

# ELLAS TAMBIÉN ESTUVIERON: FIGURAS FEMENINAS DE GUERRA EN LA LITERATURA GRIEGA ANTIGUA

## THEY WERE ALSO: FEMALE WAR FIGURES IN ANCIENT GREEK LITERATURE

Pilar Gómez Cardó<sup>108</sup>

Artigo recebido em 20 de junho de 2022  
Artigo aceito em 20 de junho de 2022

**Resumen:** En el mundo griego antiguo, la guerra es una actividad masculina como reflejan los textos que alaban el valor de los combatientes y relegan a un segundo plano a las mujeres. Este artículo aborda algunos algunos pasajes de la literatura griega clásica que ponen de relieve la implicación directa de las mujeres en la guerra.

**Palabras clave:** Mujeres, Guerra, Grecia clásica, Literatura griega.

**Abstract:** In the ancient Greek world, war is a male activity as it is reflected in the texts that praise the courage of combatants and relegate women to the background. This paper presents some passages from classical Greek literature that highlight the direct involvement of women in war.

**Keywords:** Women, War, Classical Greece, Greek Literature.

### Guerra, mujeres y literatura

En lo que narran las mujeres no hay, o casi no hay, lo que estamos acostumbrados a leer y a escuchar: cómo unas personas matan a otras de forma heroica y finalmente vencen. O cómo son derrotadas. O qué técnica se usó y qué generales había. Los relatos de las mujeres son diferentes y hablan de otras cosas. La guerra femenina tiene sus colores, sus olores, su iluminación y su espacio. Tiene sus propias palabras. En esta guerra no hay héroes ni hazañas increíbles, tan solo hay seres humanos involucrados en una tarea inhumana.

S. Aleksíevitx. La guerra no tiene rostro de mujer<sup>109</sup>.

<sup>108</sup> Universitat de Barcelona (UB). Doctora en Filología griega. Email: pgomez@ub.edu.

Estas palabras fueron escritas, en el original ruso del año 1985, por la Premio Nobel de Literatura 2015, la escritora y periodista bielorrusa Svetlana Aleksíevich, pero pueden servir también para introducir una reflexión general sobre la vinculación de la mujer y la guerra en el mundo griego antiguo. El pasaje habla de los matices propios de una guerra femenina bien distinta a la guerra de los hombres, y escasamente representada, podríamos añadir, cuando se trata de forjar el relato de una guerra –entendiendo el término ‘relato’ como la elaboración de una determinada versión de los hechos que pasará a la historia, de acuerdo con el análisis de Van Dijk (2009) en el ámbito específico de la política–. También en el mundo antiguo ese relato estuvo dominado por la voz masculina.

El pensador del arcaísmo griego, Heráclito de Éfeso, define la guerra como un soberano y un principio generador que determina la condición de cada individuo, con términos como “padre” (πατήρ) o “rey” (βασιλεύς), todos ellos de género gramatical masculino, al igual que la propia guerra (πόλεμος): πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε, τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε, τοὺς δὲ ἐλευθέρους (“La guerra es el padre de todo, y también rey de todo; a unos los mostró como dioses, a otros como hombres; a unos los hizo esclavos, a otros libres”)<sup>110</sup>.

La guerra se encuentra en los albores de la literatura griega, porque está bien presente en los mitos que ésta contiene, como muestra la poesía de Homero. La *Ilíada* narra un episodio de la larga contienda mantenida en campo troyano por héroes aqueos, y la *Odisea* relata el regreso de uno de esos héroes, Odiseo, a su patria Ítaca

<sup>109</sup> La cita corresponde a la traducción castellana de Yulia Dobrovolskaia y Zahara García González, publicada por Penguin Random House Grupo Editorial (Barcelona, 2015, 14).

<sup>110</sup> Heracl. D64 Laks-Most. Las traducciones de los textos griegos son de nuestra autoría.

después de la toma de Troya. Ambos poemas celebran el nombre de ilustres hombres que destacaron entre sus iguales por la preeminencia en el combate, también por su poder e ingenio, como indican los versos iniciales de ambos poemas. La cólera destructora que el aedo menciona en su invocación a la divinidad es la de Aquiles: “Canta, oh diosa, la cólera de Aquiles, hijo de Peleo, funesta que causó infinitos males a los aqueos... (Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε, *Il.* 1.1-2); y ἄνδρα (“hombre”) es la primera palabra de la *Odisea*: “Háblame, Musa, del varón de multiforme ingenio que durante tanto tiempo anduvo errante” (Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ / πλάγχθη, *Od.* 1.1-2). También secuela de la Guerra de Troya es el principal poema épico de la literatura latina, la *Eneida*, donde, cantando “las armas y al héroe” (arma virumque cano..., v. 1), Virgilio explica la fuga desde de la patria destruida del héroe troyano Eneas, destinado a fundar una nueva ciudad y a crear un vasto imperio, como preconiza Anquises:

Tu regere imperio populos, Romane, memento  
hae tibi erunt artes, pacisque imponere morem  
percere subiectis et debellare superbos.  
(*Aen.* 6.851-853)

Tú, romano, recuerda tu misión: regir los pueblos con tu mando.  
Estas serán tus artes: imponer leyes de paz, conceder tu favor a  
los humildes y abatir a los soberbios.

El elogio de la muerte en batalla, no ya en una guerra mítica, sino histórica, y la exaltación del combatiente valeroso, cuya excelencia guerrera le reporta tanto gloria imperecedera como el respeto de sus conciudadanos, nutren la poesía arcaica griega en las elegías de Calino de Éfeso (s. VII a. C.) y de Tirteo de Esparta (s. VII a. C.)<sup>111</sup>:

<sup>111</sup> Las elegías de Tirteo surgen en el contexto de las Guerras Mesenias, que, desde finales del s. VIII a. C. y a lo largo de veinte años, en el Peloponeso enfrentaron a Mesenia y Esparta, cuando esta buscaba tierras suplementarias para garantizar su crecimiento y fue invadiendo Mesenia, cuyo territorio estaba en buena parte sin

ὦ νέοι, ἀλλὰ μάχεσθε παρ' ἀλλήλοισι μένοντες,  
μηδὲ φυγῆς αἰσχρῆς ἄρχετε φόβου,  
ἀλλὰ μέγαν ποιεῖτε καὶ ἄλκιμον ἐν φρεσὶ θυμόν,  
μηδὲ φιλοψυχεῖτ' ἀνδράσι μαρνάμενοι  
(Tyrt. fr. 7.1-4 Gentili – Prato)

Jóvenes, hala, luchad con firmeza, hombro con hombro, no empecéis la infame huida ni el miedo, forjad, en vuestro pecho, un ánimo grande y robusto, no améis la vida cuando combatáis en el frente.

