

ΣΠΑΡΑΓΜΟΣ y *cefaloforía* en *Las Bacantes* y *Las Dionisiacas: El mito de Penteo en Eurípides y Nono*

David Alejandro HERNÁNDEZ DE LA FUENTE

Abstract

The following essay deals with the different approach to the myth of Pentheus and the Bacchae in two authors, Euripides, a classical tragedy writer, and Nonnus of Panopolis, a late Greek-Egyptian epic poet. The story of Pentheus in Nonnus' *Dionysiaca* is based upon Euripides' *Bacchae*, but there are some outstanding variations. The iconography of this myth can be traced also in Euripides' and Nonnus' narrations which we shall analyze through two main mythological episodes: the ΣΠΑΡΑΓΜΟΣ and the exhibition of Pentheus' head.

En este artículo se pretende poner de manifiesto el diverso tratamiento que se ha hecho del tema principal de *Las Bacantes*, es decir, la muerte por despedazamiento de Penteo y la «cefaloforía» (la exhibición de su cabeza cortada), por parte de dos autores de muy distinta índole, Eurípides y Nono. Para ello, conviene dividir dicho mito en «mitologemas», siguiendo la terminología que surgido desde autores como Jung o Kerényi, que hablan de mitologema o imagen mítica. El mitologema, pues, sería una escena o estampa representativa del mito, que sugiere principalmente un contenido visual. La imagen madre e hijo podría ser un buen ejemplo, la Madonna y el niño, Irene y Pluto, Isis y Horus, etc. Este concepto es de gran ayuda a la hora de estudiar diacrónicamente el mito, sus repercusiones culturales y su influencia posterior. Así, en el caso de Penteo, parece oportuno usar esta técnica para un estudio global

del mito, que se configura como un retablo de muerte sacrificial conocido por todos los griegos, y con especial relevancia para el dionisismo.

La relación entre estos dos autores, Eurípides y Nono, ha sido muy poco tratada, contándose sólo dos trabajos que deban mencionarse aquí. Uno es ya antiguo, de G. D'Ippolito¹, que versa sobre el epilío en las *Dionisiacas* y hace una breve referencia al mito de Penteo (pp. 165-177). El otro es más moderno y completo, se trata de la monografía *I canti di Penteo* de F. Tissoni², en la que se tratan los cantos 44-46 de las *Dionisiacas*, con bastantes alusiones a las *Bacantes* de Eurípides, aunque el libro pretende más bien ser un comentario exhaustivo a estos cantos. Así, queda pendiente un estudio más pormenorizado de la influencia eurípidea en Nono, que podría introducirse con el presente trabajo, centrado en dos escenas míticas que a continuación serán analizadas.

1. EL DESPEDAZAMIENTO DE PENTEO

En el mito que cuenta Eurípides, Penteo se dirige sin saberlo al lugar de su muerte, al monte Citerón, donde espera contemplar los ritos dionisiacos de las Bacantes engañado por Dioniso. Ambos autores, Nono y Eurípides, tratan la escena con diversos matices. Los siglos que los separan hacen a Nono de Panópolis, egipcio que vivió en el siglo V, deudor del gran trágico ateniense. En efecto, en la recreación del mito de Penteo y las Bacantes que aparece en las *Dionisiacas* cantos 44-46, *Las Bacantes* de Eurípides son una fuente importantísima, pese a las innovaciones propias del poeta de Panópolis. El final de las *Dionisiacas* narra el viaje de Dioniso por Grecia y los diversos episodios que tienen lugar en Tebas, Argos, Atenas y otras ciudades antes de la apoteosis de Baco y su ascensión al Olimpo, con lo que se cierra la obra en el canto cuarenta y ocho. En este marco se desarrolla la historia de Penteo, objeto de este artículo.

Nono introduce numerosas digresiones en su narración del mito, y, al fin, narra su desenlace en el canto 46 de las *Dionisiacas*. Éste comienza con una breve variación temática con respecto a Eurípides, los versos 128 y ss. (ἀμφὶ δέ μιν στεφανηδὸν ἐκυκλώσαντο πολῖται) Se trata del ridículo al que se expone Penteo, vestido de Ménade, ante sus conciudadanos, una nueva esce-

¹ G. D'Ippolito, *Studi Nonniani. L'epillio nelle «Dionisiache»*, Palermo, 1964.

² F. Tissoni, *Nonno di Panopoli. I canti di Penteo ('Dionisiache' 44-46). Commento*, Florencia, La Nuova Italia Editrice, 1998.

na mítica que introduce Nono y que ya se apuntaba en *Las Bacantes*, sin llegar a desarrollarse del todo, como hace el de Panópolis. En Eurípides, se menciona indirectamente en 854 la intención de Dioniso de ridiculizar a Penteo ante la ciudad (χρήζω δέ νιν γέλωτα Θηβαίοις ὀφλεῖν / γυναικόμορφον ἀγόμενον δι' ἄστεως / ἐκ τῶν ἀπειλῶν τῶν πρὶν, αἴσι δεινὸς ἦν), y asimismo en 961 (κόμιζε διὰ μέσης με Θηβαίας χθονός· ὁμόνος γὰρ αὐτῶν [*scil.* τῶν Θεβαιῶν] εἰμ' ἀνὴρ τολμῶν τόδε), donde ya es el propio Penteo el que desea exhibirse vestido de mujer, de Bacante. Pues bien, Nono va más allá en este planteamiento de Eurípides, y desarrolla un episodio independiente e inédito para comenzar la narración del mito. En esta escena los tebanos se congregan para ver a su rey degradado y humillado, a modo de monstruo de feria. Nuestro autor describe un retablo efectista, desde un punto de vista eminentemente visual, como es habitual en él³, a fin de transmitirnos el cuadro de los tebanos que rodean, estupefactos los unos, burlones los otros, al afeminado bufón en que se ha convertido su rey.

Nono retoma el hilo de la obra de Eurípides, concretamente en los versos 1043 y ss. de *Las Bacantes*. En esta obra, el mensajero refiere al coro lo que ha sucedido en el Citerón, siguiendo los patrones de la tragedia. Nuestro autor, por su parte, va a parafrasear una vez más la narración eurípidea imprimiendo un movimiento épico al desarrollo de los hechos. El comienzo del episodio viene marcado con una fórmula usual de la épica de Nono, introducido por ἤδη (139 ἤδη δ' ἑπταπόροιο παρέδραμε τείχεα Θήβης, / αὐτομάταις ἐλίκεσιν ἀνοιγομένων πυλεῶνων). Al salir de Tebas, la de siete puertas, Penteo parece seguir los designios de la divinidad. Como si de una epifanía se tratase, o una manifestación de su poder, las puertas de la ciudad se abren por sí mismas en Nono (como también en *Dion.* 45.282, el episodio de la liberación de las Bacantes de la cárcel, o los versos 447-8 de *Las Bacantes* de Eurípides, que le sirven de base), indicando al desdichado rey el camino que ha de seguir. De hecho, es siempre Dioniso el que guía la delirante mente de Penteo (δαίμονος ἀμπελόεντος ὀπίστερον εἶχε πορείην), como se deja claro también en *Bacantes* 1046, que sirve de base al pasaje de Nono: Πενθεύς τε κάγώδεσπότη γὰρ εἰπόμην / ξένος θ' ὃς ἡμῖν πομπὸς ἦν θεωρίας.

³ Para el complejo y multiforme estilo poético de Nono, véanse las monografías de W. Fauth, *EIDOS POIKILON. Zur Thematik der Metamorphose und zum Prinzip der Wandlung aus dem Gegensatz in den 'Dionysiaka' des Nonnos von Panopolis*, Göttingen, 1981 y de D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, Firenze, Università degli Studi, Dipartimento di Scienze dell'Antichità «Giorgio Pasquali», 1985, y el epígrafe «Epillio e barroco nella composizione del poema», en G. D'Ippolito, *o.c.*, pp. 37-85.

