



JUEGOS DE TRAVESTISMO EN EL ESCENARIO

DIONISIÁCO: *BACANTES* DE EURÍPIDES (VV. 810-944) Y *LISÍSTRATA* DE ARISTÓFANES (VV. 476-613)

CATERINA ANUSH STRIPEIKIS

Universidad de Buenos Aires

(Argentina)

RESUMEN

Las prácticas del travestismo y de la inversión de roles son recursos característicos del escenario cómico antiguo. Por el contrario, en el ámbito trágico, estas operaciones no ocupan un papel central. Una excepción a esta norma resulta ser la escena de *Bacantes* (vv. 810-944) en la cual Penteo es travestido con los atavíos de una Ménade. En el presente trabajo, delinearemos las similitudes y diferencias entre esta escena euripídea y un episodio de travestismo y cambio de roles presente en el *agón* (vv.476-613) de la comedia *Lisístrata* de Aristófanes, haciendo hincapié en las motivaciones y las estrategias empleadas por los agentes del travestismo, el dios Dioniso y Lisístrata respectivamente, así como en las consecuencias de la transformación experimentada por sus víctimas, Penteo y un *próbulos*. Así, intentamos ilustrar el quiebre momentáneo de la normativa genérica que prescribe el juego del travestismo para el ámbito cómico y lo proscribire para su contracara trágica.

ABSTRACT



Transvestism and role-reversal constitute theatrical devices typically associated with the ancient comic stage. On the other hand, these practices do not feature as a significant characteristic of the tragic stage. A flagrant exception to this rule can be found in the *Bacchae* scene (vv. 810-944) in which Pentheus is persuaded to wear a Maenad's attire. In this essay, I intend to delineate the differences and similarities between this euripidean scene and a role-reversal episode that takes place during the *agón* (vv.476-613) of Aristophane's comedy *Lysistrata*. I will specially focus on the motivations and strategies employed by the agents of transvestism, the god Dionysos and Lysistrata, and on the consequences that these transformations bring about for their respective victims, Pentheus and a *próbulos*. Thus, I hope to illustrate how the generic set of rules that prescribe transvestism to the comic stage and proscribe it for its tragic counterpart undergo a momentary collapse.

PALABRAS CLAVE:

Travestismo-Inversión-Comedia-Tragedia-Norma.

KEYWORDS:

Transvestism-Reversal-Comedy-Tragedy-Rule.

El significado de una escena durante el desarrollo de la *performance* trágica raramente depende del recurso al travestismo o al juego de la inversión de roles que éste posibilita. Lo contrario puede afirmarse en el ámbito de la Comedia Antigua. A partir de esta oposición, parte de la crítica ha visto en la presencia del disfraz un elemento esencial para trazar diferencias insalvables entre los dos tipos de drama y entre la relación que ambos proponen con la audiencia, conforme transcurre la puesta en escena (Taplin, 1986:170). Si bien tal



