

CUERPO Y CORPOREIDAD EN LA TRAGEDIA GRIEGA: *HIPÓLITO* DE EURÍPIDES

Lidia Gambon* * Universidad Nacional del
Sur, Bahía Blanca, AR.
lgambon@uns.edu.ar



Recibido em: 19/08/2023

Acceto em: 30/08/2023

RESUMEN: Partiendo de una serie de consideraciones respecto de la centralidad del cuerpo y la corporeidad en la tragedia griega, el presente trabajo focaliza la tragedia *Hipólito* de Eurípides. El análisis de estos tópicos en la obra muestra que Eurípides otorga protagonismo al cuerpo femenino, presentando a Fedra de una manera novedosa y disruptiva, no solo en el sufrimiento, sino asimismo en la muerte.

PALABRAS CLAVE: tragedia; cuerpo; corporeidad; Eurípides; *Hipólito*.

BODY AND BODILINESS IN GREEK TRAGEDY: HIPPOLYTUS BY EURIPIDES

ABSTRACT: Starting from considerations about the centrality of the body and corporeity in Greek tragedy, this paper focuses on Euripides' tragedy *Hippolytus*. The analysis of these topics in the play shows that Euripides gives prominence to the female body, presenting Phaedra in a new and disruptive way, not only in suffering, but also in her death.

KEYWORDS: tragedy; body; corporeity; Euripides; *Hippolytos*.

Theater is an art of bodies witnessed by bodies.

Simon Shepherd

Como induce a concluir la cita extraída de *Theatre, body and pleasure* (Shepherd, 2006, p. 73), el teatro es la más corpórea de las artes. Aun géneros fuertemente convencionales, como la tragedia antigua, refuerzan el valor de esta afirmación al llamar de modo constante la atención sobre el proceso de “ver cuerpos”: cuerpos que sufren, cuerpos lacerados o muertos. En efecto, en el

drama, aun cuando el acto violento en sí permanezca fuera de escena, el cadáver, la víctima trágica mutilada o muerta, suele comparecer con posterioridad como prueba evidente e irrefutable – prueba “espectacular” – de aquello que ha sucedido: el Edipo ciego que asoma a las puertas del palacio con sus pupilas ensangrentadas en *Edipo rey* de Sófocles, o el Heracles euripideo, al que vemos recuperarse de su manía rodeado de su familia asesinada en *Heracles*, y el mismo Neoptólemo, cuya presencia solo se materializa con su ingreso ya muerto en el éxodo de *Andrómaca*, son apenas algunos ejemplos palmarios de ello. No sin acierto, entonces, el género ha ido caracterizado como “the misadventure of the human body”.¹ Y es que el cuerpo que atestigua la tragedia está siempre atravesado por esa condición de precariedad, por ese ser para el dolor, la enfermedad y la muerte que lo fuerza a devenir espectáculo. Ciertamente es que los cuerpos se definen en su especificidad cultural, pero lo que la tragedia viene a poner en evidencia es que, como quiera se conciban en esta especificidad, los cuerpos que expone el drama son trágicos en su temporalidad y sus limitaciones.²

Un corolario que se sigue de ello es que la tragedia fue el género que “inventó” la enfermedad y la locura de los héroes: Orestes, Áyax, Edipo, Heracles, Penteo, Casandra o Fedra integran, entre otros, la lista de personajes que se reconfiguran desde su marginalidad nosológica. Ello tiene lugar en el drama no solo mediante el despliegue de un vocabulario y un imaginario específico, que reafirma con recurrencia la peste y otras formas morbosas idiosincrásicas del héroe como la *manía*, sino incluso al dotar de entidad corpórea a los monstruos que personifican el estado patológico (e.g. las Erinias en *Euménides*, Lisa en *Heracles*).³ La experiencia trágica se constituye precisamente a partir de la combinación de los efectos del lenguaje y del espectáculo, de la tensión y la secuencia con la que uno y otro se conjugan, de la conflación de sentidos que proponen. Invención particular y propia de su momento histórico, la tragedia acusa de este modo la centralidad del cuerpo, a la par que materializa también la dificultad de representar dichos cuerpos en el dolor o la muerte, al

¹ Zeitlin (1985, p. 71), citando la definición del filósofo francés Ivon Belaval. Estudios recientes han puesto el foco en la relación que la visión de los cuerpos en la tragedia guarda con las cualidades paradójicas de una estética propia del género, vale decir, con esa suerte de “perverso placer” que es capaz de suscitar el espectáculo dramático al mostrar los cuerpos en sus limitaciones o límites humanos. Para este enfoque, ver e.g. Worman (2021) y Weiss (2023).

² La posible vinculación de la raíz indoeuropea de la palabra “cuerpo” (**kwer-*) con el término griego *kéramos* (“arcilla”, “barro de la tierra”, “vaso”) lleva a Bordelois (2009, p. 25) a postular en la denominación la existencia de un tabú destinado a remarcar una perspectiva que ve al cuerpo desde su ser para la muerte. El teatro antiguo deviene, en tal sentido, el género más apropiado para “capturar” y mostrar esta perspectiva. Acerca de la especificidad de los cuerpos trágicos, ver Worman (2021, p. 6). Sobre el cuerpo como construcción cultural, Le Breton (2002).

³ Cf. Gambon (2016). La liminalidad de estos monstruos, como destaca Bakola (2018) respecto de la presencia escénica de las Erinias en *Orestía*, los vuelve especialmente representativos en el proceso de hacer visible las fuerzas invisibles que operan en el interior.

conferirles en los momentos de mayor impacto dramático el estatus de objeto (objeto de narración de los hechos acontecidos / objeto de exhibición de los actos consumados), y desplazar entonces el foco, en el proceso de recepción, desde el cuerpo propiamente dicho hacia la emocionalidad que se deriva de la visión de los cuerpos en escena. La mostración de los cadáveres que se produce siempre *a posteriori* en el espacio teatral, a través de un dispositivo mecánico característico como el *ekkyklema*, sirve de hecho al refuerzo de esta idea, al otorgar prominencia y dar protagonismo a la presencia material del cuerpo como principal objeto destinatario de la mirada.