En un breve itinerario por tierras tebanas, Nono se refiere a la famosa fuente de Dirce, de origen serpentina (*Dion.* 142 ἀβρὰ δρακοντοβότοιο παρέστιχε νόματα Δίρκης), usando la palabra νόμα, que proviene de la tragedia⁴. Nono la usa en otras ocasiones (p. e., 42.94, etc.). Destaca también en el plano léxico el uso de un adjetivo calimaqueo, κεμαδοσσός en el verso 147⁵. A continuación (*Dion.* 145 ἀλλ' ὅτε χῶρον ἴκανεν), se describe brevemente el lugar donde las Bacantes celebran sus orgías y donde Penteo habrá de morir, una especie de *locus amoenus* para los misterios de Dioniso caracterizado por sus frondosos árboles (δρῦες 145 / ὀρειάδος ἔνδοθι λόχμης 148 / ἀρχαίην ἐλάτην 149 / δένδρον περίμετρον 150 / ἀγχινεφεῖς πετάλοισιν 151) y sus escarpados riscos (γείτονι πέτρῃ 149 / κολῶναι 151). Es un pasaje basado sin duda en el primer estásimo de *Las Bacantes* de Eurípides. El lugar en cuestión es descrito también por el mensajero en *Las Bacantes* (1051: ἦν δ' ἄγκος ἀμφίκρημνον, ὕδασι διάβροχον, / πεύκαισι συσκιάζον, ἔνθα μαινάδες / καθῆντ' ἔχουσαι χεῖρας ἐν τερπνοῖς πόνοις). Sobre el lugar de la muerte de Penteo, ha habido muchas elucubraciones en la Antigüedad (p. e.: Pausanias 9.2.4, etc.)⁶ pero en general se sitúa en el monte Citerón, que fue testigo también de la muerte de Acteón, hijo de Autónoe, hermana de Ágave y, por tanto, primo de Penteo.

Nono describe cómo Penteo se encarama a un alto árbol para poder ver los ritos dionisiacos, siguiendo una vez más a Eurípides (vv. 1064 y ss., compárese con *Dion.* vv. 152, ss. ἀκρότατον δὲ κόρυμβον ἀφειδέει χειρὶ πιέζων. / εἰς πέδον, εἰς πέδον εἶλκε· κατὰ χθόνα δ' ἔκτοθι / [...] Πενθεύς). Curiosamente, Teócrito presenta una escena un poco diferente, pues Penteo

⁴ Cf. Sófocles, *Tr.* 918: καὶ δακρύων ῥήξασα θερμὰ νόματα / ἔλεξεν.

⁵ Este adjetivo se encuentra atestiguado en CALIM. Fr. 186.31 Pfeiffer:]ν ἔπαυσε θεῆ /]σα Διὸς κεμαδοσσόε [κο]ύρη. Cf. también la nueva edición de Lehrs, Leipzig 2000.

⁶ Pausanias alude en varias ocasiones a este mito, al hablar de los lugares más relacionados con el dionisismo, como la isla de Naxos o Beocia. Así, se cita a Penteo y Licurgo, los dos teómacos, en 1. 20, 3 «ὦν ἐς Διόνυσον ὕβρισαν διδόντες δίκας», o a Penteo individualmente, en la genealogía de reyes tebanos, en 9. 5, 4: Πενθεύς δὲ ὁ Ἐχίονος ἴσχυε μὲν καὶ αὐτὸς κατὰ γένους ἀξίωμα καὶ φιλία τοῦ βασιλέως· ὦν δὲ ἐς τὰ λοιπὰ ὕβριστῆς καὶ ἀσεβῆς Διονύσου, δίκην ἔσχεν ἐκ τοῦ θεοῦ. Πολυδώρου δὲ ἦν Λάβδακος· En 2.2.7 se comenta la escena de la muerte de Penteo a propósito de unas estatuas de Dioniso que halló en el mercado de Corinto. Nos narra que la madera proviene del Citerón, precisamente del famoso árbol de Penteo. Otras dos referencias al mito de Penteo en la obra del periegeta, son 9.2.4, a propósito del Citerón, o la de 9.5.4.

se sube a una piedra en lugar de a un árbol⁷. Pero el problema principal de estos versos es la laguna que parece existir en el 153, que se nos ha transmitido de forma corrupta. Por ello, el estudioso moderno de Nono ha de guiarse para el sentido del pasaje mediante los ya citados versos de Eurípides:

1064 λαβῶν γὰρ ἐλάτης οὐράνιον ἄκρον κλάδον
κατῆγεν, ἦγεν, ἦγεν ἐς μέλαν πέδον·
κυκλοῦτο δ' ὥστε τόξον ἢ κυρτὸς τροχὸς
τόρῳ γραφόμενος περιφορὰν ἔλκει δρόμον·
ὡς κλῶν ὄρειον ὁ ξένος χεροῖν ἄγων
ἔκαμπτεν ἐς γῆν, ἔργματ' οὐχὶ θνητὰ δρῶν.
Πενθέα δ' ἰδρύσας ἐλατίνων ὄζων ἔπι,
ὀρθὸν μεθίει διὰ χερῶν βλάστημ' ἄνω.

Nono parece recrear esta escena, y a partir de ella podemos hacernos una idea de lo que se ha perdido en el texto y traducir apropiadamente. Nótese, sin embargo, de qué forma tan peculiar y personal parafrasea Nono a Eurípides, tal y como ya hemos visto anteriormente: frente a la repetición eurípidea κατῆγεν, ἦγεν, ἦγεν ἐς μέλαν πέδον, Nono refleja este ritmo a su vez en εἰς πέδον, εἰς πέδον εἶλκε. No es una mera imitación, la *imitatio* noniana es vivaz y personalísima, tanto cuando se basa en otro autor como cuando hace una *synkrisis* de sí mismo, en un procedimiento que emplea a menudo⁸. De todas formas, debemos suponer un verbo en κατὰ χθόνα δ' ἔκτοθι / [.....] Πενθεὺς, siguiendo a Keydell en su edición⁹. La edición de Lind en la *Loeb Classical Library*¹⁰ propone leer εἰς πέδον, εἰς πέδον εἶλκε· κατὰ χθονὸς ἐκταδὰ Πενθεὺς, siguiendo una conjetura de Lobeck, en su *Pathologiae Sermonis Graeci Prolegomena* (Leipzig 1843).

Debemos, por otro lado, examinar el tratamiento iconográfico de esta escena previa al despedazamiento de Penteo. En primer lugar, la iconografía ha tratado el grupo de Penteo y las Bacantes, juntos siempre, antes de comenzar el desmembramiento de aquel. Es un prelude a la muerte del rey, en el que se escenifica la curiosidad y la impiedad que le llevan a la muerte. En el arte grie-

⁷ Teócrito, *Id.* 26.10: Πενθεὺς δ' ἀλιβάτω πέτρας ἄπο πάντ' ἐθεώρει, σχῖνον ἐς ἀρχαίαν καταδύς, ἐπιχώριον ἔρνος.

⁸ Véase el artículo de J. G. Montes Cala, «Un apunte sobre 'imitatio cum variatione' noniana» *ExcPhilol* 4-5 (1994-1995), 63-75.

⁹ R. Keydell, *Nonni Panopolitani Dionysiaca*, Weidmann, Berlin 1959.

¹⁰ W. H. D. Rouse, *Nonnos' Dionysiaca*. I-III Loeb Classical Library. London 1940.

go, destaca una *pixis* ática (460 a. C.) de Heidelberg, que combina las figuras de los teómacos Licurgo y Penteo. En una *hidra* de Munich (*Antik.* 3267 fechada en 360-70 a. C.), se representa al rey agazapado entre arbustos, espiando los misterios de Dioniso. También una cratera de Lecce (*Mus. Naz.* 638) nos pinta a Penteo ya travestido y con una rama al hombro, cerca de las Bacantes. En cuanto al arte romano, el grupo Penteo y Bacantes aparece en un mosaico en la fachada del mausoleo de Marcio, en San Pedro (hacia el 300), con los prolegómenos de la acción y Penteo encaramado al árbol. Asimismo, representa una escena similar una estatua del s. III de los Museos Vaticanos (concretamente del *Museo Gregorio Profano* en el Laterano).

