre otros METTE (1963: pp. 141-148) y CARPANELLI (2018), suele descartarlo. Para SOMMERSTEIN (2013), es el título alternativo

de *Las básaras* y la vincula con la *Licurgía*, de manera que no formaría parte de tetralogía tebana y podría tratarse de bacantes tracias, en alusión al ropaje que vestían.

<sup>12</sup> GANTZ (1980) y SOMMERSTEIN (2013).

<sup>13</sup> METTE (1963: p. 146) se opone a esta lectura, porque el título no haría referencia al coro de las bacantes cardadoras del cuerpo de Penteo, sino que aludiría a la actividad previa del coro de mujeres.

<sup>14</sup> El escolio se refiere a la muerte de Penteo, que, de acuerdo con *Las cardadoras*, ocurriría en el Citerón: νῦν φησιν (sc. Aeschylus in *Eum.* 25sq) ἐν Παρνασσῶ εἶναι τὰ κατὰ Πενθέα, ἐν δὲ ταῖς Ξαντρίαις ἐν Κιθαίρῳνι (“Ahora dice que en el Parnaso fue lo de Penteo, pero en *Las cardadoras*, en el Citerón”).

<sup>15</sup> DODDS (1960) y LUCAS DE DIOS (2008).

<sup>16</sup> BOECKH (1808), METTE (1963) y JOUAN (1992). Este último analiza las dos tetralogías dionisiacas atribuidas a Esquilo, la dedicada a Licurgo y la dedicada a Penteo, y desde su perspectiva habría varias razones para pensar que una de las tragedias de cada tetralogía se desviaba de la leyenda principal para abordar un mito distinto: el de Orfeo en la primera y el de las hijas de Minias en la segunda. Por ello es que este autor sostiene que la muerte de Penteo en la obra es meramente incidental en *Las cardadoras*. SOMMERSTEIN (2013) manifiesta, en cambio, que el mito de las hijas de Minias no se encuentra en ninguna fuente prehelenística, por lo cual es poco probable que la obra recogiera esa historia. Además, coincide con GANTZ (1980) en que es poco probable que se citara la muerte de Penteo en una obra que no tratara sobre ese personaje.

<sup>17</sup> Citamos según la edición de RADT (1985), pero hemos cotejado otras ediciones como las de METTE (1963), MORANI MORANI (1981) y SOMMERSTEIN (2008). Para este trabajo hemos decidido trabajar solamente con el fragmento anteriormente citado, por su relación con la temática báquica y la locura. En cuanto al resto de los fragmentos atribuidos a *Las Cardadoras* (fr. 168, 168a, 168b, 169, 170, 171, 172, 172a, 172bR) son de diversa naturaleza. El fr. 168 está compuesto por 30 versos corruptos, en los que aparece el personaje de Hera y el coro; de los fragmentos 168a y 168 b apenas se conservan unas pocas palabras por verso y los fragmentos 170, 171, 172, 172a y 172b son de transmisión indirecta o testimonial.

<sup>18</sup> SOMMERSTEIN (2010a) afirma que es extraño que la divinidad afirme como un hecho, en presente indicativo, que el *sparagmós* ya esté en proceso. Advierte que podría haber sido una errónea corrección del texto.

<sup>19</sup> SOMMERSTEIN (2013).

<sup>20</sup> Para un estudio del ritual báquico, comparando Esquilo y Eurípides, *cfr.* XANTHAKI-KARAMANOU (2022).

<sup>21</sup> JOUAN (1992: 83) plantea, en parte por la evidencia icónica, que podría también haber aparecido en las tragedias esquileas *Las lemnias*, *Ixión*, *Mujeres de Perrebia* y *Las arqueras*.

<sup>22</sup> La personificación es una forma de imaginería frecuente en la tragedia griega, especialmente utilizada para hacer referencia a los poderes menos tangibles que dominan el mundo griego, que rara vez aparecen en escena, como las Parcas, el Sueño,

la Muerte o la Locura, ya que proporcionan un ejemplo del fenómeno por el cual lo metafórico se convierte en realidad (RUTHERFORD, 2012: 122).

<sup>23</sup> LASSERRE (1949: 152).

<sup>24</sup> LEE (1982).

<sup>25</sup> La tragedia griega es un género cargado de imágenes metafóricas. Esquilo es conocido tanto por el uso frecuente de comparaciones, así como de imágenes elaboradas. *Cfr.* RUTHERFORD (2012: 125): “One reason must be that the recurring images and motifs serve to bind together the trilogies which he particularly favors”. Por otro lado, es frecuente el uso de metáforas para conceptualizar tanto la fenomenología como la corporeidad de las emociones. La naturaleza experiencial y corpórea de la emoción no solo es un aspecto de un sustrato biológico compartido, sino también una característica del lenguaje y del pensamiento (*Cfr.* CAIRNS, 2016b: p. 3), de manera que las pasiones se vuelven fenómenos más concretos, vívidos y visibles (KÖVECSSES, 2000). En una misma línea, COLOMBETTI (2009) destaca el efecto del lenguaje en la comunicación interpersonal de las emociones y los usos retóricos para resaltarlas, visualizarlas y diseminarlas.

