

Esposas en guerra (Esposas del ciclo troyano)

(Heroínas de la mitología griega II)*

Alicia ESTEBAN SANTOS

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Este trabajo trata de las esposas más representativas de la Guerra de Troya (Helena, Andrómaca, Clitemestra y Penélope –célebres heroínas épicas y trágicas– y también Laodamia), atendiendo a su aspecto familiar y a la relación y confrontación con el esposo respectivo, y, en especial, a su función prototípica, porque ejemplifican casi todos los tipos posibles de esposas (con diferentes rasgos en paralelismo y en oposición entre ellas) y de sus conductas en la situación extrema de una guerra. Y, además, ellas representan la suma y compendio de todos los horrores que conlleva la guerra, siendo la Guerra de Troya la GUERRA prototípica por siempre jamás.

PALABRAS CLAVE

Mujeres, Mitología, Guerra, Guerra de Troya, Hombre/ mujer, Matrimonio, Familia y vida doméstica, Amor, Fidelidad / infidelidad conyugal, Mujeres rebeldes y mujeres sumisas, Mujeres víctimas, Homero, Eurípides, Épica griega, Tragedia griega, Esquilo, Sófocles.

ABSTRACT

This paper deals with the most representative wives in the Trojan War (Helen, Andromache, Clytemnestra and Penelope –famous epic and tragic heroines– and also Laodamia), focussing on the family aspect and their relationship and confrontation with the respective husband, and especially on their prototypical function, because they exemplify almost all possible patterns of wives (with different analogies and oppositions between them) and behaviours in a critical situation, during a war. They also represent the personification of all kind of horrors that a war brings, as the Trojan War is the prototypical WAR for ever and ever.

KEY WORDS

Women, Mythology, War, Trojan War, Man /woman, Marriage, Family and home life, Love, Marital fidelity /infidelity, Rebel women and submissive women, Victim women, Homer, Euripides, Greek epic, Greek tragedy, Aeschylus, Sophocles.

* Este texto recoge parte de las conferencias «Esposas y concubinas, reinas y esclavas del Ciclo Troyano» (impartida en las *Jornadas Homéricas II*, Facultad de Filología, UCM, junio 2004) y de «Troya: mujeres en guerra»

Siendo este trabajo parte de un estudio más amplio sobre las heroínas de la mitología griega, ahora nos centramos en las de la leyenda troyana¹, y concretamente en las más renombradas esposas de guerreros de uno y otro bando. Pues —de entre los varios aspectos que se pueden considerar en lo concerniente a las mujeres que tienen conexión con la guerra de Troya— el que escogemos en el actual trabajo es, por un lado, su relación con el hombre —u hombres— respectivo (así como también sus otros vínculos familiares) y, por otro lado, fundamentalmente, su actitud —diversa en cada caso— ante la circunstancia del marido en guerra, que hace de cada una un prototipo distinto de esposa.

Cuatro son las más representativas de entre estas heroínas: Helena, Clitemestra, Andrómaca y Penélope, que muestran una serie de importantes conexiones entre sí, de antítesis y paralelismo, diferentes entre unas y otras. A ellas se puede sumar una quinta, Laodamía, menos conocida y sin repercusión en las fuentes literarias e iconográficas griegas antiguas —al contrario que las otras esposas²—, pero necesaria para completar el cuadro de mujeres que ejemplifican casi todas las situaciones posibles en la casuística de «esposas en guerra». En cuanto a Hécuba, es prototipo más de madre anciana y de abuela que de esposa, de modo que no la incluimos, porque además su situación es análoga a la de la joven Andrómaca.

Previamente, en sucinta visión de conjunto, tracemos un esbozo de sus respectivas historias, que sirve a su vez de síntesis del tema troyano, ya que cada mujer —en el punto crucial de su historia— representa un momento significativo de la guerra:

1^a. **HELENA.** *La causa*

—Helena en Esparta casada con Menelao

—**Helena «raptada» por Paris: Helena en Troya**

—Helena recuperada por Menelao y de regreso en Esparta

(impartida en el VII Seminario de Arqueología Clásica «Iconografía del Mundo Clásico», Facultad de Geografía e Historia, UCM, diciembre 1999), en las que añadí comentario de las fuentes iconográficas. Siendo éstas abundantes y de gran interés, merecen un estudio más detenido que ahora nos exigiría alargarnos en exceso, por lo que serán objeto de otro trabajo, en vías de publicación.

¹ Son muy numerosos en las últimas décadas los estudios dedicados a estas heroínas: ya en conjunto, ya de manera individual, puesto que la personalidad de cada una de ellas es fascinante; ya examinadas en los poemas homéricos (las heroínas épicas), ya en las tragedias que ellas protagonizan; consideradas además de maneras contradictorias: como muestra de la misoginia del entorno —cf. Cantarella (1981= 1991: 39ss.), Farron (1979: 24)— o, a la inversa, como ejemplos de un tratamiento más positivo de la mujer en la época homérica que posteriormente (cf. Arthur [1973], Pomeroy [1975]). De estos estudios muchos se centran en el papel de tales heroínas como esposas, en contraste con el hombre y también en comparación de unas con otras: Hirvonen (1968), Beye (1974), Pomeroy (1975 = 1987), Farron (1979), Mossé (1981), Monsacré (1984), Lefkowitz (1986), etc., etc., aunque no desde la perspectiva concreta en la que ahora las examinamos.

² Los importantes textos literarios (de épica y de tragedia fundamentalmente) que éstas por su parte protagonizan nos muestran lo esencial de su historia y de su personalidad. En ellos nos basaremos.

2^a. **ANDRÓMACA.** *La gran batalla, decisiva para el desenlace de la guerra*

—En Troya (en amor conyugal y maternal):

—**Muerte de Héctor**

—Cautiva tras la caída de Troya: muerte de Astianacte

—En Grecia (en relación «conyugal» y amor maternal)

3^a. **CLITEMESTRA.** *El pronto regreso del héroe vencedor, con final trágico*

—Antes de la guerra: la muerte (el sacrificio) de Ifigenia (por Agamenón)

—Después de la guerra: **la muerte de Agamenón** y Casandra (por Clitemestra)

—La venganza de los hijos: su propia muerte (por Orestes y Electra)

4^a. **PENÉLOPE.** *El dilatado regreso del héroe vencedor, con final feliz*

—Partida de Odiseo

—Penélope espera y resiste el asedio de los pretendientes, mientras Odiseo vive aventuras y desventuras en su largo viaje

—**Regreso de Odiseo y reencuentro con Penélope**

1. Retrato de mujer: su personalidad, su historia y su entorno familiar



FIG. 1. HELENA, la bella, la coqueta, la de varios esposos. Helena, ataviada por sus sirvientas, es contemplada por Paris. Sobre ellos vuela Eros. Lebes nupcial apulio de fig. rojas. 360-50 a. C. Ruvo di Puglia, Museo Jatta 1619.

1. 1. HELENA

• *Su historia:*

Es la más famosa de las mujeres míticas³, dotada de belleza sobrenatural. Heroína por excelencia en cuanto hija de un dios (Zeus) y de una mortal (Leda, según la versión más común)⁴, ya es ilustre y extraordinaria desde el prodigio de **su concepción y su nacimiento**: surgida de un huevo por la metamorfosis en cisne de Zeus. Como hija de Leda —la esposa de Tindáreo, rey de Esparta— Helena es hermana por parte de madre de Clitemestra. Pasando de largo otros sucesos de su his-

³ Tal como destaca Austin (1994: 23) para comenzar su estudio sobre Helena, a la que ve marcadamente diferente de las otras mujeres de *Iliada*, al igual que lo es Aquiles respecto a los hombres: él es el mejor en la forma masculina, y ella, en la forma de mujer (p. 27). En expresión de Monsacré (1984: 132): «Achille est le champion des valeurs masculines, Hélène incarne au mieux l'essence du féminin», y añade (p. 133) que Helena es la única heroína que no debe su renombre a un marido. A Helena se le han dedicado numerosos estudios, y en profundidad, más que a otras heroínas de *Iliada*.

⁴ En Homero Helena es siempre «hija de Zeus» (nunca de Tindáreo). Clader (1976: 47ss.) examina el uso de los epítetos que la designan como hija de Zeus y muestra que según la dicción homérica Helena puede ser una diosa, y

toria que no conciernen tanto a nuestro tema, llegamos al momento de su **matrimonio con Menelao**, su esposo legítimo. Es éste un hecho de suma trascendencia para los acontecimientos futuros en Troya, y, por otra parte, revelador en cuanto al conocimiento de la personalidad de nuestra heroína, pues es ella misma quien elige a su esposo —aunque según otra versión es Tindáreo— de entre los numerosos pretendientes que acuden a Esparta para pedir su mano. Menelao y ella serán después reyes de Esparta.

Pero el punto crucial de su historia es su **relación adúltera con Paris** (o Alejandro) —su esposo ilegítimo o segundo esposo—, que motiva su marcha a Troya, en donde vive durante más de diez años como un miembro de la familia real troyana. Allí la encontramos en *Ilíada* —en cantos 3, 6 y 24— y podemos apreciar su buena relación con sus familiares: con su suegro, Príamo, en canto 3; con su cuñado Héctor en cantos 6 y 24, y —naturalmente— con Paris, en cantos 3 y 6. En *Troyanas* de Eurípides, sin embargo, la relación al menos con su suegra troyana, Hécuba, es de odio intenso. Probablemente los hombres no pueden dejar de admirarla (*cf. Ilíada* 3.156-60): su belleza casi divina ejerce sobre ellos un hechizo irresistible; pero las mujeres la odian y la culpan de las desgracias.