Siguiendo con el canto 46 de las *Dionisiácas*, en su verso 156 destaca la palabra *παλινδίνητος*, que puede aportar algunos matices a la interpretación noniana del mito de Penteo y las Bacantes. No se trata de un neologismo de Nono, como podría esperarse, sino de una palabra que aparece en el *corpus* de textos órficos y es empleada por el emperador Juliano¹¹, en el papiro de la *Cosmogonía de Estrasburgo*¹² y en un epigrama de Claudiano¹³. En la citada cosmogonía, se usa la palabra a propósito de la órbita de un astro que se mueve por necesidad girando sobre sí mismo (*παλινδίνητος ανάγκη*, expresión que conoce Nono en 2.265 *αἰθέρος [...] παλινδίνητον ανάγκην*, y 3.356). Nuestro poeta la utiliza en 35 ocasiones en toda su obra¹⁴.

Entonces, a una invisible señal de la divinidad, se precipitan los acontecimientos, y «llega la hora» de la danza (en 158 *καὶ τότε Βασσαρίδεσσι χορίτιδες ἤλυθον ὥραι*, cf. 45.273, cuando llega el «momento» de la danza para las Bacantes encarceladas, que son liberadas por la magia dionisiaca), desatándose todo el torbellino de los ritos báquicos. Curiosamente, Dioniso no interviene en ningún momento. Nadie le puede reprochar, según la narración de Nono, su participación en estos hechos, con lo que queda al margen del violento despedazamiento. En Eurípides, por el contrario, el dios aparece como claro responsable de lo que ocurre, pues clama desde los cielos su voz para desencadenar la tragedia:

¹¹ Juliano en *Epist.* 89b.305: *πληθὺς ἀστερόεσσα παλινδίνητος ἰοῦσα / οὐρανὸν εἰς ἀκάμαντα σοφῆς κατὰ θεσμὸν ανάγκης*, [...].

¹² En el verso 26 de la edición de D. Gigli, *La cosmogonia di Strassburgo*, Firenze Università degli Studi, Dipartimento di Scienze dell'Antichità «Giorgio Pasquali» 1990, comentario en pp. 122-123.

¹³ Claudiano *Ep.* 6.2, *AP* 9.505.14, 1.19.2

¹⁴ *Dion.*, 1.290 y 496, 2.265 y 314, 3.213, 11.220 y 519, 15.240, 18.195, 21.167, 22.210, 27.158, 28.96, 29.13, 30 y 246, 33.94, 34.21, 36.26, 37.330 y 562, 38.156, 48.88, 127 y 150, etc. y la *Paráfrasis* 2.98, 3.41, 5.39, 11.41, 13.58 y 151, 14.109.

1078 ἐκ δ' αἰθέρος φωνή τις, ὡς μὲν εἰκάσαι
 Διόνυσος, ἀνεβόησεν· ὦ νεάνιδες,
 ἄγω τὸν ὑμᾶς κάμει τὰ μὰ τ' ὄργια
 γέλων τιθέμενον· ἀλλὰ τιμωρεῖσθέ νιν.

De este modo, el énfasis vuelve por un momento a la acción de las Bacantes, ataviadas con πέπλους *y* νεβρίδα (159-160), en especial, a las hermanas Άgave *y* Αυτόνοε, en sus frenéticas competiciones para ganarse el favor de Dioniso.

Destaca en el verso 165 el reproche que dirige Άgave a Αυτόνοε (165 τίς φθαμένη στήσειε χοροστασίην Διονύσῳ, / τίς τίνα νικήσειε θηπολέουσα Λυαίῳ. / δηθύνεις, ἀχόρευτε, καὶ ἡμέας ἔφθασεν Ἴνώ), pues es ἀχόρευτε quizás lo peor que se le puede decir a una de estas secuaces de Dioniso. La palabra originalmente significa «la que no baila», pero desde los trágicos equivale a «desdichada»¹⁵. Además, puede notarse el procedimiento estilístico de la σύγκριστις noniana, entre las hermanas Άgave, Αυτόνοε *y* Ino. Con respecto a esta última, Άgave se muestra preocupada porque lleva la delantera, ya que ha vuelto «de su exilio marino», en referencia al mito que el mismo Nono cuenta en 10.120 *y* ss., según el cual se habría arrojado al mar con su hijo Melicertes. De esta forma, hay una *imitatio* de sí mismo, como ya hemos visto en otra ocasión, *y* se explica por qué Ino participa en el despedazamiento de Penteo (*cf.* *Bac.* 1129: Ἴνώ δὲ τὰ πὶ θάτερ' ἐξαιργάζετο, / ῥηγνύσα σάρκα, Αυτόνόη τ' ὄχλος τε πᾶς / ἐπεῖχε βακχῶν). Por otra parte, entre las dos hijas de Cadmo *y* las otras Bacantes, Nono habla de la Mimalone (175 Μυγδοίνην νίκησε Μιμαλλόνα Μαινὰς Ἀγαύη). El nombre Mimalón o Mimalone, al parecer de origen macedonio, aparece en Licofrón¹⁶, Euforión¹⁷, *y* Herodiano¹⁸, para designar a las Bacantes, quizás haciendo referencia a su origen geográfico. En el mismo sentido, Nono suele distinguir entre Basárides, de origen minorasiático, *y* Bacantes, de origen europeo. El término Mimalone está atestiguado en otros pasajes de las *Dionisiácas* (17.29, 21.186, 21.285, 43.316).

El verso 180 (ἀμφὶ δέ μιν στεφανηδὸν ἐκυκλώσαντο γυναῖκες) es coincidente con el 128: ἀμφὶ δέ μιν στεφανηδὸν ἐκυκλώσαντο πολῖται que ya

¹⁵ *Cf.* Sófocles, *Electra* 1069.

¹⁶ *Cf.* Licofrón, *Alexandra* 1464: Κλάρου Μιμαλλῶν.

¹⁷ *Cf.* Euforión, *Fr.* 418 (Lloyd-Jones): Ἰάπιαι νιέβρεια Μιμαλλόν.

¹⁸ Herodiano, *Περὶ καθολικῆς προσοδίας* 3.1.31, *Περὶ κλίσεως ὀνομάτων* 3.2.734.

hemos comentado. Ambos versos abren dos episodios muy significativos. El 128 se refiere, como veíamos al principio, a Penteo rodeado de sus conciudadanos, que le despojan de su dignidad real con sus burlas. El 180 no es sino el círculo de las Bacantes, que le rodean para despojarle uno a uno de los miembros de su cuerpo. Una composición bastante cuidada. Pero volviendo a la acción narrativa, lo primero que hacen las Ménades es derribar el árbol sobre el que se había encaramado Penteo, y Ágave, con la sobrehumana fuerza de las Bacantes, lo arranca de raíz (183 *περισφίγξασα δὲ θάμνω / ὀλκὸν ὁμοζυγέος παλάμης ἐνοσίχθονι παλμῶ / πρυμνόθεν αὐτόρριζον ἀνέσπασε δένδρον Ἀγαύη*). Destaca el uso noniano de *ὁμοζυγέος παλάμης*, con el sentido de «con las manos entrelazadas», lo cual deja ver el barroquismo de esta frase entera. También hay que mencionar el adverbio *πρυμνόθεν*, que vuelve a aparecer en *Dion.* 44.67 y 45.201. Curiosamente, como se ve, sólo está atestiguado en los tres cantos de la *Penteida* noniana. Muy hiperbólica es también la expresión *ἐγυμνώθη δὲ Κιθαιρών*, con la que se describe el efecto de la caída del árbol. Todo el monte «queda desnudo» sin el inmenso árbol abatido (186 *καὶ φυτόν εἰς χθόνα πίπτει· ἐγυμνώθη δὲ Κιθαιρών*).

Tras esta acometida contra el árbol, Penteo cae de bruces, como se describe en estos versos que resaltan su caída espiral y giratoria (187 *καὶ θρασὺς αὐτοέλικτος ἄναξ βητάρμονι παλμῶ / κύμβαχος ἠερόθεν κεκυλισμένος ἤριπε Πενθεύς*). Destaca la expresión *βητάρμονι παλμῶ*, una de las favoritas de Nono para indicar este tipo de movimiento, de suerte que se usa hasta trece veces en las *Dionisiacas*¹⁹.

