



Trabajo de Fin de Máster en
Investigación y Formación Literaria y Teatral

Tres obras, Tres Visiones sobre el Mito de
Penteo: Filosófica, Política y Social.

Gracia Marín Méndez

TUTOR/A: Dr. José María Lucas de Dios

Departamento de Literatura Española y
Teoría de la Literatura

Facultad de Filología

UNED

Septiembre 2017/2018



Trabajo de Fin de Máster en
Investigación y Formación Literaria y Teatral

Tres obras, Tres Visiones sobre el Mito de
Penteo: Filosófica, Política y Social.

Gracia Marín Méndez

TUTOR/A: Dr. José María Lucas de Dios

Departamento de Literatura Española y
Teoría de la Literatura

Facultad de Filología

UNED

Septiembre 2017/2018

ÍNDICE:

1. INTRODUCCIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN	9
2. <i>LAS BACANTES</i> DE EURÍPIDES.	13
2.1. Contexto	13
2.2. Autor	15
2.3. Género	15
2.4. Argumento	16
2.5. Temas	17
2.6. Estructura	19
2.7. Conclusiones	43
3. <i>PENTHÉE</i> DEL MARQUÉS DE LA FARE	45
3.1. Contexto	45
3.2. Autor	47
3.3. Género	48
3.4. Argumento	50
3.5. Personajes	51
3.6. Temas	52
3.7. Estructura	53
3.8. Conclusiones	75
4. <i>PENTHEUS</i> DE ANSON Y AMCOTTS	77
4.1. Contexto	77
4.2. Autores	79
4.3. Género	80
4.4. Argumento	81
4.5. Temas.	82
4.6. Personajes	83

4.7. Estructura	85
4.8. Conclusiones	110
5. ESTUDIO COMPARATIVO	111
6. CONCLUSIONES FINALES	121
7. BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS	123
7.1. Textos analizados	123
7.2. Estudios	125
7.3. Otros recursos	126
8. APÉNDICE I: <i>Penthée</i> , edición bilingüe	129
9. APÉNDICE II: <i>Pentheus</i> , edición bilingüe	263

Agradecimientos

Al Dr. José María Lucas de Dios por sus preciados comentarios y consejos, por asesorarme y dirigirme en la consecución de mi TFM.

A C., V. y J. por ser mi fuerza y mi inspiración.

TYRION LANNISTER

What's the punishment for regicide? Drawing and quartering? Hanging? Breaking at the wheel?

JAIME LANNISTER

Beheading.

TYRION LANNISTER

Seems rather ordinary. And he was my nephew as well, so what is that? Fratricide is brothers and filicide is sons... Nepoticide. That's the one. Matricide, patricide, infanticide, suicide. There is no kind of killing that doesn't have its own word.

JAIME LANNISTER

Cousins.

TYRION LANNISTER

You're right. There is no Word for cousin-killing. Well-done.

Game of Thrones
4th season, episode 8

1. INTRODUCCIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN

El presente trabajo se enmarca en el ámbito de estudio del teatro musical y, más concretamente, del teatro musical basado en temas de la antigüedad grecolatina. Se analizará el tratamiento que el mito de Penteo ha tenido en tres obras musicales en tres momentos históricos diferentes y en tres puntos diferentes de la geografía europea. La primera obra analizada es *Las bacantes* de Eurípides, escrita en 406 a.C. La segunda obra es la tragedia lírica francesa *Penthée*, con música de autoría discutida, atribuida a Charles-Hubert Gervais¹, con la colaboración de Felipe de Orleans y libreto en francés de Charles Auguste marqués de la Fare, representada por primera vez en 1705 ante Luis XIV, y por segunda vez en 1709. La tercera obra es el burlesque de tipo clásico *Pentheus*, escrita por Vincent Amcotts y el barón Sir William Reynall Anson y publicada y representada en Oxford en mayo-junio de 1866.

Las tres obras tratan el mismo motivo: Dioniso / Baco castiga a su primo Penteo y a su familia por no reconocerle su derecho divino. Las tres obras muestran tres perspectivas diferentes sobre este mismo asunto. El conflicto principal en la obra de Eurípides es esencialmente religioso, el choque entre el agnosticismo de Penteo y el poder divino de Dioniso. En la tragedia lírica, el origen del conflicto es político: el matrimonio como institución que legitima el poder. En el burlesque victoriano el mensaje principal se centra en una crítica en tono de burla a la sociedad victoriana y a su hipocresía.

¹ El New Grove Dictionary of Music and Musicians, en su edición de 1995, en una entrada escrita por David Tunley, atribuye la autoría de la composición musical a Charles-Hubert Gervais, con la posible colaboración de Felipe de Orleans. En la última edición digital de este diccionario de 2018, en la entrada de Gervais, se admite que Gervais ayuda al duque a componerla, aunque en el listado de sus obras, aparece entre ellas precisando la colaboración de Orleans.

En las últimas décadas se está prestando atención al estudio filológico de los libretos del teatro musical en general. En estos géneros se da la unión fundamental de la música y el teatro. El libreto del teatro musical está sujeto a una estructura compleja en la que se conectan varias artes: la música, el baile, la pintura, la arquitectura efímera, etc. Si en el pasado el libreto había sido considerado un elemento subordinado a la música, el estudio de esta parte esencial del teatro musical se ha consolidado en las últimas décadas dando lugar primero en Alemania a una disciplina llamada *librettologie*. Esta disciplina se encuentra en pleno desarrollo en universidades alemanas, italiana o estadounidenses principalmente. También en España hay varios proyectos de investigación en marcha, entre los que se encuentra “El Mundo Clásico y la Ópera”, proyecto financiado por el Plan Nacional de Investigación (FF12010-21528, subprograma FILO), coordinado por el profesor José María Lucas de la UNED.

La larga tradición teatral del mito de Penteo comienza con Eurípides. *Las bacantes* de Eurípides es una obra que tuvo mucha *difusión* en la Antigüedad, aunque desafortunadamente nos ha llegado una tradición pobre, en solo dos manuscritos (L y P) con dos grandes lagunas (1300 y 1329). Fue en su momento una obra muy admirada, analizada, reflejada en el arte (sobre todo cerámico), aludida por los autores griegos y romanos, imitada en obras literarias y, sobre todo, representada en múltiples ocasiones hasta el final del Imperio Romano de Occidente. Los estudios literarios sobre la obra euripídea han sido múltiples, especialmente en los siglos XIX, XX y XXI, y en países como Reino Unido (Verrall, Norwood o Dodds), Francia (Philippart, Romilly o Moreau), España (Vílchez o Navarro) y Alemania (Dilles)². En español son muchas las traducciones que se han hecho de esta obra universal, pero para el presente trabajo se ha seguido la traducción y edición de Francisco Rodríguez Adrados de Alianza, aunque también se ha utilizado la traducción y edición de José Alemany Bolufer de la editorial Adaf.

El libreto de *Penthée* fue publicado, junto con el resto de la obra poética del marqués de la Fare en 1755. Muy poco se conoce de las circunstancias de esta obra y apenas hay críticas de su representación. Se conoce una anécdota publicada bastantes años más tarde

² Varios de estos estudios se pueden consultar en la bibliografía del presente trabajo.

con datos confusos en *The Musical World*³. En esta anécdota se nombra una ópera llamada *Orphée déchiré par Les Bacchantes*, que atribuyen al duque de Orleans, y que no existe. Además, se da una fecha más avanzada en el siglo, cuando ya Felipe era regente. Se contaba que al músico André Campra (1660-1744), que fue uno de los espectadores de la representación de *Penthée*, le preguntó el propio duque su opinión. Campra contestó que la música era excelente pero que los versos no eran muy buenos. Al día siguiente, el duque le dijo al libretista La Fare que Campra pensaba que su música era excelente, pero que los versos eran execrables. Y añadió que, si La Fare le hubiera preguntado, le diría justo lo contrario y que la verdad era que a Campra no le había gustado nada la obra.

El manuscrito de la música y la letra se haya en la Bibliothèque de l’Arsenal y en él hay una nota a mano del marqués de Paulmy en la que se indica que el duque nunca permitió que la partitura fuera usada ni impresa. Por esa razón, esta obra no ha sido representada por completo desde su última función en 1709. Sí se han realizado algunas reproducciones parciales sobre el manuscrito gracias a algunos proyectos como la película de 1974 sobre la vida de Felipe de Orleans, titulada *Que la fête commence* dirigida por Bertrand Tavernier y cuya banda sonora original estaba inspirada en *Penthée*, estudiada y reinventada por Antoine Duhamel (1925-2014)⁴, o como el proyecto del *Centre de Musique Baroque* de Versailles, que pusieron en escena algunas partes de la obra en abril de 2018 bajo la dirección de Olivier Schneebeli⁵.

El burlesque clásico victoriano fue un género de corta duración. El primer burlesque clásico, según Monrós, fue *Antigone Travestie* (1845) de Edward Leman Blanchard. Otros autores de burlesque clásico fueron: Francis Tallfourd (1828-1862), James Robinson Planché (1796-1880) y Robert Reece (1838-1891). El género se fue distorsionando a partir de la década de los años 70 del siglo XIX para centrarse en su estética erótica al pasar a Estados Unidos, y se fue transformando en lo que hoy se conoce popularmente como *burlesque*, un espectáculo de variedades orientado al *strip-tease* femenino⁶.

³ Musical World volumen 34, editado por J. Alfredo Novello, 1856, Universidad de Harvard.

⁴ Robert y Tavernier, 1975.

⁵ Véase <http://www.cmbv.fr/events/penthee-de-philippe-dorleans/>

⁶ Monrós-Gaspar, 2015

La razón principal de su desaparición (o transformación) es que estos espectáculos estaban demasiado contextualizadas en su espacio y tiempo para ser representados fuera de este marco.

Pentheus fue puesta en escena en mayo de 1866 en Oxford. Sobre su puesta en escena, Anson escribe a su madre:

Our theatricals come off on Friday week, and I was measured for a dress to-day, which is to be paid for by money taken at the doors, as we are going to charge 5c. for the tickets. Amcotts has taken a room in the town, and I hope the Proctors won't stop it. (May 1966)⁷

Eran obras susceptibles de censura, como el propio Anson reconoce en su carta. Aun así, la obra se llevó a cabo. Poco después, Anson explica en otra de sus cartas un año más tarde cómo tras el estreno de *Pentheus* decidió dejar el teatro:

Yesterday the *Shooting Stars* came to me in great trouble, as one of the performers had failed them and the play begins tomorrow, and they wanted me to take his place. I accepted, and it has since occurred to me that I ought, perhaps, not to act because of little Agnes Ducane's death, (...) It can't be helped now, and I can't pretend to say I don't enjoy acting, but I didn't seek it, in fact, I had resolved some time ago not to act any more.

(June 21 1867)⁸

Desde entonces no hay registrada ninguna representación de *Pentheus*.

⁷ Henson, 1920: 59

⁸ Henson, 1920: 116

2. LAS BACANTES DE EURÍPIDES

Las bacantes, escrita por Eurípides en 406 a.C., poco antes de la muerte del autor, es una tragedia que refleja su desilusión ante la sociedad y la política en la ciudad griega, especialmente en Atenas, a punto de acabar la Guerra del Peloponeso. Sintiendo poco comprendido en su ciudad, escribe esta obra exiliado voluntariamente en Macedonia, invitado por el rey Arquelao. El motivo de *Las Bacantes* de Eurípides es el mito de Penteo, rey de Tebas que es castigado junto con el resto de su familia por Dioniso / Baco, su propio primo, por no reconocerle como ser divino ante las gentes de Tebas.

2.1 Contexto

Eurípides escribe su obra dramática durante el llamado *Siglo de Oro* ateniense o *Siglo de Pericles*. La *democracia* como sistema político tenía en el drama uno de sus pilares, ya que era uno de los medios principales de educación del propio pueblo. El drama griego era una fusión de elementos populares, heroicos y religiosos que servía para la *educación* en tradiciones y valores, así como para la presentación y representación del pueblo ateniense y, por extensión, griego, ante el resto del mundo.

Sólo 32 tragedias han sobrevivido de tres tragediógrafos, todas ellas escritas durante el apogeo social y político ateniense, el siglo V a.C. Estos tres escritores son: Esquilo (525-456 a.C.), Sófocles (496-405 a.C.) y Eurípides (484 o 480 – 406 a.C.).

El *público* de los teatros era muy numeroso, siendo el aforo de los teatros más importantes entre 14.000 y 17.000 espectadores. El graderío estaba dividido en sectores para cada una de las tribus de la ciudad, sin asientos reservados. En el siglo V a.C. los teatros se hacían de madera y, a partir del siglo IV a.C. se empezaron a hacer de piedra. Se emplazaban

aprovechando un declive del terreno. En la parte más alta se asentaba el público y en la parte baja quedaba la *orchestra*, espacio de forma circular, rodeada de una balaustrada en cuyo centro había un altar a Dioniso o *timele*. La *orchestra* era un amplio espacio para que el coro se moviera y danzara con libertad. Al fondo y frente a los espectadores se alzaba un muro alto tras el que se situaba un edificio destinado a camerinos, llamado *skene*. En su parte alta se encontraba la maquinaria y se usaba como espacio escénico para los dioses. Entre el muro y la *orchestra* se encontraba el *proscenio*. Aunque en un principio los actores actuaban sobre la *orchestra*, se cree que terminaron representado sobre el *proscenio*.

El precio de la entrada estuvo fijado en unos dos óbolos⁹, aunque el estado le pagaba la entrada a aquellos ciudadanos que no podían permitírselo. Tanto hombres como niños asistían indudablemente. Los testimonios sobre mujeres en la audiencia, sin embargo, son contradictorios, aunque es probable que también asistieran a los espectáculos. Las sesiones de teatro duraban desde la mañana a la tarde y, entre actos, el público podía comer y beber. Cuando no les gustaba la función abucheaban, lanzaban comida, etc.

Los actores eran todos hombres, incluyendo los coros. A la caracterización ayudaban las *máscaras*. Desde los tiempos más remotos en Grecia, como en otras civilizaciones, las máscaras se utilizaban para los cultos y los ritos, como complemento mágico de transformación de la realidad. Cuando se desarrolla el teatro, la máscara permanece, con el fin de ocultar al actor y hacer presentes los rasgos del personaje. Las máscaras que han llegado a nosotros son de época helenística y romana. No quedan restos de máscaras más primitivas, que se hacían de lino endurecido. La máscara policromada parece ser un invento de Esquilo. Tradicionalmente se ha pensado que el objetivo principal de la máscara era ampliar la voz como un megáfono, pero, dada la buena acústica de los teatros, esta teoría ha perdido fuerza.

Además de las grandes dimensiones de las máscaras, los actores usaban *coturnos*, unos zapatos muy altos que les daban gran altura, sobresaliendo por encima del coro. Las grandes dimensiones de héroes y heroínas les daba un aspecto sobrecogedor e incluso

⁹ Los óbolos son monedas de plata cuyo valor aproximado en términos actuales, y a modo de ilustración, es de 0,8 dólares. En términos relativos, el salario promedio en el siglo V a.C. es de 4 óbolos por día. Un cochinillo costaba unos 3 dracmas (18 óbolos), un congio de vino corriente unos 3 óbolos y una cama individual unos 2 óbolos. Para un estudio más riguroso sobre la economía en Grecia, véase Morales Harley, 2014.

sobrehumano. Para que los cuerpos estuvieran proporcionados, se usaban almohadillas en el vestuario.

2.2 Autor

Sobre la biografía de Eurípides no se tienen datos muy claros. Se sabe que nació en el año 480 a.C., según algunas fuentes, o en el 484 a.C., según otras, en la isla de Salamina, en el seno de una familia pudiente que le ofreció una esmerada educación. Parece que se casó dos veces y que pasó sus últimos años en la corte de Arquelaos, rey de Macedonia, donde murió en 406 a.C. No participó en la vida política de Atenas, aunque sí en la vida intelectual, relacionándose con algunos de los sofistas más importantes, entre los que se encontraban Sócrates (470-399 a.C.), Protágoras (485-411 a.C.), Anaxágoras (500-428 a.C.) y Pródico (465-395 a.C.). En muchas de sus obras analiza la situación presente y concreta de la ciudad a través de las situaciones de los grandes mitos, siendo crítico con sus dirigentes e incluso con el pueblo. Eurípides se sumó a los postulados sofistas sugiriendo en sus obras un agnosticismo basado en el rechazo a toda forma de irracionalidad religiosa. Por todo esto, su teatro fue duramente criticado y no gozó siempre de la simpatía del público. Finalmente, se fue alejando de los asuntos y problemas de Atenas y acabó sus días en la corte del rey Arquelaos de Macedonia, donde escribió *Las bacantes*. En esta obra, reinterpreta su visión sobre la religión de una forma ambigua, ya que el motor de la tragedia es el choque entre el agnosticismo, representado por la polis y Penteo, y el poder divino, representado por la naturaleza y Dioniso / Baco.

2.3 Género

El drama griego proviene primitivamente del culto al dios Dioniso, culto de carácter extático y orgiástico que era ritualizado en procesiones, ofrendas y sacrificios. Las fuentes principales para el estudio de las raíces del drama griego son el capítulo IV de la *Poética* de Aristóteles e *Historias* 1, 23. De Heródoto. Aristóteles explica que la tragedia, el primero de los géneros dramáticos, tiene su origen en el *ditirambo*, canto religioso dionisiaco interpretado por un coro de cincuenta sátiros. Heródoto, por su parte, cuenta que Arión (siglo VII a.C.) fue el inventor del estilo trágico, al componer un ditirambo cantado por un coro y unos sátiros que recitaban. Arión es, por tanto, el que, según la tradición, dio calidad poética

a unos cantos dionisiacos. En cuanto al origen de la palabra tragedia, los alejandrinos la hacían derivar de la palabra *tragos* (macho cabrío), pero hoy en día ninguna de las teorías relativas a esta etimología resulta convincente¹⁰.

Más tarde, a partir del 534 a.C. a estos ritos se añadieron las representaciones y **concursos** teatrales, momento en que aparece mencionado el considerado primer tragediógrafo griego, Tespis. Tespis hizo que un actor dialogara con el jefe del coro que formaba la procesión en honor de Dioniso en las Grandes Dionisias. Tespis transformó el primitivo canto coral en drama, añadiéndole un prólogo que explicara al auditorio el contenido del canto coral, la intervención recitada de unos personajes encarnados por un actor y la sustitución del disfraz de sátiros del coro por máscaras de aspecto humano.

Fue bajo el mandato del tirano Pisístrato (607-528 a.C.), cuando en el año 534 a.C. se convocó un concurso por la mejor tragedia, que ganó el propio Tespis. En los certámenes de tragedias del siglo V a.C., tres autores representaban cuatro piezas cada uno (tres tragedias y un drama satírico).

En las tragedias griegas se combinaban partes recitadas con *partes cantadas*. Probablemente, la calidad del texto superaba a la de la música, por lo que no nos han quedado apenas vestigios de ninguna composición musical que acompañara a las tragedias griegas. Disponemos solo de un breve fragmento del *Orestes* de Eurípides en el que se lee una anotación musical. Los instrumentos musicales más usados eran la lira, la cítara y la flauta, con sus variantes, siendo esta última la más usada en el teatro.

2.4 Argumento

El argumento de esta obra es bien conocido: Dioniso quiere darse a conocer como dios entre los griegos. Siendo negado por su primo Penteo, rey de Tebas, y su familia. Dioniso causa la locura en las mujeres de la ciudad, haciéndoles celebrar sus ritos en el monte Citerón. Cuando Penteo, inducido por el dios disfrazado de joven mortal líder de las bacantes, va a observar a las mujeres, estas le despedazan, siendo su madre Ágave, enajenada por el dios, la principal ejecutora de su muerte. Tras este acto de locura, Ágave se da cuenta con horror de que es la cabeza de su hijo la que lleva clavada en el tirso. Dioniso, que ya se

¹⁰ Según Lesky, 2001, el ditirambo, la tragedia y el drama satírico están relacionados y de ahí que el nombre de la tragedia se derive del macho cabrío (p. 50 y ss).

ha revelado finalmente como dios, destierra a Cadmo, abuelo de Penteo y del propio Dioniso y a Ágave y sus hermanas para finalizar con el castigo.

2.5 Temas

Las bacantes es una tragedia de estilo tradicional, incluso arcaico, muy formal, con ecos primitivos, pero la historia resulta tratada de una forma misteriosamente ambigua, dejando al espectador con una sensación de horror ante los temas tratados. El coro en sus intervenciones cantadas expone los temas que luego se van tratando en forma dramatizada por los actores. Podemos decir que hay dos temas principales, que son dos oposiciones esenciales, de los que van surgiendo otros temas subordinados.

- La transgresión de los límites entre la esencia del ser humano y la esencia de la divinidad: de este tema surgen otros como el choque de la tradición y la modernidad, la tiranía de los hombres y de los dioses...
- La transgresión de los límites de los sexos masculino y femenino: de este tema surgen otros como la transgresión entre la ley natural y la ley política, la misoginia griega frente a la libertad que gozan las mujeres en otras culturas, la disciplina frente a la libertad en las relaciones sexuales...

El *dos* es un número importante en la obra. Siendo el número que representa el equilibrio, la empatía y la unión, la obra representa todo lo opuesto: el desequilibrio, la antipatía y la disgregación.

En el primero de los temas, la transgresión de los límites entre la esencia del ser humano y la esencia de la divinidad, se da el *desequilibrio* al presentar la rivalidad extrema entre Penteo y Dioniso. que es el hilo conductor de la obra y la causa de que se desate la tragedia. Son primos hermanos, así que ambos comparten genes humanos y genes divinos, pero al desafiar Penteo el poder de Dioniso no aceptando su culto en Tebas, provoca una respuesta brutal por parte del dios. Los dos personajes parecen extralimitarse en sus acciones, pero solo el ser humano tiene que atenerse a las consecuencias de sus acciones, no así la divinidad. Se da la *antipatía*, cuando el público no puede empatizar con ninguno de los dos personajes principales. Penteo utiliza una violencia verbal excesiva durante toda la obra y amenaza constantemente al que él piensa que es un joven sacerdote, pero es, en realidad el propio Dioniso. Dioniso, en respuesta a la extralimitación de Penteo, le impone un castigo

brutal, por el cual es recriminado por otros personajes (Cadmo y Ágave), que entienden que él también se ha extralimitado. Los dos tienen actitudes reprobables y, por tanto, es difícil empatizar con ninguno de los dos protagonistas. Y se da la *disgregación* cuando Penteo acaba descuartizado y su cuerpo expandido por el monte Citerón. El hecho de que la pena de muerte de Penteo sea llevada a cabo por su propia madre, enajenada por el dios, es extraordinariamente cruel. El despedazamiento que se le infringe (*sparagmós*), lo utiliza Dioniso en varios mitos cuando no se siente aceptado, como ocurrió con Licurgo, que terminó cortando en pedazos a su hijo por accidente, y con las hijas de Minias, que desgarraron al hijo de una de ellas. Dioniso tiene dos caras, una afable y divertida y otra terrible, que castiga de forma horrible a aquellos que no aceptan su divinidad. Con el castigo se pretende el exterminio. No basta con la muerte, sino que además se tiene que destruir y disgregar el cuerpo.

En el segundo de los temas, la transgresión de los límites de los sexos masculino y femenino, se da el *desequilibrio* cuando Ágave toma rasgos masculinos (cazadora, fuerza brutal) y Penteo rasgos femeninos (coquetería) por arte de la magia de Dioniso, no de forma voluntaria. Está representado básicamente en el intercambio de roles que se dan tanto en Penteo como en Ágave y las demás bacantes tebanas. Eurípides dota al castigo de Penteo de un gran dramatismo, puesto que fuerza a Penteo, por arte de magia, a convertirse en algo que desprecia. Antes de morir es ridiculizado vestido de mujer, adorando a Baco como una bacante más. Parece un castigo desproporcionado y desequilibrado. Se provoca también una *antipatía* hacia ambos personajes: a Penteo por oprimir y pensar mal de las mujeres y a Dioniso por sacarlas de esos límites marcados por Penteo, pero no por voluntad propia. Tanto Penteo como Dioniso utilizan a las mujeres para mostrar sus poderes: Dioniso el poder de la ley natural y Penteo el poder de la ley política. Penteo está obsesionado con controlar a las mujeres y Dioniso con liberarlas. Ninguno recibe la empatía del público en estos términos tampoco.

Finalmente, se da la *disgregación* en la separación tan radical de roles de género que propone Penteo y que trastoca Dioniso. Si socialmente los roles de ambos sexos se encuentran absolutamente separados en la ciudad, en esta obra los roles de género se intercambian, se mezclan, se disgregan constantemente por mediación de Dioniso. Tanto Penteo como

Dioniso quieren mostrar sus poderes más allá de sus dominios y por eso salen de ellos. Dioniso entra en la ciudad y causa estragos: infunde el furor báquico en las personas, daña el palacio de Penteo con un terremoto, libera a las presas, etc. Sin embargo, cuando Penteo sale de la ciudad para imponer su poder, se desata la tragedia.

Si el centro de atención de la historia son dos personajes masculinos, la obra está impregnada por la *femineidad*. Esta femineidad se debe al coro, que da nombre a la obra, y que está formado por bacantes asiáticas, a la ambigüedad sexual de Dioniso, a la obsesión de Penteo por los supuestos excesos sexuales de las mujeres y, sobre todo, al personaje de Ágave, que está ausente del escenario durante la mayor parte de la obra y, sin embargo, acaba siendo el personaje en el que se encarna la tragedia, la protagonista de la *anagnórisis* de la obra.

2.6. Estructura

La estructura de *Las bacantes* es una estructura tradicional que respeta las tres unidades aristotélicas de acción, lugar y tiempo, afectando también así a un uso limitado de personajes que desarrollan los temas de manera clara y concisa. Según la convención de la tragedia griega, hay tres actores encima del escenario que se reparten los papeles. Un posible *reparto* de papeles sería como sigue:

Actor 1: Tiresias – Dioniso – Mensajero 2

Actor 2: Cadmo – Mensajero 1 – Servidor

Actor 3: Penteo – Ágave

La *acción* sobre el escenario es limitada, aunque el momento más impactante sobre el escenario es el terremoto que escenifican las bacantes. Además de las acciones que tienen lugar sobre el escenario o sobre las que nos dan cuenta personajes como los mensajeros, se mencionan otras acciones previas a la historia que tienen cierta importancia para su completa comprensión, por ejemplo, la seducción y partos de Sêmele y Zeus, la crianza de Dioniso, los viajes de Dioniso por Oriente, la historia de la fundación de Tebas por Cadmo, etc. Además, aunque no se mencionen, hay otras historias y mitos relacionados que los espectadores de su época tendrían en mente, por ejemplo, la posterior historia de Tiresias con Edipo, o la de Los siete contra Tebas.

Los *lugares* principales en donde se desarrolla la acción son la puerta del palacio de Penteo, sobre el escenario durante toda la obra, desde donde además se intuye el recinto funerario de Sémele, y el monte Citerón, donde ocurre gran parte de la acción invisible para el espectador. El Monte Citerón se encuentra, según Google maps, a unos 26 o 27 kilómetros de Tebas, entre unas 5 y 6 horas caminando. El texto está, además repleto de menciones a lugares naturales relacionados con la divinidad: montes, ríos e incluso cuevas, lugares de culto y, por tanto, de contacto entre la humanidad y la divinidad. También se menciona el hecho de que Dioniso venga de tierras orientales. No hay que olvidar que el oriente representaba para los griegos tierras que habían sido enemigas, con costumbres muy diferentes, a las que temían y rechazaban. La posición de la obra al respecto de la xenofobia griega es también ambigua: por una parte, lo que viene del extranjero es temible, pero por otra parte, hay que abrir la mente a culturas diferentes y aprender de ellas lo que puedan enseñar.

La obra se desarrolla en un *tiempo* mítico en el que los hombres y los dioses estaban emparentados de forma muy cercana y se interrelacionaban constantemente, el amor (o la lujuria) y el odio eran sentimientos compartidos por ambas partes. La *hierogamia* era una práctica común, como es el caso de Sémele con Zeus o Cadmo con Harmonía, o los castigos de los dioses a los hombres, como el descuartizamiento final de Penteo. Aunque la acción parece desarrollarse en un corto espacio de tiempo, algunos personajes van y vuelven al monte Citerón (Cadmo va y vuelve dos veces), por lo que el tiempo real de la historia es más dilatado en el tiempo. Un día puede resultar escaso, tal vez dos días sería un espacio de tiempo más acorde con la acción.

La tragedia tiene partes *cantadas*, normalmente por el coro (que también bailaba)¹¹ y *partes habladas* correspondientes a los diálogos entre personajes, que son los que van desarrollando la acción. Además, algunas partes se efectúan en *recitativo*, que es una especie de canto hablado. Las partes cantadas por el coro reciben diferentes nombres según su función estructural dentro de la obra y las partes dialogadas son los *episodios*¹².

¹¹ En las tragedias, las danzas podían ser *emméleia*, un baile tranquilo y serio o *hiporquema*, con movimientos más rápidos. La danza frenética de las bacantes, que se podría mostrar también en alguna coreografía de esta obra era la *orebasía*.

¹² La nomenclatura que se utiliza hoy en día sigue siendo la reflejada por Aristóteles en su *Poética*.

La historia contada, el mito o la fábula, tiene los tres elementos estructurales básicos, según Aristóteles:

La *peripecia*, que es el cambio de la acción en sentido contrario, se da en el episodio 4, cuando Penteo cae bajo el influjo o la hipnosis de Dionisos, se viste de mujer bacante, se regodea en su imagen y cambia su tono para con el joven Dionisos.

La *anagnórisis*, que es el cambio de la ignorancia al conocimiento, tiene lugar en la última parte cuando Ágave descubre la cabeza de Penteo en su tirso. La tiene que ayudar a salir de su trance Cadmo, entre 1290 y 1296.

Lance patético, que es la acción destructora o dolorosa que ocurre fuera de escena, es la muerte de Penteo a manos de su propia madre, que cuenta un Mensajero entre 1030 y 1151.

Por motivos de organización del texto traducido, sigo la traducción de Francisco Rodríguez Adrados en la editorial Alianza que, aunque con algunos errores de adjudicación de palabras a personajes cambiados, realiza una labor facilitadora del trabajo de análisis (añade acotaciones, numera las líneas sobre el original griego, escribe en letra itálica las partes cantadas, etc.)

(H)* Prólogo (1-63):

Dioniso se presenta en su forma divina ante los espectadores, en el espacio ocupado por los dioses, las alturas que, en esta obra es encima del techo del palacio de Penteo, y proyecta su plan de acción mediante una *resis* en *trímetros yámbicos*¹³, creando un tono de conexión con el espectador, por no ser demasiado elevado, sin llegar a ser coloquial. Eurípidés ya contaba con poleas, plataformas, escotillas y escaleras, además de maquinaria para ascender y descender a héroes y dioses por los aires (*Deus ex machina*). Primero menciona su estirpe, hijo del dios Zeus y una mortal, Semele, princesa de Tebas, calcinada por el rayo de Zeus involuntariamente cuando estaba gestándolo. Al morir Semele, Zeus salvó al feto y lo cosió a su muslo para terminar la gestación. Segundo, menciona su vuelta a esa misma ciudad, su ciudad de origen, desde tierras orientales, adoptando la personalidad de un mortal,

* (H) parte hablada, (C) parte cantada y (R) recitativo, siguiendo el ejemplo de Zimmermann para Edipo rey de Sófocles (pp. 40-41)

¹³ Para el análisis métrico utilizo como guía el trabajo citado de José García López.

un joven sacerdote que lidera a un grupo de acólitas de Dioniso¹⁴. Tebas está significada por dos símbolos acuáticos, la fuente de Dirce y el río Ismeno. La fuente de Dirce es una fuente sagrada, un medio de contacto entre el mundo de los hombres y el mundo de los dioses a través del agua. Es un punto geográfico importante en esta historia, que aparece en varias ocasiones (véase más adelante el comentario al estásimo 2), formando parte del mito de origen de Dioniso. El río Ismeno (hoy llamado Ai Ianni) es un pequeño río local y uno de los emblemas de Tebas. Es un río cuyo cauce corre de oeste a este, representando la resistencia de la ciudad al culto báquico, ya que corre contrario al movimiento de Dioniso, de este a oeste. Representa, por tanto, la mínima resistencia que puede oponer un mínimo riachuelo. Dioniso viene de un largo viaje. Se mencionan las patrias en las que el culto dionisiaco había sido instaurado con éxito y de donde vuelve a su lugar de nacimiento: Lidia, Frigia, Persia, Bactria, Tierra Media, Arabia, Asia y, finalmente, Tebas.

Ya en Tebas, Dioniso se encuentra con un panorama de resistencia a su culto y cuenta cómo decide liberar a las mujeres a causa de la impiedad de sus tías, que niegan su divinidad, puesto que negaban la hierogamia de Sémele con Zeus. Acusan a Sémele de lujuria (yacer con un mortal) y de mentirosa. La liberación de las mujeres es forzada, mediante el furor báquico que les infunde, en venganza por las injusticias cometidas hacia él en Tebas. Estas injusticias son la de no ser aceptado como dios por su propia familia, que manchen la memoria de su madre y de su padre y que lo califiquen de “bastardo”. Esta resolución también alcanza a su abuelo, Cadmo, a quien no perdona que entregara el poder de la ciudad a Penteo, su primo, que también lo niega como dios. Su plan es restaurar el orden divino en Tebas, curiosamente, destrozando el orden humano y a través del caos causado por la locura báquica.

Finalmente, se dirige al coro de bacantes asiáticas que ha traído como séquito desde el monte Tmolos en Lidia, y las lleva a manifestarse ante el palacio de Penteo. Mientras, él acude a liderar a las bacantes tebanas hacia el monte Citerón.

¹⁴ A pesar de ser siempre mencionado como un dios que viene de fuera a traer a la polis su don y sus ritos, Dioniso es un dios griego según evidencian las tablillas micénicas del siglo XIII a.C.

(C) Párodos (64-169):

Entra el coro, invitado por Dioniso, por las entradas laterales y se colocan ante la fachada del palacio de Penteo, cantando la importancia de los ritos báquicos. Es un coro de mujeres, el séquito que ha acompañado a Dioniso, como joven acólito del dios, desde el monte Tmolos, que entonan un himno en metro *jónico a minore*, propio de los himnos dionisiacos. Dioniso es un dios cuyos acólitos son principalmente mujeres¹⁵. Durante esta primera intervención del coro, se insiste en el origen asiático del culto báquico y la felicidad que conlleva

En la Estrofa 1, se evoca el ruido y el estrépito litúrgico, el *rito*, invocando al pueblo a participar del culto al dios. Utilizan un vocabulario de salvación (“bienaventurado”, “santifica”, “alma”, “sagrada” ...), dando la oportunidad de protección a aquellos que se unan al él. Se insiste en el movimiento, en la peregrinación, con el imperativo “Id” y el vocativo “bacantes”, incluyendo en este a todos aquellos que se unan a los rituales, especialmente a las peregrinaciones hacia los lugares naturales.

En la antístrofa 1 se narra el *mito*, el nacimiento doble de Dioniso, el primer parto en el que su madre Semele muere herida por el rayo de Zeus, el segundo parto del muslo de Zeus, ocultándolo de la celosa Hera. Zeus es un dios cuya naturaleza sexual masculina es tan potente que necesita muchas amantes femeninas. Sin embargo, no duda en tomar atributos de la naturaleza sexual femenina para dar cabida a una gestación en su cuerpo, convirtiendo su muslo en un vientre femenino capaz de gestar a Dioniso. Al nacer Dioniso, sus atributos divinos son unos cuernos de toro, símbolo de la robustez, fuerza y potencia sexual, y una corona de serpientes que le coloca su padre. Las serpientes acompañantes de Dioniso son un símbolo polisémico: simbolizan el eterno renacimiento, ya que son animales de tierra (vida), son venenosos (muerte) y cambian de piel (resurrección). Son animales dominadores de la magia, como mágicamente Dioniso controla el furor báquico sobre las bacantes. También simbolizan la sabiduría, la inteligencia y la paciencia del predador que espera a su presa. Son también animales en contacto con la tierra (telúricos), por lo que están en contacto con el mundo de los muertos, por lo que comparten con ellos el don de la adivinación.

¹⁵ “Su padre es madre, y acaso de ahí viene el origen de la especial relación de Dioniso con las mujeres, pues se mueve en los límites entre los sexos, siempre en la ambigüedad y la hibridación, como atestiguan sus mitos.” Hernández de la Fuente, 2017.

En la estrofa 2, de nuevo se describe el *rito*, se llama a las mujeres de Tebas a unirse al culto báquico y a liberarse de las obligaciones de la ciudad mediante los atavíos de elementos naturales, tanto vegetales (cara afable del dios) como animales (cara salvaje y terrible del dios). Se describe el cortejo que sigue al joven (Dioniso en su forma humana) de forma aparentemente caótica, pero siguiendo el orden del ritmo extático, así como los prodigios que obra el dios para la celebración: alimentos que surgen del suelo, llamas en la vegetación, etc. Estos versos, escuchados por mujeres, pueden ser recibidos con agrado, como una liberación, pero escuchados por hombres, pueden ser recibidos como una amenaza. Son versos que crean polémica entre el público de una forma *performativa* sobre el conflicto entre los sexos.

Al comienzo de la intervención de las bacantes se celebra el momento presente, con verbos en presente “santifica”, “celebra”, etc., con gerundios que implican progresión en el tiempo presente “blandiendo” y con imperativos, con los que, además se conecta con el público: “Id”. En la antistrofa 2, los versos se refieren a un tiempo pasado, al nacimiento del dios, como ya se ha comentado, encontrando verbos en pretérito perfecto simple como “llevó”, “dejó” o “acogió”, así como locuciones verbales compuestas por un pretérito y un gerundio, implicando progresión en el pasado, como “llegó volando” o un pretérito con un infinitivo implicando acción violenta “hizo salir”. Los dos últimos versos, sin embargo, desembocan de nuevo en un presente: “cazan”, “trenzan”, dos acciones que funden simbólicamente a las ménades con las serpientes que adornan sus cabellos, y que dan la impresión de un presente eterno en el que viven las adoradoras del dios en fusión con la naturaleza. Este presente eterno en el que viven los dioses se refuerza con la imagen de las *Moiras* o *Parcas* que aparecen en el verso 100, que son el destino, son eternas y tienen poder por encima de los propios dioses.

(H) Episodio 1(170-369):

En este episodio participan Tiresias, Cadmo, Penteo y Corifeo. Penteo es advertido sobre las posibles consecuencias de su actitud, pero muestra su falta de respeto hacia los cultos dionisiacos.

El episodio comienza con Tiresias, el famoso adivino tebano que fue condenado a la ceguera física por Minerva, aunque se le concedió en compensación la visión profética junto

con una larga vida. Sobrevivirá a Penteo y también participará en la tragedia de Edipo, sobrino nieto del propio Penteo. Su aparición la hace ataviado con indumentaria propia de las adoradoras de Baco: pieles de ciervo, tirso y corona de yedra, información que nos ofrece el mismo personaje. Presenta a Cadmo, explicando su origen y sus hazañas resaltables, y luego menciona un pacto con él de adorar a Dioniso, para lo cual tienen que vestir como bacantes y peregrinar al monte Citerón. Este pacto que se menciona sugiere que Cadmo no tenía intención previamente de adorar al dios y que lo hace forzado por Tiresias, en un esfuerzo de este por salvarlo de la tragedia.

Al salir Cadmo, también lo hace ya ataviado con los atributos báquicos, como él mismo menciona. Lo primero que hace Cadmo es reconocer la sabiduría de Tiresias. También reconoce la filiación y divinidad del dios. Durante esta escena, las palabras de Cadmo pueden parecer más o menos creíbles, pero en el desarrollo de la trama se descubre que Cadmo es un hipócrita, que su reconocimiento del dios no es completamente sincero. Esta hipocresía se puede ver realizada por los elogios constantes que le hace Cadmo a Tiresias con relación a su sabiduría, pues suenan a adulación.

Esta aparición de ambos, en la que se habla de un pacto y de la sabiduría de Tiresias, sugiere una situación anterior de controversia al respecto del culto a Dioniso. Tiresias parece haber convencido a Cadmo, pero no así a Penteo, como se ve unas líneas más adelante.

De las palabras de Cadmo se advierte uno de los rasgos divinos del dios que les afecta a estos dos personajes: rejuvenece a los viejos, es liberador de los achaques de la edad¹⁶. Sin embargo, se puede advertir un cierto cinismo en sus palabras, sobre el que la palabra “pacto” de Tiresias nos pone sobre aviso. Si Tiresias aparece con una fe ciega en el dios, Cadmo da evidencias de flaqueza: primero sugiere hacer la peregrinación al monte Citerón en carro – recordemos aquí que el monte Citerón se encuentra a una distancia de alrededor de 27 kilómetros de Tebas – y luego muestra atisbos de vergüenza al ver que se encuentran solos en su peregrinaje bailando y vestidos de bacantes. Cadmo parece plantearse lo *ridículo* de la situación, pero finalmente decide hacer la peregrinación convencido por Tiresias, que utiliza el argumento de la soledad de la sabiduría y la sensatez.

Tiresias, que se muestra modesto ante los halagos de Cadmo (“Vano saber tenemos a los ojos de los dioses”) tiene claro que sus actuaciones no muestran tanto la sabiduría,

¹⁶ Uno de las advocaciones de Dioniso es precisamente *Eleutherius*, “liberador”.

como el sentido común. Se reafirma así en la necesidad de honrar a los dioses a pesar de que las nuevas corrientes (representadas por Penteo) lo critiquen. La visión de los dos viejos sobre el escenario, vestidos como bacantes – papel religioso reservado normalmente a las mujeres – y bailando de forma extática, puede dar la impresión a la audiencia de patetismo, aunque Tiresias se haya encargado de justificarlo. La danza del dios, la *orebasía*, libera a los hombres de las obligaciones de la polis. Con la danza se acercan a la divinidad y se alejan de las leyes políticas.

En 210 aparece Penteo, al que presenta Cadmo. Lo califica como “apresurado”, que, aunque se refiere a su forma de entrar en ese momento, también da información importante sobre su forma de ser. El siguiente calificativo que le aplica, tiene que ver con su filiación, “hijo de Equión”, uno de los espartos que fue rey de Tebas por su matrimonio con Ágave, hija de Cadmo. El último calificativo que le aplica se refiere a su estado emocional “fuera de sí”. Cuando aparece Penteo ante el público no se percató de los otros dos personajes y habla al público, contándole el porqué de su indignación: las mujeres han abandonado sus obligaciones de la ciudad en su ausencia. Dioniso aprovecha la ausencia de Penteo para infundir el furor báquico entre las mujeres de Tebas. La ausencia del héroe es un pretexto para el ataque del dios (como ocurre en otras obras también). Penteo presenta la situación desde su punto de vista misógino: las mujeres abandonan sus obligaciones para entregarse al vicio. No encuentra ningún tipo de excusa piadosa para las mujeres. Este supuesto comportamiento obsceno y vicioso de las mujeres – que todos los demás personajes niegan a lo largo de la obra – le obsesiona hasta el final. Desde que llega de su viaje se dedica a encarcelar a las bacantes que encuentra y se describe a sí mismo como un cazador que irá al monte al cazarlas, *ironía poética* que el público del siglo V a.C. reconoce, sabedor del mito.

Seguidamente, Penteo describe al joven extranjero que ha creado la confusión en Tebas, al que aún no conoce en persona y del que también desconoce su verdadera personalidad. Y lo hace con tres atributos que, siendo negativos para el propio Penteo, lo hacen atractivo a los ojos de las mujeres: extranjero, conocedor de la magia y de apariencia afeminada. Es todo lo contrario a él mismo: tebano, agnóstico y de apariencia masculina. Penteo se muestra muy violento, primero con la caza de las bacantes, segundo con la crueldad de encarcelar a las mujeres que coja vivas (es decir, que algunas incluso mueren en la cacería) y, finalmente amenaza con cortar la cabeza al joven extranjero. Esta última amenaza sobre

la vida de Penteo será la primera de varias. Su discurso ante el público intenta ser debilitador del peligro que supone Dioniso y el dionisismo, rebatiendo sus fundamentos: que el joven sea Dioniso y que Sémele casara con Zeus.

Cuando entra en contacto visual con los dos viejos vestidos de bacantes (249), vuelca contra ellos su violencia verbal, primero burlándose de su indumentaria y luego de sus creencias y rituales. Penteo les insulta con la frase “vejez carente de cordura” (que en la traducción de Alemany Bolufer se hace más ridiculizante con el verbo “chochear”), en claro contraste con las palabras antes dichas por los viejos sobre su cordura al realizar sus ritos. Aquí encontramos el primer contraste entre la realidad de Penteo (lo que él ve y cómo lo interpreta) y la realidad de los demás personajes, que están en absoluta oposición. Sin embargo, la *ambigüedad* de la obra siempre plantea la cuestión sobre quién deforma la realidad, Penteo o el resto.

Penteo culpa a Tiresias de haber introducido el culto y le acusa de embaucador. Su violencia verbal le hace antipático al público y desagrada su carácter desde el primer momento. Agravia a los que él considera más débiles: las mujeres, los ancianos y al joven afeitado (del que no reconoce su verdadera identidad). Sus amenazas de muerte a Dioniso son variadas: la primera por decapitación, la segunda la horca y la tercera la lapidación. Muestra una gran creatividad en cuanto a diferentes tipos de sentencias de muerte.

El Corifeo interviene en el diálogo y le apela “extranjero”, dando así un golpe de efecto. En la interpretación del mundo de Penteo, los que vienen de fuera son extranjeros, pero cuando le interpela el corifeo, que proviene de Lidia, él se convierte en extranjero. Es una lección de *relativismo cultural* para un público griego que pecaba de chauvinista.

El Corifeo pone el acento sobre su actitud de arrogancia, violencia e impiedad, por sus ofensas a su propia filiación (niega los mitos de origen de su propia familia) y a la divinidad (niega al dios Dioniso). Tiresias continúa elaborando las acusaciones del Corifeo, re-creminándole la poca inteligencia de sus palabras e intenta convencerle de que el nuevo culto se expandirá por toda Grecia y que su resistencia será inútil. Tiresias le da unas explicaciones muy elaboradas y racionales sobre los dioses y los ciclos naturales e incluso le explica el mito del doble nacimiento de Dioniso de una forma más racional, por la confusión entre las palabras griegas *mêrós*, “muslo” y *homêrós*, “rehén”, evitándole así la imagen del Zeus

preñado que parece molestar a Penteo. Las bacantes, sin embargo, en sus siguientes apariciones, seguirán insistiendo en la gestación de Dioniso en el muslo de Zeus.

Continúa Tiresias con su discurso, explicando los ámbitos de Dioniso: primero, el *furor báquico*, que detenta el poder profético; segundo, el *furor guerrero*, que infunde el terror pánico entre los ejércitos; y tercero, el *poder de la naturaleza* a la que acuden sus acólitos. Tiresias aconseja a Penteo que sea sensato y no se enfrente a Dioniso y, después, hace un alegato en favor de las mujeres. Desde su punto de vista, el problema que ve Penteo en las mujeres, no está causado por Dioniso, ya que el dios promueve la castidad, según él. Finalmente, Tiresias se declara en *rebeldía* y aconseja a Penteo unirse a ellos y curar la que llama su “enfermedad” con el vino del dios.

Cadmo, por su parte, más racional en su visión de la religión, añade un argumento hipócrita, descubriendo así su impostura (que finalmente también será castigada), y asustándole con la muerte de otro de sus primos, Acteón, que desafió a una diosa, Ártemis / Diana y murió despedazado por sus propias perras. Penteo contesta con más violencia mandando a unos servidores a destrozarse el estudio de Tiresias y a otro a apresarse a Dioniso.

Tiresias da finalmente por perdido a Penteo y, abatido y con su fuerza mermada, se retira con Cadmo, dando de nuevo una visión patética de la vejez, ayudándose a andar el uno al otro. Antes de abandonar la escena formula una profecía avisando de la tragedia, no gracias a su don adivinatorio, sino gracias a su *sentido común*.

Esta escena viene magníficamente ensamblada en el conjunto de la obra por el número de la *triada*, el número del equilibrio y la armonía:

- Es el tercer momento de la puesta en escena: tras el *prólogo* y el *párodos*, este primer episodio es el primer *agón*, en el que se presentan los personajes, sus razones, y su visión del dionisismo.
- Tres son los personajes que actúan (quitando al Corifeo, que está aparte, con el Coro): Tiresias, Cadmo y Penteo.
- Tres son las visiones de la religión que se dan: la visión libre y tolerante de Tiresias, la hipócrita de Cadmo y la arcaica del Corifeo (que representa a Dioniso)
- Tres son los ámbitos en los que Dioniso se relaciona con los hombres, según explica Tiresias: el poder extrasensorial, el furor guerrero y el poder de la naturaleza.

- El trímetro yámbico, que es el metro imperante en los diálogos, da la cohesión formal a la escena.

(C) Estásimo 1 (370-432):

Al quedarse solo, en este estásimo del coro, las bacantes asiáticas vaticinan un final trágico para Penteo. En la estrofa 1 el coro parece hablar con los dioses, invocando a la “Santidad” en su eterno girar por la tierra. En segundo lugar, critica la impiedad y la violencia de Penteo. Los halagos a Dioniso, sin embargo, son los que ocupan mayor número de versos. Estos halagos a Dioniso se presentan en el contraste de su filosofía, basada en el placer de la vida (danza, música, licor, banquetes, fiestas, etc.) con la filosofía de vida de Penteo, que piensa que los placeres son dañinos. Esta filosofía de Penteo parece incomprendible a las bacantes.

En la antistrofa 1, las bacantes predicen la tragedia de Penteo. Esta predicción, como la de Tiresias, es una cuestión de sentido común, no de un don mágico, ya que el comportamiento violento e irracional de Penteo le aboca a ello. Las bacantes nos presentan a un personaje que hoy podríamos calificar de *narcisista patológico*. Las bacantes describen su falta de empatía (375), su violencia hacia las personas (387), su sentimiento de grandiosidad (397) o incluso su extrema arrogancia (398), concluyendo su diagnóstico en términos llanos: “conducta solo propia de hombres enloquecidos y malvados” (400 y s.) Penteo con sus actos y sus palabras a lo largo de la obra confirma el diagnóstico¹⁷.

En la estrofa 2 el coro utiliza un tono de angustia. Intuyen que va a ocurrir alguna calamidad y expresan su deseo de huida hacia lugares más amigables y agradables para los piadosos, como Chipre, isla de Afrodita, o Pieria morada de las Musas y cercana a Macedonia donde escribe el autor esta obra. Quieren huir del espacio físico y del tiempo humano, acercarse a la divinidad en el espacio y el tiempo.

La antistrofa 2 comienza con la reafirmación de la identidad divina de Dioniso. Gracias al don del vino Dioniso es identificado con la paz, mientras la falta de vino se identifica con la inquietud, la violencia y la falsa sabiduría que pueden conducir a la guerra.

¹⁷ Este diagnóstico es fácilmente aplicable al propio Dioniso también.

Esta intervención del coro es una reacción al primer episodio, un comentario lírico a la acción que han empezado a desarrollar los personajes. A la vez, estos comentarios predicen las acciones futuras con clarividencia, funcionando dentro de la obra como nexo de unión de gran lirismo y belleza entre episodios, a la vez que va creando una tensión dramática que irá *in crescendo* a lo largo de la obra.

(H) Episodio 2 (433-519):

Intervienen Dioniso, Penteo y un Servidor. En este episodio Penteo prende a Dioniso y le interroga. A las violentas palabras de Penteo, Dioniso responde con calma e ironía. Formalmente se trata de un *agón* entre los dos personajes principales, introducido por el Servidor.

Comienza la escena cuando el Servidor al que había enviado en el *episodio 1* trae capturado a Dioniso. Respetuoso con Penteo, el Servidor no puede evitar reprocharle de una forma muy sutil su comportamiento. Utilizando la metáfora forzada de una fiera, el servidor presenta a Dioniso como un ser manso y agradable, en contraste con lo que piensa Penteo de él. El Servidor, que se confiesa confuso por ello, muestra una duda razonable, cuestionando las razones de Penteo, aunque acate sus órdenes. Seguidamente, anuncia la liberación de las bacantes presas, huidas de nuevo a los bosques, como un prodigio extraordinario. De esta forma, el Servidor está advirtiendo subliminalmente a Penteo de que se está equivocando. Pero Penteo no presta ninguna atención a esta advertencia.

Seguidamente, empieza el diálogo entre Penteo y Dioniso. Penteo comienza desde una posición de poder y fuerza. Muestra sus prejuicios al considerar al joven débil por resultar sexualmente atractivo y tener un fuerte lado femenino. Al interrogatorio al que lo somete, Dioniso siempre responde con seguridad y tranquilidad, alterando así la postura de poder y control de Penteo. Durante todo el interrogatorio, Dioniso se defiende respondiendo con rapidez y arrogancia. Primero le pregunta por su origen, a lo que Dioniso no responde con su filiación, sino con un punto geográfico, el monte Tmolos en Lidia. En este diálogo hay un gran desequilibrio, ya que Penteo piensa que está hablando con un joven débil, pero para el público, cómplice de Dioniso, está hablando con un dios. El espectador ve a un actor que representa a un dios que representa a un joven. Es un *teatro dentro del teatro*.

Otra pregunta que hace Penteo plantea la confusión existente en el pueblo sobre si las deidades (en este caso Zeus), en diferentes lugares, son deidades diferentes o si tienen la misma identidad divina. Esta pregunta puede resultar cínica, ya que se entiende que si en cada sitio hay dioses que se llaman igual, pero tienen identidades diferentes, esto puede implicar la no existencia de los dioses y sugiere el desprecio de Penteo ante las creencias populares. Seguidamente, también le interroga sobre la supuesta violencia de la iniciación en los ritos dionisiacos. Pero las enigmáticas respuestas de Dioniso a todas las preguntas provocan la irritación de Penteo. Penteo insiste durante todo el interrogatorio en conocer los misterios, pero las respuestas de Dioniso le dejan cada vez más frustrado. Aunque Penteo haga las preguntas, no tiene el control del interrogatorio. Dioniso y el público cómplice, tienen mucha más información que Penteo, a pesar de que esa información está accesible a él. Por esta falta de *inteligencia emocional* de Penteo, Dioniso le insulta llamándole “impío” (476) e “ignorante” (480). Dioniso deja en evidencia también el carácter xenófobo de Penteo, cuando le interroga sobre el carácter extranjero de los ritos. Dioniso alecciona a Penteo, pero también alecciona al público griego que tenía en general un carácter bastante chauvinista, como ya se ha comentado previamente.

Dioniso también se encarga de confirmar su estado divino, dando más pistas a Penteo, que él no reconoce. Cuando Penteo le amenaza con cortarle el pelo, Dioniso destaca la condición divina del cabello. Cuando le quiere quitar el tirso, señala el origen divino del báculo. Cuando le amenaza con la prisión, le objeta que el dios le va a liberar. Penteo le responde de forma irónica ya que cree que su fuerza masculina es invencible contra un dios afeminado. A pesar de darle todas estas pistas, Penteo sigue ciego ante la divinidad, Penteo está en un *plano de realidad* más cerrado que Dioniso y el público, que ven más allá.

Cuando Dioniso le vuelve a avisar sobre su falta de visión de la realidad e incluso de su propia identidad (506), Penteo piensa en filiación (relación de la persona con otras personas), mientras que Dioniso se refiere a su esencia (relación de la persona consigo misma), en el origen de su propio nombre, que es el que le define: *pénthos* (“dolor”).

El *agón* culmina con el encarcelamiento de Dioniso. Este diálogo se construye en forma de *esticomitia* en su mayor parte, contrastando con las resis del episodio 1. Esta aceleración del ritmo hace de este *episodio 2* una escena en la que la tensión trágica va creciendo encaminándose hacia el clímax.

(C) Estásimo 2 (520-575):

El coro se queja de la actitud de Penteo en esta composición ditirámbica. El coro invoca al dios para que le castigue. Las bacantes suplican que el dios las reconforte por el comportamiento de Penteo contra ellas y contra el joven, encarcelándolo y queriendo esclavizarlas a ellas.

La estrofa comienza con una recriminación a Dirce, el manantial sagrado de Tebas al que fue arrojada la ninfa de ese nombre y en el que fue bañado Dioniso una vez salvado del vientre de su incinerada madre Sêmele y antes de ser cosido al muslo de Zeus. El manantial, como los cuerpos de agua en general, es un portal de comunicación entre lo sagrado y lo humano. En esta obra es un símbolo polivalente: en el mito de origen de Dioniso, significa su *rito de paso* de mortal (nacido de una mortal) a divino (nacido de una divinidad); en el mito de Penteo simboliza el *olvido* de la ciudad hacia ese dios nacido de una de sus princesas, que es lo que el coro recrimina. El coro sigue insistiendo en la versión más popular del doble nacimiento de Dioniso, a pesar de la explicación más racional que había dado Tiresias.

La antistrofa describe el talante furioso de Penteo como herencia de su padre Equión, uno de los espartos supervivientes nacidos de los dientes del dragón que sembró Cadmo. Los espartos son descritos como seres armados que luchan sin reflexionar, al igual que Penteo parece luchar contra Dioniso.

El *epodo*, tercera parte de este *estásimo*, comienza con una invocación al dios. Lo buscan en la naturaleza, en los elementos geográficos. Estos elementos geográficos (los montes, los ríos, los bosques, etc.) representan la grandeza y enormidad de la tierra: el ámbito de los dioses, frente a la pequeñez del hombre. La naturaleza escapa al control de los hombres. En estos versos se muestra el triunfo y el control de Dioniso sobre la naturaleza por la que va guiando a sus bacantes.

Sigue un *Como*, un canto lírico alternado, en el que Dioniso, como dios, se hace audible a sus bacantes, se convierte en jefe del coro y canta con él. Se comunica con sus acólitas para avisarlas del *terremoto*¹⁸ que va a causar inmediatamente. Dioniso invoca a una

¹⁸ Algunos críticos racionalistas, que creen que la intención de Eurípides en esta obra es criticar al mito tradicional, niegan que el terremoto ocurriera realmente. (Norwood, 1908: VII)

diosa del terremoto. El coro observa los estragos que se ven por fuera del palacio y los describe: se quiebran las paredes y las columnas y Dioniso explica cómo también causa un fuego. Dioniso surge de las llamas como surgió del vientre de Sémele en llamas. Vuelve a revivir el momento de su primer nacimiento. El fuego es destructor, destruye a los humanos y a sus obras, pero no destruye a la divinidad, que surge de las llamas. Las bacantes muestran el terremoto en escena, se sugiere una coreografía con movimientos violentos y caídas al suelo. Además, en la Grecia del siglo V a.C. los teatros contaban con especialistas que trabajaban varios instrumentos para efectos sonoros y de luz, mediante choque de placas, antorchas agitadas, etc.

Es uno de los momentos más tensos del texto y, por supuesto, de la representación y cohesiona directamente con el siguiente episodio.

(H y C) Episodio 3 (576-860):

En la primera parte del episodio 3 actúan Dioniso, Coro y Corifeo. El terremoto que ha sido llevado a escena por las bacantes ha afectado gravemente al palacio de Penteo y Dioniso se ha liberado. Aparece Dioniso, como joven de nuevo, liberado de su prisión y se dirige al coro instándolas a superar el miedo, dando como prueba del poder de Dioniso su propia liberación. Habla de ella como una ilusión mágica y una burla: Penteo no le encadena a él en realidad, sino a un toro. Penteo está en un estado colérico y de falta de visión, mientras que Dioniso está en un estado de paz y clarividencia. Dioniso aprovecha su estado colérico para provocarle *alucinaciones*: confunde a Dioniso con un toro, al arder la tumba de Sémele cree que arde su palacio, cree que acuchilla a Dioniso, pero es una visión, etc. En su lucha imposible e infructuosa contra el dios, Penteo termina derrotado.

