

TEBAS UNA MÁSCARA DIONISIACA

Claudia Adriana Ramos Aguilar

Universidad Nacional Autónoma de México (Estados Unidos Mexicanos)

<oyemeconlosojos@comunidad.unam.mx>

Artículo recibido: 30 de mayo de 2017

Artículo aceptado: 10 de julio de 2017

RESUMEN

En este artículo se pretende mostrar el papel que las tragedias áticas tuvieron en el imaginario colectivo en torno a la representación de la ciudad de Tebas como una máscara trágica, es decir, un espacio de alteridad dionisiaca donde se ponían al descubierto los terrores que padecía la Atenas clásica del siglo v a. C. Esto se puede ver en los temas tratados por la tragedia ática en general, y de manera más específica en la saga tebana: el gobierno de la ciudad –en este caso los labdácidas– bajo regímenes aristocráticos; la contraposición de las leyes humanas frente a las leyes divinas; la falta de credibilidad en los oráculos, etc. Todos estos aspectos son contrarios a los valores que la democracia ateniense resguardaba para constituir su identidad, tales como la búsqueda de la medida en el ejercicio del poder, en el cuidado de la salud, en la procuración de la familia, etc. Lo anterior permite afirmar que Tebas se configuró como una ciudad teatral cuya función fue representar el exceso ateniense por medio de una máscara dionisiaca.

PALABRAS CLAVE: Máscara trágica, Tebas, Dioniso, alteridad dionisiaca, democracia ateniense.

ABSTRACT

This paper aims to show how Attic tragedies shaped the ancient city of Thebes among the collective imaginary of that time as a tragic mask, meaning by it a Dionysian space of alterity where the deepest terrors of the Classical Athenian society of 5th Century B. C. were brought out to life. We may see this on several Attic tragedies, but it is outlined more specifically in subjects of the Theban saga, such as the city ruled by Labdacian aristocratic regime, the antagonism between human and divine laws, the lack of belief in the oracles and so on. All these topics lean on the opposite side regarding the values that Athenian democracy used to stand for, like seek of temperance in different aspects of life, such as the exercise of power, health care, awareness of the family and so on. These assumptions allow us to affirm that Thebes was

shaped as a theatrical place that played a significant role on representing the Athenian excess through a Dionysian mask.

KEYWORDS: Tragic mask, Thebes, Dionysus, Dionysian alterity, Athenian democracy.

LA CIUDAD DE DIOS

Si bien se puede situar Tebas en el mapa del mundo, diferenciando incluso la griega de la egipcia, hay una Tebas que sólo se forja en la recreación de los poetas trágicos: la de las siete puertas que sirve de patria a Edipo, con su Esfinge al centro; la de Eteocles y Polinices librando su última batalla; la de Penteo desmembrado en el bosque por las manos de su madre; la que se representaba en el teatro de Dioniso, la Tebas mítica... Ésta es la ciudad que se recuerda; la otra está en ruinas.

En Tebas nació el dios de la tragedia y de la embriaguez, de la alteridad y del disfraz, del éxtasis; por eso, quizá, Tebas pueda concebirse como ciudad dionisiaca, un espacio que desconoce sus límites y puede vivir su ὕβρις en la ambigüedad de la ficción y la simulación del teatro. Contraria al oráculo de Delfos, que entre sus preceptos inscribe μεδὲν ἄγαν,¹ la ciudad tebana inscribe, en cada una de las representaciones de los poetas trágicos, las formas del exceso. Tal pareciera que Dioniso, desmembrado² en la parafernalia de su propio teatro, entre las máscaras y los personajes que dan cuerpo y voz a las acciones, se convirtiera en el signo tangible de lo que enferma al hombre, es decir, lo terrorífico de la ὕβρις y lo ineludible de su presencia en la naturaleza humana.

Esta desmesura, a la que podemos llamar enfermedad trágica porque es inevitable,³ la padece el hombre apenas nace. En la reconstrucción que de los

¹ PAUS., X, 24, 1.