En este momento Dioniso hace desaparecer la locura de la mente de Penteo, que al instante cobra cuenta de todo lo que está sucediendo (189 *καὶ τότε μιν λίπε λύσσα νοοσφαλέος Διιονύσου, / καὶ προτέρας φρένας ἔσχε τὸ δεύτερον*). En *Las Bacantes*, el momento juicioso de Penteo, su último momento, en definitiva, se describe en *Bac.* 1113 y ss.: *κακοῦ γὰρ ἐγγὺς ὦν ἐμάνθανεν. / πρώτη δὲ μήτηρ ἤρξεν ἱερέα φόνου / καὶ προσπίπτει νιν*.

El modelo para los siguientes versos podría muy bien ser el mito de Acteón (que también trata Nono en *Dion.* 5.287-551)²⁰. La técnica narrativa de este pasaje es bastante parecida al presente episodio. De este modo, la adaptación de Nono incluye elementos extraños o poco explotados por la obra de Eurípides, como, por ejemplo, el monólogo de Penteo implorando a Ágave

¹⁹ *Dion.* 3.67, 6.148, 12.147, 18.140, 22.317, 28.128, 33.87, 41.78, 43.310, 45.275 y 344, 47.226

²⁰ Véase el estudio de A. Villarrubia, «Nono de Panópolis y el mito de Acteón», *Habis* 29 (1998), 249-268.

por su vida, en el que Nono parafrasea un par de versos de Eurípides. En este largo monólogo de Penteo, Nono se imita a sí mismo, procedimiento que emplea a menudo, refiriéndose más concretamente al monólogo de Acteón antes de ser devorado por sus perros. Destaca también en este episodio la gráfica descripción del despedazamiento de Penteo, que ya no es entendido de manera tan ritual, como ocurría quizás en siglos anteriores. Además, el papel de Dioniso en la muerte de Penteo se reduce drásticamente, pese a ser su instigador, y quedan así sus manos, a los ojos de Nono, sin manchar de sangre, como corresponde a un dios salvífico que acabará por redimir a todos en el vino. Nono, a diferencia de Eurípides, parece recoger ciertos rasgos de la iconografía sobre este mito, como veremos.

Desde el 192, comienzan las últimas palabras de Penteo, un monólogo que crea Nono casi *ex nouo*, y que se parece mucho, como decíamos, a las últimas palabras de Acteón (5.337-365). Se trata de un discurso quejumbroso en el que se lamenta por sus males y recuerda a Ágave el parentesco que les une. La fuente para Nono está bien clara, los versos 1118 y ss. de *Bacantes*: Ἐγὼ τοι, μήτηρ, εἰμί, παῖς σέθεν / Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος / οἴκτιρε δ' ὦ μήτῆρ με, μηδὲ ταῖς ἐμαῖς / ἀμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνης. En Nono, Penteo intenta también salvarse hasta el último momento, invocando incluso a las Ninfas de los bosques, quizás para que los árboles personificados se apiaden de él y lo escondan (Νύμφαι Ἀμαδρυάδες με καλύψατε, μή με δαμάσση).

Penteo se dirige a su madre con dos epítetos característicos de la casa de Cadmo, situados en un acentuado oxímoron (193 παιδοφόνοις παλάμησιν ἐμῇ φιλότεκνος Ἀγαύη). Por un lado tenemos παιδοφόνοις, que en Nono se refiere constantemente a los Labdácidas (aparece en *Dion.* 5.444, 7.364, 9.78, 10.58, 10.110, 18.31, 21.114, 43.371, 46 y 319, 48.747). Por otra parte, φιλότεκνος es un epíteto que suele acompañar a Ágave de forma irónica en la *Penteida*: 44.74, 44.95, 44.120, 45.225, 46.193. También recuerdan la patética alocución de Penteo las palabras de la *Odisea*, 23.97, en donde Telémaco se dirige a Penélope en estos términos: μήτηρ ἐμή, δύσμητηρ, ἀπηνέα θυμὸν ἔχουσα. Nótese la imitación homérica con variación noniana, como veíamos *supra* con Eurípides: 194 μήτηρ ἐμή, δύσμητηρ, ἀπηνέος ἴσχεο λύσσης.

Pero sin duda se basa en mayor medida en el episodio de Acteón, en el canto quinto de las *Dionisiacas*. En Nono, tanto Penteo como Acteón, se declaran humanos ante el error de sus involuntarios asesinos, que les toman por fieras salvajes (195 θῆρα πόθεν καλέεις με τὸν υἱέα; ποῖα κομίζω / στήθεα λαχνηέντα; τίνα βρυχηθμὸν ἰάλλω;), la comparación que establece el poeta entre ambos mitos es evidente en la similitud entre este discurso y el monólogo de Acteón despidiéndose de su padre Aristeo (*cf.* 5.415 y ss.). Así, Penteo

pide a su madre que le reconozca como hijo suyo (197 οὐκέτι γινώσκεις με, τὸν ἔτρεφες, οὐκέτι λεύσσεις), tal y como hace Acteón en el pasaje citado (5.416 ἔγρευο καὶ γίνωσκε νόθην ἄγνωστον ὀπωπὴν, ἔγρευο / 527 υἷα, πάτερ, γίνωσκε, τὸν οὐκ ἐσάωσεν Ἀπόλλων). Además, en 214 (παραπλαγχθεῖσα δὲ μήτηρ) Nono recuerda de nuevo el mito de Acteón, y concretamente el pasaje 5.330 (παραπλαγχθέντες ὀπωπῆς).

El discurso adquiere un tono de despedida cuando Penteo dice adiós a todos los paisajes de su vida (198 χαῖρε, Κιθαιρῶν / χαίρετε, δένδρεα ταῦτα καὶ οὖρεα· σῶζεο, Θήβη / σῶζεο καὶ σύ, φίλη παιδοκτόνε μήτηρ Ἀγαυή). El monte Citerón llora ante la desgracia de Penteo, así pues, en un recurso muy típico en Nono, toda la naturaleza comparte el dolor y lo refleja²¹. También en el episodio de Acteón se produce esta participación del monte Citerón (5.428 υἷα, πάτερ, στενάχιζε, τὸν οὐκ ἐφύλαξε Κιθαιρῶν). Eurípides, por su parte, ponía de manifiesto esta conexión entre ambos mitos, en *Bac.* 1291 y ss.

- {Αγ.} ποῦ δ' ὄλετ'; ἦ κατ' οἶκον; ἦ ποίοις τόποις;
 {Κα.} οὐπερ πρὶν Ἀκτέωνα διέλαχον κύνες.
 {Αγ.} τί δ' ἐς Κιθαιρῶν ἦλθε δυσδαίμων ὄδε;

Destaca, en cuanto al vocabulario de este pasaje, el uso de un neologismo en el verso 201 (δέρκεο ταῦτα γένεια νεότριχα, δέρκεο μορφήν), νεότριχα, usado además en *Dion.* 3.414 y 25.462. Nótese que el retrato de Penteo como un rey joven, de aspecto pueril y sin barba, no es exclusivo de Eurípides (*cf.* ὦ νεανία en *Bacantes* 274, νέος ὁ μόσχος ἄρτι γένυν ὑπὸ κόρυθ' ἀπαλότριχα κατάκομον θάλλει en 1185, etc.) ni de Nono (45.104 y 169 καὶ σύ, τέκος, 46.201, etc.), sino que también es un elemento que aparece en la iconografía a partir del siglo V (p. e., la *hydria* ática del *Kerameikos*, 2712, de 410 a. C., o el *skyphos* de Boston *MEF* 03.824, de 410-380 a. C.). También hay que mencionar, en el verso 207, ἀγάστονε, un *hapax* homérico (*Od.* 12.97) que se repite en los *Himnos Homéricos*, Esquilo y la *Antología Palatina* y solamente aparece aquí en las *Dionisiacas*.

Con el verso 210 (ἀμφὶ δέ μιν δασπλήτες ἐπερρώνοντο γυναικες, que es un calco del citado verso 180, ἀμφὶ δέ μιν στεφανηδὸν ἐκυκλώσαντο

²¹ Así ocurre en la muerte del pastor Himno en 15 370, ss., por ejemplo. Véase mi traducción y notas *ad loc.* en *Dionisiacas XIII-XIV*, Nono de Panópolis, Madrid, Gredos 2001, pp. 134-137, y la introducción en pp. 24-25. La vegetación siempre se muestra aliada de Dioniso en las *Dionisiacas*. *Cf.* I. Maroni, *Temî vegetali e relativi miti nelle 'Dionisiache' di Nonno di Panopoli*, Milano, 1993.