El cuerpo de la tragedia es, entonces, un cuerpo particular, cautivo – en su forma sufriente y en su muerte – de un género de carácter convencional que requiere primariamente del registro lingüístico cuando procura llamar la atención y “poner ante los ojos” el padecimiento.⁴ En la tragedia, “poner ante los ojos” (πρὸ ὀμμάτων) – una condición que Aristóteles considera esencial en relación con emociones como la compasión (*Rb.* 1386a 34-5) – se vincula con la necesidad de reafirmar el peso temporal de lo inminente (συνεγγύς), y clausurar, al mismo tiempo, la visión de lo *deinós*, que para el filósofo es incompatible con *éleos* (*Rb.* 1386a 22-4). De tal modo, las emociones que suscita el drama se muestran siempre en forzada asincronía e inmediatez con los hechos, que derivan su impacto y efectividad de esta condición (cf. *Rb.* 1386a 34-5). En efecto, cualesquiera sean los fundamentos o explicaciones, el teatro antiguo, como dijimos, impone constricciones a las formas de representación, como la negación de la violencia visual en escena (que afecta la mostración del cuerpo en el acto mismo de muerte, incluyendo el suicidio), o el impedimento de acciones concretas sobre él, como la intensificación del dolor físico.⁵ De ello se infiere que, mientras la visión es en el *théatron* el primer y principal medio perceptivo, la visión del sufrimiento es más frecuentemente triangulada en dicho espacio a través del relato, de las percepciones y las emociones que exponen los mensajeros o los personajes que han sido testigos, cuando cuentan lo que ha sucedido.

Algunos otros aspectos relativos al cuerpo y la corporeidad adquieren carácter axiomático en la tragedia antigua. Puesto que se trata de un género que transparenta, en términos sociales, una fuerte codificación de los roles genéricos, la tragedia opone el mundo

⁴ Son convencionales en el teatro antiguo las máscaras, el vestuario y hasta la escenografía, aspectos que, por su forma estática, tradicionalmente han resultado problemáticos de vincular con la emocionalidad. Contrariamente, los nuevos enfoques, inspirados en el desarrollo de la neurociencia, proponen que la palabra, la imagen y el movimiento colaboran en la construcción de las emociones, las que no son directamente observables en el drama, sino que resultan maleables a partir de la significatividad que adquieren los mismos elementos convencionales en el proceso de recepción. Cf. Meineck (2011a; 2011b), Telò; Mueller (2018), *inter alia*.

⁵ Cf. Sommerstein (2010a), sobre algunas de las posibles causas de las constricciones a la violencia visual en escena en la tragedia. Mientras para autores como Rehm (1992, p. 61) tal restricción se funda en una elección estética, Sommerstein distingue la convención propiamente trágica (referida únicamente al sufrimiento o daño físico en escena), de la ley dramática más general sobre el acto de muerte, que se funda en el valor cultural de la violencia en Grecia, y que aplica igualmente a la comedia.

masculino al femenino y oculta así notoriamente el lugar de la mujer, su dimensión material en el dolor, la enfermedad y la muerte, aun cuando, paradójicamente, es a ella a quien el mismo sistema sociocultural de la Antigüedad le otorga centralidad en tales procesos. En efecto, los cuerpos cuyo sufrimiento, dolor o enfermedad se “muestran” en el drama (si se excluye a personajes como Fedra, al que me he de referir aquí, por hallarlo emblemático) son predominantemente masculinos: Prometeo en Esquilo; Orestes en Esquilo y en Eurípides; Heracles en Sófocles y en Eurípides; Edipo y Filoctetes en Sófocles o Penteo en Eurípides se construyen en su protagonismo sufriente, en la fuerza extrema de su *páthos*. No sucede lo mismo con las heroínas. En relación con el sufrimiento y la muerte, la corporeidad femenina en el drama tiende a ser más distante o velada, y aunque puedan señalarse algunos pocos contraejemplos dentro del exiguo *corpus* completo que nos ha llegado, debemos admitir que la tragedia privilegia el dolor del héroe, volviendo a menudo el dolor femenino más privado y doméstico en su carácter físico.⁶ Esa distancia no impide que, en la representación de la enfermedad, el teatro, fiel a su esencia y a su finalidad, despliegue, sin embargo, una profusión de emociones inextricablemente conectadas, buscando potenciar de este modo la dimensión interactiva de los *páthos*, que se deriva tanto de su naturaleza “crítica” (las emociones suponen siempre una reacción a la conducta de otros, cf. Aristóteles, *Ar. Rh.* 2.1 1378a 20-3), como de su componente conativo, que es el que impulsa las decisiones de los personajes, y motoriza las más violentas acciones y los más horrorosos crímenes. La evidencia de la corporeidad trágica emerge precisamente, como dijimos y como se verá, de la dinámica de estas emociones.

HIPÓLITO

Las consideraciones precedentes sirven de preludeo al momento de adentrarnos en *Hipólito* (428 a. C.), drama en el que Eurípides consigue un tratamiento singular de los cuerpos al volver a representar la desdichada historia de Fedra e Hipólito. Recordaremos aquí que la trama de la obra – basada en un mito propiamente trágico – retoma el conocido motivo de Putifar, ampliamente utilizado por el poeta; dicho motivo otorga al cuerpo femenino, en tanto objeto de transgresión (la transgresión del adulterio y la inculpación de violación que le sigue, que constituyen los núcleos del mito), un lugar central.⁷ Esta relevancia del cuerpo y de la corporeidad (o del cuerpo en su aspecto social) resulta tanto más significativa si tenemos en cuenta que estamos, en este caso particular, frente a una suerte de “palinodia”,

⁶ El señalamiento fue hecho por Worman (2021, p. 14-5), quien releva únicamente dos o quizás tres ejemplos de exhibición del sufrimiento femenino en la tragedia: el de Ío en *Prometeo encadenado*, el de Fedra en *Hipólito*, y con alguna limitación, el de la esposa de Príamo en *Hécuba y Troyanas*. Así, pues, aunque la tragedia llega a exponer abiertamente incluso el dolor de una deidad (como en el caso del titán Prometeo), solo Eurípides parece haberse animado a explorar (bastante tempranamente) la representación del dolor físico femenino.

