



Universidad de Oviedo

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Estudios Clásicos y Románicos

HEROÍNAS TRANSGRESORAS DE LA ANTIGUA GRECIA: UN ARQUETIPO DE MUJER

ALEXANDRA NICULINA COBZIUC

Tutor del TFG

Luis Alfonso Llera Fueyo

Convocatoria extraordinaria. Junio 2024

Curso 2023/2024

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	3
II. TEXTO Y CONTEXTO.....	5
i. La sociedad griega: la visión de la mujer	5
a. La <i>polis</i> y el <i>oikos</i>	5
b. El matrimonio	7
c. La maternidad	9
d. Breves conclusiones: caracterización prototípica de la mujer ideal	10
ii. La literatura griega: el mito y la tragedia	11
a. El mito y la mujer mítica	12
b. La tragedia y la mujer trágica	13
iii. Autores, obras y protagonistas	14
a. Esquilo, <i>Agamenón</i> , <i>Clitemestra</i>	14
b. Sófocles, <i>Tereo</i> , <i>Procne</i> y <i>Filomela</i>	16
c. Eurípides, <i>Medea</i> , <i>Medea</i>	18
III. HEROÍNAS TRANSGRESORAS: UN ARQUETIPO	20
i. Semejanzas	21
ii. Diferencias	27
IV. CONCLUSIONES.....	29
V. BIBLIOGRAFÍA.....	30
VI. ANEXO I. FRAGMENTOS 583 Y 584 DEL <i>TEREO</i>	36

I. INTRODUCCIÓN

La creación o reinterpretación de mitos ha constituido históricamente una herramienta para la expresión de la identidad y para designar o dar forma a determinados fenómenos, valores o procesos de aprendizaje que se transmitirán colectivamente. El mito tiene la capacidad de actuar como filtro primario de la experiencia humana, ayudando a conceptualizarla y a estructurarla de modo que resulte accesible —e inteligible— a toda una comunidad (Burguillos Capel 2019: 6).

«Que siempre la lengua fue compañera del Imperio y de tal manera lo siguió» dijo una vez Nebrija (1492: a.ii), y no se equivocaba. Con la lengua va la literatura y, con la literatura y con el arte, se proyectan los modelos de conducta desde el centro de poder al pueblo, bien celebrando los buenos ejemplos, bien vituperando los malos.

Esto se debe a que tanto el carácter como el comportamiento como la concepción de la masculinidad y de la feminidad son transmitidos y determinados por la sociedad y la cultura mediante las acciones, y sus consecuencias, de los personajes en cada género literario a partir del bagaje mítico desde antaño: en la épica se observan héroes valerosos y doncellas, normalmente en apuros, fieles a su amor; en la historiografía y en la filosofía destaca la voz del hombre, la mujer muda. En el arte dramático la educación política por y para la *polis* se define en base al bagaje mítico puesto en escena siguiendo un propósito didáctico, bien mostrando el beneficio de los buenos actos, bien afianzando el horrible destino de quien no seguía las normas sociales y políticas establecidas; y así *grosso modo* en todos los géneros y, cómo no, en todo tipo de arte que tomase en cuenta el mito.

El propósito de este trabajo es mostrar uno de los ejemplos literarios que se sale del molde, que rompe con lo establecido, que sobresale sobre la normalidad. Este modelo, convertido en un arquetipo, es el que está conformado por tres mujeres transgresoras, en concreto: Clitemestra, Procne (y su hermana Filomela) y Medea. Sin embargo, la conformación de cada personaje es demasiado amplia —según la época, el autor y el género—, por lo que solo se compararán sus actuaciones en función de sendas tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, a saber, por orden: *Agamenón*, *Tereo* y *Medea*, aunque se tendrán en cuenta los antecedentes del mito de cada personaje.

Con este objetivo, primero se mostrarán unas pinceladas de cómo era la sociedad griega, con el punto de mira en cómo era vista y vivía la mujer, —a la par que el hombre, en teoría, pero no de la misma forma en la práctica—, en la Antigua Grecia; así como el

matrimonio —una herramienta de la *polis* para contener y canalizar la supuesta energía sexual femenina excesiva en algo productivo para la ciudad: tener hijos y transmitir los derechos de la ciudadanía, aun cuando ni ellas mismas los tenían—; la relación con la *polis* (lugar destinado, en todas sus facetas, al hombre) y el *oikos* (lugar *alejado* de la *polis*, por y para la mujer); y los deberes y los derechos de la mujer, como ser madre y esposa. Cabe destacar que la maternidad, junto a la fidelidad, la obediencia y el silencio conforman esa asociación unívoca con lo *femenino* (Quintano Martínez 2019: 144), y a su vez, el yugo patriarcal.

Después, se señalará, en cuanto a la transmisión de conductas sociales, la importancia de la literatura, en concreto de la tragedia —puesto que «los poetas trágicos muestran a la comunidad una percepción crítica con respecto a las situaciones que eran de interés para el griego» (Botero Urquijo 2013: 28)—, es decir, de su contexto, coetaneidad y cotidianidad; y del mito, puesto que es un sistema simbólico que sigue y transmite las premisas establecidas por el poder, de tal forma que al ser una materia polifacética, representativa del ser humano y su forma de ser, de su sociedad, puede ser reinterpretado, reactualizado, modificado, de acuerdo con lo que quiere transmitirse y se encarga, en todas sus facetas, de demostrar que la mujer debe supeditarse al orden patriarcal establecido, puesto que las mujeres que aparecen en escena rebelándose o bien no consiguen su fin o bien sí lo consiguen pero el precio que deben pagar por ello es muy alto, normalmente su vida. La tragedia y el mito se encargan de transmitir y perpetuar el sistema y la normatividad patriarcal,

sirviendo sutilmente como legitimador simbólico de las estrategias de dominación patriarcal y contribuyendo a configurar los roles sociales y los mecanismos de control a los que se adhieren. El orden masculino se erige como el absoluto, cimentándose en la autoridad del padre, y delimita los parámetros de la normatividad: qué debe ser aceptado, y qué excluido (Burguillos Capel 2019: 7).

A continuación, se mostrarán una por una las obras y las protagonistas, para luego poder analizar y comparar las causas de su conducta, su forma de actuar y sus resoluciones de tal manera que se evidencien las semejanzas y algunas diferencias cuanto menos interesantes. Todas ellas se definen dentro de la concepción imaginaria griega como figuras antimodélicas, mujeres que no mantienen el orden, sino que lo arrollan ante la mirada atemorizada de los varones; mujeres que, si bien podrían representar según los hombres un referente negativo, un contraejemplo para las doncellas, asimismo, configuran un arma de doble filo, dado que, aunque la rebelión esté abocada al fracaso, sigue siendo una opción y una realidad.

Las semejanzas, que se verán con detenimiento más adelante, se corresponden sobre todo a que han sido ultrajadas por un hombre (respaldado por la sociedad y la cultura), y su rebeldía y actuación frente al mundo patriarcal; las diferencias, por otro lado, se relacionan, por ejemplo, con su muerte, bien simbólica, bien real.

Por último, en las conclusiones, se realizará un compendio de todo lo visto anteriormente, se destacará lo más llamativo y se mencionarán otras mujeres transgresoras de la literatura griega, puesto que «matrimonios grotescos y uniones ilícitas humillantes o insoportables para las mujeres abundan mucho» (Pomeroy 1987: 130), y mujeres que se alcen contra ello, más.

II. TEXTO Y CONTEXTO

El propósito de este apartado consiste en realizar una somera contextualización de la sociedad y la literatura griegas para poder comprender la relación que hay entre el texto y su contexto y cómo afecta todo ello al público.

i. La sociedad griega: la visión de la mujer

La intención de la presente sección es adentrarse en la sociedad griega teniendo en cuenta varios aspectos que ya se han mencionado en la introducción, considerando siempre la posición de la mujer, puesto que este aspecto es fundamental para entender lo que supusieron Clitemestra, Procne y Medea para la sociedad. Después del recorrido por las diversas cuestiones, al final de este mismo apartado se desarrollarán una serie de conclusiones sobre la caracterización de la mujer ideal prototípica griega, pero también universal.

a. La *polis* y el *oikos*

Según Botero Urquijo, «la característica patriarcal de la Grecia antigua se configura a partir de la dicotomía entre la *polis* y el *oikos*» (2013: 24). Esta división de la vida en dos mundos evidencialmente separados entre sí marca la concepción de la sociedad antigua de forma evidente: por un lado, la *polis*, un ámbito público, estaba destinado al desempeño social de los varones; por otro, el *oikos*, un espacio privado —y en parte, oculto—, a la mujer (Botero Urquijo 2013: 26).

Si bien es cierto que la mujer se encontraba fuera de ese mundo político —no se puede olvidar que no poseía la ciudadanía, al igual que los esclavos—, cabe destacar que era una pieza fundamental en el juego para que la sociedad del momento pudiera existir, dado que «la mujer en la sociedad antigua era el antagonista que no toma parte activa de la situación, pero era la piedra angular del hogar, escenario indispensable para la formación de ciudadanos y aseguramiento de la *polis*» (Botero Urquijo 2013: 27), así como de «la protección del *oikos*» (León 1997: 98).

Otra cuestión importante respecto a la ciudadanía es que independientemente de su consideración como no ciudadana, sí que tenía deberes respecto a la *polis*, sin entrometerse en este ámbito. Así lo explica Sarah B. Pomeroy (1987: 76):

Los roles políticos [...] deben ser considerados como deberes más que como derechos. Las obligaciones hacia el Estado y hacia la familia constituían las más fuertes compulsiones en las vidas de los ciudadanos, tanto hombres como mujeres. El principal deber de la mujer como ciudadana en relación con la «polis» era la producción de legítimos herederos para el «oikos», o familia, cuyo conjunto comprendía la ciudadanía. Cada generación de miembros del «oikos» estaba encargada de la perpetuación de los cultos de sus antepasados así como de la continuación de las líneas de la descendencia. En efecto, el interés del Estado coincidía con el interés de la familia en el objetivo de que la familia individual no se extinguiera.

Además, la mujer no podía ser partícipe de la política ni tomar la palabra en público, debía permanecer silenciosa y confinada en el *oikos* (Burguillos Capel 2019: 129), para conservar una buena opinión pública (Botero Urquijo 2013: 26), dedicándose, sobre todo, a sus funciones como el telar y la preparación de la comida (Pedregal 2012: 135).