γυναῖκες, y del 128, ἀμφὶ δέ μιν στεφανηδὸν ἐκυκλώσαντο πολῖται), se abre un tercer y definitivo episodio circular. Las Bacantes se reúnen en torno a Penteo y Nono parafrasea el descuartizamiento que aparece en *Las Bacantes* de Eurípides (1122-1139) en media docena de versos, con notable afán sintético. Por su interés reproduciremos a continuación el pasaje, los versos 210 y ss.: ἀμφὶ δέ μιν δασπλήτες ἐπερρώνοντο γυναῖκες / χερσὶν ὁμοζήλοισι· κυλινδομένου δὲ κονίη / ἢ μὲν ὀπισθιδίους πόδας εἴρυσεν, ἢ δὲ λαβοῦσα / δεξιτερὴν προθέλυμον ἀνέσπασεν, Αὐτονόη δὲ / λαιὴν ἀντερύεσκε· παραπλαγχθεῖσα δὲ μήτηρ / στήθει παιδὸς ἔπρξεν ἐὼν πόδα, κεκλιμένου δὲ / ἀνχένα τολμήντι διέθρισεν ὄξει θύρσῳ: «Las horrendas mujeres cayeron sobre él, como si se tratase de una sola mano. Y mientras rodaba por el suelo polvoriento, una le arrancó las piernas desde atrás, y otra, tomando su brazo derecho, lo desgarró de raíz. Autónoe se encargó del izquierdo, tirando por su lado. La extraviada madre, en tanto, puso su pie sobre el pecho de su hijo y, mientras este yacía postrado, degolló con un tírso afilado la garganta que había osado amenazar a la divinidad».

La ayuda de la iconografía nos permitirá, una vez más, considerar las posibles influencias en ambos autores. Como variante iconográfica del tema, el arte clásico representa a Penteo ya en manos de las Bacantes: esta escena se caracteriza por la figura central de Penteo rodeado de mujeres que ya lo atrapan entre sus brazos. En arte griego, tenemos una crátera de Ferrara, (*Mus. Naz.* 20482 de 360-70 a. C.) y otra de Nápoles (*Mus. Naz.* 82039 de la misma época), que representa a Penteo arrodillado bajo un árbol. En esta escena arquetípica del mito, las Bacantes van equipadas con espadas y vestidas con la *nebris* ritual. Otras veces se representa a Penteo atrapado en plena huida, como si se tratase de una escena de caza: Penteo huye, armado con espada o lanza, y las Bacantes le dan caza con sus armas rituales, el tírso, la *nebris*, etc. Así, una crátera de volutas napolitana, (en S. Petersburgo, *Ermitage* b 2085, de la misma época), Penteo huye a la carrera portando dos lanzas. Las «armas paradójicas» de las Bacantes pueden vencer a las armas convencionales²². Un *oinochoe* de Sydney (*Nicholson Museum* 73.02, fechado en la segunda mitad del s. IV a. C.) representa esa misma huida del rey, armado con dos lanzas y espada.

Asimismo, también contienen esta escena una patera de Ruvo (*Jatta Museum* J1617 de 360-50 a. C.), una crátera de volutas, (*MMAN* York 19.192.81, de 360-50 a. C.), con misma escena que hemos narrado, pero con la peculiaridad

²² Se habla de «armas paradójicas» («armi paradossali» en D. Gigli, *Metafora e poetica*, pp. 135 y ss.) para designar todas estas armas inusuales que vencen al acero mediante el poder del dios.

de tener lugar ante la atenta mirada de Dioniso y Ariadna, cual si fueran rey y reina. Una situla apulia, (Londres *Sotheby's cat.* 9 [1985] nr. 172, de 340-30 a. C.), un fragmento de vaso apulio de 360 a. C y algunas otras perdidas en la actualidad²³, un ánfora campana (Colonia, Univ. Al 298), una crátera de volutas apulia²⁴, un relieve de la Universidad de Gottinga (91 a), un bronce de Preneste (Chicago, *Field Mus. of Nat. His.* 25034 de la primera mitad del s. III a. C.), que representa al tíaso en grupo, en plena captura de Penteo, etc. En el arte romano, también se ha retratado el momento de la caza y captura de Penteo. Como ejemplos, tenemos testimonios de obras perdidas, como una pintura en el Templo de Dioniso en Mítilene, descrita por Longo (4.3.2). Nos consta además esta escena mítica en un relieve en piedra del s. I del *Museo Nazionale* de Roma.

En segundo lugar, tras el preludeo a la acción, el arte representa la escena mítica del despedazamiento de Penteo, en dos momentos. En un primer momento, se produce el acto ritual del *σπαραγμός*, y se representa a las Bacantes tirando de los miembros de Penteo, o bien apuñalándole. En un segundo momento, lo que se ve en las representaciones es a las Bacantes en movimiento, llevando los miembros desgarrados de Penteo. En el arte griego, contamos desde la Antigüedad con los testimonios de pinturas, como la descrita en Atenas, en el Templo de Dioniso Eleuterio, en Pausanias 1.20.3, que era un ciclo pictórico sobre la vida de Dioniso, en el que Penteo estaba junto a Licurgo. Ya entre los vestigios arqueológicos, tenemos una *pixis* campana del *Louvre* (G445, de 440-30 a. C.) en la que Dioniso observa el ritual del *σπαραγμός*, una *hydria* ática del *Kerameikos* (2712, de 410 a. C.) con un Penteo imberbe, una cratera campana (Catania, Univ. 9421, de 400-380 a. C.), etc. El arte romano ha hecho famosa la pintura mural de Pompeya, en la *Casa dei Vetti*, conservada *in situ*, y que es de sobra conocida. Data del 70 a. C. y es copia de un original griego de finales del s. V. Por otra parte, destaca un aplique galo-romano (*Museo Arq. de Lyon*, de mediados del s. I a. C.), un sarcófago del camposanto de Pisa (n.º 14, de época antonina, 165-170), un relieve en mármol (*Palazzo Giustiniani* de Roma, época antonina), que introduce en la escena a un par de seres dionisiacos: una pantera, un centauro y un sátiro que se suman a los atacantes. También tenemos un relieve de Turín (*Museo di Antichità*), de igual motivo, un relieve en sarcófago (Ariccia, *Parque Chigi*, hoy

²³ Véanse para más detalles J. Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts. 1300-1900's*, Oxford University Press 1993, y el *Lexicon Iconographicum Mitologiae Classicae*, Artemis Verlag. Zürich-München 1981-1997, en los artículos «Agave» y «Pentheus».

²⁴ En Basilea, *Gal. Palladion*, *RVAP* Suppl. I, 175 nr. 117a35, de 320 a. C.

perdido, en *Sarkrel.* IV 3 taf. 253,3 n.º 234), con la misma escena mencionada, un relieve en mármol (Ostia, *Palazzo Arcivescovile*, *Sarkrel.* IV 414-415 n.º 232 taf. 253), una urna funeraria (Boston, *MFA* 1972.356-200), un relieve en sarcófago (Kent, *Hever Castle*, desp. Kunsthandel Genf. *Sarkrel.* III 520ff. 434-434c taf. 139), un relieve de pilastra de mármol, en Leptis Magna, de la Basílica de los Severos, un relieve de sarcófago (Varsovia, *Museo Nacional* 200406, del s. III), con el mito representado por unos niños, etc.²⁵

Desde el punto de vista cronológico, por último, hay que matizar el desarrollo iconográfico del tema de Penteo. Una excelente contribución, el estudio de Danalis-Giole, ha puesto de manifiesto la influencia de la tragedia en la formación de temas iconográficos, con especial referencia al mito de Penteo²⁶. Se puede ver claramente una evolución en el personaje de Penteo, que en un principio aparece como un severo rey con barba, y, a partir de mediados del siglo V, probablemente a raíz de la gran popularidad de *Las Bacantes* de Eurípides, se le representa como un joven imberbe. Quizás influye el parejo tratamiento iconográfico de Acteón, mito que está íntimamente relacionado con el de Penteo. En Eurípides (cf. ὦ νεανία en *Bacantes* 274, νέος ὁ μόσχος ἄρτι γέννυν ὑπὸ κόρυθ' ἀπαλότριχα κατάκομον θάλλει en 1185, etc.) y Nono (45.104 y 169 καὶ σύ, τέκος, 46.201, etc.). Sin embargo, el retrato físico y psicológico de Penteo no es, en absoluto, uniforme en los diversos testimonios que se nos presentan, desde Eurípides a Nono, según diversos autores²⁷.