⁷ Sobre el motivo de Putifar en la tragedia griega, cf. Lucas (1992).

una nueva versión de la misma historia representada por el propio poeta casi con certeza poco tiempo antes.⁸

En sintonía con las versiones precedentes, *Hipólito* expone los efectos y tormentos del *éros deinós* que experimenta la esposa de Teseo, la mujer cretense hija de Pasífae, quien de acuerdo con los planes de Afrodita se ha enamorado de su hijastro.⁹ La violencia del deseo y de la resistencia contra el deseo se expresan en ella como *nósos*. Y aunque en cualquiera de las otras versiones trágicas el conflicto gira igualmente en torno a la fuerza irrefrenable de una pasión sentida como enfermedad (cf: νόσος θεήλατος, S. fr. 680 R; νοσοῦσι, E. fr. 428 K), la significatividad del imaginario nosológico se reafirma de modo contundente en la versión conservada, en la que ya la primera aparición de Fedra es en su lecho, al cuidado de su nodriza y manifiestamente afectada por su mal (v. 170-5).¹⁰ Incluso antes de mostrarse, el cuerpo enfermo de Fedra en *Hipólito* se instala temáticamente en el centro de la *párodos* (v. 131-41), como objeto de la preocupación del Coro, desconcertado por los rumores que le han llegado sobre la condición de su reina.¹¹

Enfermedad y emocionalidad se conjugan en el drama bajo la forma extrema y emblemática de la locura erótica, lo que permite a Eurípides desplegar su interés por la mostración del dolor femenino. Su indagación es singularmente novedosa si se considera que la dolencia de Fedra adquiere características mucho más descriptivas que la del propio Hipólito, cuya primera presentación, contrariamente a la de la reina, lo muestra en la plenitud de su juventud, consagrado a su pasión por la caza (v. 51 ss.), y cuyo padecimiento

⁸ Sabemos que, además de la versión supérstite (*Hippolytos stephanéphoros* o *stephanías*), otras dos tragedias – al parecer ambas precedentes – fueron representadas en Atenas: una del mismo Eurípides, (*Hippolytos kalyptómenos*) y otra de Sófocles (*Fedra*), de cada una de las cuales apenas han sobrevivido una veintena de fragmentos. En su segunda versión, Eurípides, según afirma Aristófanes de Bizancio (Hypoth. 29-30), intentó “rectificar” los aspectos inapropiados de su primera presentación, los que hay coincidencia en señalar que estarían vinculados a la caracterización de Fedra. Sobre la datación de los dramas, cf. Sommerstein; Fitzpatrick; Talbot (2006, p. 287-9). Como señala Gelli (2004), la *communis opinio* ubica a *Fedra* entre los dramas eurípedeos, aunque Gibert (1997) había cuestionado ya la datación convencional de las dos versiones de *Hipólito*. Para los pasajes de la obra fragmentaria, ver *TrGF* 4 (Radt) y 5 (Kannicht), que hemos utilizado para nuestras referencias.

⁹ Sobre las coincidencias que en este aspecto muestra la tragedia fragmentaria de Sófocles con Eurípides, cf. Sommerstein (2020, p. 64-5).

¹⁰ López Férez (2020, p. 78) destaca que el término *nósos*, usado para referir clara o veladamente a la pasión erótica de Fedra o a la afección padecida por ella, constituye, en virtud de su frecuencia, el *leitmotiv* de esta pieza. Considerando todas las formas derivadas, las veinticuatro instancias de aparición del vocablo en *Hipólito* representan, en efecto, la más alta frecuencia en Eurípides (v. 40, 131, 176, 179, 186, 205, 269, 279, 283, 293, 294, 394, 405, 463, 477, 477, 479, 512, 597, 698, 730, 766, 933, 1306); la mayoría de estas apariciones se concentra en los primeros setecientos versos, en los que el protagonismo corresponde a Fedra. Sobre el término y sus usos en esta tragedia, cf. Kosak (2004, p. 51) y Mueller (2020, p. 123-4).

¹¹ Brill subraya el carácter social del cuerpo de Fedra, presente desde esta aparición: “Throughout the play Phaedra’s body is a social body, a public body, a watched body” (Brill, 2007, p. 281).

y muerte, aunque también son representados en la tragedia, lo son de una forma mucho más concentrada. Así, si se prescinde del anuncio divino en el prólogo, a la enfermedad de Fedra se consagra casi un tercio de la pieza, lo que incluye la *párodos* y el extenso primer episodio (v. 121-524), mientras que a la agonía de Hipólito apenas se destinan algo más de cien versos en la escena final del éxodo (v. 1342-466). Por otra parte, mientras los cuerpos muertos que se despliegan en escena corresponden usualmente en la tragedia a hombres, y el suicidio femenino por lo general queda confinado únicamente al relato, en *Hipólito* ambos cadáveres resultan expuestos. No solo el hijo de Teseo muere a la vista de todos; también el cuerpo sin vida de Fedra se exhibe al momento de mostrar la tablilla inculpatoria. Su carácter social se reafirma mediante este objeto, al ser dotado así de una “voz” que prolonga los límites de su corporeidad de una manera que resulta extraordinaria a la vez que impropriamente femenina.¹²

Esta duplicación de la agonía y la muerte bien puede integrarse a las reconocidas simetrías estructurales y de caracterización de los personajes en la obra.¹³ Aun así, varios otros elementos le confieren su singular valor. En primera instancia, señalamos que ya desde la escena inicial se fortalece en *Hipólito* la consonancia de un amor *deinós* (ἔρωτι δεινῷ, v. 28) que se manifiesta en Fedra como una *nósos deinós* (οὐχ ὁσίων ἐρώτων δεινῆ [...] νόσω, v. 764-6).¹⁴ Ello da espacio a un léxico del sufrimiento, rico en su corporalidad y polisemia y centrado en principio en la reina cretense y en mostrar las especificidades físicas de su estado.¹⁵ Este léxico trasunta no solo el modo en que la pasión adúltera sobreviene en ella

¹² Fedra continúa, una vez muerta, expuesta a la mirada pública. La prolongación del carácter social de su cuerpo resulta inapropiada si se tiene en cuenta el lugar de reclusión de la mujer en la Antigüedad. En cuanto al carácter extraordinario de esta exposición, al examinar la tragedia no hallamos en Sófocles ejemplos de cuerpos femeninos muertos exhibidos en escena, y solo pueden citarse en el caso de Esquilo los de Casandra en *Agamenón* y Clitemnestra en *Coéforas*; en Eurípides, por su parte, solo hallamos el ejemplo de Alceste en *Alceste* y el de Yocasta en *Fenicias*. En cuanto a las mujeres que se suicidan, a excepción de Evadne en *Suplicantes* de Eurípides, que se da muerte en escena, y Yocasta en *Fenicias*, quien se integra a la procesión fúnebre con sus hijos, las restantes heroínas no exceden los confines del mero relato en su acto suicida: Antígona y Eurídice (*Antígona*), Deyanira (*Traquinias*), Yocasta (*Edipo Rey* y *Fenicias*).

