

Mujeres dolientes épicas y trágicas: Literatura e iconografía (Heroínas de la mitología griega IV)*

Alicia ESTEBAN SANTOS

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El propósito de este trabajo es examinar algunos personajes femeninos cuyo rasgo distintivo y esencial es una intensa pena, causada por un sentimiento también intenso. Este sufrimiento se revela muy marcadamente –y de manera muy similar– por medio tanto de los testimonios literarios como de los iconográficos, que plasman sus continuas –reiteradas– expresiones de aflicción «pasiva» o de dolor patético y «activo», y muestran además importantes analogías entre ellas. Estas mujeres dolientes son famosas heroínas épicas y trágicas, y también algunas diosas: Penélope, Fedra (esposas enamoradas), Electra, Casandra (hijas y hermanas afectuosas), Andrómaca, Hécuba, Níobe (madres humanas amorosas), Deméter, Tetis, Eos (madres divinas amorosas).

Palabras clave: Mujeres, Mitología-Literatura-Iconografía, Dolor, Amor, Familia, Muerte, Homero, Eurípides, Esquilo, Sófocles, Épica griega, Tragedia griega.

ABSTRACT

The aim of this essay is to examine some feminine characters whose distinctive and essential feature is an intense grief, caused by an also intense feeling. That sorrow is very strongly –and very similarly– revealed both through literary and iconography evidences, that represent their continual –repeated– expressions of «passive» affliction or pathetic and «active» grief, and show besides important analogies between them. These suffering women are famous epic and tragic heroines, and also some goddesses: Penelope and Phaidra (wives in love), Electra and Cassandra (affectionate daughters and sisters), Andromache, Hecuba and Niobe (human loving mothers), Demeter, Thetis and Eos (divine loving mothers).

Key words: Women; Mythology-Literature-Iconography; Sorrow; Love; Family; Death; Homer; Euripides; Aeschylus; Sophocles; Greek epic; Greek tragedy.

En distintas tipificaciones sobre los personajes femeninos en otras ocasiones hablé ya de mujeres víctimas –y muy en especial de las cautivas de guerra (de la Guerra de Troya)–; ya de mujeres terribles, en oposición a éstas; ya de mujeres en su función específica como esposas.

Ahora –siguiendo con el estudio sobre las heroínas de la mitología griega– nos vamos a centrar en el dolor en sí que ellas muestran (unas y otras); dolor que se plas-

* Este trabajo recoge el texto de «Iconografía de las mujeres dolientes» (conferencia impartida en el Seminario de Arqueología Clásica «Iconografía del Mundo Clásico», Dpto. de C.C. y T. T. Historiográficas, UCM) el 16 de enero de 2008.

ma maravillosamente, muy expresivamente, en las fuentes literarias y asimismo en las iconográficas: en las literarias, con las extraordinarias descripciones de los poetas, épicos o trágicos sobre todo, haciéndolas a ellas mismas a menudo expresarse en vivo, y en las iconográficas mostrando con evidencia sus gestos, de tristeza melancólica, abatimiento (aflicción «pasiva»), o bien de dolor más patético y a veces más «activo».

Ese dolor es una de las manifestaciones y consecuencias de sus sentimientos intensos. Porque en todos (o casi todos) los casos podemos observar que en los personajes femeninos de ficción –al igual que en las mujeres de la vida real– el sentimiento es lo prioritario en ellas, el amor o el afecto en todas sus facetas y matices varios: pasión amorosa, tierno amor conyugal, afecto familiar en calidad de hija o hermana abnegada y cariñosa, o –principalmente– de madre amorosa.

Incluso en las «mujeres terribles» (ante todo Medea, Clitemestra, Electra, las asesinas por antonomasia, a las que podríamos añadir –sólo en parte– a Fedra) era el amor el que las inducía por venganza a cometer sus acciones más monstruosas; aunque por distintas motivaciones en cada una y con distinto tipo de amor: conyugal-pasional en Medea (y pasional también en Fedra), materno –hacia Ifigenia– en Clitemestra, filial –hacia Agamenón, su padre– en Electra. Y ellas, también ellas, son además y casi por encima de todas «mujeres dolientes».

1. GESTOS

Pero entre tantas a las que es aplicable ese título ahora escojo a aquéllas cuyo dolor se refleja asimismo en la iconografía, y que presentan en general (reiteradamente cada una de ellas) un gesto típico, o – mejor dicho– **dos tipos de gestos**:

- 1) De abatimiento, aflicción, que consiste en tener la cabeza inclinada más o menos sobre el hombro, y frecuentemente también con la mano en la mejilla. En general están sentadas, estáticas¹.
- 2) De dolor extremo, de horror súbito, con los brazos extendidos o en alto, o incluso echándose las manos a la cabeza.

En el primer caso el gesto –con la cabeza inclinada– parece indicar pasividad, en una situación dolorosa ante la que no pueden hacer nada. La mayoría son mujeres en estado continuo de lamento y tristeza. Así, Penélope espera y espera en vano durante años; Fedra, consciente de su amor imposible y culpable, se va dejando morir día tras día; Electra aguarda a su hermano sin saber si volverá ni cuándo (como Penélope al esposo), y, mientras, sin él, no puede actuar; Casandra conoce su propia impotencia, la maldición que la impide ser creída y lograr evitar los horribles sucesos que ella prevé; Níobe se sabe culpable, suponemos, pero ya ante hechos consumados, ¿qué otra cosa puede hacer sino llorar hasta el infinito?

En el segundo caso el gesto corresponde a la muerte generalmente de un hijo –u otro ser querido–, del que son espectadoras (aunque gesto similar lo encontramos asimismo en otras circunstancias, por diversas motivaciones). Aquí el dolor suele ser

¹ Estar sentado es indicio de la mayor postración. Cf. Loraux (1990: 10s.). También Farneti (1999: 148ss.).

una imprenta del horror, debido a un hecho puntual, aunque en muchos casos también antes se hallaban afligidas por la desgracia del hijo y el inminente peligro de que muriera. De entre éstas son representativas: Hécuba (ante la muerte de Héctor, su hijo, y también ante la de su esposo, Príamo, y de su nieto Astianacte), Andrómaca (en gran paralelo con ella y a menudo en escena conjunta, ante la muerte de su hijo Astianacte), ambas mujeres mortales; y, por otra parte, la diosa Deméter (ante el rapto de su hija Perséfone, análogo a la muerte, puesto que es llevada al Hades).

Caso y gesto intermedio es el de las otras madres divinas, Tetis y Eos, ante la muerte del hijo (Aquiles y Memnón respectivamente): con la cabeza y el cuerpo todo ligeramente inclinados hacia él. Su gesto se aproxima más al primero, al de pasividad, al ser la muerte de uno y otro una «muerte anunciada» que ellas intentaron evitar (y, en efecto, cuando de hecho lo están intentando, mientras ambos guerrean entre sí —como veremos—, muestran el 2.º gesto). Pero en definitiva se saben impotentes para librar al hijo de la muerte, aun siendo diosas.

EN TODOS LOS CASOS ESE DOLOR INTENSO —QUE SE PLASMA PERFECTAMENTE EN LAS IMÁGENES, EN SU GESTO REPETIDO— ES **RASGO CARACTERÍSTICO (ESENCIAL) DE SU PERSONALIDAD** Y ES REFLEJADO ASIMISMO EN LOS TEXTOS LITERARIOS.

2. TIPOS

Ahora vamos a establecer una **TIPIFICACIÓN** respecto al sentimiento en sí de la mujer y su motivación; de modo que vamos a distinguir entre los tres tipos de afecto más significativos, que son ejemplificados por los personajes más característicos en cada caso:

—1.º: Penas de amor: esposas

En este aspecto hay dos heroínas fundamentalmente que son las más representativas: **PENÉLOPE** y **FEDRA**. Entre ellas, a su vez, se establece un fuerte contraste.

Corresponde al primer gesto, el pasivo.

—2.º: Penas familiares: hermanas, hijas

Las ahora tratadas son —en antítesis a las anteriores— doncellas, cuyo dolor se debe a la trágica situación familiar, que las enloquece casi. Asimismo en este caso son las más características dos heroínas de rasgos en parte contrapuestos entre sí (y a su vez con algún paralelismo y antítesis con respecto a las del tipo anterior): **ELECTRA** y **CASANDRA**.

Corresponde también al primer gesto, el pasivo, que es el más típico en ambas, en estado continuo de dolor. Pero asimismo muestran el otro gesto en algunas imágenes: Electra principalmente en la etapa posterior, cuando ya —tras el lamento y la espera— pasa a la acción, a la venganza. Y Casandra en la etapa anterior, cuando aún tenía esperanza e intentaba evitar los desastres futuros de que ella era concedora.

—3.º: Dolor de madre

Nos referimos aquí a una serie de madres en dolor extremo, horror, desgarradas ante la muerte del hijo.

GESTOS DE DOLOR PASIVO

ESPOSAS



PENELOPE



FEDRA

HIJAS, HERMANAS



ELECTRA



CASANDRA

MADRES



NÍOBE



TETIS



EOS

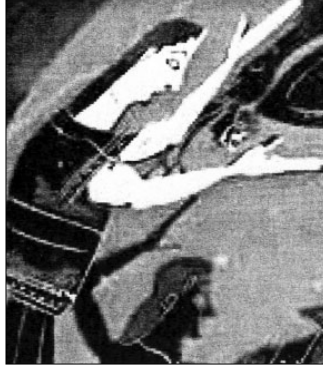
GESTOS DE DOLOR ACTIVO

HIJAS, HERMANAS



ELECTRA

MADRES



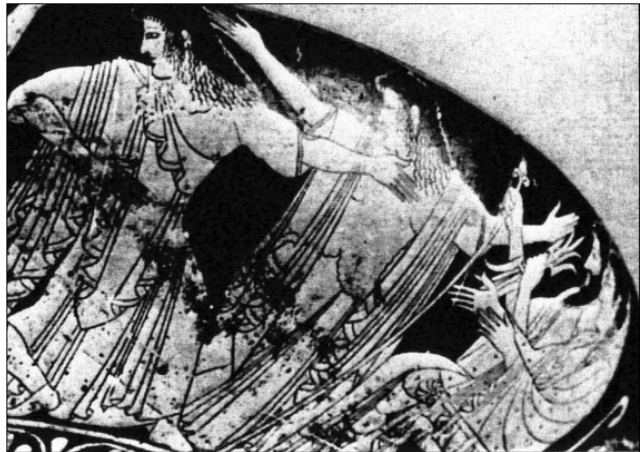
ANDRÓMACA Y HÉCUBA



DEMÉTER



CASANDRA



TETIS Y EOS

Entre éstas encontramos la mayor variedad en los gestos:

- Alguna muestra el primer gesto, el pasivo: ya nada puede hacer y se queda totalmente postrada, «petrificada», tras la muerte de sus hijos: **NÍOBE**, en sentido literal, prototípica.
- Otras, en gesto intermedio, o doble, según el diferente momento en el proceso de la muerte del hijo: las madres divinas **TETIS** y **EOS**, que si bien antes (mientras su hijo guerreaba) aparecían con el gesto activo, después de su muerte, ya con otro gesto, de postración, semejante al que denominamos «pasivo». Tienen gran paralelismo entre sí.
- Otras, en fin, madres humanas dolientes prototípicas, son representadas en el preciso momento de la muerte del hijo, como espectadoras del espantoso suceso: **ANDRÓMACA** y **HÉCUBA**. Muy análogas entre sí, y –con respecto a las otras (las diosas Tetis y Eos)– vinculadas en el contexto de la guerra de Troya, en la que se produce la muerte de sus hijos respectivos. Éstas muestran el segundo gesto, activo, provocado por el máximo horror, en arranque súbito: extendiendo los brazos, como intentando detener y evitar la acción atroz. A estas dos madres humanas podemos sumar –aunque con grandes diferencias–, por el tipo de gesto, a la otra madre divina por antonomasia, **DEMÉTER**, retratada igualmente en el punto de la «muerte» de su hija, de su rapto por Hades.

ESQUEMA GENERAL

ESPOSAS

Gesto 1.º, pasivo

PENÉLOPE: amor conyugal correspondido –larga espera, con nostalgia pero también esperanza; logra su deseo

FEDRA: amor adúltero no correspondido –lento consumirse de amor sin esperanza; no logra su deseo

HIJAS, HERMANAS

Gesto 1.º, pasivo / (Gesto 2.º, activo)

ELECTRA: amor familiar / odio familiar – larga espera, con nostalgia pero también esperanza / (en lucha activa para matar a su madre: lo logra)

CASANDRA: amor familiar / odio «conyugal» – continuo dolor sin esperanza / (en «lucha» activa para salvar a su familia: no lo logra)

MADRES

—Humanas

Gesto 1.º, pasivo

NÍOBE: amor maternal – culpabilidad, por soberbia – lento consumirse (petrificarse) de dolor sin esperanza

Gesto 2.º, activo

ANDRÓMACA: amor maternal – víctima inocente de la guerra – horror súbito, reiteradamente

HÉCUBA: amor maternal – víctima inocente de la guerra – horror súbito, reiteradamente

—**Divinas**

Gesto 2.º, activo

DEMÉTER: amor maternal – horror súbito – en «lucha» activa para salvar a su hija: lo logra en parte

Gesto 2.º, activo / Gesto (sólo similar) 1º, pasivo

TETIS: amor maternal – en «lucha» activa por salvar a su hijo: lo logra en parte / dolor con esperanza (de hacerle inmortal)

EOS: amor maternal – en «lucha» activa por salvar a su hijo: lo logra en parte / dolor con esperanza (de hacerle inmortal)

3. PERSONAJES

A continuación observaremos una por una a estas mujeres (y diosas), esbozando brevemente el mito y citando las fuentes literarias griegas más relevantes² en que éste se narra y en que asimismo se expresa ampliamente su dolor, de manera paralela a como se refleja en la iconografía:

PENÉLOPE, mujer añorante

Su historia es narrada en la *Odisea* de Homero.