Penteo, *enajenado*, entra de nuevo en escena, sin reconocer en un primer momento ni al joven ni a las bacantes, pero en seguida se da cuenta. En esta segunda parte actúan Dioniso, Penteo y un Mensajero. Cuando Penteo reconoce a sus enemigos, sigue dirigiéndose a ellos de forma violenta y enajenada. Penteo no parece reconocer su derrota y continúa su lucha contra el dios. Entonces aparece un Mensajero, cuyo mensaje parece conocer Dioniso de antemano. El contenido del mensaje contradice las creencias de Penteo con relación a la conducta moral de las bacantes tebanas en el monte, por lo que el Mensajero quiere asegurarse de que no va a sufrir ningún daño. Penteo muestra benevolencia porque

aún no sabe el contenido de ese mensaje. El Mensajero cuenta cómo Ágave, madre de Penteo, se ha erigido en líder de las bacantes tebanas y expone cómo él ha sido testigo de un episodio de prodigios protagonizados por las bacantes, destacando siempre su orden y decoro: orden por edades, limpieza y generosidad. Expone su integración con el *mundo animal* - especialmente las serpientes, animales dionisiacos que simbolizan la vida (medicina), la muerte (veneno) y la resurrección (cambio de piel), y con crías de mamíferos a los que amamantan, - con el *mundo vegetal*, adornándose con plantas y con el *mundo mineral*, sacando agua de las piedras. También relata cómo encuentran alimentos (leche y miel) por todas partes. El Mensajero le indica que esos prodigios le darían pruebas del poder de Dioniso y que le harían abandonar su enconamiento. Pero para Penteo la ciudad es la virtud y el monte representa la maldad y el indecoro – Mientras que para Dioniso es todo lo contrario.

Penteo permite continuar al Mensajero y este relata otro episodio en el que la estampa idílica de las bacantes se rompe cuando se sienten amenazadas. Uno de los pastores que observan la escena, y que había estado en la ciudad, incita a los demás a apresarlas. De nuevo la polis significa la corrupción y el ataque al mundo natural, así como a la divinidad. Los hombres, que tienen el poder en la ciudad, atacan a las mujeres, que tienen el poder en el medio natural. Pero el orden cazador-cazado se altera. La naturaleza empatiza con ellas y muestran su fuerza ante los hombres, aunque confusas y desorientadas. Los confunden con unos animales a los que descuartizan. Esta confusión no es gratuita, parece obedecer a un designio divino: ellos no son las víctimas porque tienen que contar los prodigios a Penteo y al público. Tiene que haber testigos del poder divino de Baco. Las imágenes de este episodio tan violento en el que terminan atacando las villas cercanas Hisias y Eritras, (sangre, animales desmembrados, mujeres enloquecidas, asalto a villas, fuego en el pelo, etc.) son terribles e infunden miedo a los que las escuchan. Las escenas descritas por el mensajero han tenido lugar en el monte Citerón, a unas 6 horas caminando, por lo que estos sucesos, de los que él ha sido testigo directo, han tenido que ocurrir incluso con anterioridad al terremoto, que acaba de ocurrir en escena.

Todos los personajes que van apareciendo sobre el escenario le piden a Penteo que entre en razón. Sin embargo, tras esta última anécdota, Penteo solo ha oído lo que quería oír e interpreta a su forma la escena: que las mujeres ofenden a los hombres. Dioniso le vuelve

a avisar de que deponga su actitud, pero Penteo responde con más amenazas (a pesar de haber comprobado antes que no le sirven para nada con Dioniso).

A partir de 800, la actitud de Dioniso da un giro. Dioniso comienza su *engaño* y, aunque al principio encuentra algo de resistencia en Penteo, lo termina convenciendo, diciéndole que va a llevarlo a ver a las mujeres tebanas al monte Citerón. La morbosidad de ver a las mujeres como él se las imagina, de forma indecorosa, es lo que le lleva a aceptar las condiciones de Dioniso. Parece que es esta actitud de ansia y vehemencia, el querer pillar in fraganti a las tebanas, la que hace que Dioniso decida castigarle tan fieramente. Hasta ese momento le ha brindado múltiples ocasiones para corregirse, pero Penteo ha elegido no hacerlo. Penteo entra en un estado cercano al trance y cambia su tono de forma radical: ya no ataca, ni se resiste, sino que se deja llevar: “Guíame cuanto antes” (820), “También esto lo has dicho bien” (826), etc. Su anterior resistencia va dejando paso a halagos hacia Dioniso.

En *Las Bacantes* hay gran cantidad de alusiones a la vestimenta de los personajes. Dioniso, Cadmo, Tiresias y el coro van todo el tiempo vestidos como bacantes. Penteo hasta el este momento va ataviado como un rey de tragedia. Según las evidencias indirectas (descripciones de autores menos antiguos, imágenes en cerámica, etc.), debía vestir elegantemente, según la moda ática, con túnica y manto que no dejaran al descubierto prácticamente ninguna parte del cuerpo. El color simbólico del estatus de rey de Penteo sería el púrpura. Dioniso termina convenciéndolo para vestirse de mujer bacante y, a partir de ese momento, el dionisismo se apodera por completo del escenario, porque todos los personajes (excepto el Mensajero) y el coro a partir de ahora, aparecerán vestidos con los atributos de las bacantes. Dioniso explica el vestuario y atributos de bacante que llevará Penteo, formado por una larga cabellera, un peplo largo, un gorro asiático, un tirso y una piel moteada de cervato. Penteo muestra todavía una cierta vergüenza y resistencia a ir a espiarlas (844).

En este episodio se ve a Dioniso como un gran *manipulador* de la realidad. Manipula psicológicamente a las mujeres, a Penteo, e incluso al público. El embrujo o hipnosis de Penteo es progresivo, va intensificándose poco a poco. Parece que Dioniso tiene que usar cada vez más poderes para convencer a Penteo, ya que no es hasta 850 cuando decide infundirle una “leve locura” para que no se eche atrás. Esta escena prepara la venganza pensada por Dioniso, una venganza cruel: es una humillación terrible ante Tebas (la polis) y ante la muerte (los dioses), resaltando así el lado más cruel de Dioniso.

(C) Estásimo 3 (861-911):

En esta intervención del coro, se alaba el poder de los dioses y las bacantes expresan su **alegría** por ser liberadas, mientras Penteo entra a palacio para prepararse y ataviarse como bacante. Esta parte está compuesta por una *estrofa*, una *antistrofa* y un *epodo*, con un *refrán* entre la *estrofa* y la *antistrofa*, que se repite de nuevo entre la *antistrofa* y el *epodo*.

En la *estrofa* el coro se ve libre del acoso de Penteo y se alegra danzando toda la noche, utilizando el símil de un cervato que se libra de un cazador. Son escenas bucólicas que expresan la alegría de la liberación. La naturaleza es un lugar de libertad.

En la *refrán* se abunda en la celebración de la victoria de Dioniso sobre Penteo de forma anticipada. Dan la victoria de Dioniso por cierta, desde el momento en que ellas se ven libres de su acecho, entienden que Penteo está perdido.

En la *antistrofa* el coro explica cómo el castigo de Penteo se ha intentado evitar, por eso llega tarde. Dioniso le ha dado muchas oportunidades de rectificar, pero no las ha aprovechado. Afirman que no se puede poner en cuestión el poder de la naturaleza ya que es divina y está integrada en la tradición. Es decir, hay que encontrar un equilibrio entre la naturaleza y la cultura.

En el *epodo* ensalzan la *búsqueda de la felicidad*. Esto contrasta con el siguiente episodio en el que se ve a Penteo en su búsqueda morbosa del *dolor*. Espera encontrar una escena dolorosa: las mujeres tebanas entregadas al vicio. Finalmente encuentra otro dolor, el de su propia muerte.

(H) Episodio 4 (911-976):

En este episodio Penteo entra en un estado de *locura báquica*, se viste de bacante y va con Dioniso en busca de las tebanas bacantes a espiarlas. Dioniso llama a Penteo desde fuera del palacio para que salga disfrazado de bacante. Es un diálogo rápido y agitado en el que se expone la *peripecia* de la obra: Penteo cae totalmente bajo el influjo o la hipnosis de Dioniso y se viste de bacante, regodeándose en su propia imagen. Dioniso le dirige unas ambiguas burlas calificándolo de “bacante enloquecida”, y equiparándole a “una de las hijas de Cadmo”. Penteo, ya totalmente tocado por la locura báquica, no parece comprender la

burla. Para Penteo cuerdo esto sería muy humillante debido a su extrema misoginia. Penteo vuelve a tener alucinaciones, parece ver doble y eso le hace confundir la realidad. El número dos aparece en su simbología opuesta, como ya se ha explicado con anterioridad, especialmente representando el desequilibrio. Penteo ve dos Tebas, símbolo de lo político, una Tebas racional, la de Penteo, y una Tebas irracional, la de Dioniso. Ve dos soles también, símbolo de lo natural, un sol que marca el tiempo de los hombres y un sol eterno y divino. Por otra parte, al mirar a Dioniso ve un toro (ya lo había confundido anteriormente en 618 y s.), siendo esta la visión más clarividente que ha tenido a lo largo de la obra, ya que Dioniso es representado como Dios-toro en muchos mitos: “ahora ves lo que debes tú ver”, le dice.

Cuando Penteo se ve vestido de mujer, se busca una identidad femenina y pregunta a quién se parece. Se muestra preocupado por las apariencias y muestra cierta *coquetería* femenina, incluso llega a ensayar los bailes de las bacantes. Sacando por medio de la magia dionisiaca su lado femenino, Dioniso está burlándose de Penteo y dejando en evidencia su anterior actitud misógina, realizando Dioniso el papel de su doncella, para hacer la escena aún más ridícula. Metiéndose en el papel de una mujer se da cuenta de la disciplina que se requiere para colocar el cabello correctamente bajo el gorro, ponerse correctamente el peplo, coger adecuadamente el tirso, etc. Recibe y siente la fuerza divina de las bacantes y, aprovechando este estado de gran poder físico, continúa su *deseo de destrucción*, queriendo arrancar el monte Citerón con sus propias manos. El Citerón es un monte sagrado, morada de ninfas y dioses de la naturaleza. Su obsesión por encontrar a las mujeres realizando actos indecentes no es doblegada ni siquiera por la magia y le hace insoportablemente antipático.

Dioniso le presagia su final “de allí te traerá alguien”, palabras que para la audiencia conocedora del plan de Dioniso significan la tragedia final de Penteo, pero que, para él, que sigue sin entender todas las pistas que le da Dioniso, significan que volverá triunfal. Penteo no se plantea en ningún momento la posibilidad de su muerte.

Para ir al Citerón tienen primero que cruzar toda Tebas y caminar por el bosque unos 27 kilómetros. Una vez allí, el plan de Penteo es espiar y combatir en el monte para finalmente volver victorioso en brazos de su madre, lo cual es otra *ironía trágica* ya que acaba volviendo muerto con la cabeza en el tirso de su madre.

(C) Estásimo 4 (977-1023):

En este estásimo, el coro pide *justicia* y *venganza* contra el sacrílego Penteo. Primero, en la *estrofa*, invocan a las “perras de la Rabia”, las Euménides, para que enloquezcan a las tebanas y ejecuten la sentencia contra Penteo, travestido y enajenado, para su mayor humillación. Luego auguran cómo su madre, también enajenada, no lo reconocerá y lo confundirá con una fiera.

Como en el *estásimo* anterior, un *refrán* separa la *estrofa* de la *antistrofa* y la *antistrofa* del *epodo*. En el refrán expresan su deseo de justicia con una sentencia de muerte a espada.

En la *antistrofa* explican de nuevo el porqué de la sentencia de muerte: Penteo se muestra violentamente contrario a la felicidad proporcionada por el dios. Esto se recalca una y otra vez porque el dios le ha proporcionado muchas oportunidades.

En el *epodo* invocan al dios para que mostrando cualquiera de sus formas más feroces, cace al impío, mientras muestra su otra cara más amable y sonriente a sus devotos.

El coro hace presente las escenas que están ocurriendo en el monte Citerón ante el auditorio. A kilómetros de distancia del monte a donde se han encaminado Dioniso y Penteo, el coro pone letra y música a la acción que está ocurriendo allí en ese momento. Es una *visión profética* de las bacantes. Anticipan en forma de canto lírico lo que el mensajero va a contar en el siguiente episodio ya en pasado.

(H y C) Episodio 5: (1024-1153):

Participan un Segundo Mensajero, Corifeo, Coro. En esta parte tiene lugar el *lance trágico*. El Mensajero anuncia y describe la muerte de Penteo a manos de su propia madre, siendo descuartizado por ella y las enloquecidas bacantes tebanas. El Mensajero comienza su intervención en tono trágico, recordando el antiguo esplendor de la casa real de Tebas. Las noticias las trae al coro, que son las únicas que han quedado sobre el escenario ante el palacio de Penteo. Al conocer la noticia de la muerte de Penteo, el coro canta una oración de gracias a Dioniso por administrar justicia. El Mensajero reprende al coro, que continúa cantando alegre, libre de sumisión ante los hombres, por haber sido liberadas de su miedo.

A la segunda llamada de atención del Mensajero, el coro responde cantando, pero en un tono desafiante y rebelándose ante el hombre que intenta imponerles un orden *políticamente correcto*: para ellas el orden viene de Dioniso, no de la polis ni de los hombres. Ante esta respuesta poderosa, el mensajero parece rectificar su tono, un tanto amedrentado. El Mensajero, quizá acostumbrado a hablarles en un tono de superioridad a las mujeres en la ciudad griega, lo hace con estas mujeres extranjeras que, *liberadas, fuertes y poderosas*, no se dejan amedrentar por un hombre.

El coro pide la descripción de su muerte, ya que el Mensajero es un testigo directo. Él explica que formaba parte de la expedición hacia el monte Citerón tras Penteo y el joven acólito. Sin hacer ruido y ocultos por el terreno irregular observan a las bacantes tebanas. Como Penteo no las ve realizando los ritos impúdicos que él imagina, decide subirse a un árbol para no perder detalle, con la mágica ayuda de Dioniso. Cuando está encima del árbol, las bacantes lo descubren y Dioniso se hace oír como dios y señala a Penteo como blanco de la locura de las bacantes. El cielo se ilumina con un fuego sagrado (símbolo ambivalente de *vida y destrucción*) se hace un silencio absoluto. El silencio tenso que precede a la tragedia. Las bacantes son así identificadas con animales depredadores, antes de lanzarse a una presa, con los sentidos de la vista y el oído aguzados. Entonces, las bacantes se lanzan contra Penteo e intentan bajarlo a pedradas. La situación puede parecer un tanto ridícula, Penteo con un largo peplo y ataviado como una mujer, agazapado a un árbol mientras las mujeres le arrojan objetos. En realidad, lo que está sufriendo es un rito de purificación o *pharmakós*, que consiste en arrastrar a una persona fuera de la ciudad para apedrearla y golpearla con ramas, combatiendo así una calamidad y expiando así todos los males de la polis, como la corrupción, el maltrato a las mujeres, etc. Seguidamente, deciden arrancar y derribar el árbol dejando caer a Penteo. Ágave se lanza sobre él sin reconocerlo. Penteo se quita el disfraz, pero Ágave sigue sin reconocerlo. Penteo entonces admite sus errores. Es un acto en el que pide **compasión** y no la encuentra en su propia madre (que sigue enajenada). Quizá encuentra esa compasión en el público, que pueda encontrar el castigo demasiado horrible. Poseída por el furor báquico, Ágave lo descuartiza con sus propias manos. Este rito, utilizado en las bacanales y que ya había sido descrito con anterioridad en el episodio 3 cuando descuartizan unas vacas, es el *esparagmós*. Una vez acaban el rito del descuartizamiento, la crueldad de la escena sigue incrementándose con un juego en el que las mujeres se lanzan

las partes del cuerpo como si fuera una pelota. Es una imagen *horrible*, muy vívida y sangrienta. Finalmente, Ágave coge triunfante la cabeza de Penteo, la clava en su tirso y se encamina con ella hacia Tebas. El Mensajero entonces recrimina irónicamente la actitud del dios “¡el que le da premio de lágrimas!” (1148). También recrimina la actitud de Penteo por desafiar a los dioses.

Estásimo 5 – (1153-1167)

Cuando el Mensajero termina su *resis*, el coro entona un breve himno o *epinicio* del Coro, que celebra la humillación y la derrota de Penteo ante Dioniso. Es un canto que resulta cruel e **inquietante**, especialmente por el hecho de que una madre haya matado a su propio hijo. Este es el canto con el que las bacantes asiáticas dan la bienvenida a las bacantes tebanas que vuelven del Citerón alegres porque no saben realmente lo que han hecho.

Éxodo (primera parte) (1168-1215)

Esta parte es un *Como*, canto lírico entre Ágave y el Coro. Las bacantes tebanas llegan a Tebas lideradas por Ágave, que hace por fin su aparición en escena. El pie métrico imperante en esta parte es el *docmio*, propicio para la *perturbación anímica*. Lleva la cabeza de Penteo clavada en su tirso, creyendo aún que se trata de una pieza de cacería ritual. Ágave delira en su descripción de la presa. Primero dice que es un pámpano cortado (1170), luego un león (1175) y más tarde un ternero (1185). Su confusión es notable, como notan las asiáticas cuando la interrogan.

En 1184 y ss. Ágave propone a las bacantes asiáticas hermanarse con las tebanas, participando del rito de la *omofagia*, es decir, participar en el banquete de la carne cruda de la víctima del *esparagmós*. Las asiáticas se horrorizan ante la sugerencia, ya que sí saben quién es en realidad la víctima. Ágave, como Penteo, ve una realidad deformada, opuesta a la verdad. Ella dice: “cosas espléndidas, espléndidas, / gloriosas, realicé en la caza” (1199 y s.), cuando en realidad, son horribles. Llama finalmente a su padre y a su hijo para que reconozcan su hazaña, ante el estupor del coro.

Éxodo (segunda parte) (1216-1393).

En esta escena participan Corifeo, Ágave y Cadmo. Cadmo vuelve de recoger los pedazos esparcidos por el monte de Penteo y tiene que ayudar a Ágave a salir de su trance, para que se produzca su *anagnórisis*, descubriendo la cabeza de Penteo clavada en su tirso. Cadmo explica que, al volver a la ciudad de la peregrinación que inicia en el episodio 1 se entera del crimen cometido por sus propias hijas, la muerte de Penteo y vuelve al monte para recoger sus restos. Teniendo en cuenta la distancia entre la ciudad y el monte Citerón, parece que el tiempo se relativizara. Cuando se lleva a cabo el *esparagmós* en el monte, el Mensajero corre hacia Tebas. Allí se enteran de lo ocurrido Cadmo y el coro (en momentos diferentes y sólo está representado en escena el momento del coro). Cuando el Mensajero sale hacia Tebas, también salen Ágave y el resto de las bacantes con paso triunfal, obviamente más lentas que el Mensajero, pero no parecen tardar mucho más. Cadmo inmediatamente vuelve al Citerón, así que se pudo haber cruzado con las bacantes que volvían del Citerón. Pero esto no se menciona. Cadmo recoge los restos esparcidos de Penteo por el Citerón y vuelve a Tebas. También ha tenido que hacerlo con paso bastante rápido, pues según él mismo afirma “la búsqueda es difícil” (1221), para llegar justo después de las mujeres tebanas. En la puerta del palacio se encuentra con Ágave, que está cantando con el coro de asiáticas. Ágave se dirige a su padre, orgullosa por lo que ella cree que ha hecho. También invita a su padre a participar en la *omofagia*. La realidad distorsionada de Ágave es lo opuesto a la realidad de los demás. Califica a Cadmo de “feliz, feliz” (1242) cuando en realidad está horrorizado en su dolor. Cadmo comprende el castigo impuesto por el dios, pero no deja de calificarlo de “excesivo”, sobre todo teniendo en cuenta que es familia (1250 y s.) Ágave, aún enajenada, también reconoce los errores de Penteo, enfrentarse a los dioses (1251 ys.) y el error de Cadmo, premiar a Penteo haciéndolo su sucesor sin reprenderle por su resistencia a los dioses.

Cadmo, para facilitar la vuelta a la realidad de Ágave, pone en práctica una *técnica psicológica*: primero mirar hacia el cielo para relajar su excitación. Cambia ella así su estado de ánimo y se tranquiliza. Seguidamente, Cadmo le pregunta cosas de su pasado, que ella va reconstruyendo. Entonces dirige su atención hacia la cabeza que tiene entre sus manos y tiene lugar la *anagnórisis* de Ágave. Vuelve a la realidad, aunque al principio no quiere reconocer que ella misma ha matado a Penteo e interroga a su padre para enterarse de lo

ocurrido. Cadmo hace un paralelismo con la muerte de Acteón, primo de Penteo y Dioniso, que murió también en el mismo sitio y también despedazado (por sus perros), también por ofender a los dioses.

Tras 1300 hay una parte del texto perdida en la que probablemente Ágave recompondría el cuerpo de Penteo con los pedazos rescatados por Cadmo. Después, Cadmo advierte que Ágave también recibe su castigo porque el origen de la ofensa de Penteo hacia Dioniso era que ella y sus hermanas no veneraban al dios. No hay que olvidar que el papel de la *madre como educadora* es esencial en la Grecia antigua.

Cadmo elogia a su nieto dando un punto de vista positivo a los rasgos que se habían visto como negativos hasta ese momento: su violencia era protectora de su familia. También revela una moraleja en 1325 y s. Es un aviso a la audiencia. Su discurso enternece al coro y el corifeo reconoce la dureza del castigo para con Cadmo, aunque no para con Penteo.

Hay otra parte del texto que está mutilado en el que intervienen Ágave y Dioniso. Dioniso vuelve así a aparecer en escena, como dios, en la parte alta del palacio, como al principio de la obra, informando a los personajes de su destino. La primera parte de este discurso está perdida, pero probablemente se dirigiera a los tebanos, luego a Ágave y sus hermanas y luego, ya sí en el texto conservado, a Cadmo y su esposa Harmonía. A Cadmo y Harmonía les vaticina su conversión en serpientes, su marcha triunfal con un ejército sobre Loxias, su retorno bajo la protección del dios Ares (padre de Harmonía), y su salvación en la Tierra de los Bienaventurados.

Dioniso vuelve a insistir en que su sentencia se podía haber evitado, ya que avisó en múltiples ocasiones (1340 y ss.) y Cadmo le replica que el castigo es excesivo. Dioniso siente la *necesidad de justificarse*. Los argumentos de Cadmo parecen razonables: es su abuelo y como tal le reprende.

Ágave vuelve a tomar la palabra y deducimos que en la parte perdida del texto que se refiere a su destino, a ella le toca el destierro junto a sus hermanas y de ello se lamenta.

El último *Como* es un canto alterno entre Ágave y Cadmo con el que se despiden con anapestos y se dirigen a su destierro. Ágave vuelve a reprender la voluntad maliciosa de Dioniso y este se defiende en 1377 y s. aunque en la versión de Rodríguez Adrados, estas palabras se le adjudican a Cadmo, es más lógico, como en la versión de García Gual, que se atribuyan a Dioniso.

2.7. Conclusiones

La obra plantea múltiples interpretaciones con respecto al dionisismo, a la actitud de los personajes, a la religión, a los ritos, etc.

La obra presenta la búsqueda del equilibrio entre *cultura y naturaleza*, mostrando los lados negativos y positivos de ambas a través de los personajes principales de Dioniso y Penteo. Por una parte, Dioniso tiene un lado amable que proporciona el alimento, la vida, el oxígeno, intenta erradicar el dolor, etc. Por otra parte, su cara terrible proporciona la muerte cruel al débil y solo deja sobrevivir al más fuerte. Penteo también tiene un doble valor: el negativo viene explicado en su propio nombre, que simboliza el sufrimiento humano (que Dioniso pretende eliminar del mundo con su don). Penteo pretende mantener el orden mediante la opresión y la falta de libertad, la esclavitud y el dolor. Pero de forma positiva, Penteo también es la polis, la sociedad, la cultura, la norma que intenta acotar la naturaleza y los instintos. El ser humano se encuentra seguro en la ciudad, las leyes le protegen, los muros le protegen de los peligros externos.

Penteo piensa que Dioniso debe rendirle honores como rey y, al no hacerlo, declara al joven en rebeldía. Dioniso, por su parte, piensa que Penteo debe rendirle honores como dios y, al no hacerlo, declara al rey en rebeldía. Penteo pretende castigar a Dioniso, pero es Dioniso finalmente el que acabará castigando a Penteo. Penteo es el símbolo del dolor y del sufrimiento, mientras que Dioniso es el símbolo de los placeres de la vida. Entre el público, la ambigüedad de la situación puede provocar diferentes reacciones según las diferentes mentalidades. Un creyente puede ver en Dioniso un dios que juega con Penteo, haciendo que este vea lo que aquel quiere. Un no creyente puede ver en Dioniso a un aspirante al trono de Tebas montando una gran venganza contra el que cree usurpador.

El castigo a Dioniso es ejemplar, pero a la vez que está castigando a Penteo, está castigando a sus familiares, Cadmo y Ágave. A pesar de que Penteo tiene múltiples ocasiones de rectificar su conducta, y de que el castigo de Cadmo se atenúa mucho por su actitud respetuosa (aunque hipócrita), a Ágave no le da ninguna oportunidad. El agravio de Ágave es más dañino para él que el de Penteo, puesto que, siendo parte de la familia de su propia madre, había intentado destruir, según él mismo cuenta en el prólogo, la fuente misma de su origen divino.

3. *PENTHÉE* DEL MARQUÉS DE LA FARE

Penthée es una tragedia lírica de composición musical atribuida a Charles-Hubert Gervais (1671- 1744), con la colaboración del duque Felipe de Orleans (1674-1723)¹⁹ con libreto de Charles Auguste Marqués de la Fare (1644-1712). Fue representada en el Palais-Royal, residencia del compositor, ante su tío, el rey Luis XIV en 1705, cuando este ya contaba 67 años. Es uno de los primeros ejemplos de ópera barroca en Francia. Sus fuentes principales son *Las bacantes* de Eurípides y *Las metamorfosis* de Ovidio.

3.1. Contexto

El autor del libreto, el marqués de La Fare, a pesar de haber compuesto un buen número de poemas y el libreto de *Penthée*, es sobre todo conocido por sus *Memoires*, que recogen los aspectos y hechos más relevantes de la corte del rey sol, Luis XIV. Su reinado es considerado el prototipo de monarquía absolutista y centralizada. Ascendió al trono con cinco años y durante su minoría de edad tomó la regencia su madre Ana de Austria. En su juventud sufrió la traición de una gran parte de la aristocracia en las guerras civiles llamadas popularmente las *frondas*. Una vez apaciguado el país y ya asentado en el trono, proyectó y construyó el gran palacio-ciudad de Versalles, desde donde siguió una política de control y anulación del poder de la nobleza y centralización del poder en sí mismo. Esta política incluía el uso de la iconografía y la simbología que lo identificaba con un gran conquistador, el rey que lidera a su pueblo de la guerra a la paz, para lo que contó con grandes artistas como el pintor Charles le Brun, o el músico y coreógrafo Jean-Baptiste Lully, que utilizaban las imágenes de figuras de la mitología grecolatina para ensalzarlo, como Júpiter, Apolo – el dios greco-romano del sol, - o el propio Baco de nuestra ópera. Fue un gran protector de las

¹⁹ El alcance de la participación de Felipe de Orleans en esta obra es difícil de precisar. Para Montaigner, se mezclan en su actividad musical el mecenazgo y la producción propia: “La question reste toutefois de savoir qui, de l'amateur ou du maître de musique qui a supervisé l'œuvre, est responsable de ces pages audacieuses.” (Montaigner, 2006).

artes, promocionó la introducción de la ópera en Francia y fue un gran admirador del balé, que él mismo practicaba. Asimismo, fue un rey beligerante que hizo participar a Francia en varias guerras a lo largo de su reinado. Murió dejando Francia en decadencia y habiendo fracasado su política colonial.

En 1705, el año de estreno de *Penthée*, Francia estaba inmersa en la Guerra de Sucesión española (1701-1713). A causa de la muerte de Carlos II de España, último representante de la casa de Habsburgo en este trono, sin descendencia, se enfrentaron las facciones de los dos aspirantes principales a la corona de España: el nieto de Luis XIV, Felipe V, primer Borbón de la dinastía en España y legítimo heredero por testamento de Carlos II, y el archiduque Carlos, hijo del emperador Leopoldo I de Austria, creándose un conflicto internacional que enfrentó a Francia y España con Austria, Inglaterra, los estados alemanes y los Países Bajos, principalmente. En España, este conflicto se vivió, además, como una guerra civil.

La corte de Versalles había sido el gran proyecto del rey para controlar a la nobleza, manteniéndola ocupada en los rituales y entretenimientos de la corte. En su juventud, casado con María Teresa de Austria, fue un gran apasionado de las artes escénicas y se llegaron a representar multitud de obras musicales, teatrales, balés y óperas en Versalles. Tuvo varias amantes y vivió rodeado por el lujo hasta la muerte de su primera esposa en 1683. Sin embargo, a partir de su matrimonio morganático a finales de ese mismo año con Madame de Maintenon, la corte perdió su magnificencia. Luis llegó incluso a prohibir las óperas durante la Cuaresma.²⁰

La ópera, al que pertenece el subgénero tragedia lírica típica de la Francia de finales del siglo XVII y principios del XVIII, es un espectáculo concebido para esa nobleza ociosa del Antiguo Régimen, un público educado y culto, en un ambiente formal. Las óperas eran espectáculos carísimos para una exclusiva audiencia. Se ponían en escena normalmente en un palacio o en unos jardines. *Penthée* se estrenó en el Palais-Royal, residencia del duque de Orleans. El Palais-Royal había sido construido como residencia del Cardenal Richelieu (llamándose en principio Palais-Cardinal), y luego fue residencia de Luis XIV en su infancia y su madre la regente Ana de Austria, hasta que los disturbios de la fronda hicieron plantearse a Luis la construcción de una nueva residencia a las afueras de París. Richelieu acondicionó

²⁰ Bryant, 2004:83.

una de las salas del palacio como teatro y ya en tiempos de Luis XIV se representaban allí las obras de Molière primero, y más tarde las óperas de Lully y las de otros compositores. Se convirtió en el teatro más importante de París en los siglos XVII y XVIII.

3.2. Autores

Tanto Felipe de Orleans (que se atribuyó la composición de la obra), como el libretista, Charles Auguste marqués de la Fare, fueron dos componentes de la nobleza vinculados a la figura del rey Luis XIV. Fueron amigos y tenían una filosofía de vida muy parecida, de tipo epicúreo.

Sobrino del rey, Felipe de Orleans recibió una exquisita educación humanística a la vez que tuvo una exitosa carrera militar. Comenzó a estudiar música siendo muy joven y, aunque las obligaciones de la corte, las campañas militares y su matrimonio con Francisca María de Borbón (hija legitimada de Luis XIV y Madame de Montespan) lo mantuvieron alejado de los estudios musicales en algunos momentos de su vida, fue una de las figuras más influyentes de la vida intelectual de la Francia de comienzos del siglo XVIII. Fue músico aficionado y tuvo como maestros principales a Charpentier y Gervais. Charles-Hubert Gervais, hijo de un sirviente de Monsieur, el hermano de Luis XIV, trabajó como músico para Felipe de Orleans, instruyéndole y ayudándole en la composición de *Penthée* y de *Suite d'Armide, ou Jérusalem délivrée* (c1704). Como ya se ha comentado, es difícil conocer hasta qué punto Felipe de Orleans, participó en la composición de estas obras. Lo que está claro, es que Felipe fue promotor y productor de *Penthée* y que Gervais tuvo un papel principal en su composición.

A pesar de que estas composiciones siguen la estela de las producciones líricas del siglo XVII y el modelo impuesto en Francia por Lully, consiguen comenzar una nueva línea de creación de fusión con el estilo italiano. En 1705, fecha de la presentación de *Penthée*, el duque contaba 34 años y el rey, de 67, ya no estaba tan interesado en los espectáculos y empezaba a mostrar cierta resistencia a asistir a óperas y otros eventos que no tuvieran lugar en Versalles. La prensa oficial apenas mencionaba los conciertos que tenían lugar en el Palais-Royal o en el Château de Saint-Cloud. Además, poco después, Felipe, debido a sus intrigas palaciegas y su ambición fue perdiendo influencia sobre el rey hasta el punto de ser excluido como sucesor del trono. El rey incluso llegó a sospechar de su implicación en las

muerres del delfín y su familia. Sin embargo, a la muerte de Luis, Felipe consiguió la anulación del testamento del rey y fue nombrado regente del futuro Luis XV, bisnieto de Luis XIV, que tenía cinco años cuando heredó el trono de Francia. Si bien impulsó una política de paz y de mejora de las finanzas, su escandalosa vida le hizo caer en desgracia ante el pueblo, que sufría grandes adversidades. Aun así, los últimos años de su vida los pasó llevando a cabo la función de Primer Ministro para el ya rey en pleno derecho, Luis XV.

El libretista, Charles Auguste marqués de la Fare, compartía con el duque su profesión como militar, su amor por los placeres de la vida y su pasión por las artes. En su juventud fue capitán de la guardia del delfín. Relata en sus *Memoires* las campañas militares efectuadas en su servicio. Enamoradizo empedernido, fue a causa de una disputa romántica por Madame de Rochefort con el ministro de la guerra Louvois, por lo que se vio obligado a dejar el ejército, abandonándose a la vida ociosa, hasta que en 1684 fue nombrado Capitán de la Guardia de Monsieur, hermano del rey, y continuó ejerciendo su cargo tras la muerte de este para el duque de Orleans. Se casó con Louise-Jeanne de Lux de Ventelet en la misma época, pero su joven esposa murió en 1691.

La Fare se dedicó a la poesía en los últimos años de su vida. Tenía 61 años cuando *Penthée* se puso en escena. Su *Memoires* es su obra más conocida, en la que muestra un estilo claro y conciso, que busca formas de expresar la necesidad de juzgar el poder real y aristocrático de su época. Sus *Poësies* y el libreto de *Penthée* fueron editados en 1755 y su *Memoires* fue editada en 1716.

3.3. Género

Un siglo antes de la producción de *Penthée*, en Italia habían comenzado a representarse las primeras óperas. El nacimiento de la ópera tuvo lugar a raíz de que se fundara la *Camerata Fiorentina*, grupo de intelectuales de Florencia que, estudiando el teatro grecolatino, decidieron crear un espectáculo que reconstruyera, según el gusto moderno, la tragedia griega. Así se compuso *Dafne* en 1598, de Jacopo Peri (1561-1633), una obra musical cantada de la que no se conserva la música. En el año 1607 el compositor Claudio Monteverdi (1567-1643) presentó *L'Orfeo, favola in musica* en Mantua con libreto en italiano de Alessandro Striggio el Joven (ca 1573-1630), que se considera la primera ópera conservada completa. No es de extrañar que se utilizara un tema mitológico de la Antigüedad

puesto que el Renacimiento italiano reclama las historias y las formas literarias y artísticas clásicas.

La ópera pronto se expandió por los *países europeos* desde Italia, teniendo como fundadores y grandes exponentes de la ópera francesa barroca al compositor de origen italiano Jean-Baptiste Lully (1632-1687) y al poeta Philippe Quinault (1635-1688). Lully estrenó en 1673 en la Sala del Juego de Pelota de París la tragedia musical *Cadmus et Hermione*, con libreto en francés de Quinault. Ambos artistas desarrollaron un estilo propio diferente del italiano, la *tragedie lyrique*, cuyas características distintivas son principalmente la división en un prólogo más cinco actos y los argumentos tomados principalmente de la mitología griega, comprendidos como propaganda política de Luis XIV y con referencias a sucesos contemporáneos²¹.

Como género para ser representado, la ópera es una obra compleja en la que se funden varias artes para dar lugar a un espectáculo completo. Las producciones operísticas tienen sus orígenes en las fastuosas fiestas palaciegas renacentistas, por lo que han tenido tradicionalmente costosas y lujosas puestas en escena. Siendo la música y la poesía los elementos clave, participan, además, un amplio elenco de entre compositor, libretista, cantantes, instrumentistas, bailarines, escenógrafos, diseñadores, directores de orquesta y de escena, etc.

En primer lugar, tenemos música, parte esencial que vertebra la obra, escrita por un compositor e interpretada por una orquesta conducida por un director, unos cantantes solistas y un coro. También esencial es el libreto, que es el texto poético, que se canta. Hasta el siglo XIX, lo más corriente era que la música y el libreto lo escribieran personas diferentes. El texto operístico nace con las primeras óperas, cuando Striggio escribió el texto del *Orfeo* de Monteverdi. Durante el siglo XVII y primera mitad del XVIII se van desarrollando los textos hasta llegar a los considerados primeros libretistas profesionales, Apostolo Zeno (1668-1750) y Pietro Metastasio (1698-1782), quienes hacen prevalecer el italiano alto como lengua oficial de la ópera. Otra de las artes que completa el espectáculo operístico es la coreografía, que coordina los movimientos de los actores, el balé y la danza, luchas de espada y peleas, etc. La escenografía, por su parte, recoge todos los elementos plásticos que conforman el escenario sobre el que se representa el espectáculo, el decorado y la utilería.

²¹ Sobre el estilo distintivo de la ópera francesa, véase Pajares, 2010:154-156.

Otros elementos de la puesta en escena que requieren la maestría de técnicos y artistas son la iluminación, los efectos sonoros, el maquillaje de los intérpretes, el vestuario y, por supuesto, los actores-cantantes. La ópera barroca utiliza vestuarios de fantasía para retratar a personajes mitológicos, pero siguiendo la moda de la época contemporánea. El vestuario de época no empieza a ponerse de moda hasta mediados del siglo XIX. El vestuario de las óperas barrocas se diseñaba para deslumbrar a los espectadores y que a la vez fuera cómodo para moverse por el escenario, y que sentara bien a los divos y divas. Estaban fabricados con telas lujosas de seda e hilo metálico. Los cantantes tenían que cantar y actuar. Para dar vitalidad a sus personajes utilizaban una gestualidad convencionalmente muy alejada de la naturalidad y el realismo, ya que la expresividad del canto y la música es lo primordial en la representación. Además, el esfuerzo de los cantantes al realizar el canto conlleva un escaso movimiento sobre el escenario.

3.4. Argumento

En el prólogo se da una disputa entre Sileno y Venus sobre cuál es el mejor de los dioses, Baco o Amor. Apolo interviene para mediar en la disputa y decide que entre todos los seres del bosque interpreten la historia de Penteo. La historia presenta cambios sustanciales con respecto a *Las bacantes* de Eurípides, añadiendo personajes y cambiando situaciones. Comienza presentando a Erígone, personaje que no había participado en el mito original de Penteo, ahora prometida a este, pero aún enamorada de su primer amante, Baco. Erígone piensa que Baco la había abandonado algún tiempo atrás, cuando marchó a la conquista de tierras nuevas. Ambos Penteo y Baco son primos, nietos del rey de Tebas, Cadmo. Las mujeres de la familia de Penteo, Ágave, su madre, Ino y Autónoe, sus tías, temen ofender a los dioses con la unión de Penteo y Erígone, y así se lo avisa el adivino Tiresias. Ino abre su corazón a Erígone y le descubre que ella también está enamorada de Baco, sin saber la historia de Erígone con él. Baco va a buscar a Erígone, a la que sigue amando, disfrazado de mortal y cuando la encuentra, vuelven a prometerse amor. Erígone, temerosa de la reacción violenta de Penteo, decide mentir a su prometido y posponer la boda con la excusa del vaticinio de Tiresias. Erígone consigue convencer a Penteo, a pesar de sus celos, de que no hay nadie más en su vida, pero Ino, que había escuchado la conversación de los amantes, furiosa por los celos, los delata a Penteo, que encierra en la mazmorra a Baco.

Penteo y su familia también ven en Baco a un fuerte rival al trono de Tebas. El dios consigue escapar de su cautiverio con Erígone y marchar a los cielos, desde donde realiza su venganza. Las mujeres tebanas dirigidas por las tres nobles hermanas, víctimas del furor báquico desgarran a Penteo cuando, también desorientado por el dios, va a buscar a su madre. Cadmo hace volver en sí a Ágave, que descubre la cabeza de su hijo que ella misma ha arrancado. Ágave acaba suicidándose en el mar.

3.5. Temas

El eje temático de *Penthée* es la rivalidad entre los poderosos, reflejo de la vida de la corte de la época y de una aristocracia intrigante y conspiradora, así como del conflicto internacional por la sucesión al trono de España. Esta rivalidad se da en varios ámbitos: el amoroso, el político y el religioso. La historia presenta un triángulo amoroso en el que la rivalidad entre Penteo y Baco se plantea en todos estos niveles: el amor por Erígone, la sucesión al trono de Cadmo y la creencia en la divinidad.

El tema *amoroso* se muestra al nivel más superficial. Erígone, enamorada de Baco, está prometida a Penteo. Cuando Baco regresa, Erígone, temerosa de la reacción de Penteo, decide mentirle. Por otra parte, Ino también se enamora de Baco, pero ella no es correspondida. Por tanto, tenemos una pareja de enamorados, Erígone y Baco, y dos personajes que están enamorados de ellos y no son correspondidos, Ino y Penteo, que sienten unos **celos** feroces que los llevan a querer vengarse. Erígone y Baco no se comportan honestamente con ellos: les engañan y les traicionan, queriendo evitar precisamente esos celos. La pareja de enamorados finalmente triunfa ascendiendo al cielo, mientras que el resto de los personajes son arrastrados por la tragedia.

El tema *político* se ve reflejado en la interpretación que hace Ágave de la traición de Erígone. Ella piensa que Baco se une a Erígone para desbancar a Penteo de la sucesión al trono. Baco aparece como un líder, vencedor y conquistador, merecedor por sus propias hazañas del trono, y con el mismo derecho por linaje, ya que también es nieto de Cadmo. El matrimonio con Erígone parece ser clave en la cuestión sucesoria, ya que Cadmo la reconoce a ella (I, 4), como descendiente directa de Ínaco y de los primeros reyes, para legitimar la sucesión de Penteo. La unión entre Baco y Erígone es vista, por tanto, como una conspiración para descartar a Penteo del trono y colocar en él a su primo Baco.

El tema *religioso* es el menos relevante, aunque aparece como reflejo de su antecesora euripídea. La religión que aparece en la obra es la politeísta de la antigüedad grecorromana, y su representante, el adivino Tiresias, solo interviene para avisar de que la unión entre Penteo y Erígone es un error a los ojos de los dioses. La religión está presente durante toda la obra, desde el prólogo, donde se muestra la rivalidad entre los dioses Baco y Amor. El lenguaje de los personajes de la ópera está repleto de advocaciones a las divinidades, rituales paganos (orgías báquicas, rezos a los dioses) y prodigios achacados a los dioses.

3.6. Personajes

La Fare mantiene a los personajes principales de la tragedia de Eurípides: Baco (versión latina de Dioniso), Penteo, Tiresias, Ágave y Cadmo, aunque incluye nuevos personajes en la historia.

Penteo es el heredero designado por Cadmo a la corona de Tebas. En esta ocasión, se le presenta como un enamorado manipulado por su prometida Erígone, que en realidad está enamorada de Baco. Baco es retratado como un héroe conquistador, que llega a Tebas con la intención aparente de recuperar a su amada Erígone. La familia de Penteo interpreta su llegada de otra forma, como una amenaza. Siendo un posible candidato a la corona, por ser también nieto de Cadmo, sus derechos al trono se pueden ver incrementados por su gran fama como conquistador.

Erígone, personaje añadido por el libretista, no forma parte del mito original de Penteo. En su propio mito, Erígone, hija de Icarío de Atenas y amada de Baco, encontró el cuerpo de su padre asesinado por unos pastores, a los que el dios había ofrecido vino. Los pastores, que pensaron que Icarío les había envenenado, lo mataron en el bosque. Erígone se ahorcó ante la tumba de su padre. Baco castigó a la ciudad haciendo que todas las vírgenes se suicidaran como Erígone. En esta obra, sin embargo, La Fare cuenta otra historia sobre Erígone: enamorada y correspondida por Baco, se cree abandonada por este y se compromete con Penteo. Es presentada como una mujer irresistible, capaz de enamorar a los hombres más poderosos, incluso a un dios. Se caracteriza por mantener una imagen cándida con la que consigue información personal de otros personajes y ocultar su ambición de poder, manipular a los personajes de la familia de Penteo y controlar sus emociones.

Incluye también como personajes, al igual que Ovidio en sus *Metamorfosis*, a las hermanas de Ágave: Ino y Autónoe. Ino tiene un papel también muy importante en esta ópera. Los autores le dedican dos arias en el acto II. Es una mujer enamorada de su sobrino Baco, al que no parece reconocer en un principio. Es corroída por los celos cuando descubre que Baco y Erígone son amantes, y los delata a Penteo. Su apasionamiento le hace perder el control de la situación constantemente.

Erígone hace pareja con Baco, puesto que son el dúo de enamorados que triunfan finalmente ascendiendo al cielo, a pesar de que su forma de comportarse no es muy honesta con los demás personajes a los que engañan y traicionan. Ino es un personaje paralelo al de Penteo. Los dos sienten amor por los personajes que no les corresponden, Baco y Erígone respectivamente. Ambos sienten unos celos feroces que los llevan a querer vengarse de ellos. Ágave, como madre y Cadmo, como abuelo de Penteo, son la tercera pareja de personajes paralelos. Estos representan el instinto de protección familiar que fracasa.

Tiresias es el personaje que introduce lo sobrenatural en la obra, la inquietud y el desconcierto. La Fare añade también dos personajes inventados como confidentes: Lico, confidente de Baco y Arbas, confidente de Penteo. Además, tienen entidad y voz un coro de tebanos (que se convierten en bacantes), un coro de carceleros y un coro de prisioneros.

El prólogo tiene, además, un reparto diferente, exclusivo para esta parte, formado por Venus y Sileno con sus respectivos coros, y Apolo.

3.7. Estructura

Como su modelo clásico, *Penthée* respeta las tres unidades aristotélicas de acción, lugar y tiempo. Está compuesta por un prólogo y cinco actos (siguiendo la convención francesa impuesta por Lully, y no en tres, como lo estaba la ópera italiana). La historia tiene algunos cambios importantes con respecto al original de Eurípides ya que se introducen nuevos personajes y nuevos temas.

La *acción*, estando basada en *Las bacantes* de Eurípides y en el libro tercero de *Las metamorfosis* de Ovidio, presenta una nueva visión sobre el mito de Penteo, que refleja el mundo de conspiraciones de alcoba de la sociedad aristocrática de los últimos años de la corte de Luis XIV. La historia presenta algunas incongruencias de acción, por ejemplo:

- Ino le cuenta en confidencia a Erígone su amor por Baco en II,2. Teniendo esta información, se deja ver por Ino con Baco en II,4, facilitando así que Penteo se entere de su engaño.
- La venganza desmedida de Baco sobre Penteo y su familia no es en este caso puesta en duda ni cuestionada por ningún personaje, salvo por Autónoe, personaje que interviene muy poco, que es la única que se muestra crítica con la actitud de los dioses. Todos parecen aceptar un destino irrevocable e incuestionable, a pesar de su crueldad y desmedida, sobre todo teniendo en cuenta que los amantes ya se habían liberado de ataduras humanas y habían ascendido al cielo.

La historia de Penteo tiene *lugar* en Tebas, que es la única indicación en forma de acotación sobre el lugar de la representación. Los lugares de Tebas en los que ocurre la acción se deducen de las propias palabras de los personajes, aunque quedan dibujados vagamente. Como su antecesora griega, los personajes de *Penthée* se mueven entre la ciudad y el mundo natural. Se expone así un contraste entre la sofisticación de espacios controlados por el hombre como los palacios y los templos con la dimensión agreste de espacios no controlados por el hombre como bosques y playas. Los espacios urbanos que aparecen en la obra son: la sala del trono y las mazmorras, ambos lugares interiores del palacio de Penteo y lugar seguro para este personaje. Los escenarios naturales son el bosque, templo natural de las divinidades adonde van a rezar o meditar los personajes, la orilla del mar, que representa el límite entre lo conocido y lo desconocido, los lugares desiertos o abandonados a los que hacen referencia los personajes cuando anhelan a sus seres amados.

Un ejemplo de escenificación para los diferentes actos propondría la representación de un bosque y una playa, con una imagen al fondo del palacio de Penteo, que ocuparía el prólogo y los actos I y II. Las escenas III,1 y III,2 tendrían lugar dentro del palacio, en la sala del trono, mientras que III,3 y III,4 vuelven a ocurrir en el bosque y la playa (aunque también podrían suceder dentro de la misma sala del trono). El acto IV sucede dentro de la cárcel o torre del palacio y el acto V tiene lugar en otro paraje natural, diferente del de los actos previos. Los cambios de escenario se llevaban a cabo mediante el uso del sistema de alas deslizantes, inventadas por G. Torelli (1608-1678) sobre raíles que se accionaban por debajo del escenario y que posibilitaban los cambios escenográficos ágilmente²².

²² Pajares, 2010:148.

Las escenas se siguen unas a otras de modo lineal, haciendo coincidir el *tiempo* diegético con el escénico por lo general. Nos encontramos excepciones a esta coincidencia en el comienzo *in medias res* del acto III, en medio de una discusión entre Erígone y Penteo. Vuelve a haber otro salto temporal que cubre la muerte de Penteo que, como en su antecedente griego, no se muestra en escena, sino que la narra un personaje, en este caso la propia Ágave.

En la *tragedie lyrique*, las escenas se suceden alternando recitativos, arias, dúos y conjuntos, dando coherencia a las escenas, que se alternan con cambios de tonalidad y armonía. Entre actos se interrumpe la acción con *divertissements*, que son pequeños intermedios bailados. Está construida con *vers libres* que alternan unos versos más cortos (de alrededor de ocho sílabas) con otros más largos (de alrededor de doce sílabas), con diferentes combinaciones de rima de pareados o cuartetos.

Los *elementos estructurales* definidos para la tragedia clásica se complican en la ópera barroca. La Fare añade algunos elementos clave que cambian la historia para hacerla más cercana al gusto de su época. En el prólogo introduce una *disputa* entre los dioses que resuelve Apolo, un halago a su espectador más ilustre, el rey. La introducción del personaje de Erígone da una nueva perspectiva a la historia, introduciendo no solo nuevos temas, sino nuevos momentos estructurales, como las diferentes *peripecias*: la traición de Erígone a Ino y Penteo (II,4), los celos de Ino (II,5) y Penteo (III,1) y la delación de Ino (III,3). Estas acciones desembocan en la venganza de Penteo. La *anagnórisis* principal de la tragedia tiene lugar en V,2 cuando Ágave descubre, con la ayuda de Cadmo, que su presa despedazada no es un león sino su propio hijo. El *lance patético* es la muerte de Penteo a manos de su propia madre.

Prólogo

Una disputa entre Venus y Sileno lleva al dios Apolo a intervenir y hacer que lleguen a un mutuo acuerdo. Para sellar el acuerdo deben contar la historia de Penteo. Apolo, alter ego del rey ante el que se representa la obra, se presenta como pacificador y mediador por su autoridad ante los dioses. Hay una conexión y una identificación entre el dios Apolo y el rey sol, desde que, en 1653, el rey, con 14 años, bailara representando al dios en el célebre *Ballet Royal de la Nuit*. El prólogo tiene lugar en un bosque a la orilla del mar, un *locus*

amoenus. A falta de acotaciones al respecto, se deduce la ubicación por la condición de los personajes, seres y dioses de la naturaleza, y por las palabras de Sileno “Sur ces sauvages rives”. La calificación de “sauvages” refuerza el carácter disipado del lugar en el que se encuentran, alejados de las normas de los hombres y cercanos, sin embargo, a las normas de Baco.

Se plantea el tema de la *competición* por la supremacía entre los dioses Baco y Amor. El primero está representado por Sileno y el segundo por Venus, que discuten en un diálogo de versos que muestran cierta simetría, siendo ambos coreados por sus deidades acólitas del bosque.

Comienza Sileno su intervención invocando a las divinidades del bosque más afines a Baco con un imperativo “Accourez”, repetido para indicar insistencia o urgencia. Sileno es un sátiro, divinidad menor y fiel seguidor de Dioniso. Representa la parte más incontrolable de la naturaleza, la libertad, el lado salvaje de la humanidad. En los dramas satíricos griegos Sileno era el jefe del coro, como aquí ejerce de jefe del coro de discípulos de Baco: sátiros, faunos y ninfas. Con un nuevo imperativo repetido “chantez”, se insiste en la invocación a las deidades para comenzar la competición, que responde su coro en dos versos, subrayando el lema de la competición “Bacchus” – en este caso – “est le plus grand et le plus doux des dieux.”

Venus responde al reto de Sileno, tomándose como una ofensa contra su hijo el dios Amor. Venus es la jefa del coro de amorcillos, gracias y placeres, que también son moradores del bosque, pero más afines a la cultura y a los seres humanos. Si Sileno y su coro representan el instinto salvaje, la sexualidad más irracional y la naturaleza en su estado más puro, Venus y su coro representan el amor delicado, la sexualidad más refinada y la naturaleza en armonía.

Venus también invoca a su coro al comienzo de su intervención mediante los imperativos “venez” y “chantez”, de forma casi simétrica a la de Sileno, pero Sileno utiliza nueve versos donde Venus utiliza solo siete, y Sileno repite los imperativos, mientras que Venus no. Venus parece necesitar menos imposición, muestra más seguridad en su intervención. Cuando Venus acepta el reto, menciona el premio: la gloria. También repite su coro el lema de la competición “Amour est le plus grand et le plus doux de dieux.”

Las siguientes intervenciones de Sileno y Venus se agilizan, con réplicas de dos versos cada uno y luego de cuatro cada uno, expresando de forma paralela y muy parecida su relación con el mundo de los seres humanos, terminando la discusión los dos coros al unísono, en tres versos que difieren solo en el nombre del dios al que cada uno defiende.

La rima a b a b, etc., juega con el pareado del lema que se repite y con los discursos espejo de los dos protagonistas y sus coros, hasta la entrada de Apolo. Apolo realiza un discurso de unión, coreado por cuatro versos del coro, seguidos de una intervención final también del dios Apolo de ocho versos en la que se celebra la *armonía y paz* impuestas con la historia de Penteo. Comienza su primera intervención con una pregunta retórica sobre la causa del conflicto y celos entre los dioses. Apolo culpa a la Discordia, quizá refiriéndose a la diosa Eris o Érida, cuyo poder es el de fomentar la envidia y la riña entre hombres y dioses. Apolo señala o deja ver que, efectivamente, la situación viene fomentada de forma externa, ya que los dioses no son contrarios, sino complementarios. De hecho, los dioses que parecen tener el conflicto, ni siquiera están presentes, sino que son sus representantes, Sileno y Venus los que plantean la discusión. Sin pararse más en la causa, apunta la solución a la que obliga a los dioses competidores, erigiéndose así líder entre los dioses y les exige dar ejemplo. Decreta que no haya dioses perdedores. Los dioses, según Apolo, solo pueden ser vencedores y eso solo se consigue manteniendo la paz entre ellos.

El uso de las figuras patéticas como invocaciones, mandatos y preguntas retóricas por parte de los personajes del prólogo es frecuente en los discursos de tipo político, lo cual subraya la *intención aduladora* del autor hacia el rey, por una parte y la propagandística por otra. El contexto histórico al que se hace referencia de forma alegórica es el conflicto por la *sucesión de España* entre Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV y el archiduque Carlos de Habsburgo, siendo Luis XIV como Apolo, la máxima autoridad para zanjar la discusión, y amenazar de forma subrepticia con un castigo terrible a los que se rebelen contra la autoridad, como le ocurre a Penteo.

Acto I

El acto I está formado por cuatro escenas en las que se presentan los personajes y la relación que tienen entre sí.

En la primera escena de la *tragedie lyrique*, **I,1**, Erígone canta un aria en la que presenta su amor, al parecer imposible, hacia Baco, así como su deber, a través de su compromiso de matrimonio, hacia Penteo. Lo hace en la soledad del bosque. La Fare introduce a este personaje en la historia para convertirla en una historia de *amor y celos* al estilo de la época, haciendo de Erígone un personaje principal. Si el objeto de conflicto entre Penteo y Baco en la obra de Eurípides era el hecho de que Penteo le negara la divinidad a Baco, en esta obra el conflicto radica en la propia Erígone, que debe elegir entre su amor verdadero hacia Baco o su deber al estado y a su rey Penteo. Así presenta Erígone en esta primera aria su estado mental de nostalgia hacia Baco primero, su obligación hacia Penteo después y su intención de traicionar al segundo si tuviera alguna posibilidad de recuperar al primero.

Esta primera intervención está compuesta de tres partes, como un *aria da capo* un tanto más larga de lo habitual. La primera parte consta de una estrofa de quince *vers libres* con diferentes combinaciones de rima de pareados o cuartetos, con la excepción de los tres últimos versos que riman entre sí, terminando en sílaba acentuada, típico de este tipo de arias barrocas, que estaban en proceso de convencionalización (culminando en la década de 1720 con los textos de Zeno y Metastasio). La segunda parte es la repetición de la primera, en la que la cantante debía introducir variantes ornamentales con la voz. La tercera parte, consta de otros catorce versos en los que se hacen varias combinaciones métricas y de rima como en la primera parte.

En los primeros ocho versos, Erígone expone su *nostalgia* describiendo sus sentimientos de amor y sus recuerdos con profusión de adjetivos positivos, a veces intensificados con adverbios “*trop charmant souvenir*”, “*bonheur innocent*”, “*plus tendre amour*”. Expresa aquí con dolor el recuerdo de su primer amor, a quien presenta, no por su nombre, sino por su linaje, dándole así una gran importancia a la nobleza de su estirpe divina, más importante incluso que la de su prometido, del que hablará más tarde, Penteo.

Siguen otros siete versos en los que relata el primer nacimiento de Baco cuando su madre Sêmele fue calcinada por el rayo de Júpiter. En esta versión de Erígone, Sêmele es

retratada como una víctima de un dios cruel y vengativo y Baco como un niño educado junto a la propia Erígone, escondido de su familia y de los dioses, que son descritos como “injustes” y “jaloux”.

Tras la repetición de esta primera parte, Erígone dedica seis versos a su relación con Penteo. Describe su amor por él como un deber e intenta convencerse a sí misma de que debe seguir adelante. Sin embargo, empezando estos ocho últimos versos con la conjunción adversativa “Mais”, muestra abiertamente su disposición a abandonar todo lo dicho anteriormente y *traicionar* a Penteo por su amor verdadero. Se nos muestra así a esta protagonista como una mujer voluble ante el deber de estado, pero no ante el amor. Su lealtad es, al menos aparentemente, por amor, no por el poder. Decimos “aparentemente” porque, hay que tener en cuenta que para ella Baco es un descendiente de dioses, más poderoso que el propio rey Penteo.

En **I,2**, las tres hermanas, Ágave, Ino y Autónoe, rezan con Erígone por el bienestar de la familia.