¹³ Sobre simetrías estructurales y visuales en *Hipólito*, e.g. Frischer (1970); Taplin (1978, p. 135-6); Halleran (1995, p. 38-9); Dunn (1996); sobre simetrías en la caracterización de los personajes, cf. Goff (1990); Brill (2007); Ebbott (2017).

¹⁴ En el estásimo segundo, el Coro, asociando la pasión al poder de Afrodita, transfiere el calificativo *deinós* a la enfermedad de Fedra.

¹⁵ Incluyendo los derivados, además de ἄλγος (una de las formas más conspicuas para referir al dolor en su dimensión no solo física sino moral: v. 260, 348, 366, 485, 775, 798, 800, 845, 1114, 1297, 1386), hallamos en *Hipólito* un rico léxico del sufrimiento, conformado por términos que destacan o bien por su reiterada presencia, como λύπη (v. 188, 796, 803, 1339), μόχθος (v. 52, 96, 207, 301, 1367), ὀδύνη (v. 189, 247, 1351, 1371[2]), πάθος (v. 139, 363, 570, 677, 812, 830, 1386), πένθος (v. 805, 1346, 1427, 1465), πῆμα (v. 272, 279, 318, 600, 674, 855, 1293), πόνος (v. 188, 190, 301, 367, 632, 817, 1344, 1369), o porque constituyen en la pieza verdaderos *hápxax*, como ἄχος (v. 1462), δύστροπος (v. 161) y σφάκελος (v. 1352). Sobre este último término, ver n. 23.

con una violencia irresistible, sino la forma en que, determinada a la contienda contra su mal, Fedra (el cuerpo de Fedra) se configura como objeto y sujeto al mismo tiempo: objeto de la mirada y la examinación del Coro y la nodriza; sujeto sufriente que estalla en continuas exclamaciones de dolor (*e.g.* v. 208, 242, 311, 344, 569). Consecuentemente, acompañando el sufrimiento femenino que causa *éros*, en el desarrollo del drama se despliega un amplio rango de *pátbe* (*aidós*, *phóbos*, *orgé*), emociones que el mismo Hipólito – decidido a mantener su pureza sexual – contribuye a movilizar y poner en relación. Estas emociones colaboran en la apropiación reincidente por parte de los protagonistas de términos como *aidós*, *aischýnē* y *sophrosýnē*, y sirven ante todo para exponer la internalización de normas culturales en relación con el comportamiento femenino. Como reflexiona la propia Fedra en su discurso a las mujeres de Trecén (v. 403-26), estas normas revelan el peso simbólico del que son portadoras las mujeres casadas en relación con la identidad del *oíkos* cuando experimentan, como la reina cretense, una pasión *aischrá*.¹⁶ La inextricable conexión con que operan las emociones en *Hipólito* en medio de la tensión social entre el *éros* y las repercusiones sociales de ese *éros*, permite entender que el *aidós* femenino se manifieste en Fedra de modo consciente al mismo tiempo como deseo y temor: el deseo de preservar su *éukleia*, aunque esto pueda implicar eventualmente el costo de una vida (cf. v. 721), y el temor de perderla, si Hipólito llena la tierra con las denuncias sobre su género, una vez revelado su secreto (v. 616-68; cf. 689-90). Impedido de defenderse de los requerimientos de este *aidós* (por el juramento previo prestado a la nodriza) y condenado por su propia *sophrosýnē* (cf. v. 1034-5), Hipólito deviene, en oposición, su víctima, el destinatario directo de la consecuente ira vindicativa de su padre, que nace de la violencia que el cadáver de Fedra delata. La naturaleza del *éros* femenino activa, pues, una red emocional cuyo despliegue nace del cuerpo enfermo de Fedra para volver a hacer foco en él, tras su suicidio.

Respecto del vocabulario específico, las referencias al cuerpo o a sus partes en la obra son importantes en número y variedad; respondiendo a las simetrías señaladas, acompañan y configuran tanto la presentación del daño físico como los estragos del tormento emocional de uno y otro protagonista. Entre los términos genéricos destacan *σῶμα* (v. 251, 356, 1009, 1353) y *δέμας* (v. 131, 138, 175, 198, 204, 274, 1003, 1222, 1291, 1392, 1418, 1445), y entre los específicos referidos al cadáver (*i.e.* al cuerpo en su condición más pura de objeto) hallamos *νεκρός* (v. 789, 906, 972, 1410), y los más inusuales *véκυς* (v. 786) y *φθιτός* (v. 1437).¹⁷ *Démas* es el espacio en que se materializa la potestad de la cólera de la diosa Afrodita (cf. v.

¹⁶ El término *aischrá* refiere explícitamente en la primera mitad de la obra a la pasión adúltera (cf. v. 331, 404, 411-2, 499, 500, 503, 505-6, 511, 692). La intensidad del tormento de Fedra arraiga precisamente en la percepción de las repercusiones sociales de su enfermedad, ligada indisolublemente a su deseo adúltero.

¹⁷ Segal (1988, p. 271) considera que *sóma* es el término marcado en *Hipólito* que refiere al cuerpo muerto, a punto de morir o gravemente herido, basándose en el uso homérico y la distinción que Aristarco hizo entre *sóma* (“cuerpo muerto”) y *démas* (“cuerpo vivo”). Pero tal distinción, como señala Holmes (2010, p. 29-37), acaba colapsando en el período clásico. De este modo, en la tragedia *démas* puede referir tanto al cuerpo vivo como muerto (cf. *S. Ant.*, v. 205).