Reina de Ítaca, esposa de Odiseo, aguarda durante 20 años el regreso de éste de la guerra de Troya. En el poema épico se relatan por una parte las fantásticas, múl-



FIG. 1. **Penélope**, afligida, ante el telar, y su hijo Telémaco. Escifo ático de fig. rojas. Ca. 440 a. C. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale 1831.



FIG. 2. **Penélope**, afligida, recibe al «mendigo» Ulises, sin reconocerle. Tras ella, quizás está Telémaco, y sirvientes. Relieve de Melos. Ca. 460-50 a. C. Nueva York, Metropolitan Museum of Art 30.11.9.

² Todas estas mujeres nos son conocidas principalmente gracias a importantes obras literarias griegas de entre las más antiguas (de la épica y de la tragedia), que nos muestran su personalidad y su sentir. En tales textos nos basaremos.

tiples y variadísimas aventuras del héroe, Odiseo, en su largo viaje de retorno, y, por otra, las penalidades de la heroína, Penélope³, en su prolongada y dolorosa espera⁴.

Angustia, añoranza, continua tristeza de amor suspirando por el ausente son las vivencias que la caracterizan. Y a esto se añade otro tipo de padecimiento: el acoso, la amenaza, de parte de más de cien pretendientes que la fuerzan a elegir a uno de ellos como esposo y rey de Ítaca, mientras se han instalado en el palacio y dilapidan sus riquezas. Así, se ve en peligro no sólo la esperanza de su amor sino también la vida de su hijo y la integridad de su reino, del que ella tiene la custodia⁵.

Por todo ello vive en un constante sinvivir, en llanto continuo⁶, como bien se manifiesta –insistentemente– a lo largo de todo el poema.

Veamos algunos pasajes de muestra:

Ya desde su primera aparición en la *Odisea* se nos revela en tal actitud, de nostalgia y dolor:

Cantaba el ilustre aedo la vuelta deplorable que Palas Atenea había deparado a los aqueos cuando partieron de Troya. La discreta Penélope, hija de Icarío, oyó de lo alto de la casa la divinal canción, que le llegaba al alma; y bajó por la larga escalera [...] Y arrasándosele los ojos en lágrimas, hablóle así al divinal aedo: «[...] Deja ese canto triste que constantemente me angustia el corazón en el pecho, ya que se apodera de mí un pesar grandísimo que no puedo olvidar. ¡Tal es la persona de quien padezco soledad, por acordarme siempre de aquel varón cuya fama es grande...» [...] Y así que hubo subido a lo alto de la casa, lloró a Odiseo, su caro marido, hasta que Atenea, la de ojos de lechuzas, le infundió en los párpados el dulce sueño. (*Odisea* 1, 325-364. Trad. Segalá).

Asimismo, continuamente, casi en cada pasaje en que ella interviene. Por ejemplo, también hablando a su hijo, Telémaco, expresa Penélope su sentir:

PENÉLOPE.- ¡Telémaco! Me iré a la estancia superior para acostarme en aquel lecho que tan luctuoso es para mí y que siempre está regado de mis lágrimas desde que Odiseo se fue a Ilión con los Atridas (*Odisea* 17, 101-4).

³ Muchos son los estudios sobre Penélope, pues es, por otra parte, un personaje muy rico psicológicamente, muy complejo, y por ello ha sido examinada su personalidad más que la de cualquier otra heroína épica. Así, estudios como los de Mactoux (1975), Katz (1991), Felson Rubin (1994), el colectivo editado por Cohen (1995), Karakantza (1997), López Férez (2003), etc., etc., entre otros. Para un examen nuestro de Penélope algo más detenido, cf. Esteban Santos (2006: 96ss.), con bibliografía más amplia, y –para las representaciones artísticas– la «Versión iconográfica», en la Página Web del *Seminario de Estudios Iconográficos*: <http://www.ucm.es/info/seic>

⁴ En una visión muy reciente, Courrent (2006: 229-230) señala que Penélope se presenta como «la figure du deuil et de la mémoire», y por ello recurre –para detener el tiempo– al famoso proceso de tejer y destejer, que hace que se retorne cada día al mismo estado de la tela.

⁵ De ahí la difícil y amarga disyuntiva que se le presenta: el dilema de Penélope, su drama interno quizás más penoso, en el que se centra precisamente Homero, como señala Felson Rubin (1994: 15ss.): seguir esperando a su esposo o casarse. También para Foley (2001: 126ss. y 1995: 95ss.) es esencial la decisión moral de Penélope, sobre la que gira la acción de *Odisea*, y considera que ella tiene que hacer su elección entre los pretendientes forzada, sacrificando sus propios deseos. Respecto a ello, observa Katz (2001-2) que el hecho de que Penélope use (en *Od.* 19, 512-24) la imagen del ruiseñor –que oscila y muda su voz en sus expresiones de dolor– en comparación a su propia situación indica la aguda agonía en que vive, por las dos alternativas que se le presentan: asumir que Odiseo está muerto o bien seguir fiel a él y causar quizás la muerte de Telémaco, con lo que experimenta la pena de ambas simultáneamente (p. 151).

⁶ Acerca de las lágrimas incesantes de Penélope, así como de otras mujeres homéricas (Andrómaca, Hécula, y también Helena), cf. Monsacré (1984: 158ss.)

Dirigiéndose a sus sirvientas:

PENÉLOPE.- Blando sopor se apoderó de mí, que estoy tan apenada. Ojalá que ahora mismo me diera la casta Ártemis una muerte tan dulce, para que no tuviese que consumir mi vida lamentándome en mi corazón y echando de menos las cualidades de toda especie que adornaban a mi esposo, el más señalado de todos los aqueos (*Odisea* 18, 201-5).

Y en su entrevista con el propio Odiseo, disfrazado de mendigo, a quien ella no reconoce:

PENÉLOPE.- ¡Extranjero! Mis gracias –la belleza y la gala de mi cuerpo– destruyéronlas los inmortales cuando los griegos partieron para Troya, y se fue con ellos mi esposo, Ulises. Si éste, volviendo, cuidara de mi vida, tanto mayor y más hermosa fuera mi gloria, pues estoy angustiada por tantos males como me envía algún dios. Cuantos mandan en las islas y cuantos viven en la propia Ítaca me pretenden contra mi voluntad y arruinan la casa. Por esto no me curo de los huéspedes, ni de los suplicantes, ni de los heraldos..., sino que, padeciendo soledad de Odiseo, se me consume el ánimo. Ellos me dan prisa para que me case y yo tramo engaños (*Odisea* 19, 124-137).

Y en la respuesta de él nuevamente se pone de manifiesto:

ODISEO.- ¡Oh veneranda mujer de Ulises! No mortifiques más el hermoso cuerpo, ni consumas el ánimo llorando a tu marido; bien que por ello no he de reprenderte, porque la mujer suele sollozar cuando pierde al varón con quien se casó virgen y de cuyo amor tuvo hijos, aunque no sea como Ulises, que, según cuentan, se asemejaba a los dioses. Suspende el llanto y presta atención a mis palabras (*Odisea* 19, 262-8).

Incluso la propia madre de Odiseo, Anticlea, ya muerta, le dice a su hijo en el Hades que Penélope se consume de dolor día y noche (*Odisea* 11, 181-3).

Y ya casi en el desenlace:

Penélope descolgó de un clavo el arco... Teniéndolo en sus rodillas, lloró ruidosamente. Y cuando ya estuvo harta de llorar y de gemir, fuese hacia la habitación donde se hallaban los pretendientes (*Odisea* 21, 53ss)

Etc., etc. Además, algunos de estos pasajes se repiten exactamente en otras partes de la obra. Así, *Odisea* 1 362-4 = 19, 602-4 = 21, 356-8; *Odisea* 17, 101-3 = *Odisea* 19, 594-6, etc.

IMÁGENES

Vemos, en efecto, que en las representaciones iconográficas Penélope⁷ aparece generalmente con gesto de profunda tristeza: sentada, con la cabeza inclinada sobre el hombro y llevándose la mano a la mejilla⁸. En Penélope ese gesto típico está más acentuado quizás que en ninguna otra.

⁷ Para el estudio iconográfico de Penélope, cf. principalmente Hausmann (1994: 1, 291-5; 2, 225-231), Mactoux (1975: en especial 69ss.), que señala que Penélope, «inconnu de l'art archaïque, prend soudain dans l'iconographie du ve siècle une place considérable».

⁸ Mactoux (1975: 69ss.) comenta las diversas representaciones figuradas (relieves melios de terracota, vasos, estatuas, anillos) en que Penélope aparece en tal actitud, aunque no siempre se pueden atribuir con seguridad a Penélope, siendo algunas creadas probablemente para la plástica funeraria. Y señala que es en la primera mitad del s. v cuando domina la imagen de la heroína sufriente, mientras que en la segunda mitad se impone la de una heroína majestuosa y serena.

Se presenta en su ambiente familiar y hogareño: con su hijo Telémaco (como en la imagen ante el telar, su atributo característico), con sus sirvientes; y, en contraste, también en alguna imagen con los pretendientes. Pero con el «mendigo» Odiseo son las más abundantes, formando parte en ocasiones de la escena tan reiterada del «lavatorio de pies» (Euriclea lavando los pies a Odiseo, según el pasaje de *Odisea* 19, 350-507).



FIG. 3. **Fedra**, afligida, enamorada. Eros está detrás de ella. Lécito aribalístico lucanio de fig. rojas. Ca. 360 a. C. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale 81855.



FIG. 4. **Fedra**, enferma de amor, sostenida por sus sirvientas. Eros, abajo. Sarcófago de mármol ático. 2.º cuarto s. III d. C. Agrigento, Duomo.

FEDRA, mujer enferma de amor

Es la protagonista principal de la primera mitad de la tragedia *Hipólito* de Eurípides, y son sus sentimientos⁹ y sus actos los que dan motivo a la obra toda. Pero antes de los trágicos –ni en la épica antigua ni en la lírica– no se encuentra esta historia de amor, como tampoco en las artes plásticas de la época anterior.

Ella es la esposa de Teseo, rey de Atenas; pero se encuentra enamorada de su hijastro, Hipólito. Es ésta una pasión irrefrenable que le ha infundido la diosa Afrodita como instrumento de su venganza contra el joven, que deprecia sus poderes divinos.

Fedra, al no poder reprimir y superar su amor, no queriendo caer en la deshonor, prefiere dejarse morir¹⁰. Y, en efecto, se consume de pena, en silencio, enferma sin remisión¹¹. Pero su nodriza, con la solicitud y el cariño de una madre, la obliga a confesar la causa de su mal. Entonces ésta, bien intencionada pero torpe, provoca la tragedia al revelárselo al casto Hipólito.

Oigamos las expresiones de dolor de la infeliz enamorada:

⁹ Muchos estudios se han centrado en el sentimiento amoroso de Fedra en esta tragedia. Por ejemplo, el de Lasso de la Vega (1965), que pone de relieve su constante sufrir y comenta su psicología –tan bien retratada por Eurípides–, definiendo a la heroína como «de fina inteligencia, sensible, sensitiva, sentimental» (p. 378), con el alma «escindida en dos mitades contradictorias» (p. 379)

¹⁰ Así es en la segunda tragedia que Eurípides escribió, la que conservamos, *Hipólito coronado*, siendo el único delito de Fedra el de calumniar a Hipólito, pero no el adulterio ni el incesto. Mientras que en la primera, *Hipólito velado*, se presentaba al parecer a una Fedra más impúdica, y es en ésta en la que se inspiran los autores posteriores, ya desde época romana (Séneca, etc.).

¹¹ Cf., por ejemplo, Napoli (2001: 90-1), que –en su estudio sobre el amor de Fedra en el *Hipólito*– registra las veces (25) en que aparece el término *nósos* en esta tragedia aplicado al amor de Fedra. Como indica Rinaldi (2002: 104ss.), es *nósos* tanto la enfermedad física que el amor le provoca como también la enfermedad mental que es el amor en sí –ese amor ilícito–, y la nodriza intenta curarla recurriendo al poder terapéutico de la palabra y al de los fármacos.

FEDRA.- *¡Desdichada de mí! ¿Qué he hecho? ¿Por dónde de la recta cordura me aparté en mi desvarío? La locura se apoderó de mí, la ciega enviada por un dios me derribó. ¡Ay, ay, desgraciada!* (Eurípides, *Hipólito* 240ss. Trad. Medina González)

FEDRA.- No conozco más que una salida: morir cuanto antes; es el único remedio para mis sufrimientos de ahora (*Hipólito* 599ss.)

FEDRA.- *¡Oh desgraciado e infortunado destino de las mujeres! ¿Qué palabras o recursos tenemos para, completamente abatidas como estamos, liberarnos del nudo de las acusaciones? Hemos encontrado el castigo. ¿Por dónde podré escapar a mi destino? [...] El sufrimiento que se abate sobre mí me lleva por un camino infranqueable al límite de la vida. Soy la más desgraciada de las mujeres* (*Hipólito* 669ss.)

FEDRA.- Daré satisfacción a Cipris, que me consume, abandonando hoy la vida: un cruel amor me derrotará. Pero mi muerte causará mal a otro para que aprenda a no engullecerse con mi desgracia... (*Hipólito* 725ss.)

Y también sabemos de su sufrimiento por las palabras de otros:

Por la diosa Afrodita –la causante del mal– en el prólogo de la obra:

AFRODITA: Al verle (a Hipólito), la noble esposa de su padre, Fedra, sintió su corazón arrebatado por un amor terrible, de acuerdo con mis planes.[...] Desde entonces, entre gemidos la desdichada se consume en silencio (*Hipólito* 26ss.).

Y por el CORO:

... Tuve noticia de mi señora. De que, agobiada por la enfermedad, tiene su cuerpo en el lecho... Oigo que lleva tres días sin acercar comida a su boca... deseando arrastrarse, por causa de un dolor oculto, hacia el desgraciado fin de la muerte (*Hipólito* 130ss.).

