



Nova tellus

ISSN: 0185-3058

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas

Perczyk, Cecilia J.

La representación de Dioniso en los fragmentos de la *Licurgía* de Esquilo¹

Nova tellus, vol. 40, núm. 2, 2022, Julio-Diciembre, pp. 11-36

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas

DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.nt.2022.40.2.0021X51>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59172269001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNAM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La representación de Dioniso en los fragmentos de la *Licurgía* de Esquilo¹

The representation of Dionysus in *Lycurgeia* trilogy of Aeschylus

Cecilia J. PERCZYK

<https://orcid.org/0000-0003-3521-5784>

Universidad Nacional de Hurlingham, Instituto de Educación, Argentina

cecilia.perczyk@unahur.edu.ar

RESUMEN: En el presente trabajo me propongo analizar la trilogía *Licurgía* de Esquilo para aportar datos sobre la caracterización de Dioniso en el género trágico. En los fragmentos conservados se describe el aspecto andrógino y los efectos que acarrea la llegada del dios a la tierra de los tracios. Para el estudio se incluirán otras fuentes sobre el mismo mito, en particular me enfocaré en *Bacantes* de Eurípides, por los puntos en común que tienen la saga de Licurgo con la de Penteo.

PALABRAS CLAVE: Esquilo, fragmentos, *Licurgía*, Dioniso

ABSTRACT: My purpose in this paper is to analyze the trilogy *Lycurgeia* of Aeschylus in order to provide an insight into the characterization of Dionysus in the tragic genre. The extant fragments describe his androgynous appearance and the effects of his arrival in Thracia. Other sources on the same myth will be included; particularly I will focus on Eurípides' *Bacchae*, because of its links with the myth of Pentheus.

KEYWORDS: Aeschylus, fragments, *Lycurgeia*, Dionysus

RECIBIDO: 11/06/2021 • ACEPTADO: 20/09/2021 • VERSIÓN FINAL: 12/05/2022

¹ El presente artículo fue realizado en el marco del Proyecto PICT de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (convocatoria 2017-2019, Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica) “Locura, emoción y crimen en el corpus fragmentario de la tragedia griega clásica” (Instituto de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).

1. INTRODUCCIÓN

Gran parte de nuestro conocimiento en torno a la figura de Dioniso y su culto proviene de *Bacantes* de Eurípides, la única tragedia conservada de forma completa acerca del tema, si bien no debemos olvidar que se trata de una obra con dos lagunas importantes en el final. En los fragmentos preservados de *Licurgia*, en especial en los *frs.* 57 R, 58 R, 59 R y 61 R, objeto de análisis del presente artículo, son notables los elementos que remiten a la tragedia de Eurípides, sobre todo respecto de la epifanía del dios.

Se hace referencia al toro, un animal vinculado a los rituales dionisiacos, a la caída del palacio, que se presenta como una consecuencia del aprisionamiento del dios, y se representa a Dioniso como una figura andrógina, portando atributos masculinos y femeninos a la vez. Las similitudes entre las tragedias son de tal magnitud que Dodds (1960, pp. xxxi-xxxii), secundado por Kamerbeek (1948, pp. 281-282), basándose en el *fr.* 61 R de *Edonos*, sostiene que Eurípides siguió el modelo de Esquilo para la configuración del personaje del dios en su tragedia.²

Dado el carácter fragmentario de la trilogía se ofrece una serie de observaciones sobre la trama y las diversas hipótesis que la crítica desarrolló al respecto. En segundo lugar, debido a que no se conservan obras completas que tengan a Licurgo entre sus figuras, se incluye un apartado en el que se recuperan las fuentes griegas y latinas acerca de la saga del rey tracio.

A continuación, presento un análisis filológico de los fragmentos en los que se hace referencia a Dioniso, siguiendo el orden de las tragedias: primero aquellos que pertenecen a la primera tragedia, *Edonos* (Ἠδωνοί), y, luego, un fragmento de *Basárides* (Βασσαρίδες), la segunda tragedia. No se incluyen fragmentos conservados de la última obra de la trilogía, *Muchachos* (Νεανίσκοι), porque ninguno trata la representación del dios.

2. OBSERVACIONES PRELIMINARES SOBRE LA TRILOGÍA *LICURGÍA* Y LAS TRAGEDIAS QUE LA COMPONENTEN

Sabemos por el *Catálogo* de las obras de Esquilo y el escolio al v. 135 de *Tesmoforiantes* de Aristófanes (*test.* 68 R) que *Licurgia* es una tetralogía compuesta por Esquilo que incluye *Edonos*, *Basárides* (o *Básaras*), *Muchachos* y el drama satírico *Licurgo*, en la que se dramatiza el mito de

² Sobre los paralelismos entre las dos tetralogías fragmentarias de tema dionisiaco de Esquilo y *Bacantes* de Eurípides, véase Mureddu 2000, que se enfoca en el *fr.* 60 R de *Edonos*, y Xanthaki-Karamonou 2012.

Licurgo, el rey de Tracia.³ Dicho mandatario, hijo de Driante y padre de otro Driante, pertenece al grupo de héroes denominados *theómachoi* por oponerse a la difusión del culto en honor a Dioniso.⁴ La crítica suele estar de acuerdo en adjudicar una datación tardía a la redacción de la tetralogía (Deichgräber 1939, p. 304).⁵ West (1990, p. 50) entiende que puede haber sido compuesta poco antes de *Orestía*, representada en el 458 a. C., o posteriormente, y Avezú (2003, p. 79) acota que la trilogía pertenece sin duda a la última fase de la producción de Esquilo por las semejanzas entre *Muchachos* y *Euménides*, como por la presencia del tercer actor.⁶ A mediados del siglo v a. C., los atenienses, comandados por Cimón, lucharon contra los edonos, un pueblo que vivió principalmente en el sur de Tracia, por lo que puede suponerse que, debido al combate, la región se volvió de interés para los espectadores atenienses, y, junto con ellos, para el poeta (Jouan 1992, p. 73).

Licurgía y la tetralogía denominada “tebana”, integrada por *Sémele*, *Caradoras*, *Bacantes*, *Penteo* y *Nodrizas*,⁷ constituyen el grupo de obras compuestas por Esquilo de asunto dionisiaco, cuya trama se compone de un acto de violencia y la restauración del orden social a través del establecimiento del culto en honor a Baco. Pseudo-Apolodoro (III, V, 1-2) destaca la asociación temática entre las tetralogías ya que cuenta el mito de Penteo inmediatamente después del de Licurgo.

Gracias a los fragmentos conservados de *Licurgía* sabemos que en *Edonos* se representaba la llegada de Dioniso a Tracia y su arresto por parte de Licurgo.⁸ Se trata de la tragedia sobre la cual se han preservado mayor cantidad de fragmentos.

Un sector de la crítica, con el que estoy de acuerdo, sostiene que la locura de Licurgo y la muerte de su hijo, Driante, y, tal vez, su esposa, crímenes

³ Sobre las trilogías de Esquilo, entre las que se analiza *Licurgía*, véase Gantz 2007.

⁴ Pausanias (I, 20, 3) señala que había representaciones del castigo de Penteo y Licurgo por ofender al dios en el antiguo santuario de Dioniso ubicado en las proximidades del teatro de Atenas. Sobre el concepto de θεόμαχος en tragedia, véase Kamerbeek 1948.

⁵ Oswiecimski 1964 sugiere una fecha temprana, 385-384 a. C.

⁶ También Ferrari 1968, pp. 369-370; West 1990, pp. 48-50, y Jouan 1992, p. 73, sostienen una datación tardía. La mención de un techo en el *fr.* 58, analizado en el cuarto apartado de este artículo, se toma como una prueba de la existencia de un edificio (probablemente de madera) en la puesta en escena, elemento presente en *Orestía* y ausente en las primeras obras de Esquilo. Ilieva 2013, p. 100.

⁷ Probablemente *Bacantes* y *Penteo* son dos títulos alternativos para la misma tragedia. Según un escolio de *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (1.636), en *Sémele* de Esquilo se mostraba a la madre de Dioniso embarazada e inspirada por el dios. De manera que, desde el útero, el hijo era capaz de influenciar a la madre, que se convierte así en la primera ménade del mundo. Carpanelli 2018, p. 8.

⁸ *Edonos*, *frs.* 57-67 R Radt 1985, pp. 178-183, y De Dios 2008, pp. 299-311.

atestiguados por la cerámica,⁹ serían el tema de *Basárides* (Séchan 1926, p. 66).¹⁰ Pseudo-Apolodoro menciona únicamente la muerte del hijo e Higino agrega la de la esposa, tema sobre el cual me enfocaré en el apartado siguiente. La ubicación del episodio de *manía*, que constituye el castigo recibido por no honrar al dios, junto con el asesinato intrafamiliar en *Basárides* sigue la exposición del mito de Pseudo-Apolodoro (III, V, 1) que, por su estructura narrativa, parece seguir una puesta trágica (Aélion 1983, p. 237).

Las fuentes difieren en el nombre exacto de la obra, ya que se registra *Básaras* (*Catálogo*) y *Basárides* (escolio al v. 135 de *Tesmoforiantes* de Aristófanes).¹¹ El apelativo del Coro, que da título a la tragedia, permite conjeturar que se trataba de un drama de tema dionisiaco porque constituye el nombre que recibían las bacantes tracias por el vestido que usaban, la *bassára*, una prenda hecha de pieles de zorro y larga hasta los pies (*fr.* 59 R, analizado más adelante).