Comienza la escena con una invocación de Ágave a la diosa Juno, mostrándose piadosa y pidiendo perdón en nombre de su linaje. Hija de Cadmo, rey de Tebas, y la diosa Harmonía, según la leyenda, el linaje de Ágave se remonta a Ínaco. Las desgracias de este linaje provocadas por los dioses son múltiples: Ínaco fue inducido a la locura por Zeus / Júpiter y se arrojó a un río; Acteón, hijo de Autónoe, fue devorado por sus propios perros como castigo por haber visto desnuda a Atenea / Diana; Ino enfureció a Hera / Juno por cuidar de su sobrino Dioniso / Baco, induciéndolos a la locura a ella y a su esposo Atamante, matando así a sus propios hijos; Sémele, engañada por Hera / Juno, fue calcinada por el rayo de su amante Zeus / Júpiter antes de dar a luz a Dioniso / Baco, etc. Le pide también a la diosa felicidad para el matrimonio de su hijo Penteo y su prometida, a la que llama “nymphé” de forma halagadora. Este calificativo caracteriza a Erígone como una persona muy vinculada a algún lugar natural, en este caso, el bosque en el que la hemos visto en la escena anterior. Continúa Ágave invocando el favor de los dioses, pidiendo prosperidad para el matrimonio a Himeneo, dios del matrimonio.

Autónoe responde a esta súplica con una afirmación, como si lo hiciera en nombre de la deidad. Siente que los castigos infringidos a su familia, y el de ella en particular, han

sido suficiente. Su pensamiento positivo se puede ver como un acto de *prepotencia* ante los dioses, siendo su tono altivo y arrogante, en contraste con el tono humilde de su hermana.

Seguidamente, Erígone, Autónoe e Ino, imploran el favor de los dioses. En esta oración de dos versos cantada por las tres mujeres, resalta la *hipocresía* de Erígone de la que, tras su primera intervención, el público ya conoce sus verdaderos sentimientos. Finalmente, Ino anuncia la llegada de Penteo. El ruido de sus pasos denota firmeza y fuerza en este personaje antes de entrar en escena.

En **I,3** Penteo muestra su amor por Erígone y ella encubre su falta de amor con su discurso de deber hacia la corona. En esta escena participan solo Penteo y Erígone, cantando a dúo.

Comienza la escena Penteo que, o bien ha mandado salir a su madre y a sus tías o bien las deja permanecer en su presencia como testigos de su diálogo. Se presenta con los atributos del *poder real*, el cetro y la corona, que dice ofrecer a Erígone. El cetro y la corona son símbolos asociados al poder, pero su significado es polisémico: la unión del cetro y la corona responden a la unión del matrimonio del hombre (cetro, con su forma fálica) y la mujer (corona con forma circular); también representan el poder de Penteo, ya que al ser el depositario de estos atributos, él es el que gobierna; además representan la unión al *poder divino* a través del brazo (el poder ejecutor, conectado a través del cetro con lo divino) y de la cabeza (el poder legislativo, conectado por los rayos o potencias de la corona con lo divino); al ser atributos heredados, también representan a la familia y al *linaje*; asimismo representan el *poder económico* del que los ostenta. Al ofrecérselos a Erígone, como esposa, le está ofreciendo compartir todo esto.

Penteo menciona que se siente víctima de una *conspiración*, aunque no parece tenerla localizada. Este Penteo es un personaje más intuitivo que el Penteo de Eurípides, ya que desde el primer momento presiente una amenaza. Sin embargo, sus sentimientos por Erígone le hace creer en ella y su virtud. Esa intuición finalmente no le servirá para evitar la tragedia. Antepone su amor al poder “Mais tant de gloire, un si puissant empire; / N’est pas le bien où j’aspire.” Su amor incondicional por Erígone le provoca la ceguera ante la realidad.

Cuando Erígone se dirige a él escoge un frío vocabulario repleto de palabras relacionadas con la lealtad al poder y la obediencia. Ella entiende el matrimonio como un contrato: no habla de amor, sino de “gloire”, “devoir”, “loix” y “obeissance”. Si Penteo se

ampara en el dios Amor, Erígone se respalda en el dios Himeneo. Penteo le reprende por esta forma de hablar, pero para Erígone, el comportamiento enamorado de Penteo es pueril. Penteo, finalmente parece sentirse conforme con la postura de Erígone, y esta se muestra, ya en su papel de soberana, preocupada por sus súbditos y por los dioses.

La escena **I,4** tiene dos partes bien diferenciadas. En la primera, Cadmo aparece pletórico de satisfacción presentando ante sus súbditos su elección de Penteo como sucesor y a su consorte Erígone. En la segunda parte, Tiresias trae un cambio sobresaliente convirtiendo el tono de la escena en terrorífico. Tiresias advierte a Penteo y a toda su familia de que los dioses lo van a castigar si continúa con su proyecto de matrimonio. La *profecía* de Tiresias, que rompe el ritmo hasta ese momento aparentemente idílico del acto I, es una aparición efectiva, poderosa y dramáticamente oportuna.

En primer lugar, Cadmo se presenta como un gran conquistador, un líder al que sigue el pueblo. Se dirige precisamente a su pueblo, los tebanos, apelando a su origen mítico. Cadmo, abuelo de Penteo y de Baco, venció al dragón de Marte, plantó sus dientes y, de ellos nacieron los partos, los antepasados de los nobles tebanos. Uno de estos partos, Equión, casado con Ágave, fue el padre de Penteo. Explica Cadmo en esta intervención su elección de Penteo como sucesor al trono de Tebas y lo presenta ante su pueblo. Hace un discurso de *abdicación* del poder absoluto por cuestiones de sangre. Seguidamente presenta la elección de Erígone como consorte. Su decisión se basa en una cuestión de linaje noble, el amor de Penteo y la elección personal del propio Cadmo. Termina su alegato con el juramento del pueblo a obedecer a sus reyes nuevos y el deseo de que los dioses bendigan su elección.

El coro, que representa al pueblo de Tebas, corea los deseos de Cadmo y realiza su juramento, piden la bendición de los dioses y expresan su deseo de conquista. En una intervención de un pequeño coro, saludan a Erígone, depositando en ella la responsabilidad de mantener al rey contento y de mantener de cara al público la imagen de la perfección de la realeza. Este pequeño coro, formado por dos tiples y un contralto, contrasta en suavidad con la profusión sonora del gran coro.

Penteo se dirige al pueblo con un imperativo “chantez”, que sigue vitoreando a sus recién nombrados reyes. En las palabras de Penteo resuenan ciertas incongruencias que definen al personaje: la paz y la felicidad parecen impuestas por la fuerza de las *armas*. Su discurso en el que halaga a Erígone se convierte en una comparación un tanto sacrílega, ya

que afirma que Erígone es superior en luz a Febo, dios del sol. En este momento, queda claro que, en su *hybris* o desmesura, Penteo está transgrediendo los límites del respeto a los dioses. Pero, además, en ese diálogo velado con la audiencia de la obra, le está faltando al respeto al poder divino en la tierra, al propio rey Luis XIV, que tiene en Febo o Apolo su alter ego.

Al terminar su discurso de aceptación llama a Tiresias, el famoso y longevo adivino ciego de las tragedias del ciclo tebano. Espera de él un final apoteósico con una profecía positiva, pero Tiresias aparece con una **intervención violenta** e inesperada. Comienza Tiresias su actuación con unos vocativos que critican al pueblo y a Cadmo, adjetivándolos de “insensé” y “téméraire” respectivamente, y un imperativo “arrête” aplicado solo al rey. El pueblo recibe su descalificación por seguir y obedecer a su nuevo rey.

Hasta ese momento, la escena había sido una ceremonia alegre de paso del poder de un rey a otro, un compromiso de matrimonio y unos vítores del pueblo. Tiresias rompe con la atmósfera de armonía apareciendo como un personaje terrorífico, en estado de *éxtasis*, que contempla algo en el futuro y da un vaticinio ambiguo e incompleto. Sugiere una tragedia por venir, que no explica, a través de una pregunta retórica a un dios (Apolo, ya que es el dios de las profecías): “Qu’y vois je?”. Continúa con su discurso calificando con adjetivos negativos a Penteo y Ágave, lo que refuerza la violencia del discurso. Refuerza su profecía trágica con la referencia a la etimología del nombre de Penteo, “dolor”, uniéndolo al destino trágico del personaje. Termina su predicción con una súplica a Neptuno, dios del mar, para que se apiade del castigado linaje.

La contestación de Penteo es también violenta, usando asimismo adjetivos negativos para Tiresias, tales como “perfide”. Se siente atacado, así que contraataca, mostrándose *imprudente*. Escoge a uno solo de los dioses, Amor, y abandona a todos los demás, personificando al dios, además, en su amada Erígone, una nueva afrenta a los dioses.

Tanto su madre Ágave, como su abuelo, Cadmo, tras oír las amenazas proféticas de Tiresias, afectados por ellas, le piden a Penteo prudencia. Tiresias vuelve a tomar la palabra y, confirmando que, aunque todos los demás le hayan escuchado y le hacen caso, Penteo, que es el único que a él le interesa porque es a él a quien va dirigida su profecía, no lo hace. Invoca los poderes de Júpiter para atemorizar a Penteo y a su pueblo. El coro del pueblo de Tebas reconoce la amenaza de Tiresias y por sus palabras se puede entender que los *prodigios* invocados por Tiresias están ocurriendo: el ruido y el fuego de un trueno.

Acto II

En cinco escenas, el acto II presenta el tema de los celos.

En **II,1** Ino, tía de Penteo y Baco, canta un aria en la que expresa sus sentimientos de amor no correspondido y secreto hacia un desconocido, que resulta ser Baco. Encuentra la *empatía* de un mar revuelto, que comprende cómo su alma sufre por amor. Es la primera mención al mar de la obra: “Mer vaste, dont les flots par les vents agités...”. En la violencia del mar agitado y violento encuentra conexión. Se siente avasallada por el amor que siente, no lo puede controlar, como la naturaleza indómita. El amor no correspondido es una experiencia violenta para ella. A estos versos le sigue un *aria da capo*, recalcando los sentimientos de Ino. Pero no es hasta la siguiente escena que el espectador se entera de que el desconocido del que se ha enamorado es su sobrino Baco, a la vez que se entera Erígone. Ino seguirá en la ignorancia de su identidad hasta más tarde.

En **II,2** Ino confiesa su secreto a Erígone.

Sintiéndose sola, Erígone canta de nuevo un aria. Como en la escena anterior, también tiene lugar en la orilla del mar, pero sus palabras contrastan con las de Ino. Si Ino invocaba un mar revuelto como su alma, Erígone busca *tranquilidad* para su alma enamorada:

Je viens sur le rivage affreux
Chercher dans la rêverie
La seule douceur de la vie
Qui reste aux Amans malheureux.

Es un lugar de escape, adonde huye de la vida palaciega, y acorde con el humor de los amantes desdichados. Vuelve a mostrar su malestar con respecto al deber. Quiere escapar.

Ino la sorprende en sus reflexiones y nota su turbación. Se siente *identificada* con ella. Es un lugar que tiene algo de sagrado para los que aman y son desdichados. Le pregunta por la causa y Erígone, evitando sincerarse, le da la vuelta a la situación de forma rápida y pasa de interrogada a interrogadora. Erígone aprovecha la debilidad que ve en Ino, cuando esta se muestra llorosa. Erígone deduce por ello que, siendo joven y de carácter alegre por lo general, debe estar enamorada. Erígone no deja, en cambio, mostrar sus sentimientos excepto cuando está sola ante la naturaleza o ante su amante Baco. Erígone intenta adivinar la causa del malestar de Ino y acierta en que su tristeza es provocada por un dios. Erígone

menciona ambiguamente al “Dieu de Cythere”, como causante del desasosiego de Ino. Citera es la isla jónica donde Hesíodo emplaza el nacimiento de Afrodita / Venus, diosa del amor.

Ino se resiste primero, admitiendo que tiene un secreto, y Erígone acaba por sonsacárselo. Para ello utiliza el argumento de la liberación y la amistad. Erígone es consciente en todo momento de que la información es poder. El público ya sabe de ella que no es una persona leal (ya ha dado a entender que engañaría a Penteo, y, además, oculta su conocimiento y amor por Baco a Ino). Erígone sabe que puede utilizar esa información en su propio beneficio.

Ino explica cómo se enamora de un dios del que no conoce el nombre, pero al que describe de forma que Erígone lo reconoce como Baco. Describe al dios aplicándole el atributo del canto órfico, un pámpano verde (elemento vegetal símbolo del vino y la vegetación) y la vestimenta de la piel de tigre (elemento animal salvaje), haciendo referencia a su doble naturaleza de amable y terrible. Subraya esta característica al calificar sus ojos de inspirar “le respect et l’amour”. Ino se describe a sí misma como un personaje casto que había rechazado al dios Amor para dedicarse a la caza, lo cual recuerda al personaje de Hipólito, hijo de Teseo y una amazona, casto adorador de Diana, diosa de la caza que, al despreciar a la diosa Afrodita / Venus, cae en desgracia. Afrodita hace que Fedra, su madrastra, se enamore locamente de él, desencadenando una terrible tragedia.

Sigue describiendo Ino el estado en que ella se queda al verle, paralizada por el frenesí báquico. Al verse descubierto, Baco huye como un animal ante un cazador. En esta descripción, Ino muestra una situación común en la literatura, pero con los roles hombre-mujer intercambiados. El rol de cazador, fuera de las normas de la polis, es tradicionalmente el del hombre, que es cautivado por la belleza animal de la mujer.

Erígone, en el verso aparte “O Ciel! Qu’ ai-je entendu?”, expresa una *anagnórisis* doble: por una parte, se da cuenta de que Baco ha vuelto y que está por esos lugares y, por otra parte, de que Ino también se ha enamorado de él. Ino nota que Erígone también está turbada y le pregunta la razón. Erígone vuelve a dar un giro al interrogatorio y dirige la atención de Ino hacia el mar, donde se divisa un navío.

En el cambio de escena, parece ocurrir una incongruencia en la acción posterior, como se ha comentado anteriormente. Ino está en II,2 con Erígone y le dice que se van a quedar a espiar. II,3 está protagonizado por Baco y su confidente Lico, a los que parecen

espiar Ino y Erígone. Sin embargo, Erígone en II,4 va a buscar a Baco y no parece darse cuenta de que Ino se ha quedado espiando.

En II,3 Baco, victorioso de conquistas en las Indias, se disfraza de ser mortal para buscar a su amada Erígone.

Baco desembarca y describe el bosque como un lugar conocido. Si el mar de donde procede simboliza lo desconocido, la conquista y la violencia, el bosque, antropomorfizado, es un lugar que simboliza la paz, la felicidad y el amor. Baco presenta su intención de buscar a Erígone, a la que ama todavía, y ofrecerle compartir con él otro reino, no heredado como el de Penteo, sino conseguido por méritos de *conquista*. Lico, confidente de Baco, en su réplica, deja ver que la llegada de Baco implica la conquista de Tebas, aunque habla de una conquista pacífica, mostrando la cara más amable del dios. Lico habla de una conquista geográfica y religiosa, “Les peuples à l’envi viendront rendre les armes” mientras que Baco habla de una conquista amorosa “J’y viens, pour m’assurer d’un Cœur, non d’un autel.”

La vuelta de Baco tiene ecos del retorno de Ulises tras la guerra de Troya a Ítaca, donde, disfrazado como él, vuelve a buscar a una Penélope acosada por los pretendientes. El motivo del disfraz de Baco es su preocupación por ser amado por sí mismo, no por su cargo o su poder. Era una preocupación entre la nobleza y la realeza de la época y, sobre todo, era algo que parecía preocupar mucho a Luis XIV.

Comienza Baco sus planes iniciando una orgía báquica: “Commençons nos nouvelles fêtes” a la que se acercan los tebanos, el coro, que alaban el equilibrio del dios en su dualidad: “Ce Dieu dompte et charme le monde; / Il rend le Ciel plus pur, la terre plus féconde.” Se resalta así la pureza de su parte celestial (lo divino, lo sagrado, lo inmortal) y la fecundidad de su parte terrenal (placeres de la vida, sexualidad, lo mortal).

Baco se anuncia como el conquistador del mundo: “Que des climats, où commence le jour, / Jusqu’au rivage où se perd la lumière”. Sus conquistas hacen referencia a las *campañas de expansión* y política colonial de Luis XIV, desde el remoto oriente hasta las tierras del Nuevo Mundo (Luisiana). El símbolo de la extensión mundial del imperio son las aves, que con su vuelo conocen todo el mundo. Las aves, que son libres de ir donde quieran, acuden a la llamada del dios por medio del pueblo (“UNE SICILIENNE ou une voix.”). Esto hace referencia a la superioridad de Baco.

Termina la escena Baco llamando a todos los tebanos, hombres y mujeres que se han reunido a su alrededor a la tumba de Sémele. La tumba de Sémele es un lugar sagrado, un *punto geográfico espiritual* donde se concentra la energía del dios. Es el lugar donde está enterrada su madre, calcinada por el rayo de Zeus.

En **II,4** Baco y Erígone se reencuentran. Planean posponer el matrimonio engañando a Penteo, por miedo de Erígone a su reacción ante la traición.

Como ya se ha comentado, esta escena parece un poco incongruente con II,2, ya que Erígone estaba con Ino cuando esta decide espiar a Baco. Erígone comienza la escena creyéndose a salvo, con unos versos de excitación al ver a Baco. Le reprocha a Baco “Je ne m'étonne pas que mes trop foibles charmes, / Dans ces déserts n'aient pu vous retenir” y le califica como “cruel” por haberla abandonado, preparando así la excusa por haberse comprometido con Penteo. Es un personaje caracterizado por la *inteligencia pragmática*. Culpa a Baco de haberse tenido que comprometer con Penteo.

Baco, en su réplica, no entiende los reproches de Erígone. Su percepción del tiempo, siendo inmortal, es diferente a la de un ser humano como Erígone. Él vuelve de un largo viaje, de realizar grandes conquistas, como el Dioniso de Eurípides vuelve a Tebas después de peregrinar hacia oriente para expandir su culto. Erígone se presenta como víctima y prometiendo amor abnegado a Baco. Sin embargo, ella no sabe que Baco es un dios, teme por su vida si rompiera su compromiso con Penteo. Erígone está comprometida con Penteo, pero no está casada, por lo que volver con Baco no sería un pecado ni un delito, aunque sí una *deslealtad*. Finalmente, Erígone vuelve con Penteo al final de la escena para mantener las apariencias.

En **II,5** Ino, que ha espiado a los amantes, canta un aria furiosa de celos. Se trata de un aria *agitata* o *d'strepito*, que debe tener un tempo rápido, según la convención. Ino se da cuenta de que ha sido manipulada por Erígone y trama una terrible *venganza*.

Acto III

En el acto III, con cuatro escenas, se complica la acción con la *delación* de Ino.

Cuando Erígone le pide a Penteo el aplazamiento de la boda en **III,1**, Penteo sospecha y se enfurece. Erígone consigue tranquilizarle.

El acto comienza in *medias res*, en medio de la discusión entre Erígone y Penteo. Erígone ha debido de pedir el aplazamiento y Penteo comienza el acto enfurecido por los

celos. Erígone intenta defenderse con retórica vacía y Penteo le corta bruscamente. Sus palabras hacia Erígone son violentas, al dirigirse a ella y al pedir violencia para sí mismo: “Frappez plutôt mon cœur d’une atteinte mortelle”. Sus palabras y sus órdenes tienen un gran componente *melodramático*: “Venez, venez monter avec moi sur le throne”. Erígone intenta calmarle con su deseo de felicidad y da como excusa para no celebrar el matrimonio el vaticinio de Tiresias. Penteo vuelve a interrumpir con tono melodramático, con verbos en imperativo, “Dites, dites plutôt”, con descalificativos hacia Erígone, “perfide” o “inhumane”, las habilidades que le atribuye, “L’artifice et la contrainte” y las amenazas al supuesto rival que él adivina, “Il en mourroit le téméraire”. Este melodramatismo se debe a sus celos extremos. Este Penteo, al contrario del de Eurípides, posee cierta clarividencia y adivina la razón por la que Erígone no quiere casarse.

Erígone se defiende, amenazando también, aunque no de forma tan directa:

Ingrat, de mon amour, c’est trop vous défier.

Craignez de me contraindre à me justifier:

Les injustes soupçons éteignent la tendresse.

En su furia, Penteo llega a negar la existencia de los dioses: “Vains enfants de la crainte, / Par les Mortels placés aux Cieux.” Penteo, dándose cuenta de que la acusa sin pruebas, solo por un “pressentiment douloureux”, a pesar de sus celos violentos, cede a su amor por Erígone y se deja convencer por ella de que no hay infidelidad.

Es de resaltar la forma en la que Penteo expresa su miedo a ser abandonado por Erígone: “Vous voulez m’échapper”, considerando a su amada como una prisionera o una posesión. Finalmente, para Penteo, la resolución de esta escena es el resultado de tres características que él se atribuye a sí mismo: la bondad, la debilidad y la ternura.

En **III,2** Ágave y Penteo hablan de Baco, primo de Penteo, como un peligro a la sucesión de este, puesto que es también un posible aspirante a la corona.

Ágave comienza la escena describiendo la bacanal que se está llevando a cabo cerca de la tumba de Sémele. Ágave presenta a las bacantes como mujeres que se *rebelan* abiertamente ante la autoridad del rey. Penteo responde con violencia: “Il faut aller réprimer cette audace”.

Inmediatamente antes de que Penteo actúe con respecto a esta noticia, Ágave le informa de un segundo hecho más importante: le habla del *regreso* de su primo Baco, del

que se avergüenza por su origen fuera del matrimonio (supuesta hierogamia entre Semele y Júpiter, que la familia parece negar). Cuenta la historia del origen de Baco resaltando un vocabulario de tipo oscuro y negativo: “sombre boccage”, “enfermé”, “l’ombrage”. Es una cuestión dinástica entre dos posibles herederos al trono: Penteo: nacido dentro del matrimonio, designado por Cadmo, y Baco, nacido fuera del matrimonio, pero hijo de un dios, y merecedor de honores de conquista.

En **III,3** Penteo recibe una nueva mala noticia, ya que Ino delata a Erigone ante Ágave y Penteo. Ino llega precipitadamente, arrebatada por los celos, y relata la traición de Erigone con Baco. Cuenta la historia de la deslealtad de Erigone como testigo y también como víctima del poder de seducción de Baco, dejando ver sus *celos*. Ino insiste en la peligrosidad del mar y de lo que trae el mar, a Baco victorioso desde las Indias. La familia se une contra los amantes en unos versos que cantan juntos.

En **III, 4** Autónoe y Ágave entran en *trance báquico* y van a adorar al dios a la tumba de Semele. Autónoe, que tiene un papel muy limitado en la obra, aparece en esta escena para anunciar los prodigios causados por Baco.

Ágave comienza la escena comentando con Autónoe el malestar que le causa la situación y la traición de Erigone, cuando se oye una melodía que cambia el tono de las dos hermanas. De un lenguaje lúgubre de traición y venganza, se pasa a un vocabulario repleto de palabras relacionadas con la celebración.

Desde los escenarios naturales de esta escena se debe divisar o intuir la parte exterior del palacio de Penteo ya que Autónoe anuncia un terremoto causado por un trueno que golpea el palacio, fenómeno que parecen observar desde la orilla del mar:

Ô terrible ébranlement
 Des fondements de la terre !
 Le Palais de Penthée est frappé du tonnerre.
 Bacchus, Bacchus, que ton courroux
 Est aux Mortels redoutable !

Este terremoto es para ella la prueba del poder de Baco y el coro ayuda a corroborar esta idea. Se realiza un contraste entre un gran coro y un pequeño coro, representando así la doble cara del dios: la terrible, representada por la fuerza de las voces del gran coro, que cantan la ira de Baco: “Bacchus, Bacchus, que ton courroux

Est aux Mortels redoutable !”, y la amable, representada por el contrapunto suave de las voces del pequeño coro, que cantan la dulzura del dios: “Bacchus, Bacchus, que ton Empire est doux ! / Sous tes pas coule un Nectar délectable.”.

Acto IV

En el acto IV Baco es apresado y liberado.

En **IV,1** Penteo planea una venganza contra los amantes.

Penteo aparece furioso al comienzo de la escena, planeando su venganza. Hasta ese momento, aunque Baco había ocultado su identidad divina, sus tres tías ya se han dado cuenta de que Baco es un dios y han caído bajo su *embrijuo o hipnosis*. No así Penteo, que se encuentra cada vez más violento, hasta que Arbas le trae a Baco, que se ha presentado voluntariamente desarmado.

En **IV,2** Baco se presenta desarmado y Penteo lo *encadena*. Esta escena, a dúo entre Baco y Penteo muestra que el enfrentamiento entre ellos es más tenue que en *Las bacantes*. No hay lucha dialéctica, ya que Penteo es un mortal carcomido por los celos que, prácticamente, no dialoga. Penteo se muestra excesivo pidiendo que encadenen a Baco, cuando se ha presentado desarmado. Penteo le acusa de brujo al preguntarle: “De quels enchantements est-ce que tu te fers / Pour rendre furieux tout un sexe imbécile ?” y le interroga atropelladamente acerca de sus objetivos, procedencia y destino. Baco explica su procedencia geográfica (el monte Molo). Penteo se muestra cínico ante la religión y se burla de la presunta procedencia divina de Baco, preguntando de forma sarcástica: “Quel est ce Jupiter père de nouveaux Dieux ?”. Baco responde, indiferente al sarcasmo, explicando que Júpiter es el dios griego que tuvo una relación amorosa con su madre Sémele. La *versión* que tiene Penteo de esa relación es muy diferente. Para Penteo, fue una relación de traición y violencia: “Ah, dis plutôt, qui vengea par ses feux / L’outrage que Sémélé avoit fait à sa gloire”, sugiriendo que Sémele se quedó embarazada de un hombre y que Júpiter la castigó por impura.

Si Penteo acusa de mago a Baco “Cependant je dois prévenir / Tes dangereux artifices”, Baco acusa a Penteo de torturador, “C’est pour toi, non pour moi, que sont faits les supplices”, lo cual viene a confirmar Penteo cuando ordena “Qu’il foit chargé de chaînes. / Inventez de nouvelles gênes”. Finalmente, Baco, que se muestra fuerte de cuerpo y espíritu, le profetiza el final trágico:

Va, je ne crains ni la mort,

Ni l'horreur de l'esclavage.
 Le Ciel, que ton orgueil outrage,
 Te prépare aujourd'hui le plus funeste sort.

En **IV,3** Erígone llega al lugar donde están Penteo y Baco y se ofrece a ser castigada en lugar de Baco, pero Penteo se muestra inflexible. En esta escena Baco no participa en el diálogo, aunque podría estar presente.

Cuando llega Erígone le dirige una súplica a Penteo. Ella aún no sabe que Baco es inmortal, así que se ofrece en *sacrificio* por su amor. Se siente y se considera culpable: “Fais tomber le châtiment / Sur celle qui commit le crime”. Penteo le contesta lleno de rabia e indignación que el *castigo* es para los dos: el de Baco es un castigo físico y el de ella un castigo psicológico.

Penteo se encuentra en un estado de exaltación, caracterizado por sustantivos como “horreur” o “désespoir”, sintagmas como “juste supplice” o “sanglant sacrifice”, que denotan la violencia de Penteo.

Erígone deja su papel de súbdita sumisa y le habla al rey sin usar “vous”, sino “tu” por primera vez para amenazarlo abiertamente:

Ô Ciel ! on me l'arrache. Arrête, barbare.
 Ne prétends pas que le mort nous sépare.
 Unie à mon Amant, même après le trépas,
 Tu me verras sans cesse attachée à tes pas,
 Ainsi qu'une furie ;
 J'irai dans les combats punir ta barbarie.
 Il fuit... En ce fatal moment
 N'abandonnons pas mon Amant.

En este momento de desesperación también para Erígone, considera su propia muerte y amenaza a Penteo con su espíritu de *furia*. Las furias (*erínias* griegas) son los espíritus femeninos de la venganza, relacionadas con el infierno de la tradición órfica, y que castigan *sin piedad* en la tierra a los causantes de un mal mientras están vivos.

Ante las amenazas de Erígone, Penteo se marcha y Erígone recalca este hecho como una acción cobarde: “Il fuit...”. El coro de carceleros interviene separándola de su amante Baco y pidiéndole que no llore. Cediendo a la desesperación, Erígone decide morir. Es una

decisión que ella parece tomar, mientras el coro de prisioneros realiza un contrapunto también melodramático de llamada de atención a la situación que se empieza a crear: mediante sonidos y luz comienza la *apoteosis* de Erígone. Erígone siente confusión y canta:

Sans doute le Maître des Dieux
 Vient au secours d'un fils qu'il aime !
 Mais non, c'est mon Amant lui-même,
 Qui n'est pas moins que lui brillant et glorieux.

Primero piensa que Júpiter va a recibir a Baco, pero en seguida se da cuenta de que es a ella quien el propio Baco, que por fin se muestra en su forma divina, la va a subir al cielo.

En **IV,4** Baco se libera y asciende al cielo con Erígone. Baco y Erígone cantan un dueto en el que Baco le propone la *inmortalidad* a Erígone y esta, recelosa de los dioses y crítica con el poder, primero rehúsa para finalmente aceptar.

La escena comienza con Baco revelándose en todo su esplendor divino a Erígone y ofreciéndole su amor inmortal e incondicional, que recalca como recíproco: “Venez et me donner et recevoir le prix.” Erígone se muestra cautelosa. No le interesa la inmortalidad, sino solo el amor. Conocedora de los mitos, muestra su desconfianza hacia el amor de los dioses “Qu'un Amant immortel est aisément volage !” y critica el poder que no permite a las personas disfrutar “Que la grandeur est souvent le présage / Du plus affreux malheur !” Con esta frase, está además anticipando la desgracia de Penteo.

Ella solo le pide amor a Baco y este le responde afirmativamente a su petición y le vuelve a pedir que acepte la inmortalidad. Ella acepta cantando junto a él, cambiando la primera y segunda personas del diálogo, a la primera del plural del canto al unísono.

Baco se dirige entonces a los amores, a las bacantes (al público en general) y expone el amor como una conquista.

Ô vous, par qui j'obtiens cette illustre victoire,
 Amours, rassemblez-vous ; venez chanter ma gloire :
 Non celle que dans les combats
 M'acquit le pouvoir de mes armes
 Mais celle qu'au retour des plus lointains climats,
 Je trouve à posséder Érigone et ses charmes.

En su alegoría, el enemigo sería Penteo y el terreno conquistado sería Erígone, cosificándola como una posesión, al igual que hacía Penteo.

Para finalizar, el coro de bacantes, que se encuentra presente, hace una llamada colectiva para celebrar el amor de Baco y Erígone. Como extensión del coro, aparecen dos de las bacantes, primero Autónoe, que recalca los buenos deseos del coro y luego otra que sigue alabando los atributos del dios. Termina la escena vaticinando el horrible final de Penteo.

En **IV,5** Penteo vuelve a escena para darse cuenta de que Baco ha escapado.

Est-ce une illusion vaine ?

Quoi ! Mon Rival donc brisé sa chaîne ;

Le changement de ces lieux

Est-il l'effet d'un art magique ?

Parle. Que ta frayeur s'explique.

Vuelve a plantear que Baco utiliza la magia. Pide una explicación a Arbas que, según entendemos por esta escena, ha tenido que estar presente en la anterior. Penteo menciona el *miedo* de Arbas de una forma ambigua, ya que ese miedo se puede deber al poder de los dioses, al poder de la magia, o al propio poder de la violencia de Penteo.

Arbas le confirma la identidad divina de Baco, lo que lleva implícita una *advertencia*. Pero a Penteo no parece importarle la divinidad de Baco y lo califica de “lâche ravisseur” y “perfide imposteur” para negar su posible divinidad.

De pronto, su discurso lleno de rabia se detiene y hay un cambio radical en él. Su tono cambia de violento y rabioso a lúgubre. Se ve perdido y vislumbra para sí mismo un final trágico: “Je vois partout la mort qu'on me prépare.” Penteo se muestra confundido. Parece alcanzado por el trance o la locura báquica. Como el Penteo de Eurípides, comienza a *alucinar* viendo dos Tebas y dos soles. Pero este Penteo es consciente de su delirio y lo achaca a su propio estado mental, a su cólera, no a la magia de Baco: “Deux Thèbes, deux Soleils s'offrent à mes regards. / Mais je reviens du trouble, où m'a mis ma colère.” Se sigue creyendo intocable por el poder de Baco y, buscando la protección maternal, irónicamente, cae en la trampa de Baco.

Acto V

El acto V presenta el desenlace trágico en dos escenas.

En V,1 Cadmo teme que ocurra alguna desgracia. Ve a las bacantes y va a buscar a Penteo.

Cadmo muestra su inquietud a Tiresias. Siendo ahora conscientes de la identidad divina de Baco, resume la causa de la tragedia que está aún por llegar en los celos de Penteo hacia Baco. Sufre también la influencia del dios, sintiéndose rejuvenecer y le pide protección para su familia, reconociéndolo como parte de ella. Se muestra ferviente adorador de los dioses y le da a Tiresias la elección del lugar del culto al nuevo dios, ofreciéndole varias posibilidades:

Est-ce sur les vertes fougères ?
Est-ce sur ce Mont sacré,
Où un d'esprit égaré,
Courent déjà des femmes furieuses,
Que nous devons porter nos offrandes pieuses ?

Parece intuir que las bacantes *descontroladas* del dominio de los hombres van a sacrificar a Penteo, “un d'esprit égaré”, cuando Tiresias redundante en la idea de que Penteo va a ser castigado por las bacantes. Arbas interviene para confirmar esta idea. La inquietud de Cadmo va creciendo durante la escena, y así se apartan del camino de las bacantes y van a buscar a Penteo, para intentar salvarle.

En V,2 Ágave busca a Cadmo con la cabeza de su hijo en el tirso, en trance y pensando que la cabeza es de un león. Finalmente se da cuenta de su *crimen* con la ayuda de Cadmo y se suicida. Hay un salto temporal. Fiel al decoro de la época y a la del original griego, se le evita al público presenciar la muerte de Penteo, que ocurre fuera del escenario entre la anterior y la presente escena.

Para comenzar la escena aparece el coro de bacantes, que imponen una nueva *ley*, el nuevo orden del dios Baco, la ley de la naturaleza representada en su canto por las flores y las serpientes. Las flores simbolizan el nacimiento de un nuevo orden, su lado amable y pacífico, mientras que las serpientes, animales dionisiacos que acompañan a las bacantes en sus ritos, simbolizan el lado menos amable, ya que son “*affreux*”.

Desde este coro de bacantes toman voz las tres hermanas enajenadas. Primero Ino, que alza un canto a Baco como dios de la naturaleza y liberador del sufrimiento y el dolor humanos, irónicamente representados por Penteo, a quien efectivamente acaban de eliminar. Seguidamente, Autónoe, la segunda hermana, elogia la capacidad del dios de dominar los sentimientos violentos y vuelve a resaltar la doble cara de Baco: “Aux combats tu n’es pas, Bacchus, moins redoutable, / Qu’aimable dans les festins”. Continúa la tercera hermana, Ágave, elogiando a Baco su dominación de la violencia de la naturaleza y cuenta su experiencia, lo que ella cree que ha ocurrido. Quiere vanagloriarse y hacer partícipe a su padre de lo que ella cree una gran *hazaña*. Poco a poco empieza a recobrar el juicio a través de los sonidos que dice oír (la música lúgubre) y a través de la expresión facial de su padre. Empieza a intuir que algo va mal. Ágave *percibe* una parte de la realidad: el sonido y la expresión grave de su padre, pero no entiende aún lo que ha ocurrido e intenta animar a su padre con la que ella sigue creyendo una hazaña prodigiosa.

Tanto Cadmo como el público entienden el agradecimiento de Ágave al dios como una ironía. Ha sido el verdugo de su propio hijo sin saberlo. Cadmo entiende, como el público, que ha sido víctima de la locura báquica, y la hace volver en sí presentándole la realidad: “Ce corps tout déchiré, Barbare, c’est ton fils.” Cuando ella vuelve en sí, el coro de bacantes enloquecidas también parece recobrar la *cordura*. Ágave reconoce primero el cuerpo de su hijo, sin ser al principio consciente de haber sido su asesina, pero Cadmo la hace volver en sí y recordar lo ocurrido mirando las pruebas de su delito. Ágave finalmente reconoce la venganza de Baco y formula su deseo de morir. El coro subraya el dolor de la tragedia con un canto desolador.

Ino se reconoce como culpable de la tragedia por haber delatado a Erígone y Baco. Ino entiende que los celos han sido el desencadenante de la tragedia. Autónoe, por su parte, se dirige a los dioses para recriminarles su crueldad.

Para Ágave, que el mundo continúe a pesar de su desgracia es continuar su dolor, así que muere suicidándose en el mar, describiendo ella misma la acción: con un plural mayestático “Courons, malgré les Dieux, chercher au fond des flots / La mort et le repos”.

3.8. Conclusiones

La versión de *La Fare* aporta una nueva visión del mito de Penteo desde varios puntos de vista. La *estructura argumental* mantiene básicamente la estructura clásica de la obra de Eurípides (y la de Ovidio), pero añade un hilo argumental que hace que se adapte al gusto de la época, el de las complicadas relaciones amorosas y de celos de los personajes. En cuanto a los *temas*, también se enriquece la cuestión religiosa, en la que *La Fare* no abunda, con el trasfondo político y las conspiraciones de corte. Los *personajes* de *La Fare* son más numerosos que los de Eurípides e incluso que los de Ovidio, siendo su gran aportación el personaje estelar de Erígone, a la que rescata de otro mito relacionado con Dioniso, para hacerla personaje esencial de la ópera. Finalmente, aunque es una ópera cuya *trascendencia* ha sido muy limitada, hay que reconocerle su contribución al desarrollo de la ópera francesa, tanto por las aportaciones musicales de Gervais y el esfuerzo promotor de Felipe de Orleans como por las del libreto, que, tomando un mito clásico, lo renueva y le añade una nueva dimensión.

4. *PENTHEUS* DE ANSON Y AMCOTTS

Pentheus es un burlesque clásico victoriano, escrito por Vincent Amcotts (1845-1881) y el barón Sir William Reynall Anson (1843-1914), y publicado y representado en 1866. Se trata de una pieza de teatro musical cómico que cuenta una historia basada en el mito de Penteo, con un aviso de los autores al comienzo, de que no es una copia de la historia de Eurípides, sino que hay bastantes diferencias entre las dos. Se sabe que fue representada por la compañía *Shooting Stars*, de la que formaba parte Vincent Amcotts, en mayo de 1866 en Oxford y fue publicada en el mismo año por T&GShripton.

4.1. Contexto

La época victoriana es el período histórico que ocupó el reinado de Victoria I de Reino Unido (de 1837 a 1901), marcado por grandes avances tecnológicos y científicos y profundos cambios socioculturales, políticos y económicos. Desde unos años antes de acceder al trono, en Inglaterra se estaba dando una revolución en muchos sentidos, y algunos de los hitos históricos que se pueden nombrar en este periodo son: El Great Reform Act de 1832, por el que se regulaba el acceso a la cámara de los comunes, los Factory Acts de 1833 y 1834 que regulaban las inspecciones de las fábricas y las horas de los trabajadores, la abolición de la esclavitud en el Imperio Británico en 1834, el cartismo, etc.

Es la época del progreso y la educación. Desde el siglo XVIII había madurado en Inglaterra, primero con el comercio y luego con la Revolución Industrial un bienestar económico de las clases medias y altas que provocó un incremento en la producción de las artes, entre ellas, las escénicas. Durante el siglo XIX el público de los teatros creció enormemente debido a la migración de la población rural hacia las ciudades industrializadas. Algunos locales llegaron a tener espacio para miles de espectadores y los precios se rebajaron

sustancialmente, haciéndose accesibles a la clase trabajadora. Esta clase proletaria buscaba en el teatro una diversión fácil y de temas acordes con sus inquietudes y situaciones. Se ponen de moda así en las primeras décadas del siglo los melodramas y, más tarde, el teatro musical victoriano, del que hoy en día se consideran sus principales valedores W.S. Gilbert y A. Sullivan, y al que contribuyeron nuestros autores de *Pentheus*.

La élite aristocrática y la alta burguesía recibían una educación clásica. Por otra parte, las mujeres, que hasta entonces no habían tenido muchas oportunidades de participar en el arte, pasan a ser un público principal, teniendo acceso a la cultura grecolatina en escuelas y universidades. El burlesque, en especial el burlesque de tema clásico, iba dirigido no solo a las clases educadas, sino también a las clases trabajadoras, que empezaban a tener un contacto con la cultura clásica y que intentaban emular a las clases altas, gracias a las publicaciones de tipo divulgativo como el *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology* (1849) de William Smith, mencionado en I [4].

El año de representación de *Pentheus* (1866) Gran Bretaña se encuentra en el momento de máximo esplendor, manteniendo la supremacía del proceso industrializador y, con él, los avances de la sociedad y la economía, así como la expansión por todo el mundo del Imperio Británico. En los escenarios, los burlesques, que estaban en pleno apogeo, ofrecían un interesante debate sobre los temas políticos. En *Pentheus* se plantean tres temas especialmente polémicos, en la época: la doble moral, los problemas maritales y el papel de la mujer inconformista ante las imposiciones sociales. Era una sociedad de moral puritana y muy disciplinaria que castigaba duramente las desviaciones de la norma y repudiaba el vicio. Se daba paralelamente, sin embargo, una doble moral cuyo umbral era la noche. Su oscuridad ocultaba todo tipo de vicios: drogas y exceso de alcohol, prostitución, adulterio, apuestas, abusos a menores, etc. Esta doble moral provocaba todo tipo de conflictos en la familia. Además, este doble estándar solo era aceptado en hombres.

El burlesque clásico victoriano trataba todos estos temas de candente actualidad de forma jocosa, a través de la subversión de mitos grecolatinos y temas musicales tradicionales y cultos de moda.

4.2. Autores

Los autores son dos intelectuales versados en los temas clásicos. Ambos estudiaron en Oxford y probablemente se conocieron trabajando como actores en esta misma ciudad a mediados de la década de los 60.

Vincent Amcotts (1845-1881) fue un dramaturgo de modesto éxito en los escenarios británicos, director y actor de la compañía *Shooting Stars*. Escribió varias obras entre las que podemos destacar, aparte de *Pentheus*, una comedia en dos actos titulada *Adonis Vanquished* (1867) y el burlesque clásico *Ariadne, or the Bull, ;the Bully and the Bullion!* (1867). Según el genealogista Nick Kingsley, Amcotts pertenecía a una prestigiosa familia de terratenientes de Lincolnshire. Se educó en Oxford entre 1863 y 1867. Murió a los 36 años sin haberse casado y sin descendencia, de una sobredosis de somníferos²³.

El barón William Reynall Anson (1843-1914), nacido en el seno de una aristocrática familia de Sussex, fue un destacado jurista y político del partido unionista. Dedicó grandes esfuerzos a mejorar la educación en su país desde sus cargos en la universidad de Oxford y desde el parlamento. Fue uno de los fundadores de la facultad de Derecho de Oxford y fue profesor en Trinity College de Oxford. Su obra principal son varios libros sobre leyes entre los que destacan *Principles of the English Law of Contract and of Agency in its Relation to Contract* (1879) y *The Law and Custom of the Constitution* (1907). En su época como estudiante de lenguas y literaturas clásicas en Oxford destacó como actor amateur de comedias y contribuyó al *Modern Oxford drama* con su única obra literaria *Pentheus*. En sus cartas a su madre de esta época habla abiertamente sobre sus estudios en la universidad y sus pinitos como actor en la compañía de Amcotts *Shooting Stars*:

I think you will be pleased to hear of our theatricals, so I send you a programme. (...) I sang in eight pieces, but always in duets or concerted pieces except where I had to sing a verse by myself. However, I was complimented on my singing, which I was the more proud of as the other three had really beautiful voices. Our costumes were highly classical. I write this letter all about the theatricals as I shall reserve any ordinary news for Sunday. (March 1865)²⁴

²³ Información tomada del blog de Nick Kingsley “Landed families of Britain and Ireland”: <http://landedfamilies.blogspot.com/2014/04/119-cracroft-amcotts-of-kettlethorpe.html>

²⁴ Henson, 1920: 53-54

Murió a los 71 años. Tampoco se casó nunca ni tuvo descendencia.

4.3. Género

El burlesque clásico victoriano, ha sido un género desatendido por la crítica literaria. Fue un género efímero que estuvo de moda durante no más de quince o veinte años entre las décadas de 1860 y 1870. Son obras de teatro musical, que parodiaban obras clásicas grecolatinas, con partes habladas y partes cantadas y ciertos tintes eróticos. Considerado una categoría de escasa calidad, ofrecía entretenimiento a un público de todas las clases sociales, divirtiendo a las clases medias y altas más educadas con sus recreaciones de historias clásicas y divulgando entre las clases bajas un conocimiento básico de los mitos grecolatinos. Aunque estaban repletos de alusiones literarias, históricas, musicales e incluso tecnológicas, el ambiente era informal y distendido.

El tono cómico del burlesque tiene varias fuentes:

- Se caracterizan estas obras por un *lenguaje* muy vivo, coloquial y repleto de juegos de palabras que parodian el lenguaje poético de sus modelos grecolatinos. Están escritas en verso en su práctica totalidad, con tendencia a pareados y cuartetos.
- Referencias *anacrónicas* al momento histórico de la Inglaterra victoriana.
- Las partes cantadas son letras originales sobre melodías conocidas, tomadas de óperas, operetas y otros géneros populares como el *minstrel show*. Las canciones se interpretaban *en directo* por los actores y actrices con las melodías que tocaba un grupo musical.
- La danza y los *juegos* de niños son también una parte muy importante de un espectáculo dinámico
- Otra característica importante de este género es el uso del lenguaje *metateatral*. Los personajes son conscientes de que forman parte de un espectáculo. El objetivo de este recurso es mostrar la relación entre la vida y el teatro.
- Se ignoran a menudo las incongruencias o incompatibilidades de la obra. Los actores cantan y bailan en medio de las escenas, cuando la emoción del momento se hace más intensa. por lo que la *suspensión de la incredulidad* en estas obras está bastante acentuada.

- Las múltiples *acotaciones* al texto dan información esencial a los actores y directores para la interpretación más cómica de los personajes: actitudes, entradas y salidas dinámicas, juegos de niños sobre le escenario, etc.

En el siglo XIX el *vestuario* comenzaba a tener una cierta adecuación histórica, y en los burlesques se intentaba sugerir la época clásica, aunque con bastantes anacronismos y fantasía deliberados. El propio Anson describe su apariencia tras una función en una carta a su madre en junio de 1865: “I felt particularly foolish, being attired in a silver tunic with a pink scarf hanging down behind, a large crown of stars, and an elaborately painted face.”²⁵

A partir de mediados del siglo XIX se dan importantes cambios en cuanto a la *iluminación* en el teatro, gracias a los avances tecnológicos de la época. Con el gas se podía regular o interrumpir la iluminación. En *Pentheus*, por ejemplo, aparecen algunos comentarios anacrónicos de los personajes al respecto, cuando se produce la explosión de Penteo (III[5]).

4.4. Argumento

Comienza la historia cuando Glaucón (un personaje inventado por los autores) se presenta en la casa de Ágave, que en esta obra es esposa, no madre de Penteo, aprovechando la ausencia de su esposo, pero se encuentra con su hermana mayor Ino, que le reprende por su desvergüenza de pretender a una mujer casada. Al no conseguir que la pareja de enamorados se separe, va a dar parte a su cuñado Penteo. Ágave no ama a su esposo, rey de Tebas, que se conduce como un político puritano, contrario a la venta de alcohol y la diversión y que se comporta como un bruto hacia ella. Baco se aparece ante los amantes como un dios y les anuncia que va a resolver sus problemas. Cuando Penteo vuelve a casa con Ino, se burla de los tres conspiradores y los trata de forma tiránica, encerrando y atando a Baco, que ante Penteo e Ino se hace pasar por un mercader de vinos, y a Glaucón en su sótano. Ágave va a ayudarlos y Penteo vuelve a sorprender a los tres. Baco entonces suelta las cuerdas y se muestra como un dios ante Penteo e Ino. Ino se enamora perdidamente de Baco y Penteo se deja llevar por Baco a una fiesta en su templo. A la fiesta acuden todos, enmascarados, pero Penteo piensa que nadie de su familia sabe que va a una fiesta contraria

²⁵ Henson, 1920: 55.

a su condición pública de abstemio. Penteo bebe sin control y, finalmente, sus familiares revelan sus rostros para avergonzarle por su hipocresía y su patético estado tras la juerga. Ridiculizado, se marcha de la fiesta acabado como político. Ino es testigo tras el escenario de la combustión espontánea de Penteo, tras lo cual es convertido en estrella.

4.5. Temas

En *Pentheus* el alcance del libreto va más allá del argumento del mito de Penteo. Los significados se multiplican, debido sobre todo a la intertextualidad (musical y literaria), los juegos de palabras, las alusiones anacrónicas a acontecimientos y personajes del momento, etc. El mito pasa a segundo término, siendo el mensaje principal y más obvio la crítica en tono de burla a la sociedad victoriana y su hipocresía.

Es, por tanto, una obra muy rica en cuanto a su temática, ya que recoge muchas cuestiones que preocupaban a la sociedad. Entre estas cuestiones están los problemas conyugales, el tabú del alcohol, el contraste entre la virtud y el vicio, y la rebeldía de las mujeres ante las imposiciones sociales.

Las *relaciones conyugales* problemáticas es uno de los temas más debatidos en el siglo XIX. Antes de 1857, cuando se promulgó una ley del divorcio en Reino Unido, era prácticamente imposible divorciarse. Después de esta ley, solo se podía obtener en muy pocas ocasiones, y siempre a favor del marido. Los personajes del burlesque ven inviable el divorcio. Ágave le dice a Glaucón cuando él habla del divorcio: “How silly ‘tis / To go on wishing for impossibilities!” (I [2]).

En el siglo XIX proliferaron diversos movimientos contra la ingesta de *alcohol*, sobre todo en países del norte de Europa y EE. UU., normalmente asociados a grupos religiosos. El alcohol en estos países había pasado de ser un producto básico (alimentación, medicina) a ser un problema social y un peligro para los obreros que trabajaban con maquinaria peligrosa. Se intentó regular la venta de alcohol para controlarla sin demasiado éxito en las últimas décadas del siglo XIX. Los defensores de la abstinencia documentaban la necesidad de la moderación con estudios médicos más o menos acertados. Algunos de estos estudios consideraban la muerte por combustión espontánea (lo que le ocurre a Penteo) como una consecuencia del alcoholismo. La posición de la obra al respecto es algo ambigua, puesto que los personajes se rebelan contra la estricta prohibición de beber y pasarlo bien, pero

cuando Penteo se desinhibe y pierde el control con el alcohol, es castigado: termina muerto (aunque al ser una comedia, revive).

En la obra hay una inversión de *la virtud y el vicio*. Si para Penteo e Ino, representantes de la sociedad más conservadora y puritana, la virtud es la mojigatería, el sometimiento, la abstinencia y la represión, para Baco, estas virtudes no son tal, sino vicios. Baco dice en I [4]: “For ‘tis by strict dramatic rule recorded, / Vice must be punished, virtue rewarded.” Y los personajes que salen castigados son Ino con su humillación amorosa bajo el influjo de Baco y Penteo con su muerte, mientras que Ágave y Glaucón son recompensados con la posibilidad de estar juntos.

El personaje de Ágave, en el mito, es una bacante, una *mujer que se rebela* y escapa al control de la polis y sus gobernantes, pero no lo hace motu proprio, sino bajo la influencia báquica. En *Pentheus*, Ágave, que ha pasado de madre a esposa, es una joven que se rebela ante lo que ella considera una injusticia tras otra: la han forzado a casarse con quien ella no quiere, su marido la golpea (así se sugiere en varias ocasiones), su hermana controla todos sus movimientos, no la dejan ver a sus amigos ni tener relaciones extramatrimoniales... Se rebela con la ayuda de Baco, una divinidad que encuentra en la situación de desamparo de Ágave la ocasión para castigar a Penteo por ser un defensor público de la abstinencia y utilizar su poder como político para controlar la fiesta y la diversión.

En *Pentheus* se retrata la *vida urbana* de forma desesperadamente crítica, mostrándose implacable contra la doble moral imperante, con grandes influencias de las obras del siglo XVII de Ben Jonson (1572-1637) o John Webster (1580-1633), así como de las grandes sátiras del siglo XVIII como *The Rape of the Lock* (1714) de Alexander Pope (1688-1744) y, sobre todo, de *The Beggars Opera* (1728) de John Gay (1685-1732). Las vidas como estudiantes de los autores están reflejadas en esta obra en el personaje de Glaucón, antiguo estudiante de *Literae Humaniores* en Oxford como los propios autores, y en el castigo que Penteo quiere imponer a Glaucón y a Baco, torturándoles con actividades relacionadas con la universidad.

4.6. Personajes

Los cinco personajes de *Pentheus* se agrupan en dos parejas, Ino y Penteo por una parte y Ágave y Glaucón por otra, quedando Baco aparte. El número cinco se representa con

un pentágono y con un pentagrama. El *pentágono* es un polígono de cinco lados y cinco vértices, que se haya en muchas formas en la naturaleza y, por su relación con el número áureo, en la base de muchas formas arquitectónicas. Del pentágono nace el *pentagrama* o estrella de cinco puntas, signo mágico que ha tenido muchos significados a lo largo de la historia. Básicamente es un símbolo de equilibrio entre las fuerzas del bien y el mal (la virtud y el vicio). Para los primeros cristianos, el pentagrama representaba la crucifixión de Cristo (el sacrificio), aunque también simbolizaba el diablo para la Inquisición.

Ino y *Penteo* forman una pareja que personifican la moral puritana victoriana más radical. Forman parte de la Sociedad de Abstemios, son defensores de los valores familiares más conservadores, ejercen un control agresivo de la virtud y castigan a los que no respetan el decoro. *Penteo* es retratado como un marido maltratador que, sin embargo, cuida su imagen pública con una pátina de respetuosidad un tanto rancia que caricaturiza al personaje. *Ino* envidia el carácter de su hermana y su felicidad por tener un amor correspondido por *Glaucón*. *Ino* vive presa de su represión, aplacando constantemente sus deseos, deseos que liberará en la fiesta final, debido al influjo de *Baco*, tratando de seducir al propio dios. *Ino* es una caricatura de la mujer honorable, sin aparentes deseos sexuales, controladora, disciplinaria y devota a la virtud de la familia. Este personaje es muy probable que lo interpretara un actor masculino, puesto que era una convención del género que los actores interpretaran personajes femeninos de poco atractivo sexual. Hay que añadir que, a pesar de ser un personaje plano en *Las bacantes* de Eurípides y en las *Metamorfosis* de Ovidio, su caracterización en *Pentheus* tiene rasgos en común con la *Ino* de la ópera *Penthée*: es celosa, delata a los amantes por envidia...

Ágave y *Glaucón* son la pareja que representa la juventud rompedora y la necesidad de liberarse de las estrictas normas e imposiciones. *Ágave* es una inconformista. No se deja dominar ni por su hermana ni por su violento marido. Sin embargo, vive aterrorizada. Cuando encuentra la ayuda de *Baco*, la acepta sin pensarlo, desea sublevarse y liberarse del yugo impuesto. *Ágave* en esta obra es esposa, amante y hermana, pero se le ha despojado de la carga maternal que tiene en las otras dos obras. Como esposa, es una mujer maltratada. En I[3] se hace referencia a que dos esposas anteriores de *Penteo* habían muerto, supuestamente asesinadas por él. *Ino* también amenaza en varias ocasiones con la furia y violencia de *Penteo* en I[2]. Como hermana, se muestra una mujer rebelde ante la autoridad

de un familiar mayor e injusto. Como amante se muestra leal y apasionada. Ágave representa el espíritu de la mujer nueva, que se revela ante las constricciones de una sociedad en extremo puritana y ultraconservadora. Encarna las nuevas inquietudes de las mujeres: educación, divorcio, libertad de acción, etc. Glaucón es un nuevo personaje inventado por Anson y Amcotts. En el listado de personajes viene caracterizado como “A broth of a boy”. Esta descripción tan ambigua va tomando sentido conforme se va conociendo al personaje. Es un galán joven, aunque lo bastante mayor para echar de menos sus años de estudiante, físicamente atractivo, apasionado en el amor, poco reflexivo y de espíritu débil (puesto que se siente aterrorizado en el sótano de Penteo.) Se revela emocionalmente inestable, pues pasa de estados de exaltación de la esperanza y apasionamiento amoroso a momentos de desesperación y negatividad a raudales.

Baco es un personaje muy complejo, que se va revelando más que como dios omnipotente, como un mago o un brujo. Conoce perfectamente la realidad y tiene la capacidad de cambiarla a su favor. El espectáculo de magia, hipnosis e invocación a los muertos que da Baco (desatarse en la mazmorra, influir en la voluntad de Ino y Penteo y finalmente invocar al fallecido Penteo), es una parodia de los espectáculos paranormales de este tipo que se daban en la época. Es un Baco urbano, que convive con los seres humanos en un mundo que parece no tener naturaleza, representando los intereses del mercado del alcohol. Es un Baco inmerso en la Inglaterra de la Revolución Industrial. Se muestra como un personaje desafiante y burlón, que saca de quicio a Penteo, y extraordinariamente pragmático, capaz de utilizar la necesidad de Ágave y Penteo para hacer apología de su producto (el alcohol).

4.7. Estructura

Como sus antecesoras analizadas en este trabajo, *Pentheus* respeta las tres *unidades* aristotélicas de acción, lugar y tiempo. La obra está compuesta de tres actos²⁶ e intervienen cinco personajes, caracterizados levemente en el listado con descripciones ingeniosas para su lectura.

²⁶ Para facilitar su análisis, se ha realizado, además, una división por escenas al editar la obra, teniendo como referencia las entradas y salidas de los personajes.

El libreto tiene partes recitadas por los actores y partes cantadas, que van acompañadas por música no original, sino por *melodías* conocidas de la época. Las melodías adaptadas que aparecen en el libreto son:

-Tomadas de las óperas:

- *Le financier et le Savatier* de Offenbach, I[1]
- *Norma* de Bellini, I[2]
- *Orphée aux enfers* de Offenbach, I[3]
- *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, I[3]
- *Il barbiere di Seviglia* de Rossini, I[4]
- *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* de Mozart, I[5]
- *Falstaff ossia le tre burle* de Salieri, II[2]
- *Lurline* de V. Wallace, II[3]
- *La belle Hélène* de Offenbach, II[4] y III[2]
- *Semiramide* de Rossini, II[8]
- *Faust* de Gounod, III [3]
- *Robert le diable* de Meyerbeer, III[1]
- *Masaniello, ou la Muette de Portici* de Auber, III [5]
- *Narcissus*, de Stötzel (obra perdida) o *Eco und Narcissus* de Hoffman, III[6]
- *Robin Hood* de Macfarren (aunque no llega a sonar), III [7]
- *Mireille* de Gounod, III[7]

-Tomadas de baladas tradicionales y canciones populares:

- *Barbara Allen*, balada tradicional escocesa, I[1]
- *King of the Cannibal Islands*, canción popular humorística, I[2]
- *Slap Bang Here We Are Again (or the School of Jolly Dogs)* de Barry Copeland, I[4]
- *Up the Thames to Richmond*, canción popular de barca, III [1]
- *The Shades of Evening Close Around*, de F. Clay, III [3]
- *Commence Ye Darkies All*, minstrel compuesto por W.D. Corriester, III[6]
- *Beautiful Star*, canción popular, III [7]

-Polkas:

- *Great Eastern Polka*, de Charles Coote Jr., I[4]
- *Risareli's Polka*, de Madame Risareli, I[5]
- *Breakdown Polka*, de W.C. Wright, II[5]
- *Old Men's Chorus*, probablemente una polka de Federico Rotland, III [1]

-Piezas musicales clásicas

- *Adagio*, pieza musical sin determinar, cuyo tempo es lento, I[4]
- *Sinfonía n.º4 en la mayor op.90, Sinfonía Italiana*, de F. Mendelssohn, II[6]

También los bailes forman parte estructural de la obra. Hay varios bailes marcados en el libreto:

- *Pas d'extase* de Glaucón y Ágave en I[3], con los últimos compases de la música de *King of the Cannibal Island*, con la que acaba la escena anterior.
- *Pas de trois*, en I[4], cantando y danzando Baco, Glaucón y Ágave, con la música de *Great Eastern Polka*.
- *Harem Scarem Galop* en I[5], que cantan y bailan los cinco personajes.
- *Dance of derision*, en II[1] que bailan Ino y Penteo con música de *Cologne Quadrilles* de Charles Coote.
- *Bailes de salón* en III[1], que bailan todos los personajes durante toda la escena.
- *Have you ever ever*, juego de palmas al final de II[8], en el que participan los cinco.