Y por la nodriza, en diálogo con el corifeo:

CORIFEO.- ¡Qué débil y consumido está su cuerpo!

NODRIZA.- ¿Y cómo no, si hace tres días que no prueba la comida?

CORIFEO.- ¿Lo hace por extravío o porque pretende morir?

NODRIZA.- Morir, sin duda. No come para acabar con su vida. (*Hipólito* 274ss.)

IMÁGENES

En iconografía griega el tema de Fedra¹² no es frecuente, sino ya en época tardía, en el arte funerario, en sarcófagos, romanos especialmente. Lo encontramos sólo a partir del s. IV a. C.; pero en los escasos documentos en que parece reconocerse a Fedra en la cerámica de ese tiempo (surítálica) no es seguro ni aceptado unánimemente que sea ella¹³. Se trata en todo caso de una mujer sentada (en un trono y ricamente ataviada en general), velada, con la cabeza inclinada con el gesto de aflic-

¹² Para el estudio iconográfico de Fedra, cf. principalmente Linant de Bellefonds (1994: 1, 356-9; 2, 314-6). También Ghiron-Bistagne (1994-5 [antes 1982])

¹³ Sobre el tema, cf. Ghiron-Bistagne (1994-5 [antes 1982]: 25s.), Linant de Bellefonds (1994: 1, 358).

ción típico. En cuanto a los sarcófagos, romanos o de época tardía –neoáticos– en su mayoría, nos suelen presentar la escena que se inspira en *Hipólito* 176-524 (episodio 1.º), con Fedra enferma de amor entre la nodriza y sus otras sirvientas¹⁴: una mujer joven postrada, agonizante, sostenida por otras mujeres (casi siempre por una anciana, sobre todo) y un Eros a sus pies o cerca de ella. Es éste un motivo iconográfico que se denomina «motivo de Fedra»¹⁵.

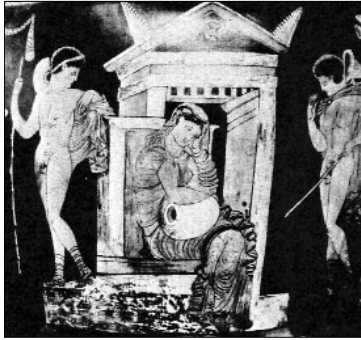


FIG. 5. **Electra**, afligida, está sentada en la tumba de Agamenón, su padre. La observan dos forasteros: su hermano Orestes y su primo Pilades. Cratera con volutas lucania de fig. rojas. Ca. 350-340 a. C. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale 82338.

ELECTRA, mujer amargada

En sendas tragedias de los tres grandes trágicos (*Coéforos* de Esquilo, *Electra* de Sófocles y *Electra* de Eurípides) encontramos a este torturado personaje¹⁶, aunque la expresión de sus sentimientos es más manifiesta en las de Sófocles¹⁷ –principalmente– y Eurípides.

Electra, princesa de Argos, vive en el recuerdo doloroso de su padre, Agamenón –asesinado vilmente por su madre, Clitemestra, y el amante de ésta, Egisto–, y en la nostalgia por su hermano, Orestes, desterrado, pero cuyo regreso ella siempre aguarda esperanzada (esperanza que –como en el caso de Penélope– se ve al fin felizmente cumplida). Pero si desea su retorno es sobre todo para que la ayude a vengarse de los asesinos del padre. De modo que en *Electra* su pena y su nostalgia –producidas por el amor de hija y de hermana– se mezclan con el fuerte odio a la madre y por la rabia ante su propia situación lamentable, de «cenicienta», indigna de su *status* de princesa. Es decir, sus sentimientos son muy complejos y oscuros, y predomina en ellos la amargura y el rencor¹⁸.

¹⁴ Este episodio es crucial, tanto para el desarrollo de la trama como para entender el personaje de Fedra, en toda su complejidad psicológica (y, por supuesto, para nuestro tema). En él suelen centrar en gran medida sus comentarios los estudios sobre esta tragedia. Cf., por ejemplo –además de otros ya mencionados–, Kovacs (1987: 38-54), Luschnig (1988), Goff (1990), Segal (1993).

¹⁵ Cf. Ghiron-Bistagne (1994-5 [antes 1982]: 21ss.).

¹⁶ Es también muy compleja la psicología de esta heroína, y objeto de abundantes comentarios. Cf. el detenido estudio de Brunel (1971), que confronta las distintas concepciones de los tres trágicos, y recoge además versiones modernas. Más recientemente, por ejemplo, Foley (2001: 145-171), con bibliografía y comentario.

¹⁷ Observa Saravia (1999: 100) que Sófocles puntualiza el drama de tres mujeres que sufren, de manera diversa cada una: Crisotemis (con resignación), Electra y Clitemestra (ésta por el temor de que Orestes regrese para vengarse). Sobre estos tres caracteres femeninos y su interacción, asimismo cf. Ringer (1998: 152ss. especialmente). Por otra parte, Wright (2005) trata de las emociones extremas, mezcladas (también de júbilo, contradictoriamente), en las dos hermanas, que indican más bien un estado mórbido de su mente y que son descritas a veces –las de Electra– en términos de una enfermedad incurable (p. 180). También Wheeler (2003) habla del complicado carácter de la Electra de Sófocles y de sus «complejos freudianos».

¹⁸ Ella es una de las más características «mujeres terribles» de que hablamos. Cf. Esteban Santos (2005: 82ss.), y –para las representaciones artísticas– la «Versión iconográfica», en la Página Web del Seminario de Estudios Iconográficos: <http://www.ucm.es/info/seic>.

En la *Electra* de Sófocles:

Oigámosla hablar, lamentándose ya desde su primera aparición al principio de la obra (en el prólogo, cerrándolo, y continuando en la larga *párodos*, en su diálogo lírico con el coro, vv. 121-250). Es una escena de libación sobre la tumba de Agamenón; es decir, se desarrolla en el mismo escenario que es representado en las imágenes plásticas de «Electra doliente»:

ELECTRA: Cuántas veces gimo por mi infortunado padre, a quien el sangriento Ares no recibió como huésped en tierra extranjera, sino que mi madre y el que comparte su lecho, Egisto, como leñadores a un árbol, le abrieron la cabeza con asesina hacha. Y ningún lamento ante estos hechos parte de otro que no sea yo, por ti, padre, tan injusta y lastimosamente muerto. Pero, ciertamente, no cesaré en duelos y en sombríos lloros mientras vea los resplandecientes centelleos de las estrellas y la luz del día. No dejaré de hacer oír a todos el sonido de mi queja –cual rui señor que ha perdido a su hijo– en un plañido lastimero ante estas puertas paternas... (Sófocles, *Electra* 121-250. Trad. A. Alamillo)



FIG. 6. **Electra:** Asesinato de Egisto por Orestes. Tras éste (a la izq.), Clitemestra con el hacha, amenazándole, y detrás de Egisto, Electra, incitando a Orestes. (O quizás, a la inversa). Cratera de cáliz ática de fig. rojas. Ca. 480-465 a. C. Boston, Museum of Fine Arts 63. 1246.

También el coro, que entra entonces en escena y dialoga con ella, alude a su tristeza:

CORO.- ¡Oh hija, hija de la más miserable madre, Electra! ¿En que incesante lamento siempre te consumes por Agamenón...? (Sófocles, *Electra* 95ss.)

Y asimismo en la *Electra* de Eurípides queda ya bien patente su dolor en la monodia lírica de Electra en la primera parte de la pieza también (como en la de Sófocles aún en el prólogo, cerrándolo, y continuando en la párodo –vv. 169-214–, en el canto alternado con el coro), igualmente en la libación sobre la tumba de Agamenón:

ELECTRA: ¡Oh!, camina, camina llorando. ¡Ay de mí, ay de mí! Hija soy de Agamenón y me parió Clitemestra, la odiosa hija de Tindáreo, y me llaman «desdichada Electra» los ciudadanos. ¡Ah, qué horribles trabajos, qué vida tan odiosa! Padre, tú yaces en el Hades inmolido por tu esposa y por Egisto, oh Agamenón. [...] ¡Ay de mí, ay de mí! ¿Por qué ciudad, por qué moradas, desdichado hermano, andas trajinando y dejas en la casa paterna a tu pobre hermana entre los más terribles sufrimientos? Ven a librarne a mí, la desdichada, de estas fatigas y a vengar la sangre de tu padre [...] Padre, te dedico soterrados lamentos a los que sin cesar de día me entrego cortando mi querida piel con las uñas y poniendo –por causa de tu muerte– las manos sobre mi rapada cabeza. [...] Entre lágrimas paso la noche, y de llorar me ocupo –¡desdichada!– de día. Mira mi pelo sucio. Y los jirones éstos de mi peplo mira si son dignos de una princesa, hija de Agamenón [...] Ninguno de los dioses se ocupa de la voz de esta malhadada ni de la ya vieja muerte de mi padre. ¡Ay de mi muerto!: ¡Ay de mi vivo errante, que habita en cualquier tierra, un pobre desterrado en el hogar de un tete, él, que nació de ilustre padre! Yo misma habito en casa de un bracero con corazón ajado expulsada de la casa materna en las cárcavas del monte. Y mi madre vive con otro amancebada en lecho de sangre (Eurípides, *Electra* 112-212. Trad. J.L. Calvo).

IMÁGENES

Las representaciones de Electra¹⁹ son esencialmente de dos tipos: en el primero, Electra (con el gesto de aflicción típico muy marcado: cabeza inclinada y mano en el rostro)²⁰ está sentada en la tumba de Agamenón, su padre, mientras la observan dos forasteros que llegan entonces: su hermano Orestes y su primo Pílates. En el segundo tipo Electra, por el contrario, se muestra activa, extendiendo los brazos. Corresponde la situación a una escena de asesinato: o bien el de Agamenón, que ella intenta evitar; o bien el de Clitemestra y el de Egisto, en los que ella incita a su hermano.



FIG. 7. **Cassandra** (con su madre, Hécuba), afligida por sus visiones del trágico futuro, sostiene el laurel, atributo de su vinculación al dios Apolo y de su calidad de profetisa. Cratera con volutas apulia de fig. rojas. Fin s. IV a. C. Berlín Oeste, Staatliche Museen 1984.45.

CASANDRA, mujer enloquecida

Su sentir se nos transmite (de entre los textos griegos más antiguos) principalmente en dos tragedias: *Agamenón* de Esquilo y *Troyanas* de Eurípides; pero también ya en *Iliada* (24. 698-706) aunque en muy breve mención. De época posterior, helenística, cabe añadir la *Alejandra* de Licofrón.

Ella es una princesa troyana hija de Príamo y Hécuba, sacerdotisa de Apolo. Tras la toma de Troya, violada, esclavizada, fue elegida como concubina por Agamenón, jefe de los ejércitos griegos²¹.

Otro tipo de dolor es el suyo; o, mejor dicho, otra diferente matización: es un tremendo sufrimiento primero porque –en su calidad de profetisa– ella conoce todas las desgracias que se avecinan; pero por la maldición de Apolo, que le dio el don y a la vez la imposibilidad de ser creída por los demás, sabe que no puede hacer nada para remediarlas. De ahí su gesto de tristeza pasiva mientras sostiene el laurel, símbolo de Apolo, al que debe su pesar continuo: la consciencia del futuro terrible. Aunque en un principio intentó detener los hechos, y la vemos en el gesto de los brazos extendidos, en alto, clamando precaución (por ejemplo en las imágenes de la acogida a Paris)²². Después, las desdichas se van cumpliendo en efecto, y presenciara la muerte de sus amados familiares y, por último, en visión profética, su propio atroz asesinato, a manos de Clitemestra, celosa de la cautiva de su esposo. De todo se lamenta en el

¹⁹ Para el estudio iconográfico de Electra, cf. G. Berger-Doer (1986: 1, 709-719; 2, 543-9)

²⁰ Cf. Mactoux (1975: 76) acerca de la analogía –de profunda melancolía– entre Electra y Penélope. Es, por otra parte, un tipo de representación adecuado para el arte funerario.

²¹ Importantes y amplios estudios sobre Cassandra, recientemente, son los de Nieblung (1997) y Mazzoldi (2001). Acerca de su calidad de cautiva, cf. Esteban Santos (2007: 60ss.), y la «Versión iconográfica», en <http://www.ucm.es/info/seic>.

²² Incluso hay una serie numerosa de imágenes en relieves etruscos –de estuches de espejos (s. III a. C.) y de urnas (s. II-I a. C.)– en que una mujer tipo ménade intenta atacar a Paris con un hacha de doble filo. Y a esa mujer se la puede identificar con gran probabilidad como Cassandra, aunque hay otras interpretaciones. Cf. Mazzoldi (2001: 172ss.).

Agamenón (vv. 1072-1330)²³ y en *Troyanas*. Y en *Iliada* será la primera que vea el cadáver de Héctor rescatado por Príamo y llore por él:

En seguida prorrumpió en sollozos, y fue clamando por toda la población: «Venid a ver a Héctor...» (Il. 24. 703ss.).

