

Un juego entre lo visible y lo invisible. La dinámica de las emociones en el filicidio de *Ágave* en *Bacantes* de Eurípides

Constanza Filócomo
Universidad Nacional del Sur
constanzafilocomo@gmail.com

Resumen: Focalizaremos una escena lúdica singular, la que tiene lugar en *Bacantes* de Eurípides paradójicamente en el punto más dramático de la tragedia (el filicidio de *Ágave*), con el fin de examinar allí la dinámica de las emociones, sin perder de vista que, como es usual en la tragedia, el filicidio de

Ágave y las emociones que de él se derivan se generan a partir del relato.

Mediante el análisis filológico del discurso del mensajero en el quinto episodio de la pieza (vv. 1024-1149) –sin perder de vista los paralelismos con el relato precedente– y la anterior intervención coral (vv.

1024-1042), examinaremos la interacción de las emociones en relación con el crimen. Advertimos que mientras el Coro busca despertar júbilo por la victoria dionisiaca, el relato del mensajero apunta más bien a provocar compasión por *Penteo*. El uso del discurso directo, la narración focalizada en su experiencia, el juego que presenta entre lo que ven y no ven tanto los protagonistas como los testigos de los hechos, y las

descripciones del *sparagmós* (que incluyen el juego de las bacantes con los miembros del rey) buscan incrementar el *páthos*. Nuestra hipótesis es que en esta escena se configura una tensión emocional a partir de la simpatía por ambos personajes (*Penteo* y *Dioniso*).

Palabras clave: emociones – filicidio – Eurípides – *Bacantes*

καλὸς ἀγὼν, χέρ' αἵματι στάζουσιν
περιβαλεῖν τέκνου. (Ba. 1163-1164)

Hermoso combate, hundir la mano goteante en la sangre del propio hijo.

A pesar de su condición de espectáculo, la tragedia no rompe con la tradición oral y auditiva, más propia de la épica.¹ Por el contrario, la esencia de la tragedia griega no parece ser la acción sino el *lógos*. Los hechos centrales de la trama, aquellos violentos, tienen lugar fuera de escena: son narrados por alguno de los personajes y no “actuados” (δράω).² En este sentido, Weiss (2023, p. 128), al sostener que la tragedia representa lo que no puede ser mostrado –ya sea porque resulta insoportable de ver o porque es algo que no puede verse–, señala que el rol del lenguaje en este género es precisamente el de visibilizar lo invisible.³ De este modo, la ambigüedad del lenguaje que caracteriza al género, los términos que focalizan en la visión y apariencia de los hechos, las descripciones sobre aquellos actos imposibles de mostrar, se vuelven especialmente significativos. La tragedia, en palabras de Segal (1991, p. 224), “no solo nos ofrece juntas tanto la experiencia auditiva como la visual en su compleja y contradictoria construcción de la verdad; también llama la atención sobre el encuentro, intercambio y choque de percepciones sensoriales”.

Es a partir de esta combinación, cuidadosamente elaborada, entre visión y audición, que se producen las emociones más intensas del drama. Focalizando en la escena del relato del filicidio de Ágave en *Bacantes* (en adelante, *Ba.*) de Eurípides, y teniendo en cuenta que el estudio de las emociones y su funcionamiento en los diferentes géneros literarios ha recibido en los últimos años especial atención de la crítica,⁴ nuestro objetivo es comenzar a dilucidar la configuración de la emocionalidad que este relato despertaría en la audiencia, atendiendo al rol central del Coro en la configuración de la emocionalidad dramática. Partimos de la idea de Weiss (2023) de que el público, desde su participación

¹ Aristóteles distingue el drama de otros géneros por el modo de imitación: el poeta no narra sino que hace actuar a los personajes (δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, Aristóteles. *Poética*, 1449b.26-27).

² No olvidamos las excepciones. *E.g.* Esquilo muestra en escena el encadenamiento de Prometeo (*Prometeo encadenado*, vv. 52-80).