Ahora también ha elegido ella a este segundo esposo, tras ser seducida por él gracias a la intervención de Afrodita; es decir, por amor. Y, prefiriéndole a Menelao, a su hija, a su familia, a su honor, a su patria, lo abandona todo por marchar con él⁵. Aunque podría interpretarse como un rapto. O, incluso —según la versión de la *Palinodia* de Estesícoro, a la que sigue más o menos la *Helena* de Eurípides—, no es la verdadera Helena quien va a Troya con Paris, sino una imagen ficticia. Y, mientras, la auténtica Helena, esposa fiel y enamorada, es llevada por los dioses a Egipto, en donde se reúne con Menelao a su regreso de Troya⁶.

que también otras pruebas —como la etimología de su nombre— (p. 63ss.) hacen pensar que se trate en origen de una diosa mediterránea de la vegetación. Helena es, por otra parte, la única hija de Zeus y una mortal. Comenta Wulff (1997: 207) que está por ello cargada de elementos de poder y sobrehumanidad —como demuestra su impresionante belleza— y, en consecuencia, de peligro para los varones que la poseen; resultando peligrosa también (p. 213ss.) al estar integrada en la categoría de princesas que transmiten el reino a su cónyuge y al ser ella además un regalo de una divinidad (de Afrodita a Paris). En cuanto a la identidad de su madre, la versión que parece ser la más antigua (la de las *Ciprias*) la hace hija de Némesis. *Cf.* Ruiz de Elvira (1974: 96ss.).

⁵ Así, en Safo (fr. 16 Voigt), que —usando a Helena como paradigma— parece defenderla y sentirse identificada con sus sentimientos. *Cf.*, entre otros comentarios, Austin (1994: 51ss.), Pfeijffer (2000), con abundante bibliografía sobre la cuestión. Mientras que Alceo (frs. 283 y 42 Voigt) la censura duramente. Homeyer (1977:15) —en su estudio dedicado a Helena como personaje literario desde la época griega hasta la actual— indica que Alceo estaba aún apegado a la tradición prehomérica y homérica, y no innovó en esto, al contrario que Safo, que por primera vez en la lírica presenta a Helena como un paradigma en el amor. Sobre la culpa, Gorgias, en su *Encomio de Helena*, la libra de ella en todo caso, porque o fue forzada a marchar, o fue persuadida, o bien estaba enamorada. Respecto a que Helena lo abandonó todo, hay que puntualizar que no así sus riquezas, pues las lleva consigo, como ya se dice reiteradamente en *Ilíada* (3.370, 458-9; 7.350; 13.626).

⁶ Esta duplicidad y ambigüedad de Helena resulta un rasgo significativo, y se puede observar en otros niveles: sus dos amores y sus dudas, en cierto momento, hacia uno u otro (tal como se refleja en *Ilíada* 3); su doble «nacionalidad»; sus características de mujer y de diosa; su nacimiento, etc. Comenta Suzuki (1989: 35) que para los griegos —que no la han visto en 20 años— Helena se ha convertido en una abstracción, casi un fantasma, y para los tro-

La última etapa de la historia de Helena (historia circular) es su **vuelta a la patria y al primer esposo**. Tras la caída de Troya es apresada, recuperada por Menelao —como vemos en *Troyanas* de Eurípides, en el episodio tercero (vv. 860-1059)⁷—, que la lleva con él de nuevo a Esparta⁸. Allí la encontramos, en *Odisea* 4 y 15, viviendo plácidamente junto a Menelao —como si nada hubiera ocurrido—, recobrado su estatus de reina, esposa y señora de la casa⁹.

• **Sus esposos:**

Helena es mujer de varios esposos: ya en su historia anterior a Menelao fue raptada por Teseo, y, aún, después de la muerte de Paris, en Troya es esposa de Deífobo. Pero limitándonos a los dos principales, podemos destacar que la mayor relevancia de uno y otro es precisamente su unión con Helena. Son figuras «pálidas», no demasiado significativas por lo demás¹⁰; son fundamentalmente «los esposos de Helena», motivados ante todo por el deseo de poseerla y causantes por ello de la terrible guerra de Troya.

yanos su propia presencia parece hacerla enigmática; y que para unos es una diosa y para otros motivo de dolor; inocente y culpable a la vez; pero en todo caso ella nunca es una simple mujer, sino que —ensalzada o siniestra— está más allá de lo ordinario y real.

⁷ El episodio de Helena en *Troyanas* en general ha parecido desconcertante, porque rompe el climax de la obra, y por ello se le han dado distintas explicaciones. Así, por ejemplo, Conacher (1967: 139) ve en él la prueba definitiva que lleva a Hécuba a la convicción de que no existe la justicia divina. Para Cellie (1986: 119) muestra la duplicidad de la concepción de la guerra: una mítica y maravillosa y otra realista, representadas por las dos Helenas (la radiante, que hace que los hombres se derritan y la perdonen siempre, y la mujer cuya lujuria y locura causó finalmente incluso el asesinato de Astianacte). Pero lo que más nos interesa ahora del episodio es lo que en él se revela del carácter de Helena (y también de Menelao, y su actitud con respecto a ella): su imagen aquí puede ser interpretada como de coquetería y frivolidad (cf. Amerasinghe [1973: 104]) o bien puede resultar justificada y comprensible. Creo que el episodio logra reflejar la situación —tan delicada— entre los dos esposos y deja en suspenso el desenlace, que todos conocemos: Menelao se hace el duro, pero finalmente se ablanda y Helena consigue sus fines, ya sea con trucos, falsedad y coquetería, ya sinceramente. El texto no lo indica, y quizás es deliberadamente ambiguo. En todo caso —como señala Anderson (1997: 165s.)—, el conflicto se presenta aún sin resolver y a Helena se le da posibilidad de defenderse, mientras que en los otros episodios de *Troyanas* las mujeres (Hécuba, Casandra, Andrómaca) se hallan ante hechos consumados, sin que sirvan sus protestas, sin ningún control sobre el curso de los acontecimientos. También en este aspecto Helena es especial y privilegiada.

⁸ Para algunos comentaristas —como Pomeroy (1975 = 1987: 35s.), Wulff (1997: 215s.)— la verdadera explicación de este hecho y de que vaya a Troya en busca de Helena es que depende de ella (la transmisora de la herencia de su reino) para ser rey de Esparta, al tratarse de un matrimonio matrilineal y matrilocal.

⁹ Como cualquier ama de casa, en un ambiente doméstico (Cf. nota 29), a semejanza del reflejado en *Iliada*, cuando aparece Helena en su hogar en Troya (3.125ss., 6.321ss.). Respecto a sus sentimientos, el pasaje de *Odisea* es también explícito, pues ella misma dice (4.254-64) que a la caída de Troya se alegró de volver a su patria con su familia y su esposo —«que a nadie cede en inteligencia ni en gallardía» (trad. Segalá)—, arrepentida del error en que Afrodita la había puesto. Sobre esta etapa de la vida de Helena y la visión que de ella se da en *Odisea*, cf., por ejemplo, el reciente estudio de Schmitzer (2003). También Austin (1994: 71ss.).

¹⁰ Como explica Wulff (1997: 216), no destacan por sus valores guerreros, sino que son segundones que tienen como generales a dos hermanos mayores que les espolean en la acción; y de Paris (p. 217), que su papel respecto a Helena es el propio de los compañeros de lecho de mujeres como ella, cargadas de rasgos de poder que las masculinizan y que resultan feminizadores para el hombre, lo que se aprecia en *Iliada* 3.380ss.

• **En resumen**

Helena, a pesar de su carácter tan peculiar —medio diosa, fascinante y deseada por todos los hombres, causa de la guerra— aparece también como una mujer «normal», casi siempre en un ámbito familiar y doméstico. De la confrontación entre ella y sus hombres (con Paris en especial), vemos una actitud en cierto modo análoga: más bien irresponsable y frívola. Y respecto a la estructuración de su historia, es trimembre y «circular», de ida y vuelta, resultando ella siempre triunfadora en cierto sentido y poco dañada a pesar de tantos daños ocasionados a su alrededor y por su causa.

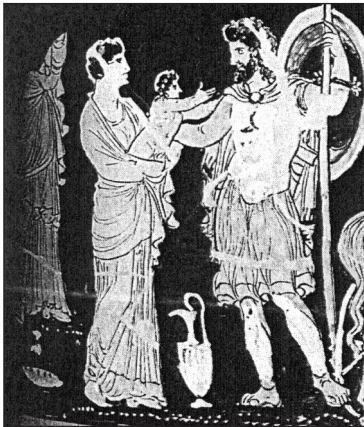


FIG. 2. ANDRÓMACA, la esposa y madre amante, la mujer virtuosa. Despedida de Héctor y Andrómaca, con su hijito, Astianacte. Cratera con volutas apulia de fig. rojas. Fin s. IV a. C. Berlin Oeste, Staatliche Museen 1984.45.

1. 2. ANDRÓMACA

• **Su historia**

Hija de Eetión, rey de los cilicios en Tebas de Hipoplacia. No es conocida su historia anterior a su matrimonio con Héctor. Pero ella misma alude (en su discurso a Héctor, en *Iliada* 6.414ss.) a su patria y a su familia: su padre y sus siete hermanos, muertos por Aquiles; su madre, fallecida también. Ya casada, su historia se desarrolla en dos etapas:

—La primera en Troya, a lo largo de la guerra, en la que a su vez se distinguen también dos etapas —ambas con desarrollo progresivo— que desembocan en sendas tragedias:

1ª) Aparece como la **esposa querida de Héctor** (el hijo mayor de los reyes y el principal guerrero defensor de la ciudad) y la **madre del pequeño Astianacte**. Así la encontramos en la *Iliada*. También a esa vida feliz con su esposo alude —en el recuerdo— en las dos

tragedias de Eurípides en que ella interviene: *Andrómaca* y *Troyanas*.