Así dice en su intervención en *Agamenón* de Esquilo (vv. 1072-1330):

*CASANDRA.- ¡Ay de mí!
¡Dioses! ¡Horror! [...] ¡Oh Apolo,
Apolo! Mi destructor; pues me has
destruido sin sentir pena por
segunda vez [...] ¿Adónde, adónde me has traído?... A una casa testigo de inúmeros
crímenes en los que se asesinan parientes [...] ¡Ay, ay de mí, desgraciada! ¡Infausto des-
tino! ¡Anuncio que colma la copa de mi propio infortunio! ¿Para qué me trajiste aquí
– ¡desgraciada de mí!– sino a acompañar a otro en la muerte? [...] ¡Ay! ¡Ay vida envi-
diable del ruiseñor canoro!... En cambio, a mí sólo me espera que me rajen con una
espada de doble filo [...] ¡Ay bodas, bodas de Paris, causa de muerte de los tuyos! ¡Ay
río Escamandro en el que mi patria bebía! ¡En otro tiempo – ¡ay desdichada!– en tus
riberas yo me criaba con alegría! ¡Ahora, en cambio, parece que pronto vaticinaré junto
al Cocito y las orillas del Aqueronte! [...] ¡Oh penas, penas de mi ciudad enteramente
destruida!... ¡Ningún remedio fue suficiente para evitar, como hubiera debido, que pade-
ciera la ciudad! [...] (Agamenón 1072ss.: parte lírica. Trad. B. Perea Morales)*

¡Oh Apolo Licio, ay, ay de mí! ¡Esta leona de dos pies, que con un lobo se acuesta en ausencia del noble león, me va a matar! ... ¡Mientras afila el puñal contra el marido, se está jactando de que va a hacerle pagar con la muerte el haberme traído! [...] ¡Y ahora el adivino que me hizo adivina me ha conducido a este terrible infortunio mortal! ... Pero no moriremos sin que los dioses tomen venganza por nosotros, pues otro vengador nuestro vendrá a su vez, un vástago matricida, que tomará por su padre venganza ... Tendré valor para morir. [...] ¡Ea! Voy a llorar dentro del palacio mi muerte y la de Agamenón. ¡Basta de vivir! (vv. 1258ss.: parte recitada.)

Y en *Troyanas* de Eurípides: ya enloquecida (por el dolor y el horror), en medio de furor «báquico», eleva primero un himno falsamente, irónicamente, «feliz»²⁴, un *himeneo*, por sus falsas bodas –su concubinato– con el odiado enemigo Agamenón:

*CASANDRA.- ... ¡Oh soberano Himeneo, feliz es el novio y feliz yo que en Argos
voy a unirme al lecho de un rey!... Porque tú, madre, con lágrimas y sollozos te lamen-*



FIG. 8. *Cassandra*, con los brazos alzados en señal de preocupación y alarma en la acogida a Paris. De izq. a derecha: Cassandra, Polixena (¿o quizás Andrómaca?), Héctor, Hécuba abrazando a Paris, el dios Apolo (protector de la familia) y Príamo en su trono. Copa ática de figuras rojas del pintor de Brigos. Ca. 485 a. C. Tarquinia, Museo Nazionale RC 6846.

²³ McClure (1999: 93) hace notar la abundancia de exclamaciones características de lamento (como género de discurso normativo para las mujeres en tragedia) que se hallan en el discurso de Cassandra, contrastando con la llamativa falta de gestos y palabras de lamento en Clitemestra.

²⁴ Cf. Papadopoulou (2000), que centra su interés en la figura desafiante que es Cassandra según se muestra en la obra de Eurípides.

tas de mi padre muerto y de la querida patria, pero yo por mis nupcias levanto la llama del fuego, para brillo, para resplandor [...] Danza, madre, recobra tu risa... Gritad a Himeneo, ¡oh!, y a la novia con felices cantos y alaridos. ¡Vamos, hijas de bellos peplos de los frigios, cantad al esposo de mis bodas, al esposo señalado para mi cama (Troyanas 310-41: parte lírica. Trad. J.L. Calvo)

CASANDRA: Madre [...] el ilustre Agamenón va a concertar conmigo una boda más infausta que la de Helena. Voy a matarlo, voy a destruir su casa para tomar venganza de mis hermanos y padre. Dejaré lo demás: no quiero cantar un himno al hacha que va a caer sobre mi cuello y el de los demás ni a las luchas matricidas que va a suscitarme mi boda, ni a la ruina total de la casa de Atreo. (*Troyanas* 353-64: parte recitada) [...] ¡Adios, madre, no llores! ¡Oh amada patria y vosotros, hermanos y padre que yacéis bajo tierra, no tardaréis mucho en recibirme! Me presentaré ante vosotros como triunfadora, luego de arruinar la casa de los Atridas por quienes perecimos (vv. 458-61).

IMÁGENES

De Casandra hay abundante iconografía²⁵, siendo las representaciones más reiteradas las que muestran su violación por Ayante hijo de Oileo. Hay también algunas imágenes que presentan el asesinato de Casandra por Clitemestra. Pero asimismo es plasmada en otras circunstancias, como con sus familiares (padres, hermanos). Lo más a menudo ella se muestra afligida, adoptando la postura característica: la cabeza inclinada sobre el hombro; o bien alzando los brazos, en gesto de preocupación²⁶, de horror, ante los acontecimientos que se avecinan y que ella conoce de antemano, aunque sabiéndose impotente para poder evitarlos. Es atributo suyo característico el laurel que suele llevar en la mano, que denuncia su especial vinculación con Apolo y su calidad de profetisa.

NÍOBE, madre: mujer «petrificada» de dolor

En *Iliada* 24. 602ss. se narra en breves versos lo esencial de la historia de Níobe²⁷. También se menciona su dolor y su metamorfosis en piedra en un pasaje lírico de la *Antígona* de Sófocles (vv. 825ss.)²⁸.

Níobe, hija del rey de Frigia Tántalo y casada con Anfión, rey de Tebas, tuvo de éste numerosos hijos: seis hijos y seis hijas según la versión de Homero (aunque en otras tradiciones es muy variable el número). Ella presumía de su gran prole y se declaraba superior a Leto, que sólo tenía dos hijos. Por eso la castigaron Apolo y Ártemis, en defensa de su madre, matando a flechazos él a los chicos y ella a las chi-

²⁵ Para el estudio iconográfico de Casandra, cf. Paoletti (1994: 1, 956-970; 2, 670-685). También Davreux (1942) y Mazzoldi (2001: 169ss.).

²⁶ Mazzoldi (2001: 169ss.) señala que su actitud es de profunda melancolía y postración o bien de agitación (pp. 169-170). Cf. también Davreux (1942: 102). Véase nota 22.

²⁷ Cf. Schmitz (2001) acerca del significado de este pasaje, que presenta a Níobe como paradigma en el contexto de la escena entre Príamo y Aquiles, en el rescate del cadáver de Héctor.

²⁸ Es el poeta latino Ovidio (*Metamorfosis* 6, 303ss.) quien la describe más detenidamente. Posterior a él, el griego Pausanias (*Descripción de Grecia* 1, 21, 3) habla también de la transformación y del constante dolor de Níobe, y aún después, Quinto de Esmirna (*Posthomérica* 1, 229). Al tema se dedicaron varias tragedias perdidas de las que sólo quedan fragmentos, principalmente de la de Esquilo.

cas. A consecuencia de tan tremendo suceso el dolor de la madre, Níobe (dolor mezclado con remordimientos, se supone), es indescriptible: llorando sin cesar, sin consuelo y sin desear ella siquiera ese consuelo, sino únicamente poder seguir indefinidamente llorando a sus hijos, como así ocurre. Porque ella se transforma en piedra; pero, según expresión de *Iliada* 24. 617, «aunque convertida en piedra, devora aún los dolores que las deidades le causaron» (trad. Segalá).

Así pues, su dolor es pasivo: ya nada puede hacer, y se consume lentamente llorando, hasta el punto de que se petrifica, literalmente, efectivamente metamorfoseada²⁹ por los dioses en una piedra: una estela funeraria de mármol³⁰ en la propia tumba de sus hijos (y así se funde con sus hijos, que es lo único que ella desea y puede ya hacer), como sugieren las imágenes; o bien una roca en el monte Sípilo –en Lidia–, según los textos literarios (Homero, Pausanias y Quinto de Esmirna, que describen cómo la roca de lejos parece una mujer llorando). Ella es, pues, el paradigma del dolor (como muestra el pasaje de *Iliada* 24, en que Aquiles la pone como ejemplo a Príamo), «imagen eterna del dolor», como concluye Quinto.

Así lo narra Homero:

«Pues hasta Níobe, la de hermosas trenzas, se acordó de tomar alimento cuando en el palacio murieron sus doce vástagos: seis hijas y seis hijos florecientes. A éstos Apolo, airado contra Níobe, los mató disparando el arco de plata; a aquéllas dióles muerte Ártemis, que se complace en tirar flechas, porque la madre osaba compararse con Leto, la de hermosas mejillas, y decía que ésta sólo había dado a luz dos hijos, y ella había parido muchos; y los de la diosa, no siendo más que dos, acabaron con todos los de Níobe. Nueve días permanecieron tendidos en su sangre, y no hubo quien los enterrara, porque el Cronida había convertido a los hombres en piedras; pero al llegar al décimo, los celestiales dioses los sepultaron. Y Níobe, cuando se hubo cansado de llorar, pensó en el alimento. Hállase actualmente en las rocas de los montes yermos de Sípilo, donde, según dicen, están las grutas de las ninfas que bailan junto al Aqueloo;



FIG. 9. Níobe, muy abatida –sobre la tumba de sus hijos– empieza a petrificarse. Ánfora apulia. Ca. 340 a.C. Bonn, Akad. Kunstmus. 99.



FIG. 10. Níobe, muy abatida –sobre la tumba de sus hijos– está ya medio petrificada. A la izq. su padre, Tántalo, con gesto de horror. Hidria campania de fig. rojas. Ca. 340-330 a. C. Sydney, Nicholson Museum 71.01

²⁹ Acerca de su metamorfosis y de las imágenes plásticas que la evidencian, cf. Frontisi-Ducroux (2006 [= 2003]: 193-203).

³⁰ Cf. Farneti (1999: 148ss.), a propósito de los signos de dolor en *Iliada*, refiriéndose a Niobe: «L'immobilità nel dolore si incarna con profonda coerenza nell'immagine del monumento funebre e della pietrificazione [...] Niobe diviene un quadro esemplare dell'annullamento delle funzioni vitali che si verifica nel lutto, la pietra rappresentando il grado zero dell'esistenza» (p. 149).

y aunque convertida en piedra, devora aún los dolores que las deidades le causaron» (Homero, *Iliada* 24. 602-17. Trad. Segalá)

Y en Sófocles Antígona compara su atroz destino con el de Niobe:

Oí que de la manera más lamentable pereció la extranjera frigia, hija de Tántalo, junto a la sima del Sípilo: la mató un crecimiento de las rocas a modo de tenaz hiedra. Y a ella, a medida que se va consumiendo, ni las lluvias ni la nieve la abandonan, según cuentan los hombres. Y se empapan las mejillas bajo sus ojos que no dejan de llorar (Sófocles, *Antígona* 825ss. Trad. A. Alamillo).

IMÁGENES

En las representaciones figurativas de Níobe³¹ se aprecia, por un lado, la metamorfosis en proceso, la petrificación, y, por otro, su gesto, el «pasivo», de postración, con la cabeza inclinada y la mano en la mejilla o a veces en la cabeza, mientras –en alguna imagen– otra mujer (como su *alter ego*) está también en esa postura típica llorándola a ella a su vez, que se «muere» –se petrifica– sobre el túmulo funerario de sus hijos (este motivo de «la afligida Níobe» es aplicado además lo más a menudo al arte funerario)³². Y en gran parte de ellas el padre de Níobe, Tántalo, muestra el otro gesto, el «activo» (el de la impronta del horror), con los brazos extendidos por el espanto y en el intento de evitar la muerte de la hija. Por tanto, en estas imágenes se superponen –en dos generaciones sucesivas– dos dolores de padres, con los dos gestos diferentes de que hablamos.



FIG. 11. **Andrómaca:** Asesinato de Astianacte ante el horror de su madre, Andrómaca. Fragmento de copa ática de fig. rojas. Ca. 500 a. C. Viena, Arch.-Ep. Seminal der Universität 53 e 23-53 c 24.

ANDRÓMACA, madre, esposa, mujer víctima de la guerra

Sus padecimientos como esposa se manifiestan en la *Iliada* (cantos 6, 22 y 24), mientras que su dolor de madre queda patente en las tragedias *Troyanas* y *Andrómaca* de Eurípides.

Es una princesa frigia esposa del príncipe troyano Héctor, y sufre las máximas desdichas por causa de la guerra³³: primero, cuando ve morir a su amado esposo en la batalla contra Aquiles (*Iliada*, canto 22), al que llora y elogia en un discurso fúnebre (*Iliada* 24); después, tras la caída de Troya, por el asesinato de su hijito, Astianacte, arrojado desde lo alto de las mura-

³¹ Para el estudio iconográfico de Niobe, cf. Schmidt (1992: 1, 908-14; 2, 609-612), Keuls (1997 [= 1978]: 159-199), Frontisi-Ducroux (2006 [= 2003]: 193-203).

³² Cf. Keuls (1997 [= 1978]: 159-199), que considera que este motivo sepulcral se inspiraba en la versión de Esquilo del mito: quizás, indicando la reunión de Niobe con sus hijos en la muerte, se transformó en un tema funerario consolatorio (p.199).

³³ Andrómaca es la víctima de la guerra por excelencia, prototípica. Cf. Allan (2000: 269). Comenta Segal (1971: 55): «Con su ternura maternal y conyugal, su rica emotividad femenina, su inteligencia y realismo, es la que soporta el sufrimiento de todas las mujeres en la guerra y quizás de todas las mujeres en todas las guerras».

llas, mientras ella misma es llevada como esclava³⁴ y concubina de uno de los griegos vencedores, Neoptólemo (como aparece en *Trojanas*). Pero ahí no acaban sus penalidades, pues en *Andrómaca* la acción se centra en nuevas angustias maternas de la infortunada: ahora esclava en la patria de Neoptólemo, corren grave riesgo su otro hijo, concebido de éste, y ella misma.

A Andrómaca la caracteriza sobre todo el amor a su familia (su esposo, su hijo), y el dolor es causado principalmente por la pérdida cruel de éstos.

