

“Adornos serviles: expresiones de la violencia en la tragedia de Eurípides”

Rodríguez Cidre, Elsa /CONICET/Universidad de Buenos Aires - elsale@fibertel.com.ar

Mesa: El lenguaje del cuerpo en la Antigüedad: Cuerpos eróticos y cuerpos respetables, cuerpos violentos y cuerpos monstruosos

(COORDINACIÓN: CORA DUKELSKY / CÁTEDRA: HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS I (ANTIGUA))

Palabras claves: Ornamentación, esclavitud, violencia, tragedia

»

» **Resumen**

Una manera de abordar las representaciones de la violencia en la sociedad griega antigua es analizar cómo en las obras trágicas el vocabulario ligado a la ornamentación de los templos (que en general evoca una imagen de prosperidad) se utiliza en contextos de sometimiento o esclavitud para dar cuenta de la violencia ejercida sobre ciertos individuos (mujeres y niños). Mediante un rastreo léxico del término *ágalma* en *Hécuba* y *Troyanas*, el objetivo de la presente ponencia radica en estudiar la expresión de la violencia a partir del choque semántico entre este término y las situaciones particulares de sometimiento personal.

» **Presentación**

Existe una teoría de que Eurípides comenzó a pintar seriamente antes de dedicarse a la escritura de tragedias. BARLOW (1986: 15) considera que los críticos podrían sostener mejor dicha teoría analizando algunos de sus pasajes donde el tragediógrafo muestra una preocupación casi técnica respecto de superficies texturadas y efectos de luz sobre el color. Son conocidos los símiles y las metáforas euripideas traídos de la pintura y la escultura: *Hec.* 560-561; 807; *Ion.* 271; *Androm.* fr. 125; *Pho.* 128-9; *Hel.* 262-3, fr. 618¹. De hecho, uno de los ejemplos que vamos a analizar en este trabajo, la relación establecida entre Políxena, la joven princesa troyana sacrificada ante la tumba de Aquiles una vez que cae su ciudad, y una escultura, *ágalma*, en *Hécuba* 560-561 conforma la comparación más temprana con la estatuaria en el registro trágico (COLLARD, 1993: 160).

Nuestro objetivo aquí es detenernos en este vocablo *ágalma* en las obras *Hécuba* y *Troyanas*, en función de los efectos textuales que resultan del choque entre lo que el término significa y lo que el contexto de sometimiento o esclavitud brinda para dar cuenta de la violencia ejercida sobre ciertos individuos (mujeres y niños)².

RODRÍGUEZ ADRADOS (1989: 12-13) diferencia tres acepciones principales: la primera gira en torno de la idea de objeto precioso, ornamento que llega a ser incluso un motivo de orgullo. La segunda apunta a la imagen,

¹ Cf. BARLOW (1986: 15, 136, n. 44) y COLLARD (1993: 160).

² Es de notar que en *Andrómaca*, otra tragedia sobre la esclavitud, las tres referencias del término denotan estatuas de dioses (v. 115, v. 246, v. 859).

principalmente a la estatua de una divinidad como motivo de culto y la tercera (ya en concepciones más racionalizadas) se dirige a la idea de estatua, escultura, imagen, pintura, sin sentido religioso. GERNET (1984: 89) destaca que *ágalma* implica la noción de valor en sus más antiguos empleos. Puede referirse a todo tipo de objetos e incluso a seres humanos y expresa una idea de riqueza noble. En la época clásica quedó fijado con el significado de ofrenda a los dioses, especialmente la ofrenda representada por la estatua de la divinidad³.