2. LA CEFALOFORÍA

A continuación, tras el despedazamiento de Penteo, se produce una de las escenas míticas más representadas en el arte dionisiaco, que tanto Eurípides

²⁵ Véase para más detalle sobre este repertorio iconográfico el citado *LIMC* (*Lexicon Iconographicum Mitologiae Classicae*) y J. Davidson Reid, *o. c.*, además del interesante artículo de M. Villanueva Puig, «Les représentations de ménades dans la céramique attique à figures rouges de la fin de l'archaïsme», *Revue des Études Anciennes* 94, Fasc. 1-2 (1992), pp. 125-154.

²⁶ Danalis-Giole, K., «Ikonographische Beobachtungen zu drei mythologischen Themen: Pentheus, Phineus und Prometheus», *OAth.* XVIII, 1990, pp. 34-44.

²⁷ Sobre el trasfondo psicológico del personaje se ha escrito mucho, entre otros, cf. C. Segal, «Pentheus and Hippolytus on the Couch and on the Grid: Psychoanalytic and Structuralist Readings of Greek Tragedy», *The Classical World* 72, 129-48; M. McDonald, «L'extase de Penthée: ivresse et representation dans les Bacchantes d'Eurípides», *PALLAS* 38 (1992), pp. 227-237; P. James, «Pentheus Anguigena: Sins of the father», *BICS* 38 (1991-93), pp. 81-93, y las obras y artículos generales citados en la bibliografía.

como Nono han recogido. En efecto, la escena de la «cefaloforía», es decir, de Ágave enloquecida llevando como trofeo la cabeza de su hijo, ha sido representada como paradigma de este tipo de rituales o procesiones que tan a menudo encontramos en el dionisismo y en el orfismo. Destacaremos, como ejemplos más famosos de estas representaciones la *hydria* del *Staatliches Museum* berlinés, 1966.18, de 500 a. C., el vaso 2268 de *Villa Giulia*, originario de Falerii (430-425 a. C.), o el vaso etrusco PD469 del *Museo Archeologico* di Firenze.

De esta manera, Nono recrea la dramática escena previa a la *anagnorisis* de la tragedia de Eurípides, siguiendo punto por punto la narración de *Las Bacantes*. Por supuesto, las diferencias con Eurípides saltan a la vista ya desde el monólogo de Ágave, en el que ésta se jacta de los trofeos de su cacería. Nono es más hiperbólico y retórico en estos monólogos extremos, como hemos visto en el caso de Penteo antes de morir.

Con paradójicas palabras, cargadas de doble sentido comienza Ágave su discurso, aún bajo los efectos de la locura. (221 Κάδμε μάκαρ, καλέω σε μακάριον· ἐν σκοπέλοις γὰρ / χερσὶν ἀθωρήκτοισιν ἀριστεύουσαν Ἄγαύην). Nono imita abiertamente a Eurípides en el comienzo: *Bac.* 1242 μακάριος γὰρ εἶ / μακάριος, ἡμῶν τοιάδ' ἐξειργασμένων. Lo siguiente caracteriza a Ágave en su papel de cazadora, siguiendo también las palabras de Eurípides (*Bac.* 1237 ἐς μείζον' ἤκω, θήρας ἀγρεύειν χεροῖν), de esta forma, se establece una comparación entre Ágave y las mejores cazadoras en la mitología, Ártemis y Cirene (*cf.* 224 λεοντοφόνου σέο κούρης, 228 ἀλοιητῆρα λεόντων, y 238 λεοντοφόνου Κυρήνης, pues este último es epíteto de Cirene en las *Dionisiacas*, salvo en 44.75, en donde se refiere a Ágave de nuevo). No en vano, tanto Nono, que lo cita abiertamente, como Eurípides, que imita la *Pítica* novena de Píndaro, dedicada a la cazadora de leones (vv. 18 y ss.), son conscientes de esta *synkrisis*. Como en ese pasaje del canto 44, una visión premonitoria de la muerte de Penteo, Nono retrata aquí a Ágave jactándose de su presa ante Cadmo, sin haber caído todavía en la cuenta de lo que realmente ha hecho. Ágave aparece retratada como experta cazadora, una nueva *pótnia therón*, que espera el reconocimiento de los suyos (la imitación de Eurípides es evidente, *cf.* *Bac.* 1195 ματέρ' ἐπαινέσεται, λαβοῦσαν ἄγραν τάνδε λεοντοφυῆ).

Ágave desea ver a su hijo, para enseñarle su presa, sin darse cuenta de que ello es imposible (230 Πενθέα δεῦρο κάλεσσον). He aquí una nueva paráfrasis de Eurípides *Bac.* 1252 y ss.: εἴθε παῖς ἐμὸς / εὖθηρος εἶη, μητρὸς εἰκασθεὶς τρόποις, / ὅτ' ἐν νεανίαισι Θηβαίοις ἄμα / θηρῶν ὀριγνῶτ'· ἀλλὰ θεομαχεῖν μόνον [...] τίς αὐτὸν δεῦρ' ἂν ὄψιν εἰς ἐμὴν / καλέσειεν, ὡς ἴδη με τὴν εὐδαίμονα;

Aquí, Ágave expresa ese deseo con énfasis (εἶθε / τίς ἄν καλέσειεν). Cabe citar aquí la traducción que realizó Goethe de este pasaje con gran fuerza dramática: «Aber möge doch mein Sohn / Jagdglücklich sein, nach mütterlichem Vorgeschick, / Wenn er, thebaisch jungem Volke zugesellt, / Auf Tiere strebt. [...] Wo ist er denn? Wer bringt ihn vor mein Auge her? / O ruft ihn, dass er schaue mich Glückselige!»²⁸.

Irónicamente, las palabras con las que Ágave se dirige a sus criados (*Bac.* 232 δμῶες ἐμοί, σπέρχεσθε, παρὰ προπύλαια δὲ Κάδμου) son muy parecidas a las de su hijo Penteo en las *Dionisiacas* cuando ordenaba la persecución de Dioniso y sus Bacantes, incluyendo a la propia Ágave (45.220 δμῶες ἐμοί, στείχοντες ἐν ἄσπεϊ καὶ μέσον ὕλης). La imitación a Eurípides se enriquece mediante diversos procedimientos estilísticos, así en 239 (ἔννεπε κουφίζουσα φίλον βάρος), la expresión recuerda ἄθλιον βάρος, en *Bacantes* 1216 (ἔπεσθέ μοι φέροντες ἄθλιον βάρος).

En cuanto a la iconografía de la Cefaloforía, se representa en un segundo momento del despedazamiento, una vez éste ha terminado y las Bacantes se alejan con pedazos del cuerpo de Penteo. El arte helénico nos refiere abundantes testimonios en los vasos áticos: ejemplos de ello son una *psictra* de Boston (*MEF* 10.221 a-f, procedente de Orvieto, de 520-510 a. C.), que es cronológicamente la primera representación del despedazamiento de Penteo y del mito en general, y cuenta con los nombres escritos de Penteo y Galene, una *hydria* de Berlín (*Staatliches Museum* 1966.18, de 500 a. C.), un vaso del *Louvre* (G69, misma época), un *stamnos* de Oxford (*Ashmolean Museum* 1912.1165, proveniente de Cerveteri, de 490-480 a. C.) y un vaso de Toronto (*Col. Borowski*, 16 n.º 12. De 480 a. C.) y otro de *Villa Giulia* (2268), originario de Falerii (430-425 a. C.) nos presentan a Bacantes con pedazos de Penteo. En este último y en la *hydria* de Berlín, la Bacante que lleva la cabeza sería Ágave.