razonamiento es aplicable con bastante exactitud a la dramaturgia de Esquilo o de Sófocles, no ocurre lo mismo en las obras de Eurípides. Así, una flagrante excepción a la norma que prescribe el juego del travestismo para el ámbito cómico y lo proscribía para su contracara trágica resulta ser la célebre escena de *Bacantes* (vv. 810-944) en la cual Penteo, rey de Tebas, es travestido con los atavíos y accesorios de una ménade. El episodio se presenta como acabado ejemplo de un procedimiento artístico típicamente euripídeo: la exploración del contraste entre las posibilidades cómicas y serias del travestismo y la inversión de roles. Por este motivo, la *performance* en la que intervienen Penteo y Dioniso constituye un elemento de comedia (*comedy element*) que deviene, asimismo, un elemento cómico (*comic element*), es decir, un elemento que puede provocar la risa de la audiencia, aunque tal reacción resulte pasajera (Seidensticker, 1978: 317). Esta apreciación contribuye a debilitar el límite (siempre existente) entre Tragedia y Comedia. En el presente trabajo, nuestro análisis explorará dicho límite. Así, nos proponemos delinear las similitudes y diferencias entre la escena euripídea previamente mencionada y un episodio de travestismo y cambio de roles presente en la comedia *Lisístrata* de Aristófanes. Allí, un magistrado portará, conforme se desarrolla el *agón* (vv.476-613) de la pieza, vestiduras y atributos representativos del ámbito femenino. Esta comparación en dos obras que responden a un mismo espíritu de época (*Lisístrata* es del 411 a.C, *Bacantes* fue representada en el 405 a.C) busca analizar las motivaciones y las estrategias empleadas por los agentes del travestismo, el dios Dioniso y Lisístrata respectivamente, así como las consecuencias de la transformación experimentada por sus víctimas, Penteo y el *Próboulos*. Asimismo, la relación entre ambas escenas resulta idónea para ilustrar el quiebre momentáneo de la normativa en torno a dos aspectos: uno genérico, determinado por el ingreso de elementos cómicos en el escenario trágico; otro de género, posibilitado



mediante la puesta en escena del travestismo en tanto *prâxis* que intenta difuminar la oposición masculino-femenino.

Los agentes del travestismo: el dios femenino, la mujer masculina

Aristóteles, en *Poética* (1454a 20-22), determina que los caracteres (*éthe*) de una obra trágica deben responder a la condición de conveniencia. Es decir, los rasgos de un personaje deben ser congruentes con su estatus, clase social, género y atenerse a un determinado “modo de ser”. Ahora bien, ¿qué sucede cuando los rasgos de un personaje no pueden ser definidos de manera clara y unívoca? En este caso, la ambigüedad inherente que presenta el personaje a medida que se desarrolla la acción pone en jaque la condición de conveniencia. Tal es el caso del dios Dioniso en *Bacantes*. Éste, en tanto protagonista de la tragedia, une y desdibuja las distinciones antitéticas a través de las cuales la cultura griega podía definirse a sí misma: hombre y mujer, dios y hombre.¹ Aún más, el accionar de Dioniso debilita incluso la distinción entre el género trágico y el cómico (Foley, 2003: 344). Por su parte, la Comedia Antigua hace de la ambigüedad una de sus marcas características y *Lisístrata* no constituye una excepción. La protagonista homónima cruza e invierte categorías culturales sólidamente afianzadas en el pensamiento de los antiguos. Así, Lisístrata, aun siendo mujer, ha sido caracterizada por la crítica como una heroína cómica que despliega en su accionar una extraña mezcla de atributos masculinos y femeninos (Taaffe, 1993: 61), determinada principalmente por su habilidad

¹Πεν. λέγουσι δ' ὡς τις εἰς εἰλήλυθε ξένος, / γόης ἐπῳδὸς Λυδίας ἀπὸ χθονός, / ξανθοῖσι βουστρῦχοισιν εὐσομῶν κόμην, / οἰνῶπας ὄσσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων. [Pen: “Dicen que ha venido un cierto extranjero, un mago, un encantador de la tierra lidia, que lleva una melena larga y perfumada de bucles rubios, con los atractivos de Afrodita en sus ojos...” vv.233-236]. La edición base es la de Diggle (1994) y las traducciones nos pertenecen en todos los casos.