Con todo, a pesar de que la mujer es quien cuida, administra y protege el hogar y lo privado (Botero Urquijo 2013: 26), y aunque tenía el control sobre la vida doméstica, «se la relegaba de todo aspecto importante, no se la consideraba como digna de confianza y se le tenía en muy mala imagen» (Botero Urquijo 2013: 27).

Siguiendo esta línea de pensamiento, se la considera inferior al hombre (Botero Urquijo 2013: 30) y según Francisco Rodríguez Adrados (1995: 89):

La mujer era considerada [...] como un ser que es presa de instintos y emociones incontrolables y de pasiones múltiples. [...] La mujer ríe y llora, grita, no razona. En el momento del peligro, todo lo que hace es gritar y lamentarse, estorbando la acción de los varones. Charla indefinidamente, curiosear por la ventana, se escapa con pretextos, trama engaños diversos. No es de confianza: es infiel, incumple su palabra. Es arrastrada por apetencias como la de la comida, la del vino sobre todo. Y la del sexo.

Por todo ello, la mujer siempre está sometida por el hombre, de diversas maneras. Esto es así porque «las mujeres se convierten en objetos-propiedad del marido, mientras

este siempre conserva su independencia y libertad» (Álvarez Espinosa 2004: 78), a la par que el hombre con el pretexto de proteger a las mujeres que le rodean las controla, puesto que estas deben aceptar los mandatos, someterse y respetar incluso su *mal* comportamiento (*Ibid.*).

Las formas de sumisión y control más convenientes y utilizadas por el estado patriarcal son el matrimonio y la maternidad, fines últimos de la mujer. Sobre estas dos cuestiones versan los dos siguientes apartados.

b. El matrimonio

El matrimonio era una institución que tenía como propósito domar y domesticar (Madrid 2009: 40) el deseo sexual desenfrenado propio, según el imaginario griego, de las mujeres. Además, servía como «una potente herramienta de control sexual y social» (Quintano Martínez 2019: 151), así como preservador de la honra, puesto que tanto el honor de la mujer como el de todo su clan familiar dependía de su conducta sexual (Quintano Martínez 2019: 149).

En realidad, no es que existiera «una institución matrimonial con una forma jurídica única y bien definida [sino que] El elemento esencial del matrimonio es [...] la [...] *engye*» (Vernant 2003: 46). Esto convierte la unión en un acto social, pero constituye el matrimonio (*Ibid.*); lo que verdaderamente consolida la unión matrimonial es la entrega total, en cuerpo y alma, por parte de la doncella al hombre de acuerdo con las leyes y rituales de la *polis*. Respecto a este último aspecto, hay matrimonios que no se realizan de acuerdo con las leyes y los rituales, sino solo con la entrega sexual de la doncella al hombre (véase el caso de Medea).

Como se adelantó en el apartado anterior (§II. i. a.), el matrimonio y la maternidad son formas de controlar a la mujer y su carácter, hasta tal punto que incluso para ellas no había otra posibilidad que casarse, dado que el matrimonio y la constitución de una familia se convertía en su principal propósito desde muy jóvenes como un ideal de vida femenino (Botero Urquijo 2013: 26). De esta forma, «en realidad, la pérdida de identidad y la obediencia al orden social que el matrimonio comportaba equivalían, para la doncella ateniense, a su muerte simbólica» (Molas Font 2006: 98), al igual que un sacrificio, puesto que como un animal que se va a sacrificar, la doncella actúa de forma pasiva, dejándose conducir hacia el altar donde se entregará (Molas Font 2006: 93).

Además, «las esposas [...] deben dedicarse a sus cónyuges y someterse al nuevo hogar, [y si son] extranjeras deben, además, adaptarse a las leyes y costumbres del nuevo estado» (Álvarez Espinosa 2004: 78). La mujer, por tanto, se veía como un objeto de trueque, de intercambio, de fianza, no solo entre los varones, es decir, entre el *kýrios* y el marido, sino también en algunas ocasiones entre entidades políticas (Maresca 2012: 1826).

Para el procedimiento habitual del matrimonio, «la virgen pasa del *kýrios* —su tutor—, a otro hombre; es decir, del padre que la entrega al novio que la recibe y conduce» (Molas Font 2006: 93). Para casarse, una muchacha debe ser virgen y disponer de una dote (Pomeroy 1987: 130); por ello, los padres procuraban casar a sus hijas cuanto antes o incluso las exponían nada más nacer por no poder cumplir con la dote.

Sin embargo, no siempre tenía lugar el matrimonio *acordado* entre padre (*kýrios*) y padres o padre y novio, sino que en ocasiones algunas mujeres son entregadas como recompensa por haber superado alguna prueba (véase el caso de Procne) o como botín de guerra; otro caso es el de la entrega como compensación al ultraje realizado al matar al esposo e hijos de una mujer (véase el caso de Clitemestra); también se produce la situación en la que la mujer renuncia a su familia y a su patria por el amor que siente hacia su amado, puesto que se trata de un amor no aceptado por el *kýrios* (véase el caso de Medea). No se puede olvidar que «en ausencia del padre, los hermanos debían guardar el honor de sus hermanas, en especial, la castidad» (Álvarez Espinosa 2004: 83).

Finalmente, tampoco se puede soslayar lo referente al adulterio y al divorcio. En cuanto al adulterio, cabe decir que

en la mentalidad griega el adulterio fue un crimen grave [...] y estuvo duramente penado por la ley¹, incluso con la condena a muerte del mancillador. Sin embargo, esto no implicaba que cualquier relación extra-marital fuera considerada adulterio o que únicamente se cometiera adulterio teniendo relaciones con mujeres ya casadas. La verdad es que el propio concepto (*moicheia*) poseía un significado más amplio que [...] podría definirse como sexo no autorizado con cualquier mujer que estuviera bajo la custodia de un varón ciudadano [...] En realidad, abarcaba tanto a las mujeres casadas como a las hijas solteras, siempre que fueran libres y se insertaran en una familia ciudadana, mientras que el sexo con esclavas o con heteras no era penalizado (Quintano Martínez 2019: 149).

¹ Para la *polis* el único culpable era el amante; si este era sorprendido *in fraganti*, podía ser matado; en el caso de que no, se exponía a una acción pública (denominada *graphe moicheias*), emprendida por el responsable de la doncella o por cualquier ciudadano sabedor de la ruindad. Asimismo, había una serie de castigos, como el *paratimos*, que consistía en el afeitado del pubis, o la *raphanidosos*, es decir, una violación practicada con un rábano. En cuanto a la mujer infiel, su sanción era el repudio social y la devolución de la dote (Cantarella 1991: 47, 67-68).

Es decir, mientras que los hombres son polígamos, las mujeres, monógamas, de tal forma que «un hombre tenía acceso sexual a una esposa legítima o a las esclavas de su casa, mientras que se esperaba que su esposa le fuera fiel» (Pomeroy 1987: 23). De esta manera, se aseguraba la legitimidad de la descendencia debido a que «la sangre era la vía principal para obtener la ciudadanía y la herencia de la tierra» (Molas Font 2006: 90).

Por último, en cuanto al divorcio, este «era fácilmente obtenible, tanto por mutuo consentimiento como por una acción en beneficio de cualquiera de los cónyuges, y no suponía ningún estigma» (Pomeroy 1987: 81), aunque en la práctica a veces no era una buena solución según se había producido el matrimonio sin seguir ni las leyes ni los rituales. Llamativo es, sin duda, que «puesto que el matrimonio era la condición preferible para una mujer, y los hombres trataban de proteger a sus esposas, un marido que fallecía, como uno que se divorciaba, debían tratar de arreglar un futuro matrimonio para sus esposas» (Pomeroy 1987: 81). Esto se debe sobre todo a que una mujer soltera (y libre) supone un «peligro social en potencia» (Quintano Martínez 2019: 151).

c. La maternidad

Tras casarse, durante los primeros meses la doncella es denominada *nýmpe* porque tiene lugar una etapa inicial sumamente erótica; cuando la mujer tiene hijos y se convierte propiamente en mujer, «en una *gyné* (“mujer”), debe renunciar al erotismo y centrar todos sus esfuerzos en criar y cuidar a sus hijos y la casa de su marido» (Madrid 2009: 40).

Se trata de una maternidad controlada por varias razones. En primer lugar, como se ha mencionado anteriormente, las convenciones sociales y de género de la Antigua Grecia consideraron a la mujer como un ser inferior supeditado al hombre, por lo que se les impuso una *mudez social* en tanto que no participaban en cuestiones de Estado y se reprimía su sexualidad (Quintano Martínez 2019: 144).

Y, en segundo lugar, aunque la mujer cumple un papel fundamental en la procreación por razones evidentes,

en Grecia la importancia social recaía en la paternidad, no en la maternidad, y por eso se consideraba a los hijos propiedad de los padres, pues se estimaba que eran fruto exclusivo de la semilla que en el acto sexual deposita el padre en el vientre materno, concebido como un simple receptáculo que la acoge y la hace fructificar (Romero García 2021: 9),

y es que, si bien es cierto que la maternidad es algo evidente a los sentidos,

la paternidad se yergue como un acto de fe, como el inevitable recurrir a esa "palabra de mujer" que indica al hombre que aquella criatura es ciertamente suya. Ser madre, entonces,

es apelar a lo sensorialmente indudable. Ser padre en cambio, es manejar lo intagible [*sic*] y tener que creer en palabra ajena y femenina —que es por otra parte palabra devaluada— pues sólo así el hombre puede contar con alguien en quien depositar la legitimidad del linaje que habrá de perpetuarlo (Macaya 1999: 205).

Por tanto, como el orden de la Antigua Grecia se basaba en un derecho masculino fundamentado en la monogamia, la patrilinealidad y la patrilocalidad, puesto que mediante la sangre se obtenía la ciudadanía y se heredaban las tierras (Molas Font 2006: 90), se debía controlar esa sexualidad femenina para poder afianzar el control por parte del varón sobre su paternidad y la «legitimación de su auténtica línea de descendencia a nivel tanto biológico como social» (Burguillos Capel 2019: 80).

Con todo, a pesar de la importancia que la maternidad suponía en la sociedad griega, «la maternidad no tenía en Grecia la suficiente entidad como para que existiera en el mundo divino una diosa cuyo campo de actuación fuera éste» (Madrid 2009: 35), pero sí del hogar, centro del *oikos*, y la familia, puesto que Hestia es la diosa protectora de la familia y el hogar (Álvarez Espinosa 2004: 79).