Así habla en *Iliada* 6, 22 y 24, resultando sus temores en cada caso verdaderas premoniciones del futuro:

ANDRÓMACA.- Desgraciado! Tu valor te perderá. No te apiadas del tierno infante ni de mí, infortunada, que pronto seré tu viuda: pues lo aqueos te acometerán todos a una y acabarán contigo. Preferible sería que, al perderte, la tierra me tragara, porque si mueres no habrá consuelo para mí, sino pesares; que ya no tengo padre ni madre. Héctor, tú eres ahora mi padre, mi venerable madre y mi hermano; tú, mi floreciente esposo.

Pues, ea, sé compasivo, quédate aquí en la torre. ¡No hagas a un niño huérfano y a una mujer viuda! (Homero, *Iliada* 6, vv. 407-465 –en resumen de lo esencial–. Trad. Segalá)

Y, en efecto, así se cumple, como vemos en *Il.* 22:

Salió apresuradamente del palacio como una loca [...] Vio que los caballos arrasaban cruelmente el cadáver de Héctor... Las tinieblas velaron sus ojos, cayó de espaldas y se le desmayó el alma. Arrancóse de su cabeza los vistosos lazos, la diadema [...] La sostenían aturdida como si fuera a perecer. Cuando volvió en sí y recobró el aliento, lamentándose con desconsuelo, dijo entre las troyanas:

ANDRÓMACA.- ¡Héctor! ¡Ay de mí, infeliz! [...] Me dejas en el palacio viuda y sumida en triste duelo. Y el hijo, aún infante, que engendramos tú y yo infortunados... ni tú serás su amparo, oh Héctor, pues has fallecido; ni él el tuyo. Si escapa con vida de la luctuosa guerra de los aqueos, tendrá siempre fatigas y pesares [...] Ahora que ha muerto su padre, mucho tendrá que padecer Astianacte [...]

Tal dijo llorando, y las mujeres gimieron (Homero, *Iliada* 22. 460-515).

De manera semejante en el lamento fúnebre final³⁵ (repitiéndose incluso frases enteras), en donde vuelve a manifestar tanto su amor a Héctor y el dolor por su pérdida como la intensa preocupación por la suerte de su hijo, siendo sus negros pre-



FIG. 12. **Andrómaca:** Asesinato del niño Astianacte –usado como arma para golpear a su abuelo– y del anciano Príamo, ante las horrorizadas Andrómaca y Hécuba. Ánfora ática de fig. negras. Ca. 550 a. C. Londres, British Museum B 205

³⁴ En otros estudios tratamos sobre Andrómaca centrándonos en su aspecto de esposa –Esteban Santos (2006: 90ss.)– y de esclava cautiva –Esteban Santos (2007: 65ss.)–, presentando bibliografía más amplia. Cf. sendas versiones iconográficas, en <http://www.ucm.es/info/seic>

³⁵ Cf. Lohmann (1988: 59ss.) sobre estos dos pasajes de duelo de Andrómaca en *Iliada*.

sentimientos una auténtica visión del futuro (futuro espantoso que se nos mostrará en *Troyanas*)³⁶:

ANDRÓMACA.- ¡Esposo mío! Saliste de la vida cuando aún eras joven, y me dejas viuda en el palacio. Y el hijo, aún infante, que engendramos tú y yo infortunados, no creo que llegue a la juventud; antes será la ciudad arruinada desde su cumbre. Porque has muerto tú, que eras su defensor, el que la salvaba, el que protegía a las venerables matronas y a los tiernos infantes. Pronto se las llevarán en las cóncavas naves y a mí con ellas. Y tú, hijo mío, o me seguirás y tendrás que ocuparte en viles oficios, trabajando en provecho de un amo cruel, o algún aqueo te cogerá de la mano y te arrojará de lo alto de una torre... (Homero, *Iliada* 24. 725ss).

Y en *Troyanas* de Eurípides de nuevo aparece Andrómaca en continua rememoración –en lamento– de Héctor:

ANDRÓMACA.- Yo escupo a aquella que rechaza con una nueva unión a su antiguo esposo y ama a otro [...] ¡Oh querido Héctor, como marido me bastabas en inteligencia, cuna y riquezas, y por grande te tenía en valor! Tú me tomaste pura de casa de mi padre y fuiste el primero en unirme a mi lecho de virgen. Ahora tú estás muerto y yo navego como prisionera hacia un yugo de esclava en Grecia» (*Troyanas*, 667ss. Trad. J.L. Calvo)

Pero, especialmente, su llanto más patético y estremecedor se entona ante la inminente muerte –una muerte ya casi anunciada, presentida– de su hijo

ANDRÓMACA.- Amadísimo hijo, oh hijo amado en exceso, vas a morir a manos de nuestros enemigos dejando en el desconsuelo a tu madre. Te va a matar la nobleza de tu padre. Ella fue la salvación de muchos, mas a ti te llega a deshora su excelencia [...] ¡Hijo mío! ¿Lloras? ¿Barruntas tu desgracia? ¿Por qué te aferras a mis brazos y te ases de mi peplo como un pajarillo que se cobija en mis alas? No vendrá Héctor con su ilustre lanza, no saldrá de bajo tierra para traerte la salvación... Caerás contra tu cuello en salto lamentable –sin que nadie te llore– y quebrarás tu respiración. ¡Oh jóvenes brazos tan queridos de tu madre, oh dulce olor de tu cuerpo! En vano te crió este pecho ... Abraza ahora a tu madre –nunca lo volverás a hacer–, recuéstate contra ella, entrelaza mi espalda con tus brazos y acércame tu boca.... (vv. 740ss.)

Pero su historia y sus desventuras continúan, como vemos a través de la tragedia *Andrómaca*³⁷, de Eurípides también: ya en Grecia –en Ptia, la patria de Neoptólemo– afronta los celos de Hermíone, la esposa legítima. Ésta intenta matarla a ella y al hijo que ha tenido de Neoptólemo; aunque no lo consigue, y logran salvarse la madre y el niño. En la tragedia –ya desde el comienzo mismo– la heroína expone su lamentable situación, contraponiendo toda su vida anterior, de felicidad familiar y prosperidad, frente a su duro destino ahora. Así, en su queja en solitario en el prólogo³⁸:

³⁶ Davison (2001: 65) señala de *Troyanas* su estrecha conexión a *Iliada*, porque representa el cumplimiento del destino, del futuro, tan claramente prefigurado allí, siendo precisamente en las figuras de Andrómaca y Astianacte en las que se encuentran los ecos más significativos. Añade (p. 73): «What was seen in miniature in the *Iliad* is seen worked through in the *Troades*».

³⁷ De estudios sobre esta tragedia, cf. Kovacs (1980), Allan (2000)

³⁸ Cf. Allan (2000: 19 y 94). También McClure (1999: 168ss.).

ANDRÓMACA .- ¡Ciudad de Tebas, de donde en otro tiempo con el lujo, abundante en oro, de mi dote llegué a la mansión real de Príamo, ofrecida a Héctor como esposa criadora de hijos, envidiable Andrómaca en el tiempo anterior; pero ahora, más que ninguna otra, mujer desgraciadísima! Yo que vi a mi esposo Héctor muerto por obra de Aquiles, y al hijo que di a luz para mi esposo, a Astianacte, arrojado desde las empinadas torres, cuando los helenos tomaron la llanura de Troya... (*Andrómaca*, 1ss. Trad. J. A. López Férez)

Y hablando a Menelao, padre de Hermíone, tanto o más cruel que ésta:

ANDRÓMACA .- Me acosté por la fuerza con mi amo, y, ahora, ¿me vas a matar a mí, y no a él, culpable de esto? [...] Yo que vi el cadáver de Héctor... y a Ilión incendiada lamentablemente. Yo misma fui como esclava hacia las naves de los argivos, arrastrada por mi cabellera, y... entregada como esposa a los asesinos de Héctor [...] Este único hijo era para mí la luz que me quedaba en mi vida. A éste se disponen a matarlo... No, en verdad, por conservar mi desdichada vida. Pues en éste reside mi esperanza, si es que se salva, y para mí es un ultraje no morir por mi hijo...» (vv. 390ss.)

IMÁGENES

En iconografía tal dolor de Andrómaca³⁹ se muestra como impronta del horror, con el «2.º gesto»: con los brazos extendidos ante el asesinato de su hijo; o incluso más activa, defendiéndole y luchando (ella parece ser el personaje femenino que amenaza a los guerreros con una estaca en las escenas de *Iliupersis*). En las representaciones de la masacre en la toma de Troya se supone que puede ser siempre la madre (es la madre prototípica) que muestra horror ante el asesinato del niño que le arrebatan y al que intenta proteger. En todo caso, con seguridad se trata de una de las mujeres que gesticulan ante el niño muerto junto a Príamo. Así pues, no aparece –a pesar de sus continuos sufrimientos– como pasivamente doliente y afligida⁴⁰, en constante lamentarse, sino que va de un espanto a otro, en sobresalto repetido: muerte del esposo, caída y destrucción de la patria, muerte del hijo, esclavitud, destierro, nueva persecución de su otro hijo (al que asimismo debe proteger activamente).

Por lo demás, son escasas las representaciones de Andrómaca, excepto las de otro tema reiterado: la despedida a Héctor (correspondiendo con *Iliada* 6). Son escenas típicas de «despedida del guerrero», en que –si no están los nombres inscritos– podría igualmente tratarse de otros personajes; pero ellos son los prototípicos. En algunas aparece la esposa con el hijo en brazos, y en otras se encuentran también los padres del guerrero en armas. Así pues, vemos de nuevo a Andrómaca retratada en su función de esposa y madre.

HÉCUBA, madre, abuela, esposa, mujer víctima de la guerra

Como Andrómaca, es personaje relevante en *Iliada* –cantos 6, 22 y 24– y en *Troyanas*, y asimismo en otra tragedia de Eurípides, *Hécuba* en su caso. En ambas tragedias tiene el mayor protagonismo, y su dolor se manifiesta en grado extremo⁴¹.

³⁹ Para el estudio iconográfico de Andrómaca, cf. Touchefeu (1981: 1, 767-774; 2, 617-622)

⁴⁰ Sólo ya en época tardía, en sarcófagos romanos, como motivo típico funerario (al igual que señalamos con respecto a otras de estas heroínas).



FIG. 13a. **Hécuba:** Aquiles arrastra el cadáver de Héctor ante sus horrorizados padres, Príamo y Hécuba. Arriba vuela el espíritu de Patroclo (figurita de guerrero con alas). Hidria ática de fig. negras. Ca. 510 a. C. Boston, Museum of Fine Arts 63.473.

FIG. 13b. Detalle. El horror de los padres: Hécuba se echa las manos a la cabeza y Príamo extiende el brazo.

Hécuba es reina de Troya, esposa de Príamo y madre de Héctor, Paris, Casandra y Políxena entre otros.

Su situación y sus sufrimientos son análogos a los de Andrómaca⁴², su nuera, con la que le une tierno afecto. Ella va viendo morir uno a uno a todos los suyos. Ya antes de la toma de Troya, es espectadora de la muerte de su hijo Héctor (*Iliada* canto 22). Oigámosla llorar:

Así la cabeza de Héctor se llenaba de polvo. La madre, al verlo, se arrancaba los cabellos; y arrojando de sí el blanco velo, prorrumpió en tristísimos sollozos. El padre suspiraba lastimeramente, y alrededor de él y por la ciudad el pueblo gemía y se lamentaba... (Homero, *Iliada* 22. 405ss.) [...] Y Hécuba comenzó entre las troyanas el funeral lamento: «¡Oh hijo! ¡Ay de mí, desgraciada! ¿Por qué vivir después de padecer terribles penas y de haber muerto tú?...» (*Iliada* 22, 430ss.)

Y, al igual que Andrómaca, le dirige un discurso de lamento y elogio en su funeral:

«¡Héctor, el hijo más amado de mi corazón!...» (*Iliada* 24. 748ss.).

Y después –tras la caída de Troya– también ella va de un horror a otro, sin pausa: su esposo, sus hijos, incluso su nieto, el pequeño Astianacte. En *Troyanas* se nos hace presenciar su padecer *in crescendo*, continuo y progresivo, finalizando con la esclavitud y el exilio⁴³.

He aquí sus desgarradoras expresiones, ya desde su aparición en *Troyanas* (en su monodia lírica de transición entre prólogo y párodo):

HÉCUBA.- «¡Arriba, malhadada! Levanta del suelo la cabeza, endereza tu cuello. Esto ya no es Troya. No somos reyes de Troya [...] ¡Ay, ay! ¿Qué le falta para lamentarse a esta desgraciada que ha perdido su patria, sus hijos y su esposo? [...] Me llevan de mi casa como a una esclava vieja con cabeza rapada en luto lamentable (Eurípides, *Troyanas* 98ss. Trad. J.L. Calvo)

⁴¹ Sobre la figura de la desdichada Hécuba en ambas tragedias trata recientemente Gärtner (2004 y 2005).

⁴² Y –al igual que de ésta y de Casandra– ya hemos tratado, a propósito de su calidad de cautiva. Cf. Esteban Santos (2007: 60ss.), y la «Versión iconográfica», en <http://www.ucm.es/info/seic>

⁴³ Suter (2003) –acerca de los muchos lamentos de las mujeres en *Troyanas*– señala que la acción de la obra está tomada desde el lamento y que su estructura formal sigue su patrón, pues prácticamente cada escena muestra las características de un lamento. También Payen (2005) pone su énfasis en el lamento de las cautivas (Hécuba, Andrómaca, Casandra, el coro) tal como se evidencia en *Troyanas* de la manera más intensa, e indica que éste en los dramas de Eurípides se convierte en el asunto principal (p. 19).

Y cuando se han llevado a su hija Casandra:

HÉCUBA.- ...Era reina y casé con un rey; luego engendré hijos excelentes [...] Mas los vi caer bajo la lanza helena y mesé mis cabellos ante sus tumbas. A Príamo que los engendró lo lloré [...] Yo misma –con estos ojos– vi cómo lo degollaban sobre el fuego del hogar y cómo destruían mi ciudad. Mis hijas, a quienes eduqué con esmero en la virginidad para honra y prez de sus esposos, para otros las eduqué, las han arrancado de mis brazos. Y ni ellas tienen esperanza de volver a verme ni yo misma las veré ya jamás... (*Troyanas* 474ss.)