Un vaso campano, un *skyphos* de Boston (*MEF* 03.824, de 410-380 a. C.) se suma a esta representación con la cabeza de Penteo imberbe. Joyas como un anillo de oro (Paris, *Cab. Med.* 521, de la segunda mitad del s. V a. C.), representa ya a Ágave ataviada como Bacante con la *nebris*, la cabeza y una espada. Este motivo se repite hasta la saciedad en el arte antiguo: en una gema sarda (N. York, *MM* 41.160.499, de s. I a. C.), en un vaso etrusco de París (*Cab. Med.* 1066, originario de Vulci, de la primera mitad del s. IV a. C.), o en otro vaso de Florencia (*Museo Archeologico* pd 469, del s. IV a. C.).

²⁸ J. W. v. Goethe, «Über Kunst und Altertum», *Werke*, vol. 14, 15, Beutler 1948-71, y la «Münchener Ausgabe», *Die Jahre* 1820-1826, hg. von Gisela Henckmann und Irmela Schneider, Munich, Carl Hanser Verlag 1992.

La figura de Ágave con la cabeza de Penteo casi merecería un tratamiento como escena mítica aparte, debido a la gran abundancia de testimonios que tenemos. Sin duda, como momento culminante y catártico de la tragedia de Eurípides y del mito en sí, es la escena que más vivamente ha impresionado al público desde la Antigüedad. Dentro de la amplia bibliografía que trata el tema de Penteo en el arte, podemos destacar la contribución de Halm-Tisserant, en su artículo «Céphalophorie», en el que se analizan los diversos mitos con el motivo de la cabeza cortada y llevada en procesión (Penteo, Orfeo, Gorgona, y el propio Dioniso en forma de máscara²⁹).

El arte romano nos ha transmitido también su visión de la terrible escena en joyas como las gemas del *British Museum* londinense (BM 3008 y 1629), monedas (p. e., *amastris* de Paflagonia, *RecGén* I I2 171 del s. I) o murales como el que describe Filóstrato en sus *Imagines* I, 18. Destacan también relieves en piedra como una base de estatua de Venecia (*Museo Archeologico*, 22, de época adrianea), otra base de estatua similar, pero de seis caras (S. Petersburgo, *Ermitage*, Kieseritzky 298), un altar funerario en mármol de Terpno (Florencia, *Galleria degli Uffizi* 949, de comienzos del s. II), una base de candelabro con relieve, del *British Museum* (BM 2508, proveniente de Lanuvium, del s. II), un relieve de Leptis Magna (*Afr.It.* 2, 1928, 45), un medallón de mármol (Berlín, *Schloss Tegel*, EA 2995, del s. I a. C), etc. En todas ellas, Ágave queda bastante asimilada a las representaciones habituales de Bacantes y Ménades, ante un altar en llamas, con la cabeza en el característico movimiento extático hacia atrás (como las Ménades del Museo del Prado), la *nebris*, la espada y la cabeza de su hijo en la mano.

Éstas que hemos enumerado brevemente son las principales representaciones de estas escenas míticas, en sus diferentes momentos, que se encuentran atestiguadas en el arte antiguo, en comparación con el enfoque de los dos autores griegos que las han tratado íntegramente: Eurípides y Nono. Nono ha dado a este conocido mito un barniz nuevo y totalmente diferente, tomando siempre como base la obra de Eurípides, como hemos tratado de demostrar en estas líneas. La influencia de Eurípides en Nono aún no está estudiada en profundidad y se echa de menos un trabajo más extenso que sondee las fuentes mitológicas de Nono en autores como Eurípides, Ovidio, etc.³⁰. A modo

²⁹ M. Halm-Tisserant, «Céphalophorie: la tête coupée dans l'iconographie grecque», *BABesch.* LXIV, 1989, pp. 100-113.

³⁰ Sobre la relación Ovidio-Nono ha escrito G. D'Ippolito en su monografía citada *L'epillio nelle Dionisiache*, en las páginas que tratan del episodio de Zagreo (pp. 216-227) y el de Faetonte (pp. 253-270), en relación con las *Metamorfosis*. Destaca tam-

de conclusión se puede subrayar, en lo que a nuestro tema atañe, los siguientes puntos del estilo noniano.

En primer lugar, se puede destacar la *innovación desde la tradición*, que podría ser el lema de la poética multiforme y barroca de Nono, su postura literaria. En efecto, su fidelidad a la tradición mitográfica no le impide introducir nuevos temas y actitudes que, como hemos visto, le separan notablemente de la visión clásica de la temática tratada.

Indudablemente, su narración de ambas escenas sigue las líneas y pautas marcadas por *Las Bacantes* de Eurípides, la obra más conocida que trata este tema. Sin embargo, hay grandes innovaciones, sobre todo en el tratamiento de Dioniso y Penteo, que son retratados de muy distinta manera en su caracterización. El énfasis está en el retrato de Dioniso como un dios de carácter global, que incluye elementos no estrictamente helénicos. Nunca habría hablado Homero de un Dioniso misericorde y consolador de las penas de la humanidad. Por otro lado, Penteo es un personaje arquetípico, un malvado que se opone al nuevo evangelio dionisiaco, y que, como tal, debe ser eliminado sin contemplaciones. Sobre Ágave no hay mucho que decir, pues en Nono carece de la hondura que la presta Eurípides. En las *Dionisiacas* es un mero medio para la muerte de Penteo, una más de las Bacantes que le dan muerte.

En segundo lugar se podría hablar de la *poética del eclecticismo*. No se puede etiquetar a Nono como autor clásico, ni tampoco marcarle con el estigma de pagano, cristiano o converso, pues si hay una característica que define tanto al enigmático personaje, como a su ingente y multiforme producción literaria, es el eclecticismo que le permite aunar diversas corrientes literarias, religiosas y de pensamiento en su obra. Nono se mueve en medio de todas estas corrientes, en el ambiente culturamente mestizo de su Egipto natal, de donde absorbió distintas influencias, en una suerte de *melting pot*, como el que existía en aquella región en época bajoimperial. Hay otras muchas influencias que saltan a la vista desde una lectura atenta de la obra de Nono, como la cuestión de su conocimiento de la literatura latina (sobre todo de las *Metamorfosis* de Ovidio) y su consiguiente dominio del latín. Por ello, no debemos estancarnos en una concepción rígida, formal o temáticamente, en el análisis de la obra de Nono.

bién su comparación entre el episodio de Ariadna en Nono y el *Ars Amandi*. Además destacan los trabajos de H. Herter, «Ovidianum quintum: das Diluvium bei Ovid und Nonnos», *Illinois Classical Studies* 6 (1981), pp. 318-355; K. H. Eller, «Die Metamorphose bei Ovid und Nonnos», *Der altsprachliche Unterricht. Arbeitshefte zu seiner wissenschaftlichen Begründung und praktischen Gestalt*. 25, 1982-6, pp. 88-98, y de P. E. Knox, «Phaethon in Ovid and Nonnus», *Classical Quarterly* 38 (1988), pp. 536 y ss.

No en vano, la tercera nota o impresión que podría definir los cantos que hemos analizado sería la *poikilia*.

La exageración y el barroquismo que tantas veces se ha reprochado a este poeta, un «bárbaro que escribió en griego», son dos impresiones que llaman la atención del lector moderno y convierten a Nono en una *rara avis*. Su tratamiento de este conocido episodio permite darse cuenta de todas estas peculiaridades y del interesante contraste con los clásicos de la literatura griega. Quienquiera que lea estos dos episodios paralelos y se fije en la versión noniana, no quedará impasible ante su fuerza narrativa, su hiriente ironía, la crueldad con la que trata ciertos temas, la vivacidad de las descripciones, etc. Todo el episodio de Penteo en Nono transcurre movido por un cierto ímpetu dionisiaco, sus gráficas y pictóricas situaciones provocan el despertar del sentido de la vista, al cual se dirigen casi todas sus metáforas.