Por último, la maternidad es un elemento controlador y estabilizador para la *polis*, puesto que configura ese orden social preestablecido (Botero Urquijo 2013: 30) y es uno de los fines últimos impuestos para la mujer, sin embargo, «la concurrencia de “otras madres”, cuyo exponente más radical es la madre que mata, supone un elemento altamente desestabilizador» (González Galván 2007: 272).

d. Breves conclusiones: caracterización prototípica de la mujer ideal

Como se ha explicado hasta ahora, la mujer se caracteriza «por su feminidad [...] la maternidad, la fidelidad y la obediencia» (Quintano Martínez 2019: 144). Es el padre y el varón quien designa y perpetúa la norma imponiendo su orden; aquello que no es digno del orden patriarcal impuesto se condena a la invisibilidad, al silencio o al vituperio (Burguillos Capel 2019: 7). Así pues, las mujeres no tienen otra salida más que someterse y supeditarse a esos valores patriarcales (Bengoechea Bartolomé 1992: 51).

Otra característica fundamental de la mujer ideal es el silencio, una «cualidad femenina esencial y requisito innegociable para las mujeres, el mero acto de alzar la voz y hablar en público [...] implicaba una fuerte transgresión de las convenciones de género» (Quintano Martínez 2016: 41), al igual que al escribir, puesto que se interpreta como una provocación y rompe con ese silencio impuesto sobre ella por el género masculino por ser simplemente mujer (Burguillos Capel 2019: 55). Por este motivo, «las mujeres

virtuosas no debían hablar, ni debían ser el centro de las conversaciones ajenas. Sus voces debían ser desatendidas o silenciadas y sus nombres permanecer ocultos o ignorados» (Quintano Martínez 2019: 145).

Las mujeres eran «débiles, cobardes, faltas de valor, etcétera, además de inhábiles para el uso de la palabra política y, en consecuencia, incapacitadas para el ejercicio de la ciudadanía» (Molas Font 2006: 90), por lo que el ideal femenino prototípico partiendo de estos valores patriarcales era el de una mujer respetable, esposa y madre, domada y fiel (Quintano Martínez 2019: 151).

Finalmente, cualquier mujer que rompiera con el prototipo establecido por parte del patriarcado e hiciera uso de la inteligencia, de la voz, de la violencia, del poder —«rasgos esenciales [...] de lo masculino» (Beteta Martín 2009: 166)—, eran consideradas como *mujeres terribles* (Romero García 2021: 18), censurables, rechazadas (Rodríguez Carmona 2013: 115) y dignas de castigo (Burguillos Capel 2019: 8).

ii. La literatura griega: el mito y la tragedia

Es evidente la importancia que la literatura, en especial la tragedia y el mito, tuvo en Grecia, y posteriormente en Europa y toda la cultura occidental, puesto que

nuestra literatura occidental [...] es el mar, el océano, donde desembocan aquellas aguas de la fuente y los arroyos. Si Grecia es creadora (y lo es muchas veces sólo en cuanto que modeladora de tradiciones previas, de origen oriental o indoeuropeo), a Roma en cambio le cabe la gloria de la recreación y, sobre todo, de la transmisión (Martín Rodríguez 2008: 297).

Por tanto, como no podía ser de otra manera por cuestiones sociales, políticas e históricas, el mundo europeo enraíza en las costumbres de la civilización griega, comparte su visión del mundo y organiza de la misma manera sus sociedades, hasta tal punto que todavía perviven ciertas tendencias antiguas (Quintano Martínez 2016: 40), puesto que ya desde entonces aparecen modelos y arquetipos sociales que desplazan y menosprecian a las mujeres tanto como ser humano como su papel en la sociedad (Botero Urquijo 2013: 25).

Aun así, ante esta situación, en la tragedia aparecían personajes que mostraban esta situación de desigualdad y rechazo y que *luchaban* contra estos preceptos de tal manera que la «difusión del legado mítico representa un arma de doble filo, puesto que también ha servido a lo largo del tiempo como estrategia de justificación o de legitimación de determinados constructos ideológicos, sociales y culturales» (Burguillos Capel 2019: 7).

A continuación, se realizarán unas breves puntualizaciones de la representación de la mujer en estos dos ámbitos, para, posteriormente, poder adentrarse en el objeto de análisis del presente trabajo.

a. El mito y la mujer mítica

Como bien afirma Nazira Álvarez Espinosa (2004: 75), ya desde la literatura griega antigua se perfilan y se proyectan unos estereotipos femeninos; por ello, «la mujer en la literatura griega antigua es la mujer que no habla. Los clásicos griegos callan en unos casos y acallan a la mujer en otros» (García Álvarez 2014: 68), pero ellas terminan alzando su voz.

Sin embargo, la literatura no muestra un retrato objetivo y fidedigno de la realidad de las mujeres, incluso en algunas ocasiones se aleja hasta tal punto que no se corresponde con la cotidianidad de las mujeres mortales (Quintano Martínez 2016: 44). En realidad, «la figura femenina que se perfila en la literatura [es] [...] una imagen ideal, fruto de los deseos y los temores que albergaban los antiguos a propósito de la mujer» (Quintillá Zanuy 1996: 14). El mito, por tanto, «es una parte, un aspecto fragmentario de un conjunto más vasto: la vida social en cuanto sistema complejo de instituciones, valores, creencias y comportamientos» (Vernant 2003: 203).

Además, el mito, base conceptual del mundo griego, muestra, en sus diferentes proyecciones según el género literario², «una feminidad “positiva” y una feminidad “negativa”, [...] ambas [...] dentro de un sistema de valores en una cultura regida por lo patriarcal» (Álvarez Espinosa 2004: 75).

Por tanto, con esto, se construyen arquetipos cuyo propósito es asegurar la subordinación de las mujeres castigando a aquellas que no sigan ni respeten ese orden mediante terribles y temibles castigos (como la violación, el despedazamiento o el asesinato) o con metamorfosis, en algunos casos, monstruosas (Burguillos Capel 2019: 8). Por ello, la mujer y el monstruo se encuentran en el mismo plano simbólico, debido a que ambos representan la alteridad y «personifican la diferencia frente al orden dominante» (*Ibid.*). El monstruo femenino, por este motivo, representa todo aquello que la mujer no debe ser.

² Poetas elegiacos, líricos y trágicos varían según las necesidades y el propósito la materia mítica en sus composiciones (Vernant 2003: 178), por ello hay tan numerosas variantes de un mismo mito.

Con todo, las mujeres suelen aparecer como objetos sociales en la configuración de los mitos, en tanto que su aparición sirve para perpetuar los estereotipos femeninos del orden patriarcal (Beteta Martín 2009: 166), hasta tal punto que toda la cultura occidental muestra «imágenes, arquetipos y modelos procedentes de narraciones mitológicas que asocian la violencia como seña de masculinidad y la victimización, maternidad y sexualidad como rasgos esenciales de las mujeres» (*Ibid.*). Es más, si se analizan la mayor parte de los personajes femeninos mitológicos, a las heroínas, es más que evidente que son «en gran medida víctimas [...] de la brutalidad del hombre, o bien, simplemente, de su egoísmo, de su traición, de su frialdad» (Esteban Santos 2005: 66). Con todo, cuando una mujer no soporta estas actitudes del hombre, se convierte en la temida mujer monstruo, en la mujer terrible; esta, por último, representa «la autoafirmación femenina nacida del conocimiento de sí y que, como tal, acarrea la subversión frente a un orden que no le reconoce ni realidad ni identidad propias» (Macaya 1999: 209).

b. La tragedia y la mujer trágica

El teatro antiguo griego, sobre todo la tragedia, servía para conducir a la población al ideal establecido, a la *areté*, la virtud (Botero Urquijo 2013: 27). Por otro lado, un tema recurrente es el de la madre que mata a sus hijos (González Galván 2007: 272), pero el que destaca en este género dramático es la honra femenina y la opinión de la *polis*, puesto que una consideración deshonorosa de esta hacia aquella suponía la deshonor inmediata (García Álvarez 2014: 78).

Interesante es que, aunque la *areté* de la mujer estaba definida por su función como madre, esposa y protectora del hogar, la tragedia presenta en numerosas ocasiones mujeres, heroínas, que suponen una inversión de las cualidades femeninas social y tradicionalmente impuestas en la Grecia Clásica del siglo V a. C.

El hecho de que las mujeres tengan tanto protagonismo y voz en la tragedia «frente al silencio que el discurso ciudadano propugnaba para las mujeres y sobre las mujeres» (Madrid 2019: 22) supone una de las muchas paradojas de este género. Esto se debe, sin duda, a que personajes como Procne y Filomela, las Danaides, Clitemestra y Medea son personajes trágicos antimodélicos que amenazan y desafían el orden preestablecido, pero cabe tener en cuenta que en realidad representan «temibles figuras míticas que son la proyección de sus miedos y que constituyen así una forma de *catharsis*» (Moreau 1996: 311 en González González 2008: 26); es decir, los tragediógrafos mediante estas figuras

vehiculaban los temores que amenazaban al orden cívico instituido, desde la irracionalidad y el desbordamiento de las pasiones tan contrarias a la medida (*sophrosyne*), la máxima virtud ciudadana, hasta la regresión a un pasado real (tiranía) o imaginario (matriarcado), un pasado sobre el cual y contra el cual surgió la democracia, un pasado superado en el nivel social, pero todavía vigente en el nivel de las representaciones mentales (Madrid 2019: 22).

Por ello, las decisiones que toman o las acciones que realizan estas heroínas «no legitiman las transgresiones [...] [sino que] contribuyen a fijar los valores culturales de la democracia ateniense» (Álvarez Espinosa 2004: 76). Con todo, como bien afirman Llagüerri y Morenilla (2023: 25):

Con independencia de la finalidad que pueda tener una tragedia, en ella, de una forma u otra, siempre encontramos esa afirmación de la naturaleza masculina del ordenamiento político y del peligro que entrañan las mujeres para el orden justo de las cosas, un peligro las más de las veces activado por la acción errónea de los hombres.

iii. Autores, obras y protagonistas

En el presente apartado se realizará un breve resumen de cada obra, atendiendo los puntos álgidos de cada tragedia, así como los antecedentes de cada una de las heroínas para poder tener en consideración para el posterior análisis comparativo todas las cuestiones importantes respecto a su contexto, circunstancias, causas y consecuencias.

a. Esquilo, *Agamenón*, Clitemestra

Agamenón es la primera obra de la *Orestía*, trilogía representada en el 458 a. C. Antes de resumir la obra, es importante mencionar la parte anterior del mito.