oratoria y por su carácter viril.² De igual modo, este personaje entra en comunión con las esferas tanto divina como humana, si consideramos que puede haber sido modelado a partir de la figura histórica de Lisímaca, sacerdotisa de Atenea Políade en 411 a.C (Loroux, 1984: 193). Así, aun sin perder de vista las diferencias existentes entre ambos, Lisístrata y Dioniso, en tanto sujetos de acción cómica y trágica respectivamente, aparecen como dos figuras atravesadas por ambigüedades y dualidades que se despliegan a lo largo de la *performance*. Son estos personajes ambivalentes los que se erigen en agentes de travestismo. En el caso de *Lisístrata*, la heroína cómica adornará con vestimentas y accesorios femeninos a un magistrado que, en tanto representante masculino del poder político, se presenta, al comienzo del *agón* (vv.476-613), como su poderoso oponente. Por otra parte, Dioniso, “débil” extranjero recién llegado a la ciudad de Tebas, logrará disfrazar con éxito al rey Penteo, colocándole el atuendo de una ménade. Si bien sólo el primer episodio de travestismo pertenece al ámbito cómico, ambas escenas dejan entrever una situación típica en la Comedia Antigua: al ofrecérsele un control temporal sobre los hechos de la obra, el protagonista utiliza su habilidad para transformar la identidad de los personajes que lo rodean. De este modo, mediante su pericia en la manipulación de recursos tales como el disfraz, el héroe (cómico) puede ver realizadas sus aspiraciones y vencer a los oponentes con los cuales se enfrenta. El recurso al travestismo permite que Dioniso y Lisístrata dominen a sus antagonistas, forzándolos, al mismo tiempo, a entrar en el universo de dualidades que ambos encarnan. Ahora bien, ¿qué estrategias emplean el dios femenino y la mujer masculina para efectuar el cambio de vestuario en sus víctimas, Penteo-ménade y Magistrado-mujer? Como hemos mencionado, la

²En un momento de la obra, el Corifeo recibe a Lisístrata calificándola como *πασῶν ἀνδραιοτάτη* [“la más brava de todas” v.1108]. La edición base es la de Henderson (1987) y las traducciones nos pertenecen en todos los casos.



práctica del travestismo no es elegida libremente ni por Penteo ni por el *Próboulos*. Al contrario, ésta es impuesta de manera coercitiva por sus dos agentes. No obstante, sostenemos que tal coerción no reviste las mismas características en *Bacantes* y en *Lisístrata*. En ambas obras, la imposición del disfraz responde a mecanismos diferentes, a recursos opuestos. De esta manera, si Dioniso hace de la *peithó* (persuasión) su arma más eficaz para lograr el travestismo de Penteo, Lisístrata, por el contrario, impondrá los atavíos al Magistrado mediante el ejercicio de la *bía* (violencia). Consideremos la secuencia en la que tiene lugar el cambio de rol del *Próboulos*:

Λυ.

...παρ' ἐμοῦ τουτὶ τὸ κάλυμμα λαβὼν
ἔχε καὶ περιθου περὶ τὴν κεφαλὴν,
κᾶτα σιώπα.

Γυνὴ Γ.

καὶ τοῦτον τὸν καλαθίσκον. (Aristófanes. *Lisístrata*, vv. 532-535)

Λυ.

λαβὲ ταυτὶ καὶ στεφάνωσαι.

Γυνὴ Ε.

καὶ ταυτασὶ δέξαι παρ' ἐμοῦ.

Γυνὴ Α.

καὶ τουτονγὶ λαβὲ τὸν στέφανον. (Aristófanes. *Lisístrata*, vv. 602-604)

Lis.

"...tomando este velo mío,
tenélo y cubríte la cabeza,
y entonces calláte."

Primera vieja.

"Y también este canastito."

Lis.

"Tomá esto y coronáte."
(*Le da una corona de flores al Magistrado*)

Primera vieja.

"Y de mí, aquí, recibí estas cosas."
(*Le da unas cintas al Magistrado*)

Segunda vieja.

"Y tomá también esta corona."