El ejemplo más importante del corpus es sin duda alguna el de la comparación de una Polixena semidesnuda con una estatua. En los vv. 557-562 Taltibio está relatando a Hécuba la forma en la que murió su hija:

κάπει τόδ' εἰσήκουσε δεσποτῶν ἔπος,
λαβοῦσα πέπλους ἐξ ἄκρας ἐπωμίδος
ἔρρηξε λαγόνας ἐς μέσας παρ' ὀμφαλόν
μαστούς τ' ἔδειξε στέρνα θ' ὡς **ἀγάλματος**
κάλλιστα, καὶ καθεῖσα πρὸς γαῖαν γόνυ
ἔλεξε πάντων τλημονέστατον λόγον·

“y cuando ella escuchó esta orden de mis amos, tras tomar los peplos desde lo alto del hombro, los desgarró hasta la mitad del costado junto al ombligo, mostró los senos y el pecho hermosísimo como de **estatua**, y tras poner la rodilla en tierra dijo el discurso más valiente de todos”⁴

Como señala GREGORY (1999: 112), tanto los gestos de descubrimiento corporal como los de sentido contrario poseen múltiples connotaciones. Ya en otro momento hemos analizado las diversas variables de la mostración de los pechos en la tragedia eurípidea y también respecto de este ejemplo en particular⁵. En palabras de COLLARD (1993: 160), el primer plano sobre la anatomía de la joven (vv. 518-82) refleja el aprecio hacia la estatuaria de esta sociedad aunque, cabe señalar, en el s. V las figuras femeninas estaban vestidas a menos que un incidente mitológico diera excusa para el desnudo. COHEN (2004: 72) agrega que el mayor contexto para desvestir el pecho femenino en el arte griego es negativo: hacer de la mujer una víctima de la violencia física (como también es negativa la apreciación de las otras figuras femeninas que se representan desnudas en el arte griego, las prostitutas). La crítica no se pone de acuerdo si el desnudo de Polixena representa o no un acto erótico. THALMANN (1993: 143) no solo lo considera “intensamente erótico”, tal como el de Helena en *Andrómaca* 629-631, sino que sube la apuesta y califica la escena de pornográfica entendiendo por “pornografía” la construcción del cuerpo femenino como un objeto erótico despersonalizado por y para la mirada masculina. Esta descripción, nos dice, es la más apropiada desde el momento en que la pornografía toma a menudo la forma de la violencia erotizada contra lo femenino, como en la escena del sacrificio donde al desamparo y la vulnerabilidad de la joven se agrega la excitación⁶.

La situación de Polixena devenida estatua nos sugiere tres analogías con otros personajes. En primer lugar, la crítica no deja de marcar su relación con los vv. 239 y ss. emitidos por el coro en el *Agamenón* de Esquilo donde una Ifigenia, semidesnuda e inminente víctima sacrificial, aparece también comparada con una obra de arte, en este caso una pintura:

κρόκου βαφᾶς δ' ἐς πέδον χέουσα

³ Cf. LYONS (2003: 8 y ss.).

⁴ La edición base es la de DIGGLE y la traducción es propia en los textos eurípedeos.

⁵ Cf. RODRÍGUEZ CIDRE (2011: 60 y ss.).

⁶ Cf. THALMANN (1993: 144 y ss.).

ἔβαλλ' ἕκαστον θυτήρ-
ων ἀπ' ὄμματος βέλει
φιλοίκτω, πρέπουσά θ' ὡς ἐν **γραφαῖς**, προσεννέπειν
θέλουσ', ἐπεὶ πολλακίς
πατρός κατ' ἀνδρώνας εὐτραπέζους
ἔμελψεν
vv. 239-245

“mientras dejaba caer al suelo vestiduras teñidas de azafrán, lanzaba a cada uno de los sacrificadores el lastimero dardo de su mirada, destacándose como en una **pintura**, queriendo llamarlos por sus nombres, pues muchas veces había cantado en el salón de los varones en que su padre celebraba los banquetes”⁷.