A diferencia de sus dos antecesoras de este estudio, el *lugar* en el que se desarrolla la acción de *Pentheus* es totalmente urbano. Cada acto tiene lugar en un espacio diferente. El acto I se desarrolla en una estancia de la casa de Penteo, la alcoba de Ágave. El acto II tiene lugar en su sótano, que utiliza como mazmorra. El acto III, por último, tiene lugar en el templo de Baco, donde se desarrolla la fiesta (bacanal). El espacio viene indicado en las acotaciones al inicio de cada uno de los actos. También están indicadas en acotaciones las entradas y salidas de los personajes, indicando la procedencia y el destino en relación con el escenario (*L* para “left”, *R* para “right”, *C* para “centre”, etc.) Los decorados cambian por tanto en cada uno de los actos.

El *tiempo* al que se refiere la historia es un tiempo mítico, atemporal, vagamente localizado en la Grecia arcaica. La obra está repleta de anacronismos deliberados que realizan la conexión entre el mito y la época de la representación.

La *acción* se desarrolla en un mismo día con su noche y las escenas se siguen de forma lineal, entrando y saliendo los personajes en la misma estancia de cada acto. La muerte de Penteo, en esta obra, no se da en un lapso temporal, como sí ocurre en las otras dos obras anteriores. En este caso se da de forma paralela a la acción que se da sobre el escenario, pero visualmente fuera de él. Sin embargo, se oye su muerte, por una explosión.

Acto I:

El acto I está compuesto de cinco escenas en las que vamos conociendo a los personajes y su relación entre sí. Es significativo que la acción se lleve a cabo en la alcoba de Ágave, un lugar tan íntimo y en el que, sin embargo, al comenzar la obra está ocupado por otra persona, su hermana Ino. Ino usurpa un lugar que no le pertenece. Cuando Ágave aparece en I[2], intenta controlar su espacio, invitando a él a su amante Glaucón, ofendiendo así gravemente a Ino, que la delata a su marido. Cuando Penteo vuelve avisado por su cuñada en I[5], ambos invaden de nuevo el espacio privado de Ágave. Previamente, en I[4], también entra en la instancia, sin invitación, Baco, para ofrecerse a ayudar a los amantes. En este acto queda en evidencia la *poca intimidad* y la *poca libertad de movimiento* de las mujeres jóvenes de la época.

La primera escena, I[1], comienza con la melodía de *Barbara Allen*, comparando dos situaciones: la del inicio de la acción de *Pentheus* y la de la balada tradicional escocesa, que fue muy popular en los siglos XIX y XX en Reino Unido, Irlanda y EEUU. La balada cuenta la historia de un joven noble enfermo llamado William que pide, a través de un sirviente, que le cuide Barbara Allen. El joven se declara a Barbara Allen, que lo rechaza. Cuando él muere, al oír las campanas de su funeral, rota de dolor, ella muere también. Cuando son enterrados en la misma iglesia, de la tumba de William crece una rosa y de la tumba de Barbara un escaramujo, formando un lazo entre ambas plantas²⁷. El dúo inicial de Ino y

²⁷ La versión más temprana de esta canción se remonta a 1666, en *The Diary of Samuel Pepys* (Tuesday 2 January 1665/66)

Glaucón se compone de dos cuartetos, uno para cada personaje, con versos que tienden a las ocho sílabas. Comienza Glaucón, identificándose, a través de las notas musicales, con el William de la balada, como amante anhelante que espera la contestación de su amada Ágave, y que no encuentra satisfacción a su amor. Los versos de Glaucón riman a b a c, siendo la última palabra del cuarto verso “Agave”, que coincide con la última palabra del cuarteto de Ino. En la versión de la balada de Joan Báez²⁸, la mayor parte de los cuartetos acaban con el nombre “Barbara Allen”, haciendo la identificación de Barbara Allen y Ágave más clara. Glaucón llama a Ágave “dear”, estableciendo una relación íntima con ella y al pedirle que le deje entrar en su cuarto. Al contestar Ino, se produce el primer efecto cómico, ya que, como se ha comentado antes, su papel lo haría un actor masculino. La rima de su cuarteto consta de dos versos impares blancos, con rima b el segundo y c el cuarto. Ino se hace pasar por una criada, utilizando un lenguaje menos refinado, que imitaría al de las clases bajas, usando contracciones, como el vulgarismo “ain’t”.

Tras esta canción, Glaucón e Ino continúan hablando en verso, utilizando pareados, el tipo de verso más utilizado en la obra. Glaucón se da cuenta del *engaño* de Ino, y la deja en evidencia. Glaucón demanda hablar con su amada y para ello intenta congraciarse con su hermana, usando un juego de palabras, comparando la brusquedad de Ino con el pan duro, a través de la homofonía de las palabras “bred” y “bread” y la ambivalencia del significado de “crusty (“crujiente” y “brusco” en español) en “Though you’re high-bred, you needn’t turn so crusty”. Glaucón pregunta por el posible compromiso social por el que no puede ver a Ágave e Ino le responde con una obviedad para los personajes, por lo que la audiencia se entera de que Ágave está casada con Penteo. Ino también expone su preocupación por el qué dirán los vecinos si vieran rondando a Glaucón. Él insiste y se muestra como una *víctima del amor* con un símil manido, como le indica interrumpiéndole la propia Ino, el de la polilla que vuela hacia la llama, cambiando la palabra “flame” por “candle”. Ino se desespera ante la insistencia de Glaucón, utilizando un juego de palabras uniendo “candle” con “scandalous”, haciendo rimar además esta última palabra con “fuss”, forzando el cambio de la sílaba tónica de “scandalous”, reforzando así su significado. La intensidad ha ido creciendo hasta este punto en el que un nuevo número musical propiciará la liberación de la tensión. El número musical utiliza la música de la ópera bufa *Le financier et le savatier* de Offenbach, estrenada

²⁸ Joan Baez: *Joan Baez, vol.2*, 1961

en 1856 y basada en una de las fábulas de La Fontaine. Cantada también a dúo por Ino y Glaucón, hay un nuevo cambio de rima, que rompe con la monotonía del pareado. En esta canción, Ino advierte de la gravedad de la situación a Glaucón. Primero le previene de las habladurías de la gente y, como a él no parece importarle este punto, desvela una importante característica de la personalidad de Penteo, su violencia: “Won’t he just astonish our poor weak nerves!”. El último y desesperado verso del número musical es un desesperado y repetido “go away”. Glaucón no parece amedrentarse por esta intimidación, desesperando a Ino, que termina mintiendo a Glaucón sobre el paradero de Ágave cuando nota que la energía sexual de Glaucón se empieza a descontrolar encontrando un doble sentido a la frase de Glaucón “Oh, it’s too hard.”

En **I[2]** aparece Ágave a la vista de los espectadores y de Glaucón, pero no de Ino, por lo que ella continúa con su mentira, mientras queda en evidencia. Glaucón resalta su mentira jugando con la polisemia de la palabra “counter”. Como Ino había dicho que Ágave estaba de compras, así “counter” significa “mostrador en una tienda”, y “counter-movement” significa “réplica”. Ágave sobresalta entonces a su hermana. En un aparte, Ino, al verse pillada en su mentira, invoca el perdón del dios pagano Febo (Apolo). Esta acción sugiere el sentido de culpa cristiana en un contexto pagano, por una parte, y la hipocresía de Ino, que solo pide el perdón divino cuando ha sido descubierta su mentira.

Ágave aparece como una mujer segura de sí misma, sorprendiendo a su hermana, y con gran *atractivo sexual*, como indica el juego de palabras que realiza Glaucón con la homonimia del sustantivo “entrance” (palabra de acento llano) y el verbo “entrance” (de acento agudo.) Ágave intenta congraciarse con su hermana y le plantea la posibilidad de escapar del papel que le ha tocado de “old duenna”. Pero Ino continúa con su discurso puritano con un tono agresivo hacia Ágave, utilizando frases como “juvenile depravity”, y le recuerda todas las travesuras de su infancia. Estas críticas las refuerza con un número musical a dúo entre las hermanas, cuya melodía está tomada de la ópera *Norma* de Bellini, que cuenta la historia de la sacerdotisa Norma, enamorada de Polión, procónsul romano y padre de sus dos hijos, quien a su vez ama a otra sacerdotisa, Adalgisa. En este famoso dúo, llamado *Mira O Norma*, se enfrentan ambas mujeres. Este número musical está construido también en pareados, aunque los versos son más cortos, lo cual dota al enfrentamiento de rapidez. El enfrentamiento consta del ataque de Ino, que amenaza con la violencia de Penteo

en el primer cuarteto y la defensa de Ágave en el segundo cuarteto. Siguen dos quintetos paralelos, el primero cantado por Ino y el segundo por Ágave, en los que Ino ataca insultando a su hermana y Ágave se defiende con la misma estructura, pero donde Ino llama a su hermana “horrid brat”, Ágave llama a Ino “martinet”. Los cuatro versos finales los cantan juntas y en ellos ambas expresan su *incompatibilidad* como hermanas.

Al acabar el número musical, Ino continúa con su discurso agresivo, ante el que Ágave continúa defendiéndose. Si Ino la apercibe con la vergüenza puritana ante lo inadecuado de la situación, Ágave le recuerda a Ino su poco atractivo (“You’d find it hard to blush with that complexion”), su edad avanzada (“for I respect your age”), y su estado de soltería (“and single”). Ino entonces le amenaza directamente con delatarla a Penteo, pero Ino le responde con arrogancia. El punto de tensión de la escena se relaja con un nuevo número musical, un trío en el que participan Ino, Ágave y, finalmente, Glaucón. La melodía está tomada de la canción popular humorística *King of the Cannibal Islands*, datada en 1858, en la que se retrata a los nativos de las zonas descubiertas del mundo por los europeos como caníbales bígamos, desde un punto de superioridad racial y social. Este motivo musical identifica a Penteo, rey de Tebas, con el rey de las islas de los caníbales de la canción. Glaucón, en su intervención musical intenta poner paz entre las dos, pero Ino repite sus amenazas, por lo que los dos amantes se unen cantando defendiéndose en vano, ya que Ino se marcha enfurecida, dejando a los enamorados bailando un *pas d’extase* al ritmo de la última canción, como se indica en la acotación. Este baile puede evocar los *bailes extáticos* de las bacantes.

En la escena I[3] quedan Ágave y Glaucón. Ya relajados, hablan de forma distendida. Ágave expone su deseo de encontrarse con Glaucón, a pesar de ser inapropiado por estar casada. Su falta de libertad y el *acoso* vigilante al que la someten la han mantenido apartada y enclaustrada, y ella ridiculiza esta situación con la imagen horrible de un grifo doméstico que la persigue (Ino) y una aliteración de tono y significado escatológico: “And spies me till I could *pison* her.” Glaucón parece temer por la vida de Ágave al lado de Penteo e Ino, sugiriendo que Penteo ya había matado a sus dos esposas anteriores e Ino era consciente de esta circunstancia: “For Pentheus having killed two wives, she heard, / Was just then on the look-out for a third”. Ágave muestra su anillo matrimonial como símbolo de opresión, ya que su *matrimonio* no se ha realizado por amor, sino por cuestiones económicas. Durante el

siglo XIX, los matrimonios de tipo político-económico que habían sido la norma hasta entonces entre las clases pudientes empezaron a ponerse en cuestión en la literatura romántica y melodramática y victoriana y, por tanto, en la sociedad. Para huir de la situación, Glaucón sugiere una solución literaria: que Ágave se comporte como la Ofelia de *Hamlet*, una de las obras más representadas en los escenarios del siglo XIX. La referencia intertextual a Shakespeare se complementa con otra referencia a Eurípides y sus bacantes. La solución que propone es fingir un comportamiento de locura. Identifica el estado de locura con la libertad, pero esa liberación también implica al final una tragedia: el suicidio de Ofelia o el *sparagmos* de Penteo en *Las Bacantes*.

Ágave propone otra solución, el *divorcio*. De todas formas, esta es una solución inviable para ellos. Este es un tema debatido en las dos épocas referenciadas en la obra, la de la Inglaterra victoriana y la de la Grecia clásica. Más arriba ya se ha hablado del problema del divorcio en Reino Unido en la época y, en cuanto al divorcio en la época clásica, el propio Eurípides lo trató en algunas de sus obras, aunque no en *Las bacantes*. En su *Medea*, la protagonista hace un discurso en el que protesta por la desigualdad ante los problemas matrimoniales entre hombres y mujeres, que pareció inspirar a esta pareja:

Pues la separación no trae buena fama a las mujeres, ni resulta posible repudiar al esposo (...) Y un hombre, cuando le supone un fardo convivir con los de casa, se marcha fuera, y acaba con el hastío de su corazón (...) Nosotras, en cambio, por fuerza tenemos que mirar a un solo individuo.

Medea 257 ss.

Este tema apesadumbra a Glaucón, que lo expresa con la oración “my brain’s addled”, con la que Ágave no puede resistir hacer la broma de “addled egg”, refiriéndose a su cabeza, y “sing a lay”, jugando con la idea de “lay an egg”. Remata Glaucón con la frase “Eggshellent thought!”. Este intenso juego de palabras culmina con otro número musical, con la melodía de *Quand j’étais roi de Bèotie*, una de las escenas de *Orphée aux Enfers* (1858), ópera cómica de Offenbach. Se trata de una parodia del *Orfeo y Eurídice* de Gluck. En esta obra, Orfeo y Eurídice se odian, y aman a otras personas, pero temen lo que dirá la opinión pública. Cuando Eurídice se encuentra en el infierno raptada por Plutón, su carcelero, John Stynx, la aburre con la historia *quand j’étais roi de Béotie*. Esta aria consta de 22 versos octosilábicos con rima a b a b, con ruptura de ritmo, métrica y rima en los tres versos en la mitad de la canción. Glaucón lamenta el haberse enamorado de Ágave,

reflejando su estado depresivo a través del tema del *tempus fugit*, resaltando la fealdad de la vejez en la soledad a la que se siente avocado.

Cuando acaba el número musical, Glaucón pide confirmación sobre la información de Penteo que el posee: que maltrata a su mujer. En contraste, también sugiere, al ver la riqueza de la decoración de la estancia, que a ella le guste esa forma de vida. Ágave responde con un calambur, jugando con la palabra “menage” (ajuar) y “menagerie” (zoológico), insistiendo en la *violencia* animal de Penteo. Vuelven a usar el mismo recurso para continuar con su descripción, comparándolo con un oso, “bear”, y adaptando esta palabra por homofonía con el adjetivo “un-bear-able” (insoportable).

Cuando Ágave se da cuenta de que Penteo está a punto de llegar, una acotación marca su estado de ansiedad e intenta echar a Glaucón. Glaucón, consciente de ser un personaje atrapado en la convención del género musical, interrumpe el fluir de la ficción para realizar un comentario metateatral: “we must sing a last duet.” Así, con este número musical llamado *Verrano a te* con melodía tomada de *Lucia di Lammermoor* (1835) de Donizetti acaban esta escena a dúo. En el drama trágico se cuenta la historia de Lucía, basada en la novela *The Bride of Lammermoore* de Sir Walter Scott, publicada en 1819. La novela, ambientada en la Escocia del siglo XVII, es la historia de Lucy Ashton, una joven mentalmente frágil cuya familia se encuentra enemistada con la familia Ravenswood. En la ópera de Donizetti, Lucía, enamorada de Edgardo, es desposada a la fuerza con Arturo. Ella enloquece y mata a su esposo. Luego muere, y Edgardo se suicida. Es evidente que, a través de esta melodía, se identifica a Ágave con Lucía, a Glaucón con Edgardo y a Penteo con Arturo.

En 1[4] Baco aparece como dios ante Ágave y Glaucón y se ofrece a ayudarles. Su aparición sobre el escenario se hace por el centro, indicando así que no proviene de la calle ni de ninguna de las estancias de la casa. La caracterización de este personaje la da él mismo. Se presenta a sí mismo como una divinidad que ha descendido del cielo, un *deus ex machina*, como él mismo se designa, también consciente de su función dramática como personaje teatral, que viene a ayudar a sus devotos que sufren. Deja constancia de su inclinación a la bebida, jugando con los significados de la palabra “drop”: “caer del cielo”, “visitar” como phrasal verb “drop in”, e insistiendo en el sentido de “beber” en la locución “have a drop”. Explica también su planteamiento ante la virtud y el vicio, revirtiendo estos conceptos

victorianos a su forma. La metateatralidad de los tres personajes en esta escena y en la anterior crea una situación de comunicación y complicidad muy directa con la audiencia, ya que distancia a los personajes de la historia y promueven la reflexión.

Para insistir en su función en la obra, Baco canta unas líneas con una melodía tomada de nuevo de *Lucia de Lammermoore*. Con ello, insiste en el paralelismo de los personajes de ambas obras, pero él da un final diferente, alejado de la tragedia de la ópera, diciéndole a Ágave: “you should never say die, ma’am”. Como réplica a Baco, Glaucón menciona su pobreza, poniendo así en relación la riqueza con la ayuda que se pueda recibir por parte del poder eclesiástico. Avisa de que no va a poder pagar ninguna ayuda divina. Baco reconoce que su ayuda es gratuita porque sus motivos son personales contra Penteo: “Of such a nuisance I shall gladly rid you all, / For I’ve a grudge against the individual.” Baco no es un personaje altruista. Desvela que pretende manipular a los personajes para su propia conveniencia., estableciendo una relación de *simbiosis*. Explica las infracciones de Penteo que quiere castigar: Penteo es un puritano contrario al consumo de alcohol y a la fiesta (el vicio para Penteo). Como dios del vino, para él esta es una maldad. El vicio, según Baco es querer acabar con la fiesta. Este vicio, se agrava con la hipocresía de Penteo, al que Baco compara con Sairy Gamp, personaje de la novela *Martin Chuzzlewit* (1843-44) de Charles Dickens, una enfermera descuidada y borracha, caricatura de las enfermeras inglesas de la época victoriana. Se implica así que Penteo sigue un doble estándar: por una parte, bebe alcohol en exceso en privado y, por otra, en un miembro destacado de la Sociedad de la Abstinencia, que promovía la *abstinencia* del alcohol.

Hay, por tanto, tres problemas principales en el personaje de Penteo por los que los demás personajes quieren castigarle: *su violencia, su puritanismo y su hipocresía*. Baco también expone su propia doble naturaleza: amable hacia sus devotos, pero terrible con los que no aceptan su poder. Para subrayar su determinación de ayudar a la pareja de enamorados y castigar a Penteo, Baco comienza un nuevo número musical. Es un trío con la melodía de *Great Eastern Polka*, compuesta por Chales Coote Jr. Para celebrar el lanzamiento del barco S.S. Great Eastern en 1858, el transatlántico más grande hasta el momento. Esta es una canción que celebra un hito histórico, por lo que su melodía transmite fuerza e intensidad: se preparan para un gran momento de peligro: la violencia de Penteo, comparada mediante

la polisemia de la palabra “storming” con los peligros meteorológicos que ha de afrontar el transatlántico.

Baco sigue revirtiendo los valores de la sociedad conservadora. Utiliza el concepto del pecado cristiano aplicado a Penteo, pero con un sentido pagano y contrario al cristiano. Su activismo contra el alcohol y su hipocresía son el pecado. Además, se convierte en protector de Glaucón, un personaje marginal según el canon de la sociedad victoriana: es pobre y está enamorado de una mujer casada. Está Baco subrayando así las contradicciones culturales y morales de una sociedad aparentemente virtuosa pero inmoral e injusta en su fondo. Glaucón y Ágave terminan la canción mostrándose encantados por la ayuda ofrecida y finalmente, bailan un *pas de trois* los tres personajes. Seguidamente, Ágave, expresa en un recitativo de veinticinco versos su amor hacia Glaucón. Es un poema recitativo, es decir, a medio camino entre el discurso hablado y la música, con un gran efecto paródico de las óperas, conseguido mediante el uso de la mezcla del inglés y el italiano, el uso de letra de diversas óperas italianas mezcladas, las rimas fáciles y la retórica de significados vacíos.

El éxtasis de Ágave se ve interrumpido por el fuerte sonido de golpes en la puerta y la melodía de la canción *Slap Bang Here We Are Again (or The School of Jolly Dogs)*, compuesta por Harry Copeland en 1865. La canción de Copeland hace referencia a la vida de diversión nocturna. La imagen de los “perros alegres” hace referencia, por una parte, a los tres personajes que hay en escena y evocaría, por otra parte, la imagen de las bacantes como perros cazadores en *Las bacantes* de Eurípides. Se crea un momento de mucha tensión con los golpes en la puerta, acentuado por la descripción que de ellos hace Ágave “ill-omened strain”, reforzando el carácter violento de Penteo, e insistiendo en el maltrato recibido por él. Baco empieza a poner en marcha su plan, pidiendo el secreto de su verdadera identidad para con Penteo.

Para añadir un efecto cómico a la tensión creada por los golpes en la puerta y a su reticencia a abrir, los tres personajes ponen en marcha otro número musical, con la melodía llamada *Zitti zitti*, tomada de *Il barbiere di Siviglia*, ópera bufa compuesta por Rossini, estrenada en Roma en 1816, que cuenta la historia de los enamorados Conde de Almaviva y Rosina, y el preceptor de la muchacha, que también la pretende, a pesar de la diferencia de edad. El barbero Fígaro ayuda a los jóvenes a finalmente contraer matrimonio. Con esta

melodía, Baco se identifica con Fígaro. La escena termina con un adagio, es decir, una pieza musical de tiempo lento, con la que dejan entrar a Penteo en escena.

En 1[5] aparece Penteo, furioso, a quien Ino, que también entra con él, le ha referido la actitud de Ágave. Comienza la escena con la popular música de fantasma de Don Giovanni, tomada de la ópera bufa *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* (1789), compuesta por Mozart. La escena a la que hace referencia es en la que la estatua del Commendatore, asesinado por don Giovanni, aparece llamando a la puerta, ya que había sido convidado por el propio Don Giovanni. El personaje de Penteo toma la palabra con un discurso agresivo hacia los tres personajes que se encontraban en la escena. Utiliza un lenguaje irónico durante toda la escena. Ejemplos de este excesivo *lenguaje irónico* serían frases como: “Wouldn’t you sing that last sweet thing again?”, “Nice Friends you’ve got”, o “Charming man to know”, utilizadas para ofender a sus objetivos. También utiliza para insultarles la animalización: primero los compara con cisnes, luego con gansos, con ratones y él mismo se animaliza en gato, que persigue a los ratones. Baco, sin embargo, permanece tranquilo en sus réplicas. Penteo intenta mantener un aire de superioridad y controlar la conversación, humillando a Baco preguntándole, (según consta en la acotación “proctorially”, implicando superioridad y autoridad intelectual) por su historial académico, puesto que asume que no lo tiene, por su aspecto que considera de vagabundo.

Baco provoca a Penteo diciéndole que se dedica al comercio del vino e incluso le ofrece probarlo. Baco utiliza ahora la ironía para con Penteo, calificando su carácter de “sweet”, así como el juego de palabras con “spirits” (licores espirituosos), para atemperar su falta de *espiritualidad*. Penteo nota la burla en las palabras de Baco, sintiéndose el “butt” u objetivo del trío. Glaucón, sintiendo que el control de la situación lo empieza a tomar Baco, se atreve a enfrentarse ligeramente a Penteo: “I’m your rival”. Penteo admite entonces que dialécticamente no les va a ganar, así que, recordándoles su poder como rey, opta por la fuerza y les amenaza con encerrarlos en su sótano. Describe el sótano como una mazmorra cómicamente aterradora. El efecto cómico lo consigue dando a los elementos más repugnantes, adjetivos que los humanizan: “luxuriant fungus”, “adventurous beetles” o “sportive spiders”, y las acciones que estos elementos realizan en los verdaderos humanos: “attack intruders’ toes”, o “tumble your nose”. Su amenaza de *encierro* es básicamente hacia los hombres.

El final de escena y acto se lleva a cabo con un baile de galope llamado *Harem-Scarem*. Los bailes de galope son bailes de ritmo muy rápido, de origen popular, que pasaron a la alta sociedad a partir de la década de los años 20 del siglo XIX. Solían ser la pieza de baile que marca el final de una fiesta, como aquí marca el fin de acto. Con la rapidez de este ritmo, se canta también el final de acto, en el que se resalta el enfado de Penteo (“*ferociously*”), la desesperación de Ágave por Baco y Glaucón (“*distractedly*”), la esperanza de Glaucón (“*hopefully*”), el carácter vengativo de Ino (“*spitefully*”) y la tranquilidad de Baco (“*carelessly*”). Estas acotaciones indican las actitudes de los personajes durante la obra.

Los dos versos finales, al ritmo del galop, se cantan en conjunto. Están dedicados a Penteo y resumen el asunto: su mal temperamento, aunque se admite que su causa es más o menos justa (aunque no su forma de manejarla). Los personajes que se presentan como víctimas de Penteo *no son tan inocentes*.

Acto II:

El acto II consta de ocho escenas en las que tiene lugar el encarcelamiento de Baco y Glaucón. Tiene lugar en el sótano de Penteo, que le sirve de mazmorra, donde deja atados a Baco y a Glaucón, tras una danza de escarnio (“*Dance of derision*”). Es un lugar oscuro y bajo tierra que angustia terriblemente a Glaucón. Es un espacio dominado por Penteo, donde cree que tiene el control, pero es en esta oscura instancia donde Baco realiza su mayor esfuerzo como dios y libera a Glaucón y a sí mismo e induce a la locura o trance báquico a Penteo e Ino. Esta mazmorra simboliza el descenso a los infiernos o *catábasis* que los héroes de los grandes mitos afrontan con gran valentía, y que, sin embargo, provoca pavor a un hombre normal como Glaucón.

En **III[1]** se da el equivalente a la lucha dialéctica en la mazmorra que tienen Penteo y Baco en las dos obras anteriores, pero en esta pieza, se añade el personaje de Glaucón, que participa como apoyo a Baco, aunque se termina conduciendo como un pseudohéroe que no sobrelleva nada bien la cautividad, e Ino, como apoyo a Penteo. La escena comienza con la danza de escarnio que ejecutan Penteo e Ino alrededor de Baco y Glaucón atados a unas sillas en el centro del escenario. La danza se baila con la melodía de *Cologne Quadrilles*,

compuesta por Charles Coote en 1863. Cantan Penteo e Ino conjuntamente mientras bailan, ridiculizando a Baco y Glaucón comparándolos con aves aterradas.

Baco no pierde su compostura ni su tranquilidad y manifiesta, por primera vez ante Penteo una cualidad que no había mencionado antes, la *magia*, por la que puede desatarse. Pero Ino y Penteo no le hacen caso, entusiasmados por haberlo encarcelado. Penteo revela que su objetivo al encerrarlos es que tomen el juramento de abstinencia del club de los abstemios. Glaucón, que se ve atado y humillado, empieza a perder la esperanza que le caracterizaba y culpa a Ino, más que a Penteo, de sus males.

Para finalizar la escena, los cuatro personajes cantan acompañados los últimos versos del número musical, con versos paralelos. Todos comienzan con risas su parte, Baco, Ino y Penteo de forma sincera, Glaucón de forma irónica, ya que no se siente nada feliz. Baco, en su parte insiste en que se va a liberar sin tomar el juramento, Ino y Penteo se regocijan de su aparente victoria, y Glaucón no comprende la confianza de Baco y prefiere rendirse y tomar el juramento.

En II[2] Glaucón y Baco se quedan solos en el sótano y siguen amarrados. Glaucón muestra agotamiento físico y mental: “They’ve gone and left us in a pretty mess, / Tied hand and foot, alone and dinnerless.” Baco, sin embargo, está animado y no parece sentir ningún malestar y bromea con el hambre de Glaucón jugando con los sonidos de “dinner” y “do not” (pronunciado “dinna”): “And as for dinner, man, why *dinna* mind”.

Glaucón entra en un estado de *negatividad*, deseando cosas imposibles que ya han ocurrido. Desea, por ejemplo, haber aprendido los trucos de magia de los hermanos Erastus y William Henry Davenport, dos famosos ilusionistas y magos norteamericanos que pretendían tener poderes sobrenaturales. Después de viajar con su espectáculo por Estados Unidos, lo presentaron por toda Inglaterra. Recrea así el tema clásico del *ubi sunt*, ampliándolo con los recuerdos de sus años como estudiante en Oxford, lo cual aburre a Baco, que lo muestra bostezando y con la ironía, que Glaucón no parece entender, pues continúa con su divagación. Recuerda los “smalls” o exámenes del primer año en la universidad de Oxford para los estudiantes de *Literae Humaniores* (Filología Clásica), haciendo a la vez referencia a los arados de hierro de estilo moderno (“ploughed”). Este tipo de arado fue inventado por James Small en 1779/80. También menciona los “mods” o exámenes finales de la misma carrera universitaria, haciendo también referencia con el participio “gulfed” a

los inventos de la empresa Maudslay Sons & Field, creada por el ingeniero Henry Maudslay (pronunciado como “mods-ley”) y sus hijos. Gracias a la innovadora tuneladora diseñada por Marc Brunel y construida por Maudslay Sons & Field y a las bombas hidráulicas de Maudslay Sons & Field, se construyó el primer túnel bajo el río Támesis, completado en 1842. Termina su disertación deseando haberse marchado en aquel momento a tierras lejanas para no haber conocido a Ágave.

El final de la escena es un número musical en el que Glaucón discute con la melodía de la *Obertura a Falstaff* (1799) de Salieri la situación tan penosa en la que se encuentran, con Baco, que intenta animarle.

En II[3] Ágave escapa de su reclusión en las estancias superiores de la casa aprovechando un descuido de Penteo e Ino para intentar ayudar a los encadenados. Su forma de hablar en endecasílabos pareados y con juegos de palabras llenan de musicalidad su discurso. El contrapunto cómico lo pone Glaucón cunado le pide un pañuelo (“handkerchief”) para limpiarse las lágrimas jugando con los significados independientes de “hanker” y “chief. Cuando habla de “enjugar las lágrimas”, también puede ser motivo de risa entre el público el que sea un eufemismo por “limpiar los mocos”, ya que se sabe que ha estornudado y que está muy incómodo por esa razón. Una vez esa incomodidad urgente está resuelta, continúa Glaucón quejándose, de no haber comido y de estar atado. Expresa su deseo de *escapar* de su reclusión y también de su relación con Ágave. Menciona lugares muy lejanos, lugares desde donde llegan las noticias de los exploradores y comerciantes del mundo victoriano, en tres continentes: Tombuctú en África, Hong Kong en Asia y Patagonia en América, estimulando así la imaginación de la audiencia.

Siendo la emoción de Glaucón tan intensa, Ágave se percata entonces de que, según la convención del género, le toca un nuevo número musical, una cavatina, o canción simple. La melodía que suena es la de *Father's Love* de la ópera *Lurline* (1860), de W.V. Wallace. *Lurline*, sirena del Rhin, se enamora del Conde Rudolf, un joven de costumbres disolutas y sin fortuna que está comprometido con Ghiva, la hija de un barón venido a menos. Cuando ambos jóvenes se enteran de la falta de bienes del otro rompen su compromiso. Mientras, la enamorada sirena, mediante un anillo encantado, consigue que el conde viva con ella en el fondo del río, hasta que un día él decide volver a ver a sus amigos. El conde vuelve a la tierra durante tres días enriquecido por el oro del Rhin. Cuando Ghiva descubre la nueva riqueza

de Rudolf, le arrebató el anillo, haciendo que él se olvide de la promesa de volver con Lurline. Sus amigos conspiran contra él para robarle sus bienes, pero finalmente, Lurline, que ha encontrado el anillo perdido, lo salva y lo vuelve a llevar al río donde viven felices para siempre. La melodía de esta canción compara la situación de Lurline con la de Ágave, que le pide a Glaucón recordarla si se marcha.

Tras la canción, los personajes parecen volver a la realidad de su situación y, haciéndose eco del “To be or not to be” shakesperiano, Glaucón le recuerda a Ágave que los desate. Ágave decide ir a por un cuchillo, pero en ese momento, aparecen por el lado opuesto a por donde entró Ágave (es decir, por la izquierda), Ino y Penteo, pillando infraganti de nuevo a Ágave.

La escena **II[4]** empieza en este momento y Ágave se queja del **acoso** y la falta de libertad que tiene, siendo ejemplo de la presión social sobre las mujeres. Ino, por el contrario, está absolutamente concienciada de su papel de guardiana de los valores puritanos, y se pone furiosa al ver que su hermana no hace lo mismo. Expresa su rabia en los insultos que le dedica a su hermana, como “wicked”, “brazen” o “perfidious wretch”, en las acciones violentas que le desea como “I could pull your hair right out of curl”, y en la pronunciación exagerada de la rima señalizada con el cambio de grafía vocálica “i” por “u” y la repetición gráfica de la doble “rr” en “gurrl”, con “curl”. Baco señala el estado de rabia de Ino, como un logro. Penteo considera esa efusión de violencia verbal de Ino suficiente castigo para Ágave, y propone el castigo de Penteo y Baco. Es un *castigo académico*, volviendo así a satirizar el mundo de la universidad de Oxford: Primero propone el estudio de *Elementos* de Euclides, editado por el matemático Potts, que fue el libro de texto de geometría durante el siglo XIX. Segundo, leer por la noche una oda a la templanza escrita por el propio Penteo. El tercer castigo constaría de la escucha de lecturas catequéticas. Finalmente, cenar en Balliol, uno de los *colleges* de la Universidad de Oxford. De forma ambigua, a Glaucón y Baco parece sorprenderles la crueldad del castigo, incidiendo así en este recurso cómico. La ambigüedad está en que les parece una broma por su crueldad o por la jocosidad del castigo. Tras escuchar su sentencia, Baco decide liberarse. Todos se sorprenden ante esta *exhibición de poder*.

Con este cambio en la evolución de la historia comienza la *peripecia* de la obra, subrayada por el número musical *Gambling Chorus* tomado de la ópera bufa de Offenbach

La belle Hélène (1864), en la que se parodia la historia de la huida de Helena y Paris. Baco se revela por fin ante Penteo e Ino como dios y Glaucón se anima al verse libre. Penteo se da cuenta de que ha perdido el control de la situación y poco a poco (Ino de forma más reticente), los dos puritanos caen bajo el *influjo* de Baco y van cambiando su opinión sobre él y entre todos cantan al ritmo de la melodía de Offenbach una apología del alcohol. La canción funciona como una *transición* en el comportamiento de Ino y Penteo. Al finalizarla, ambos están bajo el influjo báquico: Penteo se muestra arrepentido por su trato hacia Baco e Ino se enamora perdidamente de Baco. Este enamoramiento es otro punto de coincidencia con la obra de *La Fare*. En ambas obras, Ino es un personaje extraordinariamente emocional: pasa de un odio extremo a un enamoramiento extremo.

Cuando Penteo se muestra débil, como se puede ver en la acotación “*hesitates*”, Baco comienza su engaño. Aunque la actitud de Ino a cambiado, su naturaleza sigue siendo suspicaz y celosa, por lo que sospecha al ver que Baco habla en secreto con Penteo. Ágave y Glaucón salen de escena e Ino se esconde para espiar.

En la escena **II[5]** Baco invita a Penteo a una fiesta secreta, una bacanal, en su templo. *Tienta* a Penteo con una descripción de lenguaje exquisito de la fiesta, utilizando exageraciones como “You’ll find the entertainment past compare”, “A galaxy of beauty” o “The daintiest palate.” Penteo accede a la invitación, cayendo en la trampa tendida por Baco. Mientras tanto Ino, que espía lo que están hablando Baco y Penteo desde su escondite, en varios apartes apunta al nuevo objetivo de su odio: Penteo. Le dedica varios adjetivos violentos con los que le califica como “beast”, “brute” y “monster”.

Los dos personajes masculinos interpretan un nuevo número musical, coreados por Ino, que crea desde su escondite una situación de desconcierto, al cantar, según consta en la acotación “*sepulchrally*”. Ambos sienten la presencia de Ino pero no entienden lo que ocurre. El número musical consta de dos polkas, la primera compuesta por Madame Risareli – publicada en la década de 1870, aunque ya se conocía en el año de presentación de *Pentheus* – y la segunda, la *Breakdown Polka*, probablemente compuesta por W.C. Wright.

En **II[6]** Ino se queda sola sobre el escenario y realiza un soliloquio, seguido de un número musical. El soliloquio combina versos decasílabos – utilizados tradicionalmente para asuntos de importancia, con pareados. Esta construcción llama la atención sobre la rima de palabras de carácter popular, monosílabas en su mayoría, y de conceptos triviales, como

“sot”, “joke”, “folk”, o “tipsy”, creando un efecto cómico. También resaltan los juegos fónicos de palabras que acentúan la comicidad de la escena, tales como “sotto voce” (cultismo italiano que significa “voz baja”) en contraste con la palabra coloquial “sot” (beodo); “gin” (ginebra), de la que hace derivar el adverbio inventado “ginerally”, etc. Ino comprende la verdadera condición de hipócrita recalcitrante de Penteo y así lo expresa. Entiende que su trato hacia ella, aunque amable en la superficie, es un engaño y una traición. Penteo se rige por un *doble estándar*. Por ello, decide ir disfrazada de bella mujer a la fiesta. Encuentra cierto regocijo en esa nueva identidad, liberando su sexualidad reprimida, interpretando una canción con la melodía de la Sinfonía nº4 en la mayor, op.90 de Mendelssohn, conocida como *Sinfonía italiana*, completada en 1833. Los decasílabos de la primera parte de la escena pasan a eneasílabos, provocando así un ligero cambio de ritmo que indica la transformación de Ino. *Liberada* gracias a Baco (por su influencia mágica y por haberle presentado la verdad sobre Penteo), su imagen y su autoconcepto cambian: se ve atractiva. El efecto cómico se acentuaría entre el público que, en realidad no ve cambio en su aspecto físico masculino.

Al entrar Penteo de nuevo en **II[7]**, este se excusa ante Ino para marcharse toda la noche. Sin llegar a mentir, manipula la verdad. Sus palabras son ambiguas, pero Ino ahora comprende los *dobles sentidos* de su discurso, y lo hace patente en su aparte: “I guess that he’ll be singing soon / That ode of his to quite a different tune.”.

En **II[8]** todos los personajes vuelven a aparecer sobre el escenario para el final de acto. Aunque en algunas escenas, parece que Ino escapa al control de Baco, en esta Baco parece haber retomado el **control** absoluto de su plan, y reconoce que Ino representa un estorbo, aunque no un impedimento, y se muestra muy contento con la marcha del plan: “What fun! / How these designing creature will be done!”

Para finalizar el acto, se pone en marcha un nuevo número musical, cuya melodía está tomada de la *obertura* a *Semiramide* (1823), ópera seria compuesta por Rossini, que cuenta la historia de Arsace, que tras conocer cómo su madre Semiramide y su amante Assur mataron a su padre para usurparle el trono gracias al fantasma de este, jura vengarse. Tras la dolorosa venganza, Arsace asume la corona. Esta escena se identifica con las venganzas que se llevan a cabo en la ópera de Rossini.

Penteo aparece enajenado de lo que está ocurriendo en realidad. Este momento se corresponde con la parte del *epidodio 5* de la tragedia griega en la que el Mensajero describe cómo Penteo se sube a un árbol para espiar a las bacantes. Esta relación se establece con la oración de Glaucón “He’s up a tree”, de forma figurativa (“está en la inopia”). Este Penteo, como el Penteo de Eurípides, piensa que tiene el control de la situación.

Para acabar el acto, los actores realizan un baile al estilo de un juego de palmas llamado *Long-legged sailor*. Las canciones de palma fueron muy populares en Inglaterra y Estados Unidos en el siglo XIX. En estos juegos, dos niños puestos de frente se dan palmas con las manos propias y con las del compañero mientras cantan una rima. La rima de *Long-legged sailor* comienza:

Have you ever, ever, ever, in your long-legged life
 Seen a long-legged sailor with a long-legged wife.
 No, I’ve never, ever, ever, in my long-legged life
 Seen a long-legged sailor with a long-legged wife²⁹.

Acto III

El acto III está compuesto de siete escenas en las que Penteo es engañado y humillado por su familia antes de su trágico final. Tiene lugar en el templo de Baco, donde el propio Baco ha preparado una bacanal en la que castigar a Penteo. A diferencia de los *Bacos* anteriores, a este Baco le gustan los espacios cerrados, donde controla a los demás personajes y la trama de su plan. Solo durante unos breves momentos, salen Glaucón y Ágave a dar un paseo a la luz de la luna, fuera de escena.

La *función* del espacio es múltiple: funciona como sala de fiestas (con doble referencia a las bacanales griegas y a las fiestas de la alta sociedad victoriana), como lugar del sacrificio y como lugar de la apoteosis, momento culminante de la comedia.

En **III[1]** todos los personajes están en escena. En el templo de Baco se encuentran ya ubicados en el centro Penteo e Ino, y Baco por la derecha recibe a Glaucón y Ágave. Penteo solo reconoce a Baco. Los demás van todos enmascarados. El lugar está preparado para un banquete.

²⁹ Fuente: SIMPSON, Jacqueline and ROUD, Stephen (2000): *A Dictionary of English Folklore*, Oxford University Press.

La escena comienza musicalmente con la melodía de la escena de *Kermesse* de la ópera *Faust* de Gounod. En esta ópera, Fausto vende su alma a Mefistófeles por un elixir de juventud y seduce a la joven Marguerite, a la que primero deja embarazada y luego abandona. Fausto mata al hermano de Marguerite, que la maldice a ella. Fausto vive en continua juerga entre brujas y demonios, mientras Marguerite ingresa en la cárcel condenada a muerte, por matar a su propio hijo, aunque al final salva su alma, arrepentida, por su fe, mientras Fausto es arrastrado al infierno por Mefistófeles. Con este número musical se hace una burla de las convenciones sociales de las fiestas de la época. Los personajes se saludan como si no se conocieran al ritmo de la música. Seguidamente, bailan con una segunda melodía llamada *Old Men's Chorus*, probablemente una polka sobre el célebre coro de viejos de la ópera *Faust*. En este baile forman pareja Glaucón y Ágave por una parte y Penteo e Ino por otra, mientras Baco baila solo. Este baile forma el *pentágono* mencionado más arriba, relacionando el nombre de esta figura geométrica con el nombre de la obra y con su significado en griego, “dolor”. El pentágono, por tanto, se enriquece de significado simbólico: la magia desinhibidora (todos los personajes aparecen libres de la estricta contención social), la atracción y el rechazo (Penteo se siente atraído por Ino e Ino se siente atraída por Baco, y a la vez ambos son rechazados), el equilibrio entre virtud y vicio (que revierten sus significados durante toda la obra) y el dolor de la tragedia por venir de Penteo.

Penteo bebe sin control, sin saber que está siendo observado por toda su familia, que están enmascarados en la fiesta. Mientras bebe, se sincera ante Baco, sin darse cuenta de que lo hace ante toda su familia. Explica cómo empezó a beber desde muy joven y pronto decidió engañar a todo el mundo, actuando en público como defensor a ultranza de la abstinencia, pero actuando de forma contraria en privado.

Mientras Penteo sigue bebiendo, Baco canta una nueva canción con la melodía de *Robert le Diable* (1831), grand opera compuesta por Giacomo Meyerbeer, que cuenta las aventuras de Roberto, duque de Normandía, conocido como “Diablo”. Los versos de esta canción son una *prolepsis* por la que Baco adelanta la causa de la muerte de Penteo por combustión espontánea, fenómeno que provoca la supuesta incineración de personas sin que opere ninguna fuente externa de ignición. Este final relaciona la actitud deshonesto de Penteo con un *castigo por fuego*, como el de Fausto, que acaba arrastrado a las llamas del infierno. Para subrayar esta relación intertextual, Glaucón realiza una disertación sobre las óperas

Faust y *Robert le Diable*, dos obras con tintes góticos en los que unos personajes acaban entre las llamas del infierno. La preferencia de Glaucón por *Faust* la manifiesta cambiando dos expresiones populares “Chacun à son Gounod”, que juega con la expresión popular en francés “chacun à son goût” (“para gustos los colores”), cambiando la palabra “goût” por Gounod; y la expresión inglesa “first come, first served” (“llegar y besar el santo”) por “Faust come, Faust served”. También habla de las representaciones de *Faust* en Londres interpretadas por las cantantes Adelina Patti (1843-1919) y Pauline Lucca (1841-1908). Subraya su admiración por Faust con una canción con la melodía *Quando a te lieta* de la misma ópera.

Ágave observa que el comportamiento de Penteo con la bebida es autodestructivo y se ve a sí misma viuda y libre. Penteo, ya notablemente ebrio, es despreciado por Ágave y Glaucón, y lo califican de “low man”. Su ebriedad también le hace *acosar sexualmente* a las mujeres, que le rechazan. Ino aprovecha esta actuación tan impúdica de Penteo para acosar a su vez a Baco, fingiendo un desmayo.

La situación se va poniendo cada vez más tensa sexualmente por los acosos y los rechazos. Y en el momento álgido, Baco les pide a Glaucón, Ágave e Ino que se quiten las máscaras. Baco castiga a Penteo con un discurso por su mal comportamiento con la familia, identificándoles con perros cazadores con las palabras “They dogged your steps to see what might occur”, que a su vez se identifican con las bacantes, cazadoras de Penteo en el mito. Es el momento de la *anagnórisis* de Penteo: se da cuenta de que ha sido humillado. Compara su estado ebrio a haberse tragado el cable telegráfico transatlántico, ya que transmite la información por medio de impulsos eléctricos. El cable se extendía por el fondo del océano Atlántico desde Irlanda hasta Newfoundland en la costa este de Estados Unidos. Empezó a funcionar en 1858, aunque su servicio se vio interrumpido por problemas tecnológicos. A partir de 1865-66, las mejoras tecnológicas conectaron de forma definitiva por telégrafo Europa y América, reduciendo considerablemente el tiempo de entrega de los mensajes de varios días a varias horas. Otra imagen de su malestar son las agujas internas que dice sentir, y su deseo expresado de escapar, intentando fingir un trastorno mental transitorio, una amnesia, que le haya quitado la capacidad de autodeterminación. Se muestra confundido y pronuncia el comienzo de la obra *Douglas* (1756), de John Home, bastante famosa en la época: “my name ‘s Norval”. Pero Ágave y Glaucón no aceptan la excusa.

Los cuatro personajes conspiradores se constituyen en coro de bacantes y cantan con la melodía de la canción de barca *Up the Thames to Richmond*, ridiculizando y castigando a Penteo, que responde con desesperación y deseos de escapar a lugares lejanos y extraños, como antes había hecho Glaucón cuando estuvo recluido. Se da la *justicia poética* en esta situación porque Penteo está experimentando el mal que había causado a los otros. Para romper la intensidad del momento, se despide finalmente con una referencia cómica a la mitología de la muerte en el mundo grecolatino. “Tata” es una forma coloquial de despedirse, que haría un efecto fónico con “Tartarus” (abismo profundo donde se juzga a los muertos según los mitos), pronunciado además con acento fónico agudo, para forzar la rima con “fuss” (que es un efecto que ya se había usado con anterioridad en la obra.)

En **III[2]** se quedan en escena el resto de los personajes regocijándose del final de la carrera política de Penteo, cantando con la melodía *Tzing la la* de la ópera *Belle Hélène* ya comentada, su triunfo. Al acabar el número musical, Baco propone un paseo al aire libre, a la luz de la luna. La liberación de la opresión de Penteo relaja el ambiente, pero aun queda la funesta situación entre Ino y Ágave, que se relaciona con la mención de la siniestra Filomela, personaje de la mitología griega, violada por Tereo, marido de su hermana Procne. Él le corta la lengua y la encierra en una prisión para que su mujer no se entere. Sin embargo, Procne se entera porque recibe de su hermana un lienzo bordado con la historia. Procne, disfrazada de bacante, la rescata y entre las dos matan a su hijo, lo despedazan y se lo dan de comer a Tereo. Después, le muestran la cabeza del muchacho. Finalmente, los tres son convertidos en aves. Ino, que sigue bajo el influjo de Baco, consigue, con la complicidad de su hermana quedarse a solas con él.

Se quedan Baco e Ino solos en la escena **III[3]**. Baco se muestra descontento e incómodo con la situación. En un aparte reflexiona sobre cómo conducir el asunto sin herir a Ino. Ino insiste en flirtear y hacer *apología del matrimonio*, igualándolo con el amor y el sexo, aunque sin mencionar este último: “delicious... what’s its name?” o “the sweet thingummy of soul to soul”. Baco contesta haciendo *apología de la soltería* e intentando fingir incomprensión. Pero Ino, con su libido descontrolada, malinterpreta todos los rechazos de Baco y se declara explícitamente. Le canta una canción con la melodía de *The shades of Evening Close Around* del compositor inglés F. E. Clay. La canción muestra un listado de oficios urbanos de la época: el lechero, el deshollinador, el vendedor de ropa y el organillero,

que representan el ruido de las calles industriales inglesas. Ino pretende con esta canción expresar su amor hacia Baco: su foco de atención está en él y ningún ruido le va a desviar de él. Con sus bostezos, Baco muestra su poco interés y se escabulle.

Ino se queda sola en **III[4]** continuando con la canción, cuando se da cuenta de que se ha quedado sola. Con la misma melodía con la que expresaba sus sentimientos de amor, expresa en esta escena su *deseo sexual* hacia Baco, especialmente con el juego de palabras “*virgin heart*” y “*verging on distraction*”, así como su *enfado* y su violencia verbal, acabando la canción con una amenaza física: “*shouldn’t I just like to claw him!*”, de toques eróticos.

Se marcha Ino y entran Baco, Glaucón y Ágave, dando comienzo a **III[5]**. Entra el trío riendo tras comprobar que Ino se ha marchado, como se expone en la acotación, lo que hace pensar que las risas se deben al ridículo de Ino. Ágave logra también su venganza sobre su hermana, verla humillada sexualmente.

En esta escena tiene lugar el *lance patético*: la muerte de Penteo. La acción se interrumpe con una explosión que llena de desconcierto a los personajes, excepto a Baco, personaje omnisciente. Es un golpe de efecto también sobre la audiencia, ya que los accidentes por explosiones estaban a la orden del día en esta época. Tanto la actitud tranquila de Baco (“*oracularly*”), como el chistoso juego de palabras de Ágave “*is the kitchen chimney kitching fire?*”, cambian el tono de preocupación y desconcierto a un tono de tensión cómica. La mención de una posible explosión de gas hace intervenir a Baco de forma metateatral, en la que pide a los personajes que no cometan *anacronismos*, ya que el gas no se utilizaba en la antigüedad.

El desconcierto se ameniza con un nuevo número musical en el que se utiliza una melodía de la ópera *Masaniello, ou la Muette de Portici* (1828) para identificar la explosión con un episodio histórico de liberación del pueblo napolitano con respecto del gobierno del virreinato español a mediados del siglo XVII. Mediante esta canción se extiende el tiempo de intriga en el que los propios personajes juegan con la rima cuádruple: “*palpitating*” – “*aggravating*” – “*palpitating*” – “*exasperating*”.

En **III[6]** entra Ino, visiblemente consternada, como consta en la acotación. Con la melodía de *Commence Ye Darkies All*, minstrel compuesto por el norteamericano W.D. Corrister en 1849, Ino relata el suceso con la ayuda de un coro que va repitiendo algunos de los versos, para más expectación. En la introducción de cuatro versos, describe el hecho

como “the most horrible thing”. La muerte de Penteo no es el rito del *sparagmos* (o despedazamiento), como en las otras dos obras, sino una *combustión espontánea*. En el siglo XIX e incluso en el XX, se creía en la existencia de un fenómeno llamado *combustión espontánea*, por el que algunas personas habrían sido incineradas sin que operara ninguna fuente externa de ignición. Es posible que los autores encontrarán su inspiración para esta muerte en la combustión espontánea de Krook (Lord Chancellor) en la novela *Bleak House* (1852-53) de Charles Dickens, basado a su vez en el famoso caso de la condesa italiana Bandieu en 1731. La combustión de Penteo parece incluir algunas de las teorías que sobre este fenómeno existían en el siglo XIX. Era una creencia muy extendida incluso entre los médicos y se escribieron multitud de tesis doctorales sobre el tema. Las causas apuntadas en estas teorías y que cumpliría Penteo son:

- Ingesta abundante de alcohol. La mayoría de los supuestos casos de combustión espontánea se daban en alcohólicos.
- Corrientes eléctricas dentro del cuerpo. En III[1] Penteo menciona que se siente como el cable del telégrafo, que utilizaba impulsos eléctricos.
- Gas mezclado con alcohol. También en III[1] Penteo pide agua con gas (“Seltzer water”) cuando se siente descubierta.
- Calor interno. En la misma escena, Penteo se queja de sentir pinchazos internos.

Baco anuncia el final de Penteo como la *culminación* de su plan para que todos se liberaran de él. Este sería un final demasiado trágico para una comedia, así que decide compensar a la víctima del sacrificio. Penteo se convierte así en una víctima simbólica. En esta ocasión, a Penteo se le permite una forma de renacimiento y redención: Baco le convierte en un astro. La pena de muerte infringida sobre Baco es revertida y Penteo vuelve a aparecer después de muerto para convertirse en un ser inmortal, una estrella a la que llamará “Jolly Dog Star”. Según Edith Hall, este recurso trata de una especie de autocensura que se llevaba a cabo en este género, por la que se convertía la tragedia en comedia: “... the incest, death, murder, rapine, and deviation from socially acceptable forms of behaviour so fundamental to classical mythology are ruthlessly censored in burlesque.”

Baco realiza una *invocación* del fallecido. Es una escena de tonos satánicos – enfatizados con la referencia al pentagrama (estrella de cinco puntas) que forman los personajes, – en la que Baco, un dios-mago hace resucitar a un muerto de sus cenizas. La

invocación se hace con música de *Narcissus*, que puede tratarse de la ópera barroca así llamada compuesta por el alemán Gottfried Heinrich Stötzel (1690-1749), de la que no ha quedado ni su música ni su letra, o de *Echo und Narcissus*, ópera barroca compuesta por el también alemán Melchior Hoffmann (1679-1715) en 1712, profesor de Stötzel. La identificación entre Narciso y Penteo se establece en el castigo que ambos sufren en venganza por su crueldad hacia Eco, en el caso de Narciso, y hacia Ágave, en el caso de Penteo, y su conversión en elementos de la naturaleza tras su muerte, una flor en el caso de Narciso y una estrella en el caso de Penteo.

Durante la invocación de Baco a Penteo, hay un cambio en la escenografía importante: se abren unas puertas por la parte trasera del escenario y aparece Penteo resucitado, que toma la palabra en III[7] tras su experiencia con la muerte. Enlazando con la canción de *Narcissus*, Penteo vuelve a hacer gala de su *comportamiento narcisista* con sus primeras palabras tras esta experiencia: “On earth I’ve starred it”. Su tono es algo jocoso y bromea con su propia combustión: “I’ve been a gay spark”.

Al estar los cinco personajes sobre el escenario, se vuelve a formar un pentágono, esta vez formando un pentagrama, es decir, una estrella de cinco puntas, de las que el ángulo superior, al centro del escenario es el propio Penteo. En un tono amable los cinco personajes de nuevo reunidos en el escenario, discuten la canción más apropiada para el final. Penteo propone *Beautiful Star*, una canción popular en la época cuyos primeros versos son:

Beautiful star, in heaven so bright
Softly falls thy silv’ry light,
As thou movest from earth afar,
Star of the evening, beautiful star.

Ágave la rechaza por tratarse de una canción de repertorio del grupo Christy’s Minstrelsy, un grupo de *blackface* y *minstrel shows*. Sus espectáculos consistían en comedietas, variedades, baile y música. Normalmente eran hombres blancos con maquillaje negro imitando el papel de hombres negros. Ino, por su parte, intenta proponer *My Own my Guiding Star*, balada en la ópera *Robin Hood* (1860), compuesta por Sir G.A. Macfarren, pero Baco la descarta con un “Bah!” Glaucón también propone otra canción de la ópera *Orphée aux enfers* de Offenbach comentada anteriormente, pero Penteo se opone por parecerle poco indicada en su caso, puesto que él no se identifica con el viaje al infierno,

sino con los viajes al cielo. Seguidamente, le pide consejo a Baco, que resuelve el dilema despreocupadamente con el *Coro de Magnanarelles*, de la ópera *Mireille* (1864) de Gounod. Esta ópera trata de un amor imposible, con boda prohibida, que termina trágicamente en la muerte de la protagonista. La canción final encierra una **moralina** que advierte contra el comportamiento de Penteo, que termina castigado, por maltratador, por hipócrita, por abuso de autoridad y, además, por borracho.

4.8. Conclusiones

La versión victoriana del mito de Penteo mantiene la estructura argumental básica de la obra de Eurípides y de la de La Fare, pero se centra en la burla satírica a la estricta sociedad de la época. Sus temas se enfocan en el contexto social de la época: los conflictos que se plantean en una época de grandes cambios.

Los personajes de Amcotts y Anson son los básicos del mito clásico, eliminando a Tiresias y creando el personaje de Glaucón para darle un punto de vista doméstico a la historia. Ágave cambia su filiación con respecto a Penteo. En *Pentheus* es su esposa, no su madre, creando así el conflicto matrimonial. Ino tiene un papel muy importante en esta obra, de forma muy parecida a la Ino de La Fare, tiene el papel de delatora y envidiosa.

Penteo e Ino representan la parte de la sociedad puritana más conservadora (y además hipócrita en el caso de Penteo). Ágave y Glaucón representan el conflicto generacional. Son más jóvenes y las reglas que les imponen las generaciones anteriores no les parecen justas y las quieren cambiar. Hay que tener en cuenta que es una época de revoluciones en toda Europa. Dos años más tarde de la representación de *Pentheus* se dará una gran revolución política en muchos países europeos.

Su trascendencia ha sido muy limitada también, al igual que la ópera *Penthée*, pero no deja de ser una obra interesante que muestra muchos aspectos de una sociedad contradictoria y muy heterogénea.

5. ESTUDIO COMPARATIVO

Los autores utilizan el mito tradicional de Penteo para su obra propia revisándolo y planteando una aproximación original, creando nuevas situaciones y generando intensas emociones en la audiencia. Cada nuevo tratamiento pasa por darle al mito un punto de vista humanizado, realizando un análisis de los personajes, tratando con ellos los temas que preocupaban a los ciudadanos en cada momento.