Debido a que en el pasaje del capítulo 24 de *Catasterismos*, donde se describe en clave mítica el origen de la constelación Lira,¹² Eratóstenes

⁹ Séchan 1926, p. 75, y Sutton 1975, pp. 359-360, apoyándose en dos piezas de cerámica en las que se ve a Driante sentado en un altar (Crátera ática, figuras rojas, 475-425 a. C. Pintor de Nausicaa. Italia, Colección privada, Beazley Archive n° 9022291, e Hidria ática, figuras rojas, 475-425 a. C. Museo Nacional, Cracovia, n° 1225. Beazley Archive n° 214835), sostienen que es muy probable que en *Edonos* el héroe enloqueciera en el marco de un ritual, como el personaje de Heracles en *Heracles* de Eurípides. Sobre el episodio de la locura del Anfitrionida mientras realiza un sacrificio purificador, véase Perczyk 2018, pp. 131-145. En los vasos del sur de Italia se representa al rey de Tracia matando a su esposa y en la cerámica ateniense la única víctima es Driante. Topper 2015, p. 139. Lo cierto es que Pseudo-Apolodoro no menciona en su versión del mito, que se toma como fuente para la reconstrucción de la trilogía, el asesinato de la esposa de Licurgo, por lo cual Ilieva 2013, p. 103, sostiene que, en la tragedia de Esquilo, la única víctima era Driante. Por otra parte, para Taplín 2007, p. 69, si bien la locura y la violencia expresada en las imágenes de los vasos que ilustran el crimen perpetrado por Licurgo parecen “trágicas”, no hay elementos que permitan conectar en particular con la obra de Esquilo. Además, por la regla del decoro trágico, la muerte de un personaje era narrada ya que no podía ocurrir en escena, por lo cual la tragedia no podría haber proporcionado una inspiración visual para las pinturas vasculares. Sin embargo, no hay que olvidar que, además de Esquilo, únicamente se registra que un solo poeta trágico de nombre Polidramon compuso obras sobre la saga mencionada, en el 467 a. C. (Séchan 1926, p. 63 y Carpenter 1993, p. 202), por lo que es muy posible que Esquilo haya sido la principal influencia para los pintores de la época. Las fuentes sobre la representación iconográfica del mito de Licurgo pueden consultarse en Gasparri & Veneri 1986, Farnoux 1992 e Ilieva 2013. Por su parte, Carpenter 1997, pp. 18-19, destaca la aparición en la iconografía de elementos tracios en el vestuario de Dioniso durante el primer cuarto del siglo V a. C. en un grupo de escenas que incluye, además del encuentro con Licurgo, la Gigantomaquia, el retorno de Hefesto y la locura del dios.

¹⁰ En cambio, para Xanthaki-Karamonou 2005, p. 554, y 2012, p. 325, la locura de Licurgo y el crimen de su familia son parte de la gantztrama de *Edonos*.

¹¹ *Basárides*, *frs.* 23-25, Radt 1985, pp. 138-140, y De Dios 2008, pp. 224-232.

¹² El pasaje citado de Eratóst., *Cat.*, cap. 24, puede consultarse en Radt 1985, p. 138. También se ha hablado de la participación de Tamiris en *Basárides* porque en el escolio al v. 916 de *Reso* de Eurípides, Ramelli 2009, pp. 229-230, al narrar la historia de Orfeo y su desafío a las

indica que el dios envió a las basárides para que atacaran a Orfeo, y acota “según cuenta Esquilo” (ὅθεν ὁ Διόνυσος ὀργισθεὶς αὐτῷ ἐπεμψε τὰς Βασαράδας, ὥς φησιν Αἰσχύλος ὁ τῶν τραγῳδιῶν ποιητής), se ha supuesto que la trama de la obra se relaciona con la leyenda de Orfeo, héroe de origen tracio, al igual que Licurgo. El estudioso alejandrino cuenta que dicho músico, luego de su descenso al Hades, no honraba a Dioniso sino que estimaba que Helios, invocado también como Apolo, era el dios más importante e iba al monte Pangeo todos los días para verlo salir. Por esta razón, Baco mandó a sus seguidoras a matarlo y las Musas recogieron sus miembros para darle sepultura.

Sobre el modo en el cual se hacía referencia al personaje de Orfeo en *Basárides*, la crítica ha ofrecido sugerencias que van desde una alusión por parte del Coro en un estásimo para advertir a Licurgo, que asesinaba a su hijo y a su esposa en un estado de enajenación, hasta que la obra se centraba en el enfrentamiento entre Dioniso y Orfeo, rompiendo la unidad temática de la tetralogía.

Hermann (citado en Carorrán 1968, p. 52) —seguido por Kannicht (1957, p. 287), Sutton (1971, p. 389), West (1990, p. 29), Seaford (2005, pp. 602-603), Sommerstein (2009, p. 60) y Suárez de la Torre (2013, pp. 62-63)— ubica a Orfeo como personaje central en *Basárides*. Librán Moreno (2020) acota que las encargadas de matar a Orfeo no serían las mujeres del Coro sino otro grupo de devotas de Dioniso, como sucede con el crimen de Penteo en *Bacantes*. Además, entiende que es posible deducir por el testimonio de *Catasterismos* que pudo existir un segundo Coro, formado por las Musas, que acudiera a enterrar y llorar a Orfeo. Para su afirmación se basa en la escena final de *Reso* (vv. 890-905), donde una Musa acude a llorar y enterrar a su hijo. Desde mi punto de vista, la supuesta participación de un Coro de Musas resulta demasiado arriesgada por las fuentes tomadas para la argumentación. En primer lugar, *Catasterismos*, como se ha dicho, es una obra del periodo helenístico en la que se habla de forma indirecta de la tragedia de Esquilo. En segundo lugar, *Reso*, tragedia cuya atribución resulta controvertida, no es una obra de tema dionisiaco, como sabemos que sin duda lo es *Basárides*, si bien no hay que olvidar que *Reso* trata los acontecimientos narrados en el canto X de *Iliada* y la figura central es Reso, quien era rey de Tracia como Licurgo.

Ferrari (1968, p. 368) y Avezzù (2003, pp. 79-80) van más allá que Hermann y sugieren que Orfeo aparecía incluso como personaje en *Edonos*. En la primera tragedia de la trilogía se representaba la afrenta a Dioniso por parte de Licurgo y Orfeo, en una escena análoga a la de Cadmo y

Musas, se menciona que Esquilo indica que en el monte Pangeo, donde acontecen los sucesos, había minas de plata.

Tiresias en *Bacantes* (vv. 170 y ss.), quienes resuelven honrar a Dioniso, pero a la inversa, en el sentido de que, en la obra de Esquilo, los personajes acordaban oponerse al culto del dios. De modo que se castigaba a Orfeo en la segunda tragedia, y a Licurgo en la tercera.¹³ Por su parte, Di Marco (1993) presenta una propuesta más matizada en la que Orfeo y Licurgo comparten el protagonismo en *Basárides*.

Para Hermann, el argumento general de la tetralogía versa sobre la oposición a los ritos dionisiacos y no sobre un héroe específico. Siguiendo a Hermann, West (1990, pp. 32-33) destaca la presencia en el *fr.* 60 R de *μουσόμαντις*, “adivino de las Musas”, un término poco común del campo de la mántica, que era una práctica asociada en la Antigua Grecia a la figura de Apolo, dios relacionado con la figura mítica de Orfeo (τίς ποτ’ ἔσθ’ ὁ μουσόμαντις, “¿Quién puede ser ese adivino de las Musas?”). Sin embargo, en el *fr.* 60 R no se menciona directamente a Orfeo, por lo cual, el término *μουσόμαντις* podría estar en boca de Licurgo y referirse a otro personaje. De hecho, Hall (1989, p. 127) sostiene que el *fr.* 60 forma parte del interrogatorio que le hace Licurgo al dios, junto con los *frs.* 59 R, 61 R y 62 R, por lo cual el destinatario sería Dioniso.

Con base en lo expuesto, me inclino por la hipótesis, sostenida por Séchan (1926, p. 69), Palumbo (1966, p. 410), Garzya (2000, p. 171), Gantz (2007, p. 48) y Carpanelli (2015, p. 28), de que se nombraba a Orfeo en un estásimo, al igual que sucede en otros coros trágicos en los que se mencionan figuras míticas que actúan de un modo similar al protagonista para advertirlo. De hecho, en el pasaje citado de Eratóstenes no se dice que Orfeo sea el protagonista de la tragedia, sino que únicamente se menciona el envío de las basárides por orden de Dioniso a atacar al músico.

La tercera tragedia se llama *Muchachos*, obra cuya trama es difícil de establecer por la falta de testimonios.¹⁴ El título de la obra, *Νεανίσκοι*, sugiere que el Coro podría componerse de jóvenes edonos, que podrían ser seguidores de Apolo (West 1990, pp. 46-47) o de Dioniso (Jouan 1992, p. 75). De Dios (2008, p. 547) explica que de tratarse simplemente de un Coro masculino, sin una caracterización especial, no se habría recurrido a un título tan específico. Probablemente en *Muchachos* se desarrollaba la muerte de Licurgo. Séchan (1926, p. 64), con quien concuerdo, sigue aquí para la reconstrucción la versión de Apolodoro (III, V, 1), en la que el pueblo tracio sufría una plaga y un oráculo vaticina que la tierra volvería a ser fértil si moría Licurgo. Para Radt (1985, pp. 259-260) se trataría de la introducción y aceptación de los ritos dionisiacos en Tracia, tras el castigo del rey tracio.

¹³ Para Jouan 1992, p. 72, Orfeo podría protagonizar la segunda o la tercera tragedia de *Licurgia*.

¹⁴ *Muchachos*, *frs.* 146-149 R Radt 1985, pp. 259-261, y De Dios 2008, pp. 453-457.