³ Teniendo en cuenta la confianza que los griegos depositaban en la visión como fuente de conocimiento, resulta por demás sugerente el juego entre realidad y apariencias que suele presentarse en las tragedias. Este juego se plasma perfectamente en *Bacantes*. Para un análisis sobre la visión en esta obra, cf. Gregory, 1985; Encinas Reguero, 2014.

⁴ Para un estado de la cuestión sobre la emocionalidad en la Grecia Antigua, cf. Buis y Fernández, 2022.

emocional, contribuye al quehacer teatral comprometiendo su cuerpo, particularmente al reaccionar ante las representaciones de dolor y violencia.

Mediante el análisis filológico del discurso del mensajero en el quinto episodio de la pieza (vv. 1043-1149) y de la anterior intervención coral (vv. 1024-1042), buscaremos demostrar que en esta escena se plasma especialmente el espectáculo del dolor, haciendo partícipe al espectador, y se configura de este modo una tensión emocional a partir de la simpatía por la víctima y el victimario al mismo tiempo. En primer lugar, nos dedicaremos sucintamente a la reacción del Coro cuando recibe la noticia. Luego, observaremos algunos recursos del discurso del Mensajero, con los que se buscaría una identificación del público con el Rey; en este punto, nos detendremos especialmente en una metáfora lúdica particular que tiene lugar en el relato del *sparagmós*.

El júbilo del Coro

Hacia el final del cuarto episodio, Penteo, vestido como mujer y guiado por el “extranjero”, se dirige hacia las afueras de la ciudad para espiar a las mujeres. El siguiente episodio abre con la llegada del Mensajero, que trae noticias de aquella visita al monte y las comenta al único interlocutor posible en escena: el Coro.

Si bien esta interacción entre el Coro y el Mensajero (vv. 1024-1042) sigue el orden que suelen tener las comunicaciones de noticias funestas en la tragedia,⁵ se presenta de modo particular y la reacción del Coro resulta llamativa, sobre todo si consideramos que el Coro funcionaría como una audiencia interna, que de alguna manera guiaría las emociones de los espectadores. Mastronarde (2010, p. 93) observa que, si bien la tragedia depende de la afinidad emocional de los espectadores con los protagonistas, el público tiende a identificarse con la visión del Coro. En este sentido, y siguiendo a Ruffell (2008, pp. 44-45), entendemos que, si bien puede considerarse que el Coro impulsa la reflexión abstracta y general buscando una actitud crítica del espectador, eso no significa que se renuncie al compromiso emocional del público.⁶ Por el contrario,

⁵ Como sintetiza Rijksbaron (2019, p. 171), la estructura general de la apertura de los discursos de mensajero es la siguiente: 1) el Mensajero entra en escena; 2) dice unas pocas líneas que llama la atención de los presentes, quienes le piden que continúe; 3) el mensajero desarrolla brevemente los puntos principales de la novedad y se le pide que cuente más en detalle; 4) narra la historia apropiadamente.

⁶ En este punto, Ruffell (2008, p. 43) no acuerda con Taplin, quien parece asignar a los pasajes corales efectos similares a los de la alienación del teatro de Brecht. Además, tomando distancia de Taplin –quien diferenciaba el público de tragedia del de comedia, e imaginaba que el primero estaría quieto y en silencio– Ruffell (2008, pp. 43-44) duda de que tal quietud fuera posible en una audiencia masiva al aire libre, e imagina un contexto mucho más parecido a lo que hoy sería un partido de fútbol o un festival lleno de gente.

debemos ver una interacción entre este compromiso y la reflexión social, ideológica, ética.