En cuanto a los orígenes de Clitemestra, apenas hay bifurcaciones, cabe mencionar que es hija de Tindáreo y Leda, reyes de Esparta; y de la unión de su madre con Zeus nacieron Helena y Cástor y Pólux, los Dioscuros. Además, también tiene otras hermanas de madre como son Timandra y Filónoe.

A continuación, es importante el hecho de que, aunque hay muchas modificaciones en el bagaje mítico, una de las variantes más importantes y no tan conocidas de la historia de Clitemestra, que explica en gran parte su ulterior comportamiento es la siguiente: antes de casarse con Agamenón, ella ya se había casado con Tántalo, hijo de Tiestes, y con este ya había tenido descendencia. Sin embargo, Agamenón decidió matarlos para poder unirse con Clitemestra (Pociña Pérez 2022: 18).

Luego, Agamenón, perseguido por los Dioscuros, tuvo que casarse obligado con Clitemestra, aunque ni él ni ella aceptaban el matrimonio. De esta unión nacieron Crisótemis, Electra (o Laódice), Ifigenia (o Ifianasa) y Orestes (Grimal 1989: 13). Años más tarde, Agamenón, habiendo decidido sacrificar a su hija Ifigenia para tener éxito en la Guerra de Troya, bajo el pretexto de casarla con Aquiles la hace llamar al campamento y después hace que Clitemestra vuelva al palacio de Micenas mientras él permanece diez años fuera por dicha guerra. Durante este tiempo, ella adquiere poder en el trono micénico y tiene como amante a Egisto, primo de Agamenón. Esta relación extramarital varía según las fuentes, puesto que, en la tradición épica, después de nueve años de resistencia, Clitemestra se deja seducir y acepta «convertirse en el instrumento de su venganza contra Agamenón, que había dado muerte a los hermanos de Egisto y se los había servido como alimento³ en un banquete a su padre Tiestes» (Madrid 2019: 19).

Y ahora, entroncando con la parte que escenifica la tragedia de Esquilo, Agamenón ha vuelto a casa. En un principio, Clitemestra representa su papel de mujer fiel que ha estado protegiendo y cuidando el hogar; luego, lleva a cabo su planeada venganza con Egisto de matar a Agamenón por todos los ultrajes anteriores y el nuevo añadido: traer a casa otra mujer, Casandra, en unas condiciones similares a las que ella tuvo en su momento, pero en la que veía una posible sustitución marital, por lo que también la mata.

Cabe mencionar que, en la versión de los poemas épicos, quien lleva a cabo el asesinato de Agamenón es Egisto (Grimal 1989: 111). Así pues, es Esquilo quien la convierte «en un personaje temible al que se niega cualquier rasgo favorable» (Madrid 2019: 20).

Con todo, fue caracterizada como mala madre por su comportamiento hacia sus hijos (Orestes y Electra, sobre todo); sin embargo, no se tienen en cuenta dos cuestiones importantes: la primera de ellas es que parece que se olvida que fue una mujer ultrajada por su marido incluso antes de que este fuera tal, destruyó su realidad y una vez que pudo reconstruir su vida de nuevo, no contento con lo que ya había hecho, decidió sacrificar a otra de sus hijas, según dicen, su favorita, y la volvió a ultrajar trayendo al hogar una nueva concubina. El comportamiento de ambos decepciona; no obstante, el único que se

³ Este aspecto relaciona de una forma páfida y oscura esta obra con el *Tereo* de Sófocles. Como se observa, el motivo de servir a los hijos en bandeja como alimento a los padres es recurrente como venganza.

recuerda como pérfido y cruel es el de Clitemestra, «una madre que luchaba por que el asesinato de su hija no quedara impune» (Quintano Martínez 2019: 150).

La segunda cuestión, sobremanera relacionada con la anterior, es el propósito de llevar a escena un personaje tal. Clitemestra «representa el orden primigenio que es abolido y sustituido por las nuevas divinidades del Olimpo» (Ragué-Arias 2009: 559), y se verá castigada (no en esta tragedia, sino más adelante en la trilogía con su asesinato a manos de Orestes y Electra). Su representación sirve para perpetuar el discurso patriarcal, el paso del matriarcado, como caos, al patriarcado, orden. Así como la democracia política, puesto que «Clitemnestra ejemplifica los errores y horrores de ese viejo orden que la nueva Atenas debe superar» (Luque 2019: 30).

b. Sófocles, *Tereo*, Procne y Filomela

La datación de esta obra es una tarea compleja, por varias cuestiones. Por un lado, no se ha transmitido en su totalidad, sino que se conservan únicamente diecisiete fragmentos de variada extensión sin que supere ninguno de ellos los quince versos. Por otro lado, aunque hay menciones de la obra en otras composiciones, ninguna de ellas es totalmente aclaratoria, por ejemplo, Aristófanes menciona el *Tereo* en *Las Aves* del 414 a. C., por lo que es evidente que tuvo que ser representada antes de esta fecha; otros autores la relacionan con la *Medea* de Eurípides, del 431 a. C. (Lucas de Dios 1983: 305).

De nuevo, el mito presenta varias alteraciones según qué versión, autor, época, etc. Sin embargo, una bastante acertada es la que se extrae «a partir de la Hipótesis de la tragedia conservada en el Papiro de Oxirrincos 3013» (Maresca 2015: 337). Además, este argumento también aparece recogido en la *Biblioteca* (III 14, 8) de Apolodoro, en las *Fábulas* de Higino (la XLV, dedicada a Filomela, y la CCXXXIX, en la que se menciona a Procne) (Pedregal 2012: 130), y cómo no, es recuperado por autores latinos como Ovidio en sus *Metamorfosis*. Con todo, el resumen de la obra es el siguiente:

Tereo es el rey de Tracia. Tras ayudar a Pandión, soberano de Atenas, contra Lábdaco de Tebas, recibe a Procne como recompensa en matrimonio (Maresca 2016: 197). Esta, lejos de su patria, pide a su marido que vaya en busca de su hermana Filomela para así no estar sola entre extraños. Él accede y en el viaje de vuelta abusa de Filomela forzándola a que tenga relaciones sexuales con él; después, para que no pueda contar nada, decide cortarle la lengua y esconder a la doncella, una vez en tierra, en el campo. Ella, como no podía hablar, decide tejer y en una tela contar lo que había sucedido; y con

la ayuda de una guardiana, consigue que esa tela llegue a su hermana Procne, que creía que su hermana había muerto, pues eso es lo que le había contado su marido.

Cuando se entera de todo lo ocurrido, y aprovechando una festividad dionisiaca que acontecía en ese momento, libera a su hermana y juntas se vengan de Tereo matando a Itis, hijo de este y Procne, y dándosele como alimento en la cena. Una vez terminada esta, Procne le cuenta la verdad y ambas mujeres se ven perseguidas por Tereo con una espada o con un hacha, hasta que en Fócide por intermedio divino, los tres son metamorfoseados en aves: Procne es convertida en ruiseñor; Filomela, en golondrina; y Tereo, en abubilla (Lucas de Dios 1983: 303 y Grimal 1989: 202).

Entre las diferentes versiones del mito, cabe mencionar dos. En primer lugar, una de ellas consideraba a Itis fruto de la violación de Tereo a Filomela; en segundo lugar, otra invierte los papeles de las dos hermanas, siendo Filomela la esposa de Tereo. Esta versión respeta la etimología del nombre con su correspondiente conversión en pájaro, puesto que Filomela sería el ruiseñor, *el amante de la canción*, y Procne, la golondrina (Grimal 1989: 202).

Por último, la metamorfosis en ave no es una cuestión baladí. Independientemente de la versión escogida, aunque aquí prima la del resumen, el significado de cada ave y transformación no varía. Por un lado, la metamorfosis en ave en la mitología griega se asocia «con el tipo de crimen más contaminante, aquel que viola el orden familiar: la transformación en ave representa el movimiento de la civilización a la extrema barbarie» (Maresca 2012: 1829), así como que la mujer transformada en ave «evoca también la vanidad femenina» (Rodríguez Cidre 2016: 220). Esto es así por varias razones, por un lado, Procne es castigada por haber matado a su propio hijo y por habérselo servido en bandeja como alimento a Tereo, Filomela peca por ser cómplice de estas atrocidades y Tereo peca por violar a Filomela arrebatándole su virginidad y por comerse a su hijo sin saberlo.

Finalmente, el ruiseñor es «el “único pájaro libre de sueño y siempre despierto” como lo define Eliano (*VH*, XII, 20), es decir, un ave asociada a la noche, al reverso del día, condenada a llorar eternamente su incapacidad como madre» (Pedregal 2012: 143); la golondrina, por su parte, «“solo ha perdido la mitad del sueño”, y para los humanos anuncia ese renacer cíclico que supone la primavera» (Pedregal 2012: 144); la abubilla, en cambio, por su carácter y comportamiento hostil, es el ave apropiada para Tereo (Maresca 2016: 188).

c. Eurípides, *Medea*, *Medea*

Medea se representó *circa* 431 a. C., como se había adelantado al comienzo del apartado anterior (§II. iii. b.). Hay algunos críticos que consideran que Eurípides podría haberse inspirado en el *Tereo* de Sófocles para la composición de esta obra por ciertos pasajes que se asemejan en las dos, sin embargo, esto no se ha podido demostrar y no es del todo plausible (Lesky 1969: 326).

Antes de indicar el argumento de *Medea*, es necesario hacer hincapié en el protagonismo que suele otorgar Eurípides a las heroínas en sus obras, puesto que estas representan las posiciones extremas del ideal femenino: «unas apoyan el *status quo* imperante, y por ello son exaltadas, mientras las otras impugnan y transgreden los valores establecidos por la sociedad de la época, razón por las que se las estigmatiza» (Álvarez Espinosa 2004: 76). Sin duda, *Medea* es uno de los personajes más transgresores de la literatura, junto con otras figuras con las que comparte su comportamiento.

Por otra parte, para entender a la *Medea* eurípidea, es necesario indicar los antecedentes de su figura mítica (Grimal 1989: 336-338). En primer lugar, *Medea* es la hija del rey Eetes de Cólquide; en cuanto a su madre, el mito se bifurca en dos versiones, por un lado, la oceánide Idía, por otro, la diosa Hécate; en lo que no hay discusión es que es nieta del dios Sol y familiar, bien nieta bien hermana bien sobrina, de Circe. Cuando llegan los Argonautas bajo el mando de Jasón, ella les ayuda, sobre todo a este, para que pueda superar las pruebas que le había encomendado Pelias con su llegada a la Cólquide en busca del vellocino de oro y las que Eetes añadió, irrealizables *a priori*, pero posibles con la ayuda de *Medea*, enamorada ya de Jasón y con la ilusión de poder casarse con él a cambio de todo lo que ella hacía.