El peso del elemento visual en estos versos esquileos, graficado en la comparación con una pintura, se ve claramente reforzado por el hecho de que la joven griega se halla amordazada. CAPUTO (2011: 43) sostiene que el grito de Ifigenia es un grito ausente y que sobresale (con la importancia de relieve en la construcción de la escena) como vacío entre el conjunto de voces invocadas por el coro. Es a partir de este enmudecer que Esquilo presenta “a la joven como un puro objeto, una presencia que se impone sin necesidad de voz” y esta incapacidad para el *lógos* es la que habilita la comparación con una pintura muda (CAPUTO, 2011: 47). Para THALMANN (1993: 143), ambas escenas vienen a resaltar la brutalidad del sacrificio humano y la violencia masculina que hace de estas víctimas objetos pasivos. Señala este autor que, en lo que concierne a la mirada, las dos mujeres son representadas de forma diferente⁸. Ifigenia, atada y con mordaza, solo puede lanzar los dardos de sus ojos. Polixena, por su parte, se ubica como el objeto puro de un mirar colectivo, una observación que, en función de los atributos masculinos que asume la muerte de la joven, deviene admiración. Podríamos decir, por nuestra parte, que si bien Polixena al descubrirse concentra las miradas de los griegos, su *lógos* la ubica lejos del lugar de puro objeto pues la troyana va dirigiendo el mirar del ejército a medida que desorienta a su verdugo ofreciéndole puntos alternativos de corte.

El segundo punto a considerar es el juego desde el arte que se establece entre madre e hija. THALMANN (1993: 144) señala que el uso de Hécuba de comparaciones entre ella misma y obras de arte en su súplica a Agamenón (*Hec.* 806-808, 836-840) podría estar conectado con el símil de la escena del sacrificio. A su vez, litificar metafóricamente a la hija en la primera parte de la tragedia tiene su correlato con la litificación de la madre que se anuncia en la segunda con las palabras proféticas de Polímestor que indican la metamorfosis de Hécuba en una roca con forma de perra. En un caso, desde la belleza misma que invoca Polixena con su cuerpo y sus senos; en el otro, desde el castigo (simbólico o no) que debe tener toda victimaria en el registro trágico.

El tercer punto que queríamos marcar es más inasible: la relación que podemos pensar entre Pandora y Polixena. VERNANT (2002: 190-191) sostiene, al hablar de Pandora, que se la puede considerar como una virgen viva, la primera, pero que ha sido creada a la manera de un *ágalma*, una de esas obras maestras de gracia que realiza el arte del demiurgo pero a la que no se le podrá insuflar vida. Es sugerente pensar que se compare a Polixena con un *ágalma* para designar una suerte de camino inverso al de Pandora: la troyana efectivamente está a punto de perder su vida y de ninguna manera se le podrá insuflar más.

Podemos establecer hasta aquí tres órdenes de connotaciones clave. En primer lugar, detectamos el efecto de contraste que genera el recurso a esta imagen: la troyana deviene estatua pero a la vez se trata de una estatua dotada de

⁷ La traducción del texto esquileo le pertenece a CAPUTO.

⁸ Cf. THALMANN (1993: 136).

un *lógos* perturbador, una estatua que ejerce fascinación y una estatua a la que, paradójicamente, terminan matando. En segundo lugar, señalemos la asociación que esta imagen revela con contextos de violencia. Por último, la comparación con un *ágalma* parece activar el pasaje transicional que atraviesa el personaje: Políxena devenida cuerpo semidesnudo y luego estatua pasa a ser víctima sacrificial para la tumba de Aquiles y novia de Hades⁹. ¿Existen otros lugares en Eurípides donde encontremos *agálmata* relacionados con estas connotaciones? Aclaremos que nuestro rastreo léxico deja de lado las referencias simples y directas a estatuas u ofrendas y solo toma aquellas en las que estos campos aparezcan asociados.

Así hallamos otro ejemplo en *Hécuba* que aparece en boca del coro cuando en el estásimo primero (Políxena acaba de despedirse de su madre y se dirige a su sacrificio) se pregunta por su destino:

ἦ νάσων, ἀλήρει
κώπα πεμπομέναν τάλαι-
ναν, οἰκτρὰν βιοτὰν ἔχουσιν οἴκοις,
ἔνθα πρωτόγονός τε φοί-
νιξ δάφνα θ' ἱεροῦς ἀνέ-
σχε πτόρθους Λατοῖ φίλα ὠ-
δίνος **ἄγαλμα** Δίας;
vv. 455-461

“¿Acaso a una de las islas, enviada desdichada de mí, por el remo que barre el mar teniendo una vida lamentable en casa, donde la palmera primera en nacer y el laurel proporcionaron a Leto sus sagradas ramas, querido **adorno** del parto de (los hijos de) Zeus?”