Desde un punto de vista morfológico, la imposición del disfraz mediante el recurso a la violencia queda evidenciada en la sucesión de imperativos presentes y aoristos que organizan la paulatina metamorfosis del Magistrado: ἔχε καὶ περιίθου [“tenélo y cubríte...”], σιώπα [“calláte”], λαβὲ [“tomá”], στεφάνωσαι [“coronáte”], δέξαι [“recibí”]. Así, el *Próboulos* se ve obligado a acatar las órdenes de Lisístrata y sus correligionarias en contra de su voluntad y sin posibilidad de réplica. De igual modo, el recurso a la *bía* para travestir a este personaje entra en correlación con una faceta violenta inherente a Lisístrata, la cual ha sido demostrada por algunos críticos, especialmente Sommerstein (2009).³ Aún más, la violencia ejercida por esta heroína cómica refuerza la dualidad que la caracteriza, acentuando su vertiente masculina. Al finalizar la escena de travestismo, los accesorios que decoran al Magistrado se vuelven funcionales no sólo para invertir su rol viril sino también para someterlo a un funeral simbólico. Las coronas y las cintas, en tanto atavíos de una muerte metafórica, nuevamente remiten con ahínco al universo de la *bía*.

En el caso de *Bacantes*, el travestismo de Penteo tiene lugar durante el desarrollo de una escena en la cual el dios Dioniso utiliza todas sus habilidades de persuasión para llevar al rey de Tebas a contemplar a las ménades mientras yacen en el monte Citerón. El comienzo de la secuencia persuasiva se encuentra marcado mediante la interjección *extra metrum* ἄ [“ah”]. Esta partícula evidencia un punto de inflexión en el diálogo entre dios y rey e introduce la seguidilla de interrogativas directas mediante las cuales Dioniso efectúa, a nuestro entender, un cambio de ánimo en el belicoso Penteo:

³ “To start with, Lysistrata herself is quite prepared to order the actual use of violence, as when she gives military orders to ‘four . . . companies of fully armed fighting women’ (453–4) to attack the Scythian archers who are attempting to arrest her and her leading followers. And even her famous tactic of a sex strike is no mere withdrawal of labour; it is presented as making itself effective through the infliction on the men of severe physical pain (845, 967, 1089–90) which is explicitly compared to the pain of someone ‘being tortured on the wheel’ (846)” (Sommerstein, 2009: 224).



Διόν.

ἄ...βούλη σφ' ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν;

Πεν.

μάλιστα, μυρίον γε δούς χρυσοῦ σταθμόν.

Διόν.

τί δ' εἰς ἔρωτα τοῦδε πέπτωκας μέγαν;

Πεν.

λυπρῶς νιν εἰσίδοιμ' ἀνέξωνωμένας.

Διόν.

ὅμως δ' ἴδοις ἂν ἠδέως ἅ σοι πικρά;

Πεν.

σάφ' ἴσθι, σιγῇ γ' ὑπ' ἐλάταις καθήμενος.

(...)

Διόν.

ἄγωμεν οὖν σε κἀπιχειρήσεις ὁδῶ;

Πεν.

ἄγ' ὡς τάχιστα, τοῦ χρόνου δέ σοι φθονῶ. (Eurípides. *Bacantes*, vv.810-820)

Dion.

"Ah... ¿quieres verlas acostadas en el monte?"

Pen.

"Mucho, aunque diera una gran cantidad de oro."

Dion.

"¿Qué? Ha caído sobre ti una gran pasión por esto."

Pen.

"Las vería afligido si estuvieran embriagadas del todo."

Dion.

"Sin embargo, ¿verías con placer lo que es amargo para ti?"

Pen.

"Tenélo por cierto. Sentado en silencio bajo los abetos."

(...)

Dion.

"Ciertamente, si te llevo, ¿vas a intentar el camino?"

Pen.

"Llévame lo más rápido posible. Ya te reprocho la demora."