1398), y su ostensiva presencia en *Hipólito* impide considerarlo tan solo “little more than an elegant substitute for the reflexive pronom”.¹⁸ La significatividad del término, y de su *quasi* equivalente sinonímico *sóma*, reside en la exacta correspondencia con que se distribuyen en la pieza para referir en primer lugar a Fedra (v. 131, 138, 175, 198, 204, 274), y luego a Hipólito (v. 1003, 1222, 1291, 1392, 1418, 1445). Esta distribución equitativa, si bien está al servicio de evidenciar las simetrías de caracteres, cumple también algunas otras funciones. Por un lado, convalida la forma en que el *éros* trágico opera como una fuerza catalizadora de crisis, que anula las diferencias de género entre Fedra e Hipólito con su potencia destructora.¹⁹ Por otro, y este es el aspecto que queremos destacar, reafirma una corporalidad femenina que, lejos de ocultarse, se despliega en toda la magnitud indiscifrable de su dolor.

En otra instancia, importa señalar algunas singularidades de la presentación del cuerpo femenino sufriente. Cuando Fedra irrumpe desde el interior del palacio, al comienzo de la obra, su presencia revela un estado de inquietud y disgusto permanente que pone a la vista una pena secreta (κρύπτει γὰρ ἤδε πῆμα κοῦ φησιν νοσεῖν, v. 279). Aunque ello fortalece la idea de un sufrimiento que debe ocultarse (cf. κρύψον, v. 243; κρύπτει, v. 245), la aparición inusitada de Fedra en el lecho logra, por el contrario, reafirmar el foco visual sobre el cuerpo de la esposa, un cuerpo que se muestra agobiado por la enfermedad (τειρομέναν, v. 131).²⁰ Los bordes y partes de este cuerpo se examinan en detalle a partir de lo que el Coro percibe, de lo que Fedra misma experimenta y lo que la nodriza procura interpretar, haciendo que la configuración oscile, como ya dijimos, entre la condición de objeto evaluado y sujeto de dolor.²¹ Se trata, como notan de inmediato las mujeres, de un cuerpo devastado (vv. 174-5), cuya superficie visible se ha vuelto extraña (ἀλλόχροον, v. 175); un cuerpo debilitado en extremo, en donde la conformación general falla (v. 183). Fedra describe su impotencia, mostrando que no puede ya con él:

¹⁸ Pace Barrett (1964, v. 131, *ad loc.*). *Hipólito* es la tragedia en que más veces está atestiguado este término, seguida de *Orestes*, en la que se registran nueve ejemplos. Ambas obras reúnen en conjunto una cuarta parte del total de registros en Eurípides.

¹⁹ Sobre *éros* como fuerza catalizadora de crisis, y su poder de destruir la identidad al afirmar las simetrías y anular las diferencias genéricas en la tragedia, cf. Thumiger (2013).

²⁰ La reafirmación del foco tiene lugar, en buena medida, por el estatismo de Fedra, inmovilizada en su lecho de enferma. La presentación de su padecimiento bajo esta perspectiva muestra notorias analogías con la presentación de la locura del hijo de Agamenón en *Orestes* (408 a. C.), una tragedia considerablemente más tardía. Al respecto, ver Worman (2021, p. 48-9).

²¹ La primera referencia al dolor de Fedra la introduce el Coro de mujeres en la *párodos* (v. 131-9), pero tras la aparición de la reina, la construcción se completa primero en la voz de la misma Fedra, especialmente en los momentos previos y posteriores a su delirio (v. 198-202; 239-49), y luego, cuando recupera su cordura, mediante las especulaciones de la nodriza en su diálogo con el Coro (v. 250-310). Esta construcción triangular, este cambio de perspectiva, convierte a Fedra (el cuerpo de Fedra) de objeto en sujeto, y de sujeto nuevamente en un objeto de examinación.

ΦΑΙΔΡΑ

αἴρετέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρα·
 λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων.
 λάβετε εὐπήχεις χεῖρας, πρόπολοι.
 Βαρύ μοι κεφαλῆς ἐπικρανὸν ἔχειν·
 ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὤμοις. (v. 198-202)

Levanten mi cuerpo, enderecen mi cabeza. Se ha desatado la ligadura de mis miembros. Tomen mis bellas manos, servidoras. Me resulta pesado el velo en mi cabeza. Quitámelo. ¡Que vuelen mis rizos sobre mis hombros!

Este cuerpo, como el de Hipólito, tiene pretensiones de pureza (δέμας ἄγνόν, v. 138; cf. v. 1003).²² Sin embargo, los signos de la enfermedad que muestra son poco claros y habilitan la confusión sintomática del mal y de la lucha contra ese mal, a partir de la determinación de la esposa de morir como forma de derrotar su pasión y resguardar así su reputación (v. 400-2).

Sobre las diferencias se imponen por el contrario las obvias simetrías que guarda la presentación de la reina desfalleciente con la entrada de Hipólito en agonía: una y otro exhiben un cuerpo maltrecho (F: δέμας δεδήληται, v. 174-5; H: σάρκας νεαρὰς καὶ ζανθὸν τε κάρα διελυμανθείς, v. 1343-4), con la piel dañada (F: ἀλλόχροον, v. 175; H: χροὸς ἐλκώδους, v. 1359) y los miembros desarticulados (F: λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων, v. 199; H: θραύων τε σάρκας, v. 1239). Uno y otro reclaman una posición más confortable para su padecimiento, y necesitan ser asistidos en busca del alivio de sus males (F: v. 198-202; H: v. 1358-9, 1372); uno y otro han perdido su forma erguida, las cabezas requieren ser enderezadas, y ese es el punto en que se acrecienta especialmente el dolor (F: v. 173; H: v. 1351). Por un lado, hallamos en la caracterización común de estos cuerpos que el lenguaje físico que los describe combina expresiones más generales y otras más viscerales o clínicas (F: πρὸς ἄκρον μυελὸν ψυχῆς, v. 255; H: κατὰ δ' ἐγκέφαλον πηδᾷ σφάκελος, v. 1351-2).²³ Por otro, el uso de sinécdoques, la profusión y el sincretismo de las imágenes contribuyen a reforzar un padecimiento que es también común; así, la intensidad y agudeza de los dolores recurrentes se traducen para Fedra e Hipólito en el uso de similares interjecciones y exclamaciones (F: αἶ αἶ, v. 208, φεῦ φεῦ τλήμων, v. 242, οἴμοι, v. 311, φεῦ, v. 344, ἰὼ μοι, αἰαῖ, v. 569; H: αἰαῖ αἰαῖ, v. 1347, ἔ ἔ, v. 1354, φεῦ φεῦ, 1358, αἰαῖ αἰαῖ, 1370, ἰὼ μοί μοι, 1384); asimismo en un lenguaje compartido

²² Fedra e Hipólito definen su pureza en torno a la abstinencia de alimento. Pero, el cuerpo de Fedra es de una pureza paradójica, a partir del deseo interior impuro que aloja y contra el que lucha, ya que este constituye un *miasma* (v. 317).