David Alejandro HERNÁNDEZ DE LA FUENTE
Universidad Complutense

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., «L'insegnamento morale del Dionisismo: le Baccanti di Euripide», *Semeion charitos. Scritt e memorie offerti al Liceo Classico «F. de Sanctis» nel XXXV anniversario della fondazione*, E. Amato, G. Lazzaro, D. Viscido (eds.), Salerno, Liceoginnasio statale «F. de Sanctis» 1998, pp. 221-230.
- P. Bonnechere, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, KERNOS, Suppl. 3 (1994).
- Synnové des Bouvrie, «Euripides' Bakkhai and maenadism», *Classica et Mediaevalia*, vol. 48 (1997), pp. 75-114.
- J. Brun, *El retorno de Dioniso*, Ed. Extemporáneos, México 1971.
- K. Danalis-Giole, «Ikonographische Beobachtungen zu drei mythologischen Themen: Pentheus, Phineus und Prometheus», *OAth.* XVIII (1990), pp. 34-44.
- J. Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts. 1300-1900*, Oxford University Press 1993.
- G. D'Ippolito, *Studi Nonniani. L'epillio nelle «Dionisiache»*, Palermo 1964.
- R. Edmonds, «Tearing Apart the Zagreus Myth: A Few Disparaging Remarks On Orphism and Original Sin», *Classical Antiquity*, 18 (1999), Fasc. 1., pp. 35-73.
- Eurípides, *Bacchae*, ed. E. R. Dodds, Oxford, Clarendon Press 1988 (cf. p. 16 y ss.).
- W. Fauth, *Eidos Poikilon. Zur Thematik der Metamorphose und zum Prinzip der Wandlung aus dem Gegensatz in den 'Dionysiaka' des Nonnos von Panopolis*, Göttingen, 1981.

- D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, Florencia, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Scienze dell'Antichità «Giorgio Pasquali», 1985.
- *La Cosmogonia di Strasburgo*, Università degli Studi di Firenze, Istituto di Scienze dell'Antichità «Giorgio Pasquali», Firenze 1990.
- J. W. v. Goethe, «Über Kunst und Altertum» en *Sämtliche Werke*, 14-15, Beutler 1971.
- G. Guidorizzi, «Il volto di Dioniso e il corpo di Penteo: modelli di identità nelle Baccanti di Euripide», *Ricordando Raffaele Cantarella. Miscellanea di studi*, Milano, Istituto editoriale universitario, 1999, pp. 187-199.
- M. Halm-Tisserant, «Céphalophorie: la tête coupée dans l'iconographie grecque», *BABesch.* LXIV, 1989, pp.100-113.
- L. Hatzichronoglou, «The role of Dionysus in Euripides' Bacchae», *The many forms of drama*, Karelisa V. Hartigan. Lanham (Md.) University Press of America, 1985, X-143.
- Kernos 5* (Actes du IIIe Colloque international du C.E.R.G.A. sur «L'élément orgias-tique dans la religion grecque ancienne»).
- P. James, «Pentheus Anguigena: Sins of the father», *BICS* 38 (1991-1993), pp. 81-93.
- K. Kerényi, *Dionisio, arquetipo de la vida indestructible*, Heider, Barcelona 1998.
- V. Leinieks, *The city of Dionysos: a study of Euripides' Bakchai*, Stuttgart, Teubner, 1996.
- Lexicon Iconographicum Mitologiae Classicae. Artemis Verlag, Zürich-München 1981-1997.*
- E. Livrea, *Da Callimaco a Nonno: Dieci studi di poesia ellenistica*, Messina-Florencia, 1995.
- C. Luca de Tena y M. Mena, *Guía del Prado*, Silex, Madrid 1987.
- J. A. Martínez Conesa y M. A. Corbera Lloveras, «La perturbación mental expresada con phrenes y mania en las tragedias de Eurípides», *Helmantica* 44 (1993), pp. 37-49.
- M. McDonald, «L'extase de Penthée: ivresse et representation dans les Bacchantes d'Euripides», *PALLAS* 38 (1992), pp. 227-237.
- W. F. Otto, *Dioniso. Mito y culto*, Siruela, Madrid 1997.
- J. M. Pailler, «Dionysos avec ou sans masque?: du commentaire des images au débat de mots sur l'interprétation des Bacchantes», *Pallas* 42 (1995), pp. 105-112.
- Paulys/Wissowa *Realenzyklopadie der klassischen Altertumswissenschaft / Paulys; neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa; unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen herausgegeben von Wilhelm Kroll und Karl Mittelhaus*, Stuttgart - [19--].
- W. Peek, *Kritische und erklärende Beiträge zu den 'Dionysiaka' des Nonnos*, Berlin, 1969.
- U. Petersen, *Goethe und Euripides. Untersuchungen zur Euripides Rezeption in der Goethezeit*, Carl Winter, Universitätsverlag, Heidelberg 1974.
- J. Pörtulas, «Oudèn prós tòn Diónyson», *Itaca* 5 (1989), pp. 11-22.
- X. Riu, «Dionís a la religió grega: cap a una lectura de les Bacants», *Itaca* 5 (1989), pp. 23-60.
- W. M. Sale, *Existentialism and Euripides. Sickness, tragedy and divinity in the Medea, the Hippolytus and the Bacchae*, Berwick, Aural Publ., 1977.
- S. F. Schröder, *Catálogo de la escultura clásica. 1, Los retratos*, Museo del Prado, Madrid, Museo del Prado, 1993.

- W. C. Scott y K. Steyaert, «Musical disorder in Euripides' Bacchae» *TP* 14 (1993), pp. 87-90.
- O. Seemann, *Mitología Clásica Ilustrada*, Vergara Editorial, Barcelona 1960.
- C. Segal, *Dionysiac poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- «Pentheus and Hippolytus on the Couch and on the Grid: Psychoanalytic and Structuralist Readings of Greek Tragedy», *The Classical World* 72, pp. 129-48.
- F. Tissoni, *Nonno di Panopoli. I Canti di Penteo ('Dionisiache' 44-46). Commento*, Florencia, La Nuova Italia Editrice, 1998.
- R. Turasiewicz, Opetanie Penteusza: «Bakchantki» Eurypidesa (El furor de Penteo: *las Bacantes* de Eurípides), *Eos* 83-2 (1995), pp. 217-226.
- A. M. Vérilhac, *Eurípide et le monde des femmes. Silence et fureur*, 1996.
- M. Vilchez, *El dionisismo y las Bacantes*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla 1993.
- M. Villanueva Puig, «Les représentations de ménades dans la céramique attique à figures rouges de la fin de l'archaïsme», *Revue des Études Anciennes* 94, Fasc. 1-2 (1992), pp. 125-154.

EDICIONES Y TRADUCCIONES MODERNAS DE NONO

(por orden cronológico)

- W. H. D. Rouse, *Nonnos' Dionysiaca*. I-III Londres, Loeb Classical Library, Harvard-Heinemann 1940.
- R. Keydell, *Nonni Panopolitani Dionysiaca*, Berlín, Weidmann, 1959.
- F. Vian, *Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques I: I-II*, París, Belles Lettres, 1976.
- P. Chuvin, *Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques II: III-V*, París, Belles Lettres, 1976.
- G. Chrétien, *Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques IV: IX-X*, París, Belles Lettres, 1985.
- D. Ebener, *Nonnos, Werke* (vol. I y II), Berlín, 1985.
- F. Vian, *Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques IX: XXV-XXIX*, París, Belles Lettres, 1990.
- J. Gerbeau y F. Vian, *Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques VII: XVIII-XIX*, París, Belles Lettres, 1992.
- P. Chuvin, *Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques III: VI-VIII*, París, Belles Lettres, 1992.
- B. Gerlaud, *Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques VI: XIV-XVII*, París, Belles Lettres, 1994.
- N. Hopkinson y F. Vian, *Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques VIII: XX-XXIV*, París, Belles Lettres, 1994.
- S. D. Manterola y L. M. Pinkler, *Nono de Panópolis. Dionisíacas I: I-XII*, Madrid, Gredos, 1995.

- F. Vian, *Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques. Tome V: XI-XIII*, París, Belles lettres, 1995.
- M. Maletta, *Le Dionisiache - 1: Canti 1-12. Nonno di Panopoli*, Milán, 1997.
- F. Vian, *Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques X: XXX-XXXII*, París, Belles Lettres, 1997.
- H. Frangoulis, *Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques, Tome XIII: Chant XXXVII*, París, Belles Lettres, 1999.
- M. Maletta, *Le Dionisiache- 2: Canti 13-24, Nonno di Panopoli*, Milán 1999.
- B. Simon, *Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques XIV: XXXVIII-XL*, París, Belles Lettres, 1999.
- D. Hernández de la Fuente, *Nono de Panópolis, Dionisiásas II: XIII-XXIV*, Madrid, Gredos, 2001