A medida que se desarrollan, las preguntas de Dioniso apelan, mediante una suerte de *crescendo*, a los sentidos y deseos de Penteo. En el v. 810 se introduce con el empleo del infinitivo ἰδεῖν el campo de la *ópsis*. A continuación, el dios inflama la curiosidad del rey mediante el uso del sustantivo ἔρωτα (v.812). Finalmente, sentido y deseo se encuentran combinados hábilmente en la



interrogativa directa del verso 814, la cual articula, asimismo, un oxímoron estructurado a partir del par antitético ἡδέως (“dulce”)- πικρά (“amargo”). De igual modo, los imperativos cómicos utilizados por Lisístrata han sido reemplazados mediante una secuencia en la cual predominan los modos indicativo, optativo y subjuntivo (βούλη v.810, ἴδοις v.814, ἄγωμεν v.819). Recién después de que Penteo ha establecido no sólo su consentimiento sino también su ansiedad por ver a las ménades en el monte, Dioniso considerará prudente someterlo a la transformación que lo feminizará. Así, éste le colocará al rey de Tebas un vestido, un peplo y una diadema y ultimaré los detalles del atuendo con un tirso y con una moteada piel de corzo (vv. 820-835). Si bien Penteo ofrece ciertas reticencias al travestismo, el dios Dioniso, lejos de imponerle el atuendo sin justificativo, argumenta hábilmente los motivos del cambio de roles, habilidad que el rey de Tebas destaca al calificarlo como σοφός (v.824). Una vez que Penteo abandona el escenario (al que volverá a ingresar posteriormente ya ataviado como ménade), Dioniso se jacta frente al coro de su habilidad persuasiva: γυναῖκες, ἀνῆρὲς βόλον καθίσταται (Eurípides. *Bacantes*, v.847) [“Mujeres, el hombre penetra en la red”]. Esta frase, además de ilustrar la conocida temática del cazador cazado,⁴ permite apreciar la *peithó* ejercida por el dios en términos de un *dólos*, es decir, en términos de una forma subversiva de persuasión a menudo empleada por aquellos que desean engañar a un antagonista más poderoso (Buxton, 1982: 64). Si, en el caso de *Lisístrata*, la *bía* empleada por la heroína cómica permitía acentuar su carácter masculino, en *Bacantes*, el *dólos* ejecutado por Dioniso entra en comunión con el aspecto femenino de esta divinidad. En efecto, la utilización de trucos o engaños se revela, en el amplio espectro de la mitología griega, como un recurso

⁴Para profundizar acerca de esta temática, cfr. Segal (1982).



típicamente femenino.⁵ Asimismo, el *dólos* dionisiaco prepara el terreno para el desenlace trágico de la obra, posibilitando el *sparagmós* del rey tebano. A diferencia de las cintas y coronas que decoraban al Mensajero cómico para una muerte metafórica, el atuendo vestido por Penteo-ménade encamina a su portador hacia una muerte penosamente efectiva. Comprobamos así que la violencia cómica resulta mucho menos grave que la persuasión trágica.

Penteo-ménade, Magistrado-mujer: reír frente a la muerte

En lo que respecta a la puesta en escena de los dos personajes travestidos objeto de nuestro análisis y a la reacción que tal cambio despertaría en la audiencia teatral, no creemos que sea posible excluir el efecto cómico en ninguna de las dos instancias. Puesto que el género de la Comedia Antigua tiene como objetivo primordial provocar la risa, el carácter jocosos de un Magistrado disfrazado de mujer no ofrece mayores dificultades. Por el contrario, una escena que incita a reír en el marco de una tragedia merece ser considerada con mayor detenimiento.⁶ Siguiendo la distinción propuesta por Seidensticker (1978), nos inclinamos a ver en la figura de un Penteo travestido como ménade no sólo un elemento de comedia (*comedy element*) sino también un elemento cómico (*comic element*), cuyo carácter se procuraría, por ejemplo, mediante el siguiente intercambio dialógico entre rey y dios:

Πεν.

τί φαίνομαι δῆτ' ; οὐχὶ τὴν Ἴνουϋς στάσιν
ἢ τὴν Ἀγαύης ἐστάναι, μητρὸς γ' ἐμῆς;

Διόν.

αὐτὰς ἐκείνας εἰς οὔραν δοκῶ σ' ὄρων.