En cambio West (1990, pp. 46-47), que cierra el relato de Licurgo en *Edonos*, como Sutton (1971, p. 390) y Sommerstein (2009, p. 60), estima que en *Muchachos* se describía el establecimiento del culto de Apolo por parte de un grupo de efebos edonos. En tanto Jouan (1992, p. 75), siguiendo a Diodoro Sículo (III, 66), sugiere que Licurgo en *Muchachos* intentaba interrumpir por la fuerza una fiesta dionisiaca nocturna, pero en el transcurso del sacrificio era presa de la locura, que le llevaba a matar a su hijo y a su mujer, y terminaba aprisionado en una cueva.

La tetralogía cerraba con el drama satírico *Licurgo*.¹⁵ Por los fragmentos conservados se ha deducido que la trama consistía en el abandono por parte de Licurgo de la cerveza, bebida típica de su tierra, y su entrega al consumo del vino y la alegría dionisiaca. El hecho de que Esquilo en el drama satírico retrocediera a una etapa anterior de la historia, entre la primera y la segunda tragedia, no constituye un problema, ya que sabemos que se trata de un recurso que Esquilo practicó en la composición de la tetralogía *Orestía* con el drama satírico *Proteo*.¹⁶

3. EL MITO DE LICURGO EN LA LITERATURA GRIEGA Y LATINA

En *Iliada*, se menciona el mito de Licurgo cuando se realiza el encuentro entre Glauco y Diomedes, un episodio centrado en la cuestión de la hospitalidad (*Il.*, VI, 130-140, ed. 1988).¹⁷ El objetivo de la digresión sobre la leyenda del rey de Tracia consiste en explicar por qué no conviene luchar contra un dios. Recordemos que el personaje que relata el mito de Licurgo es Diomedes, el héroe protegido por Atenea, quien en el canto V combate contra Ares y Afrodita, y que, al encontrarse con Glauco en la batalla en el canto VI, se pregunta si no se trata de una divinidad por su destreza en la lucha.

¹⁵ *Licurgo, frs.* 124-126 R Radt 1985, pp. 234-236, y De Dios 2008, pp. 281-282.

¹⁶ Para Ferrari 1968, p. 368, el hecho de que Licurgo aparezca vivo en el drama satírico constituye la razón para excluir de la trilogía la muerte del personaje.

¹⁷ Se menciona a Dioniso solo tres veces en toda la *Iliada*: dos de ellas corresponden a la narración del mito de Licurgo (VI, 132 y 135) y la otra cita corresponde al canto XIV, 325. En ambos casos se trata de digresiones. El dios no aparece en *Iliada* como capaz de tomar decisiones en la batalla, ni interviene en las asambleas de dioses. Se solía pensar que su participación marginal en la obra de Homero se debía a su extranjería, para el momento de la composición del poema aún no había sido establecido en el Panteón griego. La explicación perdió su atractivo a mediados del siglo XX, con el desciframiento de la escritura de las tablillas micénicas, dos de Pilo y otra de Canea, en las que se lee el nombre de Dioniso. Wathélet 1991, pp. 61-63, y Seaford 2006, p. 27, explican que la marginación es una cuestión ideológica, en tanto su figura representa lo opuesto a los valores heroicos homéricos. Sobre la presencia de Dioniso en otras fuentes de la épica arcaica véase Bernabé 2013, pp. 30-78.

La versión homérica del mito de Licurgo difiere en tres puntos respecto de la trama de *Licurgia*.¹⁸ En *Iliada*, Zeus le quita la vista a Licurgo, un castigo tradicional por impiedad, porque persiguió a las nodrizas de Dioniso; el escenario es el mítico monte Nisa en el Indo, y el dios es un niño que, aterrorizado ante el ataque de Licurgo, se sumerge en el mar donde lo acoge Tetis.¹⁹ Seaford (1995, p. 330) señala como propio de la narrativa homérica la exclusión de la violencia intrafamiliar y la caracterización de Dioniso como una figura poderosa, a diferencia de la tragedia, género en el que la locura, efecto de la presencia del dios, suele presentarse como causante de un crimen intrafamiliar. Además, el personaje señalado en *Iliada* como enloquecido no es Licurgo, sino Dioniso (*Il.*, VI, 132: *μαινομένοιο Διωνύσοιο*).

Por otra parte, Gantz (1993, p. 113) destaca que en *Iliada* se muestra a Baco como un dios que teme a otros dioses. También señala que, si se toma en cuenta que el objetivo de la digresión mítica es explicar por qué no conviene luchar contra una divinidad, es importante considerar que, quien se enfada no es Dioniso, sino su padre, Zeus. Con esto el papel de Baco en la épica y en la tragedia son opuestos, mientras en *Iliada* el dios es un niño asustado que huye y se le caracteriza como enloquecido, en el género trágico es quien ejerce el castigo en sus víctimas.

Hasta la tragedia, los testimonios literarios sobre el mito de Licurgo son escasos,²⁰ por lo que resulta necesario abocarse a la tradición mitográfica

¹⁸ En el cuarto estésimo de *Antígona* de Sófocles, el Coro recuerda los mitos de tres personajes de sangre real que sufrieron un destino similar al de Antígona: Licurgo, Dánae y Cleopatra. Al respecto, véase Sourvinou-Inwood 1989, pp. 147-153. Al igual que Esquilo, Sófocles señala que Dioniso castigó a Licurgo con la locura (*Ant.*, vv. 955-965), con la particularidad de que lo encierra en una cueva. Padel 2005, p. 52, destaca el hecho de que la historia de Licurgo en Esquilo y Sófocles, cargada de imágenes de Orfeo, incorporaba la música como un elemento destructivo. Por su parte, Carpanelli 2015, p. 30, entiende que cuando en la tragedia de Sófocles se dice que Licurgo fue encerrado en una cueva a causa de sus sentimientos injuriosos (vv. 956-957: *κερτομίους ὀργαῖς*), una expresión que se repite cinco versos después al hablar de palabras injuriosas (vv. 962-963: *κερτομίους γλώσσαίς*), puede tratarse de una cita de Esquilo, en particular del *fr.* 61 R. El texto griego de los pasajes citados de *Antígona* de Sófocles corresponde a la edición de Pearson 1985.

¹⁹ La huida del dios al mar también pertenecería a la versión épica relatada por Eumelo, poeta de origen corintio que vivió en el siglo VIII a. C., en *Europa fr.* 11 Bernabé 1996.

²⁰ Véanse Mureddu 1994, p. 84, y De Dios 2008, p. 216. *Licurgo* de Nevio (siglo III a. C.) y *Stasiastae* de Accio (siglo II a. C.), obras conservadas de forma fragmentaria, constituyen los testimonios latinos del mito de Licurgo más ricos. Sutton 1971, pp. 388-389 y 410-411, y Carpanelli 2018, pp. 34-37, toman los fragmentos de *Licurgo* de Nevio y *Stasiastae* de Accio para la reconstrucción de *Edonos*. Por mi parte, al igual que Séchan 1926, p. 66, entre otros, no empleo los fragmentos latinos para analizar la trilogía de Esquilo porque se sabe que los autores latinos reelaboraban los modelos con mucha libertad, incluso podían condensar diferentes versiones en una misma obra, dato extraído de los pocos casos en los que se conserva el original griego. Por otra parte, también Nono de Panópolis, que vivió a finales del siglo IV o comienzos

posterior. La versión de Pseudo-Apolodoro, mitógrafo del siglo II a. C., parece ser la más próxima a un tratamiento dramático. El hecho de que incluya los nombres de los autores trágicos y sus obras en la exposición que hace de los mitos permite suponer que a la hora de componer la *Biblioteca* contaba con un acceso a las tragedias en soporte material.²¹

Pseudo-Apolodoro (III, V, 1) cuenta que Licurgo expulsó a Baco, que se refugió en el mar junto a Tetis, y apresó a sus seguidoras, las bacantes. Luego, ellas quedaron de forma repentina en libertad y el rey cayó presa de la locura enviada por el dios y mató a su hijo, Driante, confundiéndolo con un sarmiento. Tras este asesinato, el rey recobra la razón. En algún momento, no indicado por Pseudo-Apolodoro, la tierra de los edonos se había vuelto estéril y Dioniso había vaticinado que Licurgo debía morir para que volvieran a salir frutos. Por esta razón los edonos llevan a su rey al monte Pangeo para que muera descuartizado por caballos conducidos en direcciones opuestas. Si bien el cautiverio, la liberación de las bacantes, la locura como castigo y el asesinato de su hijo constituyen motivos preeminentemente trágicos, la huida del dios al mar, aludida en el canto VI de *Iliada*, no se ajusta a un escenario dramático, por lo que West (1990, p. 26) sostiene que Apolodoro combina en su relato diferentes versiones del mito de Licurgo.

Diodoro Sículo (III, 65), historiador griego del siglo I a. C., cuenta que Dioniso castigó a Licurgo quitándole la vista y crucificándolo por haber atacado a sus seguidoras. En tanto Higino, escritor latino del siglo I a. C., cuenta en la *Fábula* 132 que el rey tracio, en un estado de embriaguez, intentó violar a su propia madre y luego mató a su esposa e hijo. Finalmente se cortó el pie, confundiéndolo con una vid, o se suicidó, según la *Fábula* 242.

4. LA FIGURA DE DIONISO EN LOS FRAGMENTOS DE LA *LICURGIA*

En el *fr.* 57 R, perteneciente a *Edonos*, se describe la llegada de Dioniso a Tracia:

del siglo V d. C., se ocupó del mito del rey tracio en los cantos XX y XXI de sus *Dionisiacas*. Levi 1909, p. 246, sostiene que Nono (*D.*, XX, pp. 226-250) se inspiró en el drama satírico de Esquilo, ya que habla del comportamiento autoritario de Licurgo con los sátiros, como en *Cíclope* de Eurípides, un déspota los esclaviza, y, también, se menciona el odio que el personaje siente por la vid.