Las tres obras fueron escritas en tres *contextos* muy alejados entre sí, pero estos contextos tienen algunos elementos en común. *Las bacantes* fue representada en Atenas en el momento de máximo apogeo de las guerras hegemónicas del Peloponeso. *Penthée* fue representada en la corte de Luis XIV en Francia, mientras tenía lugar la Guerra de Sucesión española, en la que los franceses participaban apoyando la candidatura del nieto de Luis XIV. *Pentheus* se representó en la Inglaterra victoriana, en un contexto lúdico estudiantil, satirizando el espíritu imperialista e industrializador de la época. Tres épocas, tres lugares, y tres contextos diferentes, con el factor común de que se crearon para unas sociedades fuertes, en continuo cambio y con miras expansionistas.

Eurípides, como profesional del teatro, escribe su obra para un *público* muy amplio y de todas las clases sociales, que participaba en las dionisias, festivales religiosos en los que se celebraban los certámenes teatrales en honor a Dioniso. El resultado fue una obra universal y atemporal que se ha seguido representando a lo largo de la historia y que ha servido de inspiración y modelo para otras muchas expresiones artísticas y literarias como las que se analizan en este trabajo. Producida por nobles amateurs – aunque en estrecha colaboración con un músico profesional como Gervais, – el público objetivo de *Penthée* es mucho más restringido, ya que la obra estaba dirigida al selecto grupo de nobles de la corte de Luis XIV y con un claro objetivo propagandístico típico de las obras producidas en este contexto. A pesar de que ha sido rescatada en dos ocasiones en los siglos XX y XXI, su

difusión ha estado limitada a las dos representaciones que se hicieron para la corte a la que iba dirigida en 1705 y en 1709. *Pentheus*, escrita y producida por estudiantes universitarios semiprofesionales, iba dirigida especialmente, aunque no exclusivamente, a estudiantes, con un objetivo fundamentalmente lúdico y satírico. Aunque el libreto fue publicado, esta obra, como el género en sí, no trascendieron su momento histórico.

Los *temas* que se repiten en las tres obras son la *hybris* y su castigo divino y el papel de la mujer en la sociedad. *Las bacantes* tiene un enfoque fundamentalmente religioso ya que el conflicto principal que se plantea es el choque entre el agnosticismo de Penteo y el poder de los dioses (Dioniso). *Penthée*, encauza su hilo temático en una cuestión política, ya que el origen del conflicto en este caso es el matrimonio como legitimación del poder. *Pentheus* se centra en la crítica social, siendo su mensaje principal la burla a la hipocresía de la sociedad victoriana.

El elemento *espacio-temporal* en las tres obras sigue un esquema muy parecido, aunque *Pentheus* se desmarca un poco en cuanto a los lugares de la representación y a la sucesión de los acontecimientos. Los *lugares de la representación* tanto en *Las bacantes* como como en *Penthée*, contrastan el ámbito urbano y la naturaleza. Los lugares no vienen marcados en las acotaciones, sino que tienen que ser extraídos de los discursos de los personajes. En *Las bacantes* la acción sobre el escenario tiene lugar ante las puertas del palacio de Penteo, pero las acciones que ocurren fuera del escenario tienen lugar en el monte Citerón. En *Penthée*, los lugares de la representación son más diversos, presentando escenarios urbanos como el palacio o las mazmorras o escenarios bucólicos como el bosque y la playa. En *Pentheus*, sin embargo, los lugares marcados por las acotaciones son todos urbanos: la alcoba de Ágave, el sótano de Penteo y el templo de Baco, dando la visión más moderna del mito.

Las tres obras sitúan la acción en un *tiempo* mítico indeterminado, realizando una conexión simbólica entre ese tiempo mítico y el presente. También aquí en el caso de *Pentheus*, los incesantes anacronismos deliberados, actualizan el mito colocándolo entre los dos tiempos, el mítico y el presente, de una forma más explícita.

En cuanto a los *personajes principales*, hay tres personajes esenciales, que son los que se repiten en las tres obras: Dioniso / Baco, Penteo y Ágave. Ino también aparece en las tres obras, pero en *Las bacantes* no tiene voz. Tiresias y Cadmo aparecen en *Las bacantes* y

Penthée, pero no tienen ninguna entidad en *Pentheus*. Tanto *Penthée* como *Pentheus* añaden un personaje ajeno al mito básico: en *Penthée* el autor añade a Erígone, personaje también mitológico relacionado con los mitos de Dioniso, pero ajeno a la historia de Penteo; en *Pentheus* el personaje añadido, Glaucón, es totalmente inventado.

Penteo es un infeliz poseído por la soberbia investida de razón. En las tres obras es usado por los autores para criticar las actitudes de los poderosos. Para Eurípides Penteo representa un modelo de pensamiento cerrado donde no hay lugar para nuevos dioses y cultos. Su Penteo está condenado por nacimiento (estirpe marcada por la tragedia). Para Eurípides, *sophós* es el arte práctico del buen gobierno y Penteo representa al gobernante que carece de *sophós*. En *Penthée* Penteo también está condenado por pertenecer a su estirpe maldita para los dioses. Se le caracteriza como un enamorado manipulado por Erígone, que en realidad está enamorada de Baco. Esto provoca sus celos furiosos contra Baco que serán finalmente su perdición. El Penteo de *Pentheus* no está marcado por su familia ni su estirpe, los errores los comete solo él. Se le representa como un marido maltratador que, a la vez, cuida su imagen pública con una fachada de respetabilidad puritana. En las tres obras Penteo acaba siendo víctima de un sacrificio. Mediante el significado de su nombre, “dolor”, Penteo simboliza el dolor humano en contraste con el concepto de Dioniso como dios de los placeres y la alegría. Por tanto, la muerte de Penteo, que es desintegradora en los tres casos (por el rito del *sparagmós* o por *combustión espontánea*), simboliza el deseo de extinguir el dolor de la humanidad. Esta muerte implica simbólicamente, además, el deseo de acabar con la soberbia en *Penthée* y con la hipocresía en *Pentheus*.

Dioniso / Baco se presenta en las tres obras como un dios que se disfraza de mortal para llevar a cabo un plan. En las tres obras ha decidido desde el primer momento castigar a Penteo: en *Las bacantes* por su impiedad, en *Penthée* por arrebatarse a su amada (y su trono también, según se sugiere), y en *Pentheus* por poner limitaciones legales a la diversión y a la alegría (impuestos sobre el alcohol). En *Las bacantes* humilla y ridiculiza a Penteo vistiéndolo de mujer, precisamente por su tiranía hacia el género femenino. En *Penthée* este elemento de la humillación carece del componente de la ridiculización, pues quedaría poco decoroso para el estilo operístico. La humillación de Penteo reside aquí en el hecho de que Baco llega para quedarse con su prometida. En *Pentheus* Penteo es humillado y también

ridiculizado en la bacanal, cuando son puestos en evidencia su alcoholismo y su hipocresía ante su familia y Glaucón, mediante el plan de Baco.

Los personajes femeninos son los que más difieren en las tres obras. *Ágave*, madre de Penteo en las dos primeras y esposa en la tercera, tiene un papel muy importante en las tres, independientemente de que su presencia sobre el escenario sea mayor (como es el caso del burlesque) o menor (como en las otras dos obras.) La *Ágave* de Eurípides solo aparece sobre el escenario en los *éxodos* para culminar la obra. Su personaje está apenas caracterizado, pues aparece enajenado después de haber matado a Penteo, y sin embargo, es esencial, ya que es la protagonista de la *anagnórisis* final. Tras ver a su hijo morir y enfrentarse al hecho de haber sido ella misma su asesina, es además castigada por Dioniso con el destierro. En *Penthée*, *Ágave* tiene un papel algo más amplio. Aparece en escena desde el primer acto como madre protectora de su hijo y de su linaje, primero pidiendo a los dioses prosperidad para su hijo y su prometida, y luego, ya en el tercer acto, para intentar proteger a su hijo del peligro de un nuevo aspirante al trono, Baco, y luego entrar en trance báquico. Finalmente, *Ágave* enajenada aparece con la cabeza de su hijo para darse cuenta de su crimen. En estas dos primeras obras, el final es muy similar. El *lance patético*, la muerte de Penteo, es descrita en Eurípides por un mensajero y en la tragedia lírica por la propia *Ágave*. En las dos ella es la protagonista de la *anagnórisis*, cuando descubre su crimen. En la tragedia lírica es la propia *Ágave* la que no puede soportar la verdad y se suicida. En el *burlesque*, *Ágave* tiene un papel muy diferente, ya que no es madre, sino esposa sufridora de Penteo. Es un personaje totalmente caracterizado y protagonista durante toda la obra. Se la presenta como víctima de Penteo, por tanto, su muerte no será para ella un castigo, sino un alivio. Al ser aquí la muerte de Penteo un caso de autodestrucción, *Ágave* queda exenta de toda responsabilidad. Los elementos de *anagnórisis* y *lance patético* en los que en las obras anteriores es protagonista *Ágave*, aquí cambian de orden y de protagonistas. Primero se da la *anagnórisis*, cuando Penteo descubre que todos conocen su falsedad. El *lance patético* se da cuando Ino cuenta la muerte de Penteo.

Ino es un personaje con entidad escénica solo en las dos últimas obras, y tienen en común varios rasgos. En ambas, Ino es seducida pero no correspondida por Baco y siente unos celos terribles hacia la otra protagonista femenina, Erígone y *Ágave* respectivamente, que la llevan a delatar su infidelidad en cada caso, desatando así la furia de Penteo.

Erígone aparece solo en la tragedia lírica. Es un personaje mitológico que pertenece al ciclo de Baco, pero no al de Penteo. La Fare une estas historias para dar un cambio temático al mito de Penteo e introducir los temas del amor romántico y el matrimonio político. *Glaucón*, personaje inventado para el *burlesque*, tiene una función parecida. También introduce el tema del amor romántico en contraste con el matrimonio convenido.

En forma esquematizada, así quedarían estos elementos en las tres obras:

	AUTORES, CON- TEXTO, GÉNERO.	OBJETIVO DE LOS AUTORES	PÚBLICO y DIFU- SIÓN	TEMAS PRINCIPA- LES	ESPACIO Y TIEMPO	PERSONAJES
<i>Las bacantes</i>	Eurípides, 406 aC: Siglo de Oro ateni- nense. Tragedia griega: contexto religioso y ritual. – partes ha- bladas y partes can- tadas, con música original.	Objetivo educa- tivo. Producida por profesionales del teatro.	Dirigida a los habi- tantes de Atenas (público muy nu- meroso) Múltiples repre- sentaciones a lo largo del tiempo. Resultado: obra universal y atem- poral.	Esencia de lo divino y lo hu- mano. Esencia de lo mascu- lino y lo femenino.	ESPACIO: Contraste ciudad y na- turaleza. Puerta del palacio Recinto funerario de Sémele Monte Citerón Dioniso llega de oriente. TIEMPO: mítico – lineal. Determinación por las idas y ve- nidas al monte Citerón Muerte de Penteo en un lapso.	Dioniso Penteo Ágave Tiresias Cadmo Ino y Autónoe son menciona- das pero no tie- nen voz, (otros)
<i>Penthée</i>	La Fare, 1705: Corte del rey Sol en Fran- cia y guerra de la su- cesión española. Tragedia lírica (ópera): contexto político. – cantada con música original	Objetivo propa- gandístico. Pro- ducida por no- bles amateurs.	Dirigida a la alta nobleza ociosa (público selecto) Sólo dos represen- taciones en el siglo XVIII, y dos recrea- ciones en el siglo XX. Resultado: obra demasiado contex- tualizada en el lu- gar y en el tiempo.	Rivalidad amorosa Rivalidad política Rivalidad religiosa	ESPACIO: Contraste ciudad y na- turaleza. Sala del trono Mazmorras Bosque Orilla del mar Dioniso llega de oriente. TIEMPO: mítico – lineal Muerte de Penteo en un lapso.	Baco Penteo Ágave Tiresias Cadmo Erígone Ino Autónoe (otros)
<i>Pentheus</i>	Anson y Amcotts, 1866: Reinado de Victoria I de Reino Unido. Burlesque clásico: contexto festivo.- partes habladas y partes cantadas, con melodías no origina- les.	Objetivo lúdico. Producida por estudiantes se- miprofesionales.	Dirigida a un pú- blico universitario. Representada con problemas de cen- sura en mayo de 1866. Resultado: obra demasiado contex- tualizada en el lu- gar y en el tiempo.	Relacio- nes con- yugales Virtud y vicio Rebeldía de la mu- jer Vida ur- bana	ESPACIO: urbano. Alcoba de ágave (I) Sótano de Penteo (II) Templo de Baco (III) Dioniso llega del cielo y Penteo acaba elevándose al cielo. TIEMPO: indeterminado, cone- xión entre la Grecia y la Inglate- rra industrial. Anacronismos deliberados. Tiempo lineal Muerte de Penteo paralela a la acción del escenario.	Baco Penteo Ágave Ino Glaucón

En cuanto a la *sucesión de los acontecimientos*, las tres obras siguen un esquema lineal, aunque la inserción de nuevos personajes y nuevos incidentes, afectan levemente al orden de la narración y a la función de sus elementos.

Así, el orden de estos acontecimientos sería:

En *Las bacantes*:

Tiresias y Cadmo advierten a Penteo	Penteo prende a Dioniso	Liberación de Dioniso (terremoto)	Trance báquico de Penteo (PERIPE-CIA)	Mensajero anuncia y describe la muerte de Penteo (<i>sparragmós</i>) (LANCE TRÁGICO)	Cadmo hace volver en sí a Ágave (ANAGNÓ-RISIS)
-------------------------------------	-------------------------	-----------------------------------	---------------------------------------	--	--

En este caso, los elementos estructurales están planteados de forma armoniosa, cada uno de ellos en un episodio de la obra y separados por los *estásimos* o cantos corales de las bacantes asiáticas acompañantes de Dioniso.

En *Penthée*:

Tiresias advierte a Penteo	Penteo prende a Baco	Liberación de Baco (asciende al cielo con Erígone)	Trance báquico de Penteo (PERIPE-CIA)	Ágave anuncia confundida la muerte de Penteo (<i>sparragmós</i>) (LANCE TRÁGICO)	Cadmo hace volver en sí a Ágave (ANAGNÓ-RISIS)
----------------------------	----------------------	--	---------------------------------------	--	--

El orden de estos elementos es básicamente igual que en *Las bacantes*, aunque la introducción de nuevos personajes y nuevos elementos estructurales condensan estos

elementos en el acto IV y acto V, dejando solo el primero para el acto I. Los actos II y III plantean nuevas situaciones, como la traición de Erígone y la delación de Ino.

En *Pentheus*:

	Penteo prende a Baco y Glau- cón	Libera- ción de Baco	Trance bá- quico de Pen- teo e Ino (PERIPE- CIA)	Penteo descubre el engaño (ANAGNÓRI- SIS)	Ino describe la muerte de Penteo (combustión espontánea) (LANCE TRÁGICO)	Apoteo- sis de Penteo FINAL CÓ- MICO
--	--	----------------------------	--	--	--	---

En esta obra no aparece ningún aviso a Penteo, primero de los momentos estructurales de las anteriores obras. Esto atenúa la responsabilidad de Penteo, ya que no sabía realmente a qué se estaba enfrentando y, como consecuencia, su castigo es revertido. En esta obra, además se unen en la misma escena la liberación de Penteo con el trance báquico que sufren tanto él como Ino. Finalmente, hay una inversión entre la *anagnórisis* y el *lance patético*. La *anagnórisis* aquí no la sufre Ágave, sino el propio Penteo. La *anagnórisis* de Ágave en las obras anteriores era su propio castigo. Aquí Ágave no es castigada, sino recompensada. El *lance patético*, que también en este caso se da fuera de escena, pero de forma simultánea a ella, es la muerte de Penteo por combustión espontánea, también una forma diferente a las otras dos, que moderniza el mito con un tema de actualidad.

El esquema de los elementos estructurales y su función dentro de la estructura de cada obra quedaría:

Las Bacantes	Prólogo Dioniso se presenta y proyecta su plan de acción	Párrafos Coro canta la importancia de los ritos báquicos.	1 Tiresias y Cadmo avisar a Penteo de las posibles consecuencias de su actitud. Penteo muestra su falta de respeto a los cultos dionisiacos.	2 Penteo prende a Dioniso y discuten.	3 Terremoto Liberación de Dioniso.	4 Locura báquica de Penteo. PERIPECIA Se viste de bacante y va a espiar a las bacantes.	5 Mensajero anuncia y describe la muerte de Penteo. LANCE PATÉTICO	Éxodos 1. Ágave , con la cabeza de Penteo en el tirsó, se muestra confundida. 2. Cadmo hace volver en sí a Ágave . ANAGÓRISIS . 3. Dioniso condena al exilio a la familia.
---------------------	---	---	---	--	--	---	---	--

Penthé	Prólogo Disputa entre Venus y Sileno. Apolo interviene para imponer la paz. Cuentan la historia de Penteo.	I 1. Érigone expresa su amor hacia Baco y su deber y compromiso matrimonial con Penteo. 2. Rezo de las mujeres por el bien de la familia. 3. Penteo muestra su amor hacia Érigone y ella su deber para con él. 4. Tiresias advierte a Penteo	II Íno expresa su amor no correspondido hacia Baco. Íno se confiesa a Érigone . Baco se disfraza de mortal para buscar a Érigone . Baco y Érigone se reencuentran. Planean posponer la boda. Íno , que ha espiado a los amantes, canta un aria furiosa.	III 1. Cuando Érigone le pide a Penteo el aplazamiento de la boda, este sospecha y se enfurece. 2. Ágave y Penteo encuentran en Baco un peligro en la sucesión de Penteo. 3. Íno delata a Érigone . 4. Autónor y Ágave entran en trance báquico. Hay un trueno y un terremoto	IV 1. Penteo planea su venganza 2. Penteo prende a Baco y discuten. 3. Érigone se ofrece a ser castigada en lugar de Baco. 4. Baco se libera y asciende al cielo con Érigone . 5. Locura báquica de Penteo. PERIPECIA .	V 1. Cadmo teme que ocurra alguna desgracia. Busca a Penteo. 2. Ágave , con la cabeza de Penteo en el tirsó, se muestra confundida. LANCE PATÉTICO . Cadmo la hace volver en sí. ANAGÓRISIS . Finalmente se da cuenta de su crimen y se suicida.
---------------	---	---	--	--	--	--

Pentheus	Characters Descripción literaria de los personajes: caracterización.	I Íno reprende a Glaucón por querer seguir viéndose con Ágave , casada con Penteo. Íno y Ágave discuten por la rebeldía de Ágave . Íno amenaza con delatarla a Penteo. Glaucón , Ágave explican que fueron amantes separados a la fuerza cuando Ágave se tuvo que casar con Penteo. Baco aparece ante Ágave y Glaucón como dios para ayudarles. Íno , Glaucón y Ágave planean humillar a Penteo. Íno ha delatado a su hermana.	II 1. Penteo prende a Baco con Glaucón , Glaucón se angustia. 2. Ágave intenta ayudar a los presos. 3. Baco se libera. Locura báquica de Íno y Penteo. PERIPECIA . Baco invita a Penteo a una fiesta secreta y Penteo acepta. Íno se siente liberada. Penteo intenta engañar a Íno . Baco, Glaucón y Ágave planean humillar a Penteo. Íno se muestra indignada con la actitud hipócrita de su cuñado.	III 1. Penteo bebe sin control sin saber que está siendo observado por sus familiares, que están enmascarados en la fiesta. Cuando se descubren, Penteo se angustia y se marcha avergonzado. ANAGÓRISIS . 2. Se burlan de Penteo y se alegran de que su carrera como político haya acabado mal. 3. Íno se declara a Baco, pero este la rechaza. 4. Íno se enoja y se marcha. 5. Ágave , Glaucón y Baco oyen una explosión. 6. Íno entra y cuenta que la explosión se ha debido a la combustión espontánea y muerte de Penteo. LANCE PATÉTICO . 7. Apoteosis de Penteo y conversión en estrella.
-----------------	--	---	---	--

6. CONCLUSIONES FINALES

Para finalizar, sirva el presente trabajo como una nueva contribución a los estudios sobre teatro musical de tema clásico. Ha estado fundamentado en la traducción de dos obras musicales que carecen de edición crítica en sus propios idiomas y son inéditas hasta el momento en español, incluidas como anexos en el trabajo, en edición bilingüe y en el análisis comparativo con la obra clásica de Eurípides en la que se basan.

Hemos constatado la versatilidad del mito de Penteo para tratar temas diferentes en contextos históricos totalmente diferentes, así como la libertad que los poetas pueden tomarse de cambiar elementos periféricos, para adaptarlos a sus necesidades expresivas. La tragedia de Eurípides sigue un esquema de una sencillez sublime que permite versiones con visiones totalmente diferentes del mito. Eurípides nos muestra una visión filosófica, en la que se debate la inflexibilidad en cuestiones religiosas. A La Fare le interesa más dar una visión sobre las políticas matrimoniales, mientras que el interés de Amcotts y Anson está en dar una visión de la hipocresía social de su época.

En segundo lugar, la lectura detallada de las tres obras no deja lugar a dudas de la superioridad artística de la obra de Eurípides. A la calidad del dramaturgo griego difícilmente pueden aspirar otras obras. Los dos *Penteos* musicales fueron un divertimento efímero en sus momentos, con ciertos elementos de calidad, pero que no han sido tomados muy en serio por la crítica ni por el público, y fueron prácticamente olvidados.

Es interesante hacer notar cómo los musicales modernos analizados dan una visión de la sociedad de su época, y son un espejo, algo distorsionado, eso sí, del público al que iban dirigidas. *Penthée* muestra las luchas por el poder de la realeza y la nobleza francesa, de su política de matrimonios, de los celos y las traiciones. *Pentheus* expone los vicios ocultos y los deseos de libertad de una sociedad urbana e industrializada.

Para terminar, el teatro clásico ha tenido un largo recorrido en la historia del mundo occidental desde el siglo de Pericles a nuestros días. Hoy día seguimos viendo

reinterpretaciones muy diversas de los grandes mitos recogidos en las tragedias antiguas, sirviendo muchas veces a intereses políticos, religiosos (o más bien antirreligiosos), de género, etc.

Veo que estáis esperando un epílogo. Pero sería tonto suponer que yo pueda recordar algo, después del torrente de palabras que he pronunciado. Hay un dicho antiguo que dice: “Aborrezco al invitado de buena memoria”. Y este otro: “Odio al oyente que recuerda”.
¡Que os divirtáis, pues! ¡Aplaudid, vivid, bebed, seguidores celebérrimos de la Insensatez!

Erasmus de Rotterdam: Elogio de la locura

7. BIBLIOGRAFÍA Y OTROS RECURSOS

7.1. Textos analizados:

AMCOTTS, Vincent y William Reynell ANSON, *Pentheus. A burlesque in three acts*, Oxford, T. & G. Shrimpton, 1866.

EURÍPIDES, *Andrómaca. Heracles Loco. Las Bacantes*, Madrid, Alianza Editorial, 2016.

EURÍPIDES, *Tragedias*, Madrid, Biblioteca Edaf, 1983.

LA FARE, Charles Auguste, marquis de, *Penthee. Tragédie Lyrique*, en *Pöesies de Monsier le marquis de la Farre*, Amsterdam, Chez J. F. Bernard, 1755, 217-276.

7.2. Estudios:

ALIER, Roger, “La ópera francesa”, en *Historia de la ópera*, Ediciones Robinbook, 2002, 62-67.

ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974.

AYERS, Andrew, *The Architecture of Paris: An Architectural Guide*, Edition Axel Menges, 2004, 47-49.

BONDESON, Jan, “Combustión humana espontánea”, *Gabinete de curiosidades médicas*, Siglo XXI, (1998), 11-40.

BRYANT, Mark , "Partner, Matriarch, and Minister: Mme de Maintenon of France, Clandestine Consort, 1680-1715", en CAMPBELL, Clarissa, *Queenship in Europe 1660-1815: The Role of the Consort*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 77–106.

- CASTRILLO DE LARRETA-AZELAIN, M^a Dolores y Marina SANFILIPPO, “La Dafne de Rinuccini y la de Opitz: el comienzo de la ópera italiana y alemana. Edición bilingüe”, EPOS XXIX, Madrid, UNED (2013), 403-442.
- DE BERTIER DE SAUVIGNY, Guillaume, *Historia de Francia*, Madrid, Ediciones Rialp, 2009, 183-214.
- DILLER, H., *Die Bakken und ihre Stellung im Spätwerk des Euripides*, Wiesbaden, Steiner, 1955
- DODDS, E.R., “Euripides the irrationalist”, en *The Classical Review*, 43 (1929), 97-104.
- EURÍPIDES, *Alcestis. Medea. Hipólito*, Madrid, Alianza Editorial, 2015.
- FRAGA, Fernando y Blas MATAMORO, *La Ópera*, Madrid, Acento, 1995.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Editorial Síntesis, 2007.
- GARCÍA LÓPEZ, José, “En torno a la estructura y el significado de "Bacantes" de Eurípides”, en *Helmántica*, volumen 24, nº 73-75, (1973), 377-399
- GUZMAN, Antonio, *Introducción al teatro griego*, Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- HALL, Edith “Classical Mythology in the Victorian popular theatre”, en *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 5, issue 3 (1999), 336-366.
- HENSON, Hensley, *Memoir of Sir William Reynell Anson*, Oxford, The Clarendon Press, 1920.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David, *El despertar del alma. Dioniso y Ariadna: mito y misterio*, Planeta, 2017.
- HIBBERT, Christopher, *The Story of England*, London, Phaidon Press Limited, 1992, 140-175.
- HIDALGO, Pilar, “El teatro en el siglo XIX”, en *Historia crítica del teatro inglés*, Alcoy, Editorial Marfil, 1988.
- HUSSAIN, S. Jaffer, “Divorce Law Reform in England”, en *Marriage Breakdown and Divorce Law Reform in Contemporary Society: A Comparative Study of USA, UK and India*, Concept Publishing Company, 1983.
- ISAAC, Veronica “Costumes”, en *The Oxford Handbook of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 2014, 553-581.

- LA FARE, Charles Auguste, marquis de, “Mémoires du Marquis de la Fare” en *Memoires de la cour de France pour les annes 1688 et 1689*, LA-FAYETTE Marie Madeleine, Foucault, 1828, 133- 280.
- LAPEÑA MARCHENA, Óscar, “La imagen del Mundo Antiguo en la ópera y en el cine. Continuidad y divergencia” en *Veleia: Revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filología clásicas*, n.º 21 (2004), 201-218.
- LESKY, Albin: *La tragedia griega*, Barcelona: Editorial Labor, 2001.
- LUCAS, José M^a, PEDRERO, Rosa y GUZMÁN Helena, “Ópera y mundo clásico: 2000-2015” en *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum Editorial, 2016.
- MONRÓS-GASPAR, Laura, *Victorian Classical Burlesques. A critical Anthology*, Bloomsbury, 2015.
- MONTAGNIER, Jean-Paul, “La musique de Philippe d'Orléans et son mécénat musical”, en *Cahiers Saint Simon*, nº34 (2006), 75-82.
- MORALES HARLEY, Roberto, “El costo de la vida en la Grecia Antigua”, en *Revista de Ciencias Económicas*, Universidad de Costa Rica, 2014.
- MOREAU, Alain., “Euripide, *Les Bacchantes*”, *Cahiers du GITA*, 11 (1998), 171-208.
- Musical World*, volumen 34, 1856, Universidad de Harvard, 653.
- NÁPOLI, Juan Tobías, “Espacio teatral y espacio sagrado: *Bacantes* de Eurípides”, *Síntesis* vol. 12, (2005), 19-32.
- NAVARRO, José L, “Imagen y sonido en *Bacantes* de Eurípides”, en *Studia Philologica Valentina*, vol. 18, n.s. 15 (2016), 253-274.
- NEBRAC, C.J., *Les petites histoires de l'opéra baroque en France*, Book son Demand, 2011, 152-153.
- NORWOOD, G., *The riddle of the Bacchae, the last stage of Euripides religious views*, Manchester University Press, 1908.
- OLIVA, César, *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra, 2014, 25-68.
- OVIDIO, *Las metamorfosis*, Barcelona, Planeta, 1990.
- PAJARES, Alonso, *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 2: géneros musicales*, Visión Libros, 2010.

- PEPYS, Samuel, *The Diary of Samuel Pepys*, London, George Bell & Sons York St. Covent Garden, 1893.
- PHILIPPART, H., *Iconographie des Bacchantes d'Euripides*, París, Les Belles Letres, 1930.
- REES, Terence, “W. S. Gilbert and the London Pantomime. Season of 1866”, en *Papers presented at the International Conference Held in Kansas in May 1970*, University of Kansas Publications Library Series 37, (1970).
- ROMILLY, J, “Le theme du Bonheur dans les *Bacchantes*”, en *Revue des Études Grecques*, 76 (1973), 361-380.
- ROUSSEAU, Jean-Jaques, *Diccionario de Música*, AKAL, 2007.
- SIMPSON, Jacqueline and ROUD, Stephen, *A Dictionary of English Folklore*, Oxford University Press, 2000.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, 1995.
- The Slang Dictionary*, London, ed. John Camden Hotten, Piccadilly, 1865.
- TORDERA, Antonio, “Teoría y técnica del análisis teatral”, en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, 1999, 155-199.
- VERRALL, A.V, *Euripides the rationalist*, Cambridge University Press, 1895.
- VÍLCHEZ, M., *El dionisismo y “Las Bacantes”*, Universidad de Sevilla, 1993.
- WYNDHAM, Henry Saxe, *The Annals of Covent Garden Theatre from 1732 to 1897*, Cambridge University Press, 2013.
- ZIMMERMANN, Bernhard, *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2012.

7.3. Otros recursos

Páginas web, noticias online y blogs:

<http://operabase.com>

www.allmusic.com

www.ballads.bodleian.ox.ac.uk

<http://www.apgrd.ox.ac.uk>

<http://www.cmbv.fr/events/penthee-de-philippe-dorleans/>

Grove Music Online, Oxford University Press, 2018

KINGSLEY, Nicholas “Landed families of Britain and Ireland”,

<http://landedfamilies.blogspot.com/2014/04/119-cracroft-amcotts-of-kettlethorpe.html>

<https://www.filmaffinity.com/es/film251977.html>

https://operabaroque.fr/ORLEANS_PENTHEE.htm

“Qué causa la combustión espontánea humana” BBC Mundo Noticias www.bbc.com
25 de diciembre 2011

Películas y discos:

BAEZ Joan: *Joan Baez, vol.*

ROBERT, Yves y Bertrand TAVERNIER, *Que la fête commence*, France, Universal Pictures, 1975.

2, 1961

8. APÉNDICE I: *Penthée*, edición bilingüe

La Fare, Charles Auguste, marquis de (1755). *Penthee. Tragédie Lyrique*. (pags. 217-276)

En *Pöesies de Monsier le marquis de la Farre*. Amsterdam: Chez J. F. Bernard.

TRADUCCIÓN DE
GRACIA MARÍN MÉNDEZ

PENTHÉE
PROLOGUE

PEN^{TE}O
PRÓLOGO

ACTEURS DU PROLOGUE

SILÈNE.

VENUS.

APOLLON.

CHŒUR de Sylvains, de Faunes et de Satyres.

CHŒUR d'Amours, de Grâces et de Plaisirs.

ACTORES DEL PRÓLOGO

SILENO.

VENUS.

APOLO.

CORO de Silvanos, Faunos y Sátiros.

CORO de Amores, Gracias y Placeres.

PENTHÉE

TRAGÉDIE LYRIQUE.

PROLOGUE.

SILÈNE.

Accourez, accourez, Divinités des Bois,
Dont les oreilles attentives
Ont entendu plus d'une fois,
Sur ces sauvages rives,
Bacchus enseignant ses lois.
Satyres, mêlez vos voix
A celles des nymphes craintives.
Chantez avec moi, chantez en tous lieux :
Bacchus est le plus grand et le plus doux des Dieux.

CHŒUR DE FAUNES, DE SATYRES, ETC.

Chantons, répétons en tous lieux :
Bacchus est le plus grand et le plus doux des Dieux.

VENUS.

Qu'ai-je entendu, Silène, et quelle injure
Osez-vous faire à mon Fils ?
Venez, Grâces, Amours, charmes de la Nature,
Faites que sur Bacchus il remporte le Prix,
Que son nom brille ici d'une gloire plus pure.

PENTEIO

TRAGEDIA LÍRICA.

PRÓLOGO.

SILENO.

Acudid, acudid, deidades del bosque,
cuyos oídos atentos
han escuchado más de una vez,
en estas orillas salvajes
a Baco enseñando sus leyes.
Sátiros, mezclad vuestras voces
con las de estas ninfas temerosas.
Cantad conmigo, cantad por todas partes:
Baco es el más grande y más dulce de los dioses.

CORO DE FAUNOS, DE SÁTIROS, ETC.

Cantemos, repitamos por todas partes:
Baco es el más grande y más dulce de los dioses.

VENUS.

¿Qué es lo que oigo, Sileno, y qué injuria
osas hacerle a mi hijo?
Venid Gracias, Amores, Encantos de la Naturaleza,
haced que le gane a Baco el premio,
que su nombre brille aquí con una gloria más pura.

Avec moi chantez en tous lieux :
Amour est le plus grand et doux des Dieux.

CHŒUR D'AMOURS, DES GRACES ET DE PLAISIRS.

Chantons, répétons en tous lieux :
Amour est le plus grand et le plus doux de Dieux.

SILÈNE.

Bacchus est insurmontable ;
Il soumet tout le monde, en le rendant content.

VENUS.

L'Amour est-il moins redoutable,
Et son Empire moins charmant ?

SILÈNE.

De Bacchus sans danger on éprouve les charmes ;
Il ne fait point aux Mortels
Acheter ses dons par des larmes.
Il mérite seul des Autels.

VENUS.

L'Amour dans ses tourments fait retrouver des charmes.
C'est pour le Bonheur des Mortels
Qu'il leur faire répandre des larmes.
Il mérite seul des Autels.

Cantad conmigo por todas partes:
Amor es el más grande y el más dulce de los dioses.

CORO DE AMORES, DE GRACIAS Y DE PLACERES.

Cantemos, repitamos por todas partes:
Amor es el más grande y el más dulce de los dioses.

SILENO.

Baco es insuperable;
somete a todo el mundo, volviéndolo feliz.

VENUS.

¿Es Amor menos temible?
¿Es su imperio menos encantador?

SILENO.

De Baco sin peligro se vislumbra su belleza;
no hace que los mortales
alcancen sus dones con lágrimas.
Solo merece altares.

VENUS.

Amor en sus tormentos hace descubrir encantos.
Es para la felicidad de los Mortales
que él les hace derramar lágrimas.
Solo él merece altares.

CHŒUR DE SYLVAINS ET D'AMOURS.

Chantons, répétons en tous lieux :

Bacchus }
Amour } est le plus grand des Dieux.

Apollon va descendre, écoutons, taisons-nous.

APOLLON.

D'où vient que la Discorde, allumée entre vous,
A deux Divinités qui vont si bien ensemble,
Veut inspirer des sentiments jaloux ?
Pour le Bonheur du monde il faut qu'on les rassemble ;
Je veux les unir à jamais.
Que tour à tour ces Dieux se cèdent la victoire.
Je reconnois que le soin de ma gloire
M'engage à maintenir une si douce paix.


CHŒUR DE DIVINITÉS.

Il faut nous unir à jamais.
Que tour à tour ces Dieux se cèdent la victoire.
Le plus brillant des Dieux, pour le soin de sa gloire,
Veut conserver entr'eux une si douce paix.

CORO DE SILVANOS Y DE AMORES.

Cantemos, repitamos por todas partes:

Baco
Amor



es el más grande de los dioses.

Apolo va a descender, escuchemos, callemos.

APOLO.

¿Por qué la Discordia encendida entre ambos,
a dos divinidades que se llevan tan bien
quiere inspirarles sentimientos de celos?
Por la felicidad del mundo deben aliarse de nuevo;
quiero unirles para siempre.
Que estos dioses se cedan mutuamente la victoria.
Yo reconozco que el afán de mi gloria
me obliga a mantener una tan dulce paz.

CORO DE DIVINIDADES.

Debemos unirnos para siempre.
Que estos dioses se cedan mutuamente la victoria.
El más brillante de los dioses, por el afán de su gloria
desea conservar entre ellos una tan dulce paz.

APOLLON.

Pour célébrer cette heureuse journée,
Vous, dont j'anime les concerts
Si fameux dans tout l'Univers,
Consacrez par vos chants l'histoire de Penthée ;
Lorsque Bacchus amoureux,
Immolant ce rival à sa gloire offensée,
Se vengea des mépris d'un Prince audacieux,
Et plaça la beauté qu'il aimoit dans les Cieux.

Fin du Prologue.

APOLO.

Para celebrar este día feliz,
vosotros, cuya concordia animo,
tan famosa en todo el Universo,
consagrad con vuestro canto la historia de Penteo;
cuando Baco, enamorado,
inmolando a este rival por su gloria ofendida,
se vengó de los desprecios de un príncipe audaz,
y puso la belleza que él amaba en el cielo.

Fin del prólogo.

PENTHÉE
TRAGÉDIE LYRIQUE.

PENTEÓ

TRAGEDIA LÍRICA.

ACTEURS DE LA TRAGÉDIE

CADMUS, Roi de Thèbes.

PENTHÉE, petit-fils de Cadmus, désigné pour Successeur
du Royaume de Thèbes.

AGAVÉ, fille de Cadmus, et mère de Penthée.

ÉRIGONE, fille d'Icarius, aimée de Penthée, et de
Bacchus.

INO, sœur d'Agavé.

AUTONOÉ, sœur d'Agavé.

TIRÉSIE, fameux Devin.

BACCHUS.

LYCUS, Confident de Bacchus.

ARBAS, Confident de Penthée.

Suite de Cadmus.

Chœur de Thébains.

Chœur de Geôliers.

Chœur de Prisonniers.

La Scène est à Thèbes.

ACTORES DE LA TRAGEDIA.

CADMO, Rey de Tebas.

PENTEO, nieto de Cadmo, designado sucesor al Reino de Tebas.

ÁGAVE, hija de Cadmo, y madre de Penteo.

ERÍGONE, hija de Icario, amada de Penteo y de Baco.

INO, hermana de Ágave

AUTÓNOE, hermana de Ágave

TIRESIAS, famoso adivino

BACO.

LICO, confidente de Baco

ARBAS, confidente de Penteo.

Séquito de Cadmo.

Coro de tebanos.

Coro de carceleros.

Coro de prisioneros.

La acción tiene lugar en Tebas.

PENTHÉE
TRAGÉDIE LYRIQUE.

ACTE I.
SCÈNE PREMIÈRE.

ÉRIGONE³⁰ Seule.

Trop charmant souvenir de ma première flamme,
Ne retracez plus à mes yeux
Le bonheur innocent, dont l'Amour en ces lieux
Avoit flatté mon âme.
C'est dans ces bois que le Fils
De Jupiter et de Sémélé³¹
Du plus tendre amour épris,
Me jura mille fois une ardeur éternelle.
Ce mortel né d'un Dieu, caché dans ce séjour,
Pour moi seule y voyoit le jour ;

³⁰El personaje de Erígone no forma parte del mito básico de Penteo. Erígone, hija de Icarío de Atenas y amada de Dioniso-Baco, encontró el cuerpo de su padre asesinado por unos pastores a los que él había ofrecido vino. Los pastores, que pensaron que Icarío les había envenenado, lo mataron en el bosque. Erígone se ahorcó ante la tumba de su padre. Dioniso-Baco, castigó a la ciudad, haciendo que todas las vírgenes se suicidaran como Erígone.

³¹Sémele es hija de Cadmo y hermana de Ágave, Ino y Autónoe, y según la versión más extendida del mito, fue seducida por Zeus-Júpiter, de quien engendró a Dioniso-Baco. Hera-Juno, celosa esposa de Zeus, la convenció para que le pidiera a su amante que le mostrara todo su esplendor. Cuando Zeus así lo hizo, ella fue calcinada por la fuerza de sus rayos. Zeus-Júpiter consiguió salvar al hijo que ella llevaba y lo cosió en su muslo, dándolo a luz cuando llegó el momento.

PENTEÓ
TRAGEDIA LÍRICA.

ACTO I.
ESCENA PRIMERA.

ERÍGONE sola.

Memoria en exceso adorable de mis primeras pasiones,
no recordéis más a mis ojos
la inocente felicidad con la que el dios Amor en estos lugares
me había acariciado el alma.
Fue aquí en este bosque donde el hijo
de Júpiter y Semele
prendado del más tierno amor,
me juró mil veces ardor eterno.
Este mortal nacido de un dios, escondido en este entorno,
solo por mí veía la luz del día;

Tandis que sur son sort Thèbes entière, abusée,
Le croyoit dans le sein de Sémélé embrasée,
Consumé par le feu vengeur.
Mais les injustes Dieux, jaloux de mon bonheur,
Du seul désir de vaincre, ont enflammé son cœur.
Trop charmant souvenir, etc.

C'est à Penthée en ce jour
Que je dois tout mon amour.
Je ne dois plus penser qu'a me livrer sans peine
Au devoir qui m'entraîne
Vers un Héros qui compte pour ayeux
Les premiers des Mortels et les plus grands des Dieux.
Mais si mon infidèle
Revenoit en ces lieux,
Qu'il parût à mes yeux
Jaloux de mon amour nouvelle
Et brûlant de ses premiers feux ;
Qu'il fléchiroit aisément mon courage !
Qu'avec plaisir je deviendrais volage,
Pour reprendre mes premiers nœuds !

mientras que sobre su destino toda Tebas, engañada,
lo creía en el seno de Sémele, abrasada,
consumido por el fuego vengador.
Mas los injustos dioses, celosos de mi felicidad,
por el solo deseo de vencer, han encendido su corazón.
Memoria en exceso adorable, etc.

Es a Penteo en este día
a quien debo dar todo mi amor.
No debo pensar más que en entregarme sin vacilación
al deber que me arrastra
hacia un héroe que tiene por ancestros
los primeros mortales y los más grandes dioses.
Pero si mi infiel
regresara a estos lugares,
que se aparezca ante mis ojos
celoso de mi nuevo amor
y ardiente con sus primeros fuegos;
¡Cuán fácilmente ablandará mi valor!
¡Con placer yo me volveré voluble,
para así retomar mis primeros vínculos!

SCÈNE II.

AGAVÉ, AUTONOÉ, INO, ÉRIGONE.

AGAVÉ.

O haine de Junon, à tout mon sang funeste³²,
De ce sang malheureux daigne épargner le reste !
Consens qu'avec mon fils cette Nymphe en ce jour
S'unisse sous d'heureux auspices,
Et que le Dieu d'Hymen et le Dieu de l'Amour
Se rendent à nos vœux propices.

AUTONOÉ.

Oui, n'en doutez point, ma sœur ;
Le bonheur de leur destinée
Va faire votre bonheur ;
Je suis et je serai la seule infortunée.
Le Ciel de notre sang fut-il plus altéré ?
Actéon, mon cher fils, par ses chiens déchirés,
N'a-t'il pas assouvi sa barbare vengeance ?

³²Hija de Cadmo, rey de Tebas, y la diosa Harmonía, el linaje de Ágave se remonta a Ínaco. Las desgracias de este linaje son múltiples: Ínaco fue inducido a la locura por Zeus y se arrojó a un río; Acteón, hijo de Autónoe, fue devorado por sus propios perros como castigo por haber visto desnuda a Atenea; Ino enfureció a Hera por cuidar a su sobrino Dioniso, induciéndoles a la locura a ella y a su esposo Atamante, matando así a sus propios hijos; Sémele, engañada por Hera, fue calcinada por el rayo de su amante Zeus antes de dar a luz a Dionisos, etc.

ESCENA II.

ÁGAVE, AUTÓNOE, INO, ERÍGONE.

ÁGAVE.

¡Odiosa Juno, funesta para toda mi estirpe,
dígnate perdonar al resto de esta familia desdichada!

Consiente que mi hijo a esta ninfa en este día
se una bajo felices auspicios,
y que el dios Himeneo y el dios Amor
se vuelvan propicios a nuestros deseos.

AUTÓNOE.

Sí, no lo dudéis, hermana mía;

la dicha de su destino

os hará feliz;

yo soy y seré la única desdichada.

¿Estuvo el cielo más sediento de nuestra sangre?

¿Con Acteón, mi querido hijo, por sus perros desgarrado,
no ha saciado ya su bárbara venganza?

C'est à vous par vos respects,
Et par votre confiance,
À vous attirer ses bienfaits.

ÉRIGONE, INO, AUTONOÉ.

Nous implorons ici vos bontés souveraines :
Venez, venez, grands Dieux, mettez sin à nos peines.

INO.

Le prince porte ici ses pas.

SCÈNE III.

PENTHÉE. ÉRIGONE.

PENTHÉE.

Je viens soumettre à vos appas,

Adorable Érigone,

Le Sceptre et la Couronne

Qu'acquirent à Cadmus de si fameux combats³³.

³³Cadmo es el mítico fundador de Tebas. Buscando a su hermana Europa, que había sido raptada por Zeus, llegó a las tierras donde fundaría la ciudad, mató a uno de los dragones de Ares y plantó sus dientes en la tierra, de los que nacieron los guerreros espartos, de los cuales Equión, se convirtió en su hombre de confianza. Casó con Harmonía, hija del propio Ares. Más tarde, Equión se casó con su hija Ágave y de su matrimonio nació Penteo.

Es por vuestro respeto,
y por vuestra confianza,
que a vos dará su favor.

ERÍGONE, INO, AUTÓNOE.

Imploramos aquí vuestras bondades soberanas:
acudid, acudid, grandes dioses, poned fin a nuestras desdichas.

INO.

El príncipe trae sus pasos hasta aquí.

ESCENA III.

PENTEO, ERÍGONE.

PENTEO.

He venido a ofrecer a vuestra belleza,
adorada Erígone,
el cetro y la corona
que le dieron a Cadmo tan famosos combates.

De tout l'éclat qui l'environne
Aujourd'hui mon père et mon roi
Veut se priver pour moi.
Mais tant de gloire, un si puissant Empire ;
N'est pas le bien où j'aspire.
C'est pour vous que mon cœur brûle, languit, soupire ;
Vous pouvez seule ou combler tous ses vœux,
Ou causer son martyre ;
Et je mépriserois ce rang si glorieux,
Si, sans son Diadème,
Ou pouvoit mériter de dire qu'on vous aime.
C'est du don de votre cœur,
Non du pouvoir suprême,
Que j'attends tout mon bonheur.

ÉRIGONE.

Vous aurez sur mon cœur une entière puissance.
Tout vous assure ici de mon obéissance.
L'Hymen vous y promet une fidèle ardeur ;
La gloire et le devoir me soumettent sans peine
Aux lois d'une si douce chaîne.

De todo el esplendor que rodea
hoy a mi padre y a mi rey
se me quiere privar a mí.
Mas a tanta gloria, a un imperio tan poderoso,
no es el bien al que yo aspiro.
Es por vos por quien mi corazón arde, languidece, suspira;
solo vos podéis cumplir todos sus deseos,
o causarle el martirio;
y yo despreciaría esta posición tan gloriosa,
si, sin la corona,
yo mereciera decir que os amo.
Es del galardón de vuestro corazón,
no del poder supremo,
del que yo espero toda mi felicidad.

ERÍGONE.

Tendréis sobre mi corazón completo poder.
Os aseguro mi completa obediencia.
El himeneo me compromete a una fiel pasión por vos;
la gloria y el deber me someten sin reparos
a las leyes de una tan dulce cadena.

PENTHÉE.

Ah ! Ne me parlez point de gloire et de devoir.
Ce n'est point à ces Dieux qu'un Amant sacrifie.
A l'Amour une âme asservie
Met son unique espoir
A ne devoir qu'à lui sa fortune et sa vie.

ÉRIGONE.

Eh, pourquoi vous troublez-vous
D'une frivole crainte ?
Quand on dit qu'on suit sans contrainte
Les lois d'un devoir si doux,
C'est vous dire assez qu'on vous aime.
Quel bonheur ! Quelle gloire extrême !
C'est du don de votre cœur,
Non du pouvoir suprême
Que j'attends tout mon bonheur.

PENTHÉE.

Par qu'elle reconnoissance,
Par quel transport !

PENTEIO.

¡Ah! No me habléis de la gloria y el deber.
No es a estos dioses a quienes un amante ofrece sacrificios.
En el dios Amor pone un alma servil
su única esperanza,
en deberle únicamente a él su fortuna y su vida.

ERÍGONE.

¿Por qué os preocupáis
de un temor pueril?
Cuando se dice que se siguen sin esfuerzo
las leyes de un deber tan dulce,
es suficiente deciros que sois amado.
¡Qué felicidad! ¡Qué altísima gloria!
Es del galardón de vuestro corazón,
no del poder supremo
de donde yo espero que venga mi felicidad.

PENTEIO.

¡Qué gratitud!
¡Qué arrebató!

ÉRIGONE.

Arrêtez. En ces lieux
Tout le peuple qui s'avance,
Vient implorer pour nous l'assistance des Dieux.

SCÈNE IV

CADMUS et sa suite.

CADMUS.

Vous, qui malgré les fureurs de la guerre,
M'avez suivi dans ces climats,
Et vous, enfants de la Terre
Nés des dents du Dragon qu'a fut vaincre mon bras.
Peuples, que sous mes lois range la destinée,
J'ai fait choix de Penthée
Pour prolonger le cours de vos félicités.
Du sang des Dieux issu de tous côtes,
D'Echion et d'Agavé il reçut la naissance
De la suprême puissance
Je me démetts en sa faveur.
Puisse toujours le plus parfait bonheur

ERÍGONE.

Deteneos. En estos lugares
todos los que se adentran,
vienen a implorar para nosotros la ayuda de los dioses.

ESCENA IV

CADMO, con su séquito.

CADMO.

Vosotros que, a pesar del furor de la guerra
me habéis seguido por estos territorios,
y vosotros, hijos de la Tierra,
nacidos de los dientes del Dragón que fue conquistado por mi brazo,
gentes, a quienes bajo mis leyes el destino ordena,
yo he elegido a Penteo
para prolongar el curso de vuestra dicha.
De la sangre de los dioses de todas las costas,
de Equión y Ágave, nació.
Del poder supremo
yo renuncio en su favor.
¡Que la más perfecta dicha pueda siempre

Accompagner ses lois et votre obéissance !
D’Inachus, de vos premiers Rois
Le sang brille dans Érigone.
L’Amour de Penthée et mon choix
La placent sur le même trône.
Portez au Ciel de nouveaux vœux :
Voici votre Roi, votre Reine.
Veuille des Dieux la bonté souveraine,
Répandre ses bienfaits et sur nous et sur eux !

CHŒUR.

Portons au Ciel de nouveaux vœux :
Voici notre Roi, notre Reine.
Veuille des dieux la bonté souveraine,
Répandre ses bienfaits et sur nous et sur eux !
Que de ce Roi la valeur triomphante
Contraigne la Victoire à marcher sur ses pas,
Que le moindre effort de son bras
Porte à nos ennemis l’horreur et l’épouvante.

acompañar a sus leyes y a vuestra obediencia!
La sangre de Ínaco y de vuestros primeros reyes
brilla en Erígone.

El amor de Penteo y mi elección
la asientan sobre el mismo trono.
Elevad al cielo nuevos juramentos:
aquí están vuestro rey y vuestra reina.
¡Quiera la bondad soberana de los dioses
repartir sus favores entre nosotros y ellos!

CORO.

Elevemos al cielo nuevos juramentos:
aquí están nuestro rey y nuestra reina.
¡Quiera la bondad soberana de los dioses
repartir sus favores entre nosotros y ellos!
Que el valor triunfante de este rey
fuerce a la Victoria a seguir sus pasos,
que el mínimo esfuerzo de su brazo
lleve a nuestros enemigos el horror y el espanto.

PETIT CHŒUR³⁴.

Qu'Érigone ait pour lui mille nouveaux attraits,
Que du bonheur public ils fassent leurs délices
Et puissions-nous, sous leurs auspices,
Goûter comme eux des biens parfaits !

PENTHÉE.

Chantez de mes fers
La douceur charmante,
Celle que je sers
Est plus éclatante
Que n'est dans les airs
La clarté brillante
Que Phébus enfante
A tout l'Univers.

CHOEUR.

Qu'à la félicité de ces heureux Amans
Toute la Nature conspire !

³⁴“El coro, en la música francesa, es llamado a veces *gran coro*, en oposición a *pequeño coro*, que se compone únicamente de tres partes, dos tiples y el contralto que les sirve como bajo. De vez en cuando se hace oír este coro pequeño por separado, cuya suavidad contrasta agradablemente con la fragorosa armonía del gran coro.” ROUSSEAU, Jean-Jaques, *Diccionario de Música*, AKAL, 2007, p. 157. (primera edición en francés de 1768)

PEQUEÑO CORO.

Que Erígone tenga para él mil nuevos encantos,
que disfruten las delicias de su pública dicha
y que podamos nosotros bajo sus auspicios,
disfrutar como ellos de la perfección.

PENTEIO.

Cantad de mis espadas
su encantadora dulzura.
Aquella a quien sirvo
es más esplendorosa
que la claridad brillante
en el aire
con la que Febo alumbra
al universo entero.

CORO.

¡Que a la dicha de estos felices amantes
toda la naturaleza contribuya!

Que leurs jours, s'il se peut, et leurs contentements
Soient éternels, ainsi que cet Empire !

CADMUS.

Achevons la cérémonie.
Venez, divin Thirésie,
Au nom des Dieux, recevoir les serments
De ces heureux Amans.

THIRÉSIE.

Peuple insensé, Roi téméraire, arrête :
La foudre gronde sur ta tête.
Cet Hymen blesse les Dieux.
S'ils m'ont ravi la lumière des Cieux,
Dans l'avenir ils m'ont permis de lire.
Qu'y vois-je ? Que me fais-tu dire,
Dieu, qui t'empare de mes sens ?
Contre les Dieux, quels sont tes efforts impuissants,
Déplorable Penthée ?
Que fais-tu, mère infortunée ?

¡Que sus días, a ser posible, y sus alegrías
sean eternas como este imperio!

CADMO.

Finalicemos la ceremonia.
Venid, divino Tiresias,
en el nombre de los dioses, a recibir los votos
de estos felices amantes.

TIRESIAS.

Gentes insensatas, rey temerario, detente:
el rayo retumba en tu cabeza.
Este himeneo hiere a los dioses.
Aunque me hayan quitado la luz del cielo,
el devenir me han permitido leer.
¿Qué veo? ¿Qué me haces decir,
dios, que te adueñas de mis sentidos?
¿Contra los dioses, qué pueden tus esfuerzos inútiles,
deplorable Penteo?
¿Qué haces tú, madre desdichada?

Sur ton fils, ô douleur ! Ô dure destinée !
Je frémis : quel sort affreux !
Neptune, prends pitié d'un sang si malheureux.

PENTHÉE.

Qui t'a séduit, perfide Thirésie,
Pour venir troubler mon bonheur ?
Malgré tes Dieux et ta furie,
J'abandonne à l'Amour mon sort avec mon cœur.

(À Érigone)

De vos yeux seuls mon destin doit dépendre,
Et, si vous y consentez...

AGAVÉ.

Arrêtez, mon fils, arrêtez.

CADMUS.

Arrêtez, mon fils, arrêtez.
Ah ! Qu'osez-vous entreprendre ?

Sobre tu hijo, ¡Oh dolor! ¡Oh, duro destino!
Me estremezco: ¡qué horrible destino veo!
Neptuno, apiádate de un linaje tan desdichado.

PENTEEO.

¿Quién te ha seducido, pérfido Tiresias,
para que vengas a turbar mi felicidad?

A pesar de tus dioses y de tu furia,
yo dejo en manos de Amor mi destino con mi corazón.

(A Erígone)

Solo de vuestros ojos mi destino debe depender,
y si vos consentís...

ÁGAVE.

Deteneos, hijo mío, deteneos.

CADMO.

Deteneos, hijo mío, deteneos.

¡Ah! ¿Qué osáis emprender?

THIRESIE.

Puisqu'on n'écoute pas ma voix,
Dieu, qui tiens la Nature asservie à tes lois,
Que le bruit effrayant, que le feu du tonnerre,
Que les éclairs qui divisent les Cieux,
Fassent avec terreur reconnoître à la Terre
Le Souverain des airs, des hommes et des Dieux.

CHOEUR.

Quelle horreur ! Quel courroux funeste !
Fuyons, fuyons la vengeance céleste.

Fin du Premier Acte.

TIRESIAS.

Puesto que no se escucha mi voz,
dios, que subyugas la naturaleza a tus leyes,
que el ruido espantoso, que el fuego del trueno,
que los relámpagos que dividen los cielos,
hagan que la tierra reconozca con terror
al soberano de los aires, de los hombres y de los dioses.

CORO.

¡Qué horror! ¡Qué cólera fatal!
Huyamos, huyamos de la venganza celestial.

Fin del primer acto.

ACTE II.

SCÈNE PREMIER.

INO, seule.

Mer vaste, dont les flots par les vents agités
Font mugir ces écueils des Nochers redoutés,
 Ensevelissez dans vos ondes
Ma honte et mes douleurs profondes.
 L'Amour, ce tyran de mon cœur,
 Sur mon repos et sur ma gloire,
 Remporte une indigne victoire.
Un inconnu s'est rendu mon vainqueur
 Et pour comble de douleur,
Livrée à cet amour qui m'arrache à moi-même,
 Je ne verrai plus ce que j'aime.

Mer vaste, dont les flots par les vents agités
Font mugir ces écueils des Nochers redoutés,
 Ensevelissez dans vos ondes
Ma honte et mes douleurs profondes.

ACTO II.

ESCENA PRIMERA.

INO, sola.

Inmenso océano, cuyas olas agitadas por los vientos
hacen bramar estos escollos temidos de los barqueros,

sepulta con tus ondas
mi vergüenza y mi dolor profundo.

El dios Amor, ese tirano de mi corazón,
sobre mi descanso y mi gloria
consigue una indigna victoria.

Un desconocido se ha proclamado mi vencedor
y, para colmo de dolor,
entregada a este amor que me desgarras,
ya nunca volveré a ver a aquel a quien amo.

Inmenso océano, cuyas olas agitadas por los vientos
hacen bramar estos escollos temidos de los barqueros,

sepulta con tus ondas
mi vergüenza y mi dolor profundo.

SCÈNE II.
ÉRIGONE, INO.

ÉRIGONE.
Je viens sur ce rivage affreux
Chercher dans la rêverie
La seule douceur de la vie
Qui reste aux Amans malheureux.
Je renonce sans peine à la gloire importune
Que dans ce jour m'apprêtoit la Fortune.
Peut-être que des Dieux la suprême bonté,
A mon premier Amant veut conserver mon âme.

INO.
Princesse, vous venez sur ce bord écarté
Vous plaindre du destin qui trouble votre flamme.

ÉRIGONE.
Je viens chercher le silence en ces lieux.
Mais vous, dont la jeunesse
Doit ignorer la tristesse,

ESCENA II.
ERÍGONE, INO.

ERÍGONE.
Vengo a estas temidas costas
a buscar en sueños
el único dulzor de la vida
que le queda a los amantes desdichados.
Yo renuncio sin pena a la gloria inoportuna
que en este día me depara la fortuna.
Quizá gracias a la suprema bondad de los dioses,
para mi primer amante pueda conservar mi alma.

INO.
Princesa, venís a este apartado confín
a quejaros del destino que perturba vuestra llama.