<sup>26</sup> En el mismo *Heracles*, unos versos más adelante, el coro describe a Lisa y retoma la imagen del aguijón: βέβακεν ἐν δίφροισιν ἅ πολύστονος, / ἄρμασι δ' ἐνδίδωσι / κέντρον ὡς ἐπὶ λώβα / Νυκτὸς Γοργῶν ἑκατογκεφάλους / ὄφρων ἰαχήμασι, Λύσσα μαρμαρωπός (vv. 880-885) (“Ha marchado a su carro la de muchos lamentos y clava su aguijón en los caballos, para su perdición, la Gorgona de la Noche con silbidos de cien cabezas de serpientes, Lisa cuya vista petrifica”). Refuerza la idea del ímpetu de la locura, que infunde miedo (“Gorgona de la Noche”). Y en el v. 1111 *Heracles* se pregunta: ποῦ δ' οἴστρος ἡμᾶς ἔλαβε; ποῦ διώλεσεν; (“¿Y dónde me alcanzó el aguijón? ¿Dónde acabó conmigo”).

<sup>27</sup> Resulta relevante señalar que este mismo término es empleado en *Coéforas* en relación con las Erinias (v. 285): Orestes acaba de revelar su identidad a Electra, manifestando la voluntad de Loxias de que venga la muerte de su padre, no sin sufrir muchas desgracias. Para describir sus acciones también emplea la imagen del toro (“volviéndome un toro salvaje por penas heredadas”, ἀποχρημάτοισι ζημίασι ταυρούμενον, v. 276); a continuación detalla los castigos que las Erinias dan a los mortales que osan derramar la sangre de sus padres y las describe como “un tenebroso dardo de los que habitan bajo tierra y exigen una expiación por haber caído en el seno de la propia estirpe, y, además, la locura y el miedo funesto que surge en la noche”, τὸ γὰρ σκοτεινὸν τῶν ἐνεργέων βέλος / ἐκ προστροπαίων ἐν γένει πεπτωκότων, / καὶ λύσσα καὶ μάταιος ἐκ νυκτῶν φόβος / ὄρωντα λαμπρὸν ἐν σκότῳ νωμῶντ' ὄφρῶν / κινεῖ, (vv. 285-289). En estos versos, podemos ver cómo hay una asociación entre la locura y el miedo, emociones que son infundidas en los mortales como castigo por las Erinias, divinidades emparentadas con Lisa. Recurre al mismo término βέλος (“dardo”) para describir la forma en que estas emociones entran en el cuerpo de la víctima.

<sup>28</sup> Hemos decidido dejar de lado otras menciones de los términos βέλος y οἴστρος ya que no son empleados en relación con la locura, pero sí con el miedo y el dolor del tábano en el mito de Io: *Prometeo encadenado*, vv. 580; y *Suplicantes*, vv. 16, 308, 541).

<sup>29</sup> RUTHERFORD (2023: 269)

<sup>30</sup> En *Poética* 1499b6, Aristóteles define la tragedia como “la imitación de una acción seria y completa, de cierta dimensión, en un lenguaje condimentado que usa por separado cada clase de condimento en las distintas partes, con personajes que actúan y no mediante una narración, y que lleva a cabo mediante la compasión (ἔλεος) y el temor (φόβος) la purificación de pasiones tales” (trad. MARTÍNEZ MANZANO). En este pasaje, el Estagirita da cuenta de que la obra debía provocar temor en los espectadores, lo cual nos permite sostener nuestra interpretación sobre el uso de la descripción física de la locura. Si este temor es sentido por el personaje en cuestión —miedo vicario— o por ellos mismos es tema de debate; opiniones contrarias representan HALLIWELL (2017) y KONSTAN (2019).

<sup>31</sup> *Cfr.* Aristóteles 1382a21-25: ἔστω δὴ ὁ φόβος λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ: οὐ γὰρ πάντα τὰ κακὰ φοβοῦνται.

<sup>32</sup> MÜLLER (2007: 111) señala que las metáforas no se restringen al lenguaje, sino que también aparecen en los gestos.

<sup>33</sup> KÖVECSSES (2000: 22).

<sup>34</sup> LAMARI (2016: 242).

<sup>35</sup> PROVENZA (2013: 68).