En esta pura alusión tópica¹⁰, el colectivo de mujeres recientemente esclavizadas considera como posible lugar de asentamiento con sus nuevos amos a Delos, la isla donde Leto dio a luz a Apolo y Ártemis. *Ágalma* refiere aquí a las sagradas ramas de la palmera y el laurel que cobijaron un parto especialmente dilatado. El contexto de esclavitud está dado por el emisor del discurso quien de manera simbólica trae a escena uno de los peores castigos impuestos por una diosa: la proscripción de un lugar para dar a luz. Hera afrentada castiga de esta manera a Leto por llevar en su vientre los hijos que Zeus engendró en ella. Es sugerente que el coro piense en Delos como posible destino en un contexto mitológico donde justamente el conflicto y el castigo fue un “no lugar”¹¹. Tras un infructuoso peregrinar, Leto halla en Delos a una isla errante y estéril (que devendrá fija y fecunda) que desoye la orden de Hera y se ofrece como escenario para el parto. El juego de contraste entre errancia e inscripción espacial es más que sugerente respecto de las emisoras de estos versos, cuyo futuro se avizora peor y poco fructífero.

En cuanto a *Troyanas*, tres son los personajes a considerar en relación con el término *ágalma*: Hécuba, Casandra y Astianacte. El sorteo de las cautivas es cercano y la vencida reina de Troya se pregunta por su propio destino:

φεῦ φεῦ.
τῷ δ' ἄ τλάμων
ποῦ πᾶ γαίης δουλεύσω γραῦς,
ὡς κηφήν, ἄ δειλαία,
νεκροῦ μορφά,
νεκῶν ἀμενηγὸν **ἄγαλμα** ...;

⁹ Cf. LORAUX (1989: 61). Cf. también SEGAL (1993: 175 y 177).

¹⁰ Cf. TIERNEY (1946: 75-76).

¹¹ Cf. RODRÍGUEZ CIDRE (1998-1999).

vv. 190-193

“¡Ay, ay! ¿A quién la desdichada anciana servirá, en dónde, de qué manera, como un zángano, la desgraciada, forma de un cadáver, fantasmagórica **imagen** de los muertos...?”

Asistimos al mismo contexto de esclavitud de los versos recién analizados de *Hécuba* donde el coro se preguntaba también por su futuro. Estamos frente a una *gradatio*¹². SCHIASSI (1953: 67) tomando de ella el binomio νεκροῦ μορφά,/ νεκῶν ἀμενηνὸν ἄγαλμα “forma de un cadáver, fantasmagórica imagen de los muertos” considera que las dos imágenes son muy similares: la primera apuntaría al aspecto corpóreo; la segunda, a la estatua que adorna un monumento fúnebre¹³. Otro punto a tener en cuenta es el adjetivo que califica a ἄγαλμα, ἀμενηνὸν que traducimos por “fantasmagórica”. PERDICOYIANNI (1992: 62) detalla que el calificativo aparece sobre todo referido a sombras, a sueños y a personas injuriadas o heridas¹⁴. BARLOW (1997: 167) traduce por “débil/debilitado” y sostiene que se produce un oxímoron al presentar este binomio que demuestra a una Hécuba irónica que se ve a sí misma como una pobre clase de adorno aun para los muertos. En dos tragedias eurípideas, madre e hija devienen *ágalma*. Ya hemos referido al paralelismo entre la Políxena estatua y la litificación de la reina derrocada. Pero aquí la designación común como *agálmata* no remite a la litificación ejemplificadora de la anciana (aunque Casandra en *Tr.* 427-430 le recuerde esta versión a Taltibio) sino a una tríada donde zángano, cadáver e imagen fantasmagórica de los muertos la encuadran en un total y derrotado final. Políxena a punto de morir fue por unos instantes *ágalma*, bellísima estatua para el colectivo masculino de sus vencedores y asesinos; Hécuba aquí se perfila en vida como un fantasmagórico ¿adorno/imagen/estatua? de los muertos, preanunciando su final.