⁵Ejemplo paradigmático de esta práctica es la escena presente en el Canto XIV de la *Iliada* identificada como *apáte Dios* (engaño de Zeus). Allí, Hera realiza una *peithó dolía* ["persuasión engañosa"] para manipular al hijo de Cronos. Es pertinente aclarar que si bien el *dólos* es un recurso típicamente femenino, no resulta prerrogativa exclusiva de las mujeres. En este sentido, otro célebre ejemplo de *dólos* es aquél practicado por Hermes en el *Himno homérico a Hermes*. Allí, mediante un engaño un Hermes niño logra robar con éxito el ganado de Apolo.

⁶ Para un análisis de las referencias lexicales a la risa en *Bacantes*, cfr. Rodríguez Cidre (2015).



ἀλλ' ἐξ ἔδρας σοι πλόκαμος ἐξέστηχ' ὄδε,
οὐχ ὡς ἐγὼ νιν ὑπὸ μίτρᾳ καθήρμισα.

Πεν.

ἔνδον προσείων αὐτὸν ἀνασειών τ' ἐγὼ
καὶ βακχιάζων ἐξ ἔδρας μεθώρμισα.

Διόν.

ἀλλ' αὐτὸν ἡμεῖς, οἷς σε θεραπεύειν μέλει,
πάλιν καταστελοῦμεν: ἀλλ' ὄρθου κάρα. (Eurípides. *Bacantes*, vv. 925-933)

Pen.

“¿Qué parezco así? ¿Tengo el porte de Ino o de mi madre Ágave?”

Dion.

“Creo estar viéndolas al mirarte a ti. Pero este rizo se ha salido de su sitio, de como yo te lo compuse bajo la diadema femenina.”

Pen.

“Yo lo he alterado de posición cuando dentro agité mi cabellera hacia arriba y abajo haciendo de bacante.”

Dion.

“Yo te lo compondré de nuevo, yo que debo cuidar de ti. Así que levánta la cabeza.”

No obstante, a diferencia de lo que ocurre en la Comedia, la carcajada de la audiencia se revela aquí como una reacción momentánea y pasajera que se desvanece cuando aquella misma audiencia ve en la aceptación del disfraz el signo concreto de la destrucción progresiva de Penteo, destrucción que culminará con su desmembramiento. Así, frente a la inminente muerte del rey de Tebas, la risa da paso a las emociones típicamente suscitadas por el espectáculo trágico: τὸ φοβερὸν (“lo que provoca miedo”) y τὸ ἐλεεινὸν (“lo que provoca pena”) (Aristóteles. *Poética*, 1452b28-33; 1453b8-14). Por el contrario, en *Lisístrata*, la muerte simbólica del Magistrado-mujer acentúa los efectos cómicos del travestismo. Las cintas y coronas colocadas para adornar su “cadáver” reafirman que, en la Comedia Antigua, la risa siempre es bienvenida puesto que las circunstancias problemáticas a las que son expuestos los personajes resultan mínimas, temporales y, ciertamente, distan de ser mortales. Así, aunque Lisístrata inste al *Próboulos* a comprarse un ataúd (v.598)



y a acudir al llamado de Caronte (v.607), este personaje puede marcharse fuera de escena, despotricando contra aquellas mujeres que lo acaban de “matar” (εἶτ’ οὐχὶ ταῦτα δεινὰ πάσχειν ἔστ’ ἐμέ; v. 608). Finalmente, esta diferencia fundamental que encierra la risa frente a la muerte en los ámbitos cómico y trágico se puede ver anticipada por otros elementos materiales que son parte fundamental de la *performance* dramática: las máscaras. Si bien el *sketch* que protagonizan Dioniso y Penteo divierte momentáneamente a la audiencia, la máscara trágica de este último deja entrever el desenlace fatal de la obra.⁷ Por su parte, la máscara cómica que porta el Magistrado resulta un accesorio feo, desfigurado y sin dolor (Aristóteles. *Poética*, 1449a31-36), destinado a acentuar la carcajada de los espectadores conforme acompaña las distintas instancias del desarrollo del *agón*.⁸