² El desmembramiento, *σπαραγμός*, es un signo tácito de la presencia dionisiaca. En distintas versiones de su nacimiento, Dioniso ha padecido *σπαραγμός*, ya sea por la calcinación de su cuerpo en el vientre de Semele, o por la comida ritual que de su cuerpo dieron cuenta los Titanes. De ahí que resulte factible su propagación teatral por medio del desmembramiento metafórico. V. Kerényi, pp. 169-184.

³ En su reflexión sobre «lo trágico», Lesky señala que lo inevitable, en el caso de la antigüedad clásica, no se da siempre en un sentido total, y pone como ejemplo la Orestíada, donde al final del lance patético los opuestos irreconciliables logran unirse: Orestes resulta absuelto y las Erinias se tornan Euménides. Sin embargo, en lo que el mismo Lesky denomina «la situación trágica», Orestes debe (inevitablemente) vengar a su padre matando a su madre. En el teatro ático, fuente originaria de «lo trágico», la inevitabilidad se da en situaciones críticas, y después, con el paso del tiempo, el término «trágico» adquiere el matiz de la inevitabilidad absoluta. V. Lesky, pp. 31-75.

mitos antiguos hicieron los poetas trágicos, parece yacer la idea de que el hombre está enfermo de sí mismo, de ese exceso que es necesario moderar porque —tal como la muerte, la vejez o el cansancio— es imposible de eludir.⁴ De ahí que la sabiduría dionisiaca anunciada por Sileno al rey Midas auspicia que lo mejor y más conveniente para el hombre es no ser, no existir, no haber nacido; y lo segundo mejor, una vez que se está vivo, es apresurarse hacia la muerte.⁵

En este sentido, Cicerón señala en las *Tusculanas* que las palabras pronunciadas por Sileno coinciden con la visión de Eurípides en el *Cresfontes*:

Nam nos decebat coetus celebrantis domum
Lugere, ubi esset aliquis in lucem editus,
Humanae vitae varia reputantis mala;
At, qui labores morte finisset gravis,
Hunc omni amicos laude et laetitia exsequi.

*Conviene llorar en una casa el nacimiento de un hombre a la vida, si se piensa en los varios males de la vida humana; y, al contrario, al que con la muerte termina los sufrimientos graves, deberían acompañarle amigos con festejos y alegrías.*⁶

Aunque ahora suele pensarse, casi de inmediato, en la muerte como la consecuencia más terrible del acontecer humano, en las tragedias áticas la representación del horror sigue la premisa de la sabiduría dionisiaca, ya que «lo trágico» no se plasmó en la muerte, sino en las decisiones que en cada una de las circunstancias habría de tomar el héroe para entramar su vida. En esos momentos críticos, cuando la ὕβρις se irgue, la caída resulta inminente. Lo inevitable del error provoca un profundo malestar, enferma al hombre; es por eso que en la ciudad de Dioniso, la representación de la enfermedad trágica es llevada hasta sus últimas consecuencias; en un exceso ejemplar, las relaciones familiares se imbrican hasta el incesto; los límites del respeto fraterno se pierden y los hermanos se matan entre ellos; la curiosidad hacia los rituales

⁴ La lectura y recreación que los poetas trágicos hicieron de los mitos arcanos para representarlos en el espectáculo dionisiaco se centró en los elementos de crisis, incluso, se inventaron situaciones extremas como la ceguera de Edipo, en la tragedia de Sófocles, para conmover al público ateniense del siglo v a. C. Estas versiones se tornaron canónicas, es decir, han formado parte de la tradición clásica a tal punto que pocas veces se recuerda, por ejemplo, que en la Odisea no se menciona la ceguera de Edipo. Cf. HOM., *Od.*, XI, vv. 271-280; S., *ET.*, 1305 y ss.

⁵ Cíc., *Tusc.*, I, 114.

⁶ Cíc., *Tusc.*, I, 115. Se sigue de cerca la traducción de Julio Pimentel Álvarez. Para la conocer la «reconstrucción» que de esta tragedia se ha hecho puede consultarse De Miguel Jover, «El Cresfontes de Eurípides: ¿Tragedia de intriga o de suspense?», pp. 269-284.

maternos rayan en el voyerismo; y qué decir de los reyes de Tebas, desde Layo hasta Eteocles, se extralimitan de tal forma en el ejercicio del poder que resultan desastrosos para procurar el bien de la ciudad.