²³ Σφάκελος es un término usado en los escritos hipocráticos, definido como un tirón o espasmo, o como pudrición; en *Epidemias* 2.23, se describe como una inflamación purulenta del cerebro, acompañada de un dolor punzante y en *Sobre aires, aguas y lugares* 10 se afirma que un otoño húmedo provoca dolores de cabeza y espasmos en el cerebro. También ἐλκώδης (“cubierto de llagas”, v. 1359) es un término poco poético y de uso casi exclusivamente médico.

que evoca los sufrimientos del parto (F: ὀδύνη, v. 188, 247, 258; H: v. 1351, 1371[2], 1375).²⁴ Ambos desean alcanzar la muerte (F: v. 248-49, 400-401; H: Θάνατος Παϊάν, v. 1373), que consideran una forma de salvación a efectos de liberarse finalmente del dolor de la agonía (F: v. 725; H: v. 1385). Otro elemento significativo de este compartido dolor es la remisión a las manos que “han alimentado” la propia muerte (F: θανοῦσ’ [...] σᾶς χερὸς πάλαισμα μελέας, v. 814-15; H: ὃ στῆνόν ὄχημ’ ἵππειον, ἐμῆς / βόσκημα χερὸς, v. 1355-56), con referencia al suicidio en un caso, y al carro que ha causado la muerte, en el otro.

A la singular presentación – lingüística y espectacular – del cuerpo de Fedra en sufrimiento se sobrepone su mostración sin vida tras la muerte, punto sobre el cual se imponen también algunos señalamientos. Conviene en principio recordar, evocando la condición de palinodia de la obra, que la muerte del hijo de Teseo y el suicidio de Fedra – bien que no sus razones y su lugar en la sucesión de hechos – constituían elementos comunes a las distintas versiones dramáticas. Sin embargo, un aspecto sobre el que no se ha llamado suficientemente la atención es que la muerte de Fedra, en la versión conservada (y a diferencia de las precedentes), se anticipa a la muerte de Hipólito. Ello coloca al suicidio femenino en el lugar de la causa (y no la consecuencia) de la muerte del hijo de Teseo.²⁵ En efecto, esta simple alteración en la concatenación de los acontecimientos contribuye a fortalecer nuevas simetrías. Por un lado, la que surge de la sucesión de las muertes de Fedra e Hipólito, recreadas ambas en primera instancia en el relato de sus fieles servidores (la nodriza / el esclavo mozo de cuadra); por otro, la exhibición consecutiva de ambos cuerpos muertos en escena, un hecho que resulta más novedoso aún por su carácter inusitado.²⁶ La reprogramación del suicidio en la secuencia dramática contribuye así, en efecto, a afianzar el sentido de la corporeidad femenina, y a fortalecer su valor disruptivo en la obra.

En efecto, mientras muchos de los aspectos que hemos señalado han sido puestos de relieve, suele pasarse en cambio por alto la importancia y el peso de la permanencia de Fedra en escena, así como su presencia en la segunda parte de la pieza. Desde su aparición inicial,

²⁴ La entrada de Fedra y la de Hipólito constituyen, como bien se ha señalado, escenas en espejo, en la que los protagonistas expresan la intensidad de su *páthos* en forma lírica, recurriendo con frecuencia a exclamaciones e interjecciones. En tal sentido, αἰᾶ αἰᾶ marca un cambio lingüístico formal, en el pasaje a las formas líricas; φεῦ, por su parte, expresa la protesta contra el dolor que le provoca a quien sufre la persona que lo asiste (la nodriza a Fedra, y el servidor a Hipólito). Cf. Roth (2015, v. 1358, *ad loc*).

²⁵ En efecto, aunque las razones del suicidio de Fedra varían en las distintas fuentes del mito, en todas aquellas en que se alude él, la esposa se suicida después de Hipólito (cf. Sommerstein; Fitzpatrick; Talbot, 2006, p. 254). Sobre la relevancia de esta variante en la secuencia de hechos dramáticos, cf. Sommerstein (2010b, p. 224-49). Sobre el tratamiento trágico de cadáveres en escena, cf. Sommerstein (2015).

²⁶ En un sentido inverso a la presentación del sufrimiento de los protagonistas, la narración de la muerte tiene un desarrollo exiguo en el caso de Fedra (v. 776-811) y considerablemente extenso en el caso de Hipólito (v. 1161-257). En la primera, además, vuelve a repetirse una presentación triangular, lograda a partir del anuncio de la nodriza del ahorcamiento de su señora, su impacto sobre el Coro, el cual intenta atender la llamada de auxilio de la servidora antes de alcanzar la certeza sobre lo sucedido, y finalmente la aparición del cadáver.

ella continua a la vista de las mujeres, que han sido testigos de su sufrimiento, y sale recién en el v. 732, tras preanunciar su muerte, solo para regresar unos pocos versos después sobre el *ekkyklema*, presentándose como nueva y “amarga visión” (πικρὸν θέαν, v. 810). Precisamente, un rasgo singular de la estructura compositiva de *Hipólito*, cuya diferenciación con la versión eurípidea precedente es posible señalar con certeza (cf. E. fr. 436 K), es que la incomunicación emocional entre Fedra y el hijo de Teseo se traduce en la estructura de la obra en la ausencia completa de diálogo entre los protagonistas. Ningún encuentro o confrontación hay entre ellos, a diferencia de lo que muy probablemente sucedería en la primera de las tragedias que presentó Eurípides.²⁷ El mundo femenino y el masculino aparecen claramente divorciados en *Hipólito*, puestos en contacto solo ocasional y fatalmente por la nodriza, que es la única que cruza las fronteras entre uno y otro al pretender mediar por su señora ante el hijo de Teseo. Esta incomunicación lingüística, que traduce a su vez la incomunicación emocional, resulta todavía más marcada si tenemos en cuenta que ambos protagonistas coinciden no una sino dos veces en escena. La primera vez tiene lugar cuando Fedra escucha la diatriba que Hipólito, indignado, pronuncia contra las mujeres; en este punto, la reina cretense, cuya decisión inicial de morir precede a esta revelación (cf. v. 400-2), temiendo quedar expuesta ante Teseo y por salvar el buen nombre de su familia, ratifica su determinación suicida (v. 599), esperando que Hipólito comparta su mal (v. 682-731).²⁸ El segundo encuentro tiene lugar tras la llegada de Teseo, una vez consumado el suicidio, cuando el esposo pide que se abran las puertas del palacio, y el *ekkyklema* expone el cadáver de Fedra (v. 808-10).²⁹ La relevancia de la escena no ha sido suficientemente puesta de relieve por la crítica, como bien señala Mueller (2020). Por segunda vez, entonces, Fedra reingresa en silencio, aunque su cadáver, que permanece largamente como evidencia, habla a través de la tablilla que contiene la falsa incriminación de violación en contra de su hijastro. La elocuencia que adquiere el cuerpo a través de este recurso lo expone una vez más como fuente de contradicciones y conflictos en relación con el *miasma* que oculta en su interior.³⁰ La falta de detalle textual