Igualmente, la guerra, con la crueldad, los horrores y la heroicidad que le son inherentes, inspiró a los poetas trágicos para poner sobre la escena las diversas facetas de cualquier conflicto: un enfrentamiento fratricida, como plasmó Esquilo en *Siete contra Tebas*, y sus secuelas, descritas por Sófocles en *Antígona*; el cruel destino de los derrotados, trasladado al escenario teatral por Eurípides en tragedias como *Hécuba*, *Troyanas*, *Andrómaca*...; el lamento de los bárbaros enemigos por la derrota en Salamina (480 a. C.), reflejado por Esquilo en *Los Persas* –la más antigua de las tragedias conservadas enteras y basada en hechos casi contemporáneos a su presentación en Atenas en la primavera del año 472 a. C.<sup>112</sup>–, son solo algunos ejemplos.

La guerra también articuló desde sus orígenes el relato historiográfico, como de manera programática manifiestan Heródoto y

---

cultivar. La disputa se saldó a favor de Esparta y contribuyó a definir el modo de ser de esta *polis* y al desarrollo de su organización militar (Fornis, 2017, 157-171). Sobre Tirteo, ver Brunhara (2014, 31-64), Gerber (2017, 102–107). También las elegías de Calino serían reflejo de las guerras que la ciudad jonia de Éfeso mantenía con los Cimerios, un pueblo de origen indoiranio que invadió Asia Menor en el siglo VII a. C. Como en el caso de Tirteo sus dísticos están marcados en aspectos formales por la tradición épica, pero no exhortan a la excelencia en el combate individual, sino a la lucha en formación hoplítica, propia de un ejército que combate unido (Gerber, 2017, 99-101).

<sup>112</sup> Harrison (2000) revisa la relación entre esta tragedia y la guerra real contra los persas y considera que la obra de Esquilo es, ante todo, un reflejo de la ideología de la *polis* ática en defensa de su incipiente imperialismo. Por otra parte, García Novo (2015, 49-62) destaca el papel subsidiario de la reina Atosa como figura puente entre el rey Darío, su esposo, y el rey Jerjes, su hijo, puesto que ella “interviene entre los versos 150 y 851, pero el principio y el final de la tragedia son exclusivamente de hombres” (p. 54).

Tucídides en el prólogo de sus obras, donde son mencionados respectivamente los griegos y los bárbaros, los atenienses y los lacedemonios, pero con un reducido, por no decir nulo protagonismo de la mujer en el desarrollo narrativo<sup>113</sup>.

Asimismo, el arte griego aleja de la guerra a las figuras femeninas, que suelen ser representadas llevando a cabo las tareas que les corresponden en su papel de madres, esposas o administradoras del hogar, como ilustran las estelas funerarias o las estatuillas de Tanagra (s. IV-III a. C.), y recuerda Jenofonte: “Para una mujer es más honesto permanecer dentro de casa que deambular de puertas a fuera, mientras que para un hombre es más vergonzoso quedarse dentro de casa que cuidarse de los asuntos de fuera (τῆ μὲν γὰρ γυναικὶ κάλλιον ἔνδον μένειν ἢ θυραυλεῖν, τῷ δὲ ἀνδρὶ αἴσχιον ἔνδον μένειν ἢ τῶν ἔξω ἐπιμελεῖσθαι, Oec. 7.30.5). Sin duda, entre esas tareas externas propias del varón, la guerra ocupaba un papel destacado.

En el Olimpo, la guerra está tutelada por dos divinidades, Ares y Atena, pero el dios simboliza solo la fuerza y la brutalidad, como denotan algunos de los epítetos que lo identifican –“verdugo de guerreros”, “insaciable de batallas”, “monstruoso”, “de bronce”, “azote de mortales”, “de casco tembloroso”...–, mientras que la diosa “de ojos de lechuza” hace compatibles sus destrezas guerreras con la sensatez y la reflexión, con la inteligencia, y protege a héroes civilizadores como Perseo en su lucha contra la monstruosa Gorgona.

---

<sup>113</sup> A pesar de esos silencios en las fuentes antiguas y del silencio de la historiografía moderna del mundo griego antiguo, que compartían esa invisibilidad sobre la memoria histórica de las mujeres, a partir de la década de los setenta del pasado siglo, el interés por las mujeres en la cultura griega surgió con fuerza, aunque no fue ajena a la oposición por parte de algunos sectores académicos más conservadores. Como describe Picazzo (2008), la revisión crítica de aspectos teóricos y metodológicos esenciales para la investigación de las sociedades clásicas y de la historia de las mujeres ha puesto de manifiesto que también ellas y sus actividades tuvieron un papel esencial en la historia de la ciudad griega.

Sin embargo, a pesar de estas premisas, es posible pensar en los olores o colores propios de la guerra femenina –de acuerdo con las palabras de Aleksíevitx que introducen este texto–, cuando leemos algunos pasajes de literatura griega que reflejan el imaginario de la Grecia antigua en lo que a la relación entre la mujer y la guerra atañe, y que permiten ser abordados como ejemplo de la presencia e implicación en la guerra de figuras femeninas en tanto que causantes, víctimas, redentoras de la guerra, e incluso combatientes en ella.

### **Casus belli con nombre de mujer: la bella Helena**

Según la tradición, el detonante de la Guerra de Troya fue el rapto de Helena de Esparta por parte del príncipe troyano Paris. Este suceso es la consecuencia directa de otro relato mitológico: la manzana dorada que la diosa Eris ("Discordia") lanzó entre los dioses como premio para la más bella durante las bodas de Peleo y Tetis, progenitores del héroe Aquiles. Un diálogo atribuido a Luciano de Samósata (s. II d. C.), titulado *Caridemo o sobre la belleza*, explica que las diosas Hera, Atena y Afrodita estaban, cada una de ellas, tan orgullosas de su belleza que compitieron por hacerse con la manzana. También Luciano, en el diálogo *Juicio de diosas*<sup>114</sup>, explica que Zeus no quiso grangearse el odio de ninguna de las tres divinidades y, por ello, renunció a resolver la disputa entre ellas, encomendando el veredicto a Paris, "bello y experto en temas de amor" (καλὸς τε αὐτὸς εἶ καὶ σοφὸς τὰ ἐρωτικά, § 1). Éste examinó con sus propios ojos la belleza de las diosas<sup>115</sup>, pero arbitró por los regalos que cada una le ofreció si fallaba a su favor: el dominio de Asia fue la promesa de Hera, Atena le garantizó

<sup>114</sup> El samosatense retoma el motivo del juicio en el Ida en *Diálogos marinos* 7, donde la nereida Galene preconiza el fallo a favor de la diosa Afrodita, "a no ser que el árbitro esté mal de la vista" (ἦν μὴ πᾶν ὁ δῖαιτητὴς ἀμβλυώπτη, *DMar.* 7.2).