Si las emociones del Coro orientan las del público presente, podría esperarse que el Coro se lamentara por la muerte del Rey, hecho que marca el suceso trágico de la obra. En cambio, la reacción del Coro es de absoluto júbilo.⁷ Cuando el Coro pregunta por las novedades (τί δ' ἔστιν; ἐκ βακχῶν τι μὴνύεις νέον; v. 1029: “¿Qué sucede? ¿Anuncias algo nuevo de las bacantes?”), lo hace en trímetros de diálogo hablado, pero una vez que se entera de la muerte de Penteo, interviene con metros líricos: dímetro docmiaco (τῶναξ Βρόμιε, θεὸς φαίνηι μέγας.†, v. 1031: “¡Soberano Bromio, te revelas como gran dios!”).⁸

El Mensajero reprocha dos veces, aún en trímetros yámbicos, la reacción alegre. El Coro incrementa su algarabía y expone su entusiasmo al preguntar de qué modo pereció Penteo duplicando el verbo de decir y continuando con el metro docmiaco (ἔνεπέ μοι, φράσον, v. 1041: “Cuéntame, explica”). Este parece ser el único pasaje de la tragedia conservada en que dos verbos en imperativo dan pie a la narración de un mensajero (cf. Perris, 2011, p. 44).⁹ La respuesta es el discurso del Mensajero, quien detallará la visita al monte con distintos recursos que tendrán un único objetivo: que el público simpatice con Penteo y sienta pena por él.

El lamento del Mensajero

Por una cuestión de espacio, no es posible detallar en el presente trabajo todos los recursos que en el discurso del Mensajero contribuyen a provocar compasión por Penteo.¹⁰ Sintetizaremos aquellos que mejor nos permiten observar la intención estética

⁷ Vale destacar la situación ambigua de este Coro: deben lealtad, por un lado, a Dioniso, en tanto está conformado por mujeres; por el otro, a Penteo, en tanto él es la autoridad civil.

⁸ Este metro es empleado en el género trágico para expresar una emoción violenta, generalmente de lamento o estrés (cf. Roux, 1970-1972, p. 558); sin embargo, aquí se usa para expresar alegría. Sumado a esto, este mismo verso presenta una dificultad en la escansión (faltaría una sílaba): Roux (1970-1972, p. 559) no niega la posibilidad de que Eurípides haya incluido una irregularidad métrica deliberadamente para reflejar la emoción del Coro (Aristófanes reprocha al dramaturgo precisamente sus irregularidades métricas: *Ra.* 1320-1329).

⁹ Como señala Perris (2011, p. 45), cuando un narrador trágico resume un suceso antes de narrarlo, las preguntas que le siguen, usando generalmente el tiempo presente, (en este caso, las del Coro en los vv. 1041-1042) tienden a solicitar una narración elaborada, no escueta (contrario a lo que sucederá cuando Ágave pida esa misma información a su padre, v. 1294).

¹⁰ Observamos, además de los recursos aquí expuestos, otros que del mismo modo contribuyen a la construcción de la compasión por el Rey: juegos entre lo que ven y no ven los personajes; términos que describen a Penteo y Ágave como sufrientes; paralelismos con el discurso del primer mensajero, que había sido pronunciado frente a Penteo y al extranjero, intentando prevenir al rey sobre la naturaleza del dios.

del poeta de incrementar el *páthos*, haciendo especial referencia a aquel que cobra marcada significatividad: la metáfora lúdica que remarca la crueldad de las bacantes. No se debe perder de vista que, durante todo el episodio, es decir, durante la narración del Mensajero, este se encuentra solo en el escenario: su único oyente, además del público, es el Coro. Nadie responderá a sus novedades y, una vez finalizado el discurso, deberá salir de escena en soledad, lo que profundizaría el dramatismo de la escena.