Una vez consigue Jasón el vellocino de oro, este junto con los Argonautas y *Medea*, tras haber traicionado y abandonado a su familia y a su patria, huyen de la Cólquide. La joven rapta a su hermano Apsirto y luego lo despedaza para retrasar la persecución de su padre Eetes.

Más tarde, una vez que llegan al país de los Feacios, consuman su unión —y por tanto el matrimonio—, en la gruta de Macris para evitar la repatriación de *Medea* por parte del rey Alcínoo. Hay otra versión que cuenta que ya se habían casado en la Cólquide, antes de superar las pruebas con su posterior huida. De la unión, surgen varios hijos; según la tradición épica, nacen Medeo y Eríopis; según los trágicos, Feres y Mermero.

Luego, cuando llegan a Yolcos, Medea decide vengarse de Pelias, tío de Jasón, en primer lugar, por haberle arrebatado el trono al padre del joven, y, en segundo lugar, por haber encomendado a Jasón una tarea que le ocasionaría la muerte, es decir, conseguir el vellocino de oro. Con este propósito, engaña a sus hijas para que despedacen a su padre Pelias y lo echen a un caldero. Después de esta acción atroz, Medea y Jason fueron expulsados por Acasto, primo del héroe, y con esto, terminan llegando a Corinto.

Es aquí cuando comienza la obra de Eurípides. La pareja lleva viviendo unos años en la zona con sus hijos con paz y tranquilidad, hasta que Creonte, rey de Corinto, le ofrece la mano de su hija Creúsa a Jasón y decreta el destierro de Medea. Ese fue el principio del fin.

Medea prepara su venganza fría y calculadamente, aunque al principio parece una mujer sencilla que cuenta la situación de desventaja en que las mujeres se encuentran sumidas en el matrimonio y aún más en el extranjero. Ciertamente, era así, sin embargo, precisamente ella no se encuentra en desventaja por sus poderes mágicos. Primero, decide matar a Creúsa, enviándole un vestido venenoso, joyas y adornos; cuando se lo puso ardió viva, al igual que su padre que fue en su auxilio. Luego, dio muerte a sus propios hijos para vengarse de Jasón y, finalmente, escapa en el carro alado, regalo de su abuelo, hacia Atenas. Con estas muertes, «Medea viola la relación natural entre padre e hijo. La hija se convierte en la causa de muerte del padre, y, al asesinar a sus propios hijos, destruye la casa de Jasón» (Álvarez Espinosa 2004: 84).

Hay otra versión del mito en que los hijos son apedreados por los corintios tras haber causado la muerte de su princesa y de su rey, sin embargo, es Eurípides el primero que la presenta como la asesina de estos, con el propósito de «estigmatizar a Medea, [así esta] se convierte en una mujer carente de los instintos maternales considerados como inherentes a la “naturaleza” femenina [...] [y] atenta contra el orden social establecido» (Álvarez Espinosa 2004: 80) mediante un personaje que no cumple ni como madre ni como esposa ni como mujer.

Además, es importante remarcar que «Medea, una extranjera en tierras griegas, encarna el primitivismo, lo misterioso y lo irracional, todo aquello a lo que se opone el mundo helénico, racional paradigma de la “civilización”» (Burguillos Capel 2019: 115), y hasta el propio nombre lo indica, *la que piensa*, en el peor sentido posible, con malvadas intenciones (Romero García 2021: 3), puesto que la inteligencia y la sabiduría en una mujer era algo cuanto menos peligroso.

Por último, es preciso mencionar la cuestión de la hechicería y la magia. Ya de por sí, Medea representa la mujer temible y terrible con sus acciones como mortal corriente, por ejemplo, provocar el deshonor en la familia, engañar y traicionar a su patria, matar y despedazar a su hermano y unirse en matrimonio sin el beneplácito de su *kýrios*, entre otras. No obstante, a esta caracterización debe añadirse la oscuridad de la magia, puesto que «la magia supone la conquista de poderes sobrenaturales y provee sabiduría, ciencia y poder al [*sic*] quien la practica» (Álvarez Espinosa 2004: 78) y puede usarse para el bien y para el mal, de tal forma que una mujer poseedora de tales privilegios se convertía en una figura amenazante.

Medea es destrucción y caos allá donde va, simplemente por amar. Destruye su relación familiar por el amor que siente por Jasón y destruye otra corona y a su propia descendencia para vengarse del amor de su vida, que pretendía abandonarla a su suerte, incluso tras haberse entregado ella misma por completo a él sin dote, sin padre, sin patria.

III. HEROÍNAS TRANSGRESORAS: UN ARQUETIPO

En la presente sección, se realizará un análisis comparativo de las tres figuras femeninas principales mencionadas en el apartado anterior (§II. iii.) teniendo en cuenta sus antecedentes transgresores, si los tienen, aunque con un mayor foco en sus acciones en las tragedias escogidas.

Por tanto, bien entre las tres mujeres principales (Clitemestra, Procne y Medea) en conjunto o por parejas, se irán mostrando en primer lugar las semejanzas y, en segundo lugar, las diferencias. En cuanto a Filomela, aunque no sea personaje principal, se indicarán sus actitudes transgresoras cuando proceda.

Además, también se considerarán para la comparación algunas cuestiones externas a su persona, como puede ser el título de las obras. Por otro lado, debe tenerse en cuenta que, si bien es tarea sencilla comparar a Clitemestra con Medea y sus actuaciones debido a la buena fortuna para la conservación de las obras analizadas, para el proceder de Procne y Filomela se partirá del mito y de algunos fragmentos del *Tereo*.

Por último, tras este apartado, se presentará una síntesis de los aspectos más relevantes acerca del presente trabajo, con especial hincapié en el arquetipo conformado por las heroínas transgresoras que aquí se han analizado.

i. Semejanzas

En las tragedias, aparece «la familia como lugar privilegiado del derramamiento de sangre» (González González 2008: 16), y, precisamente, en las tres obras que aquí se analizan tiene lugar un asesinato de esta clase: Clitemestra da muerte a su marido para reivindicar su figura y vengarse de todas las muertes que le había propiciado Agamenón (la de su anterior marido e hijo, su muerte simbólica una vez casada de nuevo y por obligación de sus hermanos, y el sacrificio de su hija Ifigenia por y para la Guerra de Troya); por su parte, Procne, junto con su hermana Filomela, dan muerte al desdichado Itis, fruto de Tereo y Procne, para vengarse de su marido y cuñado, respectivamente, porque al comérselo, según el raciocinio griego, «se está comiendo a sí mismo y su futuro» (Pedregal 2012: 138); por último, Medea asesina a sus dos hijos, a Creonte y a su hija Creúsa, como venganza por el ultraje que siente tras haber sido abandonada por Jasón cuando ella se entregó totalmente a él.

Cabe destacar que el filicidio, llevado a cabo por las madres, «se vuelve el crimen bárbaro por antonomasia» (Fernanda Gárbero 2018: 151), dado que se invierte el orden lógico social establecido de varias maneras: por un lado, el hecho de que realice el sacrificio una mujer; por otro, el único que tenía potestad de decisión sobre la muerte de la prole era el padre (Pedregal 2012: 139) y se recuerda como una proeza, como es el caso del sacrificio de Ifigenia.

Otra semejanza es la presencia de la *metis*. La *metis* femenina es vista como una amenaza para el orden masculino porque supone la apropiación de rasgos masculinos como la inteligencia, el poder o la previsión a una figura femenina, pero no de forma positiva, sino todo lo contrario. Según afirma Álvaro Ibáñez Chacón (2012: 16), la *metis* «se configura como un “poder artero y engañoso” y [...] los objetos de [esta] [...] suelen ser bellos dones que tras su dedálica apariencia y atrayente gracia esconden un engaño, un mal para su poseedor».

La *metis* femenina, por tanto, no produce admiración, sino temor, es una amenaza. Además, transgreden el modelo «de la mujer griega en el momento en que se rebela e impugna la sumisión, la pasividad, la debilidad y el instinto maternal, actitudes atribuidas “naturalmente” a las mujeres» (Álvarez Espinosa 2004: 83).

En cuanto a Clitemestra, una parte de su *metis* se manifiesta sobre todo en su capacidad para el engaño y para fingir desde el principio sus verdaderas intenciones (De Paco Serrano 2003: 107). Según Landa, las mujeres tienen la capacidad de una doble plática: la verdadera y la que imita la verdadera» (2016: 247).

En este sentido, también destaca su aptitud en el uso del lenguaje según el contexto, las circunstancias y el propósito, en tanto que alternaba entre el lenguaje propio de las mujeres, en la esfera privada, y el de los hombres, en la esfera pública, de tal manera que con este último tipo de discurso hacía uso de un lenguaje retórico capaz de convencer y persuadir para adquirir poder y para justificarse (Quintano Martínez 2019: 145). Con esto, tiene tanto características femeninas (era madre, esposa y protectora del hogar) como masculinas (la determinación, la audacia, la ambición, la inteligencia, etc.), pero no cumple con el ideal de esposa sumisa y fiel del esposo fuera de la patria.

Cabe tener en cuenta, además, que Clitemestra actúa en venganza de cuatro ultrajes de Agamenón, a saber: 1) haber matado a su anterior marido y a su hijo, además de tener que casarse por obligación con él; 2) haber sacrificado a su hija Ifigenia; 3) haberla abandonado dejándola desamparada; 4) haberle sido infiel y considerar a su nuevo tributo de guerra, Casandra, una igual.

En la venganza de Procne se muestra la *metis* en todos sus aspectos (González González 2008: 23): hace uso de un plan premeditado y detallado, incluso cruel, ocultando de forma fría y calculadora su venganza, al igual que Clitemestra. Se trata, en ambos casos, de una regresión del orden masculino y supone un triunfo sobre este mismo orden patriarcal. Sin embargo, en la venganza de Procne y Filomela se va un paso más allá, porque se asimila a un sacrificio humano de un niño que no está dispuesto para tal y es una mujer quien lo realiza, además de que es el propio padre de la víctima quien se alimenta de este.

Por otro lado, «la transgresión femenina cobra particular relieve cuando se manifiesta a través de otras funciones “genéricas” prototípicas como la labor del telar, y la elaboración de la comida» (Pedregal 2012: 135), pues Filomela rompe su silencio, tras la glosectomía, con el telar, y Procne se venga de su marido sirviéndole a su hijo en una bandeja. Todo ello rompe sobremedida e invierte totalmente ese orden social establecido en la época (González González 2008: 25).