En un primer momento, a su vez, se nos presenta en una «escena de despedida del guerrero» (*Iliada* 6.386-502¹¹, uno de los pasajes más conmovedores de la literatura universal, ejemplo eterno de amor conyugal)¹². Ella es la esposa del guerrero en el país

¹¹ Es entonces la primera vez que Andrómaca aparece en *Iliada*, cuando se dice que ha marchado, como una loca, hacia la muralla, porque ha oído que los troyanos están siendo derrotados. Ya sólo este dato resulta expresivo respecto a su carácter. Por otra parte, como indica Farron (1979: 22), ella, al igual que las otras mujeres de *Iliada*, no puede hacer otra cosa sino observar lo que ocurre. Andrómaca en *Iliada* es un personaje importante y bien desarrollado, dotado de enorme humanidad y profundidad. Cf. Segal (1971: 50)

¹² Expresión de los más hondos sentimientos, del más profundo amor, tanto del uno como del otro esposo, y no sólo conyugal, sino también paternal y maternal. Espejo fidelísimo, además, de la vida real, en donde se nos deja contemplar la estrecha relación entre los sexos y, a la vez, sus posturas contrapuestas. Difícilmente un poeta jamás

invadido, con el que convive durante la guerra, así como con el hijito de ambos y con su familia política. Se mueve, pues, en un entorno totalmente doméstico y cotidiano (aunque en el ambiente trágico y antinatural de un país en guerra).

Finalmente es ya la **viuda** desconsolada, **al morir Héctor en lucha con Aquiles**. Ése es el punto crucial, de su historia y de la historia toda de los troyanos y de la guerra. Andrómaca es la esposa que ve morir al esposo (*Iliada* 22.440ss.), cuyo cuerpo podrá al menos abrazar y sepultar —en la patria— con las debidas honras, tal como se nos narra en *Iliada* 24, en que ella se despide de él en lamento fúnebre (24.725-45)¹³.

2^a) A la caída de Troya, Andrómaca —la que fue princesa, futura reina— es una **cautiva de guerra**, que aguarda como todas las demás su destino, su partida de la patria, para siempre. Ha sido elegida como botín por Neoptólemo, hijo del matador de su esposo.

En un primer momento ella espera marchar con su hijo. En tal circunstancia la encontramos en la primera escena del episodio segundo de *Trojanas* de Eurípides (vv. 577-708). Se despide de su suegra querida —Hécuba—, habla del triste destino de sus cuñadas y, lamentándose con amargura, rememora el tiempo feliz de su convivencia con Héctor¹⁴. De modo que todavía sigue en el ámbito familiar, aunque ya está a punto de ser arrancada por completo de él, separada de todos los suyos.

nos ha dado tanto en tan breves líneas. Sobre esta escena hay numerosos estudios, que ponen en evidencia los rasgos íntimos y la personalidad de Andrómaca, aunque a veces con visiones contradictorias con respecto a su función, como sucede en relación a otros de estos personajes femeninos (cf. nota 1). Por ejemplo, Schadewaldt (1959: 218s.) hace notar cómo Andrómaca en sus súplicas al esposo para que se ausente de la batalla no se muestra como una heroína, ya que ella y Héctor están en dos esferas, en dos mundos, diferentes: ella, en su misión de mujer, responsable de la vida, del hogar y la familia; él, en su función masculina, heroica, como único protector de Troya. Cf. Lohmann (1988: 45). Por su parte, Pomeroy (1975) ve en Andrómaca una representante del matriarcado, basándose especialmente en su actitud —en esta escena— de mujer no considerada como un ser inferior, y en la atribución dada a su madre de reina con mayor rango, al parecer, que su padre (*Iliada* 6.425 y 413). Pero Farron (1979: 24) comenta que, aunque Héctor aparezca como esposo gentil y amante —más que ningún otro hombre en *Iliada*— él no toma a su esposa completamente en serio como ser humano, sino que le dice que ocupe el puesto que le concierne entre las mujeres, pues no debe influir en el curso de la guerra.

¹³ Sobre los dos pasajes de duelo de Andrómaca, entre otros estudios, cf. Lohmann (1988: 59ss.).

¹⁴ Como indico en otro trabajo (Esteban Santos (2004: 237)), pronuncia Andrómaca entonces una frase muy significativa, que es «central» también formalmente (puesto que —estando además en el episodio central— es el centro estructural de su resis y el centro numérico de la obra toda): «Yo escupo a aquélla que rechaza con una nueva unión a su antiguo esposo y ama a otro» (vv.667-8, trad. J. L. Calvo Martínez). Es un canto apasionado a la fidelidad y al amor conyugal, aun más allá de la muerte, que está totalmente en consonancia con su personalidad según Homero, y que anticipa el estado de sus sentimientos —tal como nos los imaginamos— en la trama de la otra tragedia, *Andrómaca*. Meridor (1989: 32) señala que Eurípides recoge los rasgos de esposa y madre de la Andrómaca homérica, enfatizando el primer aspecto en la primera mitad del episodio y el otro en la segunda mitad, con el terrible mensaje del heraldo. También Davison (2001: 65) ve *Trojanas* en 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*». Respecto al propio Héctor, es otro importante nexo con *Iliada*, porque —como hace notar Poole (1976: 278)— el ausente Héctor es en realidad una presencia activa en la tragedia, relacionado de diversas maneras con los sucesos actuales, y estando su muerte directamente vinculada a la destrucción de Troya.

Finalmente, inmediatamente, se trunca su última esperanza, le arrebatan su último y más querido vínculo, pues los griegos vencedores **asesinan a su niño, Astianacte**. Así, como **madre desesperada**, la hallamos en la segunda escena del episodio segundo de *Troianas* (vv. 709-779)¹⁵.

—La segunda gran etapa de su historia se desarrolla en Grecia, después de la guerra. Ella ahora es la concubina de Neoptólemo, al que podemos llamar, por tanto, su «esposo» ilegítimo o segundo esposo, por quien ella ha sido elegida y forzada en la cautividad.

Según nos muestra Eurípides en *Andrómaca*, también ahora es madre de un niño pequeño, concebido del «segundo esposo». Y este hijo —como el otro, el de Héctor— se halla en grave riesgo de morir (al igual que la propia Andrómaca), a manos de la esposa legítima de Neoptólemo, Hermíone¹⁶, y del padre de ésta, Menelao, a los que ella se enfrenta valientemente. Su situación es paralela a la de su cuñada Casandra, y, por tanto, opuesta a la de otra de nuestras esposas, Clitemestra, que —como Hermíone— sufre la humillación y los celos de recibir en su casa a la concubina cautiva de su esposo. Y ésta —doble víctima, inocente— sufre a su vez la saña de la esposa ofendida. Pero por fin —gracias a la abnegada defensa del anciano Peleo, abuelo de Neoptólemo— logran salvarse Andrómaca y el niño. Así pues, el desenlace está en contraste tanto con el caso de su hijo anterior (el de su amado esposo legítimo, muerto en Troya) como con el caso de la otra cautiva concubina, Casandra, asesinada en Grecia por la esposa.

¹⁵ Esta segunda escena del episodio segundo —el central— está en simetría estructural con respecto a la primera, y también presenta paralelos diversos en el contenido: igualmente hay una larga resis de Andrómaca, de despedida a su hijo amadísimo, de lamento por su muerte inminente, situándose en la parte central de esta resis otro canto de amor; pero de amor materno, tiernísimo (cf. Esteban Santos [2004: 238]). Con toda maestría pone Eurípides de manifiesto la importancia destacada del personaje de Andrómaca, así como la intensidad de sus sentimientos y de sus sufrimientos, pues el tema fundamental —y central también composicionalmente— de la tragedia es la muerte del inocente niño. Cf. Esteban Santos (2000: 122ss.). Y, mientras, la madre es llevada hacia su nuevo esposo (uno de los griegos asesinos). Rehm (1994: 132) señala aquí la conexión entre boda y muerte, que es clave en esta obra, pues las cautivas supervivientes se ven forzadas a unirse a los hombres que mataron a sus maridos o posibles novios (pp. 128ss.).

¹⁶ Conacher (1967: 167ss.) señala que Eurípides pone el énfasis en el triángulo Andrómaca, Neoptólemo, Hermíone, que no aparece en otras versiones, pues el poeta ha inventado el conflicto entre Andrómaca y Hermíone, cuyos caracteres se muestran en fuerte contraste. También otros comentadores destacan tal contraposición, puesta en evidencia en el agón entre ambas: Burnett (1971: 134ss.); Kovacs (1980: 51 y 56ss.). Según McClure (1999: 168ss.) la obra se organiza alrededor de la antítesis entre la concubina madura y la joven esposa legítima. Nápoli (1999) ve entre ellas un conflicto de posiciones éticas diferentes, sin motivación amorosa (p. 70). Allan (2000: 161-195) examina detenidamente la relación entre ambas «esposas» de un mismo marido, en sus distintas condiciones: una legítima y estéril y la otra, esclava, concubina y madre del hijo del amo. En cuanto a Hermíone, observemos que es hija de Helena y que, sin embargo, su situación es opuesta a la de ella en la primera parte de su historia, pues es rechazada por su esposo o compartida con otra; aunque en la segunda parte es paralela, al marcharse de casa —como su madre— con un segundo esposo (con Orestes). Por otro lado, su condición es también la de una esposa de guerrero en Troya; pero no la hemos tomado en consideración porque —además de ser una figura algo pálida que no merece ser tomada como otro ejemplo arquetípico, en mi opinión— parece que ella se casó después del regreso de Neoptólemo de Troya, así que no es propiamente una «esposa en guerra». Si no, ella podría representar a la esposa que espera en la patria con amor al guerrero, que vuelve al fin, pero con otra mujer (tipo Deyanira).

También en esta etapa Andrómaca se sitúa en un ambiente familiar, con su otro hijo, su segundo «esposo»¹⁷ y el noble abuelo; aunque, por otra parte, dentro de su propio hogar se encuentra con la hostilidad de la otra esposa.

En la continuación de su historia, ya menos relevante, asimismo observamos un contraste con el trágico desenlace de la primera etapa, en Troya, pues se desarrolla de manera relativamente feliz: tras morir Neoptólemo, Andrómaca se casa con su cuñado Héleno (uno de los pocos supervivientes de Troya), su tercer esposo, legítimo, con quien tendrá más hijos y reinará en Molosia, en el Epiro.