<sup>115</sup> Sobre la importancia del campo semántico de 'ver' en este diálogo, ver Gómez (2014, 75-95).

la victoria en las guerras y Afrodita le brindó la boda con Helena. En el diálogo de Luciano, la puesta en escena del desarrollo del famoso juicio –un tema de larga tradición en la historia del arte desde la Antigüedad hasta nuestros días–, desvela otros rasgos de la personalidad de la espartana que interesaron particularmente a Paris; es decir, no solo el joven pastor se sintió atraído por su juventud y extraordinaria belleza, propia de una hija de Zeus y de Leda, o por su afición al gimnasio y a la palestra, sino sobre todo por su fuerza seductora y capacidad de atracción. De ambas –según refiere la propia diosa Afrodita en su discurso para convencer a Paris de que ella es la más bella– constituye una prueba fehaciente el hecho de que el héroe Teseo, ya entrado en años, raptó a Helena cuando aún no tenía siquiera edad de casarse. Pero este episodio no mermó el atractivo de la espartana, sino al contrario, porque más tarde todos los nobles aqueos igualmente la pretendieron, resultando entonces Menelao escogido como esposo entre todos ellos. Los mitógrafos antiguos discrepan sobre si fue Helena –así lo explica Higino en *Fábulas* 78– o Tindareo, su padre, quien eligió a Menelao –según la versión de Apolodoro, *Biblioteca* 3.10.9–, sin embargo, las fuentes sí concuerdan en que todos los pretendientes, antes de conocer el veredicto, se comprometieron bajo juramento a defender al vencedor, de cualquier ultraje que amenazara su matrimonio por causa de Helena. Este pacto llevó a los caudillos griegos a participar en la expedición contra los troyanos para recuperar a Helena, cuando fue raptada por Paris. Sin duda, el juicio y veredicto en el Ida constituyen una demostración inequívoca del poder de la diosa Afrodita y de su travieso hijo Eros para obtener la manzana de la Discordia, y convierten a Helena y su belleza en la causa de una guerra.

### **Vae victis: vítimas femininas del conflicto**

Si un solo nombre, el de Helena, señala en la tradición literaria y en el imaginario griego la causa de la Guerra de Troya, los nombres de mujeres se multiplican cuando se trata de identificar a sujetos pasivos de ese mismo conflicto: Ifigenia, Casandra, Hécuba, Electra, Briseida, Clitemestra, Andrómaca, entre otras. Así, el inicio de la expedición aquea va asociado al sacrificio de Ifigenia: el rey Agamenón, comandante en jefe de las tropas griegas, está dispuesto a inmolar a su propia hija a cambio de obtener vientos favorables para que el ejército aqueo pueda zarpar hacia Troya. La actitud del rey de Micenas muestra cómo la guerra –y el honor que a él le reportará– es un interés prioritario, consubstancial a su condición de líder y superior al respeto por la vida de una joven, incluso aunque se trate de su propia hija. De ahí, la indignación, sobresalto y desespero de Clitemestra al conocer los planes de su esposo y el pretexto de una boda para llevar hasta Áulide a la joven doncella, como describe Eurípides en la tragedia *Ifigenia en Áulide* (vv. 876-882):

CLITEMESTRA.- ¡Ah, infeliz de mí! ¿Es que se ha vuelto loco mi esposo?

ANCIANO.- Está sano de mente, excepto para ti y tu hija. En eso no anda cuerdo.

CLITEMESTRA.- ¿Por qué razón? ¿Qué demonio vengador le arrastra?

ANCIANO.- Presagios, según dice al menos Calcante, a fin de que se ponga en marcha el ejército.

CLITEMESTRA.- ¿A dónde? ¡Desgraciada de mí, y desgraciada aquella a la que piensa matar su padre!

ANCIANO.- Hacia el palacio de Dárdano, para que Menelao recupere a Helena.

CLITEMESTRA.- ¿Entonces, a cambio de Ifigenia está fijado el destino de Helena?

Ya en Troia y una vez iniciada la lucha, la disputa por cautivas troyanas –por lo tanto, siendo ellas sujetos totalmente pasivos– provoca la cólera de Aquiles, que es precisamente, como ya hemos señalado, el



tema objeto de canto en la *Ilíada*. En efecto, la ira del cabecilla mirmidón se desata cuando Agamenón debe devolver a Criseida –la esclava que él eligió como botín– a su padre Crises, sacerdote de Apolo, con el fin de apaciguar al dios y detener la plaga que azotaba al ejército aqueo. Agamenón exigió como compensación llevarse a Briseida, que era precisamente el botín de Aquiles. Ello provoca el enojo de este, que resuelve abandonar el combate y pedir a su madre Tetis que interceda ante Zeus para que el dios supremo impida a los griegos la victoria mientras Agamenón no rectifique su decisión y repare el honor de Aquiles.

Asimismo, una célebre escena de la *Ilíada*, la despedida de Héctor y Andrómaca, cuando el héroe está a punto de ir al campo de batalla, anticipa el destino de las mujeres troyanas, que, como bien atestigua la poesía trágica, se convierten en símbolo del universal y funesto azar que alcanza siempre a las víctimas de una guerra. El ruego de Andrómaca a su esposo es muy preciso:

Ἕκτορ ἀτὰρ σὺ μοί ἐσσι πατήρ καὶ πότνια μήτηρ  
 ἡδὲ κασιγνητός, σὺ δὲ μοι θαλερός παρακοίτης·  
 ἀλλ' ἄγε νῦν ἐλέαιρε καὶ αὐτοῦ μίμν' ἐπὶ πύργῳ,  
 μὴ παῖδ' ὄρφανικὸν θήῃς χήρην τε γυναῖκα.  
 (Hom. *Il.* 6.429-432)

Héctor, para mí tú eres un padre, una venerable madre, un hermano; tú eres para mí un esposo pletórico de vida. ¡Ea!, sé compasivo, quédate aquí en la torre, para no dejar a un niño huérfano y viuda a tu mujer.