En el presente trabajo, nuestro análisis se propuso explorar el límite entre los géneros trágico y cómico mediante la comparación de dos escenas de travestismo presentes en las obras *Bacantes* y *Lisístrata*. Así, rastreamos las estrategias empleadas por los agentes del travestismo, el dios Dioniso y Lisístrata respectivamente, y las consecuencias de la transformación experimentada por sus víctimas, Penteo y el *Próboulos*. En ambas escenas se ilustró el quiebre momentáneo de la normativa en torno a dos aspectos: uno genérico y otro de género. En lo que respecta al primero, la risa de la audiencia se reveló como un componente fundamental para clausurar (brevemente) las

⁷ La máscara de Dioniso vuelve a ofrecer otro ejemplo de las similitudes entre Tragedia y Comedia. Según Foley (2003: 366), la máscara del dios aparece como una máscara sonriente durante el desarrollo total de la *performance*, situación que también pondría de manifiesto la ambigüedad inherente al personaje de Dioniso.

⁸ Una función análoga cumple, asimismo, el atuendo típico empleado en las representaciones de Comedia, el cual presenta “an ambivalent, dimorphic and fantastic body which is not closed by a clear surface but is open, protrusive and inside-out. In addition, it hyperbolically exhibits the sexual organs, the belly and the buttocks. Moreover, the grotesque body fragments itself in such a way that it seems to consist only of the above mentioned protruding parts, while it lacks a hierarchized and united perspective from head to the lower parts” (Biel, 2012: 259).



diferencias entre Tragedia y Comedia. Por otro lado, demostramos que la ruptura de la oposición masculino-femenino se encuentra encarnada tanto por los objetos del travestismo (Penteo y el Magistrado) como por sus agentes (Dioniso y Lisístrata). Finalmente, pudimos comprobar que, en ambas obras, la muerte resulta una instancia fundamental del desarrollo dramático en tanto vuelve a poner de manifiesto las diferencias normativas que separan a la *performance* cómica de la trágica. Así, el deceso metafórico o real de los personajes es acompañado, o bien por la sonrisa cómplice de la Comedia, o bien por la dolorosa mueca de la Tragedia.

BIBLIOGRAFÍA

BAILLY, A. [1894] (2000) *Dictionnaire Grec-Français*, París.

BIEL, A. (2012) "Women on the Acropolis and Mental Mapping: Comic Body-Politics in a City in Crisis, or Ritual and Metaphor in Aristophanes' *Lysistrata*", en MARKANTONATOS, A. & ZIMMERMANN, B. (eds.), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin: 255-290.

DIGGLE, J. (1994) *Euripidis Fabulae III*, Oxford.

FOLEY, H.P. (2003) "The Masque of Dionysus", en MOSSMAN, J. (ed.), *Oxford Reading in Classical Studies. Euripides*, Oxford: 342-368.

HENDERSON, J. (1987) *Aristophanes. Lysistrata*. Edited with Introduction and Commentary by J. Henderson, Oxford.

KASSEL, R. (1966) *Aristotle, Aristotle's Ars Poetica*, Oxford.

LORAUX, N. (1984) *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris.



RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2015) “El travestimiento en Bacantes: recurso cómico y trágico”, en *JOCOSA. ACTAS DE LAS I JORNADAS SOBRE COMEDIA Y SOCIEDAD EN LA ANTIGÜEDAD*, organizadas por el Ateneo Buenos Aires de la AADEC, Facultad de Derecho /Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2 de diciembre de 2011 (en prensa).

SEGAL, C. (1997) *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton.

SEIDENSTICKER, B. (1978) “Comic Elements in Euripides' *Bacchae*”, *AJPh* 99: 303-320.

TAAFFE, L. (1993) *Aristophanes and Women*, London.

TAPLIN, O. (1986) “Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis”, *JHS* 106: 163-174.