En el escenario de la Tebas ficcional, morir será preferible que vivir la monstruosidad de la desmesura, así lo expresa Edipo frente a la conciencia de su propia tragedia, el parricidio y el incesto:

Οἰδίπους
 ὄλοιθ' ὅστις ἦν, ὃς ἀγρίας πέδας
 μονάδ' ἐπιποδίας ἔλυσ' μ' ἀπό τε φόνου
 ἔρυστο κἀνέσωσεν, οὐδὲν εἰς χάριν πράσσων.
 τότε γὰρ ἂν θανῶν
 οὐκ ἦ φίλοισιν οὐδ' ἐμοὶ τοσόνδ' ἄχος.⁷

[Edipo

¡Maldito sea el que en el bosque arrancó los crueles grillos mis pies y me libró de la muerte y me salvó! No hay nada que agradecerle. Si hubiera yo muerto entonces, no sería hoy el tormento de mis amigos, y de mí mismo].

Las palabras del héroe trágico por excelencia, según la preceptiva de Aristóteles en la *Poética*,⁸ confirman la sabiduría dionisiaca pronunciada por Sileno, y podrían suponerse en el pensamiento de los espectadores de las representaciones teatrales una vez que la enfermedad trágica les ha sido presentada por medio del disfraz y la simulación.

LA MÁSCARA TRÁGICA

Una de las características predominante de Dioniso es su aparente extranjería; su origen propiamente griego se sigue discutiendo, porque se considera que el dios siempre viene de lugares lejanos o regresa de la muerte a la vida: Dioniso es un dios que resucita. Tampoco se le da un lugar bien definido dentro del panteón de los dioses olímpicos, aunque comparte el oráculo de Delfos con su hermano Apolo, una de las instituciones más importantes del mundo helénico.⁹ Incluso de la tragedia, a la cual auspicia, Dioniso permaneció ausente.

Durante el siglo v a. C. se hizo famoso un proverbio que daba cuenta de la ambigua presencia del dios en las representaciones de lo que se consideraba su

⁷ S., *OT.*, vv. 1349-1350. La traducción es nuestra.

⁸ ARIST., *Po.*, 53a11, 20.

⁹ Otto, pp. 44-72.

teatro: «¿Qué tiene esto que ver con Dioniso?».¹⁰ Los espectadores se preguntaban esto porque paradójicamente el dios de la tragedia sólo una vez apareció en el escenario. Fue en *Las Bacantes* de Eurípides —de las tragedias y fragmentos hasta ahora conocidos— donde Dioniso tuvo un papel protagónico. En ésta, su primera y última representación, el dios «aparece» en escena tal como su naturaleza lo dicta, transgrediendo, ya que, en contra de la convención de la máscara trágica, Dioniso entra en el escenario con una máscara sonriente.¹¹ En este sentido, la presencia/ausencia dionisiaca en el teatro queda cifrada por el uso de la máscara como revelación.

La ruptura de la convención con la sonrisa trágica despliega dentro del escenario la ambigüedad más absoluta. Dioniso es dios, pero se «humaniza»; viene de lejos, entra en la ciudad como un extranjero aunque nació en Tebas; busca, disfrazado de hombre, el reconocimiento de su poder divino. Tebas constituye el primer «afuera» de Dioniso porque de aquí parte al exilio; luego de muchos años ha de regresar, extranjero, a «morir» (al menos en el ritual trágico) con la representación de *Las Bacantes*. En este último «adentro», una vez en su tierra, anuncia la propagación de su culto por la Hélade, propagación que a modo de epidemia se expande al mismo tiempo que la grandeza del teatro dionisiaco desaparece.¹²

Según Jean-Pierre Vernant, sólo Gorgo, Artemis y Dioniso usan máscara para poder mostrar, quizá sea mejor decir revelar, su alteridad. Cada uno integra, de esta manera, lo terrible de su naturaleza a la vida común de los atenienses.¹³ Lo que generalmente angustia al hombre, como la idea de muerte, locura, salvajismo, enfermedad, etc., se enfrenta, en el caso específico de la alteridad dionisiaca, con la parafernalia teatral, el disfraz y el lenguaje del mito en la composición de las tragedias.