Las palabras de Andrómaca, angustiadas, angustiantes, son la pura expresión del sentimiento de una esposa y madre, però, en realidad, solo sirven para reafirmar qué concierne a un guerrero tan valiente como Héctor: luchar, si es preciso hasta la muerte, en defensa de sus conciudadanos –troyanos y troyanas– y de un inmortal renombre

(κλέος)<sup>116</sup>. Por lo tanto, Héctor puede conmovirse ante las lágrimas de su esposa, pero es inflexible en la decisión de combatir:

δαιμονίη μή μοι τι λῆν ἀκαχίζεο θυμῶ·  
 οὐ γάρ τις μ' ὑπὲρ αἴσαν ἀνήρ Ἴδι προΐάψει·  
 μοῖραν δ' οὐ τίνα φημι πεφυγμένον ἔμμεναι ἀνδρῶν,  
 οὐ κακὸν οὐδὲ μὲν ἐσθλόν, ἐπὴν τὰ πρῶτα γένηται.  
 ἀλλ' εἰς οἶκον ἰούσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε  
 ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε  
 ἔργον ἐποίχεσθαι· πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει  
 πᾶσι, μάλιστα δ' ἔμοι, τοῖ Ἰλίῳ ἐγγεγάασιν.  
 (Hom. *Il.* 6.486-493)

¡Desdichada! Que no se aflija por mí en exceso tu corazón, porque nadie me enviará al Hades antes de lo dispuesto por el destino; y afirmo que de su seno ningún hombre puede escapar, sea valiente o cobarde, una vez nacido. Vuelve a casa para atender tus tareas, el telar y la rueca, y ordena a las esclavas que se ocupen del trabajo; la guerra incumbe a los varones, a todos, y a mí el primero, cuantos nacimos en Ilión.

El sentimiento universal de fatalidad de esta famosa escena fue inmortalizado por de Chirico (*Ettore e Andromaca*, 1917) en una cuidadosa reinterpretación cuando Europa se fracturaba por la Primera Guerra Mundial. El texto de la *Ilíada* no es sólo la conciencia de un último encuentro, de un último abrazo antes de una muerte cruenta e inexorable, sino la impotencia ante un destino cruel que convierte en un maniquí al ser humano, en particular a las figuras femeninas que ni siquiera serán objeto de canto glorioso.

La terrible premonición de Andrómaca se transforma en cruel realidad en las tragedias relacionadas con el llamado Ciclo troyano, en particular, en una pieza que ha sido considerada como “el mayor alegato contra la guerra y sus consecuencias que nunca se haya puesto en escena” (Melero, 1990, 22): las *Troyanas* de Eurípides. Esta

<sup>116</sup> Sobre el significado del término κλέος unido a la memoria imperecedera, dispensada a través del canto del poeta, ver Nagy (1979, 16-18 y *passim*).

obra plasma sin paliativo el horror de la guerra una vez terminada, las funestas consecuencias que siempre acompañan a los vencidos, pero que también llegan a los vencedores: la impiedad (ὑβρις) de los aqueos, destructores de recintos sagrados, violadores de vírgenes sacerdotales, asesinos de niños, acabará atrayendo igualmente sobre ellos la perdición, como experimentó Agamenón, asesinado por las intrigas de su propia esposa al regresar a Micenas<sup>117</sup>; una muerte, no obstante, que deja sin resolver el dolor femenino (Cacciari, 2014, 6-17) y que el mismo Agamenón, ya en el Hades, considera indigna de su condición heroica:

οὔτ' ἐμέ γ' ἐν νήεσσι Ποσειδάων ἐδάμασσεν  
 ὄρσας ἀργαλέων ἀνέμων ἀμέγαρτον ἀὔτην,  
 οὔτε μ' ἀνάρσιοι ἄνδρες ἐδηλήσαντ' ἐπὶ χέρσου,  
 ἀλλὰ μοι Αἴγισθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε  
 ἕκτα σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ οἴκόνδε καλέσσας,  
 δειπνίσσας, ὥς τις τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτῃ.  
 ὥς θάνον οἰκτίστῳ θανάτῳ·  
 (Hom. Od. 11.406-412)

Ni Posidón me mató en las naves, desencadenando un fuerte soplo de terribles vientos, ni hombres enemigos me doblegaron en tierra firme. Egisto fue quien maquinó mi muerte y mi hado de acuerdo con mi funesta esposa: me inmoló, invitándome a su casa para un banquete, como se mata a un buey junto al pesebre. Así morí con esta deplorable muerte.

Eurípides presentó las *Troyanas* en el año 415 a. C., coincidiendo con un momento difícil en la Guerra del Peloponeso, cuando la Paz de Nicias (421 a. C.) se tambaleaba por dos sucesos que marcarán para Atenas el inicio de un rumbo desafortunado, como atestigua el relato historiográfico de Tucídides: la masacre de la isla de Melos (Th. 5.85-113) y la aprobación de la expedición a Sicilia (Th. 6.8), “que significará el

<sup>117</sup> La muerte del Atrida es el argumento de la tragedia *Agamenón* de Esquilo. Esta pieza junto con las *Coéforas* y las *Euménides* integra la única trilogía conservada del drama antiguo, representada en las Grandes Dionisiacas del año 458 a. C., donde obtuvo el primer premio.

principio del fin para la Atenas soñada por Pericles” (Vela Tejada, 2016, 471)<sup>118</sup>. Las cautivas troyanas, que integran el coro de esta tragedia, abren el primer estásimo con una invocación a la Musa para pedir, a la divinidad, a la manera épica, que le inspire un nuevo canto sobre Troya, esta vez de duelo:

(Χο.) ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ  
 Μοῦσα, καινῶν ὕμνων  
 ἄισον σὺν δακρύοις ὠιδᾶν ἐπικήδειον·  
 νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχῆσω...  
 (E. Tr. 511-515)

Por Ilión, oh Musa, entona para mí con nuevos himnos, entre lágrimas, un canto fúnebre. Pues ahora gemiré en mi melodía por Troya...

Este canto de nueva trama adquiere una dimensión fundamental en el tema que nos ocupa, si más allá de cambios estilísticos y narrativos, de innovaciones de ritmo y melódicas<sup>119</sup>, la novedad de estos καινῶν ὕμνων, de estos nuevos himnos, se orienta hacia una visión diferente de los temas e ideales propios de la tradición épica cuando su ciclo mítico por excelencia es usado de una forma antiheroica (Croally, 1994, 17-47) que convierte la gran victoria helena frente al bárbaro troyano en un “paradigma de la guerra despiadada de conquista” (Vela Tejada, 2016, 470). Eurípides presenta la toma de Ilión desde el punto de vista femenino, de las mujeres troyanas, víctimas principales de la guerra, mientras esperan el momento terrible de ser deportadas como esclavas de los caudillos griegos; una fatídica fortuna que el propio Héctor como funesto presagio ya había anunciado a Andrómaca cuando imaginaba la posible ruina de Troya y las sufrimientos futuros de su esposa: “Alguno de los aqueos de bronceas

<sup>118</sup> Un análisis detallado de la relación entre *Troyanas* y su contexto histórico, puede verse en Roisman (1997, 38-47).