ERÍGONE
Vengo a buscar el silencio en estos lugares.
Mas vos, cuya juventud
desconoce la tristeza,

Qu'y venez-vous chercher ? Quel trouble dans vos yeux ?
Je les vois remplis de larmes !

INO.
Hélas !

ÉRIGONE.
Ah, de l'Amour vous sentez les alarmes !
Le seul des Dieux qui puisse aux jeunes cœurs
Faire verser des pleurs,
Mon cœur, l'éprouve assez, c'est le Dieu de Cythère³⁵.

INO.
Oui, ma douleur est trop amère ;
Mais dans un profond oubli,
Mon secret enseveli,
Fuir du moins la lumière.

ÉRIGONE.
Ouvrez plutôt votre cœur avec moi.
La peine qu'on déclare en devient plus légère.

³⁵ Según Hesíodo, la diosa Afrodita nació en el mar de Citera, una de las islas jónicas.

¿Qué venís a buscar? ¿Qué perturba vuestros ojos?
¡Los veo llenos de lágrimas!

INO.

¡Ay de mí!

ERÍGONE

¡Ah, del amor sentís los síntomas!
El único de los dioses que puede en los jóvenes corazones
hacer verter lágrimas,
corazón mío, mucho le padezco yo, es el dios de Citera.

INO.

Sí, mi dolor es demasiado amargo;
mas en un profundo olvido,
mi secreto enterrado,
evitará la luz al menos.

ERÍGONE.

Abridme vuestro corazón,
pues el sufrimiento que se revela se hace más ligero.

Votre amitié vous répond de ma foi.
Ouvrez plutôt votre cœur avec moi.

INO.

Puisqu'en vain je voudrais m'obstiner à me taire,
Dès mes folles ardeurs apprenez le mystère.
Du Dieu d'Amour je méprisais les traits ;
Le seul plaisir de la chasse
Avoit pour moi des attraits :
Lorsque d'un cerf suivant la trace,
J'entendis au fond de ce bois
Les accents d'une divine voix.
Je cherche de ces sons l'auteur en ce désert.
J'aperçois sous un lierre vert,
Que couvroit une grotte obscure,
L'objet le plus parfait de toute la Nature.
Sa présence éclairait ce lieu ;
C'étoit sans doute un Dieu.
La dépouille d'un tigre en faisoit la parure ;
Un pampre vert nouoit sa chevelure.
Plus radieux que ceux du Dieu du jour,
Ses yeux noirs inspiroient le respect et l'amour.

A vuestra amistad responde mi fe.
Abridme vuestro corazón.

INO.

Pues que en vano yo quería persistir en mi silencio
escuchad el secreto de mi fiero ardor.
Del dios del amor yo desprecié sus atributos;
solo el placer de la caza
me atraía:
cuando siguiendo el rastro de un ciervo,
oí en la profundidad de este bosque
el acento de una divina voz.
Busqué al autor de estos sonidos en ese lugar abandonado.
Percibí bajo una hiedra verde,
que cubría una gruta oscura,
el objeto más perfecto de toda la naturaleza.
Su presencia iluminó este lugar;
era sin duda un dios.
La piel de un tigre era su ornamento;
un pámpano verde le ataba el cabello.
Más radiante que los del dios del día,
sus ojos negros inspiraban amor y respeto.

Mon cœur tressaillit à sa vue.
Je demeure immobile, interdite, éperdue.
Je veux parler, et je reste sans voix.
Il se trouble, il m'évite, il suit au fond des bois.

ÉRIGONE.

O Ciel ! Qu'ai-je entendu ?

INO.

De ce moment funeste,
De ma vie en langueur je conserve le reste.
L'objet que je dois fuir frappe toujours mes yeux,
Il enflamme mon cœur, et n'est plus dans ces lieux.
Mais que vous êtes agitée ?
L'image de ce Héros
Réveille-t'elle quelque idée
Fatale à votre repos ?

ÉRIGONE.

Moi ? Non, je vous plains ; mais quel prodige nouveau,
À travers tant d'écueils peut conduire un vaisseau,
Quelle troupe !

Mi corazón temblaba ante su visión.
Permanecí inmóvil, sorprendida, frenética.
Quería hablar y no tenía voz.
Él se consternó, me evitó, huyó por el bosque.

ERÍGONE.

¡Oh cielos! ¿Qué es lo que oigo?

INO.

Desde ese momento funesto,
el resto de mi vida respiré melancolía.
El objeto del que debo huir emociona sin cesar mis ojos,
inflama mi corazón y ya no está en estos lugares.
Mas, ¿por qué os mostráis agitada?
¿La imagen de este héroe
despierta alguna idea
fatal para vuestra tranquilidad?

ERÍGONE

¿A mí? No, me apiado de vos; mas ¡Qué nuevo prodigio,
qué tropa,
a través de tantos escollos puede conducir un navío!

INO.

Quels sons ! De ce bois écarté,
Observons-les en liberté.

SCÈNE III.

BACCHUS, LYCUS.

BACCHUS.

Tu t'étonnes, Lycus, qu'entre tant de climats,
Où je pourrais faire éclater ma gloire,
Je choisisse un désert pour y fixer mes pas,
Après une illustre victoire.
Le plus puissant des Dieux, le Dieu maître des cœurs
M'amène dans ces retraites.
De mes premières ardeurs,
De mes félicités parfaites,
Ces bois ont été les témoins :
Ils méritent mes premiers soins.
Je viens chercher Érigone ;
Je viens rempli de mon amour,
Mettre à ses pieds la couronne
Des lieux où commence le jour.

INO.

¡Qué sonidos! Desde este bosque alejado,
observémosles en libertad.

ESCENA III

BACO, LICO.

BACO.

Tú te asombras, Lico, de que, entre tantos emplazamientos,
donde yo podría explotar mi gloria,
elegí un lugar abandonado para asentar mis pasos,
tras una ilustre victoria.

El más poderoso de los dioses, el dios dueño de los corazones,
me conduce hacia este refugio.

De mis primeros amores,
de mis dichas perfectas,
estos bosques han sido testigos:
merecen mis primeros cuidados.

Vengo a buscar a Erígone;
vengo repleto de amor,
a poner a sus pies la corona
de los lugares donde comienza el día.

LYCUS.

Ce désert va bientôt prendre de nouveaux charmes ;
Les peuples à l'envi viendront rendre les armes
À Bacchus le plus grand et le plus doux des Dieux.
Un seul regard de vos yeux
Donne un air plus riant à toute la Nature,
Et d'une lumière plus pure
Fais briller la voûte des Cieux.

BACCHUS.

Ce n'est point comme un Dieu que je prétends paroître.
J'y viens, pour m'assurer d'un Cœur, non d'un autel.
Je veux aujourd'hui reconnoître,
Sous l'apparence d'un Mortel,
Les sentiments d'Érigone.
Amour, c'est à toi que mon sort j'abandonne.
J'y prétends, sous le nom de sacrificateur,
Cacher ma grandeur suprême,
Pour jouir du plaisir flatteur
De voir que ce que j'aime
N'aime en moi que moi-même.
Pour attirer les Nymphes de ces bois,

LICO.

Este lugar abandonado pronto se embellecerá;
las gentes a porfía vendrán a rendir sus armas
a Baco, el más grande y el más dulce de los dioses.

Una sola mirada de vuestros ojos
da un aire más risueño a toda la naturaleza,
y con una luz más pura
hace brillar la bóveda celestial.

BACO.

No me quiero aparecer como uno de los dioses.
Vengo a asegurarme un corazón, no un altar.

Hoy quiero conocer,
bajo la apariencia de un mortal,
los sentimientos de Erígone.
Amor, solo a ti dejo mi destino.
Pretendo, bajo el nombre de un sacerdote,
esconder mi grandeza suprema,
para disfrutar del placer halagador
de ver que a quien amo yo
me ama a mí por mí mismo.
Para atraer a las ninfas de este bosque,

Commençons nos nouvelles fêtes.
D'un nouveau Dieu portons les douces lois
Dans ces heureuses retraites.

CHŒUR.

Ce Dieu dompte et charme le monde ;
Il rend le Ciel plus pur, la terre plus féconde.

BACCHUS.

Que des climats, où commence le jour,
Jusqu'au rivage où se perd la lumière.
Les habitants des airs annoncent à la terre
Du plus doux des vainqueurs le paisible retour.

UNE SICILIENNE (ou une voix.)

Chantez, oiseaux, chantez le Bonheur des Humains.
D'un Dieu les bienfaisantes mains
Ont enrichi la Nature
D'un don plus précieux que les rayons sereins
Qui répandent partout la clarté la plus pure.
Chantez, oiseaux, chantez le Bonheur des Humains.

comencemos nuestras fiestas.
De un nuevo dios portemos las dulces leyes
en este feliz retiro.

CORO.

Este dios domina y seduce al mundo;
Vuelve al cielo más puro, a la tierra más fecunda.

BACO.

Que desde los parajes donde sale el sol,
hasta las orillas donde se pierde la luz,
los habitantes del aire anuncien a la tierra
el retorno apacible del más dulce de los vencedores.

UNA SICILIANA (o una voz.)

Cantad, aves, cantad la dicha de los humanos.
Las manos benefactoras de un Dios
han enriquecido la naturaleza,
con un don máspreciado que los serenos rayos
que esparcen por todas partes la más pura claridad.
Cantad, aves, cantad la dicha de los humanos.

BACCHUS.

Vous, Ministres zèles du Dieu qui nous envois,
Chers compagnons de mes fameux travaux,
Faites part aux Mortels de la nouvelle joie
Qu'inspirent ses présents nouveaux ;
Et pour lui marquer votre zèle,
Allez m'attendre au tombeau de Sémélé.

SCÈNE IV.

ÉRIGONE, BACCHUS.

ÉRIGONE.

O Ciel ! quel spectacle pour moi !
Quels concerts ! quel éclat ! quelle magnificence !
Je cède à mon impatience.
Est-ce donc vous que je revois,
Cruel, pour qui j'ai versé tant de larmes ?
Je ne m'étonne pas que mes trop foibles charmes,
Dans ces déserts n'aient pu vous retenir :
Mais de ce tendre amour, notre unique pensée,
Qui ne doit jamais finir,
Avez-vous pour toujours banni le souvenir ?

BACO.

Vosotros, celosos ministros del dios que nos envió,
queridos amigos de mis famosas obras,
compartid con los mortales el nuevo gozo
que inspiran sus nuevos regalos;
y para mostrar vuestro compromiso con él,
id a esperarme a la tumba de Sémele.

ESCENA IV.

ERÍGONE, BACO.

ERÍGONE.

¡Oh, cielos! ¡Qué espectáculo para mí!
¡Qué concordia! ¡Qué brillo! ¡Qué magnificencia!
Cedo a mi impaciencia.
¿Sois vos a quien veo otra vez,
cruel, por quien he derramado tantas lágrimas?
No me sorprende que mis demasiado débiles encantos,
en este lugar desierto no pudieran reteneros:
mas, ¿de este tierno amor, nuestro único pensamiento,
que nunca debió terminar,
habéis desterrado para siempre su recuerdo?

L'image en est-elle effacée ?

BACCHUS.

Érigone, que dites-vous ?

Je ne cherche que vous en ce lieu solitaire.

Je borne mes désirs au bonheur de vous plaire.

Animé d'un espoir si doux,

Aux plus lointains climats j'ai cherché la victoire ;

Et j'ai voulu me rendre par ma gloire

Digne de votre cœur.

Des Indes à vos pieds, vous voyez le vainqueur

Qui prise moins l'honneur

D'une conquête si belle,

Que la charmante douceur

De vous retrouver fidèle.

ÉRIGONE.

Que ce retour, que cet amour m'est cher !

Que je frémis du danger

Où vous m'avez exposée !

Par un Amant peu sensible et léger,

Je me croyois méprisée.

¿Ha sido su imagen borrada?

BACO.

Erígone, ¿qué decís?

Solo os busco a vos en este lugar solitario.

Yo limito mis deseos a la dicha de complaceros.

Animado por tan dulce esperanza,
en los territorios más distantes he buscado la victoria;
he querido regresar por mi gloria
digna de vuestro corazón.

Desde las Indias a vuestros pies, veis al vencedor
que encuentra menos honor
en una conquista tan hermosa
que en la encantadora dulzura
de volver a encontraros fiel a mí.

ERÍGONE.

¡Por supuesto que este retorno, que este amor me es querido!

¡Por supuesto he temblado ante el peligro
al que me habéis expuesto!

Por un amante poco sensible y ligero,
me creí despreciada.

Le dépit alloit m'engager
Sous les lois de Penthée.
Sans le secours des Dieux, nous étions pour jamais
Séparés l'un de l'autre.
Mais quel destin est le nôtre ?
Mon cœur, en vous trouvant, ne peut trouver la paix.
Un nouveau péril nous menace.
Entouré d'ennemis, en butte à tous leurs traits,
Des Dieux craignez la disgrâce,
Et des Mortels les forfaits.

BACCHUS.

Quelque péril qui m'environne,
Si vous m'aimez toujours, tout est heureux pour moi.
Mais, quoi ! j'allois perdre Érigone !
Un autre étoit donc près de recevoir sa foi !
A quel affreux penser mon âme s'abandonne !

ÉRIGONE.

Arrêtez, cruel, je le vois,
Votre cœur en secret murmure.
Il est prêt à me faire une mortelle injure.

El despecho me llevó a comprometerme
bajo las leyes de Penteo.
Sin la ayuda de los dioses hemos estado siempre
separados el uno del otro.
Mas, ¿Qué destino es el nuestro?
Mi corazón, al encontraros, no puede ya encontrar la paz.
Un nuevo peligro nos amenaza.
Rodeado de enemigos, expuesto a todos sus proyectiles,
de los dioses temed el infortunio,
y de los mortales los crímenes.

BACO.

Cualquier peligro que me rodee,
si vos me amáis siempre, todo es dicha para mí.
Pero ¡cómo! ¿Iba a perder a Erígone?
¡Otro estaba cerca de recibir su confianza!
¡A qué terrible pensamiento se abandona mi alma!

ERÍGONE.

Deteneos, cruel, ya lo veo,
vuestro corazón en secreto murmura.
Está a punto de herirme mortalmente.

Mais vous verrez, ingrat, vous verrez dès ce jour,
Où va pour vous l'excès de mon amour.
Je vous suivrai partout, dérobez votre tête
A l'orage qui s'apprête.
Partons. Né de celui qui gouverne les Cieux,
Et cependant mortel, vous n'avez qu'une vie,
Qui par un attentat peut vous être ravie.
Et que deviendrai-je, ô Dieux !
Si...

BACCHUS.

Non, le nouveau Dieu, dont j'annonce les charmes,
Qui protégea mon bras, finira nos alarmes.
Aimez, aimez -moi toujours ;
C'est le moyen d'éterniser mes jours.

ÉRIGONE.

Conservez de si beaux jours,
Je vous promets de vous aimer toujours.

Mas veréis, ingrato, veréis desde este día,
hacia dónde conduce el exceso de mi amor por vos.
Os seguiré a todas partes, liberad vuestros pensamientos
de la tormenta que se prepara.
Partamos. Nacido de aquel que gobierna los cielos
y, sin embargo, mortal, no tenéis más que una vida,
que con una embestida puede seros arrebatada.
Y qué sería de mí, ¡oh, Dioses!
sí...

BACO.

No, el nuevo dios, cuyos portentos yo anuncio,
que protegió mi brazo, acabará con nuestra inquietud.
Amadme, amadme siempre;
esa es la forma de hacerme eterno.

ERÍGONE

Conservad estos bellos días,
yo prometo amaros para siempre.

ENSEMBLE.

Aimons, aimons-nous toujours.
Je vous promets d'éternelles amours.

ÉRIGONE.

Non, je ne puis vous quitter qu'avec peine.
Souffrez qu'ailleurs la fortune nous mène ;
Et laissez-moi de Penthée en ce jour,
Flatter encore le trop crédule amour.
Hélas, c'est peut-être un crime
Que je vais commettre pour vous !
Mais tout me paroît légitime
Pour vous garantir de ses coups.

SCÈNE V.

INO, seule.

Ciel ! Qu'ai-je vu ? C'est lui. C'est ma Rivale
Il l'aime.
De mon amour instruite par moi-même.
Elle insultera donc à ma trop folle ardeur !
Venez, jalouse fureur,
Emparez-vous de mon âme :

JUNTOS.

Amémonos, amémonos para siempre.

Yo os prometo amor eterno.

ERÍGONE.

No, no puedo dejaros ir más que con dolor.

Aceptad que a lugares distanciados la fortuna nos envíe;

y dejadme en este día,

que favorezca el en exceso crédulo amor de Penteo.

¡Ay, quizás sea un crimen

que voy a cometer por vos!

Mas todo me parece legítimo

para protegeros de sus golpes.

ESCENA V.

INO sola.

¡Cielos! ¿Qué es lo que he visto? Es él. Ella es mi rival.

Él la ama.

Por mis propias palabras es conocedora de mi amor.

¡Me insultará por mi excesivamente loca pasión!

Venid, furiosos celos,

poseed mi alma:

De ces amours renversons le bonheur :
Du feu de la vengeance, ici que tout s'enflamme.
Et pour leur faire un destin plein d'horreur,
Portez, jalouse fureur,
Portez dans tous les cœurs ce que ressent mon cœur.

Fin du Second Acte.

de estos amores derribemos la felicidad.
Con el fuego de la venganza que todo se inflame.
Y para forjarles un destino lleno de horrores,
llevad, furiosos celos,
llevad a todos los corazones lo que siente mi corazón.

Fin del Segundo Acto

ACTE III.
SCÈNE PREMIERE.
PENTHÉE, ÉRIGONE.

PENTHÉE.

Non, je ne veux plus rien entendre :
Mon cœur se livre au désespoir.
Ingrate, vous me laissez voir
Que mon amour n'a plus rien à prétendre.
Tous vos discours sont superflus.

ÉRIGONE.

Qu'injustement l'Amour se plaît à s'alarmer.
Ce n'est que pour vous trop aimer
Que...

PENTHÉE.

N'achevez pas, cruelle.
Frappez plutôt mon cœur d'une atteinte mortelle,
Par le sincère aveu que vous ne m'aimez plus ;
Ou, pour guérir le trouble où ce cœur s'abandonne,
Venez, venez monter avec moi sur le trône.

ACTO III.
ESCENA PRIMERA.
PENTEIO, ERÍGONE.

PENTEIO.

No, no quiero oír nada más:
mi corazón se rinde a la desesperación.

Ingrata, me hacéis ver
que mi amor no tiene nada a lo que aspirar.
Todos vuestros argumentos son superfluos.

ERÍGONE.

Injustamente al Amor le place inquietarse.
No es por amaros demasiado
por que...

PENTEIO.

No terminéis, despiadada.
Mejor golpead mi corazón con un ataque mortal,
con la sincera confesión de que ya no me amáis.
Si no es así, para curar la consternación a la que se abandona mi corazón,
venid, venid y subid al trono conmigo.

ÉRIGONE.

Oui, ce seroit le comble de mes vœux,
Si je pouvois vous rendre heureux.
Mais est-il temps que notre hymen s'apprête,
Lorsque les Dieux menacent votre tête ?
Hélas, s'ils n'en vouloient qu'à moi,
J'affronterois le trépas sans effroi.
C'est pour vous seul que mon amour timide...

PENTHÉE.

Dites, dites plutôt, perfide.
Que le trône avec moi vous paroît odieux.
Vous prétextez en vain le respect de ces Dieux,
Vains enfants de la crainte,
Par les Mortels placés aux Cieux.
Tout aveugle qu'il est, mon cœur voit dans vos yeux
L'artifice et la contrainte.
D'où vient ce changement fatal ?
Pour un plus heureux Rival
Peut-être craignez-vous ma trop juste colère.
Il en mourroit le téméraire.
Oui, je le jure, avant la fin du jour,

ERÍGONE.

Sí, esa sería la culminación de mis deseos,
que pudiera devolveros la felicidad.
Mas, ¿es el momento de preparar nuestro himeneo
cuando los dioses amenazan vuestra cabeza?
Ay, si no tuvieran deseo más que de mí,
me enfrentaría a la muerte sin miedo.
Es solo por ti que mi apocado amor...

PENTEEO.

Decid, decid mejor, traidora,
que el trono conmigo os parece odioso.
Predicáis en vano el respeto de esos dioses,
vanos hijos del miedo,
por los mortales colocados en el cielo.
Ciego como está mi corazón, ve en vuestros ojos
el artificio y la coacción.
¿De dónde viene ese cambio fatal?
Por un rival más dichoso
quizá temáis mi muy justa cólera.
Moriría el temerario.
Sí, lo juro, antes del final del día.

J'êteindrai dans son sang son insolent amour.

ÉRIGONE.

Qu'entends-je ?

PENTHÉE.

Quoi ! Vous vous troublez, ingrante ?

Il est donc vrai : quel qu'autre Amant vous flatte.

En quels lieux s'est-il pu cacher,

Cet Amant trop heureux ? Ah ! je l'irai chercher

Jusques dans le fond des abîmes.

Un pressentiment douloureux,

Perfide, en ce moment me découvre vos crimes.

ÉRIGONE.

Ingrat, de mon amour, c'est trop vous défier.

Craignez de me contraindre à me justifier :

Les injustes soupçons éteignent la tendresse.

De grâce, laissez-moi me plaire en ma faiblesse.

Pratiquez de l'Amour les charmantes leçons :

La complaisance est son partage.

S'il se fait obéir, c'est par de plus doux tons ;

Apagaré con su propia sangre su insolente amor.

ERÍGONE.

¿Qué es lo que oigo?

PENTEEO.

¡Qué! ¿Os turbáis, ingrata?

Así que es verdad: algún otro amante os complace.

¿En qué lugares se ha podido esconder
este amante tan dichoso? ¡Ah! Yo lo buscaré
incluso en el fondo de los abismos.

Un presentimiento doloroso,
traidora, en este momento me descubre vuestro delito.

ERÍGONE.

Ingrato, de mi amor demasiado desconfiáis.

Temed que yo me tenga que justificar:

Las injustas sospechas apagan la ternura.

Os lo ruego, permitidme lamentarme de mi debilidad

Practicad las adorables lecciones del dios Amor:

la complacencia es su parte.

Si él se hace obedecer es por medio de dulces tonos;

S'il règne, c'est par l'esclavage ;
S'il enchante les cœurs, c'est par les tendres sons.

PENTHÉE.

Ne m'arrêtez pas davantage.

Non, jamais votre cœur ne fut bien enflammé.
Grands Dieux ! Quel autre objet fut jamais tant aimé ?
Vous voulez m'échapper ; arrêtez, inhumaine ;
Prenez pitié de ma peine :
Vous me trompez peut-être avec de tels discours.
Eh bien ! oui, j'y consens ; mais trompez-moi toujours,
Je remets en vos mains et mon sort et ma vie.

ÉRIGONE.

Je tremble à tous moments qu'elle vous foit ravie :
Je crains pour vous, je crains la colère des Dieux.
Différons un Hymen qui leur est odieux.
Peut-être qu'à la fin le Ciel, moins implacable
A des vœux plus soumis, se rendra favorable.

si él reina, es por su sumisión;
si él hechiza los corazones, es por sus dulces sonidos.

PENTEIO.

No me interrumpáis más.
No, nunca estuvo vuestro corazón realmente enamorado.
¡Grandes dioses! ¿Qué otra cosa fue nunca tan amada?
Queréis escapar de mí; deteneos, desalmada;
tened piedad de mi sufrimiento.
Podéis engañarme con vuestro discurso.
¡Pues bien! Consiento; mas engañadme siempre.
Vuelvo a poner en vuestras manos mi destino y mi vida.

ERÍGONE.

Recelo en todo momento que os la puedan arrebatarse:
temo por vos, temo la cólera de los dioses.
Aplacemos un himeneo que aborrecen.
Puede que al final el cielo, menos implacable,
con votos más sumisos, se torne favorable.

PENTHÉE.

Puisque vous le voulez, il faut donc différer

Le seul bien que j'ose espérer.

Mais, par ma complaisance, ou plutôt ma faiblesse,

Ingrate, connoissez l'excès de ma tendresse.

ÉRIGONE.

Adieu. Je vais aux pieds de leurs sacrés Autels,

Par des vœux enflammés fléchir les Immortels.

PENTEIO.

Puesto que así lo deseáis, habéis de aplazar
el único bien que yo me atrevo a esperar.
Mas por mi bondad o, mejor dicho, por mi flaqueza,
ingrata, conoced el exceso de mi ternura.

ERÍGONE.

Adiós. Voy a los pies de los altares sagrados,
para hacer desistir a los inmortales de sus ardientes votos.

SCÈNE II.
AGAVÉ, PENTHÉE.

AGAVÉ.

Le savez-vous, mon Fils, une troupe insensée,
Près du tombeau de Sémélé amassée,
De pampres couronnée et les thyrses aux mains,
Rend à cette beauté des honneurs plus qu'humains.

PENTHÉE.

Il faut aller réprimer cette audace.

AGAVÉ.

Un bruit encore plus fâcheux m'embarrasse.
Cet enfant, dans le sein de Sémélé formé,
Que par le feu du Ciel nous croyions consumé,
Fut dans un sombre boccage,
Par les Nymphes, dit-on, autrefois enfermé.
Son retour en ces lieux me donne de l'ombrage,
On dit que ce Fils de ma Sœur
Des Indes revient vainqueur ;
Et, quoique mêlé de fable,

ESCENA II.
ÁGAVE, PENTEIO.

ÁGAVE.

Sabed, hijo mío, que una tropa de insensatas,
cerca de la tumba de Sémele agrupadas,
coronadas con pámpanos y con tirsos en las manos,
le rinden a su belleza honores más que humanos.

PENTEIO.

Debemos ir a reprimir esta audacia.

ÁGAVE.

Un rumor aún más lamentable me avergüenza.
Aquel muchacho, formado en el vientre de Sémele,
que por el fuego del cielo creíamos consumido,
en un sombrío bosque, según se dice,
en otro tiempo por las ninfas fue ocultado.
Su retorno a estos lugares me ensombrece;
se dice que este hijo de mi hermana
de las Indias regresa victorioso;
y, aunque mezclado con la fábula,

Ce bruit me paroît redoutable.
Je crains qu'un peuple léger
Entre deux n'aille se partager.

SCÈNE III.
AGAVÉ, PENTHÉE, INO.

INO.
Je vous cherchois, mon frère ; apprenez qu'en ce jour
Un plus heureux rival vous ravit Érigone.

PENTHÉE.
Faut-il qu'en même temps, ô Ciel ! tout m'abandonne ?

INO.
Mes yeux sont les témoins de leur perfide amour.
Dès longtemps ce feu prit naissance ;
Ils se sont aimés dès l'enfance.
Élevés dans les forêts,
Ils ont avec leurs ans vu croître leur tendresse.
Moi-même, je veux bien avouer ma foiblesse,

este rumor me parece preocupante.

Temo que un pueblo voluble
en dos vaya a dividirse.

ESCENA III.

ÁGAVE, PENTEO, INO.

INO.

Os he estado buscando, hermano mío; sabed que hoy
un desdichado rival os arrebató a Erígone.

PENTEO.

¿Es necesario que, al mismo tiempo, oh cielos, todos me abandonen?

INO.

Mis ojos son testigos de su pérfido amor.

Hace tiempo que nació ese fuego;
se han amado desde la infancia.

Criados en los bosques,
han visto crecer su ternura con el paso de los años.

Yo misma confieso mi debilidad,

le vi un momento y sentí su hermosura.
Desde entonces, arrastrando su victoria por todas partes,
ha sometido los fértiles territorios de la India.
Erígone le ha visto, en el resplandor de su gloria,
rendir homenaje a sus encantos femeninos.
Escondida en el fondo de un bosque,
en esta orilla silvestre,
yo vi su feliz regreso,
y el amor ardiente de los dos.
Es él quien, en estos lugares, afectando un falso celo
atrae a todo el mundo a la tumba de Sémele.

INO, ÁGAVE, PENTEO.

Hay que vengarse en este día

de un rival indigno, de la gloria y del dios Amor.

SCÈNE IV.

AGAVÉ, AUTONOÉ, UNE BACCHANTE.

AGAVÉ.

À ma juste fureur tout mon cœur s'abandonne ;

Non, je n'écoute plus ni pitié ni raison.

Ah ! ma sœur, qui l'eût cru que l'ingrate Érigone,

Lorsque mon fils alloit la placer sur le trône,

Dût l'en récompenser par une trahison ?

(On entend une douce Symphonie.)

Mais quelle voix m'invite à de nouvelles fêtes ?

Quelle Divinité vole dessus nos têtes ?

Où suis-je transportée ? Et par qui ? C'est un Dieu,
C'est un Dieu, c'est un Dieu qui sur les monts m'appelle.

Divin Bacchus, c'est toi qui règne dans ce lieu.

Je cours au tombeau de Sémélé,

Célébrer ton heureux retour.

Je te suivrai partout, Dieu plus beau que le jour.

Venez, troupes consacrées

A ses charmantes lois.

ESCENA IV.

ÁGAVE, AUTÓNOE, UNA BACANTE.

ÁGAVE.

A mi justa rabia todo mi corazón se abandona;
no, ya no escucho ni a la piedad ni a la razón.

¡Ay, hermana mía! ¿Quién iba a pensar que la ingrata Erígone,
cuando mi hijo iba a llevarla al trono,
iba a pagarle con una traición?

(Se oye una dulce sinfonía.)

Mas, ¿Qué voz me invita a nuevas fiestas?

¿Qué divinidad vuela sobre nuestras cabezas?

¿Adónde se me transporta? ¿Y por quién? Es un dios,
es un dios, es un dios el que sobre los montes me llama.

Divino Baco, eres tú el que reina en este lugar.

Voy corriendo a la tumba de Sémele
a celebrar tu feliz regreso.

Yo te seguiré a todas partes, dios más hermoso que el día.

Venid, tropas consagradas
a sus encantadoras leyes.

CHŒUR.

Du même Dieu pénétrées
Nous accourons à ta voix.

AUTONOÉ.

Ô terrible ébranlement
Des fondements de la terre !
Le Palais de Penthée est frappé du tonnerre.
Bacchus, Bacchus, que ton courroux
Est aux Mortels redoutable !

CHŒUR.

Bacchus, Bacchus, que ton courroux
Est aux Mortels redoutable !

PETIT CHŒUR.

Bacchus, Bacchus, que ton Empire est doux !
Sous tes pas coule un Nectar délectable.
Les Ris, les Grâces, les Amours
T'accompagnent toujours.

CORO.

Poseídas por el propio dios
venimos a tu voz.

AUTÓNOE.

¡Oh, terrible sacudida
de los fundamentos de la tierra!
El palacio de Penteo ha sido golpeado por el trueno.
¡Baco, Baco, tu ira
es terrible para los mortales.!

CORO.

¡Baco, Baco, tu ira
es terrible para los mortales!

PEQUEÑO CORO.

¡Baco, Baco, tu imperio es dulce!
A tu paso fluye un néctar delicioso.
Los Placeres, las Gracias, los Amores
siempre te acompañan.

UNE BACCHANTE.

Chantons Bacchus, chantons sa gloire,

Publions-la sur les monts.

Faisons retentir les vallons

Des Hymnes de la victoire.

Fin du Troisième Acte.

UNA BACANTE.

Cantemos a Baco, cantemos su gloria,
anunciémoslo por las montañas.
Hagamos resonar los himnos de la victoria
en los valles.

Fin del Tercer Acto.

ACTE IV.
SCÈNE PREMIÈRE.
PENTHÉE, ARBAS.

PENTHÉE.
Je brûle d'impatience
De le voir charger de fers,
Cet étranger qui m'offense.
Chaque moment que je perds
Redouble dans mon cœur l'ardeur de la vengeance.

ARBAS.
Votre vengeance est en vos mains.
Celui, dont vous craignez l'amour et les desseins ;
C'est l'ennemi, l'auteur de vos alarmes,
Lui-même à nos liens s'est présenté sans armes.

ACTO IV.
ESCENA PRIMERA.
PENTEO, ARBAS.

PENTEO.
Ardo de impaciencia
por verle cargado de cadenas
a este extranjero que me ofende.
A cada momento que pasa
se aviva en mi corazón el fuego de la venganza.

ARBAS.
La venganza está en vuestras manos.
Aquel cuyo amor e intenciones teméis
es el enemigo, el causante de vuestra inquietud,
el mismo que a nuestras cadenas se ha presentado desarmado.

SCÈNE II.
PENTHÉE, BACCHUS.

PENTHÉE.

Dieux ? Qu'est-ce que je sens ? Qu'on apporte des fers.
De quels enchantements est-ce que tu te fers
Pour rendre furieux tout un sexe imbécile ?
Qui t'a conduit en cette ville ?
Quel est ton sort ?

BACCHUS.

Apprend sans nul détour
Qu'au mont Molus mes yeux virent le jour,
Dans les champs fortunés de la haute Lydie.

PENTHÉE.

Mais l'entreprise est hardie,
De venir en ces lieux par des cultes nouveaux,
Troubler notre repos.

BACCHUS.

Le fils de Jupiter, Bacchus, a ses mystères.

ESCENA II.
PENTEIO, BACO.

PENTEIO.

¿Dioses? ¿Qué es lo que siento? Que traigan las cadenas.

¿De qué encantamientos te sirves
para volver loco al sexo débil?

¿Quién te ha traído a esta ciudad?

¿Cuál es tu destino?

BACO.

Escucha atentamente:

en el monte Molo vieron mis ojos su primera luz,
en los prósperos campos de la alta Lidia.

PENTEIO.

Pues es una empresa valiente,
venir a estos lugares, con estos nuevos cultos,
a perturbar nuestro descanso.

BACO.

El hijo de Júpiter, Baco, tiene sus misterios.

PENTHÉE.

Quel est ce Jupiter père de nouveaux Dieux ?

BACCHUS.

Le même qui gouverne et la Terre et les Cieux ;

Le même que tu révères ;

Qui fut avec Sémélé uni des plus beaux nœuds.

PENTHÉE.

Ah, dis plutôt, qui vengea par ses feux

L'outrage que Sémélé avoit fait à sa gloire.

BACCHUS.

J'éclaircerois en vain ton esprit soupçonneux :

Tu ne pourrois ne résoudre à me croire.

PENTHÉE.

Cependant je dois prévenir

Tes dangereux artifices.

Et je saurai te punir.

PENTEIO.

¿Quién es este Júpiter, padre de nuevos dioses?

BACO.

El mismo que gobierna la tierra y los cielos;
el mismo al que tú veneras;
el que se unió a Sémele con los más bellos lazos.

PENTEIO.

Ah, di más bien, el que se vengó con su fuego
del ultraje que Sémele le había hecho a su gloria.

BACO.

Iluminaría tu mente suspicaz en vano:
no podrías conseguir creerme.

PENTEIO.

Aun así, debo evitar
tus peligrosos trucos.
Sabré castigarte.

BACCHUS.

C'est pour toi, non pour moi, que sont faits les supplices.

PENTHÉE.

Insolent ! Tu vas périr.

Qu'il foit chargé de chaînes.

Inventez de nouvelles gênes.

BACCHUS.

Va, je ne crains ni la mort,

Ni l'horreur de l'esclavage.

Le Ciel, que ton orgueil outrage,

Te prépare aujourd'hui le plus funeste sort.

BACO.

Es para ti, no para mi, el que estén dispuestos los castigos.

PENTEO.

¡Insolente! Vas a morir.

Que le carguen de cadenas.

Inventad nuevas calamidades.

BACO.

¡Ya verás! Yo no temo la muerte,
ni el horror de la esclavitud.

El cielo, al que tu orgullo ultraja,
te prepara el más funesto destino hoy.

SCÈNE III.
BACCHUS, PENTHÉE, ÉRIGONE.

ÉRIGONE.

Reçois, Penthée, une victime,
Qui s'offre d'elle-même au plus cruel tourment.
Fais tomber le châtiment
Sur celle qui commit le crime.
C'est moi, que le Héros vient chercher en ces lieux ;
C'est à mes yeux qu'il sacrifie :
Venge-toi de ma perfidie.
N'attire point sur toi la colère des Dieux,
En t'immolant une innocent vie.

PENTHÉE.

Oui, je vous punirai ; mais en vous faisant voir
L'horreur de son juste supplice.
Je vais dans mon désespoir,
En faire à mon amour un sanglant sacrifice.
Venez, Gardes, qu'on le saisisse.
Qu'il soit jusqu'à mon retour
Enfermé dans cette tour.

ESCENA III.
BACO, PENTEO, ERÍGONE.

ERÍGONE.

Recibe, Penteo, una víctima,
que se ofrece a sí misma al más cruel tormento.

Haz caer el castigo
sobre la que cometió el delito.

Es a mí a quien el héroe viene a buscar en estos lugares;
es a mis ojos a quien él ofrece sacrificios:
véngate de mi traición.

No atraigas sobre ti la ira de los dioses
inmolando una vida inocente.

PENTEO.

Sí, os castigaré; haciédoos ver
el horror de su justo tormento.

En mi desesperación
voy a ofrecer a mi amada un sacrificio de sangre.

Venid, guardias, sujetadlo.

Que hasta mi retorno
quede encerrado en esta torre.

ÉRIGONE.

Ô Ciel ! on me l'arrache. Arrête, barbare.
Ne prétends pas que le mort nous sépare.
Unie à mon Amant, même après le trépas,
Tu me verras sans cesse attachée à tes pas,
Ainsi qu'une furie ;
J'irai dans les combats punir ta barbarie.
Il fuit... En ce fatal moment
N'abandonnons pas mon Amant.

CHŒUR DE GEÔLIERS.

Arrête : de ce lieu de douleur et d'ennuis,
Les tendres pleurs sont bannis.

ÉRIGONE.

Ah ! puisque je me puis partager tes douleurs,
C'en est fait, cher Amant, j'y succombe et je meurs.

CHŒUR DES PRISONNIERS.

Des malheureux, ô Ciel, écoutez la prière ;
Rendez-nous la lumière.

ERÍGONE.

¡Oh, cielos! De mí lo arrebató. Detente, bárbaro.

No pretendas que la muerte nos separe.

Unida a mi amante hasta después de morir,
me verás incesantemente seguir todos tus pasos,
como una furia;

iré a la batalla para castigar tu barbarie.

Se marcha huyendo... En este fatal momento

No abandonemos a mi amante.

CORO DE CARCELEROS.

Detente: de este lugar de dolor y angustia
las tiernas lágrimas están desterradas.

ERÍGONE.

¡Ay! Ya que puedo compartir tu dolor,
así sea, querido amante, yo sucumbo y muero.

CORO DE PRISIONEROS.

De los desdichados, Oh cielos, escuchad esta plegaria;
devolvednos la luz.

ÉRIGONE.

Par quels sons harmonieux

Mon âme est-elle rappelée ?

D'où vient le changement qui se fait en ces lieux ?

Ils n'ont pas moins d'éclat que la voûte étoilée.

Sans doute le Maître des Dieux

Vient au secours d'un fils qu'il aime !

Mais non, c'est mon Amant lui-même,

Qui n'est pas moins que lui brillant et glorieux.

ERÍGONE.

¿Qué sonidos armoniosos
reclaman mi alma?

¿De dónde viene el cambio que se produce en este lugar?

No hay menos esplendor que en la bóveda estelar.

Sin duda el señor de los dioses
viene en ayuda de un hijo amado!

Mas no, es mi amante mismo
Que no es menos brillante y glorioso que aquel.

SCÈNE IV.
BACCHUS, ÉRIGONE.

BACCHUS.

Reconnoissez quel est votre Amant en ce jour,
Adorable Érigone ;
Venez jouir au céleste séjour
De l'éclat qui m'environne.
Sans vous la clarté des Cieux
Me paroîtra languissante ;
Et la félicité des Dieux
N'aura rien qui m'enchanter.
De l'amour mutuel, dont nos cœurs sont épris,
Venez et me donner et recevoir le prix.

ÉRIGONE.

Pour prix de mon amour, je ne veux que le vôtre.
Ce n'est point le fort des Dieux
Que je préfère à tout autre ;
C'est le don de plaire à vos yeux.
Qu'un Amant immortel est aisément volage !

ESCENA IV.
BACO. ERÍGONE.

BACO.

Reconoced a vuestro amante en este día,
adorable Erígone;
venid y disfrutad en la fiesta celestial,
del esplendor que me envuelve.
Sin vos la claridad de los cielos
me parecerá lánguida;
y la felicidad de los dioses
no tendrá nada que me atraiga.
Del amor mutuo que une nuestros corazones,
venid a dar y recibir el galardón.

ERÍGONE.

Como galardón de mi amor, solo quiero el vuestro.
No es en modo alguno el poder de los dioses,
lo que yo prefiero a cualquier otro,
sino el placer de cautivar vuestros ojos.
¡Pues un amante inmortal es inconstante!

Que la grandeur est souvent le présage
Du plus affreux malheur !
Grand Dieu, ne cessez point de rassurer mon cœur,
En m'aimant toujours davantage.

BACCHUS.

Oui, vous verrez à tous moments
Croître l'ardeur qui m'enflamme :
Ne songez qu'à livrer votre âme
À de nouveaux ravissements.

ENSEMBLE.

Bannissons, bannissons d'une si douce vie
Les soupçons inquiets, les pleurs et les soupirs.
Que notre unique soin et notre unique envie
Soit d'éterniser nos plaisirs.

BACCHUS.

Ô vous, par qui j'obtiens cette illustre victoire,
Amours, rassemblez-vous ; venez chanter ma gloire :
Non celle que dans les combats
M'acquies le pouvoir de mes armes

¡La grandeza es frecuentemente el presagio
de la más terrible desdicha!
Gran dios, no ceséis de calmar mi corazón,
amándome cada día más.

BACO.

Sí, veréis en cada momento
crecer la pasión que me inflama:
pensad solo en abandonar vuestra alma
a nuevos placeres.

JUNTOS.

Rechacemos, rechacemos de una vida tan dulce
las sospechas inquietantes, las lágrimas y los suspiros.
Que nuestra única atención y nuestro único deseo
sea perpetuar nuestros placeres.

BACO.

Ah, vosotros, por quienes obtengo esta ilustre victoria,
Amores, reuníos, venid a cantar mi gloria:
no aquella que en los combates
me proporciona el poder de las armas

Mais celle qu'au retour des plus lointains climats,
Je trouve à posséder Érigone et ses charmes.

CHŒUR.

Du plus aimable des Dieux,
Célébrons, célébrons la dernière conquête.
Son amour est victorieux
De la beauté la plus parfaite.

AUTONOÉ.

La félicité du Monde
Est l'objet de ses désirs.
Que dans une paix profonde,
Il goûte tous les plaisirs.

UNE AUTRE.

De ce Dieu qu'Amour enchante,
Les jours seront plus sereins,
Et la liqueur plus touchante
Qu'il répand dans les festins.

sino aquella que, al regresar de territorios distantes
encuentro para poseer a Erígone y sus encantos.

CORO.

Del más amable de los dioses,
celebremos, celebremos su última conquista.

Su amor es victorioso,
de la belleza más perfecta.

AUTÓNOE.

La felicidad del mundo
es el objeto de sus deseos.
Que, en una paz profunda,
disfrute de todos los placeres.

OTRA.

De este dios que a Amor fascina,
los días serán más serenos,
y el licor más embriagador
que él derrama en sus fiestas.

BACCHUS.

De cette demeure mortelle
Passez avec moi dans les Cieux.
Ces lieux vont devenir le théâtre odieux
De la vengeance cruelle
Du Souverain des hommes et des Dieux.

SCÈNE V.

PENTHÉE, ARBAS.

PENTHÉE.

Est-ce une illusion vaine ?
Quoi ! Mon Rival donc brisé sa chaîne ;
Le changement de ces lieux
Est-il l'effet d'un art magique ?
Parle. Que ta frayeur s'explique.

ARBAS.

Non : mais votre Rival sans doute est l'un des Dieux.

BACO.

Desde esta morada mortal
venid conmigo a los cielos.

Estos lugares se convertirán en el horrible escenario
de la cruel venganza
del soberano de los hombres y de los dioses.

ESCENA V.

PENTEIO, ARBAS.

PENTEIO.

¿Es una vana ilusión?
¡Cómo! ¡Así que mi rival ha roto su cadena!
¿El cambio de estos parajes
es el efecto de un arte de la magia?
Habla. Que tu miedo se explique.

ARBAS.

No: mas tu rival es, sin duda, uno de los dioses.

PENTHÉE.

Que n'a-t-il osé m'attendre ?

Ah ! fût-il dans le Ciel, je l'en ferai descendre

Ce lâche ravisseur.

Les Dieux me livreront ce perfide imposteur.

Je vais... Mais qui m'arrête ? Où suis-je ? je m'égare.

Je vois partout la mort qu'on me prépare.

Où fuir, pour éviter la pointe de leurs dards ?

Deux Thèbes, deux Soleils s'offrent à mes regards.

Mais je reviens du trouble, où m'a mis ma colère.

Sur le mont Cithéron courons chercher ma mère.

Fin du Quatrième Acte.

PENTEIO.

¿Es que no se ha atrevido a esperarme?

¡Ah! Estuvo en el cielo, yo le haré descender
a ese cobarde raptor.

Los Dioses me entregarán a ese pérfido impostor.

Voy a... Mas ¿Quién me detiene? ¿Dónde estoy? Estoy perdido.

Veo por todas partes la muerte que se prepara para mí.

¿Adónde huir para evitar la punta de sus dardos?

Dos Tebas, dos soles se ofrecen a mi vista.

Mas vuelvo de la turbación donde me ha puesto mi cólera,
hacia el monte Citerón corramos a buscar a mi madre.

Fin del Acto Cuarto.

ACTE V.
SCÈNE PREMIÈRE.
CADMUS, THIRÉSIE, ARBAS.

CADMUS.
Je frémis, divin Thirésie ;
Sans doute, c'est un des Dieux
Que, transporté de jalousie,
Penthée avoit chargé de fers injurieux.
Il vient de les briser, et de monter aux Cieux.
Malgré le poids des années,
Je sens ranimer mes sens.
Maître de nos destinés,
Bacchus, reçois notre encens.
Sois protecteur de ma famille,
Ô Dieu, né de ma fille !
J'oublie avec plaisir ma vieillesse en ce jour.
Agitons nos têtes chenues.
Venez, portons jusqu'aux nues
Le saint nom de ce Dieu, l'objet de notre amour.

ACTO V.

ESCENA PRIMERA.

CADMO, TIRESIAS, ARBAS.

CADMO.

Tengo miedo, divino Tiresias;
sin duda es uno de los dioses
al que, transportado por los celos,
Penteo había cargado de cadenas injuriosas.

Las acaba de romper y de subir al cielo.

A pesar del peso de los años,
siento reanimarse mis sentidos.

Señor de nuestros destinos,
Baco, recibe nuestro incienso.

Sé el protector de mi familia,
oh, dios nacido de mi hija.

Olvido mi anciana edad con placer en este día.

Agitemos nuestras canosas cabezas.

Venid, elevemos a las nubes
el santo nombre de este dios, el objeto de nuestro amor.

THIRÉSIE.

Que j'aime en vous ces mouvements
Qui confondent des impies
Les aveugles emportements !

CADMUS.

Ne mortel, si j'avois mille vies,
Je les consacrerai aux Dieux.
C'est à vous maintenant de prescrire en quels lieux
Nous devons de Bacchus célébrer les mystères.
Est-ce sur les vertes fougères ?
Est-ce sur ce Mont sacré,
Où un d'esprit égaré,
Courent déjà des femmes furieuses,
Que nous devons porter nos offrandes pieuses ?

THIRÉSIE.

Non. De ces femmes la fureur
Est la peine de leur crime.
Je me sens saisi d'horreur,
Quand je pense à leur victime :

TIRESIAS.

¡Adoro estos movimientos en ti,
pues confunden los ciegos impulsos
de los impíos!

CADMO.

Nacido mortal, si yo tuviera mil vidas,
las consagraría a los dioses.
Es decisión vuestra ahora en qué lugares
debemos celebrar los misterios de Baco.
¿Sobre los verdes helechos?
¿Sobre el monte sagrado?
¿Debemos llevar nuestras ofrendas piadosas
al lugar donde a un hombre con mente extraviada,
persiguen las mujeres alocadas?

TIRESIAS.

No. La locura de esas mujeres
es el castigo por su propio delito.
Me siento preso de horror
cuando pienso en su víctima:

Pour fléchir les Dieux ennemis,
Rien n'est de si puissant que le sincère hommage
D'un cœur à leurs ordres soumis.
En ce moment, Cadmus, armez-vous de courage.

CADMUS.

Ces mots excitent ma terreur.
Ne sont-ils point de quelque grand malheur
Le funeste présage ?
Qu'on appelle mon fils, qu'aux pieds de nos Autels
Il vienne, s'il se peut, fléchir les Immortels.

ARBAS.

Pour calmer les fureurs d'une troupe insensée ;
Près du tombeau de Sémélé amassée
Il a volé le mont Cytheron.

CADMUS.

Ah ! ma crainte redouble à ce funeste nom.
Mais je la vois venir, cette troupe emportée.
Évitons-la ; venez, allons chercher Penthée.

Para ablandar a los Dioses enemigos,
nada es tan poderoso como el homenaje sincero
de un corazón que se somete a sus órdenes.
En estos momentos, Cadmo, armaos de valor.

CADMO.

Estas palabras despiertan mi terror.
¿No son el funesto presagio
de alguna gran desgracia?
El que se llama hijo mío, a los pies de nuestros altares
viene, si le es posible, a doblegar a los inmortales.

ARBAS.

Para calmar la furia de una tropa de locas insensatas;
reunidas cerca de la tumba de Sémele
él se ha apresurado sobre el monte Citerón.

CADMO.

¡Ay! Mi miedo se multiplica ante este nombre funesto.
Mas veo venir a la tropa enfurecida.
Evitémosla; venid, vamos a buscar a Penteo.

SCÈNE II.

AGAVÉ, INO, AUTONOÉ.

CHŒUR.

Que tout obéisse à nos voix !

Que tout reconnoisse les lois

De ce jeune vainqueur des climats de l'Aurore !

Que les fleurs qui viennent d'éclore,

Se mêlent aux serpents³⁶ affreux,

Qui relèvent nos cheveux !

Que tout obéisse, etc.

INO.

Bacchus, tu charmes la nature ;

Tu dissipes la nuit obscure

Où nous plonge un noir chagrin.

Par un présage divin

De la douceur de ta puissance,

On vit couler à ta naissance

Les flots de lait et vin.

³⁶Las serpientes son animales dionisiacos que acompañan a las bacantes en sus ritos.

ESCENA II.
ÁGAVE, INO, AUTÓNOE.

CORO.

¡Que todos obedezcan nuestra voz!
¡Que todos reconozcan las leyes
de este joven vencedor de los territorios de la Aurora!
¡Que las flores que acaban de nacer
se mezclen con las temibles serpientes
que se alzan en nuestros cabellos!

¡Que todos obedezcan, etc.!

INO.

Baco, tú hechizas a la naturaleza;
tú disipas la noche oscura
donde a nosotros nos sumerge una negra pesadumbre.
Por un divino presagio
de la dulzura de tu poder
se vieron fluir en tu nacimiento
las olas de leche y vino.

AUTONOÉ.

Des monstres tu domptes la rage.
Tu soutiens une foible courage.
Contre la rigueur des Destins
Ta force est insurmontable.
Aux combats tu n'es pas, Bacchus, moins redoutable,
Qu'aimable dans les festins.

AGAVÉ.

Tu mis au joug les tigres indociles :
Tu donnes de la force aux bras le plus débiles.
Sur un jeune lion, par ton secours, Bacchus,
Je viens de remporter une illustre victoire.
Où pourrai-je trouver Cadmus,
Pour lui faire part de ma gloire ?
De quels lugubres sons ont retenti ces lieux ?
Qui s'avance ? C'est mon père.
De que son visage est sombre, et son regard sévère ?
Une affreuse tristesse est peinte dans ses yeux.
Abandonnez-vous à la joie.
Venez, trop fortunés Thébains.

AUTÓNOE.

De los monstruos tú domas la rabia.
Tú sustentas al débil de valor.
Contra el rigor de los destinos
tu fuerza es insuperable.
En las batallas, Baco, no eres menos temible,
como amable en las fiestas.

ÁGAVE.

Impones tu yugo a los tigres salvajes:
le das fuerza a los brazos más débiles.
Sobre un joven león, con tu ayuda, Baco,
acabo de ganar una ilustre victoria.
¿Dónde puedo encontrar a Cadmo
para contarle mi gloria?
¿Con qué lúgubres sonidos han resonado estos parajes?
¿Quién llega? Es mi padre.
¿Por qué trae ensombrecido el rostro y su mirada severa?
Una terrible tristeza se dibuja en sus ojos.
Abandonaos a la alegría.
¡Venid, tebanos, en demasía afortunados!

Ces mains, ces impuissantes mains
Viennent de s'honorer par une illustre proie.
Un jeune et fier lion est tombé sous mes coups ;
Je l'ai déchiré moi-même.
Bacchus, divin Bacchus, c'est vous
Qui donnez cette audace et cette force extrême.
Habitez toujours avec nous.

CADMUS.

Que dis-tu, malheureuse ?
De quelle victoire fameuse
Viens-tu m'entretenir ?
En puissiez-vous perdre le souvenir ?

AGAVÉ.

Mon père, contre moi qu'est-ce qui vous irrite ?
Cette noble ardeur qui m'excite
À surmonter les Monstres de ces bois,
Choque-t-elle vos lois ?
Non, non, non, non, l'honneur de votre fille
Se répandra sur toute sa famille.

Estas manos, estas manos impotentes
acaban de ser honradas con una ilustre presa.
Un joven y fiero león cayó bajo mis golpes;
yo misma lo he desgarrado.
Baco, divino Baco, sois vos
quien me ha dotado de tal audacia y fuerza extrema.
Quedaos a vivir para siempre entre nosotros.

CADMO.

¿Qué dices, desdichada?
¿Qué famosa victoria
vienes a contarme?
¿Acaso has perdido el juicio?

ÁGAVE.

Padre mío, ¿Qué os irrita contra mí?
¿Este noble ardor que me mueve
a vencer los monstruos de este bosque,
ofende vuestras leyes?
No, no, no, no, el honor de vuestra hija
se extenderá a toda su familia.

Je cherche Penthée en tous lieux.
Qu'il vienne y prendre part...

CADMUS.

Ah ! jusqu'à quand tes yeux
Seront-ils obscurcis par un fatal nuage ?
A quelle épreuve, hélas ! Réduis-tu mon courage ?
Rentre en toi-même enfin, et reprends tes esprits.
Ce corps tout déchiré, Barbare, c'est ton fils.

AGAVÉ.

Mon fils ! mon cher fils ! Ô malheureuse mère !

CHŒUR.

Ô du Ciel Châtiment sévère !

AGAVÉ.

Des ténèbres enfin je passe à la lumière.
Ma raison... Mais mon fils, qui l'a donc déchiré ?

CADMUS.

Jette les yeux sur ton Thyrsé sacré.

He buscado a Penteo por todas partes.
Que venga a tomar parte aquí en...

CADMO.

¡Ay! ¿Hasta cuándo tendrás los ojos
tapados por una nube fatal?
¡Qué adversidad! ¿Merma mi ánimo?
Vuelve en ti al fin, y retoma tu espíritu.
Este cuerpo todo despedazado, bárbara mujer, es tu hijo.

ÁGAVE.

¡Mi hijo! ¡Qué! ¡Mi querido hijo! ¡Madre desgraciada!

CORO.

¡Oh, castigo severo del cielo!

ÁGAVE.

De las tinieblas al fin paso a la luz.
Mi razón... Mas mi hijo, ¿quién lo ha despedazado?

CADMO.

Mira con tus propios ojos tu tirso sagrado.

De quel lion cette dépouille est-elle ?

AGAVÉ.

Ô vêtement fatal ! Ô vengeance cruelle
Du souverain des Dieux !
Fermez-vous pour jamais, mes yeux.

CHŒUR.

Ô douleur ! Ô sort déplorable !
Fils malheureux ! Mère plus misérable !
Fille, à quel affreux tourment
Te livre ton empressement !

INO.

Ciel ! Ô Ciel impitoyable !
C'est moi qui fuis seule coupable :
C'est moi, qui dans tous les cœurs,
Ai porté de ma jalousie,
Les détestables fureurs :
Je ne veux plus souffrir la vie.

¿De qué león es este despojo?

ÁGAVE.

¡Oh, presa fatal! ¡Oh, venganza cruel
del soberano de los dioses!
Cerraos para siempre, ojos míos.

CORO.

¡Oh dolor! ¡Oh destino deplorable!
¡Hijo desdichado! ¡Madre aún más miserable!
¡Hija, a qué terrible tormento
te entrega tu diligencia!

INO.

¡Cielo! ¡Oh cielo implacable!
Soy yo la única culpable:
soy yo la que a todos los corazones
he llevado mis celos,
la detestable cólera:
no quiero sufrir más la vida.

AUTONOÉ.

Ai-je donc survécu, grands Dieux, à mes malheurs,
Pour être réservée à de telles douleurs ?

AGAVÉ.

Quoi, le Soleil me luit encore !
La lumière que j'abhorre,
Malgré moi vient m'éclairer !
Ah, c'est trop longtemps différer
Un trop juste supplice.
Du Ciel, prévenons la justice.
Courons, malgré les Dieux, chercher au fond des flots
La mort et le repos.

FIN.

AUTÓNOE.

¿Para esto he sobrevivido, grandes dioses, a mis desdichas,
para reservarme tales penas?

ÁGAVE.

¡El Sol brilla sobre mí de nuevo!

¡La luz que aborrezco

A mi pesar viene a iluminarme!

Ah, es demasiado tiempo para posponer
un justo suplicio.

Del cielo evitemos la justicia.

Corramos, a pesar de los dioses, a buscar en el fondo de los mares
la muerte y el reposo.

FIN.

9. APÉNDICE II: *Pentheus*, edición bilingüe

Amcotts, V., & ANSON, William Reynell, Right Hon. Sir, Bart. (1866). *Pentheus. A burlesque in three acts, etc. (Echoes of the Greek drama. no. 1.)*. Oxford: T. & G. Shrimpton.

ECHOES OF THE GREEK DRAMA.

No. I

PENTHEUS.

A BURLESQUE IN THREE ACTS,

BY

VINCENT AMCOTTS AND W.R. ANSON;

FOUNDED TO A CERTAIN EXTENT ON

THE "BACCHAE" OF EURIPIDES:

But I'll back ye will find very little resemblance between the two.

Characters.

PENTHEUS, one of the finest creations of Euripides' pen: the use we have made of him is perhaps hardly in accordance with the intention of that poet.

AGAVE, wife of Pentheus. In the original play she is his mother, but here she is some other person.

INO, you know of course she is Agave's elder sister.

GLAUCON, a "broth of a boy": further comment is superfluous.

BACCHUS, who, as a god of drams and cordials, is cordially welcome in any drama.

Oxford:

T. AND G. SHRIMPTON.

1866.

ECOS DEL DRAMA GRIEGO

N.º I

PENTEIO.

UN BURLESQUE EN TRES ACTOS,

ESCRITO POR

VINCENT AMCOTTS Y W.R. ANSON;

BASADO HASTA CIERTO PUNTO EN

“LAS BACANTES” DE EURÍPIDES:

Pero apuesto a que encontrarán muy poca semejanza entre las dos.

Personajes.

PENTEIO, una de las creaciones más refinadas de la pluma de Eurípides: el uso que hemos hecho de él quizás no esté en consonancia con la intención de aquel poeta.

ÁGAVE, esposa de Penteio. En la obra original, es su madre, pero aquí es otra persona.