²⁷ Hay prácticamente unanimidad en reconocer una confrontación entre Fedra e Hipólito en el primer *Hipólito* (*Hippolytos kalypptomēnos*), entendida como una parte relevante de la caracterización misma de la reina cretense. Sin embargo, Roisman (1999) insiste en que los testimonios para la reconstrucción de la tragedia no permiten concluir que Fedra se dirigiera a Hipólito en algún momento para hacerle su proposición impúdica, y que esta hipótesis es más bien una deducción inspirada en la versión supérstite.

²⁸ Sobre la técnica dramática inusual en la sucesión de estas escenas, cf. Taplin (1978, p. 113-4). La presencia del Fedra como oyente de la diatriba de Hipólito fue cuestionada por Smith (1960), asumiendo la salida de Fedra en el v. 600, justo antes de la entrada de Hipólito, y su reaparición en el v. 680. Sin embargo, no hay indicación alguna en el texto que sugiera este movimiento, que Halleran (1995, v. 660, *ad loc*) y Willink (1999) desestiman. Seguimos, pues, la posición de la mayoría de la crítica al considerar que Fedra permanece en escena al oír los gritos de Hipólito, y que ella es la “receptora adicional” (¿la destinataria indirecta?) de su diatriba. Cf. Roth (2015, v. 599, *ad loc*).

²⁹ El cuerpo, señala Roth (2015, v. 811-6, *ad loc*), es completamente visible para la audiencia durante todo el episodio.

³⁰ Cf. Segal (1988, p. 271-2).

sobre la remoción del cadáver de Fedra en las escenas siguientes, aunque pueda admitirse como condición de un teatro cautivo de su único registro textual, habilita a conjeturar la prolongada presencia de la reina. Tal presencia tiene carácter certero y reincidentemente subrayado durante el *agón* entre padre e hijo (cf. v. 905-6, 945, 958, 971-2, 1023); pero nada excluye *a priori* que pueda pensarse su permanencia incluso en el momento en que Hipólito arriba a escena en agonía.³¹

Acerca del cadáver, merece señalarse que el cuerpo sin vida de Fedra pierde por completo su identidad en el nombre con el cambio de estatuto ontológico; convertido en puro espectáculo, deviene desde el *ekkyklema* “the powerful visual stage property of the entire scene” (Halleran, 1995, v. 1101, *ad loc.*).³² Un punto a destacar es que el cuerpo de Fedra, devenido objeto, multiplica sus valencias. Así, sirve desde un comienzo como materialización de la pena de Teseo, testimonio de su desgracia y amargo espectáculo para la casa real (v. 809 ss, 856 ss); pero, además, es la prueba objetiva que condena a Hipólito a los ojos de su padre, un cuerpo que, siendo atestiguado, se convierte, a su vez, en incontrastable testigo (νεκροῦ παρόντος μάρτυρος σαφεστάτου, v. 972). Su poder de desencadenar e imponer penas como la maldición y el exilio radica en el valor de la falta que confirma en medio de un contexto *quasi* forense entre padre e hijo; a ello se añade su larga permanencia en la escena. Si además se admitiera, como resulta plausible, su continuidad incluso durante la escena del éxodo, ello significaría que el encuentro de la reina e Hipólito se prolonga tras la reentrada de este último moribundo y alcanza, quizás incluso, su muerte. Aun prescindiendo de esta audaz conjetura, la demorada coincidencia de ambos cuerpos en el espacio escénico confirma que no solo el dolor femenino sino la muerte han acabado por volverse para Fedra menos privados en su “fisicalidad”.

Así, pues, de una manera absolutamente novedosa, configurando el cuerpo de Fedra como objeto y asegurando la centralidad de este foco, Eurípides se atrevió en *Hipólito* a indagar en el dolor femenino y profundizar con ello, de un modo claramente disruptivo, algunos de los aspectos de la representación del sufrimiento y la muerte. Su interés en conceder protagonismo en el espacio teatral a la presencia material del cuerpo de Fedra como principal objeto destinatario de la mirada se consolida a la luz de la intertextualidad con la versión precedente del drama. Ello, al menos en los puntos en que hay mayores certezas: un posible encuentro entre Hipólito y Fedra, y el lugar del suicidio femenino en la sucesión de los hechos dramáticos. Como objeto capaz de transformarse y transformar el espacio de la tragedia, el cuerpo de Fedra exhibe en la segunda versión eurípidea un marcado carácter social, expuesto a la mirada pública, como el de Hipólito, en la agonía y en la muerte. Y

³¹ Entre los comentaristas, Barrett (1964, v. 900 ss., *ad loc.*) no resuelve el asunto; Halleran, (1995, v. 1101, *ad loc.*), por su parte, asume que el cuerpo es removido al finalizar el *agón*, puesto que Teseo (que ingresa al palacio para reaparecer en v. 1153-6) no podría dejarlo en el *ekkyklema*.

³² No hallamos hasta la mención de Ártemis nuevas referencias al nombre de Fedra, las que están presentes solo en la primera parte de la obra (v. 27, 48, 268, 482, 566, 1430). Cuando Teseo o Hipólito refieren a ella, utilizan o bien el pronombre (v. 958) o bien utilizan una denominación genérica (σῶμα, v. 1009).

finalmente, sellando una unión entre ambos protagonistas que el drama elude, pero que el ritual conmemorativo instituido por Ártemis acabará por perpetuar.