Al conocer la muerte de su hija Políxena:

HÉCUBA.- ¡Ay, ay, hija mía! ¡Qué sacrificio el tuyo tan impío! ¡Ay, ay, mil veces ay, cuán indignamente has perecido! (*Troyanas* 628ss.)

Ante el asesinato del niño, el nieto, Astianacte, eleva un *treno*:

HÉCUBA.- *Hijo, oh hijo de mi pobre hijo, de tu vida privadas nos vemos injustamente tu madre y yo. ¿Qué me pasa? ¿Qué haré por ti, desdichado? Te ofrezco estos golpes de cabeza, estos golpes de pecho. Éstos son mi única posesión. ¡Ay, mi ciudad! ¡Ay de ti! ¿Qué no tenemos? ¿Qué nos falta para en total ruina perecer con muerte total?* (*Troyanas* 790ss.)

Y en el éxodo pronuncia una patética oración fúnebre mientras amortaja el cadáver del niño sobre el escudo de Héctor, su padre, a quien asimismo, a la par, llora la anciana⁴⁴:

HÉCUBA.- Oh aqueos, vosotros que tenéis más valor por la lanza que por la razón, ¿qué temáis de este niño para ejecutar una muerte tan incomprensible? [...] Hijo querido, ¡qué desdichada muerte te ha sobrevenido! [...] ¡Desdichado, qué tristemente han segado tu cabeza los muros de tu patria...! Cómo la cuidaba tu madre y besaba tus bucles de los que ahora sale riendo la sangre entre las grietas de los huesos... ¡Oh manos, dulce imagen de las de tu padre, que ahora estáis ante mí con las articulaciones rotas! ¡Oh querida boca...! [...] ¡Oh escudo que protegías el hermoso brazo de Héctor, has perdido a tu más excelente protector! ¡Qué agradable es la imprenta de tu brazo que permanece en tu correa! ¡Qué agradable su sudor en el bien torneado cerco del escudo, que tantas veces puso Héctor, apoyándolo contra su mejilla, cuando soportaba los esfuerzos de la guerra! (*Troyanas* 1158ss.)

Y a continuación, en diálogo epirremático con el coro (*Troyanas* 1226ss.).

En *Hécuba*, de manera semejante, asiste a la muerte de dos de sus hijos (de Políxena en la primera parte y de Polidoro en la segunda).

Oigámosla cuando le arrancan a su hija Políxena de los brazos para llevarla a la muerte:

HÉCUBA.- ¡Ay de mí! Me desmayo. Mis miembros se aflojan. ¡Oh hija! Abraza a tu madre, extiende la mano, dámela. No me dejes sin hijos. He perecido, amigas mías... (Eurípides, *Hécuba* 438ss. Trad. J. A. López Férrez, etc.

⁴⁴ Como señala Loraux (1990: 58. Cf. también 57ss.), es Hécuba quien, en ausencia de la madre, gemirá sobre el niño muerto. Acerca de esta patética escena en *Troyanas* y los sentimientos de Hécuba y Andrómaca ante la muerte de Astianacte, cf. Dyson and Lee (2000)

Y ante el cadáver de otro de sus hijos, Polidoro:

HÉCUBA.- ¡Ay de mí! Veo ya muerto a mi hijo, a Polidoro, a quien un tracio lo protegía en su palacio. Me he perdido, ¡desgraciada de mí!, y ya no existo. ¡Oh hijo, hijo! ¡Ay, ay! Comienzo un compás báquico... [...] «¡Oh hijo, hijo de una madre infeliz! ¿Con qué fatalidad mueres? ¿Con qué destino yaces? ¿A manos de qué hombre?» [...] «¡Ay de mí! ¡Ay, ay!... (Hécuba 681ss.), etc.

Pero aquí, además, la vemos ya rebelarse contra la maldad y la vileza, y, activa, vengarse con saña⁴⁵ de sus enemigos.

IMÁGENES

En cuanto al gesto de Hécuba⁴⁶ en las imágenes, es análogo al de Andrómaca, y corresponde –en los momentos trágicos– generalmente a la impronta de horror. Así, aparece asistiendo al doloroso trance de la muerte de alguno de sus hijos o seres queridos. En especial, encontramos imágenes de Hécuba en la toma de Troya, que presentan un esquema semejante: se supone que es la mujer que se inclina pesarosa ante el cadáver de Príamo⁴⁷, o gesticula al presenciar el asesinato de éste o –junto a otra mujer, Andrómaca sin duda– el de su nieto Astianacte, que suele ser simultáneo al de Príamo.

Además de éstas –que podríamos llamar «escenas de muerte familiar»– la vemos en escenas familiares cotidianas: con sus hijos, y con su esposo, a menudo en actitud muy cariñosa y «maternal».

Ahora vamos a analizar a tres madres divinas, las más características entre las diosas madres, con rasgos muy destacados de amor y de dolor:

DEMÉTER, madre, diosa de la tierra

El *Himno homérico II a Deméter*⁴⁸ es el documento literario fundamental para la historia de esta diosa⁴⁹.

Deméter, hija de Crono y Rea, es la diosa del cultivo de la tierra. Fruto de su relación en otro tiempo con su hermano Zeus es su amada hija Perséfone, que le fue arrebatada por Hades y llevada como su esposa al mundo infernal.

⁴⁵ Dice Segal (1993: 227) de la *Hécuba*: «it combines the pathos of terrible suffering in war with a steady degeneration to vengeful plotting and ugly violence». Y también indica que Hécuba comienza como una víctima indefensa, una madre doliente; pero su sumisión cambia en energía vengativa (p. 228).

⁴⁶ Para el estudio iconográfico de Hécuba, cf. Laurens (1988: 1, 473-481; 2, 280-3).

⁴⁷ Como indica Anderson (1997: 194-5), en su estudio sobre la iconografía de la *Iliouperis*, varias figuras femeninas (su esposa presumiblemente entre ellas) acompañan a Príamo y demuestran su horror, alzando los brazos, ante su asesinato, o se lamentan sobre su cuerpo, a modo de escena fúnebre

⁴⁸ Numerosos son los estudios y comentarios pormenorizados sobre este bello y particular poema. Entre ellos podemos destacar el de Richardson (1974) y, entre otros, el de Foley (1994), estando muchos centrados en la relevancia de lo femenino y en su oposición a lo masculino, así como en los aspectos psicológicos y sociales del tránsito de niña a mujer; cuestiones todas importantes que suscita el himno. De él se ha pensado incluso que pueda ser obra de una mujer. Cf. Suter (2005)

⁴⁹ También en la *Helena* de Eurípides (en el segundo estásimo, vv. 1301ss.) se describe el peregrinar de la diosa en busca de su hija, y se menciona su dolor. Para otras fuentes del mito, cf. Richardson (1974: 68ss.), Cabrera y Bernabé (2007).

El dolor de Deméter por la pérdida de su hija es infinito, y es su rasgo característico. Así se evidencia en el Himno:

—Resonaron las cimas de los montes y los abismos del mar por la voz inmortal. Y la oyó su venerable madre. Un agudo dolor se apoderó de su corazón. [...] Destrozaba con sus propias manos su tocado. Se echó un sombrío velo sobre ambos hombros y se lanzó, como un ave de presa, sobre lo firme y lo húmedo, en su busca.[...] Durante nueve días la venerable Deó anduvo errante por la tierra, llevando en sus manos antorchas encendidas. Y ya no se nutría con la ambrosía ni el néctar dulce de beber, presa de la aflicción. Y tampoco sumergía su cuerpo en el baño—. (*Himno homérico a Deméter* 38-50. Trad. A. Bernabé)

Pero no es meramente pasivo su dolor, sino que ella busca incansablemente a su hija y pone todos los medios a su alcance para averiguar su paradero y lograr su regreso. Llega al extremo de «hacer huelga», dejando de cumplir su tarea⁵⁰ para que la tierra produzca, hasta que —gracias al desastre universal que ello provoca— consigue que Zeus obligue a Hades a que suelte su presa. Aunque sólo parcialmente, durante una parte del año, en que la joven regresa a la superficie, para después tener que volver —cíclicamente— al Hades, como reina y esposa del terrible dios:

Pero a ella un dolor más cruel y más perro le llegó al ánimo. Irritada [...], tras apartarse en seguida de la asamblea de los dioses y del grande Olimpo, marchó a las ciudades de los hombres y a sus pingües cultivos, desfigurando su aspecto. Ninguno [...] la reconocía al verla, hasta cuando llegó a [...] Eleusis. Se sentó a la vera del camino, afligida en su corazón [...] Con el aspecto de una anciana muy vieja. [...] La vieron las hijas de Céleo... (vv. 90-106)

«Cuando luego la conducían a casa de su padre, ella caminaba detrás, apesadumbrada en su corazón, velada desde la cabeza. El sombrío peplo se enredaba en torno a los delicados pies de la diosa (vv.181-3)

Permanecía taciturna, fijos en tierra sus bellos ojos [...] Sentada allí, se echó el velo por delante con sus manos. Largo rato, silenciosa, apesadumbrada, estuvo sentada sobre



FIG. 14. **Deméter**, en búsqueda angustiada, con una antorcha, mientras Hades se lleva en su carro a su hija Perséfone (en el nivel superior). Léycito apulio de fig. rojas Ca. 340-330 a. C. Antes en Londres.



FIG. 15. **Deméter**, con una antorcha, tiende el brazo hacia Perséfone, y ésta hacia la madre, mientras Hades se la lleva en su carro —en su cuádriga— (precedidos por Hermes). Cratera con volutas apulia de fig. rojas. Ca. 320 a. C. Antes en Basilea.

⁵⁰ Loraux (1990: 67ss.) observa cómo en algunos casos (especialmente en el de las diosas madres) se pasa del dolor a la cólera, y pone como uno de los ejemplos más relevantes el de Deméter, plasmado en el himno homérico.

su asiento y a nadie se dirigió ni de palabra ni con su gesto. Sin una sonrisa, sin probar comida ni bebida, se estuvo sentada, consumida por la nostalgia de su hija (vv. 194-201)

La rubia Deméter, sentada allí aparte de los Bienaventurados todos, permanecía consumida por la nostalgia de su hija de ajustada cintura. Hizo que aquel fuera el año más espantoso para los hombres sobre la tierra fecunda..., pues la tierra ni siquiera hacía medrar semilla alguna, ya que las ocultaba Deméter [...] De seguro habría hecho perecer la raza toda de los hombres de antaño por la terrible hambre, y habría privado del magnífico honor de las ofrendas y sacrificios a los que ocupan olímpicas moradas, si Zeus no se hubiese percatado y lo hubiera meditado en su ánimo (vv. 302-313)

Zeus prometió que le daría las honras que escogiese entre los dioses inmortales. Accedió asimismo a que la muchacha permaneciera la tercera parte del transcurso del año bajo la nebulosa niebla, pero las otras dos junto a su madre y los demás inmortales (vv. 443-7)

Y no desobedeció la bien coronada Deméter. En seguida hizo surgir el fruto...» (vv. 470-1)

IMÁGENES

En la iconografía, Deméter⁵¹ –en lo referente al aspecto que nos interesa ahora– es representada en las escenas relacionadas con el rapto de Perséfone⁵² por lo general con el segundo tipo de gesto, activo⁵³: extendiendo los brazos, en ademán de desesperación y de búsqueda angustiada, errante, con la antorcha en la mano (uno de sus atributos principales), tal como se la describe en el himno. O quizás –en el propio momento del rapto– tiende los brazos hacia la hija para impedir la agresión y la separación. Aunque, según las fuentes literarias, ella no está al suceder el rapto; pero su presencia en el arte figurativo puede simbolizar su participación activa –y efectiva– para lograr que vuelva. Además, en muchas de las representaciones se halla en otro nivel precisamente, y sólo en unas pocas se refleja el contacto entre ella y la hija, quizás significando cada nueva partida al Hades, cíclicamente, o bien la amorosa acogida en el regreso.

También en imágenes de Deméter sobre otros temas aparece con la mayor frecuencia junto a su hija.

TETIS, madre, diosa del mar

Es fundamentalmente en la *Iliada* (en cantos 1, 18-19 y 24) en donde la Nereida nos deja saber sus profundas cuitas, y también en un pasaje de la *Odisea* (canto 24, 15-98), en que se describen las honras fúnebres de Aquiles. Por otra parte, momentos importantes de su historia se narran en diversas Odas de Píndaro (principalmente, *Ístmica 8*, *Olímpica 2*, *Pítica 3*, *Nemea 3 y 4*), y en la tragedia *Andrómaca* de Eurípides ella interviene como personaje, en función de *dea ex machina*, cerrando su escena la obra.

⁵¹ Para el estudio iconográfico de Deméter, cf. Beschi (1988: 1, 844-92; 2, 563-599).

⁵² En el pormenorizado estudio de Cabrera y Bernabé (2007) sobre uno de los numerosos vasos apulios en que se halla pintada tal escena, encontramos relevante comentario acerca del tema mítico, tanto desde el punto de vista iconográfico como de las diversas fuentes literarias.

⁵³ Sin embargo, también ha sido representada –en especial en época tardía– sentada, llorando afligida, como motivo típico del arte funerario. Cf. Ghiron-Bistagne (1994-5 [antes 1982]: 26).



FIG. 16. **Tetis** —entre sus hermanas las Nereidas— consuela y abraza a Aquiles, afligido, y le entrega sus armas. Pélice ático de fig. rojas. Ca. 480-460 a. C. Londres, British Museum E 363.



FIG. 17. **Tetis** doliente —entre sus hermanas las Nereidas y las Musas— llora a Aquiles, muerto. Hidra corintia. Ca. 570 a. C. París, Musée du Louvre E 643.