Destacamos, en primer lugar, que el Mensajero focaliza su narración en la experiencia. Esto es, renuncia a su conocimiento *ex eventu*, como puede comprobarse al observar los nombres que elige para mencionar a Dioniso: primero, “extranjero” (vv. 1047, 1063, 1068); luego, cuando por primera vez el dios da una orden estando fuera de escena, observa que esa voz es “al parecer, de Dioniso” (vv. 1079-1081); la segunda vez, afirma con seguridad que es la voz de Dioniso (v. 1089); y a partir de allí, lo nombrará “dios” o “Baco” (vv. 1094, 1124, 1128). Como postula de Jong (1991, p. 58), este procedimiento en la narración genera intriga, aunque la audiencia ya conoce el final; quienes lo desconocen son precisamente las víctimas, lo que acentúa el *páthos*:

The messenger’s technique of narrating according to his experiencing focalization provides the spectators with a double perspective: they know the outcome of the events and yet at the same time share the experience of those who do not and thus approach their ruin unwittingly. (de Jong, 1991, p. 61)

Por otro lado, el Mensajero opta por el estilo directo para citar aquellos discursos que profundizan la representación de Penteo como ignorante, ingenuo e impotente (ἐλεξε, v. 1059; λέγει παρήϊδος /ψαύων, vv. 1117-1118); la de Dioniso como divinidad todopoderosa y autoritaria (Διόνυσος, ἀνεβόησεν, v. 1079); y la de las mujeres como bacantes fuera de sí (ἐλεξε' Ἀγαυή, v. 1106). Gracias al discurso directo, los personajes cobran vida y hablan por sí mismos. Como indica de Jong (1991, p. 131), se trata de una técnica “to increase the vividness and drama of the Messenger-speech”.¹¹

Por último, es necesario detenernos en uno de los recursos que mejor expone la intención del poeta de visualizar la crueldad de las mujeres, y que tiene que ver con las descripciones del *sparagmós*. Nos interesa señalar particularmente los versos en que se

¹¹ No es un detalle insignificante el hecho de que Ágave y Penteo serían representados por el mismo actor, y aquí sus voces son traídas por una misma persona: el Mensajero. El efecto sería incluso más perturbador, si como postula Dickin, el mismo actor encarnara no solo a Ágave y Penteo sino también al segundo Mensajero (cf. Perris, 2011, p. 47), con lo cual podría haber un juego de voces que imitara perfectamente a los personajes citados.

describe cómo la carne de Penteo es objeto de un juego entre las manos asesinas. Según el relato del primer Mensajero en el tercer episodio, los toros feroces se dejaban derribar “por mil manos de muchachas” (μυριάσι χειρῶν [...] νεανίδων, v. 745), y las mujeres se lanzaban las reses desmembradas esparciéndolas: διεφοροῦντο σαρκὸς (“esparcían la carne”, v. 746). Del mismo modo, en el segundo relato, lo hacen con la carne de Penteo: πᾶσα δ’ ἤματωμένη / χεῖρας διεσφαίριζε σάρκα Πενθέως (1135-1136: “todas, con las manos ensangrentadas, se lanzaban como si fuera una pelota la carne de Penteo”). Mientras que en la descripción del primer Mensajero se había empleado el verbo διαφορέω (v. 746), para el segundo, Eurípides opta por utilizar un *hápax*: διασφαίριζω (‘lanzar como si fuera una pelota’), comparando la acción macabra de las mujeres con un juego de pelota.

Esta comparación no parece inocente, sobre todo si se tienen en cuenta las connotaciones positivas que tenían en la Antigua Grecia los juegos de pelota, considerados un ejercicio físico completo y armónico.¹² No incluidos en los programas de los festivales atléticos, eran una actividad relacionada a la recreación y al placer, tal como parece demostrar Nausicaa cuando se divierte con sus amigas y una pelota, sin reglas aparentes (Homero. *Odisea* VI, 99-119). La gran popularidad del juego de pelota, constatada en las numerosas fuentes que lo registran (cf. O’Sullivan, 2012, p. 19), traspasa los límites humanos: incluso los dioses tenían este pasatiempo (cf. Apolonio de Rodas. *Argonáuticas* III, 132-144).¹³