²¹ Véase, por ejemplo, Pseudo-Apolodoro (III, VI, 7), donde se señala que Eurípides escribió sobre la segunda estadia de Alcmeón en Corinto y ofrece una serie de detalles que permitieron a la crítica reconstruir la trama de la tragedia fragmentaria *Alcmeón en Corinto* y ordenar los fragmentos conservados.

σεμνᾶς Κοτυτοῦς ὄργι' ἔχοντες

ὁ μὲν ἐν χερσὶν
βόμβυκας ἔχων, τόννου κάματον,
δακτυλόδικτον πῖμπλησι μέλος,
μανίας ἐπαγωγὸν ὁμοκλάν,
ὁ δὲ χαλκοδέτοις κοτύλαις ὀτοβεῖ

ψαλμὸς δ' ἀλαλάζει
ταυρόφθογγοι δ' ὑπομυκῶνται
ποθεν ἐξ ἀφανοῦς φοβεροὶ μῖμοι,
τυπάνου δ' εἰκῶν, ὥσθ' ὑπογαίου
βροντῆς, φέρεται βαρυταρβῆς

Y practicando los sagrados ritos orgiásticos de Cotito

Uno en las manos
sostiene las flautas graves, labor del torno,
llena la melodía lanzada desde los dedos,
un sonido evocador de la locura,
y el otro suena fuerte con los címbalos de bronce

y el sonido de la cítara se eleva como un grito de guerra.
Y gritan en respuesta bramando como un toro
desde algún lugar secreto imitadores temibles,
y el eco del tambor, como
de trueno subterráneo, se expande, terrible.²²

Estrabón (*Geog.*, X, III, 16) transmite el fragmento citado. El contexto es un pasaje sobre las semejanzas de las ceremonias orgiásticas de los frigios y los tracios, las de Cotito y las de Bendis, en el que, luego, se alude a los rituales en honor de Dioniso.²³ Cotito y Bendis son dos diosas locales de la zona de Tracia que presentan semejanzas con las figuras de Rea y Cibeles. Sabemos por otros testimonios que quienes veneraban a Cotito eran bailarines hombres vestidos de mujer (Garzya 2000, p. 164), un dato relevante para un estudio sobre la figura trágica de Dioniso, enfocado en su aspecto andrógino, en tanto se conoce que la práctica ritual asociada era llevada adelante principalmente por mujeres y en numerosos episodios míticos se le describe travestido de mujer, cuestión sobre la que volveré al analizar los *frs.* 59 R y 61 R.

²² En el presente artículo, el texto griego de los fragmentos de las tragedias *Edonos* y *Basárides*, de Esquilo, corresponde a la edición de Radt 1985, y la traducción de los pasajes griegos y latinos analizados es propia.

²³ De manera similar, las orgías dionisiacas se asocian con los ritos orgiásticos de Cibeles en *Ba.*, vv. 62-72.

El fragmento se compone de anapestos por lo que podría formar parte de la párodos, en la que el Coro, compuesto por ancianos tracios, describía el arribo de Dioniso y sus seguidores a la ciudad.²⁴ Librán Moreno (2020) señala que la actitud del Coro posiblemente sea ambigua respecto de Licurgo, como el Coro de *Agamenón*, que apoya a su rey, pero es consciente de su desmesura. West (1990, p. 27) destaca la expresión en el *fr*: 57 R de la actitud de reverencia por parte del Coro ante los ritos del dios, semejantes a los de su diosa local, Cotito.

Por otro lado, cabe señalar que, junto a la referencia a los instrumentos, se indican los sonidos y el hecho de que conducen al éxtasis, un estado asociado a los rituales dionisiacos. Para describir las cualidades de los sonidos se emplean dos términos que remiten al ámbito de la guerra: δακτυλόδικτος, adjetivo compuesto de la familia de palabras de δάκτυλος, “dedo”, y δικεῖν, “lanzar” o “tirar”, y ἀλαλάζω, “elevar el grito de guerra”, un verbo que tiene una dimensión ritual. Así se otorga al ritual de una divinidad considerada productiva la cualidad destructiva de la guerra. Se trata de una faceta del dios que encontramos en otras fuentes, especialmente en *Bacantes*,²⁵ donde el Coro, los mensajeros, Ágave y el propio Dioniso cuentan que este último provoca a las tebanas para que abandonen las tareas del hogar y se conviertan en guerreras.²⁶

El *fr*: 58 R, perteneciente a *Edonos*, se transmite en uno de los apartados sobre la emoción de *De lo sublime* (15.6), obra cuya autoría en la actualidad se considera un enigma (Molina & Oyarzún 2007, p. 6): ἐνθουσιᾷ δὴ δῶμα, βακχεύει στέγη, “evidentemente el palacio está en éxtasis, el techo actúa como una bacante”.²⁷ Si bien en *De lo sublime* no se especifica a qué tragedia de Esquilo corresponde el *fr*: 58 R, la crítica suele coincidir en que forma parte de *Edonos*. De Dios (2008, p. 217) sostiene que pertenece a la escena que sigue al enfrentamiento entre Dioniso y Licurgo, junto con los *frs*. 59 R, 61 R y 62 R, que corresponde al episodio de la convulsión del palacio, en el que el dios se había liberado. West (1990, p. 30) y Xanthaki-Karamonou (2012, p. 333) entienden que el verso, muy probablemente, era un comentario del Corifeo.

²⁴ El género de los términos que designan al Coro es siempre masculino.

²⁵ *Ba.*, vv. 50-52, 113-114, 704-711, 732-764, 788-790, 798-799, 916, 971-976, 1095-1104, 1131-1136, 1160-1164 y 1202-1213.

²⁶ Sobre la relación entre Ares y Dioniso, véase Lonnoy 1985, quien advierte que en diversas tragedias se registra una interferencia entre las deidades y que los poetas trágicos utilizan el mismo vocabulario para describir el delirio báquico y la exaltación guerrera, y Perczyk 2018, pp. 180-193, que se enfoca en la presencia de terminología bélica en *Bacantes* de Eurípides e incluye fuentes iconográficas para su análisis.

²⁷ A diferencia de Taplin 1977, pp. 434-451, para quien el *fr*: 58 constituye un testimonio de la práctica de representar las epifanías en el techo, Sourvinou-Inwood 2003, p. 462, entiende que se trata de una metáfora.

En *Bacantes* (vv. 576-641), cuando el dios aparece en escena, tras anunciar el terremoto y el fuego, el edificio se encuentra en frenesí, como si se tratara de una bacante más que participa del ritual, y, del mismo modo, enloquecerá al dueño. De manera que se le atribuyen al espacio físico características de un personaje. El poeta expresa la dimensión que alcanza el éxtasis dionisiaco, que excede a su comitiva y afecta a objetos inanimados, empleando el verbo βακχεύω. Se trata de un término propio del culto de Dioniso, ya que deriva de su epíteto Βάκχος, “Baco”, y significa “celebrar sus misterios”, usado en intransitivo, y “hablar o actuar de forma frenética” e “inspirar delirio”, cuando se utiliza como transitivo.²⁸

Sobre el verbo ἐνθουσιάζω cabe realizar una aclaración, ya que su traducción al español supone qué concepción se tiene del fenómeno de la locura en la Antigüedad clásica.²⁹ Autores como Jeanmaire (1951, pp. 108-109), Ciani (1974, pp. 90-91) y Padel (1983, pp. 12-14), entre otros, sostienen que la locura en el género trágico es el producto de la posesión divina. En cambio, Smith (1965, p. 404) argumenta que el concepto de posesión no pertenece al siglo V a. C., sino que se trata de un fenómeno propio de la Antigüedad tardía y la Edad Media. En una línea interpretativa similar, Gil (2004, pp. 266-267) explica que los griegos de la época clásica tenían una concepción mecanicista de los trastornos psíquicos, esto implica que concebían la locura como una fuerza sobrenatural externa que empujaba al hombre, alejada de la idea de la posesión, que se limitaba a una esfera de manifestaciones psicopáticas, como los estados extáticos producidos por el culto de Hécate, los Coribantes, las Ninfas y Pan. Siguiendo la segunda postura, entiendo que la mejor traducción del verbo ἐνθουσιάζω en el *fr.* 58 R es “estar en éxtasis” y no “estar poseído”. Por otro lado, el hecho de que el palacio esté en júbilo puede contraponerse a una expresión usual del género trágico que consiste en “el palacio está en silencio”, una muy mala señal que suele vincularse a la muerte.

Después de la párodos, a la que pertenecería el *fr.* 57 R, y el planteo de la situación por parte de Licurgo al Corifeo, un guardián entraría a escena con los prisioneros, entre los que se encontraría Dioniso. A continuación, se representaría el enfrentamiento entre Licurgo y Baco en que, como acontece en el cuarto episodio de *Bacantes* de Eurípides entre Penteo y el dios, el rey se mofaría del aspecto de su prisionero. Al enfrentamiento corresponden los *frs.* 59 R, 61 R y 62 R.

²⁸ Saïd 2013, p. 372, atribuye a Esquilo la introducción del campo léxico de βακχεύω en el vocabulario de la locura. Cabe señalar que en *Ba.*, vv. 109-110, 726-727 y 1295, se registra el uso de compuestos de βακχεύω para hablar de espacios físicos, como la ciudad y el monte.

²⁹ En *Bacantes* no se emplea el verbo ἐνθουσιάζω ni el adjetivo de la misma familia de palabras ἐνθεος, que sí aparece en S., *Ant.*, vv. 963-964, para designar a las seguidoras del dios.