Cassandra es el siguiente personaje que aparece en relación con *ágalma*. En el primer episodio desarrolla un largo parlamento donde despliega sus dotes proféticas y ya al cierre exclama:

ὦ στέφη τοῦ φιλάτου μοι θεῶν, ἄγάλματ' εὔια,
χαίρειτ' ἐκλέλοιφ' εορτάς αἷς πάροιθ' ἠγαλλόμην.
ἴτ' ἀπ' ἐμοῦ χρωτὸς σπαραγμοῖς, ὡς ἔτ' οὔσ' ἀγνή χροά
δῶ θοαῖς αὔραις φέρεσθαί σοι τάδ', ὃ μαντεῖ' ἀναξ.
vv. 451-454

“¡Oh guirnalda del más querido de los dioses, adornos báquicos, adiós! He abandonado las fiestas con las que antes me glorificaba. Id desde mi cuerpo con los desgarros para que aun siendo un cuerpo virgen se las dé a las brisas veloces para que te las lleven, profético soberano”

Un verso antes Casandra se había llamado a sí misma τὴν Ἀπόλλωνος λάτρην, “la sierva de Apolo” con lo cual no quedan dudas respecto de quién es este profético soberano. LEE (1976: 151) nos aclara que las στέφη, “guirnalda”, son bandas de lana usadas alrededor de la cabeza como símbolo de la dedicación al dios y que ella ahora dramáticamente desgarras como símbolo de lo que ya no será. Estas guirnalda devienen ἄγάλματ' εὔια, “adornos báquicos”. La crítica ve en estos versos una nueva imitación al *Agamenón* de Esquilo (vv. 1264-1269)¹⁵. La profetisa renueva un gesto de la Casandra esquilea pero, una vez más, con significados diversos. En Esquilo, donde la joven troyana se arranca con violencia las ínfulas y además rompe en pedazos el cetro antes de entrar al palacio donde Clitemnestra está por cometer el asesinato, esta gestualidad se dirige contra el mismo Apolo. En cambio, en Eurípides representa el dolor de tener que renunciar a la castidad que es para ella un modo de pertenecer

¹² Para un análisis de esta figura retórica en la obra, cf. RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 174-176).

¹³ Cf. Hom. *Od.* XI, 51. Cf. LEE (1976: 98).

¹⁴ Cf. Hom. *Il.* 5, 887; *Od.* 10, 521; 19, 562; *S. Aj.* 890.

¹⁵ Cf. SCHIASSI (1953: 100), MARTELOTTI (1955: 48), LEE (1976: 151), PERDICOYIANNI (1992: 88), ALBINI & BARBERIS (1995: 183), BARLOW (1997: 180) y CERBO & DI BENEDETTO (1998: 172-173).

al dios¹⁶. LEE (1976: 152) rescata el adjetivo ἀγνή, “virgen” para minimizar el rapto de Áyax en tanto en lo que hace a esta tragedia parece no haber involucrado una violación. ALBINI & BARBERIS (1995: 183) interpretan que el deseo de venganza de Casandra se manifiesta en este lanzar lejos de sí los adornos sacros, especialmente si se tiene en cuenta que en un teatro como el clásico en el que prevalecen la estilización de las formas y el poder de la palabra, los gestos impetuosos suelen transmitir una muy fuerte carga expresiva¹⁷. Un interrogante que surge aquí es por qué los adornos son calificados de báquicos. Hay una evidente intención eurípidea de presentar a Casandra como ménade: Hécuba la describe de esta manera en vv. 170-173, v. 307, v. 349 y en vv. 500-501 se referirá al éxtasis báquico; Taltibio, por su parte, en el v. 415 también emplea el término ménade para hablar de la concubina de su general¹⁸. Debemos recordar que en el registro trágico el menadismo se vincula en general con la negación del lazo nupcial y la ruptura del *oikos*. En este punto, la calificación como báquicos de los *agálmata* cobra su sentido con el cariz matrimonial que la joven troyana imprime a su entrega como concubina al jefe griego, Agamenón: Casandra porta una antorcha, entona un himeneo, pide a su madre que le coloque un velo. SCODEL (1998: 147) al analizar el *makarismós* de Casandra y Agamenón sostiene que la profetisa ve su relación en términos militares: ayudando a Clitemnestra en el asesinato del rey, continuará la guerra por otros medios¹⁹. Sin dudas, desde esta lectura los adornos que remiten a la castidad del culto a Apolo están de más. Pero más allá de lo inapropiados que resulten en este contexto, es importante destacar que aquí la mención de *ágalma* acontece también en un contexto de pasaje, la multidimensional transición de Casandra de virgen oficiante del culto a concubina de un amo, de joven soltera a supuesta casada tras este paródico himeneo y, desde una perspectiva de mayor alcance, de ser vivo a víctima de un asesinato que su clarividencia ya ha registrado.