INO, como ya se sabe, es la hermana mayor de Ágave.

GLAUCÓN, un muchacho “con mucha sustancia”: más comentarios al respecto serían insulsos.

BACO, aquel que, como dios de licores y copas, es copiosamente bienvenido en cualquier obra de teatro.

Oxford:

T. AND G. SHRIMPTON.

1866.

PENTHEUS.

ACT I

[SCENE I]

SCENE: Agave's boudoir.

Ino is discovered darning a stocking. Glaucon sings outside L.

AIR: Barbara Allen³⁷.

[GLAU]: Oh, are you in the kitchen, dear,
A-cooking of the gravy?
I've rung, but you don't seem to hear,
Do let me in, Agave.

INO: The family ain't at home today,
Please don't molest the slavey:
To Bath pray go, or Jericho,
You cannot see Agave.

(Glaucon peeps in at door L.)

GLAU: Ino, though grieved your truthfulness to doubt,
I've caught you in, you see, and found you out.

INO: Glaucon, you are the most ill-mannered cub!
Since you won't take a hint, you'll get a snub.
So please be off.

GLAU: So soon? Dear Ino, must I?
Though you're high-bred, you needn't turn so crusty.

³⁷*Barbara Allen* es una balada tradicional escocesa, muy popular en los siglos XIX y XX, en Reino Unido, Irlanda y EEUU. Un joven noble enfermo llamado William pide a través de un sirviente que le cuide Bárbara Allen. El joven se declara a Barbara Allen, que lo rechaza. Cuando él muere, al oír las campanas de su funeral, rota de dolor, ella muere también. Cuando son enterrados en la misma iglesia, de la tumba de William crece una rosa y de la tumba de Barbara un escaramujo, formando un lazo entre ambas. La mención más temprana de esta canción se remonta a 1666, en *The Diary of Samuel Pepys* (Tuesday 2 January 1665/66) (fuente: www.songfacts.com)

PENTEEO.

ACTO I.

[ESCENA I]

ESCENA: Alcoba de Ágave.

Se descubre a Ino zurciendo una media. Glaucón canta fuera a la izquierda.

MELODÍA: *Barbara Allen.*

[GLAU]: Oh, ¿Estás en la cocina, querida,
guisando la carne?

He llamado, pero parece que no me oyes,
déjame pasar, Ágave.

INO: La familia no está en casa hoy,
por favor, no importune a los sirvientes:
haga el favor de marcharse a Bath, o a Jericó,
no puede ver a Ágave, caballero.

(Glaucón se asoma por puerta izquierda.)

GLAU: Aunque agravie la honradez de usted poniéndola en duda,
la he pillado, ya ve, la he descubierto.

INO: Glaucón, ¡es usted un jovenzuelo muy maleducado!
Como no coge la indirecta, le daré una directa,
por favor, márchese.

GLAU: ¿Tan pronto? Querida Ino, ¿que me marche?
Aunque sea de alta alcurnia, no tiene usted que ser tan brusca.

Hoping to see Agave long I've tarried...

Is she engaged?

INO: Engaged! You know she is married.

And what will Pentheus say if he discovers
 These morning calls from superseded lovers?
 Servants are most observant, pray reflect,
 And neighbours are ill-natured, recollect:
 And when they see you hanging thus about
 The domicile where Mrs. P. hangs out ...

GLAU: Oh, hang it all! For goodness' sake don't scold one:

Like some poor moth...

INO: The simile's an old one!

GLAU (unheeling): ... That flies towards the candle...

INO: Stop this fuss!

Candle, indeed! Your conduct's scandalous.

AIR: *Le savetier*³⁸.

Dangerous is the ground you're treading,
 Dropping in to see us in this off-hand way.
 'Twas very well before the wedding,
 Now you must consider what the world might say.
 Pray beware, pray beware!

GLAU: Fiddle-faddle! Fiddle-faddle! I don't care.

INO: If to her spouse Agave's fickle,
 Won't he just astonish our poor weak nerves!
 You'll get us all into a pickle,
 Should he find you poaching upon his preserves.
 Go away, go away!

³⁸Esta melodía pertenece a la ópera *Le Financier et le savetier* de Jacques Offenbach y libreto en francés de Héctor Crémieux y Edmond About. Es una ópera bufa en un acto, basada en unas fábulas de La Fontaine. Se estrenó en París en 1856.

GLAU: Fiddle-faddle! Fiddle-faddle! I shall stay.

But, Ino, while you're making such a stir,
 I only want one little glimpse of her,
 Just for five minutes let us be together,
 Five minutes – merely to discuss the weather,
 Dis customary talk can't give offence.

INO: I'm quite disgusted at your impudence.

GLAU: Why from poor Glaucon have you thus debarred her?

Oh, it's too hard.

INO: Restrain your youthful ardour.

Sorry I cannot grant the trifling boon:
 She's gone out shopping for the afternoon.

[SCENE II]

(Agave enters softly R. unseen by Ino; she and Glaucon exchange glances.)

GLAU *(laughing, aside)*: Shopping? A counter-movement I descry.

INO: Yes, she's out buying things, and so bye-bye.

I'll say you've called.

AGAVE *(advancing)*: That trouble, dear, I'll save ye.

INO *(taken aback)*: Why, who'd have thought of seeing you, Agave?

(Aside, remorsefully.) Great Phoebus, pardon the great fib I told!

AGA: Talking of buying, love, don't you feel sold?

My sudden entrance startles you I see.

GLAU: Indeed your entrance quite entrances me.

AGA: Hush! – *(to Ino.)* – He's impetuous as all young men are,

But why need you enact the old duenna?

(Coaxingly.) Come, don't look cross: dismiss that air of gravity.

GLAU: ¡Paparruchas! ¡Paparruchas! Aquí me quedo.

Vamos, Ino, no forme tal revuelo,
yo solo quiero contemplarla un momento,
déjenos juntos cinco minutos,
cinco minutos – únicamente para hablar del tiempo,
señora, una charla trivial no puede ofender.

INO: Enojada estoy por su insolencia.

GLAU: ¿Por qué al pobre Glaucón le impide usted el paso?

Oh, esto es muy duro.

INO: Frene su ardor juvenil.

Siento no poder ayudarle ni un poquito:
se ha ido de compras toda la tarde.

[ESCENA II]

(Entra Ágave suavemente por la derecha sin ser vista por Ino; Ella y Glaucón intercambian miradas.)

GLAU *(riendo, aparte)*: ¿De compras? Sobre un mostrador la vislumbro.

INO: Sí, está en la calle comprando, así que adiós.

Le diré que ha estado a verla.

ÁGAVE *(avanzando)*: Esa molestia te la puedes evitar.

INO *(tomada por sorpresa)*: Vaya, ¿quién iba a pensar que estabas aquí, Ágave?

(Aparte, con remordimiento.) ¡Gran Febo, perdóname esta gran mentirijilla!

AGA: Hablando de comprar, querida, ¡estás vendida!

Mi repentina entrada te sobresalta, por lo que veo.

GLAU: A mí tu entrada me embelesa.

AGA: ¡Calla! – *(A Ino.)* – Es impetuoso, como todos los jóvenes,

¿pero por qué tienes que hacer el papel de vieja dueña?

(Insinuante.) Ven. No te enfades: quítate ese aire de gravedad.

INO: Oh, the extent of juvenile depravity!
 ‘Twas ever so; you always went the wrong way,
 The naughtiest of children by a long way!
 Who cried when she was washed, and what was worse,
 Pulled her poor sister’s nose, and slapped her nurse?
 Who in the gutters played with vulgar boys?
 Who broke her dolls? Who sucked paint off her toys?
 Who of dear Doctor Watts made frequent game,
 Profanely terming him “old what’s-his name?”
 But is there any sort of fault which isn’t hers?
 The list would weary out the best of listeners.

DUET: *Mira Norma*³⁹.

INO: Pray reform – ah! – your flighty, flighty ways,
 Or a storm – ah! – you’ll very likely raise,
 If your husband now were to turn up
 Wouldn’t his anger burn up!

AGA: From life’s dawn – ah! – you’ve ill-used me so,
 In the corner you always made me go,
 When you washed me of course I used to cry,
 For you put the soap in my eye.

INO: Oh, you may say what you like,
 Most ungrateful, ungrateful you are;
 Never, never mortal knew
 A horrid brat to equal you:
 Never anything right would you do.

³⁹Dúo de la ópera *Norma* de Bellini, con libreto italiano de F. Romani. La ópera cuenta la historia de la sacerdotisa Norma, enamorada de Polión, procónsul romano y padre de sus dos hijos, quien a su vez ama a otra sacerdotisa, Adalgisa. En este dúo, llamado *Mira O Norma*, se enfrentan ambas mujeres.

INO: ¡Oh!, ¿hasta dónde llegará la depravación juvenil?

Siempre fue así; siempre fuiste por el camino equivocado,
¡la más traviesa con diferencia!

¿Quién era la que lloraba cuando la lavaban y, lo que es aun peor,
le tiraba de la nariz a su pobre hermana, y pegaba a su cuidadora?

¿Quién la que jugaba en los barrios bajos con los chicos vulgares?

¿Quién rompía sus muñecas? ¿Quién chupaba la pintura de los juguetes?

¿Quién jugaba a reírse del nombre del doctor Como,
llamándolo para ofenderle “doctor como-se-llame”?

¿Pero es que hay algún defecto que ella no tenga?

La lista agotaría al mejor auditorio.

DÚO: *Mira Norma.*

INO: Por favor, reforma – ay – tu inconstancia,
o levantarás – ay – una tormenta,
si tu marido apareciera ahora
¡nos abrasaría su ira!

AGA: Desde los albores de la vida – ay – me has maltratado,
al rincón siempre me has enviado,
cuando me lavabas, claro que lloraba,
pues me echabas jabón en los ojos.

INO: Tú di lo que quieras,
ingrata, que eres una ingrata;
nunca, nunca conoció mortal alguno
una niña tan mimada y repelente como tú.
Nunca has hecho nada bien.

AGA: Oh, you may say what you like,
‘Twas too hateful, too hateful by far:
Never, never mortal knew, A martinet to equal you:
Never anything right could I do.

ENSEMBLE.

‘Twas ever so: ‘tis thus you waste away,
With eternal jaw the livelong night and day,
Most unfortunate it really seems to me,
That you my sister should be.

INO: I blush for you.

AGA: I fancy, on reflection,
You’d find it hard to blush with that complexion.

INO: What! You insinuate...

AGA: A fact I’m stating.
(*Coquettishly.*) Though I dare say I look insinuating.

GLAU: Oh, rather!

INO: Glaucon, don’t presume to speak.
(*To Agave.*) If you don’t blush it’s not for want of cheek.

AGA: As I don’t wish to see you in a rage,
I shan’t retort, for I respect your age;
I pity folks advanced in years, and single.

INO (*furiuously*): Don’t talk of my years, or your own shall tingle.
I’ll tell your husband all about you.

AGA: Do!
No hint of yours shall stop our interview.

AGA: Oh, di lo que quieras,
odiosa, que eres una odiosa;
nunca, nunca conoció mortal alguno un sargento tan disciplinario como tú:
nunca pude hacer nada bien.

CONJUNTO.

Siempre fue de esta manera: así es como te desperdicias,
sermoneando todo el santo día,
una desgracia me parece a mí,
que seas mi hermana.

INO: Me sonrojo de vergüenza.

AGA: Imagino, si lo pienso,
que sonrojarte es difícil con ese pálido semblante.

INO: ¿Qué insinúas...?

AGA: Afirmo un hecho.
(*Coqueteando.*) Aunque me atrevo a decir que más bien me insinúo.

GLAU: ¡Por supuesto!

INO: Glaucón, usted ni hable.
(*A Ágave.*) Si tú no te sonrojas es porque eres una descarada.

AGA: Como no deseo verte más enfadada,
no replicaré, por respeto a tu edad;
me apiado de las personas de edad avanzada y de las solteras.

INO (*furiosa*): No hables de mi edad, o tu juventud se estremecerá.
Se lo contaré todo a tu esposo.

AGA: ¡Eso!
Tus chivatazos no evitarán nuestro encuentro.

TRIO: *King of the Cannibal Islands*⁴⁰.

INO: I'll go at once to Mr. P.

With an awfully scandalous history,

A pretty hullabaloo there'll be,

At the nice goings on of Agave.

AGA: You wouldn't have made all this to-do,

If Glaucon's visit had been to you.

You're jealous of me: as plain it is,

As your own very unprepossessing phiz.

GLAU: Let dogs delight to bark and bite,

For sisters it really is far from right,

Then don't attend to that elderly fright,

But calm yourself, dear Agave.

ENSEMBLE.

INO: I'll go at once to Mr. P., etc.

GLAU and AGA: We are very much distressed to see,

Your temper's not what it ought to be,

You bully most abominably,

Your poor little sister Agave.

⁴⁰*King of the Cannibal Islands* es una Canción humorística datada en 1858, en la que se retrata a los nativos de las zonas descubiertas del mundo por los europeos como caníbales bígamos, desde un punto de vista de superioridad racial y social. Los primeros versos de la balada son "Oh, have you heard the news of late, / About a mighty king so great? / If you have not, 'tis in my pate – The King of the Cannibal Islands." (Fuente: www.deriv.nls.uk)

TRÍO: *King of the Cannibal Islands*.

INO: Iré inmediatamente al señor P.
con una historia terriblemente escandalosa,
habrá un buen jaleo
cuando se entere de las historias de Ágave.

AGA: No habrías hecho tanto ruido,
si Glaucón hubiera venido por ti.
Estás celosa de mí: eso está tan claro
como tu cutis tan poco agraciado.

GLAU: Que ladren y se muerdan los perros,
pues entre dos hermanas esto no está bien,
así que no le hagas caso a este viejo engendro,
cálmate, querida Ágave.

CONJUNTO.

INO: Iré inmediatamente al señor P., etc.

GLAU y AGA: Estamos muy consternados de ver
que tu talante no es como debería ser,
amedrentas de manera abominable
a tu pobre hermana Ágave.

[SCENE III]

(Exit Ino R. Pas d'extase by Glaucon and Agave.)

AGA: Your visit here, dear Glaucon's quite a treat,
Alas, it's very seldom now we meet.
I've often longed to fix a *rendezvous* so,
But thought perhaps it wasn't meet to do so.
Besides there's Ino – night and morning she
Like a domestic griffin follows me;
Beyond the garden she won't let me stir,
And spies me till I could *pison* her.

GLAU: Horrid old cat! 'Twas she who made us part,
Broke off our match, and nearly broke my heart;
For Pentheus having killed two wives, she heard,
Was just then on the look-out for a third;
You know the rest.

AGA: Oh, torturing recollection!
Your vivid words are worse than vivisection.
I married him – his hateful ring you see;
To wear it wrings my soul with agony.
Oh! Feel here how my poor heart beats.

GLAU: I say,
This is like mad Ophelia in the play,
You've only got to let your back hair down,
And rave *à la Bacchante* through the town,
Rolling your eyes, and panting with emotion,
As heroines always do.

[ESCENA III]

(Sale Ino por la derecha. Pas d'extase de Glaucón y Ágave.)

AGA: Tu visita, estimado Glaucón, es todo un detalle,
ay, apenas nos vemos ahora.

A menudo he querido organizar un *rendez-vous*,
pero he pensado que quizá no era adecuado.

Además, está Ino... por la noche y por la mañana
como un grifo por la casa me persigue;
más allá del jardín no me deja salir,
y me espía hasta en el retrete.

GLAU: ¡Que horrible criatura! Por su culpa nos tuvimos que separar,
rompió nuestro noviazgo, y casi rompió mi corazón;
después de matar Penteo a dos esposas, ella se enteró
de que andaba buscando una tercera;
y ya sabes el resto de la historia.

AGA: ¡Oh, qué terribles recuerdos!

Tus vívidas palabras son peores que una vivisección.

Me casé con él – aquí ves su aborrecido anillo;

llevarlo me aprieta el alma de agonía.

Oh, siente aquí cómo late mi corazón.

GLAU: Te digo,

que, como la loca Ofelia en la obra de teatro,

te dejes el pelo suelto,

y delires como una bacante por la ciudad,

poniendo los ojos en blanco y jadeando con emoción,

como hacen todas las heroínas.

AGA: A harrowing notion!

Yet there's no help: we must abide contented.

Why, why is the divorce court not invented?

GLAU: Divorce! A wilde idea!

AGA: Aye, dear, but still

Though we may not invent it, someone will.

GLAU: I wish I were that someone then, and you

Could somehow be some other party too,

I wish we never had been born!

AGA: How silly 'tis

To go on wishing for impossibilities!

GLAU: Yes, my brain's addled.

AGA: Like an egg: then pray

Let me suggest that you should sing a lay.

GLAU: *Eggshellent* thought! Here's something from *Orphée*.

AIR: *Quand j'étais roi*⁴¹.

The bliss of life is quite a myth,
 Its pleasures are the worst of bores;
 Should I live on to mingle with
 The crowd of aged bachelors?
 I could choose a wife from others,
 But for you alone I pine;

⁴¹*Quand j'étais roi de Béotie* es una de las escenas de *Orphée aux Enfers*, ópera cómica de J. Offenbach con libreto de Cremieux y Halévy en francés. Fue estrenada en París en 1858. Se trata de una parodia del *Orfeo y Eurídice* de Gluck. En esta obra, Orfeo y Eurídice se odian, y aman a otras personas, pero temen lo que dirá la opinión pública. Cuando Eurídice se encuentra en el infierno raptada por Plutón, su carcelero, John Styx, la aburre con la historia *quand j'étais roi de Béotie*.

And since you've become another's,
 You plainly never can be mine.
 Existence has no charms for me;
 I hope I gain your sympathy.
 If not,
 I'll tell you what,
 I'll hang myself on the nearest tree.
 Ah, yes! To wigs in some few years
 I shall have taken, sure enough.
 Indeed I can't restrain my fears
 That I may even come to snuff...
 A cantankerous old fella,
 In a suit of thread-bare clothes,
 With a great green cotton um-be-rel-la,
 And a horrid bottle-nose!
 Existence has no charms for me, etc.

GLAU: But tell me about Pentheus: men depict him

A perfect brute, and you a suffering victim.

(Looking round the room.) Yours seems a nice enough ménage.

AGA:

Why, he

Is much more fit for a menagerie.

GLAU: A bear he always was.

AGA: A bear? He's... *(pausing for an epithet.)*

GLAU: Well?

AGA: In one word, Glaucon, he's *un-bear-able*.

Paint him in hues as black as blackest night,

And paint me as miserable wight.

(Anxiously.) But time runs on: you mustn't linger, dear,

Fancy if Pentheus comes and finds you here.

Farewell... fly hence!

y como eres la esposa de otro,
no puedes ser mía.
La existencia no tiene encantos para mí;
espero ganarme tu simpatía.
Si no,
te diré lo que haré,
me colgaré del árbol más cercano.
¡Ay, sí! Llevaré peluca en unos años,
seguro que sí.
De hecho, no puedo dejar de temer
que incluso esnifaré rapé...
Un viejo cascarrabias
vestido con harapos,
con un paraguas de algodón verde,
¡y una horrible nariz aguileña!
La existencia no tiene encantos para mí, etc.

GLAU: Pero cuéntame más sobre Penteo: los hombres lo dibujan
como un bruto, y a ti como una víctima sufrida.

(*Mirando por la habitación.*) Tu matrimonio no parece estar nada mal.

AGA: ¿Cómo?

Di mejor que él es bastante animal.

GLAU: Un oso siempre fue.

AGA: ¿Un oso? Es... (*pausa buscando un epíteto.*)

GLAU: ¿Y bien?

AGA: En una palabra, Glaucón, Penteo es tremendamente *fastidi-oso*.

Dibújalo con matices de negro como la noche más negra,

y dibújame a mi como una criatura miserable.

(*Con ansiedad.*) Pero el tiempo pasa deprisa: no debes quedarte aquí, querido.

Piensa que Penteo puede llegar y encontrarte aquí.

Adiós... ¡Vete volando!

GLAU: Fly hence? But you forget

Ere parting we must sing a last duet.

AGA: Sing a duet? There isn't time. Oh, no!

GLAU: Sweet, we must do it, or I cannot go.

ENSEMBLE: *Verrano a te (Lucia)*.⁴²

Parted, parted,
Broken hearted,
We may meet – ah, nevermore! –
Youth and maiden,
Sorrow-laden,
Oft have said the same before.
Such thoughts, 'tis true,
Are far from new,
But still they suit the case.
For lovers' tears,
And lovers' fears
Partake of the commonplace.

⁴²Este número musical y el siguiente están tomados del drama trágico *Lucia di Lammermoor*, compuesto por Donizetti con libreto en italiano de Salvatore Cammarano, estrenada en Nápoles en 1835. La historia de *Lucia* está basada en la novela *The Bride of Lammermoor* de Sir Walter Scott, publicada en 1819. La novela, ambientada en la Escocia del siglo XVII, es la historia de Lucy Ashton, una joven mentalmente frágil cuya familia se encuentra enemistada con la familia Ravenswood. En la ópera de Donizetti, Lucía, enamorada de Edgardo, es desposada a la fuerza con Arturo. Ella enloquece y mata a su esposo. Luego muere y Edgardo se suicida.

[SCENE IV]

(With the last notes of this, Bacchus appears suddenly at C.)

BAC: Don't be alarmed: I've taken a short cut,
Down by the chimney as the door was shut.
This, I'm aware, is an unusual plan,
But then I'm not an ordinary man;
To make things clearer, you behold in me,
Bacchus, that eminent divinity.

AGA (*awed*): Bacchus!

GLAU: Had we but known...

BAC (*reassuringly*): There! No apology,
You've read of me in Doctor Smith's *mythology*⁴³
And now that you have made me out, you see
I'm not the myth men make me out to be.
Straight from the skies, in passing, let me mention,
I've just descended.

⁴³William Smith (1813-1893) fue un famoso doctor en derecho civil, lexicógrafo y compilador de mitos clásicos. Asociado con algunos de los principales académicos del mundo grecolatino, escribió, entre otras recopilaciones sobre cultura clásica, el *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, publicado en 1849.

[ESCENA IV]

(Con las últimas notas, Baco aparece de repente en el centro.)

BAC: No os alarméis: He tomado un atajo,
por la chimenea, ya que la puerta estaba cerrada.
Soy consciente de que este es un plan un poco raro,
pero es que yo no soy una persona normal;
para que lo tengáis más claro, contempláis en mí
a Baco, una divinidad eminente.

AGA *(con asombro)*: ¡Baco!

GLAU: Si lo hubiéramos sabido...

BAC *(apaciguándolos)*: ¡Nada! Sin disculpas,
habéis leído sobre mi en la *mitología* del doctor Smith.
Y ahora que ya lo sabéis, veréis
que no soy el mito que los hombres han hecho de mí.
De pasada dejadme mencionar que directamente del cielo
acabo de descender.

AGA: What a condescension!

BAC: Yes, it was rather a come-down, 'tis true:
 I'd far to drop ere I dropped in on you.
 And among men my character is such
 That p'r'aps you'll think I've had a drop too much.

GLAU: Yet by this act of kind consideration,
 You rather rise in our poor estimation.

AGA: Only, great Bacchus, say in terms explicit
 To what we owe the honour of your visit.

BAC: Oh, I've a part essential to the play;
 I am the *deus*, ma'am, *ex machina*.
 Though living high up beyond mortal ken,
 I'm also well up in affairs of men.
 I saw your troubles, heard your sad repining,
 And though I'm god of wine, I hate all whining.
 Then count me as a friend; your spirits rally:
 Events will turn out right eventually,
 For 'tis by strict dramatic rule recorded,
 Vice must be punished, virtue rewarded.

AIR from Lucia.

Never fear! Pentheus shall eat humble pie, madam,
 Him we'll defy; you should never say die, ma'am,
 Never fear! Why be downhearted, O why, ma'am?

Courage, say I.
 Oh, the day he shall rue,
 Of his marriage with you,
 Most remarkably blue
 He shall look.
 Never fear, etc.

AGA: ¡Qué condescendencia!

BAC: Sí, más bien fue una caída, es verdad:

quise bajar a haceros una visita, aunque primero me desvié un poco.

Y entre los hombres mi personaje es tal

que quizá penséis que me desvíó algo más de lo normal.

GLAU: Sin embargo, con este acto de amable consideración,

te has elevado en nuestra humilde estimación.

AGA: Únicamente, gran Baco, dinos en términos simples

a qué debemos el honor de tu visita.

BAC: Oh, yo tengo un papel esencial en esta obra;

yo soy el *deus*, señora, *ex machina*.

Aunque viva arriba alejado del entendimiento terrenal,

también soy bueno en los asuntos humanos.

He visto que estáis en apuros, he oído vuestras tristes quejas,

y aunque soy el dios del vino, no quiero ver lágrimas ni destiladas.

Así que contad conmigo como amigo; animad vuestro espíritu:

los acontecimientos saldrán bien al final,

puesto que, según las reglas dramáticas,

el vicio ha de ser castigado y la virtud recompensada.

MELODÍA de *Lucia*.

¡Nunca temáis! Penteo se comerá un pastel de humildad, señora,

le desafiaré; no menciones la muerte, señora,

¡no temas! ¿Por qué estar descorazonada, por qué señora?

Valor, te digo.

Le ha llegado el día de arrepentirse

de su matrimonio contigo, ¡ay!

Notablemente mustio

quedará.

¡No temas!, etc.

GLAU: Kind Bacchus! Had I but the tin, I'd raise
A thousand shrines to your perpetual praise,
But I've no funds, I grieve to say, to part with,
And that's a fundamental point to start with.

AGA: Oh, 'tis like sugar in our bitter cup,
To think that Bacchus comes to back us up!
Still I confess I feel a certain tremor,
For how can we escape from this dilemma;
Though I love Glaucón – aye, and Glaucón me,
Pentheus will raise objections possibly.
The horrid creature how shall we suppress?
You think him odious, don't you?

BAC: Oh dear, yes!
Fear not! For Penthus I've been just devising
A method of suppression most surprising.
Of such a nuisance I shall gladly rid you all,
For I've a grudge against the individual.
'Tis he who tries my power to undermine,
Attacks the grape, and lays a tax on wine:

GLAU: ¡Amable Baco! Si yo tuviera posibles, levantaría
mil altares para tu perpetua alabanza,
pero no tengo fondos, me apena decir, para empezar,
y eso es fundamental.

AGA: Oh, esto es como el azúcar en la amargura,
¡y pensar que viene el mismo Baco a respaldarnos!
Aun así, confieso que siento un cierto temor,
por saber cómo vamos a salir de este aprieto;
aunque yo amo a Glaucón – sí, y Glaucón me ama a mí,
Penteo posiblemente se opondrá.
A esa horrible criatura, ¿cómo la contendremos?
Tú piensas que es detestable, ¿no?

BAC: Sí, querida.
¡No temas! Pues para Penteo he estado diseñando
un método de contención de lo más sorprendente.
De tal fastidio os libraré con mucho gusto,
pues yo mismo le tengo rencor a este individuo.
Penteo trata de debilitar mi poder,
ataca la uva, y le pone impuestos al vino:

GLAU: Sure I am your plan, Sir,
Cleverly will answer.
You look too respectable to talk like a romancer.

AGA: Oh, I'm so elated,
So exhilarated,
Readily I'd caper all the day for joy.

ENSEMBLE.

Never mind his storming, etc.

(Pas de trois.)

RECITATIVE.

AGA: Enough, we'll dance no more. My heart's fond passion
Let me express in operatic fashion.

AIR: *Song of Songs*⁴⁶.

Io t'amo, sì, io t'amo,
Which means that I love you,
La ci darem la mano,
And I trust you love me too.
O luce di quest'anima,
Comè mi balza il cor;
Sul campo della gloria,
M'appari tutt'amor.

⁴⁶La letra en italiano de esta melodía, recoge frases que recuerdan diferentes arias de diferentes óperas, como de *Don Giovanni* de Mozart o de *Linda di Chamounix* de Donizetti.

GLAU: Seguro estoy de que tu plan, Señor,
responderá inteligentemente.

Pareces demasiado respetable para hablar como un cuentista.

AGA: Oh, estoy entusiasmada,
tan eufórica,
que estaría todo el día brincando de alegría.

CONJUNTO.

No os importen sus estallidos, etc.

(Pas de trois.)

RECITATIVO.

AGA: ¡Basta! No bailemos más. Mi corazón es afectuosa pasión.
Dejadme expresarla en forma de ópera.

MELODÍA: *Cantar de los Cantares.*

*Io t'amo, si, io t'amo,
que significa que te amo,
la ci darem la mano,
y confío en que tú me ames también.
O luce di quest'anima,
comè mi balza il cor;
sul campo della gloria,
m'appari tutt'amor.*

Ah, non giunge – Vi ravviso,
 Though parted we may be,
Il balen del suo sorriso,
 You'll still remember me.
Fra poco – stride la vampa,
 Which I hope my meaning's plain,
Semiramide y Zampa,
 Not to mention *l'Africaine*.

O sorte! O sventura!
Chi mi dirà che farò,
In questa tomba oscura,
Lasciami, ti prego,
 Etcetera, etcetera,
 Whatever else you will,
 For with words like these I
 Find it easy,
 Any number of lines to fill.

(Loud knocking heard without. “Slap Bang⁴⁷” is played pianissimo.)

AGA: O horror! List to that ill-omened strain:
 It must be Pentheus; here he is again!
 He stands without, he'll enter in a trice;
 I know his knock, I've felt it once or twice.

BAC: Courage! And when he asks who I am,
 Remember to be silent.

⁴⁷*Slap Bang Here We are Again* (or *The School of Jolly Dogs*) es una canción compuesta y escrita por Harry Copeland en 1865. Sus primeros versos son: “There is a shoal of jolly dogs / I've lately come across / They're game for any mortal thing / From this (sparring attitude) to pitch and toss.” (fuente: <https://monologues.co.uk>)

Ah, non giunge – Vi ravviso

aunque estemos separados,
il balen del suo sorriso,
aún me recordarás.

Fra poco – stride la vampa,
que espero que mi intención sea simple,
Semiramide y Zampa,
por no mencionar *L'Africaine*.

O sorte! O sventura!

chi mi dirà che faro,
in questa tomba oscura,
lasciami, ti prego,
etcetera, etcetera,
lo que quieras,
pues con palabras como estas yo
encuentro fácil
llenar cualquier número de versos.

(Se oye cómo llaman fuertemente a la puerta. Tocan “Slap Bang” pianissimo.)

AGA: ¡Qué horror! escuchad ese estruendo de mal agujero:
¡debe ser Penteo, que aquí viene de nuevo!
Está ahí parado, entrará en un santiamén;
conozco sus golpes, los he sentido alguna que otra vez.

BAC: ¡Valor! Y cuando te pregunte quién soy yo,
recuerda que te has de callar.

AGA: Mum?
BAC: Yes, ma'am.
GLAU: We'll mind our p's and q's, as you shall see.
BAC: And don't forget to take your cues from me.

TRIO: *Zitti zitti.*⁴⁸

AGA (*wildly*): Pity, pity me.
BAC: Don't fear now.
But open the door without more delay.
GLAU: Or his temper may be rather queer now,
With standing outside all day.
BAC and GLAU: Let him in! (*four times.*)
AGA: Oh, my heart is going pit-a-pit-a-pat.

ENSEMBLE: *Adagio.*

Quickly, quickly to the door 'twere best to go,
And let the horrid creature in.

⁴⁸Número sacado de *Il Barbiere di Siviglia*, ópera bufa compuesta por Giacomo Rossini con libreto en italiano de Cesare Sterbini, estrenada en Roma en 1816. Cuenta la historia de los enamorados Conde de Almaviva y Rosina, y el preceptor de la muchacha, que también la pretende, a pesar de la diferencia de edad. El barbero Figaro ayuda a los jóvenes a finalmente contraer matrimonio.

[SCENE V]

*(Agave goes trembling to door L. and admits Pentheus with Ino following him. Ghost-music from Don Giovanni.)*⁴⁹

PEN: Pray don't mind me: I interrupt, it's plain.

Wouldn't you sing that last sweet thing again?
 Don't look so scared! You sang like swans I vow,
 But you resemble geese much more just now.
 What! All struck dumb at once? It seems to me,
 My tuneful trio, that you're up a tree.
 Oh, we all know that when the cat's away,
 The mice are popularly said to play.
 But the fun's apt to be not quite so hearty,
 Suppose the cat looks in upon the party.
(To Agave.) Nice Friends you've got, judiciously selected...
 Tagrag and bobtail: just what I expected.

GLAU *(indignantly)*: Tag-rag!

BAC: Oh, let him talk if it's his whim,
 It can't hurt us, and it amuses him.

PEN *(to Bacchus)*: My ignorance I fear I must acknowledge...
(Proctorially.) Will you oblige me with your name and college?
(To Ino.) Looks like a tramp.

BAC *(sweetly)*: You won't offend me, Sir.
 I'm only a commercial traveler.

PEN: I see... a pedlar! *(To Agave.)* Charming man to know!
 A pedlar with a pack! ¡Pack, pedlar... go!

⁴⁹Número tomado de la ópera bufa o drama jocoso *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*, compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart con libreto en italiano de Lorenzo da Ponte, estrenada en el Teatro de Praga en 1789. Se refiere a la escena en la que la estatua del Commendatore, asesinado por don Giovanni, aparece llamando a la puerta, ya que había sido convidado por el propio don Giovanni.

[ESCENA V]

(Ágave va temblando a la puerta izquierda, y deja entrar a Penteo con Ino detrás. Música de fantasma de Don Giovanni.)

PEN: Por favor, no se preocupen por mí: interrumpo, está claro.

¿Por qué no cantan esa dulce melodía otra vez?

¡No se muestren tan asustados! Han cantado como cisnes, lo juro, pero ahora parecen más bien gansos.

¿Que? Atónitos de golpe. Me parece a mí, melodioso trío, que se han subido a un árbol.

Ya se sabe, cuando el gato está en la calle, se dice que los ratones salen a jugar.

Pero la diversión no dura tanto, supongan que el gato en realidad está observando la fiesta.

(A Ágave). Simpáticos amigos tienes, juiciosamente elegidos...

Fulano y Mengano: lo que yo esperaba.

GLAU *(indignado)*: ¡Fulano!

BAC: Oh, déjale que hable, si así lo quiere, no puede hacernos daño, y así se divierte.

PEN *(A Baco)*: Mi ignorancia, me temo, debo reconocer...

(Académicamente.) ¿Me complacerá usted con su nombre y universidad?

(A Ino.) Parece un vagabundo.

BAC *(Con dulzura)*: Usted no me ofende, caballero. Solo soy un viajante comercial.

PEN: Ya veo – ¡un buhonero! *(A Ágave.)* ¡Encantador!

¡Un buhonero con alforjas! Alforjas, buhonero ... ¡vaya!

BAC: Oh, pack of rubbish! Nothing of the sort!

I'm in the wine trade: won't you try our port?
 We've some so crusty that I'm sure 'twould be
 Suited to your sweet temper to a T.
 Our spirits I can recommend as well,
 You need'em, for you're far from *spirituel*.

INO (*aside to Pen*): I say, he's chaffling you. Kick up a row!

PEN: Chaff is a thing I never will allow.

To level it at me, a grave offence it is.

GLAU: These are the age's levelling propensities.

PEN: What! You persist? My rage I scarce can stifle:

You make a butt of me!

GLAU: Yes, I'm your rival.

PEN: You dare address a king thus!

BAC: Pray give o'er:

Though a great gun, you talk like a small bore.

PEN: Enough! I've tried your mettle, and I see

You've lots of brass and lots of irony;
 For silly words you've shewn a great facility,
 And by this volley proved your volubility:
 But in my power ye are, and I've a cellar
 That's sure to tame the most vivacious feller.
 There the luxuriant fungus largely grows,
 And hungry rats attack intruders' toes,
 Adventurous beetles clamber up your clothes,
 And sportive spiders tumble your nose.
 Down in this charming spot you'll pass the night
 In pitchy darkness... pitiable plight!
 (*To Bacchus.*) Oh, it's a splendid place, you may depend,
 To try your spirits, my commercial friend.

BAC: ¡Oh!, ¿alforjas cochambrosas? ¡Nada de eso!

Yo trabajo en el comercio del vino: ¿no quiere probar nuestro Oporto?

Tengo uno tan acaramelado, que va
que ni pintado con el dulce carácter de usted.

Nuestros licores espirituosos recomiendo también,
usted los necesita, pues lejos está de la espiritualidad.

INO (*aparte a Pen*): Creo que te está tomando el pelo. Incórdiale tú ahora.

PEN: Nunca permito que me tomen el pelo.

Quererse poner a mi altura es una gran ofensa.

GLAU: Al ser más mayor, se cree más alto.

PEN: ¿Cómo? ¿Persiste usted? Mi ira no puedo reprimir:

¡se está riendo de mí!

GLAU: Sí, pues soy su rival.

PEN: ¡Así se atreve usted a dirigirse a un rey!

BAC: Por favor, basta ya:

aunque sea usted un pez gordo, su charla es un fastidio.

PEN: ¡Basta! Examinando su carácter, veo

que tienen ustedes descaro y desparpajo;
para las tonterías han mostrado gran destreza,
de su locuacidad han dado prueba:

pero en mi poder están, y yo tengo un sótano
que amansa a los tipos más vivarachos.

Allí crece el moho a lo grande,
y las ratas hambrientas atacan los dedos de los pies de los intrusos,
las cucarachas aventureras trepan por las ropas,
y las arañas juguetonas se revuelcan por las narices.

Abajo, en ese agujero encantador, pasarán ustedes la noche
en la oscuridad de alquitrán... ¡lastimoso aprieto!

(*A Baco.*) Oh, es un lugar espléndido, puede estar seguro,
para probar sus espirituosos, amigo comercial.

FINALE – *Harem-Scarem Galop*.⁵⁰

ENSEMBLE.

Higgledy-piggledy! Harem-Scarem!

Here's a fine commotion!

Pentheus in an awful rage, and not without a cause!

AGA (*to Pen*): Don't be too hard on'em. Spare'em, spare'em!
 If you'd but a notion
 What you're about I'm perfectly sure you'd pause.

BAC: Never mind him! Feedle-de-dee!

PEN: Dare to use such language to me!

AGA (*to Glaucon*): I begin to tremble for thee.

GLAU: In the end all right it will be.

INO (*to Agave*): You're fairly found out,
 Without any mystery, ma'am,
 I'm quite ashamed,
 To own you for a sister, I am.

BAC (*carelessly*): Tiddledy, iddledy.

PEN (*ferociously*): Iddledy, iddledy.

AGA (*distractedly*): Iddledy, iddledy.

GLAU (*hopefully*): Iddledy, i.

INO (*spitefully*): Tiddledy, iddledy, iddledy, i.

ENSEMBLE.

Pentheus in a terrible temper,

And not without a cause!

(Curtain falls on tableau)

⁵⁰Los bailes de galope son bailes de ritmo muy rápido, de origen popular, que pasaron a la alta sociedad a partir de la década de los años 20 del siglo XIX. Solía ser la pieza de baile final de fiesta.

FINAL – *Baile de Galope Fuera de control (Harem-Scarem)*.

CONJUNTO.

¡Qué desastre! ¡Que grosería! ¡Fuera de control!

¡Estamos muy conmocionados!

Penteo está terriblemente enojado, ¡no sin causa, por cierto!

AGA (*A Pen*): No seas tan duro con ellos. ¡Perdónales, perdónales!
Si supieras
lo que estás haciendo, estoy segura de que pararías.

BAC: ¡No le hagas caso! ¡Tu-ru-rú!

PEN: ¿Así se atreve usted a hablarme?

AGA (*A Glaucón*): Empiezo a temer por ti.

GLAU: Al final todo irá bien.

INO (*A Ágave*): Te han pillado,
sin misterio, señora,
estoy avergonzada,
de tenerte como hermana.

BAC (*despreocupado*): Alegre, ocioso.

PEN (*feroz*): Ocioso, ocioso.

AGA (*distraída*): Ociosa, ociosa.

GLAU (*con esperanza*): Ocioso, o.

INO (*vengativa*): Alegre, ociosa, ociosa, o.

CONJUNTO.

Penteo tiene un temperamento terrible,

¡No sin causa, por cierto!

(*Cae el telón.*)

ACT II

[SCENE I]

SCENE: The Dungeon.

Bacchus and Glaucon discovered tied down to chairs C.

Pentheus and Ino are executing a dance of derision round them.

AIR: from *Cologne Quadrilles*.⁵¹

PEN and INO (*severally to Glau and Bac*):

You've got into a terrible mess,
And you won't get out in a hurry, I guess;
Tied up tightly, cheek by jowl,
A goose in appearance, and trussed like a fowl!

BAC: Trust me I'm not trussed so well

But what I can find a more potent spell;
Ropes can fall off clean and quick,
I've paid the ten shillings and learnt the trick.

INO and PEN: Ha! ha! ha! how funny you look,

Like naughty boys in a story book,
You'll take ere you go from hence
The teetotal pledge of abstinence.

GLAU:

Oh dear me,

It's all U P,

For fierce Mrs. Ino will here let us pine, oh,

And die of starvation, I see.

⁵¹ Danza de cuadrilla compuesta por el músico inglés Charles Coote (1809-1880) y estrenada en Londres en junio de 1863, como consta en *The Illustrated London News*, vol XLII, January to June, 1963, George C. Leighton Publisher, (620 y 644).

ACTO II

[ESCENA I]

ESCENA: La mazmorra.

*Se descubre a Baco y Glaucón atados a sillas en el centro.
Penteo e Ino ejecutan una danza de escarnio alrededor de ellos.*

MELODÍA: de *Cuadrillas de Colonia*.

PEN e INO (*con severidad a Glau. Y Bac*):

Se han metido en un tremendo lío,
y no saldrán rápido, les digo;
atados fuertemente, uno junto a otro,
¡un ganso y una gallina amarrados, eso parecen!

BAC: Créanme, no estoy tan bien amarrado,
por lo que puedo encontrar un potente hechizo;
las cuerdas caerán limpia y rápidamente,
pagué diez chelines para aprender el truco.

INO y PEN: ¡Ja, ja, ja! ¡Qué cómicos están!
Como niños traviesos de un cuento,
tomarán antes de irse de aquí
el juramento de abstinencia del club de los abstemios.

GLAU: Ay, triste de mí,
no hay esperanza,
pues la fiera señora Ino nos dejará languidecer aquí, ay,
y morir de hambre, también.

ENSEMBLE.

BAC: Ha! ha! ha! my goose you'd cook,
But trust me I'm not trussed so well as I look.
I'll see you very far from hence
Ere I take your pledge of abstinence.

INO and PEN: Ha! ha! ha! how funny you look,
Like naughty boys in a story book:
You'll take ere you go from hence
The teetotal pledge of abstinence.

GLAU: Ha! Ha! ha! but things don't look
At all as they ought, to suit my book;
I'd gladly take, to'scape from hence,
The teetotal pledge of abstinence.

(Exeunt Ino and Pentheus dancing R.)

[SCENE II]

GLAU: They've gone and left us in a pretty mess,
Tied hand and foot, alone and dinnerless.

BAC: It isn't p'lite.

GLAU: It is a wretched plight:
These ropes are most uncomfortably tight;
I want to blow my nose, and can't, so my nose
Must suffer for this foul device of Ino's.
I'm hot, untidy, cross, and ill at ease,
And very nearly sure I'm going to sneeze!
(Sneezes.)

My dress is rumpled and my hair is rough,
Oh misery, despair, woe, anguish!

CONJUNTO.

BAC: ¡Ja, ja, ja! nada de eso,
créeme, no estoy tan bien atado como parece.
Nos veremos lejos de aquí
sin tomar ningún juramento de abstinencia.

INO y PEN: ¡Ja, ja, ja! ¡Qué cómicos están!
Como niños traviesos de un cuento,
tomarán antes de irse de aquí
el juramento de abstinencia del club de los abstemios.

GLAU: ¡Ja, ja, ja! Las cosas no parecen
estar como a mí me conviene;
yo sí tomaría, para escapar de aquí,
ese juramento de abstinencia.

(Salen Ino y Penteo bailando por la derecha.)

[ESCENA II]

GLAU: Se han ido y nos han dejado en este buen aprieto,
atados de pies y manos, solos y sin comer.

BAC: Eso no es de buena educación.

GLAU: Eso es una desgracia:
estas cuerdas son incómodas y están muy apretadas;
quiero sonarme y no puedo, así que mis narices
han de sufrir por este horrible ardid de Ino.
Tengo calor, estoy desarreglado, enfadado y disgustado,
¡Y casi seguro de que voy a estornudar!

(Estornuda.)

Mi traje está arrugado y mi pelo alborotado,
¡ay mísero de mí, desesperado, afligido, angustiado!

BAC: Stuff!

Our situation might some fun afford,
 Tied up together here with one accord;
 We might be merry if we felt inclined,
 And as for dinner, man, why *dinna* mind.

GLAU: I might have learned, if only I had thought,
 All the device of brothers Davenport⁵²,
 From that famed savant who for half-a-guinea
 Would teach the rope trick to the merest ninny,
 When elegantly clad in cap and gown,
 I wooed the classic Muse in Oxford town.
 Oh, happy days, when I was taught the “ologies”;
 (*Bacchus yawns.*)

But perhaps I bore you.

BAC: Pray make no apologies.

GLAU: Days when I wondered wild through college quads, –
 When I was ploughed for Smalls, and gulfed in Mods⁵³, –
 When with the Dean each morn I had to grapple,
 Who said, “he thought he’d missed my face in chapel.”
 Oh happy days, when with the rifle corps I
 Marched up through Broad Street on the road to glory,
 And mortified the flesh, a raw recruit,
 By teaching all my young ideas to shoot.
 Would I had gone to distant California

⁵²Ira Erastus Davenport y William Henry Davenport, conocidos como los hermanos Davenport a finales del siglo XIX, eran famosos espiritistas, ilusionistas y magos norteamericanos que pretendían tener poderes sobrenaturales. Después de viajar con su espectáculo por Estados Unidos, lo presentaron por toda Inglaterra.

⁵³“Smalls” se refiere a los exámenes del primer año en la universidad de Oxford para los estudiantes de *Literae Humaniores* (Filología Clásica), haciendo a la vez referencia a los arados de hierro de estilo moderno. Este tipo de arado fue inventado por James Small en 1779/80. Los “Mods” son los exámenes finales de la misma carrera universitaria, y también hacen referencia a los inventos de la empresa Maudslay Sons & Field, creada por el ingeniero Henry Maudslay y sus hijos. Gracias a la innovadora tuneladora diseñada por Marc Brunel y construida por Maudslay Sons & Field y a las bombas hidráulicas de Maudslay Sons & Field, se construyó el primer túnel bajo el río Támesis, completado en 1842.

BAC: ¡No importa!

Nuestra situación puede reportarnos diversión,
atados juntos aquí estamos;
podríamos estar contentos si quisiéramos,
y por la comida, no te devanes los sesos.

GLAU: Podría haber aprendido, ojalá lo hubiera pensado,
todos los trucos de los hermanos Davenport,
de aquel afamado sabio que por media guinea
enseñaba el truco del nudo al más bobo,
cuando vestido elegantemente con toga y birrete,
yo cortejaba a la clásica Musa en la ciudad de Oxford.
Oh, días felices, cuando yo estudiaba todas las “ologías”.

(Baco bosteza.)

Parece que te estoy aburriendo.

BAC: Por favor, no te disculpes.

GLAU: Eran los días en los que yo andaba salvaje por los patios de la universidad, –
arado por los exámenes y sepultado por las tesinas, –
con el decano todas las mañanas tenía que pelear,
pues decía que creía que “no había visto mi rostro en la iglesia.”
Oh, días felices cuando con el cuerpo de fusiles yo
marchaba por Broad Street camino a la gloria,
y me mortificaba la carne, siendo un recluta novato,
contando todas las ideas que se me ocurrían.
¡Ojalá hubiera ido a la distante California

Sooner than stay deserted and forlorn here,
Or listed in the army or the navy,
So that I had not seen and loved Agave!

DUET: Air from *Overture to Falstaff*.⁵⁴

GLAU: 'Tis all in vain

That I complain,

I know that I shall never look on her again.

BAC: My friend, your pain

And grief restrain,

Or you will injure your poor brain.

Oh, poor Glaucon!

GLAU: You may talk on, but you haven't got to feel it:

'Twill destroy me.

BAC: Don't annoy me: time is pretty sure to heal it.

ENSEMBLE.

BAC: My words are kind,

Pray change your mind,

You're quite depressing with your dismal looks of woe.

Come dry your eye,

And don't say die,

You'll not remember your Agave, oh, no, no!

GLAU: Your words, though kind,

Ain't to my mind,

⁵⁴*Falstaff ossia le tre burle*, drama jocoso compuesto por Salieri en 1799 con libreto en italiano de Carlo Prospero Defranceschi, basado en *The Merry Wives of Windsor* de William Shakespeare.

antes que quedarme solitario y abandonado,
o me hubiera enrolado en el ejército o en la armada,
para no haber visto y amado a Ágave!

DUETO: *Melodía de la Obertura a Falstaff.*

GLAU: Todo es en vano
por eso me quejo,
sé que no volveré a verla.

BAC: Amigo mío, tu dolor
y pena contén,
o te dañarás los sesos,
¡Oh, pobre Glaucón!

GLAU: Puedes seguir hablando, pero no sabes lo que siento:
esto me destruirá.

BAC: No me incordies: el tiempo seguro que te curará.

CONJUNTO.

BAC: Mis palabras son amables,
te ruego que cambies el tono,
eres deprimente con ese lúgubre aspecto de aflicción.

Ven, sécate los ojos,
y no menciones a la muerte,
¡No te acuerdes de tu Ágave, oh, no, no, no!

GLAU: Tus palabras, aunque amables,
no lo son para mí.

GLAU: If ere I should escape, then must I go
 And live in foreign parts a life of woe;
 O'er land and sea, to 'scape the thought of you,
 I'll seek the classic shades of Timbuctoo;
 Or if e'en there fond memory prove too strong,
 Drink tea by gallons in remote Hong Kong.
 If still my too soft heart will not grow stonier,
 I'll take up my abode in Patagonia.

AGA: My Glaucon, if... but stay, there's surely been a
 Mistake, I'd quite forgot my cavatina⁵⁵.
 No heroine who'd earn her hearers' pity,
 Ever left out that customary ditty.

*AIR: Father's Love (Lurline)*⁵⁶.

Since you will soon in tragic rage
 For foreign lands embark,
 The exigencies of the stage
 Compel me to remark,
 That, though hard fate has thus designed
 That we should severed be,
 'Twould weally be extremely kind
 If you'd remember me.

⁵⁵Una canción simple, normalmente incluida en una escena de oratorio u ópera.

⁵⁶*Lurline*, ópera compuesta por W. Vincent Wallace y libreto en inglés de Edward Fitzball. Estrenada en Londres en 1860 y basada en la leyenda de la sirena del Rhin Lorelei. Lurline, sirena del Rhin, se enamora del Conde Rudolf, un joven de costumbres disolutas y sin fortuna que está comprometido con Ghiva, la hija de un barón venido a menos. Cuando ambos jóvenes nobles se enteran de la falta de bienes del otro rompen su compromiso. Mientras, la enamorada sirena, mediante un anillo encantado, consigue que el conde viva con ella en el fondo del río, hasta que un día él decide volver a ver a sus amigos. El conde vuelve a la tierra durante tres días enriquecido por el oro del Rhin. Cuando Ghiva descubre la nueva riqueza de Rudolf, le arrebató el anillo, haciendo que él se olvide de la promesa de volver a Lurline. Sus amigos conspiran contra él para robarle sus bienes, pero finalmente, Lurline, que ha encontrado el anillo perdido, lo salva y lo vuelve a llevar al río donde viven felices para siempre.

GLAU: Si pudiera escapar, me marcharía
al extranjero a vivir una vida miserable;
por tierra y por mar, tendré que escapar de tu recuerdo,
buscaré las clásicas sombras de Tombuctú;
si el recuerdo amado fuera demasiado fuerte,
bebería litros de té en el remoto Hong Kong.
Si aun así mi corazón no se hiciera de piedra,
me establecería en la Patagonia.

AGA: Glaucón mío, si... pero quédate. Seguro que en algo
me he equivocado, casi olvido mi cavatina.
Ninguna heroína que se quiera ganar la piedad de su audiencia,
se olvida de su habitual cantinela.

MELODÍA: *Amor de Padre (Lurline).*

Puesto que pronto en tu trágica tristeza
te has de embarcar hacia costas extrañas,
las exigencias del escenario
me obligan a observar
que, aunque el destino ha dispuesto
que estemos separados,
sería extremadamente amable de tu parte
acordarte de mí.

Of course, we both in youth shall die,
 What else could one expect?
 And if we weren't to do it, why
 It wouldn't be correct.
 Yet e'en if other loves you find
 In lands beyond the sea,
 'Twould all the same be very kind
 If you'd remember me.

GLAU: To free or not to free us, that is the question.

BAC: Perhaps you'll kindly offer some suggestion?

AGA: I'll try to save you both: what shall I do?

I could cut these horrid ropes in two! –
 I know! I'll run and get the kitchen chopper;
 Pentheus is fast asleep. –

[SCENE IV]

(Enter Pentheus and Ino L.)

PEN: Ma'am, that's a wopper.

AGA: Ino and Pentheus! Heavens! Here's a go:

Was ever damsel persecuted so!

INO: You naughty, horrid, wicked, brazen *gurr!*

Oh, I could pull your hair right out of curl.

She's brought them food – as sure as I'm a sinner,

Here's the cold mutton from the parlour dinner.

PEN: P'haps she'd have brought them, If I hadn't caught her,

Some of my fine old crusted toast-and-water:

I really wonder at you, that I do.

INO: You gave it them – Ha-ah! Won't I give it you,

Perfidious wretch!

Por supuesto, moriremos jóvenes los dos,
¿qué otra cosa sería de esperar?
Y si así no fuera, bueno,
no sería lo correcto.
Sin embargo, si otros amores encontraras,
en tierras lejanas más allá del mar,
también sería muy amable de tu parte
acordarte de mí.

GLAU: Liberarnos o no liberarnos, esa es la cuestión.

BAC: ¿Qué nos sugieres?

AGA: Intentaré salvaros a los dos: ¿Que hago?

¡Si pudiera cortar estas cuerdas! –
¡Ya sé! Iré corriendo a la cocina a por un cuchillo;
Penteo duerme profundamente. –

[ESCENA IV]

(Entran Penteo e Ino por la izquierda.)

PEN: Señora, ¡esto es un despropósito!

AGA: ¡Ino y Penteo! ¡Cielos! ¡Vaya!

¡Qué dama fue acosada así alguna vez!

INO: ¡Niñata traviesa, repelente, endiablada, desvergonzada!

Te tiraría de los tirabuzones.

Les ha traído comida... por mis pecados que lo ha hecho,
aquí hay cordero frío de la cena.

PEN: A lo mejor les hubiera traído, si no la hubiéramos pillado,
mis estupendas gachas crujientes:
te lo pregunto a ti.

INO: Tú se lo diste a ellos – ¡ah! Ya no te daré nada a ti,
¡pérfida desgraciada!

BAC: Observe, she's getting madder.

INO: Minx! Viper! What else can I add?

BAC: Try adder.

PEN: These few kind words of sisterly advice

 As future warning will I hope suffice.

 But as for you – (*turning to Bacchus and Glaucon.*) –

BAC: Did you speak?

PEN: My friend,

 You'll wish I didn't ere you hear the end.

 You needn't frown; and Glaucon, don't look blue,

 I've got a little treat in store for you:

 Each day, to enliven your respective lots,

 You'll study Euclid, edited by Potts⁵⁷.

 At night you'll read, to hinder you from dozing,

 A Temperance ode – ahem! – my own composing.

 Each morn, and this will try as I expect your

 Patience, you'll hear a catechetic lecture.

 And last, you shall – and this is worst of all –

 Dine at least twice a week in Balliol hall⁵⁸.

GLAU: Oh, 'tis too much.

BAC: You really mean to do it?

PEN: Yes, as you'll find out when you have to rue it.

BAC: You joke.

GLAU: The joke I do not seem to see.

BAC: Presto, begone! (*Ropes fall off.*)

GLAU: Why!

AGA: Goodness!

INO: Gracious!

PEN: Me!

⁵⁷Robert Potts (1805-1885), matemático inglés que editó *Elementos* de Euclides, convirtiéndose en el libro de texto de geometría durante el siglo XIX.

⁵⁸Uno de los colleges de la Universidad de Oxford.

BAC: Fíjate, se enfada cada vez más.

INO: ¡Descarada! ¡Víbora! ¿Qué más puedo añadir?

BAC: ¿Qué tal culebra?

PEN: Estas bonitas palabras de consejo fraternal
como aviso futuro espero que sirvan.
En cuanto a ustedes dos – (*girándose a Baco y Glaucón.*) –

BAC: ¿Ha hablado usted?

PEN: Amigo mío,
deseará que no lo hubiera hecho antes de oírme terminar.
No frunza el ceño; y Glaucón, no se ponga tan triste,
tengo una sorpresa guardada para ustedes:
cada día, para avivar sus destinos,
estudiarán a Euclides, editado por Potts.
Por la noche leerán, para que no puedan dormir,
una oda a la templanza – ¡ejem! – compuesta por mí.
Por las mañanas, y esto sí que probará su
paciencia, escucharán una lectura catequética.
Finalmente – y esto es lo peor de todo –
cenarán al menos dos veces a la semana en el salón de la universidad de Balliol.

GLAU: Oh, eso es demasiado.

BAC: ¿En serio piensa hacer eso?

PEN: Sí, así lo comprobarán y así lo lamentarán.

BAC: Está de broma

GLAU: La broma no consigo ver.

BAC: Presto, ¡fuera esto! (*Las cuerdas caen solas.*)

GLAU: ¡Ay!

AGA: ¡Cielos!

INO: ¡Misericordia!

PEN: ¡A mí!

CONCERTED PIECE.

GAMBLING CHORUS: (*La belle Hélène.*)⁵⁹

BAC: I've smashed your ropes you see.

ALL: Heavens!

BAC: Don't think you can bind me.

GLAU: Here the god I discern,
It's given me quite a turn.

BAC: You must now set us free.

INO: Do you suppose we'll let you go?

GLAU: Do you suppose we'd ask you? No.

BAC: Dear lady, modify your tone.

PEN: I am astonished, that I own.

INO: Pray don't imagine you'll get away.

AGA: Why sister, they'll be off,
Whatever you may say.

BAC: No, no teetotallers for me.

} (Bis.)

ALL: This is a swell, whoe'er he be

BAC: No toast and water,
Nor weak tea;
Try bottled porter,
Sir, for me.

ALL: Porter, or beer,
That's very clear;
Nothing, I fear,
Suits him but beer.

Beer! Beer! Beer! Beer!

⁵⁹*La belle Hélène*, ópera bufa compuesta por Jacques Offenbach y con libreto de Henry Meilhac y Ludovic Halévy en francés. Estrenada en París en 1864 y en Londres en 1866., parodia la historia de la huida de Helena y Paris.

PIEZA CONCERTADA.

CORO DE JUGADORES: (*La belle Hélène.*)

BAC: He destrozado las cuerdas, como puedes ver.

TODOS: ¡Cielos!

BAC: No crea que puede atarme.

GLAU: Por fin vislumbro al dios.

Esto ha dado un buen giro.

BAC: Debe liberarnos ahora.

INO: ¿Cree usted que le vamos a dejar escapar?

GLAU: ¿Creen ustedes que se lo estamos pidiendo? No.

BAC: Querida señora, modifique su tono.