El *fr.* 61 R, que pertenece a *Edonos*, corresponde a los vv. 136-145 del prólogo de *Tesmoforiantes* de Aristófanes, comedia estrenada en las Grandes Dionisias del 411 a. C.:

ποδαπὸς ὁ γύννις; τίς πάτρα; τίς ἡ στολή;
τίς ἡ τάραξις τοῦ βίου; τί βάρβιτος
λαλεῖ κροκωτῶ; τί δὲ δορὰ κεκρυφάλῳ;
τί λήκυθος καὶ στρόφιον; ὥς οὐ ξύμφορον.
τίς δαι κατόπτρου καὶ ξίφους κοινωνία;
σύ τ' αὐτός, ὦ παῖ, πότερον ὥς ἀνὴρ τρέφῃ;
καὶ ποῦ πέος; ποῦ χλαῖνα; ποῦ Λακωνικαί;
ἀλλ' ὥς γυνὴ δῆτ'; εἴτα ποῦ τὰ τιτθία;
τί φῆς; τί σιγᾷς; ἀλλὰ δῆτ' ἐκ τοῦ μέλους
ζητῶ σ', ἐπειδὴ γ' αὐτὸς οὐ βούλει φράσαι;

¿De dónde viene este afeminado? ¿Cuál es su patria? ¿Cuál es su vestimenta? ¿Cuál es el trastorno de su vida? ¿Qué tiene para decir una lira a un vestido de color azafrán? ¿Y qué una piel de animal a una redecilla de mujer? ¿Qué un frasco de aceite de atleta y un corpiño? ¡Qué discordante! ¿Qué relación puede haber entre un espejo y una espada? ¿Y en cuanto a vos, niño, acaso sos criado como un hombre? ¿Y dónde está tu pito? ¿Dónde está el manto? ¿Dónde están los zapatos laconios? ¿O como una mujer, entonces? ¿Y dónde están tus tetitas? ¿Qué decís? ¿Por qué te quedás callado? ¿Acaso tengo que entenderlo de tu canto, ya que no querés decírmelo?

Un escolio al v. 135 de *Tesmoforiantes* informa que el cómico parodiaba aquí un pasaje de *Edonos* a cargo de Licurgo, quien se dirigía a Dioniso cuando este último era su prisionero.³⁰ El personaje del pariente, al que la tradición dio el nombre de Mnesíloco y lo supuso suegro de Eurípides, se dirige al poeta trágico Agatón y le dice que quiere interrogarlo con las mismas palabras empleadas en *Licurgía*. Son notables las similitudes con el interrogatorio que le hace Penteo al Extranjero en el segundo episodio de *Bacantes* (vv. 460-518). Por las preguntas del v. 144 (τί φῆς; τί σιγᾷς;), West (1990, p. 29) entiende que el personaje de Dioniso estaba en el escenario en silencio, como Casandra en *Agamenón* y Aquiles en *Mirmidones* y *Frigios*.

No es una tarea fácil precisar qué parte del pasaje de Aristófanes pertenece a la obra de Esquilo. El escoliasta del comediógrafo indica que solo el primer interrogante del v. 136 corresponde a la tragedia (ποδαπὸς ὁ γύννις;). Por su lado, Nauck (1964, pp. 21-22), Radt (1985, pp. 182-183) y Morani (1987, p. 646) afirman que todo el v. 136 de *Tesmoforiantes* pertenece a la tragedia. En tanto, Mastromarco & Totaro (2006, p. 451), De Dios (2008,

³⁰ En *Tesmoforiantes* se parodian tres tragedias de Eurípides, dos sin conservar y una conservada: *Télefo*, *Helena* y *Andrómeda*.

p. 485) y Sommerstein (2009, pp. 66-67), con quienes concuerdo, entienden que la parodia se extiende más allá del v. 136, pero se limita a algunos términos sueltos.³¹ Lo cierto es que no tendría sentido citar un solo verso de una obra cuando se señala explícitamente que se hará esto.³² Por lo cual, he decidido analizar todas las preguntas que el pariente le plantea a Agatón. La riqueza del pasaje radica en describir la superposición de rasgos genéricos transmitidos por los accesorios que lleva el personaje de Agatón.

En el primer verso del fragmento se pregunta por el origen del personaje interrogado, a quien se le llama γόννις, “afeminado”.³³ El término se registra en el *fr.* 78a col. II R, 67-68, de Esquilo, que corresponde a *Los emisarios*, drama satírico conservado de forma fragmentaria, también conocido como *Los participantes en los juegos ístmicos*, transmitido en el Papiro de Oxirrinco 2162. En ese caso el sustantivo es parte de un parlamento del dios en el que se defiende de las acusaciones de afeminamiento y de desconocer todo lo relativo a la guerra lanzadas contra él por Sileno.

Volviendo al *fr.* 61 R, cabe destacar que en el primer verso del fragmento se emplea στολή, un sustantivo que indica vestimenta en general. El hecho de que registre el término en el marco de una pregunta puede interpretarse en el sentido de que el vestuario no se condice con el sexo del personaje que lo lleva puesto, por lo que podemos suponer con cierta seguridad que Agatón en *Tesmoforiantes*, y Dioniso en *Edonos*, aparecía en escena llevando un vestido de mujer.³⁴

Luego de la expresión de una valoración negativa sobre el personaje interrogado bajo la forma de una pregunta (τίς ἢ τάραις τοῦ βίου;), comienza la lista de elementos, que incluye objetos y parte del cuerpo, cuya característica principal es que se organizan por su relación con la esfera de lo masculino o de lo femenino.³⁵

³¹ Véase al respecto Rau 1967, pp. 109-110.

³² Sutton 1971, p. 395, va más allá y entiende que la parodia de *Edonos* continúa en la respuesta de Agatón a Mnesícolo en *Tesmoforiantes*, vv. 146-152. En cambio, Xanthaki-Karamonou 2005, p. 559, considera que a partir del v. 135 se emplea un lenguaje obsceno, típico de Aristófanes, que excluye la posibilidad de que provenga de una obra de Esquilo.

³³ Carpenter 1997, p. 36, entiende que la presencia del término γόννις en el fragmento indica la juventud de Dioniso y la consecuente falta de barba.

³⁴ En la hidria ática sobre el crimen de Driante (Hidria ática, figuras rojas, 475-425 a. C. Museo Nacional, Cracovia, n° 1225. Beazley Archive n° 214835) se representa al dios con un χιτὼν, que era una prenda de origen jónico, usada por hombres en el periodo homérico, pero predominantemente femenina durante la época clásica (Cleland, Davies & Llewellyn-Jones 2007, p. 32), similar al descrito en el *fr.* 61.

³⁵ La crítica se ha extendido largamente sobre el vínculo de Baco con lo femenino. Véase, *inter alios multos*, Segal 1978, que estudia el cambio de roles que provoca en *Bacantes*; Loraux 2004, pp. 258-316, que incluye comentarios sobre la representación de Baco al estudiar el personaje mítico de Heracles; Jaccottet 2003, pp. 65-100, que estudia representaciones literarias y artísticas, y Perczyk 2018, pp. 283-304, también enfocada en la tragedia de Eurípides.

En primer lugar, se menciona el βάρβιτος, un instrumento musical de muchas cuerdas, similar a la lira, pero más pequeño, que era tocado principalmente por hombres, como todos los instrumentos de cuerdas en la antigua Grecia. A continuación, por el contrario, se habla del κροκωτός, una prenda teñida de amarillo que llevaban las mujeres griegas. Se consideraba un traje elegante, usado en ocasiones especiales como festivales y celebraciones. Sigue la δορά, una prenda de vestir hecha con una piel de animal vinculada a la cacería, una actividad evidentemente masculina entre los griegos, que contrasta con el κεκρύφαλος, un objeto usado por las mujeres para arreglarse el cabello. La λήκυθος es un frasco para transportar líquidos con diversos fines. Por su ubicación entre dos objetos femeninos, el κεκρύφαλος y el στρόφιον, “corpiño”, considero que debe tratarse de un elemento vinculado a lo masculino. Por lo cual, propongo traducirlo como el contenedor con aceite que los hombres llevaban consigo para ponerse después de realizar ejercicio o en los baños (“un frasco de aceite de atleta”). Luego de una oración exclamativa, se pregunta por el κάτοπτρον, “espejo”, un objeto empleado por las mujeres para maquillarse y utilizado en los rituales báquicos.

Luego se menciona el ξίφος, “la espada”, se trata de un elemento propio de la guerra, ámbito masculino por antonomasia. La presencia de dicha arma ha llamado la atención de la crítica por ser considerada un atributo inapropiado para Dioniso. Sin embargo, como se ha señalado, en el pensamiento griego la figura del dios tenía una relación especial con el ámbito bélico. Tras referirse al interrogado como παῖς —que en griego se emplea para indicar un niño o una niña, para referirse a alguien al que se le tiene cariño o que es “menor” a la persona parlante— y preguntar si es criado como un hombre, se hace mención de πέος, término utilizado por Aristófanes para indicar el miembro viril en varias de sus comedias. Siguen la χλαῖνα, una capa de lana usada por hombres, y las Λακωνικάί, zapatos de origen laconio empleados por varones. Finalmente se nombran los τιτθία, forma plural de τιτθίον, un sustantivo utilizado en varias obras de Aristófanes para referirse a los pechos de las mujeres. La presencia de dos términos de uso extendido en las comedias de Aristófanes, que no se registran en obras trágicas, permite sospechar que la última parte del fragmento es obra del comediógrafo.

La contraposición entre elementos se mantiene en el *fr.* 61a K, un verbo que pertenece a la recopilación de la tradición paremiográfica griega de Apostolio (*Corpus de Paremiógrafos Griegos*), erudito bizantino del siglo xv d. C.: τί δ’ ἄσπιδι ξύνημα καὶ καρχησίῳ; “¿Y qué relación hay entre un escudo y una copa?”. Aunque en la fuente no hay referencia alguna a Esquilo, la proximidad textual al *fr.* 61 R ha llevado a incluirlo como una cita del poeta trágico.