Tetis⁵⁴, una de las nereidas, hijas de Nereo —«el anciano del mar»—, fue forzada por los dioses a casarse con un mortal, Peleo, de quien concibió a Aquiles. Éste, héroe gloriosísimo, el más grande e invencible de los guerreros, está sin embargo condenado por los hados a muerte temprana (ante los muros de Troya), a pesar de todos los intentos fallidos de su madre divina para hacerle inmortal, así como para alejar de él los muchos sufrimientos que por añadidura le agobian. Sufrimientos que la diosa —en su gran amor al hijo— comparte y que marcan su personalidad⁵⁵.

Así pues, ella se caracteriza en esencia por su amor y solicitud constante de madre, en dolor continuo ante las penalidades inacabables de su hijo.

Por ejemplo, en *Il.* 1, 357ss., le consuela por la humillación de que ha sido objeto por parte de Agamenón, cuando le ha arrebatado a su cautiva Briseida:

Así dijo (Aquiles) llorando. Oyóle la veneranda madre, que se hallaba en el fondo del mar, junto al padre anciano, e inmediatamente emergió, como niebla, de las espumosas ondas, sentóse al lado de aquél, que lloraba, acaricióle con la mano y le habló: «¡Hijo! ¿Por qué lloras?...»

Después ella, atendiendo a las súplicas de Aquiles, acude a Zeus a pedirle que castigue a los griegos por haber ultrajado al héroe (*Il.* 1, 495ss.). Y en 18, 35ss. (en una escena en que se repite la situación del canto 1 y muchas de las frases que la expresan, de manera formularia) le consuela tras la muerte de su entrañable amigo Patroclo⁵⁶:

⁵⁴ Para la figura de Tetis y su importante función en la *Iliada*, cf. especialmente Slatkin (1991)

⁵⁵ De su dolor, en conexión con el de su hijo, nos habla Slatkin (1991: 85ss.); dolor de Tetis que define como supremo entre los dioses de la *Iliada* (p. 88)

⁵⁶ Tsagalís (2004) estudia en profundidad el lamento de Tetis en *Iliada* 18, 52-64, y señala que es al modo de un lamento fúnebre, pero con la peculiaridad de que se da en ausencia de un muerto realmente, puesto que Aquiles está vivo aún, y por ello tiene un tono especial (p. 11). Además Tsagalís observa similitudes —con repeticiones formales— entre los lamentos de Tetis (en 1, 414ss. y 18, 54ss.) y el de Hécuba en 22, 430ss., efectivamente ante el cadáver del hijo. De la confrontación entre las dos madres de la *Iliada*, la humana y la divina, trata el estudio de Rozokoki (1999-2000), que indica que Tetis se comporta en general como una madre humana (p. 178).

Dio Aquiles un horrendo gemido; oyóle su veneranda madre, que se hallaba en el fondo del mar, junto al padre anciano, y prorrumpió en sollozos; y cuantas diosas nereidas había en aquellas profundidades, todas se congregaron a su alrededor.[...] Todas se golpeaban el pecho. Y Tetis, dando principio a sus lamentos, exclamó: «... ¡Ay de mí, madre infeliz de un valiente! Parí un hijo ilustre, fuerte e insigne entre los héroes [...] Y ya no le recibiré otra vez, porque no volverá a mi casa, a la mansión de Peleo [...]» Dijo, y salió de la gruta; las nereidas la acompañaron llorosas, y las olas del mar se rompían en torno a ellas.... Subieron a la playa... la veneranda madre se acercó al héroe, que suspiraba profundamente; y rompiendo el aire con agudos clamores abrazóle la cabeza: «¡Hijo! ¿Por qué lloras?[...] Breve será tu existencia; pues la muerte te aguarda así que Héctor perezca». (*Iliada* 18, 35 ss. Trad. Segalá)

De nuevo la diosa se desvive por ayudar al hijo, que quiere vengar a su amigo, muerto en la batalla a manos de Héctor. Acude esta vez a Hefesto, el dios artesano, para que fabrique unas nuevas armas para Aquiles, puesto que las anteriores las llevaba Patroclo y están ahora en poder de los troyanos (18, 369ss.). Ante Hefesto se lamenta de su triste e injusto destino:

TETIS.- ¡Oh, Hefesto! ¿Hay alguna entre las diosas del Olimpo que haya sufrido tan graves pesares como a mí me ha enviado el Cronida Zeus? De las ninfas del mar, únicamente a mí me sujetó a un hombre, a Peleo Eácida, y tuve que tolerar, contra mi voluntad, el tálamo de un mortal que yace en el palacio, rendido a la triste vejez. Ahora me envía otros males: concediéndome que pariera un hijo insigne entre los héroes [...] No volverá a mi casa, a la mansión de Peleo. Mientras vive y ve la luz del sol está angustiado, y no puedo, aunque a él me acerque, llevarle socorro. (*Iliada* 18, 429ss.)

Y es Tetis quien, a petición de Zeus, logra persuadir a Aquiles (en *Il.* 24, 122ss.) para que cese en su cólera contra el cadáver de Héctor, que maltrata y se niega a devolver a los troyanos.

También en la *Odisea*, en el canto 24, 47ss., se presenta a Tetis como madre amante y *mater dolorosa* por excelencia, cuando se describen las honras fúnebres de Aquiles⁵⁷, en las que participaron Tetis y las demás Nereidas, así como las nueve Musas y los guerreros griegos en Troya. Es el alma de Agamenón quien lo cuenta a la de Aquiles, en el Hades:

«Rodeáronte las hijas del anciano del mar, lamentándose de tal suerte que movían a compasión, y te pusieron divinales vestidos. Las nueve Musas entonaron el canto fúnebre, alternando con su hermosa voz, y no vieras ningún argivo que no llorase, ¡tanto les conmovía la canora Musa! Diecisiete días con sus noches te lloramos... (*Odisea* 24, 47 ss. Trad. Segalá).

En la *Andrómaca* de Eurípides (vv. 1231ss) menciona una vez más su desgracia –la muerte de su hijo– ante Peleo; pero ahora ya para consuelo, con la promesa de un destino feliz, de vida eterna, para el esposo y el hijo:

TETIS.- Peleo, en gracia a mi matrimonio de otrora contigo, vengo yo, Tetis, tras abandonar las mansiones de Nereo. Y lo primero ya, te pido que no te acongojes demasiado

⁵⁷ Asimismo en la *Etiópida* –según Proclo– y en otros diversos testimonios literarios, de modo que queda patente que «The funeral of Achilles was a popular mythological topic», en expresión de Burgess (2004 [...Apollo...]: 28)

por los males presentes. Pues yo, la que debía dar a luz hijos que no producen llanto, perdí a mi hijo Aquiles, rápido de pies, el primero de la Hélade, después de haberlo tenido de ti. Te indicaré a causa de qué he venido [...] Y a ti, para que conozcas mi agradecimiento por haberte casado conmigo siendo yo una diosa e hija de un padre dios, te haré dios inmortal e impercedero, después de haberte librado de las desgracias mortales. Y, luego, en la mansión de Nereo, vivirás ya en lo sucesivo junto a mí, un dios con una diosa. Desde allí, sacando del ponto tu pie seco, verás a Aquiles, queridísimo hijo tuyo y mío, que habita en su mansión isleña de la Costa Blanca... (*Andrómaca* 1231 ss. Trad. López Férez)

IMÁGENES

Aunque su actitud no es en absoluto pasiva, puesto que siempre está presta a auxiliar a Aquiles, trasladándose de un espacio a otro del Universo (desde el fondo del mar a la tierra, junto a él, y al cielo, para rogar ayuda a Zeus), sin embargo en iconografía el gesto de Tetis⁵⁸ en general se corresponde más –aunque no exactamente ni de manera tan marcada– con el del primer tipo, el del dolor «pasivo». Quizás porque –al igual que Casandra– Tetis sabe en realidad la inutilidad de sus esfuerzos: conoce el futuro, el destino irremediable de muerte para su hijo⁵⁹ (como en efecto predice ella misma más de una vez en *Iliada*). Y es plasmada su aflicción tanto en alguna imagen memorable ya ante los hechos consumados, inclinada sobre el cadáver del hijo, como –anteriormente– al abrazar casi con idéntico gesto a Aquiles aún vivo, pero cuya muerte sabe inminente. Esto se halla en correspondencia con los textos literarios, en que sus lamentos por Aquiles –vivo– son similares a los fúnebres⁶⁰.

Pero –como a continuación veremos al hablar de Eos– también es representada Tetis con el otro gesto, «activo», alzando los brazos ante el inmediato peligro en que se encuentra su hijo, al que ella intenta salvar, como le es habitual.

Por lo demás, en su mayor parte las representaciones figurativas de Tetis tienen relación con su calidad de madre de Aquiles: su unión con Peleo (motivo iconográfico muy reiterado), la entrega de las armas a Aquiles u otros momentos referentes al tema de las armas.

Eos (la Aurora), madre, diosa del cielo

Las fuentes literarias que testimonian su dolor de madre están perdidas, y de ellas sólo nos quedan noticias indirectas: el poema épico *Etiópida* (cuyo contenido conocemos por el resumen de Proclo en su *Crestomatía*), atribuido a Arctino de Mileto (fines s. VIII a. C. probablemente), y la tragedia *Psicostasia* de Esquilo. La diosa, por otra parte, protagoniza un pasaje del *Himno homérico 5 (a Afrodita)*, vv. 218-38, en el que se narra otro episodio importante de su leyenda (precisamente su historia de amor con el padre de su hijo, con el mortal Titono).



FIG. 18. Eos doliente mira el cadáver de su hijo Memnón. Ánfora ática de figuras negras, de Vulci. Ca. 530 a. C. Roma, Museos Vaticanos 16589.

⁵⁸ Para el estudio iconográfico de Tetis, cf. Vollkommer (1997: 1, 6-14; 2, 8-12)

⁵⁹ Burgess (2004 [...Apollo...]: 28ss.) pone de relieve el rasgo relevante de ese conocimiento de Tetis.

⁶⁰ Cf. nota 56.



FIG. 19. Eos se inclina doliente sobre el cadáver de su hijo Memnón. Fondo de copa ática de figuras rojas (pintada por Duris). Ca. 485/80 a. C. Paris, M. Louvre G 115.

Eos⁶¹, personificación de la Aurora, hermana de Helio (el Sol) y de Selene (la Luna), se enamoró de varios jóvenes mortales, a los que persiguió y raptó. Entre ellos, el príncipe troyano Titono, a quien quiso hacer inmortal para poder gozar eternamente de su amor. Y así se lo suplicó a Zeus, pero olvidando pedir también la juventud eterna. Y Zeus le concedió exactamente lo que ella había solicitado, de modo que él —¡desdichado!— vivió para siempre, pero en estado de progresiva vejez y decrepitud. Es lo que nos relata el *Himno homérico a Afrodita*.

Y precisamente el hijo amado de Eos, causa de sus desvelos, lo concibió de Titono: es Memnón, rey de los etíopes, héroe que muere a manos de Aquiles al guerrear como aliado de Troya. Y, al igual que para el padre, también para el hijo ella pretendió la ansiada inmortalidad, que al fin consiguió darle (se supone que ahora de manera efectiva y feliz), ya después de muerto, como se narraba al parecer en la *Etiópida*:

Memnón, hijo de la Aurora,...llega junto a los troyanos, dispuesto a ayudarlos. Tetis le predice a su hijo lo que se refiere a Memnón. Al producirse un choque, Antíloco muere a manos de Memnón. Luego, Aquiles mata a Memnón. Aurora le concede la inmortalidad, tras habérselo suplicado a Zeus... Aquiles sucumbe a manos de Paris y Apolo [...] Luego exponen el cadáver de Aquiles. Tetis, llegada con las Musas y sus hermanas, entona el planto por su hijo. Después de esto, Tetis, tras arrebatarse a su hijo de la pira, se lo lleva a la isla Leuca» (Resumen de Proclo. Trad. A. Bernabé).

Ya Homero había aludido a parte de la historia: «Pues se acordaba (Néstor) del irreprochable Antíloco, al que había matado el hijo ilustre de la resplandeciente Eos» (*Od.* 4, 187-8). Antíloco, hijo de Néstor, era gran amigo de Aquiles, lo que le impulsa a éste a matar él a su vez a Memnón, en situación análoga a la muerte de Patroclo y la venganza de Aquiles contra Héctor.

También en Píndaro se alude en algún pasaje a la muerte de Memnón —hijo de Eos— a manos de Aquiles. Así, en *Nemea* 6, 46ss.

En la *Etiópida*, por otra parte, es puesta en paralelo y contraposición esta madre divina con la otra, con Tetis⁶², la madre del otro contendiente, Aquiles, quien le da muerte. Es un pasaje muy reiterado en iconografía el de la lucha de ambos héroes respaldados por las madres respectivas⁶³. Y, además, en este contexto de su batalla ante las madres, también es muy representada la *psicostasia*: el acto de pesar en una balanza sus almas (por Hermes, según el mandato de Zeus) para determinar cuál de ellas pesa más y está destinada a hundirse en el Hades. Esta escena parece que pro-

⁶¹ Acerca de Eos en sus distintas facetas (como divinidad astral, como amante perseguidora y secuestradora y como madre amorosa y doliente), en la literatura y en la iconografía griegas, cf. Esteban Santos (2002), y la «Versión iconográfica» en <http://www.ucm.es/info/seic>.

⁶² Cf. Esteban Santos (2002: 300ss.) para la vinculación y analogías de Eos con Tetis —también en otros aspectos, y mostrada además en la iconografía—, así como con otras diosas, Deméter entre ellas.

⁶³ Cf. Slatkin (1991: 21ss.)