A pesar de su carácter ambiguo, Dioniso es, ante todo, un dios de la «presencia» (παρουσία), el dios «que viene» (ἤχῳ), y su aparición es impetuosa porque se muestra como el dios de la mirada, uno que ve y quiere ser visto;¹⁴ sin embargo, sería imposible mirar de frente la otredad dionisiaca sin que la cubra una máscara porque resulta insoportable a los ojos humanos. A pesar de lo espantoso que puede resultar una máscara, sigue siendo más familiar que la alteridad absoluta. Como la enfermedad,

¹⁰ PLU., *Moralia* 615a: τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον;

¹¹ Cf. E., *Ba.*, 1-2; Helene Foley, «The masque of Dionysus», p. 127.

¹² E. R. Dodds, «Introduction», pp. 11-20.

¹³ Vernant, *La muerte en los ojos*, passim.

¹⁴ Otto, pp. 63, 70.

descubierta por medio del síntoma, Dioniso, el dios del contagio, se hace presente por medio de la epidemia.¹⁵

En este sentido, hay que resaltar la relación tan estrecha que existe entre la enfermedad y lo divino. De hecho, en griego la palabra epidemia pertenece al vocabulario de la teofanía:

Las epidemias son sacrificios ofrecidos a las potencias divinas: cuando ellas llegan al país, cuando se entregan a un santuario, cuando asisten a una fiesta o están presentes en un sacrificio. [...] A las epidemias corresponden las apodemias, sacrificios de la partida. Pues existe una circulación de los dioses. Más masiva en ocasión de las Teoxenias, cuando una ciudad, un particular o aun una divinidad ofrecen hospitalidad a ciertas potencias divinas.¹⁶

La máscara dionisiaca, a modo de síntoma, reveló la enfermedad trágica de Atenas por medio en un escenario tebano que gracias a su lejanía permitió la identificación de los males en el otro y sólo en esta identificación los pudo reconocer en sí misma. En la Tebas ficcional, enferma de tragedia, conviven la «extranjera», representada en Cadmo, de origen fenicio, y lo «autóctono», representado en los *Espartoi*, los sembrados, quienes —apenas brotaron de la tierra—, se mataron entre ellos.¹⁷ Edipo, un «extranjero» tebano, igual a Dioniso, reina en la ciudad, ha matado a Layo, su padre, y se ha casado con Yocasta, su madre, sin saber que con esto propiciará una guerra fratricida donde sus hijos-hermanos morirán para «regresar» al origen de la fundación tebana: la muerte de los *Espartoi*. En Tebas, la dinastía maldita de los labdácidas detenta el poder y su endogamia cierra el ciclo en el límite donde la extranjería y lo autóctono nunca pudieron integrarse.

En el ágora tebana sucede todo lo que en la ática nunca pasaría: los cuerpos del enemigo deben quedar insepultos por decreto del tirano sin importar las consecuencias de una peste; las manos asesinas de Ágave destazan a su propio hijo Penteo en un éxtasis menádico; el lecho incestuoso de Yocasta cuestiona los oráculos divinos; la rebeldía de Antígona que se opone a las leyes impuestas por Creonte enfrenta a las leyes naturales (*φύσις*) contra la justicia humana (*νόμος*); la Esfinge habita y asuela la ciudad con acertijos; su deformidad se exhibe en medio de la plaza y, en vez de diálogo, el terror del monólogo gobierna.

¹⁵ Detienne, p. 19.

¹⁶ Idem.

¹⁷ V. Loraux, *passim*.