<sup>119</sup> Señaladas, entre otros, por Barlow (1986, 32), Segal (1986, 345), Mastrorarde (2010, 78).

corazas, ha de llevarte llorosa, privándote de libertad”

(κέν τις Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων / δακρυόεσσαν ἄγηται ἐλεύθερον ἦμαρ ἀπούρας, Hom. *Il.* 6.454-455). Toda la tragedia revela el dolor de las mujeres troyanas, que sufren los terribles efectos de la derrota en ellas mismas, pero sobre todo en sus hijos, como Andrómaca expresa, desolada, al conocer el destino de Astianacte, decretado por los aqueos, y es obligada a entregarlo para que muera arrojado desde lo alto de la muralla:

ὦ φίλτατ', ὦ περισσὰ τιμηθεῖς τέκνον,  
 θανῆ πρὸς ἐχθρῶν μητέρ' ἀθλίαν λιπῶν,  
 ἢ τοῦ πατρὸς δέ σ' εὐγένει' ἀποκτενεῖ,  
 ἢ τοῖσιν ἄλλοις γίνεταί σωτηρία,  
 τὸ δ' ἐσθλὸν οὐκ ἐς καιρὸν ἦλθέ σοι πατρός.  
 ὦ λέκτρα τάμ'α δυστυχῆ τε καὶ γάμοι,  
 οἷς ἦλθον ἐς μέλαθρον Ἔκτορός ποτε,  
 οὐ σφάγιον υἱὸν Δαναΐδαις τέξουσ' ἐμόν,  
 ἀλλ' ὡς τύραννον Ἀσιάδος πολυσπόρου.  
 (E. *Tr.* 740-748)

¡Oh amadísimo hijo! ¡Oh mi gran tesoro! Con tu muerte a manos enemigas dejas desconsolada a tu madre. Te va a matar la nobleza de tu padre, que fue salvación para muchos otros, pero la excelencia de tu padre a ti te llega inoportuna. ¡Oh lecho mío, desventurado! ¡Oh nupcias por las que vine un día al palacio de Héctor para parir a mi hijo no como ofrenda de sacrificio a los dánaos, sino como soberano de la fecunda Asia!

La ejecución del pequeño Astianacte marca el clímax de la obra y expone de forma descarnada la crueldad de la guerra en tanto que también supone la inversión del orden natural de la vida humana. A Hécuba como reina madre, y habiéndole sido negado a la propia Andrómaca, le corresponderá encargarse de las exequias de su nieto

en un intercambio de papeles que hace aún más visible

la barbarie de la situación<sup>120</sup>:

σὺ δ' οὐκ ἔμ', ἀλλ' ἐγὼ σὲ τὸν νεώτερον,  
 γραῦς ἄπολις ἄτεκνος, ἄθλιον θάπτω νεκρόν.  
 οἴμοι, τὰ πόλλ' ἀσπάρσμαθ' αἶ τ' ἐμαὶ τροφαὶ  
 ὕπνοι τ' ἐκεῖνοι φροῦδὰ μοι. τί καί ποτε  
 γράψειεν ἄν σοι μουσοποιὸς ἐν τάφῳ;  
 Τὸν παῖδα τόνδ' ἔκτειναν Ἀργεῖοί ποτε  
 δέισαντες; αἰσχρὸν τοῦπιγράμμά γ' Ἑλλάδι.  
 (E. Tr. 1185-1191)

Soy yo, una anciana sin ciudad y sin hijos, quien entierro tu triste cadáver de joven; no tú a mi. ¡Ay de mi! Mis muchos abrazos, mis cuidados, mis velas de tu sueño, ¡todo se ha perdido! ¿Qué podría escribir un poeta sobre tu tumba? "A este niño lo mataron un día los aqueos por temor." ¡Vergonzoso epigrama para Grecia!

Las hazañas de los aqueos cantadas por la poesía épica se convierten en antítesis de heroicidad, pierden cualquier aureola mítica cuando son filtradas por la voz femenina en esta como en otras tragedias. Además, en *Troyanas*, las palabras de Hécuba y el dolor de Andrómaca no expresan, en absoluto, un sentimiento distinto al que exuda, por ejemplo, la llamada *Pietà*, de Käthe Kollwitz: una réplica de esta escultura, que la artista expresionista realizó entre 1937 y 1939 como homenaje a su hijo pequeño, fallecido con solo 18 años en la Gran Guerra, en 1914, y como denuncia de futuras calamidades bélicas, ocupa ahora el espacio central, desnudo, del Memorial de la República Federal de Alemania para las víctimas de la guerra y de la tiranía, en el edificio de la Neue Wache de Berlín.

<sup>120</sup> Sobre el valor simbólico del trato fúnebre dado al cadáver de Astianacte, ver Dyson y Lee (2000, 17-21).



*Mutter mit totem Sohn* (1937-1939), de Käthe Kollwitz.

### ***Si vis pacem, para bellum*: Lisístrata y su estrategia de paz**

La Guerra de Peloponeso constituye también el trasfondo de varias comedias de Aristófanes, pero el personaje de Lisístrata supone una novedad importante, precisamente porque, siendo una mujer, hace frente a la guerra sin amedrentarse, gracias a su empuje, liderazgo y capacidad de organización, gracias también a su habilidad para defender razonamientos plausibles en la consecución de un proyecto que el público ateniense, sin duda, entonces aplaudía: terminar el conflicto entre Atenas y Esparta, que cuando *Lisístrata* fue presentada en el año 411 a. C., se alargaba por más de veinte años. El objetivo de Lisístrata es hacer posible la paz que los hombres, utilizando solo el argumento de la fuerza y la violencia, no han sabido conseguir. Por ello, la “Liberadora-de-ejércitos” (Λυσιστράτη) trama una particular guerra con el apoyo todas las mujeres de Atenas, jóvenes y viejas, de Tebas y de Esparta. Pero la suya es una guerra pacífica, sin armas ni más muertes ni constante desgaste del erario público; una guerra que debe llevar a la paz en beneficio no solo de la *pólis* vencedora, sino que será la

salvación de Grecia entera, según la propia Lisístrata

explica a su vecina cuando esta le pregunta:

(ΚΛ.) Ἦ πού τι λεπτόν ἐστι τοῦρριπτασμένον;

(ΛΥ.) Οὕτω γε λεπτόν ὥσθ' ὅλης τῆς Ἑλλάδος

ἐν ταῖς γυναιξίν ἐστιν ἡ σωτηρία.