• *Sus esposos*

Héctor, su primer esposo, muy querido, es el hombre «a su medida»¹⁸: modelo de cualidades viriles como ella lo es de las virtudes femeninas; modelo de guerreros valientes y como hombre de familia –como hijo, como hermano, como esposo y como padre–; marido amante al máximo (cf. *Iliada* 6.450ss. en especial). Sin embargo, según palabras de la propia heroína en la *Andrómaca*, este «hombre perfecto» le ha sido infiel y ella lo ha aceptado sin protestar (cf. *Andrómaca* 222ss.).

Neoptólemo, uno de los enemigos vencedores¹⁹, es su amo, que la ha elegido como botín de guerra y la ha llevado a su patria como concubina. Con ello comete, además, agravio contra su esposa legítima, Hermione, y provoca en consecuencia la sádica reacción de ésta.

• *En resumen*

Andrómaca –más que ninguna otra– se presenta en la faceta familiar. Ése es su rasgo fundamental. Esposa y madre por excelencia, modelo de virtudes propias de la mujer. Esposa y madre doliente, llevada hasta la situación más extrema y trágica. En la confrontación con su esposo, Héctor, ambos se muestran igualmente como modelo de las cualidades más positivas en general y en el ámbito familiar en particular, aunque él a veces le ha sido infiel. Respecto a la estructura de su historia (reiteradamente bimembre), lo más característico es el fuerte contraste entre las sucesivas situaciones.

¹⁷Aunque con continuas evocaciones del pasado. Así, en el monólogo inicial contraponen su condición familiar anterior –como esposa de Héctor– a la actual, como esclava y concubina. Cf. Allan (2000: 19 y 94). También McClure (1999: 168ss.).

¹⁸Dice Arthur (1981: 20) que el contraste entre las esferas masculina y femenina (que aparece de manera relevante en los seis primeros cantos de *Iliada*) en el caso de Héctor y Andrómaca sugiere una interpenetración de estas dos esferas y una relación entre ellos dialéctica más que estrictamente polarizada, pues (p. 27) el canto 6 es el primer punto de *Iliada* que muestra una relación afectiva más que hostil entre hombre y mujer. Y añade Arthur (pp. 31ss.) que –frente a lo habitual– Homero usa el mismo patrón en la escala de afectos con respecto a Andrómaca y a Héctor, en expresión de un amor muy fuerte.

¹⁹En las representaciones iconográficas es él, incluso, quien asesina brutalmente al hijo de ella, Astianacte, y también en algunas versiones literarias, como la *Pequeña Iliada del Ciclo*, aunque según otras –*Iliupersis*, *Troyanas*– es Odiseo. Pero aquí no tiene esa imagen terrible. En palabras de Allan (2000: 25): «Perhaps the most radical reworking of myth in the *Andromache* is the transformation of Neoptolemus», pues ninguno de estos asesinatos es directamente atribuido a Neoptólemo en la tragedia.



FIG. 3. CLITEMESTRA, la esposa adúltera y asesina. Asesinato de Casandra por Clitemestra, con un hacha. Copa ática de fig. rojas. Ca. 430 a. C. Ferrara, Museo Nazionale T 264.

1. 3. CLITEMESTRA²⁰

• Su historia

Hija de Leda y Tindáreo, hermana de Helena. Casó con Agamenón, rey de Argos, hermano de Menelao, lo que es un punto importante de paralelismo entre las dos hermanas: reinas, esposas de sendos hermanos. Su historia anterior a la guerra de Troya es menos conocida y relevante. En *Ifigenia en Áulide* de Eurípides (1146ss.) dice ella misma que ya estuvo casada y que Agamenón mató a su primer esposo y a su hijo y la violó; pero parece ser una invención de Eurípides.

Lo esencial comienza en la época preliminar de la guerra de Troya, cuando, antes de partir, **Agamenón sacrifica a su hija Ifigenia**. Tal

como la retrata Eurípides en *Ifigenia en Áulide*, Clitemestra —que había acompañado a su hija para un supuesto matrimonio con Aquiles— se muestra totalmente en su aspecto familiar, como esposa y, sobre todo, madre; una madre «corriente» y afectuosa, que se preocupa por la boda de su hija adolescente y por los asuntos domésticos. Frente a ella, su esposo, Agamenón, aparece como un padre egoísta, que antepone su ambición y los intereses «masculinos» —de la guerra y la gloria— a los familiares.

Pero en una segunda etapa el carácter de Clitemestra —tras el horrendo trauma— es ya diferente por completo. Durante la ausencia de su esposo legítimo —el rey— ella tiene que ejercer el mando como reina, en su lugar²¹, y, por otra parte, ha elegido un nuevo hombre, en relación adúltera. Su deseo de mantener el poder, su rechazo del anterior esposo (al que guarda imborrable rencor por la muerte de la hija) y su unión con el segundo,

²⁰ Para un examen más detenido de Clitemestra, de su historia y de las principales fuentes literarias, cf. Esteban Santos (2005).

²¹ Asumiendo, por tanto, el papel propio del varón, lo que le da —al querer seguir manteniendo el poder— un carácter antinatural en una mujer: una mujer viril que desafía las convenciones sociales de su papel pasivo tradicional. Esto ha sido objeto de numerosos comentarios. Por ejemplo, Zeitlin (1996- 1978) pone de manifiesto la misoginia de Esquilo a lo largo de toda la *Orestía*, en la que se retrata a Clitemestra como «monstruosa andrógina» que rompe las normas sociales, pues en la *Orestía* se establece como cuestión básica la subordinación de la esposa y la sucesión patrilineal. Cf. también Betensky (1978), Rabinowitz (1981). Aélion (1983: II 269ss.) insiste en que su deseo de dominar, su temperamento viril y enérgico, se muestran a lo largo de todo el *Agamenón*. McClure (1999: 70s.) señala que los discursos de Clitemestra en *Orestía* derivan de la autoridad política, masculina, conferida a ella en ausencia del marido, y que casi exclusivamente se dirigen a una audiencia de varones, pues intenta con su palabra ejercer control sobre los hombres. Foley (2001: 201ss.) indica que la Clitemestra del *Agamenón* (a diferencia de la de Eurípides en *Electra*) desafía el sistema masculino, pidiendo ser juzgada en los mismos términos que un hombre y que sea visto su crimen desde una perspectiva diferente a la condicionada por su papel social como mujer.

Egisto, la llevan a perpetrar, en común con éste, el asesinato del otro a su regreso. Éste es el hecho crucial: **el asesinato de Agamenón por su esposa Clitemestra**²², que también mata a su concubina, la princesa cautiva traída de Troya, Casandra. Es el tema del *Agamenón* de Esquilo, aunque hay citas ya en *Odisea* (en cantos 1, 3, 4 y 11).

En la tercera etapa volvemos a encontrarla en el contexto familiar, con sus hijos; pero ¡de qué distinta manera! En sentido opuesto: frente al amor que caracterizaba su relación con la hija que murió, Ifigenia, ahora es una relación de odio intenso con sus otros hijos, Electra y Orestes, que conduce a éstos al **asesinato de la madre, Clitemestra**, para vengar al padre. De ello tratan *Coéforos* de Esquilo, *Electra* de Sófocles y *Electra* de Eurípides²³.

• *Sus esposos*

Agamenón es un hombre despótico y soberbio, en el que prima el afán de poder sobre los intereses familiares. Marido infiel, durante la guerra se une a varias cautivas: a Criseida, a Briseida, a Casandra. Con su actitud se ha granjeado el odio de su esposa y ha provocado su violenta conducta.

Egisto, figura «pálida», cuya personalidad parece subordinada a la intensísima de Clitemestra, al menos en los testimonios literarios más importantes, los de la tragedia. Sin embargo, también él aparece retratado como tirano y cruel.

• *En resumen*

A Clitemestra la encontramos constantemente en el ámbito familiar; pero esas relaciones (exceptuando la que mantiene con su hija Ifigenia, de intenso afecto) son las opuestas a las que corresponden generalmente a una mujer²⁴; son de odio extremo, y se desenvuelven siempre en un contexto de muerte violenta. Asesinatos en cadena entre los distintos miembros de la familia: el padre mata a la hija; la madre al padre, por vengar a la hija; los hijos a la madre, por vengar al padre. De la confrontación de Clitemestra con

²² Pero en Homero es Egisto quien mata a Agamenón. Después se ha ido dando cada vez más protagonismo a la figura de Clitemestra, dotándole de los rasgos viriles que la caracterizan ya en Esquilo (cf. nota 21), a la vez que se rebaja y afemina la de Egisto, como queda plasmado en la *Electra* de Eurípides (vv. 930ss.). Cf. Wulff (1997: 223ss.), que señala además el peligro que supone la dominación femenina. También en los testimonios iconográficos es Egisto quien hiere a Agamenón, y, además, en un modelo de origen antiguo –anterior a la *Orestía*– se presenta la figura de Egisto en su asesinato como la más relevante, y a él, como rey muy poderoso sentado en su trono. Cf. Chiron-Bistagne (1994-5: 61ss.).

²³ Clitemestra, por tanto, a diferencia de las otras tres, Helena, Andrómaca y Penélope –heroínas fundamentalmente épicas–, es una heroína trágica, cuyo carácter, magistralmente tratado en el *Agamenón* en especial, llena la obra. También se la retrata en las otras tragedias, principalmente a través de los ojos de Electra, cuyo odio enconado hacia su madre es tema clave, sobre todo en la de Sófocles, y se ve plasmado en las terribles injurias que le lanza (vv. 585ss.) o en el siniestro retrato que hace siempre de ella (vv. 273ss., 294-9, 1153-4, etc.). Cf. Wright (2005: 182ss.).