REFERENCIAS

- BAKOLA, Emmanuela. Seeing the invisible: interior spaces and uncanny Erinyes in Aeschylus' *Oresteia*. In: KAMPAKOGLU, Alexandros; NOVOKHATKO, Anna (ed.). *Gaze, vision, and visibility in ancient Greek literature*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2018, p. 163-86.
- BARRETT, William S. (ed.). *Euripides*. Hippolytos, ed. with intr. and commentary, Oxford: Oxford University Press, 1964.
- BORDELOIS, Ivonne. *A la escucha del cuerpo*. Buenos Aires: El Zorzal, 2009.
- BRILL, Sara. Aphrodite's wrath: Eros in Euripides' *Hippolytos*. *Symposium*, v. 11, n. 2, p. 275-95, 2007.
- DUNN, Francis M. *Tragedy's end. Closure and innovation in Euripidean drama*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- EBBOTT, Mary. *Hippolytus*. In: MCLURE, Laura (ed.). *A companion to Euripides*. Oxford: John Wiley & Sons Inc., 2017, p. 107-21.
- FRISCHER, Bernard D. *Concordia discors* and characterization in Euripides' *Hippolytus*. *Greek Roman and Byzantine Studies*, v. 11, n. 2, p. 85-100, 1970.
- GAMBON, Lidia. *A quien Dioniso quiere enloquecer. La tragedia y la invención de la locura*. Bahía Blanca: Ediuns, 2016.
- GELLI, Emiliano. Sophocle e il mito. Alcune considerazioni per la ricostruzione e la datazione della *Fedra*. *Prometheus*, v. 30, n. 3, p. 193-208, 2004.
- GIBERT, John C. Euripides' *Hippolytus* plays. Which came first? *The Classical Quarterly*, v. 47, n. 1, p. 85-97, 1997.
- GOFF, Barbara E. *The noose of words*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- HALLERAN, Michel. *Euripides. Hippolytus*. Warminster: Aris and Phillips, 1995.
- HOLMES, Brooke. *The symptom and the subject. The emergence of the physical body in ancient Greece*. Princeton/ Oxford: Princeton University Press, 2010.
- KOSAK, Jennifer C. *Heroic measures. Hippocratic medicine in the making of Euripidean tragedy*. Leiden/ Boston: Brill, 2004.
- LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva, 2002.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio. Eros in Euripides. *Fortunatae*, v. 31, n. 1, p. 65-141, 2020.
- LUCAS, José María. El motivo de Putifar en la tragedia griega. *Epos*, n. 8, p. 37-56, 1992.

- MEINECK, Peter W. *Opsis. The visuality of Greek drama*. 2011. Tesis (Doctor in Philosophy) – University of Nottingham, Katonah, NY, 2011a.
- MEINECK, Peter W. The neuroscience of the tragic mask. *Arion*, v. 19, n. 1, p. 113-58, 2011b.
- MEINECK, Peter W. *Theatrocracy. Greek drama, cognition and the imperative for theatre*. London/ New York: Routledge, 2017.
- MUELLER, Melissa. *Hippolytus*. In: MARKANTONATOS, Andreas (ed.). *Brill's companion to Euripides*, v. 1. Leiden/ Boston: Brill, 2020, p. 121-38.
- REHM, Rush. *Greek tragic theatre*. London/ New York: Routledge: 1992.
- ROISMAN, Hanna. The veiled Hippolytus and Phaedra. Reconsideration of *The veiled Hippolytus*. *Hermes*, v. 127, n. 4, p. 397-409, 1999.
- ROTH, Peter. *Euripides. Hippolytos*. Berlin/ München/ Boston: De Gruyter, 2015.
- SEGAL, Charles. Confusion and concealment in Euripides' *Hippolytus*. Vision, hope and tragic knowledge, *Metis*, v. 3, n. 1-2, p. 263-82, 1988.
- SHEPHERD, Simon. *Theatre, body and pleasure*. London: Routledge, 2006.
- SMITH, Wesley D. Staging in the central scene of the *Hippolytus*. *Transactions of the American Philological Association*, v. 91, p. 162-77, 1960.
- SNELL, Bruno; RADT, Stefan; KANNICHT, Richard (ed.). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, v. 1-5. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- SOMMERSTEIN, Alan H.; FITZPATRICK, David; TALBOY, Thomas (ed.). *Sophocles. Selected fragmentary plays*, v. 1. Warminster: Aris and Phillips, 2006.
- SOMMERSTEIN, Alan H. Violence in Greek drama. In: *The tangled ways of Zeus. And other studies in and around Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2010a, p. 30-46.
- SOMMERSTEIN, Alan H. Alternative scenarios in Sophocles' *Electra*. In: *The tangled ways of Zeus. And other studies in and around Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2010b, p. 224-49.
- SOMMERSTEIN, Alan H. Corpses as tragic heroes. In: MOST, Glenn W.; OZBEK, Leyla (ed.). *Staging Ajax suicide*. Pisa: Edizione della Normale, 2015, p. 121-58.
- SOMMERSTEIN, Alan H. Woman in love in the fragmentary plays of Sophocles. In: FINGLASS, Patrick; COO, Lindsay (ed.). *Female characters in fragmentary Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 62-72.
- TAPLIN, Oliver. *Greek Tragedy in Action*. London: Methuen & Co., 1978.
- TELÒ, Mario; MUELLER, Melissa. *The materialities of Greek tragedy. Objects and affect in Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London: Bloomsbury, 2018.

THUMIGER, Chiara. Mad Erôs and eroticized madness in tragedy. In: SANDERS, Ed *et alii* (ed.). *Eros in ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

WEISS, Naomi. *Seeing theater: the phenomenology of classical Greek drama*. Oakland, California: California University Press, 2023.

WILLINK, Charles W. Further critical notes on Euripides' *Hippolytus*. *The Classical Quarterly*, v. 49, n. 2, p. 408-27, 1999.

WORMAN, Nancy. *Tragic bodies. Edges of the human in Greek drama*. London/ New York: Bloomsbury, 2021.

ZETTLIN, Froma I. Playing the Other: theater, theatricality and the feminine in Greek drama. *Representations*, v. 11, p. 63-94, 1985.