Por otra parte, aunque en muchas ocasiones se afirma que la primera mujer que asesina a sus hijos de forma voluntaria es Medea (Fernanda Gárbero 2018: 134), esto no es así, puesto que aparece en escena Procne. Sin embargo, una cuestión que une a estas dos mujeres trágicas es la asociación de la *metis* con la reproducción, «el infanticidio materno [...] se hace equivalente a un crimen que destruye toda posibilidad de descendencia» (González González 2008: 27), sin olvidar que la relación entre madre e hijo es la más natural y el hecho de sacrificar a uno horroriza, como no podía ser de otra manera, puesto que resulta un acto criminal cuando es la madre, y no el padre, quien lo lleva a cabo (Iriarte 1996: 89 en Álvarez Espinosa 2004: 81). En ambos casos, se realiza de manera fría, calculada y cruel, sin un atisbo de locura o arrebatado producido por alguna divinidad, solamente para vengarse del ultraje sufrido.

Medea, por una parte, destaca en el uso que ejerce de la retórica y su inteligencia, al igual que Clitemestra, para convencer, manipular y lograr su venganza; usa a los varones al igual que estos la usaron a ella. Por otra parte, por sus acciones, se convierte en un antimodelo de mujer, debido a que contraviene el ideal tradicional femenino positivo y «se opone al varón desde tres ejes que la estigmatizan: como una mujer ligada a la magia, como antítesis de la figura materna y como transgresora [*sic*] del orden social impuesto» (Álvarez Espinosa 2004: 76).

Además, según algunos críticos como Rabinowitz, las acciones de Medea la convierten en una figura aterradora puesto que según la costumbre griega su situación no la convertía en una víctima⁴ ni se encontraba en una situación vulnerable ni de desventaja y, aun así, desestabiliza el orden patriarcal y se aleja de ese ideal femenino con su forma de actuar (1993 en Álvarez Espinosa 2004: 77). Con todo, Medea, heroína transgresora, rompe el ideal femenino en sus diferentes ámbitos:

continencia sexual (elección de su propio esposo), respeto al padre (traición de Eetes y asesinato de Apsirto), sumisión al esposo (rebelión contra la decisión de Jasón y venganza de él) y amor a los hijos (ella misma les quita la vida). Al abandonar la reclusión de la esfera femenina, Medea causa a su paso destrucción y caos (Álvarez Espinosa 2004: 84).

También se debe tener en cuenta su faceta como hechicera, que la convierte en un ser destructor y peligroso, puesto que sus hechizos le proporcionan fuerza y poder (Álvarez Espinosa 2004: 79).

⁴ Jasón al elegir una nueva esposa no atentaba el orden y tampoco era digno de venganza, puesto que, de acuerdo con las leyes, «había ejercido el derecho al divorcio inherente a todos los hombre [*sic*] y el deber de Medea era aceptar las costumbres y leyes establecidas en Grecia» (Álvarez Espinosa 2004: 80).

Por tanto, las tres mujeres se enfrentan al varón como un igual (al que vencen), reaccionan como otro cualquier héroe griego cuando su honor se ve mancillado y actúa en consecuencia. De esta suerte, planean su venganza y «se transforma[n] en todo lo que el patriarcado estigmatiza como negativo en el comportamiento femenino» (Álvarez Espinosa 2004: 78). Curiosa es, además, la aparición de una tela como portadora de la destrucción (Maresca 2015: 342), puesto que en el *Agamenón* y en la *Medea* aparece el término *peploi*, que en la primera obra es esa tela que utiliza Clitemestra para envolver a Agamenón y en la segunda es el vestido hechizado que Medea le regala a Creúsa, y en el *Tereo*, Filomela, mediante un *pharos*, transmite la verdad de lo sucedido a su hermana Procne.

Son inteligentes, astutas, sagaces, engañan y matan. Confluyen las tres, por tanto, «como personajes femeninos transgresores frente a la norma de comportamiento social ejemplar de la *guné*, esposa, madre y procreadora de ciudadanos» (Quintano Martínez 2019: 136), que reúnen los tópicos y estereotipos de la mujer terrible, que es manipuladora e hipócrita, capaz de utilizar el lenguaje, la dialéctica y la retórica como mecanismo de justificación; esta capacidad demuestra «su facilidad para trascender la naturaleza irracional que se atribuye a lo femenino» (Burguillos Capel 2019: 129), además del peligro que supone para el varón que la mujer tenga este tipo de facultades.

Asimismo, a las tres las mueve el amor y el odio que sienten debido a la situación respecto a sus hijos o sus maridos. Siempre se ha dicho que entre estos dos polos hay un paso, el ultraje por parte del varón es lo que hace que uno se convierta en el otro. De tal forma, Clitemestra, Procne y Medea actúan con odio y alevosía una vez que el hombre ha traspasado los límites y cometen sus asesinatos de forma macabra, cruel, con verdadera premeditación. Así lo explica Romero García (2021: 18):

el sentimiento es lo prioritario en ellas, el amor o el afecto en todas sus facetas y matices varios: pasión amorosa, tierno amor conyugal, afecto familiar en calidad de hija o hermana abnegada y cariñosa, o —principalmente— de madre amorosa. Incluso en las «mujeres terribles» [...] era el amor el que las inducía por venganza a cometer sus acciones más monstruosas.

Con todo, la mujer que mata sobresale del modelo y adopta una actitud y un carácter viril, debido sobre todo a que implica la posesión de una fuerza propia de los héroes para el combate. Además, «la mujer, cuando mata, lo hace generalmente usando artimañas y engaños, pero esto no es necesario si la víctima es más débil que ella como ocurre con los niños» (González Galván 2007: 274). Así, mientras que es evidente la similitud entre la

personalidad de Clitemnestra y Medea con estos rasgos viriles, incluso monstruosos, por la buena transmisión de sus obras, el carácter de Procne, sin embargo, no puede diferenciarse mucho de este, pues ella también maquina y mata, junto con su hermana.

En cuanto a las semejanzas entre Clitemnestra y Medea, destacan, además de las ya explicadas, las siguientes. En primer lugar, ambas, a partir del abandono que sienten por parte de su marido, «se erigen en mujeres *aporéticas*» (Delbueno 2015: 8), de tal forma que el asesinato es la única solución posible, aunque ello suponga cometer el pecado de la *hybris* con su posterior castigo.

En segundo lugar, en un primer momento ambas convencen al coro de su postura mediante su dialéctica y su retórica; sin embargo, pronto sufren el rechazo de este por la enormidad de su futura venganza.

En tercer lugar, las dos heroínas odian a su rival, Casandra y Creúsa, respectivamente. Sienten que su posición como esposa se tambalea, su lugar en el *oikos* también, así pues, es el lecho, según Cantarella (1991: 119), «la única fuerza capaz de provocar la rebelión en las mujeres». No se puede olvidar el hecho de que Clitemnestra se casó por obligación, pero terminó cumpliendo su papel dignamente y Medea se casó por amor⁵, sin cumplir las normas sociales establecidas y por ello no tenía dote. Ambas, si se llevaba a cabo un divorcio, se verían desamparadas, sin voz ni voto ni resguardo.

Por último, tras cometer sus asesinatos, se muestran triunfantes, orgullosas y se recrean en ellos con sadismo (Esteban Santos 2015: 178).

Por lo que concierne a las semejanzas entre Clitemnestra y Procne, no hay que añadir ninguna más que las ya mencionadas. Sin embargo, llamativas son las similitudes entre Procne y Medea.

En primer lugar, destaca que ambas «se vertebran en el eje βίος-θάνατος» (Delbueno 2015: 3). Es decir, ambas dan a luz a sus hijos, dan vida, pero una vez que se sienten ultrajadas, a esa misma vida dan muerte. La mujer, por naturaleza, es la que puede engendrar la vida, el hecho de que ocasione la muerte es una inversión total del orden

⁵ Si bien es cierto que en numerosas fuentes el matrimonio tuvo lugar de esta forma, cabe mencionar el hecho de que autores como Tácito y Valerio Flaco indican que Medea es una mujer raptada. Así pues, el primero indica «Jasón, después de raptar a Medea y tener hijos con ella», TÁCITO, *Anales*, VI, 34) y V. Flaco «Y no sólo es el vellocino el causante de tanto resentimiento, ni el dolor más lógico por el rapto de una doncella», V. FLACO, *Argonaut.*, I, vv. 546-548); así lo indica Romero García (2021: 16). En este caso, el crimen de Jasón sería incluso mayor.

establecido, además de que solo el padre podía decidir sobre la vida de sus hijos. Por tanto, supone, por una parte, una toma de poder por la asimilación de este rasgo masculino y, por otra parte, la culminación de la venganza (Loraux 2004: 35, 56).

En segundo lugar, relacionado con el punto anterior, se encuentra la relación entre el asesinato de los hijos y su descuartizamiento con la castración. Así pues,

se convierten en mitologemas recurrentes que enlazan con la imagen de la madre terrible. El desmembramiento del cuerpo, [...] [que rompe la unicidad], se hace más terrible cuando es la madre la que se muestra dispuesta a destruir el cuerpo [...] Asimismo, el despedazamiento se asimila simbólicamente a la castración (Burguillos Capel 2019: 115).

En el caso de Procne se encuentran ambos mitologemas en la obra, en el de Medea, el descuartizamiento aparece en su historia mitológica, pero no en la tragedia, puesto que aquí solo asesina. Sin embargo, en ambos casos se produce esa castración simbólica, puesto que priva al varón de su descendencia y de la posibilidad de una nueva (Romero García 2021: 9). En el *Tereo* se metamorfosean en aves y, en la *Medea*, la heroína mata a sus hijos y a la posible nueva cónyuge.

Otra cuestión que las asemeja es su *discurso* acerca de la situación de la mujer en el matrimonio, así como la dificultad que supone para una vivir en el extranjero. En el caso de Procne, ella expresa sus inquietudes en los fragmentos⁶ 583 y 584 conservados; en el primero «expone las miserias de la “raza femenina”, referidas al matrimonio y a la imposibilidad de decidir su propio futuro, mientras que el segundo alude a la dificultad que implicaba vivir en tierra extranjera» (Maresca 2012: 1826). Medea, por su parte, indica la diferencia que supone el matrimonio para el hombre y para la mujer, por ejemplo, la mujer no puede repudiar al hombre y debe someterse al nuevo hogar, y es incluso más complicado cuando esto tiene lugar en el extranjero, puesto que hay nuevas leyes y costumbres. En ambos casos, la mujer aparece como un objeto del marido, mientras que para el hombre apenas se produce un cambio con respecto a su vida de soltero. Por otro lado, las dos heroínas exhiben «una lógica y coherencia admirables [...] [y] resume[n] la situación de inferioridad de la mujer frente al varón con la cual pueden identificarse sus compañeras en un plano de igualdad» (Álvarez Espinosa 2004: 77).