²⁴ Cf. nota 21. Incluso se la compara con un auténtico monstruo, según la caracteriza Esquilo. Cf. Moreau (1994-5). También Zeitlin (1996-1978: 102ss.). Chiron-Bistagne (1994-5: 53-82), que dedica un estudio iconográfico a Clitemestra, centrándose sobre todo en las escenas de la muerte de Egisto (73ss.), indica que es tradicional representarla levantando la doble hacha sobre la cabeza de su hijo, y eso es un signo más de su carácter monstruoso como madre demoníaca, que también se evidencia a lo largo de la *Orestía*.

sus hombres, se observan asimismo en este caso rasgos comunes, conductas análogas: son fríos y calculadores; les mueve ante todo la ambición y el afán de poder; infieles y traidores tanto Agamenón como Clitemestra, y malos padres. Pero no era así en un principio en lo que concierne a ella, sino a consecuencia del atroz suceso del que Agamenón fue culpable. Respecto a la estructuración de su historia²⁵, se divide en tres partes (la primera y la tercera, en fuerte oposición), con acontecimientos—asesinatos— concatenados, cada uno consecuencia del anterior, situándose en la parte central el más relevante: el asesinato de Agamenón.



FIG. 4. PENÉLOPE, la esposa fiel que siempre espera, la mujer de su hogar. Penélope, afligida, ante el telar, y su hijo Telémaco. Escifo ático de fig. rojas. Ca. 440 a. C. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale 1831.

1.4. PENÉLOPE

• *Su historia*

Hija de Icario y de la ninfa Peribea (o de Policaste). Penélope es prima de Clitemestra (y en cierto modo de Helena), ya que Icario es hermano de Tindáreo. Poco sabemos de su vida de soltera, pero en *Odisea* se alude a sus familiares: a su padre, repetidamente, y a su hermana Iftima (en *Od.* 4.796ss.). Por otra parte, es conocido el mito de **su boda**. Según una de las versiones, Icario estableció una competición para conceder la mano de su hija. Pero, tras el triunfo de Odiseo, no dejaba el padre que se la llevara, por lo que Odiseo recurrió a la decisión de la propia Penélope. Ésta—revelando su prototípica

virtud y, a la par, sus sentimientos íntimos— se ruborizó y se cubrió el rostro con un velo, sin decir nada. Comprendió el padre y la dejó marchar con su «esposo elegido».

Esposa de Odiseo, rey de Ítaca, y madre de Telémaco:

La primera etapa de su matrimonio (**antes de la partida de Odiseo a la guerra**) la supone en feliz unión con su esposo y en el círculo familiar: su niño pequeño, sus suegros (Laertes y Anticlea). Se describe la imagen de ella recién casada y dando el pecho a su hijito en *Odisea* 11.447-8. Hasta que Odiseo se ve forzado a marchar a la guerra.

Pero la etapa principal se desarrolla durante **la ausencia del esposo**, principalmente en la última época, poco antes del regreso de éste. Así nos la muestra la *Odisea* (en donde tiene marcado protagonismo): una mujer ya madura, con su hijo en el paso a la edad adulta. Ama de su casa, mujer del hogar, vive en el ambiente familiar y doméstico: con su

²⁵ Cf. Esteban Santos (2005: 80ss.).

hijo querido y entre sus sirvientes (unos fieles y otros no). Pero, en contraste, incluso dentro de su hogar se halla también en un medio hostil, a causa de los pretendientes innobles que se han instalado allí y se han enseñoreado del palacio.

De manera lineal, su vida se desarrolla así durante veinte años: en la soledad, aguardando —siempre triste y nostálgica— al esposo ausente, sufriendo además en los últimos años el asedio de los pretendientes. Prototipo de la fidelidad conyugal²⁶ y de la perseverancia en la espera. Pero sus angustias van en progresión, pues ahora se añade el temor por su hijo, Telémaco (que ha dejado de ser un niño inofensivo), y el apremio ya acuciante de los pretendientes. En ella destaca además otra cualidad positiva, en analogía a su esposo: la astucia, el ingenio para idear estratagemas y conseguir resolver las situaciones apuradas en que se encuentra²⁷.

²⁶ Pero en ello no hay unanimidad de opiniones, pues en algunos pasajes de la *Odisea* su conducta ha parecido ambigua, dando pie a múltiples comentarios: en *Od.* 2.91-2, 13.380-1 (envía mensajes a los pretendientes), en 18.158ss. (siente deseo de mostrarse ante ellos), etc. Por pasajes como éstos ha sido tachada de coqueta y, en consecuencia, de infiel, al menos en sus deseos íntimos. Cf. Mactoux (1975), que considera que en la leyenda primitiva su personaje era el de mujer infiel (de un tipo semejante al de Helena), pero tendió a convertirse en fiel. También Hirvonen (1968: 147ss.), Cantarella (1981 = 1991: 45ss.). Como asimismo los sueños de Penélope (en especial el de *Od.* 19.535ss., el 2º de sus tres sueños) suscitan diversas interpretaciones —a veces contradictorias— sobre los sentimientos íntimos y la psicología de la heroína. Así, para Devereux (1982 = 1957: 262ss.) el sueño revela que Penélope sentía placer por ser cortejada y que en su fuero interno no era tan casta. También para Hirvonen (1968: 147ss.) muestra su afecto subconsciente hacia los pretendientes. Pero, al contrario, Russo (1982: 18) ve en los sueños que el deseo inconsciente más fuerte de Penélope es el retorno de su esposo. Cf. además Finley (1978: 17ss.), Rozokoki (2001), etc. Otro pasaje reiteradamente comentado es el de *Od.* 23.218-224 (que desde Aristarco ha parecido inapropiado), en el que Penélope defiende a Helena, lo que —según Devereux (1982 = 1957: 266)— parece implicar que ella justifica sus propias tentaciones y deseos secretos. También sobre este pasaje, Marquardt (1985: 42ss.), Katz (1991: 182ss.). En mi opinión, estas ambigüedades en la personalidad de Penélope realzan en realidad su «virtud» y su amor, porque hacen de ella una mujer real, con algunas debilidades y vacilaciones (absolutamente lógicas y justificadas por su situación), y no un puro estereotipo extremo, inconcebible en la vida auténtica. Penélope —más que un personaje de ficción con perfecciones ideales— es una MUJER, que ama, sufre, duda, coquetea quizás, etc.. Y quizás también tiene miedo del reencuentro y de la posible decepción. Como cualquier mujer real, por muy virtuosa que sea y por muy enamorada que esté, de un hombre del que —por otra parte— no sabe nada desde hace 20 años. La visión de Homero es realista, como también se aprecia —por ejemplo— en la actitud del hijo y su relación con ella.

²⁷ Sobre la inteligencia de Penélope, cf., por ejemplo, Marquardt (1985), Mactoux (1975: 21ss.), Hirvonen (1968: 151). Murnaghan (1987: 129) dice que ella, como Odiseo, es «maker of plots», y se dedica a una estrategia de deliberada duplicidad hacia los pretendientes, haciéndoles creer que se casará con uno de ellos aunque piensa otra cosa. Felson Rubin (1994: 15ss.) comenta cómo Penélope «teje» cuidadosamente, astutamente, su plan, como tejedora que es en todos los sentidos. Porque Penélope se halla en una situación muy compleja que sólo llega a solucionar gracias a su gran inteligencia (Wulff 1997: 231). Y es en el terrible dilema de Penélope, en su drama interno, en el que se centra precisamente Homero, como señala Felson Rubin (1994: 15ss.): seguir esperando a su esposo o casarse, puesto que ha llegado al momento límite de su espera, la madurez de Telémaco, según indicación del propio Odiseo al partir (*Od.* 18.269s.). También para Foley (2001: 126ss. y 1995: 95ss.) es central la decisión moral de Penélope, sobre la que gira la acción de *Odisea*, y considera que ella tiene que hacer su elección —la prueba del arco— porque ya no puede demorar más su boda, y se ve forzada, sacrificando sus propios deseos, con lo que se convierte en paradigma de otras mujeres en la literatura (especialmente en tragedia) cuyas acciones envuelven su sacrificio. Penélope, en suma, es un personaje muy rico psicológicamente, muy complejo, y por ello ha sido examinada su personalidad más que la de cualquier otra heroína épica, incluida Helena. Así, estudios como los de Mactoux (1975), Katz (1991), Felson Rubin (1994), el colectivo editado por Cohen (1995), etc., etc., entre otros ya citados. También el reciente de López Férrez (2003), que analiza los pasajes en que ella aparece en *Odisea*.

La etapa final es **el regreso de Odiseo**. Él ya está en Ítaca; pero Penélope no lo sabe, aunque se ha entrevistado incluso con ella, disfrazado de mendigo. La llegada de Odiseo no es un hecho puntual y simple (como tampoco lo fue su partida ni —mucho menos, por supuesto— su ausencia), sino que de nuevo requiere un proceso largo y de cuidadosos preparativos, para lograr sobreponerse al poder de los pretendientes e incluso para ser reconocido con seguridad por Penélope²⁸. Y lo consigue: vence y mata a los pretendientes y a los sirvientes desleales, auxiliado por su hijo y los servidores fieles, además de por su incondicional protectora, su «hada madrina», la diosa Atenea. Y recupera su reino y a los suyos... a su querida esposa. De modo que la historia de Penélope tiene un «final feliz», merecidísimo tras tantos sufrimientos y constancia en el amor y la virtud.

• *Su esposo y sus pretendientes*

Odiseo es su único esposo, su amado esposo. Él es un guerrero valiente y, en especial, destacado por su gran ingenio y astucia. También él es un hombre amante de su esposa y de su familia, ansioso —esencialmente— por volver a la patria. Pero «se entretiene» demasiado en el camino, unas veces involuntariamente y otras no tanto; ya asediado por monstruos y peligros terribles, ya por mujeres —diosas— seductoras, como Circe, con la que convive un año, y Calipso, que le retiene siete años.