Nos queda, pues, analizar la relación *ágalma*-Astianacte. En pocos versos hallamos dos referencias. En el tercer diálogo lírico entre Hécuba y el coro, la reina vencida entona un *thrénos* por la muerte del nieto frente a su cadáver²⁰:

μήτηρ πατρός σοι προστίθῃσ' ἀγάλματα
 τῶν σῶν ποτ' ὄντων· νῦν δέ σ' ἡ θεοστρυγῆς
 ἀφείλεθ' Ἑλένη, πρὸς δὲ καὶ ψυχὴν σέθεν
 ἔκτεινε καὶ πάντ' οἶκον ἐξάπωσεεν.
 vv. 1212-1215

“la madre de tu padre te pone estos **adornos** porque entonces fueron tuyos mas ahora te los arrebató Helena, la aborrecida de los dioses. Además mató tu alma y arruinó tu casa toda”

ἄ δ' ἐν γάμοισι χρῆν σε προσθέσθαι χροῖ
 Ἀσιατίδων γήμαντα τὴν ὑπερτάτην,
 Φρύγια πέπλων ἀγάλματ' ἐξάπτω χρόος.
 vv. 1218-1220

“sujeto a tu cuerpo el frigio **adorno** de peplos que era necesario que llevaras en el cuerpo en tus bodas cuando desposaras a la mejor de las asiáticas”

¹⁶ Cf. MARTELOTTI (1955: 48), LEE (1976: 151) y BARLOW (1997: 180). Para la violencia del gesto, cf. *Hec.* 656, *Phoen.* 1524 y ss.

¹⁷ Cf. CERBO & DI BENEDETTO (1998: 172-173).

¹⁸ Para esta relación, cf. RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 124 y ss.).

¹⁹ Cf. también SCODEL (1998: 152-53).

²⁰ Para un análisis de este lamento fúnebre, cf. RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 302 y ss.).

Como señala LEE (1976: 267, 269) tenemos otro ejemplo del poeta intensificando la tragedia por medio del contraste con situaciones más felices: Hécuba adorna el cuerpo destrozado de un Astianacte que ha sido despeñado de los muros de Troya colocando sobre él lo poco que permanece delicado y pensando en cómo podría haber engalanado en un futuro, ahora clausurado, a un joven y robusto atleta y no en el contexto de su “funeral” sino en el de sus bodas²¹. Para PERDICOYIANNI (1992: 140) y BARLOW (1997: 223) en este contexto ἄγαλμα es la palabra usual para designar el adorno de un muerto. La segunda cita referida al “adorno de peplos” también puede portar el sentido de “orgullo, gloria” y se ha de tener en cuenta que varias veces en la obra los peplos son mencionados en contexto tánático.

> **A modo de cierre**

Para cerrar podemos comprobar los tres campos clave que evocan estos *agálmata* esclavos tal como lo señalamos con respecto a Políxena. Por un lado, el juego de contrastes: el sueño de una isla acogedora para un colectivo de mujeres recién esclavizadas, la reina esclava, la profetisa concubina, el cadáver que un día debía casarse. En segundo lugar, la asociación que esta imagen entraña con la violencia que es efectiva o potencial en todos los casos. Por último, el carácter transicional que evoca la mención de los *agálmata*: desplazamientos geográficos, cambios de condición jurídica y matrimonial, el ingreso al mundo de los muertos. El recurso a esta imagen opera en estas situaciones de pasaje, traspasadas todas por la violencia que les otorga a los personajes un despiadado y definitivo futuro funesto en el cual ningún adorno servirá de nada.