Aunque practicado también por hombres (Homero. *Odisea* VIII, 370-380.),¹⁴ se asociaba sobre todo al ámbito femenino (Roux, 1970-1972, p. 583). La documentación literaria e iconográfica que presenta mujeres jugando a la pelota es abundante, y no solamente en el contexto griego. En efecto, no es Nausicaa la primera mujer documentada jugando a la pelota: ya hacia el 2000 a.C. los frescos egipcios de Beni Hassan enseñaban muchachas “a caballito” unas de otras y lanzándose pelotas (imagen 1).¹⁵ En épocas posteriores, son conocidas las pinturas de la tumba de la Via Portuense

¹² “La importancia pedagógica y lúdica que alcanzaron los juegos de pelota en la Antigüedad grecolatina se debió en buena medida a la idea, generalmente admitida también hoy, de que constituían ejercicios físicos muy completos, adecuados para el desarrollo armónico de todas las partes del cuerpo y aptos para hombres y mujeres de cualquier edad” (García Romero, 2010).

¹³ Afrodita le pide a Eros que fleche a Medea de modo que se enamore de Jasón, y promete a cambio la mejor pelota que podría obtener: la que era juguete de Zeus; la que, cuando era niño, le había hecho su nodriza Adrastea.

¹⁴ Los jóvenes Halio y Laodamante, ante Odiseo y un gran público, realizan una exhibición con pelota.

¹⁵ Como retoma Herrador Sánchez (2021, p. 100), “este juego de lanzamiento de pelotas a horcajadas fue conocido en Grecia bajo el nombre de ἐφεδρισμός, donde dos parejas de chicas jóvenes se encontraban

en Roma (II d.C.), en las que dos mujeres aparecen jugando a la pelota con dos hombres (imagen 2); y los mosaicos de la villa siciliana de Piazza Armerina (IV d.C.), en los que también dos muchachas, conocidas como “chicas en bikini”, juegan a la pelota (imagen 3).

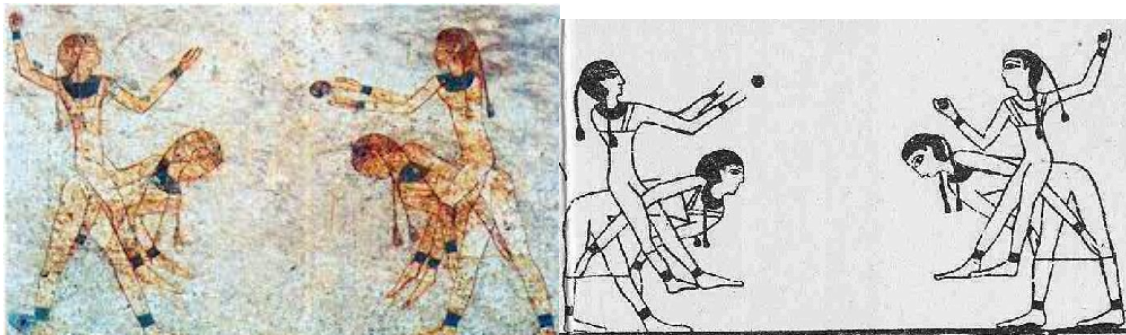


Imagen 1
Tumba n° 15 en Beni Hassan (Egipto, XII Dinastía)
Imperio Medio (c. 2040-1648 a.C.)



Imagen 2
Frescos de “jóvenes jugando” decorando una tumba. II d.C.
Via Portuense, Roma. Museo Nazionale Romano
(o delle Terme), Italia.

Detalle

subidas a horcajadas unas frente a las otras, y las que están sentadas en la parte superior se lanzaban pelotas. Las chicas normalmente jugaban con pelotas, pasándose las de unas a otras, bien de pie, o a horcajadas sobre la espalda de las de más edad o vigor”.