Es importante subrayar que el *fr.* 61 R de *Edonos* ofrece información sobre el vestuario del personaje de Dioniso, que no encontramos en *Bacantes*, pero que bien podemos suponer era similar. La superposición de atributos masculinos y femeninos destacada en el interrogatorio del *fr.* 61 R se condice con la caracterización que hace Eurípides del personaje en *Bacantes*: Dioniso se muestra capaz de ejercer acciones vinculadas a lo masculino, como comandar a sus seguidoras, cual si fuesen soldados de un ejército (vv. 50-63), o líder de la cacería (vv. 1146-1147 y 1189-1191),³⁶ y, al mismo tiempo, con un aspecto mujeril y llevando atributos propios del ámbito femenino (vv. 150, 233-238, 352-353, 453-459 y 493). De hecho, la androginia de Dioniso no se restringe a su representación trágica. Diodoro Sículo (IV, 5), historiador griego del siglo I a. C., lo llama διμορφος, término que puede traducirse como “de dos formas” o también “andrógino”.³⁷

La crítica sostiene que se describe el atuendo del dios en el *fr.* 59 R, cuya fuente es Focio (*Léxico* β 85 Theoridis): ὅστις χιτῶνας βασσάρας τε Λυδίας / ἔχει ποδήρεις, “el que lleva puesto túnicas y básaras de origen lidio hasta los pies” (Griffith 1983, p. 218, y Csapo 1997, p. 262). De Dios (2008, p. 484) —quien argumenta que el *fr.* 59 R forma parte del discurso de Licurgo en el que se mofa de Dioniso, junto con el *fr.* 61 R— explica que βασσάρα es el término tracio para “zorra”, que luego designa el vestido hecho con piel de zorra y a las bacantes tracias, y posteriormente, a las seguidoras de Dioniso en general.

Para el poeta trágico y su audiencia, el travestismo, que es parte de la biografía mítica del dios,³⁸ constituía un recurso cuyos sentidos se articulaban alrededor de lo ritual y lo teatral.³⁹ Recordemos que se trata de dos ámbitos que en el mundo griego no se diferenciaban, en tanto las tragedias se representaban en el marco de una festividad ateniese en honor a Dioniso.⁴⁰ En los fragmentos conservados de *Edonos* no hay referencias

³⁶ Carpenter 1997, p. 2, recuerda que, en el frontón oriental del Partenón, Dioniso aparece desnudo y con un aspecto sumamente atlético. Sobre la imagen de la cacería en *Bacantes* véanse García Gual 1981, pp. 149-176; Segal 1997, pp. 27-54; Thumiger 2007, pp. 128-138, y Perczyk 2018, pp. 122-126, entre otros.

³⁷ En Ar., *Ra.*, vv. 42-43 y 45-48, Heracles precisamente se ríe de la mezcla de atributos de Dioniso.

³⁸ Pseudo-Apolodoro (III, IV, 3) cuenta que Ino y Atamante, encargados de su crianza, lo educaron vestido con ropa de mujer, por pedido de Hermes, para que Hera no lo encontrara.

³⁹ Lee 2015, p. 220, destaca que el travestismo en Grecia antigua se presenta en los rituales vinculados a la mayoría de edad, tanto para los niños como para las niñas, y cuando aparece en adultos se asocia generalmente al culto a Dioniso y la alteridad provocada por el consumo de vino.

⁴⁰ El travestismo constituye un fenómeno del cual se registran ejemplos a lo largo de toda la historia y de culturas muy diversas. Por ejemplo, actualmente en la India existe un grupo religioso de varones que se visten y se comportan como mujeres, llamados *hijra*. Por otra parte, *berdache*, un término de origen árabe, es el nombre dado por los antropólogos a los individuos

explícitas a prácticas rituales donde el travestismo tuviera un uso extendido entre los griegos, como los ritos de pasaje o la iniciación mística, salvo por la mención en el *fr.* 61 R del espejo, que era un instrumento utilizado en los misterios báquicos.⁴¹ Por eso me centraré en los sentidos vinculados al efecto teatral para lo cual retomaré consideraciones de la helenista Delcourt (1969), que, al analizar los mitos y ritos de la bisexualidad en la Antigüedad clásica, estudia las ceremonias en las que los hombres se disfrazan de mujer y viceversa, y de Garber (1993), crítica literaria especialista en Shakespeare, que analiza la función del travestismo en la historia, la literatura, el cine, la fotografía y la cultura popular.

Delcourt (1969, pp. 39 y 42) explica que para los griegos arcaicos el travestismo tenía un valor positivo, ligado a la aspiración a la perennidad, en tanto creían que la combinación de lo masculino y lo femenino tenía el efecto de provocar el aumento de la fertilidad.⁴² En este sentido, resulta paradigmática la representación de Dioniso travestido, si bien no se trata de la única figura andrógina de la mitología griega, en tanto simboliza su capacidad de promover la abundancia. Ahora bien, el problema fue que, una vez oscurecida la ética de las iniciaciones, con el tiempo se dejó de comprender el valor positivo del travestismo y se camufló en estratagemas o adquirió un efecto de ridiculización. El efecto del grotesco no se limita a la comedia, en la que hay numerosos ejemplos en la obra de Aristófanes, sino que también hay testimonios en la tragedia, como en la escena de Cadmo y Tiresias del primer episodio de *Bacantes*, en la que los ancianos se muestran vestidos de ménades, y que bien podemos suponer acontecía en alguna medida en *Edonos*.

Por su parte, Garber (1993, pp. 17 y 40) contribuye a la comprensión de las implicancias que tiene el acontecimiento del travestismo en una representación teatral: el fenómeno marca un retorno al problema de la representación que subyace al teatro al recordar que todas las figuras en escena son imitadores. El recurso impugna el paradigma de género binario hombre-mujer al poner en descubierto el carácter ficcional que vincula el sexo al género, y se constituye como un espacio de posibilidad que cuestiona las categorías de masculino y femenino, se consideren biológicas o culturales (Garber 1993, pp. 125-126). Esto permite resolver la pregunta acerca del sentido que tiene para los griegos que el patrono del teatro apareciera en

que en la tradición amerindia se considera que llevan dos espíritus, uno femenino y otro masculino, por lo que cumplen funciones de los dos géneros, cuestión investigada por Devereux 1937.

⁴¹ Seaford 2010, pp. 33 y 222, sostiene que el travestismo desempeñaba un papel importante en los rituales de iniciación dionisiaca.

⁴² Delcourt 1969, p. 66, aclara que cuando la androginia toma la forma de un ser de carne y hueso es una monstruosidad y se elimina lo antes posible a los desdichados que la representan, ya sea animales o humanos.

escena travestido: en su representación se expresa el carácter ficcional de los géneros sexuales. A su vez, permite explicar el hecho de que una figura cuya representación no concuerda con el modelo de varón ateniense sea el dios del teatro, un ámbito fundamental para el funcionamiento del mecanismo ideológico del poder político.⁴³

A la misma escena que el *fr.* 61 R corresponde el *fr.* 62 R, transmitido como parte de un escolio a *Il.*, IX, 539, cuyo objetivo es aclarar el significado de *χλούνης*, adjetivo empleado para calificar a un jabalí: *μακροσκελῆς μὲν ἄρα μὴ χλούνης τις ἦν*; “¡qué piernas largas! ¿acaso fue un ladrón?”.⁴⁴ La crítica está de acuerdo en que son palabras referidas a Dioniso, pero no hay seguridad respecto de si se debe dividir el verso entre varios interlocutores o no. En el comentario del escoliasta a Homero que acompaña al *fr.* 62 R se indican tres posibles significados de *χλούνης*. Se dice que en *Il.*, IX, 539, siendo el epíteto de un jabalí, se traduce como “que echa espuma por la boca”. La segunda posibilidad es “ladrón”. Por último, un tal Jenofonte (muy probablemente de Lámpsaco, escritor griego que vivió entre los siglos II-I a. C. [Radt 1985, p. 183]) indica que se trata del nombre de una tribu de la India. El último sentido, explica el escoliasta, se relaciona con el uso en *Edonos* de Esquilo.⁴⁵ Eustacio de Tesalónica, un arzobispo del siglo XII d. C., en su obra *Comentarios a Iliada* (772, 53), señala que el término significa “castrado”, ya que así lo utilizan Esquilo y Eliano en *Sobre la providencia* (*fr.* 10) (De Dios 2008, pp. 485-486).⁴⁶ El testimonio de Eustacio precisa la explicación de Jenofonte en tanto se trataría de un grupo social indio compuesto por eunucos.

Devereux (1973, pp. 278-279), a partir de estudios epidemiológicos contemporáneos en los que se relaciona el crecimiento anómalo de las piernas con una castración en edad temprana, concluye que en este pasaje Licurgo adjudica a Dioniso el rasgo de ser eunuco. Por su parte, Mureddu (1994, pp. 84-86), con quien concuerdo y sigo su propuesta de traducción del término *χλούνης*, partiendo de la presencia en el mismo verso del adjetivo calificativo *μακροσκελῆς*, “de piernas largas”, por lo tanto “veloz”, se inclina por el segundo sentido indicado por el comentarista de *Iliada*, que es

⁴³ En la misma línea interpretativa se encuentra Seaford 1995, pp. 257-258 y 301, quien explica el sentido del culto en honor a Baco. Los rituales dionisiacos resultan beneficiosos para la polis porque, al hacer que las mujeres salgan de sus hogares, además de confirmar la estructura cívica al expresar su suspensión temporaria, proveen un paradigma cultural para la trascendencia de los hogares.

⁴⁴ Maass 1925, p. 466, seguido por Devereux 1973, p. 277, sostiene que las dos primeras palabras están en boca del mensajero y el resto de Licurgo mismo; a diferencia de Nauck 1964, p. 22.