⁶ Véase el Anexo I, con la traducción de J. M. Lucas de Dios (1983: 306-307), referencia citada en la bibliografía.

Con todo, como se ha mostrado, no son pocas las semejanzas que comparten estas tres heroínas. Rompen con el orden porque no callan, no permanecen pasivas, sino que gritan y se vengan de sus respectivos ultrajes con la muerte.

ii. Diferencias

En cuanto a las diferencias, cabe comenzar el apartado indicando que son mínimas y poco numerosas.

Una de ellas es el nombre de la obra, puesto que, en los dos primeros casos, el nombre es el del varón, *Agamenón* y *Tereo*, aun cuando las protagonistas son Clitemestra, Procne e incluso Filomela; sin embargo, en el caso de la obra eurípidea, Medea es la protagonista y, su nombre, el título de la obra. Lo más probable es que se deba al protagonismo que Eurípides daba a sus personajes femeninos, pero es cuanto menos curioso y llamativo.

Además, en cuanto a las propias protagonistas, no se puede soslayar el hecho de que Clitemestra está en su hogar y se ve atacada en cierto modo por una extranjera, Casandra; en cambio, Procne está en tierra extranjera y no se ve atacada por su hermana, quien no tenía culpa, sino ultrajada por su marido; y, por último, Medea, en tierra extranjera, se ve en primer lugar depuesta de su definición como princesa una vez que huye de su patria y, cuando llega a Corinto, en posición incluso de concubina, se ve atacada por Creúsa, la posible nueva esposa, señora de ese territorio, además de ultrajada por su marido Jasón.

Por otro lado, Clitemestra se casa por obligación de sus hermanos, los Dioscuros, con Agamenón, después de que este hubiera matado a su anterior marido; Procne es entregada como recompensa a Tereo por haber ayudado este a su padre; y Medea, en cambio, renuncia a su vida y se casa por amor.

Otra diferencia es el hecho de que a Clitemestra Agamenón pretendía sustituirla por Casandra, Procne es engañada por Tereo con su hermana y Medea, sin embargo, no permite que Jasón la sustituya por otra mujer. Cabe destacar que en el primer caso tampoco, puesto que mata tanto al marido como a la concubina, pero en el caso de Medea cuando se produce la entrega de Creúsa a Jasón por parte de su padre Creonte, ella impide que ese matrimonio (junto con la unión sexual) se produzca mediante el asesinato de esta.

Por otra parte, mientras que los asesinatos de Clitemestra, Procne y Filomela pronto son vengados o resueltos, en el caso de Medea esto no es así. Clitemestra, en la segunda obra de la *Orestía* de Esquilo, como indica Casandra antes de ser ejecutada por la heroína, será asesinada por sus hijos Electra y Orestes en venganza por la muerte de su padre; Procne y Filomela, en el mismo *Tereo*, son transformadas en aves, que no es más que una muerte simbólica; en cambio, Medea huye y no paga por ninguno de los asesinatos que cometió tanto en la obra trágica como en el mito.

Otra cuestión importante es que Procne, por lo que se sabe gracias a los fragmentos conservados, y Medea aparecen sufriendo desde el principio de sendas obras; sin embargo, Clitemestra se muestra poderosa ya desde el comienzo, aunque luego represente su papel de esposa sumisa. De la misma manera, Procne y Medea muestran su situación de desventaja, y, en cambio, Clitemestra no alude en ningún momento a ello.

Además, mientras que Clitemestra ama y odia a su marido por varios ultrajes, Procne y Medea responden a un ultraje principal, por un lado, la violación de su hermana, por otro, el abandono por otra mujer, hecho que la relaciona con Clitemestra, pero no con Procne. En el mismo orden de cosas, Clitemestra odia más que ama, mientras que Medea empieza amando y al poco lo único que siente es odio.

Por otro lado, en las tres obras aparece la tela como ejemplificación de su *metis* femenina, en realidad, no en todas tiene la misma importancia o presencia. Por ejemplo, Clitemestra usa la tela para inmovilizar a su marido, pero no le ocasiona la muerte con ella, sino que le sirve para poder herirle con el hacha; Filomela usa la tela bordada para transmitirle la verdad a su hermana, pero no se utiliza para nada más; finalmente, Medea regala un vestido venenoso a su rival Creúsa y es con esta misma tela con la que le produce la muerte a ella y a su padre.

Por último, si bien la venganza está dirigida hacia sus respectivos maridos, esta no se produce de la misma forma, pero sí que está presente la muerte como solución: Clitemestra mata a su marido, y no a sus hijos, debido, sobre todo, a que este era uno de los motivos por los que ella odiaba a Agamenón, pues este había matado a su primer hijo y había sacrificado a Ifigenia; Procne mata a su hijo y lo descuartiza; y, Medea, a los seres queridos de su marido, no solo a sus hijos, sino también a su tío en un primer momento, y luego a su futura mujer y suegro. Así pues, Clitemestra no falla como madre, sino como esposa, mientras que Procne falla como madre y Medea no respeta ninguno de los dos ámbitos.

IV. CONCLUSIONES

Tras la exposición de las semejanzas y diferencias que relacionan entre sí a las heroínas trágicas analizadas en el presente trabajo, ha quedado más que patente el arquetipo que conforman y definen con su actitud transgresora frente al poder patriarcal establecido.

Como no podía ser de otra forma, coinciden en gran parte de elementos. Las tres mujeres son ultrajadas por sus respectivos maridos de diferentes formas y ellas, en lugar de aceptarlo y permanecer pasivas, calladas, actúan de la manera más atroz, más pernicioso, en sus respectivos contextos para vengarse. Sin embargo, al receptor se le suele olvidar las razones por las que se comportan así, no tienen en cuenta lo dañino que pudo ser para ellas la injusticia que cometió cada uno de sus maridos, sino que se caracterizan como odiosas, terribles, horribles, monstruosas, pero también como mujeres inteligentes, sagaces y, sobre todo, peligrosas.

Estas heroínas cumplen el prototipo antimodélico, adoptan rasgos masculinos y hacen uso de su *metis* de forma terrible, causando la muerte. Interesante es, sin duda, el final de cada una, puesto que lo que se esperaría en cada caso sería la muerte y, en cambio, a medida que se analizan las historias, el castigo es menos trágico e incluso inexistente.

Así pues, en el primer caso, el castigo por el asesinato de Agamenón —que a su vez es un acto justiciero por el sacrificio de Ifigenia, entre otros—, se verá remunerado con el asesinato de Clitemestra y Egisto a manos de Orestes y Electra. En el caso de Procne y Filomela, la muerte que reciben es simbólica, puesto que son convertidas en aves, pero siguen con vida. En el último caso, Medea no paga por ninguno de los crímenes que cometió. Podría decirse, por tanto, que, si bien es cierto que conforman un mismo arquetipo, no por ello tienen la misma pena.

Además, Clitemestra, Procne, Filomela y Medea no son las únicas mujeres que luchan en escena y en la mitología en contra de ese orden patriarcal y de las injusticias por parte del varón y gran parte de los casos, esa lucha tiene una serie de repercusiones; por ejemplo, Medusa fue violada por Poseidón, y en lugar de ser castigado este, fue ella quién sufrió un cambio y pasó a ser un monstruo con serpientes por cabello por obra de Atenea; Casandra no quiso mantener relaciones sexuales con Apolo y este la castigó con el don de la profecía sin posterior convencimiento; Calisto fue violada por Zeus y posteriormente convertida por Hera en oso; Dafne fue transformada en laurel para poder evitar la agresión de Apolo; Andrómaca, además de ser tomada como concubina por

Neoptólemo y ver morir arrojado desde la muralla de Troya a su hijo Astianacte, tuvo que sufrir en la casa de su nuevo marido; Deyanira, cansada de la infidelidad de su esposo Hércules, lo mata, aunque sin ese propósito, etc.

Tampoco son las únicas mujeres que matan a sus hijos, otros ejemplos son Ágave, que mata a su hijo Penteo bajo el frenesí dionisiaco y Altea, que mata a su hijo Meleagro después de que matase a sus tíos por la disputa del trofeo de la caza que le otorgó a Atalanta.

Con todo, este arquetipo de mujer rompedora presente en la literatura griega continúa desde ese momento y ya no supone, como entonces, una forma de mostrar el fin terrible que tiene alzar la voz, sino una forma de mostrar que la no sumisión es posible en la literatura y en la realidad.

V. BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ ESPINOSA, Nazira, «Medea, la mujer transgresora de la Cólquide», *Káñina, Revista Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 28.2 (2004), pp. 75-86, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9245681>.

BENGOECHEA BARTOLOMÉ, Mercedes, «El silencio femenino», *REDEN: Revista Española de Estudios Norteamericanos*, 5 (1992), pp. 48-56. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3977885>.

BETETA MARTÍN, Yolanda, «Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos», *Investigaciones Feministas*, 0 (2009), pp. 163-182, <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/INFE0909110163A>.

BOTERO URQUIJO, Diego Alejandro, «La mujer trágica, una antagonista en busca de protagonismo», *Desbordes, Revista de Investigaciones de la Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades*, 4 (2013), pp. 23-31, DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.1256>.

BURGUILLOS CAPEL, María, *Monstruosas: análisis del mito de las mujeres transgresoras y su reinterpretación en las literaturas*, Tesis Doctoral presentada en la Universidad de Sevilla, 2019, <https://idus.us.es/handle/11441/86599>.