²¹ Cf. SCHIASSI (1953: 196).

Bibliografía

EDICIONES:

- Albini U., Barberis F. (1995). *Euripide*. Andromaca. Troiane, Milán, Garzanti.
- Barlow S.A. (1997). *Trojan Women*, England, Warminster Aris & Phillips.
- Cerbo, E., Di Benedetto, V. (1998). *Euripide*. Le troiane, Milán, BUR.
- Collard C. (1993). *Euripides. Hecuba*, England, Warminster Aris & Phillips.
- Diggle J. (1984). *Euripidis Fabulae I*, Oxford, University Press.
- Diggle J. (1989). *Euripidis Fabulae, II*, Oxford, University Press.
- Gregory J. (1999). *Euripides Hecuba. Introduction, text & commentary*, Atlanta: American Philological Association.
- Lee K.H. (1976). *Troades*, England, Basingstoke Macmillan.
- Martellotti G. (1955). *Le Troiane*, Roma, Gismondì.
- Perdicoyanni H. (1992). *Commentaire sur les Troyennes d'Euripide*, Atenas, Les Editions Historique Stefanos Basilopoulos.
- Schiassi G. (1953). *Le Troiane*, Florencia, Vallecchi Editore.
- Tierney M. (1946). *Euripides: Hecuba*, Dublin, Bristol Classical Press.

- Barlow S.A. (1986). *The Imagery of Euripides. A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*, Methuen, London.
- Caputo J. (2011). "La tragedia como experiencia: lenguaje, cuerpo y objeto en *Agamenón* de Esquilo", en Rodríguez Cidre E., Buis E.J. (eds.), *La pólis sexuada: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*, Buenos Aires, Editorial de la FFyL/UBA, 37-57.
- Cohen B. (2004). "Divesting the female breast of clothes in classical sculpture", en Koloski-Ostrow A.O., Lyons C.L. (eds.), *Naked Truths. Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*, London and New York, Routledge, 66-91.
- Gernet L. (1984) *Antropología de la Grecia antigua*, Madrid, Taurus.
- Loroux N. (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid, Visor distrib.
- Lyons D. (2003). "Dangerous Gifts: Ideologies of Marriage and Exchange in Ancient Greece", Harvard, Harvard University (http://www.chs.harvard.edu/_/File/_/women_property_lyons.pdf).
- Rodríguez Cidre E. (2011). "Mostrar los pechos: la tragedia euripidea y la problemática del cuerpo en escena", en Rodríguez Cidre E., Buis E.J. (eds.), *La pólis sexuada: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*, Buenos Aires, Editorial de la FFyL/UBA, 59-83.
- Rodríguez Cidre E. (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*, Córdoba, Ordia Prima, 2010.
- Rodríguez Cidre E. (1998-1999). "El parto como tema en el *Himno a Apolo* de Homero y el *Himno a Delos* de Calímaco: similitudes y diferencias", *Anales de Filología Clásica* 16-17, 141-167.
- Scodel R. (1998). "The captive's dilemma: sexual acquiescence in Euripides *Hecuba* and *Troades*", *HSPH* 98, 137-154.
- Segal C. (1993). "Violence and the other: Greek, female and barbarian in Euripides' *Hecuba*", en *Euripides and the poetics of sorrow. Art, gender and commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*, Durham, Duke University Press, 170-190, 268-278.
- Thalman W. (1993). "Euripides and Aeschylus: The Case of the Hekabe", *ClAnt* 12, 126-159.
- Vernant J.P. (2002). "Imagen, imaginario, imaginación. Desde lo invisible hecho presente a la imitación de la apariencia. El ejemplo griego", en *Entre mito y política*, México, FCE, 151-207.

INSTRUMENTA STUDIORUM

- Chantraine P. (1999). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*, Paris, Klincksieck.
- Daremberg C., Saglio M.E. (1918). *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris, Hachette.
- Liddell H. G., Scott R. (1996). *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press.
- Rodríguez Adrados F. (dir.) (1989). *Diccionario griego-español* (vol. I), Madrid, CSIC.