⁴⁵ Para su traducción del *fr.* 62 R Ferrari 1968, p. 374, sigue la observación del escoliasta: “ciertamente tiene piernas largas, ¿acaso es un indio?”.

⁴⁶ Garzya 2000, p. 165, entiende que *χλούνης* significa “castrado”.

el de “ladrón”, en tanto se trata de un tipo de individuo al que le conviene poder correr rápido. Lo cierto es que la agilidad y la velocidad de los movimientos son características intrínsecas de quienes participan del *thíasos*. Por otra parte, el que se califique al personaje de afeminado no implica su eviración. De hecho, Eurípides en *Bacantes* (vv. 215-247 y 451-459) lo presenta como un seductor con las mujeres. Si bien cabe mencionar, destaca Delcourt (1969, p. 44), que en el mundo romano se opera una reducción de la virilidad del dios, al describirlo con un “rostro de virgen” (Ov., *Met.*, IV, 20, y Sen., *Oedip.*, v. 408).

Por último, en cuanto a la epifanía de Dioniso y su relación con el toro, encontramos una referencia al animal en un fragmento de *Licurgía* perteneciente a la segunda tragedia, *Basárides*.⁴⁷ Conviene señalar que, en principio, los fragmentos conservados de *Básarides* no parecen aportar al estudio de la representación de Dioniso. Sin embargo, si se toma en cuenta una integración de Kannicht (1957, p. 285), que une el *fr.* 23 R, transmitido por Hefestión en *Manual de Métrica* (13.8), con el *fr.* 144 N² y la propuesta de una variante del final del primer verso (ἀκτάν en lugar de ἀρχάν), se ofrece uno de los primeros testimonios de la transformación del dios en toro como elemento ritual.⁴⁸

ὁ ταῦρος δ' ἔοικεν κυρίζειν· τίν' ἀκτάν

τίν' ὕλαν δράμω; ποῖ πορευθῶ;
φθάσαντος δ' ἐπ' ἔργοις προπηδήσεται νιν.

Y el toro parece que va a embestir con los cuernos. ¿A qué orilla?

¿A qué bosque podré huir? ¿Dónde podré ir?

Y, habiéndose adelantado en sus actos, saltará sobre él.

Así presentados, los versos describen la transformación de Dioniso en toro, como en *Bacantes* (vv. 100, 920-922, 1017 y 1159), atacando a un enemigo que no es posible establecer de quién se trata. Kannicht (1957, p. 287) sugiere que los versos están en boca de Orfeo. Cabe destacar que el fragmento citado, siguiendo la propuesta de integración planteada por Kannicht, reafirma la hipótesis presentada en el inicio del artículo sobre la posibilidad de que Eurípides se haya basado en *Licurgía* de Esquilo para componer su versión de la saga de Penteo.

⁴⁷ Sobre la relación de Dioniso y el toro en fuentes literarias y epigráficas, véase Calderón Sánchez 2017.

⁴⁸ Palumbo 1966, pp. 412-413, rechaza la propuesta de unificar ambos fragmentos y, en cambio, Ferrari 1968, pp. 378-379, está de acuerdo con Kannicht.

5. CONCLUSIONES

En el presente trabajo me enfoqué en la androginia de Dioniso, atributo que supone la fusión de los géneros sexuales, procedimiento característico del dios, ya que su representación suele ligarse a la fusión de categorías, como la juventud y la vejez, lo griego y lo bárbaro, lo salvaje y lo civilizado, la locura y la sabiduría.

El análisis de los fragmentos conservados de *Licurgia* de Esquilo mostró que probablemente el personaje de Baco no solo llevaba en escena un vestido de mujer, sino que, al mismo tiempo, portaba atributos masculinos y femeninos. Esto permitió establecer una hipótesis respecto del vestuario del personaje, trasladable a su vez a *Bacantes* de Eurípides, por una serie de coincidencias entre las tramas de las obras. Lo cierto es que, además de coincidir con la descripción del dios en otras fuentes, tanto literarias como iconográficas, se condice con la preeminencia del travestismo en los rituales hechos en su honor. Las Osoforias, por ejemplo, eran celebraciones atenienses por la vendimia, cuyo objetivo era promover la exuberancia vegetal: comprendían libaciones, un sacrificio, una carrera y una procesión que iba desde el santuario de Dioniso hasta el de Atenea en Falero, en la que dos jóvenes varones estaban disfrazados de mujeres y, al mismo tiempo, estaban rodeados de símbolos masculinos, como silenes itifálicos, racimos y cepas.⁴⁹

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes antiguas

- AESCHYLUS, *Tragedies and Fragments*, ed. Alan Herbert Sommerstein, Cambridge, Harvard University Press, 2009.
- APOLODORO, *Biblioteca*, trad. Alberto Freixas y Sara Isabel de Mundo, Buenos Aires, Universidad, 1950.
- ARISTOFANE, *Commedie*, vol. II, ed. Giuseppe Mastromarco e Piero Totaro, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2006.
- ARISTÓFANES, *Las tesmoforiantes*, intr., trad. y notas Lena Balzaretti, Buenos Aires, Losada, 2010.
- DIODORO DE SICILIA, *Biblioteca Histórica. Introducción General, Libros I-III*, trad. Francisco Parreu Alasá, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001.
- ESCHILO, *Tragedie e frammenti*, a cura di Giulia Morani e Moreno Morani, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1987.
- ESCHILO, *Tutti i frammenti con la prima traduzione degli scolii antichi*, saggio intr., trad., note e apparati Ilaria Ramelli, Milano, Bompiani, 2009.

⁴⁹ Plutarco vincula las festividades a la figura de Teseo (*Vit., Thes.*, 23, 2-3).

- ESQUILO, *Fragments, testimonios*, intrs., trad. y notas José María Lucas de Dios, Madrid, Gredos, 2008.
- ESTRABÓN, *Geografía*, trad. J. García Blanco, J. L. García Ramón, María José Meana y Félix Piñero, Madrid, Gredos, 1991-.
- EURIPIDES, *Bacchae*, ed. Eric Robertson Dodds, Oxford, University Press, 1960.
- EURIPIDES, *Bacchae*, ed. Richard Seaford, Warminster, Aris & Phillips, 2010.
- EURIPIDIS *Fabulae*, vol. III, ed. James Diggle, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- HOMERI *Opera. Iliadis libros I-XXIV continens*, t. I, ed. David Binning Monro and Thomas William Allen, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Madrid, Cátedra, 2003 (1995).
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, ed. María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 1994.
- PLUTARCO, *Vidas paralelas*, trad. Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, Gredos, 1987.
- Poetae Epici Graeci. Testimonia et Fragmenta*, pars I, ed. Alberto Bernabé, Berlin, De Gruyter, 1996.
- PSEUDO-LONGINO, *De lo sublime*, trad. Eduardo Molina y Pablo Oyarzún, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007.
- SÉNECA, *Tragedias*, Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1988.
- SOPHOCLES *Fabulae*, ed. Alfred Chilton Pearson, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- Tragicorum Graecorum Fragmenta*, ed. August Nauck, Hildesheim, Georg Olms, 1964.
- Tragicorum Graecorum Fragmenta*, t. III: *Aeschylus*, ed. Stefan Radt, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

Fuentes modernas

- AÉLION, Rachel, *Euripide héritier d'Eschyle*, t. II, Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- AVEZZÙ, Guido, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia, Marsilio, 2003.
- BERNABÉ, Alberto, "Dioniso en la épica arcaica", en Alberto Bernabé, Ana Isabel Jiménez San Cristóbal y Marco Antonio Santamaría (coords.), *Dioniso. Los orígenes. Textos e imágenes de Dioniso y lo dionisiaco en la Grecia Antigua*, Madrid, Liceus, 2013, pp. 29-85.
- CALDERÓN SÁNCHEZ, Macarena, "Dioniso y el toro: fuentes literarias y epigráficas", *Synthesis*, 24, 2, 2017, <https://doi.org/10.24215/1851779Xe021>.
- CARORRÁN, José, "En torno a la 'Licurgia' de Esquilo", *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, 2, 2, 1968, pp. 51-56.
- CARPANELLI, Francesco, "Dioniso, il dio senza famiglia. La nuova etica dionisiaca, dalla Tracia alla Beozia", en Francesco Carpanelli, *Da Eschilo a Seneca. Legami pericolosi e scena classica. Il connubio tra sacro e profano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 13-55.
- CARPANELLI, Francesco, "Semele e Licurgo, morte e follia nel teatro eschileo", en Luca Austa (ed.), *The Forgotten Theatre. Mitologia, drammaturgia e tradizione*