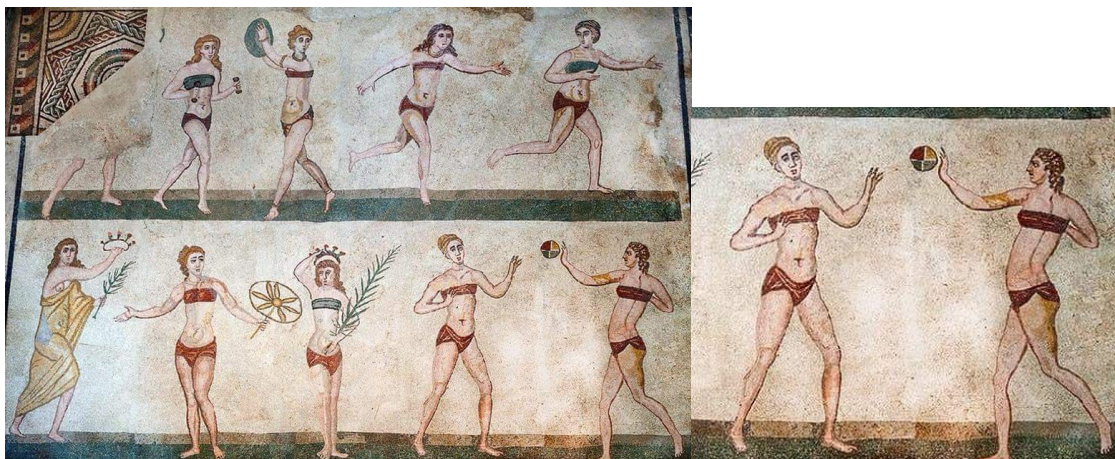


Imagen 3

Mosaico, Villa Romana del Casale,
Piazza Armerina, Sicilia. IV d.C.

Detalle

Sumado a la asociación que el juego de pelota tenía con el ámbito femenino y con el aspecto recreativo, nos interesa destacar una de las muchas ventajas que los antiguos asignaban a esta actividad (detalladas por el médico Galeno de Pérgamo en su tratado *Sobre los ejercicios con pelota pequeña*, II d.C.):¹⁶ el espíritu de colaboración. Como señala García Romero (2010): “quizás el rasgo más característico de muchos juegos de pelota, frente a otras actividades, radique en el hecho de ser deportes de equipo, mediante cuya práctica puede fomentarse el espíritu de colaboración en la persecución de un objetivo común”.¹⁷

Eurípides busca deliberadamente que el público asocie estas ideas acerca del juego de pelota con la descripción de las bacantes asesinas del Rey; en efecto, usa para esto una palabra nunca antes documentada. El poeta compromete todo este imaginario y pervierte el juego de la pelota: las mujeres, en equipo, como en una actividad de deleite, lanzan de mano en mano no una pelota sino la carne de Penteo, que es nada menos que el hijo de la asesina y sobrino de las mujeres que juegan con su cadáver. La violencia es fuente de placer. De este modo, se enfatiza la crueldad de las seguidoras de Dioniso de un modo que se vuelve casi visible. Fácilmente, el público, cercano a la idea de la

¹⁶ Galeno expone las virtudes saludables de los juegos con pelota: son baratos y, por ende, accesibles a todos; promueven la armonía en los movimientos; ayudan a tratar varias lesiones; son adecuados para el entrenamiento militar, ya que preparan para atacar y defender; en cuanto a lo anímico, deleitan el espíritu, relajan la mente y desarrollan la inteligencia.

¹⁷ En este sentido, no debería resultar llamativo el potencial útil que las actividades con pelota tendrían para inculcar las habilidades militares, especialmente entre los macedonios y espartanos (cf. O’Sullivan, 2012, p. 26-28), tal como se desprende de la anécdota de Antígono I Monóftalmos según la narración de Plutarco (*Regum et imperatorum apophthegmata* 182a): cuando este general macedonio vio a algunos de sus soldados jugando a la pelota en sus pecheras y cascos, se complació. Esta asociación también resulta significativa en el contexto de *Ba.* en tanto las seguidoras del dios se asemejan a guerreros.

recreación femenina con la pelota, podría imaginar las manos ensangrentadas lanzando miembros humanos.