PEN: Estoy atónito, debo admitir.

INO: Les ruego que no piensen que se van a marchar,

AGA: Pues se van a marchar,

digan lo que digan.

BAC: No, nada de sobriedad para mí.

TODOS: Este es un pez gordo, quien quiera que sea.

(Bis)

BAC: Nada de gachas,

nada de flojo té;

un poco de cerveza negra,

caballero, para mí.

TODOS: Cerveza negra, o rubia,

eso está muy claro;

nada mejor para él

que una cerveza.

¡Cerveza! ¡Cerveza! ¡Cerveza! ¡Cerveza!

AGA and INO (*to Pentheus*):

It's pretty plain that you and he
 Are never likely to agree:
 Very different your tastes, I fear;
 You like water, he likes bottled beer.

ALL: Porter try, or bottled beer,
 For nothing else will do, I fear.

PEN: This is a most remarkable young man,
 I'd best apologize while yet I can.

INO: I think you'd better: and indeed, I feel
 An interest in this stranger, so genteel!
 Such charming ways who could resist? I couldn't.

(Looking tenderly at Bacchus.)

BAC (*aside*): How she does ogle one: I wish she wouldn't!

PEN (*to Bacchus*): My very excellent Young friend, to you
 I feel an apology is due.

BAC: You're very kind.

PEN: The fact is, as you see,
 I thought that you, that is, (*hesitates*) she thought that he,
 I mean, I didn't... or at least I shouldn't,
 At least, that if I hadn't... why I wouldn't,
 You understand...

BAC: I understand? Oh, quite;
 Your lucid explanation sets all right:
 But now, and this is for your private ear...

PEN (*a los demás*): Os ruego nos dejéis solos.

INO (*aparte*): ¡Ja! Aquí ocurre algo, eso está claro.

¡Solo para sus oídos! Voy a cotillear a ver de qué se trata. (*Se esconde arriba en el centro.*)

BAC (*A Glaucón y Ágave*): Retiraos ahora, y dejadme el resto a mí.

(*Salen Glaucón y Ágave por la derecha.*)

[ESCENA V]

(*A Penteo.*) Esta noche voy a dar una *bal masquè*,

en realidad, no puedo dejarle a usted fuera.

Y si viene a cenar antes de la *fête*

tendremos música y un *tête à tête*.

Agua que no has de beber es dulce, así que no se lo cuente a la señora P.,

y el agua que no has de beber será *eau de vie*.

Entonces, ¡Al baile! ¡Bailemos hasta el amanecer al menos!

PEN: Esto me va a gustar.

INO (*desde su escondite*): ¡Ugh! ¡Qué bestia!

BAC: Encontrará usted el entretenimiento incomparable,

una galaxia de belleza habrá allí;

en cuanto a mi Oporto y mi Jerez, son dignos

del paladar más delicado.

PEN: Gracias.

INO (*aparte*): ¡Pero qué bruto borrachuzo!

PEN: Se me ofrece el vaso del placer... ¡lo agarro!

Sí, allí estaré.

INO (*aparte*): ¡Monstruo! No lo cogerás.

BAC: 'Tis settled then, tonight we make a bout of it.

(Aside.) If he knew all he'd wish himself well out of it.

TRÍO: *Risarelis Polka.*⁶⁰

BAC: You'll come to my festivity, sir.

PEN: Festivity, sir.

INO *(sepulchrally)*: Festivity, sir.

(Bacchus and Pentheus start and look round.)

PEN: Be sure I shan't make any demur.

BAC: Make any demur.

INO *(as before)*: Make any demur.

(Same play.)

BAC: There! Did you hear what somebody said?

PEN: What somebody said?

INO: What somebody said?

PEN *(anxiously)*: I'd like to punch that somebody's head!

BAC: That somebody's head!

INO: That somebody's head!

⁶⁰ Polka compuesta por Madame Risareli, publicada en Londres por Hopwood & Crew en la década de 1870, aunque probablemente fuera popular en el año de presentación de Pentheus (1866). (Fuente: <http://www.marelibri.com>)

BAC: Establecido esto, esta noche tendremos una buena juerga.

(*Aparte.*) Si lo supiera todo, desearía quedarse fuera.

TRÍO: *Risarelis Polka.*

BAC: Vendrá usted a mi evento, caballero.

PEN: Evento caballero.

INO (*sepulcralmente*): Evento, caballero.

(*Baco y Penteo, alarmados, miran alrededor.*)

PEN: Esté seguro de que no tengo nada que objetar.

BAC: Nada que objetar.

INO (*Como antes*): Nada que objetar.

(*Mismo juego.*)

BAC: ¡Oiga usted! ¿No ha oído lo que alguien dijo?

PEN: ¿Lo que alguien dijo?

INO.: ¿Lo que alguien dijo?

PEN (*con ansiedad*): ¡Me gustaría pegarle a esa persona en la cabeza!

BAC: ¡A esa persona en la cabeza!

INO: ¡A esa persona en la cabeza!

ENSEMBLE. *Breakdown Polka*⁶¹.

Hush! Come steal away now.

Hush! Don't make any row.

Or { We } may be found out.
 { You }

(Exeunt Bacchus and Pentheus on tiptoe L. Ino emerges from her hiding-place.)

[SCENE VI]

INO: With rage I choke. Of all mankind most base!
 How will you dare to look me in the face?
 This is the meaning of that solemn frown,
 Those eyes turned up, those sour lips screed down;
 To enter into such a drunken plot, –
 (I say it *sotto voce*) – like a sot!
 Teetotallers indeed! A pretty joke!
 I'm sure they're quite as bad as other folk.
 'Tis said they swill in private, and 'tis true:
 Gin I daresay; they *generally* do.
 Shall he, while I must ply my household task,
 Conceal his ugly face behind a mask?
 While he is dancing am I to abide
 To worry muffins at a lone fireside?
 Quaff my bohea while he is getting tipsy?
 I'd sooner go as a Bohemian gipsy
 Yes, yes! I'll join the party in disguise,

⁶¹Puede referirse a la polka de ese nombre compuesta por William C. Wright (1843-1893).

CONJUNTO. *Breakdown Polka.*

¡Calla! Escabúllete ahora.

¡Calla! No hagas ruido,

o { nos pillarán
os pillarán

(Salen Baco y Penteo de puntillas por la izquierda. Ino sale de su escondite.)

[ESCENA VI]

INO: Me ahogo de la rabia. ¡Lo más vulgar de la humanidad!

¿Cómo te atreverás a mirarme luego a la cara?

Este es el significado de ese solemne ceño fruncido,

esos ojos vueltos, esos labios rancios arrugados;

ir a emborracharse a una fiesta, –

(lo digo a *sotto voce*) – ¡como un beodo!

¡Club de los abstemios! Ya lo veo. ¡Vaya una broma!

Al final son tan malos como los demás hombres.

Se dice que beben en privado, y es verdad:

ginebra, me atrevo a decir, *gíneralmente*.

¿Mientras yo hago las labores de casa,

él esconde su rostro tras una máscara?

¿Mientras él se va a bailar yo me tengo que quedar

comiendo pastelitos como una abuela al lado de la chimenea,

empinándome tazas de té mientras él se embriaga con licor?

¡Antes me convierto en una gitana Bohemia!

¡Sí, sí! Me uniré a la fiesta disfrazada,

And on a certain party keep my eyes.
 In powder I should look a perfect belle,
 And powder makes a ball go off so well.
 I must be welcome, for I think you'll say
 Beauty like mine is not seen every day.

AIR: *Italy (Mendelssohn)*.⁶²

I like a picnic and a *soirée*;
 Tea-fights are charming once in a way;
 All these are pleasant, but above all
 I must confess that I love a ball.
 Let after years reflection bring,
 Now let me be a gushing young thing.
 There is the valse, airy and light,
 Officers too in uniforms bright,
 Ices and flirting, supper and fun,
 All things diverting under the sun.
 P'haps too – but oh! Can such bliss be? –
 Someone will pop the question to me.
 Beauty I have, my figure is fine,
 And of complexions brightest is mine.
 Oh, happy moment, happiest of all,
 When lightly robed I start for the ball.
 Let after years reflection bring,
 Now let me be a gushing young thing.

⁶²Se trata de la Sinfonía n.º 4 en la mayor, op. 90, conocida como Sinfonía Italiana de Felix Mendelssohn (1809-1847). Completada en 1833 tras un tour por Italia, la estrenó ese mismo año en Londres.

y a ciertas personas no les quitaré ojo.
Con maquillaje seré una belleza,
que en las fiestas todos los gatos son pardos.
Seré bienvenida, pues todos diréis
que belleza como la mía no se ve todos los días.

MELODÍA: *Italy (Mendelssohn)*.

Me gusta un picnic y una *soirée*;
las reuniones de té son encantadoras a su forma también;
todo es agradable, pero, sobre todo
debo confesar que me encantan los bailes.
Tras tantos años voy a dar una nueva imagen,
y me voy a convertir en una joven impetuosa.
Habrá vals, melodioso y ligero,
habrá oficiales también, con sus uniformes radiantes,
hielo y coqueteo, cena y diversión,
todas las cosas divertidas que hay bajo el sol.
Quizás también – ¿puede haber tal dicha? –
alguien me hará la gran pregunta.
Belleza tengo, mi figura es elegante,
y mi tez tiene mucha luz.
Oh, qué momento más feliz, el más feliz de todos,
vestida tan jovialmente me voy al baile.
Tras tantos años voy a dar una nueva imagen,
y me voy a convertir en una joven impetuosa.

[SCENE VII]

(Enter Pentheus L.)

PEN: Ino, 'tis lucky that on you I light:

I came to say I shan't be in to-night,
For business over which I've no control
Obliges me... *(hesitates)* to seek the flowing bowl *(aside.)*

INO: I understand; the Temperance Society:

You will uphold the merits of sobriety,
The miseries of the drunkard next review,
Enforce by precept, *(aside)* and example too.

PEN: I shan't come back till morn, for I shall be
Employed all night discussing *eau de vie*.

INO: Indeed! *(aside.)* I guess that he'll be singing soon
That ode of his to quite a different tune.

[ESCENA VIII]

(Enter Bacchus, Glaucon, Agave R.)

BAC *(to Glaucon and Agave.)*:

Then you'll come masked? Old Ino will be there
I shouldn't wonder, but we needn't care.

INO *(aside)*: The minx! How I should like to kill and bury her!

AGA *(to Bacchus)*: Well, if dear Ino comes, the more the merrier.

PEN *(aside)*: They little think...

INO *(aside)*: He little thinks...

BAC *(to Agave and Glaucon)*: What fun!

How these designing creatures will be done!

[ESCENA VII]

(Entra Penteo por la izquierda.)

- PEN: Ino, qué suerte que me encuentro contigo:
vine a decirte que no estaré en casa esta noche,
ya que unos asuntos que se me han descontrolado
me obligan... *(dudando)* a buscar el vaso que nunca acaba *(aparte.)*
- INO: Comprendo; la Sociedad de la Templanza:
irás a defender los méritos de la sobriedad,
después expondrás las miserias de los borrachos,
harás cumplir los preceptos, *(aparte)* y darás ejemplo también.
- PEN: No volveré hasta por la mañana, pues estaré
empleado toda la noche hablando de la *eau de vie*.
- INO: ¡Desde luego! *(aparte.)* Supongo que entonará pronto
su oda con una melodía diferente.

[ESCENA VIII]

(Entran Baco, Glaucón y Ágave por la derecha.)

- BAC *(a Glaucón y Ágave)*:
Entonces, ¿vendréis con máscaras? La vieja Ino estará allí.
No es sorprendente, ni tampoco nos importa.
- INO *(aparte)*: ¡Qué descarada! ¡Quisiera matarla y enterrarla!
- AGA *(a Baco)*: Bueno, si mi querida Ino viene, cuantos más mejor.
- PEN *(aparte)*: No tienen ni idea...
- INO *(aparte)*: No tiene ni idea...
- BAC *(a Ágave y Glaucón)*: ¡Qué divertido!
¡Cómo acabarán estos intrigantes!

FINALE: *Air from Overture, Semiramide*⁶³.

ENSEMBLE.

ALL: Ha! ha! ha! ha! HA!

PEN: Jolly for me!

BAC (*to the rest, alluding to Pentheus*): Diddled is he?

AGA (*ditto*): He's up a tree.

GLAU: Sold he will be.

INO (*vaguely*): Fiddle-de-dee.

PEN (*aside to Bacchus*): To the ball then off let's go.

BAC (*aside to Pentheus*): You're a sly old dog we know.

AGA (*to Ino*): We shall meet, love.

INO: What a treat, love.

GLAU (*to Agave*): But Pentheus little thinks we'll be there, oh no!

ENSEMBLE.

Did you ever, ever, etc.

No, I never, never, etc.⁶⁴

(*Curtain falls on tableau.*)

⁶³*Semiramide*, ópera seria compuesta por Gioachino Rossini con libreto en italiano de Gaetano Rossi, estrenada en Venecia en 1823. Es la historia de Arsace, que tras conocer cómo su madre Semiramide y su amante Assur mataron a su padre para usurparle el trono gracias al fantasma de este, jura vengarse. Tras la dolorosa venganza, Arsace asume la corona.

⁶⁴Probablemente se refiera a la canción de palmas *Long-legged sailor*: *Las canciones de palma fueron muy populares en Inglaterra y Estados Unidos en el siglo XIX. En estos juegos, dos niños puestos de frente se dan palmas con las manos propias y con las del compañero mientras cantan una rima. La rima del Long-legged sailor comienza:*

Have you ever, ever, ever, in your long-legged life
 Seen a long-legged sailor with a long-legged wife.
 No, I've never, ever, ever, in my long-legged life
 Seen a long-legged sailor with a long-legged wife.

(Fuente: SIMPSON, Jacqueline and ROUD, Stephen (2000): *A Dictionary of English Folklore*, Oxford University Press.)

FINAL: *Melodía de la Obertura de Semiramide.*

CONJUNTO.

TODOS: ¡Ja! ¡ja! ¡ja! ¡ja! ¡JA!

PEN: ¡Alegraos por mí!

BAC (*a los demás, aludiendo a Penteo*): ¿Engañado está?

AGA (*id*): Está en la inopia. Como si estuviera encima de un árbol.

GLAU: Vendido está.

INO (*vagamente*): Tu-ru-rú

PEN (*aparte a Baco*): Al baile vayamos entonces.

BAC (*aparte a Penteo*): Eres un viejo zorro astuto.

AGA (*a Ino*): Hasta luego, querida.

INO: Por supuesto, querida.

GLAU (*a Ágave*): ¡Pero Penteo no tiene ni idea de que allí nos veremos todos!

CONJUNTO.

Alguna, alguna vez, etc.

No, nunca, nunca, etc.

(Cae el telón sobre el escenario.)

ACT III.

[SCENE I]

SCENE: Temple of Bacchus. Bacchus is receiving Agave and Glaucon, who enter R. veiled and masked. Ino is up stage C., veiled also, with Pentheus, who is paying her great attention, evidently not aware who she is. A banquet is laid.

CONCERTED PIECE: *From Kermesse Scene in Faust.*⁶⁵

BAC (*to Glau and Aga*): How do you do? I'm so glad that you came.

AGA and GLAU: Thank you, we are pretty well; hope you're the same.

BAC (*to Pen*): Folks of distinction, these, just come from town.

Let me introduce you: Mr. Smith, Miss Brown.

INO (*advancing, aside*): Pentheus little thinks with whom he was flirting:

Most diverting 'twas to see.

PEN (*advancing to Ino*): Let me earnestly entreat, ma'am,

You'll take a seat ma'am,

And drink a loving cup with me.

ENSEMBLE.

(All coming forward.)

Since we represent a classical era,

White kid gloves we needn't don;

Nasty things that never fit,

⁶⁵*Faust* es una grand opera compuesta por Charles Gounod y libreto en francés de Jules Barbier y Michel Carré. Fausto vende su alma a Mefistófeles por un elixir de juventud y seduce a la joven Marguerite, a la que primero deja embarazada y luego abandona. Fausto mata al hermano de Marguerite, que la maldice a ella. Fausto vive en continua juerga entre brujas y demonios, mientras Marguerite ingresa en la cárcel condenada a muerte, por matar a su propio hijo, aunque al final salva su alma, arrepentida, por su fe, mientras Fausto es arrastrado al infierno por Mefistófeles.

ACTO III.

[ESCENA I]

ESCENA: Templo de Baco. Baco recibe a Ágave y Glaucón, que entran por la derecha con velo y máscara. Ino está en el centro, con velo también, con Penteo, que le pone mucha atención, evidentemente sin saber quién es ella. Hay un banquete.

PIEZA CONCERTADA: De la Escena de Kermesse en Fausto.

BAC (a Glau. y Ága): ¿Qué tal están? Encantado de tenerles aquí.

AGA y GLAU: Gracias, estamos muy bien; esperamos que usted también.

BAC (a Pen): Señores distinguidos estos, que acaban de llegar de la ciudad.

Permítame presentarles: Señor Smith, Señorita Brown.

INO (avanzando, aparte): Penteo no tiene ni idea de con quién estaba coqueteando:

¡qué divertido de ver!

PEN (avanzando, a Ino): Déjeme suplicarle, señora,

que tome asiento, señora,

y se tome una amorosa copa conmigo.

CONJUNTO.

(Todos se adelantan.)

Como representamos una era clásica,
no necesitamos ponernos blancos guantes de niños;
prendas horribles que sientan fatal,

Nasty things that ever split
The first time that you put them on!

(They dance: Glaucon and Agave together; Pentheus and Ino; Bacchus does a pas seul in the middle.)

“Old Men’s Chorus.”⁶⁶

INO *(aside, repulsing Pentheus, who persecutes her with attention, and casting admiring looks at Bacchus)*: Such a nice young man, I declare,

Sure have I ne’er

Seen anywhere:

Straight at me he seems so to stare,

For an avowal I shall soon prepare.

PEN *(offering his arm)*: Dance with me, pray.

INO: Please, go away

Don’t you address me any more today.

(aside.)

Pentheus for his tricks shall pay

If he goes on in this atrocious way.

(They dance. Ino still repulsing Pentheus)

ENSEMBLE.

Everybody to everybody.

Capital weather, this, good for the crops:

Rain, I hear, is wanted for the turnip-tops.

⁶⁶Es posible que se trate de una *Polca* sobre el célebre *coro de viejos* en la ópera *Fausto* de Gounod, compuesta en el mismo año de publicación de *Pentheus*, 1866 por Federico Rotland, o por uno de los coros de la propia ópera de Gounod.

prendas horribles que siempre se rompen
¡la primera vez que uno se las pone!

(Bailan: Glaucón y Ágave juntos, Penteo e Ino; Baco baila solo en el medio.)

“El coro de los viejos.”

INO *(aparte, rechazando a Penteo, que la persigue con atenciones, y echando miradas de admiración a Baco):* Afirmo que nunca antes había conocido

a un joven tan simpático
en ninguna parte:
parece que me mira fijamente,
me prepararé por si se me declara.

PEN *(ofreciendo su brazo):* Baile conmigo, se lo ruego.

INO:
(aparte.) Por favor, márchese,
no se dirija más a mí por hoy.
Penteo por sus ardides pagará
si continúa con esta falta de educación.

(Bailan. Ino sigue rechazando a Penteo)

CONJUNTO.

Todos con todos.

Este tiempo es excelente, bueno para los cultivos:
la lluvia, tengo entendido, es necesaria para las hojas de los nabos.

That's neither here nor there, yet after all
Just the sort of thing that people say at a ball.

(They walk about. Glaucon with Agave. Ino gets hold of Bacchus and leans fondly on his arm. Pentheus advances with wine-cup in his hand – slightly elevated.)

PEN: How jolly 'tis to get out on the sly,
Leaving an unsuspecting family!
Poor things! To quit their hearth they don't aspire,
But seldom stir except to stir the fire.
These goings on they'd think extremely strange,
For their world's bounded by the kitchen-range!
Home has no charms for me: I've been a roamer
From schoolboy days when I detested Homer,
And to the pastry-cooks used oft to run
To gorge upon the surreptitious bun.
The age of buns passed by: when quite a stripling
I found it tiptop fun to take to tippling:
Got licked for stealing the paternal ticker
In order to convert it into liquor:
So then I took the pledge – the plan was clever –
And drunk in private rather more than ever.

BAC: Come, Pentheus, sing us something *àpropos*;
You love the bowl: let's have a bolero.

PEN: But I've not sung for ages.

BAC: Oh, of course!
I'll bet a pony next you'll say you're hoarse!

PEN: Yes, I'm quite hors-de-combat.

BAC: Never mind!

PEN: And all my repertoire I've left behind;

Cháchara y parloteo y, sin embargo,
es el tipo de conversación perfecto para una fiesta.

*(Caminan. Glaucón con Ágave. Ino agarra a Baco, y se apoya amorosamente en su brazo.
Penteo avanza con una copa de vino en su mano – un poco elevada.)*

PEN: ¡Qué placentero es salir furtivamente!
¡Dejar en casa a la familia que no sospecha nada!
¡Las pobres! Nunca dejan el fuego del hogar,
ni remueven más que las cenizas de la chimenea.
Estas salidas considerarían extrañas,
puesto que su mundo está atado a los fogones.
El hogar no tiene encantos para mí: he sido un trotamundos,
desde que iba al colegio y detestaba a Homero,
hasta cuando les quitaba a los pasteleros
los pasteles que me engullía.
La época de los pasteles ya pasó: ya de jovenzuelo
encontraba divertidísimo empinar el codo:
me emborrachaba al robarle a mi padre el dinero
y convertirlo en licor:
entonces hice el juramento – el plan era inteligente –
y me empecé a emborrachar en privado más que nunca.

BAC: Ven, Penteo, cántanos algo adecuado;
por ejemplo, un bolero.

PEN: Llevo años sin cantar

BAC: Oh, ¡Claro!
Ahora nos vas a decir que estás ronco.

PEN: Pues sí, ronco y fuera de combate.

BAC: ¡No importa!

PEN: Y todo mi repertorio ha quedado atrás;

Not that it's large, the only song I've tried
 Being the tune of which the old cow died,
 And that I couldn't think of singing, lest
 It tend to propagate the Rinderpest;
 But while my glass the twentieth time I fill,
 You'll join in chorus p'r'aps?

BAC: In course we will.

*(Pentheus goes up C. and helps himself liberally to wine, the rest advance and sing
 pianissimo.)*

CHORUS: *from Robert le Diable*⁶⁷.

Poor man! He quaffs to his destruction,
 He ne'er tomorrow's sun shall see,
 For soon spontaneous combustion⁶⁸
 Shall put an end to Mr. P.

*(They then walk up and down, Glaucon with Agave, Ino making love to Bacchus, who does
 not seem to reciprocate.)*

GLAU (*to Agave*): That air of Meyerbeer's was nice but you know
 What says the proverb? Chacun à son Gounod!⁶⁹
 To Faust at Covent Garden have you been,

⁶⁷*Robert le diable*, grand opera compuesta por Giacomo Meyerbeer y libreto en francés de Eugène Scribe y Casimir Delavigne. Estrenada en París en 1831, cuenta las aventuras sobrenaturales de Roberto, duque de Normandía, conocido como “el Diablo”.

⁶⁸La combustión espontánea es un fenómeno en el que se da la supuesta incineración de personas sin que opere ninguna fuente externa de ignición. Este fenómeno no tiene ninguna base científica ni hay pruebas de su existencia, pero en el siglo XIX se recogieron varios casos de víctimas por supuesta combustión espontánea. Una de las hipótesis más extendidas al respecto fue la de John H. Cohausen, que sostenía que se podía dar un proceso químico en el estómago al combinarse ciertos alimentos fermentados con el alcohol, creando una llama interna.

⁶⁹Se trata de un juego de palabra con la frase en francés “chacun à son goût”, que significa, “para gustos, los colores”, cambiando la palabra “goût” por Gounod, compositor de la ópera *Faust*.

no es que fuera mucho, la única canción que cantaba
es la melodía en la que muere una vaca,
y eso no lo puedo cantar ahora, pues
no quiero propagar la peste bovina;
pero mientras mi vaso relleno por vigésima vez,
¿se me unirán al estribillo?

BAC: Cuando llegue el momento lo haremos.

(Penteo va al centro del escenario y se sirve vino generosamente, los demás avanzan y cantan pianissimo.)

CORO: *de Robert le Diable.*

¡Pobre hombre! Camino de la destrucción bebiendo así,
nunca más volverá a ver salir el sol,
pues pronto de combustión espontánea
tendrá el señor P. su fin.

(Caminan de un lado para otro, Glaucón con Ágave, Ino cortejando a Baco, que no parece corresponder.)

GLAU (*A Ágave*): Esa melodía de Meyerbeer es muy bonita, ¿pero sabes lo que dice el refrán? Chacun à son Gounod!
¿A ver el *Fausto* de Gounod has ido a Covent Garden,

Where Patti⁷⁰ warbles in the Garden Scene?
 Though Lucca⁷¹ now as Marguerite, I've heard,
 Is, by some lookers-on, the most preferred:
 I'm sure that Lucca, though I haven't seen her,
 Cannot surpass melodious Adelina.
 This isn't to the point, but fact is, sweet,
 You do remind me so of Marguerite,
 That whatsoever else is sung or said,
 Airs out of Faust keep coming in my head:
 I'll sing you one, for 'tis with truth observed
 By some wise personage, "Faust come, Faust served"!

AIR: *Quando a te lieta*⁷².

Fate, kindly Fate, can grant me nothing sweeter
 Than thus to linger by thy side all day:
 This is what Faust said, you know, to Marguerita,
 Yet used her sadly, treated her badly,
 She loved him madly, but he ran away.
 False, very false I fear was Faust's protestation,
 I talk as he did, but mean all I say.
 Trust me, there's truth in my fond reiteration,
 Nought can be sweeter, nothing completer,
 Than thus to linger by thy side all day.

AGA: Your charming song, dear, fills me with regret,
 To think that I am Mrs. Pentheus yet.
 Still, if much longer Pentheus thus proceeds,

⁷⁰Adelina Patti (1843-1919), cantante italiana de ópera, es considerada la soprano más perfecta de su época.
 Hizo su debut en Covent Garden en 1861.

⁷¹Pauline Lucca (1841-1908), cantante austríaca de ópera, una de las sopranos más famosas de su época.
 Hizo su debut en Covent Garden en 1863.

⁷²Melodía del *Fausto* de Gounod.

donde la Patti trina en la escena del jardín?
Aunque la Lucca, ahora en el papel de Margarita, tengo entendido,
es para algunos, la preferida:
seguro que la Lucca, aunque no la he visto,
no puede sobrepasar a la melodiosa Adelina.
Pero me voy por las ramas, el hecho es, querida mía,
que tú me recuerdas a Margarita,
aunque escuche otras canciones,
las melodías de Fausto son las que resuenan en mi cabeza:
te cantaré una, pues es una verdad contemplada
por los sabios, que es “llegar y besar al *Fausto*”

MELODÍA: *Quando a te lieta.*

Destino, bondadoso el destino, no puede otorgarme nada más grato
que el así poder todo el día quedarme a tu lado:
esto es lo que dijo Fausto, ya sabes, a Margarita,
y aun así la utilizó tristemente y la maltrató,
ella lo amaba locamente, pero él huyó.
Falsas, muy falsas eran las cosas que decía Fausto,
yo hablo como él, pero digo solo verdades.
Confía en mí, es verdadera mi insistencia,
nada es más dulce, nada más completo,
que así poder todo el día quedarme a tu lado.

AGA: Tu encantadora canción, querido, me llena de remordimientos,
me hace pensar que aun soy la señora de Penteo.
Sin embargo, si Penteo se sigue comportando así,

Though in youth's flower, you'll see me soon in weeds.
 Just watch him, draining quite a pond of sherry!
 Look how he reels! It's *reelly* shocking.

GLAU: Very!
 I've an idea: does not the horrid feller
 Remind you of some London music-seller?
 Guess which I mean; you don't know which to choose, eh?

AGA (*thinking*): There's Cramer, Chappel...

GLAU: No!

AGA: I've got it, Boosey!⁷³

PEN (*who has approached them tipsily*): That's good!

GLAU: Low man, pray keep farther.

AGA: Though a low man, you're elevated, rather.

PEN (*to Agave*): Fair but mysterious one, why veil thy charms?

Come, let me clasp thee in these longing arms,
 And press one kiss on those sweet lips of thine!

AGA: Your pressing invitation I decline.

(Retreats behind Glaucon.)

PEN (*turning to Ino*): You'll come, I'm sure.

INO (*affectedly*): Help! Fire! No, I mean water!

(Leans heavily on Bacchus.)

PEN (*throwing his arms round Glaucon's neck*):

You are, you are my loved and long-lost daughter.

GLAU (*disengaging himself*): Not if I know it!

⁷³Cramer y Chappel fueron dos de los empresarios de la compañía Chappel & Co. Fundada en 1810 por Samuel Chappel en colaboración con Francis Tatton Latour y Johan Baptist Cramer, y continuada por sus descendientes, dedicada a la edición de obras musicales, promoción de conciertos y manufactura de pianos en Londres. Boosey fue otro empresario, de la compañía Boosey & Company, que comenzó en la década de 1850 a vender instrumentos de metal y viento y más tarde a la edición de obras musicales también en Londres.

aunque estoy en la flor de la juventud, pronto me verás de luto.

Míralo, drenando un estanque de vino de Jerez.

¡Mira cómo se tambalea! ¡Es estremecedor!

GLAU ¡Mucho!

Tengo una idea: ¿No os recuerda este tipo despreciable
a un vendedor de música de Londres?

Bueno, no sabemos a cuál de esos vendedores elegir, ¿eh?

AGA (*pensando*): Están Cramer, Chappel...

GLAU: No.

AGA: Ya lo tengo, ¡Boosey!

PEN (*que se ha aproximado a ellos achispadamente*): ¡Eso está muy bien!

GLAU: Hombre vulgar, le ruego que se aleje.

AGA: Aunque vulgar, está usted subidito.

PEN (*a Ágave*): Hermosa y misteriosa, ¿por qué poner velo a sus encantos?

Venga aquí, déjeme acogerla en estos brazos anhelantes,
y besar esos dulces labios suyos.

AGA: Su apremiante invitación declino.

(Se esconde tras Glaucón.)

PEN (*girándose a Ino*): Usted sí que vendrá, estoy seguro.

INO (*afectadamente*): ¡Ayuda! ¡Fuego! No, ¡Quiero decir agua!

(Se apoya pesadamente sobre Baco.)

PEN (*arrojando sus brazos alrededor del cuello de Glaucón*):

Tú eres, tú eres mi hija perdida hace tiempo.

GLAU (*soltándose*): ¡No que yo sepa!

INO (*still leaning on Bacchus*): Oh, I felt so frightened...

‘Twas like a thunder-clap.

BAC (*who appears to find her heavy, aside*): Would I were lightened!

INO: And really you support me, sir, so well.

BAC (*aside*): This female’s getting insupportable.

(*Aloud.*) Deign on this chair to rest that form so airy. (*Deposits her.*)

INO (*offended, aside*): Of courtesy methinks he’s rather chary.

BAC (*confidentially to Pentheus*):

Behave in company... you really should:

And you shall have some cognac if you’re good.

PEN (*rapturously*): Eau de vie! O divine!

BAC (*going up stage*): I’ve got it handy.

(*Producing bottle.*) It’s old: observe the brand.

PEN (*eagerly seizing it*): Give us the brandy!

(*Imbibes freely.*) Goloptious!

BAC (*aside to the others*): Now unmask. End this delusion,

Bring his confused ideas to worse confusion.

(*They remove their masks.*)

Turn, Pentheus, turn, you tipsy wretch, and see
 The faces of your injured family.
 Though from their home you never dreamt they’d stir,
 They dogged your steps to see what might occur;
 Just for a bit of fun they thought they’d follow,
 And it’s a bitter pill you’ll have to swallow.
 Full twenty bumpers you’ve imbibed or more,
 So now it’s our turn to clear off the score⁷⁴.

⁷⁴ Según el *Slang Dictionary*, un “bumper” es una medida para la bebida y un juego de aros y bolos.

INO (*aún apoyándose en Baco*): Ay, qué miedo he tenido...

Ha sido como un trueno.

BAC (*que parece encontrarla pesada, aparte*): ¡Ojalá me quitara este peso de encima!

INO: Qué bien me aguantáis, caballero.

BAC (*aparte*): Esta mujer se está poniendo insoportable.

(*En voz alta.*) Dígnese usted a descansar esta liviana silueta en esta silla. (*La deposita.*)

INO (*ofendida, aparte*): De cortesía, me parece que anda corto.

BAC (*confidencialmente a Penteo*):

Debería usted comportarse mejor en sociedad:
si se porta bien, le daré cognac.

PEN (*intensamente*): ¡Eau de vie! ¡Divino!

BAC (*subiendo a la parte superior del escenario*): Lo tengo a mano.

(*Fabricando una botella.*) Es añejo: Fíjese en la etiqueta.

PEN (*agarrándola ansiosamente*): Denos el brandy!

(*Bebiendo generosamente.*) ¡Qué voluptuoso!

BAC (*aparte a los demás*): Ahora quítense todos las máscaras. Acaben con este engaño,
Confundan a Penteo con más confusión.

(*Se quitan las máscaras.*)

Vuélvete, Penteo, vuélvete, borracho desgraciado, y mira
los rostros de tu familia dolida.

Aunque ni en sueños pensaste que saldrían de la casa,
te persiguieron como perros para ver qué ocurriría;
por divertirse un poco pensaron en seguirte,
una amarga píldora que tendrás que tragarte.

Veinte copazos te has tomado o más,
Así que ahora nos toca resarcirnos.

GLAU: O you atrocious humbug!

INO: You vile sham!

PEN (*feebly*): Please don't: I'm very poorly, that I am.

Just now I feel – believe me, it's no fable –

As if I'd swallowed the Atlantic Cable⁷⁵.

A million needles prick me.

GLAU: Hope it hurts.

INO: It's needless to say they're your desserts⁷⁶.

PEN: But let me ask, while yet I calmly can,

Am I myself or any other man?

The terrible conviction I can't smother,

That I've been somehow turned into another.

(*Wildly.*) Who's Griffiths? P'r'aps I'm Griffiths! I'm in doubt

If Griffiths' mother knows that he is out.

P'r'aps my name's Norval⁷⁷?

AGA: It's of no avail.

PEN: Upon the Grampian...

GLAU: Thanks, we've heard the tale.

PEN: My wits are going fast.

INO: I fear 'tis so.

BAC: Liquor has left you very few to go.

AGA: From me, your better half, expect no quarter.

GLAU: This is a jolly sell, Sir.

PEN (*faintly*): Seltzer water!

⁷⁵El primer Cable Telegráfico Transatlántico se extendía por el fondo del océano Atlántico desde Irlanda hasta Newfoundland en la costa este de Estados Unidos. Empezó a funcionar en 1858, aunque su servicio se vio interrumpido por problemas tecnológicos. A partir de 1865-66, las mejoras tecnológicas conectaron de forma definitiva por telégrafo Europa y América, reduciendo considerablemente el tiempo de entrega de los mensajes de varios días a varias horas.

⁷⁶ En el texto original se lee "deserts", pero "desserts" tiene más sentido y su acentuación aguda rima mejor con "hurts" en el verso anterior.

⁷⁷Norval es el héroe de la tragedia *Douglas* escrita por John Home en 1756. Norval fue criado por un pastor en los montes Grampianos, aunque en realidad era hijo de la noble Lady Randolph, casada con el enemigo de su padre, por lo que tuvo que renunciar a su marido y a su hijo.

GLAU: ¡Atroz farsante!

INO: ¡Vil impostor!

PEN (*débil*): No, por favor: me encuentro muy mal, sí.

Justo ahora me siento – créanme, no es un cuento –
como si me hubiera tragado el Cable Telegráfico del Transatlántico.
Como si un millón de agujas me pincharan.

GLAU: Espero que duela.

INO: Que te aprovechen.

PEN: Pero déjenme preguntar, mientras pueda hacerlo,

¿soy yo mismo o soy otro hombre?

La terrible impresión no puedo evitar,
de que me he convertido en otra persona.

(*Salvajemente.*) ¿Quién es Griffiths? ¡Quizá yo sea Griffiths! Estoy dudando
si la madre de Griffiths sabe que ha salido.

¿Quizá me llamo Norval?

AGA: Es inútil.

PEN: Sobre los Montes Grampianos...

GLAU: Gracias, ya hemos escuchado esa historia.

PEN: Mi ingenio va rápido.

INO: Eso me temo.

BAC: Porque el licor te ha dejado muy poco.

AGA: Ni soy tu media naranja, ni esperes nada de mi.

GLAU: Este es un alegre negociante, señor.

PEN (*desfallecido*): ¡Agua con gas!

QUINTETT: *Up the Thames to Richmond*⁷⁸.

CHORUS (*deriding Pentheus*): Found out! Found out!
 A pretty wind-up to your drinking bout!
 Your plight, your plight,
 We view with extreme delight.

PEN: Horror and anguish! Rage and woe!
 Nowhere to turn to! Nowhere to go!

CHORUS: Serve you right for behaving so,
 Serve you perfectly right.

BAC: Hanging too good a fate would be,
 To punish such base hypocrisy;
 You ought to exist upon senna tea
 And black dose to the end of your life.

ENSEMBLE.

Found out, etc.

PEN (*frantically*): Oh, the round world seems whirled the wrong way round;
 I don't know which is sky and which is ground;
 There's only one thing about which I'm clear,
 And that is that I can't stay raving here.
 Off to the undiscovered lands I'll go,
 And hide the face I've not the face to shew.
 Yes, in some place not marked upon the maps
 I'll drown my memory, and myself perhaps.
 Don't advertise for me, or make a fuss;
 Tata, until we meet in Tartarus!

(Rushes wildly off C.)

⁷⁸Canción de barca famosa en el siglo XIX. Una versión de esta canción era interpretada en la época por el famoso músico y actor Howard Paul (1830-1905).

[SCENE II]

AIR and CHORUS: “*Tzing la la,*” (*Belle Hélène*).

AGA: Bad Mr. Pentheus, brought to confusion,
 Never again we hope to see.
 Since his career has reached a conclusion,
 (*to Glaucon.*) Bliss may begin for thee and me.
 Whither he goes
 Nobody knows,
 Nobody feels the least solicitous.

CHORUS: Only we most sincerely trust
 The rogue will ne'er return to visit us.

AGA: Which way he goes,
INO: Or how he fares,
GLAU: Oh, no one knows,
BAC: And no one cares.

CHORUS: Tzing la la! Tzing la la!
 Merry we may be.

[ESCENA II]

MELODÍA y CORO: “*Tzing la la,*” (*Belle Hélène*).

AGA: El malvado señor Penteo, llevado a la confusión,
nunca más volveremos a ver.

Como su carrera ha llegado a su fin,
(*a Glaucón*): que empiece la felicidad para ti y para mí.

Donde quiera que vaya
nadie lo sabe,
nadie se siente apenado.

CORO: Solo esperamos sinceramente
que el pícaro no vuelva a visitarnos más.

AGA: Por dónde anda,

INO: o cómo le va,

GLAU: nadie lo sabe,

BAC: y a nadie le importa.

CORO: ¡Tzing la la! ¡Tzing la la!

Contentos estamos.

BAC: Come now, a walk by moonlight I propose,
 While the soft zephyr, soft as ever, blows,
 And Philomel⁷⁹ doth sing from yonder tree,
 So we can take our *fill o' melody*.

AGA: Delightful! Glaucon, come.

INO: Pray start, you two:

Our charming host and I will follow you.

BAC (*alarmed*): Can't we all go together?

AGA (*mischievously*): O dear, no!

Glaucon and I don't wish to be *de trop*.

(*Exit, laughing with Glaucon, R.*)

[SCENE III]

BAC (*aside, uncomfortably*): Bother this female with her amorous glances!

She's too advanced in years to make advances.

Yet if I snub her she'll of course be hurt:

I hate a superannuated flirt!

INO (*tenderly*): And so, you're still unmarried?

BAC (*obtusely*): Very true.

What then?

INO: It's odd, but I'm unmarried too.

BAC: Ours, madam, is an enviable lot.

INO (*sighing*): You think so, do you? Ah, but is there not

A lack of something... I don't know what.

⁷⁹Filomela, personaje de la mitología griega, es violada por Tereo, marido de su hermana Procne. Él le corta la lengua y la encierra en una prisión para que su mujer no se entere. Sin embargo, Procne se entera porque recibe de su hermana un lienzo bordado con la historia. Procne, disfrazada de bacante, la rescata y entre las dos matan a su hijo, lo despedazan y se lo dan de comer a Tereo. Después, le muestran la cabeza del muchacho. Finalmente, los tres son convertidos en aves.

BAC: Vamos ahora, propongo un paseo a la luz de la luna,
mientras el suave céfiro, suave como nunca, sopla,
y Filomela canta desde aquel árbol,
podemos escoger nuestra pequeña melodía.

AGA: ¡Fascinante! Glaucón, ven.

INO: Id delante vosotros dos:
nuestro anfitrión y yo iremos detrás.

BAC (*alarmado*): ¿No podemos ir todos juntos?

AGA (*maliciosa*): ¡No, querido!
Glaucón y yo no queremos estorbar.

(Sale, riendo con Glaucón, por la derecha.)

[ESCENA III]

BAC: (*aparte, incómodo*): ¡Me molesta esta mujer con sus miradas amorosas!
Está muy mayor para estos galanteos.
Pero si le hago un desaire, le dolerá:
¡No me gustan nada los coqueteos de las mujeres tan mayores!

INO: (*tierna*): ¿Aún está usted soltero?

BAC: (*obtusos*): Ciertamente.
¿Y qué?

INO: Qué raro. Yo estoy soltera también.

BAC: Nuestro estado es envidiable, señora.

INO (*suspirando*): ¿Eso piensa usted? ¿No cree usted
que nos falta algo? Un no-sé-qué.

Say, is there aught in rank, or power, or fame,
 To equal love's delicious... what's its name?
 Can you compare the pleasures of the bowl
 With the sweet thingummy of soul to soul?

BAC: The sentiment is fine, but I'm so dense
 I fear I don't exactly grasp the sense.

INO: Ah! Don't say that, for plainly I descry,
 The matrimonial twinkle in your eye.
 By that expressive look shot through and through me,
 For the last hour you've been proposing to me.
(Hesitating.) And if in plainer language you're inclined
 To speak, pray do so.

BAC *(considerably at a loss)*: You're extremely kind.

INO: You turn away... you sigh. Am I the cause?
(Impulsively.) Oh, say you love me!

BAC: Love you? *(coughs dubiously.)* Awful pause!

INO *(perceiving she has gone too far)*:
 Forgive me, I was weak: this talk was wrong.

BAC *(aside)*: Weak! I should call it coming rather strong.

INO *(aside)*: Music may move him, p'r'aps. I'll try a song.

AIR: *The Shades of Evening Close Around* (F. Clay.)⁸⁰

The milkman walks his daily round,
 The sweep goes yelling by,
 And in mine ears doth often sound
 The Hebrew clothesman's cry.
 But ah, when thou art in my sight,
 The world may silence keep:

⁸⁰Frederick Emes Clay (1838-1889), compositor inglés, principalmente de música para los escenarios, amigo de Arthur Sullivan y W.S. Gilbert y colaborador de ambos.

¿Es que acaso el estatus social, el poder o la fama
se pueden igualar a las delicias del amor que no puedo nombrar?

¿Se pueden comparar los placeres del vino
con las dulzuras de dos almas unidas?

BAC: El sentimiento está bien, pero estoy tan espeso
que me temo que no la entiendo.

INO: Ah, no diga eso, pues vislumbro claramente
el brillo matrimonial en sus ojos.
Con esa mirada tan expresiva que me lanza constantemente
me ha estado pidiendo matrimonio durante toda esta última hora.
(*Vacilando.*) Y si quiere hacerlo en un idioma más claro
le ruego que lo haga hablando.

BAC (*considerablemente desconcertado*): ¡Qué amable es usted!

INO: Me vuelve la cara... Suspira. ¿Soy yo la causa?
(*Impulsiva.*) Oh, ¡diga que me ama!

BAC: ¿Amarla? (*tose, incrédulo.*) ¡Terrible pausa!

INO (*se da cuenta de que ha ido demasiado lejos*):
Perdóneme, he sido débil: hablar así ha estado mal.

BAC (*aparte*): ¡Débil! Yo diría que ha sido un acercamiento bastante enérgico.

INO (*aparte*): La música le puede inspirar quizás. Lo intentaré con una canción.

MELODÍA: *The Shades of Evening close around* (F. Clay.)

El lechero hace su ronda diaria,
el deshollinador pasa voceando,
y en mis oídos suena frecuentemente
el clamor del vendedor de ropa hebreo.

Pero, ay, cuando te veo a ti,
el mundo se queda en silencio:

I list to neither Israelite,
To milkman, nor to sweep.
The organ grinder is my joy,
His tunes are passing sweet:
I love the vulgar little boy
That whistles down the street.
But oh! When thou, my love, art near,
No organ plays for me,
No vulgar little boy I hear...
I listen but to thee.

(While Ino is getting absorbed in this song, Bacchus, who has been yawning prodigiously, steals away unobserved by her, and exit R.)

[SCENE IV]

INO *(turning to where Bacchus stood)*:

Wasn't that pretty? Why, the wretch has flown!
Like the last rose, I'm left to bloom alone.
Oh, Mr. Bacchus! Naughty Mr. B!
After the violent love you made to me,
To run away thus! 'Twas the basest action.
The virgin heart is verging on distraction.
Return... I love you still! *(Passionately.)* Oh, if I saw him, –
The monster! – shouldn't I just like to claw him!

(Exit hurriedly L. Bacchus, Glaucon, and Agave peep in R., and seeing Ino is departed, enter laughing.)

no oigo ni al de Israel,
ni al lechero, ni al deshollinador.

El organillero es mi alegría,
sus melodías son más que dulces:
me encanta el niño corriente
que silba por la calle.

Pero ¡oh! cuando tú, amor mío, estás cerca,
ningún órgano toca para mí
ningún niño corriente oigo
nada escucho excepto a ti.

(Mientras Ino se encuentra absorta en esta canción, Baco, que ha estado bostezando prodigiosamente, se escabulle sin ser visto por ella, y sale por la derecha.)

[ESCENA IV]

INO *(volviéndose hacia donde estaba Baco)*:

¿No era bonita? ¡Pero bueno! ¡Se ha marchado el desgraciado!

Como la última rosa, me he quedado floreciendo sola.

¡Oh, señor Baco! ¡Que díscolo es!

Tras el impetuoso galanteo que me ha hecho,

¡huir así! Ha sido la acción más ruin.

Este corazón virgen está distraído.

Vuelva usted... Aún le amo *(apasionada)* Oh, si le viera, –

¡Es un monstruo! – ¡Le arañaría!

(Sale precipitadamente por la izquierda. Baco, Glaucón y Ágave miran a hurtadillas por la derecha y, al ver que Ino se ha marchado, entran riendo.)

[SCENE V]

AGA: Poor Ino! What a cruel termination
 To such a very promising flirtation!

(Terrific explosion heard behind, followed by shrieks from Ino. Mysterious music.)

But... Gracious powers! What means that noise?

BAC *(oracularly)*: It means
 That something has occurred behind the scenes.

GLAU: Explain, I beg: it must be something dire.

AGA: Say, is the kitchen chimney *kitching* fire?

GLAU: Is the gas exploding?

BAC: Pray grow calmer,
 Respect the unities of classic drama;
 To talk of gas so long before its age
 Is really making light of history's page.
 Years must elapse, nay centuries in plenty,
 Before the epoch of *gas in praesenti*.

TRIO – *Air from Masaniello*⁸¹.

AGA and GLAU *(nervously)*: Oh, dear me!
 Can it be, can it be
 That we're getting near the catastrophe?

BAC *(reassuringly)*: Trust to me
 You shall see
 What it's all about very speedily.

⁸¹*Masaniello, ou la Muette de Portici* es una ópera compuesta por Daniel-François Auber con libreto en francés de Gremain Delavigne y Eugène Scribe, estrenada en París en 1828. Se basa en el episodio histórico del alzamiento de Masaniello contra el gobierno español en Nápoles ocurrido en 1647.

[ESCENA V]

AGA: ¡Pobre Ino! ¡Qué cruel fin
para tanto coqueteo!

(Una tremenda explosión se oye detrás, seguida de alaridos de Ino. Música misteriosa.)

Pero... ¡Por el poder divino! ¿Qué significa ese ruido?

BAC *(como un oráculo)*: Significa
que algo ha ocurrido tras el escenario.

GLAU: Expílicate, te lo ruego: debe de ser algo extremo.

AGA: ¿Habrán sido los fogones de la cocina?

GLAU: ¿Habrá sido una explosión de gas?

BAC: Calmaos, os ruego,
respetad las unidades del teatro clásico;
hablar de gas tanto tiempo antes de su época
es aligerar las páginas de la historia.
Muchos años han de pasar, siglos, es más,
antes de tener *gas in praesenti*.

TRÍO – *Melodía de Masaniello*.

AGA y GLAU *(nerviosos)*: ¿Ay de mí!
¿Puede ser, puede ser
que nos acerquemos a la catástrofe?

BAC *(tranquilizando)*: Confiad en mí.
Veréis, veréis
qué es lo que ocurre de inmediato.

AGA and GLAU: We're palpitating...
BAC: You're aggravating
Really all this palpitating
Gets to be exasperating.

[SCENE VI]

(Ino rushes in L., pale and breathless, and sinks down as if overcome.)

AGA *(to Ino, eagerly)*: Well, what's the matter?
GLAU *(ditto)*: Tell what's the matter?
BAC: Don't be staring at her, at her,
Terminate your chatter, chatter.
INO *(mysteriously, in recitative)*: List! List! O list!

AIR: *Darkies All*⁸².

O dear! Such news I bring,
And such an event has occurred,
By far the most horrible thing
That ever you yet have heard.
CHORUS: Ever we yet have heard.
INO: Pray give me a bottle of salts,
And somebody lend me a fan;
Mark how my teeth chatter!
My heart, pitter patter,
Is going as fast as it can.
CHORUS: Pray give her a bottle of salts, etc.
INO: Now Pentheus, poor old soul,

⁸²*Commence Ye Darkies All*, es un minstrel, compuesto por el norteamericano W. D. Corrister en 1849.
(Fuente: <http://tunearch.org/wiki/TTA>).

AGA y GLAU: Nos estás agitando...
BAC: Os estáis exasperando.
Tanto os estáis agitando
que vais a acabar desesperando.

[ESCENA VI]

(Ino entra precipitándose por la izquierda, pálida y sin aliento, y se hunde, como vencida.)

AGA (*A Ino, impaciente*): Bueno, ¿Qué ocurre?
GLAU (*Id.*): Di, ¿Qué ocurre?
BAC: No os quedéis mirándola, mirándola,
terminad ya la charla, la charla.
INO (*misteriosa, en recitativo*): ¡Escuchad!, ¡escuchad!, oh, ¡escuchad!

MELODÍA: *Darkies All.*

Ay, queridos, qué noticias traigo,
qué suceso ha ocurrido,
lo más horrible, con diferencia,
que nunca hayáis oído.
CORO: Que nunca hayamos oído.
INO: Hagan el favor de darme un frasco de sales,
y que alguien me traiga un abanico;
¡fíjense cómo me castañean los dientes!
Mi corazón golpetea,
va tan rápido como puede.
CORO: Hagan el favor de darle un frasco de sales, etc.
INO: Penteo, pobre viejo,

Was going on much too fast,
And he quaffed the flowing bowl
Till he was bowled over at last.

CHORUS: Till he was bowled over at last.

INO: The rest I shudder to tell,
For, oh good gracious me! –
Pray don't be disgusted –
He's been and combusted,
Combusted spontaneously.

CHORUS: O horrible tale to tell!
O goodness gracious me!
We're really disgusted
To think he's combusted,
Combusted spontaneously!

INO: I tried to put him out
By shedding the copious tear,
And I screamed to the people about,
But it's all no go, I fear.

CHORUS: It's all no go, I fear.

INO: And such a pitiful sight
I never beheld before:
His clothes became tinder,
Himself a great cinder
Upon the dining-room floor!

CHORUS: And such a pitiful sight, etc.

BAC: So thus the history of Pentheus ceases;
He'll leave you all in peace, now he's in pieces.
His blowings-up no longer can alarm you;
Blown up himself, he's power no more to harm you.
One little incident remains, my friends,
Before this interesting drama ends:

con mucha prisa,
se empinó toda la botella
hasta caer de la borrachera.

CORO: Hasta que cayó de la borrachera.

INO: El resto me estremezco al contarlo,
¡ay de mí! –
les ruego que no sientan repulsión –
ha sufrido una combustión,
combustión espontánea.

CORO: ¡Oh! ¡Que historia más horrible!
¡Ay pobre de mí!
Sentimos repulsión
al pensar en su combustión,
¡combustión espontánea!

INO: Intenté apagarlo
con las lágrimas que derramaba,
gritaba llamando a los que por allí pasaban,
pero fue inútil, me temo.

CORO: Fue inútil, me temo.

INO: Una visión tan triste
nunca antes contemplé:
su ropa se deshizo en chispas
y él quedó hecho cenizas
¡sobre el suelo del comedor!

CORO: Una visión tan triste, etc.

BAC: Y así acaba la historia de Penteo;
ahora os dejará a todos en paz, pues ya no puede molestar.
Sus bramidos ya no os asustarán;
pues él mismo explotó, y ya no tiene el poder de haceros daño.
Un pequeño acontecimiento queda todavía
antes de que termine esta obra:

To give poor Pentheus some slight compensation,
I mean to change him to a constellation.
High up I'll place him on a gleaming throne,
Where as the "Jolly Dog Star" he'll be known.
So, in conclusion what I now propose is,
To shew our dear defunct's apotheosis.

INVOCATION: *Air from Narcissus*⁸³.

Rise, rise, rise from your cinder-heap,
Take from like a lovely star:
Slumber no more in sooty sleep,
My plan will suit ye better far.

Shew yourself in your golden sheen,
With rays of light arrayed:
A shady character you've been,
Now live to banish night's dark shade.

Pack, pack, pack to the zodiac,
Up somewhere above the moon:
Follow the latest comet's track,
And you'll be sure to get there soon.

⁸³Puede referirse a *Narcissus*, ópera barroca compuesta por el alemán Gottfried Heinrich Stötzel (1690-1749), de la que no ha quedado ni su música ni su letra, o a *Echo und Narcissus*, ópera barroca compuesta por el también alemán Melchior Hoffmann (1679-1715) en 1712, profesor de Stötzel.

darle al pobre Penteo una ligera compensación,
es decir, convertirlo en constelación.
Allá arriba le pondré un resplandeciente trono,
donde se le conocerá como la “Estrella del Perro Alegre”.
Así que, en conclusión, lo que propongo es lo siguiente,
mostrar al mundo la apoteosis de nuestro difunto.

INVOCACIÓN: *Melodía de Narcissus.*

Levántate, levántate, levántate de las cenizas,
forma una hermosa estrella:
no duermas más convertido en hollín,
mi nuevo plan te vendrá mejor.

Muéstrate con un brillo dorado,
con rayos de luz engalanado:
un personaje oscuro fuiste,
ahora puedes hacer desaparecer esas sombras.

Llévate, llévate, llévate tus cosas al zodiaco,
más arriba de la luna:
sigue el rastro del último cometa,
y allí pronto te verás.

[SCENE VII]

(During this song the temple doors at back C. gradually open and disclose the apotheosis of Pentheus.)

PEN: On earth I've starred it: now to deck the skies,
 A planet, so fate plans it, I arise.
 Strong liquor I abjure, since from this day
 My path in life will be the Milky Way.
 I've been a gay spark, as the common phrase is,
 And so like other sparks I've gone to blazes.
 One thing we've got to do ere I ascend,
 And that's to choose a tune with which to end.
(To Agave.) "Beautiful Star"⁸⁴ you'd sing perhaps?

AGA: Not I.

Preserve us from all Christy Minstrelsy⁸⁵!

GLAU: A startling tune we'd better fix on.

INO *(struck with an idea)*: Ah!

I've thought of one...

(looking sentimentally at Bacchus.) "My own, my guiding..."⁸⁶

BAC *(impatiently cutting her short)*: Bah!

GLAU: Let me propose one then: I'm not aware
 That anything beats "*Orphée aux enfers*"⁸⁷

PEN: Stay that's *onfair* on me, because you know,
 I'm going up above, not down below.

⁸⁴Puede tratarse de la balada "Beautiful Star", canción popular de la época. Fuente: www.ballads.bodleian.ox.ac.uk Sus primeros versos son "Beautiful star, in heaven so bright / Softly falls thy silv'ry light, / As thou movest from earth afar, / Star of the evening, beautiful star."

⁸⁵Christy's Minstrelsy eran un grupo de "blackface" y "minstrel shows". Sus espectáculos consistían en comedietas, variedades, baile y música. Normalmente eran hombres blancos con maquillaje negro imitando el papel de hombres negros.

⁸⁶"My own, my guiding star", es una balada en la ópera *Robin Hood*, compuesta por Sir George Alexander Macfarren (1813-1887), estrenada en 1860 en Londres.

⁸⁷vid. nota 5

[ESCENA VII]

(Durante esta canción las puertas del templo del centro detrás se abren gradualmente y se revela la apoteosis de Penteo.)

PEN: En la tierra he sido una estrella: ahora adornaré los cielos.

En un planeta, así lo quiere el destino, me convierto.

Del fuerte licor reniego, pues desde este día
mis pasos por la vida seguirán la Vía Láctea.

He sido una persona con chispa, como se suele decir,
así que la chispa me prendió en llamas.

Una cosa tenemos que hacer antes de ascender,
y es elegir una melodía para terminar.

(A Ágave.) “Beautiful Star”, ¿la querías cantar?

AGA: Yo no.

¡Líbranos de todo Christy Minstrelsy!

GLAU: Mejor elegimos una melodía singular.

INO *(golpeada por una idea)*: ¡Ah!

Tengo una...

(mirando sentimental a Baco.) “My own, my guiding...”

BAC *(cortándola, impaciente)*: ¡Bah!

GLAU: Déjenme proponer una, entonces: No creo que haya
ninguna más adecuada que “*Orphée aux enfers.*”

PEN: Esa es bastante inadecuada para mí, porque, como saben,
yo voy hacia arriba, no hacia allá abajo.

Bacchus, suggest us something, my good fella!

BAC (*carelessly*): Oh! What you will! An air, say, from *Mirella*.

FINALE: *Choeur de Magnanarelles*⁸⁸.

No more shall Pentheus drink or quarrel,
No more declaim 'gainst glorious wine:
For placed on high to point a moral
His starry crown shall ever shine.
Yet Pentheus most will prize the laurel,
The laurel-wreath your hands entwine.

(The rest group themselves round Pentheus as curtain descends.)

⁸⁸Coro de la ópera *Mireille* de Charles Gounod con libreto en francés de Michel Carré, estrenada en París en 1864. Trata de un amor imposible, con boda prohibida, que termina trágicamente en la muerte de la protagonista.

Baco, amigo mío, sugiéranos algo.

BAC (*de forma descuidada*): ¡Oh! Como quiera. Una melodía, digamos, de *Mirella*.

FINAL: *Coro de Magnanarelles*.

Nunca más Penteo beberá o peleará,
nunca más declamará en contra del glorioso vino:
colocado en alto para indicar una moraleja
su corona estrellada brillará para siempre.
Sin embargo, Penteo estimará ese laurel,
esa corona de laurel que tus manos entrelazan.

(El resto se agrupan alrededor de Penteo al descender el telón)