- del dramma frammentario Greco-latino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, pp. 2-44.
- CARPENTER, Thomas, "On the Beardless Dionysus", in Thomas H. Carpenter and Christopher Athanasios Faraone (eds.), *Masks of Dionysus*, Ithaca, Cornell University Press, 1993, pp. 185-206.
- CARPENTER, Thomas, *Dionysian Imagery in Fifth Century Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- CIANI, Maria Grazia, "Lessico e funzione della follia nella tragedia greca", *Bollettino dell'Istituto di filologia greca*, 1, 1974, pp. 71-110.
- CLELAND, Liza, Glenys DAVIES & Lloyd LLEWELLYN-JONES, *Greek and Roman Dress from A to Z*, London, Routledge, 2007.
- CSAPO, Eric, "Riding the Phallus for Dionysos: Iconology, Ritual and Gender-Role De/construction", *Phoenix*, 51, 3/4, 1997, pp. 253-295.
- DEICHGRÄBER, Karl, *Die Lykurgie des Aischylos. Versuch einer Wiederherstellung der dionysischen Tetralogie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1939.
- DELCOURT, Marie, *Hermaphrodita*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- DEVEREUX, Georges, "Institutionalized Homosexuality of the Mohave Indians", *Human Biology*, 9, 1937, pp. 498-527.
- DEVEREUX, Georges, "Le fragment d'Eschyle 62 Nauck. Ce qu'y signifie χλοῦνης", *Revue des Études Grecques*, 86, 1973, pp. 277-284.
- DI MARCO, Massimo, "Dioniso ed Orfeo nelle *Bassaridi* di Eschilo", en Agostino Massarachia (ed.), *Orfeo e l'orfismo: Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia 1985-1991)*, Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, 1993, pp. 101-153.
- FARNOUX, Alexandre, "Licurgo", en Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI/1, Zürich-München, Artemis Verlag, 1992, pp. 309-319.
- FERRARI, Luigi, "La tetralogia di Licurgo", en Luigi Ferrari, *I drammi perduti di Eschilo*, Palermo, Luxograph, 1968, pp. 367-388.
- GANTZ, Timothy, "The Olympians: The Children Of Zeus", en *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1993, pp. 74-119.
- GANTZ, Timothy, "The Aischylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups", in Michael Lloyd (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford, University Press, 2007, pp. 40-70.
- GARBER, Marjorie, *Vested Interests, Cross-dressing and Cultural Anxiety*, New York, Harper Perennial, 1993.
- GARCÍA GUAL, Carlos, "Penteo, el cazador cazado", en Carlos García Gual, *Mitos, viajes y héroes*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 149-176.
- GARZYA, Antonio, "La *Licurgia* di Esquilo", en Antonio Garzya (ed.), *Idee e forme nel teatro greco. Atti del Convegno italo-spagnolo*, 14-16 ottobre 1999, Napoli, M. D'Auria, 2000, pp. 161-172.
- GASPARRI, Carlo and Alina VENERI, "Dioniso e Licurgo", en Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III/1, Zürich-München, Artemis Verlag, 1986, pp. 489-490.

- GIL, Luis, *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico*, Madrid, Triacastela, 2004.
- GRIFFITH, John Gwyn, "The Myth of Lycurgus, King of the Edonian Thracians, in Literature and Art", in Andrew G. Poulter (ed.), *Ancient Bulgaria: Papers Presented to the International Symposium on the Ancient History and Archaeology of Bulgaria*, Nottingham, University of Nottingham, 1983, pp. 217-232.
- HALL, Edith, *Inventing the Barbarian, Greek Self-definition through Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- ILIEVA, Petya Velichkova, "Aeschylus' *Lycourgeia* and Related Vase-Painting: the Image of the Thracian through the Hellenic Filters of Perception", in Kostadin Rabadzhiev and Hristo Popov (eds.), *Сборник в памет на академик Д. П. Димитров (Papers in Memory of Prof. D. P. Dimitrov)*, Sofia, National Institute of Archaeology with Museum (Bulgarian Academy of Sciences) / St. Kliment Ohridski University, 2013, pp. 96-115.
- JACCOTTET, Anne-Françoise, *Choisir Dionysos. Les associations dionysiaques ou la face cachée du Dionysisme*, vol. I, Zürich, Akanthus Verlag, 2003.
- JEANMAIRE, Henri, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1951.
- JOUAN, François, "Dionysos chez Eschyle", *Kernos*, 5, 1992, pp. 71-86.
- KAMERBEEK, Jan Coenraad, "On the Conception of ΘΕΟΜΑΧΟΣ in Relation with Greek Tragedy", *Mnemosyne*, 1.4, 1948, pp. 271-283.
- KANNICHT, Richard, "Zu Aesch. Fr. 23 und Trag. Adesp. Fr. 144 Nauck²", *Hermes*, 85, 3, 1957, pp. 285-291.
- LEE, Mireille M., *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- LEVI, L., "Il 'Licurgo' di Eschilo", *Atene e Roma*, 12, 1909, pp. 241-247.
- LIBRÁN MORENO, Miriam, "El coro en los fragmentos trágicos de Esquilo", *Synthesis*, 27, 1, 2020, pp. 1-16.
- LONNOY, Marie-George, "Arès et Dionysos dans la Tragédie Grecque: Le rapprochement des contraires", *Revue des Études Grecques*, 98, 1985, pp. 65-71.
- LORAUX, Nicole, *Las experiencias de Tiresias. Lo masculino y lo femenino en el mundo griego*, Barcelona, Acantilado, 2004.
- MAASS, Ernst, "Eunuchos und Verwandtes", *Rheinisches Museum für Philologie*, 74, 1925, pp. 432-476.
- MUREDDU, Patrizia, "Le 'lunghe gambe' di Dioniso (Aesch., fr. 62 R.)", *Eikasmós*, 5, 1994, pp. 81-88.
- MUREDDU, Patrizia, "Note dionisiache. Osservazioni sulle 'Baccanti' di Euripide e sugli 'Edoni' di Eschilo", *Lexis*, 18, 2000, pp. 121-125.
- OSWIECIMSKI, Stefana, "Quo tempore Aeschyli Lycurgia primum acta sit", *Eos*, 54, 1964, pp. 33-43.
- PADEL, Ruth, "Women: Model for Possession by Greek Daemons", in Averil Cameron and Amélie Kuhrt (eds.), *Images of Women in Antiquity*, Detroit, Wayne State University Press, 1983, pp. 3-19.
- PADEL, Ruth, *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*, México, Sexto Piso, 2005.

- PALUMBO, Bruna M., "Eschilo, Fr. 23 N²", *Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica*, 94, 1966, pp. 407-413.
- PERCZYK, Cecilia Josefina, *La locura en Heracles y Bacantes de Eurípides. Una lectura en el cruce entre la filología clásica y el psicoanálisis*, Buenos Aires, Miño & Dávila, 2018.
- RAU, Peter, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich, C. H. Beck, 1967.
- SAÏD, Suzanne, "From Homeric *ate* to Tragic Madness", in William Vernon Harris (ed.), *Mental Disorders in the Classical World*, Leiden, Brill, 2013, pp. 363-393.
- SEAFORD, Richard, *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- SEAFORD, Richard, "Mystic light in Aeschylus' *Bassarai*", *The Classical Quarterly*, 55, 2005, pp. 602-606.
- SEAFORD, Richard, *Dionysos*, New York, Routledge, 2006.
- SÉCHAN, Louis, "Licurgie", en Louis Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, vol. I, Paris, H. Champion, 1926, pp. 63-79.
- SEGAL, Charles, "The Menace of Dionysus: Sex Roles and Reversals in Euripides' *Bacchae*", *Arethusa*, 11, 1-2, 1978, pp. 185-202.
- SEGAL, Charles, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- SMITH, Wesley Donald, "So-Called Possession in Pre-Christian Greece", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 96, 1965, pp. 403-426.
- SOURVINOU-INWOOD, Christiane, "The Fourth Stasimon of Sophocles' *Antigone*", *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 36, 1989, pp. 141-165.
- SOURVINOU-INWOOD, Christiane, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham, Lexington Books, 2003.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio, "Apollo and Dionysos: Intersections", in Alberto Bernabé, Ana Isabel Jimenez San Cristobal and Miguel Herrero (eds.), *Redefining Dionysus*, Berlin, De Gruyter, 2013, pp. 58-81.
- SUTTON, Dana Ferrin, "Aeschylus' *Edonians*", en Vittorio D'Agostino (ed.), *Fons perennis: Saggi critici di filologia classica raccolti in onore di Vittorio D'Agostino*, Torino, *Rivista di Studi Classici*, 1971, pp. 387-411.
- SUTTON, Dana Ferrin, "A Series of Vases Illustrating the Madness of Lycurgus", *Rivista di Studi Classici*, 23, 1975, pp. 356-360.
- TAPLIN, Oliver, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1977.
- TAPLIN, Oliver, "Edonians", in Oliver Taplin, *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2007, pp. 68-71.
- THUMIGER, Chiara, *Hidden Paths. Self, and Characterization in Greek Tragedy: Euripides' Bacchae*, London, Institute of Classical Studies, 2007.
- TOPPER, Kathryn, "Dionysos Comes to Thrace: The Metaphor of Corrupted Sacrifice and the Introduction of Dionysian Cult in Images of Lycourgos's Madness", *Arethusa*, 48, 2015, pp. 139-171.

- WATHELET, Paul, “Dionysos chez Homère ou la folie divine”, *Kernos*, 4, 1991, pp. 61-82.
- WEST, Martin Litchfield, “The Lycurgus Trilogy”, en Martin Litchfield West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, Teubner, 1990, pp. 26-50.
- XANTHAKI-KARAMONOU, Georgia, “Aeschylus’ *Edonoi*: Remarks on Style and Theme”, en Antonio Alvar Ezquerro (coord.), *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 2, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2005, pp. 553-563.
- XANTHAKI-KARAMONOU, Georgia, “The ‘Dionysiac’ Plays of Aeschylus and Euripides’ *Bacchae*: Reaffirming Traditional Cult in Late Fifth Century”, in Andreas Markantonatos and Bernhard Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin, Walter de Gruyter, 2012, pp. 323-357.

* * *

CECILIA J. PERCZYK es licenciada en Psicología, magíster en Estudios clásicos y doctora en Letras clásicas. Su tema de investigación es la representación de la locura en el género trágico y en la medicina hipocrática, por su doble formación incluye aportes de la psicología. En este momento trabaja con la trilogía *Orestía* de Esquilo. Es profesora adjunta en la Universidad Nacional de Hurlingham (UNAHUR) y en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Es directora de dos proyectos de investigación, uno radicado en la Universidad Nacional de Hurlingham, cuyo objetivo es llevar adelante una lectura en clave de género de *Orestía*, y otro, un PICT (financiado por Agencia, Ministerio Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación) radicado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, sobre las tragedias fragmentarias de Esquilo, Sófocles y Eurípides sobre la locura.