Gracias a esa técnica que ejecuta el poeta, se alcanza lo que Segal (1991, pp. 232-233) llama la “paradoja trágica”, que consiste en “encontrar placer en el sufrimiento”. Y, como advertimos al comienzo del trabajo, esto se logra sin mostrar explícitamente la violencia. Aunque Aristóteles sostiene, en *Poética* (181-182), que da menos impresión lo que se introduce por oídos que lo que se aprehende por los ojos, al referirse a la música, en *Política* 1340a12-13, admite que al escuchar representaciones, “todos sienten las emociones de esa representación”

(ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίγνονται πάντες συμπαθεῖς). En efecto, el espectador no solo sería capaz de simpatizar con los personajes descritos sino que además, siguiendo la línea de pensamiento de Weiss (2023), participa activamente desde de una “simpatía visceral”. Los cuerpos sufrientes no son directamente vistos pero sí profundamente sentidos, al punto de ser casi insoportables. El espectador, a partir de esa participación emocional, contribuye activamente al quehacer teatral (Weiss, 2023, p. 130), comprometiendo su propio cuerpo. En efecto, la estudiosa sostiene que las representaciones de violencia y el dolor físico en el teatro pueden ser intercorpóreos y refiere a las “poderosas respuestas corporales de la audiencia” (Weiss, 2023, p. 126). El placer estético, inducido por el espectáculo del dolor, se origina no simplemente en un proceso cognitivo de identificación sino “from a bodily engagement” (Weiss, 2023, p. 160). En ese compromiso emocional que surge de la simpatía con el dolor expuesto se encuentra el placer estético del género trágico. Como explica Aristóteles (*Poética* 1448b10-12), aunque los objetos resulten “penosos de ver” (λυπηρῶς ὀρῶμεν), “nos deleitamos en contemplar” (χαίρομεν θεωροῦντες) en el arte las representaciones realistas de ellos.

Perris (2011, p. 47) señala que la violencia en esta escena, aunque fuera de escena, constituye un espectáculo “dramatizado” por el Mensajero, sobre todo si tenemos en cuenta la lectura metateatral según la cual Dioniso monta una obra y pone en escena el *sparagmós*:

The irony here is that while staging *sparagmos* invites the audience to appreciate the theatricality of physical violence, the second messenger’s narrative is itself structured so as to emphasise the pathos of the episode and to undermine the chorus member’s delight at Pentheus’ death. (Perris, 2011, p. 47)

El segundo Mensajero, con su narración subjetiva de la violencia, sitúa a Penteo en el lugar de víctima, lo humaniza, en respuesta a la alegría que el Coro había manifestado por la derrota de Penteo como villano. La configuración emocional que se produce a partir del filicidio se volverá más intensa cuando, luego de la narración, el Coro celebre nuevamente el triunfo dionisiaco y, a continuación, Ágave entre a escena con la cabeza de su hijo clavada en la lanza; entonces, tendrá lugar lo imposible, el espectáculo del dolor se volverá visible. El diálogo que tiene lugar entre Cadmo y su hija duplica de alguna manera la narración del filicidio, en tanto se expone una vez más lo sucedido hasta que la asesina logra su *anagnórisis*. Esta vez, el resultado de la violencia, narrada por segunda vez, permanece en escena, lo que contribuye a enfatizar lo patético. Mientras el Coro invita a simpatizar con el dios y a celebrar la victoria dionisiaca, el Mensajero busca, con distintos recursos, incrementar el *páthos* y que la audiencia sienta compasión por las víctimas. En este punto, seguimos a Konstan (2000),¹⁸ quien, refiriéndose a la empatía de la audiencia en la tragedia, entiende que el público podía simpatizar al mismo tiempo con dos personajes antagónicos: “La tensión que causan en el yo emociones contradictorias experimentadas simultáneamente, puede ser una experiencia más uniformemente dolorosa” (Konstan, 2000, p. 139). Así, hemos visto cómo la reacción del Coro y el relato del mensajero, ante el hecho terrible del filicidio que es traído a escena a través de la palabra, contribuyen a la construcción de la emocionalidad de los espectadores, permitiendo una tensión que enriquece la práctica dramática. Esta emocionalidad se configura sobre la base de una paradoja, que constituye la esencia misma de lo trágico: el placer de la experiencia del dolor.