(Ar. *Lys.* 28-31)

CLEONICE.- ¿Y es algo sutil eso que has estado planeando?

LISÍSTRATA.- Tan sutil como que la salvación de la Hélade entera está en manos de las mujeres.

Como corresponde a la protagonista de una comedia, la propuesta de Lisístrata es extraordinaria. Ante una situación difícil, de emergencia, que hacía utópica una paz panhelénica, más imposible debía parecer que pudieran alcanzarla las mujeres. Así lo plantea el magistrado que debe resolver el incidente de orden público provocado por las mujeres encerradas en la Acrópolis: “Pero, ¿desde cuándo la guerra y la paz son asunto vuestro?” (Ἦ μὴν δὲ πόθεν περὶ τοῦ πολέμου τῆς τ' εἰρήνης ἐμέλησεν; Ar. *Lys.* 502).

El proyecto de Lisístrata define a la vez dos ámbitos antitéticos en cuanto al papel y a la consideración social de la mujer se refiere: el doméstico y el público. La tensión entre uno y otro se convierte en un motivo recurrente a lo largo de toda la pieza y resalta la singular idea de la protagonista: abstinencia sexual de las mujeres jóvenes, custodia del tesoro de Atenas y del tributo de los aliados por parte de las ancianas. Si el quehacer en las tareas domésticas es algo propio de las mujeres, la Acrópolis y el tesoro simbolizan la ciudad, la *pólis* como entidad política y, por tanto, espacio privativo de los hombres. De forma recíproca, si la huelga de sexo afecta a la felicidad y estabilidad doméstica, el objetivo de Lisístrata es que la comunidad, en Atenas y en toda Grecia, reencuentre esa misma felicidad y estabilidad, destruidas por la guerra. La garantía de éxito en esta huelga radica en las mujeres jóvenes también encerradas junto a las más mayores en la Acrópolis, aunque



algunas por debilidad y deseosas de reencontrar a sus maridos a duras penas consigán soportar el encierro y traten de escabullirse. Frente al elocuente nombre de la protagonista y de otros personajes como Mirrina (“Mirto”) y Cleonice (“Reputada-victoria”) (Hernández Muñoz, 2016, s. v.), el anonimato de la mayoría de las mujeres, significa que al poeta le interesan solo como símbolos convencionales de su papel social, dadas las excusas aducidas para no mantener el pacto: una teme que los gusanos se le coman la lana que tiene en casa; otra tiene prisa por majar el lino; una tercera aparenta gravidez con el casco de la propia Atena y simula dolores de parto; e incluso otra se queja de no poder dormir por los chirridos de las lechuzas divinas. Todos estos intentos de fuga son abortados por Lisístrata, siempre atenta, siempre vigilante, siempre capaz de seducir con sus argumentos.

Lisístrata debe lidiar a lo largo de la comedia con el desánimo de las mujeres y con las amenazas del magistrado, cuyo comportamiento delata cómo los hombres –es decir, la ciudad, en la medida en que los asuntos públicos y la guerra son cosa de los hombres– solo conocen, dominan y atienden a los argumentos de la fuerza y de la violencia, lejos de la sensatez, prudencia, cordura, lógica, humanidad y ternura<sup>121</sup> que, incluso desvirtuadas por las exigencias del registro cómico, destilan en todo momento las palabras de Lisístrata, triunfadora indiscutible en el debate planteado.

La heroína de esta comedia se queja de haber tenido que callar muchas veces solo por el hecho de ser mujer, aunque captara el desacierto de las nefastas decisiones tomadas por los hombres. La soberbia y el rechazo de estos a seguir cualquier consejo sensato estaban llevando a los griegos al desastre y, por su fanatismo y empeño,

<sup>121</sup> Como la que destila Ánite de Tegea (s. IV-III a. C.) –la poeta helenística, precisamente llamada por Antípatro de Tesalónica “un Homero en femenino” (Θῆλυον Ὅμηρον, AP 9.26)– en uno de sus epigramas votivos (AP 6.123) cuando apostrofa a una “lanza asesina” (κράνεια βροτοκτόνε, v. 1) para deje de derramar sangre.

sin saberlo ni proponérselo, apremian a las mujeres a remediarlo. Por eso, Lisístrata escarnece la mala traza de los hombres, quienes en su obsesión por la guerra incluso van a comprar sardinas “con la espantosa Gorgona en el escudo” (v. 560); una situación ridícula. Lisístrata, en cambio, actúa para cambiar las cosas, aplicando a los asuntos comunes, a la administración de la ciudad y del dinero público, los mismos criterios por los que las mujeres son consideradas las más eficientes despenseras del hogar, y las mejores en las técnicas que dominan bien: el trabajo del hilo y de la lana, iconos de la riqueza familiar, función y protectorado de la diosa Atena. Así, cuando el magistrado, desdeñoso, les pregunta cómo piensan ellas, mujeres al fin y al cabo, desenredar el conflicto, Lisístrata responde con naturalidad:

Ὡσπερ κλωστήρ', ὅταν ἡμῖν ἦ τεταραγμένος, ὧδε λαβοῦσαι,  
 ὑπενεγκοῦσαι τοῖσιν ἀτράκτοις τὸ μὲν ἐνταυθοῖ, τὸ δ' ἐκεῖσε,  
 οὕτως καὶ τὸν πόλεμον τοῦτον διαλύσομεν, ἢν τις ἐάσῃ,  
 διενεγκοῦσαι διὰ πρεσβειῶν τὸ μὲν ἐνταυθοῖ, τὸ δ' ἐκεῖσε.  
 (Ar. Lys. 567-570).

Como si fuera una madeja: cuando se nos enreda, así la cogemos y separamos con nuestros husos, uno por aquí, otro por allí; del mismo modo también desenmarañaremos esta guerra, si se nos deja, separando a ambos bandos mediante embajadas, una hacia allí, otra hacia aquí.