<sup>36</sup> Traducimos *σπαραγμός* por “espasmo” porque consideramos que alude metafóricamente a la sensación producida por la locura. Este es un término típicamente dionisiaco que alude a uno de los momentos típicos del ritual báquico: el momento del despedazamiento del animal previo al acto de devorar la carne cruda. Es relevante mencionar que este término aparece también en *Traquinias* v. 778 (κακκεῖνος ὡς ἤκουσε καὶ διώδυνος/σπαραγμός αὐτοῦ πλευμόνων ἀνθήψατο), en boca de Hilo, quien describe el estado que empuja a Heracles a matar a Licas.

<sup>37</sup> ΧΑΝΘΑΚΙ-ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ (2022: 69).

<sup>38</sup> Al respecto, LAMARI (2016) analiza la construcción narrativa de la locura en *Las bacantes* y explora los mecanismos narrativos como el simbolismo, la tensión entre la cordura y la locura, la crisis de identidad, etc. Plantea que la obra sitúa el delirio en algún lugar en medio de la secuencia narrativa de la *hybris*, la *némesis* y la *káthasis*, ya que es narrado por varios focalizadores, tanto internos —Ágave— como externos —los mensajeros.

<sup>39</sup> En relación con esto, RUTHERFORD (2012: 134) analiza la imagen de la caza y la presa en *Edipo Rey* de Sófocles y comenta, de manera breve, cómo aparece esta misma metáfora en *Las bacantes*: hay una reversión en la metáfora, que se encuentra vinculada con esta oposición entre ciudad y campo. El hombre civilizado, Penteo, persigue (caza) al sacerdote y a sus seguidores, pero al final él es la presa perseguida por el cazador Dioniso. Penteo se transforma en la víctima de las bestiales bacantes. Desde esta perspectiva, el fervor báquico y la proximidad con la naturaleza han transformado a las bacantes en seres con la fuerza y ferocidad de las bestias.

<sup>40</sup> RODRÍGUEZ CIDRE (2014:19).

<sup>41</sup> RUTHERFORD (2012: 136).

<sup>42</sup> RODÍGUEZ CIDRE (2014) analiza la relación entre las figuras femeninas, los animales y el sacrificio en *Las bacantes* de Eurípides a partir de los distintos procesos de animalización de los personajes femeninos y a partir del tratamiento del sacrificio en relación con Penteo. La autora plantea que en la obra el proceso de animalización es hiperbólico y recae sobre la mayoría de los personajes, contribuyendo a la perversión del ritual en relación con la inversión de la metáfora del cazador-cazado presente en la tragedia.

<sup>43</sup> Cfr. PERCZYK (2016), quien analiza la representación dramática de la locura en el marco del imaginario ateniense del periodo clásico, centrándose en el tratamiento que tiene en tanto enfermedad, en *Heracles* y *Las bacantes* de Eurípides. En el primer capítulo del libro, la autora realiza un rastreo léxico de los sustantivos, adjetivos y verbos vinculados con la locura. Incorpora también pasajes de *Iliada* y del tratado *Sobre la enfermedad sagrada* con el fin de evidenciar cómo era presentada y percibida la locura en la Grecia antigua.

<sup>44</sup> PERCZYK (2016: 114).

<sup>45</sup> ΧΑΝΘΑΚΙ-ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ (2022: 69).

<sup>46</sup> En relación con esto, RUTHERFORD (2012: 135) considera que en *Las bacantes* hay pasajes en los que el lenguaje de matanza se convierte en el lenguaje del violento sacrificio ritual: la muerte de seres humanos en lugar de víctimas animales es un clímax recurrente, lo que también reforzaría la hipótesis de que *Las cardadoras* finalizaría con la muerte de Penteo.

<sup>47</sup> Cfr. Aristóteles 1385b13-15: ἔστω δὴ ἔλεος λύπη τις ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρτικῷ ἢ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν, ὃ κἂν αὐτὸς προσδοκῆσειεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὐτοῦ τινα, καὶ τοῦτο ὅταν πλησίον φαίνηται.

<sup>48</sup> Hemos jugado con el título del famoso libro de RACHEL AÉLION, *Euripide, héritier d'Eschyle* (1980), que precisamente desarrolla *in extenso* la deuda de Eurípides para con Esquilo.

<sup>49</sup> Cfr., entre otros, LAMARI (2018), que sostiene que las imágenes visuales de *Las Bacantes* son en sí mismas referencias a la tragedia de Esquilo. Según su argumento, la pintura de vasos sirve como intermediaria entre la obra de Eurípides y las anteriores tragedias de Esquilo como *Las cardadoras* y *Las arqueras*. Para saber más sobre la forma en que Eurípides responde al entorno visual de la ciudad y explora los límites de la tragedia como medio visual en tres obras dionisiacas, cfr. ANGHARAD (2020).

<sup>50</sup> Cfr. SHISLER (1945), CAIRNS (2016a) y CHANIOTIS (2021).