- CANTARELLA, Eva, *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1991.
- DELBUENO, María Silvina, «Proyecciones de la cultura griega: Las expresiones de violencia por la naturaleza amorosa en dos mujeres: Medea y Dido», en *VII Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales «Diálogos culturales»*, Ensenada, Argentina. En *Memoria Académica*, (2015) pp. 1-11, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/54953>.
- DE PACO SERRANO, Diana, «Caracterización de Clitemnestra y Agamenón de Esquilo a Séneca», *Myrtia*, 18 (2003), pp. 105-127, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=934677>.
- ESTEBAN SANTOS, Alicia, «Mujeres terribles (Heroínas de la literatura griega I)», *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 15 (2005), pp. 63-93, <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0505110063A>.
- , «“Agamenón”, “Medea” y “Traquinias”: retrato sangriento de tres esposas Heroínas de la mitología griega V», *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 25 (2015), pp. 157-191, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5115641>.
- ESQUILO, *Agamenón*, en *Tragedias completas*, Esquilo, José Alsina Clota (ed.), Cátedra, Madrid, 1983.
- EURÍPIDES, *Medea*, en *Tragedias I*, Eurípides, Alberto Medina y Juan Antonio González (eds.), Gredos, Madrid, 1991.
- FERNANDA GÁRBERO, María, «Medea en las fronteras entre nos(otros)», *Nunt Antiquus, Belo Horizonte*, 14.1 (2018), pp. 133-157, <http://dx.doi.org/10.17851/1983-3636.14.1.133-157>.
- GARCÍA ÁLVAREZ, César «Un estudio sobre el género en la tragedia griega (logos, polis y genos)», *Byzantion Nea Hellás*, 33 (2014), pp. 67-83, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9374750>.
- GONZÁLEZ GALVÁN, M. Gloria, «El lado oscuro de la maternidad en la literatura griega», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 25 (2007), pp. 271-276, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2528279>.

- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta, «La metis de Procne. Acerca de Esquilo, *Suplicantes* 57-61», *MINERVA. Revista de Filología Clásica*, 21 (2008), pp. 15-31, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/10566>.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1989.
- IBÁÑEZ CHACÓN, Álvaro, «La metieta mudez de Filomela», *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 14 (2012), pp-11-26, <https://proa.ua.pt/index.php/agora/article/view/9947>.
- LANDA, María Belén, «El *nómos* discursivo en los diálogos de Medea y Jasón» en *El nómos transgredido. Afectaciones poéticas de la normatividad en el mundo antiguo*, Emiliano J. Buis, Elsa Rodríguez Cidre, Alicia M. Atienza (eds.), Universidad de Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2016, pp. 245-275.
- LEÓN, Nilda, «Clitemnestra, ¿una mujer varonil?», *Revista de Lengua y Literatura*, 9.17-22 (1997), pp. 95-100, <https://revele.uncoma.edu.ar/index.php/letras/article/view/1207>.
- LESKY, Albin, *Historia de la literatura griega*, José M.^a Díaz Regañón y Beatriz Romero (eds.), Gredos, Madrid, 1969.
- LLAGÜERRI, Núria & MORENILLA, Carmen, «“Inferior pero indispensable, temida pero también, (...), deseada, e incluso amada”. El peligro de lo femenino en la creación y consolidación de la comunidad de dioses y hombres», *Cadmo* 32 (2023), pp. 11-38, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9243352>.
- LORAUX, Nicole, *Las experiencias de Tiresias. (Lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*, Editorial Acantilado, Barcelona, 2004.
- LUCAS DE DIOS, José María, *Tereo*, en *Fragmentos*, Sófocles, Gredos, Madrid, 1983, pp. 303-310.
- LUQUE, Aurora, «Por qué nos obligaron a odiar tanto a Clitemnestra» en *Después de la derrota de Clitemnestra*, Margarita Borja Victoria Cansino (ed.), 2019, pp. 27-34.
- MACAYA, Emilia, «La construcción de la femineidad en la literatura de Occidente: su génesis en el mito grecolatino», *Revista Filología y Lingüística*, 25 (1999), pp. 205-211, <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/download/20499/20734>.

- MADRID, Mercedes, «Medea: hechicera y madre asesina», *Dossiers Feministes*, 13 (2009), pp. 29-44, <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/226671>.
- , «La Clitemnestra de Orestía» en *Después de la derrota de Clitemnestra*, Margarita Borja Victoria Cansino (ed.), 2019, pp. 19-26.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María, «Imágenes de la mujer transgresora en los Siglos de Oro. Algunas versiones dramáticas del mito de Filomela», en *El humanismo español entre el viejo mundo y el nuevo*, Jesús María Nieto Ibáñez, Raúl Manchón Gómez (coord.) 2008, pp. 297- 320.
- MARESCA, Victoria, «Durmiendo con el enemigo. Una lectura de los fr. 583-584 de *Tereo* de Sófocles» en *V Congreso Internacional de Letras*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 20 (2012), pp. 1826-1832, https://www.academia.edu/download/38468814/Ponencia_V_CIL_VMaresca_2012.pdf.
- , «Tereo de Sófocles: un análisis del ΦΑΡΟΣ ΠΟΙΚΙΛΑΟΝ (fr.586) y la mêtis femenina» en *7º Coloquio Internacional, Una nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos*, Ensenada, Argentina. En *Actas*, (2015), pp. 335-347, <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/115172>.
- , «Normas e innovaciones trágicas a la luz de la política exterior ateniense: una lectura de *Tereo* de Sófocles», en *El nómos transgredido. Afectaciones poéticas de la normatividad en el mundo antiguo*, Emiliano J. Buis, Elsa Rodríguez Cidre, Alicia M. Atienza (eds.), Universidad de Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2016, pp. 183-213, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7516114>.
- MOLAS FONT, Maria Dolors, «Matrimonio y violencia en la ciudad-Estado griega patriarcal», en *La violencia de género en la Antigüedad*, Maria Dolors Molas Font, Sonia Guerra López, Elisabet Huntingfort Antigas y Joana Zaragoza Gras (eds.), Instituto de la Mujer, Madrid, (2006), pp.88-107.
- NEBRIJA, Antonio de, *Gramática castellana*, Salamanca, 1492, en Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000174208&page=1>.

- PEDREGAL, Amparo, «Procne y Filomela, o la importancia para las mujeres de saber escribir y leer, bajo el orden patriarcal», *Lectora: revista de dones i textualitat*, 18 (2012), pp. 127-149, <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7258>.
- POCIÑA PÉREZ, Andrés, «Reivindicación de Clitemnestra, la asesina de su marido Agamenón», en *Estereotipos femeninos desde la antigüedad clásica hasta el siglo xvi*, Dulce María González Doreste y Francisca del Mar Plaza Picón (eds.), DE GRUYTER, 2022, pp. 5-25.
- POMEROY, Sarah B, *Diosas, esposas, ramerías y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*, Akal, Madrid, 1987.
- QUINTANO MARTÍNEZ, Paula, «Género, discurso y transgresión femenina en la antigua Grecia: la figura de Clitemnestra», *Fòrum de Recerca*, 21 (2016), pp. 39-54, <http://hdl.handle.net/10234/184191>.
- , «Casandra y Clitemnestra: Confluencias entre víctima y verdugo», *Asparkia*, 34 (2019), pp. 135-154, <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2019.34.7>.
- QUINTILLÁ ZANUY, María Teresa, «Voces femeninas en el mito antiguo. El maleficio de un enigma», *Scriptura*, 12 (1996), pp. 13-31, https://www.academia.edu/12618622/Voces_femeninas_en_el_mito_antiguo_el_maleficio_de_un_enigma.
- RAGUÉ-ARIAS, María José, «Los grandes mitos femeninos griegos: Clitemnestra, Medea, Fedra», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 34. 2 (2009), pp. 559-576, <https://www.jstor.org/stable/27742613>.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Alianza, Madrid, 1995.
- RODRÍGUEZ CARMONA, Ana Belén, «El lenguaje de Clitemnestra en el *Agamenón* de Esquilo», *Tycho. Revista de Iniciación en la Investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición*, 1 (2013), pp. 99-118, http://www.uv.es/tycho/cas/01/rodriguez_ana.pdf.
- RODRÍGUEZ CIDRE, Elsa, «Acerca de lo monstruoso y lo bello: normatividad y ambigüedad en *Helena* de Eurípides», en *El nómos transgredido. Afectaciones poéticas de la normatividad en el mundo antiguo*, Emiliano J. Buis, Elsa Rodríguez Cidre, Alicia M. Atienza (eds.), Universidad de Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2016, pp. 215-243.

ROMERO GARCÍA, Raül, *El poder desde la marginalidad: masculinidad, monstruosidad y locura en Medea y Casandra*, Trabajo Final de Grado, Departamento de Filología Española en la Universidad Autónoma de Barcelona, 2021, <https://ddd.uab.cat/record/247635>.

VERNANT, Jean Pierre, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Cristina Gázquez (trad.), 4.^a edición, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 2003.

VI. ANEXO I. FRAGMENTOS 583 Y 584 DEL *TEREO*

FRAGMENTO 583

νῦν δ' οὐδέν εἰμι χωρίς. ἀλλὰ πολλάκις
ἔβλεψα ταύτη τὴν γυναικείαν φύσιν,
ὡς οὐδέν ἐσμεν. αἱ νέαι μὲν ἐν πατρὸς
ἡδιστον, οἶμαι, ζῶμεν ἀνθρώπων βίον·
τερπνῶς γὰρ ἀεὶ παῖδας ἀνοία τρέφει
ὅταν δ' ἐς ἡβὴν ἐξικώμεθ' ἔμφρονες,
ὠθούμεθ' ἔξω καὶ διεμπολώμεθα
θεῶν πατρῶων τῶν τε φυσάντων ἄπο,
αἱ μὲν ξένους πρὸς ἄνδρας, αἱ δὲ βαρβάρους,
αἱ δ' εἰς ἀγηθῆ δώμαθ', αἱ δ' ἐπίρροθα.
καὶ ταῦτ', ἐπειδὴν εὐφρόνη ζεύξη μία,
χρεῶν ἐπαινεῖν καὶ δοκεῖν καλῶς ἔχειν

Y ahora nada soy lejos. Pero muchas veces he visto así la naturaleza femenina: que nada somos. De pequeñas en casa del padre vivimos lo más agradable, creo, de la vida de las personas, pues con deleite siempre la inconsciencia nutre a los niños. Pero cuando a la juventud llegamos sensatas, somos empujadas fuera y vendidas lejos de los dioses patrios y de los que nos engendraron, unas a extranjeros, otras a bárbaros, otras a casas sin alegría, otras a afrentosas. Y esto, una vez que una única noche nos unce el yugo, preciso es alabarlo y pensar que es hermoso

FRAGMENTO 584

πολλά σε ζηλῶ βίου,
μάλιστα δ' εἰ γῆς μὴ πεπεύρασαι ξένης

Mucho te envidio tu vida,
pero sobre todo si no has tenido conocimiento
de la tierra extranjera