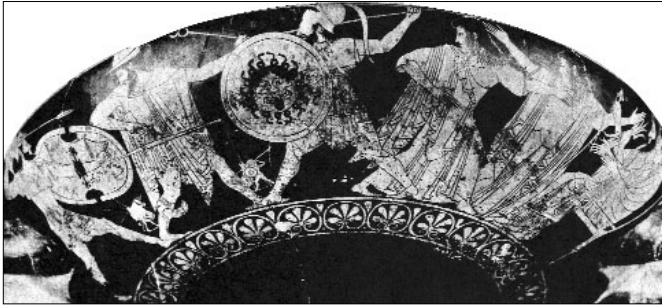


FIG. 20. **Tetis y Eos:** Lucha de Aquiles y Memnón mientras Hermes pesa sus almas (*psicostasia*) y las madres acuden a Zeus como juez. Copa ática de figuras rojas, de Caere. Ca. 520/510 a. C. Roma, Villa Giulia 57912.

cede de la tragedia perdida de Esquilo, *Psicostasia*, que a su vez se basa en el pasaje de la lucha entre Aquiles y Héctor en *Iliada* 22, 209-213⁶⁴, con la *kerestasia*.

IMÁGENES

Son las fuentes iconográficas⁶⁵, por tanto, las que claramente nos revelan los intensos sentimientos de amor y de dolor de Eos con respecto a su hijo. La encontramos en la primera fase de la historia con el gesto «activo»: en la batalla de su hijo con Aquiles –al igual que la otra diosa, Tetis, la madre de Aquiles–, intentando aún evitar su muerte; pero en vano. Sin embargo, ya después, una vez caído Memnón, muestra el otro gesto, el del dolor pasivo, infinito y continuo, más marcado y claro, por otra parte, que en el caso de su diosa análoga y contrapuesta, Tetis. ¿Será porque en Eos se mezclan los sentimientos hacia el hijo y hacia el esposo (que parecen en parte confundidos en el mito en una sola persona, en función de *paredro*), Titono, por el que su tristeza se mantiene lógicamente en un estado de eterno lamento?

En todo caso, Eos, y asimismo Tetis –aunque en ésta se refleja más en las fuentes literarias que en las iconográficas–, aparecen en algunas de sus imágenes más características paralizadas por el dolor («petrificadas» casi se podría decir, como Níobe –mujer mortal– lo está por antonomasia): dolor constante, porque aman –con amor de madre o también de esposa– a un hombre destinado a la muerte. Y si al fin –según alguna versión del mito– logran su desesperado anhelo, es otra cuestión: sucede ya en un momento posterior, es una inmortalización después de la muerte, y quizás precisamente porque su amor es tan intenso, su dolor tan profundo y su tentativa tan tenaz que ellas –divinas y poderosas en definitiva– consiguen realizar ese milagro casi imposible incluso para los dioses.

En cuanto a Deméter, la otra, la tercera madre divina, está en analogía y sin embargo también en contraposición con ambas⁶⁶: con una hija (no hijo), que es diosa inmortal, habida de un dios, Zeus, el de mayor poder. Pero esta hija también «muere», puesto que es transportada a los infiernos, tras haberle sido igualmente arrebatada. No obstante, esta muerte es sólo temporal, cíclica. El gesto de Deméter,

⁶⁴ Burgess (2004 [...Images...]), en comentario del episodio y su iconografía, señala la gran antigüedad en general de estas imágenes, que parece probar la del mito en cuestión asimismo.

⁶⁵ Para el estudio iconográfico de Eos, cf. Weiss (1986: 1, 747-789; 2, 562-583)

⁶⁶ Cf. Esteban Santos (2002: 308ss.). Slatkin (1991: 88ss.) señala los paralelos entre Tetis y Deméter.

en consecuencia, es el del sobresalto, el del intento activo de rescatar a la hija, rapta súbita y sorpresivamente. Y, en efecto, con su acción consigue hacer que vuelva, aunque sólo temporalmente. De modo que –sin permitirse el estéril abandono al lamento– se mantiene siempre alerta, siempre esperanzada, activa, cumpliendo además –en parte– su misión de dar vida a la tierra. Porque ése es su «chantaje», lo que precisamente obliga al regreso de Perséfone, su amada hija: al regreso de la primavera, de la vida y de la alegría.

En resumen, hemos tratado ahora de una serie de personajes femeninos marcados de manera característica y esencial por el sufrimiento, siendo éste provocado por la intensidad de su amor (amor en todos sus diversos matices). Personajes humanos y también divinos. Mujeres algunas, de entre las mortales, con personalidad especialmente compleja (no sólo en relación a los personajes femeninos mitológicos, sino incluso literarios en general). Así, Penélope, Fedra, Electra, Casandra. Otras, víctimas de los padecimientos más extremos: Andrómaca, Hécuba, Níobe. De las diosas, en fin, aquéllas cuyo amor de madres –siendo su rasgo fundamental– se ve malogrado por la muerte del hijo, en contra de la naturaleza de ellas, inmortales. De ahí, un dolor que supera los límites, impropio, infinito como son ellas mismas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLAN, William (2000), *The Andromache and Euripidean Tragedy*. Oxford-New York.
- ANDERSON, Michael J. (1997), *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*. Oxford.
- BERGER-DOER, Gratia (1986), s. v. «Elektra», *LIMC* III 1, 709-719; 2, 543-9.
- BESCHI, Luigi (1988), s. v. «Demeter», *LIMC* IV 1, 844-92; 2, 563-599.
- BRUNEL, Pierre (1971), *Le Mythe d'Électre*. Paris.
- BURGESS, Jonathan S. (2004), «Untrustworthy Apollo and the destiny of Achilles: *Iliad* 24.55-63», *HSPH* 102: 21-40.
- (2004), «Early images of Achilles and Memnon?», *QUCC* 76.1: 33-51.
- CABRERA, Paloma y BERNABÉ, Alberto (2007), «Echos littéraires de l'enlèvement de Perséphone. Un vase apulien du M.A.N. de Madrid», *Antike Kunst* 50: 58-75 (y pl. 6-7).
- COHEN, Beth (ed.) (1995), *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*. Oxford.
- COURRENT, Mireille (2006), «Elles tissent au métier une toile divine: Les femmes et la structure narrative de l'*Odyssée*», *EVPHROSYNE* 34: 227-238.
- DAVISON, John (2001), «Homer and Euripides' *Troades*», *BICS* 45: 65-79.
- DAVREUX, J. (1942), *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments*. Liège.
- DYSON, M. and LEE, K. H. (2000), «The funeral of Astyanax in Euripides' *Troades*», *JHS* 120: 17-33.
- ESTEBAN SANTOS, Alicia (2002), «Eos: el dominio fugaz de la Aurora. Fuentes literarias y representaciones artísticas en el mito de Eos. Confrontación con otros mitos», *CFC (G)* 12: 287-318. Y, para las representaciones artísticas, la «Versión iconográfica» (2007), en la Página Web del *Seminario de Estudios Iconográficos*: <http://www.ucm.es/info/seic>
- (2005), «Mujeres terribles (Heroínas de la mitología griega I)», *CFC (G)* 15: 63-93. Y la «Versión iconográfica» (2007): <http://www.ucm.es/info/seic>

- (2006), «Esposas en guerra: esposas del Ciclo Troyano (Heroínas de la mitología griega II)», *CFC (G)* 16: 85-106. Y la «Versión iconográfica» (2007): <http://www.ucm.es/info/seic>
- (2007), «De princesas a esclavas. En Troya (Heroínas de la mitología griega III)», *CFC (G)* 17: 45- 75. Y la «Versión iconográfica» (2007): <http://www.ucm.es/info/seic>
- FARNETI, Cristina (1999), «Riti, archetipi e spazio poetico: i gesti del lutto nell' *Iliade*», *Acme* 52, 3: 129-152.
- FELSON RUBIN, Nancy (1994), *Regarding Penelope: from Character to Poetics*. Princeton.
- FOLEY, Helene (1994), *The Homeric Hymn to Demeter*. Princeton.
- (1995), «Penelope as Moral Agent» en B. Cohen (ed.), *The Distaff Side...*: 93-115
- (2001), *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton and Oxford
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise (2006 [= 2003]), *El hombre-ciervo y la mujer-araña. Figuras griegas de la metamorfosis*. Madrid (trad. española) .
- GÄRTNER, Thomas (2004 y 2005), «Leiden nach dem Krieg. Beobachtungen zu *Hekabe* und *Troerinnen*», *QUCC* 78.3: 38-58 y 79.1: 37-64.
- GHIRON-BISTAGNE, Paulette (1994-5 [antes 1982]: 26), «Phèdre ou l'amour interdit», *CGITA* 8: 21 52.
- GOFF, Barbara. E. (1990): *The noose of words...in Euripides' Hippolytos*. Cambridge.
- HAUSMANN, Christoph (1994), s. v. «Penelope», *LIMC* VII 1, 291-5; 2, 225-231.
- KARAKANTZA, E. D. (1997), «*Odyseia* or *Penelopeia*? An Assessment of Penelope's Character and Position in the *Odyssey*», *Metis* 12: 161-179.
- KATZ, Marilyn A. (1991), *Penelope's Renown: Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*. Princeton.
- KATZ ANHALT, Emily (2001-2), «A matter of perspective: Penelope and the nightingale in *Odyssey* 19. 512-534», *CJ* 97.2: 145-159.
- KEULS, Eva C. (1997 [= 1978]), *Painter and Poet in Ancient Greece. Iconography and the Literary Arts*. Stuttgart und Leipzig.
- KOVACS, Paul David (1980), *The Andromache of Euripides. An Interpretation*. Chico, California.
- (1987), *The heroic Muse. Studies in the «Hippolytus» and «Hecuba» of Euripides*. Baltimore-Londres.
- LIASSO DE LA VEGA, José S. (1965), «Hipólito y Fedra en Eurípides», *Eclás* 9: 361-410.
- LAURENS, Annie-France (1988), s. v. «Hekabe», *LIMC* IV 1, 473-481; 2, 280-3.
- LINANT DE BELLEFONDS, Pascale (1994), s. v. «Phaidra», *LIMC* VII 1, 356-9; 2, 314-6.
- LOHMANN, Dieter (1988), *Die Andromache-Szenen der Ilias*. Hildesheim-Zürich-New York.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (2003), «Notas sobre la Penélope de la *Odisea*» en J.M. Nieto Ibáñez (coord.), *Lógos Hellenikós. Homenaje al Profesor Gaspar Morochó Gayo*, León: 307-333.
- LORAU, Nicole (1990), *Les mères en deuil*. Paris
- LUSCHNIG, C. A. E. (1988), *Time holds the mirror. A study of knowledge in Euripides' Hippolytus*. Leiden-New York...
- MACTOUX, Marie -Madeleine (1975), *Pénélope: légende et mythe*. Paris
- MAZZOLDI, Sabina (2001), *Cassandra, la vergine e l'indovina: identità di un personaggio da Omero all'ellenismo*. Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali
- MCCLURE, Laura (1999), *Spoken like a Woman : Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton.
- MONSACRÉ, Hélène (1984), *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*. Paris
- NAPOLI, Juan Tobias (2001), «La «locura amorosa» en *Hipólito* de Eurípides», *Synthesis* 8: 87-104.

- NIEBLUNG, Dagmar (1997), *Die Gestalt der Cassandra in der antiken Literatur*. Stuttgart, B.G. Teubner
- PAOLETTI, Orazio (1994), s. v. «Cassandra», *LIMC* VII 1, 956-970; 2, 670-685.
- PAPADOPULOU, Thalia (2000), «Cassandra's radiant vigour and the ironic optimism of Euripides' *Troades*», *Mnemosyne* 53.5: 513-527.
- PAYEN, Pascal (2005), «Le deuil des vaincues. Femmes captives dans la tragédie grecque», *LEC* 73: 3-26.
- RICHARDSON, N. J. (1974), *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford.
- RINALDI, Daniel (2002), «Palabras que alivian. Los discursos de la nodriza a Fedra en el *Hipólito* de Eurípides», *Nova tellus* 20-1: 45-121.
- RINGER, Mark (1998), *Electra and the empty urn. Metatheater and role playing in Sophocles*. Chapel Hill and London.
- ROZOKOKI, Alexandra (1999-2000), «Das Mutterbild in der *Ilias*: Thetis und Hekabe», *Platon* 51: 176-185.
- SARAVIA DE GROSSI, M.^a Inés (1999), «Electra de Sófocles, una interpretación», *Synthesis* 6: 99-114.
- SCHMIDT, Margot (1992), s. v. «Niobe», *LIMC* VI 1, 908-914; 2, 609-612.
- SCHMITZ, Christine (2001), «Denn auch Niobe...» Die Bedeutung der Niobe-Erzählung in Achills Rede (24. 599-620)», *Hermes* 129.2: 145-157.
- SEGAL, Charles (1971), «Andromache's *Anagnorisis*: Formulaic Artistry in *Iliad* 22.437-476», *HSCP* 75: 33-57.
- (1993), *Euripides and the poetics of sorrow. Art, Gender and commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*. Durham-London.
- SLATKIN, Laura M. (1991), *The power of Thetis. Allusion and interpretation in the Iliad*. Berkeley-Los Angeles-Oxford.
- SUTER, Ann (2003), «Lament in Euripides' *Trojan Women*», *Mnemosyne* 56.1: 1-27.
- (2005), «Beyond the limits of Lyric: the female Poet of the *Homeric Hymn to Demeter*», *Kernos* 18: 17-41.
- TSAGALIS, Christos C. (2004), «The poetics of sorrow: Thetis' lament in *Iliad* 18, 52-64», *QUCC* 76.1: 9-32.
- TOUCHEFEU-MEYNIER, Odette (1981), s. v. «Andromache», *LIMC* I 1, 767-774; 2, 617-622.
- VOLLKOMMER, Rainer (1997), s. v. «Thetis», *LIMC* VIII 1, 6-14; 2, 8-12.
- WEISS, Carina (1986), s. v. «Eos», *LIMC* III 1, 747-789; 2, 562-583.
- WHEELER, Graham (2003), «Gender and Transgression in Sophocles' *Electra*», *CQ* 53: 377-88
- WRIGHT, Matthew (2005), «The joy of Sophocles' *Electra*», *G&R* 52, 2: 172-194.