Los pretendientes son innobles y traidores, y se aprovechan del estado de indefensión de Penélope y de su joven hijo. Asedian a Penélope, que consigue contenerlos, aunque a duras penas.

• *En resumen*

En Penélope es esencial la función familiar: esposa y madre, mujer de su hogar²⁹, modelo de virtudes femeninas. En la confrontación con su esposo, muestran ambos características y cualidades positivas en paralelo: astucia, perseverancia en su amor (que les lleva a recordarse siempre y a ansiar por encima de todo el reencuentro), sentimientos de gran afecto en uno y otro asimismo para con otros familiares y allegados. La diferencia fundamental entre ellos radica en el hecho de que, mientras que la mujer ha permanecido fiel y resistido el acoso de otros hombres, él se ha dejado seducir por las bellas féminas que ha encontrado en su camino, lo que está en consonancia con el hecho de que en ella los sentimientos —según se refleja en la *Odisea*— parecen mucho más intensos: su añoranza de Odiseo y su amor por él

²⁸ La escena de la *anagnorisis* en *Odisea* 23 ha sido también objeto de numerosos comentarios, de los que algunos atribuyen de nuevo ambigüedad a los sentimientos de Penélope, por sus dudas y gran reticencia para aceptar la identidad de Odiseo. Estudios recientes son los de Vernant (2003: 218ss.), Dingemont (2004). Zeitlin (1995: 1996: 19-52), respecto al tema del lecho conyugal (*Od.* 23.177ss.), lo pone en relación muy significativa con el pasaje de los amores de Ares y Afrodita (*Od.* 8.266-366).

²⁹ Penélope más intensamente que ninguna otra posee esa cualidad, en opinión de Mossé (1981), que examina la triple función como esposas, como reinas y como amas de casa de algunas heroínas épicas, entre ellas, Helena, Andrómaca y Penélope, siendo ésta el ama de casa por excelencia, siempre ocupada en sus tareas domésticas, especialmente en las labores del telar.

son constantemente expresados, mucho más que los de Odiseo hacia ella, que se deducen y sobrentienden, pero apenas sin explicitarse. Respecto a la estructuración de su historia, a partir de la marcha de su esposo tiene un larguísimo desarrollo de manera más bien lineal, sin fuertes cambios ni contrastes, excepto en la etapa final (el regreso de Odiseo), que, como la inicial (la partida de Odiseo), presenta una trama complicada y «novelesca».

1.5. LAODAMÍA

Hija de Acasto, esposa de Protesilao, en Filice. Conocemos su historia (transmitida con cierto desarrollo sólo en época tardía) desde el momento de **su boda**, en que, inmediatamente, sin gozar de una primera etapa feliz en el matrimonio (como las otras esposas enamoradas, Penélope y Andrómaca), le es arrancado su esposo de los brazos. Pues **él se ve obligado a marchar a la guerra**. Pero la angustiada espera de Laodamía no será larga; no, por desgracia, puesto que **Protesilao será el primer griego que morirá en Troya**.

A consecuencia de esto, la reacción de dolor de ella es desmedida. Según una versión, suplica tan encarecidamente que le sea devuelto su esposo, aunque sólo sea por unas horas, que, efectivamente, Hades deja a Protesilao regresar con su esposa por breve tiempo, pasado el cual **ella se suicida para reunirse con él**. En otra versión Laodamía manda fabricar una estatua de cera con la imagen de Protesilao, y duerme con ella, hasta que su padre —para frenar su locura— la arroja al fuego. Y al fuego asimismo se lanza Laodamía, para fundirse con su «esposo» de cera.

2. Funciones prototípicas

Recapitulemos ahora sobre lo que cada una de estas mujeres significa en esencia (qué prototipo de mujer representa, de entonces y **de siempre**), y cuál es su reacción respectiva ante la circunstancia del marido en guerra, pues cada una ejemplifica una de las distintas posibles situaciones y conductas de «esposas en guerra». A continuación estableceremos comparaciones entre ellas, de paralelismo y antítesis.

HELENA es la esposa infiel, del tipo enamoradiza y algo frívola, coqueta (como bella irresistible que es); pero no «mala» exactamente ni traidora, sino que abiertamente abandona el hogar y a su esposo para fugarse con otro. Hace su elección: ¿la pasión del nuevo amor o la familia y el «deber»? Y escoge lo primero. Irresponsable, no piensa ni en la hija que abandona ni en las consecuencias de su huida; en lo que la ira vengadora de su esposo puede ocasionar: una cruenta guerra entre dos hombres, entre dos pueblos. En *Iliada* la vemos pesarosa de los males causados, sintiéndose culpable, haciéndose reproches³⁰,

³⁰ Por ejemplo, en *Il.* 6.344. Acerca de esto, cf. Clader (1976: 17ss.). Helena expresa repetidamente sus propios sentimientos (en *Il.* 3.173-5, 404ss.; 6.344ss.; 24. 762ss., etc.), ignorados en general por los hombres, según Farron (1979: 16ss.).

recordando con nostalgia lo que dejó y vacilando a veces entre uno y otro amor (como bien refleja *Iliada* 3).

Refugiada en el país invadido, ve morir al nuevo esposo en la guerra; pero regresa a su patria originaria y a su familia anterior, con el primer esposo, al que vuelve a enamorar.

De ella –un caso especial– se puede decir que es a la vez vencida y vencedora, cautiva entre las mujeres troyanas y reina de nuevo, al recuperar finalmente su alto rango. Se acomoda a las circunstancias y logra –sobre todo con sus artes de seducción– salir airosa y no perder en exceso.

ANDRÓMACA es la esposa del guerrero en el país invadido, como también Helena –su cuñada– con respecto a Paris. Pero Andrómaca es la prototípica: esposa fiel, enamorada y doliente; madre amante; solícita con su suegra y cuñadas (como vemos en *Troyanas* 610ss.). Mujer virtuosa por excelencia.

Ve morir a su esposo casi entre sus brazos, y puede llorar y honrar su cadáver.

Sufre, además, en toda su magnitud, las consecuencias de la derrota: asiste a la destrucción de su patria y, cautiva, es llevada lejos, como concubina de uno de los enemigos. Ya en el colmo de las desgracias, le es arrebatado su hijito para ser asesinado brutalmente. Así pues, ella es también el prototipo por excelencia de la vencida, de la víctima de la guerra³¹.

CLITEMESTRA es la esposa del guerrero invasor, el que marcha a una guerra lejana. Y es la esposa infiel por antonomasia, como su hermana Helena. Pero –al contrario que ésta– es la adúltera traidora, que hipócritamente finge amor al esposo y permanece en el hogar conyugal³² mientras sostiene una relación con otro hombre. Se siente firme y segura de su actitud, sin remordimientos. No guarda ningún amor hacia su esposo legítimo, sino que todos sus recuerdos son negativos: sólo rencor enconado, por la muerte de la hija, por las concubinas con las que él a su vez la traiciona...

Ve regresar a su esposo de la guerra; pero –como en su ausencia se ha buscado otro hombre– se confabula con éste para asesinar al marido, asimismo a traición, tendiéndole una trampa.

Y, tras haberse librado del primer esposo, hace al otro su compañero definitivo, compartiendo con él, además, el reino. Porque su crimen se debe a una triple motivación: el odio y el ansia de venganza, el deseo de disfrutar libremente del nuevo amor y su afán de conservar el poder, que ella ha ostentado en ausencia del rey y seguirá ostentando –muerto Agamenón– junto con Egisto.

³¹ 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».

³² Pero según Homero Egisto sedujo a Clitemestra y se la llevó a su casa (*Od.* 3.264, 272), al igual que Paris a Helena, en una versión de espíritu patriarcal, como hace notar Hirvonen (1968: 154). Y observemos que también Orestes –precisamente– se llevó a Hermíone y después mató a su esposo, Neoptólemo.

PENÉLOPE es —como Clitemestra— la esposa del guerrero del país invasor, que en la patria aguarda su vuelta de muy lejos. Pero en antítesis total. Es la esposa fiel por antonomasia (en paralelo con Andrómaca, y, como ella, madre amante y mujer virtuosa), que siempre espera con amor el regreso del marido y que mantiene con esfuerzo titánico —y gracias a su inteligencia y astucia— su fidelidad, pues la acosan los pretendientes. Aunque su esposo ha convivido con otras mujeres, ella no le paga con la misma moneda, sino que resiste la tentación de otro amor.

Ve regresar a su esposo de la guerra, y con él se reúne, con gran gozo para ambos.

LAODAMÍA representa la otra situación posible: otra esposa del guerrero invasor, que permanece en la patria esperando. Otra mujer fiel, enamorada y doliente que ansía la vuelta del esposo, como Penélope. Pero su situación y su destino son opuestos: Laodamía no ha llegado a convivir maritalmente con Protesilao, forzado a marchar (como también Odiseo), pero antes de consumar su matrimonio. De manera que ella es una esposa en cierto modo no esposa, y no madre, como lo son sin embargo todas las otras. Y, principalmente, es opuesto el destino de Laodamía al de Penélope, pues, mientras que el esposo de ésta regresa al fin (aunque es el último en volver de Troya), el de Laodamía no regresa, y es además el primero en morir en Troya. Por otra parte, se diferencia de Andrómaca, cuyo esposo también muere en la guerra, pero en su propia patria, junto a ella. Y contrasta Laodamía sobre todo en su reacción, desesperada, al no poder soportar la pérdida.

3. Comparación entre ellas: conclusiones

Como ya dijimos, especialmente entre las cuatro principales se establece una serie de oposiciones y, a la vez, paralelismos, considerándolas desde diferentes perspectivas.