Una bella metáfora que, ante la perplejidad del magistrado, quien tilda de locura tales palabras, Lisístrata retoma para exponer cómo debe –porque ella sí lo cree posible– ser gobernada una ciudad: “También vosotros, si tuvierais cabeza, haríais toda vuestra política con el manejo de la lana como modelo” (Κὰν ὑμῖν γ' εἴ τις ἐνήν νοῦς, / ἐκ τῶν ἐρίων τῶν ἡμετέρων ἐπολιτεύεσθ' ἂν ἅπαντα. Ar. Lys. 572-573). El magistrado es incapaz de rebatir a Lisístrata y de entender por qué las mujeres quieren asumir el liderazgo en cuestiones bélicas, al considerarlo una pretensión inútil por parte de quien, a su juicio, no participan en absoluto de la guerra. Pero las mujeres, madres sufrientes, con

contundencia, le responden dolidas: “¡Oh no, granuja redomado! La soportamos por partida doble: primero parimos a nuestros hijos y luego los enviamos a luchar como hoplitas” (Καὶ μὴν, ὦ παγκατάρατε, / πλεῖν ἢ τὸ διπλοῦν αὐτοῦ φέρομεν. Πρώτιστον μὲν γε τεκοῦσαι / κάκπέμψασαι παῖδας ὀπλίτας, *Ar. Lys.* 588-590).

La perseverancia y el tesón de la huelga femenina hacen indispensable la llegada de dos embajadores plenipotenciarios, un heraldo espartano y un magistrado ateniense, ambos bien calientes y dispuestos, por imperativa necesidad fisiológica, a cerrar rápidamente un acuerdo de paz. Lisístrata sale de la Acrópolis invitada a dirigir la reconciliación entre los bandos en guerra, con la aclamación del coro:

Χαῖρ', ὦ πασῶν ἀνδρειοτάτη· δεῖ δὴ νυνὶ σε γενέσθαι  
 δεινὴν μαλακὴν, ἀγαθὴν φαύλην, σεμνὴν ἀγανὴν, πολυτέπειρον·  
 ὡς οἱ πρῶτοι τῶν Ἑλλήνων τῆ σῆ ληφθέντες ἴυγγι  
 συνεχώρησάν σοι καὶ κοινῆ τάγκλήματα πάντ' ἐπέτρεψαν  
 (*Ar. Lys.* 1108-1111)

¡Salve, oh la más valerosa de todas! Ea, tienes que ser ahora terrible y delicada, noble y vulgar, orgullosa y humilde, y tener mano izquierda, porque los primeros entre los griegos, cautivados por tu encanto, están de acuerdo contigo y de común acuerdo a ti someten todas sus disensiones.

Casi 2.500 años después es difícil no caer rendidos también nosotros, hombres y mujeres del siglo XXI, a los pies de Lisístrata, pero sin caer en el error de reconocerla, por su condición de mujer, como abanderada de un anacrónico feminismo. Lisístrata, carácter magistral de la comedia antigua, es mucho más que una mujer –cuya voz ante la guerra, sin embargo, muy bien representa–. Es la expresión humana de un profundo y perenne sentimiento de justicia y de paz, de sensatez y de coraje, que todavía hoy son agredidos por el odio y la arrogancia, por la imperiosa e incomprensible realidad de la guerra. Y ese es el mensaje eterno de Aristófanes. El valor subversivo en el cambio de roles no es en sí mismo el objetivo de la obra, sino anecdótico y transitorio,

como transitoria y anecdótica es la fiesta en cuyo marco, el género teatral rompe el devenir cotidiano en la Grecia antigua (González-Vázquez, 2018, 55-64).

### Las intrépidas guerreas de los márgenes

Como reprocha el magistrado a Lisístrata, las mujeres helenas no empuñan con sus manos las armas. En el imaginario griego las figuras femeninas guerreras forman parte de la alteridad, ajena y bárbara: las Amazonas. Dos autores griegos, Heródoto (s. V a. C.) y Filóstrato (s. III d. C.), en sendos pasajes de sus obra, proponen una etimología para el nombre de estas mujeres, que las define, precisamente, por contraste con el papel tradicionalmente reservado a la mujer en la cultura griega. Heródoto (4.110) explica que los escitas las llamaban Οἰόρπαρα, un término que el historiador traduce en lengua griega como ἀνδροκτόνοι ("matadoras de hombres"). Por su parte, Filóstrato (*Her.* 57) refiere el trato distinto que las Amazonas daban a sus vástagos, según fueran varones o hembras: a unos los devolvían a sus progenitores<sup>122</sup>, a las hijas se las quedaban, pero no las amamantan para no debilitar sus senos, puesto que usaban el arco, y, de ahí, que su nombre designe, precisamente, que "no son criadas con el pecho de sus madres" (ἐκ τοῦ μὴ μαζῶν τρέφεσθαι)<sup>123</sup>.

Además, el relato mítico ubica a las Amazonas en los confines septentrionales del mundo griego, al norte del Mar Negro, en territorio próximo y compartido con pueblos escitas, y justifica su vocación

<sup>122</sup> Filóstrato destaca igualmente que las Amazonas engendraban hijos como respuesta a puras necesidades de su fisiología, pero no en el seno de convivencia alguna con varones y, por ello, mantenían relaciones con estos solo para procrear.

<sup>123</sup> Heródoto (4.114,3-4) da voz a las Amazonas para que ellas mismas expliquen cómo son, razonando por qué no podrían vivir con las mujeres escitas: "No tenemos sus mismas costumbres. Nosotras lanzamos el arco, tiramos el venablo, montamos a caballo y no aprendimos labores mujeriles; vuestras mujeres, al contrario, nada saben de lo que os hemos dicho, sino que se quedan en sus carros y hacen sus labores sin salir a cazar ni a parte alguna".

guerrera por ser hijas del dios Ares<sup>124</sup>. Por todo ello, los griegos las consideraron siempre antagonistas, como refleja el hecho de que acudieran a Troya para luchar a favor de los troyanos, o bien que Heracles –un héroe civilizador– se enfrentara con la amazona Hipólita en uno de sus doce trabajos<sup>125</sup>, sin contar que también Teseo –el héroe ateniense por excelencia– luchó victorioso contra las mujeres guerreras en las puertas mismas de Atenas<sup>126</sup>, señal inequívoca del dominio heleno sobre la barbarie.