Referencias bibliográficas

Ediciones

- Diggle, J. (Ed.) (1994). *Euripidis. Fabulae* III. Oxford: Oxford University Press.
- Dodds, E. R. (Ed.) (1960 [1944]). *Euripides' Bacchae. Edited with introduction and commentary*. Oxford: Clarendon Press.
- Kirk, G. S. (Ed.) (2010 [1970]). *The Bacchae of Euripides*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roux, J. (Ed.) (1970-1972). *Euripides, Les Bacchantes I y II*. Paris: Les Belles Lettres.
- Seaford, R. (Ed.) (2001 [1996]). *Euripides, Bacchae*. Warminster: Aris & Philips.

¹⁸ Konstan (2000) sostiene que la postura de Aristóteles respecto de lo que el público del género trágico sentía es “demasiado limitada” y defiende que no necesariamente el público debía sentir o compasión o temor, sino que era capaz de sentir ambos al mismo tiempo, así como también otro tipo de emociones.

Bibliografía referenciada

- Buis, E. J. y Fernández, C. N. (2022). Sentir y emocionar(se): aproximaciones al estudio de la afectividad en la Grecia Antigua. *Circe, de clásicos y modernos*, 26 (2), 15-44.
- de Jong, I. (1991). *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*. Leiden - New York-Köln: Brill.
- Encinas Reguero, M. C. (2014). Los relatos del mensajero y la problematización de la visión en *Bacantes* de Eurípides. *ExemplariaClassica. Journal of Classical Philology*, 18, 5-21.
- García Romero, F. (2010). Deportes y juegos de pelota en la Antigua Grecia. Recuperado del sitio de internet de Universidad Complutense de Madrid: <https://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento17574.pdf>
- Gregory, J. (1985). Some Aspects of Seeing in Euripides' *Bacchae*. *Greece and Rome*, 32 (1), 23-30.
- Herrador Sánchez, J. A. (2021). Juegos con pelota en el Antiguo Egipto. *EmásF. Revista Digital de Educación Física*, 68, 93-105.
- Konstan, D. (2000). Las emociones trágicas. En González de Tobia, A. M. (Ed.), *Actas del Congreso: Una nueva visión de la cultura griega antigua en el fin del milenio*(pp. 125-143). La Plata: Editorial de la UNLP.
- Mastronarde, D. (2010). The Chorus. En *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context* (pp. 88-152). New York: Cambridge University Press.
- O'Sullivan, L. (2012). Playing Ball in Greek Antiquity. *Greece & Rome* 59(1), 17-33.
- Perris, S. (2011). Perspectives on Violence in Euripides' *Bacchae*. *Mnemosyne*, 64, 37-57.
- Rijksbaron, A. (2019). How Does a Messenger Begin His Speech? Some Observations on the Opening Lines of Euripidean Messenger Speeches. En *Form and Function in Greek Grammar. Linguistic Contributions to the Study of Greek Literature* (pp. 170-184). Leiden: Brill.
- Ruffell, I. (2008). Audience and Emotion in the Reception of Greek Drama. En Revermann, M. y Wilson, P. (Eds.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin* (pp. 37-58). Oxford: Oxford University Press.
- Segal, C. (1991). El espectador y el oyente. En Vernant, J. P. (Ed.), *El hombre griego*(pp. 211-246). Madrid: Alianza.
- Weiss, N. (2023). *Seeing Theater. The Phenomenology of Classical Greek Drama*. Oakland: University of California Press.