Entre las murallas de Tebas la peste se resguarda; la ὕβρις de Atenas en la representación teatral, se desintegra y se integra confundiendo la identidad: lo «otro» no es ajeno, se parece a lo propio, es tan cercano que resulta familiar.¹⁸ En el escenario tebano ocurren las desgracias que en Atenas servirán para purificar las conciencias —incesto, desmembramiento, locura, herejía, rebelión, desolación, abuso de poder, en una palabra: desmesura—; Tebas como espacio donde se vive el terror y se despierta la compasión, se constituye así misma en máscara trágica,¹⁹ cuyas propiedades catárticas son las que liberarán a los atenienses de su propia enfermedad poniéndola frente a sus ojos.

Este disfraz encubre, sobre todo, el contexto político, donde más fácilmente pueden reconocerse los síntomas de la enfermedad y la exposición de la ὕβρις. Por ejemplo, en el año 493/492, el arconte Temístocles asignó el coro al poeta trágico Frínico. Éste decidió poner en escena la toma de Mileto, es decir, la triste epopeya de la rebelión jónica reprimida por parte de los persas. El público quedó fuertemente impresionado; muchos rompieron en llanto ante la representación de la represión sufrida por los griegos de Asia (no hay que olvidar que Atenas misma apoyó esta rebelión). Frínico fue castigado por esto (¡multa de 100 dracmas!) y le fue expresamente prohibido presentar nuevamente este tema.²⁰

El caso es muy revelador: cuando la tragedia se aleja del mito y abarca hechos reales (rebelión jónica, guerra con los persas), abandona la máscara, y la función catártica tiene un efecto distinto, pierde, de algún modo, la fuerza de penetrar en las capas ocultas de la conciencia. Sin máscara, no se consigue la identificación y, por tanto, la catarsis, no puede darse. La tradición mítica

¹⁸ Cf. Froma I. Zeitlin, «Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama», pp. 131-167.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ HDT., VI, 21. Para calcular la «gravedad» de la multa, tal vez basten algunas equivalencias monetarias que indiquen los bienes o el tipo de vida a que se podía aspirar con esa cantidad en la antigua Grecia: Ocho calcos era igual a un óbolo (con dos óbolos se pagaba el viaje al barquero Caronte); seis óbolos equivalían a un dracma (el sueldo de un hoplita); cien dracmas constituían una mina (los sofistas llegaban a cobrar hasta 300 dracmas por año o curso. Se dice que Gorgias cobraba 100 minas a cada discípulo); 60 minas daban un talento. El gasto por ciudadano durante las representaciones teatrales era de tres talentos, por ejemplo; a los actores se les pagaba menos de un talento por todas las representaciones que hicieran; de 25 a 30 talentos costaba el festival dionisiaco. Con esa cantidad se podían mantener quince o más familias de cuatro miembros por año al nivel de vida que los atenienses tenían, o bien, comprar 30 esclavos de precio promedio. Sin embargo, tal vez baste citar a Demóstenes en su discurso contra Timócrates para conocer el valor de los 100 dracmas. En la legislación de Solón, si alguien robaba un artículo valuado en más de diez dracmas se le penaba con la muerte. Cf. Joseph Pradas, «El precio del saber», pp. 27-29; H. C. Baldry, p. 33; Pierre Chantraine, s. v. D. 24. 114.

recreada por los poetas trágicos consiguió que el espectador se identificara de manera consciente, sin restricciones, con la representación de «lo trágico».

La ciudad, lo mismo que la máscara, es un lugar para ser y estar en un tiempo y espacio determinados, aquí y ahora. Cuando la Tebas dionisiaca se iluminaba en el centro de Atenas durante la representación teatral, su poder catártico resultaba terapéutico para la ciudad. Un más allá, una región bárbara donde el tiempo y el espacio se trastocaban gracias a la noción de cercanía-lejanía, historia-mito, yo-tú, incidía en el mundo aparentemente conocido. La Tebas de Dioniso acoge en la integración de sus mitos lo que podía resultar inevitable en la ciudad ateniense, una caída trágica, cuya sola idea causaba terror: el gobierno de un régimen no democrático, la «extranjería» opuesta a la concepción de una Atenas «autóctona»,²¹ la confusión de las relaciones filiales, la ignorancia, la falta de diálogo, lo irracional.