1ª perspectiva. Paralelismo (y antítesis):

— Fuerte paralelismo entre **HELENA** y **CLITEMESTRA**: *infieles*. Son griegas, hermanas y esposas de dos hermanos (los reyes peloponesios Atridas Menelao y Agamenón), a los que traicionarán conviviendo con otro esposo. Reinas finalmente ambas, incluso después de la guerra: la una en Esparta y la otra en Micenas³³. Mujeres relevantes, protagonistas, parte activa y esencial de la historia y causantes de grandes males. Pero, en antítesis: **HELENA** vive su aventura en Troya, en medio de la guerra, y **CLITEMESTRA**, en Grecia, lejos de la guerra. **HELENA**, más inclinada a los afectos y a las relaciones positivas (aunque, al parecer, no demasiado profundas), se une de nuevo a su primer esposo —una vez muerto el segundo—, mientras que **CLITEMESTRA**, llena de odio intensísimo, mata al primer esposo para continuar su unión con el segundo.

³³Ambas son además poderosas transmisoras del reino: a Helena, como hija del rey de Esparta, debe Menelao el ser rey, y a Clitemestra, Egisto, habiendo asumido ella el mando en ausencia de Agamenón, el rey.

- Fuerte paralelismo entre **ANDRÓMACA** y **PENÉLOPE**: *fieles*. Son esposas amantes y también madres amantes, con un solo hijo varón³⁴. Su papel es más pasivo, destinadas fundamentalmente a sufrir por su esposo³⁵. Pero, en antítesis: **ANDRÓMACA**, en Troya, es esposa de un troyano que muere en la guerra, durante la cual vive con él, y –a su término–, vencida, cautiva, pasará a manos de uno de los griegos vencedores como concubina. **PENÉLOPE**, en Grecia, es esposa de un griego que triunfa en la guerra, durante la cual vive separada de él, y –a su término–, «vencedora» de sus pretendientes, de los que se ha logrado liberar, regresa a los brazos de su esposo, vencedor también sobre dichos pretendientes.

2ª perspectiva. Antítesis (y paralelismo):

- Paralelismo entre **HELENA** y **ANDRÓMACA**: *en Troya (con un esposo) → en Grecia (con otro esposo)*. Son cuñadas, esposas en Troya de dos hermanos (los príncipes troyanos Priamidas Paris y Héctor)³⁶ que morirán en la guerra, tras la cual ellas serán llevadas a Grecia por otro esposo³⁷. Pero, en antítesis: **HELENA**, mujer infiel, es llevada por su anterior esposo (como esposa legítima y reina de nuevo, en historia «circular» de ida y vuelta); mientras que **ANDRÓMACA**, mujer fiel, es llevada por uno de los vencedores y asesinos de su esposo legítimo y de su hijo (como concubina y esclava, en una 2ª parte de su historia, muy diferente a la 1ª).
- Paralelismo entre **CLITEMESTRA** y **PENÉLOPE**: *en Grecia esperando el regreso del esposo*. Son primas, esposas de reyes griegos que vencerán en la guerra, tras la cual volverán a casa, habiendo tenido entretanto concubinas. Mujeres astutas, además. Pero, en fuerte

³⁴ Foley (2001: 97) señala el paralelismo en su función de madres que en ausencia del esposo intentan salvar a su hijo de la muerte, tal como aparece Andrómaca en la tragedia de Eurípides. Asimismo paralelismo en sus matrimonios, en cuanto a la relación que mantienen ambas con sus esposos, igualmente enamorados de ellas. Foley (2001: 60) alude a los idealizados matrimonios épicos de Odiseo y Penélope y de Héctor y Andrómaca.

³⁵ Además –como indica Pomeroy (1975 = 1987: 36)–, casadas una y otra en matrimonio patrilocal, viven lejos de su patria natal y de sus parientes, y están expuestas a una situación grave de indefensión al faltar sus esposos. Las dos tienen gran dependencia de ellos. Cf. Beye (1974: 88, 96). En esto se aprecia otro punto de contraste entre ellas y Helena y Clitemestra. Cf. Nota 33.

³⁶ Farron (1979: 25-6) dice que es grande el paralelismo entre ambas, a pesar de las importantes diferencias en su situación, su pasado y su carácter. Pero la oposición entre ellas se observa, por ejemplo, en su distinta actitud ante el esposo respectivo, como evidencian los reproches de Helena a Paris por rehuir la batalla (en *Iliada* 3 y 6), frente a la las súplicas de Andrómaca a Héctor (en *Iliada* 6 también) para que renuncie a la lucha. Otras muestras aparecen en *Iliada* de este paralelo y contraste, como en sendos pasajes (*Il.* 3.125-8 –referido a Helena– y 22.440-1, de Andrómaca) que presentan a una y a otra tejiendo una «doble pieza purpúrea», en los que los diversos comentaristas han visto gran simbolismo. Así, recientemente, Aubriot (2004). También Segal (1971: 408.), Lohmann (1988: 59ss.).

³⁷ En esta cuestión el paralelo y –fundamentalmente– antítesis es plasmado en *Troyanas*, obra en la que ambas (como también Casandra, la única no casada de las tres) protagonizan sendos episodios –2º y 3º–, que aparecen en fuerte contraste tanto en forma como en contenido. Cf. Esteban Santos (2000: 121s.). Para Lloyd (1984: 303) los tres episodios son similares en forma y muestran situaciones semejantes, ya que no ve – como se suele interpretar – que Helena, la culpable, quede libre en la tragedia. Cf. también Croally (1994: 91ss.).

antítesis³⁸: CLITEMESTRA lo espera con odio para matarlo, mientras vive en su ausencia con otro esposo. PENÉLOPE lo espera con amor para unirse a él, mientras vive en su ausencia evitando tomar otro esposo.

A éstas puede añadirse LAODAMÍA: *fiel y amante; en Grecia esperando al esposo* (paralelismo con PENÉLOPE). Pero éste —Protesilao— no regresará (antítesis a PENÉLOPE), pues muere en la guerra (paralelismo con ANDRÓMACA), lejos de ella (antítesis a ANDRÓMACA). Y Laodamía lo espera con tal amor que llega a la reacción extrema del suicidio, para reunirse en la muerte con él. Presenta, por tanto, la mayor antítesis con respecto a CLITEMESTRA

En cuanto a la comparación entre mujeres y hombres, hemos visto que las parejas de esposos (y de amantes, si es el amante elegido por la mujer infiel) tienen en general rasgos afines: sus personalidades se muestran paralelas, aunque la mujer suele destacar con cualidades más positivas en unos casos y en otros con una figura más intensa y sobresaliente.

Y en común en todas estas mujeres observamos, aunque manifestado de muy diferentes maneras, un carácter firme y fuerte personalidad. Todas —frente a lo habitual en la mujer— hacen su elección y siguen el camino que se han marcado. Unas de forma totalmente clara y evidente, llevando la iniciativa, con rebeldía y comportamiento socialmente incorrecto, contraviniendo todas las normas (Helena y Clitemestra). Otras, por el contrario —mujeres virtuosas al máximo—, apareciendo como esposas sumisas, dependientes del hombre, que soportan la conducta no tan intachable del esposo (Andrómaca y Penélope); pero aun así, también éstas —como las otras— adoptan tal comportamiento por su propia elección, con orgullo en su papel de mujeres virtuosas, con amor a sus esposos. En una postura intermedia —o, mejor dicho, mixta— podemos considerar a Laodamía, un caso extremo en cuanto a la expresión del amor y del dolor: esposa fiel hasta el suicidio, mujer rebelde que no asume su situación, que no se resigna ante la separación y la desgracia irremediable; que va ella misma en busca del esposo, al propio Hades.

³⁸ Como se pone de relieve ya en *Odisea*. Pero hay interpretaciones que lo rebaten (cf. además nota 26), basándose sobre todo en las palabras de la sombra de Agamenón a Odiseo (*Od.* 11.405ss. y, especialmente, 441ss.), cuando le aconseja no fiarse demasiado de Penélope, aunque es, en efecto, muy prudente y sensata. Cf. Devereux (1982 = 1957: 261ss.). Murnaghan (1987: 126) ve a Penélope tan peligrosa como Clitemestra, porque su posición —quiera ella o no— atrae eventualmente a los enemigos a su casa. Marquardt (1985: 37) señala el paralelismo entre Clitemestra y Penélope —aunque sean contrarias en cuanto a virtud en *Odisea*— por su situación comparable intentando mantener el poder en su reino respectivo, y porque sus hijos respectivos, Orestes y Telémaco, también se encuentran en una situación paralela, sirviendo el primero (que castigó a Egisto) como modelo para que el segundo ataque a los pretendientes. Sobre el tema, Cf. Katz (1991: 28ss. y 48ss.). Asimismo entre Clitemestra, Penélope y Helena se han hecho notar significativas conexiones. Así, Wulff (1997: 206s.), Clader (1976: 35ss.). Otro punto de paralelo y contraste observado entre Clitemestra y Penélope las relaciona a su vez con Helena y Andrómaca: el tejido (cf. nota 36) —algo tan característico de la mujer y tan cargado de significados—, pues la alfombra con la que Clitemestra recibe a Agamenón (*Agamenón* 855ss.), así como la ropa en que le envuelve para matarlo (*Agamenón* 1382s., 1492; *Coéforos* 981ss.) hay quien las ha comparado con la tela que teje Penélope en ausencia de Odiseo y con la colcha nupcial en que ambos —como símbolo de armonía conyugal— se envuelven a su regreso. Cf. McNeill (2005: 9ss.). Acerca del simbolismo del tejer, cf., por ejemplo, McClure (1999: 83ss.). También Buxton (1994 = 2000: 118ss.).