La intrepidez de estas mujeres es puesta de relieve en los versos de Quinto de Esmirna (s. III-IV d. C.)<sup>127</sup> cuando describe la insensatez de la reina de las Amazonas, Pentesilea, en estos términos:

Ἦ δ' ἄρ' ὑπέσχετο ἔργον ὃ οὐ ποτε θνητὸς ἐώλπει,  
 δηώσειν Ἀχιλῆα καὶ εὐρέα λαὸν ὀλέσσειν  
 Ἀργείων, νῆας δὲ πυρὸς καθύπερθε βαλέσθαι,  
 νηπίη: οὐδέ τι ἤδη εὐμμελίην Ἀχιλῆα,  
 ὄσσον ὑπέρτατος ἦεν ἐνὶ φθισήνορι χάρμη.  
 (Q. S. 1.93-97)

Pentesilea prometió una hazaña que nunca un mortal había confiado realizar: matar a Aquiles, destruir el vasto ejército de los argivos y arrojar al fuego sus naves. ¡Insensata! No sabía cuánto mejor que nadie era Aquiles, el más diestro con la lanza, en la batalla destructora de guerreros.

Pero Pentesilea murió a manos de Aquiles, quien ante su cadáver, este la interpela recordándole la imprudencia de enfrentarse a los

<sup>124</sup> Como refiere el mitógrafo Apolodoro en *Epítome* 5.1.2.

<sup>125</sup> Hacerse con el cinturón mágico de la amazona Hipólita, a quien se lo había regalado su padre, constituye el noveno de los trabajos canónicos de Heracles, como relata, entre otros autores, Apolodoro, *Bibliotheca* 2.5.1-12, Pausanias 1.41.7, Higino, *Fábulas* 30.

<sup>126</sup> Los capítulos 26-28 de la *Vida de Teseo* de Plutarco dan rendida cuenta de las aventuras y guerra con las Amazonas que protagonizó el héroe ateniense.

<sup>127</sup> Sobre este continuador del ciclo épico en la literatura griega de época imperial, ver Baumbach y Bär (2007, 1-26).

mejores héroes, pero sobre todo el desacierto de actuar como no correspondía a su condición femenina:

ἤδὲ σοὶ αἰνομόρῳ, ἐπεὶ ἦ νῦν σε Κῆρες ἐρεμναὶ  
καὶ νόος ἐξορόθυνε γυναικῶν ἔργα λιποῦσαν  
βήμεναι ἐς πόλεμον τὸν περ τρομέουσι καὶ ἄνδρες.  
(Q. S. 1.451-453)

¡Infortunada! Las tenebrosas Keres y tu propio espíritu te incitaron a abandonar las tareas de las mujeres y a encaminarte a la guerra, ante la que incluso los hombres tiemblan.

### Epílogo

Este recorrido por obras emblemáticas de la literatura griega permite ver cómo hay margen también en el mundo antiguo para oír en el contexto de la guerra la voz de las mujeres, ahogada, dolorida, incluso esperanzada y festiva; matices sonoros diversos, determinados por el registro del género al que pertenecen los pasajes seleccionados. El imaginario griego reserva, pues, un espacio propio y particular para que las mujeres hablen de la guerra como causa, víctimas o solución de un conflicto, a pesar de que no se ocupen de forma directa de la guerra ni luchen con su cuerpo, porque no son guerreras. Justamente, este modelo de comportamiento, el rol de mujer guerrera, los griegos lo reservaron a figuras femeninas que nunca identificaron como propias.

Los acontecimientos de los últimos meses confirman, como también reflejaron los textos griegos, las palabras de Alexiévich cuando afirma que “las mujeres, hablen de lo que hablen, siempre tienen presente la misma idea: la guerra es ante todo un asesinato” (p. 21).

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARLOW, Shirley A. *Euripides. Trojan Women*. Warminster, Aris & Phillips, 1986.

BAUMBACH, Manuel y BÄR, Silvio. An Introduction to Quintus Smyrnaeus' *Posthomerica*. In: BAUMBACH, Manuel y BÄR, Silvio (eds.). *Quintus*

Smyrnaeus: *Transforming Homer in Second Sophistic Epic*. Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2007, 1-26.

BRUNHARA, Rafael. *As Elegias de Tirteu. Poesia e performance na Esparta Arcaica*. São Paulo, Editora Humanitas, 2014.

CACCIARI, Massimo. La doppia Dike. Lettura dell'*Oresteia*. *Dioniso*, n.s. 4, 5-17, 2014.

CROALLY, Neil. *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

DYSON, Michael y LEE, Kevin. The funeral of Astyanax in Euripides' *Troades*. *Journal of Hellenic Studies*, 120, 17-21, 2000.

FORNIS, César. Entre la épica y la historia: la conquista espartana de Mesenia. *Revista universitaria de Historia militar*, 6, 11, 157-171, 2017.

GARCÍA NOVO, Elsa. Las dos caras del protagonista en *Los Persas* de Esquilo. *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*. 15, 49-62, 2005.

GERBER, Douglas E. *Tyrtaeus*. In: GERBER, Douglas E. (ed.). *A Companion to the Greek Lyric Poets*. Leiden – New York – Köln: Brill (*Mnemosyne, Supplements*, 173), 2017, 102–107.

GERBER, Douglas E. *Callinus*. In: GERBER, Douglas E. (ed.). *A Companion to the Greek Lyric Poets*. Leiden – New York – Köln, Brill (*Mnemosyne, Supplements*, 173), 2017, 99–101.

GÓMEZ, Pilar. Contemplar la belleza, sentenciar por las palabras: juegos de seducción en el Juicio a las diosas de Luciano. *ORDIA PRIMA* 13, 65-99, 2014.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Carmen. Lisístrata, la transgresión de la realidad y la ficción. In: CONTI, Luz *et al.* (eds.). *Philos hetairos. Homenaje al profesor*

Luis M. Macía. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2018, 55-64.

HARRISON, Thomas. *The Emptiness of Asia: Aeschylus' Persians and the History of the Fifth Century*. Londres, Bristol Classical Press, 2000.

HERNÁNDEZ MUÑOZ, Felipe G (2016). Voces de Lisístrata. In: GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Carmen (ed.). *Diccionario de Personajes de la Comedia Antigua: voces de Lisístrata*, Zaragoza, Pórtico, 2016.

MASTRONARDE, Donald J. *The Art of Euripides*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

MELERO, Antonio. *Eurípides. Cuatro tragedias y un drama satírico*. Madrid, Akal Clásica, 1990.

NAGY, Gregory. *The Best of the Achaeans: Concepts of Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore – London, The John Hopkins University Press, 1979.

PICAZZO, Marina. *Alguien se acordará de nosotras*. Barcelona: Bellaterra, 2008.

ROISMAN, Joseph. Contemporary allusions in Euripides' *Troades*, *Studi Italiani di Filologia Classica*, 15, 38-47, 1997.

SEGAL, Charles. *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*. Ithaca – London, Cornell University Press, 1986.

VAN DIJK, Teun. *Discurso y Poder*. Barcelona: Gedisa, 2009.