En la ciudad-máscara tebana no discurre el tiempo histórico, porque la representación es un continuo volver sobre lo mismo; en la repetición, el transcurso se hace ciclo y el tiempo se torna mítico. El espacio, entonces, se constituye en una especie de «altar escénico» donde se lleva a cabo en un «eterno ahora» la epifanía del dios. Fue en la repetición donde la máscara teatral halló la eficacia de la dosis.

La Tebas teatral desplegó su alteridad dionisiaca con la representación de personajes y de situaciones delirantes, ambiguos y profundamente transgresores. El imaginario colectivo del espectáculo trágico, centrado en esta ciudad mítica, la engalanó de espanto hasta convertirla en síntoma de la enfermedad padecida por la Atenas clásica y aparentemente equilibrada del siglo v a. C.: la atracción irresistible por lo desmedido. La máscara tebana, con sus historias de otros tiempos y lugares, contagió a la ciudad de Atenas de la «otredad» de ella misma, como condición de su propia identidad. Dicen que nadie habla más sinceramente de sí mismo que cuando se encuentra bajo el influjo protector de una máscara. En este caso, Tebas enmascarada reveló, con claridad exaltada, la sombra ateniense.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes antiguas

Cicerón, Marco Tulio, *Disputas tusculanas*, introducción, versión y notas, Julio Pimentel Álvarez, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.

²¹ V. Nicole Loraux, *passim*.

- Eurípides, *Tragedias*, introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, Madrid, Gredos, 1977.
- Eurípides, *Bacchae*, edited with introduction and commentary by E. R. Dodds, Oxford, Clarendon Press, 1960.
- Heródoto, *Historias*, Introducción, versión notas y comentarios de Arturo Ramírez Trejo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- Homero, *Odisea*, versión de Pedro Tapia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- Pausanias, *Description of Greece*, translation, W. H. S. Jones, London-Cambridge, 1965, The Loeb Classical Library. vol. IV.
- Plutarch, *Moralia*, with an english translated by Harold Cherniss; index compiled by Edward N. O'neil, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1976.
- Plutarco, *Moralia*, trad. de Francisca Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado, Madrid, Gredos, 1995, v. VI.
- Sófocles, *Tragedias*, edición de Antonio Tovar, traducción de Ignacio Errandonea, Madrid, Alma mater, 1995.

Fuentes modernas

- Baldry, H. C., *The Greek Tragic Theatre*, London, Chatto & Windus, 1971.
- Chantraine, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1968.
- De Miguel Jover, José Luis, «El *Cresfontes* de Eurípides: ¿Tragedia de intriga o de suspense?», en *Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad Clásica, Universidad de Granada*, 1990, no. 1, pp. 269-284.
- Detienne, Marcel, *Dioniso a cielo abierto*, trad. de Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa, 1986.
- Foley, Helene, «The Masque of Dionysus», *Transactions of the American Philological Association*, v. 110, pp. 107-33, The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Iriarte, Ana, *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Madrid, Akal, 1996.
- Kerényi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*, traducción de Adan Kovacksics, Barcelona, Herder, 1998.
- Lesky, Albin, *La tragedia griega*, trad. de Juan Godó, Barcelona, El Acantilado, 2001.
- Lorau, Nicole, *Nacido de la tierra. Mito y política en Atenas*, traducción de Diego Tatián, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2007.

- Otto, Walter F., *Dioniso. Mito y culto*, traducción de Cristina García Ohlrich, Madrid, Siruela, 2006.
- Pradas, Joseph, «El precio del saber», *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, no. 7, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2008, pp. 27-29.
- Vernant, Jean-Pierre, *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*, traducción de Daniel Zadunaisky, Barcelona, Gedisa, 2001.
- Vernant, Jean-Pierre y Pierre Vidal Naquet, «El dios de la ficción trágica», en *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1999, v. II, pp. 21-27.
- Zeitlin, Froma I., «Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama», en Froma I. Zeitlin y John J. Winkler (eds.), *Nothing to Do with Dionysos, Athenian Drama in Its Context*, Oxford, Princeton University Press, 1990, pp. 131-167.