En fin, ellas representan, simbolizan —además de, individualmente, los distintos tipos de mujer y de conducta ante una situación extrema— la suma de los horrores que conlleva la guerra (la GUERRA, de la que es prototípica por siempre la guerra de Troya), ejemplificados a su vez en la historia de cada una de estas mujeres:

- **HELENA**, *la causa*: una causa tan fútil y ridícula realmente que evidencia la insensatez en sí de la guerra.
- **PENÉLOPE**, *la consecuencia: dolor también en el pueblo invasor, vencedor*: separación de los esposos, destrucción y ruina (espiritual y material) de un hogar; mujer —esposa y madre— desconsolada, acosada, desamparada en su soledad e indefensión.
- **LAODAMÍA**, *la consecuencia: dolor y muerte también en el pueblo invasor, vencedor*: separación de los esposos; viuda desesperada, enloquecida hasta el suicidio.
- **ANDRÓMACA**, *la consecuencia más trágica: el exterminio del pueblo invadido, vencido*: ella —viuda de guerrero, madre de niño asesinado, cautiva, esclava, exiliada, forzada— es víctima y testigo de las mayores brutalidades imaginables.
- **CLITEMESTRA**, *la consecuencia última*: no sólo las consecuencias inmediatas, sino también las que posteriormente se generan; no sólo las físicas y materiales, sino también las espirituales; es decir, el estado personal a que lleva la guerra, que hace brotar lo peor de uno mismo, que hace que parezca lícito cometer las más tremendas fechorías, envenenando así la propia alma y la de los del entorno. Porque eso representa también Clitemestra: el regreso al hogar de un guerrero —y dirigente— emborrachado de crímenes y de traiciones, de vanidad y ambición por encima de todo, pasando por encima de todo y de todos. Y, en consecuencia, lo que le espera en casa es el ser pagado con la misma moneda. La venganza y el rencor tras la guerra, más allá de la guerra... Porque difícilmente pueden ser ya borradas las atrocidades cometidas.

BIBLIOGRAFÍA

- AÉLION, Rachel (1983), *Euripide héritier d'Eschyle*. Paris.
- ALLAN, William (2000), *The Andromache and Euripidean Tragedy*. Oxford-New York.
- AMERASINGHE, C.W. (1973), «The Helen Episode in the *Troïades*», *Ramus* 2.2: 99-106.
- ANDERSON, M. J. (1997), *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*. New York.
- ARTHUR, Marylin A. (1973), «Early Greece: Origins of the Western Attitude toward Women», *Arethusa* 6: 7-58.
- ARTHUR, Marylin A. (1981), «The divided world of *Iliad* VI» en H. Foley (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York: 19-44.
- AUBRIOT, Danièle (2004), «Les artistes de l'épopée homérique: les femmes, le dieu, et le poète», *Kernos* 17: 43-66.
- AUSTIN, Norman (1994), *Helen of Troy and her Shameless Phantom*. Ithaca-London.
- BETENSKY, A. (1978), «Aeschylus' *Oresteia*: the Power of Clytemnestra», *Ramus* 7:11-25.
- BEYE, Charles R. (1974), «Male and Female in the Homeric Poems», *Ramus* 3.2: 87-101.

- BURNETT, Anne P. (1971), *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Oxford.
- BUXTON, Richard (1994 = 2000), *Imaginary Greece. The Contexts of Mythology*. Cambridge. Citado por la trad. española (Madrid 2000).
- CANTARELLA, Eva (1981 = 1991), *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*. Roma. Citado por la trad. española (Madrid 1991).
- CLADER, Linda L. (1976: 47ss.), *Helen. The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*. Leiden.
- COHEN, Beth (ed.) (1995), *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*, Oxford.
- CONACHER (1967), *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*. Toronto.
- CROALLY, N.T. (1994), *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the function of tragedy*. Cambridge (especialmente pp. 70-119).
- DAVISON, John (2001), «Homer and Euripides' *Troades*», *BICS* 45: 65-79.
- DEVEREUX, Georges (1982 = 1957), «Le caractère de Pénélope» en *Femme et Mythe*, Paris: 259-269. Antes «Penelope's character», *Psychoanalytic Quarterly* 26 (1957): 378-386.
- DINGREMONT, François (2004), «Une cicatrice insignifiante. Le scepticisme de Pénélope», *Mètis N. S.* 2: 5-28.
- ESTEBAN SANTOS, Alicia (2000) «¡Ya no existe Troya!: Personajes, temas y composición de las *Troianas* de Eurípides» en A. Garzya (ed.), *Idee e Forme nel Teatro greco. Atti del Convegno italo-spagnolo Napoli 14-16 ottobre 1999*, Napoli: 108-134.
- ESTEBAN SANTOS, Alicia (2004) «La muerte como idea central en Eurípides» en J. A. López Férrez (ed.), *La tragedia griega en sus textos*, Madrid: 221-255.
- ESTEBAN SANTOS, Alicia (2005), «Mujeres terribles. Heroínas de la mitología griega I», *CFC (G)* 15: 63-93.
- FARRON, Steven (1979), «The Portrayal of Women in the *Iliad*», *AClass* 22: 15-31.
- FELSON RUBIN, Nancy (1994), *Regarding Penelope: from Character to Poetics*. Princeton.
- FINLEY, John H., Jr. (1978), *Homer's Odyssey*. Cambridge, Mass.
- FOLEY, Helene (1995), «Penelope as Moral Agent» en B. Cohen (ed.), *The Distaff Side...*: 93-115
- FOLEY, Helene (2001), *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton and Oxford
- GELLIE, George (1986), «Helen in the *Trojan Women*» en J.H. Betts, J.T. Hooker y J.R. Green (edd.), *Studies in Honour of T. B. L. Webster*, Bristol: vol. I, 114-121.
- CHIRON-BISTAGNE, Paulette (1994-5), «Clytemnestre, l'épouse infidèle», *CGITA* 8: 53-81.
- HIRVONEN, Kaarle (1968), *Matrialchal Survivals and certain Trends in Homer's Female Characters*. Helsinki.
- HOMeyer, Helene (1977), *Die spartanische Helena und der trojanische Krieg*. Wiesbaden.
- KATZ, Marylin A. (1991), *Penelope's Renown: Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*. Princeton.
- KOVACS, Paul David (1980), *The Andromache of Euripides. An Interpretation*. Chico, California.
- LEFKOWITZ, Mary R. (1986), *Women in Greek Myth*. Baltimore.
- LLOYD Michael (1984): «The Helen Scene in Euripides' *Troades*», *CQ* 34.2: 303-313.
- 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 Morocho Gayo*, León: 307-333.
- MACTOUX, Marie -Madeleine (1975), *Pénélope: légende et mythe*. Paris
- MARQUARDT, Patricia (1985: 42ss.), «Penelope ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΣ», *AJP* 106: 32-48.
- MCCLURE, Laura (1999), *Spoken like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton.
- MCNEILL, Linda (2005), «Bridal cloths, cover-ups, and *kharis*: the «carpet scene» in Aeschylus' *Agamemnon*», *G&R* 52.1: 1-17.

- MERIDOR, Raana (1989), «Euripides' *Troades* 28-44 and the Andromache Scene», *AJP* 110: 17-35.
- MONSACRÉ, Hélène (1984), *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*. Paris
- MOREAU, Alain (1994-5), «La Clytemnestre d'Eschyle», *CGITA* 8: 153-171.
- MOSSÉ, Claude (1981), «La femme dans la société homérique», *Klio* 63: 149-157.
- MURNACHAN, Sheila (1987), *Disguise and Recognition in the «Odyssey»*. Princeton.
- NAPOLI, Juan T. (1999), «Los celos de Hermíone en *Andrómaca* y la cuestión del amor en Eurípides», *Synthesis* 6: 35-73.
- PFEIFFER, Ilja Leonard (2000), «Shifting Helen: an Interpretation of Sappho, fragment 16 (Voigt)», *CQ* 50.1: 1-6.
- POMEROY, Sarah B. (1975), «Andromaque: un exemple méconnu de matriarcat», *REG* 88: 16-19.
- POMEROY, Sarah B. (1975 = 1987), *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity*. New York. Citado por la trad. española (Madrid 1987)
- POOLE, Adrian (1976), «Total Disaster: Euripides' *The Trojan Women*», *Arion* n.s. 3/1: 257-287.
- RABINOWITZ, Nancy (1981), «From Force to Persuasion: Aeschylus' *Oresteia* as Cosmogonic Myth», *Ramus* 10:159-191.
- REHM, Rush (1994), *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton.
- ROZOKOKI (2001), «Penelope's Dream in Book 19 of the *Odyssey*», *CQ* 51.1: 1-6.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio (1974), «Helena, Mito y etopeya», *CFC* 6: 95-133.
- RUSSO, Joseph (1982), «Interview and Aftermath: Dream, Fantasy, and Intuition in *Odyssey* 19 and 20», *AJP* 103: 4-18.
- SCHADEWALDT, Wolfgang (1959³), «Hektor und Andromache» (1935) en *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart: 207-233.
- SCHMITZER, Ulrich (2003), «Die Bändigung der schönen Helena in Homers *Odysee*», *Gymnasium* 110: 23-39.
- SEGAL, Charles (1971), «Andromache's *Anagnorisis*: Formulaic Artistry in *Iliad* 22.437-476», *HSCP* 75: 33-57.
- SUZUKI, Mihoko (1989), *Metamorphoses of Helen*. Ithaca-London.
- VERNANT, Jean-Pierre (2003= 1997), «Allo specchio di Penelope» en F. Frontisi-Ducroux y J. P. Vernant, *Ulisse e lo specchio*, Roma: 201-226 (original francés, Paris 1997).
- WRIGHT, Matthew (2005), «The joy of Sophocles' *Electra*», *G&R* 52, 2: 172-194.
- WULFF, Fernando (1997), *La fortaleza asediada. Diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*. Salamanca.
- ZEITLIN, Froma I. (1995), «Figuring Fidelity in Homer's *Odyssey*» en B. Cohen (ed.), *The Distaff Side...*: 117-154. Revisado en *Playing the Other...* (1996): 19-52.
- ZEITLIN, Froma I. (1996= 1978), «The Dynamics of Misogyny in the *Oresteia*» en F. I. Zeitlin, *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Civilization*, Chicago: 87-119. Antes en *Arethusa* 11 (1978): 149-154.